

Rainer Unruh

Doppelt inszenierte Natur: Gärten und Parks im Spielfilm

Anmerkungen zu Peter Greenaways „Der Kontrakt des Zeichners“ und
Michelangelo Antonionis „Blow-up“

aus:

Die Ordnung der Natur

Vorträge zu historischen Gärten und Parks in Schleswig-Holstein

Herausgegeben von

Rainer Hering

(Veröffentlichungen des Landesarchivs Schleswig-Holstein Band 96)

S. 189–213

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar (*open access*).

Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek verfügbar.

Open access über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.sub.uni-hamburg.de>

PURL: http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP_LASH96_Ordnung

Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek – <http://www.d-nb.de/netzpub/index.htm>

ISBN 978-3-937816-65-4 (Printausgabe)

ISSN 1864-9912 (Printausgabe)

Redaktion: Marion Bejchowetz-Iserhoht, Veronika Eisermann

Gestaltung von Schutzumschlag und Buchdecke: Atelier Bokelmann, Schleswig

© 2009 Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Deutschland

Produktion der Printversion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland
<http://www.ew-gmbh.de>

Inhalt

Rainer Hering	
Gärten und Parks in historischer Perspektive	7
Karen Asmussen-Stratmann	
Barocke Gartenkunst auf Gottorf	13
Geschichte und Bedeutung des Neuwerkgartens	
Joachim W. Frank	
Der Wandsbeker Schlosspark und seine Ausstattung	37
Jörg Matthies	
Oest, Bechstedt und Hirschfeld	71
Drei Schöpfer einer neuen Kulturlandschaft im 18. Jahrhundert	
Gerhard Hirschfeld	
Der Landschaftsgarten als Ausdruck des Spannungsfeldes zwischen Aufklärung und Romantik	95
Felicitas Glade	
Von den „Jungfern im Grünen“	121
Berufsausbildung für „höhere Töchter“ in Gartenbauschulen für Frauen	
Joachim Wolschke-Bulmahn	
Gärten, Natur und völkische Ideologie	143
Rainer Unruh	
Doppelt inszenierte Natur: Gärten und Parks im Spielfilm	189
Anmerkungen zu Peter Greenaways „Der Kontrakt des Zeichners“ und Michelangelo Antonionis „Blow-up“	

Elke Imberger	
Gärten in Entenhausen	215
Beitragende	249
Register	251
Personenregister	251
Ortsregister	257
Veröffentlichungen des Landesarchivs Schleswig-Holstein	261

Doppelt inszenierte Natur: Gärten und Parks im Spielfilm

Anmerkungen zu Peter Greenaways „Der Kontrakt des Zeichners“ und Michelangelo Antonionis „Blow-up“

Rainer Unruh

Das Urmuster aller Gärten ist der Garten Eden.¹ Ewig grün und fruchtbar sei es dort, Mensch und Tier lebten in Harmonie, durch die Flüsse strömten Milch und Honig, für alle sei genug da, und statt Gier und Streit herrschte eine allumfassende Liebe, in der der Mensch dem Menschen kein Wolf, sondern ein Bruder sei.² Eine schöne Utopie, aber für Filmregisseure wäre dieses Paradies die Hölle. Wie soll man einen Film drehen, wenn es keine Konflikte gibt; wenn niemand die Frau des Nachbarn begehrt und dafür die eigene meuchelt, nicht ohne zuvor noch eine Lebensversicherung für das Opfer abgeschlossen zu haben, selbstverständlich zugunsten des Täters; wenn nichts dem Glück von Romeo und Julia entgegenstände, weil es im Paradies keine Feindschaft zwischen Sippen gäbe, sondern sich alle schrecklich lieb hätten; wenn nicht der Wunsch, kostbare Juwelen zu rau-

¹ „Die Geschichte der Gartenkunst ist eine Geschichte von Versuchen, wenigstens ein Stück vom verlorenen Paradies zu erobern, dem Urgarten“, erklärt Hans von Trotha: *Der Englische Garten. Eine Reise durch seine Geschichte*. Berlin 1999, 7.

² Ein knapper Überblick über Paradiesvorstellungen im Abendland und in der muslimischen Welt findet sich in Jörg-Uwe Albig: *Paradiessuche. Die Geschichte einer ewigen Sehnsucht*. In: *Geo* 1 (2007), 128–156. Die Bedeutung des Paradieses für die europäische Gartenkultur im 17. und 18. Jahrhundert und die Wandlung des Begriffs vom unbedingten Vorbild zum Ausgangspunkt einer durch den Menschen möglichen Verbesserung diskutiert Ana-Stanca Tabarasi: *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der „Gartenrevolution“ in Europa*. Würzburg 2007, 461–474.

ben, Einbrecher dazu brächte, über den Dächern von Nizza Kopf und Kragen zu riskieren?

Im Paradies gibt es kein Kino, weil der Spielfilm nicht die prästabilisierte Harmonie zelebriert, sondern von Konflikten lebt, auch von Mord und Totschlag. Kein Wunder, dass umgekehrt Gärten und Parks im Spielfilm in der Regel weit entfernt vom Glanz des Garten Edens sind. Zumindest gilt das für die beiden Filme, die im Folgenden diskutiert werden. Sowohl in Peter Greenaways (* 1942) „Der Kontrakt des Zeichners“ als auch in Michelangelo Antonionis (1912–2007) „Blow-up“ ist die Natur Schauplatz eines Verbrechens. Und in beiden Werken sind Gärten und Parks keine austauschbaren Kulissen, sondern wesentliche und unverzichtbare Bestandteile des jeweiligen Films.

Die Analyse setzt an jeweils spezifischen Aspekten der beiden Filme an: Sie fragt etwa, ob Rechtstheorie, Philosophie und Mentalitätsgeschichte Aufschluss darüber geben, was es heißt, Ende des 17. Jahrhunderts etwas zu besitzen, um auf diesem Weg das Handeln der Personen in „Der Kontrakt des Zeichners“ in Bezug auf den alles beherrschenden Garten zu erörtern. Bei „Blow-up“ soll sondiert werden, ob die *Neue Phänomenologie* und ihre Zentralkategorie der Atmosphäre zur Erkenntnis dessen beiträgt, wie Antonioni von Gärtnern gestaltete Natur in Szene setzt und was dies für die Stellung des Menschen in der Welt bedeutet. Es geht im Folgenden mit hin primär darum, unterschiedlichste Perspektiven zu erproben und Ansätze aus verschiedenen Disziplinen zu nutzen, um zunächst einmal ein Terrain zu sondieren und zu vermessen, das bislang wenig erforscht wurde.³ Ein leitender Gesichtspunkt ist dabei der Gedanke der Doppelszenierung: So, wie der Gärtner die Natur inszeniert, um damit bestimmte Wirkungen im Betrachter hervorzurufen,⁴ so inszeniert der Regisseur, der Teile seines Films in einem Garten spielen lässt, die bereits inszenierte Natur ein

³ Vgl. zuletzt Leonie Glabau/Daniel Rimbach/Horst Schumacher: Gärten im Film. Führer zu Filmgärten in Deutschland, Europa und Übersee. Berlin 2008. Der nützliche Guide erhebt allerdings gar nicht den Anspruch einer Verschränkung von Film- und Gartentheorie, die ein Desiderat der Forschung bleibt. Mit Blick auf die in diesem Aufsatz behandelten Regisseure gilt, dass Filmwissenschaftler meist den Fokus ihrer Aufmerksamkeit auf die Rolle von Natur und Landschaft insgesamt richten, nicht aber speziell auf Gärten und Parks; vgl. Bridget Elliott/Anthony Purdy: A Walk through Heterotopia. Peter Greenaway's Landscapes by Numbers. In: Landscape and Film. Ed. by Martin Lefebvre. New York 2006, 267–290; Irmbert Schenk: Natur und Anti-Natur bei Michelangelo Antonioni. In: Natur und ihre filmische Auflösung. Hrsg. von Jan Berg und Kay Hoffmann. Marburg 1994, 53–69.

zweites Mal, um die Wahrnehmung des Zuschauers im Kino in eine bestimmte Richtung zu lenken.

„Mein Haus, mein Garten, meine Frau“: Begierde und Besitz in Peter Greenaways „Der Kontrakt des Zeichners“

Im August 1694 kommt ein junger, gut aussehender und arroganter Landschaftszeichner auf das Anwesen von Mr. und Mrs. Herbert, irgendwo in der englischen Provinz.⁵ Die Frau des Hauses bittet den Künstler, zwölf Zeichnungen von Haus und Garten anzufertigen: angeblich als Geschenk für ihren Mann, um dessen Liebe zurückzugewinnen. Der Eigentümer des Anwesens ist nämlich enorm stolz auf seinen Besitz.

Mr. Herberts Interessen gälten „dem Haus, dem Garten, dem Pferd und der Frau“, und zwar in just dieser Reihenfolge, stellt Mrs. Herberts Tochter am Anfang des Films lakonisch fest. Die Auflistung erinnert an eine Sparkassen-Werbung aus den 1990er-Jahren, in der sich zwei Yuppies treffen und der eine dem anderen anhand von Fotos seinen Reichtum demonstriert, gemäß dem Motto „Mein Haus, mein Auto, mein Boot“.⁶ Vermutlich ist diese Parallelität kein Zufall. Peter Greenaway hat in einem Interview betont, dass „Der Kontrakt des Zeichners“ 1694 spielt, weil in diesem Jahr die Bank of England gegründet wurde und sich zugleich seit dieser Zeit innerhalb der gesellschaftlichen Eliten eine stärker auf Handel und Kommerz

⁴ Die Vorstellung, dass der Gärtner die Landschaft gezielt in der Absicht gestaltet, beim Besucher des Gartens Gefühle wie etwa Heiterkeit oder Schwermut hervorzurufen, findet sich bereits im 18. Jahrhundert bei Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. 4. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1779–1785. Hildesheim 2003, z. B. Bd. 1, 211f über die „sanftmelancholische Gegend“; die Berechtigung einer emotionalen Sicht der Natur unterstreichen Karen Gloy: *Grundtypen des menschlichen Naturverständnisses*. In: *Naturerfahrung. Wege zu einer Hermeneutik der Natur*. Hrsg. von Michael Gebauer und Ulrich Gebhardt. Kusterdingen 2005, 183 sowie Andreas Weber: *Alles fühlt. Mensch, Natur und die Revolution der Lebenswissenschaften*. Berlin 2008. Zu Hirschfeld vgl. Wolfgang Schepers: *Hirschfelds Theorie der Gartenkunst*. Worms 1980; Wolfgang Kehn: *Christian Cay Lorenz Hirschfeld 1742–1792. Eine Biographie*. Worms 1992.

⁵ Der Film wurde am Groombridge Place in Kent gedreht, spielt aber im Nadder Valley in Wiltshire (nach David Pascoe: *Peter Greenaway. Museums and Moving Images*. London 1997, 83).

⁶ Sparkassen-Spot der Agentur von Holger Jung und Jean-Remy von Matt aus dem Jahr 1996. Das Video findet sich im Internet zum Beispiel bei <http://www.weshow.com> (abgerufen 28.6.2008).

ausgerichtete Mentalität durchsetzte.⁷ Der kanadische Politologe Crawford B. Macpherson (1911–1987) hat diese neue Art des Denkens als „Besitzindividualismus“ charakterisiert:

Das menschliche Wesen ist Freiheit von der Abhängigkeit vom Willen anderer, und Freiheit ist Funktion des Eigentums. Die Gesellschaft wird zu einer Anzahl freier und gleicher Individuen, die zueinander in Beziehung stehen als Eigentümer ihrer eigenen Fähigkeiten und dessen, was sie durch deren Anwendung erwerben. Die Gesellschaft besteht aus Tauschbeziehungen zwischen Eigentümern.⁸

Mrs. Herbert und ihre Tochter Sarah sind nach dieser Bestimmung unfrei, weil sie nicht frei über ihren Besitz verfügen dürfen. Anders der Zeichner Mr. Neville. Er bietet sein Talent frei auf dem Markt an und kann einen hohen Preis für seine Zeichnungen verlangen, weil sich seine Fertigkeit einer großen Nachfrage erfreut. Man kann zwar mit gutem Grund bezweifeln, dass ein eher unbekannter Künstler im England des 17. Jahrhunderts tatsächlich mit einer solchen Überheblichkeit auftreten konnte, wie es Mr. Neville im Film praktiziert, aber der Zeichner ist repräsentativ für die neue Rolle des Künstlers als *pictor economicus*, der nicht länger fest am Hof eines Fürsten angestellt ist, sondern seine Werke für den Markt produziert.⁹ Als freier Unternehmer in eigener Sache tritt er Mrs. Herbert gegenüber und treibt den Preis für seine Arbeit in die Höhe, indem er ihr zunächst suggeriert, sie könne sich seine Dienste wahrscheinlich nicht leisten. Schließlich

⁷ Karen Jaehne: A Draughtsman's Contract. An Interview with Peter Greenaway. In: Peter Greenaway: Interviews. Ed. by Vernon and Marguerite Gras. Jackson 2000, 21; Douglas Kee-sey: The Films of Peter Greenaway. Sex, Death and Provocation. Jefferson–London 2006, 11; Simon Watney: Gardens of Speculation. Landscape in „The Draughtsman's Contract“. In: Picture This. Media Representation of Visual Art and Artists. Ed. by Philip Hayward. 2. überarb. Aufl. Luton 1998, 222.

⁸ Crawford B. Macpherson: Die politische Theorie des Besitzindividualismus. Von Hobbes bis Locke. 2. Aufl. Frankfurt/Main 1980 (zuerst: Oxford 1962), 15. Ich sehe im Konzept des Besitzindividualismus eine analytische Kategorie, die zur Charakterisierung eines Epochenphänomens auch dann von Nutzen ist, wenn man mit John Dunn (The Political Thought of John Locke. An Historical Account of the Argument of the „Two Treatises of Government“. Cambridge 1969, bes. 214–221) Macphersons Locke-Interpretation nicht teilt.

⁹ Im 17. Jahrhundert waren es vor allem die Niederlande, in denen sich ein Markt herausbildete, der die Nachfrage des Bürgertums nach Kunstwerken bediente; vgl. Svetlana Alpers: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt. Köln 1989, bes. 198–264; Michael North: Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. 2., erw. Aufl. Köln–Weimar–Wien 2001.

kommt es in Anwesenheit des Notars zu einem Kontrakt, in dem Mrs. Herbert weitreichende Verpflichtungen eingeht, damit der Künstler das Anwesen auf Papier darstellt.

Der Geheimvertrag zwischen Mr. Neville und Mrs. Herbert ist für den Film von zentraler Bedeutung, weil er die Voraussetzung ist, unter der Neville seine Arbeit aufnimmt, den Garten zu zeichnen. Trotzdem überrascht sein Zustandekommen. Später im Film erfahren wir, dass Mrs. Herbert von ihrem Vater verheiratet wurde, weil sie als Frau den Familienbesitz nicht erben konnte.¹⁰ Tatsächlich waren Frauen im frühneuzeitlichen England durchaus erbberechtigt, zumal wohlhabende und adlige Ladys, die sich im Streitfall an den Court of Chancery wenden konnten.¹¹ Allerdings war ihr Recht im Vergleich zu dem der Männer eingeschränkt: Witwen hatten beispielsweise in der Regel Anspruch auf ein Drittel des Besitzes, wenn sie Kinder hatten, ansonsten auf die Hälfte.¹² Insofern kann man zugunsten der Logik des Films annehmen, dass Mrs. Herbert ohne eine Ehe zumindest nicht den ganzen Familienbesitz inklusive des Gartens hätte retten können. Dann aber erscheint der Vertrag zwischen Mrs. Herbert und dem Zeichner umso unlogischer: Warum soll eine Frau, die in Erbangelegenheiten kein vollgültiges Rechtssubjekt ist, berechtigt sein, einen Vertrag zu schließen, in dem sie nicht nur acht Pfund für jede Zeichnung bewilligt, sondern dem Künstler auch eine sexuelle Dienstleistung verspricht? Nach frühneuzeitlicher Auffassung hätte eine verheiratete Frau ihren Körper gar nicht in der genannten Hinsicht veräußern können, weil sie keinen exklusiven Anspruch auf ihn hatte. Wenn eine Frau heiratet, dann verliert sie ihren Namen, ihren Besitz und ihre Identität, so wie ein kleiner Fluss sich auflöst, wenn er in die Themse fließt, erklärte ein englischer Anwalt 1632 das Rechtsverständnis seiner Zeit.¹³

¹⁰ Vgl. Amy Lawrence: *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge–New York 1997, 50.

¹¹ Vgl. Maria Cioni: *The Elizabethan Chancery and Women's Rights*. In: *Tudor Rule and Revolution. Essays for G. R. Elton from his American Friends*. Ed. by Delloyd J. Guth and John W. McKenna. Cambridge 1982, 159–182.

¹² Sara Mendelson/Patricia Crawford: *Women in Early Modern England, 1550–1720*. Oxford 1998, 40.

¹³ Nach Laura Gowing: *Common Bodies. Woman, Touch and Power in Seventeenth-Century England*. New Haven–London 2003, 52; vgl. auch Mendelson/Crawford (Anm. 12), 38. Allerdings hatte auch der Ehemann keinen uneingeschränkten Anspruch auf den Körper seiner Frau. In einem Prozess, der Rechtsgeschichte geschrieben hat, weil eine Frau gegen ihren Mann aussagte, wurde der zweite Earl von Castlehaven 1631 zum Tode verurteilt und schließlich hingerichtet, weil er seine

Als Mrs. Herbert, von der Rücksichtslosigkeit des Zeichners *in eroticis* angewidert, den Vertrag einseitig aufkündigen will, erwidert der Künstler kühl, dazu bedürfe es der Zustimmung beider Parteien.¹⁴ Das ist nicht ganz richtig. Erstens hätte der Zeichner vor keinem Gericht des 17. Jahrhunderts seine Ansprüche durchsetzen können, weil die Vereinbarung als unsittlich und damit als nichtig gegolten hätte.¹⁵ Und zweitens übersieht Mr. Neville im Unterschied zu Mrs. Herbert, dass ein Kontrakt auch dann seine Geltung verlieren kann, wenn einer der beiden Vertragspartner stirbt. Trotzdem erfüllt die Szene im Film ihre Funktion. Sie führt den Doppelcharakter der Frau in der Ideologie der Männer vor Augen. Die Frau wird zwar einerseits als rechtliches und ökonomisches Subjekt im Feld der Ökonomie partiell anerkannt, sofern sie Geld oder ihren Körper zum Tausch anbietet, aber andererseits gilt sie auch als Teil der Natur, die man genauso rücksichtslos den eigenen Zwecken dienstbar machen kann wie den Garten, über dessen Ertrag der Eigentümer nach eigenem Ermessen verfügt, so wie der Gentleman-Farmer, von dem es im Prolog zum Film heißt, dass er seine Hausangestellten und besonders deren Verdauungssystem auf eine harte Probe gestellt habe, weil es als Folge der Fruchtbarkeit seiner Bäume ständig Pflaumen zu essen gab.

Wenn Männer in „Der Kontrakt des Zeichners“ über das aus ihrer Sicht unzweifelhaft schwache Geschlecht reden, beschwören sie oft einen intimen Zusammenhang zwischen Früchten und Frauen. Was Mr. Noyes eigentlich meint, als er im Prolog den süßen Duft der Orangen lobt, enthüllt die Kamera, die seinen Blick ins Dekolleté von Mrs. Herbert dokumentiert.

Gattin von einem Bediensteten vergewaltigen ließ, den er zu dieser Tat ermuntert hatte. Es ist allerdings auch nicht auszuschließen, dass der Adlige Opfer einer Intrige wurde, an der sein Sohn und seine Frau beteiligt waren, die sich den Besitz des Earls aneignen wollten – in dieser Hinsicht ist „Der Kontrakt des Zeichners“ dicht an der historischen Realität; vgl. Cynthia B. Herrup: *A House in Gross Disorder. Sex, Law, and the 2nd Earl of Castlehaven*. New York–Oxford 1999. In anderen Aspekten nimmt es Greenaway mit der historischen Realität nicht so genau. Er räumt freimütig ein, dass im Film die Perücken höher sind und die Konversation manierterter ist, als es der Realität im Barock entsprach (vgl. Greenaways Äußerung im Booklet zur Arthaus-DVD von „Der Kontrakt des Zeichners“, 9). Ein offenkundiger Anachronismus ist das Gemälde „Allegorie auf die Verdienste Newtons um die Optik“, das Mr. Neville im Film so fasziniert; es stammt von dem deutschen Maler Januarius Zick (1730–1797), der 1694 noch gar nicht geboren war.

¹⁴ Lawrence (Anm. 10), 55.

¹⁵ Wer hätte einem unbekanntem Zeichner Glauben geschenkt, der behauptet, eine Dame von Stand hätte ihm die Verfügungsgewalt über ihren Körper als Entlohnung für eine Reihe von Zeichnungen zugesichert?

Noch eine Spur drastischer geht es beim ersten Treffen zwischen Mr. Neville und Mrs. Herbert zu, als der Zeichner die im Kontrakt vereinbarte sexuelle Dienstleistung einfordert. Der Künstler beschreibt den Körper der Frau in der Terminologie eines Gärtners, vergleicht ihre Arme mit den Ästen von Bäumen und ihre Brüste mit Birnen. Bei einer späteren Zusammenkunft sagt der Zeichner: „Ihr habt ein merkwürdiges Muttermal, Mrs. Herbert, und genau an der richtigen Stelle. Gräbt Eurer Gärtner an der richtigen Stelle, Mrs. Herbert?“ Abstrahiert man von der Frivolität der Konversation, dann legitimiert sich in einer nüchternen ökonomischen Perspektive die Rede von der Verwandtschaft zwischen Garten und Frau daraus, dass beide zum Vorteil des Besitzers/Ehemanns fruchtbar sein sollen: So, wie der Garten möglichst hohe Erträge abwerfen soll, um den Besitz des Eigentümers zu vermehren, so soll die Frau einen (männlichen) Erben gebären, damit die Kontinuität des Besitzes in einer patriarchalischen Ordnung gewahrt bleibt. Die Männer versuchen, ihre Frauen auf eine ähnliche Art zu „kultivieren“ (lies: beherrschen/auszubeuten) wie ihre Gärten.¹⁶

Die im Film unterstellte Nähe der Frauen zur Natur zeigt sich nicht nur in der assoziativen Verknüpfung von Weiblichkeit und fruchtbaren Gärten. Ein weiteres Element, das für den Fortgang der Handlung eine wichtige Rolle spielt, ist das Wasser. Als der Zeichner Mrs. Herbert fragt, warum ihr Mann den Tümpel auf dem Anwesen nicht reinigen lässt, antwortet sie, der trübe Schaum verwehre den Blick auf die irritierenden Tiefen des Wassers und gleiche ihn der beruhigenden soliden Fläche eines englischen Rasens an. Wasser ist sowohl für den Besitzer des Gartens als auch für den Zeichner ein Ärgernis. Es hält sich nicht an die scharfen Grenzen, die das Anwesen von der Landschaft abgrenzen und es als Eigentum markieren, und es widerstrebt den spitzen Strichen, mit denen Mr. Neville das Gut darzustellen versucht. Das Element Wasser ist kulturgeschichtlich eher weiblich als männlich konnotiert: „Der Körper der Frau ist ein Meer, dessen Wellenbewegung dem lunaren Monatszyklus gehorcht.“¹⁷ Ungleich derber scho-

¹⁶ Diesen Zusammenhang hat Christer Petersen (*Jenseits der Ordnung. Das Spielfilmwerk Peter Greenaways. Strukturen und Kontexte*. Kiel 2001, 74–76) vorbildlich analysiert. Vgl. auch Lawrence (Anm. 10), 56.

¹⁷ Camille Paglia: *Die Masken der Sexualität*. Berlin 1992 (zuerst: London–New Haven 1990), 23. Um Missverständnissen vorzubeugen: Ich teile nicht den biologisch-essenzialistischen Ansatz der Postfeministin Paglia, bin aber der Auffassung, dass sich die Fülle des von ihr untersuchten kulturhistorischen Materials auch in den Kontext einer Argumentation einfügen lässt, die stärker die Plastizität und historische Relativität von Gendercodierungen betont.

ckiert Mrs. Herbert die Gesellschaft im Prolog mit dem Geständnis, dass sie als Kind in Löscheimer uriniert habe und heute noch wie ein Pferd pisse. Man kann in dieser Bemerkung eine Anspielung auf zeitgenössische Witze sehen, in denen Frauen mit schadhafte Gefäßen verglichen werden.¹⁸ Vielleicht handelt es sich auch um eine besonders drastische Ausformulierung der im 17. Jahrhundert verbreiteten Humorallehre, wonach Frauen feuchter als Männer seien.¹⁹ Fest steht: Das Wasser in „Der Kontrakt des Zeichners“ hilft den Frauen. Den Männern wird das unheimliche Nass zum Verhängnis. Sowohl die Leiche von Mr. Herbert als auch die von Mr. Neville wird versenkt. Die Frauen können dagegen gar nicht genug vom Wasser bekommen. Der holländische Gartenarchitekt Mr. van Hoyten, den Mrs. Herbert und ihre Tochter nach dem Ableben von Mr. Herbert engagiert haben, erhält von ihnen den Auftrag, Teile des Anwesens zu überfluten.

Damit wird nicht nur die alte Ordnung des Gartens ausgelöscht, von der Mrs. Talmann sagt, sie sei geprägt von der „Strenge der Geometrie, die so sehr meines Vaters Geschmack entsprach“, sondern auch ihre Darstellung durch Mr. Neville, der die geometrische Ordnung durch sein Zeichenverfahren noch potenzierte, verliert ihren Anspruch auf zeitlose Gültigkeit. Als Neville seine Arbeit aufnimmt, ist er fest davon überzeugt, dass er die einzige richtige Methode besitzt, um die Wirklichkeit objektiv wiederzugeben: den Garten durch ein spezielles Zeichengitter zu betrachten und das Gesehene penibel auf ein Blatt Papier zu übertragen, das durch ein dem Gitter korrespondierendes Liniengerüst gegliedert ist. Selbstzweifel sind ihm fremd, und so fragt er sich auch nicht, ob der Verzicht auf die Farbigkeit in seinen Schwarz-Weiß-Zeichnungen, die in gewisser Hinsicht stets willkürliche Wahl des Standpunkts, von dem aus er zeichnet, und die Selektivität seiner Wahrnehmung dem Resultat seiner Bemühungen eine unvermeidliche Spur von Subjektivität beimischen, ganz zu schweigen von den Darstellungskonventionen seiner Zeit, des ausgehenden 17. Jahrhunderts.²⁰

¹⁸ Vgl. Gowing (Anm. 13), 22f.

¹⁹ Ian Maclean: *The Renaissance Notion of Women*. Cambridge 1980, 30, 42 und 61; Mendelson/Crawford (Anm. 12), 18–21.

²⁰ Modern gesprochen: Der Zeichner übersieht, dass nicht erst das Zeichnen, sondern bereits das Sehen eine Praxis der Welterschließung ist und kein Vorgang der objektiven Repräsentation von Realität; vgl. dazu Eva Schürmann: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt/Main 2008.

Peter Greenaway hat darauf aufmerksam gemacht, dass das optische Gerät, dessen sich der Zeichner bedient, um die Landschaft zu erfassen und darzustellen, sich im Prinzip kaum von der Kamera unterscheidet, die am Set von „Der Kontrakt des Zeichners“ verwendet wurde.²¹ Wir haben es in dem Film also sogar mit einer dreifachen Inszenierung von Natur zu tun: Erstens durch Mr. Herbert, der zumindest Teile des Gartens im französischen Stil hat anlegen lassen;²² zweitens durch den Zeichner, der das Geschehen im Garten nach seinen Vorstellungen organisiert und Menschen verschleudert, wenn sie nicht in sein Konzept passen; und drittens durch den Regisseur und den Kameramann, die Bildausschnitte wählen, Szenen montieren und die Natur teilweise in einem unwirklichen Licht erscheinen lassen, in dem das Gras grüner leuchtet als bei einem unverstellten Blick.

In gewisser Hinsicht mag es konsequent erscheinen, einen (zumindest teilweise) nach geometrischen Gesichtspunkten angelegten und entsprechend mathematisch stilisierten²³ Garten durch ein Zeichengitter zu betrachten, das seinerseits die Übertragung des Räumlichen in die Fläche nach Gesetzen der Geometrie ermöglicht. Doch das Ende des Films zeigt, dass der Zeichner für seine reduzierte Wahrnehmung einen hohen Preis zahlen muss. Er ist nicht in der Lage, die Zeichen zu deuten, die außerhalb seines Verständnisses von objektiver Darstellung der Wirklichkeit durch einen optischen Apparat liegen, und kann deshalb nicht die Intrige durchschauen, die ihn als schuldig am Tod von Mr. Herbert erscheinen lässt und schließlich seine eigene Ermordung zur Folge hat.

²¹ Michael Schuster: *Malerei im Film: Peter Greenaway (Die Szene 1)*. Hildesheim–Zürich–New York 1998, 117, Anm. 258.

²² Der Garten von Mr. Herbert ist längst nicht so streng im französischen Stil angelegt wie etwa der Park, den Alain Resnais in „*Letztes Jahr in Marienbad*“ (1961) zeigt, einem Film, den Greenaway als Vorbild nennt (vgl. Lawrence [Anm. 10], 60f mit Abb. 9, 61). Aber die Teile des Gartens, in denen etwa die Obelisken stehen, sind schon so stark nach geometrischer Methode durchgestaltet, dass man das Echo der französischen Vorbilder wie Versailles und Vaux-le-Vicomte spürt. Regisseur Peter Greenaway hat den formal-französischen Charakter des Gartens von Groombridge, der ab 1672 angelegt wurde und auch niederländische Einflüsse aufweist, durch die künstlichen Obelisken verstärkt. Diese gehörten nicht zur ursprünglichen Gartenanlage, sondern wurden extra für den Film aus Pappmaché gefertigt und im Garten aufgestellt; siehe Glabau/Rimbach/Schumacher (Anm. 3), 100f.

²³ Den Ausdruck „mathematical stylization“ verwendet Allen S. Weiss (*Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th-Century Metaphysics*. New York 1995, 15), um die Gärten von André Le Nôtre zu beschreiben.

Die Tatsache, dass Mr. Neville schwarzweiße Zeichnungen vom Garten anfertigt und auf farbige Ausgestaltung verzichtet, könnte ein weiteres Indiz dafür sein, dass Peter Greenaway in „Der Kontrakt des Zeichners“ die Unterlegenheit eines maskulin geprägten Ordnungsmodells gegenüber der Praxis der Frauen betont.²⁴ In der Abwertung der Farbe als „Schminke“ durch den antiken Rhetor Quintilian (um 35–96), die Giorgio Vasari (1511–1574) in seiner Polemik gegen Tizian (um 1477–1576) aufgriff und die im 17. Jahrhundert zu einer Debatte um den Primat von *disegno* und *colore* führte, geht es unterschwellig auch um den Konflikt zwischen männlichem Intellekt, der sich in der Linie äußert, und der reinen Augenlust, die tendenziell weiblich sei und sich an der Farbe berausche.²⁵ Greenaway führt die vermeintliche intellektuelle Überlegenheit der (männlichen) Zeichnung dadurch ad absurdum, dass er Mr. Neville als einen reinen Handwerker vorstellt, also als genau das, was Vasari nicht sein wollte; der optische Apparat, dessen sich der Zeichner bedient, ist gerade deshalb so praktisch, weil man mit seiner Hilfe durch ein rein mechanisches Verfahren Räumlichkeit darstellen kann, ohne die Perspektivtheorie und ihre mathematischen Gesetze beherrschen zu müssen.²⁶

Mr. Neville wird nicht nur Opfer einer Intrige, sondern auch „visueller Kryptostrukturen“. Mit diesem Ausdruck bezeichnet der Maler und Kunsttheoretiker Reimer Jochims (* 1935) unbewusste Vorstellungen über die an-

²⁴ In Greenaways Filmen haben fast immer die Männer das Nachsehen, besonders drastisch in „Drowning by Numbers“ (1988), in dem die Gatten und Liebhaber im (weiblichen Element) Wasser zugrunde gehen. Peter Greenaway lässt keinen Zweifel daran, dass nach seinem Verständnis Frauen den Männern überlegen seien und dass dem weiblichen Geschlecht die Zukunft gehöre (Two Interviews with Peter Greenaway. Conducted by Paula Willoquet-Maricondi. In: Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist Cinema. Ed. by Paula Willoquet-Maricondi und Mary Alemany-Galway. Lanham–London 2001, 309); freilich kommt in einem Film wie „Das Wunder von Mâcon“ (1993) niemand ungeschoren davon, auch nicht die Frauen; vgl. dazu Elisabeth Bronfen: Gewaltgeschichte Geschlecht: Zu den neuesten Arbeiten von Peter Greenaway und Cindy Sherman. In: Das Böse. Hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH. Göttingen 1995, 328–342.

²⁵ Zu den historischen Hintergründen des Streites zwischen Anhängern der Zeichnung und Verfechtern der Farbe siehe Maurice Poirier: Studies on the Concepts of *Disegno*, *Invenzione* and *Colore* in Sixteenth and Seventeenth Century Italian Art and Theory. Ann Arbor 1976. Der französische Kunstkritiker Charles Blanc brachte im 19. Jahrhundert den Konflikt zwischen „männlicher“ Linie und „weiblicher“ Farbe auf die Formel, dass ein Übergewicht der Farbe die Malerei so ins Verderben stürzen würde, wie es Eva mit der Menschheit getan habe; vgl. Kristiane Pietsch: Charles Blanc (1813–1882). Phil. Diss. Düsseldorf 2004, 36.

²⁶ Schuster (Anm. 21), 117.

gemessene visuelle Ordnung der Welt.²⁷ In Jochims Terminologie ist der rigide Schematismus des Zeichners ein besonders drastischer Fall von Identifikation in der Kunst. Diese Konzeption ist durch die unkritische Übernahme etablierter Darstellungsmodi gekennzeichnet, die oft dazu führt, dass die Welt im Bild geschichtslos, statisch und endgültig erscheint.²⁸ Für Jochims schlägt sich diese Sicht der Wirklichkeit auch in einem sozialen und politischen Konservatismus nieder. Der positive Gegenbegriff zur Identifikation ist die Identität. Sie zielt auf ein freies Sehen, auf eine visuelle Erkenntnis, die den Horizont in sinnlicher und politischer Hinsicht weitet, indem sie dafür sensibilisiert, dass eine andere Realität möglich ist.²⁹

Die These, die ich abschließend zur Diskussion stellen möchte, ist, dass Mrs. Herbert und ihre Tochter im Film nicht der Absicht nach, aber de facto im Einklang mit der Jochims'schen Identitätskonzeption handeln und dass sie von ihrer Haltung her eher Anspruch auf den Künstlertitel haben als der Kopist Neville. In „Der Kontrakt des Zeichners“ kommt es gegen Ende des Films zu einer Begegnung zwischen Mr. Neville und Mrs. Talmann, bei der die junge Frau den Zeichner darüber informiert, wie oben bereits erwähnt, dass ein neuer Gartenarchitekt aus Holland engagiert wurde, der Teile des Gartens unter Wasser setzen soll. Man hat das als eine Rückführung in einen Naturzustand interpretiert, freilich in einen simulierten, der wie der Englische Garten insgesamt nur vorgibt, von menschlicher Einwirkung frei zu sein.³⁰ Tatsächlich leisten die beiden Frauen aber weit mehr. Sie wollen den Garten in einen Ort verwandeln, der nicht länger die Eitelkeit seines Besitzers zur Schau stellt, sondern an dem sich die Sinne dessen er-

²⁷ Reimer Jochims: *Visuelle Identität. Konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart*. Frankfurt/Main 1975, 12f; eine Analyse von Jochims Bildern unter philosophischen Gesichtspunkten, die auch Bezug auf die Kunsttheorie des Malers nimmt, findet sich in Heinz Paetzold: *Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart*. Stuttgart 1990, 76–104; die kunsttheoretischen und philosophischen Voraussetzungen der Identitätstheorie von Jochims, die mit Namen wie Fiedler und Adorno verknüpft sind und die hier nicht dargestellt werden können, diskutiert Anette Naumann (Raimar Jochims: *FarbFormBeziehungen. Anschauliche Bedingungen seiner Identitätskonzeption*. Würzburg 2005, bes. 98–156) – die Schreibweise des Vornamens von Jochims schwankt in der Literatur zwischen Reimer und Raimar.

²⁸ Jochims (Anm. 27), 14 und 43.

²⁹ Ebd., 44.

³⁰ Englische Gärten waren „Kunstwerke, die so taten, als seien sie Natur“, so Hans von Trotha (Anm. 1), 7.

freuen können, der sich die Muße nimmt, ihn wahrzunehmen. Das nimmt einerseits Gedanken der Gartenliteratur des 18. Jahrhunderts vorweg, wo es etwa in Claude Henri Watelets (1718–1786) „Versuch über die Gärten“ (Leipzig 1776) heißt, dass der Mensch im Garten die Fesseln verliere, die ihn zum Sklaven seiner Geschäfte machen.³¹ Andererseits bedeutet es aber auch, vorausgesetzt, man akzeptiert mit Teilen der gegenwärtigen Ästhetik die Gartenkunst als eine Kunst sui generis,³² dass der von den beiden Frauen mitgestaltete neue Garten auf Compton Anstey nicht nur ein neues Bild der Welt zeigen wird, das wie die Malerei in der Theorie Jochims' über die Aktivierung der Sinne einen Impuls zur praktischen Umgestaltung der Wirklichkeit im Sinne einer befreiten Gesellschaft aussendet; vielmehr stellt der Garten darüber hinaus in gewisser Hinsicht ein begehbares Modell dieser Utopie dar,³³ die frei von den Zwängen ist, sich in der Welt des Geldes und der Konkurrenz zu behaupten. Leider führt der Zugang zu dieser Utopie durch ein Tor, das für das Gros der Bevölkerung im England des 17. Jahrhunderts verschlossen bleibt, und leider pflasterten auch (zwei männliche) Leichen den Weg zu diesem Idyll. Glücklicherweise hatte und hat dieses Defizit aber auch zur Folge, dass wir von der eingangs erwähnten kinofeindlichen Langeweile des Paradieses verschont bleiben und dass den Filmemachern die Stoffe für packende Thriller und Krimis nicht ausgehen.

³¹ Nach Michael Gamper: „Die Natur ist republikanisch“. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert (Epistematata: Reihe Literaturwissenschaft 247). Würzburg 1998, 258.

³² Gernot Böhme: Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München 2001, 126–129.

³³ Der Gartentheoretiker Thomas Whately († 1772), Verfasser von „Observations on Modern Gardening, illustrated by descriptions“ (London 1770), hat deshalb sogar den Primat der Gartenkunst über die Malerei behauptet, weil diese die Landschaft wirklich verschönere, während jene sie lediglich schön darstelle, blieb aber mit dieser Auffassung in der Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts in der Minderheit; vgl. Clemens Alexander Wimmer: Geschichte der Gartentheorie. Darmstadt 1989, 426. Adrian von Buttler (Historische Gärten in Schleswig-Holstein. Funktion – Gestalt – Entwicklung. In: Historische Gärten in Schleswig-Holstein. Hrsg. von Adrian von Buttler und Margita Marion Meyer. Heide 1996, 40) betont ebenfalls den Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Landschaftskunst, indem er davon spricht, dass in den Gärten die Visionen idealer Natur in Form dreidimensionaler, begehbarer „Bilder“ realisiert wurden.

„Ceci n'est pas une image“: der Park als atmosphärischer Raum in Michelangelo Antonionis „Blow-up“

Der Typ des Englischen Gartens, dessen Geburtsstunde Peter Greenaway am Ende von „Der Kontrakt des Zeichners“ andeutet, hat im England der Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts auf ganzer Linie gesiegt. Wie aber steht es um seine utopischen Energien, die im 18. Jahrhundert Anlass zu so vielen kühnen Hoffnungen gaben? Ein Christian Cay Lorenz Hirschfeld mochte noch in den 1780er-Jahren Volksparks fordern, damit möglichst breite Schichten der Bevölkerung von der versittlichenden Harmonie kunstvoller Gartengestaltung profitieren könnten.³⁴ Aber bereits im 19. Jahrhundert zeichnete sich ab, dass die Zukunft den die Massen anziehenden Vergnügungsparks wie dem Tivoli in Kopenhagen, dem Prater in Wien oder entsprechenden Einrichtungen auf Coney Island bei New York gehören würde,³⁵ Vorläufern von Disney World. Auch in „Blow-up“ feiert der Park keine Renaissance als moralische Anstalt. Dafür wird er zum Ort einer existenziellen Erfahrung, die das Leben des Protagonisten und seine Einstellung zur Welt erschüttert und, wie zu zeigen versucht wird, aus ihm einen anderen Menschen macht.

Am Anfang von „Blow-up“ ist Thomas, ein junger und erfolgreicher Modefotograf in London, dem Mr. Neville aus „Der Kontrakt des Zeichners“ nicht unähnlich. Er ist von seinem Können überzeugt, neigt zur Überheblichkeit und sieht in den Menschen, mit denen er zu tun hat, ausschließlich Mittel, um seine Zwecke zu erreichen.³⁶ Das fängt an bei den Obdachlosen, in deren Unterkunft er übernachtet hat, um Fotos für sein neues Buch zu machen, und die er keines Blickes mehr würdigt, als er sein Ziel erreicht hat und im Rolls-Royce-Cabriolet zurück in sein Studio fährt. Und es setzt

³⁴ Vgl. Buttlar (Anm. 33), 41.

³⁵ Vgl. Claudia Puttkammer/Sacha Szabo: *Gruß aus dem Luna Park. Eine Archäologie des Vergnügens. Freizeit- und Vergnügungsparks Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts.* Berlin 2007. Diese Entwicklung kulminierte schließlich in den Vergnügungsparks unserer Zeit. Steven Spielberg kritisierte in seinem Film „Jurassic Park“ (1993) die Tendenz solcher Einrichtungen zu immer stärkeren Reizen und immer spektakuläreren Attraktionen, indem er (nicht minder spektakulär) den Aufstand der vergewaltigten Natur in Form geklonter Dinosaurier gegen die Betreiber des Jurassic Parks vor Augen führt.

³⁶ Diese Rücksichtslosigkeit des Fotografen ist bereits zeitgenössischen Kritikern aufgefallen; siehe etwa Ermanno Comuzio: „Blow-up“. In: Michelangelo Antonioni. *I film e la critica 1943–1995. Un'antologia.* Hrsg. von Maria Orsini. Rom 2002, 210 (zuerst in Cineforum, Januar 1968).

sich dort fort, indem er seinem Assistenten knappe Befehle erteilt und die Models anraunzt, sie sollten ihrem Schicksal dankbar sein, dass er sich mit ihnen abgebe. Nur bei dem Shooting mit dem Starmodel gibt er sich mehr Mühe. Er lobt die junge Frau, beugt sich über sie und küsst sie sogar, lässt aber bezeichnenderweise sofort von ihr ab, als er das Foto geschossen hat, das er haben wollte, während sie noch eine Weile auf dem Boden des Studios liegen bleibt.

Thomas hält die Menschen auf Distanz. Es ist die Entfernung, die er braucht, um Fotos zu machen. Käme er ihnen zu nah, würden die Fotos unscharf. Subjekt und Objekt sind beim Akt des Fotografierens klar getrennt. Thomas kann Nähe zu anderen nur herstellen, wenn er nicht ans Fotografieren denkt. Das ist bei der Balgerei mit den beiden Mädchen der Fall, die bei ihm im Studio vorbeischaun, weil sie von ihm entdeckt werden wollen. Thomas verwickelt sie in ein erotisches Spiel, bei dem er aber wie bei all seinen Handlungen versucht, die Oberhand zu behalten. Eine befreite Sexualität kann sich in dem Studio nicht entfalten, weil Thomas sich an diesem Ort wie ein Sonnenkönig aufführt, dessen Launen sich alle zu fügen haben. Außerdem zeigen die Schwarz-Weiß-Abzüge der Fotos, die der Fotograf gerade im Labor hergestellt hatte, bevor die beiden Mädchen seine Arbeit unterbrechen, ein Verbrechen. Eros trifft Thanatos, Tod und Gewalt sind unterschwellig präsent, als Thomas mit den beiden Mochtegermodels herumtollt.

Ganz anders verhält sich Thomas im Park. Er entdeckt die Grünfläche, als er ein Antiquitätengeschäft aufsucht, das er kaufen möchte, weil er es für eine lohnende Investition hält. In dem Shop ist er noch der coole Geschäftsmann, dem es nur um seinen eigenen Vorteil geht und darum, seinen Besitz zu vermehren. Er blitzt zunächst ab, verlässt das Geschäft und entdeckt den Park. Das Erste, was ihn derart fasziniert, dass er es fotografiert, sind vier parallel gepflanzte Bäume. Antonioni filmt diese Baumgruppe so, dass sie wahlweise wie ein Empfangskomitee oder wie die Säulen eines Eingangs erscheinen. Dadurch wird die unbestimmte Erwartung geweckt, dass im Park etwas auf den Fotografen wartet, von dem weder er noch der Zuschauer ahnt, was es sein könnte.

Die Grundstimmung ist heiter.³⁷ Der Fotograf, eben noch im Studio ein Diktator und Kontrollfreak, rennt hinter Vögeln her, die sich auf dem Rasen niedergelassen haben, und läuft wie ein Kind hüpfend einen Weg hinauf. Blätter streifen sein Gesicht. Diesmal lässt er die Nähe zu. Man sieht, dass die Natur den Fotografen umgibt, ihn umhüllt. Überall um ihn herum sprießt das Grün. Er selbst trägt ein grünes Jackett, was auf der Ebene der Farbcodierung die Harmonie zwischen Figur und Landschaft unterstreicht.³⁸ Auch die Kameraperspektiven betten den Fotografen in den Park ein. In manchen Einstellungen steht die Natur im Vordergrund und nicht der Mensch, der wie beiläufig am Bildrand auftaucht, während in der Bildmitte ein Blumenbeet zu sehen ist. Der Fotograf erscheint in dreifacher Hinsicht als ein dezentriertes Subjekt: Er wird visuell aus dem Bildzentrum gerückt, er fällt soziologisch aus der Rolle des Chefs heraus, die er im Fotostudio bis zur Penetranz ausreizt, und er nähert sich psychoanalytisch der Position einer von widerstreitenden Begierden geprägten Person, die kein klares Ziel hat.³⁹

Antonioni hat seine Filme mit Gedichten verglichen;⁴⁰ die Werke des Regisseurs evozierten „Ungewissheit und Unbestimmtheit“, konstatiert Umberto Eco.⁴¹ Eine Interpretation kann deshalb nicht mehr leisten, als be-

³⁷ So auch Annie Goldmann: *Cinéma et société moderne. Godard – Antonioni – Resnais – Robbe-Grillet*. Paris 1971, 194.

³⁸ Vgl. Jens Eder: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg 2008, 266. Interessanterweise erwähnt Eder als Beispiel für „gestimmte Räume“ ebenfalls einen Antonioni-Film, nämlich „*Il deserto rosso*“, in dem die Landschaft allerdings anders als in „*Blow-up*“ eher abschreckend wirkt.

³⁹ Thomas weiß nicht, was er will. Einerseits sagt er im Restaurant zu seinem Verleger, man müsse Geld wie Heu haben, dann wäre man nicht länger abhängig und könne ein selbstbestimmtes Leben frei von äußeren Zwängen führen. Andererseits scheint er dann am glücklichsten zu sein, wenn er nicht an Geld denkt, sondern im Park wie ein Kind durch die Luft springt. Außerdem lässt sich das, was er insgeheim begehrt, nämlich die Frau seines Malerfreunds, nicht kaufen. Spekulativ veranlagte Geister könnten in der Ruhelosigkeit des Fotografen, der ständig unterwegs, aber nirgends in einem emphatischen Sinne zu Hause ist, eine Analogie zur Rastlosigkeit des Denkens sehen, das auf der Suche nach dem wahren Ich nur von Signifikant zu Signifikant gleitet, ohne jemals an einem Ziel anzukommen, weil das Symbolische nichts als die Leere umschließt; vgl. Jacques Lacan: *Écrits 2*. Paris 1971, 200; Slavoj Žižek: *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*. 2. Aufl. Wien–Berlin 1992, 77.

⁴⁰ Uwe Müller: *Der intime Realismus des Michelangelo Antonioni*. Norderstedt 2004, 13.

⁴¹ Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/Main 1977 (zuerst: Mailand 1962), 203; Eco bezieht sich auf Antonionis Film „*L'Avventura*“, aber seine Anmerkung trifft auch auf „*Blow-up*“ zu.

stimmt Aspekte hervorzuheben und zu zeigen, wie sich diese erstens kohärent mit den auf der analytischen Ebene aufgewiesenen filmischen Eigenheiten (Kameraperspektiven, Bildaufbau etc.) verknüpfen lassen, und zweitens den Gewinn herauszustellen, den die vorgeschlagene Lesart für ein Gesamtverständnis des Films leistet. Wenn im Folgenden die ästhetische Kategorie der Atmosphäre als Schlüssel verwendet wird, um das Tor zur filmischen Welt Antonionis im Allgemeinen und zu seiner Thematisierung von inszenierter Natur im Speziellen ein Stück weit zu öffnen, dann geschieht das in dem klaren Bewusstsein, dass der Regisseur selbst keine systematische, sich in einem spezifischen Theorierahmen entfaltende Reflexion seines eigenen Werks vorgelegt hat, auf die man sich beziehen und die man fortschreiben könnte. Zwar hat sich Antonioni als ein gebildeter Europäer seiner Zeit mit Philosophen wie Hegel beschäftigt⁴² und beispielsweise in einem Interview anlässlich seines Films „The Passenger“ zustimmend Heidegger zitiert, dass Sein stets Sein-in-der-Welt sei,⁴³ aber aus verstreuten Bemerkungen dieser Art lässt sich keine kohärente Filmästhetik rekonstruieren.

Stattdessen möchte ich von der Beobachtung ausgehen, dass Antonioni in „Blow-up“ das Gegenüber von Subjekt und Objekt betont, wenn er Thomas im Studio bei der Arbeit oder anderen geschäftlichen Aktivitäten zeigt, während er in den Szenen, die im Park spielen, eher eine Figur in der Landschaft zeigt, die in das Grün eingebettet ist – zumindest gilt das bis zu dem Zeitpunkt, als Thomas das Liebespaar entdeckt, welches das Jagdfieber des Fotografen weckt. Davor scheint er ganz im Spiel aufzugehen und lässt den Tag geschehen, „so wie ein Kind im Weitergehen / von jedem Wehen / sich viele Blüten schenken lässt“ (Rilke).⁴⁴ Thomas erlebt den Park nicht als die Welt da draußen, sondern er erfährt sich als „porös und permeabel“, als ein Medium, durch das die Natur hindurch wirkt.⁴⁵ Er ist Leib in der Landschaft, jemand, der seine Umgebung mit allen Sinnen spürt, und keiner, der

⁴² Michelangelo Antonioni: Suggestimenti di Hegel. In: Michelangelo Antonioni: Sul cinema. Hrsg. von Carlo di Carlo und Giorgio Tinazzi. Venedig 2004, 187–193.

⁴³ Nach Peter Brunette: The Films of Michelangelo Antonioni. Cambridge 1998, 142.

⁴⁴ Rainer Maria Rilke: Du musst das Leben nicht verstehen. In: Rainer Maria Rilke: Die Gedichte. Hrsg. von Ernst Zinn. 3. Aufl. Frankfurt/Main 1987, 147 – man kann in diesem Gedicht einen poetischen Gegenentwurf zum Konzept des Besitzindividualismus sehen, das oben im Zusammenhang mit der Mentalität von Mr. Neville und Mr. Herbert in „Der Kontrakt des Zeichners“ erörtert wurde, heißt es doch bei Rilke über das Kind, dass ihm das Sammeln und Sparen wesensfremd sei.

darüber nachdenkt, wie viel der Park wert sein könnte, wenn man auf dem Gelände beispielsweise Häuser baute.⁴⁶ In der Sprache der Neuen Phänomenologie: Thomas sieht nicht nur Bäume, Büsche und Blumen, er nimmt auch und vor allem die Atmosphäre im Park wahr, ihre Präsenz, die ihn umhüllt.⁴⁷

Man könnte geneigt sein, diese Haltung als eine bloße Projektion abzutun, sei es die des Fotografen, der seine psychische Verfassung in die Natur projiziert, sei es die des Verfassers dieses Aufsatzes, der seine Theorien in den Regisseur hineinlegt. Gegen den ersten Einwand spricht eine uns vertraute Erfahrung: Wenn wir durch einen Park gehen, spüren wir manchmal, dass unsere Aufmerksamkeit von ganz anderen Gefühlen absorbiert wird als von denen, die die Natur uns entgegenbringt. Während unsere Schuhsohlen über den Fußweg kratzen, grübeln wir vielleicht über eine Beziehungskrise, während um uns herum alles im Goldglanz eines Sommertages erstrahlt. Diese Heiterkeit füllt den Raum, in dem wir uns bewegen, unabhängig von dem, was wir gerade denken, weshalb der Philosoph Hermann Schmitz (* 1928) Gefühle als überpersönliche Atmosphären charakterisiert, die sich in die Weite ergießen und in die der Mensch hineingerät „wie in das Wetter“.⁴⁸

Diese Überlegung könnte auch verständlich machen, warum sich das Verhalten des Fotografen in „Blow-up“ so rasch ändert, kaum hat er den Park

⁴⁵ Ich übernehme die Formulierung „porös und permeabel“ von Gernot und Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München 1996, 22, bin mir aber nicht so sicher wie die beiden Autoren, dass dieses Eingelassensein in die Natur die vorherrschende Haltung bis zur frühen Neuzeit gewesen sein soll. Schließlich mussten auch die Menschen des Mittelalters die Natur manipulieren, um zu überleben, und dabei trat sie ihnen als ein zu überwindender Widerstand gegenüber; vgl. etwa Jean Gimpel: Die industrielle Revolution des Mittelalters. 2. Aufl. Zürich–München 1981.

⁴⁶ Vgl. Eduard Kaeser: Leib und Landschaft. Für ein Naturverständnis „bei Sinnen“. In: *Philosophia naturalis* 36 (1999), 117–155.

⁴⁷ Zur Neuen Phänomenologie siehe Hermann Schmitz: Was ist Neue Phänomenologie? Rostock 2003. Der in unserem Zusammenhang entscheidende Unterschied zwischen Husserl und der Neuen Phänomenologie ist, dass Husserl einen gleitenden Übergang zwischen Lebenswelt und Wissenschaft unterstellt, während die Neuen Phänomenologen wie Schmitz einen Eigenwert des Erlebens behaupten, der weit über das hinausreicht, was naturwissenschaftlich beschreibbar ist. Näheres findet sich auf der Website der Gesellschaft für Neue Phänomenologie e. V.: <http://www.gnp-online.de>.

⁴⁸ Hermann Schmitz: System der Philosophie. Bd. 3: Der Raum, Teil 2: Der Gefühlsraum. 2. Aufl. Bonn 1981, 134, ähnlich 150 und die Diskussion in Paragraf 160 über Gefühl und Wetter (361–367).

betreten. Eigentlich hat er wenig Anlass, ausgelassen zu sein. Im Antiquitätengeschäft, das er gern kaufen möchte, war nur ein mürrischer Mann, der ihm die kalte Schulter gezeigt hat. Trotzdem trägt der Fotograf schon bald darauf eine Fröhlichkeit zur Schau, wie man sie an ihm bis dahin noch nicht erlebt hat. Gegenüber seinem Verleger sagt Thomas bei ihrer Begegnung in einem Restaurant, Geld sei der Schlüssel zur Freiheit. Aber sein Leib spricht eine andere Sprache. Die Szenen, in denen er entspannt und mit sich im Einklang agiert, spielen alle im Park, jenseits der Sphäre, wo die Gier regiert. Außer dem bereits erwähnten Springen und Hüpfen beim Gehen kommt einem in diesem Kontext vor allem die Situation gegen Ende des Films in den Sinn, als Thomas einer Gruppe von Gauklern zusieht, die an einem Tennisplatz, der im Park liegt, ein Spiel samt Zuschauern simulieren. Während der Fotograf den jungen Leuten zuschaut, huscht ein Lächeln über sein Gesicht, während er sonst fast immer eine Maske der Coolness und Entschlossenheit zur Schau trägt. Es ist, als ob ein Funken überspringt, als ob die fröhliche Stimmung an diesem lichten Morgen im Park von Thomas Besitz ergreift, ihn, wie es in der Atmosphären-Metaphorik heißt, umhüllt und einschließt.

Atmosphären sind für Gärtner, Filmregisseure und Philosophen auch deshalb interessant, weil sie sich inszenieren lassen.⁴⁹ In barocken Gärten ist die Hauptachse auf das Schloss ausgerichtet, und die strenge Symmetrie und die geometrische Anordnung der beschnittenen Bäume, Büsche und Hecken, die sich in ihrer Totalität nur von der Beletage des herrschaftlichen Hauses aus ermessen lässt, zelebrieren die Herrschaft des ordnenden Geistes über die ohne ihn gefährlich wild wuchernde Natur.⁵⁰ Michelangelo Antonioni ist ebenfalls jemand, der Natur in Szene setzt und sie gegebenenfalls verändert, damit sie die Wirkung erzielt, auf die er aus ist. Schon in seinem Frühwerk „I Vinti“ (1953) griff der Regisseur stärker in die Wirklichkeit ein als seine dem Neorealismus verpflichteten Zeitgenossen. In der Episode des Films, die in Frankreich spielt, flüchten die Jugendlichen nach

⁴⁹ Der Ansatz von Gernot Böhme, dem ich hier folge (Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik. In: Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt/Main 1995, 21–48), hat etwa gegenüber der Theorie von Martin Seel (Eine Ästhetik der Natur. Frankfurt/Main 1991) den Vorteil, dass er auch bewusst gestaltete Natur wie Gärten und Parks in den Blick nimmt, während Seel (Ebd., 20) den Akzent auf solche Bereiche der Natur legt, die ohne beständiges Zutun des Menschen entstanden sind.

⁵⁰ Vgl. Michael Brix: Der barocke Garten: Magie und Ursprung. André Le Nôtre in Vaux le Vicomte. Stuttgart 2004, 52, 86–92.

ihrem Verbrechen in den Wald. Antonioni ließ für diese Szene die Bäume, die am Drehort wuchsen, fällen und durch andere ersetzen, die für den Dreh wie im Studio von Scheinwerfern angestrahlt wurden.⁵¹ Auch in „Blow-up“ ist das Gras im Park von einem seltsam stumpfen Grün, einer Farbe wie künstlich mit Spray erzeugt.⁵²

Antonioni inszeniert den Park in „Blow-up“ weder als Idylle noch als Ort des Schreckens.⁵³ Eine Stätte reiner Harmonie kann die Grünfläche schon deshalb nicht sein, weil Thomas hier die Leiche eines offensichtlich erschossenen Mannes findet, nachdem er den Körper auf der Vergrößerung eines seiner Fotos entdeckt hat. Andererseits schlägt er dem Verleger seines Fotobuchs vor, die Bilder aus dem Park ans Ende zu stellen, weil sie die Härte kompensieren, die aus den Aufnahmen aus dem Obdachlosenheim spricht. Zu diesem Zeitpunkt weiß er noch nichts von dem Toten im Park, aber ein wenig überrascht seine Entscheidung trotzdem, hatte er doch gerade kurz zuvor einen Streit mit der Frau, die er im Park beim Rendezvous fotografiert hatte und die danach die Herausgabe des Films verlangte. Gut möglich, dass Thomas im Gespräch mit dem Verleger noch unter dem Einfluss der positiven Parkatmosphäre stand, die ihn von seinem trüben Sinnieren über die Sinnlosigkeit seines Berufs und die Trostlosigkeit Londons, das er verlassen will, ablenkt.

Wenngleich der Park sich nicht auf den Typus der heiteren oder traurigen Landschaft festlegen lässt, ist die Atmosphäre in ihm doch emotional stark aufgeladen. Hermann Schmitz schreibt mit Blick auf den „Gefühlsraum“, in ihm zögen die Gefühle „als eigenständige, mächtige Atmosphären Subjekt und Objekt in sich hinein, indem sie allen diesen ihren Stempel

⁵¹ René Prédal: Antonioni ou la vigilance du désir. Paris 1991, 46. Für Antonioni gibt es keine Farben, die den Objekten unveränderbar anhaften, weshalb im Film der Mohn grau und ein Blatt schwarz sein könnten; Michelangelo Antonioni: Il Colore non Viene d'all'America. In: Antonioni, Cinema (Anm. 42), 193–195, bes. 194 (zuerst in: Film rivista, 18.12.1947).

⁵² William Arrowsmith: Antonioni. The Poet of Images. Ed. by Ted Perry. New York–Oxford 1995, 107.

⁵³ Anders Lorenzo Cuccu (Antonioni: Il discorso dello sguardo. Pisa 1990, 19f), der davon spricht, dass der Fotoapparat den Mord hinter der Idylle (*l'idillio*) enthülle, aber dafür ist der Park in „Blow-up“ meines Erachtens nicht lieblich genug. Wie man einen parkähnlichen Garten als quasi-paradiesische Idylle inszeniert, zeigt zum Beispiel Vittorio de Sica in „Die Gärten der Finzi-Contini“ (1970) – das ständig durch die Zweige fallende Sonnenlicht erinnerte den genervten Kritiker der „New York Times“ an eine Zigarettenwerbung; vgl. Doris Baumüller: Der „verratene Garten“ des Giorgio Bassani. Zur Problematik der Literaturverfilmungen am Beispiel des Filmes „Il Giardino dei Finzi-Contini“. Wien 1998, 134.

aufdrücken und dabei, so unbestreitbar sie sich als gegenwärtig und wirklich präsentieren, doch selbst ungreifbar und unumschreibbar bleiben“.⁵⁴ Anders als bei der Atmosphäre, die unseren Planeten umspannt und mit der sich Meteorologen beschäftigen, ist bei der Atmosphäre eines Parks nicht klar, wie sie entsteht. Gernot Böhme hat die Überlegungen von Hermann Schmitz weiterentwickelt und dahingehend modifiziert, dass er Atmosphären als etwas begreift, was von Dingen oder Menschen ausgeht und geschaffen wird.⁵⁵ Von der Kritik Alfred Whiteheads am aristotelischen Substanzbegriff ausgehend,⁵⁶ hat sein denkerischer Weg⁵⁷ Böhme schließlich zu der Überzeugung geführt, dass Natur auf Wahrnehmbarkeit angelegt ist: „Der Rezeptivität auf Seiten des Subjekts entspricht ein Sichzeigen auf Seiten der Natur, ein Aus-sich-Heraustreten bei den Dingen der Natur.“⁵⁸

Diese Seinsmodalität bezeichnet Böhme auch als Ekstase und fragt rhetorisch, ob nicht jede Blume ein Beweis dafür sei, dass es in der Natur diesen Grundzug gebe, über die Grenzen der Gestalt hinaus in den Raum zu wirken.⁵⁹ In „Blow-up“ kommen die Bäume im Park, in dem der Fotograf das Liebespaar beobachtet, dem nahe, was der Philosoph beschreibt, wobei zu beachten ist, dass die Ekstasen zumindest teilweise ein Werk des Regisseurs sind. Die Bäume im Film sind fast immer bewegt; selbst nachts, als Thomas die Leiche findet, fährt ein Windhauch durch die Zweige und Blät-

⁵⁴ Schmitz, *Gefühlsraum* (Anm. 48), 103.

⁵⁵ Böhme, *Atmosphäre* (Anm. 49), 33. Hermann Schmitz (*Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei Gernot Böhme*. In: *Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*. Hrsg. von Michael Hauskeller, Christoph Rehmann-Sutter und Gregor Schiemann. Frankfurt/Main 1998, 176–190, hier 187) hat die Weiterentwicklung seiner Theorie durch Gernot Böhme kritisch kommentiert und dabei moniert, dass Böhme in seiner Produktionstheorie für Atmosphären die Formen der Theater- und Reklamemanipulation auf die Natur übertrage, was allerdings aus der Perspektive einer Fragestellung, der es um Gärten und Parks im Film geht, eher von Vorteil ist.

⁵⁶ Gernot Böhme: *Whiteheads Abkehr von der Substanzmetaphysik. Substanz und Relation*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 24 (1970), 548–553.

⁵⁷ Vgl. Christoph Rehmann-Sutter: *Über Relationalität. Was ist das „Ökologische“ in der Naturästhetik?* In: *Naturerkenntnis* (Anm. 55), 193–197.

⁵⁸ Gernot Böhme: *Das Ding und seine Ekstasen. Ontologie und Ästhetik der Dinghaftigkeit*. In: *Böhme, Atmosphäre* (Anm. 49), 157. Dass diese Einsicht von der Evolutionstheorie gestützt werde, scheint mir allerdings eine gewagte These zu sein, die Böhme in den Raum stellt, ohne überzeugende Argumente anzuführen.

⁵⁹ *Ebd.*, 167. Ähnlich Weber (Anm. 4), 87: „Die Subjektivität des Lebens tritt unausweichlich nach außen in die Sichtbarkeit, in den Rausch von Farben, von Duft, von Melodie und Berührung.“

ter.⁶⁰ Büsche und Bäume sind optisch präsenter als die Personen; als Thomas das Paar im Park entdeckt, wirkt das Grau ihrer Kleidung matt und unscheinbar im Vergleich zum Grün der Vegetation. Schließlich strukturieren die Bäume den Raum, sie lenken die Blicke in bestimmte Richtungen und wecken Assoziationen an Portale; als der Fotograf am Morgen nach der Drogenparty, auf der er seinen Verleger getroffen hat, in den Park geht, tut sich zwischen dem dunklen Laub eine von Bäumen gesäumte Öffnung auf, durch die der helle, weißblaue Himmel scheint. Ein Bild, das man mit viel Fantasie und ein wenig Kenntnis christlicher Lichtmetaphorik in der abendländischen Kunstgeschichte als Hinweis auf ein Tor verstehen kann, das in eine andere, bessere Welt führt.

Eine solche Sichtweise ist nicht frei von Spekulation. Wo hört die begründete Interpretation auf, und wo fängt die zügellose Imagination an? In der Filmwissenschaft stehen sich heute subjektiv-hermeneutische und kognitivistisch-objektivierende Positionen gegenüber, ohne dass eine der beiden Zugangsweisen über die andere triumphiert.⁶¹ Eine Äußerung Antonionis zu seinem Filmprojekt über die Menschen am Po scheint allerdings als Indiz dafür zu taugen, dass das Denken des Regisseurs der Atmosphärenästhetik verwandt ist, auch wenn er sich kaum intensiv mit deutscher Phänomenologie beschäftigt haben dürfte. Die Beziehung der Menschen an den Ufern des Po zu ihrem Fluss charakterisiert Antonioni so: „La gente sente il Po. In che cosa si concreti questo sentire non sappiamo; sappiamo che sta diffusa nell'aria e che vien subito come sottile malia.“⁶² Die Nähe zum Denken von Schmitz und Böhme ist verblüffend und schlägt sich bis in das Vokabular nieder. Der Wahrnehmungsmodus, der angesprochen wird, ist nicht etwa das in der europäischen Kultur dominante Sehen, sondern ein Fühlen, und als dessen Ort macht Antonioni die Luft aus. Von da ist es nicht weit zu den bekannten Formulierungen der Neuen Phänomenologie von den Gefühlen, die sich in den Raum ergießen und verbreiten. Was aber ist damit gemeint? Die Rhetorik der Atmosphärenästhetik scheint sich gelegentlich ihrem Gegenstand darin anzugleichen, dass die Begriffe

⁶⁰ Die Brise, die durch die Bäume fährt, spielt auch in anderen Filmen Antonionis eine Rolle; vgl. Brunette (Anm. 43), 79, 116, der vage von einer ursprünglichen Sprache der Welt und einem Resonanzraum für die Existenz der Personen spricht.

⁶¹ Eder (Anm. 38), 522f.

⁶² Michelangelo Antonioni: Per un film sul fiume Po. In: Antonioni, Cinema (Anm. 42), 77 (zuerst in: Cinema, Nr. 68, 25.04.1939), Hervorhebungen im Original.

ihre Trennschärfe verlieren und sich in einer wolkigen Metaphorik auflösen.⁶³ Aber vielleicht ist das der Preis, den man zu zahlen hat, wenn man sich über etwas so Flüchtigtes und Instabiles wie Gefühle verständigen möchte, ohne es auf ausschließlich naturwissenschaftlich erklärbare Phänomene im Körper zu reduzieren. Vieles, was uns wichtig ist im Leben, was uns berührt und umtreibt, bewegt sich in einer Sphäre, die jenseits vom Exaktheitsideal der klassischen Naturwissenschaft liegt. Wenn der Ich-erzähler in Marcel Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ beschreibt, wie er als kleiner Junge in Combray auf den Gutenachtkuss seiner Mutter wartete und wie er sie einmal emotional erpresste, die Nacht bei ihm zu verbringen, und es sofort tief bereute, weil Liebe keine Manipulation verträgt, dann sieht das von außen wie eine *Petitesse* aus, aber für den Erzähler, der sich an seine Kindheit erinnert, bedeutete es den Beginn einer neuen Ära, den Verlust der kindlichen Unschuld, markiert durch ein trauriges Datum.⁶⁴

Für Antonioni ist die Wirklichkeit nicht erkennbar, nicht durch den Naturwissenschaftler im Labor und nicht durch den Denker in seiner einsamen Stube. Die Realität sei im Fluss, sie verändere sich ständig und entfliehe uns. Alles, was wir hätten, seien Bilder. „Wir wissen, dass unter dem Bild, das sich uns zeigt, ein anderes Bild ist, das die Wirklichkeit getreu darstellt, und dass unter diesem ein weiteres ist und dass auch unter dem letzten ein weiteres ist, bis hin zum wahren Bild der absoluten, geheimnisvollen Wirklichkeit, die keiner jemals sieht“, sagt Antonioni. „Oder vielleicht erst dann, wenn jedes Bild und jede Realität zersetzt ist.“⁶⁵ Eine Position, die, vom radikalen Schluss abgesehen, an antike und frühneuzeitliche Skeptiker erinnert, die auf die unüberbrückbare Differenz zwischen Vor-

⁶³ So die Kritik von Wolfhart Henckmann: Atmosphäre, Stimmung, Gefühl. In: Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff. Hrsg. von Rainer Goetz und Stefan Graupner. München 2007, 45–84, hier 53.

⁶⁴ „Il me semblait [...] que cette soirée commençait une ère, resterait comme une triste date.“ (Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*. Hrsg. von Jean-Yves Tadié. Paris 1999, 40, Auslassungen nicht im Original). Der Philosoph und Physiker Viktor Gorgé (Über zwei komplementäre Weisen der Welterfahrung. In: Atmosphäre(n) [Anm. 63], 17–29, hier 27) hat das Verhältnis zwischen leibgebundener Wahrnehmung mit allen Sinnen und der kühl-distanzierten Perspektive der Naturwissenschaft dahingehend bestimmt, dass die eine das implizite Hintergrundwissen für das explizite Objektwissen der anderen bilde. Beide verhielten sich komplementär zueinander, und keine sei auf die jeweils andere reduzierbar.

⁶⁵ Nach Brunette (43), 120f.

stellung und Ding im Rahmen einer Repräsentationstheorie aufmerksam machen; diese Position weist aber auch eine gewisse Verwandtschaft zu radikalen Simulationstheorien à la Baudrillard auf, denen zufolge wir nicht länger zwischen medial inszenierter Wirklichkeit und der realen Welt unterscheiden könnten, weil die Bilderflut diese Differenz längst bis zur Unkenntlichkeit ausgelöscht habe.⁶⁶

Versteht man Filme als kommunikative Handlungen, dann sind sie eine Aufforderung an den Zuschauer, die Welt so zu sehen, wie sie auf der Leinwand erscheint, und darüber nachzudenken und zu diskutieren, ob das eine angemessene Sichtweise ist.⁶⁷ Gute Filme verunsichern uns. Sie stellen die uns normalerweise nicht bewussten Annahmen darüber, wie die Welt funktioniert und wie sich Menschen verhalten, infrage. Ähnlich wie das Erhabene können sie die Kategorien außer Kraft setzen, mit denen wir im Alltag die Wirklichkeit zu verstehen und zu begreifen versuchen.⁶⁸

Ein berühmtes Bild, das in diesen Zusammenhang passt, stammt von René Magritte und heißt „Ceci n'est pas une pipe“ (1928/29). Es zeigt eine Pfeife, und unter der Abbildung steht in Schreibschrift, was der Titel besagt, dass dies nämlich keine Pfeife sei. Die Pointe besteht natürlich darin, dass wir keine Pfeife sehen, sondern das Bild einer Pfeife, ihre visuelle Repräsentation.⁶⁹ Der Fotograf Thomas in Antonionis „Blow-up“ macht genau die umgekehrte Erfahrung. Er ist in der Welt der Bilder zu Hause, für ihn ist wirklich, was sich auf den Fotografien zeigt, die er macht. Als Thomas die Leiche auf der Vergrößerung eines Abzugs entdeckt, ist er in seiner Erregung kaum zu bremsen und ruft sofort seinen Verleger an, um ihm von seinem Fund zu berichten. Abends geht er auf eine Party, um seinen Freund persönlich von der Bedeutung der Aufnahmen aus dem Park zu

⁶⁶ Zur Verwandtschaft mit der klassischen und frühneuzeitlichen Skepsis siehe Christoph Wild: *Philosophische Skepsis*. Bodenheim 1997; Jean Baudrillard hat seine Simulationstheorie an verschiedenen Orten publiziert, zum Beispiel in: *Simulacres et simulation*. Paris 2004. Vgl. die berechtigte Kritik von Klaus Kraemer: *Schwerelosigkeit der Zeichen? Die Paradoxie des selbstreferentiellen Zeichens bei Baudrillard*. In: Baudrillard. *Simulation und Verführung*. Hrsg. von Ralf Bohn und Dieter Fuder. München 1994, 47–69.

⁶⁷ Beatrice Sasha Kobow (*See What I Mean. Understanding Films as Communicative Actions*. Paderborn 2007) hat diesen Ansatz für den Film unter Rekurs auf die analytische Sprachphilosophie ausgearbeitet.

⁶⁸ Ebd., 208.

⁶⁹ Vgl. Uwe M. Schneede: *Befreiende Enthüllungen. Anmerkungen zu René Magritte*. In: René Magritte und der Surrealismus in Belgien. Hrsg. von Catherine de Croës. Brüssel 1982, 55f.

überzeugen. Doch Ron interessiert sich mehr für Drogen und Frauen als für Fotos. Thomas lässt der Fall dagegen nicht los. Am Morgen nach dem großen Rausch zieht es ihn erneut in den Park. Die Stelle, an der die Leiche lag, ist leer. Hilflos blickt Thomas nach oben, als erwarte er eine Antwort vom Himmel. Aber sein Blick trifft nur auf vom Wind bewegte Zweige, die sich dunkel wie ein Scherenschnitt vom hellen Blau des Firmaments abheben. Nicht nur die Leiche ist fort, sondern es sind auch alle Fotos inklusive der Negative verschwunden, die das Verbrechen dokumentierten. Als Thomas in das Nichts schaut, wo der Tote lag und jetzt die Leere gähnt, macht er die Erfahrung: „Ceci n'est pas une image.“ Der Park ist kein zweidimensionales Schwarz-Weiß-Foto, und man kommt seinem Geheimnis auch nicht näher, wenn man die Aufnahmen immer weiter vergrößert, bis sie wie abstrakte Bilder aussehen. Die wirkliche Welt ist keine Abbildung, und sie lässt sich auch nicht so lange zurechtrücken wie die Models im Fotostudio, bis das Bild, das man sich von ihr macht, mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Naturerfahrung ist die Erfahrung von etwas, „dessen wir nicht Herr sind“.⁷⁰

Ganz zu Anfang wurde behauptet, dass Gärten und Parks in Spielfilmen nicht den Paradiesmythos fortschreiben. Auf „Blow-up“ trifft diese These nicht nur insofern zu, als dass ein Mord, vorausgesetzt, er hat wirklich stattgefunden, unvereinbar mit der Vorstellung ist, die wir uns vom Garten Eden machen. Auch das Ende des Films scheint eine dem Ende des Paradieses für die Menschen, also dem Sündenfall, genau umgekehrte Option anzubieten. Bekanntlich lockt die Schlange Adam und Eva damit, dass ihnen nach dem Genuss des Apfels vom Baum der Erkenntnis die Augen aufgingen und sie die Welt so sähen wie Gott. Der Fotograf Thomas hält zum Schluss von „Blow-up“ keine Frucht in der Hand, sondern einen Tennisball. Man kann auch sagen: nichts. Denn der Ball existiert nur in der Einbildung der Gaukler, die auf dem Tennisplatz das Spiel als Pantomime inszenieren, wenngleich man seltsamerweise das Geräusch geschlagener Bälle hört. Im Unterschied zu Adam und Eva hat Thomas bereits von der bitteren Frucht der Erkenntnis gekostet. Er weiß, dass er nur Luft in der Hand hält. Aber ihm ist das egal. Statt die Gaukler auszulachen oder über ihr kindisches Verhalten den Kopf zu schütteln, hebt er den Arm und wirft ihnen

⁷⁰ Gernot Böhme: Naturerfahrung. Über Natur reden und Natur sein. In: Naturerfahrung (Anm. 4), 25.

den virtuellen Tennisball zurück, als handele es sich um einen echten. Er will nicht sein wie Gott und alles wissen.⁷¹ Nicht einmal die Frage, wer der verschwundene Tote war und wer ihn beseitigt hat, scheint ihn mehr zu beunruhigen. Gelassen akzeptiert er, Teil einer Welt zu sein, die mehr ist als das, was ein Foto zeigen oder der Mensch begreifen kann. Am Ende sieht man Thomas aus der Vogelperspektive sehr klein auf dem Rasen. Dann ist er verschwunden. Die letzte Einstellung zeigt nur noch eine grüne Fläche. Der Mensch (ver-)geht, die Natur bleibt.

⁷¹ Lino Micciché (*I sentimenti di Michelangelo Antonioni*. In: Michelangelo Antonioni [Anm. 36], 212–215, hier 214), hat daraus die leicht resignative Konsequenz gezogen, dass der Fotograf die Illusion als wahr hinnehmen müsse. Ich sehe das Ende dagegen eher in Übereinstimmung mit Arrowsmith (Anm. 52, 112) als einen Gewinn für den Protagonisten, der Einsicht in eine reichere Realität erlangt und einer sinnlosen Suche entsagt – sinnlos deshalb, weil es in dem Horizont, den Antonioni für das Denken und Handeln des Fotografen eröffnet, keine Möglichkeit gibt, zwischen Schein und Sein in einem metaphysischen Sinn zu unterscheiden. Nach Richard Rorty sollten wir auch in der Welt jenseits der Leinwand auf eine solche Suche verzichten, weil sie zu nichts führe und von den wirklichen Problemen der Menschen ablenke; vgl. zum Beispiel Richard Rorty: *Solidarität oder Objektivität?* In: Richard Rorty: *Solidarität oder Objektivität?* Drei philosophische Essays. Stuttgart 1988, 11–37.