

Aus:

STEFANIE DIEKMANN, WINFRIED GERLING (HG.)

Freeze Frames

Zum Verhältnis von Fotografie und Film

Januar 2010, 232 Seiten, kart., zahlr. Abb., 26,80 €, ISBN 978-3-8376-1363-6

Der so genannte Freeze Frame, also die optische Illusion des stehenden, »eingefrorenen« Filmbildes, konstituiert eine Zone des Übergangs zwischen Film und Fotografie, bewegtem und stehendem Bild, laufender und aufgehobener Zeit, sowie, je nach Organisation des Materials, zwischen Narration und Tableau, Sequenz und Stasis, horizontaler und vertikaler Lektüre. Ausgehend vom Freeze Frame als einer hybriden, intermedialen Struktur par excellence sind die zwölf Beiträge des vorliegenden Bandes darauf ausgerichtet, die Beziehung von Film und Fotografie vor allem mit Blick auf Spannungsverhältnisse und Grenzgänge zwischen den beiden Medien und die damit verbundenen Zeit- und Darstellungsökonomien zu untersuchen.

Stefanie Diekmann (Prof. Dr.) ist zzt. Gastprofessorin für Kunsttheorie an der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder. Ab Sommer 2010 ist sie Professorin für Theater und Medien an der LMU München.

Winfried Gerling (Prof.) lehrt Konzeption und Ästhetik der Neuen Medien im Studiengang Europäische Medienwissenschaft an der FH Potsdam.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1363/ts1363.php

| | |
|------------|----------|
| Einleitung | 7 |
|------------|----------|

I ÜBER FOTOGRAFIE: FOTOGRAFISCHE BILDER IM FILM

| | |
|--|-----------|
| Bernd Stiegler Der merkwürdige Hang der Cyborgs zur Fotografie. Anmerkungen zu BLADE RUNNER | 12 |
| Alexander Streitberger Fotografie, Doppelgänger und Tod in Krzysztof Kieslowskis LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE | 26 |
| Kay Kirchmann und Nicole Wiedenmann Vom Ende her gedacht. Beobachtungen zur narrativen und reflexiven Funktion der Fotografie in populären Zeitreise-Filmen | 40 |
| Stefanie Diekmann Standard Operating Procedures. Über einen Dokumentarfilm von Errol Morris | 64 |

II AMBIGUITÄT DES BILDES: INTERMEDIALE ANORDNUNGEN

| | |
|---|------------|
| Kathrin Peters Fotografische Zeitschichten. Sharon Lockharts Arbeiten am Bild | 80 |
| Stefan Koppelkamm Screens | 96 |
| Stephan Günzel Die Geste des Manipulierens. Zum Gebrauch statischer und beweglicher Digitalbilder | 114 |

III FREEZE: ZWISCHEN STILLSTELLUNG UND BEWEGUNG

| | |
|---|------------|
| Christine Hanke [unsichtbar, verborgen, geheim] Zur Reflexivität filmischer Bilder in Michael Hanekes CACHÉ | 130 |
| Winfried Gerling Die eingefrorene Zeit oder das bewegte, stillgestellte Filmbild | 146 |
| Lorenz Engell »Are you in pictures?« Ruhende Bilder am Ende bewegter Bilder, besonders in Ethan und Joel Coens BARTON FINK | 172 |

Michaela Ott

Dividuiertes Zeitkontinuum.

Gespräch mit Angela Melitopoulos über ihren Film

DIE SPRACHE DER DINGE (2007)

192

EPILOG

Hubertus von Amelunxen

Fotografie auf der Schwelle.

Zu Stanley Kubricks fotografischen Reportagen

204

zu den Autoren

217

Abbildungsnachweise

223

Filmografie nach Autoren

227

Spiele / Open Worlds nach Autoren

229

Das besondere intermediale Verhältnis von Fotografie und Film ist seit einiger Zeit in den Fokus medienwissenschaftlicher Auseinandersetzung gerückt. Davon zeugen verschiedene Veranstaltungen aus den letzten Jahren, ebenso wie eine wachsende Zahl von Publikationen¹. Die Herausgeber haben dieser Diskussion mit der Tagung *FotoKino – Fotografie und Fotografen im Spielfilm*,² die 2004 im Kino Arsenal in Berlin stattfand, schon früh einen ersten Impuls gegeben. Der vorliegende Band schließt an diese Tagung an, ist aber zugleich darauf ausgerichtet, die Untersuchung der Konstellation Fotografie – Film weiter zu perspektivieren.

Eine zentrale Rolle spielt dabei der *Freeze Frame*, also die optische Illusion des still stehenden, »eingefrorenen« Filmbilds. Aus der Perspektive der Zuschauer/ Betrachter konstituiert der *Freeze Frame* eine Zone des Übergangs zwischen Film und Fotografie, bewegtem und stehendem Bild, laufender und aufgehobener Zeit, sowie, je nach Organisation des Materials, zwischen Narration und Tableau, Sequenz und Stasis, horizontaler und vertikaler Lektüre. Ausgehend vom *Freeze Frame* als einer hybriden, intermedialen Struktur par excellence sind die zwölf Beiträge des Bandes darauf ausgerichtet, die Beziehung von Film und Fotografie vor allem mit Blick auf Spannungsverhältnisse und Grenzgänge zwischen den beiden Medien und die damit verbundenen Zeit- und Darstellungsökonomien zu diskutieren.

Allerdings spielt auch in diesem Zusammenhang die Frage nach der expliziten und, mehr noch, der impliziten Konzeptionalisierung der Fotografie im Kino eine zentrale Rolle. Es ist eine einfache, aber deshalb nicht weniger aufschlussreiche Beobachtung, dass sich der filmische Diskurs über die Fotografie (was das fotografische Medium »kann«, was nicht, wie mit ihm umzugehen ist, welche Art von Bildern es liefert, wozu diese zu gebrauchen sind, etc.) zu einem sehr wesentlichen Teil performativ gestaltet und seinen Ausdruck vor allem in spezifischen Weisen des Einsatzes und des »Gebrauchs« von Fotos findet.

1 Vgl. Thorsten Scheid, *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film*. Hildesheim 2005; Michael Diers, *Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*. Hamburg 2006; Gusztáv Hamosz, Katja Pratschke, Thomas Tode (Hg.), *Viva Fotofilm – Bewegt/unbewegt*. Marburg 2009.

2 Stefanie Diekmann, Winfried Gerling, Birgit Kohler, Winfried Pauleit (Hg.) *FotoKino – Fotografie und Fotografen im Spielfilm*. Publiziert auf: Nach dem Film, Ausgabe 8. www.nachdemfilm.de/no8/no8start.html.

Dass dabei die Figurenperspektive mit der des Films durchaus nicht immer übereinstimmt, zeigt der Beitrag von Bernd Stiegler über *BLADE RUNNER*; dass sich der Blick einer Filmfigur auf die Fotografie im Verlauf einer Filmerzählung signifikant verändern kann, ist eines der Themen von Alexander Streitbergers Text über den Film *LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE*.

Eine zweite Beobachtung, die die hier vorgestellten Filmlektüren bestimmt, ist die, dass die »Theorieerzählung« über die Fotografie immer Implikationen für den Film selbst hat, dass also die verschiedenen Ansätze zu einer adäquaten Darstellung, Verwendung, Narrativierung fotografischen Materials stets auch eine Konzeption von »Film« und »Kino« enthalten, die sich in dieser intermedialen Konstellation konturiert. Was die Präsenz fotografischen Materials für die zeitlichen Ordnungen des Erzählkinos bedeuten kann, welche Paradoxe sich bisweilen daraus ergeben und wie Fotografie im Film mal als Markierung von »Zeitsprüngen«, mal als »memento mori« figuriert, erkunden Nicole Wiedenmann und Kay Kirchmann in ihrer Studie zur Rolle der Fotografie in neueren Zeitreise-Filmen. Inwiefern hingegen ein Szenario, in dem der Film die Kartierung des fotografischen Offs übernimmt, letztlich auf den Entwurf einer Medienhierarchie ausgerichtet sein kann, wird in Stefanie Diekmanns Text zu dem Dokumentarfilm *STANDARD OPERATING PROCEDURE* von Errol Morris untersucht.

Neben diesen Filmlektüren steht eine Reihe von Texten, die in Abgrenzung von einigen scheinbar selbstverständlichen Gegenüberstellungen innerhalb der Theoriebildung um Fotografie und Film verschiedene Spielarten der Annäherung und »Anähnelung« zwischen den technischen Bildern ins Zentrum ihrer Untersuchungen stellen. In ihrem Text zu Sharon Lockhardt kartiert Kathrin Peters die punktuellen Diffusionen zwischen filmischer und fotografischer *Mise en scène* im Werk der Künstlerin, um zu der Beobachtung zu gelangen, dass aus dieser Diffusion sowohl Momente der Re-Markierung medialer Differenz entstehen wie auch Übertragungen zwischen den Registern des Filmischen und des Fotografischen. Stefan Koppelkamm wiederum hat das Thema der narrativen »Ladung« von fotografischen Momentaufnahmen zum Thema einer zweiteiligen Studie gemacht, in der das Motiv des Einblicks (durch ein Fenster, in ein Interieur) einmal in einem bildgeschichtlichen Abriss und einmal in

einem Foto-Essay exploriert wird. Und in Stephan Günzels Beitrag werden die »neuen« Bewegtbilder des Computerspiels zur wichtigen Bezugsgröße für Reflexionen über das Verhältnis von analoger und digitaler Bildlichkeit und für die kritische Sichtung einiger fototheoretischer Leitbegriffe.

Den Gegensatz Arretierung / Bewegung schließlich, der für die diversen Entwürfe der Konstellation Fotografie / Film so wichtig ist wie vielleicht kein anderer, umkreisen vier weitere Beiträge. Christine Hankes Lektüre zu CACHÉ stellt die Frage, welche Irritationen sich in eine Filmbetrachtung einschleichen, wenn ein Film programmatisch darauf verzichtet, die Differenz zwischen seinen eigenen Bildern und anderen technischen Bildern, die er »inkorporiert«, deutlich zu markieren. Die Besonderheit des *Freeze* als eines hochreflexiven Moments, in dem die Parameter der Bildbetrachtung des Filmbildes radikal zur Disposition gestellt sind, betont dieser Beitrag ebenso wie der von Lorenz Engell, der seine Ausführungen vor allem auf das Verhältnis des *Freeze Frame* zur filmischen Zeitlichkeit konzentriert. Dass dabei die Arretierung im *Freeze* keinesfalls gleichzusetzen ist mit der Stillstellung im Foto, dass also die »angehaltene« Szene eine durchaus andere ist als die fotografisch konservierte (und dergestalt finalisierte), gehört zu den grundlegenden Beobachtungen seines Textes. Eine andere ist die, dass zwischen den Optionen der filmischen und fotografischen Bildlektüren (hier richten sie sich auf ein wiederkehrendes Motiv in dem Film BARTON FINK), die von jeweils anderen Zeitökonomien grundiert sind, keine eindeutige »Entscheidung« oder Sistierung zu erreichen ist.

Auch das Gespräch zwischen Angela Melitopoulos und Michaela Ott beschreibt die Bedeutung des *Freeze Frames* als »Arbeit am Zeitmaterial«. Dieser erscheint nicht allein als wiederholte Zäsur in der Ordnung von Ablauf und Bewegung, wie sie in den Videos von Melitopoulos zu finden ist, sondern, damit verbunden, auch als die Einfallstelle für eine differente, »individuierte« Augenblickswahrnehmung. Einen berühmten Sonderfall im Spektrum technischer Bildlichkeit zwischen Arretierung und Bewegung verfolgt Winfried Gerlings Text über den so genannten »Time-Slice« (besser, wenn auch etwas irreführend bekannt als »Bullet-Time«): die durch mehr oder weniger komplizierte Aufnahmearrangements erzeugte Illusion der Bewegung einer Kamera bzw. eines Blicks durch eine stillgestellte Szene.

Damit lässt der ›Time-Slice‹ Stillstand und Bewegung in ein und demselben Bild zusammen treten: nicht ›rasender Stillstand‹ und auch nicht ›stillgestelltes Rasen‹, sondern ein Hybrid aus zwei extremen Zeiterfahrungen, dessen medienhistorische Vergangenheit und theoretische Implikationen hier erkundet werden.

Den Epilog des Bandes bildet der ›Rückblick‹ auf ein fotografisches Werk aus der Perspektive des Kinos, genauer: der Rückblick auf das Werk eines Fotografen, der später als Filmkünstler bekannt werden sollte. Hubertus von Amelunxen kommentiert einige der Fotos, die Stanley Kubrick im Rahmen seiner Tätigkeit als Fotoreporter für die Zeitschrift *Look* in den 1940er Jahren anfertigte, und vervollständigt damit ein Kaleidoskop von Beiträgen, in denen der Facettenreichtum und die anhaltende Faszinationskraft der intermedialen Beziehung von Fotografie und Film anschaulich wird.

Wir möchten uns bei allen Autorinnen und Autoren für ihre Mitwirkung und die gute Zusammenarbeit bedanken sowie bei den Herausgebern der Reihe Metabasis. Unser besonderer Dank gilt der unermüdlichen redaktionellen Unterstützung und Korrektur durch Lina Maria Stahl und dem großartigen Einsatz von Vivien Schwerdtfeger, die mit ihrem sensiblen Layout den einzelnen Beiträgen und dem Band insgesamt einen besonderen Charakter verliehen hat.

Stefanie Diekmann und Winfried Gerling

Der Untersuchung sind einige Anmerkungen über zwei komplementäre Spielarten eines fotografischen Imaginariums vorangestellt, beide an der Schwelle des Umbruchs von analoger zu digitaler Fotografie situiert. Bei dem ersten handelt es sich um Roland Barthes' programmatisch anachronistisches Buch *Die helle Kammer*, bei dem zweiten um Ridley Scotts Film *BLADE RUNNER*, »visionäre« Kartografie einer medialen Zukunft, in der auch die Fotografie nicht länger als die erscheinen kann, die sie einmal war. Im Zentrum der Filmlektüre stehen zum einen der innerdiegetische Diskurs über das fotografische Bild, zum anderen die scheinbar paradoxe Kommentierung und Handhabung fotografischen Materials, das den Filmfiguren wechselnd als Untersuchungsgegenstand, Existenzbeweis, Indiz, etc. dient, und dessen referentielle Qualität doch zugleich massiv in Frage gestellt wird. In diesem Spannungsverhältnis erweisen sich die in *BLADE RUNNER* auftauchenden Fotos als Bildbestände, die nicht länger als Zeugnisse für den Wirklichkeitscharakter von Figuren oder Erinnerungen gelten können, sondern vielmehr als Platzhalter des Humanen in einem posthistorischen, posthumanen Zeitalter der umfassenden Simulation zu betrachten sind.

BERND STIEGLER

Der merkwürdige Hang der Cyborgs zur Fotografie

Anmerkungen zu BLADE RUNNER

Manchmal sind Texte, Filme und Bilder, die in einer Schwellensituation entstehen, von besonderer Aussagekraft. Sie resümieren das Vergangene im Moment seines Verschwindens und lassen es noch einmal als Ganzes in Gestalt eines melancholischen ›Blicks zurück‹ Revue passieren. Oder aber sie wagen einen Blick voraus, in dem mit besonderer Klarheit das, was da kommen mag, aufzublitzen scheint, und sind dabei doch meist nicht so sehr hellsichtige und detaillierte Antizipationen als vielmehr Momentaufnahmen eines neuen Imaginariums. An solchen Schwellen wird die metaphorische Grundierung von epistemischen Konstellationen deutlich und mitunter entzifferbar. Aufgedeckt werden die Bilder hinter den Bildern: jene Vorstellungen, die ihre Deutung nicht nur begleitet, sondern entscheidend geprägt haben.

Für die Geschichte der Medien im Allgemeinen und jene der Fotografie (und vielleicht auch des Films) im Besonderen scheinen die 1980er Jahre eine solche Schwelle darzustellen. Im Feld der Fotografie hängt dies nicht zuletzt mit dem Aufkommen der Digitalisierung zusammen, die ihrerseits aber nicht mehr ist als eine Abkürzung einer neuen technisch-kulturellen Konstellation, in der es um weit mehr als nur um die Fotografie geht: eine generalisierte technische Reproduktion, die auch auf die Körper und die Natur übergreift und die Grenzen zwischen Natur und Kultur auf die Probe stellt und dabei auch auf die Geschichte ausgreift. Und es geht um die Vision eines Zeitalters der heranbrechenden medialen Simulation, die global operiert und auch ebenso globale Deutungen hervorgebracht hat. Davon zeugen all jene Bücher von Jean Baudrillard, Norbert Bolz, Vilém Flusser, Friedrich A. Kittler oder Florian Rötzer aus dieser Zeit, deren medien- wie kulturdiagnostischer Blick ein regelrechtes Geschichtspanorama imaginierten, das sich in dieser Breite und mit diesem weit reichenden wie weit

ausgreifenden Deutungswillen später kaum noch findet und heute ungleich bescheideneren (wenngleich schärferen) Momentaufnahmen gewichen ist.

Eine historische Schwellensituation

Im Rückblick scheinen mir, wenn man nun die Fotografie in den Blick nimmt, zwei sehr unterschiedliche Dokumente dieser Schwellensituation genau jene beiden Deutungsperspektiven zu repräsentieren. Auf der einen Seite Roland Barthes' ebenso einflussreiches wie fehlgedeutetes Buch *Die helle Kammer* und auf der anderen Ridley Scotts Film *BLADE RUNNER*. Beide entstammen noch der Zeit der analogen Fotografie. Auch wenn es mitunter anders aussehen mag, ist *BLADE RUNNER* komplett analog gedreht worden und greift nicht auf die Verfahren digitaler Bildbearbeitung zurück. Gleichwohl scheint es in diesem Film um nichts anderes als um digitale Bilder, um technische Reproduktion, um Klone und um Simulakren zu gehen.

Ridley Scotts Film buchstabiert modellhaft eine neue Vorstellungswelt, wurde mit einiger Verzögerung auch so gedeutet und hat bis heute diesen besonderen Status nicht eingebüßt. In den modernen Kognitionswissenschaften etwa dient er dazu, das darzustellen, was diese sich als mögliches Programm der Wahrnehmung vorstellen, und von der feministischen Theorie bis hin zu lacanianischen Bild- und Medientheorien bleibt er ein privilegiertes Beispiel.¹ *BLADE RUNNER* entwirft in dieser Deutungsperspektive die Leitmetaphern eines neuen fotografischen Imaginariums, das mit dem alten wenig gemein zu haben scheint. Dass es Ridley Scott bei seinem Film besonders auf die Fotografie ankam, macht die Tatsache deutlich, dass sich in Philip K. Dicks Romanvorlage zu den allermeisten Sequenzen, die im Film der Fotografie gewidmet sind, keine Entsprechungen finden.²

Umgekehrt verhält es sich mit Roland Barthes' Buch, das, von der Digitalisierung unberührt, zurückblickt und die Leitmetaphern der Geschichte der Fotografie wie Fossilien einer historischen Sedimentierung melancholisch sammelt und staunend betrachtet. Das ist auch dem Autor nicht verborgen geblieben. Im zweiten Teil wagte er eine Selbstbeschreibung in historischer Perspektive: »Ohne Zweifel wird auch das Staunen über das »Es-ist-so-gewesen« verschwinden. Es ist bereits verschwunden. Ich bin, ich weiß nicht, warum, einer seiner letzten Zeugen (Zeugen des UNZEITGEMÄSSEN), und dieses Buch ist seine archaische Spur.«³ Nun ist Barthes' Buch

1 Ich danke Fritz Breithaupt für seine Hinweise. Vgl. dazu die umfangreiche Sammlung: www.bladezone.com – dort auch zahlreiche Hinweise zu weiter führender Literatur.

2 Ich danke Albert Kümmel für die Überprüfung dieses Sachverhalts und seine Anregungen.

3 Roland Barthes, *Die helle Kammer*. Frankfurt/Main 1985, S. 104.

in der Tat der sprechende Zeuge einer Metapherngeschichte der Fotografie, die dieser Bilder mit auf den Weg gegeben hat, die ihre Deutung wie auch ihre Funktionen und Anwendungen maßgeblich bestimmten. *Die helle Kammer* versammelt wie in einer theoretischen Wunderkammer staunend (und mitunter auch ein wenig raunend) diese Metaphern: die Nabelschnur, die Emanation, die Magie, die Zeugenschaft, die Auferstehung, nicht von Menschenhand geschaffene Bilder (*acheiropoietos* bzw. *pencil of nature*), um nur einige wenige zu nennen.

Und doch sind die beiden sehr unterschiedlichen Dokumente verbunden in einer gemeinsamen, leitenden wie zugleich beunruhigenden Frage: Wie ist Subjektivität, Individualität, Singularität in Zeiten der technischen Reproduzierbarkeit möglich, ja überhaupt denkbar? Barthes lotet die Grenzen wie auch die Bedingungen einer Einschreibung von Singularität angesichts notwendig kollektiver kultureller Codes aus (er bleibt dabei einer theoretischen Unruhe treu, die sein gesamtes Werk durchzieht) und entwirft mithilfe der Fotografie eine Art negative Utopie, für die auf Seiten des Subjekts einzig das »punctum« verbleibt,⁴ das fast an das Trauma gemahnt und letztlich radikal subjektiv und irreduzibel unkommunizierbar ist. (Daher sind Versuche, wie sie in Fotografie-seminaren wohl immer wieder auftauchen, gemeinsam nach einem »punctum« in den gezeigten Fotografien zu suchen, blanker Unsinn.) Auf Seiten des Objekts scheint dabei die melancholische Evidenz des unaufhebbar vergangenen »Es-ist-so-gewesen« auf, die zudem mit der eigenen Sterblichkeit verknüpft ist. Ein Bildreich zwischen Trauma und Tod, das dennoch die Metaphern der Auferstehung und der Bildmetaphysik der Fotografie aufruft und sie wie Zeugen einer längst vergangenen Welt vorüberziehen lässt.

Eine Reise ins Herz der Finsternis

In *BLADE RUNNER* hingegen unternimmt der Film mit Hilfe der Fotografie eine Reise ins Herz der Finsternis – und es ist in diesem Film, der wie kein zweiter die Bildsprache des kommenden Jahrzehnts mitbestimmen sollte, in der Tat fortwährend dunkle, finstere, schwarze Nacht. Auch die fotografischen Blitzlichtaufnahmen bringen hier kein Mehr an Licht, sondern vermehren in vieler Hinsicht das Dunkel, das sie umgibt. Die Fotografien in Ridley Scotts Film werden erst einmal so gedeutet, wie man es gewohnt ist. Sie folgen überlieferten Kulturtechniken, die letztlich von der visuellen Evidenz des »Es-ist-so-gewesen« ihren Ausgang nehmen, um diese dann jedoch Schritt für Schritt zu dekonstruieren: das neue fotografische Imagina-

4 Vgl. dazu den ersten Teil (insbes. die Abschnitte 10–24) von Roland Barthes, *Die helle Kammer*, a. a. O.

rium erhält allmählich seine Bilder, die durch die Auflösung der evidenten Kulturtechniken der Evidenz erst entstehen.⁵

Dabei kommt es zu einer folgen- wie aufschlussreichen Umkehrung: Es sind keineswegs die Menschen, die an den Fotografien hängen, sondern die Replikanten, die Cyborgs. Sie haben eine eigentümliche Neigung zu Fotografien. Die Menschen hingegen blicken den menschenähnlichen Robotern tief (und zugleich kühl, nüchtern, ja gnadenlos observierend) in die Augen, während sie ihnen quälende Testfragen stellen, denn das ist die einzige Möglichkeit, sie überhaupt noch von Menschen unterscheiden zu können. In diesem extrem okularzentrischen Film, der von Anfang bis zu seinem Ende eine Vielzahl von Augenmetaphern durchdekliniert und damit zugleich eine der Zentralmetaphern der Fotografietheorie aufnimmt, ist, so will es zumindest das Script, das Flackern in der Tiefe des Auges »the difference that makes a difference« (Gregory Bateson). Cyborgs haben, so lautet die Botschaft, keine Emotionen, sie simulieren diese nur. Einzig in der Tiefe des Auges blitzt die Identität oder auch die Differenz auf.

Doch funktioniert diese Trennung wirklich? Oder führt sie uns wieder zurück auf die falsche Fährte, zurück in die alte Vorstellungswelt der Fotografie mit ihren Bildern einer Trennung von Original und Kopie, von Vergangenheit und Gegenwart, von Subjekt und Objekt, von Natur und Kultur, indem sie im Auge die Evidenz der Wahrheit erblickt und dieses zugleich wie eine Kamera bestimmt? In *BLADE RUNNER* ist es vielmehr, dies sei als Hypothese gewagt, die Fotografie, die den Unterschied macht. Das Auge hat sich neu zu justieren und sich an diese neue Konstellation anzupassen. Wir haben es mit einer neuen Form fotografischer Bilder zu tun, die dem Auge nicht nur einiges abverlangen, sondern es zugleich in seine Schranken weisen. Der Film spielt, wenn man so will, die Differenz zwischen Auge und Fotografie, zwischen der Kamera und ihrem Produkt durch. Doch sehen wir uns zwei Szenen des Films, in denen es um Fotografien geht, und die miteinander verbunden sind, genauer an.

In der ersten sucht Rachel (oder auch Rachel) den Replikantenjäger Deckard in seiner Wohnung auf, um ihn davon zu überzeugen, dass sie kein Cyborg ist. Ihr vermeintlicher Beweis ist eine Fotografie, die sie als Kind mit ihrer Mutter zeigt. ^[Abb. 01]

5 Zu diesem Film gibt es eine Flut an Literatur. Pars pro toto sei eine längere Interpretation angeführt, die sich vor allem auf die Rolle der Fotografie konzentriert: Torsten Scheid, *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermediärer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*. Hildesheim u. a. 2005. Sowie, ebenfalls pars pro toto für eine Deutung von *BLADE RUNNER*: Raimar Zons, *Die Philosophie des Blade Runner*. In: Ders., *Die Zeit des Menschen. Zur Kritik des Posthumanismus*. Frankfurt/Main 2001, S. 220–243.



Abb. 01
BLADE RUNNER
Screenshot

Hier die Transkription der entsprechenden Szene:

Rachael: You think I'm a replicant, don't you?

[Deckard doesn't answer, only sips his drink.]

Rachael: [Pulls out photograph] Look. It's me with my mother.

[Rachael holds out the photo, but Deckard ignores it.]

Deckard: Yeah?

Deckard: [Taking off coat] Remember when you were six? You and your brother snuck into an empty building through a basement window ...

you were gonna play doctor? He showed you his, and when it got to be your turn you chickened and ran. Remember that? [Sits in armchair and sighs.]

You ever tell anybody that? Your mother? Tyrell? Anybody, huh?

You remember the spider that lived in a bush outside your window? Orange body, green legs? Watched her build a web all summer. Then one day there was a big egg in it. The egg hatched ...

Rachael: The egg hatched ...

Deckard: And?

Rachael: ... and a hundred baby spiders came out. And they ate her.

Deckard: Implants! Those aren't your memories. They're somebody else's. They're Tyrell's niece's.

[Rachael tries to come to terms with the confirmation of her suspicion.]

Deckard: Okay. Bad joke. I made a bad joke. You're not a replicant. Go home. Okay?

[Rachael doesn't move.]

Deckard: [Standing up] No really, I'm sorry. Go home.

[Rachael doesn't move.]

Deckard: Wanna drink? I'll get you a drink. I'll get a glass.

[Rachael is crying. Deckard goes to kitchen to get a glass. Rachael looks at her photo. She throws it down and leaves.]

[Deckard retrieves Rachael's photo and looks at it. He turns it over – there is a hand-written address on the back.]

Deckard (voiceover): Tyrell really did a job on Rachael.

[He turns the photo back to the picture.]

Deckard (voiceover): Right down to a snapshot of a mother she never had, a daughter she never was.

[The picture appears to come alive with happy memories.]

Deckard (voiceover): Replicants weren't supposed to have feelings.

Neither were Blade Runners. What the hell was happening to me?

[He sits down to look at Leon's photos.]

Deckard (voiceover): Leon's pictures had to be as phoney as Rachael's.

I didn't know why a replicant would collect photos. Maybe they were like Rachael. They needed memories.⁶

Die Replikantin Rachel, in die Deckard sich später verlieben wird, ist gerade deshalb überzeugt, ein Mensch zu sein, weil sie nicht nur über ein umfangreiches Setting von implantierten Erinnerungen, sondern sogar über fotografische Kinderbilder verfügt, die sie zusammen mit ihrer Mutter zeigen. Beide kann sie zudem miteinander verknüpfen. Die inneren Erinnerungsbilder korrespondieren mit den äußeren Anschauungsbildern in Gestalt der Fotografien. Die Fotografie scheint offenkundig – zusammen mit den Erinnerungen – Beleg dafür zu sein, dass sie keine Replikantin sein kann. Das, woran sie sich erinnert, muss es, so folgert sie, auch gegeben haben, da man es ja jetzt noch *sehen* kann – und noch dazu als Fotografie.

Rachel liest fotografische Bilder so, wie es die überlieferten Kulturtechniken nahe legen. Fotos machen den Menschen zum Menschen, und zwar in doppelter Hinsicht: durch das Dargestellte und durch die Art und Weise, mit ihnen umzugehen, sie zu lesen, sie für das Verständnis, die Konstruktion und die Erinnerung des eigenen Lebens zu nutzen. Fotografische Erinnerungen sind das vorgestellte *humanum* der Replikanten: weniger eine visuelle Datenbank als vielmehr bildgewordene Erinnerung, ein Bildgedächtnis, das mit *Menschen* verknüpft zu sein scheint. Cyborgs haben eine fotografische Geschichte. Sie sind die überkommene Geschichte der Fotografie. Und sie werden durch die Fotografie erst zu Menschen – zumindest in ihrer eigenen Vorstellung.

⁶ Zitiert nach: www.brmovie.com/Downloads/Docs/BR_Multi-Script_by_Netrunner.txt.
 Letzter Zugriff: 30. Juli 2009. Weitere Drehbücher der verschiedenen Fassungen und Entwürfe finden sich ebenfalls im Netz unter:
www.dailyscript.com/scripts/Blade-runner_early.html bzw. www.dailyscript.com/scripts/blade-runner_shooting.html.

Für Deckard hingegen sind Fotografien – die er ungleich nüchterner betrachtet – nicht mehr und nicht weniger als Materialisationen von »visuellen Implantaten«, die ebenso konstruiert sind wie die Erinnerungen der Replikanten. Sie sind artifizielle visuelle Konstruktionen, die nicht länger von der Evidenz des »Es-ist-so-gewesen« zeugen, sondern einzig vorgeben, dies zu tun. Deckard, dieser »visuelle Descartes« eines neuen Zeitalters, begreift Fotografien als künstliche Konstruktionen, denen kein Glauben zu schenken ist.

Fotografien als visuelle Konstruktionen

Soweit diese erste Deutung dieser Szene. Doch ist sie damit keineswegs beendet. Es geschieht noch Zweierlei. Zunächst wird, als Deckard (der Rachel in wenig humaner Weise ihre eigenen Erinnerungen so erzählt, als würde er sie ihr aus einem Buch vorlesen, und ihr ihre Traumata regelrecht vorbuchstabiert hat⁷) die heruntergeworfene Aufnahme aufhebt, diese größer und größer, bis sie fast die ganze Leinwand einnimmt. Dann beginnt sie sich für einen Augenblick ganz leicht zu bewegen – als würde ein Windhauch über sie hinweggehen und sie in ein Filmbild verwandeln. Das analoge fotografische Bild verwandelt sich in ein ebenfalls analoges Filmbild, das bereits den digitalen Bildern zu ähneln scheint. Die Fotografie wird digital belebt: von den Cyborgs im Sinne einer emotionalen Aufwertung und von der Technik als visuelle Konstruktion. Einerseits ist sie ein Zeichen dafür, dass die Cyborgs sich als lebendige menschliche Wesen empfinden, andererseits wird die Momentaufnahme zum belebten Filmbild.

Beides ist offenkundig kaum vereinbar. Und so weicht bei Deckard (und bei den Zuschauern, denen er als Jäger der Replikanten und nicht als Ihresgleichen vorgestellt wurde) die Gewissheit, in der Fotografie eine sichtbare Spur des Realen in Händen zu halten, einem immer größer werdenden Zweifel an seiner eigenen menschlichen Existenz. Wenn dieser Beweis bei der Replikantin, in die sich Deckard noch dazu verliebt hat, nicht hinreichend ist, warum dann bei ihm? Auch seine eigenen sorgfältig auf dem Klavier aufgereihten Bilder, die noch dazu wie Teile einer fotografiehistorischen Sammlung anmuten, werden mit einem Mal zu Serien von Filmbildern, die den ontologischen Zweifel ins Herz der Fotografie und auch in die im Film erzählte Geschichte einpflanzen.^[Abb. 02]

7 Das Thema der Inversion von Cyborgs und Menschen, von denen erstere immer humaner und letztere immer sachlicher, kühler und kalkulierender werden, durchzieht den Film wie ein roter Faden.

Von nun an, so die Botschaft des Films, muss Deckard das Lesen von Fotografien wie eine neue Kulturtechnik erlernen, will er es vermeiden, von einer naiven, überkommenen Deutung der Fotografie fehlgeleitet zu werden, will er selber nicht in die Logik der Cyborgs zurückfallen, die Fotografien vermeintlich »wie Menschen«, das heißt: wie Bilder einer gewissen und unbezweifelbaren Vergangenheit, lesen. Das, was er Rachel vorbuchstabiert, muss er auch selber als neue Bildsprache lernen.

Das ist die erste bemerkenswerte Wandlung, die der Blick auf die fotografischen Aufnahmen durchläuft. Doch Deckard scheint genau diese Lektion nicht zu befolgen – scheint, mit anderen Worten, Fotografien weiterhin so zu lesen, als seien sie Spuren des Realen. Und das ist nun die höchst eigentümliche zweite Wendung, die diese Szene nimmt. Sie endet damit, dass er einen Stapel Fotografien genauer betrachtet, die er in der Wohnung eines der Replikanten gefunden hat.^[Abb. 03] Er blättert sie eher beiläufig wie einen Stapel Erinnerungsbilder durch und legt sie dann beiseite, nicht aber ohne in einer späteren Sequenz des Films dieselben Bilder wieder hervorzuziehen und eines von ihnen einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen. In einer längeren Sequenz, die auch heute im Internet vielfach als Beispiel moderner Medienpraxis angeführt wird (man sehe nur unter YouTube oder Google-Bildsuche nach, wo sich diverse Varianten dieses Blow-Up-Verfahrens finden) studiert der Kopfgeldjäger Deckard minutiös dieses Foto, indem er mittels sprachlicher Befehle Teile davon vergrößert und so Details erkennbar macht, die dem, wie man einhundertfünfzig Jahre vorher zu sagen pflegte, »unbewaffneten Auge«⁸ entgangen sind oder schlicht nicht sichtbar waren. Auch hier stellt die Kamera einen expliziten Bezug zwi-

Abb. 02
BLADE RUNNER
Screenshot





Abb. 03
BLADE RUNNER
Screenshot

schen Deckards eigenen Fotografien und jenen der Cyborgs her, indem sie von den einen zu den anderen hinüber gleitet:

[Deckard's piano is littered with old family photos. He reaches for one of Leon's photos that he has placed there with the music. Grabbing his glass and the bottle of whiskey he has been consuming, he heads over to the Esper and inserts Leon's photo into a slot.]

Deckard: [After topping up his glass, he looks up at the Esper screen now displaying the photo.] Enhance 224 to 176. [The Esper responds, focusing in.] Enhance. Stop. [It is Roy Batty – in WP, Deckard mutters »Hello, Roy.«] Move in. Stop. Pull out, track right. Stop. Center and pull back. Stop. Track 45 right. Stop. Center and stop. [Deckard sees something.] Enhance 34 to 36. [Now focusing on another glass in adjoining room.] Pan right and pull back. Stop. [Looking at curved mirror on far wall.] Enhance 34 to 46. [Focusing into reflection in mirror. What is that sequined thing hanging there?] Pull back. Wait a minute. Go right. Stop. [Sees arm reflected in another mirror.] Enhance 57 to 19. Track 45 left. Stop. [Woman lying down.] Enhance 15 to 23. [Focuses on snake tattoo on her neck.] Give me a hard copy right there. [Print is produced. Deckard looks at the print.]⁹ [Abb. 04a-c]

Die Fotografien werden hier nun in durchaus überraschender Weise (wenn man sich an Deckards fotografische Lektion gegenüber Rachel erinnert) erneut als indexikalische Zeichen, als Spuren des Realen, ja als regelrechte Indizien vorgestellt, die Deckard bei seiner Suche und Orientierung im Dickicht der Phänomene helfen sollen – und dies im Folgenden tatsächlich tun. Die Fotos werden merkwürdigerweise nicht nur erneut als indexikalische Zeichen, sondern zudem in höchst konkreter

Weise als Indizien gedeutet, die es gestatten

8 Vgl. etwa den frühen Text zur Erfindung der Daguerreotypie in: Kunstblatt, 24.9.1839, S. 306.

9 www.brmovie.com/Downloads/Docs/BR_Multi-Script_by_Netrunner.txt

werden, einen der Replikanten zu finden und zu töten. Eben den Beweischarakter, den er den Fotos Rachels gerade abgesprochen hatte, weist Deckard nun diesen Bildern zu und benutzt sie für seine erfolgreiche Verfolgungsjagd.



Fotografien einer konstruierten Wirklichkeit

Man könnte vorschlagen, diesen Bildern einen anderen Status zu zuzuweisen als jenem Kinderbild, das Rachel ihm gezeigt hatte. Das wäre ein Versuch, diese eigentümliche Widersprüchlichkeit aufzulösen. Dagegen spricht jedoch, dass die Sequenz weitere Eigentümlichkeiten – um es vorsichtig zu formulieren – bereit hält. Nicht nur dass Deckard in der Fotografie etwas sichtbar macht, was er dort schlicht nicht sehen konnte. (Denn nur durch die Vergrößerung wird etwas sichtbar, was er allenfalls dort vermutete, was aber erst dank einer Vergrößerung der Vergrößerung der Vergrößerung für ihn wahrnehmbar wird.) Auch das Bild, das er dann später ausdruckt, entspricht nicht demjenigen, das man zuvor auf seinem Bildschirm erkennen konnte, und das auch er dort sah.

Die Evidenz der Bilder funktioniert mithin nur dann, wenn man den Fotografien eher vertraut als der eigenen Wahrnehmung und zugleich Bilder *konstruiert*, sie bewusst produziert oder aber, wenn man von vornherein davon ausgeht, dass das komplette Regime der Bilder seinerseits eine bloße Konstruktion ist, die über eine inhärente Logik verfügt. Mit anderen Worten: Die Fotografien in *BLADE RUNNER* verweisen auf eine ihrerseits radikal konstruierte Wirklichkeit, für die eine Trennung zwischen dem Realen und dem Imaginären, dem Bild und dem Abgebildeten, der Fotografie und der Welt der Erscheinungen längst nicht mehr gilt. Die Fotografien sind ebenso konstruiert wie die Wirklichkeit, und das Auge ist von dieser Welt abgekoppelt; es kann sich der Welt der Fotografie überlassen, die nun zu seiner Welt wird. Die Fotografien verwandeln sich nun erneut in Indizien, in Indizes, die, so sei Walter Benjamin paraphrasiert,¹⁰ einer Spurensuche des Ver-

¹⁰ Vgl. Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders., *Medientheoretische Schriften*. Frankfurt / Main 2002. S. 300–324.

schwundens des Menschen dienen. Sie sind Beweisstücke im historischen Prozess, die das verlorene Menschliche als überkommenen fotografischen Habitus bloßstellen. Das postfotografische Zeitalter ist eben auch ein posthumanes und ein posthistorisches noch dazu.



Abb. 04a-c
BLADE RUNNER
Screenshots

Doch dieses neue Regime der Bilder ist keineswegs frei von Geschichte: In dem vergrößerten Ausschnitt wird unschwer ein Vorbild erkennbar, das hier Pate gestanden hat: ein Bild Vermeers. Es wäre fast zynisch, hier an Warburgs Bildtheorie und das Theorem der Nachwirkung und des Nachlebens zu erinnern, jedoch scheint es, als habe die Kunstgeschichte hier Pate gestanden und nicht unpathetisch hier eine im wahrsten Sinne des Wortes Pathosformel auf und in das fotografische Bild gebracht.

Wenn Deckard, an diesem Punkt angekommen, dann auch seiner Neigung zu Rachel nachgibt, so ist das nur folgerichtig. In einer dergestalt konstruierten Welt macht in der Tat die Unterscheidung zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, zwischen Wirklichkeit und Simulation, zwischen der Singularität und der Duplikation keinen Sinn mehr.

Deckard ist als Jäger der Cyborgs auf der Suche nach dem verlorenen Duplikat, dem Wesen der Reproduktion, um es zur Strecke zu bringen, und gerät dabei doch immer tiefer in seinen Sog. Das, was er aus der Gesellschaft der Zukunft auszutreiben sucht, sucht ihn nun selbst heim und greift Zug um Zug auf ihn über. Je mehr Replikanten er erlegt, umso größer wird der Zweifel an seiner eigenen Einzigartigkeit und umso größer wird auch seine Zuneigung zu Rachel. (Eine Neigung, die vielleicht besser mit dem Begriff der ›Solidarität‹ oder der ›Identifikation‹ als mit dem der ›Liebe‹ beschrieben ist.) Die Frage, ob auch Deckard selbst ein Cyborg sein könnte, spielt letztlich keine Rolle mehr, da das Regime der Bilder diese Unterscheidung ohnehin obsolet gemacht hat.

Auch Deckard gibt am Ende der Neigung zur Fotografie nach – doch anders als bei Barthes ist es kein ›Blick zurück‹ auf das fotografische Imaginarium, das ein letztes Mal versammelt wird, um es in welcher reduzierter Form auch immer zu retten. *BLADE RUNNER* reißt ins Herz der Fotografie, um ihr jeden Realitätsgehalt auszutreiben und sie ins Reich der generalisierten Simulation zu überführen. Dort angekommen, bleibt auch der Replikantenjäger nicht länger verschont. Zu den meistdiskutierten Fragen des Films gehört, ob Deckard nicht auch einer von ›ihnen‹ ist. In einem der Internetforen, die dazu mit zahlreichen Texten und Deutungen aufwarten, werden hinsichtlich dieser Frage die Argumente und Gegenargumente aufgelistet. Und auf der Seite der Argumente, die für eine Zugehörigkeit Deckards zu der Riege der Replikanten sprechen, findet sich ironischerweise die folgende Beobachtung:

Replicants have a penchant for photographs, because it gives them a tie to their non-existent past. Deckard's flat is packed with photos, and none of them are recent or in color. Despite her memories, Rachael needed a photo as an emotional cushion. Likewise, Deckard would need photos, despite his memory implants. Rachael plays the piano, and Deckard has a piano in his flat.¹¹

Ein letzter Blick zurück: Wenn man heute die eigentümliche Konstellation von Barthes' melancholisch-emphatischer Deutung der Fotografie und der posthistorischen Vision einer generalisierten Simulation in *BLADE RUNNER* betrachtet, so scheint jede dieser beiden alternativen Deutungen mit einer eigentümlichen Patina bedeckt zu sein. Einerseits jene Interpretation der Fotografie als Spur des Realen, die eine jede Aufnahme mit einer schwer auf ihr lastenden Schicht überzieht; andererseits jener fast unsichtbare Film der Simulation, die ein jedes Bild virtuell verwandelt. Es ist vielleicht die besondere Leistung beider Deutungen, die Rückseite der Bilder, die Vorstellungen, die sich hinter ihnen verbergen, ans Licht gebracht zu haben. Ein Beitrag zur Aufklärung gewissermaßen, den selbst Cyberpunkfilme leisten können. Doch wenn Deckard das Bild umdreht, das Rachel mit ihrer Mutter zeigt, so zeigt sich dort kein weiteres Bild, sondern vielmehr Schrift: eine Beschriftung des Bildes (›caption‹), die es vermeintlich einer Zeitstelle zuweist. Wir sollten sie als Aufforderung verstehen, Fotografien *lesen zu lernen*, sie *neu* zu lesen und dabei auch die Bilder hinter den Bildern in den Blick zu nehmen, die nun aufgedeckt vor uns liegen.

¹¹ <http://scribble.com/uwi/br/brfaq/deckard-for.html>