

# MEDIEN KOMPA RATISTIK

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

2 / 2020

AISTHESIS VERLAG

*Wissenschaftlicher Beirat:*

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

# Medienkomparatistik

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

2. Jahrgang

2020

Herausgegeben von  
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2020

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.

[Als Print-Ausgabe: 2020, ISBN 978-3-8498-1578-3]

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1579-0  
ISSN 2627-1591  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Kay Kirchmann / Nicole Wiedenmann (Erlangen)

„The art of making beautiful prints in less than an hour“

## Die Dunkelkammer in filmischer Reflexion

Lange Zeit war die Dunkelkammer in unserem Badezimmer. Ich erinnere mich, als ich noch ein kleines Mädchen war, wie beeindruckt ich vom Geruch des Hyposulfits war, vom Ticken der Eieruhr. Das waren Augenblicke der Stille und der Spannung. Als ich Kind war, war genau das mein Eindruck der Arbeit von Erwachsenen. Die Dunkelkammer ist genau das. Aber die Dunkelkammer war auch ein Ort, wohin er [ihr Vater, Robert Doisneau, KK/NW] sich ungern begleiten lies. Manchmal hat man vergessen, dass er in der Dunkelkammer war. Dann hörte man plötzlich ein lautes ‚Schei...‘, weil etwas nicht so klappte, wie er es wollte – Und dann sagten wir: ‚Ah, er ist in der Dunkelkammer!‘ Die Dunkelkammer, das ist für mich: sehr lange Stille vor einem Gebrüll, das selten triumphierend war.

Francine Deroudille, Tochter von Robert Doisneau

Im Jahre 2006 produzierte der Deutschlandfunk ein Radiofeature, in dem ein Abgesang auf die analoge Fotografie formuliert wurde.<sup>1</sup> Zu unaufhaltsam wirkte der Siegeszug der Digitalkameras, zu omnipräsent und dauerhaft schien der Produktionsstopp bei namhaften Kameraherstellern, Fotopapierproduzenten oder Zulieferern für Fotolabors zu sein, als dass man seinerzeit zu einer anderen Einschätzung hätte gelangen können. Und mit dem prognostizierten Ende der analogen Kameras und des Papierabzuges schien auch über einen nachgeordneten Ort des fotografischen Produktionsprozesses unwiederbringlich das Aus gesprochen – die Dunkelkammer.

In den Dunkelkammern ist vor langer Zeit das Rotlicht ausgegangen. Ein für allemal vorbei der spannende Moment, in dem langsam Kontraste aus der weißen Oberfläche des Papiers aufstiegen und sich zu Flächen und Formen schlossen. Geschlossen das Refugium, in dem die Erinnerung an manchen, unwiederbringlichen Augenblick aus dem Bad gehoben wurde.<sup>2</sup>

Natürlich war schon zum Zeitpunkt dieses Befundes die Dunkelkammer in dem hier beschworenen Sinne eines Raums zur Anfertigung von Papierabzügen längst nicht mehr der primäre Herstellungsort des fotografischen Endprodukts: Dieser hatte sich bereits Jahrzehnte zuvor auf die maschinelle Praxis

---

1 Der Text dieses Features ist auf der Homepage des Senders nachzulesen unter der URL: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/rotlicht-und-dunkelkammer.984.de.html?dram:article\\_id=153314](https://www.deutschlandfunkkultur.de/rotlicht-und-dunkelkammer.984.de.html?dram:article_id=153314). Im Folgenden zitiert als: Uwe Springfeld (2006). „Rotlicht und Dunkelkammer. Vom Sterben der analogen Fotografie.“ (Transkription eines Rundfunkfeatures des Deutschlandfunks vom 05.04.2006).

2 Ebd.

der Großlabors verlagert, und die Dunkelkammern blieben seither dem Bereich ambitionierter Amateure oder entsprechender professioneller Akteure vorbehalten. Ausgeblendet bleibt auch, dass die Hochphase der Dunkelkammerpraxis in die Ära der Schwarzweißfotografie fiel und mit deren allmählicher Verdrängung durch die Farbfotografie schon eine erste große Krise (üb)erlebt hatte, insofern die sehr viel komplexeren fotochemischen Prozesse bei der Farbfotografie sich nur mühsam auf die bisherigen Komponenten der Dunkelkammer hatten übertragen lassen. Insofern erklärt sich der zitierte Schwanengesang wohl schon damals eher aus einer nostalgischen Verklärung einer individuellen und handwerklichen Praxis, die dem anonymen Fertigungsabläufen in kommerziellen Laboratorien entgegengestellt wird, womöglich auch noch aus einer Sehnsucht nach einem Prozess der Bildherstellung, bei dem (scheinbar) alle Etappen in einer Hand liegen, als der tatsächlichen Relevanz der Dunkelkammer zum gegebenen Zeitpunkt. Knapp anderthalb Jahrzehnte später wissen wir aber auch, dass nicht nur der diagnostische, sondern auch der prognostische Teil der Aussage sein Ziel verfehlt hat: Die Dunkelkammer hat überlebt. Zahlreiche Tutorials auf den einschlägigen Webplattformen zeugen zwar von einem offenbar nicht bruchlos tradierten Wissen um die entsprechenden Fertigungsabläufe, wohl aber von einem anhaltenden Interesse daran und sehr viel vordergründiger von der faktischen Existenz und Nutzung von Dunkelkammern durch diverse fotografische Akteursgruppen.

Den möglichen Gründen für diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen von analog und digital, manuell und maschinell, individuell und industriell soll hier nicht weiter nachgegangen, sondern stattdessen die Beobachtung ausgeführt werden, dass sich die Dunkelkammer auf einem weiteren Feld kultureller Praktiken ihren Platz bewahrt hat und weiterhin bewahrt. Mit erstaunlicher Persistenz findet die Dunkelkammer nämlich über Jahrzehnte hinweg Eingang in den fiktionalen Film: als visueller wie narrativer Topos, als Handlungsort und als stabiles ikonisches Ensemble – und dies durchaus unter Absehung von der tatsächlichen historischen Relevanz der Dunkelkammer für die fotografischen Fertigungsprozesse im jeweiligen Handlungszeitraum der Filme. Mehr noch: Insofern selbst heute noch Filme mit klarem Gegenwartsbezug die Dunkelkammer thematisieren und reflektieren, findet sich auch hierin die angesprochene Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen wieder. Selbst in Filmen, die ganz selbstverständlich dem Primat der Digitalfotografie und ihrer Materialisierung auf den verschiedensten Displays huldigen, bleiben die Dunkelkammer und die in ihr vollzogenen Prozesse präsent. Im Folgenden soll daher den prominentesten filmischen Narrativen und Motivgestaltungen dieses Zusammenhangs sowie der Frage nach Gründen für die offenkundige Faszination des Mediums Film gerade für diesen Teil der fotografischen Bildgenese nachgegangen werden. Es wird sich zeigen, dass ungeachtet der relativen Breite an einschlägigen Motivverwendungen doch rekurrende narrative und ikonische Muster identifiziert werden können, die der Dunkelkammer als Handlungsort einen begrenzten Korpus von Funktionalisierungen und Handlungsketten zuweisen und sie dabei als je unterschiedlichen semantischen Raum konstruieren. Gemäß der medienkomparatistischen Grund-

annahme<sup>3</sup>, dass die Fremdrelexion eines Mediums immer auch eine Selbstreflexion des eigenen Mediums mit sich bringt, wird ferner zu beobachten sein, welche Figurationen von Fremd- und Selbstbeobachtung der Film in seiner Handhabung des Dunkelkammermotivs vollzieht.

## Ein Raum<sup>4</sup> der Ambivalenz: die Dunkelkammer als Folterkammer und Ort der Epiphanie

Medienhistorisch ist die Dunkelkammer untrennbar mit dem Aufkommen der großen Fotoateliers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den sich darin zunehmend etablierenden arbeitsteiligen Prozessen verbunden. Mit der allmählich auch für breitere Publikumskreise erschwinglichen Porträtfotografie und v. a. der wachsenden Popularität des Carte-de-visite-Formats gingen Prozesse der Standardisierung, Kommerzialisierung und beginnenden Industrialisierung der fotografischen Arbeit einher, die zugleich eine Abkehr von den noch sehr viel stärker individualisierten Prozessen aus der Pionierzeit des Mediums mit sich brachten. Die Ausdifferenzierung der Arbeitsschritte in den Ateliers ging wiederum Hand in Hand mit einer (Teil-)Öffnung der Ateliers zu einem öffentlichen Verkehrs- und Kommunikationsraum.<sup>5</sup> Bereits hier erhält aber die Dunkelkammer ihren semantischen und kulturellen Status als ein hochgradig *ambivalenter Raum*, der sich – wie später gezeigt werden soll – auch noch in ihren filmischen Thematisierungen erhalten wird.

Exemplarisch lässt sich dies am Beispiel des Ateliers von André Adolphe-Eugène Disdéri am Boulevard des Italiens in Paris und seiner spezifischen Architektur ablesen: Zu den Hochzeiten seines Geschäfts beschäftigte Disdéri dort über 60 Angestellte. Er selbst widmete sich den prominenten Kunden, während andere Operateure nach seinen Vorgaben das Tagesgeschäft übernahmen und zahlreiches technisches Personal half, die Massenproduktion zu bewältigen. Die Janusköpfigkeit des Mediums als optischer Aufzeichnungsapparat einerseits, als chemischer Prozess andererseits, fand auch Eingang in die Doppelnatur des Ateliers: Im ‚Glashaus‘, also im Tageslichtatelier, wurde die Aufnahme hergestellt,

3 Vgl. hierzu paradigmatisch die jeweiligen Analysen in: Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.). *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld 2014.

4 Wir trennen im Folgenden begrifflich nicht explizit zwischen Raum und Ort, Topographie und Topologie, einfach deshalb, weil der Gegenstandsbereich selbst diese Unterscheidungen permanent unterläuft.

5 Die funktionale Ausdifferenzierung der Arbeitsschritte fand übrigens nicht nur in den Ateliers, sondern auch bei den mobilen Entwicklungslaboren statt. So beschäftigte Mathew Brady für seine berühmten Fotos des amerikanischen Bürgerkriegs eine ganze Phalanx von Mitarbeitern, die mit mobilen Dunkelkammern ausgestattet die Schlachtfelder besuchten, während er selbst zumeist in Washington blieb und von dort aus die Arbeit seiner Angestellten koordinierte. Vgl.: Manuel Komroff. *Photography history: Mathew Brady*. Chicago 1962.

während in der Dunkelkammer die Fotografien entwickelt wurden.<sup>6</sup> Nach Möglichkeit sollte die Dunkelkammer dabei direkt an das Aufnahmetelier anschließen, um die Wege so kurz wie möglich zu gestalten und ein effizientes Ineinandergreifen der Ablaufschritte zu garantieren. Roland Meyer beschreibt zwei Kreisläufe in Disdérís Atelier: einmal den Weg der Kunden, die sich im Empfangsraum die Musterbücher anschauen konnten, sich dann in der Garderobe nach der gängigen Bildikonographie ausstatten ließen und daraufhin im hellen Atelier abgelichtet wurden. Zum anderen gab es den Weg der fotografischen Platte, die auf der Hinterbühne an das Hilfspersonal weitergegeben wurde, um entwickelt, kopiert und archiviert zu werden. Die Platte blieb also beim Fotografen, während die auf Karton gezogenen Papierabzüge dann wieder in den lichten Bereich gebracht und den Kunden übergeben wurden. In dieser räumlichen und produktionsstrukturellen Aufteilung spiegelte sich gleichzeitig die Hierarchie innerhalb des arbeitsteiligen Prozesses wider, in dem Sinne, dass der Operateur in Glashaus mit den Kunden verkehrte und antichambrierte, aber die Laborgehilfen in der Dunkelkammer die chemischen Routinen übernahmen und bestenfalls nicht mit dem Publikum verkehrten.<sup>7</sup> Das ‚Glashaus‘ avancierte somit zu einem Ort der Transparenz und des Publikumsverkehrs, einer Art Salon für die soziale Begegnung, während die Dunkelkammer für das Geheimnis und nur dem Personal zugänglichen Bereich stand. Auch Jean Sagne akzentuiert in seiner Studie über die öffentlichen Ateliers dieser Zeit diese *Ab-Scheidung* der Dunkelkammer, ihre paradoxe Positionierung – einerseits innerhalb des Gesamtkomplexes situiert, andererseits strikt getrennt von den Bereichen des eigentlichen Publikumsverkehrs – betont aber auch, dass es neben den Motiven der sozialen Distinktion auch handfeste medizinische Gründe hierfür gab:

Der Aufnahmeraum bildete die Grenze zwischen zwei streng getrennten Welten: auf der einen Seite der Empfangssalon, wo der Kunde in eine Welt des Scheins eintrat, die ihn auf die Schaffung seines Porträts einstimmte, auf der anderen Seite die Dunkelkammer, wo die Platten für die Aufnahme vorbereitet und später entwickelt wurden. Diese Schattenwelt hatte einen höllenhaften Zug und barg wegen der giftigen Dämpfe aus den verwendeten Chemikalien tatsächlich Gefahren für Leib und Leben. Ehe der Kunde vor die Kamera trat, machte er sich vor dem Spiegel zurecht und überprüfte seine Frisur. Nur durch eine dünne Wand getrennt, goss ein Laborgehilfe Kolloodium auf eine Glasplatte und setzte diese anschließend in einen Rahmen. Dabei entstanden Äther- und Alkoholdämpfe, die durch ein primitives Entlüftungssystem nur unzureichend nach draußen geführt wurde. Währenddessen saß im Salon die wartende Kundschaft in bequemen Sesseln.<sup>8</sup>

6 Vgl. Roland Meyer. *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz 2019, S. 72.

7 Vgl. ebd. S. 72 f.

8 Jean Sagne. „Porträts aller Art. Die Entwicklung der Fotoateliers.“ In: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. von Michel Frizot. Köln 2019, S. 102-122.

Der Raum der fotografischen Aufzeichnung figuriert hier also als doppelte Grenzziehung: zum einen als Moment der räumlichen wie sozialen Abgrenzung, zum anderen zeichnet sich hierin schon die produktionstechnisch unumgängliche Funktion einer Lichtschleuse ab, nach der das Prozessieren der fotografischen Platten ja verlangte. Die Dunkelkammer ist also in jeder Hinsicht mit einem Schwellenphänomen assoziiert, einer Zone des Übergangs, die sozial, technisch und funktional reguliert und definiert ist. In dieser Separierung scheint aber auch eine Kodierung als *Abjekt*<sup>9</sup>, als dunkler Ort der Exkremente des fotografischen Produktionsprozesses auf, der in jeder Hinsicht den Augen des Atelierpublikums entzogen bleiben sollte – in der späteren technischen Ausgestaltung gewissermaßen ein *red light district* der Bildherstellung. Dass die Dunkelkammer ihrerseits nicht selbst zum fotografischen Objekt werden konnte, lag natürlich zuvorderst an den damaligen Limitationen des zur Verfügung stehenden elektrischen Lichts. Desungeachtet schreibt sich das angesprochene Schisma aber auch darin fort, dass es zahlreiche zeitgenössische Aufnahmen von Ateliersituationen gab, während von der Dunkelkammer lediglich Stiche in populärwissenschaftlichen Magazinen zirkulierten [Abb. 1].



Abb. 1: Darstellung einer Dunkelkammer in der populärwissenschaftlichen Wochenzeitschrift ‚La Science Illustrée‘, Vol. 8, 2/1891.

Quelle: <https://www.sciencephoto.com/media/426998/view/photographic-laboratory-19th-century>

Eine der sehr seltenen fotografischen Anordnungen, die das *gesamte* fotografische Instrumentarium präsentiert, hier säuberlich unter Sonnenlicht arrangiert, ist die nachstehende Werbefotografie für das Atelier Moulin [Abb.2]

9 Vgl. Julia Kristeva. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982.



Abb. 2: Felix J. A. Moulin mit seinen fotografischen Materialien. Paris, 1860er Jahre  
 Quelle: <https://monovisions.com/photographic-atelier-studio-xix-century-historic/>

Hier kommen sie nun also doch einmal zusammen, die Elemente der Aufnahme- und der Entwicklungssituation, erstere durch die dominante Kamera auf Stativ, letztere durch eine Vielzahl von Zubern, Krügen und Gläsern repräsentiert, die natürlich die tatsächlichen fotochemischen Abläufe im Labor bestenfalls metonymisch abrufen.

In Ermangelung der Möglichkeit zur direkten wie zur indirekten Einsichtnahme blieb die Dunkelkammer für die damaligen Atelierkunden somit nicht nur ein *darkroom*, sondern auch eine *blackbox*, ein geheimer Ort, dessen darin ablaufenden Handlungen opak und uneinsichtig blieben. Signifikant häufig spiegelt sich in den Begrifflichkeiten, mit denen die Dunkelkammer beschrieben wird, ebendiese Opazität wider. Sagne spricht von einer ‚Schattenwelt‘ mit ‚höllenhaften Zügen‘, Matthias Bickenbach attribuiert die Dunkelkammer gar als ‚Folterkammer‘:

Das Atelier ist ein komplexer Ort mit verschiedenen kulturellen und kommunikativen Funktionen, eine *Heterotopie*, dessen Struktur zwischen dem Licht der Aufnahme und dem giftigen Dunkel der Entwicklungskammer, zwischen Transparenz und Geheimnis oder, mit zeitgenössischen Topoi gesagt, zwischen Bühne und Folterkammer, genauer zu analysieren wäre [...].<sup>10</sup>

10 Matthias Bickenbach. „Das Dispositiv des Fotoalbums: Mutation kultureller Erinnerung, Nadar und das Pantheon.“ In: *Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte/Wilhelm Voßkamp, Köln 2001, S. 87-128.

Wie wir später sehen werden, greifen etliche Filme diese diskursiven Zuweisungen auf, nehmen sie teils sogar wortwörtlich als Grundlage ihrer Semantisierungen der Dunkelkammer als ambivalentem Raum. – Doch die Dunkelkammer ist nicht nur von Attributen des Negativen umgeben, sondern auch von dem exakten Gegenteil, was die in ihr vollzogenen Prozesse der Manifestation des Bildes, des zum Vorschein-Kommens des Fotografierten angeht. Dabei gliedert sich der Diskurs um die Bildwerdung *in der* und *durch die* Fotografie ein in eine übergreifende Phänomenologie der optischen Medien im 19. Jahrhundert, wie Jürgen Fohrmann betont:

Die *Geschichte der optischen Medien* ließe sich zumindest für das 18. und 19. Jahrhundert rekonstruieren als spezifisches Verhältnis von Bild und Licht, Einzelbild und Bewegung: Von den Transformationen der camera obscura über Guckkästen, Panoramen mit und ohne Bewegung, Stereoskopie bis (im 20. Jahrhundert) zum Film – stets geht es um eine *Licht-Schatten-Beziehung*, die Ausformung des Sichtbaren vor schwarzem Hintergrund, der wie etwas Unsichtbares firmiert. Die ‚Erscheinung‘ eines Bildes, durch Lichteffekte hervorgerufen (etwa beim Diorama), ist eine ‚Er-Scheinung‘ (*revelation*), der Sprung aus dem Dunkel, der wie eine Epiphanie beschreiben wird (etwa in den frühen Darstellungen fotografischer Entwicklung).<sup>11</sup>

Das Spezifische an der im doppelten Wortsinne ‚Er-Scheinung‘ des Bildes in der Dunkelkammer ist indes gerade nicht seine sprunghafte Manifestation, sondern seine allmähliche Entbergung aus dem Dunkeln – bzw. dank der fotografischen Negativ-Struktur: aus dem sich langsam erst mit Lichtpunkten füllenden Hellen des Fotopapiers – seine prozesshafte ‚Ausformung des Sichtbaren‘, die sich der temporalen Logik eines sukzessiv operierenden Mediums wie dem Film natürlich in idealer Weise zur Beobachtung überstellt.

Das von Fohrmann angesprochene epiphanische Moment öffnet die Diskursivierung der Dunkelkammer naturgemäß auch für Einschreibungen des Spirituellen, in denen sich die scheinbar ‚magischen‘ Prozesse der Bildmaterialisierung mit der Manifestation übersinnlicher Phänomene kreuzen und wechselseitig überschreiben. Pointiert formuliert scheint die Dunkelkammer der gleichsam ‚natürliche‘ Ort für Geistererscheinungen zu sein – eine Technophantasmagorie, die in der Geisterfotografie, die uns später noch weitergehend beschäftigen soll, dann ihre prototypische Bildgattung fand. Mutmaßlich war und ist es gerade die angeführte mehrfache Abriegelung gegenüber dem Außen, die suggerierte, dass dies ein ‚magischer‘ Ort sei, an dem das Übernatürliche ungestört ‚erscheinen‘ könne. Am Beispiel der berühmten Fotografie des Turiner Grabtuchs aus dem Jahre 1898<sup>12</sup> hat Stefanie Diekmann diesen strukturellen Zusammenhang idealtypisch zugespitzt beschrieben:

11 Jürgen Fohrmann. „Medien der Präsenz – Einleitung.“ In: ders. et al.: *Medien der Präsenz*. S. 9.

12 Der italienische Fotograf Secondo Pia bekam 1898 die seltene Gelegenheit – die Reliquie wurde nur alle rund 30 Jahren den Blicken der Öffentlichkeit zugänglich gemacht – das Turiner Grabtuch zu fotografieren. Mehr als ein fotografisches

Der Ort der Offenbarung ist die Dunkelkammer, Sanktuarium des Fotografen oder wenigstens des Fotografen alter Schule. Ein Rückzugsraum, zugleich ein Schauplatz der Entdeckungen, in diesem Falle einer, die alle bisherigen übertreffen wird. [...] Die Geschichte des italienischen Fotografen Secondo Pia ist [...] die Geschichte eines Augenzeugen [...] und eines Wunders, das zu seiner Erfüllung der technischen Apparatur bedurfte: In seiner Dunkelkammer, auf einer tropfnassen fotografischen Glasplatte, die er eben aus dem Entwicklerbad gezogen hat, erblickt Secondo Pia ein Gesicht, das er ohne Zögern als das Antlitz Jesu Christi identifiziert. [...] In bestimmtem Sinne steht die Entdeckung des Fotografen Pia am Ende einer Epoche, die ihren Anfang um 1860 hat und geprägt ist von einer Serie fotografischer Enthüllungen, beglückenden und bestürzenden Begegnungen, Wiedersehen und Wiederauferstehen [...].<sup>13</sup>

Die Erscheinung von etwas, was sich zuvor nicht nur der unmittelbaren Anschauung, sondern auch dem technischen Blick der Fotokamera entzogen hatte, wie aber auch die dennoch gegebene grundsätzliche Unberechenbarkeit und Undisponierbarkeit derartiger Erscheinungen umgeben die Dunkelkammer mit einer Aura des Mysteriösen: Alles – selbst Tote oder andere übernatürliche Gestalten – *kann* dort, aber eben *nur* dort, emanieren, „ungerufen, unverhofft“.<sup>14</sup> Verwunderlicher ist, dass die medienwissenschaftliche Beschäftigung mit den einzelnen Faktoren des fotografischen Prozesses gerade die Dunkelkammer mehr oder weniger ausgeblendet gehalten hat, wie auch Diekmann kritisch anmerkt:

Eine Historie der Dunkelkammer als Refugium, Labor, Kabinett, als Ort der Kontemplation wie der Experimente, der Andacht wie der Manipulationen, Eingriffe, Fälschungen, steht nach wie vor aus; sie ist immer noch nicht geschrieben, obwohl sich die Mühe lohnen würde, denn aus der Perspektive der Theoriegeschichte ist das fotografische Sanktuarium zu gleichen Teilen Blackbox und Schatzkammer. So viele klandestine Operationen und zu den Operationen so viele Theorien, Streitschriften, Dekrete, vor allem aber Anekdoten und Erzählungen.<sup>15</sup>

Womöglich eröffnet aber gerade der (Um-)Weg über die filmische Reflexion der Dunkelkammer einen ersten Baustein zu dieser noch nicht realisierten Historie, denn – wie auch Diekmann festgestellt hat<sup>16</sup> – stehen ihrer weitgehenden Igno-

---

Abbild der Reliquie anzufertigen, war ihm nie in den Sinn gekommen. Doch *erst* in der Dunkelkammer, *nicht* beim Augenschein vor Ort, *nicht* beim Blick durch den Sucher, materialisierten sich Spuren auf dem Linnen, die an das Antlitz Christi gemahnten: Resultat einer offenbar magischen Selbsteinschreibung, ein *Vera Icon*. Damit setzte zugleich ein bis heute anhaltender Reproduktions- und Verbreitungsprozess der Aufnahme ein, den Diekmann in ihrem Text medientheoretisch reformuliert.

13 Stefanie Diekmann: „Aus der Ferne. Über Umstände und Rezeption einer fotografischen Offenbarung“. In: Petra Löffler/Leander Scholz (Hg.). *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln 2004, S.31 f.

14 Ebd., S. 34.

15 Ebd., S. 31.

16 Vgl. ebd., S 46, Endnote 1.

ranz innerhalb der Fototheorie und -geschichte ihre Prominenz und Persistenz in filmischen Reflexionen, ihrer dortigen Funktionalisierung zum *Schau-Platz* diametral gegenüber.<sup>17</sup>

Die Vielzahl der von Diekmann in Anschlag gebrachten spatialen Funktionen, die sich in der Dunkelkammer kreuzen (Labor, Refugium, Andachtsort etc.), lassen die Dunkelkammer in die weiter oben schon von Bickenbach angedeutete Nähe zum Konzept der Heterotopien rücken. Bekanntlich versteht Michel Foucault darunter eine paradoxe Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Gebrauchsformen ein- und desselben Ortes, die diesen zugleich von einer eindeutigen Zuordnung zu separierbaren Funktionen und Gebrauchsweisen suspendieren: „Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind“.<sup>18</sup> Auch die angesprochene (Nicht-)Lokalisierung der Dunkelkammer in den Ateliers des 19. Jahrhunderts lässt sich als Konsequenz einer heterotopen Konstitution begreifen, denn Heterotopien sind „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hinein gezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager [...] in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“<sup>19</sup> Eng damit verknüpft ist die Rückbindung derartiger Ort an das Phänomen der Schwelle, denn „Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht“.<sup>20</sup> Und *last but not least* sind die in der Dunkelkammerpraxis virulent werdenden Prozesse der Hervorbringung und Reaktualisierung spezifisch temporale Phänomene, wie sie für Heterotopien typisch sind, denn diese „sind häufig an Zeitschnitte gebunden, d. h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte.“<sup>21</sup>

Im Hinblick auf die filmischen Funktionalisierungen der Dunkelkammer lässt sich somit vorläufig konstatieren, dass die je unterschiedlichen Ausprägungen als unmittelbare Ableitungen aus dem heterotopen Status der Dunkelkammer verstanden werden können. Ungeachtet ihrer primären Funktionalität bleibt die Dunkelkammer nämlich im angesprochenen Sinne sehr wohl *geöffnet* für Handlungen und Ereignisse, die sich jenseits dessen in ihr zutragen können: Sie kann vom Refugium eines nachdenklichen Adoleszenten zum unerwarteten Unterrichtsraum mutieren, in dem der Lehrer seinem Schüler lebenspraktische

17 Selbst die bislang systematischste und umfangreichste Untersuchung zur Reflexion der Fotografie im Film von Torsten Scheid interessiert sich zwar für die fotografischen Akte, Protagonisten und Funktionen in den verschiedenen Filmgenres, lässt aber gleichfalls die Dunkelkammer weitestgehend unberücksichtigt. Vgl. Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film*. Hildesheim/Zürich/New York 2005.

18 Michel Foucault. „Andere Räume“. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, S. 42.

19 Ebd., S. 39.

20 Ebd., S. 44.

21 Ebd., S. 43.

Lektionen erteilt (BOYHOOD, Richard Linklater, USA 2014). Sie kann unvermittelt zum Ort erotischer Aktivitäten zwischen zwei Frauen bzw. zwei Frauen und einem Mann werden (VICKY CHRISTINA BARCELONA, Woody Allen, USA/Spanien 2008). Sie fungiert als Treffpunkt und Kommunikationsraum zwischen einem Fotografen und der Ex-Freundin seines besten Freundes und Kollegen, an dem die Fachsimpelei über gelungene Fotos nahtlos in einen Flirt übergeht (UNDER FIRE, Roger Spottiswoode, USA 1983). Und sie kann sich sogar zur Bühne transformieren, auf der gesungen und getanzt wird (FUNNY FACE, Stanley Donen, USA 1967) – um zunächst nur einmal einige solcher heterotopen Raumnutzungen im Film anzuführen.

Auch wenn uns bewusst ist, dass v. a. terminologisch, tendenziell aber auch auf konzeptioneller Ebene, eine Zusammenführung von Foucaults Heterotopien zu Marc Augés Modell der ‚Nicht-Orte‘ zunächst wie ein offener Widerspruch anmuten muss, möchten wir dennoch den Vorschlag unterbreiten, die Dunkelkammer *auf einer anderen Beobachtungsebene* (auch) als einen solchen Nicht-Ort zu lesen. Unter dem Begriff der Nicht-Orte hat Augé ja eine Reihe von spatialen Phänomenen subsumiert, die typisch für die von ihm so benannte ‚Übermoderne‘ des spätindustriellen Zeitalters sind, nämlich Transit- und Warteräume, Orte provisorischer Beschäftigungen, bewegliche Behausungen (Verkehrsmittel), stumme soziale Verkehrsformen (z. B. das Zahlen mit Kreditkarte), aber eben auch das Agieren in Kommunikationsnetzen (vom Telefon bis zum Internet).<sup>22</sup> Ihr *Tertium Comparationis* liegt in der Herstellung „eine[r] Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemeren überantwortet ist“.<sup>23</sup> Diese Welt ist wiederum dadurch gekennzeichnet, dass sie den ihr agierenden Akteuren spezifische Handlungsformen auferlegt:

Wie man leicht erkennt, bezeichnen wir mit dem Ausdruck ‚Nicht-Ort‘ zwei verschiedene, jedoch ergänzende Realitäten: Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Handel, Transit, Freizeit) konstruiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält.<sup>24</sup>

Und diese Beziehungen sind reguliert durch Texte, Symbole, Zeichen, Aufschriften:

Doch den wirklichen Nicht-Orten der Übermoderne, an denen wir uns befinden, wenn wir über die Autobahn fahren, in einem Supermarkt einkaufen oder in einem Flughafen auf den nächsten Flug nach London oder Marseille warten, ist es eigen, dass sie auch von den Worten oder Texten definiert werden, die sie uns darbieten, ihre Gebrauchsanweisung letztlich, die in Vorschriften (‚rechts einordnen‘), Verboten (‚Rauchen verboten‘) oder Informationen (‚Herzlich willkommen im Beaujolais‘) zum Ausdruck kommen und entweder auf mehr oder minder

22 Vgl. Marc Augé. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M., 1994, S. 93 f.

23 Ebd., S 93.

24 Ebd., S. 110.

explizite und codifizierte Ideogramme zurückgreifen (die Zeichen des Straßenverkehrs, die Symbole in den Reiseführern [...]).<sup>25</sup>

Ersichtlich ist auch die Dunkelkammer ein (Nicht-)Ort, der durch Aufschriften, Verbotstafeln, Zeichen und Gebrauchsanweisungen definiert ist und darin zugleich seine Abgrenzung zum Außerhalb vollzieht („Nicht eintreten!“). In einem sehr viel unmittelbaren Sinne ist die Dunkelkammer aber ein Nicht-Ort, weil sie naturgemäß ein Durchgangsraum, ein Ort mit relativ geringer Verweildauer ist und ebendiese Inskription als ephemerer Funktionsraum ihren Nutzern auferlegt – aus gesundheitlichen, pragmatischen und medientechnologischen Gründen. Nach dem historischen Intermezzo der großen Ateliers im späten 19. Jahrhundert hat sich die Dunkelkammer schon allein aus Platzgründen immer mehr zu einem solchen Ort der ‚einsamen Individualität‘ gewandelt, in dem man sich nicht zuletzt deswegen nicht unbedingt länger als funktional geboten aufhalten möchte. Das gilt natürlich nicht nur für die menschlichen, sondern auch für die nicht-menschlichen Akteure: Die Lichteinschreibungen auf fotosensiblen Material, seien es nun Rollfilme, seien es belichtete Platten, ‚betreten‘ die Dunkelkammer nur, um aus ihren Kameras herausgelöst, fotochemisch transformiert und materialisiert zu werden, um danach diesen Nicht-Ort in finalisierter Form wieder zu verlassen, weiterverarbeitet, gerahmt, aufgehängt, distribuiert zu werden. Die in der Dunkelkammer gelagerten Chemikalien und Fotopapiere ‚harren‘ entweder ihrer anschließenden Entsorgung im Sondermüll oder ihrer Überantwortung an die hellen Gefilde des anschließenden fotografischen Distributionsprozesses – allenthalben Figurationen des Durchgangs, des Ephemereren, der temporären Exposition, die im immer nur vorübergehend eingeschalteten Rotlicht ihren lichttechnischen Niederschlag finden.

Die hier zu verhandelnden Filme wiederum reflektieren diesen Status dergestalt, dass Dunkelkammer-Sequenzen fast immer ausgesprochen kurz sind, selten über zwei, drei Minuten dauern, gerade so, als gehorche auch der Film den Postulaten der kurzen Verweildauer, die dieser Nicht-Ort seinen Protagonisten auferlegt. Wenn wir hier also den Gedanken weiterverfolgen wollen, dass die Dunkelkammer auch und gerade in ihrer filmischen Thematisierung *sowohl* als Heterotopie *als auch* als Nicht-Ort figurieren kann, so verdeutlicht dies nur ein weiteres Mal ihren Status als hochgradig ambivalenter Raum.

## Handwerks-Kammern

Im Laufe seiner inzwischen 125jährigen Geschichte hat der Film nicht nur andere Medien, sondern auch umfassend sich selbst im Hinblick auf seine einzelnen Produktionsphasen reflektiert. Die Suche nach Motiven und Locations, die Arbeit am Set, Konflikte zwischen einzelnen Beteiligten an der Produktion (Regie, Drehbuchautor, Produzent, Schauspieler etc.), Prozesse im Schnittraum, schließlich die Kino- und Projektionssituation selbst – all dies ist schon

---

25 Ebd., S. 112 f.

unzählige Male als Figur der Selbstreflexion in entsprechende Filme eingegangen. Eine signifikante Ausnahme bildet indes die Filmentwicklung im Kopierwerk, die – soweit wir sehen – noch nie direkter Gegenstand filmischer Selbstbefragung wurde, sondern allenfalls in abgeleiteter Form thematisiert wird, etwa bei intradiegetischen Mustersichtungen oder wenn es im Kopierwerk zu Beschädigungen oder Verlusten des belichteten Materials gekommen ist. Auch hier liegt die Vermutung nahe, dass das rein technisch-maschinelle Procedere für metafiktionale Figurationen von geringer Attraktivität ist, sondern gleichsam als ‚seelenlose Kopiererei‘ aus dem Reflexionskreis der handwerklich-künstlerischen Tätigkeiten bei der filmischen Produktion ausgeschieden wird.

Zwei weitere Beobachtungen – einmal auf der Ebene filmischer Selbst-, einmal auf der Ebene der Fremdreflexion – stützen die Vermutung, dass für die Ausblendung dieses Produktionsabschnittes erneut der Antagonismus individuell/handwerklich-künstlerisch versus industriell/maschinell verantwortlich ist: Erstens rücken die Praxis und der Ort der Filmentwicklung ganz vereinzelt doch in den Fokus, aber eben immer nur in Bezug auf private Filme im 8mm- oder Super8mm-Format, die von Amateuren gedreht und dann in ihren eigenen Dunkelkammern selbst entwickelt wurden. Zweitens interessiert sich der Film zwar sehr für die Dunkelkammern der Fotografie, nicht aber für die industriellen Fotolaboratorien. Eine Ausnahme und zugleich doch wieder die erneute Bestätigung dieses Prinzips stellt der Film *ONE HOUR PHOTO* (Mark Romanek, USA 2000) dar, in dessen Mittelpunkt der Fotolaborant Seymour („see more“) Parrish steht, der in dem titelgebenden Express-Fotoshop einer Supermarktkette arbeitet, in dem alle Entwicklungsprozesse vollautomatisch ablaufen. Die Kamera bietet uns einen der seltenen Einblicke in die sich im Inneren der Maschinen vollziehenden Prozesse, zeigt uns den automatischen Filmtransport, die Zuführung von Chemikalien, den Auswurf des fertig belichteten Streifens etc. Seymour ist dabei auf die Rolle eines Operators reduziert, der per Knopfdruck die jeweiligen Prozesse startet, gelegentlich digital die Farbwerte nachkorrigieren lässt, am Ende jedoch mit Kennermiene den fertig entwickelten Streifen prüft. Während dieser Sequenz lässt sein Off-Kommentar keinen Zweifel daran, wie er selbst seine Profession versteht – nämlich als Handwerk, mehr noch, als Kunst: „I’ve been doing P. O. S. mini-lab work for over 20 years now. I consider it an important job. [...] Some people think this a job for clerks. They actually believe that any idiot attending a two-day seminar can master the art of making beautiful prints in less than an hour. [...] I’ve seen the prints they fob off on people at Rexall or Fotec. Milky, washed out prints, too dark prints. There is no sense of reverence for the service they’re providing people. I process these photos as if they were my own.“ Diese extrem auseinander klaffende Bild-Ton-Schere entlarvt einerseits die groteske Selbstüberschätzung Seymours<sup>26</sup>, sie markiert

26 Zur Inszenierung der Fotografie als Fetisch in diesem Film vgl. Nicole Wiedenmann. „Die Angst bannen – Fotografie und die Materialität des Fetischs am Beispiel von *One Hour Photo*.“ In: Juliane Engel/Mareike Gebhardt/Kay Kirchmann (Hg.). *Zeitlichkeit und Materialität. Interdisziplinäre Perspektiven auf Theorien der Präsenz und des impliziten Wissens*. Bielefeld 2019, S. 269-294.

diese andererseits als anachronistische Reverenz an die Zeiten der Dunkelkammer, in denen die von Seymour beschriebenen kunsthandwerklichen Fertigkeiten tatsächlich noch eine Rolle gespielt haben.<sup>27</sup>

Auch in dem eingangs angesprochenen Radiofeature betont Francine Derouille die Relevanz des Handwerklichen für die Arbeit ihres Vaters, Robert Doisneau, und lässt auch keinen Zweifel daran, wo für ihn die Stätte des Handwerks, seine Werkstatt gewissermaßen, lokalisiert war:

Ein Fotograf arbeitet am Motiv. Er [Doisneau, KK/NW] arbeitete auf der Straße. Ich denke auch, die wesentliche Arbeit eines Fotografen ist die am Motiv. Er sah sich selbst eher auf der Straße als im Studio arbeiten. Die Straße war seine Welt; sein persönliches Universum. Auf der anderen Seite war er ein Handwerker. Deshalb war für ihn auch das Handwerk, die Arbeit in der Dunkelkammer wichtig.<sup>28</sup>

Die filmische Reflexion der Dunkelkammer nun nimmt dieses Moment des Handwerklichen nicht nur metaphorisch, sondern auch ganz wortwörtlich auf. Eingetaucht in das notorische Rotlicht zeigen uns die entsprechenden Sequenzen immer wieder einen ähnlichen Korpus von Handgriffen: das Herausnehmen der Filme aus der Kamera, das Auspacken des Fotopapiers, das Einlegen in Entwicklungs- und Fixierbad, das Herausnehmen des fertig entwickelten Fotos, das Aufhängen der Abzüge an Wäscheleinen zur Trocknung, gelegentlich sogar das zärtliche Streicheln der prozessierten Abzüge (DUNKELKAMMER, Matthias Wissmann, D 2014) etc.<sup>29</sup> Immer wieder Hände in Großaufnahme, mal

27 Dies impliziert indes auch die Möglichkeit handwerklicher Fehler. So wird Seymours erster Auftritt im Labor durch den Hinweis seines Assistenten gerahmt, er habe gestern ein Negativ zerschnitten (was im Kontext der vollautomatischen Prozesse wenig Sinn macht), und Seymour räumt ein, er habe da einen Fehler gemacht – einen Fehler, wie er offenbar selbst einem so versierten Kunsthandwerker nun mal unterläuft, weil er eben nicht fehlerfrei ist, im Gegensatz zur Maschine.

28 Zit. nach: Springfield, Rotlicht und Dunkelkammer, 2006.

29 Wie sehr diese vergleichsweise stereotype filmische Inszenierung der Gesten (in) der Dunkelkammer unsere kollektive Vorstellung von den daraus ablaufenden Handgriffen inzwischen geprägt hat, zeigt sich an der Transposition dieser Motivketten auf einen anderen medialen Gegenstand in *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, D/F 2001): Die Protagonistin beschließt einer einsamen älteren Frau fingierte Liebesbriefe zukommen zu lassen. Dazu zerschneidet sie vorgängige Liebesbriefe und klebt deren Fragmente neu zusammen. Nachdem sie diesen ‚Found Footage‘-Brief *fotokopiert* hat, muss er noch die notwendige Patina erhalten, weswegen sie ihn in einer Schale mit Tee wässert (= Entwicklungsbad), ihn danach mit Wäscheklammern auf einer Leine befestigt und trocken föhnt. Um die Kette der Verweise auf andere optische Medien abzuschließen, greift sie zu einem *Fernrohr* und beobachtet die hell erleuchteten Fenster der Nachbarn gegenüber, wobei ihr Blick länger auf der Hand eines Malers verweilt, der gerade an seinem *Gemälde* arbeitet... Die Tatsache, dass wir Teile dieser Handlungskette direkt mit der Dunkelkammer assoziieren, selbst wenn wir noch nie eine Dunkelkammer betreten haben, ist Ausweis eines medial generierten Wissens, hier in Gestalt der filmischen Darstellungskonventionen.

mit Zangen bewehrt mal nicht, immer wieder die gleichen Handgriffe, immer wieder die gleichen Abläufe – akzentuiert wird also all das, was die automatische Negativentwicklung in den Maschinen aus ONE HOUR PHOTO ja gerade unterbindet, nämlich den *unmittelbaren taktilen Kontakt* zwischen Bild und Bildproduzent. Dies ist umso bemerkenswerter, als das Medium Fotografie, wie Matthias Bickenbach betont hat, medienhistorisch gerade als *Unterbrechung* des bis dahin konstitutiven Kontakts zwischen Hand und Bildträger anzusehen ist:

„Hände weg!“ Kaum ein anderes Medium formuliert einen solchen Imperativ seiner Medialität. Ist nicht die Hand immer im Spiel, wenn Medien im Spiel sind? Das Medium Fotografie plädiert anders. Die Hand hat programmatisch außen vor zu bleiben, sie hat keine Erlaubnis einzugreifen. Sie ist konstitutiv entfernt oder entkoppelt von den Prozessen des Mediums. [...] Die Hand rückt in die Stellung eines ‚Auslösers‘, sie setzt Prozesse in Gang, deren Programme selbsttätig ablaufen. [...] Die Hand kommt für das Medium Fotografie zweimal von außen zurück. Als Auslöser der Belichtung und als sammelnde, ordnende und blätternde Hand der vielen Bilder. Mit dem Bild selbst hat die Hand, anders als in Zeichnung, Grafik und Malerei, nichts mehr zu tun. [...] Schon bevor Eastman Kodak mit dem berühmten Slogan ‚You press the button, we do the rest‘ warb, war die Hand am Auslöser oder an der Klappe des Objektivs schlicht außen vor.<sup>30</sup>

Dies gilt, wie Bickenbach weiter ausführt, explizit auch für die Phase der Bildprozessierung in der Dunkelkammer, auch hier steuert der Imperativ der Unberührbarkeit „noch die Handhabung der Produkte, von deren empfindlicher Oberfläche die Hände zu lassen sind, deren ‚Entwicklung‘ im chemischen Bad mit Zangen getätigt wird“.<sup>31</sup> Auch Vilém Flusser, der ja eine ganze Phänomenologie der fotografischen Gesten entwickelt hat, akzentuiert den durch den Fotoapparat ‚vorprogrammierten‘ Griff an die Kamera: „Um die Apparat-Kategorien, so wie sie auf der Außenseite des Apparats programmiert sind, wählen zu können, muss der Fotograf den Apparat ‚einstellen‘, und das ist eine technische Geste [...]“.<sup>32</sup> Aber auch Flusser exkludiert die Handgriffe in der Dunkelkammer aus dem Bereich der fotografischen Gesten und verliert kein Wort darüber. Sollte der o. a. Abjekt-Charakter der Dunkelkammer im semantischen Feld womöglich auch auf die Absehung von der tatsächlichen Relevanz der Hand für die letzte Stufe des fotografischen Fertigungsprozesses übergegriffen haben? Erneut stoßen wir jedenfalls auf eine Diskrepanz zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs und der filmischen Figuration, die immer wieder das Hand-Werk im Entwicklungslabor (über-)betont.

Allerdings verbinden die filmischen Reflexionen die Aufwertung der Hand mit deren paradigmatischer Koppelung an das Auge, personifiziert im Expertenwissen des Fotografen als eines Beherrschers des visuellen Feldes. Immer

30 Matthias Bickenbach. „Fotografierte Autorschaft. Die entzogene Hand.“ In: Ders./Annina Klappert/Hedwig Pompe (Hg.). *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*. Köln 2003, S. 205 f.

31 Ebd.

32 Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen 1983, S. 33.

wieder fällt sein Blick prüfend auf den Entwicklungsgrad des Abzuges in der Schale, wird dieser zur näheren Betrachtung kurz mit der Zunge aus dem Bad herausgeholt und schließlich auf die Leine mit den anderen schon entwickelten Bildern gehängt, zwischen denen dann wiederum der Blick des Fotografen im Sinne des vergleichendes Sehens hin- und her wandert. Verstärkung erfährt sein Blick dabei von diversen optischen Instrumenten wie der Lupe, Vergrößerungsrahmen oder beleuchteten Schaukästen. Indem der intradiegetische Blick des Fotografen als ein suchender, prüfender, abtastender inszeniert wird, kommen Auge und Hand in ihrer jeweiligen Taktilität überein, werden Geste und Beobachtung amalgamiert. Indem nun als dritte Komponente auch der Kamerablick im Wechsel mit den Figurenblicken seinerseits die nämlichen Blickoperationen vollzieht, entsteht eine dreifache Vermittlung zwischen Hand, Figurenblick und dem der Filmkamera im Modus der Berührung des Bildträgers, der durchaus als ästhetische Kompensation und Umgehung des von Bickenbach geltend gemachten Kontaktverbots in der Fotografie angesehen werden kann. Dergestalt kann der Film gleichzeitig aber auch die mediale Fremdbeobachtung nutzen um seine eigene Assoziation mit dem Taktilitäts-Paradigma selbstreflexiv herauszustellen.<sup>33</sup>

## Kammern der Evidenz

Konfliktuös kann es allerdings werden, wenn das Expertenwissen des Fotografen mit dem eines weiteren Blick-Spezialisten kollidiert, des Kriminalisten.<sup>34</sup> Um hierzu nun einmal ein Beispiel aus einer TV-Serie zu bemühen: In der Pilotfolge von *RIPPER STREET* (BBC, 2012-2016) hat der Tatort-Fotograf Creighton den Fund einer Frauenleiche abfotografiert und erhält deshalb in seinem Labor Besuch vom ermittelnden Inspektor Reid. Um zu vertuschen, dass etwas am Tatort manipuliert wurde, behauptet Creighton, ein vom Inspektor gesuchtes Motiv habe er leider überbelichtet. Als dieser ihn zwingt, das Foto dennoch zu entwickeln, will Creighton den Abzug schon nach kurzer Zeit aus dem chemischen Bad holen, woraufhin Reid ihm in den Arm fällt und ihn anfährt, ob er ihn eigentlich für einen dummen Wachtmeister halte: „They need more time! A professional man like you should have known better!“ Und es ist schließlich Reid, der den Abzug genau zum Zeitpunkt der optimalen Belichtung aus dem Entwicklerbad zieht. Allerdings hätte Creighton gewarnt sein müssen, hatte sich der Inspektor doch seit seinem Eintritt in die Dunkelkammer schon als

33 Zur aktuellen Diskussion um die taktilen Qualitäten des Films vgl. die Beiträge in: „Nähe und Distanz.“ *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte der audiovisuellen Kommunikation*. Heft 28/2/2019 sowie Kay Kirchmann: „Zwischen Blendung und Berührung. Licht und Schatten als taktile Phänomene im Film“, in: Sandra Flührer/Alexander Waszynski (Hg.), *Tangieren – Szenen des Berührens*. Freiburg i. Brsg., 2020, S. 126-138.

34 Zur Figur des Detektivs als Blickspezialisten vgl.: Kay Kirchmann. „The Private and The Public Eye. Der Detektiv, der Film und der Blick der Moderne“. *Blimp Film Magazine* No. 44. Graz 2001, S. 171-201.

gestischer wie visueller Experte gezeigt, der seinen Finger prüfend in die Chemikalien tunkt und diese näher in Augenschein nimmt, dessen Blick suchend von einer Fotografie zur nächsten wandert, um danach mit seinem Finger auf einen Abzug zu zeigen, den er sich genauer ansehen möchte.

War der zuvor beschriebene Blick des Fotografen auf die Objekte in der Dunkelkammer primär ein ästhetisch-prüfender, so zeigt das Beispiel aus RIPPER STREET bereits an, wie sich dieses Paradigma zu einem investigativen Blick wandeln kann, der seinerseits wiederum häufig instrumentell verstärkt wird (Vergrößerungen, Lupe etc.). Ihrem heterotopen Charakter gemäß, transformiert sich die Dunkelkammer von einem Ort künstlerisch-handwerklichen Schaffens oft binnen Sekunden zu einem Ort der Ermittlung, der Spurensuche, der Evidenz-Erzeugung bzw. -prüfung. Und der jeweilige Fotograf wird unversehens zu einem späten Nachfahren von Secondo Pia, wird wie dieser von einer epiphanischen Erscheinung, einer ‚ungerufenen, unverhofften‘ Offenbarung aus dem Geiste des Silbernitrats überrascht. Eine solche Erscheinung kann sich spontan bei der ersten Sichtung der Abzüge einstellen, oder aber, durch externe Ereignisse ausgelöst, erst nach nochmaliger An- und Durchsicht. In deutlicher Anspielung auf Roland Barthes' ontologischer Definition des fotografischen Noemas als ‚*Es-ist-so-gewesen*‘ beschreibt Diekmann die temporale Dimension bei einer retrospektiven Entdeckung einer fotografischen Evidenz wie folgt: „*Es war da* und niemand hat es gewusst. Niemand hat es erblickt, erkannt, angestaunt, obwohl es doch gegenwärtig war [...]“<sup>35</sup> In allen Fällen, wo sich der Film der Dunkelkammer als Kammer der Evidenz annimmt, ist es eine *nicht-intentionale Einschreibung eines signifikanten Details* in die Bildfläche, die sich schließlich dem investigativen Blick des Fotografen (und dem der Filmkamera) dann doch noch offenbart. In derartigen Diskursivierungen einer *unbeabsichtigten Zeugenschaft der Fotografie* wird zugleich noch einmal die ihr von Siegfried Kracauer attestierte Affinität zum Zufälligen betont, denn für ihn „tendiert die Fotografie im Zuge ihres Bemühens um ungestellte Wirklichkeit zur Akzentuierung des Zufälligen. Momentaufnahmen leben geradezu von Vorgängen, die sich aufs Geratewohl und am Rand abspielen.“<sup>36</sup> Es sind also beiläufige, manchmal in doppelter Hinsicht gar randständige Details, die es zu entdecken gilt, wobei der zum Detektiv mutierte Fotograf zumeist gar nicht genau weiß, wonach er eigentlich sucht. Doch sein Blick wird geleitet von der intuitiven Ahnung, ja, dem unverrückbaren Glauben daran, dass etwas in den Fotos enthalten ist, was Evidenzcharakter haben *muss*. Tom Holert hat jedoch in Anlehnung an Michel de Certeau<sup>37</sup> darauf aufmerksam gemacht, dass in Evidenzdiskursen letztlich das beschworene „Reale [...] in Form von ‚Glaubensartikeln‘ verbreitet [wird]. Das fieberhafte Enthüllen und Visualisieren produziert selbst die Bedingungen,

35 Diekmann, *Aus der Ferne*, 2004, S. 37. Vgl. Roland Barthes. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M. 1989, S. 87.

36 Siegfried Kracauer. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1975, S. 45.

37 Vgl. Michel de Certeau. *Kunst des Handelns*. Berlin 1988.

unter denen Glaubwürdigkeit behauptet werden kann.“<sup>38</sup> In diesem Sinne muss auch der Evidenz erheischende Fotograf eher als ein „Regisseur visueller Evidenz“<sup>39</sup> denn als unfreiwilliger Zeuge verstanden werden.

Von derartiger epistemologischer Skepsis sind die filmischen Diskurse – mit einer gleichwohl berühmten Ausnahme – aber in aller Regel frei. Sie halten es eher mit Barthes' emphatischer Bejahung einer unhintergehbaren Beglaubigungskraft der Photographie<sup>40</sup>, betonen weitaus eher den indexikalischen, denn den konstruktiven Moment des Mediums. Die Dunkelkammer und die in ihr (nochmals) gesichteten Abzüge avancieren hierüber zu einem wortwörtlichen „Schauplatz der Evidenz“<sup>41</sup> im Sinne Ludwig Jägers, bei der die „Herstellungsprozeduren maskiert“<sup>42</sup> sind. D. h., die Zeugenschaft der Fotografie wird genährt durch die scheinbare Negation der apparativen Vermittlung und die Suggestion einer Voraussetzungslosigkeit, unter der das Gesuchte sich dann schließlich doch offenbart. Die Zuweisung an das Bildmaterial wäre somit, dass darin die Welt selbst unvermittelt zum Anschein kommt, was durch die angesprochene Nicht-Intentionalität und Zufälligkeit des fotografischen Aktes noch einmal gestützt zu werden scheint. Es handelt sich dennoch um ein in mehrfacher Hinsicht paradoxes Unterfangen, v. a. weil die *Spurensuche* in den Fotografien ja immer schon zeitlich nachgängig ist. Die nachträgliche Sichtbarmachung einer (kriminellen) Tat im Bild ist an die Nicht-Mehr-Verfügbarkeit des Geschehens selbst gekoppelt. Entsprechend werden Spuren in einem kriminalistischen Handbuch definiert als „materielle Widerspiegelungen stattgefundenen Einwirkungen oder Rückwirkungen auf Objekte (Personen, Gegenstände und Materialien) im Zusammenhang mit einem kriminalistisch relevanten Ereignis.“<sup>43</sup> Auch aus zeichentheoretischer Perspektive ist die Spur ein

materielles [...] Phänomen, das als Zeichen einer vergangenen Präsenz gedeutet wird, die dieses Phänomen durch Kontiguität hervorgebracht haben soll. Als Spur wird dabei allerdings nicht die Materie selbst angesehen, sondern die ihr im Akt der Berührung verliehene Formung [...]. Die Berührung, die zu einer Spur geführt hat, ist also nicht aktuell. Der materiellen Anwesenheit der Spur steht die Abwesenheit derjenigen Kraft gegenüber, die sie einst hervorbrachte.<sup>44</sup>

---

38 Tom Holert: „Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart“. In: Matthias Bickenbach/Alex Fliethmann (Hg.). *Korrespondenzen: Visuelle Kulturellen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*. Köln, 2002, S. 200.

39 Ebd., S. 207.

40 Vgl. Roland Barthes. *Helle Kammer*, 1989, S. 95-99.

41 Ludwig Jäger. „Die Evidenz des Bildes. Einige Anmerkungen zu den semiologischen und epistemologischen Voraussetzungen der Bildsemantik.“ In: Enno Rudolph/Thomas Steinfeld (Hg.). *Machtwechsel der Bilder. Bild und Bildverstehen im Wandel*. Zürich 2012, S. 119.

42 Ebd.

43 Frank Menzer/Ingo Wirth. „Allgemeine Spurenkunde“. In: Horst Clages. *Der rote Faden. Grundsätze der Kriminalpraxis*. Heidelberg 2004, S. 283-289, hier: S. 285.

44 Jens Ruchatz. „Lemma Spur“. In: ders./Nicolas Pethes. *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg, 2001, S. 558.

Dieser Absenz-Charakter wird in der nachträglichen Entdeckung einer Spur in der Dunkelkammer sogar noch verdoppelt, es muss also einer doppelten Nicht-Verfügbarkeit nachgegangen werden. Aber die Entscheidung darüber, ob das schließlich Entdeckte nun eine Spur ist oder nicht, fällt nur bedingt in der Dunkelkammer selbst. Denn es sind ja keine unmittelbaren Tatraufnahmen, die hier besichtigt werden, (das wäre juristisch ein Beweis), sondern bestenfalls ‚materielle Widerspiegelungen stattgefundenen Einwirkungen‘ (also Indizien), die ihrer Einbettung in ein Narrativ, wenigstens aber in eine Kette von Schlussfolgerungen harren. Diesen Vorgang, aus hinterlassenen Spuren einen möglichen und spekulativen Tathergang zu rekonstruieren, also durch Abduktion auf Grundlage von Indizien eine Ursache aus ihren Wirkungen zu folgern, rechnet Carlo Ginzburg bekanntlich dem Indizienparadigma zu.<sup>45</sup> Nicht von ungefähr steht die oben beschriebene Sequenz aus RIPPER STREET in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zur Obduktion der gefundenen Leiche in der Morgue. Der Gerichtsmediziner findet an der Leiche eine kleine gelatineähnliche Masse, die er trotz der drängenden Nachfragen des Inspektors vorerst nicht klassifizieren oder zuordnen kann. Er ermahnt aber den Inspektor, dieser müsse doch eigentlich *Beweise* suchen. Obduktionsaal und Dunkelkammer werden hier also analogisiert – an beiden Orten lassen sich vorerst nur Indizien besichtigen, wobei noch nicht einmal klar ist, ob das Gefundene nun als Spur taugt oder nicht.

Bei Lichte besehen, sind die in der Dunkelkammer vorgefundenen Spuren der Tat in der Regel von geringer Aussagekraft und Evidenz: In THE MIDNIGHT MEAT TRAIN (Ryūhei Kitamura, USA 2008) ist Leon Kauffman ein klassischer *Street Photographer*, also ein Protagonist des Zufalls im Kracauer'schen Sinne. Zufällig vor Ort, fotografiert er eine junge Frau, während sie von einer Bande Jugendlicher überfallen wird. Er vertreibt die Bande, setzt die Frau dann in einer U-Bahn ab und fotografiert sie noch beim Betreten des Waggons. Am nächsten Tag erfährt er, dass sie spurlos verschwunden ist. Wiederum zufällig fotografiert er am gleichen Abend einen bulligen Mann, der einen markanten Siegelring trägt, und folgt ihm, bis dieser unvermittelt stehenbleibt und den Fotografen wortlos am Kragen packt. Nachdem der Fremde schließlich von ihm abgelassen hat, studiert der aufgewühlte Leon im Rotlicht seiner Dunkelkammer noch einmal die Abzüge des letzten Tages. Auf einer sehr unscharfen Aufnahme, die er mittels Lupe näher betrachtet, entdeckt er, dass der Mann von ihm schon mal abfotografiert worden zu sein *scheint*. Gestern Nacht in der U-Bahn-Station? Als er sich daraufhin noch einmal das letzte Foto von der den Waggon besteigenden Frau anschaut, bemerkt er schließlich eine siegelringbewehrte Hand, die von innen die Waggon tür umklammert. Ist es dieselbe Hand, ist es derselbe Mann? Wenn ja, ist seine fotografisch dokumentierte Anwesenheit Indiz genug für seine Täterschaft (zumal Leon diesem Zeitpunkt noch gar nicht weiß, dass die verschwundene Frau tatsächlich in diesem Waggon bestialisch ermordet worden ist)? Oder hat der zweifache Zufall nur einen Zusammenhang suggeriert, der

---

45 Vgl. Carlo Ginzburg, *Spurensicherungen: Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. Berlin 1983.

näherer Überprüfung nicht standhalten würde? Ist der Fotograf womöglich nur sein eigener ‚Regisseur‘ bei der Feststellung visueller Evidenz gewesen?

Auch in *THE OMEN* (Richard Donner, USA 1976) ist die Beweiskraft der fotografischen Spurensuche erst einmal gering. Der Fotograf Keith Jennings stößt in der Dunkelkammer auf merkwürdige Spuren bei Fotos, die er im Umfeld der Familie des Botschafters Robert Thorn gemacht hat. Zwei kürzlich verstorbene Menschen, ein Kindermädchen und ein Priester, die mit den Thornes in Kontakt standen, sind auf diesen Fotos von dunklen Linien umzogen, die offenbar ihren bevorstehenden Tod anzeigen. Im Zuge seiner Recherchen erkennt Jennings wiederum auf einem seiner Fotos, dass auf dem Arm des toten Priesters die Zahl 666 tätowiert ist, und findet überdies heraus, dass dies den Geburtsdaten des bei der Geburt vertauschten Sohnes der Thornes, Damien, entspricht. (Dieser ist vom Satan gezeugt worden und für die beiden Tode verantwortlich.) Jennings hat selbst ein hohes Interesse an der Aufklärung der Vorgänge, weil auf einem Foto, das er unfreiwillig von sich selbst in einem Spiegel geschossen hat, die nämlichen Linien zu finden sind – auch hier wird sich später die Prophezeiung bewahrheiten. In der Genrelogik des Horrorfilms sind derartige Vorzeichen und spiritistischen Ausdeutungen natürlich naheliegender als in anderen Genres. Doch dies ändert nichts an dem Gesamtbild, dass die filmischen Narrative jeweils die sukzessive Entfaltung der Evidenzketten verfolgen, die sich aus dem eingefrorenen Moment des fotografischen Details heraus entspinnen. In beiden sowie in vielen weiteren vergleichbaren Fällen stößt die Foto-Observation in der Dunkelkammer die Initiierung eines Indizienparadigmas an, an deren Ende die triumphale Bestätigung des initialen Verdachts steht und der Täter, wenngleich unter hohem persönlichen Risiko für den Fotografen, überführt wird. Der fotografische Index wird in seiner Substantialität durch das filmische Narrativ nachhaltig bestätigt, die Signifikanz des nicht-intentionalen Details bekräftigt, die Abduktionen, die der Fotograf anhand des Materials getätigt hat, erweisen sich als stichhaltig – alles in allem: eine Verneigung vor der Wirkmächtigkeit der fotografischen Evidenz-Erzeugung.

In *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (Louis Malle, F 1958) wird dieser Evidenzcharakter nochmals zugespitzt durchgespielt, indem die Dunkelkammer eines kleinen Fotolabors in einem Motel nicht nur zum Ort der Beweisführung, sondern auch noch gleich zum *Ort einer doppelten Täterüberführung* wird – eine weitere Heterotopie also. Der Zufall will es, dass sich dort die Aufklärungen dreier Morde überschneiden: Der geplante und vollstreckte Mord von Jules Tavernier und Florence Carala am älteren Ehemann der Frau und der ungeplante Mord des jungen Paares Veronique und Louis an zwei deutschen Touristen, mit denen die beiden in besagtem Motel den Abend verbracht haben. Beim Versuch, den Mercedes der Deutschen zu stehlen, wird Louis von den beiden ertappt und erschießt sie mit dem Revolver, den der notorische Autodieb just im Wagen von Jules Tavernier, den er tags zuvor gestohlen hat, gefunden hat. Dort befand sich aber auch noch Jules' Fotoapparat, mit dem die deutsche Frau abends das junge Paar und ihren Ehemann fotografiert hat. Nun geraten zwei Indizienketten überkreuz, und die jeweiligen Täter suchen aus unterschiedlichen Motiven nach dem Film, den Veronique noch an besagtem Abend im Fotolabor zur

Entwicklung abgegeben hat. Louis will den Film haben, da er weiß, dass darauf Fotos sind, die ihn zusammen mit den Getöteten zeigen. Florence wiederum verspricht sich davon Entlastung für den inzwischen zu Unrecht des Doppelmordes an den Deutschen verdächtigten Jules. Was sie nicht ahnt ist, dass auf dem Film auch noch Fotos waren, die sie und Jules als Liebespaar ausweisen. Sie und Louis kommen kurz hintereinander im Labor an, in dem der Laborant gerade den Film entwickelt hat. Aber er ist nicht alleine, bei ihm sind der ermittelnde Inspektor und sein Assistent. Sie lassen den zuerst eintreffenden Louis nur einen kurzen Blick auf die ihn betreffenden Fotos werfen, dann wird er verhaftet. Als Florence eintrifft, zeigt der Inspektor ihr aber auch noch die Fotos von ihr und Jules und ordnet mit der lakonischen Bemerkung, „Fotos sind oft verräterisch“, darüber die Morde jeweils den richtigen Tätern zu. Wieder zeigt uns die Filmkamera das allmähliche Hervortreten der fotografischen Spuren auf dem Papier im Entwicklungsbad, wieder sehen wir Hände (die von Florence), die zärtlich über die Fotos von ihr und Jules gleiten – und wieder ist der Evidenzgrad der Fotos doch mehr als fraglich und eben alles andere als ein Beweis. Es ist bestenfalls der reine Ausweis von leiblicher Kopräsenz der je beteiligten Figuren, doch die suggestive Kraft des ‚*Es-ist-so-gewesen*‘ reicht offenbar aus, sodass sich die jeweils Beschuldigten widerspruchlos in ihre Verhaftung fügen.

Die angesprochene Ausnahme, was die filmische Hypostasierung des fotografischen Beweises angeht, ist natürlich *BLOW UP* (Michelangelo Antonioni, GB 1966): Der Berufsfotograf Thomas macht zunächst unbemerkt Fotos von einem Paar in einem Londoner Park. Als die Frau ihn bemerkt, will sie ihn von weiteren Schnappschüssen abhalten. Später besucht sie ihn gar in seinem Atelier und verlangt ultimativ die Herausgabe des fraglichen Rollfilms. Thomas gibt ihr einen anderen Film mit und fragt sich nun, was es mit der Sache auf sich hat. Er entwickelt das Material und macht großformatige Abzüge, die er in seinem Studio aufhängt. Notorisch hakt sich auch hier der schweifende Blick des Fotografen an einer Stelle ein, an der ihn etwas zunächst Unbestimmtes irritiert. Mit dem titelgebenden ‚Aufblasen‘, also immer weiteren Vergrößerungen der Fotografie, prozessiert Thomas schließlich ein extrem grobkörniges Bild, auf dem Umrisse eines mit einer Pistole bewaffneten Mannes zu erkennen sind, der aus einem Gebüsch heraus seine Waffe auf den im Vordergrund stehenden männlichen Teil des Paares zu richten scheint. Thomas glaubt zunächst, durch seine Anwesenheit einen Mord verhindert zu haben, entdeckt aber später doch eine männliche Leiche an der fraglichen Stelle des Parks. Während seiner Abwesenheit wurde in sein Studio eingebrochen, die inkriminierenden Abzüge und die Negative sind verschwunden, nur ein Abzug ist erhalten geblieben, der aber derart grobkörnig ist, dass man darauf nichts erkennt. Als Thomas am nächsten Tag noch einmal zu der Stelle im Park geht, ist die Leiche verschwunden.

In *BLOW UP* ist die Dunkelkammer sehr viel expliziter als in den Vergleichsfilmen ein Nicht-Ort, während der eigentliche Schauplatz der Evidenzerzeugung das Studio ist, an dessen Wänden Thomas die großformatigen Abzüge aufgehängt hat. Die Dunkelkammer ist nur ein Durchgangsort, in dem die jeweils nächste Vergrößerung hergestellt, allenfalls kurz geprüft und dann nach draußen befördert wird. Auch Thomas bedient sich bei seiner Rekonstruktion

des Geschehens einer abduktiven Vorgehensweise, jedoch ist das Verfahren hier eben *kein* primär fotografisches, sondern eindeutig ein filmisch gestütztes. Denn Thomas hängt die Vergrößerungen sequentiell nebeneinander, wie extrem große *Stills* einzelner Einstellungen, und ‚montiert‘ sie qua Blick zu einer Sinn- und Handlungseinheit. Auch die Filmkamera ihrerseits ‚observiert‘ und kombiniert bildraumfüllend die einzelnen Fotos, zoomt in sie hinein, springt auf Details, ‚sucht‘ nach Indizien und Zusammenhängen. Doch dehnt BLOW UP die Erkenntniskepsis auch auf diese quasi-filmische Beweisführung aus und bindet dies ein in die generelle Verhandlung von Wahrnehmungsprozessen, für die dieser Film berühmt geworden ist. Selbst der scheinbar den Verdacht bestätigende Fund der Leiche im nächtlichen Park findet unter einem derart ostentativen Scheinwerferlicht statt, dass die gezielt hergestellte Künstlichkeit der Szene Zweifel an ihrem Realitätsgehalt nährt. Auch die Tatsache, dass während Thomas’ Rekonstruktionsarbeit vor seiner Fotowand die vormaligen Windgeräusche während der Aufnahmen im Park wieder zu hören sind, markiert einen ambivalenten Status des Gezeigten. Und wenn Thomas in der berühmten Schlusssequenz eine Gruppe von Pantomimen beobachtet, die ein Tennisspiel imitieren, und plötzlich die Geräusche des Tennisballs zu hören sind, ist die Zuverlässigkeit der menschlichen und der medialen Wahrnehmung endgültig in Frage gestellt. Mutmaßlich ist auch Thomas nichts anderes als der ‚Regisseur‘ seines eigenen Indizienparadigmas gewesen.

## Kammern des Schreckens

Figuriert die Dunkelkammer als Ort der Indizienhebung im positiv kodierten Feld der Epiphanie, so ist ihre Semantisierung zu Orten des Schreckens ersichtlich an den o. a. Status als Abjekt rückgekoppelt. Während in den zuletzt vorgestellten Beispielen die Dunkelkammer als Ort inszeniert wurde, an dem sich auf den Fotografien Spuren eines vorgängigen schrecklichen Geschehens *zeigen*, wird es im Folgenden darum gehen, wie die Dunkelkammer filmisch als Ort diskursiviert wird, an dem sich Schreckliches *zuträgt*. Auch dies verändert wieder den Status der Dunkelkammer, nicht zuletzt im Hinblick auf die räumliche Ausdehnung des ihr dergestalt zugesprochen semantischen Feldes: In SE7EN (David Fincher, USA 1995) ist die Dunkelkammer des Serienmörders John Doe eingelassen in ein düsteres Ensemble bizarrer Innenräume, in denen in einem Schrein Trophäen seiner bisherigen Opfer aufbewahrt, menschliche Gliedmaßen in einem Weckglas konserviert, in Schubladen unheimliche Werkzeuge gesammelt, Unmengen an Büchern gehortet und eben auch Papierabzüge aufgehängt wurden, auf denen die Ermordeten im Moment ihres Todes, aber auch solche, auf denen potentielle künftige Opfer (u. a. eines des ermittelnden Polizisten Mills) zu sehen sind – ein perfides Medienensemble der Konservierung. Nur vom flackernden Licht ihrer Taschenlampen erhellt, bewegen sich Mills und sein älterer Kollege Somerset tastend und zögernd durch diese Wunderkammer der Pathologie, in denen vergangene und künftige Schrecken demonstrativ ausgestellt sind, wobei das Herzstück dieser in jeder Hinsicht dunklen Kammern

eben die Dunkelkammer selbst ist. Während sich Mills, der intradiegetisch der Welt der Bilder zugeordnet ist, v. a. an den vorgefundenen Fotografien abarbeitet, die er obsessiv mit seiner Taschenlampe anleuchtet, gerade so, als sei hinter ihrer plakativen Oberfläche noch irgendein signifikantes Detail verborgen, das es zu identifizieren gelte, interessiert sich Somerset als dezidiertes *homme de lettres* weitaus mehr für die Bücher und schriftlichen Aufzeichnungen John Does. Somit spiegelt diese Sequenz auch die unterschiedlichen Zugriffsweisen der beiden Cops wider: Mills glaubt an die Evidenz des fotografischen Zeugnisses, während Somerset nach dem Narrativ fandet, das die Serie an Morden zusammenhält (es sind, wie sich schließlich herausstellt, die Sieben Todsünden). Anders ausgedrückt: Mills arbeitet auf der paradigmatischen, Somerset auf der syntagmatischen Ebene. Dies wird in SE7EN noch einmal in der berühmten Bibliotheks-Sequenz aufgegriffen, in der Somerset u. a. in Chaucers CANTERBURY TALES und Dantes DIVINIA COMEDIA nach den Vorlagen und Inspirationen des Killers fahndet, während Mills zeitgleich vergeblich versucht, aus den Tatortfotos irgendeinen Hinweis abzulesen: „Auch die Körperhaltung dieser beiden Männer ist aussagekräftig. Der eine ist gelassen in die Lektüre altvertrauter Bücher versenkt, fühlt sich in der von ihnen aufgerufenen imaginären Landschaft wohl. Der andere sitzt verkrampft vor dem Bild und Textmaterial, das sich ihm nicht erschließen will.“<sup>46</sup> Bereits der Vorspann von SE7EN setzt sowohl das Spannungsverhältnis als auch das Zusammenwirken von Fotografie und Schrift bei der Kreation des mörderischen Plans explizit in Szene: Und wieder fokussiert sich die Filmkamera auf die *Hand*, hier eben die John Does, der in sehr kleiner Schrift auf eng beschriebenen Seiten jene Notizbücher produziert, die Somerset später in seiner Wohnung finden wird, der mit einer Rasierklinge seine Fingerkuppen beschneidet, um keine daktyloskopisch verifizierbaren Spuren am Tatort zu hinterlassen, der offenbar fotokopierte Abbildungen von zwei Händen auf ein Stück Papier klebt etc. Elisabeth Bronfen, die eine sehr ausführliche und genaue Analyse dieser *opening credits* verfasst hat, hat die dort akzentuierte Kooperation dieser Hand mit dem fotografischen Handwerk herausgestellt:

Der schreibenden Hand fügt Fincher Darstellungen davon hinzu, wie diese Hand Fotografien entwickelt, eine Reihe Negative in einzelne Bilder schneide, den Rand einer Fotografie abschneidet, Fotografien in die dicht beschriebenen Seiten einklebt, mit einem Filzstift einzelne Satzstücke auf einer bedruckten Seite durchstreicht, die Augen eines gezeichneten Gesichts mit einem Balken versieht, Zeichnungen bearbeitet, mit Klarsichtfolien überdeckt und sie so in die Notizbücher einklebt. Immer wieder werden diese verschiedenen Arten der Abbildung – die Schrift, die Zeichnungen, die Negative, die Abzüge – von Fincher übereinandergeblendet.<sup>47</sup>

Und in diesem Zuge kommen natürlich auch immer wieder, wenn auch sehr kurze, Einstellungen aus der Dunkelkammer zum Tragen, bis in einem geradezu paradigmatischen *split screen* die beiden Schauplätze des Schreckens – Notizbuch

<sup>46</sup> Elisabeth Bronfen. *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*. Berlin 1999, S. 14

<sup>47</sup> Ebd., S. 35.

und Dunkelkammer, Schrift und Fotografie – in ihrem lethalen Zusammenwirken vereint werden. [Abb. 3]



Abb. 3: Dunkelkammer und Notizbuch als Orte der Schreckensproduktion  
(Screenshot aus SE7EN)

Kann in Bezug auf SE7EN von einer *Extension* der Dunkel- zu einer Wunderkammer des konservierten Grauens gesprochen werden, ist die räumliche Dimension im nächsten Filmbeispiel genau umgekehrt: Die Dunkelkammer *kontrahiert*, indem sie aufgefüllt wird zu einer medialen Waffenkammer. PEE-  
PING TOM (Mike Powell, GB 1960) gehört zu den wenigen Filmen, die tatsächlich ein Filmlabor zum Schauplatz machen, allerdings handelt es sich hierbei eben um ein hochgradig heterotopes Ensemble, in dem die Bestandteile der Dunkelkammer, Leinwand, Scheinwerfer, Kamera und Projektor, aber auch Tonbandgeräte – also alle Facetten privater Filmproduktion – versammelt sind (ähnlich wie bei der o. a. Fotografie Moulins). Mark Lewis, in dessen Wohnung diese kinematographische Wunderkammer beheimatet ist, ist ein pathologischer Voyeur, der Frauen mit seiner 16mm-Kamera aufnimmt, kurz bevor er sie mit einem am Kamerastativ befestigten Stiletto tötet. Es geht ihm um die Fixierung des Todesaugenblicks, aber auch um die Revivifikation der ermordeten Frauen in Gestalt ihrer filmischen Konservierung. Immer wieder schaut er sich daher diese makaberen Filme in seinem Refugium an. Die Dunkelkammer sieht man in PEE-  
PING TOM nie als Ort der Entwicklung, sondern nur als Ort der Filmprojektion. Mark ist hauptberuflich aber eben auch Fotograf, der sein Geld mit Aktphotos verdient. Naheliegend, dass er auch diese Bilder in seiner Dunkelkammer entwickelt, doch auch hiervon zeigt Powells Film nichts, so wie wir überhaupt keines dieser Aktphotos jemals zu sehen bekommen, nur ihre Entstehung und ihre versteckte Distribution in einem Zeitschriftenladen. Wenn hier also Film und Fotografie ineinander verschachtelt und mit den Sphären von Eros und Thanatos amalgamiert werden, wir aber letztlich nur die Todesfilme zu sehen bekommen (im Moment ihrer Produktion wie ihrer Projektion), wenn

Powell uns auch immer wieder durch die Kamera des Killers blicken lässt, dann ist ein düsteres Vexierspiel um Voyeurismus, den Augensinn und Schuld initiiert, das auch den Status der Dunkelkammer ein weiteres Mal umdefiniert.

Eines Nachts, als er gerade wieder sein jüngstes ‚Werk‘ begutachten will, bemerkt Mark die blinde Mutter seiner Nachbarin Helen in der Dunkelkammer, zu der sie sich Zugang verschafft hat, weil sie jede Nacht vom Surren des Projektors ein Stockwerk tiefer geweckt wird. Mark leuchtet sie mit einem seiner Scheinwerfer an und will sie zunächst aus dem Labor ins Wohnzimmer bitten, doch sie verweigert das mit dem vieldeutigen Satz: „I feel at home here.“ Mit ihrem Blindenstock, dessen scharfe Spitze nicht von ungefähr an Marks Stativ mit der Stilette erinnert, tastet sie sich durch Marks Kammer des Schreckens, kommt ihm damit einmal sogar gefährlich nahe. Mark stellt den Projektor wieder an, unfähig weiter auf den Augenblick zu warten, indem er die angstgeweiteten Augen seiner Opfer in der filmischen Aufzeichnung sieht. Während Helens Mutter ihn fragt, *welche* Filme ansehen zu können er jede Nacht kaum erwarten kann, bleibt Marks Blick manisch auf die Leinwand fixiert. Als sein Gast ihn auffordert, „Take me to the cinema!“, nimmt er sie an die Hand und führt sie vor die Leinwand. Wieder ist es eine Hand, die ein Bild streichelt, wenn Helens Mutter das Projektionsbild abzutasten sucht und ironisch fragt: „What am I seeing, Mark?“ Doch die Projektion bricht ab und der verzweifelte Mark trommelt mit seinen Fäusten auf die Leinwand ein – das Licht ist bei seiner Aufnahme zu früh verloschen, der tödliche Augenblick wurde verpasst.

Auch das Finale von *PEEPING TOM* findet in dieser *medialen Waffenkammer des Voyeurismus* statt: Nachdem sich zwischen Mark und Helen eine zarte Liaison entwickelt hat, kommt sie langsam hinter sein düsteres Geheimnis. Schließlich offenbart er sich vor ihr, bedroht sie aber gleichzeitig mit seiner Kamera. Erst jetzt enthüllt sich uns ein weiteres obszönes Detail von Marks filmischer Versuchsanordnung, denn auf der Kamera ist ein großer Zerrspiegel angebracht, sodass seine Opfer ihren eigenen Todesmoment mit ansehen mussten: „I made them watch their own death! I made them see their own terror as the spike went in“, formuliert Mark mit kaum verhülltem Stolz sein Motiv. Scheint er Helen zunächst zum weiteren Bestandteil seiner Sammlung von Todesfratzen machen zu wollen, lässt er dann aber ab von ihr mit den Worten, „I promised never to photograph [!] you! Not you!“. Unterbrochen wird er zudem, als die von Helens Mutter alarmierte Polizei sich dem Haus nähert. Mark zerschlägt die Fensterscheibe, um die Polizisten zu filmen, stellt dann die Tonbandgeräte an, auf denen die Todesschreie seiner Opfer zu hören sind und richtet alles für seine finale mediale Inszenierung her: eine ganze Batterie von Fotoapparaten mit Blitzlichtern begleitet ihn, während er auf sein eigenes Kamerastilette zu rennt und sich mithilfe dessen schließlich selbst richtet. Mit den Worten „Watch them, Helen! Watch them say goodbye, one by one!“, eröffnet er seinen suizidalen Lauf entlang dieser Kameras, die Powell jeweils alternierend einschneidet und dadurch Marks Worten eine merkwürdige Ambivalenz verleiht. Spricht er von seinen ehemaligen Opfern oder von seinen Kameras? Jedenfalls erinnert das dispositive Arrangement wohl nicht zufällig stark an Eadwards Muybridges Serienfotografie und dessen Reihenaufnahmen von galoppierenden Pferden. Muybridges

Kameras waren ja abstandsgleich aufgebaut und sie wurden durch Schnüre, welche die Pferde mit ihren Hufen durchtrennten, ausgelöst.<sup>48</sup> Zwar bleibt unklar, wodurch Marks Kameras ausgelöst werden – hat er sie vorher programmiert, reagieren sie nach Art einer Lichtschranke? – aber sein letzter Gang wird durch ein entsprechendes Blitzlichtgewitter gerahmt. In dieser bizarren Schlussvolte wird auch die eigentliche Funktionalität der Dunkelkammer endgültig in ihr Gegenteil verkehrt: Der Ort, der eigentlich vor jedem falschen Lichteinfall zu schützen ist, löst sich auf in einer einzigartigen Überbelichtung.

In seiner monströsen Bricolage der einzelnen (Todes-)Aufzeichnungsmedien stellt PEEPING TOM fraglos die prononcierteste Semantisierung der Dunkelkammer als Kammer des Schreckens dar. Zuweilen nimmt diese Art der filmischen Umkodierung aber auch skurrile Züge an: So etwa in Dario Argentos Beitrag THE BLACK CAT zum Anthologiefilm TWO EVIL EYES (George A. Romero/Dario Argento, I/USA 1990), der aus zwei lose auf Motive Edgar Allan Poes rekurrierenden Filmen besteht. Der erbitterte Kampf zwischen dem Tatortfotografen Rod Usher und der schwarzen, womöglich mit übernatürlichen Kräften ausgestatteten Katze seiner Verlobten beginnt in der Dunkelkammer, während Usher gerade Tatortfotos eines grausamen Mordes entwickelt: Gerade so, als sei die Bestialität des Schauplatzes auf die Katze übergesprungen, greift sie den Fotografen an und kratzt ihn blutig. Damit ist ein obsessiver Streit initiiert, in dessen Zuge Rod die Katze (wenn auch eher unbeabsichtigt) während einer Fotosession in seiner Dunkelkammer stranguliert. Indem er das Foto der toten Katze zum Coverbild seines Bildbandes ‚Metropolitan Horrors‘ wählt, setzt er eine Kette weiterer Gewalttaten in Gang, in deren Verlauf die Katze (bzw. offenkundige Wiedergänger von ihr) ihn letztlich in den Tod treibt.

Auch DIE DUNKELKAMMER. HORROR SHORT MOVIE (Ethan Marek, USA 2019), ein Kurzfilm eines US-amerikanischen Filmstudenten<sup>49</sup>, scheint von Poe bzw. seinem berühmten Diktum, der von ihm in seinen Texten beschriebene Terror stamme nicht aus Deutschland, sondern aus der Seele, inspiriert worden zu sein.<sup>50</sup> Anders ist jedenfalls kaum zu erklären, warum die drei Darsteller in sehr gebrochenem Deutsch reden (ihre Dialoge sind zudem noch deutsch untertitelt) und auf dem entsprechenden Youtube-Kanal der Film radebrechend beworben wird mit: „Der dunkelste Ängste im die Schwarzweißfotographieprozess“. Der selbst teilweise in schwarzweiß gedrehte Film handelt von zwei Frauen, Anja und Maria, die in einer Art Schule offenbar gerade die Grundlagen der Dunkelkammertechnik von Jürgy, ihrem Lehrer, erklärt bekommen bzw. ihm die anfallenden Handgriffe noch einmal aufsagen müssen. Während Maria im Vorraum den Rollfilm für die Entwicklung präparieren soll, gehen Anja und Jürgy in die Dunkelkammer, wo er noch einmal die Schritte der

48 Vgl. Rebecca Solnit. *River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*. New York 2003.

49 Abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=2aeuSH61CgM>.

50 Vgl. *The Cambridge Companion to Edgar Allen Poe*. Hg. von Kevin J. Hayes, Cambridge 2002, S. 84. Poe reagierte mit dieser Aussage auf die häufig erhobenen Vorwürfe, er sei letztlich übermäßig von den deutschen Romantikern inspiriert worden.

Fotoentwicklung abfragt. Nach einem spitzen Schrei von Maria begibt sich Jürjy in die Lichtschleuse, um wieder nach draußen zu gelangen, kann aber die Türen nicht mehr öffnen und scheint in der Schleuse zu verschwinden. Maria, die sich offenbar beim Zuschneiden des Films verletzt hat, versucht ihrerseits in die Schleuse zu gelangen, worin sie nach Absonderung eines spitzen Schreis aber ebenfalls zu verschwinden scheint. Im Inneren der Dunkelkammer vernimmt Anja ein mehrmaliges lautes Klopfen. Sie öffnet die offenkundig menschenleere Schleuse, wird aber dann von Klingeln des Zeitmessers noch einmal ans Entwicklungsbad zurückgerufen. Als sie den Abzug herausholen will, springt auf einmal ein Arm aus dem Bad und greift nach ihr. Die letzte Einstellung zeigt Maria, die jetzt in ein überdimensionales Negativ eingesperrt ist.

Wie wir schon anhand von *THE OMEN* sehen konnten, ist das Horrorfilmgenre in besonderer Weise mit der Fotografie und ihrer Entwicklungsstätte assoziiert und zwar über das Moment der übernatürlichen Erscheinung, konkret: der Geisterfotografie.<sup>51</sup> Die letzten beiden Filme, die wir näher betrachten wollen, arbeiten ähnlich wie *THE OMEN* mit der Einschreibung übernatürlicher Spuren in Negativ und Papierabzug, gehen jedoch, was die Rematerialisierung von Verstorbenen *in* der und *durch* die Fotografie noch einen bedeutenden Schritt weiter: Es handelt sich um die beiden – vom Titel her ja schon verheißungsvollen – Filme *SHUTTER, also ‚Verschluss‘* (Masayuki Ochiai, USA 2008) – ein amerikanisches Remake des gleichnamigen thailändischen Films von 2004 – und *POLAROID* (Lars Klevberg, USA/CAN/NOR 2019). Beide Filme gehören zu den eingangs erwähnten, die in anachronistischer Weise gegenwärtige und vergangene fotografische Technologien nebeneinanderstellen. Und in beiden Fällen formulieren die Filme interessante Analogien zwischen der Dunkelkammer und der (analogen) Polaroid-Kamera, was die Befähigung zur Materialisierung von Geistern angeht. Technisch besehen ist die Sofortbildkamera, deren erste Vorläufer bis in die 1930er zurückreichen, die aber erst mit der legendären Polaroid SX-70 in den 1970ern entsprechende Verbreitung fand<sup>52</sup>, ja eine Hybridisierung der bis dato getrennten Aufnahme- und Entwicklungsprozesse des fotografischen Bildes. Indem das Bild unmittelbar nach der Belichtung motorisch ausgeworfen wird, kann der nachfolgende Entwicklungsprozess unmittelbar beobachtet werden – sozusagen, eine Dunkelkammer *en miniature*, die man in der Hand halten kann. Die Polaroid-Kamera hat in den letzten Jahren ja eine erstaunliche Renaissance erfahren, sowohl als Technologie wie als Gegenstand kultureller Reflexion. (Bezeichnenderweise sind es immer wieder die taktilen Momente des unmittelbaren Kontakts mit dem Fertigbild, die von entsprechenden Werbekampagnen ins Feld geführt werden.) Im Jahre 2018 gab es eine Ausstellung mit Polaroid-Fotografien berühmter Fotokünstler

51 Vgl. Lars Robert Krautschick. *Gespenster der Technokratie. Medienreflexion im Horrorfilm*. Berlin 2015. Vgl. stellvertretend für die vielen Abhandlungen über die Geisterfotografie: Tom Gunning. „Unsichtbare Welten, sichtbare Medien“. In: Corey Keller (Hg.). *Fotografie und das Unsichtbare. 1840-1900*. Wien 2009, S. 51-63.

52 Vgl. Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf F. Nohr (Hg.). *Polaroid als Geste*. Ostfildern-Ruit 2005.

im Hamburger MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE, und auch im Film ist die Polaroid-Kamera – neben ihrer häufigen Verwendung in einigen Filmen von Wim Wenders – spätestens seit ihrer dominanten Rolle in MEMENTO (Christopher Nolan, USA 2000) wieder allgegenwärtig.

In SHUTTER reist das frisch verheiratete Paar Jane und Ben Shaw nach Japan, da Ben Fotograf ist und dort einen Auftrag bei einer Agentur in Tokio angenommen hat, bei der er früher schon mal angestellt war. Ihre Flitterwochen verbringt das Paar in einem abgelegenen Teil Japans, und bei der Fahrt zu ihrem Ferienhaus überfährt Jane augenscheinlich eine junge Frau, die aber danach an der Unfallstelle nicht aufzufinden ist. Fortan entdecken Jane und Ben immer wieder weiße Schleier auf Bens Fotografien. Schnell wird klar, dass es sich hierbei um Geistererscheinungen handeln muss, und es stellt sich heraus, dass es der Geist Megumis ist, einer früheren Geliebten Bens, der Kontakt aufnehmen möchte. Denn Ben hatte damals zugelassen, dass seine Freunde sich an ihr vergingen, und selbst prekäre Fotografien davon angefertigt, woraufhin Megumi sich das Leben nahm. In SHUTTER sind es die unterschiedlichsten Kameratypen, die ihren Geist erscheinen lassen können und die jeweils als Medium zwischen Diesseits und Jenseits fungieren. Sowohl analoge als auch digitale Kameras, professionelle wie Einwegkameras kommen hier zum Einsatz. Eine besondere Bedeutung wird in SHUTTER aber der Sofortbildkamera zugeschrieben, die dort als der Kronzeuge animistischer und paranormaler Phänomene herausgehoben wird, da – so erläutert es im Film ein Spezialist für Geisterfotografien – bei diesem Kameratyp ja kein weiterverwendbares Negativ entsteht und daher eben auch keine Manipulation stattfinden kann.

Die Blicke durch den Sucher der Kameras oder auf das Display können Megumis Geist zunächst nicht rematerialisieren. Erst die Bildprozessierung in Dunkelkammern oder Fotolabors bzw. die Wandlung der Lichtwellen in digitale Signale führen zur Rematerialisierung, zur wortwörtlichen Bildwerdung der Verstorbenen. Entsprechend zeigt sich Megumis Geist nicht sofort und in Gänze, materialisiert aber seine Präsenz anfänglich in Gestalt heller Schlieren auf der Fotografie. Insgesamt steht in SHUTTER die Kontaktaufnahme des Geistes v. a. mit Jane, das *Channeling* mit der diesseitigen Welt im Zentrum. Das Paranormale versucht durch Medienkanäle zu kommunizieren, durch menschliche Medien (auch diese kommen in SHUTTER vor), insbesondere aber durch technische Medien. Bei Fotografien einer Modestrecke von Ben werden erneut die hellen Schlieren sichtbar, die auf eine bestimmte Etage eines Gebäudes hinweisen, die Jane aufsuchen soll, um dort eine Gruppenfotografie mit der noch lebenden Megumi zu finden. Und kurz vor der Aufdeckung von Bens dunklem Geheimnis betrachtet Jane die entwickelten Fotos der Einwegkamera von ihrer Hochzeitsnacht und schnell wird klar, dass Megumi ihr hier schon eine Botschaft übermitteln wollte. Auf diesen Fotos erscheint der Geist nun transparent, aber figürlich. Jane legt die Abzüge in eine bestimmte Reihenfolge und spielt sie als Daumenkino ab. Damit kann sie die Bewegung Megumis durch den Raum nachvollziehen und findet am Schlusspunkt der Bewegung – Megumi verschwindet hinter einer Fotografie an der Wand – die prekären Beweise für Bens Vergehen. *Die Fotografie macht zwar die okkulten Phänomene sichtbar, doch*

erst die Kontextualisierung der einzelnen Bilder zu einer filmischen ganzheitlichen Bewegung füllt die narrativen Lücken. Insgesamt führen die Fotoapparate im zeitgenössischen Horrorfilm ein merkwürdiges Eigen- bzw. ein von den sie nutzenden Geistern ferngesteuertes Leben: Sie verlagern automatisch den Schärfbereich, lösen die Belichtung aus, erschließen ihre Bildobjekte durch den Sucher etc. Auch in SHUTTER wird das finale Polaroid, das den Aufenthaltsort Megumis verrät, durch die von Ben wutentbrannt zu Boden geworfene Kamera gleichsam wie von Geisterhand ausgelöst. Der Geist offenbart sich ein letztes Mal durch das Medium der Sofortbildkamera.

Entscheidend ist, dass die dämonische Erscheinung Megumis in SHUTTER in diversen *Entwicklungsstadien* gezeigt wird, eben wie bei den Vorgängen, die wir bei der Sofortbildkamera oder im Entwicklungsbad in der Dunkelkammer zu sehen bekommen. Gleichzeitig wird dadurch die genealogische Entwicklungslinie von der Fotografie zum Film reflektiert. Der Entwicklungsprozess reicht von den hellen Schlieren auf den Abzügen, über Megumi als Schattenbild, über die flächige, aber figürliche Materialisation auf Scheiben und Fotos, über die Gestalt Megumis auf einem im Fixierbad liegenden Abzug, auf dem sie den Kopf dreht, sich also Bewegung einschreibt, bis hin zur schließlich vollständigen Materialisierung des Geistes in Bens Dunkelkammer [Abb. 4]. Fotografische *und* filmische Prozesse werden gleichermaßen mit Prozessen der Geistmaterialisierung verschränkt.



Abb. 4: Megumi materialisiert sich als Körper in Bens Dunkelkammer  
(Screenshot aus SHUTTER)

Auch in POLAROID tauchen unterschiedliche Kameratypen auf, doch im Zentrum steht, wie der Titel schon verrät, die legendäre Sofortbildkamera SX-70 von Polaroid. Die fotobegeisterte Schülerin Bird Fitcher, die nebenberuflich in einem Antiquitätenladen jobbt, bekommt diese Kamera von ihrem Arbeitskollegen Tyler geschenkt, der das Prachtstück auf einem Flohmarkt gefunden hat. Die Personen, von denen Bird Fotos anfertigt, werden kurz darauf ermordet

aufgefunden. Auf der ersten Fotografie, die Bird mit der SX-70 anfertigt, wird neben Tyler ein ungewöhnlicher Schatten sichtbar, den Bird zunächst abzuwischen versucht, als ob es sich um eine Verschmutzung handeln würde, doch der Schatten bleibt dem Bild eingeschrieben. Nachdem Tyler tot aufgefunden wurde, verschwindet dann auch der Schatten aus dem Bild und wandert zur nächsten Fotografie dieser Kamera weiter. Das Dämonische zeigt sich eben auch darin, dass sich diese Fotografien zum Teil dem indexikalischen Gesetz entziehen: Der Schatten kann innerhalb der fotografischen Bilder auftauchen, verschwinden und weiterwandern. Nachdem klar ist, dass dieser Schatten ähnlich wie in *THE OMEN* als Todeshinweis gedeutet werden muss, versuchen Bird und ihre Freunde durch das Anzünden eines Gruppenbildes ihrem Schicksal zu entgehen. Während sich das Feuer langsam durch die Fotografie frisst und dort die Hand von Birds Freundin Minas erreicht, beginnt diese auch persönlich zu brennen. Erst das Löschen der brennenden Fotografie stoppt auch das Feuer an Minas Arm und die Fotografie regeneriert sich anschließend. Die abfotografierten Personen sind offenbar elementar und schicksalhaft mit ihrem Abbild verbunden – eine bildmagische Repräsentanz, ähnlich einer Voodoo-Puppe.

Im weiteren Verlauf des Films sterben weitere von Bird mit der SX-70 fotografierte Personen. Schließlich stellt sich heraus, dass die Kamera ursprünglich einem Lehrer namens Roland Sable gehörte, der an der Schule Fotografie unterrichtete. Sable fertigte damals aber auch pornografische Bilder von seiner eigenen Tochter an, und deren Freunde bemühten sich, die obszönen Handlungen des Lehrers offenzulegen. Sable nahm diese daraufhin in seinem Fotolabor gefangen, folterte, fotografierte und tötete sie, bevor die Polizei eines Tages die Dunkelkammer stürmte und ihrerseits Sable erschoss. Der Lehrer starb mit seiner SX-70 in der Hand in seinem (überdimensionalen) Entwicklungsbad, wobei seine Seele auf die Kamera übergegangen sein muss [Abb. 5]. Da einer der Freunde seiner Tochter aber überlebte, kann Sables Geist in der Polaroid-Kamera keinen Frieden finden und er muss immer weiter töten.



Abb. 5: Die magische Verschmelzung von Polaroid-Kamera und Entwicklerbad in der Folterkammer Dunkelkammer (Screenshot aus *POLAROID*)

Hier nun wird die Dunkelkammer endgültig ganz wortwörtlich zu einer Folterkammer im Sinne Bickenbachs. Die bizarre Melange von Motiven, die in dieser Dunkelkammer-Sequenz zusammenkommen, strotzt nur so von Unlogik, wenngleich dies kein genuiner Maßstab für die generischen Formeln des Horror-Films sein mag. Dennoch: Warum foltert Sable die Schüler gerade dort? Warum fertigt er noch Fotografien von ihnen an? Warum braucht er noch eine Dunkelkammer, wenn er überwiegend mit der Polaroid-Kamera arbeitet? Warum ist die Wanne mit den Chemikalien derart überproportional groß, dass der angeschossene Sable darin untergehen kann? Ganz offenbar geht es hier nun definitiv nicht mehr um einen realen Schauplatz, sondern um einen rein symbolischen Ort, einen wiederum monströs überzeichneten semantischen Raum – erneut: die Dunkelkammer als Abjekt, als Ort des Verdrängten, als Kammer des Schreckens.

Ähnlich wie SHUTTER, arbeitet auch POLAROID formalästhetisch mit signifikanten Kadrierungen von Glasscheiben, wodurch auch hier immer wieder das Polaroid-Foto ästhetisch antizipiert oder nachgeahmt wird. Und wie in SHUTTER werden die Übergänge von der Fotografie zum Film reflektiert, so z. B. durch die plötzliche Verselbstständigung eines Diaprojektors und die dabei entstehenden, immer größer werdenden Schattenwürfe auf der Leinwand, oder wenn sich Sables Geist durch einen Gang im Schulhaus bewegt und bei seiner Passage durch mal dunkle, mal beleuchtete Flächen Bildräume wie in der Reihenfotografie mit ihren hintereinandergeschalteten Belichtungsmomenten entstehen – auch auf dieser Ebene formuliert der Film intertextuelle Bezüge zu PEEPING TOM. Und ähnlich wie in SHUTTER vollzieht sich die Materialisation des Geistes von Sable in *Schritten zunehmender Gestaltwerdung*. Einerseits bewohnt er die Kamera und bildet sich selbst schattenhaft auf den Polaroid-Bildern ab, andererseits aber materialisiert er sich auch als Wesen im filmischen Raum, um seine Opfer töten zu können. Wenn er sein Opfer ins Visier nimmt, sieht man Sable als einen Schatten oder als eine semitransparente Silhouette, die nach und nach manifester wird – auch hier also wieder eine Parallelisierung zur Entwicklungsphase in der Dunkelkammer oder auf Polaroid-Fotos. Kurz bevor die schattenhafte Gestalt erscheint, wechselt die Farbe des Filmbilds für eine geringe Zeitspanne kaum wahrnehmbar in ein signifikantes tiefes Rot. Der Geist Sables kann nur in sehr dunklen Räumen auftauchen und bildet sich auf Oberflächen, wie auf Vorhängen, Planen, Folien und Leinwänden ab. Diese abgedunkelten Räume gleichen dabei natürlich nicht von ungefähr einer Dunkelkammer. Außerdem stellt sich heraus, dass der Geist empfindlich gegenüber Hitze ist. Kurz: Die Materialität des Wesens entspricht der einer Fotografie. Der Geist gehorcht den fotografischen Produktions- und Materialgesetzen und benötigt eine ‚camera obscura‘, um erscheinen zu können. Am Ende des Films schafft es Bird, Sables Geist zu fotografieren, kurioserweise mit eben jener Polaroid-Kamera, die er selbst bewohnt hat, und dessen Foto dann zu verbrennen. Sable wird letztlich in einer Lichtapotheose ausgelöscht und so wie sich die Materialität der Fotografie in den Flammen auflöst, so wird auch seine Materialität vernichtet – das Ganze muss dem Teil folgen.

## Beim Verlassen der Kammer

In POLAROID wie in SHUTTER erreicht die reflexive Beschäftigung des Films mit den Entwicklungsprozessen der Fotografie noch einmal eine neue Stufe, indem nicht nur permanent Dunkelkammer und Polaroid-Kammer analogisiert werden, sondern der Film selbst hier zu einem *Ort wird, an dem die Materialisierungsstufen der jeweiligen Geister nun filmisch prozessiert und in ihrer Simulation der fotografischen Verfahren ausgestellt werden*. Das, was der Film selbst nicht beobachten kann oder will, nämlich seine eigene fotochemische Gestaltwerdung, und was daher seine offenkundige Faszination für die fotografische Dunkelkammer stark motiviert haben dürfte, kann nun in diesen Prozessen der allmählichen Materialisierung von Lichtspuren zu Körpern Gegenstand selbst-reflexiver Figuration werden. Auch wenn es dafür letztlich den Umweg über die Geisterfotografie braucht(e). Es wird zu beobachten sein, ob die filmischen Reflexionen der Dunkelkammer weiter entlang der hier identifizierten Topoi operieren oder ob mit dieser vorerst markantesten Verbindung von Fremd- und Selbstbeobachtung ein Punkt erreicht ist, an dem der Film die Dunkelkammer irgendwann auch wieder verlässt.– Licht aus.