

Zeitschrift für Fantastikforschung

herausgegeben von

Daniel Illger
Jacek Rzeszotnik
Lars Schmeink

1/2011

LIT

IMPRESSUM

Herausgeber

Daniel Illger – Jacek Rzeszutnik – Lars Schmeink
im Auftrag der Gesellschaft für Fantastikforschung e.V. (GFF)

Anschrift/Kontakt

Gesellschaft für Fantastikforschung e. V.

Universität Hamburg/IAA

Von Melle Park 6

20146 Hamburg

zff@fantastikforschung.de – <http://www.fantastikforschung.de>

Beirat: Sladja Blazan, Hans Richard Brittnacher, Sabine Coelsch-Foisner,
Ute Dettmar, Hans-Heino Ewers, Joachim Fischer, Julian Hanich, Steffen Hantke,
Stefan Keppler-Tasaki, Thomas Morsch, Franz Rottensteiner, Clemens Ruthner,
Helmut Pesch, Christian Pischel, Nicole Pohl, Jörg Schönert, Ingrid Tomkowiak

Grafische Gestaltung & Satz: Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław

Erscheinungs- und Abonnementsmodalitäten

Die *Zeitschrift für Fantastikforschung* erscheint zwei Mal jährlich. Das Jahresabon-
nement kostet 20 Euro. Das Einzelheft kostet 14,90 Euro.

Mitglieder der *Gesellschaft für Fantastikforschung* erhalten die ZFF kostenlos.

Informationen zur Mitgliedschaft unter www.fantastikforschung.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deut-
schen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2192-0885

ISBN 978-3-643-99899-6

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2011

Verlagskontakt:

Fresnostr. 2 D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 320 Fax +49 (0) 2 51-922 60 99

e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, Fax +49 (0) 2 51-922 60 99, e-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ, e-Mail: mlo@medien-logistik.at

Inhalt

DANIEL ILLGER, JACEK RZESZOTNIK, LARS SCHMEINK Grußwort der Herausgeber zur ersten Ausgabe	1
---	---

Artikel

HANS-HEINO EWERS Fantasy - Heldendichtung unserer Zeit: Versuch einer Gattungsdifferenzierung	5
---	---

VERA CUNTZ-LENG Frodo auf Abwegen: Das queere Potential des aktuellen Fantasykinos	24
---	----

MATTHIAS GROTKOPP Ein Gespenst geht um in Hannover: Die Filme Christian Petzolds und das heimgesuchte Leben	44
---	----

STEFFEN HANTKE 2030 – AUFSTAND DER ALTEN: Demographische Dystopie als Ereignisfernsehen	71
---	----

Übersetzung

ROBIN WOOD Der amerikanische Albtraum: Horror in den 1970er Jahren ÜBERSETZUNG: LARS SCHMEINK	91
---	----

Rezensionen

SIMON SPIEGEL Andre Müller: <i>Film und Utopie</i>	124
---	-----

BENJAMIN MOLDENHAUER Marcus Stiglegger: <i>Terrorokino</i>	127
---	-----

CHRISTINE LÖTSCHER Saskia Heber: <i>Das Buch im Buch</i>	130
FRANZ ROTTENSTEINER Arthur B. Evans et al. (Hg.): <i>The Wesleyan Anthology of Science Fiction</i>	132
THOMAS PLISCHKE Oliver Plaschka: <i>Die Magier von Montparnasse</i>	135
DOROTHEA SCHULLER LÄT DEN RÄTTE KOMMA IN (SWE 2006) / LET ME IN (US 2010)	137
INKEN FROST Greg Bear, Neil Stephenson et al.: <i>The Mongoliad</i>	140
Über die Autoren	144

Grußwort der Herausgeber zur ersten Ausgabe

Daniel Illger, Jacek Rzeszutnik, Lars Schmeink

Im historischen *Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon* von 1911 kann folgende Definition der Fantasie¹ nachgelesen werden: "Einbildungskraft, die Tätigkeit, wodurch Bilder von Gegenständen in der Seele entstehen, ist *reproduktiv*, insofern sie gemachte Wahrnehmungen wieder vergegenwärtigt, *produktiv*, schöpferisch, wenn sie neue Gebilde selbstständig erzeugt; letztere leistet das Höchste in den schönen Künsten" (Bd. 2, 396; Hervorhebung im Original). Diese angesichts von Ort und Zeit ihrer Veröffentlichung verständlich schlichte Begriffsbestimmung tangiert indessen zwei Momente, die aus der Perspektive der Fantastikforschung eine die Diskussion anregende Relevanz besitzen. Zum einen kommt sie auf die oftmals wahrgenommene antithetische Struktur zu sprechen, die die *reproduktive* realistische Kunst und die *produktive* spekulierende Fantastik miteinander kontrastiert. Zum anderen nobilitiert sie die Werke der Imaginationskraft, indem sie der *Produktivität* als Kreativität größeren künstlerischen Wert beimisst als der bloßen Nachbildung des bereits Vorhandenen. Die ingenüose Dynamik der fantastikaffinen Vorstellungsgabe in Opposition zur konservativen Zurückhaltung der direkten Wirklichkeitsnähe als Schaffensprinzip akzentuiert auch ein Aperçu von Axel von Ambesser: "Fantasten sind Leute, die tun, was sie nicht lassen können. Realisten sind Leute, die lassen, was sie nicht tun können."

Die Substantialität der Fantasie in Kunst und Leben ist auch Friedrich Schiller nicht entgangen. In den Schlusszeilen von "An die Freunde" pointiert der große Dichter eine der signifikantesten Qualitäten der 'Einbildungsprodukte':

Alles wiederholt sich nur im Leben
Ewig jung ist nur die Phantasie
Was sich nie und nirgends hat begeben
Das allein veraltet nie!

Wenn das nicht eine emphatische Liebeserklärung an die Macht des menschlichen Schöpfergeistes ist, der Nichtexistentes in die fiktionale Realität des Kunstwerks hebt und somit zum (ewig jungen) Leben erweckt!

¹ Wir verwenden in der gesamten ZFF zwar die neue deutsche Rechtschreibung, belassen aber den Terminus 'Fantastik' / 'Phantastik' (und alle ähnlichen Begriffe) in der vom Autor ursprünglich verwendeten Form. Da die Schreibweise (mit 'f' / mit 'ph') in der deutschen Fantastikforschung für viele Beteiligte eine Gewissensfrage ist, bleibt die Beantwortung im Falle der ZFF unentschieden und obliegt den jeweiligen Autoren. Wir bitten diese in vollem Bewusstsein ausgeführte Inkonsistenz zu entschuldigen.

Ein Gespenst geht um in Hannover: Die Filme Christian Petzolds und das heimgesuchte Leben

Matthias Grotkopp

There is a Ghost in Hannover: Christian Petzold's films and the haunted life

This article considers a seemingly unlikely candidate for a discussion of the fantastic: the films by Christian Petzold, one of the protagonists of the so-called *Berliner Schule* and its realist minimalism. It argues that the political and ethical issues of the fantastic are not only based on excessive or grotesque features but can be identified within a becoming spectral of the ordinary. The analysis of the films is based on classic motifs of the ghost story on the one hand and aesthetic configurations of spectrality found in Derrida's *Specters of Marx* on the other hand. The essay develops the becoming spectral of experience created by the films as a way of modulating questions of responsibility and justice as aesthetic experience. It also shows that the specific constellations of the fantastic in Petzold's films illuminate Rancière's concept of the politics of aesthetics.

Da steht das Gespenst vor meinen Augen – Ich sehe die Wirklichkeit bei der Unmöglichkeit – eine fürchterliche Erscheinung, die alle meine Gedanken zerrüttet, und mich dem Wahnsinn nahe bringt. [...] Ja es ist nur zu wahr: daß ich mir selber ein Phantom, ein leeres Blendwerk bin, das mir in jedem Augenblick entschlüpft, wo ich es mit aller Stärke meiner Gedanken festhalten will.

Karl Philipp Moritz

Wer jetzt stirbt irgendwo in der Welt,
ohne Grund stirbt in der Welt:
sieht mich an.

Rainer Maria Rilke

1. Einleitung

Am Anfang dieser Auseinandersetzung steht eine Verwunderung: Als YELLA von Christian Petzold auf der Berlinale 2007 gezeigt wurde, musste ich feststellen, dass einige andere Zuschauer diesen Film und seine Handlung auf den Kindergruseltopos des "Es-war-doch-nur" reduzierten. Woher diese Zuflucht zu einer scheinbaren Selbstversicherung des "Nur-Gespenst"? Woher diese Reduktion auf eine Trope, eine Allegorie? Warum ist der Kurzschluss einer nachträglichen Rationalisierung so unwiderstehlich? Wie kann man dem Gespenst und dem Anspruch auf einen Raum für das Phantastische in unserem Denken gerecht

werden? Dem Bedürfnis folgend, die ästhetische Erfahrung, die das Gespenstische als eine filmische Wahrnehmungsfiguration hervorbringt, in seiner ethischen Dimension ernst zu nehmen, wurde mir immer stärker bewusst, wie sich in den früheren Filmen Petzolds – DIE INNERE SICHERHEIT (2000), TOTER MANN (2001), WOLFSBURG (2003), GESPENSTER (2005) – das Gespenstische mehr als nur andeutete, quasi subkutan akkumulierte, um dann in diesem Film auszubrechen, in Erscheinung zu treten.

In dieser Arbeit möchte ich nun unter den Auspizien des Gespenstischen die fünf genannten Filme von Christian Petzold analysieren und versuchen herauszufinden, was für narrative Topoi es in sich birgt, wie es filmisch inszeniert wird und welche Diskurse und Botschaften das Gespenstische mit sich bringt.

Als erstes gilt es zu definieren, was in diesem Rahmen unter 'Gespenst' und dem 'Gespenstischen' überhaupt verstanden werden soll und es in den Narrationen der untersuchten Filme zu verorten. Der Bezug auf eine Motivgeschichte des Gespensts (vgl. Wilpert) ist dabei weniger als feste Verankerung zu betrachten denn als gut gefedertes Sprungbrett für die Analyse der spezifischen Inszenierungsweisen. Im nächsten Schritt werde ich mit einem bewusst selektiven Zugriff auf Jacques Derridas *Marx' Gespenster*¹ und der darin entworfenen "Hantologie" die durch das Gespenstische artikulierten ethischen Diskurse skizzieren. Anschließend begeben sich auf die Ebene der filmischen Gestaltung, wo es darum geht, das ethische Anliegen mit den Motiven und den zentralen inszenatorischen Parametern des Gespenstischen zusammenzubringen: sein Verhältnis zum Raum und zur Zeit, die Formen seines Erscheinens sowie seine besondere Medialität. Wie manifestiert es sich als eine Wahrnehmungsdisposition, die als Aufhebung rationaler, raum-zeitlicher Kohärenz zugleich nur in ihrem Bezug auf psychische, soziale oder perzeptive Realitätskonstruktion zu denken ist? Denn – wie ich behaupten möchte – in den Filmen Petzolds bringen diese Inszenierungsmodi eine grundlegend phantastische Dimension der Wahrnehmung hervor, die das Gespenstische des Normalen immer schon in sich trägt. Es gilt zu zeigen, wie sich die ethischen Diskurse über Verantwortung und Gerechtigkeit, das Verhältnis des eigenen Todes zum Tod des Anderen direkt in die filmische Gestaltung einschreiben, sich in den Motiven und filmischen Verfahren artikulieren und eine ästhetische Erfahrbarkeit erlangen.

1 Der Zugriff ist insofern selektiv, als die Frage nach dem Erbe des Marxismus ausgespart wird zugunsten einer für die Analyse der Filme fruchtbar zu machenden ästhetischen Figuration des 'Lebens mit den Gespenstern'.

2. "What's a ghost? Unfinished business."²

2.1. Vom Gespenst zum Gespenstischen

Das Gespenst gehört zu jenen Begriffen und Vorstellungen, die im Alltagsverständnis mit traumwandlerischer Sicherheit verwendet werden und sich bei genauerem Hinsehen doch wieder verrätseln und sich eindeutigen Definitionen entziehen. Die Basis scheint noch eindeutig. Es sind körperlich anthropomorph imaginierte Wiedergänger, unerlöste Geister verstorbener Menschen – unerlöst, weil es da noch offene Rechnungen gibt, eine Bindung an das Diesseits, an die Lebenden, denen die Verstorbenen mit einem meist ethischen Anliegen erscheinen. Dieser Bindung können verschiedene Ursachen zugrunde liegen: ein ungezügelter Mord, nicht bestattete Leichen, nicht eingehaltene Versprechen oder Sehnsüchte und Lebensenergien, die nicht mitgestorben sind (Wilpert 1ff.).

Doch auch wenn diese scheinbar einfache Grundkonstellation konstanter Bezugs- und Ausgangspunkt der Frage nach dem Gespenst bleibt, verkompliziert sich die Lage, da die Eigenwirklichkeit der Gespenster des Aberglaubens und der Fiktion in ihrer Wirkungsästhetik nur begrenzt beherrschbar ist: Als Grenzgänger zwischen Tod und Leben entzieht sich der ontologische Status des Gespensts jeglicher Fassbarkeit, es setzt mit der Aufhebung dieser grundlegenden Grenze alle Binarismen außer Kraft, ist unberechenbar und bringt alles in Bewegung. Seine Identität ist problematisch, denn das Gespenst ist weder eindeutig einer Sphäre zuzuordnen, noch ist es eine Metapher, mit der die Beziehung zwischen Leben und Tod, Sinnlichkeit und Unsinnlichkeit beherrschbar wird (vgl. Stadler 135).

Das Unabgeschlossene des vergangenen Lebens bewirkt Leerstellen, Wiederholungen und Unterbrechungen – es wird unheimlich. Das Unheimliche meint hier sowohl nach Freud das Unausgesprochene, "was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist" (236), als auch nach Jentsch den Mangel an Orientierung und den grundlegende Zweifel an der Wahrnehmung. Ich gehe davon aus, dass sich gerade an Gespenstererzählungen zeigt, wie das Verdrängte nicht mit seinem Hervortreten zur vollen Deckung kommen kann und dass dies in der Darstellung nur als Leerstelle und Verunsicherung funktioniert. Dadurch bleibt die Unterscheidung von Phantasie und Wirklichkeit in der Schwebe, kann die intellektuelle Orientierung nicht zwischen diesen beiden Wahrnehmungsregeln entscheiden. Die Leerstellen bringen eine Erfahrung unwiderlegbarer Zweifelhafteit von Wahrnehmung im Angesicht des Gewöhnlichen hervor und somit bleibt das Unheimliche unüberwindbar, als Bewusstsein dafür, dass es die Wiederholungen des Alltäglichen sind, die die Be-

2 Rushdie 129.

dingung der Möglichkeit von Tod und Leben darstellen und in jeder Gegenwart als nichtgegenwärtig anerkannt sein müssen.³

Das Gespenst als Erscheinung des Toten bezieht sich auf die unheimliche Dimension des Daseins, es ist die Unheimlichkeit des alltäglichen Lebens, die Gespenstererscheinungen möglich macht – und nicht umgekehrt. Aber wie stellt man das Hervortreten eines sinnlich abwesenden Anderen dar, ohne seine Eigenschaft als Verborgenes aufzuheben? Indem man etwa darstellt, wie die Überlebenden sich an den abwesenden Toten abarbeiten, wie die Dinge und Räume anders wahrgenommen werden, wie sich das Handeln der Lebenden an den möglichen Ansprüchen dieser Toten ausrichtet, wie sich die Überlebenden unter ihren Mitmenschen nicht mehr so ganz heimisch fühlen. Gespenster nisten sich nachhaltig in der Imagination ein, sie verwandeln das Ich und seine Umwelt in etwas Fremdes. Deswegen ist es notwendig, den Blick zu erweitern und das konkret personifiziert auftretende Gespenst einzubetten in das Gespenstische, das sich wie eine Schicht zwischen oder auf die bekannten, normalen Dinge des Alltags legt. Von der Suche nach der ehemaligen irdischen Identität eines Toten ausgehend muss man die Erscheinung, das Phänomen und seine Wirkung auf die filmische Weltwahrnehmung untersuchen und der allgemeinen Nichtübereinstimmung und Verunsicherung von Identitäten nachspüren: Es geht um das Gespenstischwerden.

2.2. Gespenster/Geschichten

Von den im Folgenden untersuchten Filmen ist DIE INNERE SICHERHEIT derjenige, welcher in der oberflächlichen Betrachtung am ehesten noch eine rhetorische Verwendung nahelegt, denn hier tritt das Sprichwort gewordene "RAF-Gespenst" in Gestalt einer dreiköpfigen Familie auf. Doch das "RAF-Gespenst" wechselt in diesem Film ständig seinen Ort, seine Erscheinungsform und unterwandert die rhetorische Figur durch das Gespenstischwerden seines Auftritts. Das 'Verborgene' ist in den Film eingeschrieben, die RAF bleibt unerwähnt, ist zwischen den Zeilen und verstreuten Hinweisen versteckt. Die ver- und begangenen Taten werden nicht ausgesprochen, und dies verweist darauf, dass sie noch unverarbeitet, dass die Rechnungen nicht beglichen sind.

Mit den etymologischen Wurzeln des Gespensts können die Formen eines Erscheinens als oszillierende Bewegungen, in denen immer etwas unausgesprochen bleibt, genauer beschrieben werden: Es ist die Verlockung, die teuflische

3 Ich schließe mich hierin der kritischen Relektüre Freuds durch Cavell an, der in dessen Schrift selbst eine Leerstelle entdeckt, die mit dem Kastrationskomplex zugedeckt wird: die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen als Gewöhnliches, die Wiederkehr des Alltäglichen noch vor jeder Zahl "62" (vgl. "Uncanniness").

Einflüsterung (vgl. Schmitz-Emans 229). Das redende Gespenst ist eine Erscheinung und seine Erscheinung ist eine Botschaft die keinen anderen Inhalt hat als sich selbst. Das Pärchen im Untergrund kehrt nach Deutschland zurück, es sind Wiedergänger, die ihren alten Weggefährten erscheinen und sie zu bestimmten Handlungen überreden wollen, sie in den Konflikt zwischen der unabgeschlossenen Vergangenheit und den moralischen Standards der Gegenwart bringen. Ihr Motiv: Sie wollen keine Gespenster sein. Doch gerade weil sie sich wie solche verhalten scheitert ihre Rückkehr ins Leben. Sie treffen ihre Entscheidungen nicht aus Freiheit, sondern aus den Notwendigkeiten ihrer gespenstischen Existenz heraus.

Eine Spur, die Petzold selbst gelegt hat, ist die des Gespensterschiffs (vgl. Baute und Pethke), mit der nicht nur die prekäre Wahrnehmbarkeit dieser Familie auf den deutschen Autobahnen beschrieben ist. Wie für den fliegenden Holländer ist die Ursache für die Unmöglichkeit der Ruhe ein Fluch, die Reaktion auf eine Hybris oder einen lasterhaften Schwur, das heißt in diesem Fall die Hybris einer verschworenen Gruppe, mit Gewalt eine ganze Gesellschaft zu verändern. Wie das umherirrende Gespensterschiff sind sie mit einem Tabu belegt, das sich in den Reaktionen der ehemaligen Weggefährten zeigt: Eine Begegnung ist abzuwehren, sonst droht ein Unheil. Nicht zuletzt unterliegt das Gespensterschiff dem Fluch der Wiederholung. Die gleichen Kaps werden umrundet, die gleichen Schandtaten begangen – immer wieder wird die Bank überfallen, im Glauben, dies sei die letzte Wiederholung, die Wiederholung, die alle Wiederholungen beendet und die Erlösung bringt (vgl. Wilpert 278-303).

In *TOTER MANN* ist das Gespenstische eingebunden in den Spannungsbogen einer Kriminalhandlung. Die offene Rechnung ist der Mord an einem jungen Mädchen. Der Mord allerdings wurde bereits gesellschaftlich durch den Gefängnisaufenthalt sanktioniert. Ein gespenstischer Gerechtigkeitssinn sollte demnach eigentlich befriedigt sein. Doch das Unabgeschlossene, das die Bindung der Verstorbenen an das Irdische bewirkt, stammt nicht von der Toten, sondern von einer Lebenden, ihrer Schwester Leyla (Nina Hoss). Das verborgene Geheimnis, das hervortritt, ist ein anderes: "Ich rief: Papa! – Er schaute nicht auf. Und dann sagte er, dass man ihm die falsche Tochter genommen hat. Meine Mutter sagte nichts, streichelte ihn. Zwei Tage später haben sie sich umgebracht."

Hier verkompliziert sich die Frage nach der Identität des Gespenstischen. Die Lebende, die vom Nachleben der Verstorbenen heimgesucht werden sollte, erweist sich als innerlich Tote, die von ihrem eigenen Nachleben heimgesucht wird. Der Ruf nach Gerechtigkeit könnte längst verhallt sein, wäre nicht die Protagonistin selbst zur gespenstisch Ausführenden einer Botschaft geworden, die so sehr verinnerlichter Befehl ist, dass sie gar nicht mehr als Botschaft empfunden wird. Leyla macht sich selbst zur Wiedergängerin, zu einer materialisierten

Gedächtnisfigur, die auf den Körper der Verstorbenen verweist. Die detaillierte Rekonstruktion des Mordes muss erfolgen, weil schon damals etwas nicht stimmte, weil Leyla schon damals gespenstisch anwesend-abwesend war.

In *WOLFSBURG* haben wir es ebenso mit einer Situation zu tun, in der die Leerstelle, das Nachleben eines konkreten Toten benennbar ist, und zwar eindeutiger als in *TOTER MANN*, da die Identität des Toten und die Ursache seines Todes feststehen und der Zuschauer stets mehr weiß als die einzelnen Figuren. Der Wiedergänger manifestiert sich dabei weniger als Körper, sondern sucht die Dinge heim, die ihm den Tod brachten: Die Landstraße und das Auto werden ständig so inszeniert als blickten sie auf die anderen Figuren. So verweisen sie auf diesen Jungen, der da mal war, der in ihrer Erscheinung anwesend-abwesend ist und der als Echo im Leben seiner Mutter (Nina Hoss) nachhallt, in der Leerstelle, die der nicht gezeigte Moment des Sterbens im Film in Form eines leeren Zimmers hinterlässt.

Auch dem Täter (Benno Fürmann) wird das Leben in dem Maße unheimlich, wie er es nicht schafft, sich zu seiner Schuld zu bekennen. Am Ende hält sein fragiles Verhältnis zur Mutter nur durch das Verschweigen seiner Schuld, das heißt durch das, was dieses Verhältnis unmöglich macht, da es hervortreten muss. Für die Zuschauer ist dies durch ihr Wissen und die Insistenz der Dinge und Räume stets in einer unheimlichen Doppelung wahrnehmbar: verborgen und hervorgetreten zugleich. Wenn er sich nicht öffnet, dann eröffnet sein Auto die Schuld – das Ding, in dem die Worte des Sohnes wie eingefroren scheinen, um den Täter zu identifizieren.⁴

Über die zwei Quellen des Gespenstischen, die den Anlass zu *GESPENSTER* bildeten, hat sich Petzold immer wieder geäußert:⁵ das Grimmsche Märchen vom "Totenhemdchen" und Abbildungen computerberechneter Alterungsprozesse vermisster Kinder. Entstanden sind daraus zwei Geschichten, deren Leerstellen umeinander kreisen, deren Zusammenhang suggeriert und doch wieder verworfen wird. Hier gibt es ein Ur-Gespenst, ein entführtes Kleinkind, das von der Liebe und Sehnsucht seiner Mutter an das Irdische gebunden bleibt, von dem 'Photographien' existieren, die nie gemacht wurden. Es ist nicht tot und vor allem nicht begraben, und ist doch auch nicht am Leben, nicht im Leben.

Wenn Françoise (Marianne Basler) in immer wieder anderen Mädchen ihre Tochter entdeckt, dann deshalb, weil dieses Kind die Vielfalt an Möglichkeiten zurückfordert, die im nicht eingehaltenen Versprechen seines Lebens lagen. Der Körper Ninas (Julia Hummer) wird durch Beschwörung zum Ebenbild des Körpers der Entführten, des Körpers der einmal war und nirgendwo mehr ist, weder

4 Fast so wie die eingefrorenen Worte bei Rabelais (*Pantagruel*, 4. Buch, 55. u. 56. Kap.).

5 u. a. in der DVD-Edition von *Gespenster* (Piffel Medien, 2006).

tot noch lebend, und sich daher überall manifestieren kann. Angesichts dieser anderen möglichen Biographie nimmt sich wiederum Nina selbst zunehmend als gespenstisch war. Am Ende steht für sie aber die Erkenntnis, in diesem anderen Leben nicht richtig leben zu können. Die Verknüpfung der Leerstellen wird verweigert. Die Lösungen des Melodrams, der ungezählten Erzählungen von denen, die sich verloren haben und wieder fanden, gelten hier nicht mehr, denn das hieße, das Gespenstische als Erfahrungsmodus zu ignorieren.

Die Gespenster ignorieren – in YELLA ist es unmöglich. Ihr Erscheinen ist nicht mehr zu leugnen. Das 'unfinished business', das die Rahmen der Normalität sprengt, ist in diesem Film die ungebrochene, nicht sterben-wollende Lebenskraft einer jungen Frau aus einer der 'blühenden Landschaften' Ostdeutschlands. Zu Beginn sehen wir Yella (Nina Hoss) auf der Durchreise in der Heimat, belästigt von ihrem Ex-Mann Ben (Hinnerk Schönemann), dessen Firma Bankrott gegangen ist und der sie wiederhaben will. Sie hat eine Stelle in Hannover bekommen und er überredet Yella, sie zum Bahnhof fahren zu dürfen. Doch er lässt das Auto von der Brücke in einen Fluss stürzen, es sinkt schnell, aber beide schaffen es ans Ufer. Der Job in Hannover stellt sich jedoch als geplatze Seifenblase heraus, bis sie im Hotel Philipp (Devid Striesow) trifft, der ihre Hilfe gebrauchen könnte. Gemeinsam spielen sie, mit sichtbarer Freude an diesem Spiel, die Heuschrecken. Immer wieder bricht aber eine andere Realität ein: Die Geräuschkulisse des Flussufers kehrt wieder, der Ex taucht aus dem Nichts auf, unerklärt heftig unterbricht Philipp einen Besuch zu Hause. Dann ergreift Yella die Initiative, das Gespenst zeigt Unternehmergeist, mit fatalen Folgen: Ihr Opfer (Burghart Klaußner) erscheint vor ihr, hat sich im Fluss ertränkt und klagt sie stumm an. Plötzlich sind wir wieder im Auto auf der Brücke, kurz bevor es in die Tiefe stürzt. Yella lässt es mit sich geschehen. Sie und Ben sind tot, in der gleichen Lage, in der sie beim ersten Mal noch lebendig waren.

Yella ist also ein Gespenst, das in Hannover umgeht. Es wäre aber nicht exakt, zu sagen, sie sei schon die ganze Zeit über tot und "nur" ein Gespenst gewesen. Vielmehr hält der Film die Möglichkeitsform des Gespenstischen aufrecht und entscheidet sich so lange nicht zwischen Leben und Tod, bis Yella selbst entscheidet: Sie wird tot gewesen sein. Die Deutung, das Geschehen des Films sei der Traum einer Ertrinkenden kann durch entscheidende Differenzen widerlegt werden, die sich in der Wiederholung des Sturzes von der Brücke in die Darstellung und in die Reaktion Yellas eingeschrieben haben.

Aber was bedeutet es eigentlich, wenn diesem Gespenst wiederum Gespenster erscheinen? Von wo aus sprechen diese dann zu ihr? Vom Ort der Toten oder der Lebenden? Oder einem Dazwischen? Eine Entscheidung über die Identität des Gespensts ist nicht möglich, sein Name, sein Ort und seine Zeit lassen sich

nicht festlegen. Stattdessen nistet es sich in den Leerstellen ein, die es hinterlassen hat.

Ein Fassungsvermögen, das sich am Bild einer materiellen, eindeutigen Wirklichkeit orientiert, wird überschritten, ohne dass man sich in der Märchenwelt des Rein-Irrealen einrichten könnte. Der Realitätsverdacht bleibt erhalten und selbst wenn in YELLA das Phantasmatische am Ende bestätigt zu werden scheint, so bleibt umso nachhaltiger der Eindruck eines unentscheidbaren Dazwischenseins. Der Film oszilliert auf der Grenze zwischen Möglichem und Unmöglichem und enthüllt so die eigentliche Beziehung zwischen Realität und Phantasie: "It is a poor idea of fantasy which takes it to be a world apart from reality, a world clearly showing its unreality. Fantasy is precisely what reality can be confused with" (Cavell, *World Viewed* 85).

Die Figuren, Räume und Zeiten laden sich auf, verdichten sich zum Gespenstischen, das "weder leugbar noch erklärbar oder auflösbar ist, sondern letzten Endes nur auf sich selbst zurückfällt, seine Existenz bestätigt und jeder rationalen Deutung spottet" (Wilpert 364), das seine Wirkung entfaltet, ohne dass ein kettenrasselndes Laken im Schlossturm auftreten muss.

3. Der ethische Diskurs des Gespenstischen: Derridas Hantologie

Wenn die Wahrnehmung des Gespenstischen insistierend gegen jede Architektonik des Eindeutigen oder Selbstverständlichen arbeitet, dann enthält dieser Ausnahmezustand einen ethischen Imperativ. Es bedeutet, "Menschen bei der moralischen Arbeit betrachten" zu können, etwas über den Umgang mit Schuld und Verantwortung zu erfahren, wie Petzold (zit. in Lenssen, k. Pag.) selber sagt. Und mehr als für die Verantwortung eines Einzelnen für eine gewisse Tat, steht das Gespenst bei Jacques Derrida für eine "unendliche Verantwortung" (*Marx 7*)⁶, für die Unmöglichkeit eines guten Gewissens angesichts einer prinzipiellen Verantwortlichkeit gegenüber dem "Leben eines Lebenden" (ebd. 12).

Wem das Gespenst erscheint, der erfährt es als "eine Bitte oder einen Befehl, einen unendlichen Anspruch der mir zum Gesetz wird" (Derrida und Stiegler 136). Und dieses Gesetz weist über den Empfänger hinaus auf eine Verantwortung, die wir von Geburt an tragen. Das Gesetz, Gerechtigkeit zu üben, übersteigt die Buchstaben der Justiz und die irdische Moral, es ist unkalkulierbar, performativ, immer heimgesucht von der Möglichkeit des Scheiterns (vgl. Derrida, *Marx* 46f.). Denn es handelt sich bei dieser gespenstischen Gerechtigkeit nicht um eine abstrakte Waage für Taten und Strafen, sondern um eine Beziehung zum Anderen, um das Ereignis eines anwesend Abwesenden, hinter

6 Alle Hervorhebungen im Folgenden sind im Original von Derrida.

dem die Frage nach dem Verhältnis des eigenen Todes zum Tod des Anderen lauert (ebd. 40f.).

Derrida will die Gerechtigkeit mit Heidegger als Gabe gedacht wissen, deren Bedingungslosigkeit über so etwas wie Schuld hinausgeht, die beinhaltet zu geben, was man haben könnte und sogar zu geben, was man nicht hat: Das, was den Anderen eignet, seine lebendige Gegenwart, die sich als vergangene aber wiedergängende, zukünftige ankündigt. "Der tote andere ist jemand, dem eine Welt, das heißt eine mögliche Unendlichkeit oder eine mögliche Unbegrenztheit von Erfahrungen offenstand" (Derrida und Stiegler 138). Dieser Unendlichkeit zu antworten, heißt Gerechtigkeit geben: "Für den Toten eintreten, dem Toten entsprechen. Mit der Heimsuchung übereinstimmen und sich mit ihr auseinandersetzen, ohne jede Sicherheit oder Symmetrie" (Marx 152).

Durch die Offenheit für den Anderen überträgt sich die Ereignishaftigkeit des Gespensts auf eine Gespenstigkeit des Ereignisses. Die Herstellung dieser Beziehung zum Anderen muss sich in jeder Performativität, in jeder Hervorbringung von Ereignissen einstellen bzw. muss als Erwartung des Unerwartbaren, als mögliche Unmöglichkeit enthalten sein:

Dass es in der absoluten Singularität, in der absoluten Einzigartigkeit, sofort, von der ersten Morgendämmerung des Sprechens, dem ersten Auftauchen des Ereignisses an, Iterabilität und Wiederkehr gibt - das macht, dass die Ankunft des Ankömmlichen - oder das Eintreten des inauguralen Ereignisses - nur als Wiederkehr, Heimsuchung und Spuk erlebt werden kann. (Derrida, *Möglichkeit* 36)

Dies ist der Kern der "Hantologie", dem Versuch, "das Gespenst als Möglichkeit zu denken" (Marx 28) Dadurch, dass das Gespenstische "im Innern des lebendigsten Lebens" (ebd. 152) lastet und dieses so als ungesichert und ohne Selbstidentität erscheint, wird erst verständlich, warum für Derrida "lernen, mit den Gespenstern zu leben" gleichbedeutend ist mit: "lernen, zu leben" (ebd. 10). Der Gedanke, nicht richtig zu leben, sucht uns heim und unterliegt ständigen Versuchen der Verdrängung und des Austreibens. Mit Stanley Cavell lässt sich diese Heimsuchung im Inneren der Existenz fassen als eine Rede vom Menschen im Namen des *moral perfectionism*: "the human beings we know, hence the human institutions we participate in, are, with certain exceptions, as such infected with unreality" (*Cities of Words* 210). Wie Nina/Marie in GESPENSTER sind wir alle "in a state of preexistence, as if metaphysically missing persons, ghosts" (ebd. 202). Daraus folgt, dass wir immer in einer Ungewissheit leben, ob wir mit eigener Stimme unsere Existenz aussprechen, zur Gemeinschaft sprechen, ob diese Gemeinschaft für uns sprechen kann: "we haunt our society" (ebd. 68).

Aus der Unmöglichkeit, die Gespenster loszuwerden, folgt der Imperativ, sich mit ihnen auseinanderzusetzen, sie zu erwarten in ihrer "nicht antizipierbaren Andersheit" (Derrida, Marx 96). Dem Anderen einen Platz bereithalten, be-

deutet – mit Lévinas als einem der Bezugspunkte Derridas –, ihn nicht als Objekt meiner Wahrnehmung zu betrachten, sondern meine Subjektivität als ein "Für-den-Anderen" im Sinne einer ursprünglichen Verantwortlichkeit zu bestimmen (Lévinas, *Ethik* 64; 73).

Dieser ethische Aspekt ist in Marx' *Gespenster* nur der Ausgangspunkt, denn Derrida schlägt nun die Brücke von dieser Anachronie im Bezug des Ich zum Anderen hin zur Geschichte und zu einer Unheimlichkeit der Weltordnung: "Etwas in der Gegenwart geht nicht, etwas geht nicht, wie es gehen sollte, es geht nicht mit rechten Dingen zu" (42). Zeit und Geschichte sind aus den Fugen und damit erscheint das Leben mit den Gespenstern als eine Aufforderung zu einer neuen Sicht auf Realität und Gesellschaft im Zeichen der Veränderungen in der Erfahrung von Kapital, Medien und Mobilität hin zu einer "common experience of spectrality as clear as the sun" (Negri 9). Was im Rahmen der folgenden Analysen fruchtbar gemacht werden soll, ist jedoch die Tatsache, dass die Erfahrung des Gespenstischen bei Derrida immer wieder an ästhetische Fragen einer besonderen Wahrnehmungsdisposition gebunden wird, seien es die asymmetrischen Blickkonstellationen, anormale Raum-Zeit-Verhältnisse oder das inhärente Rauschen im Inneren jeder Medialität, gerade der technischen Aufzeichnungsmedien.

4. Analysen zu Parametern des Gespenstischen

4.1. Der Raum und die Zeit: "Out of joint"

Wenn man der Frage nachgeht, was den Raum und die Zeit des Gespenstischen ausmacht, so trifft man auf das Vertraute, das entfremdet wird, das heißt den Raum und die Zeit der Lebenden, gestört und heimgesucht von den anwesend-abwesenden Toten. Und so bewirkt die veränderte Wahrnehmung einer vormals vertrauten Welt ein jede Fassungskraft übersteigendes Raum-Zeit-Verhältnis: Das Gespenst als Wiedergänger eines ehemals Lebenden verweist auf "einen Ort und eine Zeit, die uns zwar zweifellos vorausgegangen sind, die aber, ebensogut räumlich wie zeitlich noch vor uns liegen." (Derrida, Marx 33).

Es fängt an zu rauschen, die Gegenwart der Lebenden wird mit sich selbst ungleichzeitig. Etwas geschieht, ist geschehen, wird geschehen - doch es gibt keine Wiederkehr als Dasselbe, so wie das einmalige Ereignis von einer Wiederholbarkeit, wird jede Wiederholung durch eine Differenz heimgesucht.

Daher ist es auch absolut verständlich, dass sich die Gespenster des Aberglaubens und der literarischen Tradition an ganz bestimmten Orten tummeln, nämlich an solchen, die bereits in sich Schauplätze sind, an denen verschiedene Räume und Zeiten der Kultur verhandelt werden, Heterotopien im Foucault-

schen Sinne, deren klassischste der Friedhof ist (vgl. Foucault 41). Des Weiteren sind es Orte, die auf die Leerstelle, das Leben und den Tod des Wiedergängers verweisen, aber auch schlicht leere, unbehaute Orte, Ruinen, verlassene Häuser die niemandes Heim sind oder Heimatlosen zum Unterschlupf dienen, Übergänge, Orte die Grenzen ziehen, Grenzen, über die die Lebenden gehen und die mit den Grenzen korrespondieren, die von den Gespenstern übertreten werden.

Bereits eine flüchtige Bestandsaufnahme zeigt, dass die untersuchten Filme zwar kaum explizit den urromantischen Topoi, jedoch den genannten strukturellen Merkmalen der Gespensterorte folgen (Wilpert 18): Straßen und Kreuzungen (DIE INNERE SICHERHEIT, WOLFSBURG), Waldlichtungen (der Beginn von GESPENSTER), die ehemaligen Wohnorte (WOLFSBURG und ganz besonders GESPENSTER) und die Tatorte (WOLFSBURG, GESPENSTER, TOTER MANN). Es finden sich häufig Orte des Übergangs, die oftmals zugleich Tatorte von Verbrechen oder Selbstmord darstellen, wie Brücken und Grenzen (DIE INNERE SICHERHEIT, WOLFSBURG, TOTER MANN, YELLA) und unbehaute Orte, wie das Haus in dem sich Leyla einmietet (TOTER MANN), Hotels und das Expo-Gelände in YELLA, das leer stehende Haus in DIE INNERE SICHERHEIT.

Letzteres ist nicht nur ein Beispiel für die bestimmten Qualitäten von Gespensterorten – ein leer stehendes Haus, Stätte eines Selbstmordes, in dem Lichter von alleine an- und ausgehen – es zeigt auch, wie die Inszenierung eines Raumes gespenstische Züge annimmt: Die Szene, in der die Familie diesen Raum besetzt, ist für den Film eine Wiederkehr, da uns diese Villa bereits gezeigt wird, als Heinrich sich und Jeanne dorthin imaginiert. Zum einen wäre von vornherein der Status der Bilder unklar, die Heinrichs Erzählung begleiten, eingeleitet mit einer Überblendung und unterlegt mit dem Rauschen des Meeres und seiner Stimme aus dem Off, die – gerade weil er auch im Bild die Lippen asynchron bewegt – noch einmal verdeutlicht, dass der Ort der Zuschreibung dieser Bilder nicht eindeutig identifizierbar ist. Zum anderen aber, wenn man sich entscheidet, diese erste Szene als seine Imagination zu lesen, als Projektion von sich und Jeanne an einen Ort, den *er* kennt, kann man kaum erklären, warum der Film selbst einige Einstellungen ganz genau wiederholt, als die Familie später in das Haus einbricht: die nächtliche Untersicht auf die Villa, der Flur, das Zimmer, das Jeanne in schlafwandlerischer Zielsicherheit am ersten Morgen aufsucht, der gleiche Blick auf den Pool. Hier kann man keinen *point of view* mehr festlegen. Die Wiederholung erschüttert nachträglich den Imaginationsstatus der ersten Szene, hin zur Vorwegnahme und Beschwörung ihrer Ankunft, sie macht im gleichen Moment aus ihrem Einbruch eine Wiederkehr, wirbelt die Zeit der Einbildung mit der ihres faktischen Dortseins durcheinander.

In WOLFSBURG sind es das Auto und die Straße, die eine gespenstische Räumlichkeit entwickeln, als Orte, in die sich Ereignisse eingeschrieben haben,

die als Stellen, die dem Abwesenden gewidmet sind, nur auf "die Ortlosigkeit des Todes" (Menke 301) verweisen. Von der Schwere seiner Schuld erfährt Philip erst durch das Kreuz, das den Tatort als solchen markiert, und das ihn nicht mehr loslässt, das er immer wieder aufsucht. Die Landstraße selbst wird zum Erinnerungszeichen an diesen Körper, der nicht mehr ist, sie wird unheimlich und folgerichtig findet die Geschichte auch dort ihr Ende. Sein Glaube, mit dem Gespenst Schluss machen zu können, erweist sich als fatal.

Wie sich das Problem des Raumes sofort mit dem der Zeit verknüpft, wenn es um die Rückkehr an den heimgesuchten Ort geht, wird verschärft dargestellt in TOTER MANN. Dort handelt es sich sogar darum, den Ort und die Zeit eines Ereignisses, des Mordes an einem jungen Mädchen, selbst zurückkehren zu lassen. Mit Photographien des Tatorts und dem Vorlesen des Polizeiberichts wird die ursprüngliche Tat herbeibeschworen, sich im Raum und in den Dingen zu manifestieren. Wobei sich in dieser Wiederholung zwangsweise eine Differenz einschreibt, die sie zu einem ganz anderen Ereignis macht. Das Opfer ist abwesend aber gespenstisch anwesend, der Täter gerät zum Opfer und Leyla, die einst in der Reaktion der Eltern zur gespenstisch An-/Abwesenden erklärte wurde, ist nun Täterin – oder will es werden.⁷

Eine andere Variante begegnet uns in GESPENSTER, wo es darum geht, etwas, das nie eine eigene Gegenwart hatte, herbei zu beschwören: Indem man an den von dieser Abwesenheit heimgesuchten Ort zurückkehrt – immer wieder. Françoise' und Pierres Anwesenheit in Berlin ist das Zeichen einer Öffnung für das Unmögliche, "für das Ereignis als das Fremde selbst, für jemanden (ihn oder sie), für den man im Eingedenken der Hoffnung immer einen Platz freihalten muß - und das ist der Ort der Spektralität oder der Gespenstigkeit selbst" (Derrida, *Marx* 97). Der Film zeigt uns also die Gegend um den Potsdamer Platz nicht als ein reales Soziotop, sondern als Ort, der von der Ankündigung einer Wiederkehr heimgesucht werden. Diese Ankündigung ist der Blick Françoise' aus dem Hotelfenster: Das Gespenst ist bereits da, bevor es erscheint, nämlich als diese Erwartung eines Blicks, dem das Versprechen eines Ereignisses – der subjektiven Einstellung hinunter auf die beiden Mädchen – antwortet. Ähnliches gilt für die Rückkehr an den genauen Ort der Entführung, die Kaufhalle, in der die Überwachungskamera als Vergangenheitsbild eine Leerstelle reißt, die sich in Françoise' Blick zurück aus der Gegenwart in dieses zeitliche *hors-champ*, um die zukünftige Wiederkehr bittend, fortschreibt. Die zweite Begegnung zwi-

7 Letztlich macht der Zwang der Wiederholung, dem der Banküberfall in DIE INNERE SICHERHEIT ebenfalls unterliegt, aus dem scheinbar einmaligen Ereignis immer auch einen "Ausdruck der condition humaine."; Vgl. Brittnacher 93f. Hier vor allem auf die zyklische Wiederholung bezogen.

schen Nina/Marie und Françoise ist wiederum eine Rückkehr an den Ort der ersten Begegnung und wird mit einer ähnlich unheimlichen Wiederholung angekündigt wie die Inbesitznahme des Hauses in DIE INNERE SICHERHEIT: annähernd oder genau wiederholte Einstellungen, die es unmöglich machen, einen Ort der Zuschreibung festzulegen. Der gleiche Blick aus dem Hotelfenster, das Zeichen der Erwartung, erweist sich als in Raum und Zeit verschoben, da Françoise, der dieser Blick vor der ersten Begegnung als subjektive Einstellung zugeschrieben wurde, bereits am Ort der Erscheinung wartet.

Die komplexe Verknüpfung von Zeit-Verhältnissen, "diese *Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst*" (Derrida, Marx 11) zeigt sich in GESPENSTER in der doppelten Rückkehr aus einer Vergangenheit und aus einer möglichen Zukunft sowie durch die unterschiedliche Zeitwahrnehmung Nina/Maries und Françoise'. Für Françoise ist Nina sowohl die Wiedergängerin der einst lebenden Marie, eine Erinnerung an einen Lebenslauf der keine Präsenz hatte, als auch die Vergegenwärtigung einer der möglichen Zukünfte dieser einstmaligen Lebenden. Das gemeinsame Frühstück am Ende ist für sie die einzige Möglichkeit, ihre Trauer arbeiten zu lassen, ohne Marie innerlich zu begraben: Es ist das Phantomglück zu ihrem Phantomschmerz. Eine Illusion um die sie weiß und die doch das echte Gefühl hervorbringt. Für Nina wiederum ist "Marie" die Erinnerung an eine mögliche Vergangenheit, eine Biografie, die sie nie hatte, aber auch der Verweis auf ihren eigenen Anwesenheitsmodus des Nicht-nicht-ganz-da-seins, auf ihre eigene Zukunft und auf deren noch zu bereitender Platz in ihrer Gegenwart.

Wenn das Gespenstische immer etwas zu tun hat mit einer Ungleichzeitigkeit der Gegenwart mit sich selbst, dann zeigt sich dies auch in einer Sehnsucht nach reiner Gegenwart, die sich in die Figuren eingeschrieben hat. Jeanne aus DIE INNERE SICHERHEIT wird sich ihrer gespenstischen Nicht-Identität immer dort bewusst, wo sie auf so etwas wie Normalität trifft, auf Menschen, denen die Möglichkeit eines eigenen Körpers, eines Selbstentwurfs gegeben ist. So betritt sie das Zimmer der Tochter des ehemaligen Freundes ihrer Eltern als einen Ort, an dem sie dort erscheint, wo sie nicht ist. Denn man sieht das andere Mädchen erst in einem Spiegel und als Jeanne zu ihr geht, zeigt der Film auch dies über ein stark verzerrtes Spiegelbild, das Bild im Bild, das sich so als Fiktion entlarvt. Eine eigene volle Gegenwart in dieser Normalität wird ihr nicht gewährt, da ihre Mutter sie sofort in eine Existenz zurückruft, die durch den Fluch der Vergangenheit und im Namen des ständig wiederholten Versprechens auf eine bessere Zukunft jedes Für-sich-gegenwärtig-sein unterbindet. Jeanne sieht die Welt wie in einem Film, nämlich so wie sie tatsächlich ist, nur ohne sie selbst, sie steht außerhalb der Welt, von ihr abgeschirmt (vgl. Cavell, *World Viewed* 18ff.; 154ff.).

4.2. Verschwindende Erscheinungen

Das Verhältnis des Gespenstischen zu Raum und Zeit manifestiert eine gestörte Gegenwart und so stellt sich daran anschließend die Frage nach der Darstellung von etwas, das nicht anwesend und nicht abwesend ist, sondern dessen Abwesenheit anwesend ist. Wie gestalten Petzolds Filme diese verschwindende Erscheinung? Wie stellen sie die "Sichtbarkeit des Unsichtbaren" (Derrida, Marx 141) dar, ohne es seiner Unsinnlichkeit zu berauben? Es geht hierbei um Wahrnehmungsergebnisse an denen die Realitätsunterscheidung scheitert, an denen sich zeigt, dass die Art in der wir die Welt bewohnen über das hinaus geht, was unsere Sinne auf sich gestellt leisten können: "The basis of film's drama [...] lies in its persistent demonstration that we do not know what our conviction in reality turns upon" (Cavell, *World Viewed* 189).

Das Gespenstische zeichnet sich aus durch die doppelte Bewegung eines "Nichts, das leibhaftig wird" (Derrida, Marx 192) und eines Körpers, der sich der Anschauung, der er sich bietet, verweigert (vgl. Derrida und Stiegler 132). Der Film als Medium hat nun genau die Möglichkeit solche Leerstellen mit Bewegung auszustatten, die der Zuschauer geneigt ist, einem imaginierten Körper, einem unsichtbar Anwesenden zuzuschreiben. Gerade für die filmischen Gespenster gilt daher, dass sie ihre Wirkung nicht aus ihrer unmittelbaren Erscheinung ziehen, sondern aus der audiovisuellen, zeitlich entfalteten Gesamtkonstellation, in der sich dieses körperlich imaginierte *Etwas* hervorbringt: Es beobachtet und bewegt sich, ist aber nicht präsent, nicht vollständig beobachtbar und stillzustellen.

Dieses Verfahren, das im Horrorgenre seine eigentliche Heimat hat, ist in Petzolds Filmen subtil und omnipräsent zugleich. An GESPENSTER – ein Film, in dem allein schon der ständig wehende Wind in den Blättern diese imaginären Körper heraufbeschwört – lässt sich nachvollziehen, wie eine Erscheinung sich entzieht und körperliche Fasslichkeit verhindert. Nina verweigert sich bei der ersten Begegnung vehement den Berührungen von Françoise, die in ihr die Materialisierung der entschwundenen Marie sieht. Auch durch die Intervention Tonis kommt eine Störung, ein Rauschen in ihre Kommunikation, die es Françoise und dem Zuschauer unmöglich macht, sich der Anwesenheit Maries in Ninas Körper zu vergewissern. Nina bleibt so Inhalt und Medium einer Botschaft, deren Deutung sich entzieht. Als sie sich bei der zweiten Begegnung doch der körperlichen Berührung öffnet und sich als Verkörperung Maries – und damit die Aufhebung des Gespenstischen – zulassen möchte, muss der letzte Beweis einer Identität von Nina=Marie offen bleiben.

Die Frage "Wer ist da?" kann nicht beantwortet werden. Sicher ist nur, da ist *etwas*. Und die Konstellation, der sich bei der ersten Begegnung die Anwesenheit

dieses *etwas* verdankt, ist die einer Abwesenheit. Wir sehen nicht, wem wir die Blicke, die Nina mit der Überwachungskamera fixieren und in der *steadycam*-Einstellung verfolgen, zuschreiben sollen. Es ist daher fast, als wäre es nicht die Hand von Françoise, die dann ins Bild greift sondern dieser andere gespenstische Möglichkeitsraum.

GESPENSTER führt aber auch vor, wie sich dieser Möglichkeitsraum schließen kann, wie die letzte Inkarnation, die reale Präsenz das Ende des Gespenstischen bedeutet, wenn damit das, was durcheinander geraten ist, differenziert wird. So wie Françoise die Verkörperung Maries durch Nina überhaupt erst maßgeblich durch Sprechakte herbei beschwört – "Du hast die Narbe."; "Du hast den Leberfleck." – so vollzieht Pierre seinen Exorzismus sprachlich. Ein Exorzismus, der darin besteht, "in Form einer Zauberformel zu wiederholen, daß der Tote wirklich tot ist" (Derrida, *Marx* 72). Sein "*Marie ist tot*" ist eine performative Aussage im Gewand einer Feststellung, die dazu dient, sich des Totseins der Toten zu vergewissern. Françoise, die um die zum Scheitern verurteilte Utopie einer Ko-Präsenz mit einer vollständigen Materialisierung Maries weiß, wendet aber genau in dem Moment ihren Blick von Nina/Marie ab, öffnet sich also für die Erinnerung und die Möglichkeit einer zukünftigen Wiederkehr.

An einigen Stellen aus DIE INNERE SICHERHEIT kann man zeigen, wie sich das Sinnlich-Unsinnliche in filmischen Parametern mit dem Verhältnis *champ/hors-champs* gleichsetzen lässt, da dieses die Möglichkeit bietet, jederzeit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ineinander umzustülpen: Immer wieder tauchen die Eltern wie aus dem Nichts auf. Und wenn es noch eines Beweises der Virulenz des Gespenstischen bedürfte, lieferte ihn das ebenso unvermittelte Erscheinen der Polizei, die man fortan überall zu sehen beginnt: Das Ergebnis ist hier eine Partizipation der Zuschauer am selektiven Wahrnehmungsmodus der Familie, der sich in einem ständigen Bemühen um die Verweigerung von Sichtbarkeit äußert, der die eigene prekäre Wahrnehmbarkeit letztlich auch zum Mittel für den eigenen Zusammenhalt macht. Wie sehr Film das Medium für einen Wahrnehmungsmodus der affektiven und imaginären Aufladung ist, zeigt sich besonders eindrücklich in einer Szene, in der die bloße Vermutung, beobachtet zu werden, der ganzen Situation eine unwiderlegbare Physiognomie der Bedrohung verleiht. Von den stummen Blickwechseln der Figuren, der Totalen aus der Vogelperspektive bis zu den unerklärten Zufällen – nur schwarze Autos, alle halten, eines wendet mit quietschenden Reifen, der Hintermann steigt aus – drückt der reine Rhythmus aus Bewegung und Stillstand ein imaginäres Bild der ausweglosen Umzingelung aus. Blickende aber undurchschaubare Körper vermehren sich und nehmen jede Position des Raumes ein.

4.3. Blicke, Visiere, Stimmen: Botschaft und Medialität des Gespensts

Die Schwierigkeit des Versuchs, die Erscheinung des Gespenstischen als eine Mitteilung zu fassen, besteht darin, dass sie keine entzifferbare, übersetzbare oder verstehbare Information außer eben dieser Erscheinung enthält. Aus der Art und Weise, wie die Empfänger gespenstischer Botschaften im Ungewissen bleiben, lassen sich verschiedene Problemfelder ableiten: In welcher Form verläuft diese Kommunikation in den Filmen und wie halten die Störung und das Rauschen Einzug als Verschiebungen in den Blickstrukturen und Sprechakten der Figuren? Wie beschreibt man das Verhältnis des Gespenstischen zu Medien und sein Verhalten als Medium? Zuletzt folgt daraus die Frage nach dem Gespenstischenwerden von Medialität.

Die Wiedergänger aus dem Untergrund in DIE INNERE SICHERHEIT führen dabei den bereits erwähnten Aspekt der verführenden Gespenster-Rede (vgl. Schmitz-Emans 229ff.) vor: Der Wunsch, nicht mehr Gespenst zu sein, zwingt die Familie anderen zu erscheinen. Hinter ihrem Erscheinen verbergen sich die unausgesprochenen politischen und historischen Sinndimensionen, zu deren Unabgeschlossenheit die Empfänger gezwungen sind, sich zu verhalten. Gerade für diese ehemaligen Weggefährten sind sie Wiedergänger einer begraben geglaubten Vergangenheit und so ist die Frage danach, *wem* das Gespenst erscheint, mindestens genauso wichtig wie die Frage, *wer* oder *was* gespenstisch auftaucht. Denn die Familie ist als Erscheinung nicht so sehr Überbringer einer Botschaft, als dass ihr Erscheinen selbst die Botschaft ist.

Ein anderes Register der gespenstischen Rede herrscht dagegen in TOTER MANN. Leyla ist Botschaft und Empfänger zugleich, sie hat die Botschaft so sehr verinnerlicht, dass am Ende nicht mehr zu entscheiden ist, wer zu wem und in wessen Namen spricht: "*Immer dürft ihr reden, alles konfus machen. Immer geht es um euch. Jetzt kriegst du alles zurück. Deine ganze Tat.*" Es ist ein Akt der *Prosopopoiia* (vgl. Menke 7ff.). Leyla verleiht einem gespenstischen Etwas ein Gesicht und eine Stimme, macht sich zu einem Zwitterwesen eines Körpers, in den sich die anwesende Abwesenheit der toten Schwester eingeschrieben hat. Das Schweigen der Toten und der lebendige Sprechakt, eigentlich unvereinbar, fusionieren hier. Dies erreicht der Film durch die Lichtsetzung, mit der das Gesicht von Nina Hoss – erst im vollen Gegenlicht, dann durch hartes Licht von links – zu einer Toten-Maske wird, einer halluzinatorischen Erscheinung dessen, was kein Gesicht mehr hat. Dabei bleibt unklar "Wer spricht?" und "Zu wem?" bzw. die Frage danach wird erst dadurch gestellt: Das Gespenstische zeigt sich als Manifestation einer gestörten Medialität, eines bedingungslosen Ausgeliefertseins an eine Stimme, die nicht mehr die eigene ist, in der Leyla als Sprechende anwesend-abwesend ist. Indem es unsinnlich, gestaltlos bleibt, sich als

Erscheinung verschwinden machen kann und damit die Leerstellen der Darstellung besetzt, "hat das Gespenst als einzige der phantastischen Kreaturen aus der Dialektik von Bild und Entmächtigung eine Lehre gezogen" (Brittnacher 83).

Diese Macht einer unfasslichen Präsenz ohne Sichtbarkeit hat Jacques Derrida, in Anlehnung an den Auftritt des Geistes in *Hamlet*, den "Visier-Effekt" (Marx 20ff.) getauft. Damit bezeichnet er die grundlegende Dissymmetrie der sinnlichen Erfassbarkeit zwischen Gespenst und dem, welchem es erscheint: "Dieser gespenstische *jemand anders* erblickt uns, und wir fühlen uns von ihm erblickt, außerhalb jeder Synchronie, vor jedem Blick von unserer Seite und jenseits davon" (ebd. 21). Die Ungewissheit des "Wer da?" bedeutet ein Ausgeliefertsein an das, was beobachtet, ohne da zu sein, dessen Blick man weder ausweichen noch reflektieren kann, eine Kommunikation, "die es nicht erlaubt, zwischen Sprecher, Adressat und Botschaft zu unterscheiden" (Görling 191). Die beunruhigende Wirkung der Paranoia-Kreuzung aus *DIE INNERE SICHERHEIT* entsteht daraus, dass sich die Familie von den Insassen der anderen Autos angeblickt fühlt, ohne zurückschauen zu können, ohne zu sehen, wer sie dort anblickt: Dieser Macht kann man sich nur ergeben.

Ein Gespenst sehen bedeutet daher, sich von einem Gespenst sehen zu lassen, das einen anblickt, ohne zu antworten: "Es schaut auf mich, es betrifft mich, es wendet sich nur an mich und reicht doch über mich hinaus ins Unendliche und Allgemeine, ohne daß ich mit ihm oder ihr einen Blick tauschen könnte" (136), schreiben Derrida und Stiegler. Dieses Unendliche verkörpert der Blick Françoise' aus dem Bild heraus, als Pierre das Frühstück unterbricht und Marie aus dem Körper Ninas hinaus verbannt. Wo schaut sie hin? "Auf eine imaginäre Leinwand, dahin, wo es nichts zu sehen gibt" (Derrida, Marx 141). Und dann steht sie im Hintergrund, mit dem Rücken zur Kamera, und lässt sich anblicken.

Sehen ohne gesehen zu werden, Gesehen-werden und Sehen des Gesehen-werdens ohne zu sehen, wer sieht – mit Ausnahme von *TOTER MANN* fehlt in keinem der hier behandelten Filme Petzolds das Dispositiv der Überwachungskamera, das die totale mediale Umsetzung dieses Visier-Effekts darstellt: der Spuk der Medien, die den öffentlichen Raum heimsuchen. Es ist gerade die Überwachungskamera, die vorführt, wie in den Bildmedien immer noch etwas anderes arbeitet als das, was man Repräsentation nennt. Die Dissymmetrie der Blicke erhält eine performative Dimension, macht das Blicken und das Angeblickt-Werden zu einem gespenstischen Vorgang, da es kein Subjekt gibt, dem man den Blick zuschreiben könnte. Aber dennoch ist da *etwas*, das einen Zugang hat, das an diesem Ort und zu dieser Zeit anwesend ist, wo *es* nicht ist.

In den Filmen wirken die Überwachungsbilder sowohl über das Wissen um die Differenz zum filmisch-photographischen Bild als Dispositiv als auch über die ästhetische Differenz dieser Bilder, denen der Fluss des Lebens fehlt, die

stets in ein nächtlich-gräuliches Licht getaucht sind. Diese Bilder sehen immer aus, als wären sie um Mitternacht aufgenommen, als würden sie, die zum kollektiven Topos der letzten Bilder von Tätern und Opfern geworden sind, das Verbrechen und den Tod nicht aufzeichnen sondern herbei beschwören.

Diese eigenartige nächtliche Sichtbarkeit, von der man nicht weiß, ob sie nicht viel eher eine Blindheit ist, überträgt sich in *DIE INNERE SICHERHEIT* auf die aufgezeichnete Handlung: der Überfall auf die Bank, der das Ergebnis einer Blindheit, einer Selbstentfremdung ist. Die Nachträglichkeit der Bilder im Film verweist sowohl auf die Wiederholung eines ursprünglichen Verbrechens als auch auf die Wiederholbarkeit der Aufnahme über das Verschwinden der aufgenommen hinaus. Auch in *WOLFSBURG* arbeitet der zweifache Einsatz der Mitarbeiterüberwachung im Supermarkt über eine Wiederholung – die gleiche Position, die gleichen Objekte – und eine Differenz: Was diese Bilder nicht zeigen können, wofür sie blind sind, zeigt uns die Filmkamera, nämlich, dass die gleichen Objekte zu emotional aufgeladenen Erinnerungszeichen an den Moment der Nachricht vom Unfall geworden sind.

In allen Fällen bewirkt die Mediendifferenz dieser Bilder eine Unterbrechung, deren Einbindung in den Kontext der Erzählung meist über die Spannung zwischen der An- und Abwesenheit eines blickenden Subjekts oder über eine zeitliche Verschiebung, wie in *DIE INNERE SICHERHEIT*, die Dimension des Gespenstischen hervorbringt. Diese zeitliche Komponente ist besonders stark in *GESPENSTER*, wo sich die Handlung um genau die Leerstelle dreht, die dieses Material hinterlässt, und der eine in die Zukunft weisende Obsession der Hinterbliebenen inhärent ist, mit seiner Möglichkeit immer wieder – über den Tod dessen, der Aufgenommen wurde, hinaus – abgespielt zu werden (vgl. Görling 195). Diese Obsession und raumzeitliche Verschiebung wird sehr subtil dadurch umgesetzt, dass die Filmkamera das Überwachungsbild auf dem Monitor abschwenkt, den verschwindenden Figuren folgt und dabei den Rand des Monitors mit ins Bild bringt, als den zurückblickenden Abgrund dieses Bildes.

Ebenso hintergründig sind die Phantombilder in diesem Film, die als Repräsentationen von etwas, das es nicht notwendigerweise gibt und das ganz bestimmt vor keiner Kamera so erschienen ist, eigentlich der indexikalischen Dimensionen entleert sein sollten und doch mit der Imagination der Mutter aufgeladen sind. Diese Bilder, photorealistische Projektionen von Zeit auf ein Gesicht, die der Zuschauer nur flüchtig am Ende des Films sieht, ohne selbst Zeit zu haben, sie genau zu betrachten, sind verzweifelte Versuche gegen den Tod zu arbeiten, der in den Photographien der Verschwundenen steckt, indem sie eine fiktionale, stets re-aktualisierte Gegenwart dagegen halten. Ein ganz anderes Spektrum des *spectrum* (vgl. Barthes) zeigt sich dagegen in der Umkehrung der deiktischen Funktion des photographischen Index in *TOTER MANN*. Die Photo-

graphien des Tatorts werden nicht als Spuren der Vergangenheit gelesen, sondern zeigen aus dieser Vergangenheit heraus in die Zukunft, in die von Leyla rekonstruierte Situation: Sie werden zu Handlungsanweisungen.

Das Gespenst erscheint also überall dort, wo das unheimliche Funktionieren von Medien die Grenzen und Grenzüberschreitungen von Medialität und Wahrnehmung sichtbar macht. In anderen Worten, das Gespenstische ist der default-Modus von Medialität: "The uncanny is normal experience of film" (Cavell, *World Viewed* 156). Das Kino ist eine unmittelbare Übersetzung der Vorstellung eines unmöglichen Zustands unserer Existenz, ihres Mangels an Wirklichkeit, in eine mediale Erfahrung des Sehens-ohne-Gesehen-Werden, in eine Erfahrung des Medialen:

A world complete without me which is present to me is the world of my immortality. This is an importance of film – and a danger. It takes my life as my haunting of the world, either because I left it unloved (the Flying Dutchman) or because I left unfinished business (Hamlet). (ebd. 160)

Im Kino erscheint vor uns eine Welt, auf die wir keinen Einfluss haben, die wir als Sehende heimsuchen und die gleichzeitig unsere Welt ist. Dieser Vorstellung ist zum einen eine regressive Phantasie inhärent: nämlich dass sowohl ich als auch die Welt vollkommen und kohärent sind, dass sich beide gegenseitig nicht beeinflussen, dass ich von der unvorhersehbaren Kontingenz und Andersheit der Welt sicher bin. Zum anderen gibt uns der Film die Möglichkeit diesen Zustand der Kontingenz und Andersheit zu akzeptieren: das Schweigen der Welt, die Unvollständigkeit unserer Selbst-Artikulation und die Unfassbarkeit des Anderen (ebd. 147; 85). Die Art und Weise also, in der die Unheimlichkeit der Welt als Modus ästhetischer Erfahrung im Film hervorgebracht werden kann, steht in unmittelbarem Bezug zu einer ethischen Einstellung in der es das Phantastische ist, das die Welt für uns bewohnbar macht.

5. Yella geht um in Hannover

Der Mensch, so fasst Antonio Negri die Argumente Derridas zusammen, lebt in einer Welt der Gespenster, die Wohlstand für einige und Elend für viele produziert (11). Im Zentrum dieser Welt spielt nun YELLA, dort wo die gespenstischen Kräfte des Risikokapitals in das Leben der Menschen eingreifen und über die Erfüllung oder Zerstörung von Lebensträumen entscheiden. Der Film blendet dabei diese gesellschaftspolitischen Aspekte mit den ethischen Anliegen und dem ästhetischen Potenzial des Gespensterdiskurses ineinander.

Dies beginnt schon bei der Wahl des Ortes: das Expo-Gelände in Hannover als gespenstischer Überrest einer fehlgegangenen Beschwörung des Weltkapitals

als Spektakel, unter Ausblendung der Produktions- und Konsummechanismen. Übrig geblieben sind leere, unbehaute Hüllen, Hotels und Bürogebäude, Plätze und Parklandschaften, die nicht für die Anwesenheit lebender Menschen gemacht sind. Hier versuchen sich die Heimatlosen einzurichten, wie Yella, die ihre Heimat verlässt, weil sie dort nicht mehr leben kann.

Die Grenze, der Übergang zwischen ihrem alten und ihrem neuen Leben – und zwischen Leben und Tod – ist eine Brücke, ein Flussufer. Es ist die Rückkehr an diesen Ort, als Philipp die Fahrt nach Wittenberge so abrupt beendet, die den Zustand Yellas, ihre persönliche Geschichte als hoffnungslos aus den Fugen, aus der Verwurzelung herausgerissen erscheinen lässt. Der Einbruch einer anderen Realität auf der Tonspur deutet auf etwas hin, das in dem ersten Überschreiten der Grenze, im Sturz des Autos in den Fluss hinein, keine Gegenwart hatte. Dieses Etwas kommt zugleich aus der Zukunft und aus der Vergangenheit, es ist das schutzlose Angesicht des Anderen, den sie in den Selbstmord getrieben haben wird, das sie am Ende anklagt, seine Anwesenheit und Gegenwart als Lebenden verfehlt zu haben (vgl. Lévinas, *Jenseits* 199). In dieser Großaufnahme des sich schweigend abwendenden Burghart Klaußner verdichten sich das Antlitz als Zugang zum Anderen bei Lévinas mit dem Derridaschen Visier-Effekt⁸ sowie dem Affekt-Bild bei Deleuze (vgl. 134ff.) zu einer ethischen Theorie der Großaufnahme im Zeichen des Gespensts. Wir sehen das, was eigentlich nicht sichtbar ist, in diesem nackt dargebotenen Angesicht, dem wir zu antworten verpflichtet sind: das Tötungsverbot im Antlitz des Anderen. Das ist die Moral des Films: Yella gibt das Leben, das sie haben könnte, zieht den eigenen Tod der Schuld und Verantwortung für den Tod des Anderen vor. Seine Erscheinung als Verschwinden ist das Ereignis, das uns ihre Beziehung zu ihm als eine Verpflichtung zu Gerechtigkeit und Verantwortung begreifen lässt.

Im gleichen Moment, in dem diese Gabe allerdings geschieht, entzieht sich das, was wir sehen, aber jeder Festlegung, jeder Zuschreibung. Denn aus seinem wiedergängenden Tot-Sein wird ein zukünftiges Leben, eine mögliche lebendige Gegenwart und Yella, so scheint es, war schon tot. Aber wenn sie schon tot war, hat diese Gabe überhaupt stattgefunden? Genau diese Unmöglichkeit, es nicht mit Sicherheit sagen zu können, macht die ethische Dimension, aber vor allem auch die nachhaltige Verunsicherung des Zuschauers aus.

Es gibt nun zwei Lesarten, mit denen man die Handlung nicht mehr als 'nur' den Traum einer Ertrinkenden sehen kann, die beide ein alltägliches Verständnis von Kausalität und Raum-Zeit-Verhältnissen übersteigen. Entweder man be-

8 "Dieser gespenstische jemand anders erblickt uns, und wir fühlen uns von ihm erblickt, außerhalb jeder Synchronie, vor jedem Blick von unserer Seite und jenseits davon" (Derrida, *Marx* 21).

trachtet Yella als eine Art 'Schrödingers Katze', die tot und lebendig zugleich ist, oder man zieht die grammatikalische Zeitreise eines *futur antérieur* vor, sie wird tot gewesen sein, "*cela sera et cela a été*" (Barthes 150).

Zwischen Ereignis und Wiederholung hat sich auch in diesem Film die gespenstische Differenz eingeschrieben, die es völlig unmöglich macht, es als ein und dasselbe Ereignis zu sehen. Nicht nur in den unterschiedlichen Ausgängen und der maßgeblichen Veränderung der Reaktion Yellas, dem Geschehen-lassen, sondern auch in der filmischen Gestaltung macht sich die Differenz wahrnehmbar: Im Gegensatz zu den erwähnten Beispielen in anderen Filmen (DIE INNERE SICHERHEIT, GESPENSTER) ist die Verunsicherung hier nicht durch genau wiederholte Kameraeinstellungen markiert, es sind im Gegenteil leichte Verschiebungen, die diese Bilder unheimlich machen. Der Aufprall auf dem Wasser wird aus verschiedenen Winkeln gezeigt. Wenn Yella und Ben in der gleichen Körperhaltung am Ufer liegen, ist die Einstellungsgröße am Ende genau zwischen den zwei Einstellungen, die am Anfang Ben und Yella zusammen und dann Yella in Großaufnahme zeigten. Und der Blick in die Baumwipfel, in denen der Rabe beim ersten Mal sein *nevermore* krächzte und nun schweigt, der Blick, der beim ersten Mal durch den Umschnitt auf Yellas offene Augen ihr zugeschrieben werden konnte, ist am Ende ein Blick aus dem Zwischenreich.

Der Wind in den Bäumen am Ufer und der krächzende Vogel sind die Elemente, die eine unheimliche Destabilisierung bewirken, die veränderte Wahrnehmung einer Welt, die doch eigentlich vertraut sein sollte. Dieser Einbruch eines Außerhalb auf der Tonspur taucht zum ersten Mal auf, als Yella in Hannover ankommt und am Haus des Mannes vorbeikommt, den sie später in den Selbstmord getrieben haben wird. Es ist eine Botschaft, die eine Beziehung zu diesem Anderen artikuliert, eine Beziehung die das Denken übersteigt, weil es eine Stimme ohne menschliche Stimmlichkeit ist und weil Yella Sender, Empfänger und Botschaft in einem ist, denn dieser Einbruch stammt aus ihrer Vergangenheit und ihrer Zukunft zugleich. Diese doppelte Herkunft manifestiert sich auch in einem Detail, in einer geographischen Verwirrung: Es ist das gleiche Haus, das in Hannover und in Dessau steht, die gleiche Familie, das gleiche Auto mit verschiedenen Nummernschildern.

Die Geräusche unterbrechen die Gegenwart, machen sie mit sich selbst ungleichzeitig. Sie sind unerklärlich, unwirklich, für Yella wie für den Zuschauer nicht auf ihre Quelle hin überprüfbar. Aber "nicht die Wirklichkeit verschwindet, sondern die Möglichkeit – für den Horchenden – über diese zu entscheiden" (Menke 118). Die Tatsache, dass diese Geräusche und Dinge wie Baumwipfel, Wasser usw., die für sich genommen alles andere als unbekannt sind, so starke Ausdrucksträger werden können, unterstreicht noch einmal, wie sehr Film das

Medium für einen Wahrnehmungsmodus der projektiven Aufladung einer vieldeutigen Welt ist.

Durch die ständige Wellenbewegung, die der Film zwischen der einbrechenden Unheimlichkeit und dem retardierenden Moment der quasi-realistischen Erzählung beschreibt, baut Petzold eine zarte Spannung auf, die ständig in der Unentscheidbarkeit bleibt, so dass retrospektiv die Gespenster überall sind. Die Bitte Bens, Yella möge zurückkehren, kann sowohl auf Wittenberge als auch auf das Totenreich bezogen werden. Diese Offenheit ist das Gespenstische, das in den beiden Szenen, in denen Yella von Ben heimgesucht wird, wiederum inszeniert ist über das Erscheinen und Verschwinden aus dem beziehungsweise in das Nichts, das ihn sozusagen zur Verkörperung dieses *Nichts*, zu einem unsichtbar-sichtbaren *Etwas* macht.

Dass am Ende die Unentscheidbarkeit bestehen bleibt und es keine Form der Pointe gibt, die die Leerstellen schließt und den Rest des Films in einem anderen Licht erscheinen lässt, die das Gespensterdasein auf bestimmte Ursachen zurückführt, unterscheidet dabei YELLA unter anderem von Filmen wie THE SIXTH SENSE (Regie: M. Night Shyamalan, USA 1999) oder THE OTHERS (Regie: Alejandro Amenábar, E/F/USA 2001). Einerseits bedient YELLA den gleichen Topos vom eigenen Tod als einem Ereignis, das man auch mal kurz verpassen kann:

Der Satz: alle Menschen müssen sterben, paradiert zwar in den Lehrbüchern der Logik als Vorbild einer allgemeinen Behauptung, aber keinem Menschen leuchtet er ein, und unser Unbewußtes hat jetzt so wenig Raum wie vormals für die Vorstellung der eigenen Sterblichkeit. (Freud 255)

Doch begibt sich die Schlussfolgerung noch weiter jenseits von Psychologie und temporal-kausaler Logik. Das Gespenst wird durch nichts anderes, als durch sich selbst begründet, es wird kein plastisches Grauen inszeniert, sondern die Realität zu einem Dazwischen irrealisiert: das Gespenstische als Möglichkeitsform im Inneren jeder Existenz.

Die Wellenbewegung zwischen rational erklärbarer Handlung und hereinbrechender Irrationalität ist nun durchaus eine klassische Struktur von Gespenstergeschichten (vgl. Wilpert 44ff.), aber die Besonderheit von YELLA liegt in der intertextuellen Wahlverwandtschaft zu zwei sehr unterschiedlichen Filmen: NICHT OHNE RISIKO (Regie: Harun Farocki, D 2004) und CARNIVAL OF SOULS (dt.: TANZ DER TOTEN SEELEN; Regie: Herk Harvey, USA 1962). Ersteres ist die Dokumentation einer Verhandlung zwischen einem Maschinenbauer und einer Private-Equity-Firma, aus der Petzold viele Details an Situationen, Sprachformeln und Gesten extrahiert und aus einer soziologischen Realität überführt in ein *re-enactment*, das die per se symbolischen Formen des modernen Kapitalis-

mus noch einmal in ihrer Performativität ausstellt und dadurch gegen ihre selbstständigste Normalisierung arbeitet. Dabei geht es weniger um die Anekdote und das Wiedererkennen, als vielmehr um ein Prinzip, das hier beobachtbar wird: Wie Existenzen und Lebensentwürfe zum Spielball von ritualisierten rhetorischen und gestischen Machtgefällen werden und wie diese durch das Unheimliche hinterfragbar werden.

CARNIVAL OF SOULS ist ein psychedelischer Horrorfilm, der es schafft, das Unerklärliche und Unerklärte in Reinform darzustellen, ohne jeden Mehrwert, ohne jede moralische Nutzenweisung für den Zuschauer. Er hat zentrale narrative Strukturelemente für YELLA geliefert: der Sturz mit dem Auto in den Fluss, aus dem die Protagonistin am Ende als Tot-gewesen-Seiende herausgeholt wird, der Einbruch des Anderen auf der Tonspur, die Phasen der scheinbaren Rationalität, in der sie Bekanntschaft mit einem Hotelgast schließt.

YELLA zeigt den Kapitalismus im psychedelischen Horror, den Horror im Risikokapital und zwar nicht als gegenseitige Metaphorisierung. Beide 'Wirklichkeiten' behalten ihre Eigengesetzlichkeiten und stellen sich so gegenseitig zur Disposition. Man könnte nun einwenden, dass moderne Ökonomie, und sei sie noch so unheimlich, nur bedingt ein vermittelbarer Stoff für Gespenstergeschichten sei oder dass die Sichtbarkeit der ethischen Diskurse auch die Radikalität des Unerklärten zurücknehme und YELLA nicht die gleiche Schockwirkung entwickeln könne wie CARNIVAL OF SOULS. Dennoch liegt der politische und ästhetische Wert des Films gerade in dieser Kombination und gegenseitigen Unterbrechung, in der Verhandlung zwischen wirtschaftspolitischen Bedeutungszusammenhängen und der ganz anderen Weltwahrnehmung des Gespenstischen.

Bezeichnen wir nun versuchsshalber Kapitalismus und das Horror-Genre mit Jacques Rancière als Aufteilungen des Sinnlichen, als "Systeme sinnlicher Evidenzen" und "Formen der Erfahrung" (*Aufteilung* 25f.) und damit als je unterschiedliche Aufteilungen von Räumen, Zeiten und Kompetenzen, Formen der Teilhabe an dem was je als das Gemeinsame gilt, so fällt zunächst auf, dass diese Aufteilungen des Sinnlichen gesellschaftlich und historisch wirksame Festreibungen sind, und zwar genau der Fragen, die das Gespenstische auflöst, nämlich "Wer spricht?" und "Zu wem?" Dann erscheint YELLA als geradezu paradigmatisch für eine Figur dessen, was für Rancière 'kritische Kunst' ist: "das Zusammentreffen von heterogenen, unvereinbaren Elementen" und damit das Stiften eines neuen Bezugs "zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Sichtbarem und seiner Bedeutung" (ebd. 88f.).

In diesem Zusammentreffen steckt zudem eine Aussage darüber, was "Genre" und "Phantastik" heute bedeuten können: Die Vereinigung von C-Horror und sozial engagiertem Dokumentarismus, verweist darauf, dass es in dem, was Rancière das ästhetische Denken nennt, keine Normen und Hierarchien zwi-

schen Bedeutungshorizonten einerseits und sinnlich-sensorischen Erfahrungsformen andererseits mehr gibt. Das Politische der Kunst ist unmittelbar identisch mit dieser Gleichheitsbehauptung:

Das, was der Kunst "eigen" ist, ist eine Sphäre einer spezifischen Erfahrung, und leitet sich nicht aus Gesetzen oder den Eigenschaften ihrer Objekte her. Auf der einen Seite gibt es keine edlen und minderwertigen Sujets, keine vornehmen und vulgären Genres mehr. Alles Beliebige kann Teil haben an der Gleichheit im Königreich der Kunst. (Rancière, *Kunst* 41f.)

Das Gespenstische in seiner filmischen Figuration erscheint so als Beweis dafür, dass die Entregelung des materiell-sinnlichen unmittelbar eine Entregelung des Normativen wird. Das Normative, als das Kräfteverhältnis, das in den dargestellten sozioökonomischen Realitäten arbeitet, ist durch die Intervention des Phantastischen als unheimlich erfahrbar. Das sinnliche Empfinden des Unheimlichen und das denkende Reflektieren der Rituale des Kapitals werden unmittelbar eins. Im Modus des Gespenstischen wird der Kern der Rancièrschen Politik des Ästhetischen angesprochen, denn noch das Selbstverständlichste erklärt es zur absoluten Verhandlungssache. In der Verbindung aus genauer Beschreibung und Vieldeutigkeit besteht die produktive Aufspaltung von Ordnungsregimen: "In fact, this ideal effect is always the object of a negotiation between opposites, between the readability of the message that threatens to destroy the sensible form of art and the radical uncanniness that threatens to destroy all political meanings" (Rancière, "Janus-Face" 63).

Christian Petzold nutzt also das Gespenstische als "Medium der Reflexion, in dem reale kulturelle Orte in ihren Qualitäten für die sie besetzenden Individuen einer kritischen Analyse zugänglich werden" (Leiteritz 257). Er macht die Abgründe des modernen Kapitalismus sichtbar, die umso tiefer klaffen, je glatter die Oberflächen, je polierter die Expo-Fassaden glänzen, zwischen denen die Entwurzelten wandeln, die nicht wissen, dass sie immer schon ein wenig tot sind.

6. Enter Ghost - Exit Ghost - Re-Enter Ghost

In den letzten Absätzen klang auch die Frage nach einer spezifischen Ästhetik in den Filmen Christian Petzolds an: die genaue Erkundung realer Orte und Dinge, die eine besondere Präsenz erreichen und gerade deshalb vieldeutige Zeichen im Dienste einer von Sachzwängen befreiten Fiktion werden können. Die Zurücknahme der Expressivität im Schauspiel und der Verzicht auf musikalische Gefühlsleitung auf der Tonspur führen dazu, dass der Zuschauer die Welt projektiv auflädt. Dies wird – nicht ganz zu unrecht – oft und gerne auf einen Korpus bezogen, der unter der Bezeichnung 'Berliner Schule' firmiert und dessen Nicht-

Thematisierung sicherlich in dieser Arbeit eine spürbare Leerstelle darstellt. Allerdings ging der Impuls von der Frage des Gespenstischen aus, das innerhalb dieser 'Schule' als ein spezifischer Inszenierungsmodus so nur in den Filmen Petzolds zu finden ist.⁹

Diese Filme scheinen besonders deutlich von einem Ort aus zu sprechen, an dem die vertraute Welt ins Unheimliche gerückt ist und die Figuren sich in 'Blasen' befinden, die immer leicht neben einer – selbst gespenstisch gewordenen – Normalität haltlos dahin gleiten. Es ist diese intensive Auseinandersetzung mit den Fragen der Körper und der Sichtbarkeit im Zeichen der A-Logik des Gespenstischen, die hier aufgezeigt werden sollte. Gleichzeitig ist diese Übertragungsform zwischen genauer Beobachtung und der Vieldeutigkeit des Gespenstischen allgemein charakteristisch für den sich allmählich herauschälenden Genrebezug der 'Berliner Schule': die Verknüpfung von Bezügen auf Genregeschichte(n) mit präzisen Gegenwartsverortungen. Filme wie die von Petzold – oder als prägnantestes neueres Beispiel Thomas Arslans IM SCHATTEN (D 2010) – entstehen gleichzeitig aus einem strengen filmhistorischen Bezug auf Genrekonventionen und konkreten Soziotopen mit ihren Sprachgesten, Handlungs- und Fortbewegungsweisen.

Die Genretauglichkeit dieses Kinos erscheint nun bei Petzold im Modus des Gespenstischen als Möglichkeit der Erfahrbarmachung von gesellschaftlichen Mechanismen. In einer Welt *out of joint*, in der die Gespensterstunde noch lange nicht vorüber ist, in der nichts unmöglich scheint, ist ein solches Bewusstsein lebensnotwendig. Das Kino ist in der Lage, weil es seine phänomenologische Offenheit zur Welt mit einer Inszenierung des Phantasmatischen vereinen kann, als ästhetische Form aufzutreten, die das Nicht-Präsente in der gegenwärtigen Ordnung und dessen zukünftige Wiederkehr behauptet.

SZ: Wieso der Titel "Gespenster"?

Christian Petzold: Das ist zuerst eine Reverenz an Murnaus Stummfilm "Nosferatu", wo es auf einer Tafel heißt: "Als er die Brücke überquert hatte, kamen ihm die Gespenster entgegen!" Diesen Satz fand ich so lyrisch. So muss Kino sein! Man bezahlt an der Kasse, dann geht man über die Brücke, und dann kommen einem Gespenster entgegen. (Gansera, k. Pag.)

Zitierte Werke

Barthes, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.
Baßler, Moritz, Bettina Gruber und Martina Wagner-Egelhaff, Hg. *Gespenster: Erscheinungen - Medien - Theorien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

9 Sie unterscheiden sich in dieser Hinsicht von den Modi des Phantastischen oder Grotesken wie sie in anderen Filmen der 'Berliner Schule' zu finden sind, etwa in Christoph Hochhäuslers FALSCHER BEKENNER (D 2005).

- Baute, Michael und Stefan Pethke. "Der große Knall ist verhallt". Interview mit Christian Petzold. *Nadir.org*. 28.06.2001. Web. 20.04.2011. <http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/2001/06/28a.htm>.
- Brittmacher, Hans-Richard. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard UP, 1979.
- . "The Uncanniness of the Ordinary". In *Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago: Chicago UP, 1988. 153-78.
- . *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge: Belknap, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Derrida, Jacques. *Marx' Gespenster: der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.
- . *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen*. Berlin, Merve 2003.
- Derrida, Jacques und Bernard Stiegler. *Echographien: Fernsehgespräche*. Wien: Passagen, 2006.
- Foucault, Michel. "Andere Räume". *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. K. Barck et al. Leipzig: Reclam, 1991.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. 1919. *Gesammelte Werke*. Bd.12. Frankfurt/M.: Fischer, 1999.
- Gansera, Rainer. "Über die Brücke, und in den Wald". Interview mit Christian Petzold. *Süddeutsche Zeitung* 15.02.2005.
- Görling, Reinhold. "Kleist und der Cyberspace". Baßler et al. 189-200.
- Jentsch, Ernst. "Zur Psychologie des Unheimlichen". *Psychiatrisch-Neurobiologische Wochenschrift* 22 und 23 (1906): 195-98 und 203-5.
- Leiteritz, Christiane. "Gespensterwelten: Heterotopien bei Kasack, Sartre und Wilder". Baßler et al. 253-66.
- Lenssen, Claudia. "Mit der Kälte des Vermittlers". Interview mit Christian Petzold. *die tageszeitung* 25.09.2003.
- Lévinas, Emmanuel. *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*. Freiburg: Alber, 1992.
- . *Ethik und Unendliches: Gespräche mit Philippe Nemo*. Wien: Passagen, 1996.
- Menke, Bettine. *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Fink, 2000.
- Negri, Antonio. "The Specter's Smile". Springer 5-16.
- Rancière, Jacques. "The Janus-Face of Politicized Art: Jacques Rancière in Interview with Gabriel Rockhill". *The Politics of Aesthetics: Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.
- . *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. und Übers. Maria Muhle. Berlin: b_books, 2006.
- . *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve, 2008.
- Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*, London: Viking, 1988.
- Schmitz-Emans, Monika. "Gespenstische Rede". Baßler et al. 229-52.
- Sprinker, Michael, Hg. *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. London: Verso, 1999.

- Stadler, Ulrich: "Gespenst und Gespenster-Diskurs im 18. Jahrhundert". Baßler et al. 127-40.
- Weigel, Sigrid: "Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven". *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Hg. Doris Kolesch und Sybille Krämer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
- Wilpert, Gero von. *Die deutsche Gespenstergeschichte: Motiv - Form - Entwicklung*. Stuttgart: Kröner, 1994.

2030 – AUFSTAND DER ALTEN: Demographische Dystopie als Ereignisfernsehen¹

Steffen Hantke

2030 – REBELLION OF THE ELDERLY: Demographic Dystopia as Event Television

Compounding anxieties about the aging of the German population and the neoliberal encroachment upon the welfare state, the German television miniseries 2030 – *AUFSTAND DER ALTEN* (2030 – REBELLION OF THE ELDERLY, 2007) is designed as a memorable television event. In its ambitions to galvanize a mass audience and critically intervene in the political debate, the series positions itself within a medial genealogy of similar "event television" broadcasts reaching back to the 1960s and 1970s. However, its claim to topical urgency, which implies a rehabilitation of the medium of television as an institution of political relevance, is compromised by a media landscape transformed by new technologies and, more recently, economic crises. The nostalgia for a politically relevant television that permeates the series' subtext makes it an unwittingly revealing document of current German television's self-perception, both as a reality and as an ideal.

1. Einleitung: Die Rentnerschwemme als Profitgelegenheit

Wir schreiben das Jahr 2030, und die deutsche Regierung gibt ihren geschlossenen Rücktritt bekannt. Der Grund: schockierende Enthüllungen über ihre geheime systematische Zusammenarbeit mit dem multinationalen Giganten Prolife, in deren Verlauf die Alten in der Bevölkerung ausgeplündert, abgeschoben und in Lagern unter menschenunwürdigen Bedingungen kaserniert werden. Die unabhängigen Recherchen, die diesen Skandal aufdecken – geführt von der Fernsehjournalistin Lena Bach (Bettina Zimmermann) –, werden von einem ähnlich spektakulären Ereignis sechs Monate zuvor in Gang gesetzt: Der politisch radikalisierte Rentner Sven Darow (Jürgen Schornagel) dringt in die Zentrale von Prolife ein, nimmt den Vorstandsvorsitzenden des Konzerns als Geisel und verlangt während einer Live-Übertragung im Internet, dass dieser vor laufender Kamera ein volles Geständnis über die finsternen Machenschaften seiner Firma ablegt. Dieses öffentliche Geständnis kommt allerdings nie zustande, da ein Sonderkommando der Polizei die Chefetage stürmt. Die Handgranate, mit der Darow den Konzernchef bedroht, explodiert und tötet sowohl Geiselnnehmer als auch Geisel, bevor es zum Geständnis kommen kann. Wer ist für den Tod dieser beiden Menschen verantwortlich, und was war der Inhalt der Verlautbarung, die

1 Das Original dieses Essays erscheint in *The Journal of Popular Film & Television* in englischer Sprache. Mein aufrichtiger Dank gilt den Herausgebern dieser Zeitschrift für die Möglichkeit, diese deutsche Übersetzung vorab zu veröffentlichen.