

Repräsentation der medialen Charakteristika von (Geister-)Fotografie im Horrorfilmbeispiel *Shutter* (2004)

LARS ROBERT KRAUTSCHICK¹

Zusammenfassung – Der vorliegende Aufsatz analysiert die dramaturgischen sowie die stilistischen Mittel, unter denen das Medium ‚Fotografie‘ – insbesondere die Geisterfotografie – im Horrorfilm *Shutter* (THA 2004, R: B. Pisanthanakun / P. Wongpoom) Berücksichtigung findet. Er sucht Antworten auf die Fragen, wie sich das Medium in die Dramaturgie wie auch in die ästhetische Erscheinung dieses Horrorfilms einschreibt bzw. welche Theoretisierung die Fotografie somit wiederum erfährt. Zu diesem Zweck wird des Weiteren untersucht, weshalb Fotografie als ein ideales Medium für die Möglichkeit angesehen wird, mit paranormalen Erscheinungen in Kontakt zu treten und sie abzubilden. Daran schließen Beobachtungen an, die darüber Auskunft geben, welche Filme bereits zuvor den Topos der Fotografie thematisiert haben, um letztlich *Shutter* in die Traditionslinien filmischer Medienreflexion einordnen zu können. Neben weiteren Publikationen zu Film und (Geister-)Fotografie liefern insbesondere Texte von Roland Barthes (*Die helle Kammer*), Andreas Fischer und Tom Gunning (*Phantom Images and Modern Manifestations*) den theoretischen Hintergrund für eine solche Kontextualisierung, die Film als Spiegel medienreflexiver Erkenntnisse betrachtet.

Schlüsselbegriffe: Geisterfotografie – Medienreflexion – *Shutter* – Horrorfilm – J-Horror – Fotokamera – Medien- und Filmästhetik

Representation of Spirit Photography's Media Characteristics in *Shutter* (2004)

Abstract – This article analyzes how the medium photography – particularly spirit photography – is adapted by dramaturgic as well as stylistic devices in the horror film *Shutter* (THA 2004, D: B. Pisanthanakun / P. Wongpoom). With reference to this topic a number of questions will be answered, such as how the film's dramaturgy and aesthetics implement photography's medial characteristics, or what kind of theoretical approach is being realized by reference to photography. Further research underlines the perspective, in which photographs are seen as an ideal medium for the possibility of

1 Lars Robert Krautschick studierte zwischen 2003 und 2009 an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Philosophie. Er promoviert zum Thema „Medienreflexion im Horrorfilm“, ebenfalls an der LMU, an der er auch als Lehrbeauftragter tätig ist.

establishing contact with paranormal phenomena and, most notably, of depicting ghostly appearances. The observations made are linked to various films, thematically dealing with the topos of photography, thus following the tradition of such filmic media reflexion that *Shutter* contributes to. In addition to other publications on film and (spirit) photography, especially works of Roland Barthes (*La chambre claire*), Andreas Fischer and Tom Gunning (*Phantom Images and Modern Manifestations*) will be consulted to substantiate such a contextualization that encompasses the idea of film constituting a mirror function for media-reflexive realization.

Keywords: Spirit photography – media reflexion – *Shutter* – horror film – J horror – camera – media and film aesthetics

Einleitung

Im Falle von Störungen bei der Informationsübertragung via Medien, insbesondere bei Medien technischer Art, werden die jeweiligen Störfälle mitunter als sprachliche Signale bzw. als Kommunikationszeichen (miss)interpretiert. Aus solch einer Deutung von Störgeräuschen, Bildfehlern oder Sequenzsprüngen etc. resultiert unter anderem das Rezeptionsverständnis von derlei Störungen als ‚Botschaften aus dem Jenseits‘. „Dies kann geschehen, indem man einzelne Störungsereignisse oder ‚Zufälligkeiten‘ in einen systematischen Beitrag uminterpretiert“ (Schüttpelz, 2003: 16), das heißt, z.B. die Störung der medialen Übertragung als den ‚Kommunikationsversuch von Jemandem oder Etwas‘ missversteht. Zur Wahrnehmung einer Störung in diesem Sinne, schreibt Schüttpelz, „muß man sie zumindest speichern oder erinnern können“ (ebd.: 16), wie es beim Beispiel der Fotografie der Fall ist, da einzelne Aufnahmen einen einzigen Moment einfrieren und festhalten, ihn also speichern.

In Schüttpelz' Einwand findet sich ebenfalls wieder, welche Unterschiede innerhalb der Bedeutungszuschreibungen für sowohl die Störung einer medialen Übermittlung von Informationen als auch für die Interpretation dieser Störung als Bestandteil der übermittelten Information vorliegen: „Diese Möglichkeiten im Störungsbegriff, zwischen Beschädigung und Bereicherung, außerhalb und innerhalb des Systems zu changieren, [...] kann man die ‚Kreativität der Störung nennen“ (ebd.: 17) Solche ‚kreativen‘ Störfälle verstehen Rezipienten mitunter als direkte verschlüsselte Botschaften und in einigen Fällen als Botschaft aus dem Jenseits. Im Fall von Geisterfotografie werden Übertragungsfehler, d.h. überwiegend sichtbare Fehler in den Bildinhalten, oder Visualisierungen von Vorgängen, die von den Naturgesetzen bzw. von den ‚normalen‘² Sehgewohnheiten abweichen, als auf dem Fotomaterial manifestierte Geistererscheinungen bzw. als visuelle Manifestation des Paranormalen verstanden. Im Bereich der Geisterfotografie werden diese Manifestationen auch als ‚Extras‘ bezeichnet. Zu den häufigsten

2 Der Terminus ‚normal‘ ist hier als diametraler Gegensatz zum Begriff ‚paranormal‘ zu verstehen.

Störfällen, welche im Bereich der Fotografie mit paranormalen Extras assoziiert werden, zählen Doppelbelichtungen, wodurch u. U. transparente, schemenhafte Gestalten auf den Abzügen entstehen; Lichtreflektionen, die als heller Fleck auf dem Foto erscheinen; Bildreflektionen in z. B. Fensterscheiben oder anderen reflektierenden Materialien; Materialfehler auf dem Negativfilm, welche sich auf den Abzügen in Schlieren o. Ä. äußern; und schließlich durch Dritte vorgenommene Veränderungen wie Fotomontagen, also schlichtweg Manipulationen, zu denen sich ebenfalls Vorabinszenierungen des abzulichtenden Motivs rechnen lassen (vgl. Krauss, 1992: 124-141; Harvey, 2007: 89-100).

Da solcherlei Missinterpretationen wiederum im Betrachter, vor allem wenn dieser mit dem Fotografierten identisch ist, Ängste auslösen, dass ihn beispielsweise Geister umgeben oder ihm im Nacken sitzen, ist nachvollziehbar, weshalb sich gerade der Horrorfilm, der auf immer neue Art und Weise versucht, seinem Publikum Angst einzujagen, der Geisterfotografie als Thema, als intradiegetisches Handlungsmotiv, annimmt. "In spirit photography we find an extraordinary conjunction of uncanny themes, the visual double, the 'constant recurrence of the same thing,' and the fascination with death and its overcoming through the technical device of mechanical reproduction" (Gunning, 1995: 68). Eben die Korrelation von Horrorfilm und Geisterfotografie soll in diesem Aufsatz unter dem Gesichtspunkt der Medienreflexion betrachtet werden.

Medienreflexion im Film zu untersuchen, bedeutet insofern, zu untersuchen, welche theoretischen Aspekte des betrachteten Mediums in der Dramaturgie des Films verarbeitet werden, inwiefern ästhetische Stilmittel im Film Merkmale des jeweiligen Mediums umsetzen sowie die daraus resultierenden Beobachtungen mit bestehenden Medientheorien abzugleichen. Eine solche Analyse zielt auf zu ziehende Rückschlüsse ab, die Aspekte medientheoretischer Untersuchungen neu beleuchten, wobei Film als Ausdruck einer vom Filmschaffenden erdachten Theoretisierung von Medien verstanden werden muss. Das bedeutet, dass z. B. von einem Modell-Regisseur ausgegangen wird, der sich – irrelevant, ob bewusst oder unbewusst – dafür entscheidet, Medientheorie bei der Integration von Medien in die Filmhandlung zu betreiben. In jedem Fall werden in Filmen, welche die jeweiligen Medien zu einem wesentlichen Bestandteil ihrer Handlung erklären, diese Medien in Konstellationen zu anderen Objekten oder anderen Subjekten präsentiert bzw. in ihrer Benutzung gezeigt, d. h. dass sie einer Beobachtungssituation durch den Filmzuschauer unterliegen und dass damit ermöglicht wird, das filmisch Gezeigte auf seinen medientheoretischen Gehalt hin zu analysieren.

Im Rahmen der in diesem Aufsatz angestellten Betrachtungen lassen sich in Bezug auf die Fragestellung, welche theoretischen Annahmen die Integration des Mediums ‚Fotografie‘ in den Beispielfilm *Shutter* (THA 2004, R: B. Pisanthanakun / P. Wongpoom) zulässt, drei Schwerpunkte ausmachen: (a) Einerseits werden die bislang in verschiedenen Filmen existenten Medienreflexionen zur Fotografie berücksichtigt, (b) andererseits schließt der Aufsatz mit einer

Einzelfallanalyse des Films *Shutter*, der nicht allein das Medium vor der Filmkamera inszeniert, sondern gleichfalls Funktionen der Fotografie mit ästhetischen Mitteln nachahmt, was unter anderem ein ausschlaggebendes Kriterium für die Beispielauswahl gewesen ist. Beginnen möchte ich jedoch mit (c) Überlegungen zur Fragestellung, welche Eigenarten und Aspekte der Fotografie geisterhaft und paranormal wirken, um so die unterschiedlichen Assoziationen von Störungen der Informationsvermittlung mit Geistererscheinungen nachzuvollziehen und damit eine Antwort darauf zu finden, was das ‚Geisterhafte‘ an der Fotografie ist.

Was ist das ‚Geisterhafte‘ an der Fotografie?

Extrem störanfällig ist die Fotografie in ihrer frühen Entwicklungsphase gewesen. Insbesondere „[i]n der Anfangszeit nach der Erfindung der Fotografie dauerte die Belichtung so lange, daß sich oft Leute in eine Szene hinein- und wieder hinausbewegten, die fotografiert wurde. Sie erschienen daher als teilweise belichtete, halb transparente Figuren und führten zur Idee der Geisterfotografie“, beschreibt Permutt (1990: 31) in seinem Buch, in dem er den Versuch unternimmt, den Nachweis für die Existenz wirklicher Geisterfotografien zu erbringen. „Es kam im Zeitalter der Glasnegative natürlich auch vor, dass eine Platte wieder verwendet wurde, ohne ordentlich gereinigt worden zu sein, was zu gespenstischen Doppelbelichtungen führte“, bekräftigt Gunning (2009: 61).

Trotz ihrer Störanfälligkeit wird die Fotografie seit ihrer Erfindung als Instrument der exakten Dokumentation von Realität bzw. von Realitätsmomenten betrachtet (vgl. Krauss, 1992: 109-124; Schröter 2010). Für diejenigen, die paranormale Erscheinungen als real betrachten, bietet Fotografie damit die Chance, Paranormales dokumentieren zu können, denn dieses „neue Medium versprach, die Grenzen des Wahrnehmbaren zu erweitern“ (Birke & Butter, 2011: 214). Die Erscheinungen, die in solchen ‚Geisterfotografien‘ festgehalten sind, bezeichnet die themenbezogene Literatur auch als ‚Extras‘, und eben diese werden zu Beginn der Professionalisierungsphase der Geisterfotografie Mitte des 19. Jahrhunderts zwar einerseits euphorisch als Geisterfotografien angenommen, andererseits jedoch ebenso oft wie heute und ebenso kritisch als einfache Störfälle abgetan.

Most observers attributed the inopportune appearance of such ghostly images to the combined effects of chance and incompetence, seeing them as nothing more than accidents. But, as spiritualism developed in the United States in the late 1840s, and then in Europe early in the following decade, proclaiming the communication with the dead, some of its followers began to take these photographic ghosts for real specters. (Chéroux, 2005: 46)

Selbst heute hat die Geisterfotografie viele Befürworter, die darauf abzielen, per Fotodokumentation die Existenz von Geistern zu veranschaulichen und endgültig zu beweisen. Dabei

wird gerade der technologische Fortschritt als hilfreiche Weiterentwicklung angesehen. „Heute haben wir einen großen Vorteil im Vergleich zu den wenigen Vorfahren, die solche Ereignisse bezeugt haben“, schreibt Permutt (1990: 53)³ im Vergleich zu früheren anomalen Phänomenen, die als schlecht dokumentiert und damit als ungewiss gelten, wie die Erscheinungen, welche Franz von Assisi oder Johanna von Orleans begleitet haben. „Seit der Erfindung der Fotografie im Jahre 1839[⁴]“, meint Permutt weiter, „sind wir in der Lage, diese Art von Ereignissen festzuhalten. Zusätzlich kommt die Möglichkeit des Filmens und der Videorekorder als technisches Hilfsmittel hinzu.“ (ebd.: 53)

Angesichts der alles überschattenden Industriellen Revolution mit all ihrem Fabrik- und Verkehrslärm, mit der gesteigerten Abfallrate, durch all die Konsequenzen, welche der massenhafte Zuzug von Arbeitern in die Städte hat, und auch aufgrund der ansteigenden Luftverschmutzung, welche durch die expandierende Schwerindustrie verursacht wird, oder auch durch die Beschleunigung aller zwischenmenschlichen Abläufe drängt sich die Realität in die Vorstellungen und die Fantasie der Menschen des 19. Jahrhunderts. Das ‚rohe Gegenwärtige‘ erzeugt quasi einen ‚abjekt-artigen Überdruck‘, dem Viele in dieser Zeit gerne wieder entfliehen würden. Als geistige Opposition zum allzu realitätsnahen Eindruck, den die Industrielle Revolution hinterlässt, begreift sich z.B. die Literaturbewegung des Realismus. Aber auch der Geisterglaube, der Spiritismus, der Glaube an das Okkulte sind Tendenzen, die innerhalb dieser Epoche eine Abwendung vom sich aufdrängenden Diesseits, dem, was Max Weber mit „Entzauberung der Welt“ bezeichnet hat (vgl. Weber, 1958), hin zum realitätsfernen Jenseits unterstützen. Unter anderem erlebt der Geisterglaube deshalb im 19. Jahrhundert einen verstärkten Zulauf. Barthes meint zur Bedeutung der Fotografie in diesem historisch-kulturellen Kontext:

Die PHOTOGRAPHIE könnte als Erscheinung, die mit dem Schwinden der Riten einhergeht, vielleicht mit dem Vordringen eines asymbolischen TODES in unserer modernen Gesellschaft korrespondieren, eines TODES außerhalb von Religion und Ritual, einer Art von plötzlichem Eintauchen in den buchstäblichen TOD. (1989: 103; Hervorhebungen im Original)

Zumindest um die spiritistischen Sitzungen im 19. Jahrhundert zu dokumentieren, wird in dieser Epoche ein Fotoapparat herangezogen, der, ob seiner damaligen kurzen Existenz, als neueste Technik und vor allem als geeignetes Instrument für die objektive Dokumentation

3 Permutt versucht zwar in seinem Buch *Fotos aus einer anderen Welt* (1990) die fotografierten über-sinnlichen Phänomene als real zu deklarieren, verliert sich jedoch, anstatt argumentativ vorzugehen, vielmehr in der Aneinanderreihung von für den Leser unnachvollziehbaren anekdotischen Ereignis-nacherzählungen.

4 Mit Nennung der Jahreszahl 1839 bezieht sich Permutt auf die fiktive Geburtsstunde der Fotografie, da am 19.08.1839 die Daguerreotypie einer Weltöffentlichkeit vorgestellt worden ist.

wissenschaftlicher Experimente gilt (vgl. Linse, 2009; Keller, 2009: hier 20). Durch die Dokumentation mittels eines Wissenschaftsinstrumentes erhalten die spiritistischen Experimente einen ‚wissenschaftlichen Anstrich‘. Die Spiritisten möchten ihre Ergebnisse mittels Fotografien weitergeben und sie vor allem anschaulich machen (vgl. Fischer, 2004: 178; Gunning, 2009: 58). Daraufhin kommt zeitgenössisch sogar der Beruf des professionellen Geisterfotografen auf, der von seinen Einkünften aus diesem Gewerbe mehr als gut leben kann, sofern er erfolgreich bei der Ablichtung von Geistern ist (vgl. Fischer, 1997; Fischer, 2004; Cloutier, 2005). Auch „Geistermedien“ – diese Bezeichnung auch im Folgenden, um den Begriff des technischen Mediums von der hier gemeinten Bedeutung des Geistersehers abzugrenzen – werden für ihre Arbeit bezahlt, und viele von ihnen entwickeln sich zu prominenten Figuren ihrer Zeit.⁵

Dabei ist diese zusätzliche Mystifizierung der Fotografie fast nicht notwendig, denn die Fotografie tritt – so könnte man behaupten – beinahe selbst schon als okkulte Praxis in Erscheinung. Parry schreibt in ihrer Einleitung zum Fotoband *Hippolyte Bayard: Photography and the Spirit* zur Wahrnehmung von Fotografie zur Lebenszeit des Fotografen, also zwischen 1801 und 1887: „Photography, itself, can be considered an occult science, practiced under dark cloths and in the chemical fumes of dark rooms. The inventors would have felt the magic of extracting specters from real experience through endless trial and error.“ (Parry, 2010: 4) Damit vergleicht sie direkt die Haltung des Fotografen mit der eines spiritistischen Geistermediums (vgl. Stiegler 2006: 127 ff.).

Parrys Beitrag liest sich auch – speziell auf Bayard bezogen – wie ein Kommentar auf Bayards fotografische Selbstdarstellung als Ertrunkener, *Autoportrait en noyé* (1840), in welcher der Fotograf seinen noch durchaus lebendigen menschlichen Körper als Wasserleiche in Szene setzt. Authentizität gewinnt dieses Lichtbild auch durch den Einsatz des von Bayard eigens entwickelten Direktpositiv-Verfahrens, das keine unmittelbare Verfälschung während des Entwicklungsverfahrens zulässt, da bei diesem das Bild, ohne dass es ein Negativ gäbe, ‚direkt‘ – daher auch die Bezeichnung für dieses Verfahren – zum Positiv wird und somit in seinem Entwicklungsprozess als ‚unverfälschbar‘ angesehen werden kann. Allerdings ist nicht zu vernachlässigen, dass gerade dieses sehr frühe – oftmals auch als erste fotografische Fälschung bezeichnete – fototechnische Selbstportrait mit der Eigenschaft der Fotografie spielt, nach der beim Auslösen der fotomechanischen Reproduktion des Abzubildenden nur ein Moment eingefangen wird, der als *Still* wiedergegeben wird. „Mitnichten also täuscht das Foto uns dahingehend, dass auf ihm wirklich Bayard nach seinem Ertrinken abgebildet sei, sondern das Zusammenspiel von bildlicher Darstellung und kommentierendem Text ermutigt uns, das Foto anzusehen, *als ob* es Bayard als Ertrunkenen wiedergebe“ (Blunck, 2010: 165). Spielt Bayard vor der Kamera, er sei

5 Für eine Einführung in die Entwicklung des Spiritismus vgl. Jolly (2006), Harvey (2007: 86-105), Hochgeschwender (2009).

tot, wirkt er für den Betrachter auch tot.⁶ In diesem Zusammenhang erscheint das Abgebildete auf Fotografien generell unbelebt, da sich selbst abfotografiertes Lebendiges auf dem Foto nicht bewegt und damit selbst Sonnenbräune auf einer Schwarzweißfotografie zu Leichenflecken werden kann.

Mit dem Zusammenhang von Tod und Fotografie schließt auch Harvey seine durch die Filter ‚Religion‘, ‚Wissenschaft‘ und ‚Kunst‘ multiperspektivisch angelegte Analyse von Geisterfotografien als historiografische Zeugnisse mit einem kurzen Anriss der Barthschen Untersuchung über Fotografie aus die *Die helle Kammer* (1980) (Harvey, 2007: 156f.). Er sieht die thematische Nähe zu Barthes' Untersuchungen in der Verbindung, die auch dieser zwischen Fotografie, Tod und Melancholie zieht. „The melancholy of photography resided in its propensity for fateful prophecy and temporal ambiguity: it showed not only people who were dead but also people who will one day die, and people who are dead as though they were alive” (Harvey, 2007: 156).

Barthes selbst versteht die Fotografie als symptomatisch mit dem Tod verbunden. In seiner Schrift *Die helle Kammer* stellt er bei Auffindung einer Fotografie, die seine tote Mutter zeigt, fest, dass der Tod des Fotografierten im Foto selbst bereits enthalten ist, denn „[d]ie PHOTOGRAPHIE sagt (zwangsläufig) nichts über *das, was nicht mehr ist*, sondern nur und mit Sicherheit etwas über *das, was gewesen ist*“ (Barthes, 1989: 95; Hervorhebungen im Original). Auf einem Foto wird dementsprechend ausschließlich Vergangenes dargestellt, selbst die Vergangenheit eines lebendigen Motivs. Der Verweis des Fotos auf ‚das, was gewesen ist‘, weist für Barthes auf das hin, ‚was in der Zukunft nicht mehr sein wird‘, wenn er meint, „[i]ndem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit der Pose (den Aorist) darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft“ (1989: 106). Das bedeutet, dass eine Fotografie stets den (zukünftigen) Tod des Fotografierten mit abbildet und der Fotografierte damit sozusagen ein fotografiertes ‚geisterhafter‘ Abzug seines (toten) Ichs ist. Der Fotografie gelingt dies,

weil sie gewissermaßen bestätigt, daß der Leichnam *als Leichnam* lebendig ist: sie ist das lebendige Bild von etwas Totem. Denn die Unbewegtheit der Photographie ist in gewisser Hinsicht das Ergebnis einer perversen Verschränkung zweier Begriffe: des REALEN und des LEBENDIGEN: indem sie bezeugt, daß der Gegenstand real gewesen sei, suggeriert sie insgeheim, er sei lebendig, aufgrund jener Täuschung, die uns dazu verleitet, dem REALEN einen uneingeschränkt höheren, gleichsam ewigen Wert einzuräumen; indem sie aber dieses Reale in die Vergangenheit verlagert (*Es-ist-so-gewesen*), erweckt sie den Eindruck, es sei bereits tot (Barthes, 1989: 88f.; Hervorhebungen im Original).

6 Bayard nutzt, seinem Kommentar auf der Rückseite des Fotos nach zu urteilen, die Selbstinszenierung als Toter im Direktpositiv-Verfahren, um satirisch mit dem Eindruck zu spielen, er hätte sich aus Enttäuschung wegen mangelnder (finanzieller) Unterstützung seitens der französischen Regierung bei seiner technologischen Entwicklung und aufgrund dessen, dass Daguerre ihm bei der Vermarktung eines fotomechanischen Prinzips – bei Daguerre die Daguerreotypie – zuvorgekommen ist, ertränkt.

Eine vergleichbare Vorstellung von Fotografie findet sich auch in Erzählungen, nach denen in westlichen Kolonien Indigene, sobald sie mit Fotografien konfrontiert worden sind, diese für einen Raub ihrer Seele gehalten haben. Diese Erzählungen schildern nicht unbedingt die wahrhaftige Vorstellung, welche diese Ureinwohner von Fotografie gehabt haben mögen, aber sie beweist, dass zumindest im westlichen Kontext ein Gerücht über die Angst der Ureinwohner bezüglich Fotografie bestanden hat bzw. dass Fotografie eine diesbezügliche Angstvorstellung erzeugt hat; evtl. sogar, weil es den Betrachtern der ersten Fotografien ähnlich ergangen ist. „Die ersten Photos, die ein Mensch betrachtete [...], mußten ihm Gemälden zum Verwechseln ähnlich erscheinen [...]; dennoch *wußte* er, daß er es mit einem Mutanten zu tun hatte“, stellt Barthes fest und fährt fort mit der Erklärung, dass „sein Bewußtsein [...] das Objekt, dem er begegnete, außerhalb jeder Analogie [stellte], als sei es das Ektoplasma ‚dessen, was gewesen war‘: weder Bild noch Wirklichkeit, ein wahrhaft neues Wesen: etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann.“ (ebd.: 97)

Doch eine Fotografie schließt nicht nur den zukünftigen Tod einer Person ein, im Falle von ‚Spiritistischer Fotografie‘ werden angeblich Verstorbene abgebildet bzw. paranormale Aktivitäten und übersinnliche Phänomene dokumentiert. Spiritistische Fotografien – auch ‚Übersinnliche‘ bzw. ‚Paranormale Fotografien‘ oder ‚Transfotografien‘ genannt – „können in zwei Hauptgruppen unterteilt werden: Fotos, die sichtbare, übersinnliche Phänomene aufzeichnen und Fotos, die durch direkte Einwirkung übersinnlicher Einflüsse auf den Film oder das Papier selbst entstanden sind“ (Permutt, 1990: 9). Zu letzterer Kategorie lässt sich sogenannte ‚Gedankenfotografien‘ – *thoughtography* – zählen, die durch die Fähigkeit eines Geistermediums entstehen und zwar dessen „ability psychically to imprint images in one’s mind onto photographically sensitized surfaces“ (Harvey, 2007: 84).⁷ Die erstgenannte Hauptgruppierung fasst in sich die (i) ‚Geisterfotografie‘, bei der geisterhafte transparente Erscheinungen oder Realisationen von Erscheinungen, eben sogenannte ‚Extras‘ – meist anthropomorphe Erscheinungsbilder –, die zuvor nicht im Raum zu sehen gewesen sind, schließlich auf dem entwickelten Foto sichtbar werden; sowie (ii) Fotografien paranormaler (unerklärlicher) physikalischer Phänomene, d.h. Lichtbilder von schwebenden Tischen, Stühlen, von Séancen etc. oder aus Geistermedien austretendes Ektoplasma. Von allen genannten Kategorien ist jedoch allein die ‚Geisterfotografie‘ im Sinne von (i) für die hier angestellten Betrachtungen zum Horrorfilm *Shutter* relevant, denn nur auf sie bezogen wird das Analysebeispiel auf seine Medienreflexivität hin untersucht, nachdem im folgenden Abschnitt die Topoi von Fotografie im Film vorgestellt worden sind.

7 „Die Entstehung der Bilder [aus Gedankenfotografie] erklärt sich folgendermaßen: Der Gedanke dringt als strahlende und unsichtbare Emanation aus der Hülle des ihn enthaltenden Schädels, um sich der fotografischen Platte einzuprägen.“ (Chéroux, 1997: 16)

„Fotografie“ als thematischer Bezugspunkt im Film

Einer verallgemeinernden Annahme nach besteht Film selbst nur aus statischen, unbewegten Einzelbildern. Doch Gilles Deleuze macht bereits auf den ersten Seiten seiner zweibändigen Untersuchung über das Filmbild deutlich, dass dies nur ein allgemeiner Eindruck ist. Tatsächlich, so meint Deleuze,

arbeitet [der Film] mit Phasenbildern, das heißt mit unbeweglichen Schnitten, vierundzwanzig (anfangs achtzehn [mittlerweile 48 fps]) Bildern pro Sekunde. Doch [...] gibt er uns kein Photogramm, sondern ein Durchschnittsbild, dem dann nicht etwa noch Bewegung hinzugefügt oder hinzugezählt würde – Bewegung ist im Gegenteil im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben. (Deleuze, 1997: 14)

Das Filmbild ist also nicht das Bild, das hergenommen wird, um in einer Aneinanderreihung von mehreren Bildern Bewegung künstlich zu erzeugen, sondern gerade das Bild, das aus der Kombination bzw. dem Abspielen dieser Bilder entsteht, und damit ein bewegtes Bild – das deleuzianische ‚Bewegungs-Bild‘.

Das wiederum bedeutet, dass Film Strategien benötigt, um Fotografien im Film darzustellen, damit diese deutlich von den ihm eigenen Bildern abgehoben werden. Hierfür sind als erstes die herkömmlichsten Methoden zu nennen, bei denen das entwickelte Lichtbild abgefilmt bzw. der Fotograf dabei aufgenommen wird, wie er fotografiert. „Jede Darstellung fotografischen Handelns ist im weitesten Sinne ein fotografischer Akt“, schreibt Scheid (2005: 34), der sich als Experte für die intermediale Einbindung von Fotografie in Filmen erweist. In der Darstellungsweise von Fotografie durch einen Fotografen rückt meist das Innenleben des fotografierenden Protagonisten in den Mittelpunkt der Handlung des Films. Ebenso verbreitete Visualisierungsvarianten, um tatsächlich Lichtbilder im Film darstellen zu können, sind das Anhalten des Bildes, das sogenannte *Freeze*, wodurch „[d]er Film [...] eine Form an[nimmt], die zumindest ursprünglich nicht ihm zukam, sondern dem Medium Fotografie“ (ebd.: 20), oder der *Time-Slice*.

Im *Freeze* wird das Bild angehalten bzw. real durch Multiplikation des Einzelbildes in den zeitlichen Verlauf des Films übertragen. Im *Time-Slice* wird derselbe Moment durch die Multiplikation der Aufnahmegерäte und damit der Perspektiven auf den Gegenstand sowie deren Übertragung auf den Film zu einer kreisenden Bewegung im Raum im zeitlichen Verlauf des Films, ohne Fortgang der erzählten Zeit. (Gerling, 2010:160).

Vor allem das *Freeze* tritt in verschiedenen Weisen im kinematografischen Kontext auf: zum *Photo-Finish* (vgl. Scheid, 2005: 30) oder in Bildstrecken innerhalb eines Films. Dabei „wird [...] die kontinuierliche Filmhandlung durch den Einschub einer [...] schnellen Folge unbewegter Bilder unterbrochen“ (ebd.: 30). Unterstützen lässt sich das fotografische Moment der

Einbindung eines einzelnen *Freeze* durch ein vorangehendes einmontiertes *Black* und ein dazugehöriges Geräusch, das dem *Sound* entspricht, der entsteht, wenn jemand an der Fotokamera den Auslöser betätigt. Solche Zusätze wie das „metallische Klacken“ (ebd.: 32) entscheiden darüber, ob der Zuschauer das *Freeze* überhaupt als Fotografie wahrnimmt und vom Bewegtbild unterscheidet. „Dies kann bereits dadurch geschehen, dass der angehaltene Film durch eine zusätzliche Modifikation, etwa durch Farbverlust oder Sepiatonung, vom Film unterschieden wird“ (ebd.: 32). Selbst Kameraeinstellungen, die versuchen, fotografische Kameraperspektiven nachzuahmen, können mitunter mit der Darstellung von Fotografie assoziiert werden; dies bezieht sich meist auf eine Standkamera, die für eine längere Plansequenz keine Veränderung des Bildes vornimmt.

Zu den Topoi, mit denen Fotografie in Filmen verbunden wird, bleibt zu sagen, dass deren viele verschiedene vorliegen. Einige stellt Scheid in seiner Publikation *Fotografie als Metapher* vor. Verallgemeinert man, um einen Überblick über die Topoi zu schaffen, dann lassen sich drei grobe Themenfelder ausmachen, mit denen Fotografie in den diversen filmischen Auseinandersetzungen in Verbindung gebracht werden kann: (1) Voyeurismus, (2) ein ‚anderer‘ Blick auf die Realität und (3) Dokumentation von Fakten bzw. Fotografie als Quelle für Erkenntnisse über Vergangenes.

(1) So ist in *Mortelle randonnée* (FRA 1983, R: C. Miller) wie auch in dessen Remake *Eye of the Beholder* (USA 1999, R: S. Elliott) der Fotoapparat bzw. der Zoom durch das Objektiv des Apparates ein Weg, auf dem der Beschatter (Michel Serrault / Ewan McGregor), auf den im Film selbst mit dem Pseudonym ‚Das Auge‘⁸ verwiesen wird, in das Privatleben der ‚Schwarzen Witwe‘ (Isabelle Adjani / Ashley Judd) eindringt. Das Kameraobjektiv bildet eine ‚Verlängerung des Sehapparats‘ des Ermittlers bzw. wird zu seinem Auge, mit dem er ihre intimsten Momente fotografiert und damit für sich als Erinnerung festhält – am prominentesten wird das Objektiv in Hitchcocks *Rear Window* (USA 1954, R: A. Hitchcock) eingesetzt. Der Fotograf selbst wird zum Voyeur. Auch in *One Hour Photo* (USA 2002, R: Mark Romanek) erlebt ein Fotolabor-Angestellter ohne eigenes Privatleben (Robin Williams) die Atmosphäre anderer Familienleben mit, indem er sich illegal Zugriff auf ihre Familienfotos verschafft. Ebenso wird eine Frau (Dagmar Lassander) in *Le foto proibite di una signora per bene* (ESP/ITA 1970, R: L. Ercoli) mittels kompromittierender Fotografien bis auf das Extremste in ihrem Privatleben belästigt. Die Fotokamera verlangt vom Fotografen, dass er seinen Blick durch das Objektiv gezielt ausrichtet und dass er bewusst auswählt, welches Motiv abgelichtet wird. Dabei verschwindet er selbst hinter der Kamera, blickt also verborgen auf sein Motiv – wie ein Voyeur.

8 Dementsprechend lautet ebenfalls der deutsche Verleihtitel des Originalfilms von 1983 – wie auch des Remakes von 1999 – *Das Auge*.

(2) Des Weiteren bietet Fotografie, insbesondere, sobald sie im Film in die Nähe von Geisterfotografie rückt, eine Erweiterung der visuellen Wahrnehmung von Realität als Topos an. Von Fotografien wird in diesem Zusammenhang behauptet, dass auf ihnen mehr von der Realität zu sehen sei, als das menschliche Auge erkennen könne. Infolgedessen findet sich in Filmen mit derartiger Thematik auch das ausgestaltete Paranormale wieder. Historisch lässt sich der erste Film, der diesen Topos aufgreift, wahrscheinlich auf das Jahr 1898 datieren. In diesem Jahr versucht sich im Film *Photographing a Ghost* (GBR 1898, R: G. A. Smith) ein Fotograf daran, einen in einer Kiste herein getragenen Geist zu fotografieren, was ihm aufgrund der Widerspenstigkeit des Geistes nicht gelingen mag.⁹ Geisterfotografien sind ebenfalls Thema im für diesen Aufsatz ausgewählten Analysebeispiel *Shutter* und damit auch eben jene Thematik der mehrdimensionalen Realität bzw. Realitätswahrnehmung.

Darüber hinaus wird der Konflikt zwischen Realität und Realitätswahrnehmung z.B. auch in *Photographing Fairies* (GBR 1997, R: Nick Willing) aufgegriffen,¹⁰ sofern für den Kriegsfotografen Charles Castle (Toby Stephens) die Grenzen zwischen Realität und Halluzination verschwimmen, so dass beide nicht mehr einwandfrei voneinander zu trennen sind – weder für den Protagonisten noch für den Zuschauer. Ähnliches geschieht ebenfalls in *The Photographer* (USA 2000, R: J. Stein), dessen Protagonist (Reg Rogers) sich in New York dank mysteriöser Fotografien, nach denen er sucht, eine neue Parallelwelt voller übernatürlicher Kreaturen aufbaut, die er zuvor nicht bemerken konnte. Auch hier denkt man wieder an Barthes Fotografie-Kommentar, in dem geschrieben steht: „[B]is zum heutigen Tag ist keine Abbildung in der Lage gewesen, mich von der Vergangenheit des Abgebildeten zu überzeugen, es sei denn durch Vermittlungsinstanzen; [...] [s]o wird die Photographie [...] zu einem bizarren *Medium*, zu einer neuen Form der Halluzination“ (Barthes, 1989: 126). Konträr dazu klären erst die Fotos aus einem ‚Totenbuch‘¹¹ sowie die weiteren Vermittlungsinstanzen des angestellten Personals

9 „Es gibt eine Reihe von Geisterfotografen, die zum Film überwechselten, und in diesem Zusammenhang könnte man darüber spekulieren, wie sehr das animierte Bild für das Verschwinden des Spiritismus mitverantwortlich war, indem es das populäre Bedürfnis nach Irrealem auf weit unterhaltsamere und abwechslungsreichere Art befriedigte“ (Fischer 1995: 511). Méliès war einer dieser Geisterfotografen. Er „veranstaltete um die Jahrhundertwende abendfüllende Programme wie *Les Phénomènes du Spiritisme* oder *Les Merveilleuses de l’Occultisme*, bevor er erkannte, daß der Film das geeignetere Medium für dieses Sujet wie für seine exzellenten Täuschungen war“ (ebd.: 509).

10 Zur „Feenfotografie“ – einer Subkategorie der Transfotografie – rechnet man Fotografien, auf denen Feenerscheinungen festgehalten wurden (vgl. Harvey, 2007: 20 & 120ff.).

11 Ein Totenbuch ist die gebundene Ansammlung von Fotografien abgelichteter Leichen, die in Pose gebracht und in Kleidungsstücken auf Sitzmöbeln arrangiert werden. „So stößt Grace im Film zweimal auf Photographien. Beim ersten Mal entdeckt sie [...] [das Totenbuch]. Beim zweiten Fund zeigen die Bilder keine unbekannt Menschen, sondern mit einem Schockeffekt die drei neuen Dienstboten“ (Meteling, 2006: 290).

Grace Stewart (Nicole Kidman) in *The Others* (USA u.a. 2001, R: A. Amenábar) darüber auf, dass sie in der vorangehenden Filmhandlung irrtümlich angenommen hat, sie und ihre Kinder seien noch am Leben, obwohl sie eigentlich längst als Geister durch die verlassene Villa wandeln. (vgl. Meteling, 2006: 290f.) „Die Pointe des Films besteht letztlich darin, dass es einen ‚unzuverlässigen Erzähler‘ gibt, weil aus dem Fokus der Figuren erzählt wird, die gestorben sind und um ihren Tod nicht wissen.“ (Meteling, 2006: 288)

(3) Der häufigste Aspekt, der im Film in Zusammenhang mit Fotografie beleuchtet wird, ist derjenige der ‚Erinnerung‘. Fotos selbst sind Erinnerungsstücke, und sie sollen sowohl aus privaten als auch aus offiziellen Anlässen erinnern. Private Anlässe wären Ereignisse wie sie in *Bröllopsfotografen* (SWE 2009, R: U. Malmros) mit der Geschichte um einen Hochzeitsfotografen behandelt werden. Offiziell werden Erinnerungen durch Fotografien, wenn sie in Filmen wie *Under Fire* (USA 1983, R: R. Spottiswoode) oder *Kriegsbilder* (DEU/LBN/IRL 1996, R: H. Stadler) dazu dienen, Kriegsgeschehen zu dokumentieren. Christopher Nolan zeigt in seinem Film *Memento* (USA 2000, R: C. Nolan) vorbildlich, wie sein Protagonist (Guy Pearce) das Handicap eines dysfunktionalen Kurzzeitgedächtnisses unter anderem durch Fotografien kompensiert (Hermann, 2011). Solche „filmischen Darstellungen etablieren die Fotografie als eine Figur des Erinnerns / Vergessens, als künstliches Gedächtnis, das das menschliche Gedächtnis metaphorisch erweitert, ersetzt oder aber verdrängt“ (Scheid, 2005: 156). Dies bezieht sich auf die Metapher von einem ‚fotografischen Gedächtnis‘, wie es im Titel von *Photographic Memory* (USA/FRA 2011, R: R. McElwee) wiederzufinden ist, in dem der Regisseur seine Vergangenheit dem Zuschauer in Form von Lichtbildern beibringt. Auch in *La jetée* (FRA 1962, R: C. Marker) taucht der Zuschauer gemeinsam mit der Stimme des Protagonisten (Jean Négroni) in die Vergangenheit ein, wobei im Fall von *La jetée* sogar der gesamte Film aus statischen Einzelbildern zusammengesetzt ist, womit die Erinnerung des Protagonisten sogar auf formeller Ebene als Fotoserie repräsentiert wird.

Polaroid als ‚Drittes Auge‘ – Medienreflexion über Fotografie in Shutter

Fotografie erweist sich bereits insofern als Thema im Film *Shutter*, als seine Protagonisten, Jane (Natthaweeranuch Thongmee) und ihr Beziehungspartner Tun (Ananda Everingham), beide professionell Fotografie betreiben: Tun arbeitet schon als Fotograf, während Jane diese Disziplin noch an der Universität studiert. Dies ist entscheidend für die Reflexion über Fotografie im Film selbst, wie Scheid zu Fotografen als Film-Protagonisten feststellt: „Die Eigenschaften der Figur werden im Spiegel ihres Fotohandelns expliziert und fallen in der Bindung an den Protagonisten wieder auf das Medium zurück“ (Scheid, 2005: 52).

Neben dem Fotostudio, in dem Tun arbeitet, haben die beiden im Badezimmer ihrer gemeinsamen Wohnung eine eigene Dunkelkammer eingerichtet, um geschossene Bilder dort entwickeln zu können. Die zwei Figuren werden gleichermaßen als Fachleute auf dem Gebiet der Fotografie sowie als sozial integrierte Mitglieder der Gesellschaft exponiert; augenscheinlich, um die ‚Fallhöhe‘ der Figuren hoch anzusetzen, denn der weitere Verlauf des Films bricht sowohl mit dem Status ihres Expertentums als auch mit ihrem Gesellschaftsstatus – ebenso wie mit der Ausgangslage, dass Fotografie allein zur Dokumentation des Realen diene, gebrochen wird.¹² Zu diesem Zweck wird Fotografie in ihrer Funktionsweise, Lebensmomente von Menschen zu dokumentieren, gezeigt, wenn Tun dafür bezahlt wird, auf einem Schulabschlussfest Erinnerungsfotos zu schießen, bevor diese Darstellung mit dem Auftauchen von geisterhaften Erscheinungen auf den fotografierten Bildern konterkariert wird.

Daneben bietet bereits der Einstieg in den Film dem aufmerksamen Zuschauer das Thema der Fotografie aus einer weiteren Perspektive an. Die erste Szene kommt einer Erinnerungssequenz gleich und zwar nicht, weil es sich bei ihr um eine *Flashback*-Sequenz handelt – denn das tut es nicht –, sondern weil sie Erinnerung symbolisiert, wenn sie die Mitglieder von Tuns ehemaliger Studentenclique an einem Tisch zusammenbringt und zeigt, wie sie sich an Vergangenes zurückerinnert. Die halbnahen Kameraeinstellungen – bei denen in dieser Sequenz vermehrt Körperteile der gefilmten Personen außerhalb des Bildkaders liegen, bei denen Hintergründe und Kommilitonen unscharf werden und bei denen einige Personen weiter im Vordergrund stehen als andere – erinnern verstärkt an Schnappschüsse, die zu eben solchen Anlässen angefertigt werden. Hier wird entsprechend in Kombination von inhaltlicher und formaler Ebene ein Motiv von Fotografie hervorgehoben, nach dem das Foto Vergangenes dokumentieren bzw. dem Betrachter wieder ins Gedächtnis rufen soll. Das Foto gilt diesbezüglich als Erinnerungsstütze, wenn nicht sogar als Speicher von Erinnerungen, was dem Zuschauer in der Exposition hilft, die Handlung der ‚Nullszene‘ über den Kennenlernprozess der Kommilitonen zu verstehen.

Im Anschluss an dieses Treffen fahren Jane und Tun – leicht alkoholisiert – auf dem Heimweg unabsichtlich eine Frau an, begehen jedoch, anstatt ihr zu helfen, Fahrerflucht. Während Tun dieses Ereignis schnell verkraftet und anscheinend nur von Nackenschmerzen als scheinbarer Folge des Unfalls verfolgt wird, plagt Jane das schlechte Gewissen. Ihr Schuldbewußtsein verstärkt sich, als beide wiederholt von geisterhaften Erscheinungen eines schreienden bleichen Mädchens mit langen schwarzen Haaren und blutunterlaufenen Augen verfolgt werden und sich paranormale Vorfälle häufen: Der Geist des Mädchen taucht auf mehreren von Tun

12 Das Expertentum der Protagonisten im Bereich ‚Fotografie‘ wird relativiert, sobald die beiden mit Geisterfotografie konfrontiert werden, zu der es ihnen an Kenntnis fehlt. Zusätzlich zerbricht ihre Beziehung, und Tun endet zuletzt als Insasse einer psychiatrischen Klinik.

geschossenen Fotos auf, und er bewegt sich sogar auf diesen, obwohl Fotografien eigentlich statische Abbildungen sind. Auf derselben Fotoserie sind nach der Entwicklung an der fortwährend gleichen Stelle in den verschiedenen Bildern helle, lichtreflektionen-artige Schlieren zu erkennen; und schließlich haben Tun und Jane angsteinflößende Albträume. Die Manifestationen des Geisterhaften in Tuns Fotografien – die Extras – in Form des sich bewegenden Geistes, aber auch die hellen Schlieren, sind dabei das, was als erstes bei der Betrachtung des Lichtbildes ins Auge sticht, was „wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor[schießt]“, um den Betrachter, wie Barthes schreibt, „zu durchbohren“ (Barthes, 1989: 35). Damit lässt sich unter den Extras exakt das verstehen, was Barthes als *punctum* bezeichnet. „Das *punctum* einer Fotografie“ definiert er als „jenes Zufällige an ihr, das *mich*“, also den Betrachter, „*besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)“ (ebd.: 36; Hervorhebungen im Original).

Dabei kommt der (Geister-)Fotografie im Horrorfilm, wie Birke und Butter schreiben, insbesondere die Funktion zu, „[d]as Unsichtbare sichtbar zu machen“ (Birke & Butter, 2011: 213), d.h. es geht insbesondere darum, „Phänomene und Wesen, die mit bloßem Auge nicht sichtbar sind, sondern nur in ihren Effekten wahrgenommen werden“ (ebd.: 213), abzubilden und sie gleichsam für Protagonisten wie für auch Zuschauer sichtbar im Film wiederzugeben. Fotografie erfüllt im Horrorfilm demnach die Funktion eines ‚Dritten Auges‘ – einer „extension of man“ wie McLuhan sagen würde (vgl. McLuhan, 1995) –, das mehr sieht als die üblichen zwei Sehorgane und das vor allem in der Lage ist, auch Übernatürliches wahrzunehmen. Andreas Fischer spitzt diese Idee in einer historischen Betrachtung zum Zusammenhang von Fotografie und Okkultismus zu: „Eine solche Mittlerrolle wird nun im Okkultismus auch der fotografischen Kamera zugesprochen. Ihr Auge wird quasi zum inneren, zu einem weiteren Sinn, der es mit zusätzlicher Hilfe der Chemie vermag, in das bisher Ungesehene vorzudringen“ (Fischer, 1995: 505). Dabei betont Fischer ebenfalls die Funktion der Fotografie als prothetische Ergänzung, um die menschliche Wahrnehmung für das Paranormale zu schärfen. Er schreibt: „Die Kamera als magisches drittes Auge macht nicht-reale Bilder präsent, beweist, daß es neben, über, unter und in den Objekten der Wirklichkeit Erscheinungen gibt, die das unbewaffnete Auge als Humbug abqualifizieren würde“ (ebd.: 505).

Auch Chéroux betont die Eigenschaft, Unsichtbares sichtbar zu machen, in Bezugnahme auf die wissenschaftliche Sichtweise auf Fotografie, welche der Geisterfotografie vorangeht:

[So] bestätigte sich zunehmend die Eigenschaft der Fotografie, das Unsichtbare sichtbar machen zu können. Sie ermöglichte es, ganze Bereiche des Sonnenspektrums genau zu betrachten, offenbarte dort Sterne, wo man bisher nur Leere zu finden erwartet hatte, zeichnete Bewegungen auf, die so schnell waren, daß sie dem bloßen Auge nicht wahrnehmbar waren. Die Fotografie zeigte so das Unsichtbare und machte den Menschen bewußt, daß Wirklichkeit sich nicht auf Sichtbares beschränkte (Chéroux, 1997: 11).

Von der Polizei erfahren Jane und Tun schließlich, dass in besagter Nacht niemand überfahren bzw. kein Unfall festgestellt worden sei. Aufgrund dieses sowie der gesammelten vorangehenden Vorfälle an anomalen Ereignissen, vor allem aufgrund der vermeintlich paranormalen Fotografien, wendet sich das Paar schließlich an den Chefredakteur einer Zeitschrift, die Geisterfotografien veröffentlicht. In der Redaktion erfahren Zuschauer und Protagonisten zum ersten Mal im Film direkt von Geisterfotografie und dürfen sogar beobachten, wie redaktionelle Mitarbeiter mittels eines Computerprogramms Bilder derartig verändern, dass daraus Geisterfotografien entstehen. Zu diesem Zweck legen die Fotomanipulatoren mehrere Bilder bzw. Bildausschnitte übereinander. Der Chefredakteur (Abhijati ‚Meuk‘ Jusakul) entschuldigt sich vor Tun und Jane für diese Methoden damit, dass diese Praktik alle Zeitschriftenredaktionen verfolgen würden. Schon Tuns Freund, der auch Tuns Filme entwickelt hat, um einen Fehler, den Tun bei der Entwicklung der Negative hätte begehen können, auszuschließen, weist ihn vor dem Gespräch mit dem Chefredakteur darauf hin, dass es sich bei Tuns Aufnahmen um simple Doppelbelichtungen handeln könne. Tun und Jane wollen entsprechend vom Chefredakteur wissen, wann sie externe Manipulation und mögliche Doppelbelichtungen als Störquelle ausschließen können. Deshalb fragen sie auch nach ‚echten‘ Geisterfotos.

Die Problematisierung von Manipulation, Störung und Irrtum in Bezug auf Geisterfotos ist demnach ebenfalls Diskussionsgegenstand innerhalb der filmischen Handlung. Jedoch wird gerade das Polaroid als unverfälschbar und damit als störunanfällig erachtet. Der direkte Auswurf aus dem Gerät Polaroidkamera lässt in *Shutter* laut dem Chefredakteur kein Zeitfenster für eine Manipulation des Bildes offen, und auf dem Polaroid wird ausschließlich das wiedergegeben, was auch tatsächlich fotografiert worden ist. „Da es kein Negativ gebe und das Bild sofort aus der Kamera komme“, bemerken Birke und Butter zur gleichen Szene im Remake *Shutter* (USA 2008, R: M. Ochiai), „könne solch ein Bild nicht manipuliert werden. Werden sie [die Polaroids] dies jedoch nicht, so bieten sie nicht nur ein akkurates Abbild der Realität, sie können zudem Dinge sichtbar machen, die dem bloßen Auge ansonsten verborgen bleiben.“ (Birke & Butter, 2011: 219)

Selbst eine Doppelbelichtung wäre bei Polaroids ausschließlich mittels einer manipulierten Polaroidkamera möglich. In diesem Sinne handelt es sich beim Polaroid um ein von Störungen befreites Medium, wenn man von inszenierten, gestellten Fotomotiven wie im Fall von Bayard absieht. Vor allem im 21. Jahrhundert, in dem Wahrnehmung der Realität über medienvermittelte Bilder (z.B. Fernsehnachrichten) funktioniert, ist diese Thematisierung der Manipulierbarkeit von Fotografie ein Kritikpunkt am Umgang mit den Neuen Medien. Digitalfotografie wird insofern als nicht kompetentes Instrument zur Dokumentation von Wirklichkeit erachtet. Ihre Digitalität, die sie anfällig für einfachste Manipulationen mit Computerprogrammen macht, bedeutet gleichsam, dass Digitalfotos nicht zur vollständigen Dokumentation der Wirklichkeit herangezogen werden können. Jane und Tun greifen, um einen Gegenstand auf seinen Wirk-

lichkeitsstatus zu prüfen, im Verlauf des Filmes daher auf die anachronistische Apparatur der Polaroidkamera zurück, anstatt sich einer möglichen Wirklichkeitsverblendung durch digitale Medien auszusetzen.

Das Paar beginnt also, mittels einer Polaroidkamera ihre Umwelt auf Geistererscheinungen abzusuchen und fotografiert die Umgebung, sobald es sich aufgrund weiterer paranormaler Begleiterscheinungen der Geisterfigur, die sich im Film in anomalen Reaktionen der Umwelt äußern, sicher sein kann, dass sich eine paranormale Präsenz in ihrer Nähe aufhält. Dieses Handlungsverfahren durch die Protagonisten bietet den Regisseuren Pisanthanakun und Wongpoom die Möglichkeit, die Funktionsweise der Polaroidbilder zum Zwecke der Angsterregung in ihrem Horrorfilm einzusetzen: Zwischen der Erstellung eines Polaroids und der des nächsten Polaroids liegt ein Intervall, in dem Zeit vergeht, aber noch nichts auf dem Polaroid zu erkennen ist. Nur allmählich erscheint auf dem sich bildenden Foto, was der Fotograf abgelichtet hat. So wird Jane in einer Szene damit konfrontiert, dass auf einem Polaroid sichtbar ist, dass ihr der Geist direkt am anderen Ende des vor ihr liegenden Raumes gegenübersteht. Während das Intervall bis zur fertigen Entwicklung des nächsten Polaroids verstreichen würde, könnte sich ihr der Geist weiter nähern. Jane zögert deshalb, das nächste Polaroidfoto zu machen, aus Angst vor der Nähe des Geistes auf dem noch nicht entstandenen Polaroid. Somit baut sich im Zuschauer Spannung auf, die sich darauf bezieht, dass er ebenso wie Jane nicht weiß, wie nah der Geist Jane mittlerweile gekommen ist. Das nächste Polaroid in der Reihe könnte u. U. eine erschreckende Nahaufnahme des Geistes zeigen.

Tun kann schließlich den Geist als seine ehemalige Freundin Natrenapa Channgam – kurz: Natre – identifizieren, die ihm gedroht hat, sich zu töten, falls er sie verlassen sollte. Innerhalb einer Szene, welche eindeutig Hitchcocks *Psycho* (USA 1960, R: A. Hitchcock) zitiert, wird der zunächst für lebendig gehaltene, weil durch ihre Mutter als lebendig ausgewiesene, Körper Nattes als mumifizierter Leichnam aus ihrem Kinderbett geborgen. „Im Film wird die erforderliche Zeremonie für die tote Natre [daraufhin] zwar abgehalten und ihr Körper nach buddhistischem Brauch verbrannt, dennoch kommt der Geist nicht zur Ruhe“ (Rensing, 2011: 63). Nach und nach töten sich die aus der allerersten Szene bekannten Mitglieder der Clique um Tun, nachdem sie von Tun die Herausgabe bis dato unbekannter verräterischer Bilder gefordert haben. Letztendlich handelt es sich dabei um Fotografien, welche den wirklichen Hintergrund der Ereignisse bezeugen, womit sich das Motiv des Polaroids, demzufolge Fotografien als zulässige Beweismittel gelten, als ein wesentlicher Bestandteil der filmischen Idee von Fotografie in *Shutter* wiederholt.

Jane entdeckt auf weiteren Fotografien wie Nattes Geist auf eine Stelle in Tuns Wohnung deutet, an der Jane die erwähnten verräterischen Bilder findet. Jane funktioniert die Fotoserie, auf denen Nattes Geist nach den verräterischen Fotos greift, zu einem Daumenkino um, folgt

der Bewegung Natres auf den Bildern und findet Negative, die sie im Folgenden selbst entwickelt, um eine Manipulation durch Außenstehende zu vermeiden, und sichtet schließlich die entwickelten Fotos. Deren gefilmte Sichtung geht in eine *Flashback*-Sequenz über, in der erzählt bzw. gezeigt wird, Tun habe Fotos davon gemacht, wie Natre von seinen Freunden missbraucht worden ist, ohne dass er seiner damaligen Freundin zu Hilfe geeilt wäre. Laut Birk und Butter ist die exakte Gegenüberstellung von Fotografie, Daumenkinofunktion sowie *Flashback*-Sequenz als Vergleich der medialen Eigenschaften von Film und Fotografie zu verstehen, wobei dem Medium ‚Film‘ ein höheres Narrationspotenzial zugestanden wird:

In höherem Maße als die Fotografie legitimiert *Shutter* so letztendlich das Medium des Films – und insbesondere den Tonfilm, da die Auflösung, der nicht schon mit dem ‚Stummfilm‘ erfolgt, den Jane aus den Fotografien bastelt, sondern erst in der nächsten Szene, in der sich Bilder aus der Vergangenheit mit dem sprachlichen Erzählvorgang in der Gegenwart verbinden (Birke & Butter, 2011: 220).

Natre verfolgt für ihre Rache Tuns Freunde über den Tod hinaus. Tun selbst hingegen wird von ihr heimgesucht, weil sie ihn über den Tod hinaus liebt, so zumindest die These des Chefredakteurs des Geisterfotomagazins im Film, die da lautet: ‚Die Toten wollen ihre Liebsten durch die Extras im Foto auf sich aufmerksam machen‘ – ein gängiges Verständnis der Motivation von Geistern, sich auf Fotografien zu manifestieren. „The explanation of spirit photography that became current in the early twentieth century“, erklärt Tom Gunning, „held that photographs were not simple records of the appearance of invisible spirits. Rather, spirit photographs were the products of unknown spiritual forces who used the images of the dead as a way of communicating their existence to the living“ (Gunning, 1995: 65). Damit wäre die Fotografie – in *Shutter* die Transfotografie – auch als strategisch einsetzbares Kommunikationsmittel zu verstehen.

An Scheids diesem Abschnitt vorangestelltem Diktum über Fotografen als Protagonisten erinnernd, das besagt, „[s]o, wie die Fotografie die Filmfigur charakterisiert, bedeutet, informiert der Protagonist die Fotografie“ (Scheid, 2005: 52), wird deutlich, wie Fotografie an dieser Stelle verstanden wird: Die Fotos, die Tun von Natres Vergewaltigung gemacht hat und die anscheinend eine gewisse Zeit von ihm zurückgehalten, evtl. vergessen worden sind, schließen eine willentlich unterdrückte Erinnerung ein; schließlich hat Tun die Bilder auch nicht vernichtet, sondern sie aufbewahrt. „Natres ‚Energie‘ war unversöhnlich und mächtig. Ihr Schmerz war der Schmerz der Verlassenen und Missbrauchten, ihre Wut war die der Erniedrigung und Verletzung [...] Hier zeigt sich die substantionalisierte, unverarbeitete, nicht neutralisierte negative Emotionalität“ (Rensing, 2011: 63). Da Fotos jedoch im Gegensatz zu mentalen Bildern materiell sind, kann Jane sie schließlich ohne Tuns Zutun einsehen bzw. zu einem Daumenkino / ‚Erinnerungsfilm‘ zusammensetzen und das Geheimnis entdecken. Janes Verständnis des narrativen Gehalts der Fotografien aus den Bildinhalten selbst, lässt sich dabei auf die Funktion

der Fotografie bei der Dokumentation spiritistischer Sitzungen beziehen, wie sie Chéroux versteht: „In vielen Fällen konnte man jetzt bei der Beobachtung unsichtbarer Phänomene auf ein Medium (Hysteriker, Somnambule, Hypnotisierte usw.) verzichten. Die Fotografie wurde selbst zum Medium“ (Chéroux, 1997: 20). Tuns unterdrückte Erinnerung gleicht den zurückgehaltenen Fotos, und seine Schuld wird gleichzeitig mit den Fotos wiederentdeckt. Diese Schuld kann Jane aus dem Foto herauslesen. Sie benötigt kein Geistermedium, das ihr weissagt, bzw. keinen Menschen, der ihr die Information preisgibt; das technische Medium teilt die Information über das Extra, über das *punctum* im Bild, mit.

Nachdem ihn Jane auf die Entdeckung seines wahren Charakters hin verlassen hat, fotografiert sich Tun unabsichtlich selbst mit der Polaroidkamera, woraufhin der Zuschauer aus dem die Wirklichkeit abbildenden Polaroid die letzte Wahrheit des Films erfährt: Tuns Nackenschmerzen, die ihn seit dem Unfall quälen, sind eigentlich seine eigene Schuldenlast, welche ihm in Gestalt von Natres Geist seit Beginn des Filmes im Nacken sitzt. Als Tun sich aus Angst vor der Vorstellung, den Rest seines Lebens mit Natre im Nacken zu verbringen, aus dem Fenster stürzt, misslingt dieser Selbstmordversuch. Tun wird als Pflegefall in eine Klinik eingeliefert, und in der letzten Einstellung des Films erkennt der Zuschauer in der Reflektion in einer zuschlagenden Glastür, dass Natre noch immer auf Tuns Schultern hockt und dort auch für den Rest von Tuns Leben hocken wird. Dabei zeigt sich erneut in der Gegenüberstellung der aufklärenden Reflektion in der Glastür mit dem Blick aus Janes Augen, die auf den unter der Last von Natres Geist vornüber gebeugten Tun gerichtet sind, dass in der Reflektion des Realen mehr zu sehen ist als das menschliche Auge wahrnehmen kann. Die Aussage dieses durchgängigen Motivs im Film wäre damit auf die Interpretation zurückzuführen, nach der (technische) Medien einen exakteren Blick auf die Wirklichkeit ermöglichen.

Das dramaturgische Element der medialen Struktur von Fotografie in Shutter

Fotografie bietet in *Shutter* den Topos eines Zeugen für Vergangenes an. Wiederholt durchforsten die Protagonisten Fotos aus der Vergangenheit und finden auf diesen immer wieder neue Indizien, die sie schließlich zur Auflösung der geisterhaften Übergriffe führen. Symbolisch steht dafür ein Foto-Jahrbuch, das Jane durchblättert, um dort ein Portraitfoto von Natre zu finden, welches ihr die wahre Identität des Geistes verrät. Entscheidend für diesen Topos von Fotografie als Zeugnis ist die Eigenschaft von Fotografie, stets nur einen vergangenen Moment zu zeigen – einen Moment, der in dem Augenblick, in dem er festgehalten wird, bereits wieder vergangen ist.

Fotografie ist damit ein ideales Thema für einen Film aus dem ‚J-Horror‘-Genre¹³, denn in asiatischen Geisterfilmen – wie diese Filme ebenfalls genannt werden – liegt die Ursache für Spuk, Geisterattacken und paranormale Erscheinungen fast ausschließlich in der Vergangenheit begraben. Ein in der Vergangenheit begangenes Verbrechen, eine Schuld, die jemand auf sich geladen hat, die aber fast schon vergessen ist, drängt wieder an die Oberfläche. Fotografie bildet für ein solches Handlungstableau eine ideale Repräsentationsform, denn sie dokumentiert Vergangenes und liefert einen Beweis für die Schuld, die der Protagonist in der Vergangenheit auf sich geladen hat. Das Lichtbild wird demnach auf der inhaltlichen Ebene solcher Filme als Teil einer zur Wahrheit führenden Indizienkette angesehen, „weil es kausal über die Strahlung mit der aufgezeichneten Szene verbunden ist. Es ist in diesem Sinne eine Spur“ (Schröter, 2010: 145). So bringen z.B. erst Fotografien in *RING* die Figur Reiko Asakawa (Nanako Matsushima) auf die ‚Spur‘ des Geistes Sadako Yamamura (Rie Ino), der eigentlich über ein verfluchtes Video tötet.

Die Regisseure Banjong Pisanthanakun und Parkpoom Wongpoom entwickeln in dem gemeinsam mit Sapon Sukdapisit verfassten Drehbuch von *Shutter* darüber hinaus eine Dramaturgie, welche sich ebenso gut als ‚foto-affin‘ bzw. als ‚Snapshot-Dramaturgie‘ beschreiben ließe, denn mit steigender Frequenz werden Schockmomente aneinander gereiht, welche die Chronologie der Narration immer wieder blitzartig unterbrechen und statt für einen Handlungsfortgang für einen Handlungsstillstand zum Zwecke der Angstevokation sorgen. Das ‚Schockmoment‘ ist ein stilistisches Instrument des Horrorfilmregisseurs und ein effektives Mittel, um schnell Angst im Zuschauer auszulösen. Julian Hanich beschreibt dieses Mittel mit dem Terminus „Cinematic Shock“ (Hanich, 2010: 127-154). Hanich versteht darunter „an extremely brief, highly compressed response to a sudden, unexpected, rupturing threat“ (ebd.: 128), wobei dieser filmische Moment des Schocks im Kontrast zur Inszenierung der vorangehenden Filmsequenz steht, insofern eine langsame Sequenz abrupt durch eine Tempoveränderung in sich selbst oder durch eine schnell gegengeschnittene Szene unterbrochen wird, während die Lautstärke der Tonspur im Moment der Unterbrechung extrem verstärkt wird. „Generally speaking, the shock is most efficient if the *discrepancy* between the relative loudness *during* the shock is high. In order to maximize the discrepancy in volume filmmakers sometimes completely suspend sound before the shock, whether speech, music or noise.“ (ebd.: 136)

13 Mit dem Terminus ‚J-Horror‘ werden diejenigen Filme bezeichnet, die eine ähnliche ästhetische Tradition wie *RING* (JPN 1998, R: H. Nakata) verfolgen. Das ‚J‘ steht dabei allem Anschein nach für Japan, aber Kalat bemerkt dazu: „[T]he genre is not exclusively Japanese. It was American remakes of these films that sparked my interest [...]. More to the point [...] a third of [...] [the movies] hail from Korea. They are so close in style and content to the Japanese ones there’s no good reason to coin a new term [...]“ (Kalat, 2007: 9). Auf Horrorfilme aus Thailand wird allerdings auch mit dem Terminus ‚Thai Horror‘ verwiesen.

Dies ist keine ungewöhnliche Methode für Angstevokation in einem Horrorfilm, allerdings ist der exponentielle Einsatz von Schockmomenten in *Shutter* wiederum ein Kriterium, das ihn von der großen Masse an Horrorfilmen, welche Schockmomente wesentlich spärlicher einsetzen, deutlich abgrenzt. Im Verlauf des *Showdowns* setzt *Shutter* sogar bis zu sieben Schockmomente kurz hintereinander ein. Ebenso auffällig ist, dass Schockmomente über die gesamte Filmhandlung verteilt werden, die in ihrer Eigenschaft, die Handlung ‚einzufrieren‘ bzw. sie wie ein *Freeze Frame* wirken zu lassen, beinahe als ‚Blitzlichtgewitter‘ in Erscheinung treten. Die Sequenzen von Schockmomenten übersteigen in *Shutter* das Normalmaß einer vergleichbaren Horrorfilmdramaturgie. Dabei erzielen sie jedoch die Wirkung einer Dramaturgie, die über den vehementen Einsatz dieses Stilmittels Fotografie auf dramaturgischer Ebene nachahmt. Der Zuschauer sieht quasi einer Serie von Geisterfotografien (Schockmomenten) zu, die über einen Abspielapparat in Bewegung versetzt werden.

Ein stilistisches Element der medialen Struktur von Fotografie in Shutter

Auf der ästhetischen Ebene von *Shutter* werden Eigenschaften von Fotografie über stilistische Mittel umgesetzt. So kehrt z.B. das Erinnerungsmotiv in einzelnen Filmsequenzen über die Angleichung der Erscheinungsweise dieser Sequenzen an andere Szenen wieder. Entsteigt in einer Szene der Geist Natres vor Janes Augen einem überlaufenden Handwaschbecken in der hauseigenen Dunkelkammer, streckt Jane die aufgeschnittenen Pulsadern entgegen und schreit sie an,¹⁴ dann erkennt der Zuschauer in den *Flashbacks* aus Tuns Lügengeschichte um Natres Ende das gleiche Bild wieder, allein, dass in dieser Geschichte Tun statt Jane von Natre angeschrien wird. Tuns Erinnerungen werden in Momentaufnahmen insofern bereits vorweggenommen, während die Verbindung zwischen diesen Sequenzen über die gleichgeartete Ästhetik, ähnliche Farbgestaltung des Bildes, gleiche *Mise en Scène* sowie das identische *Setting* re-inszeniert wird.

Inwiefern filmische Mittel das Prinzip der Fotografie nachahmen können, zeigt sich jedoch wesentlich eindeutiger in der Szene, in welcher Tun in seinem Fotostudio von Natres Geist heimgesucht wird. Zunächst bleibt Tun nachdem er Portraitaufnahmen eines Pärchen gemacht hat, alleine am Set zurück. Das elektrische Licht fällt aus. Da der Raum fensterlos ist, dringt auch kein Tageslicht herein. Der Raum um Tun versinkt in Dunkelheit, und somit wird auch

14 Tatsächlich werden in *Shutter* verschiedene Ikonografien von Selbsttötungszenarien inszeniert: Die oben beschriebene Szene enthält das Motiv des Selbstmordes durch Aufschneiden der Pulsadern; zudem entsteigt Natre einem Wasserbecken und wirkt in ihrer Erscheinung mit den nassen Haaren eher wie der Geist einer Person, die sich ertränkt hat. In der zweiten Szene des Films wirft sich der Geist Natres vor Tuns Auto, und schließlich stürzt Tun sich aus dem Fenster, nachdem er bereits aus großer Höhe von einer Feuerleiter gefallen ist.

der Bildschirm des Zuschauers vorerst zu einer komplett schwarzen Fläche. Plötzlich beginnen die Blitzlichter der Fotokameras im Studio selbstständig aufzublitzen. Durch sie wird der Raum um Tun wiederholt kurzzeitig erhellt, und der Zuschauer erhascht einen schnellen Blick auf die momentane Situation. Die Kamera verbleibt jedoch nicht statisch an einem Platz, sondern zeigt bei jedem Aufleuchten der Blitzlichter eine andere Perspektive, eine andere Einstellungsgröße oder einen anderen Bildausschnitt. Zuerst ist der Raum leer. Im Blitzlichtgewitter ist anfänglich ausschließlich Tun zu sehen, doch inmitten dieser segmentierten Bilderstrecken tauchen unvermittelt hier und da vereinzelte Bilder von Natres Geist auf.

Nun wird in dieser Szene – so die These – ein fotografisches Prinzip mit filmischen Mitteln nachgeahmt. Durch die Segmentierung der Filmbilder, mittels des schnellen Wechsels zwischen *Black* und Filmsequenz, kann der Zuschauer von den sichtbaren Filmbildern zwischen den wesentlich längeren *Blacks* nur kurze Momente, einzelne statische Bilder, wahrnehmen. Die Erzeugung von Momentaufnahmen kommt hierbei der Erzeugung eines Lichtbildes sehr nahe: Nur durch Belichtung des Motivs bzw. des gefilmten Raumes entsteht ein kurzes, wenige *Frames* anhaltendes, statisches Bild. Durch den permanenten Wechsel der Kameraperspektive, der Einstellungsgröße sowie des Bildausschnittes wirken diese kurzen Aufnahmen wie ‚Schnappschüsse‘. Wieder wird dabei deutlich, dass auch der Film in diesem Moment nur eine Aneinanderreihung einzelner, kontinuierlich ablaufender Bilder ist, da solche durch die *Blacks* in der oben beschriebenen Szene quasi extrahiert bzw. separiert werden und damit ein jedes für sich steht. Zusammenhänge zwischen den einzelnen extrahierten Aufnahmen entstehen nur, sofern zweimal dasselbe Motiv gezeigt wird, wenn beispielsweise das Ende des Raumes, d.h. die nackte Wand, präsentiert wird, ein *Black* folgt und beim nächsten Aufleuchten des Blitzlichts für einen Wimpernschlag der Geist Natres vor eben dieser Wand zu sehen ist. Angsterregend wirkt diese Szene wiederum deshalb, da einerseits Natres Auftauchen in den Bildern jedes Mal als Schockmoment inszeniert wird und andererseits, weil die wechselnden Kameraeinstellungen sowie die unüberblickbare Raumsituation im Film ein Gefühl der Orientierungslosigkeit auslösen.

Zuletzt leuchten die Blitzlichter der Kameras jedoch so schnell hintereinander auf, dass, wie bei einem Daumenkino, die Einzelbilder, in denen Natre in Tuns Richtung strebt, wie eine fließende Bewegung im Lichte eines Stroboskops wirkt. Die Einzelbilder werden also allmählich wieder in Bewegung versetzt. Eindeutig wird dadurch auf die Differenz von Filmbild zu Lichtbild verwiesen. Das Filmbild muss erst seiner Bewegung beraubt werden, indem es aus der Bilderserie extrahiert wird, um dem Foto ähnlich zu werden. Es wird dennoch nie gänzlich eine Fotografie sein, denn „der Film gibt uns“, wie bereits Deleuze feststellt, „kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild“ (Deleuze, 1997: 15), wenn er die abgefilmte Bewegung nur in Sequenzen und *Frames* zerlegt.

Fazit

Als erstes Ergebnis lässt sich zumindest feststellen, dass der Film *Shutter* neben seiner Unterhaltungsfunktion tatsächlich ein medienreflexives Verhältnis zur Fotografie anbietet, das für verschiedene Analyseansätze (z.B. Birke & Butter, 2011) von Interesse ist. Des Weiteren lässt sich die in *Shutter* vertretene medienreflexive Theoretisierung von Fotografie auf sämtliche Topoi beziehen, die im dritten Abschnitt dieses Artikels ausgemacht werden konnten. *Shutter* stellt deshalb ein idealtypisches Beispiel für kinematografische Medienreflexion über Fotografie dar. Dabei wird Fotografie zwar als Erweiterungsmedium des menschlichen Erinnerungsvermögens angesehen, aber auch ein Unterschied zwischen digitaler und analoger Fotografie erwogen. Polaroids wirken einem Analyseaspekt in *Shutter* nach – zumindest soweit es konventionelle technische Manipulationen betrifft – weniger verfälschbar und deshalb genauer in ihrem Dokumentationsvermögen als es die digitale Fotografie tut, die permanent dem Verdacht der Manipulierbarkeit ausgesetzt ist.

Eindeutig ist auch betont worden, dass bei einer filmischen Thematisierung von Fotografie der jeweilige Film anscheinend eine autoreflexive Haltung zu sich selbst einnimmt und das Medium ‚Fotografie‘ nutzt, um die eigenen medialen Strukturen deutlich zu markieren. So bleibt schließlich nur noch zu fragen, weshalb gerade die Geisterfotografie im asiatischen Raum noch immer eine wesentlich größere Rolle spielt als innerhalb des westlichen Kulturkreises, so dass ein Film wie *Shutter* aus der Filmlandschaft diesen Teils der Erde hervorgeht. Hierfür ist zuvorderst die im zumindest thailändischen Alltagsleben tief verwurzelte Religiosität zu erwähnen, die einen Geisterglauben einschließt bzw. fördert (vgl. Rensing, 2011). Zeitschriftenveröffentlichungen mit Geisterfotografien, aber auch Geisterhäuser oder von Geistern besetzte Bahnhöfe, sind in Thailand an der Tagesordnung, weshalb ein Thema wie Geisterfotografie dem dortigen Alltag entnommen scheint.

Überhaupt kann die asiatische Geisterfotografie auf eine beinahe 100-jährige Tradition zurückblicken. Als prominentestes Beispiel – und das ebenfalls für die frühen Geisterfotografen in Europa und Amerika, für die er eine Vorbildfunktion in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Spiritistischer Fotografie eingenommen hat – kann der japanische Universitätsprofessor Tomokichi Fukurai (1874-1937) angeführt werden (vgl. Enns, 2010: hier 33), welcher der ‚Gedankenfotografie‘ (im Japanischen ‚*nensha*‘) ihren Namen gegeben hat (Harvey, 2007: 84). „Fukurai would work with another *nensha* practitioner, Koichi Mita, who it was said, created a thoughtograph of the dark side of the moon in 1931, thirty-eight years before the Apollo lunar missions“ (ebd.: 84) Fukurai ist als ‚Pionier des Zweiges der asiatischen Parapsychologie‘ im Kreise der Geisterfotografen immer noch ein zentraler Bezugspunkt, dessen Experimente ebenfalls in Filmen wie *RING* aufgegriffen werden. Auch seine Veröffentlichungen sind einsehbar, selbst wenn die Untersuchung paranormaler Phänomene ihm zwar einige Gastreisen

nach Übersee, jedoch auch einen Knick in seiner wissenschaftlichen Karriere eingebracht hat. Die heutige Auseinandersetzung der thailändischen Bevölkerung mit Geisterglauben lässt sich zudem am ehesten anhand der zahlreichen Horrorfilme belegen, die auf die nicht minder zahlreichen Volkssagen zurückgehen. Als einflussreichste Filme sind hier 999-9999 (THA 2002, R: P. Manus), *Nang nak* (THA 1999, R: N. Nimibutr) und *Ghost of Mae Nak* (THA 2005, R: M. Duffield) zu nennen (vgl. Knee, 2005).

Das Thema des Geisterglaubens bzw. in diesem Fall der Geisterfotografie ist also weiterhin ein modernes Thema, und es wird in einigen Filmen aufgegriffen, denn selbst heute beschäftigen sich viele Rezipienten mit Geisterfotografien (vgl. Jolly, 2006: 142ff.). Die Regisseure Pisanthanakun und Wongpoom wählen mit dieser Thematik demnach einen Gegenstand, der nicht allzu weit von einem Alltagsgeschehen und -erleben entfernt ist, so dass der Zuschauer des Films dazu gezwungen wird, die durch den Film evozierten Ängste auf den eigenen Alltag zu übertragen. Und das ist letztlich die Eigenschaft, durch welche Horrorfilme sich auszeichnen.

Literatur

- Barthes, R. (1989). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Bickenbach, M. (2010). *Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm*. München: Wilhelm Fink.
- Birke, D., & Butter, M. (2011). Geister sehen. Fotografie im Horrorfilm. In Becker, S., & Korte, B. (Eds.), *Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film* (S. 212-230). Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Blunck, L. (2010). Bayards Leichnam. Zu einem Exemplum des fotografischen ‚Als-ob‘. In Blunck, L. (Ed.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration* (S. 159-172). Bielefeld: transcript.
- Chéroux, C. (1997). Ein Alphabet unsichtbarer Strahlen. Fluidalfotografie am Ausgang des 19. Jahrhunderts. In Fischer, A., & Loers, V. (Eds.), *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren* (S. 11-22). Mönchengladbach u. a.: Cantz.
- Chéroux, C. (2005). Ghost dialectics: Spirit photography in entertainment and belief. In Chéroux, C., Fischer, A., Apraxine, P., Canguilhem, D., & Schmit, S. (Eds.), *The Perfect Medium: Photography and the Occult* (S. 45-71). New Haven, CN & London: Yale University Press.
- Cloutier, C. (2005). Mumler's ghosts. In Chéroux, C., Fischer, A., Apraxine, P., Canguilhem, D., & Schmit, S. (Eds.), *The Perfect Medium: Photography and the Occult* (S. 20-23). New Haven, CN & London: Yale University Press.
- Deleuze, G. (1997). *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Enns, A. (2010). The horror of media: Technology and spirituality in the *Ringu* films. In Lacefield, K. (Ed.), *The Scary Screen: Media Anxiety in The Ring* (S. 29-44). Farnham & Burlington: Ashton.
- Fischer, A. (1995). Ein Nachtgebiet der Fotografie. In Schirn Kunsthalle Frankfurt. & Loers, V. (Eds.), *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915* (S. 503-525). Ostfildern: Edition Tertium.
- Fischer, A. (1997). Vorbemerkung zum Bildteil ‚okkulte‘ Fotografie. In Fischer, A., & Loers, V. (Eds.), *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren* (S. 27-103). Mönchengladbach u. a.: Cantz.
- Fischer, A. (2005). ‘The reciprocal adaptation of optics and phenomena’: The photographic recording of materializations. In Chéroux, C., Fischer, A., Apraxine, P., Canguilhem, D., & Schmit, S. (Eds.), *The Perfect Medium: Photography and the Occult* (S. 171-189). New Haven, CN & London: Yale University Press.
- Gerling, W. (2010). Die eingefrorene Zeit oder das bewegte, stillgestellte Filmbild. In Diekmann, S., & Gerling, W. (Eds.), *Freeze Frames: Zum Verhältnis von Fotografie und Film* (S. 146-170). Bielefeld: transcript.
- Gunning, T. (1995). Phantom images and modern manifestations: Spirit photography, magic theater, trick films, and photography’s uncanny. In Petro, P. (Ed.), *Fugitive Images: From Photography to Video* (S. 42-71). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Gunning, T. (2009). Unsichtbare Welten, sichtbare Medien. In Keller, C., Faber, M., & Gröning, M. (Eds.), *Fotografie und das Unsichtbare. 1840-1900* (S. 51-63). Wien: Christian Brandstätter.
- Hanich, J. (2010). *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York & London: Routledge.
- Harvey, J. (2007). *Photography and Spirit*. London: Reaktion Books.
- Hermann, M. (2011). ‘Something to remember you by’. Fotografie und Schrift als Erinnerungsmedien in Christopher Nolans Spielfilm *Memento*. In Becker, S., & Korte, B. (Eds.), *Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film* (S. 164-179). Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Hochgeschwender, M. (2009). Geister des Fortschritts. Der US-amerikanische Spiritualismus und seine mediale Vermittlung im 19. Jahrhundert. In Hahn, M., & Schüttpelz, E. (Eds.), *Trancemedien und neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne* (S. 79-95). Bielefeld: transcript.
- Jolly, M. (2006). *Faces of the Living Dead: The Belief in Spirit Photography*. London: The British Library.
- Kalat, D. (2007). *J-Horror: The Definitive Guide to The Ring, The Grudge and Beyond*. New York: Vertical.
- Keller, C. (2009). Abbilder des Unsichtbaren. In Keller, C., Faber, M., & Gröning, M. (Eds.), *Fotografie und das Unsichtbare. 1840-1900* (S. 19-35). Wien: Christian Brandstätter.
- Knee, A. (2005). Thailand haunted: The power of the past in the contemporary Thai horror film. In Schneider, S.J., & Williams, T. (Eds.), *Horror International* (S. 141-159). Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Krauss, R.H. (1992). *Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – ein historischer Abriß*. Marburg: Jonas.

- Linse, U. (2009). Mit Trancemedien und Fotoapparaten der Seele auf der Spur. Die Hypnose-Experimente der Münchner ‚Psychologischen Gesellschaft‘. In Hahn, M., & Schüttpelz, E. (Eds.), *Trancemedien und neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne* (S. 97-144). Bielefeld: transcript.
- McLuhan, M. (1995). *Understanding Media: The Extensions of Man*. (2. Aufl.). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Meteling, A. (2006). *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript.
- Parry, E. (2010). Photography and the spirit: Hippolyte Bayard. In Blau, D. (Ed.), *Hippolyte Bayard: Photography and the Spirit, A Collection of Photographs from 1839 to 1849* (o. S.). München: Daniel Blau Photography.
- Permutt, C. (1990). *Fotos aus einer anderen Welt. Übersinnliche Phänomene im Bild festgehalten*. München: Knauer.
- Rensing, B. (2011). Shutter – Sie sind unter uns. In Rensing, B. (Ed.), *Himmel und Hölle. Religionen im asiatischen Film* (S. 59-66). Marburg: Tectum.
- Scheid, T. (2005). *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermedialer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*. Hildesheim: Georg Olms.
- Schröter, J. (2010). Fotografie und Fiktionalität. In Blunck, L. (Ed.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration* (S. 143-158). Bielefeld: transcript.
- Schüttpelz, E. (2003). Frage nach der Frage, auf die das Medium eine Antwort ist. In Kümmel, A., & Schüttpelz, E. (Eds.), *Signale der Störung* (S. 15-29). München: Wilhelm Fink.
- Stiegler, B. (2006). *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Wilhelm Fink.
- Weber, M. (1958). *Wissenschaft als Beruf. Gedanken anlässlich einer Studentenversammlung 1919, die über Berufsfragen orientiert werden sollte*. Essen-Bredeney: Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft.

Erwähnte Filme

- Bröllopsfotografen* (SWE 2009, R: U. Malmros)
- Eye of the Beholder* (USA 1999, R: S. Elliott)
- Ghost of Mae Nak* (THA 2005, R: M. Duffield)
- La jetée* (FRA 1962, R: C. Marker)
- Kriegsbilder* (DEU/LBN/IRL 1996, R: H. Stadler)
- Memento* (USA 2000, R: C. Nolan)
- Mortelle randonnée* (FRA 1983, R: C. Miller)
- Nang nak* (THA 1999, R: N. Nimibutr)
- 999-9999 (THA 2002, R: P. Manus)

One Hour Photo (USA 2002, R: Mark Romanek)

The Others (USA u.a. 2001, R: A. Amenábar)

The Photographer (USA 2000, R: J. Stein)

Photographic Memory (USA/FRA 2011, R: R. McElwee)

Photographing a Ghost (GBR 1898, R: G.A. Smith)

Psycho (USA 1960, R: A. Hitchcock)

Rear Window (USA 1954, R: A. Hitchcock)

RING (JPN 1998, R: H. Nakata)

Shutter (THA 2004, R: B. Pisanthanakun/P. Wongpoom)

Shutter (USA 2008, R: M. Ochiai)

Under Fire (USA 1983, R: R. Spottiswoode)