

---

Jelena Rakin

# Physische Wirklichkeit und malerische Leinwand

## Zur Farbgestaltung in

## Michelangelo Antonionis *Il deserto rosso*

---

### Der Raum des Sehens

*Il deserto rosso* (1964) ist Michelangelo Antonionis erster Farbfilm und nach *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) und *L'eclisse* (1962) der letzte Film in Antonionis sogenannter Tetralogie. Was *Il deserto rosso* mit den anderen drei Filmen teilt, ist der Fokus auf die Entfremdung des Individuums in der modernen Zeit. Ferner verknüpft alle vier Filme die Tatsache, dass diese Entfremdung anhand einer weiblichen Protagonistin thematisiert wird: Es offenbart sich das gequälte Wesen des modernen Menschen in Gestalt einer Frau. In *Il deserto rosso* spielt, wie in den vorausgehenden Filmen *L'avventura* und *L'eclisse*, Antonionis Muse Monica Vitti die Protagonistin, hier die Figur der Giuliana. Giuliana ist die Frau von Ugo, der einen hohen Posten in einer Fabrik bekleidet und mit dem sie einen Sohn hat. Man erfährt auch, dass sie einen Selbstmordversuch begangen hat, aber die genauen Umstände werden für den Zuschauer nicht geklärt. Stattdessen begleitet er Giuliana, um ihren Selbstmordversuch wissend, durch einzelne Szenen: ihr Erwachen aus einem Albtraum, ihre Begegnung mit dem Geschäftspartner ihres Mannes Corrado, der Besuch einer Arbeiterwohnung und einer Fischerhütte, ihre kurze Affäre mit Corrado – vielfach handelt es sich um scheinbar belanglose, willkürliche Szenen. Tatsächlich ließe sich *Il deserto rosso* greifbarer in seiner Erscheinung als durch seine Handlung beschreiben. Was den Film ausmacht, ist „[d]er zerdehnte Rhythmus der Szenen; [...] die Anordnung und Bewegung der Personen; die abbrechenden und abgebrochenen Szenen und Handlungen“<sup>1</sup> und letztendlich – die Farbe.

Während sich in den ersten drei Filmen der Tetralogie eine spezifische Seelenverfassung der Figuren vor allem in den zwischenmenschlichen Beziehungen offenbart, wird sie in *Il deserto rosso* in stärkerem Maße durch die Beziehung der Protagonistin zu ihrem Lebensraum thematisiert. Es sind die Industrielandschaft der italienischen Stadt Ravenna und ihre Umgebung, die diesen Lebensraum von Giuliana ausmachen. Unter anderem fällt an der Wahl dieses Ortes auf, dass der Zuschauer zwar viel von der Industrielandschaft, aber nichts von der alten Architektur der Stadt zu sehen bekommt und dass die byzantinischen Mosaik, derer sich die Stadt rühmt, in dem Film keine Rolle

---

1 Färber, Helmut (1965): „Rote Wüste.“ In: *Filmkritik* 1/65. S. 25.

spielen<sup>2</sup>. Mithin wird der filmische Raum durch ein Fehlen definiert: durch das Fehlen eines etablierten, vertrauten Raumkolorits und einer Architektur, die durch ihre betonte Rolle als Zeitzeuge eine Brücke zur Vergangenheit schlägt und den Menschen in einem Gewebe der Zeit verortet. Eben dieses Fehlen scheint ausschlaggebend für das im Film inszenierte Umherirren von Giuliana zu sein, die mit ihrem Lebensraum keine natürliche, notwendige Beziehung eingeht. Die Verortung wird zur Entortung, zur Entwurzelung. Das, was Giulianas Rastlosigkeit antreibt, ist etwas Ersehntes, Erfühltes, zu dem in ihrem Lebensraum, so wie der Zuschauer ihn zu sehen bekommt, ein direkter Bezug fehlt. In *Il deserto rosso* kann dieses Ersehnte auch nicht mit einer Erinnerung in Verbindung gebracht werden, denn es wird nicht eindeutig auf Giulianas Vergangenheit rekurriert. Wenn sie schließlich ihr Sehnen ausspricht, geschieht dies in Form eines Märchens, das in einer unzugänglichen Welt situiert zu sein scheint. Das Sehnen der Protagonistin ist ein Seelenzustand, der eine von innen ausgehende, notwendige und organische Beziehung zu dem physisch umgebenden Lebensraum anstrebt, dafür aber keine Anhaltspunkte findet.

*Il deserto rosso* verführt stark dazu, „die subjektive Sichtweise [der Protagonistin] als objektive[n] Erscheinung der Realität“<sup>3</sup> zu verstehen, Landschaft als ein „état de l’ame“<sup>4</sup> zu interpretieren. Das Interessante bei Antonioni ist jedoch, dass diese Landschaft trotzdem ihre Autonomie dem empfindenden Subjekt gegenüber behält. Dies geschieht im Film durch den Umgang mit der Farbe und das damit einhergehende Spiel mit dem Realitätsanspruch des fotografischen Bildes. Die farbliche Provokation besteht darin, dass die Farben in *Il deserto rosso* „come across as rather more than merely Giuliana’s hallucinations: they go some way toward imposing her neurotic view on spectator.“<sup>5</sup> Wood vergleicht an derselben Stelle *Il deserto rosso* mit Hitchcocks *Marnie*.<sup>6</sup> In beiden Filmen erscheinen ‚Farbverzerrungen‘, wenn die Protagonistin in einer angespannten Situation zu sein scheint. Während jedoch die roten Filter in *Marnie* so stilisiert sind, dass man sie nicht für wirklich hält, sind die Verzerrungen in *Il deserto rosso* anderer Art, vor allem da Antonioni dazu keine fotografischen Tricks bemüht hat. Der Film spielt auf der Farbebene zwischen dem Abbild und der Impression des Raumes. Es eröffnet sich dadurch ein prekärer Zwischenraum zwischen der Autonomie und der Subjektivierung des Raumes. Wie der Raum eingeführt wird und wie er sich im Film behauptet, macht deutlich, dass er durchaus auch unabhängig von der Protagonistin existiert: Er ist in erster Linie der Bestimmende und nicht der Bestimmte. Wenn er als ein „état de l’ame“ existiert, dann ist der Ausgangspunkt der Zugriff, den er auf die Person ausübt. Der Raum dringt ein, zwingt sich dem Menschen auf. Dieses Eindringen des Industrieraumes wird im Film durch die gemeinsame Ästhetik der Innen- und Außenräume sehr deutlich. Es bestehen keine Enklaven, keine Zufluchtsorte. Nur an einem imaginären Ort der Phantasie gelingt

---

2 Vgl.: Chatman, Seymour (1985): *Antonioni, or, The Surface of the World*. Berkeley: University of California Press. S. 211.

3 Lenssen, Claudia (1984): „*Il deserto rosso*.“ In: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni*. München: Carl Hanser Verlag. S. 159.

4 Diese Bezeichnung der Landschaft wird von Jacques Aumont in seinem Buch *L’œil interminable* unabhängig von Antonioni benutzt. Aumont, Jacques (1989): *L’œil interminable*. Cinéma et peinture. Librairie Séguier. S. 63.

5 Cameron, Ian / Wood, Robin (1968): *Antonioni*. London: Studio Vista. S. 121.

6 Ebd.

es der Protagonistin kurz der Realität zu enteilen. Was am Ende des Films vielleicht als ihre Anpassung an die Umwelt gelten sollte, scheint mehr ihre Resignation vor einer unausweichbaren Omnipräsenz des sich aufzwingenden Raumes zu sein.

Welche Rolle steht der Farbe in der Gestaltung dieser filmischen Welt zu? Antonioni versteht sich als ein Regisseur, der Farbe bewusst als Stilmittel in seinen Filmen einsetzt und mehr als das, er bezeichnet die Farbe als entscheidende Komponente in *Il deserto rosso*:

*It [Il deserto rosso] has been conceived for shooting in colour, and I never would have made it in black and white. It seems ridiculous to me that anyone could imagine a film might be shot in colour or in black and white. Colour is not just a little something extra.<sup>7</sup>*

Es ist daher der Ausgangspunkt meiner Analyse zu untersuchen, was die Farbe in einem Film, der für diese gedacht ist, zum gesamten filmischen Gefüge beiträgt. Die Farbe weigert sich oft, in ihrer Erscheinungsform der physischen Welt des Raumes zugeordnet zu werden und existiert fast wie eine den Bildraum überlagernde Komponente. Ferner bringt sie einen visuellen Ablauf hervor, der durch ein Wechselspiel von Statik und Dynamik gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zur statischen Farbkomposition ist auch eine zeitliche zu beobachten, die sowohl in Mikrorhythmen einzelner Einstellungen als auch auf der Gesamtebene der Filmdramaturgie auftritt. Dadurch gewinnt die topografische Verteilung der Farbe eine zusätzliche Bedeutung.

Der Vorspann leitet den Industrieraum als Schauplatz ein und etabliert die industrielle Architektur sogleich als die dominierende Landschaft der modernen Zeit. Der Raum ist von Anfang an gekennzeichnet durch eine gewisse Unfassbarkeit. Alle Bilder im Vorspann erscheinen wie hinter einem Schleier der Unschärfe, der eine Immersion in den Raum hemmt. Weiterhin wird eine Möglichkeit der Immersion auf der Ebene der Montage und Bildkomposition herausgefordert. Die Kamera zeigt immer wieder aus verschiedenen Winkeln und Entfernungen Objekte der Industriearchitektur. Die Bilder ergeben aber keinen einheitlichen Raum, da keine Orientierungspunkte bestehen, die die räumliche Verbindung zwischen einzelnen Bildern herstellen würden. Der Raum fügt sich nur ästhetisch zusammen und zwar als ein abstrakter Raum, als ein Industriemosaik (Abb. 1). Dadurch wird das Empfinden des Raumes als etwas Konstruiertes, Gekünsteltes und aus dem natürlichen Lebensfluss Abgekapseltes unterstützt. Es ist in diesem Sinne auch bedeutend, dass der im Vorspann eingeführte Raum menschenleer ist und dass dadurch keine anderen Bildelemente um die Aufmerksamkeit des Zuschauers werben. Schon diese dargebotene Selbstgenügsamkeit des Raumes (und später auch der Farbe) erzeugt das Gefühl, dass der Raum die bestimmende Instanz der menschlichen Verfassung ist. Es wird also im Film eine klare Linie des Einflusses vom Raum ausgehend auf die Protagonistin angedeutet. Inwiefern die filmische Darstellung des Raumes dann auch – in einer Art Umkehrung dieses Einflusses – die subjektive Wahrnehmung Giulianas widerspiegelt, bleibt offen.

---

7 Manceaux, Michèle (1964): „In the Red Desert.“ In: *Sight and Sound* 34. S. 119.

Während im Vorspann die menschliche Figur dem Raum auf der Bildebene nicht konkurriert, geschieht dies aber auf der Tonebene durch die menschliche Stimme. Dabei ergibt sich auf der Ton-Bild-Ebene eine Komposition des Kontrapunkts. Das allererste Bild des Vorspanns zeigt für einige Momente Baumwipfel, die Kamera eilt aber in einem Schwenk nach rechts weg von diesem Bild, und ab diesem Punkt ist nur noch Industrie im Bild zu sehen. Im Laufe des Vorspanns wird dieser Schwenk nach rechts wieder aufgenommen, so, dass das erste Bild der Bäume nicht nur zeitlich immer ferner zurückliegt, sondern der Eindruck des sich davon Wegbewegens auch durch die Kamerabewegung unterstrichen wird. Dadurch entsteht eine kurze Gegenüberstellung der Industrie und der Natur, des Mechanischen und Organischen, wobei ersteres die Oberhand gewinnt. Dies ist aber nicht so auf der Tonebene. Mit dem ersten Bild des Vorspanns setzen eine Kulisse elektronischer Geräusche und ein industrieartiges Dröhnen ein, wobei nicht klar wird, ob diese diegetisch sind. Bald darauf erklingt eine weibliche Stimme in Form eines Gesangs. Den mittleren Teil des vierminütigen Vorspanns macht folglich eine Friktion der Töne aus. Der weibliche Gesang steigert sich im leichten Crescendo und koexistiert in gleichem Maße mit dem Dröhnen. Gleichzeitig liefert er einen starken



Abb. 1 Der Industrieraum im Vorspann: Unschärfe, Rahmung und Montage fördern die Abstraktion des Raumes.

Kontrapunkt zu der Bildebene des Films, zum Industrieraum. Dann aber behauptet sich der Gesang gegen das Dröhnen, das verschwindet. Der Zuschauer findet diesen Gesang später in dem von der Protagonistin erzählten Märchen wieder. Hierzu macht Chatman die passende Anmerkung, der Gesang sei also Giulianas Sehnen bevor wir überhaupt etwas von ihr wissen.<sup>8</sup> Am Anfang und am Ende des Vorspanns befinden sich auf der Ton- und Bildebene gewissermaßen zwei Gegenpole: die Bäume und die Industrie, der menschliche Gesang und das industrielle Dröhnen. Mit der immerzu steigenden Dominanz der Industriebilderwelt und dem immer ferner zurückliegenden Bild der Bäume steigt die

8 Vgl.: Chatman (1985), S. 135.

Lautstärke der Stimme, als verdeutliche sie dadurch die Intensität ihrer Emotion. Der nicht-diegetische Ton des Gesangs trennt den physischen Raum von dem Ursprung der Stimme, von dem Ursprung des Sehens. Das Sehen bleibt also in vielen Hinsichten undefiniert, mit der Ausnahme seiner Intensität.

### **Exposition – Etablierung der Farbe im Film**

In der Exposition sichert sich die Farbe ihren Platz nicht nur als eine Begleitkomponente des Bildes, sondern als ein gleichberechtigtes Element zur Narration, zu den Figuren, wenn auch nicht als eine Komponente, die die anderen überschattet. Die Konkurrenz zu dem Industriekonstrukt, die im Vorspann auf der Tonebene durch die menschliche Stimme dargeboten wird, wird in der Exposition und im weiteren Verlauf des Films ganz bedeutend von der Farbe getragen. Interessant dabei ist nicht nur die topografische Zuordnung der Farbe, sondern auch ihre ästhetische Qualität. Zwar wird die Farbe oft an die Industrie selbst geknüpft, ist dieser aber nicht vorbehalten. Weiterhin entsteht durch die Erscheinungsästhetik der Farbe und durch ihre Flächenzuordnung im Bild oft der Eindruck, die Farbe sei eine nicht-diegetische Komponente des Bildes und dementsprechend nicht aus der physischen Welt des Films stammend.

Die erste Einstellung der Exposition unterbricht abrupt den Fluss des Vorspanns durch Hastigkeit und Donnern einer lodernden Flamme. Es ist die erste scharfe Einstellung im Film. Das Bild überrascht durch diese Bildschärfe, durch den (implizit) diegetischen Ton und durch die Farbintensität der gelb-orangen Töne. In der nächsten Einstellung ist die Kamera weiter von der Flamme entfernt und ein größerer Teil der Fabrikanlage, aus der die Flamme gestoßen wird, ist im Bild sichtbar. Die Entfernung ist in der folgenden Einstellung, in der die Flamme nur noch sehr klein im Bild oben links zu erkennen ist, noch größer. Mit Ausnahme der lodernden Flamme ist das ganze Bild vollständig schwarz-grau. Je mehr sich also die Kamera Schnitt für Schnitt von der Flamme entfernt, desto mehr scheidet die Illusion einer ‚natürlichen‘ Farbigkeit. Die Farbintensität der Flamme ist nicht normgebend für das restliche Bild. Es scheint sogar, als ob die Farbe in so einer schwarz-grauen Umgebung nicht existieren könnte, vor allem nicht in der gegebenen Intensität.<sup>9</sup> Vielmehr entsteht durch die vorhandenen Lichtverhältnisse, den bedeckten grauen Himmel und die großen Rauchwolken des Fabrikkomplexes der Eindruck, dass die Farbe den physikalischen Verhältnissen trotz und unabhängig von der Umgebung als eine selbstständige Komponente existiere.

Durch einen Schwenk verschwindet die Farbe wieder aus dem Bild. Nur mühsam erkennt man wieder an einer Personengruppe, die am Endpunkt des Schwenks erkennbar wird, eher Farbdeutungen als richtige Farbe. Die Farbintensität der Flamme vom Anfang ist jedoch nicht wieder aufzufinden. Hier leitet Antonioni seine Protagonistin Giuliana (Monica Vitti) ein, die mit ihrem Sohn auf die erwähnte Personengruppe zukommt. Giuliana und ihr Sohn ziehen den Blick des Zuschauers auf sich, weniger dadurch, dass sich zwei menschliche Gestalten der Kamera annähern als durch die intensive Farbe, die sie mit ihrer Kleidung in das Bild hineinbringen – Giuliana mit ihrem intensiv grünen Mantel, ihr Sohn in einem ockerfarbenen. Die Farbe ihrer Kleidung erscheint in der Umgebung als eine visuelle Provokation. Wiederum erscheint die Farbe, so wie es der

9 Vgl. De Grandis, Luigina (1986): *Theory and Use of Color*. New York: Abrams. S. 85. De Grandis gibt Beispiele dafür, wie sich die Sättigung und der Ton der Farbe durch variierende (Tages-)Lichtverhältnisse ändern und von ihnen abhängig sind.

Fall bei der Flamme war, nur in bestimmten Teilen des Bildes, isoliert und abgegrenzt von der sonst grauen Umgebung. Dieses oppositionelle Verhältnis findet auch später im Film häufig Verwendung. Nachdem die Farbe einmal in voller Sättigung eingeführt wurde, ist ein Farbspektrum der Extreme etabliert und eine bestimmte Erwartungshaltung gegeben. Durch die starke Attraktion der Farbe innerhalb einer heruntergefahrenen, manchmal fast achromatischen Palette kommt dem Zuschauer das anschließende Fehlen der intensiven Farbe als ein ‚Farbentzug‘ vor. Dabei wird in der Erscheinungsweise der Farbe deutlich, dass Antonionis Farbdramaturgie durch eine Unvorhersehbarkeit sowohl des Rhythmus des Auftretens von Farbe als auch der Farbzuordnung gekennzeichnet ist.

Die Unvorhersehbarkeit der Farbzuordnung wird ebenfalls schon in der Exposition demonstriert. Die grüne Farbe von Giulianas Mantel kann in dem Grün des Rasens vor dem Fabrikgebäude wiedergefunden werden. Es erweist sich jedoch als voreilig, nur aufgrund dieser Farbkorrespondenz auf Giulianas Verbundenheit mit der Natur zu schließen, da das Grün bald darauf auch als die Farbe der bunt gestrichenen Industrieröhre erscheint. Die Schwierigkeit der Identifizierung einer Farbsymbolik und dadurch der Vorhersehbarkeit der Farbzuordnung liegt nicht nur in der Pluralität der möglichen Referenzobjekte, sondern auch darin, dass diese Referenzobjekte selbst diverse Erscheinungsformen aufweisen. Beispielsweise scheint die Natur in *Il deserto rosso* alles zu sein außer grün (Abb. 2). Als sich Giuliana von der Menschenmasse entfernt, schlägt sie einen Weg mit schwarzen Gebüsch und matschigem Boden ein. Sie bleibt stehen und ihr Blick schwenkt über einen schwarzen, rauchenden Müllhaufen. Ein paar grünliche Grashalme rechts unten im Bild schaffen es nicht, sich gegen das Schwarz im Bild zu behaupten.



Abb. 2 Die Industrielandschaft in *Il deserto rosso*. Rechts im Bild Giuliana mit ihrem Sohn. Die Einstellungsgröße betont die überwältigende Dominanz des Industrieraumes über den Menschen.

Wenn auch durch die Verwendung der grünen Farbe in der Exposition des Films schon gezeigt wird, dass eine (bestimmte) Farbe nicht einfach Objekten, Menschen oder Ortschaften zugeschrieben werden kann, so wird dafür ein anderes Prinzip



der Farbdramaturgie etabliert, nämlich das Zuweisen einer gesättigten Farbe einer bestimmten geometrischen Fläche. So ist auch das Grün des Fabrikrasens die Natur, der eine bestimmte, hier rechteckige Fläche zugewiesen wird. In derselben Sequenz fängt Antonioni die Farbe mit Hilfe einer Art Irismaske mit unscharfen Konturen ein. Die Bewegung Giulianas und ihres Sohns an den Gebüschten vorbei wird von dieser transparent-schwarzen Irismaske fixiert. Sie verstärkt den Eindruck einer dunklen und düsteren Landschaft und erzeugt einen stärkeren Kontrast zwischen den Personen und dem Hintergrund, da dieser jetzt fast ganz schwarz erscheint. Die Maske definiert und beschränkt ferner die Farbfläche, indem sie die Möglichkeit einer Farbzerstreuung ausschließt. In *Il deserto rosso* zerstreuen sich gesättigte Grundfarben kaum im Bild. Die Zerstreuung erfolgt meistens bei verschiedenen Mischönen, vor allem bei schwarz-grauen und braunen Tönen. Durch das Auftreten der Farbe in einer beschränkten Fläche und den dadurch entstehenden Kontrast der homogenen gesättigten Farbe zur restlichen abgedämpften Farbpalette entsteht der Eindruck eines auffällig beherrschten Bildes. Homogenität, Intensität und Flächenzuordnung der Farbe verstärken ihren provokativen Charakter. Nicht zuletzt aus diesem Grund hat die Farbe in der Umgebung, in der sie auftritt, oder wenn sie an ein bestimmtes Objekt angeknüpft ist, oft den Charakter eines Fremdkörpers. Dieser Eindruck der Farbe als etwas Befremdendes schlägt sich schließlich in den Empfindungen der Protagonistin nieder: Als sie ihre Ängste ausspricht, heißt es, es seien die Ängste „vor den Straßen, Fabriken, Farben“.

### **Farbkomposition – zwischen Statik und Dynamik**

Der durch ein Wechselspiel von Statik und Dynamik gekennzeichnete visuelle Ablauf des Films, „Stagnation des Films im Einzelbild“<sup>10</sup>, wie Färber es ausdrückt, ist in *Il deserto rosso* besonders auf der Ebene der Farbdramaturgie zu beobachten. Die bereits erwähnte Zuteilung der Farbe auf klar definierte Flächen und der dabei entstehende Eindruck eines beherrschten und durchdachten Bildes erzeugt auch ein Gefühl der Bildstatik. Arnheim siedelt in diesem Kontext der Statik und Bewegung den Unterschied zwischen malerischer und filmischer Bildkomposition an:

*Es könnte sein, dass nicht so sehr Flächenbildgestaltung als die Gestaltung eines in der Zeit sich entwickelnden dramatischen Vorganges denjenigen Faktor darstellt, der die eigentliche Filmbegabung ausmacht [...]. [D]ie Malerei [hat] einen starken Einfluss auf den Film ausgeübt, soweit es sich um die Gestaltung des Bildes handelt, [...] [d]ennoch wäre es sicherlich falsch, die filmische Bildgestaltung einfach auf die statische zurückführen zu wollen, denn es gibt auch eine spezifische Komposition der Bewegung, für die aber passende Termini eher aus der Musik als aus der Malerei zu entnehmen wären: Crescendi und Decrescendi, Staccati und Legati, chromatische Verläufe und Intervallsprünge.<sup>11</sup>*

10 Färber (1965), S. 25.

11 Arnheim, Rudolf (1934): „Malerei und Film.“ In: Ders.: Kritiken und Aufsätze zum Film. Hrsg. von Helmut H. Diedrichs (1977). München: Carls Hanser Verlag. S. 151.

Bei Antonioni erhalten die Bilder auch dadurch eine statische Qualität, dass sie oft, selbst wenn sie in den Ablauf einer filmischen Sequenz eingebettet sind, aus dem dramatischen Vorgang herausgerissen zu sein scheinen. So wie die Einstellungen des Vorspanns existieren viele Bilder im Film fast für sich alleine. Die Kamera löst sich von den Figuren, verfolgt Linien, Objekte oder Landschaft und verweilt schließlich auf dem menschenleeren, abstrakten Bild. Die Rolle, die das Grafische dem abstrakten Charakter der Filmbilder in *Il deserto rosso* verleiht, erfasst Chatman, indem er bemerkt, dass die Tatsache, dass die Filme der Tetralogie von Kritikern als abstrakt bezeichnet wurden, nicht so viel mit der narrativen Ebene zu tun hat als mit „visual framing that becomes more designlike and in that sense more abstract“<sup>12</sup>. Das flache Bild, durch klare geometrische Linien zerteilt (oft Horizontalen oder Vertikalen), erinnert an moderne abstrakte Gemälde von Malern wie Mondrian.<sup>13</sup> Ferner sorgen nicht nur Vertikalen und Horizontalen für die Rahmungen im Bild. Der Effekt der inneren Rahmung kann deutlich durch die Farbe verstärkt werden, so wie Mezzenti das am Beispiel von Stummfilmfarbe bemerkt, „by putting a colour in one particular place you can introduce more framing within the overall frame that’s already there.“<sup>14</sup> Als Beispiele werden auch hier moderne Maler wie Warhol und Léger genannt. Was bei einem Vergleich der drei genannten Maler auffällt, ist das Verwenden homogener gesättigter Farben. Gerade dadurch gelingt es auch Antonioni den erwähnten Eindruck von Farbe als einer dem Bild überlagerten Komponente zu schaffen, wie auch schon bemerkt wurde, als auf „pure, shaded, uniform color, unattached to objects“ oder auf die Farbe als „das Angestrichene“ in *Il deserto rosso* hingewiesen wurde. Im Film wird die Annäherung an die Ästhetik des abstrakten Gemäldes noch einen Schritt weiter getrieben und zwar durch die Anwendung der Telefotolinse. Antonioni erklärt, dass ihr Einsetzen dazu diene „so as not to have any depth of field, which is in itself an indispensable element of realism.“<sup>15</sup> Stattdessen sorgt das resultierende Fehlen der Tiefenschärfe für eine Flächigkeit des Bildes. In der spezifischen Anwendung der Farbe und im bewussten Verzicht auf Tiefenschärfe im Film sah Dreyer schon 1955 unbegrenzte Möglichkeiten der Filmabstraktion:

*Perhaps there is an idea for an interesting abstraction in the conscious elimination of the atmospheric perspective – or, in other words, by giving up much-coveted illusion of depth and distance. Instead, one could work toward an entirely new image construct of color surfaces, all on the same plane, forming one great aggregated surface of many colors from which the notion of foreground, middleground, and background would be completely dropped. In other words, one could move away from the perspectivistic picture and pass on to pure*

---

12 Chatman (1985), S. 118.

13 Vgl.: Dalle Vacche, Angela (1996): „Michelangelo Antonioni’s Red Desert. Painting as Ventriloquism and Color as Movement.“ In: Cinema and Painting. The University of Texas Press. S. 64.

14 Hertogs, Daan / de Klerk, Nico (Hrsg.) (1996): Disorderly Order. Colours in silent film. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum. S. 57.

15 Godard, Jean-Luc (1965): „Jean-Luc Godard Interviews Michelangelo Antonioni.“ In: Movie 12. S. 34.



*surface effect. It is possible that by taking this direction we might obtain quite singular effects, just right for the film.*<sup>16</sup>

Antonioni schafft jedoch durch den flachen, zusammengepressten und gerahmten Raum (Abb. 3) ein Gefühl des Gefangenseins seiner Protagonistin, die sich schließlich in ihrer Umgebung so abtastet, als könnte kein Vertrauen mehr in das optisch Wahrgenommene gesetzt werden.



Abb. 3 Flächengestaltung: Giulianas Farbproben erfüllen die ganze linke Hälfte des Bildes. Diese bekommt durch die homogenen Farben und klar definierte Flächen einen betont zweidimensionalen Charakter.

Neben der statischen Farb- und Bildkomposition in *Il deserto rosso* kann auch eine sich in der Zeit abspielende beobachtet werden, wobei die Grenzen dazu fließend sind und die beiden Möglichkeiten der Farbkomposition sich daher nicht gegenseitig ausschließen. Ich werde hier drei Prinzipien einer solchen Farbkomposition in der Zeit vorschlagen, die ich im Folgendem als Collage, sich entfaltende Farbkomposition und Farbe als Überraschungsmoment bezeichnen werde. Am Beispiel des Vorspanns kann man beobachten, wie die einzelnen Einstellungen wie Standbilder der Malerei für sich alleine funktionieren, sich jedoch gleichzeitig durch die Montage zusammenfügen. Das Nacheinander der farbigen Industrieröhre im Vorspann schafft ein Gesamtbild, eine Collage. In der Mitte des Vorspanns haben sieben aufeinander folgende Einstellungen einige Merkmale gemeinsam – es sind die ersten Einstellungen, in denen die Farbe richtig erscheint, die Kamera ist den Gegenständen näher als in den vorherigen Aufnahmen, die Kamera schwenkt nicht, das Dargestellte machen Rohre und Kessel aus. Die zeitliche Einheit dieses ‚Clusters‘ funktioniert daher nicht nur als solche aufgrund des Nacheinanders der Einstellungen, sondern auch wegen der Farb- und Formkorrespondenz ihrer Elemente, teilweise sogar durch symmetrisch korrespondierende Einstellungen.

<sup>16</sup> Dreyer, Carl Theodor (1955): „Imagination and Color.“ In: Ders.: Dreyer in Double Reflection. Translation of Carl Th. Dreyer's Writings About the Film (Om Filmen). Hrsg. Von Donald Skoller (1976). New York: Dutton. S. 185.

Ferner werden schon in der ersten Einstellung alle Farben etabliert, die sich dann durch die folgenden Einstellungen durchziehen, nämlich Rot, Graublau, Gelb, Schwarz, Grau, und Weiß.

Während in diesem Beispiel die Farbkomposition durch Montage organisiert wird, kann an anderen Stellen eine Komposition betrachtet werden, die durch Figuren- und Kamerabewegung entsteht. Dabei können unterschiedliche Erscheinungsformen der an Bewegung gebundenen Farbkomposition festgestellt werden. Eine davon ist die sich entfaltende Farbkomposition: Durch die Figuren- und Kamerabewegung kommen Elemente ins Bild, die dann am Ende der Bewegung eine Einheit, eine Vereinigung der in der Einstellung oder Sequenz eingeführten Farben ergeben. So verfolgt die Kamera an einer Stelle zwei Personen, Ugo und Corrado, auf dem Fabrikgelände. Durch eine Rückfahrt der Kamera erscheinen im Hintergrund des Bildes verschiedene vertikale Stangen und ein großer Tank. Das Bild resultiert in einer Farbkomposition, bei der die Kleidungsfarbtöne der zwei Männer im Bildvordergrund noch einmal im Bildhintergrund aufgenommen werden. Ein anderer Fall ist eine Farbkomposition, bei der die Farbe ebenso durch Figuren- und Kamerabewegung ins Bild kommt, ein Farbmotiv jedoch nicht allmählich aufgebaut wird, sondern durch plötzliches Erscheinen als Überraschungsmoment auftaucht. Die Überraschung kommt außerdem dadurch zustande, dass die erscheinende Farbe einen Farb- und/oder Quantitätskontrast zu dem Rest der Einstellung oder Sequenz bildet. Hier kann wieder die Fabriksequenz mit Ugo und Corrado als Beispiel bemüht werden. Die Kamera begleitet die beiden Männer, als sie einen grauen Raum verlassen. Während sie gehen, erscheint von rechts ein großes gelbes Fliesenbild. Die überwältigende Farbtintensität, genauso wie die große Fläche, auf der sich die Farbe erstreckt, ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. An einer anderen Stelle im Film, in der Sequenz in der roten Hütte, entsteht die Überraschung durch den Wechsel der Kameraperspektive und durch den Schnitt. Corrado und Giuliana werden aus der Untersicht gezeigt. Der Hintergrund ist überwiegend grau, ganz rechts im Bild sieht man eine rote Fläche. Die Kamera wechselt in der nächsten Einstellung zu Giuliana, und zeigt in der darauf folgenden Einstellung wieder die beiden Figuren zusammen im Bild. Wenn Corrado aber erneut ins Bild gebracht wird, passiert dies durch den Wechsel zu einer Aufsicht und durch eine Positionierung der Kamera weiter rechts. Der dabei erscheinende Hintergrund wird diesmal durch rote Farbe dominiert. Die Farbüberraschung entsteht durch selektive Rahmung, die einen neuen, durch die intensive Farbpräsenz auffälligen Hintergrund ins Bild bringt.

Die hier vorgeschlagenen Formen der Farbkomposition können natürlich nicht alle farbkompositorischen Merkmale erfassen, noch sollten sie als feste Kategorien verstanden werden. Die Formen der Farbkomposition können sich natürlich auch überschneiden, so wie das beispielsweise in der Fabriksequenz passiert, als die ganze linke Hälfte des Bildes ein blauer Kessel mit einem gelben Rohr erfüllt. Die Einstellung könnte als ein Überraschungsmoment angesehen werden, da Blau und Gelb plötzlich die Hälfte des Bildes ausfüllen. Gleichzeitig könnte es aber auch als eine Vereinigung der in der Sequenz vorgekommenen Farben betrachtet werden.

Man kann also folgern, dass durch die Farbe eine Haltung der Erwartung, erhöhter Aufmerksamkeit und wiederholter Überraschung entsteht. So wie dies der Fall in der ersten Einstellung der Flamme war, überrascht die gesättigte Farbe und verleitet zur

Antizipation ihrer wiederholten Erscheinung. Dabei ist es schwer Regelmäßigkeiten festzustellen die dem Prozess des Farbverfolgens helfen würden. Houston bemerkt auch, wie das Verfolgen der Farbe in *Il deserto rosso* zu einem erhöhten Aufmerksamkeitsgrad führt:

*They [die Zuschauer, J.R.] are pushed willy-nilly into the condition of sharpened awareness. There are no sequence in the film, and few shots, where one is not conscious of the use to which the director is putting a stretch of grass or a rusty railing, a white wall, a black, a mud-choked puddle of water, or the clear red glow of a stove.<sup>17</sup>*

Das Erscheinen und Verschwinden der bunten Farbe wird in seiner Wirkung durch die andauernde Erwartungshaltung verstärkt, um als Resultat einen unbeständigen Farbrhythmus hervorzubringen. Dabei ergibt sich die Unbeständigkeit nicht nur im Abwechslungsrhythmus von farbig – nicht farbig, sondern auch im Wechsel von statischem - nicht statischem, scharfem – unscharfem, flächigem und tiefem Bild. Der Wahrnehmungsraum in *Il deserto rosso* ist also ein Raum der fortwährenden Ungewissheit.

### **Topografie der Farbe**

Die topografische Zuteilung der Farbe in *Il deserto rosso* ist einerseits durch eine Unberechenbarkeit der Farbe im Sinne der oben besprochenen Erscheinungsweise der Farbe gekennzeichnet, andererseits wird im Film ganz früh eine gemeinsame Ästhetik verschiedener Ortschaften etabliert: der Innen- und Außenräume und des Industrie- und Naturraumes. Bedeutenderweise sind die ersten im Film gezeigten Innenräume das Innere einer Fabrik. In der Farb- und Formgestaltung dieser Räume wiederholen sich die Merkmale, die davor auch im Außenraum anzutreffen waren: Die gesättigte Farbe tritt hauptsächlich in einer heruntergefahrenen achromatischen Palette auf, geknüpft an klar definierte Formen. Ferner dominiert hier ein Hintergrund von gräulich-bräunlichen Abstufungen und überhaupt ist die einzige organische Farbe dem menschlichen Körper vorbehalten. Dies ist auch der Fall mit den Formen. Nur der menschliche Körper fügt sich den geometrischen Linien des Industrieinnenraumes nicht zu. Besonders deutlich wird dies in einer Einstellung am Anfang des Films. In einem Raum wird rechts im Bild und aus der Untersicht ein Mann im Büro hinter einem Metalltisch gezeigt. Den übrigen Teil des Bildes füllt der Ausblick durch ein großes Fenster. Durch das Fenster sieht man zwei riesige, runde, dunkle Tanks, die das Bild dominieren. Das Bild enthält fast nur die Kontrastabstufungen Weiß, Grau und Schwarz. Die einzige Farbabweichung im Bild ist der Teint des Mannes. Das Klinische der Farbpalette wird auf der Formebene bekräftigt. Das Bild ist geprägt von klaren geometrischen Linien. Das große Fenster bietet eine rechteckige Rahmung innerhalb des Bildes. Den zwei runden Tanks draußen sind zwei würfelförmige Teile des Schreibtisches gegenübergestellt. Nur der menschliche Körper korrespondiert nicht zu diesen klaren geometrischen Linien. Das Fenster schafft weiterhin kaum den Eindruck von Raumtiefe. Es ist eher so, als existierte das Fensterbild als ein zweidimensionales Gemälde und nicht als eine Blicköffnung in einen physischen Raum.

---

<sup>17</sup> Houston, Penelope (1965): „The Landscape of the Desert.“ In: *Sight and Sound* 34. S. 81.

Die zwei runden Tanks drängen sich bedrohend nach vorne ins Bild und werden dadurch ein optischer Teil des Innenraums. Das Hereindrängen des Außen- in den Innenraum und die Farb- und Formkorrespondenz machen hiermit den Übergang der Außen- zur Innenästhetik fließend (Abb. 4).



Abb. 4 Der Industrieraum drängt sich in den Innenraum: Innen und Außen gehen ineinander über.

Diese Korrespondenz gilt auch für die Innenräume eines privaten Familienhauses: Selbst im Haus der Protagonistin wiederholt sich die kalte Atmosphäre des Industriekomplexes. Es ist ein Haus, das „ein Nebengebäude der Fabrik zu sein [scheint], kahl, geometrisch, unpersönlich, rasch zu räumen.“<sup>18</sup> Aus einem Altraum erwacht, begibt sich Giuliana in das Zimmer ihres Sohnes, wo die Geräusche der Fabrikmaschinen im Hin- und Herfahren des Spielzeugroboters nachklingen, genauso wie die metallgraue Farbe des Roboters, ein roter und ein blauer Stuhl im Zimmer an die Farben aus der vorherigen Industriesequenz erinnern. Im Gang des Hauses herrscht eine klinisch kalte Atmosphäre – der Raum besteht aus einer weißen Wand, einer blauen Wand und einer blauen Stange des Geländers, die ähnlich wie die Rohre des Industriekomplexes durch verschiedene Kameraperspektiven eine innere Rahmung ins Bild bringt und gleichzeitig den Eindruck des Eingesperrtseins schafft. Ähnliche Wirkung hat das lange enge Fenster, das seiner eigentlichen Funktion zuwider zu laufen scheint: Statt den Raum zu öffnen, verstärkt es nur den Eindruck des Gefangenseins. Ähnlich wie das Bürofenster aus der vorherigen Sequenz ist das Hausfenster eine im Beton verankerte Glasscheibe ohne Hinweis darauf, dass man es öffnen könnte. Dabei verstärken sich die horizontalen Linien der Metallstange des Geländers und des Fensters gegenseitig und rufen einen beklemmenden Eindruck hervor. Als später im Film ein Frachter am ähnlichen Fenster im Haus vorbeifährt, erzeugt die lange aber enge Form des Fensters eine irritierende Wirkung, da man den Frachter wegen der Fensterform nicht ganz mit dem Blick erfassen kann. Schwarzer bemerkt:

*If modern architects envisioned the strip window  
offering a healthful gaze onto nature, for Antonioni those*

---

18 Färber (1965), S. 24.

*windows exacerbate the anxiety of being held hostage  
in a world of entwining mechanical objects.*<sup>19</sup>

Ein wichtiger Aspekt der Farbe in diesen Innenräumen ist, dass sich ihre Wirkung durch die Anbindung an die Architektur verstärkt. Der klar definierte Raum, das klinische Weiß und das kalte Blau verstärken sich gegenseitig in einem eisigen Eindruck. Gegen diese Atmosphäre schaffen die wenigen hölzernen Möbelstücke im Raum nicht sich zu behaupten. Auch die Personen können dieser Atmosphäre nicht entkommen. Giuliana und ihr Mann tragen beide weiße Schlafkleidung, die gegebenenfalls in einem anderen Raum völlig andere Dimensionen annehmen würde, hier allerdings fügt sie sich in die herrschende kalte Atmosphäre des Raumes ein und unterstützt den Eindruck einer misslungenen Kommunikation der Gefühle zwischen den Ehepartnern.

Diese mit einer Umarmung endende Sequenz wird besonders unheimlich, als die Kamera von den Personen wegschwenkt um ein abstraktes Gemälde ins Bild zu bringen. Das abstrakte, nur unscharf zu sehende Gemälde evoziert mit seinen Farblecksen die Industrie des Vorspanns und mit seiner Farbintensität die Industrieräume der Exposition. Vor allem aber wird durch den autonomen Gestus, in dem sich die Kamera von den Personen löst und das Gemälde ins Bild bringt die Farbe fast zu einer Bedrohungsinstanz. Die Kulmination dieser Bedrohung durch Farbe findet in einer ähnlichen Sequenz gegen Ende des Films statt, als sich Giuliana mit Corrado in einem Hotelzimmer befindet. So wie die Umarmungen ihres Mannes kein emotionaler Zufluchtsort der Sicherheit und des Trostes sind, können es auch ähnliche Annäherungen seitens Corrados nicht sein. Im Hotelbett liegend verzweifelt Giuliana durch den Anblick eines abstrakten Farbspiels über dem Bett: Es erinnert an das abstrakte Gemälde in der Sequenz mit Giulianas Mann, jedoch kann hier der Ursprung der Farben nicht mehr einem physischen Objekt im Raum zugeschrieben werden (Abb. 5). In ihrer Verzweiflung vor dem Anblick dieser Farben verbleibt Giuliana nur noch ein infantiler Versuch der Flucht – sie zieht die Bettdecke über den Kopf.

Wenn die bisher genannten Prinzipien der Raum- und Farbgestaltung eine dauernde aber eher subtile Irritation aufweisen, so ist wohl der Höhepunkt dieser Irritationen eine Veränderung der natürlichen Farbigkeit, die Verflechtung von Natur- und Industrieästhetik. In diesem Kontext ist es nützlich zwischen zwei Farbmilieus zu unterscheiden: Naturfarbe als vorhandene Farbe, Natur als unveränderlich, als „gegebenes Fotograferobjekt“ einerseits und andererseits die „vom Menschen geschaffene Farbumwelt, bei der es Möglichkeiten zur Auswahl und Gestaltung gäbe.“<sup>20</sup> Antonioni hält diese polare Differenzierung in *Il deserto rosso* nicht aufrecht. Bei ihm ist die Natur nicht unveränderlich als Fotograferobjekt. Stattdessen erscheinen im Film graue

---

19 Schwarzer, Mitchell (2000): „The Consuming Landscape: Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni.“ In: Lamster, Mark (Hrsg.): *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press. S. 209.

20 Mehnert, Hilmar (1974): *Die Farbe in Film und Fernsehen*. Leipzig: VEB Fotokinoverlag. S. 184. Diese Unterscheidung entnimmt Mahnert der Technicolor-Farbberaterin Natalie M. Kalmus.



Äpfel, schwarzes Wasser, gelber Teich, violette Büsche. Die physische Realität wird zur malerischen Leinwand.

Dass die Welt der Protagonistin durch eine verfremdete Farbigkeit gekennzeichnet ist, wird durch das Märchen, das Giuliana ihrem Sohn erzählt, stark pointiert. Hier etabliert sich im Film zum ersten Mal so etwas wie ‚natürliche‘ Farbigkeit. Die Sequenz findet an einem Meeresstrand statt (Abb. 5). Das Wasser hier und der Himmel sind klar und blau und die Natur ist grün. Für Giuliana ist die Farbe offensichtlich eine wichtige Komponente ihrer Umgebung, denn sie berichtet ihrem Sohn über den Strand: „Die Natur hatte so schöne Farben, und nichts machte Lärm.“ Antonioni hebt zusätzlich durch die Wahl der Jahreszeit den Unterschied zwischen dem Meeresstrand und den übrigen Ortschaften im Film hervor. Am Strand ist es Sommer, es ist warm, hell und klar. In der Ravenna-Umgebung ist es Spätherbst oder Winter und es gibt wenig grüne Natur zu sehen. Durch diese zwei Landschaften werden eine Art von Natürlichkeit und lebendiger Natur mit absterbender und der Industrie unterliegender Naturlandschaft kontrastiert. Während in der Industrielandschaft immer wieder das Absterben des Lebens besprochen wird (Fische, die nach Petroleum schmecken oder die es in den verseuchten Flüssen nicht mehr gibt, Vögel, die den giftigen Rauch der Industrieschloten vermeiden), wird in der Strandsequenz die Präsenz nicht nur des physischen Lebens, sondern einer Lebenskraft an sich betont. Die ganze Landschaft im Märchen wird Leben, wird animiert. „Alles hat gesungen, alles“ wie Giuliana den mysteriösen Gesang im Märchen ihrem Sohn erklärt. Dieser Gesang ist der weibliche Gesang, den der Zuschauer im Vorspann kennen gelernt hat. Hier wird der Gesang, im Unterschied zum Vorspann, als diegetisch dargeboten. Er wird nicht dem Visuellen überlagert als etwas Fremdes, Externes, aus einer anderen Realität zugreifend und er ergibt auch keine Dissonanz zu den elektrischen, industrieähnlichen Geräuschen. In der Strandsequenz ist die Industrie sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene abwesend. Statt des Dröhnens erscheinen hier nur noch die Geräusche des Windes und des Meeres. Wenn man das Argument akzeptiert, der Gesang im Vorspann sei Giulianas Sehnen, bevor der Zuschauer es kennt, dann könnte der allgegenwärtige Gesang in der Strandsequenz zusätzlich als ein Sehnen nach einem tiefen Verbundensein mit der Landschaft interpretiert werden. Der Gesang kommt aus der Naturlandschaft und strebt zu ihr zurück.



Abb. 5 Die Naturlandschaft aus Giulianas Erzählung.



Der Kontrast zwischen diesen zwei Landschaftstypen bekräftigt und verdeutlicht Giulianas Sehnen. Nicht nur ist ihr eigentlicher Lebensraum, so wie bisher am Beispiel der Farbe diskutiert wurde, ein Raum der visuellen Ungewissheit, Unberechenbarkeit und Bedrohung, die Wahl der verschiedenen Ortschaften in *Il deserto rosso* unterstreicht zudem das Gefühl der Entortung der Protagonistin. Die Räume, die an sie gebunden werden – ihr Haus, ihr Laden – sind allesamt leere oder halbleere Räume. Der Charakter dieser Räume ist eher kulissenhaft als persönlich. Auch andere Orte im Film sind uneigentliche, entpersonalisierte Lebensräume: Fabrik, verlassene Hütten, Hotel, Ölplattform, Versammlungssaal – transitorische „Nicht-Orte“<sup>21</sup>. Schließlich misslingt in *Il deserto rosso* auch die Einordnung des Menschen in die Natur, deren Teil er unbestreitbar ist. Nur der Märchenstrand mit seinen ‚natürlichen‘ Farben macht eine solche Assoziation möglich.

### Fazit

An *Il deserto rosso* fasziniert, wie sich der Film von der natürlichen zur artifiziellen, von der objektgebundenen zur abstrakten Farbe bewegt. Der Film fordert die Grenze zwischen der diegetischen und nicht-diegetischen Filmwelt heraus und verlangt eine reflektierte Stellungnahme zur Farbe als einem Teil der physischen Welt. Durch diesen Akzent auf der Wahrnehmung der Farbe lenkt Antonioni gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf seine Protagonistin und ihre Beziehung zu ihrer Umgebung. Farbe als Stilmittel des Films wird benutzt, um eine den gesamten Film durchziehende Frage in den Vordergrund zu rücken, nämlich die Frage nach der Subjektivität der Farbwahrnehmung im Film, die sich aus dem fortwährenden Vergewisserungsbedürfnis über den diegetischen oder nicht-diegetischen Charakter der Farbe ergibt. Gerade die Farbe eignet sich mit ihrer flüchtigen, unbeständigen Qualität als Erprobungsfeld der Wahrnehmung. Was schließlich als ein notwendig mitschwingendes Element dieser Ungewissheit über die Wahrnehmung gesehen werden kann, ist die bis zum Ende des Films bestehende Ungewissheit über die Anpassung der Protagonistin an ihr Umfeld.

---

21 Vgl. Augé, Marc (1992): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer. S. 92-93.

---

Literaturverzeichnis

Arnheim, Rudolf (1934): „Malerei und Film.“ In: Ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. von Helmut H. Diedrichs (1977). München: Carls Hanser Verlag. S. 151-153.

Augé, Marc (1992): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer. S. 92-93.

Aumont, Jacques (1989): *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. Librairie Séguier.

Cameron, Ian / Wood, Robin (1968): Antonioni. London: Studio Vista. S. 121.

Chatman, Seymour (1985): *Antonioni, or, The Surface of the World*. Berkeley: University of California Press.

Dalle Vacche, Angela (1996): „Michelangelo Antonioni's Red Desert. Painting as Ventriloquism and Color as Movement.“ In: *Cinema and Painting*. The University of Texas Press. S. 43-80.

De Grandis, Luigina (1986): *Theory and Use of Color*. New York: Abrams. S. 85.

Dreyer, Carl Theodor (1955): „Imagination and Color.“ In: Ders.: *Dreyer in Double Reflection. Translation of Carl Th. Dreyer's Writings About the Film (Om Filmen)*. Hrsg. Von Donald Skoller (1976). New York: Dutton. S. 174-186.

Färber, Helmut (1965): „Rote Wüste.“ In: *Filmkritik* 1/65. S. 23-25.

Godard, Jean-Luc (1964): „Jean-Luc Godard Interviews Michelangelo Antonioni.“ In: *Movie* 12. S. 31-34.

Hertogs, Daan / de Klerk, Nico (Hrsg.) (1996): *Disorderly Order. Colours in silent film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.

Houston, Penelope (1965): „The Landscape of the Desert.“ In: *Sight and Sound* 34. S. 80-81.

Lenssen, Claudia (1984): „Il deserto rosso.“ In: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni*. München: Carl Hanser Verlag. S. 158-168.

Manceaux, Michèle (1964): „In the Red Desert.“ In: *Sight and Sound* 34. S. 76-80.

Mehner, Hilmar (1974): *Die Farbe in Film und Fernsehen*. Leipzig: VEB Fotokinoverlag.

Schwarzer, Mitchell (2000): „The Consuming Landscape: Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni.“ In: Lamster, Mark (Hrsg.): *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press. S. 197-215.

---

Filmverzeichnis:

*Il deserto rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964). DVD: Arthaus 2006.