

Thomas Schick · Tobias Ebbrecht (Hrsg.)

Kino in Bewegung

Film, Fernsehen, Medienkultur.
Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen
„Konrad Wolf“

Die Verbindung von Medien und Kultur wird heute nicht mehr in Frage gestellt. Medien können als integraler Bestandteil von Kultur gedacht werden, zudem vermittelt sich Kultur in wesentlichem Maße über Medien. Medien sind die maßgeblichen Foren gesellschaftlicher Kommunikation und damit Vehikel eines Diskurses, in dem sich kulturelle Praktiken, Konflikte und Kohärenzen strukturieren. Die Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen schließt an eine solche Sichtweise von Medienkultur an und bezieht die damit verbundenen Themenfelder ihren Lehr- und Forschungsfeldern entsprechend auf Film und Fernsehen. Dabei werden unterschiedliche Perspektiven eingenommen, in denen es gleichermaßen um mediale Formen und Inhalte, Rezipienten und Kommunikatoren geht. Die Bände der Reihe knüpfen disziplinar an unterschiedliche Fachrichtungen an. Sie verbinden genuin film- und fernsehwissenschaftliche Fragestellungen mit kulturwissenschaftlichen und soziologischen Ansätzen, diskutieren medien- und kommunikationswissenschaftliche Aspekte und schließen Praktiken des künstlerischen Umgangs mit Medien ein. Die theoretischen Ausführungen und empirischen Studien der Schriftenreihe erfolgen vor dem Hintergrund eines zunehmend beschleunigten technologischen Wandels und wollen der Entwicklung von Film und Fernsehen im Zeitalter der Digitalisierung gerecht werden. So geht es auch um neue Formen des Erzählens sowie um veränderte Nutzungsmuster, die sich durch Mobilität und Interaktivität von traditionellen Formen des Mediengebrauchs unterscheiden.

Thomas Schick
Tobias Ebbrecht (Hrsg.)

Kino in Bewegung

Perspektiven des
deutschen Gegenwartsfilms

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

1. Auflage 2011

Alle Rechte vorbehalten
© VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2011

Lektorat: Barbara Emig-Roller | Eva Brechtel-Wahl

VS Verlag für Sozialwissenschaften ist eine Marke von Springer Fachmedien.
Springer Fachmedien ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media.
www.vs-verlag.de



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspei-
cherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem
Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche
Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten
wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Umschlaggestaltung: KünkelLopka Medienentwicklung, Heidelberg
Satz: text plus form, Dresden
Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier
Printed in Germany

ISBN 978-3-531-17489-1

Inhalt

<i>Dieter Wiedemann</i> Zum Geleit	9
<i>Tobias Ebbrecht/Thomas Schick</i> Perspektiven des deutschen Gegenwartskinos Zur Einleitung	11
Ästhetiken und Diskurse des deutschen Gegenwartskinos	
<i>Michael Wedel</i> Bodenlose Resonanz Tom Tykwer und die Evidenz der Sinne	21
<i>Thomas Elsaesser</i> Vom Tod als Experiment im Leben zum Kino der ethischen Handlungsmacht Fatih Akin und die „Ethische Wende“	41
<i>Petra Löffler</i> Ghost Sounds und die kinematographische Imagination Christian Petzolds <i>Gespenster</i> und <i>Yella</i>	63
<i>Thomas Schick</i> Stillstand in Bewegung Raum, Zeit und die Freiheit des Zuschauers in Thomas Arlans <i>Der schöne Tag</i> und Angela Schanelecs <i>Mein langsames Leben</i>	79
<i>Guido Kirsten</i> Fiktionale Authentizität und die Unterklausele im Zuschauervertrag Zum filmischen Realismus in Henner Wincklers <i>Klassenfahrt</i>	105
<i>Claudia Wegener</i> Der Kinderfilm: Themen und Tendenzen	121
<i>Lothar Mikos</i> Amphibischer Film versus transmediale Erzählung Zu den komplexen Wechselbeziehungen von Film und Fernsehen	137

Grenzen und Übergänge im deutschen Gegenwartskino

<i>Tobias Ebbrecht</i>	
Begegnungen und Unterbrechungen	
Europäische Gedächtnisräume in Romuald Karmakars	
<i>Land der Vernichtung</i> und Robert Thalheims <i>Am Ende kommen Touristen</i>	157
<i>Randall Halle</i>	
Die deutsch-polnische Interzone	
Kino als transnationaler Apparat in der Europäischen Union	185
<i>Laura G. McGee</i>	
Andreas Dresens <i>Nachtgestalten</i>	
Wendepunkt in der Entwicklung einer künstlerischen Handschrift	207
<i>Andy Räder</i>	
Aufführung einer gewöhnlichen Geschichte	
Zum Performativen in Andreas Dresens <i>Halbe Treppe</i>	225
<i>Drehli Robnik</i>	
Auch nur ein Kreativwirtschaftsstandort	
Zur Geschichtsvermittlung in und rund um	
Stefan Ruzowitzkys <i>Die Fälscher</i>	241
<i>Mariana Ivanova</i>	
Die DDR aus der Perspektive einer jungen Generation	
Erkundungsreisen und Grenzerfahrungen zwischen	
Träumen und Realität in deutschen Filmen seit 2005	259
Kontexte und Perspektiven des deutschen Gegenwartskinos	
<i>Elizabeth Prommer, Anna Jurzik, Philipp Lang, Paula Syniawa</i>	
Der deutsche Kinofilm: Publikum und Image	285
<i>Anke Zwirner</i>	
Innovation und Wirtschaftlichkeit	
Die Situation von Nachwuchsfilmemachern und die Bedeutung	
der Filmförderung für das deutsche Gegenwartskino	309
<i>Tobias Mosig</i>	
Die weltweite kulturelle Filmarbeit des Goethe-Instituts und deren	
Bedeutung für die internationale Wahrnehmung des deutschen Films	319
<i>Alfred Holighaus</i>	
Der jüngste deutsche Film auf Festivals	337

Wege zum Film – Filmemacher im Gespräch

<i>Andreas Dresen</i>	
„Ein bisschen Kunst ohne Risiko geht nicht ...“	
Werkstattgespräch mit Andreas Dresen an der HFF	
„Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg	343
<i>Sylke Enders, Florian Gärtner, Ann-Kristin Reyels,</i>	
<i>Henner Winckler</i>	
Wege zum Film: Positionen deutscher Filmemacher zum	
zeitgenössischen Kino	
Ein Gespräch an der HFF „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg	365
Autorinnen und Autoren	
	379

- Rancière, Jacques (2006a) *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books.
- Rancière, Jacques (2006b) *The Politics of Aesthetics* (05.05.2006). <<http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001877.php>> (Stand: 05.09.2010)
- Rancière, Jacques (2007) *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen.
- Žižek, Slavoj (2001) *The fragile absolute: Or, Why the Christian Legacy Is Worth Fighting For?* New York/London: Verso.

Ghost Sounds und die kinematographische Imagination

Christian Petzolds *Gesperster* und *Yella*

Petra Löffler

„Wen kümmert's, wer spricht.“
(Michel Foucault)

„Jede Suche ist eine Krise.“
(Maurice Blanchot)

Die Stimme als theoretisches Objekt: *le acousmètre*

In den vergangenen Jahrzehnten hat die Stimme einen prominenten Platz sowohl in der Philosophie, in der Literaturtheorie als auch in der Filmwissenschaft erobert (vgl. Chion 1999; Dolar 2007; Weigel 1998). Vor allem Jacques Derrida hat durch seine Kritik am Phonozentrismus der abendländischen Philosophie die akademische Diskussion entscheidend geprägt (vgl. Derrida 2003). Im Gegenzug hat die Literaturtheorie die Stimme als „Pathosformel einer Schrift ohne Autor“ (Weigel 1998, 198) gefeiert, während die feministische Theorie die weibliche Stimme als phantasmatische Projektion von Autorschaft erkannt hat (vgl. Silverman 1988). Die anhaltende Faszination für die menschliche Stimme verdankt sich nicht zuletzt der Sprengkraft der mit ihr verbundenen Vorstellungen von Innerlichkeit, Subjektivität und Autorschaft.

So hat sich dem französischen Philosophen Maurice Blanchot zufolge die menschliche Stimme als „Organ der subjektiven Innerlichkeit“ (Blanchot 1991, 259) von Bedeutungszwang und Repräsentation befreit, nur um „sich dem idealen Wahnsinn des Rausches zu überlassen.“ (ebd., 260) In diesem Zustand ist sie an kein Subjekt gebunden:

Die Stimme, die wortlos spricht, ruhig, durch die Stille des Schreies, ist bestrebt, die Stimme, sei es auch die innerste, von niemanden zu sein: Was spricht, wenn die Stimme spricht? Es befindet sich nirgendwo, weder in der Natur noch in der Kultur, sondern es äußert sich in einem Raum der Verdoppelung, des Echos und der Resonanz, in dem es nicht jemand ist, sondern dieser unbekannt Raum – sein verstimmter Akkord, seine Schwingung –, der wortlos spricht. (ebd.)

Was hat es mit diesem wortlos sprechenden Raum der Verdoppelung, des Echos und der Resonanz auf sich? Was ist es, wenn nicht die menschliche Stimme, die ohne Worte spricht? Blanchots Überlegungen zum „idealen Wahnsinn des Rausches“, der Stimme als Rauschen, lassen an Schreie, Tierstimmen und Naturgeräusche denken, die diesen unbekanntem Raum bevölkern, zum Schwingen und damit erst zum Sprechen bringen. Es handelt sich also um einen Raum der Stimmen ohne sichtbaren Körper jenseits von Innerlichkeit und Bedeutungsdruck, um den Echoraum einer Verdoppelung von Stimmen und Geräuschen, in dem Ghost sounds, Geisterstimmen, ertönen und der erst jene Verstimmung hervorbringt, von der Blanchot spricht.

Im Folgenden soll untersucht werden, wie dieser akustische Raum körperloser und unsichtbarer Stimmen und Geräusche von der kinematographischen Imagination Besitz ergreift, wie diese das Filmbild okkupieren – wie, mit Gilles Deleuze gesprochen, die Sono-Zeichen die Opto-Zeichen in Verwirrung bringen und die kinematographische Imagination dominieren (vgl. Deleuze 1997, 39). Für Christian Metz ist das Kino von Anfang an imaginär aufgrund einer primären Verdoppelung, „die stets schon stattgefunden hat,“ wodurch der Signifikant „durch seine Abwesenheit anwesend“ ist (Metz 2000, 46). Nicht von ungefähr wird in Metz' psychoanalytischer Filmtheorie der Spiegel als Medium des Imaginären *par excellence* betrachtet. Gegenüber dem Filmzuschauer, der „ganz Auge und ganz Ohr“ (ebd., 48) den kinematographischen Signifikanten konstituiert, ist dieser Spiegel jedoch blind, da er niemals dessen Bild zurückwirft.

Anders verhält es sich mit den gehörten Stimmen und Geräuschen. Obwohl das Ohr wie das Auge ein Distanzsinn ist und wie dieses damit bestens Halluzinationen aufsetzt, stellt der multidirektionale Raum der Resonanz, des Echos und der Schwingung eine Potenzierung des Spiegels als Reflexionsmedium dar, die sich – wenn überhaupt – mit den unendlichen Spiegelungen eines Kaleidoskops vergleichen lässt. Mary Ann Doane hat diese halluzinierende Macht der Stimme über den Raum als akustische Spiegelung verstanden (vgl. Doane 1986). Die akustischen Reize, die der Film aussendet, erreichen den Zuschauer, der ja zugleich Zuhörer ist, neben und abseits der Bilder, die er sieht. Sie adressieren und affizieren ihn zugleich unterschwellig und direkt, indem sie ihn in den artifiziellen Resonanzraum einbegreifen, die der Kinosaal um ihn herum aufbaut. Die Stimmen und Geräusche, die dort zu hören sind, resonieren zugleich die Imagination des Filmzuschauers.

Das Sichtbare und das Hörbare können deshalb als zwei Ebenen oder Seiten der kinematographischen Imagination verstanden werden, die durch das Wechselspiel von Erscheinen und Verschwinden, Anwesenheit und Abwesenheit strukturiert wird. Auf diese Weise können rein optisch-akustische Bilder ent-

stehen, die Bilder sind, „ohne Metapher zu sein.“ (Deleuze 1997, 35) Christian Petzolds kurz nacheinander entstandene Filme *Gespenster* (D 2005) und *Yella* (D 2007) bieten reichlich Anlass, die besondere Beziehung zwischen Stimmen bzw. Geräuschen und Filmbildern, zwischen Akustischem und Visuellem zu diskutieren. Von Interesse werden besonders solche Situationen bzw. Szenen sein, die einen akustischen Raum schaffen, der die kinematographische Imagination formt und immer wieder dominiert.

Petzolds Film *Gespenster* erzählt zwei parallele Geschichten von Verlust und Wiederholung, die beide um traumatische Erinnerungen kreisen, die ein ums andere Mal wiederkehren. Es geht einerseits um die unaufhörliche Suche einer Mutter nach ihrem verschwundenen Kind und andererseits um die Sehnsucht einer jungen Frau nach Nähe und Zuneigung: Françoises (Marianne Basler) Tochter Marie wurde am Tag vor ihrem dritten Geburtstag vor einem Supermarkt gekidnappt. Die Mutter kann die Hoffnung nicht aufgeben, dass ihre Tochter noch am Leben und in Berlin ist, wo das Kind vor vielen Jahren verschwunden ist. Wann immer Françoise und ihr Mann Pierre (Aurélien Recoing) dorthin zurückkehren, sucht sie nach einem Gesicht oder einem Körperzeichen, das ihrer Tochter gehören könnte. Sie begegnet bei dieser andauernden Suche Nina (Julia Hummer), die dem Phantombild Maries ähnelt, das Françoise stets bei sich trägt und das Marie als Teenager zeigt, der sie mittlerweile wäre. Diese simulierte Fotografie ist im wahrsten Sinne des Wortes eine Geisterfotografie – als ephemeres Bild ein Pendant zu den allgegenwärtigen Ghost sounds, um die es im Folgenden gehen soll: Françoise holt sie kein einziges Mal bei ihren Begegnungen mit Nina hervor, die selbst wiederum eine traumatisierte Kindheit hinter sich hat. Diese beiden miteinander verschränkten, spiegelbildlich angelegten Geschichten erzählt der Film bruchstückhaft. Sie erschließen sich dem Zuschauer erst nach und nach und keineswegs vorrangig über seine Bilder, sondern vielmehr über das, was er auslässt, über die „Lücke im Aussprechbaren“ (Weigel 1998, 203), die das prekäre Verhältnis des Traumas zu seiner Erzählbarkeit markiert – also weniger über das, was er (nicht) zu sehen, als über das, was er (wie auch immer verstimmt) zu hören gibt.

Der Film beginnt *in medias res*, sowohl zeitlich als auch räumlich. Die Kamera befindet sich im Inneren eines fahrenden Autos. Wir sehen eine mehrspurige Trasse vor uns, Straßenschilder und urbane Architektur. Ein Mann mittleren Alters lenkt den Wagen – es ist Pierre, Françoise Ehemann und Vater der vermissten Marie. Vom Vorspann an ist eine traurige Melodie zu hören, die mit den ersten Bildern des Films in eindringlichen Gesang wechselt. Dieser Gesang scheint aus dem im Wageninneren installierten CD-Player zu kommen. Aber das lässt sich nur vermuten, weil die Quelle dieser Stimme unsichtbar bleibt. Die Musik stammt aus Johann Sebastian Bachs Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis*

im Herzen (1714).¹ Es handelt sich um die symphonische Eröffnung und die darauf folgende Arie. Zu hören sind daraus besonders zwei Liedzeilen: „Bäche von gesalzenen Zähnen, / Fluten rauschen stets einher.“ Die letzte Zeile wird dreimal wiederholt, und jedes Mal wird der Klagegesang übertönt durch die automatische Stimme des Navigationssystems, die dem Fahrer Anweisungen erteilt.

Von der ersten Einstellung des Films an, bevor auch nur eine Figur ihre Stimme erhoben und ein Wort gesagt hat, werden wir mit körperlosen und unsichtbaren Stimmen konfrontiert – genauer: mit technisch reproduzierten Stimmen, die einen Raum der Verdoppelung, des Echos und der Resonanz bilden. Diese Stimmen ohne Subjekt, deren Ursprung unsichtbar bleibt und die zugleich den Raum des Sichtbaren okkupieren, lassen sich als Ghost sounds, Geisterstimmen im eingeführten Sinne beschreiben. Solche aufgezeichneten Stimmen von nirgendwo her, Stimmen ohne sichtbare Quelle, ohne die körperliche Präsenz eines Sprechers hat Michel Chion mit dem Begriff akusmatisch belegt. In seinem 1982 erschienenen Buch *La voix au cinéma* erläutert er den Ursprung des arkanen französischen Ausdrucks ‚acousmate‘ als Bezeichnung für ein Geräusch „that is heard without a cause or source being seen.“ (Chion 1999, 18 f.) Chion hat diesen Begriff von dem Musikologen Pierre Schaeffer übernommen, der ihn seinerseits benutzt hat, um die zahlreichen unsichtbaren Stimmen systematisch zu bestimmen, die aus Radios und Telefonen kommen, auf Schallplatten – und CDs und Sound Files, wie man mittlerweile ergänzen muss – aufgezeichnet und gespeichert sind.

Außerdem hat Chion den Neologismus *acousmètre* geprägt, um die Existenz solcher scheinbar ursprungslosen Stimmen zu unterstreichen. Immer wenn die Person, die wir hören, nicht zu sehen ist, obwohl deren Stimme wie alle anderen Geräusche auch aus dem Zentrum des Bildes kommt, spricht er vom Akusmatischen (vgl. ebd., 9, 21). Es umfasst sowohl geschlechtsspezifische als auch Tierstimmen, natürliche Geräusche ebenso wie technisch aufgezeichnete, Schreie und sogar gänzliche Stille. Auch die unsichtbare künstliche Stimme des Navigators in der Eingangsszene des Films gehört hierher. Sie lässt sich mit Chion als „acousmachine“ (ebd., 37) bezeichnen. Das Akusmatische besitzt damit genau jene Eigenschaften von Blanchots Echoraum der subjektlosen Stimmen.

¹ Bachs Kantate führt in Form einer Motette verschiedene Stimmen zusammen: Zuerst führt ein Chor in das Thema ein, dann folgt die Arie, gesungen von einer Solostimme, die die Schmerzen eines leidenden Herzens in einfache Worte fasst. Der Grund des Leidens ist der Verlust des Glaubens an Gott. Der Sänger beklagt, dass Gott ihn vergessen hat und noch nicht einmal seine Klage hört. Bach hat nicht nur die Musik komponiert, auch die Liedtexte stammen wahrscheinlich von ihm. Als möglicher Autor der Liedtexte wird allerdings auch Salomo Franck genannt aufgrund des pietistischen Einflusses auf das Liebesduett zwischen der leidenden Seele und Christus.

Chion hat auch behauptet, dass die subjektlosen Geräusche und Stimmen die Oberfläche der filmischen Leinwand auf der Suche nach einem Ort überqueren und allein dem Kino angehören: „sounds and voices that wander the surface of the screen, awaiting a place to attach to, belong to the cinema and to it alone.“ (ebd., 4) Solche Stimmen und Geräusche ohne Körper oder Quelle im Filmbild, Stimmen, die es trotzdem bewohnen, beherrschen und vampirisieren, sind Ghost sounds par excellence (vgl. ebd., 27), Formen des Akusmatischen im Sinne Chions. Diese verstimmten Geisterstimmen generieren für den Filmzuschauer eine unheimliche Atmosphäre der Desorientierung. Dies geschieht zum Beispiel durch den Klagegesang in der bereits erwähnten Szene von *Gespenster*. In ihr schwingt der traumatische Unterton der filmischen Handlung mit, ohne wirklich gedeutet werden zu können.

Die Stimme des Anderen

In seinem Buch hat Chion auch darauf hingewiesen, dass die Präsenz einer menschlichen Stimme sofort eine Hierarchie der Wahrnehmung etabliert (vgl. ebd., 5). Genau das passiert am Anfang von Petzolds Film. Die unsichtbare Gesangsstimme okkupiert nicht nur den visuellen Raum, sondern die kinematographische Imagination insgesamt. Die Singstimme stülpt den bewegten Bildern einer gewöhnlichen Autofahrt eine Atmosphäre unerwarteter und zugleich diffuser Gefühle über – Gefühle ohne konkretes Subjekt und konkreten Schauplatz. Was dazu führt, dass sich die Wahrnehmung des Filmzuschauers auf diese unsichtbare Stimme konzentriert. Das liegt mit Chion gesprochen daran, dass die Stimme eines (unidentifizierbaren) anderen den Anderen schlechthin ins Spiel bringt. Und genau das begründet für ihn auch die Macht des *acousmètre*: Diesem unsichtbaren, aber hörbaren Anderen zum Ausdruck zu verhelfen.²

Drei Mal ist im Laufe des Films Bachs Kantate zu hören; stets diegetisch motiviert und immer bleibt ihre Quelle verborgen. Der Filmzuschauer hört die Stimme nur, wenn Pierre oder Françoise Auto fahren und dabei Musik hören. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass die Aufnahmen im Innern des Wagens einen klassischen Phantom Ride darstellen, die den Filmzuschauer

² Darin schließt Chion an Lacan an, der bekanntlich die Stimme als Objekt des Anrufungs- triebes identifiziert hat, die sich an den Anderen richtet und von ihm Antwort erhält: „Dank der Stimme, jenes vom Organ der Rede zurückbleibenden Objekts, ist der Andere der Ort, wo es spricht.“ (Müller-Kalkus 1995, 287) Dieser Ort ist zugleich phantasmatischer Sitz des eigenen Begehrens.

in den kinematographischen Raum hineinziehen. Das verdeutlicht, dass die akusmatische zugleich eine reisende Stimme ist, wie gleichfalls Chion behauptet hat: „It's as if the voice were wandering along the surface, *at once inside and outside*, seeking a place to settle.“ (ebd., 23) Im Film befindet sich demnach die akusmatische Stimme weder im Inneren noch im Äußeren der kinematographischen Imagination. Im Unterschied etwa zur kommentierenden Voice-over ist sie immer mit „einen Fuß im Bild“ (vgl. ebd., 24).

Solche wandernden Stimmen lassen sich in *Gespenster* überall finden. Die Schreie Tonis (Sabine Timoteo) zum Beispiel, deren Gestalt von Bäumen verdeckt wird und deshalb kaum zu erkennen ist, unterbrechen eine fast idyllisch zu nennende Szene am Anfang des Films. Sie locken Nina an, die im Park Müll aufsammeln muss und bei dieser Arbeit dem Filmzuschauer vorgestellt wird. Toni und Nina bilden das andere Paar des Films, das Pendant zu Pierre und Françoise, und ihre Wege werden sich mehr als einmal kreuzen. Die beiden jungen Frauen befinden sich im weitläufigen Berliner Tiergarten; rauschende Bäume und singende Vögel schaffen eine friedliche Atmosphäre, die durch Tonis Schreie, die von zwei Männern bedrängt wird, empfindlich gestört wird. Mit dem Erscheinen einer menschlichen Stimme, dem Ertönen eines wortlos sprechenden Schreis hat sich die gesamte Szene verändert – mit Michel Chion gesprochen: „speech, shouts, sighs or whispers, the voice hierarchies everything around it.“ (ebd., 6)

Geisterstimmen bevölkern auch Petzolds nächsten Film, *Yella*, der die Geschichte einer jungen Frau vom Augenblick ihres Todes her erzählt. Es geht dabei um einen gescheiterten Lebensentwurf, der noch einmal durchgespielt und gespiegelt wird in der unwahrscheinlichen Möglichkeit eines Neuanfangs. Er wird Yella (Nina Hoss), der Hauptfigur des Films, für einen Moment gewährt, da sie zwischen Leben und Tod innehält und die Zeit gewissermaßen stillsteht. Der Film beginnt mit einem Blick aus einem Zugfenster – vorbeiziehende Landschaft, Flussauen mit Bäumen, Brücken, die Einfahrt in einen Bahnhof sind zu sehen. Yella sitzt allein in einem Zugabteil und wirkt in sich gekehrt. Kurz vor der Einfahrt des Zuges in den Bahnhof tauscht sie rote Bluse und schwarzen Rock gegen Jeans und Pulli. Bluse und Rock wird sie den ganzen Film über bei allen geschäftlichen Terminen tragen, und diese Kleidungsstücke trägt sie auch bei dem tödlichen Unfall, der sich bald darauf ereignen wird.

In die Stille dieser Szene, die von keiner menschlichen Stimme unterbrochen wird, ragt nur das typische intermittierende Rattern des Zuges über die Gleisschwellen, die fortgesetzten und vielfach gebrochenen Schallwellen eines in hoher Geschwindigkeit sich bewegenden Fahrzeugs. Dieser Sound und die Fahrgeräusche des Autos, das nur wenig später und kurz vor dem tödlichen Sturz in den Fluss über das grobe Pflaster einer Brücke rattert, bilden die leit-

motivisch eingesetzten Ghost sounds dieses Films. Zugleich etablieren diese jedem Zug- bzw. Autofahrer bekannten Geräusche das Motiv der Lebensreise, die auf den unvermeidlichen Tod zu steuert. Dieses Motiv ist hier auf paradoxe Weise gekoppelt an das Vergessen, das den Tod der Zeit, ihre Aufhebung bedeutet. Petzolds Film inszeniert diese Aufhebung als Zeitschleife, er entspricht einem Zeitkristall in Deleuze' Sinne, in dem das Aktuelle und das Virtuelle sich permanent überlagern und austauschen: Es sind zwei „verschiedenartige, aber ununterscheidbare“ (Deleuze 1997, 98) Welten, die sich in *Yella* berühren: zwei Lebensentwürfe an zwei verschiedenen Orten, die letztlich beide zum Scheitern verurteilt sind. Was Deleuze über Antonioni gesagt hat, lässt sich deshalb auch auf Petzolds Film übertragen: „Für Antonioni gibt es nur chronische Krankheit; Chronos ist die Krankheit selbst.“ (ebd., 39)

In *Yella* ist es, das zeigen bereits die ersten Einstellungen, auffällig nicht die menschliche Stimme, die zum bevorzugten Agenten des Akusmatischen wird. Hier dominieren künstlich verstärkte Naturgeräusche den akustischen Raum, die mehrfach wiederholt werden und sich mehr und mehr verselbständigen: Das Rauschen von Wasser, das Krächzen von Krähen, das Rauschen von Blättern – diese Geräusche begleiten Yella, seit sie auf wundersame Weise aus dem Fluss heraus und ans Ufer gekrochen ist, in den ihr verzweifelter Ehemann Ben (Hinnerk Schönemann) den Wagen gesteuert hat, um wenn schon nicht im Leben, dann wenigstens im Tod mit ihr vereint zu sein. Diese Geräusche sekundieren einander und kehren im Laufe des Films immer wieder. Sie sind Boten, die der kinematographischen Imagination den Weg weisen. Erneut sind sie, ohne direkten Zusammenhang zur Handlung, bei der ersten Verhandlung zu hören, zu der Yella den Manager Philipp (Devid Striesow) begleitet. Dort fällt ihr aus Versehen ein Wasserglas zu Boden, das zerspringt. Das auslaufende Wasser evoziert als akustische Reminiszenz die traumatische Situation des tödlichen Unfalls vom Anfang des Films. Auch das Vogelgekrächze und das Blätterrauschen sind wieder zu hören. Diese Geräusche bilden einen eigenständigen akustischen Raum, der die parallelen Filmbilder in den Hintergrund rückt. Sie werden leitmotivisch eingesetzt, um an die Unausweichlichkeit der Katastrophe zu erinnern, die sich bereits am Anfang des Films ereignet hat und die Yella seltsamerweise vergessen zu haben scheint. Und – das ist entscheidend – sie sind nur von ihr selbst zu hören: Das Akusmatische ist in diesem Film ganz dem Raum der subjektiven Innerlichkeit zugeordnet, den allein der Filmzuschauer mit der Hauptfigur teilt. Es entspricht damit der besonderen Zeitstruktur des Films, denn die Zeit ist, das betont Deleuze (mit Bergson), „die Innerlichkeit in der wir sind und leben.“ (ebd., 113)

Außerdem wird durch Ludwig van Beethovens „Adagio sostenuto“ aus der *Klaviersonate Nr. 14, op. 27, Nr. 2 in Cis-Moll*, bekannt unter dem Titel „Mond-

scheinsonate“ (1801), ein melancholisch gefärbtes Sehnsuchtsmotiv eingeführt, das die kinematographische Imagination ebenfalls leitmotivisch strukturiert.³ Zusammen mit dem zweiten musikalischen Wiedergänger des Films, dem Pop-song „Road to Kairo“, gesungen von Julie Driscoll, öffnet sie einen akustischen Raum abseits der Diegesis – den Möglichkeitsraum des erträumten, gleichwohl nicht lebbaren Lebens. Beethovens Sonate erweitert die kinematographische Imagination um die Komponente einer Gegen- oder Traumwelt und zugleich das aktuelle Filmbild um ein virtuelles Spiegelbild. Das Adagio supplementiert die Stummheit der Geister ebenso wie es den ersten Blick vorwegnimmt, den Yella und Philipp tauschen werden. Die Klaviermusik gibt ihnen eine Stimme, über die sich sonst nicht verfügen. Sie erklingt zum ersten Mal, als Yella im Hotelrestaurant zufällig auf den Bildschirm des Laptops eines anderen Gastes schaut, Philipp, den sie kurz darauf kennen lernt. Auf ihm ist das Bild einer gigantischen, sich am Meeresufer brechende Welle zu sehen. Dieses Bild scheint sie zu irritieren, eine unbestimmte Erinnerung zu wecken. Immer wieder wird das nur wenige Takte umfassende Motiv angeschlagen, zum Beispiel wenn Yella im Hotelzimmer sitzt und vergeblich versucht, per Telefon eine Zugverbindung zu erfragen oder als sie von einer unheimlichen Begegnung mit Ben ins Hotel zurückkehrt und Philipp dabei beobachtet, wie er Geld von einem Kunden annimmt. Das Geld und die Sehnsucht nach einem anderen Leben werden auf diese Weise miteinander verkoppelt.

Der akusmatische Raum

Um die Ghost sounds in ihrer Rolle für die kinematographische Imagination genauer zu charakterisieren, lohnt ein Seitenblick auf Pier Paolo Pasolinis Konzept der „freien indirekten Subjektivität“ (Pasolini 1976). Die dezentrierten Strukturen der filmischen Aussage in Petzolds Film stehen, so lässt sich vermuten, in der Tradition von Pasolinis Kinos der Poesie und seinen Parametern der freien indirekten Subjektivität. Pasolini hat sie als Modus der filmischen Wahrnehmung und Aussage bestimmt, die nicht nur die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt, sondern auch zwischen Aussagendem und Ausgesagtem kompliziert. Er spricht immer dann von freier indirekter Subjektivität, wenn die Position und die Identität eines Sprechers unklar sind. Darin ähnelt sein Konzept Chions Definition des Akusmatischen. Beispiele für diese in-

³ Der Klaviersonate gab Beethoven den bezeichnenden Beinamen „Sonata quasi una fantasia“. Sie gehört zu seinen populärsten Kompositionen und wurde vielfach in Musik und bildender Kunst aufgegriffen.

direkte Form der Adressierung findet Pasolini unter anderem in den Filmen Michelangelo Antonionis.

Nicht von ungefähr haben einige Filmkritiker Petzolds Affinität zum Kino Antonionis bemerkt und zum Beispiel die Art und Weise dabei im Sinn gehabt, wie Petzold den Wind in den Bäumen oder die typischen Geräusche einer Großstadt zum indirekten Akteur einer Szene macht. Aber *Gespenster* erinnert darin nicht nur an Antonionis *Blow up* (UK/I/USA 1966). Es gibt weitere Spuren, denen zu folgen lohnt. In Antonionis *Tetralogia dei sentimenti*, zu der die Filme *L'avventura* (*Die mit der Liebe spielen*, I/F 1960), *La notte* (*Die Nacht*, I/F 1961), *Leclisse* (*Liebe 1962*, I/F 1962) und *Il deserto rosso* (*Die Rote Wüste*, I/F 1964) gehören, werden oft menschenleere urbane Umgebungen gezeigt, die die Einsamkeit des modernen Subjekts unterstreichen sollen. Gilles Deleuze hebt Antonionis „Behandlung von Grenzsituationen“ hervor, „die bis zu menschenleeren Landschaften und entleerten Räumen vordringt, von denen man sagen kann, sie hätten die Figuren und Handlungen in sich absorbiert, um nur noch eine geophysikalische Beschreibung, eine abstrakte Bestandsaufnahme übrigzubehalten.“ (Deleuze 1997, 16) Diese abstrakten Settings werden jedoch sehr oft bevölkert von akusmatischen Geisterstimmen wie Blätterrauschen oder Großstadtlärm – Geräuschen, die das filmische Bild okkupieren und vampirisieren. In Filmen wie *La notte* oder *Leclisse* wird die Einsamkeit evozierende moderne Architektur als melodramatischer Aussagemodus verwendet und durch die unheimlichen gespensterhaften Stimmen von nirgendwo verstärkt.

Auch für Petzold ist die deutsche Hauptstadt ein idealer Ort für seine Geschichten über einen traumatischen Verlust, weil Berlin, ehemals weltgeschichtliche Arena des 20. Jahrhunderts, mehr und mehr ein postmoderner Themenpark geworden ist. Das hat damit zu tun, dass sich die Architektur der Großstädte der westlichen Welt mehr und mehr angleicht; besonders großstädtische Funktionsgebäude besitzen kein individuelles Gesicht und sind damit austauschbar geworden. Petzold interessiert sich gerade für diese gesichtslosen urbanen Unorte, für das Niemandsland zwischen den touristischen Sehenswürdigkeiten. Deshalb hat er in *Gespenster* nicht die Wahrzeichen Berlins zwischen Alexanderplatz und Potsdamer Platz gefilmt, sondern stattdessen urbane Schauplätze, die mit Sicherheit in jeder westlichen Großstadt zu finden sind wie öffentliche Parks, Einkaufszentren oder die wieder erkennbare Architektur internationaler Hotelunternehmen.

Für die kinematographische Imagination der Metropole als eines gesichtslosen Ortes, der seine Geschichte verdrängt, spielen Ghost sounds eine wichtige Rolle. Sie unterstreichen, kommentieren oder untergraben deren visuelle Repräsentation. Ein solches Zusammenspiel von Visuellem und Akustischem, von urbaner Szenerie und Ghost sounds kann auch in *Gespenster* beobachtet

werden, etwa in der Szene, in der Bachs Kantate zum zweiten Mal zu hören ist. Wieder sehen wir eine Autofahrt; diesmal sitzen Pierre und Françoise gemeinsam im Wagen und fahren am Berliner Tiergarten entlang (und an Toni und Nina vorbei, die am Straßenrand in einem Café sitzen). Sie möchte Musik hören, und wiederum ist ein symphonischer Abschnitt aus Bachs Kantate zu hören. Das Paar wechselt nur wenige Worte miteinander, die Szene wird vollständig von der Spannung zwischen Filmbildern und Musik geprägt: ihre von hinten gefilmten Köpfe, von denen jeweils nur ein Teil des Gesichts zu sehen ist, die kaum merklichen mimischen Bewegungen und schließlich Françoises Geste, mit der sie ihren Kopf von den Worten „je suis desolée“ begleitet auf Pierres Schulter sinken lässt – diese minimalen Handlungen werden durch die leitmotivisch eingesetzte Bachkantate in einen akustischen Raum der Verdoppelung, der Resonanz und der Spiegelung gestellt, der die Szene in eine Atmosphäre tiefster Traurigkeit und Verzweiflung taucht. Die Musik überformt und dominiert hier das Visuelle auf bestimmende Weise. Sie spiegelt das Visuelle nicht nur, sondern vampirisiert den visuellen Raum im Dienst der kinematographischen Imagination. Gleichzeitig wird das Trauma als stets anwesendes vorgeführt, als Grundton, als verstimmter Akkord, der alle anderen Ausdrucksebenen überlagert und dadurch die traumatische Vergangenheit als Echo, als Nachhall hervortreten lässt.

Die Verbindung von Visuellem und Akustischem setzt Petzold in seinem nachfolgenden Spielfilm *Yella* fort. Die Schauplätze des Films sind zwei Städte im mitteldeutschen Niemandsland, diesseits und jenseits der ehemaligen innerdeutschen Grenze: Wittenberge an der Elbe und Hannover. Die Städte könnten verschiedener kaum sein – eine veraltete, ruinöse Industrielandschaft hier und architektonisch hochmoderne Wirtschaftsgebäude da. Eine Verbindung zwischen diesen beiden Städten besteht allein durch Warenverkehr und Verkehrsnetze: „Es sind ja nur zwei Stunden,“ sagt Yella zu ihrem Vater, bevor sie nach Hannover und damit zu einem neuen Job und einem vermeintlich neuen Leben aufbricht. Doch es kommt anders. Sie fährt mit Ben in den Tod. Als Wiedergängerin ihrer selbst besteigt sie den Zug, wo sie nicht einmal der Schaffner zu bemerken scheint. Als sie in Hannover aus dem stehenden Zug aussteigt, liegen bereits gefüllte Müllsäcke auf den Gängen, die wie ihre Bluse rot sind. Dort wird sie abrupt in die beklemmende Enge der Architektur von Hotelfluren und in die nüchterne Atmosphäre modernistisch eingerichteter Chefetagen versetzt. Hauptsächlich in solchen unbehausten Räumen spielt sich Yellas Geschichte ab. Selbst die wenigen privaten Räume, die im Film vorkommen, wirken seltsam unbewohnt. Die Tristesse des alten Ostens und die Anonymität des alten Westens stehen nebeneinander in gegenseitiger stummer Anklage. Sie unterstreichen die Kulissenhaftigkeit der Architektur

in Petzolds Film, von der sich die Flussauen als romantisches Gegenbild von Landschaft abheben. Die idyllische Flusslandschaft steht wiederum mit dem geisterhaften Blätterrauschen und Vogelgekrächze in trauter Verbindung. Dazu passt, dass Yella auffällig bezugslos zu ihrer Umgebung ist. Sie durchschreitet die Räume, ohne sie tatsächlich wahrzunehmen. Darin wie in ihrem zugleich automatenhaften wie schwerelosen Gang kann man einen Hinweis auf ihre Phantom-Existenz erkennen.

Die Stimme des Traumas

Ein wichtiger Aspekt der Handlungen von *Gespenster* wie von *Yella* ist bisher übergangen worden. Während ihrer verzweifelten Suche nach Marie begegnet Françoise, wie bereits erwähnt, Nina und ist einmal mehr sofort überzeugt, ihre verlorene Tochter wieder gefunden zu haben. Nicht nur ähnelt Nina dem Phantomfoto von Marie, das sie stets bei sich trägt, sie verfügt auch über die gleiche Narbe an ihrem Knöchel. Allerdings bezeugen solche scheinbar aussagekräftige Zeichen nicht unbedingt die Wahrheit, wie der Zuschauer am Ende des Films erfährt. Traumata besitzen, wie Sigmund Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (2000) erklärt hat, keinen fixierbaren Symptomkomplex. Deshalb können sie stets ihren Ausdrucksmodus ändern. Dennoch unterhalten besonders die unsichtbaren Stimmen eine besondere Beziehung zum Trauma. Für Roland Barthes stellt der „Körper der singenden Stimme“ (Barthes 1990, 277) selbst einen Resonanzraum dar, in dem sich das Symbolische ausbreiten kann. Die unsichtbaren Stimmen in *Gespenster* bleiben dennoch Ghost sounds, Phantomstimmen, die auf eine traumatische Erfahrung verweisen. Denn gerade diese Stimmen ohne sichtbaren Körper oder Quelle im Bild adressieren den traumatischen Hintergrund des Films in bezeichnender Weise. Nicht von ungefähr behauptet die Stimme einen spezifischen Ort in der Traumatheorie. Dort wird sie zum „gespenstigen, unmittelbaren, sprechenden Zeugnis einer Wunde und eines Wissens“ und bezeugt „zugleich die Wahrheit der traumatischen Erfahrung wie die Unverfügbarkeit dieser Wahrheit.“ (Erdle 2002, 120) Wie Cathy Caruth in ihrem Buch *Unclaimed Experience* argumentiert hat, „it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available.“ (Caruth 1996, 4)

In Petzolds Film steht das Motiv der unsichtbaren Wunde stets im Zusammenhang mit den Ghost sounds, allem voran mit der unsichtbaren Stimme des Sängers der Bachkantate und mit all den anderen Geisterstimmen ohne sichtbare Quelle. Deshalb scheint es zu einfach, die Narbe an Ninas Ferse, die dem Zuschauer in einer Szene des Films tatsächlich gezeigt wird, mit dieser

traumatischen Wunde zu identifizieren oder die sichtbare Narbe als Supplement einer inneren, unsichtbar bleibenden Wunde zu betrachten. Stattdessen kann die Adresse der unsichtbaren Stimme gelesen werden, wie Caruth in einem anderen Zusammenhang argumentiert hat, „not as a story of the individual in relation to the events of his own past, but as the story of the way in which one's own trauma may lead, therefore, to the encounter with another, through the very possibility and surprise of listening to another's wound.“ (ebd., 8) Insofern bewohnen, okkupieren oder vampirisieren Ghost sounds, Geisterstimmen, nicht nur die kinematographische Imagination im Ganzen, sie adressieren die Filmzuschauer auch in einer Weise, die sie zum Teilnehmer an einer Talking cure macht.

Gleichzeitig erhält Ninas eigens Trauma, die leiblichen Eltern nicht zu kennen und bei Pflegefamilien und im Heim aufgewachsen zu sein, erst durch die Begegnung mit Françoise einen Ort in der Erzählung. Nicht nur deshalb kann ihre Geschichte als verzerrtes Spiegelbild von Françoises Trauma betrachtet werden. Diese Spiegelbildlichkeit, die Verschränkung der beiden individuellen Geschichten von Nina und Françoise stellt ein Grundprinzip der kinematographischen Imagination aus. Dabei geht es jedoch nur vordergründig um individuelle Traumata. Die politische Dimension des Films liegt genau darin, dass er das individuelle Trauma mit dem kollektiven Trauma des Verlusts von Geschichte vereint. Wie Caruth herausstellt, „history is precisely the way we are implicated in each other's traumas.“ (ebd., 24) Auf diese Weise kommt das Deutschland des neuen Jahrtausends doch als Ort von Geschichte sowohl in *Gespenster* wie auch in *Yella* ins Spiel: Nicht von ungefähr rauschen Städte wie Berlin, Hannover oder Wittenberge buchstäblich in diesen beiden Filmen vorbei und erscheinen gerade in dieser Flüchtigkeit als Schauplatz traumatischer geschichtlicher Ereignisse wie als Ort von Geschichtsverdrängung.

Gleichzeitig kompliziert in *Gespenster* das Paradox, eine Wunde zu hören, die Beziehung zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren. Dies lässt sich an der dritten und letzten Szene sehen, in der Bachs Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis im Herzen* zu hören ist. In dieser Szene fährt Françoise allein durch das nächtliche Berlin und sucht, sicher nicht zum ersten und ebenso sicher nicht zu letzten Mal, den Schauplatz des traumatischen Erlebnisses auf. Während der Fahrt zu jenem Berliner Supermarkt, vor dem sie ihr Kind durch einen Moment der Unaufmerksamkeit verloren hat, ertönen wiederum die beiden Zeilen der Arie, die bereits Pierres Autofahrt in der Anfangssequenz des Films einen eindringlichen akustischen Rahmen verliehen hatten: „Bäche von gesalzenen Zähnen, / Fluten rauschen stets einher.“ Diese wenigen gesungenen Worte sprechen aus, was der Film kaum andeutet: Die Tränen, die dort gerade nicht fließen, werden hier reichlich vergossen und bilden ein Echo des unaussprechbaren Traumas.

Diesmal hat sich der visuelle Raum jedoch deutlich verschoben. Der Grund des Traumas von Pierre und Françoise wird auf eine Weise ins Bild gesetzt, die vom eingeführten Darstellungsmodus eindeutig absticht. Das Schockerlebnis wird für den Zuschauer sichtbar gemacht durch die unscharfen Schwarz-Weiß-Bilder einer Überwachungskamera, die das Kidnapping eines Kindes zeigen. Damit wechselt der fiktionale Film nicht nur seine Bildästhetik, sondern zugleich auch sein epistemologisches Register. Denn es handelt sich bei den Aufnahmen einer Überwachungskamera um Bilder mit Wahrheitsanspruch, um die vermeintliche Aufzeichnung von Realität, die ohne jegliche authentifizierende Instanz in die filmische Fiktion eingefügt wird, aber zugleich ihre prekäre Andersheit behält. Es ist schwer zu entscheiden, ob diese indexikalischen, Evidenz beanspruchenden Videobilder innerhalb oder außerhalb der Diegesis, innerhalb oder außerhalb des filmischen Raums angesiedelt werden müssen. Sie können wie die Ghost sounds am besten im Zwischenreich der kinematographischen Imagination verortet werden. Dass die Bachkantate an dieser Stelle wiederum zu hören ist, lässt sich als Beleg dafür anführen.

Auch in *Yella* werden Bilder aus einer Überwachungskamera eingefügt und damit eine andere Art der Realitätskonstruktion zitiert. Sie ist hier über einem Bankschalter installiert und zeichnet auf, wie Yella Einzahlungen für Philipp tätigt. Einmal mehr wird die Überwachungskamera als absolutes, allwissendes Auge in Szene gesetzt. Die im Film platzierten ephemeren Bilder aus dem Innenraum einer Bank unterbrechen gezielt die Endlosschleife der Bildaufzeichnung. Sie nehmen die Perspektive eines subjektlosen Apparateblicks ein, der den Blickpunkt der Filmkamera spiegelt. Diese Verschiebung der Perspektive irritiert ebenso wie die Ghost sounds. Die Hauptfigur des Films erscheint in diesen Bildern als Wiedergängerin ihrer selbst, als unwirkliche Phantom-Gestalt im Spiegelkabinett ihrer visuellen Verdoppelung. In mehr als einer Hinsicht lässt sich Petzolds Film deshalb als Thesenfilm verstehen. Er stellt ein Gedankenexperiment mit vorher bestimmtem Ausgang dar, das mit den optischen und akustischen Mitteln des Films durchgeführt wird. Der Film spielt die Möglichkeit eines anderen, vermeintlich besseren Lebens durch, das jedoch in dieselben Aporien führt und ebenfalls katastrophal endet. Er ist nicht umsonst angesiedelt in einem Zwischenbereich zwischen Leben und Tod und handelt von Geistergesprächen am Telefon und Begegnungen mit Wiedergängern im Geiste.

Der Realismus des Films scheint in dieser Perspektive nichts anderes als ein Gedankenspiel seiner Heldin zu sein. Damit hält er zugleich der Unwirklichkeit einer Gesellschaft den Zerrspiegel vor, deren ökonomische Grundlagen auf Betrug und Profitmaximierung beruhen. Yellas unausgesprochenes Trauma ist das eines falschen Lebens, das sich auch in der geträumten Welt nicht zu

einem richtigen ummünzen lässt: Ihr Ausbruch aus der Unvermeidlichkeit der Katastrophe ist deshalb alles andere als ein Aufbruch in ein anderes Leben. Sie begibt sich vielmehr auf eine Reise, deren Stationen ihr bisheriges Leben widerspiegeln und deren Ende bereits feststeht. Yella befindet sich in einer Wiederholungsschleife, aus der kein Weg hinausführt – nicht von ungefähr erscheint sie in den Augen des Regisseurs als Beobachterin ihrer eigenen Geschichte; sie träumt und sieht sich zugleich träumen. Nur als ihr eigener Doppelgänger gelingt Yella dieses Kunststück.

Resonanzen, Wiederholungen, Kreisläufe

Yella reinszeniert das Trauma eines verpfuschten Lebens durch eine spiegelbildliche Wiederholung des nicht gelebten Traums. Die spezifische kinematographische, im engeren Sinne melodramatische Signatur des Traumas besteht in solchen Verdoppelungen, Spiegelungen, Resonanzen auf visueller wie akustischer Ebene. Petzolds Film wimmelt nur so von Wiederholungen und Verdoppelungen: angefangen vom Rot von Bens wie von Philipps Auto, über die Businessanzüge der beiden Männer, bis hin zu den wiederkehrenden Naturgeräuschen. Immer wieder ist das Rauschen von Wasser, das Krächzen der Rabenvögel, das Rauschen von Blättern zu hören. Auch die Bilder der Überwachungskamera spiegeln nur eine Handlung, die vorher aus anderer Perspektive gezeigt wurde. Kein Zufall ist sicher auch die Symmetrie der Zahlen: Ben braucht, um seine Firma vor dem Bankrott zu bewahren, 25.000 Euro – exakt diese Summe befindet sich in dem Briefumschlag, den Yella von Philipp erhält und die sie ihm heimlich schicken will. Merkwürdig ist ebenfalls die zweifache Begegnung Yellas mit der Familie eines wohlhabenden Unternehmers (Burghart Klaußner) an zwei unterschiedlichen Orten der Handlung. Zuerst trifft Yella auf den misstrauischen Blick seiner Frau (Barbara Auer), als sie durch Hannover geht, dann noch einmal kurz vor Ende des Films in Dessau, als sie versucht, ihren Mann zu erpressen, der sich daraufhin umbringen wird – beide Male trägt sie das gleiche bodenlange Gewand. In diesen beiden Szenen tritt Yella als Eindringling, als Todesbote in Erscheinung, der sie als Wiedergängerin ja auch ist.

Trotz der auffälligen Gemeinsamkeiten der beiden Filme funktioniert *Yella* so ganz anders als *Gespenster*. Warum? *Yella* konzentriert sich viel mehr als *Gespenster* auf eine einzige Figur und deren Beziehungen zu Realität und Traum, zu tatsächlichen und möglichen Ereignissen. Alle Figuren sind hier eindeutig der Titel gebenden Heldin des Films zugeordnet, sind nur Figuren durch die Beziehung zu ihr, während in *Gespenster* zwei Paare zufällig und in wechselnd-

den Konstellationen aufeinander treffen und sich auch wieder aus den Augen verlieren. So gesehen erscheint *Yella* als ein einziges Spiegelkabinett. Es geht ausschließlich um ihre Beziehungen zu den Männern in ihrem Leben: dem Vater, dem Ehemann, von dem sie sich getrennt hat, dem Arbeitgeber, dem Partner und Geliebten und das Scheitern dieser Beziehungsmöglichkeiten.

Alle diese emotionalen Beziehungen kreisen um die Themen Vertrauen, Liebe, Erfolg und vor allem um Geld, das offensichtlich ihre ökonomische Grundlage darstellt. Gefühle haben wie Geld für Yella einen Tauschwert, der ebenfalls plötzlichen Schwankungen und Einbrüchen unterworfen ist. Selbst ihr Vater drückt seine Zuneigung dadurch aus, dass er ihr heimlich ein Bündel von Geldnoten zusteckt. Ihre Beziehungen zu Ben und Philipp werden davon dominiert, Yella betrachtet sie als Investitionen in die eigene Zukunft. Um Philipp das fehlende Geld für eine Gewinn bringende Anlage zu verschaffen, schreckt sie nicht mal vor Betrug und Erpressung zurück. Diese Ökonomisierung der Liebe macht sie zu einem riskanten Spiel, an dessen Ende der Tod des Spielers steht, der einen zu hohen Einsatz gewagt hat. Bereits in *Gespenster* wird diese Schicksalsmacht des Geldes angedeutet. Nicht nur bestiehlt Toni Françoise, auch Pierre steckt auf Wunsch seiner Frau Nina einige Geldscheine zu, als diese endlich glaubt, in ihr ihre Mutter gefunden zu haben.

Geld und Zeit gehören zusammen: Zeit ist Geld und Geld ist Zeit. Dies trifft nicht zuletzt auf die Produktion von Filmen selbst zu. Gilles Deleuze hat deren Tauschbeziehungen in seinen Ausführungen über die Zeitkristalle beschrieben (vgl. Deleuze 1997, 107 f.). Auch in Petzolds Filmen lassen sich solche Kreisläufe beobachten, die sich (mehr oder weniger) schließen. Yella sitzt am Ende des Films in einem Taxi, das sie an den Anfang ihrer Geschichte und ihren Tod zurückbringt. Über Funk meldet sich mehrfach die Taxizentrale – auch diese knisternde Stimme gehört zu den Ghost sounds, die unerbittlich das Trauma wieder heraufbeschwören und die Filmbilder vampirisieren: Yellas Kopf sinkt auf das Polster, sie beginnt zu weinen. Das Taxi rattert über Kopfsteinpflaster und die Erinnerung an den tödlichen Unfall kehrt zurück. Auch *Gespenster* weist allein schon durch seine unterschwellige Thematisierung traumatischer Erlebnisse eine zirkuläre Struktur auf, ist aber letztlich durch seine offene Zeitperspektive weniger geschlossen: Françoise und Pierre verlassen die Stadt und Nina bleibt allein zurück. In die (Todes-)Stille hinein ragen bei beiden Filmen jene Ghost sounds, die über deren gesamte Dauer einen eigenen Resonanzraum errichtet haben: Bachs Kantate bzw. Beethovens Sonate begleiten den jeweiligen Abspann und verlängern die kinematographische Imagination über die Filmhandlung hinaus in jenen Raum, in dem der Filmzuschauer noch immer sitzt und der langsam aus dem Dunkel des Kinos auftaucht.

Literatur

- Barthes, Roland (1990) Die Rauheit der Stimme. In: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 269–278.
- Blanchot, Maurice (1991) *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*. München: Hanser.
- Caruth, Cathy (1996) *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore/London: John Hopkins Univ. Press.
- Chion, Michel (1999) *The Voice in Cinema*. New York: Columbia Univ. Press.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (2003) *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Doane, Mary Ann (1986) The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. In: Philip Rosen (Hg.) *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia Univ. Press, S. 335–348.
- Dolar, Mladen (2007) *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Erdle, Birgit R. (2002) Stimme, Zeugenschaft, Wissen: Zur (Theorie)Politik mit dem Trauma in den Kulturwissenschaften. In: Marcus Hahn/Susanne Klöpping/Holger Kube Ventura (Hg.) *Theorie – Politik. Selbstreflexion und Politisierung kulturwissenschaftlicher Theorien*. Tübingen: Günter Narr Verlag, S. 119–131.
- Freud, Sigmund (2000) Jenseits des Lustprinzips. In: *Studienausgabe Band III: Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt/M.: Fischer, S. 213–272.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus Publikationen.
- Müller-Kalkus, Reinhardt (1995) Jacques Lacans Lehre von der Stimme als Triebobjekt. In: Wolfgang Raible (Hg.) *Kulturelle Perspektiven auf Schreiben und Schreibprozesse*. Tübingen: Günter Narr Verlag, S. 259–288.
- Pasolini, Pier Paolo (1976) The Cinema of Poetry. In: Bill Nichols (Hg.) *Movies and Methods Band 1*. Berkeley: Univ. of California Press, S. 542–558.
- Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Univ. of Indiana Press.
- Weigel, Sigrid (1998) Die geraubte Stimme und die Wiederkehr der Geister und Phantome. Film- und Theoriegeschichtliches zur Stimme als Pathosformel. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Der Sinn der Sinne*. Göttingen: Steidl, S. 190–206.