

# Die Philosophie des *Blade Runner*

## Künstliche Menschen

In mythischen oder magischen Zeiten wurden Lehmfiguren oder Statuen pneumatisch beseelt, um Männern wie der Golem als Diener oder wie Galatea als Geliebte zur Verfügung zu stehen. Ihre Schatten werfen solche zweite Schöpfungen bis zum Mar-morbild oder bis zur *eve future*<sup>1</sup>.

Die technische Machbarkeit künstlicher Menschen kommt aber erst am Ende des Mittelalters und in der Renaissance in die Vorstellung: auf der einen, der mechanischen Seite in den Königseffigies, die den unsterblichen, den doppelten Körper in den gefährlichen Zeiten des Interregnums präsent hielten, auf der anderen in den Retorten des Paracelsus, dessen Gebrauchsanweisungen noch Goethes Wagner und Mary Shelleys Frankenstein lesen.

Seit Descartes aber wird der Mensch, wie wir sahen, selbst prinzipiell als Automat denkbar und je nach dem Stand der Technik als hydraulisches Uhrwerk, als elektrische oder als informationsverarbeitende Maschine konstruiert. Freilich hatten die Versuche des mechanischen Zeitalters, aus diesem Wissen heraus Menschen selber zu bauen, ziemlich klägliche Resultate<sup>2</sup>, und Jean Paul und Edgar Allan Poe fanden Grund genug, sich etwa über den Schachautomaten oder die Sprechmaschinen des Barons von Kempelen lustig zu machen<sup>3</sup>. Was im Realen fehlgeschlug, gelingt im Imaginären der romantischen Dichtung, erhält hier aber noch eine ganz andere Pointe: Denn es geht ihr, wie wir gesehen haben,<sup>4</sup> nicht so sehr um die tierische und sterbliche Maschine, die Descartes der unsterblichen Seele gleichursprünglich entgegengesetzt hatte – sondern um diese Seele selbst. Nachdem das Maschinelle, bei Bonaventura, Büchner, Chamisso oder E. T. A. Hoffmann ins Zentrum des Cogito gerückt wurde, ist die alte Frage wieder offen, was – in seinem Innersten – der Mensch sei.

Was Philosophie bloß gedacht, Dichtung imaginiert und Psychoanalyse als »innere Spaltung« (Otto Rank) oder »das Unheimliche« (Freud) gedeutet hat, kann stummes Kino zeigen. Der berühmte Doppelgängertrick beflügelt frühe Stummfilme und

Drehbücher wie Hanns Heinz Ewers' *Studenten von Prag*, Robert Wienes *Calligari*, Paul Lindaus *Anderen* oder Paul Wegeners *Golem*. Und Fritz Langs *Metropolis* mit seiner künstlichen Maria ist das bewegte Urbild und Muster aller Science-fiction-Filme. Bis in die sechziger Jahre hinein und genauer bis zum durchgeknallten und Amok laufenden Computer in Stanley Kubricks *2001 – A Space Odyssey* von 1968 schrecken die Roboter und Androiden in ihnen gerade durch ihre Menschen-allzu-Ähnlichkeit als Agenten böser, betrügerischer und maligner Mächte. Danach gelegentlich und seit *Blade Runner* von 1982 vermehrt scheinen diese Unterscheidungen nicht mehr zu ziehen. »Menschliche« Replikantenstars bevölkern die Leinwand, haben menschliche Gefühle, Gedanken und Einsichten, fordern Menschenrechte und geben den menschlichen und allzu menschlichen »Menschen« zu denken.

*»Wir sind aus solchem Stoff, wie der zu Träumen,  
und dieses kleine Leben umfaßt ein Schlaf«  
(Prosperos Epilog)*

Am 10. November 1619 berichtet René Descartes<sup>5</sup>, daß er, »noch ganz erfüllt von seinem Enthusiasmus und noch ganz gefangen von seinem Gedanken, in jener Woche die Fundamente einer wunderbaren Wissenschaft gefunden zu haben«, sich schlafen legte und »in einer einzigen Nacht drei aufeinanderfolgende Träume hatte, von denen er sich vorstellen konnte, daß sie von oben gesandt waren«. Seine trotz der gefundenen Erkenntnisformel fortbestehenden Zweifel, ob der Geist, der sie ihm eingegeben hatte, nicht doch trügerisch und maligne gewesen sei, kann er schließlich auf eine merkwürdige Weise überwinden. Im Gegensatz zu dem Dictionnaire und der Dichteranthologie, die ihm in den Träumen begegnen und ihn von der tiefen, durch Enthusiasmus gewonnenen Dichter-Weisheit überzeugen, kann er sich auf einige Kupferstich-Portraits des dritten Traums zunächst keinen Reim machen – bis ihn am folgenden Tag ein italienischer Maler aufsucht, um ihm die Bilder zu zeigen, die seine geträumten Stiche nur repliziert hatten. Da sich die Träume so »clare et distincte« im Wachzustand fortsetzen, ist Descartes »kühn genug, sich davon zu überzeugen, daß es der Geist der Wahrheit war, der

ihm die Geheimnisse von allen wissenschaftlichen Träumen aufschließen wollte».

Exakt vierhundert Jahre später, im Los Angeles des Jahres 2019 und am Ende von Ridley Scotts Kultfilm aus dem Jahre 1982, findet ein Blade Runner namens Deckard ein kleines Origami-Einhorn aus Silberpapier, das sein Schutzengel oder Psychopompos, ein Cop namens Gaff<sup>6</sup>, vor seiner Wohnungstür fallen gelassen hatte. Während er es aufhebt, vor seinen Augen hin und her bewegt, schließlich zusammenknüllt und wegschnippt, wird eine schon lange in ihm aufdämmernde Ahnung zur Gewißheit: daß er zwar eine *res cogitans*, aber kein Mensch, sondern ein Exemplar solcher Replikanten ist, wie er sie sein »Leben« lang gejagt und zur Strecke gebracht hat. Denn der Cop als unterster Vertreter einer alles überwachenden ökopolitischen Macht muß wissen, was schlechterdings nicht zu beobachten ist: Das Tier, das es nicht gibt (Rilke) und das deshalb ebenjene Einbildungskraft bezeichnet, deren göttlichen Ursprungs Descartes gewiß ist, war kurz zuvor<sup>7</sup> durch Deckards wilden Traum galoppiert. Was nichts anderes heißen kann als dies, daß dieser Traum ihm, ohne daß er selbst ein Bewußtsein davon hatte, nicht von einem guten Gott eingegeben, sondern vom Gott der Biomechanik zum Zwecke seiner besseren Beherrschbarkeit *implementiert* worden sein muß – so wie offenbar sein gesamtes Gedächtnis einschließlich aller Erinnerung, seine Bio-graphie und ebendas, was seit Descartes ein menschliches Ich von seiner tierischen Maschine unterscheidet und was seit Kant und dem Pietismus »Subjekt« heißt.<sup>8</sup> Es sind die Augen als »Spiegel der Seele« – ein Leitmotiv in Scotts Film –, an denen diese »anthropologische Differenz, die freilich nicht mehr die zwischen Mensch und Tier ist, sich mittels eines komplizierten Verfahrens ablesen lassen soll.<sup>9</sup>

Aber träumen replizierte Blade Runner von elektrischen Einhornern?

»Es sieht so aus«, schreibt Merleau-Ponty in *Das Sichtbare und das Unsichtbare*<sup>10</sup>, »als ob meine Fähigkeit, zur Welt zu gelangen, und meine Fähigkeit, mich in Phantasien zurückzuziehen, nicht unabhängig voneinander funktionieren können. Mehr noch: Als ob der Zugang zur Welt nur die andere Seite des Rückzugs aus ihr wäre.« Es ist diese rätselhafte Verbindung von Rückzug und Zugang, die für Descartes die Traumbilder darstellen. Sie verlegen die Reflexion in einen präreflexiven Bereich zurück, über den

sie nicht verfügen kann, den sie nicht selbst setzt, in den sie aber »eingeweiht« ist, weil dieser Bereich immer schon besteht, wenn die reflexive Rückkehr einsetzt. Wie der Auswuchs des Logos aus dem Mythos sich der Erfindung des Mediums einer linearen, phonetischen Schrift verdankt,<sup>11</sup> so der Austritt der selbstbewußten Reflexion aus dem Reflexionsmedium einer neuen Optik, der Erfindung des Sehpunkts und des »Durchblicks«, die den visuellen Raum ins Bild fassen und perspektivisch zentrieren. Die Innenwelt, aus der sie hervorgehen, ist aber ein individueller Raum: In einem mittelpunktlosen Universum entstehen plötzlich Ichzentren, Brennpunkte der Bewußtseinsordnungen – »order from noise«<sup>12</sup>, wie Heinz von Foerster die »Selbsterschaffung in sieben Tagen beschreibt –, um sich in den fernen Welten wieder aufzulösen, so wie die alten Stadtkerne in den fortwuchernden Gigantopoleis der globalisierten Dritten Welt.

»Wenn wir freilich [diese] unsere Anhaltspunkte verlieren können, ohne es zu wissen, so können wir niemals ganz sicher sein, sie zu haben, während wir sie zu haben glauben; wenn wir uns, ohne es zu merken, aus der Wahrnehmungswelt zurückziehen können, so beweist uns nichts, daß das Beobachtbare ganz in ihr ist oder daß es aus einem anderen Gewebe gefertigt ist, als der Traum.«<sup>13</sup> »Denke ich einmal aufmerksamer hierüber nach«, so Descartes in den *Meditationen*<sup>14</sup>, »so sehe ich ganz klar, daß Wachsein und Träumen niemals durch sichere Kennzeichen unterschieden werden können, – so daß ich ganz betroffen bin und gerade diese Betroffenheit mich beinahe in der Meinung bestärkt, ich träumte.« Entsprechend hat Leibniz den »idealen Traum gegen den radikalen Zweifel [...] verteidigt«, weil der Anspruch auf traumlose »Wirklichkeit« der humanen Perspektive gerade entbehre<sup>15</sup>, während Vico so weit ging, die Gestaltung der gesamten Welt im menschlichen »universale phantastico« zu begründen: »Jovis omnia plena.«<sup>16</sup>

Wir können zumindest das Problem aber auch zeitgemäßer und traumloser formulieren: Patienten, die durch eine Läsion des visuellen Cortex von plötzlicher Blindheit geschlagen sind, bestehen in manchen Fällen hartnäckig darauf, daß sie noch sehen. Sie stoßen sich gleichzeitig an Möbelstücken und anderen Hindernissen, zeigen also alle Anzeichen funktionalen Blindseins. Diese und andere Erforschungen des menschlichen Bewußtseins<sup>17</sup> ha-

ben bekanntlich starke Zweifel daran aufkommen lassen, ob unser subjektiv als durchsichtig erlebtes Bewußtsein wirklich durchsichtig *ist* (oder, wie Adorno gegen Kierkegaard schreibt, »objektlose Innerlichkeit«, eine fensterlose Monade, wenn nicht, wie bei der Steuerung von Marschflugkörpern, ein Schirm für die Filme der inneren Landkarten und Träume). Ist also Antons-Syndrom, um ihm diesen Namen zu geben, die fehlende Einsicht in die eigene Blindheit, nur eine neurophysiologische Metapher für eine kulturelle Situation, in der wir uns tendenziell *alle* schon seit Beginn der Neuzeit befinden und die an deren medientechnisch bestimmtem Ende eine *Conditio* beschreibt, die kaum noch eine *Conditio humana* genannt werden kann?

### Was also ist *der Mensch*?

»Der Mensch ist Jener, von dem, um ihn in seinem Wesen zu denken, das Denken wegdenken muß – aber wohin?«  
(Martin Heidegger, Besinnung)

Niemand wußte ja genau, was der Mensch war. – Die Folterknechte des Mittelalters, geschickt, hartnäckig, sorgfältig, waren an diesem Rätsel gescheitert. Die Kliniker des achtzehnten Jahrhunderts mit ihren Duschen, Wasserbädern, listig versteckten Fallen und Hindernissen auf dem Weg der Wandernden, das neunzehnte Jahrhundert mit seinen Zwangsjacken und Überwachungsapparaten, seinen Vermessungstechniken und Psychophysiken, das zwanzigste mit seinen Gentechnologien, Experimentalpsychologien, Neurowissenschaften, Röntgen- und Ultraschallgeräten, Computer- und Kernspintomographen, sie alle hatten ein Dunkel übriggelassen, einen Schatten, der beharrlich Signale aussandte, unvereinbar mit allem, was von ihm erwartet wurde.

Die modernen Staaten mit ihren Personenkenzziffern und genetischen Fingerprints speicherten ihn in Datenbanken, organisierten ihn in Arbeitslagern, begeisterten ihn in Massenveranstaltungen wie Kriegen und Sportwettkämpfen; die Physiologen bohrten Silberdrähte in sein Gehirn und beobachteten auf mi-

kroskopische Weise, wie es auf ganz genau dosierte elektrische Ströme reagierte, sie ließen den Orgasmus sich auf den Oszillographen abzeichnen – nicht unähnlich einem epileptischen Anfall. Sie haben ihn domestiziert, zivilisiert, diszipliniert, normalisiert und sediert, und doch kommt uns in den Sinn, daß niemand wußte, was ein Mensch sei.<sup>18</sup>

Denn niemand hatte – trotz aller experimentellen Anstrengungen – je einen Menschen von *außen* gesehen, niemand hatte je einen Menschen *als* Menschen beobachtet – es sei denn Gott oder künstliche Augen, Menschenwerk, das nichts Menschliches mehr hat. Und hatte Gott die Menschen nicht eigens als Spiegel geschaffen, sich von ihnen gelöst, um sich selbst beobachten, reflektieren zu können – bis er sich, als deus absconditus, vor Beginn der Neuzeit aller Beobachtung wieder entzog?

Einen Menschen *als* Menschen konnte freilich kein Mensch beobachten, eine strukturelle Blindheit, die sich ja umgekehrt daran zeigte, daß von den beobachteten Menschen durch die Prozedur der Beobachtung nicht viel *Menschliches* mehr übrigblieb. Der Mensch, so der späte Plessner, hat sein Wesen also offenbar außerhalb seiner selbst, eine letzte »Exzentrität«, die ihn dazu bewog, vom »homo absconditus« zu sprechen.

Wäre die Alternative die divinatorische – also die Vicosche, Hegelsche –, sich in seinen Emanationen zu spiegeln, die Reflexion? Vermag das Spiegelbild, diese absolute Metapher, wirklich zu zeigen, was nicht ohnehin in Erscheinung tritt? Und, wenn es sich zeiträumlich emanzipiert, um ganz »Bild« zu werden, zeigt es dann noch einen Menschen oder aber – wie auf den »Doppeldeckergräbern« der Renaissance<sup>19</sup> – seine unsterbliche und allmächtige Effigie, jenen »doppelten Körper«, Repräsentation und Imago in einem, *den* Menschen?<sup>20</sup> Und führt nicht, wie Lacan gezeigt hat, die jubulatorische Identifikation mit dieser Maschine zur Verkennung des Menschen als Sterblichem – und damit, nach Heidegger, des Menschen *als* Menschen im Geviert des Seins? Wäre also jene spiegelnde, und »verstehende«, geistige und »see-lische« Einstellung zum Menschen, jenes »ins Bild Setzen«, nur die Kehrseite seiner leiblichen Vernichtung anlässlich der radikalen Befragung der Körper?

Merkwürdigerweise hat sich – als Professionalisierung der Frage nach dem Menschen – die moderne Anthropologie von Scheller bis Gehlen, Schelsky und Portmann gerade zu dem Zeitpunkt

herausgebildet, als dessen von ihr in den Mittelpunkt des Interesses gerückter Selbstbezug doppelt problematisch wurde. Zum einen hat – in Walter Schulz' Worten – die Subjektivität als »Reflexionszentrum, das den Bezug zur Welt und zu sich selbst reflektiert« hat, in der Medienkultur ihre Stütze verloren<sup>21</sup>, zum anderen ist dieser »reflektierende« Selbstbezug kein Privileg des Menschen mehr, sondern Kennzeichen jedes Programms oder Servomechanismus. In den Worten McLuhans: »Während [...] die ganze vorhergehende Technik [...] tatsächlich einen Teil unseres Körpers erweitert hatte, kann man von der Elektrizität sagen, daß sie das Zentralnervensystem selbst einschließlich des Gehirns nach außen gebracht hat. Unser Zentralnervensystem ist ein totales Gesamtfeld ohne jede Unterteilung.«<sup>22</sup> Erst dessen Ausdifferenzierung macht »Menschen« zu Servomechanismen unterschiedlicher Medien – so wie der Cowboy der seines Pferdes oder der Beamte der seiner Uhr ist<sup>23</sup>. Nicht nur die animalische steht also der *res cogitans* gegenüber, sondern mehr noch die informationsverarbeitende, die Denkmachine, ja deren Integration zum Roboter oder Cyborg. Von daher ist die von der Anthropologie favorisierte Beobachterunterscheidung zwischen Mensch und Tier ein für ihre eigene Gründerurkunde möglicherweise konstitutives Selbstmißverständnis.

Genau hier ist der Einsatz Norbert Wieners. Bekanntlich lag der primäre und systematisch bestimmende Zweck jener Versuche, die in den frühen vierziger Jahren (und also ziemlich zeitgleich mit der Etablierung der Anthropologie als philosophische Leidisziplin) zur Erfindung der Kybernetik geführt haben, in den die *unkalkulierbaren* menschlichen Faktoren berücksichtigenden Berechnungen für die Konstruktion einer Flugabwehrwaffe. Zur Lösung dieser Aufgabe entwickelte Wiener ein Betriebssystem, das in der Lage war, durch ständige punktuelle Messungen fortlaufende Korrekturen an der Berechnung der Flugkurve des angreifenden Flugzeugs vorzunehmen.<sup>24</sup> Dabei hatte er den Regelungsmechanismus der Rückkopplung entdeckt, also ein sich ständig selbst korrigierendes, wenn Sie so wollen, »reflektierendes« System. Statt also das Entscheidungsverhalten des feindlichen Piloten »verstehen« zu wollen, beschreibt er es selbst wie einen Servomechanismus, ein Verfahren, das außerdem den Vorteil hatte, daß sich die Kompatibilität oder das Interface von Mensch und Maschine exakter auf der Basis der

Verhaltenskalkulation der Maschine durchführen ließ als auf der eines sogenannten »freien Willens«.

Der Physiker Peter Galison hat freilich gezeigt, wie Wieners Vorstellung einer universalen Informationstheorie – anders als seine universellen Ansprüche – auf einem bestimmten, historisch geprägten Menschenbild beruht, das diesen »Menschen« zunächst als feindliche, aber berechenbare Abschußgröße in struktureller Analogie zur Maschine bestimmt. Wieners Vorstellung vom Menschen war also eine Vision, in der der feindliche Pilot mit seiner Maschine eine solche Einheit bildete, daß alle Unterschiede Menschlich/Nichtmenschlich aufgehoben waren. Der servomechanische Feind wurde so zum Prototyp menschlicher Physiognomie überhaupt – ja letztlich für die *Natur* des Menschen. Schließlich, in einem ultimativen Akt der Totalisierung, machte Wiener aus dieser technisch implementierten Schaltalgebra eine Philosophie der Natur schlechthin und Natur zu einem unerkennbaren, aber kalkulierbaren Feind.<sup>25</sup>

Überraschenderweise ist weder der kybernetische Andere, der Feind, negativ gegen uns kontrastiert, noch ist der Andere emphatisch nach uns modelliert. Erst unser Begreifen des feindlichen Anderen ist die Grundlage, auf der allein wir uns selbst verstehen. Wieners Bild des *homme machine* ergibt sich aus einer globalen, ja metaphysischen Übertragung des epochalen Kampfs zwischen dem Feind am Himmel und dem Alliierten am Boden. Es ist ein Bild des Menschen und der menschlichen Beziehungen nach dem Design des kriegerischen Servomechanismus und impliziert, in einer letzten Verallgemeinerung, ein Universum aus fensterlosen, aus black-box-Monaden und aus den endlosen Programmschleifen der Regelkreismaschinen<sup>26</sup>. Heutzutage klingt dieses technometaphysische Vokabular ein wenig wie Science-fiction – und so werden wir ihm ja gleich wieder begegnen –, während aber die ursprüngliche Emphase der kybernetischen Theorie verschwunden ist, kehrt sie selbst auf unabweisbare Weise wieder: als Realität.

Nicht die Vorstellung eines harmonischen, holographischen Universums aus jeweils das Ganze spiegelnden Monaden, sondern die Organisation komplexer Strukturen in der Form informationsverarbeitender Systeme hat sich in einem ganz anderen Ausmaß realisiert, als Wiener sich das in den vierziger Jahren hat träumen lassen können. In den Worten Volker Grassmücks:

»Heute ist Kybernetik vergessen, weil ihre Projekte verwirklicht wurden«<sup>27</sup> – und zwar nicht nur als Subtext solcher wissenschaftlichen Modelle wie der Neurobiologie, des Konstruktivismus oder der Systemtheorie. Ihre anthropologische Voraussetzung aber, um noch einmal daran zu erinnern, ist die, daß der »Mensch« sich in sich selbst unterscheidet: in den beobachteten Feind, der der Beobachtung die Form gibt, und in den Beobachter, der sein Wissen von sich selbst der Beobachtung des Feindes verdankt. Der maschinelle Feind ist seine eigene Frage als Gestalt. Es ist diese verhängnisvolle Einheit des Selben und des Anderen, das reentry des Beobachteten in den Beobachter et vice versa, das Mörderische und Unheimliche, vielleicht aber auch nur das Ironische<sup>28</sup>, für die Ridley Scott abweichend von seiner Vorlage und als zeitgemäße Version des romantischen Doppelgängers<sup>29</sup> und Automaten die Chiffre des Replikanten gefunden hat.

### Auf des Messers Schneide<sup>30</sup>

Los Angeles im Jahr 2019. Die Menschheit hat, wie wir aus dem Vorspann des *Director's Cut* erfahren, den Dritten Weltkrieg hinter sich. Radioaktiver Smog und Umweltverschmutzung allergrößten Ausmaßes haben viele dazu gebracht, in die Weltraumkolonien auszuwandern, in denen Androiden Sklavenarbeiten leisten (den ganzen Film hindurch werben Lautsprecherstimmen für solche Emigrationen). Seit einer blutigen Meuterei von Androiden der Nexus-6-Version, wegen ihrer Ausstattung mit sich selbst programmierenden Programmen und ihrer Fähigkeit, ihre eigenen Gefühle zu entwickeln, *Replikanten* genannt, ist es ihnen bei Androhung der »Todes«-strafe verboten, zur Erde und zu ihrem Entstehungsort in der Tyrell-Corporation zurückzukehren. Die Aufgabe, sie im Fall eines solchen Verbrechens zu jagen, sie mittels eines komplizierten Tests mit dem sprechenden Namen *Voight-Kampff* zu überführen und gleich zu eliminieren, obliegt speziellen Polizeieinheiten, genauer gesagt: staatlich lizenzierten private eyes, den *Blade Runner*, Läufern, wie ihr Name sagt, »auf des Messers Schneide«.<sup>31</sup>

Zu Beginn des Films gleitet die Kamera über die düstere, infernalische und grenzen- und zentrumslose Industrielandschaft des

neuen L. A. hinweg, um dann die Zuschauer in diese zwielichtige Welt aus nuklearem Dauerregen, Smog und Feuer hineinzuziehen. Noch bevor die Handlung beginnt<sup>32</sup>, durchbricht die statische Großaufnahme eines Auges die Kamerafahrt, in dessen blauer Iris sich die Lichter der Fabriken und die aus gigantischen Schornsteinen emporschießenden Flammen spiegeln – wie in einer fernen Erinnerung an Metropolis und einer nahen an die Atomexplosionen –, die aber selbst den Durchblick zu keinerlei »Seele« gewährt. Dieses Augenmotiv wird im »Prolog« des Films wiederholt, in dem ein Blade Runner namens Holden in einem kargen Büro voller Film-Noir-Assoziationen einen Verdächtigen namens Leon (gespielt von Brian James) mit der Voight-Kampff-Maschine einem Test unterzieht. Diese Maschine, eine Weiterentwicklung des Lügendetektors mit dem Aussehen eines bösen Insekts, mißt durch die Beobachtung von »Kapillarerweiterungen, der sogenannten Errötungsreaktion, den Fluktuationen der Pupille, unfreiwilligen Vergrößerungen der Iris« (so Rachel im Test) die empathischen Reaktionen der Testpersonen, um so Replikanten von Menschen unterscheiden zu können. Nachdem Leon mit hängenden Schultern und nervös zuckenden Augen – die Tonspur überträgt seinen rasenden Herzschlag in den Rhythmus von Dampfhammern – eine – mit Hall unterlegte – Frage seines teilnahmslosen Beobachters nach der anderen beantwortet hat, beschließt er die letzte Frage nach seiner Mutter mit zwei unter dem Tisch abgefeuerten und treffsicher platzierten Pistolenschüssen: *Let me tell you about my mother.*

Danach setzt der Film mit einer Vertikalfahrt der Kamera in die düsteren und verregneten Straßenschluchten neu ein, wo Rick Deckard, eine no-future-Mischung aus Philip Marlow und Mickey Spilane mit dem Allerwelts Gesicht Harrison Fords, vor einem asiatischen Imbißstand von Gaff und einem alten Japaner eingekeilt, in einen Polizei-»Spinner« mit Anti-Gravitationssystem verfrachtet und ins hochgelegene Büro des Chefs Bryant (M. Emmet Walsh) expediert wird. Der will seinen zunächst widerspenstigen Ex-Blade-Runner mit undeutlichen Drohungen und vagen Versprechungen wieder reaktivieren und auf neue »Skin-jobs« ansetzen, eine Replikantengang nämlich, die im Weltraum eine Fähre gekapert, dabei 23 Menschen getötet und sich dann auf den Rückweg zur Erde aufgemacht hat. Einer der ihr Angehörigen ist Leon, dessen Interview Deckard sich wieder

und wieder auf dem Monitor anschaut, um ihm und den anderen auf die Spur zu kommen.

Der erste Weg führt ihn in die Spitze des vermutlich höchsten Gebäudes des neuen L. A., eine Mischung aus ägyptischer Pyramide und aztekischem Sonnentempel und Wohn- und Arbeitsplatz des finsternen und mächtigen Brillenträgers Dr. Tyrell (Joe Turkel). Tyrell, der sich als extravagantes »philosophisches« Haustier eine künstliche Eule hält, stellt ihm als erste V.-K. Versuchsperson Rachel (Sean Young) vor, eine unnahbare Angestellte der Corporation, die ihm im engen Kostüm, mit hochgestecktem schwarzen Haar und mit dem selbstbewußten Gang einer Managerin kühl und ironisch begegnet. Es bedarf mehr als hundert Fragen, bevor Deckard sie aus dem Büro schickt und Tyrell mit dem Ergebnis konfrontiert: »She's a replicant, isn't she?« – der Stoff, aus dem griechische Tragödien gemacht sind:

She doesn't know?!

TYRELL: She's beginning to suspect, I think.

DECKARD: Suspect? How can it not know what it is?

TYRELL: Commerce, is our goal here at Tyrell. More human than human is our motto. Rachel is an experiment, nothing more. We began to recognize in them strange obsessions. After all they are emotional inexperienced with only a few years in which to store up the experiences, which you and I take for granted. If we give them the past we create a cushion or pillow for their emotions and consequently we can control them better.

DECKARD: Memories. You're talking about memories.

Während Tyrell ihm hautnah eine Lektion in Subjektprogrammierung und Bewußtseinskontrolle gibt und klarmacht, wie sich eine Biographie auf die vier »Lebens«-Jahre verkürzen läßt, auf die Replikanten aus Sicherheitsgründen eingestellt sind, schwankt Deckard noch zwischen »she« und »it«, wenn er über seine spätere Geliebte spricht. Aber der Jäger, der sich – auf Rachels Frage – eben noch gewiß war, nie einen Menschen mit einem Replikanten verwechselt zu haben, ist unsicher geworden, schon bevor er, nach einem harten Schnitt, seine Detektivarbeit aufnimmt.

Sie führt ihn zunächst in das schäbige Hotel Leons, wo er einige vergilbte Familienphotos und eine – wie sich später herausstellt – künstliche Schuppe findet, die ihn auf die Spur der Schlangentänzerin Zhora führen wird. Während freilich der Blade Runner die

aufrührerischen Replikanten verfolgt, suchen diese nach einem Weg zu Tyrell, der ihr Leben verlängern soll. Scott hat diese beiden sich ständig kreuzenden Recherchen auf eine zunächst irritierende, später immer bezwingendere Weise ineinander geschnitten: Roy Batty<sup>33</sup> (Rutger Hauer), der blonde, blauäugige und stets schwarz gekleidete Anführer (und »König«) der Rebellen, dessen Name schon auf den Höllenfürsten anspielt, wird mit einem zunächst kryptischen, aber schicksalhaften Satz eingeführt: »Time enough« – um dann mit ein paar Fragen an Leon die beiden Stränge zu verknüpfen: »Did you get your precious photos? Leon: Someone was there. Roy: Man? (Pause) policeman?«

So werden – auf des Messers Schneide – die Verfolger zu Verfolgten und die Verfolgten zu Verfolgern. Für Roy und Leon ist der alte Asiate Chew (James Hong) die erste Anlaufstelle, ein Nachkomme Coppolas, der in seinem eiskalten Garagenlaboratorium für die Tyrell Corporation Augen entwirft. Aber Chew kann ihnen, kurz vor seinem Kältetod inmitten seiner gefrorenen Augen, nur insofern weiterhelfen, als er sie an den genetisch defekten Gendesigner J. F. Sebastian (William Sanderson) weiterweist, einen fünfundzwanzigjährigen puer senex ohne wirklichen Vaternamen und Opfer des Methusalem-Syndroms, der ein riesiges Hochhaus nur mit von ihm selbst geschaffenen lebendigen Spielzeugfiguren teilt und dessen Schachleidenschaft ihnen schließlich den Zugang zu und Zugriff auf Tyrell ermöglichen wird.

Deckard trifft unterdessen vor der Tür seines schäbigen Büros auf eine verstörte und verunsicherte, in ihrer Verunsicherung aber »menschlich« und weiblich gewordene Rachel, die ihm mit zitternder Hand ein – wiederum vergilbtes – Photo zeigt, auf dem sie mit ihrer Mutter zu sehen sei. Statt dieses Zeugnis einer natürlichen Herkunft der Replikantin anzuerkennen, konfrontiert sie der Blade Runner kalt und zynisch mit Elementen ihrer eigenen »Erinnerungen«, die in Wirklichkeit (aber in welcher Wirklichkeit?) nicht ihr, sondern – sagen wir – Tyrells Nichtes gehören. Erst nach Rachels heftigem Abgang betrachtet Deckard den gefälschten »Schnappschuß« näher, und während die Kamera seine Perspektive übernimmt und der Projektor leinwandfüllend eine Frau und ein junges Mädchen auf der Veranda eines typischen Vorkriegsfarmhauses zeigt, gerät das Bild für Sekundenbruchteile in Bewegung, so, als ob ein leichter Windhauch die

Frau und das Mädchen erfaßte und eine kleine Wolke sich vor die Sonne schob. Im Augenblick der pneumatischen Verwandlung von Bild in »Bewegungsbild«, wie es Gilles Deleuze nach Bergson nennt, von Photo in Film, von Fälschung in Realität, von Programm in Erinnerung, von Doppelgängerin und Mädchen, von Traum und Wirklichkeit gerät das System von *Blade Runner* in den Zustand einer »irresolvable indeterminacy«, einer unlösbaren Ungewißheit von poetischer Dichte, die Luhmann, wie Sie im letzten Kapitel gelesen haben, als »Ironie« beschreibt. Ein solcher ironischer Grundton innerhalb der urbanen Apokalypse von L. A. und der anthropologischen Katastrophe untermalt negentropisch den Zerfall sämtlicher Differenzen, den Wärmetod, der eigentlich schon vor Beginn des Films Ereignis geworden ist. Und nachdem Deckard die offensichtliche Fälschung vor sein verträumtes Auge gehalten hat, fährt die Kamera an seiner eigenen Sammlung von Portraits und Familienaufnahmen vorbei, die auf dem Klavier neben den Notenblättern aufgestellt sind: Schwarzweißphotos, manche gar in Sepia, Erinnerungen offenbar an eine Vergangenheit, die der Blade Runner nie haben konnte. Genau hier springt das Einhorn aus dem Reich des Technoimaginären<sup>34</sup> in den Traum des »private eye«.

Erst aus ihm aufgeschreckt, nimmt Deckard mit Hilfe eines technischen Wunderwerks, der sogenannten Esper-Maschine, Leons Photo unter die Lupe und vergrößert einige Ausschnitte des Schnappschusses – Antonionis *Blow up* läßt grüßen –, bis als Spiegelbild im Spiegelbild schließlich die schlafende Zhora zum Vorschein kommt. Eine vollendete *mise en abyme*.<sup>35</sup> In einer brillanten Analyse hat Marshall Deutelbaum<sup>36</sup> nachweisen können, daß Leons Photo die Elemente zweier holländischer Gemälde aus den Jahren 1434 und 1660 kombiniert: Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* und Vermeers *Dame am Spinett*.<sup>37</sup> Gleichzeitig verwandelt sich durch die Spiegelung im Spiegel das Photo, ein Medium des neunzehnten, mittels eines optischen Effekts aus dem fünfzehnten in eine Holographie, eine Computergeneration des zwanzigsten Jahrhunderts. Zeitliche »Schichtungen« dieser Art werden die gesamte Struktur von Scotts höchst vielschichtigem Film bestimmen. Während das Spiegelbild im Spiegel sich aber einem technischen Imaginationsprozeß verdankt, finden wir – auf Deckards Spuren – das doppelt gespiegelte Bild gleich wieder: als Abschlußgröße in der Realität.

Nach den relativ ruhigen und »verträumten« Filmsequenzen geht es in dieser Realität Schlag auf Schlag, Schnitt auf Schnitt, Schuß auf Schuß. Deckard entdeckt Zhora (Johanna Cassidy) in einer ziemlich heruntergekommenen Striptease-Bar, verfolgt sie – selber eingefangen in die Bilder einer wackeligen Handkamera – durch Straßenschluchten und Menschenmengen und schießt ihr schließlich wieder und wieder in den Rücken, bis sie in Zeitlupe durch mehrere Glasscheiben und vorbei an Schaufensterpuppen stürzt, die dieselben amazonenhaften Lederkleider und dieselben durchsichtigen Plastikmäntel tragen wie sie selbst, um qualvoll zur Reproduktion unter Reproduktionen zu verenden.

Deckard weiß, daß er keinen »Skin job« mehr erledigt hat. Im Off der Kinofassung bedauert er, einer »Frau« in den Rücken geschossen zu haben. Schon kurz darauf wird deutlich, daß er chancenlos ist, wenn er face to face mit den übermächtigen Kräften eines Replikanten der Nexus-6-Generation konfrontiert wird. In den Händen von Zhoras Freund Leon wird auch ein Prothesengott zum Spielball. Dem sicheren Tod entkommt er nur dadurch, daß Rachel seinen Kontrahenten buchstäblich im letzten Augenblick erschießt: Eine Replikantin einen Replikanten – in Liebe zu wem? Tyrells künstliche Eule hatte – ein Hinweis wohl nur für die Zuschauer des Films – in einem Auge einen metallischen Glanz, fast wie ein Spiegel. Während Deckard – in sein Apartment zurückgekehrt und seine Wunden leckend – Rachels vor Erregung ebenfalls glühende Augen übersieht, scheinen für den Bruchteil einer Sekunde auch seine eigenen Augen auf. »Shining«. Es ist der Beginn einer Replikantenliebe, für die es bisher weder Erfahrung noch Erinnerung gab. Sushi, kalter Fisch, so hatte seine Exfrau den Blade Runner genannt. Es bedarf einer brutalen Liebesschule, der Instruktionen oder Programmierungen einer ars amandi, bevor die Replikanten die ersten Elemente eines Codes der Intimität beherrschen:

DECKARD: Say kiss me.

RACHEL: Kiss me.

DECKARD: I want you.

RACHEL: I want you.

DECKARD: Again. (Rückkopplung:)

RACHEL: I want you. Put your hands on me.

Auf diesen Kuß folgt nach einem harten Cut ein ganz anderer. Batty hat sich inzwischen mit seiner Geliebten Pris (Daryl Hannah) – der Name assoziiert das Partizip perfect von *prendre* mit dem Allerweltswort für Preis und einem Auszug aus dem *Paradies* –, einer bildschönen und körperlich begnadeten Kolonialhure, zwischen den Spielfiguren des kindlich melancholischen J. E. Sebastian eingenistet. Eine Schachpartie, die dieser mit Tyrell noch offen hat, schafft ihnen schließlich Zugang in dessen nächtliches Büro und zum Ziel ihrer Wünsche. Auch der Gendesigner und Gott der Biomechanik kann das Leben seines Geschöpfs freilich nicht verlängern und wird deshalb für Batty wertlos. Der insofern und nach einem Wort Tyrells »verlorene Sohn« drückt dem Vater den Todeskuß auf die Lippen. Weder der noch Sebastian werden den Himmel wieder verlassen. Wir kommen auf diese Replikantentheologie am Schluß wieder zurück.

Der Showdown ungleicher Helden findet auf dem Hochhausdach statt, nachdem Deckard in Sebastians kleinem Paradies auch das Spielzeug Pris grausam erlegt hat. Batty spielt mit dem Blade Runner eine Zeitlang Katz und Maus, rettet ihn aber schließlich vor dem sicheren Absturz, kurz bevor seine eigene Zeit abgelaufen ist. Damit ist Deckards Auftrag erfüllt – beinahe!

»You've done a man's job<sup>38</sup>, Sir. I guess you're through«, lobt ihn sein hermetischer Seelenführer Gaff, aber: »Its too bad she won't live. But then again, who does?« – *Who does?* In seinem Apartment stellt Deckard erleichtert fest, daß Gaff Rachel am Leben gelassen hat. Auf den ersten Schritten einer gemeinsamen Flucht aus der Hölle von L. A. findet er, gleich vor seiner Wohnungstür, ein kleines Origami-Einhorn aus Silberpapier ...

## Differenzen und Wiederholungen

*Blade Runner* begründet ein Science-fiction-Genre der dritten Generation. Ging es in Filmen nach dem Typus von Don Siegels *Invasion of the body snatchers* oder Roger Cormans *It conquered the world* (beide von 1956) um die Invasion und die Subversion von Außerirdischen, in denen sich die politische und ideologische Infektionsangst des puritanischen Amerika während des kalten Krieges spiegelte, so konfrontierten Produktionen wie Spielbergs *Close Encounter of the Third Kind* (1979) oder Ridley

Scotts *Alien* (1977) auf sehr unterschiedliche, aber stets und deutlich religiöse Weise mit dem *Ganz Anderen*, dem totaliter aliter. Insbesondere Scotts Film, dessen Titel lakonischer gar nicht sein könnte, stellt expressis verbis die genrekonstitutive Frage, wie menschenunähnlich ein Wesen überhaupt sein kann, um noch als Monster gefürchtet oder – mutatis mutandis – als göttlich verehrt zu werden. Kein Zufall, daß solche Stoffe in einer Zeit gedreht werden, da eine Hermeneutik der Alterität, ein politisch korrekter Umgang mit dem nicht mehr amalgamierbaren Anderen und Negative Theologie in sämtlichen Formen die Debatten beherrschen.

In *Blade Runner* geht es – auf des Messers Schneide – im Gegenteil um das Ende der Unterscheidungen, um den Wärmetod der Differenzen – und um die vermutlich letzte und schwerste narzißtische Kränkung des Menschen: um die Unhaltbarkeit der *anthropologischen* Differenz. Kaja Silverman<sup>39</sup> weist zu Recht darauf hin, daß wir von Anfang an dazu aufgefordert werden, »den elementaren Unterschied, der das Los Angeles des Jahres 2019 zerteilt – also den Unterschied zwischen Replikanten und Menschen –, als ideologische Fabrikation zu begreifen«. Und *ideologisch* gezogene Unterscheidungen, die nichts »Wirkliches« mehr beobachten, haben ja bekanntlich besonders blutige und mörderische Konsequenzen – erst recht aber dann, wenn sie »Unterscheidungen in sich selbst« sind. »Skin jobs« heißen die auf die Erde zurückgekehrten Replikanten in der Terminologie des »Cop« Bryant; »Skin jobs, that's what Bryant called replicants«, hört man in Deckards an die »Schwarze Serie« erinnernden voice over der Kinofassung. »In history books he was the kind of cop that used to call black men niggers.« Nicht zufällig tragen zwei Replikantinnen jüdische Namen, nicht zufällig heißt ihr Exitus nicht »Tod«, sondern »routine retirement«<sup>40</sup>.

Was vermögen Menschen wesentlich, fragte sich Martin Heidegger, nur um zu antworten: »Menschen vermögen wesentlich zu sterben«. Scotts Film aber enthält die wohl bewegendsten Sterbeszenen des Genres: Zhora stirbt qualvoll und in slow motion, nachdem ihr Körper mehrere Schaufensterscheiben durchbrochen hat und ihr dröhnender Herzschlag auf der Tonspur langsam verstummt. In diesem einzigen Augenblick gefriert der Dauerrain in den aufgewirbelten Daunenfedern zu Schnee. Pris zappelt im Todeskampf zwischen Sebastians Spielzeugandroiden



wie ein wundes Tier – und wird im Tod, was sie nie war, kreatürlich. Auch Replikanten, deren Lebenszeit programmatisch auf vier Jahre limitiert ist, sterben Tode, ja, sie sind – wie insbesondere im Fall Roy Battys – den ziemlich sang- und klanglos verschwindenden Menschen gerade in ihren Sterbeszenen deutlich überlegen. Im »großen Tod« kompensieren sie ihren »unendlichen Mangel an Sein«, an Herkunft und an »Gebürtigkeit« (Hannah Arendt), über den in der Zeit ihrer Existenz nur vergilbte und gefälschte Familienphotos hinweghelfen. Auch die letzte Differenz, die ein eigentliches Dasein von der Anonymität des »man« unterscheidet, ist also nicht mehr eine anthropologische.

Aber Scotts Film geht noch einen Schritt weiter, indem er uns »tragische« Replikanten vorstellt, die aufgrund implantierter Erinnerungen und Träume, aufgrund auch gefälschter Familienphotos nicht wissen, daß sie Replikanten sind – so wie Shakespeares oder Descartes' Träumer, die in ihren Träumen verharren. Freud hätte sie Psychotiker, E. T. A. Hoffmann schlicht »Wahnsinnige« genannt. Deckard dagegen beginnt, langsam genug, sich seiner selbst als Replikant innezuwerden, *indem* er seine Artgenossen wie Wiener die feindlichen Piloten immer wieder maschinell beobachtet, sie verfolgt und schließlich abschießt. Und es bedarf dieses Bewußtwerdungsprozesses des Blade Runner zum selbstbewußten Replikanten, um – paradox gesprochen – aus dem »kalten Fisch« etwas Menschliches zu machen. Ganz ähnlich verwandelt sich Rachel von der etwas puppenhaften Managerin der Tyrell-Corporation zur sinnlichen und emotionalen Frau erst durch ihre Selbstzweifel. Auch die anderen Replikanten, die dem V-K-Test unterworfen werden, zeigen sich aber nervöser, aufgeregter, emotionaler und also »menschlicher« als ihre menschlichen Feinde am anderen Ende der Apparatur. Dicks Novelle, geschrieben zur Zeit des Vietnamkriegs, hatte die langsame Mutation von Androiden in gefühlvolle Menschenwesen beobachtet. Scotts Film dreht diese Perspektive gleichsam um und macht Replikanten, unheimliche Doppelgänger, nach allen Gesetzen industrieller Steigerung, zu menschlicheren Menschen. Tyrells Geschäftsmotto »more human than human« bekommt so eine zwingende und ironische Bedeutung: Die autoreferentielle Bedeutung des Kinos selber, das Menschen auf die Leinwand repliziert und zu »unsterblichen« Stars macht<sup>41</sup>, beweglichen Effigies, ja das kraft der digitalen Technik der Paintbox und der 3-

D-Scanner selbst Tote zum »Leben« erwecken kann. Insofern enthält der Film seine eigene Theorie.<sup>42</sup>

Und noch in einem anderen Punkt scheinen sich die Replikanten von den sogenannten »Menschen« des Films zu unterscheiden: Sie sind in aller Deutlichkeit Frauen und Männer mit Eigenschaften, während die Menschenmassen in den Straßenschluchten von L. A. sich eher durch »Uneigentlichkeit« und Verantwortungs- und Teilnahmslosigkeit nach dem Tod gegenüber auszeichnen. Leon ist stark und reaktionsschnell, Zhora schlangenhaft verführerisch und listig, Pris, diese Wunschmaschine, ist körperlich in jeder Hinsicht begnadet, Rachel schön und bedingungslos liebend und Batty, der nierzscheanische »Typus« und Replikantenstar, seinen Kontrahenten in so vielen Hinsichten überlegen, daß wir seiner am Schluß gesondert gedenken wollen.

Fragt sich beinahe schon, was den »Looser« Deckard zum würdigen Mitglied dieser Gattung auszeichnet. Wenn wir den Verdacht einmal einklamern, daß er einfach noch nicht auf der Höhe der Nexus-6-Generation ist, dann hat er vielleicht insofern eine *besondere* Fähigkeit, als sie das Zentrum allen Unterscheidens bezeichnet: Er ist ein »private eye«, er kann beobachten, er sieht mit bewaffneten Augen noch hinter alle Spiegel, und ihm bewegen sich die Bilder wie im Traum oder Film. »Gibt« es also doch Unterschiede, gibt es sie zuletzt als Gabe für ein Dasein, das sein Selbst- und Seinsverhältnis vor allen anderen Seienden auszeichnet? Wenn wir uns im Jahre 2001 an einem Internetchat beteiligen, wissen wir nicht, ob wir mit einem »Menschen« oder mit einem Programm kommunizieren; entsprechend ungünstiger fällt für die Ideologen der anthropologischen Differenz von Jahr zu Jahr der Turing-Test<sup>43</sup> aus. Und wenn bei Ihnen zu Hause das Telefon klingelt und die anonyme Stimme einer Maschine Ihre Meinung über einen Wahlkandidaten oder über ein neues Waschmittel wissen will, dann sind Sie wohl eher als Teil einer Statistik als als Kommunikationspartner mit einer individuellen Biographie und der Fähigkeit zur Selbstreflexion gefragt. Wir sind also vom Jahre 2019 weit, aber nicht kategorisch weit entfernt – auch wenn Roy Batty stolz darauf besteht, kein servomechanischer Automat oder Computer, sondern ein Erzeugnis, wenn nicht des Zelluloids, so doch der Biomechanik zu sein – geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Seine wesentliche Tendenz der Entdifferenzierung teilt der Film seinem eigenen Aroma und seiner Atmosphäre von Anfang an mit. Dauerregen und ewiger Dämmer hüllt die grenzen- und zentrumslose Megapolis von L. A. ein, durchbrochen nur von den Searchlights, mit denen eine anonyme Macht die Straßenschluchten und Häuserfronten abscannt und das Private und das Öffentliche dabei nicht unterscheidet, von Feuern aus Fabrik-schloten und von den bewegten Bildern auf haushohen Reklame-schirmen, die mit dem augenzwinkernden Gesicht einer jungen Geisha<sup>44</sup> für Yuconi und für Drugs und Coca-Cola werben. Zwischen den Hochhäusern ein rasender Stillstand aus aufgewirbeltem Abfall, aus stummen Fahrradfahrern, schirmtragenden Latinos, Asiaten, Europäern, Orientalen, Hare-Krishna-Jüngern, Cyberpunks, chinesischen Imbißständen, ein Gewühl, das gelegentlich von der paramilitärischen Polizei und ihren »Spinnern« durchkreuzt wird.

Die Tonspur begleitet diese jeden »Melting-pot« übersteigende, infernalische Stadtlandschaft mit dem kongenialen Klangteppich des griechischen Komponisten Vengalis aus Straßengeräuschen, kurzen Saxophonstücken, Synthesizer, chinesischem Sing-Sang, der Stimme des Sängers Demis Roussos und dem sogenannten Citytalk der Einwohner, einer aus Englisch und Spanisch synthetisierten Sprache mit japanischen, französischen und deutschen Einsprengseln. Er wird gelegentlich aufgerissen durch die Lautsprecherwerbung für ein besseres Leben in den außerirdischen Kolonien, Polizeisirenen und durch den donnernden Herzschlag sterbender oder verliebter Replikanten. Aber auch der Film selbst verschmelzt unterschiedliche Moden, Religionen, Medien, Genres, Zitate und Topoi aus der Film-, Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichte von Shakespeare über Blake, Mary Shelley und Byron bis Chesterton, Orwell und Burroughs, von *Metropolis* und *Casablanca* über *The big Sleep* und *Farewell, my Lovely* bis *Chinatown* und *James Bond*, von den ägyptischen Pyramiden und aztekischen Sonnentempeln bis zu Wohnungen aus dem neunzehnten (Sebastian), Polizeirevieren aus dem zwanzigsten und einer postpostmodernen Skyline aus dem einundzwanzigsten Jahrhundert, von Bildern, Photos, Filmen, Videos, Computerscreens, Holographien usw., usw.

Diese Vielschichtigkeit und Überdeterminiertheit schafft aber trotz des narrativ relativ geschlossenen Plots nicht nur ein Ge-

fühl der Unsicherheit und Ungewißheit, es konterkariert auch das Spiel von Differenz und Wiederholung. Nicht nur der Blade Runner, auch der Zuschauer kann oft genug seinen eigenen Sinnen nicht trauen – und zwar gerade dann nicht, wenn die Realitätseffekte ihm als besonders verbürgt erscheinen müssen. Enden die Unterscheidungsversuche des Films stets im reentry des Unterschiedenen ins Selbe, so finden sich gerade in seinen Wiederholungen, in seinen »Selbstähnlichkeiten« und »Identitäten« – in einem geradezu deleuzianischen Sinne – unscheinbare Abweichungen und irritierende Differenzen.

Von Lichtbildern, die für Augenblicke beweglich werden, hatten wir schon gesprochen, von den anderen Einschlägen des Wunderbaren in die Programme unserer Filmwahrnehmung will ich wenigstens einige nennen: So hören und sehen wir in der »Original«-Szene Leon am Ende seines V-K-Tests die Worte sprechen: *My mother ... let me tell you about my mother*. Auf dem Videoband, das sich Deckard immer wieder vorspielt, sind sie anders gespeichert: *I'll tell you about my mother*. Zhoras Schlagentätowierung erscheint erst, nachdem die Esper-Maschine ihr Bild heranzoomt und ausgedruckt hat. Wenn sie an ihrem Ende durch die Schaufenster hindurch zusammenbricht, kann man darüber erstaunt sein, daß das Stand-Double keinerlei Ähnlichkeit mit Johanna Cassidy hat, die Zhora spielt. Pris' verregnetes Haar ist schlagartig trocken, wenn sie den Fahrstuhl zu Sebastians Wohnung betritt – und ist wieder naß, wenn sie darin angekommen ist. Die Schußwunde, an der sie stirbt, ist schon zu sehen, bevor der Schuß gefallen ist. Das Schachspiel zwischen Tyrell und Sebastian, das Roy Batty das Herz der Corporation aufschließen wird, stellt das Ende jenes »Immortal game« nach, das Anderssen und Kieseritzky 1851 in London gespielt haben; aber Sebastians Schachbrett paßt nicht exakt zu dem Tyrells.

Die Reihe ließe sich beliebig mit wechselnden make ups, sichtbaren Unterstützungskabeln der »Spinner« und dergleichen fortsetzen, »Pannen«, wie sie vielleicht für Low Budget Movies, Trash und B-Pictures üblich sind, nicht aber für 36-Millionen-Dollar-Produktionen, Director's Cuts und einen so routinierten Regisseur wie Ridley Scott. Ganz offensichtlich stürzt der Film also auch die Zuschauer in cartesianische Erkenntniszweifel oder erzeugt doch wenigstens ein Gefühl der Undeterminiertheit,

während umgekehrt die seinen Plot tragenden Basisunterscheidungen von vornherein in sich selbst zusammenstürzen. Die Differenzen ergeben sich also gerade in den Serien, Wiederholungen, Ähnlichkeiten und Identitäten statt aus dem, was wir mit den Augen des Blade Runners beobachten. Und so stellt sich, kurz vor Schluß, eine Frage, die uns seit Augustinus und den Kirchenvätern beschäftigt: Die Frage nach dem Wunderbaren.

## Das Wunderbare

In seinen ersten Worten in Chews *Eye world* paraphrasiert (und variiert<sup>45</sup>) Batty mit strengem Pathos<sup>46</sup> eine Strophe aus William Blakes *America: A Prophecy: Fiery the Angels fell. Deep thunder rode around their shores, burning with the fires of Orc*. Das Gedicht behandelt in allegorischer Form den Kampf um persönliche Freiheit und Unabhängigkeit; Orc, der rote Geist der Revolte und »Antichrist«, steht dabei in Blakes Privatmythologie für den jedem Individuum innewohnenden Willen, die Tyrannei zu beenden. Engelsgleich sind unter Battys Führung auch die Replikanten von den extraterrestrischen Kolonien auf die Erde herabgefallen, um in Los Angeles, der *Stadt der Engel*, für ihre Freiheit und um ihr Leben zu kämpfen<sup>47</sup> – ein Sklavenaufstand, wie Batty immer wieder betont. Und noch ein anderes Motiv kündigt sich schon bei dem Überfall auf den Augenmacher an: *Chew, if only you could see what I've seen with your eyes*. Der gefallene Engel, der Lichtbringer, er hat mit Augen, die das Universum durchwandert haben, Dinge beobachtet, die keiner glauben würde – *Attack ships on fire off the shoulder of Orion ... c-beams glitter in the darkness at Tan Hauser Gate* – er hat, dieser erhabene Ahasver des Lichtspiels, mit geschaffenen Augen die Menschen von außen gesehen.

Der blonde, blauäugige Übermensch<sup>48</sup>, dessen intellektuelle und poetische Brillanz zunächst mit emotionaler Unreife und einer Art hyperbolischem Wahnsinn korrelieren, macht in dem Film eine staunenswerte Entwicklung durch. Von vornherein hat er aber nicht nur ein unbewußtes Wissen von seinem Schöpfer (eine Art religiösen Gefühls also), sondern auch von dem Weg zu ihm. Instinktiv erkennt er die einzige Möglichkeit, in dessen gut gesichertes Arbeits- und Schlafzimmer<sup>49</sup> zu gelangen: die

Schachpartie, die Tyrell mit Sebastian noch offen hat. Ohne zu zögern, nennt Batty dem »Großmeister« auch den entscheidenden Zug im *unsterblichen Spiel*, der Tyrell in jeder Bedeutung des Wortes »matt« setzen wird.

Was sich dann zwischen dem Gott der Biomechanik und seinem Geschöpf, zwischen dem Herrn und dem gefallenem Engel, zwischen dem »Vater« und dem »verlorenen Sohn«, abspielt, ist ein technotheologischer Diskurs auf allerhöchstem Niveau. Ich zitiere nur die entscheidende Passage:

TYRELL: (looks at Roy) I'm surprised you didn't come here sooner.

ROY: It's not an easy thing to meet your maker.

TYRELL: What can he do for you?

ROY: Can the maker repair what he makes?

TYRELL: Would you like to be modified?

ROY: ... I had in mind something a little more radical.

TYRELL: What –. What seems to be the problem?

ROY: Death.

TYRELL: Death. Well, I'm afraid that's a little out of my jurisdiction, you ...

ROY: I want more life, FUCKER.

Darauf folgt eine Diskussion über die komplexesten molekularen Zusammenhänge, die auf die Frage hinausläuft: Kann ein einmal implementiertes Programm umgeschrieben werden, ohne daß das gesamte System kollabiert? – die Frage, die Augustinus in die Debatte geworfen hat und die wir seitdem nicht mehr losgeworden sind. Augustinus hatte den Versuch gemacht, die sich in den Wundern zeigende Omnipotenz Gottes mit der Verlässlichkeit der Funktionsweise des Kosmos und dem gesetzmäßigen Bewegungsablauf der Gestirne dadurch in Konkordanz zu bringen, daß er auf der Natürlichkeit der miraculi beharrte und die Wunder in der Natur auf das Wunder der Schöpfung der Natur bezog.<sup>50</sup> Nachdem unter dem Einfluß des Boethius die antike philosophische Tradition an Einfluß gewonnen und sie mit der Scholastik eine Aristotelisierung des Gottesproblems hin zum »ersten Bewegten« vollzogen hatte (Metaphysik Delta), verschärfte sich freilich das Omnipotenzproblem, bis es bei Petrus Damiani unübersehbar wurde. In seinem kleinen Traktat *Über die göttliche Allmacht* stellt er fast spielerisch die Frage Roy Battys *utrum deus possit reparare virginem post ruinam*<sup>51</sup>. Die Lösung wird bekanntlich die nominalistische Trennung der *ordo*

verborum und der ordo naturae sein – letzten Endes freilich auch der deus absconditus.

Roy Batty verbindet nun die mittelalterliche Allmachtsfrage mit der der neuzeitlichen Theodizee, indem er das malum naturale aut metaphysicum schlechthin: den Tod, zur Anklage bringt. Entsprechend antwortet Tyrell doppelt: 1. Ein einmal geschriebenes Programm kann nicht ohne ruinöse Systemkonsequenzen umgeschrieben werden. 2. *You were made as well as we could make you*. Roy, der verlorene Sohn und strahlende Lichtbringer, ist der beste aller möglichen Replikanten. Ein Gott der Biomechanik, der seine Allmacht bei der Schöpfung verbraucht hat, ein gemessen an dem Gang der Welt deus absconditus, ist aber ein überflüssiger Gott. In höchstmöglicher Ambivalenz verschließt ihm deshalb der Sohn seinen Mund mit dem Todeskuß und drückt seine Augen, die sich in seinen Geschöpfen reflektiert hatten, nach innen – Gott, ein *reines Sein ohne alle weitere Bestimmung [...], das reine Nichts*.

Aber mehr noch: Roys Verbrechen überhaupt und das des Parricida im besonderen ist ja ein Spezifikum des *Menschen*. Und diese fundamentale Menschlichkeit des Verbrechens führt eine anthropologische Trias im Gepäck: das Gesetz, die Sprache und – als archaischen Modus von Überlieferung – die Generationsfolge. Der Vaternord ist also, wie Pierre Legendre in einem Exkurs durch die Rechtsgeschichte belegt<sup>52</sup>, nicht ein Verbrechen unter anderen; er ist nicht nur Mord an einer Person, er ist zugleich und auf Grund des Ortes, den der Vater in der Generationenfolge einnimmt, ein Verbrechen wider die Struktur – wider die Struktur der Filiation, deren Fortbestehen das Gesetz garantierte. Von daher steht Battys Sklavenaufstand und Gottesmord für die Subversion der symbolischen Ordnung schlechthin, einer Ordnung die – wenn wir Lacan glauben dürfen<sup>53</sup> – selber eine kybernetische Maschine ist. Entsprechend schnell wechselt nun der Replikantenrebell in einem fortwährenden cross-over seine Identitäten.

Als blonder Übermensch betritt er den Schauplatz Erde, als gefallener Engel und Luzifer sucht er seinen Schöpfer, als verlorener Sohn tötet er seinen Vater, als Jesus Christus, der das alte Gesetz überwunden hat, wird er ihn verlassen. Noch vor der lutte finale mit dem Blade Runner rammt er sich einen rostigen Nagel durch die Hand – und an ihrem Ende rettet er ihm nicht

nur das (ewige?) Leben, sondern läßt auch als Zeichen der Versöhnung eine weiße Taube aufsteigen. Zum ersten und einzigen Mal ist in *Blade Runner* der Himmel zu sehen. Zugleich ist dieser Jesus Christus aber ein wahrer Schmerzensmann, der zu buchstäblich tragischer Größe aufläuft. Denn wie im Bocksgesang verwandelt sich der Träumer in den Berauschten, Apoll in Dionysos, ja die Zuschauer erleben noch dessen Rückverwandlung in den Wolf, wenn er sich auf dem Hochhausdach das Hemd vom Leibe reißt und mit einer Stimme heult, die nichts Menschliches mehr hat. Dann ist auch seine Zeit abgelaufen, die Zeit des Kinos: *All those moments will be lost in time like ... tears in rain. Time to die*.

*Vivit et non vivit*.<sup>54</sup> Am Ende ist das Replikantenpaar Rachel und Rick in Liebe vereint auf der Flucht aus L. A. Aber die »paradiesische« Landschaft, in die sie die Kinofassung entläßt, ist die Kunstnatur aus Stanley Kubricks *Shining*<sup>55</sup>. Der *Director's Cut* mit des Messers Schneide ist lakonischer und strenger: Als Deckard das Origami-Einhorn aus Silberpapier aufhebt, es vor seinen Augen hin und her bewegt, schließlich zusammenknüllt und wegschnippt, hören wir Gaffs Stimme als *memory* aus dem Reich der Toten: *It's too bad she won't live. But then again, who does?* Wir sind in der Matrix.