

Beate Ochsner

### Christian Petzold oder: Die gespenstische Zeit des Films

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2476>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ochsner, Beate: Christian Petzold oder: Die gespenstische Zeit des Films. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 51: Bilder in Echtzeit. Medialität und Ästhetik des digitalen Bewegtbildes (2012), S. 63–79. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2476>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## Christian Petzold oder: Die gespenstische Zeit des Films

«Es läuft ununterbrochen ein Film, aber das ist kein richtiger: Nacht- und Morgen-dämmerung über dem Urban-Krankenhaus in Echtzeit.»<sup>1</sup> – so Christian Petzold in einem Interview anlässlich seines Theaterdebüts, einer Inszenierung von *Der Einsame Weg* von Arthur Schnitzler, die in Zusammenarbeit mit Nina Hoss und Ulrich Matthes entstanden ist und am 14. März 2009 am Deutschen Theater in Berlin Premiere feierte. Wenn der derzeit wohl bekannteste Regisseur der Berliner Schule die Echtzeitaufnahme des Urban-Krankenhauses als «falschen» bzw. «nicht richtigen» Film bezeichnet, darf man sich zu Recht fragen, welchen Status die in drei seiner Filme, *DIE INNERE SICHERHEIT* (D 2000), *WOLFSBURG* (D 2003) und *GESPENSTER* (D 2005), montierten Echtzeitüberwachungsaufnahmen einnehmen. Alle drei Arbeiten variieren das Motiv der Reise bzw. der Suche, unterscheiden sich jedoch wesentlich in der Motivation: Behandelt *DIE INNERE SICHERHEIT* die Reise als Flucht vor Entdeckung, macht sich der flüchtige Unfallverursacher in *WOLFSBURG* auf die Suche nach seinen Opfern, während in *GESPENSTER* eine verzweifelte Mutter nach ihrer vor etlichen Jahren in Berlin entführten Tochter sucht. Die Thematik des Sehens und Gesehen-Werdens bzw. dessen Verhinderung, Beobachtung und Zeugenschaft, individuelle und kollektive Erinnerung, visuelle Gedächtnismedien, etc. stehen dabei im Vordergrund der filmischen Erzählungen. Soll die während des Theaterstücks durchweg zu sehende Echtzeitaufnahme des Krankenhauses eine Art «Toteninsel der Sozialdemokratie» (ebd.) symbolisieren, so zeigen die in die Filme eingeschnittenen Videoaufnahmen Szenen krimineller Handlungen wie die Vorbereitung und Durchführung eines Banküberfalls, einen Kaufhausdiebstahl, einen Ladendiebstahl<sup>2</sup> sowie eine Kindesentführung. Eine Ausnahme stellt die zweite Überwachungsszene in *WOLFSBURG* dar, die den durch den automatisierten Blick der Personal- und Kundenüberwachungskamera beobachteten Zusammenbruch der Protagonistin Laura während des Befüllens einer Supermarktkühltheke zeigt. Ein emotionsloser, fremder Blick registriert die aufgrund ihrer überwältigenden Trauer kurzfristig aus dem Fluß der filmischen Erzählung herausgerissene junge Mutter, ermöglicht jedoch zugleich

- 1 «Meine stressigen sieben Wochen mit Nina Hoss». Interview mit Christian Petzold, geführt von Stefan Kirchner. In: *Welt online*, 10.3.2009, <http://www.welt.de/kultur/theater/article3344550/Meine-stressigen-sieben-Wochen-mit-Nina-Hoss.html> (14.8.2011).
- 2 Im Moment des Unfalles eines Kindes in *WOLFSBURG* hält eine Überwachungskamera fest, wie die Protagonistin und Mutter des Unfallopfers Laura Fischwaren in eine Kühltheke einräumt. Nach einem Zoom auf die junge Frau, währenddessen Laura direkt in die Kamera blickt (sich ihrer also bewusst ist), schwenkt die Kamera weiter und verliert Laura, die sich einverständnisheischend nach einer anderen Mitarbeiterin umschauf, aus den Augen. Erst der Umschnitt auf den Film lässt uns begreifen, dass die beiden Frauen Ware stehen (*WOLFSBURG* [D 2003; R: Christian Petzold], TC 0:03:54–0:04:10).

die Distanznahme, die das Überwachungsbild ästhetisch durch die leichte Aufsicht sowie das plötzliche Auszoomen bestätigt. Gleichzeitig erzeugt die völlige Stille, mit der das Video gezeigt wird, ein den Abstand noch verstärkendes Gefühl von Zeit- und Raumenthobenheit. Nach wenigen Sekunden aber wird auf den Film zurückgeschnitten, und wir sehen in farbiger Großaufnahme die neben der Kühltheke kauende, verzweifelte Laura. Dem Filmwissenschaftler Karl Prümm zufolge brechen die grobkörnigen schwarz-weißen Videokontrollbilder mit der «seltene[n] Genauigkeit» des Petzold'schen Beobachtungskinos und markieren «eine Differenz zur Empathie der erzählenden Kamera». <sup>3</sup> Unter dem Aspekt des «filmischen Erzähler[s]» (ebd., S. 60) trifft dies sicherlich zu, eröffnet doch die Integration von Überwachungsbildern in Filmen, wie auch Thomas Levin bestätigt, «neue Erzählmöglichkeiten». <sup>4</sup> So wird die Petzold'sche «Kunst der Auslassung» <sup>5</sup> mit kurzen videografischen Szenen kombiniert, die die filmische Narration – zumindest auf Bild-, nicht immer auf Tönebene – für mehrere Momente aussetzen, um auf andere Formen medialen Erzählens zu verweisen. Tatsächlich wird das Phänomen der Echtzeit in Bezug auf das Zelluloidmedium weithin und in Analogie zur Narratologie als Übereinstimmung der dargestellten Zeit mit der (Erzähl-)Dauer der Filmsequenz, der Laufzeit des Filmes mit der Zeit der Entfaltung der Ereignisse auf der Leinwand oder als eine der filmischen Apparatur eigene Zeitlichkeit sowie die ihr spezifische Konstruktion jener begriffen. <sup>6</sup> Während im Falle der aus unterschiedlichen Gründen visierten zeitlichen Übereinstimmung von Erzähl- und erzählter Zeit – wie bei den häufig angeführten, äußerst erfolgreichen Kinofilmen *COCKTAIL FÜR EINE LEICHE* (*ROPE*; USA 1948; R: Alfred Hitchcock), *LOLA RENNT* (D 1998; R: Tom Tykwer), *88 MINUTEN* (*88 MINUTES*; USA/D/CAN 2007; R: Jon Avnet,) oder auch der Fernsehserie *24 – TWENTY FOUR* (USA 2001–2010; Fox) – die distributions- und zuschauerverträgliche Lauf-

3 Karl Prümm: Der Geisterfotograf. Ein Porträt des Autors und Regisseurs Christian Petzold. In: *Bewegungen im neuesten deutschen Film. AugenBlick* 47, September 2010, S. 52–77, hier S. 61, 62.

4 Thomas Levin: Rhetorik der Zeitanzeige. Erzählen und Überwachen im Kino der Echtzeit. In: Malte Hagener/Johann N. Schmidt/Michael Wedel (Hrsg.): *Die Spur durch den Spiegel: Der Film in der Kultur der Moderne*. Berlin 2004, S. 349–366, hier S. 358.

5 Vgl. »Bleiben ist Niederlage«. Christian Petzold im Interview mit dem *Tagesspiegel*, 5.1.2009, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/bleiben-ist-niederlage/1409778.html> (14.8.2001); vgl. auch Ekkehard Knörer: Christian Petzold: Wolfsburg (D 2003). In: *Jump Cut*, <http://www.jump-cut.de/filmkritik-wolfsburg.html> (15.8.2011).

6 Übrigens ist der Wunsch nach Echtzeit- bzw. Direktübertragung beileibe nicht nur mit modernsten Kamera- oder Produktionstechnologien konnotiert, bereits Fernand Léger, wie Dietmar Kammerer erinnert, träumte davon, die Beobachtung des Alltagslebens an mysteriöse Apparaturen zu delegieren. (*Bilder der Überwachung*. Frankfurt/M. 2008, S. 269–300, hier S. 269). Doch während Léger entsetzt davonlaufende Zuschauer vermutete – und viele Jahre später bestätigt Filmtheoretiker Siegfried Kracauer diesen Befund, wenngleich er das erkenntnisfördernde Potential betont (*Theorie des Films*. Frankfurt/M. 1985, S. 99) –, glaubt Serafino Gubbio, Protagonist des 1917 erstmalig im italienischen Original erschienenen Romans *Die Aufzeichnungen des Kameramannes Serafino Gubbio*, anfänglich noch an eine quasi-therapeutische Funktion des authentischen Films, muss jedoch zuletzt das Tragikomische des Sich-Selbst-im-Film-beim-Leben-Zusehens erkennen. (Luigi Pirandello: *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*. Berlin 1997, S. 120).

Echtzeit von 60 bis max. 90 Minuten kaum überschritten wird, so produziert die Fernsehdokumentation *24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN* (D 2009; rbb/zero one) Echtzeit erst in der Postproduktion, im Rahmen derer das gesamte, am 5. September 2008 aufgezeichnete Material zu einem 24-stündigen Film montiert wurde. Ein ähnliches Phänomen stellt der aus einem Youtube-Wettbewerb hervorgegangene Film *LIVE IN A DAY* (USA 2011) dar, im Rahmen dessen die Plattform ihre User weltweit dazu aufforderte, einige Momente aus ihrem Leben festzuhalten und bei Youtube einzustellen, um aus dem Material einen Kinofilm zu schneiden. Aus den insgesamt 4600 Stunden Rohmaterial montierten der Regisseur Kevin Macdonald und der Produzent Ridley Scott einen für die Kinoausstrahlung auf 90 Minuten geschnittenen Film. Die DVD sowie die Internetpräsenz zeigen selbstverständlich «mehr»... Besonders die zuletzt genannten filmischen Projekte verdeutlichen, in welchem Maße das «natürliche» Phänomen der Echtzeit inszenatorisch aufwändigen Produktions- bzw. Marketings- und Distributionsstrategien unterliegt, um auf den im Kontext des Web 2.0 konstatierten Zwang zur bzw. der Lust an der Selbstdarstellung<sup>7</sup> oder dem u.a. von Dietmar Kammerer beschriebenen «angeblichen Narzissmus der Überwachten»<sup>8</sup> zu antworten. Diese Art von «Überwachungsspektakel»,<sup>9</sup> wie Levin sie nennt, erzeugen mittels direkter bzw. der Annullierung von Übertragung(szeit) nicht nur Spannung, sondern vermitteln den Eindruck von Dabei-Sein und Zeugen-schaft, mithin das Gefühl von direkter Partizipation.<sup>10</sup>

Im Unterschied zu Hollywoodproduktionen wie z.B. *NICK OF TIME* (USA 1995; R: John Badham) fungieren die Echtzeitaufnahmen in Petzolds Filmen *DIE INNERE SICHERHEIT*, *WOLFSBURG* und *GESPENSTER* weder als Prämisse für den Plot noch sind sie – wie im bereits zitierten Film *COCKTAIL FÜR EINE LEICHE* – montagerelevant, und auch die von u.a. Dietmar Kammerer erwähnte Selbstdarstellungssucht ist hier nicht indiziert. Vielmehr zielt Petzolds intermediales Spiel auf die Produktion einer anderen Temporalität, die sich thematisch in die von Überwachung und Kontrolle, von Flucht und Verschwinden, von Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftsbewältigung determinierten filmischen Erzählrahmen einpasst, diese jedoch durch die zeitlichen Interferenzen potentiell dynamisiert. So zeitigt das Videoband insofern katalysatorische Funktion, als die horizontale Narration, die die Abfolge der Handlungselemente visiert, durch die jenseits dieser Ausgestaltung

7 So z.B. Beate Ochsner: *Image 2.0 oder: Selbsttechnologien in sozio-medialen Netzwerken*. In: Ulrich Schmid u.a. (Hrsg): *Going Public*, Bielefeld (im Druck).

8 Kammerer 2008, S. 300.

9 So auch u.a. das Essayvideo *DER RIESE* (D 2006; R: Michael Klier) oder der von Roman Mischel und Fieta Stegers produzierte Film *ALLTAGSÜBERWACHUNG. ZWISCHEN TERROR, SICHERHEIT UND DIGITALER KONTROLLE* (D 2006), downloadbar unter: <http://www.tagesschau.de/inland/alltagueberwachung4.html> (15.8.2011).

10 Vgl. Thomas Y. Levin: *Die Rhetorik der Überwachung. Angst vor Beobachtung in den zeitgenössischen Medien*, in: *Nach dem Film*, 1.10.2001, <http://www.nachdemfilm.de/content/die-rhetorik-der-%C3%BCberwachung> (15.8.2011) (Dieser Aufsatz erschien zuerst in: *7 Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts*. Katalog. Band 4: *Zivilisation*. Berlin 2000, S. 49–61).

grundlegende Themen verhandelnden Videoaufnahmen vertikalisiert wird. Wenn in *WOLFSBURG* die Einbettung des Überwachungsvideos funktional als Distanznahme – zur Zeit der filmischen Erzählung wie auch zur Trauer – als Erweiterung des narrativen Spektrums begriffen werden kann, so erscheint die Verhandlung der eingebetteten Videoszenen in *DIE INNERE SICHERHEIT* und *GESPENSTER* über eine rein auf Narration oder Plotebene ausgerichtete Analyse hinauszugehen und verweist auf die durch die relationale Differenz filmischer und videografischer Bilder ermöglichte (Wieder-)Einschreibung einer anderen Zeit. An diesem Punkt möchte ich ansetzen und die quantitativ vernachlässigbaren, qualitativ jedoch bedeutsamen Sequenzen der Überwachungsbilder als Produktion von Differenz bzw. als Möglichkeitsbedingung für das Sichtbarmachen einer anderen Zeitlichkeit zur Diskussion stellen. Dabei begreift sich (der Einsatz von) Echtzeitaufnahme im Wesentlichen in Differenz zur (Erzähl-)Zeit des Filmes, und so steht nicht die Echtzeit als solches (auch die Bilder von Google Earth sind in der Regel mehrere Jahre alt), sondern deren Bilder im Vordergrund der erzählerischen Praxis. Ein Charakteristikum der Videoaufnahmen ist die Unterschiedslosigkeit zwischen dem Was und dem Wie der Bilder, d.h. Ereignis und Gestaltungsmöglichkeit fallen in der indifferenten, unvorhersehbaren Realzeitaufzeichnung zusammen.

Dass Petzold die mediale Einschreibung von Überwachungsvideos ausgerechnet in Filmen praktiziert, die auf der Folie des aktionsorientierten Genres des Kriminalfilms agieren, mag als weiteres Indiz für die Relevanz dieses Verfahrens angesehen werden, das in den erwähnten drei Filmen in unterschiedlicher Art und Weise zum Einsatz gelangt. Während der werkchronologisch erste Film, *DIE INNERE SICHERHEIT*, zwei die Erzählung (mehr oder weniger) dokumentierende Überwachungssequenzen aus einer Bankfiliale beinhaltet, werden in *WOLFSBURG* zwei sehr kurze Szenen aus einer Supermarktüberwachungskamera eingeschnitten. *GESPENSTER* variiert das Verfahren, indem es zum einen den Film supplementierende Bilder einer Echtzeitüberwachung aus einem Kaufhaus sowie die Videobandaufzeichnung eines bereits Jahre zurückliegenden Ereignisses in den filmischen Ablauf montiert.

Im Gegensatz zur «kinematografischen Ausbeutung des Videobandes»<sup>11</sup> in Filmen wie z.B. *SLIVER* (USA 1993; R: Philipp Noyce) oder den Abhör- und Bespitzlungsaktionen in *CONVERSATION* (USA 1974; R: Francis Ford Coppola) bleibt die Überwachung in Petzolds Filmen im wesentlichen extradiegetisch. Mit Ausnahme der Françoise bekannten Videoaufzeichnungen der Entführung Maries, werden sie von keinem der Protagonisten im Moment ihrer Ausstrahlung gesehen, sondern richten sich exklusiv an den Zuschauer.<sup>12</sup> Aus welcher Quelle die Bilder stammen, wer sie wann sieht oder gesehen hat, wo, wann und wie sie an wen übermittelt werden, all dies bleibt offen.

11 Levin 2004, S. 364.

12 Dies gilt auch für die im folgenden Abschnitt *DIE INNERE SICHERHEIT* beschriebene, missglückte Geldübergabe, in die zwar durch die Polizei eingegriffen wird, deren Quelle aber ebenso wenig offengelegt wird wie die Identität des- oder derjenigen, der oder die diese Aufnahmen gesehen hat.

Wenn nun die in die Petzold'schen Filme eingeschobenen Überwachungsvideos funktional weder der Darstellung voyeuristischer Lust noch einer generellen Kritik am Verlust von Privatheit, weder der Angst vor zunehmender Kontrolle und Überwachung durch den Staat<sup>13</sup> noch der bereits erwähnten, paranoiden Infektion der *consumer culture* dienen,<sup>14</sup> so liegt ihr Fokus u.a. auf der Frage nach der filmischen Referenzialität. Nun gelten Videoüberwachungsbilder in der Regel als exzessiv wahr, geben sie sich selbst als Wahrheit aus, die in der Gleichzeitigkeit von Geschehen und Aufzeichnung (immer schon) bewiesen scheint. Während beide Videosequenzen in *DIE INNERE SICHERHEIT* als möglicher Beweis für die Erzählung bzw. das Verhalten der Protagonisten gelesen werden können,<sup>15</sup> wird in *GESPENSTER* die in einem Einkaufswagen sitzende Marie – dies zeigen und davon zeugen die Bilder der Überwachungskamera – von einem nur in Rückenansicht gezeigten Mann aus dem Bild geschoben – was davor oder auch danach geschieht bzw. geschehen ist, wird aufgrund des eingeschränkten Blickfeldes der fest montierten Videokamera nicht ersichtlich. Der Ablauf der Entführung Maries bzw. die in den Bildern ersichtliche Handlungsabfolge wird in Françoises Darstellung (die freilich zwangsläufig auf den Videoaufnahmen basiert!) bestätigt. Bilder bestätigen (oder nicht!) andere Bilder, Vorstellungen, Erinnerungen und Erzählungen und so steht letztlich nicht die Beziehung der filmischen Bilder zur außerfilmischen Realität oder die jene aufzeichnende oder dokumentierende Beweisfunktion der Überwachungsbilder zur Debatte, vielmehr rücken die Interreferenzialität zwischen den Bildern, die Relationen ihrer Zeitlichkeit(en) sowie die Funktion der (Ver-)Gegenwärtigung oder Heimsuchung durch Bilder in das Zentrum der Aufmerksamkeit.

Alle beispielhaft zu diskutierenden Videosequenzen Petzolds sind – in Bezug auf die Filmbilder – qualitativ diskontinuierlich, machen sich im Gegensatz zu den Filmbildern in ihrer Materialität (schwarz-weiß, Bildkörnigkeit, Rahmen, reduzierte, wengleich geräuschvoll agierende Kamerabewegung, Blick durch den Sucher der Kamera, etc.) sichtbar,<sup>16</sup> wengleich narrativ und auf Tonebene (z.B. im Falle des zweiten Supermarktvideos in *WOLFSBURG* oder der Aufnahmen der Kindesentführung in *GESPENSTER*) ein zunehmendes, nahezu unbemerkbares Gleiten zwischen den Bildquellen feststellbar ist.<sup>17</sup>

- 13 Dies trifft auch nicht auf *DIE INNERE SICHERHEIT* zu, dessen Schwerpunkt nicht auf der Angst vor Spionage oder Kontrolle liegt, sondern auf der Verhandlung paranoidischer Zustände, die (gerade) nicht auf neueste Kommunikations- oder Überwachungstechnologien zurückzuführen sind.
- 14 An dieser Stelle könnte man allenfalls die Angst vor dem Gesehen- bzw. dem Erkanntwerden der Protagonisten in *DIE INNERE SICHERHEIT* als Gegenbeispiel anführen.
- 15 So ist es aufgrund der Ähnlichkeit der Räume bzw. der Sehgewohnheiten zwar wahrscheinlich, dass es sich um den gleichen Seiteneingang handelt, durch den Schnitt jedoch bleibt der Beweis aus (Abb. 1–6). Auch Klaras Aussage, sie habe einen Mann erschossen, kann im Bild, das den Schuss und einen zu Boden gehenden Mann zeigt, nicht bewiesen werden.
- 16 Vgl. Michael Albert Islinger: Phänomene des Gegenwärtigen und Vergegenwärtigen. Die Wahrnehmung von Videobildern im Film. In: Ralf Adelman/Hilde Hoffmann/Rolf Nohr (Hrsg): *REC – Video als mediales Phänomen*. Weimar 2002, S. 30–43, hier S. 37.
- 17 Vgl. Kammerer 2008, S. 282.

## DIE INNERE SICHERHEIT oder: Paranoische Zeiten

Unter dem Stichwort «paranoic chic» verzeichnet Eric Howeler eine nostalgische Rückkehr der zeitgenössischen Informations-, Kredit- und Kontrollgesellschaft zu visuellen Überwachungsstrukturen.<sup>18</sup> Der wesentliche Akteur in Petzolds Film *DIE INNERE SICHERHEIT* scheint eine – offensichtlich bereits veraltete Form – paranoischer Angst zu sein, den Chic jedoch sucht man vergebens. Die «zwangssemiotische Aufmerksamkeit»<sup>19</sup> zeigt sich in allen Blicken, Bewegungen und Gesprächen der Protagonisten, und wenn bereits nach wenigen Minuten die Befürchtung, Jeanne könne fotografiert worden sein,<sup>20</sup> die Eltern in helle Aufregung versetzt, bleiben die genauen Gründe für die permanente Ausnahmesituation der Familie letztlich bis zum Schluss ungeklärt. Die auf diese Weise (filmische) Fakten erzeugende Macht der Kamera zeigt sich nur wenig später, als die Erinnerung Heinrichs an die elterliche Villa in Hamburg sogleich in ästhetisch nicht vom Film differierende, mithin nicht als Imagination identifizierbare Bilder umgesetzt wird (TC 0:13:55). Heinrichs Off-Stimme leitet die beiden jungen Leute – deren Kleidung exakt jener in Portugal entspricht – durch die Villa, Text und Bild bestätigen sich gegenseitig und werden zu einem späteren Zeitpunkt diegetisch – die Familie findet Unterschlupf in der tatsächlich existierenden Villa – erneut beglaubigt (TC 0:46:58), wenngleich der Plot selbst Heinrichs Geschichte unglaubwürdig macht. Als es zwischen ihm und Jeanne in der Villa zum Kuss kommt, blendet Petzold zur Hafenanlage in Portugal und damit in die filmische Realität zurück, in der sich die beiden ebenfalls küssen (TC 0:15:10).

Neben der von Jaqueline Rose bereits 1976 festgestellten paranoiden Struktur jeder «cinematic specularity»<sup>21</sup> zeigt sich der *DIE INNERE SICHERHEIT* beherrschende Akteur Paranoia im narrativ und ästhetisch konsequent durchgestalteten Motiv der Flucht sowie in Form von zahlreichen Anspielungen oder geflüsterten Andeutungen auf Hans' und Klaras terroristischen RAF-Hintergrund. Diese nie explizierte historische Folie verfolgt den Film über die immanente Ebene hinaus und verschafft ihm – aus der Sicht Petzolds fast als Hohn des Schicksals zu bezeichnen – eine öffentliche Aufmerksamkeit, die in erster Linie auf den Verdächtigungen gegen den damaligen Außenminister Joschka Fischer und seiner revolutionären Vergangenheit sowie den in diesem Kontext neuerlich (wenn auch nicht gehaltvoller) auflebenden Diskussionen über die RAF bzw. den deutschen Herbst basiert.<sup>22</sup> Bildästhetisch korrespondieren die im Wesentlichen kommentarlos in die filmische

18 Eric Howeler: Paranoia Chic: The Aesthetics of Surveillance. In: *Loud Paper* 3.3, <http://www.loudpapermag.com/articles/paranoia-chic-the-aesthetics-of-surveillance> (14.8.2011).

19 Vgl. Ekkehard Knörer: Christian Petzold: Die innere Sicherheit (D 2001). In: *Jump Cut*, <http://www.jump-cut.de/filmkritik-dieinneresicherheit.html> (15.8.2011).

20 *DIE INNERE SICHERHEIT* (D 2000; R: Christian Petzold). DVD MC One GmbH, D 2001, 105 min., TC 00:12:25. Allen folgenden Zeitangaben aus dem Film liegt diese DVD zugrunde.

21 Jaqueline Rose: Paranoia and the Film System. In: Constance Penley (Hrsg): *Feminism and Film Theory*. New York, 1988, S. 141–158, hier S. 145.

22 Vgl. Barbara Schweizerhof: Die innere Sicherheit. Eine Fluchtphantasie. In: *Freitag*, 2.2.2001, <http://www.freitag.de/kultur/0106-fluchtphantasie> (15.8.2011).

Erzählung eingebetteten Überwachungsvideos den zahlreichen, eine paranoische Topologie erzeugenden Kameraperspektiven und -einstellungen, die einen allmächtigen Kontrollblick erzeugen. So z.B. der während der Fahrt auf der Autobahn nach Hamburg plötzliche und scheinbar unmotivierte Wechsel von Normal- zu extremer Aufsicht, die die Perspektive aus einem Überwachungshubschrauber imitiert (TC 0:24:36–0:24:56).<sup>23</sup> Der durchgehende, den Film paranoisch grundierende «Tunnelblick»<sup>24</sup> gipfelt in der Szene, als die dreiköpfige Familie mit ihrem Auto an einer Kreuzung anhält und sich plötzlich von allen Seiten dunkle Wagen nähern. Der Vater, bereit sich zu ergeben, steigt langsam und mit erhobenen Händen aus. Doch nichts geschieht und nach kurzem Innehalten fahren die Autos weiter. Wie Knörer zu Recht konstatiert (ebd.), verliert sich der Petzolds Arbeit immer wieder zugeschriebene Realitätseindruck zugunsten des dem Film zugrundeliegenden Genre des Kriminalfilmes, das jedoch sogleich ironisch gebrochen wird und die filmische Repräsentation prekär erscheinen lässt.

Einen Übergang von filmisch indirekter Repräsentation von Zeit zu den eingebetteten Überwachungsaufnahmen bzw. direkter Echtzeitaufzeichnung (allein der Begriff ist bereits problematisch!) bzw. -präsentation vollzieht die Episode in einer Hamburger Schule (TC 0:51:38–0:54:08). Jeanne wohnt einer Vorführung des Filmklassikers *NUIT ET BROUILLARD* (F 1955) von Alain Resnais bei, der Dokumentarfilm bleibt durch die beiden seitlichen schwarzen Balken vor dem Hintergrund des Spielfilms stets erkennbar. Die Kamera des eingebetteten Films fährt über gespenstisch leere Orte, die – so der Off-Kommentar<sup>25</sup> – im kollektiven Gedächtnis zu Erinnerungsorten werden. Dabei kann – Pierre Nora zufolge – ein Erinnerungsort sich sowohl in einem geografischen Ort wie auch in Form einer Gestalt, einem Ereignis, einer Institution oder aber einem Begriff – manifestieren, der für die jeweilige Gruppe identitätsstiftende Funktion hat, wie z.B. RAF oder deutscher Herbst, die den Film *DIE INNERE SICHERHEIT* grundieren, ohne dass sie jemals explizit würden. Tatsächlich interessiert sich Petzold, wie die Filmkritikerin Barbara Schweizerhof zu Recht anmerkt, nicht wirklich für Geschichte im Sinne

23 Zum einen die gleiche Aufsicht (TC 1:37:15–1:37:29), zuvor die umgekehrte Untersicht (TC 1:07:41).

24 Vgl. Knörer: *Die innere Sicherheit*.

25 «Auf den Appellplätzen und rings um die Blocks hat sich wieder das Gras angesiedelt. Ein verlassenes Dorf – noch unheilsschwanger. Das Krematorium ist außer Gebrauch, die Nazimethoden sind aus der Mode. Diese Landschaft, die Landschaft von neun Millionen Toten. Wer von uns wacht hier und warnt uns, wenn die neuen Henker kommen? Haben sie wirklich ein anderes Gesicht als wir? Irgendwo gibt es noch Kapos, die Glück hatten, Prominente, für die sich wieder Verwendung fand, Denunzianten, die unbekannt blieben; gibt es noch all jene, die nie daran glauben wollten – oder nur von Zeit zu Zeit. Und es gibt uns, die wir beim Anblick dieser Trümmer aufrichtig glauben, der Rassenwahn sei für immer darunter begraben, uns, die wir tun, als schöpften wir neue Hoffnung, als glaubten wir wirklich, dass all das nur einer Zeit und nur einem Land angehört, uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns und nicht hören, dass der Schrei nicht verstummt.» (Paul Celan, deutsche Übersetzung des Originalkommentars von Jean Cayrol, [http://www.durchblick-filme.de/nacht\\_und\\_nebel/05\\_Kommentar.htm](http://www.durchblick-filme.de/nacht_und_nebel/05_Kommentar.htm), (15.8.2011).

historischer Fakten.<sup>26</sup> Doch ebenso wie die Resnais'sche filmische Übersetzung den Holocaust lesbar macht, macht *DIE INNERE SICHERHEIT* die Geschichte der RAF und des deutschen Herbsts als Übersetzungsprozess, als Wiedergänger zwischen jenen Bildern sichtbar, die das paranoische System aufspannen, in das sich der Film respektive die Geschichte von Hans, Klara und Jeanne, diejenige der Vergangenheit wie auch der Zukunft der RAF und des deutschen Herbsts einschreibt und die ihn beschreibbar macht. Die Bezüge zu Jeannes Übersetzertätigkeit (die sich im übrigen, so der Verleger Klaus, wohl auf eine gekürzte Version des britischen Originaltextes von *Moby Dick* beziehen) sind dabei vielfältig: Zunächst hat die erste Generation der RAF – so Stefan Aust – ihr Unternehmen mit der Besetzung der *Pequod* verglichen bzw. übersetzt: Dabei übernahm Gudrun Ensslin zufolge Andreas Baader die Rolle des Kapitän Ahab, Holger Meins diejenige des Steuermanns Starbuck.<sup>27</sup> Darüber hinaus ist es – nach Walter Benjamin – nicht Aufgabe des Übersetzers, das Gesagte wiederzugeben, sondern die Art des Mitteilens kenntlich zu machen, ebenso wie die filmische Konzeption des Regisseurs Petzold nicht auf der Nacherzählung der Geschichte der RAF oder des deutschen Herbsts basiert, sondern die medialen Transformations- und Übersetzungsprozesse im Kontext der Geschichte(n) durch die Öffnung für und auf fremde Blicke sichtbar und reflektierbar macht. Karl Prümm begreift die Szene «von einer beinahe dokumentarischen Genauigkeit»<sup>28</sup> als Zeugnis für das ausgeprägte soziographische Interesse des Regisseurs, die auffallenden ästhetischen Parallelen beider Filme werden von seiner Seite nicht thematisiert. Basiert die Resnais'sche Strategie auf Verschränkung und gleichzeitiger temporaler Spreizung von gegenwärtigem Farbfilm und Vergangenheit evozierenden Schwarz-Weiß-Aufnahmen, von bewegten filmischen Bildern und durch die filmische Kamera (re-)animierten Fotografien sowie einer geschickten Komposition von distanzierendem Off-Kommentar und emotionalisierender Musik, so oszilliert *DIE INNERE SICHERHEIT* zwischen dem Fluss der filmischen Erzählzeit und den «störenden» Einschüben von Echtzeitüberwachungsbildern. Diese setzen die Zeit der in allen drei Petzold'schen Filmen linearen Narration nur vermeintlich bruch- und lückenlos fort, destabilisieren die Zeit der filmischen Erzählung jedoch durch die ansatzlosen Wechsel vom filmischen zum videografischen «Live-Geschehen», um andere Blicke und Zeiten anschließbar zu machen. Innerhalb dieser filmischen Laborsituation transformieren die im Film (de-)platzierten<sup>29</sup> (Bilder der) Überwachungskameras den Film selbst und entfalten eine Zwischenzeit, die sich keiner linearen Zeitenfolge ein- oder unterordnen lassen.

Petzold nun flicht diese Bilder an drei verschiedenen Stellen des Filmes ein:

1. Klaus, ein alter Freund und Verleger der Übersetzungen, wird auf einem Parkplatz von einer Tramperin angesprochen. Als Entschädigung, dass er sie nicht mit-

26 Vgl. Schweizerhof 2001.

27 Vgl. Stefan Aust: *Der Baader-Meinhof-Komplex*. Hamburg 2008

28 Prümm 2010, S. 63.

29 Vgl. Maureen Turim: The Displacement of Architecture in Avant-Garde Films. In: *Iris* 12, 1991, S. 25–38.

nehmen kann, will er ihr Geld geben. Plötzlich setzt der Film aus, die ‹Geldübergabe› wird in ‹Echtzeit› von einer Überwachungskamera aufgezeichnet (TC 1:06:44–1:06:55) – und dadurch kriminalisiert. Zurück im Filmbild greift die Polizei als Folgehandlung auf die Überwachungsbilder ein und nimmt beide fest. Gleiche Bilder, unterschiedliche Geschichten: Während der andere Blick (hier: die Polizei) von den Bildern der Überwachungskamera auf eine kriminelle Handlung schließt, erzählen die zuvor und danach zu sehenden Filmbilder von der missglückten Geldübergabe zwischen Klaus und den Eltern Jeanes, die durch die Tramperin bzw. die dazwischengeschalteten Überwachungsbilder vereitelt wurde. Dies ist zugleich die einzige Szene, in der aktiv in das Bild-Ereignis eingegriffen wird,<sup>30</sup> für Maurizio Lazzarato ein spezifisch videografisches Charakteristikum. Während die anderen Videoaufnahmen abgeschlossene Sequenzen zeigen, die in den Film einschneiden, jedoch nur bedingt an die sie umgebende Narration anknüpfen, findet hier ein direkter und kausal motivierter Handlungsübergang vom videografischen zum filmischen Bild statt.

2. Nach der gescheiterten Geldübergabe beschließen Hans und Klara, eine Bank zu überfallen, um die Überfahrt nach Brasilien finanzieren zu können. Sicherheitshalber soll Jeanne die räumliche Situation in der Filiale ausloten (TC 1:10:40–1:10:45). Kurze Zeit später sieht man in den staccatohaft aneinandergereihten Bildern einer hinter dem Kassensbeamten angebrachten Überwachungskamera, wie Jeanne den Schalterraum von rechts betritt (Abb. 1), einige Zeit an einem Broschürenständer verweilt (Abb. 2), dann den Raum nach links verlässt (Abb. 3) und so dem Radius der Kamera entwindet. Danach ist aus einer anderen Überwachungskamera zu sehen, wie sie die Bank verlässt. (Abb. 4–6) Welchen Ausgang sie nimmt, ist auf den aneinandermontierten Bildern nicht zu erkennen, wenngleich aufgrund der Logik der filmischen Bewegungsrichtung der Eindruck entsteht, sie verlasse das Institut durch einen dem Eingang gegenüberliegenden Seitenausgang. Während der ganzen Zeit ist ein dumpfes und gleichmäßiges Geräusch zu hören, was sowohl das Aufnahmegeräusch der Kamera wie auch das Abspielgeräusch des Videorekorders (und damit eine direkte Referenz auf den fremden Blick) sein kann.



Abb. 1–6: DIE INNERE SICHERHEIT, TC 1:24:22–1:24:42

3. Auf der Basis der Beobachtungen Jeannes fertigen Klara und Hans eine Zeichnung der Bank an: «Und hier ist der Seitenausgang zum Parkplatz, ja? – Ja. – Und die war auf? – Hm.» (TC 1:25:20–1:25:30) Nur kurze Zeit später sitzt Jeanne im Auto. Den zufällig passierenden Heinrich wehrt sie heftig ab. Die Eltern kommen aus der Bank, fahren aber – entgegen des ursprünglichen Plans – in die Villa zurück, um Hans' Schusswunde versorgen zu können. Jeanne beteuert, dass der Seitenausgang geöffnet gewesen sei, als sie in der Bank war. Klara bleibt die Antwort schuldig, sagt lediglich, dass sie einen Mann erschossen habe. Die Geschichte scheint eindeutig, trotzdem wird der Überfall aus Sicht der Überwachungskamera wiederholt. (TC 1:31:35–1:31:55, Abb. 7–14)<sup>31</sup> Die in Einstellung und Perspektive übereinstimmenden, auffallend ruckartigen Bilder (Abb. 4–6 und Abb. 9–10) scheinen beider «Aussagen» zu bestätigen, gleichwohl dienen die sich durch mangelnde Tiefenschärfe auszeichnenden «Mikrodram[en] der Überwachung»<sup>32</sup> mit ihren «flache[n] Körper[n] in flachen Räumen»<sup>33</sup> in erster Linie der Identifikation. Während nun im ersten Beispiel die Überwachungsbilder die filmische Erzählzeit aus- und gleichzeitig ersetzen, heben die Bilder des zweiten Beispiels die formale Linearität der Erzählung und ihrer Zeit auf. In der Interaktion verschiedener medialer Bild- und Zeitlichkeiten setzen die Filme die Zeit der Handlung aus, um eine eigene Temporalität zu entwickeln.



Abb. 7–14:  
DIE INNERE SICHERHEIT,  
TC 1:31:35–1:31:55

31 Auch in diesem Fall ist das im vorangegangenen Beispiel erwähnte Geräusch deutlich hörbar.

32 Levin: Rhetorik der Zeitanzeige, S. 352.

33 Michaela Ott: Videofilm im Film. Linearisierung oder Vervielfältigung des Bildes. In: *Nach dem Film*, 1.10.2001, <http://www.nachdemfilm.de/content/videofilm-im-film> (16.8.2011).

In seiner Videophilosophie bezieht sich Lazzarato auf den französischen Philosophen Henri Bergson und dessen Überzeugung, dass das Wahrnehmungsvermögen als Verhältnis von Bildströmen, als Beziehung zwischen unterschiedlichen Rhythmen und Formen der ›Dauer‹<sup>34</sup> zu begreifen sei. Wahrnehmung ist mithin nicht als Eindruck (von Natur bzw. einem Vorbild), sondern als Konstruktion oder Synthesearbeit zu verstehen, die das Fließen der Bildströme, die Kontraktionen und Ausdehnungen von Zeit unterbricht und eine Zwischenzeit erzeugt, in der die Relationen zwischen den Strömungen organisiert werden (ebd.) Diesem Verständnis zufolge bedeutet etwas zu vergegenwärtigen, operational zwischen einer reinen Vergangenheit und einer reinen Gegenwart zu trennen (ebd., S. 41). Foto-, Kinemat- und Videografie ebenso wie digitale Bildtechnologie<sup>35</sup> bezeichnet Lazzarato als Zeitkontraktions- oder -kondensationsmaschinen (ebd., S. 48), doch während im Kino chemische Substanzen durch ein Objektiv hindurch von der Natur gefärbt werden, ist das Video codiert und mithin kein Repräsentationsmedium (ebd., 76). Dieses nämlich – so Lazzarato – verlange nach einer Zeitlichkeit des Autors bzw. Produzenten und einer des Empfängers bzw. Konsumenten: «Das Kino als erste Erfahrung einer sich vom Raum emanzipierenden Bewegung kann die Entstehung einer kreativen, ontologischen Zeit ›repräsentieren‹. Die Erfahrung der Zeit in der Videotechnologie unterscheidet sich erheblich von dieser filmischen Zeit, weil wir hier *in der Zeit* sind, an der Konstruktion des Ereignisses teilnehmen.» (Ebd., S. 79) Während Kino also die Natur imitiere, ahme Video, wie Nam June Paik bestätigt, die Zeit nach.<sup>36</sup> Dabei aber handelt es sich um eine nicht-chronologische Zeit, um die Befreiung von natürlicher Wahrnehmung und ihren Illusionen.<sup>37</sup> So geht Lazzarato davon aus, dass Film als außerhalb der Zeit des Ereignisses stehendes Medium Zeit nur indirekt re-präsentieren kann, während das Medium Video in und an der Zeit des Ereignisses partizipiert. Wie im Zeit-Bild transzendiert Petzolds Film das Moment der Zeit, löst es von Handlung und Raum ab. Doch arbeitet er nicht mit diskontinuierlichen Montagepraktiken, Zeit entsteht hier vielmehr aus der sich durch Verschiebung bzw. Verdichtung ergebenden Differenzqualität, aus der Interrelation zwischen den filmischen und den videografischen Überwachungsbildern. Natur-

34 Vgl. Lazzarato 2002, S. 23.

35 Besonders am Beispiel der digital erstellten Bilder, die Maries Alterungsprozess berechnen und abbilden, wird deutlich, dass (Erinnerungs-)Bilder sich nicht auf Distanz (und damit in unveränderter Form) halten (lassen), sondern – wie die intellektuelle Arbeit bzw. die Konstruktion von Wahrnehmung und Erinnerung selbst – beständigen Transformationen unterworfen sind (vgl. Lazzarato 2002, S. 91).

36 «Video has components of space and time, but actually time is the most important of them, because the so-called static picture itself is nothing else lines, one pixel through the electronic base weaves the picture, so there is not really space in the electronic picture and everything is time...» (Angela Melitopoulos/Maurizio Lazzarato: Interview with Nam June Paik, March 1995 in New York. In: Kunstmuseum Düsseldorf (Hrsg.): *Mixed Pixels. Students of Paik. 1978-95*. Katalog. Düsseldorf 1996, S. 18f., hier S. 18).

37 «Sie [die Technologien der Zeit, B. O.] machen Schluss mit der Unterordnung der Zeit unter die Bewegung und erlauben uns folglich eine direkte Erfahrung der Zeit.» (Lazzarato 2002, S. 78).

lich handelt es sich in Petzolds Filmen nicht um Echtzeit, sondern um die Aufzeichnung von Echtzeitaufnahmen. Gleichwohl spielt er mit verschiedenen Zeitströmen bzw. den Strategien verschiedener Zeitkristallisationsmaschinen, aus deren Übersetzung eine produktive Zwischenzeit entsteht, die die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung und Repräsentation von Zeit im Film ermöglicht. Die hinter die Repräsentation der Videoaufnahmen zurücktretende und sie auf diese Weise zur Erscheinung bringende filmische Repräsentation zeigt uns den in Konkurrenz zum filmischen Sehen tretenden Blick eines Anderen, der – wie Michaela Ott konstatiert – als «zweite Schiene der Sichtbarkeit des Filmbild [diversifiziert]» und strategisch gegen den Hollywood-Konventionalismus eingesetzt werden kann.<sup>38</sup> Die Überwachungsbilder lassen die filmische Geschlossenheit prekär erscheinen, bekräftigen oder ziehen das fiktive Geschehen in Zweifel. Die die Filme reframenden präsentischen Videoaufzeichnungen verweisen sowohl auf die Zeit des Ereignisses wie auf die sich im Moment des Betrachtens ereignende Zeit, wenngleich es – so Winfried Pauleit – im Falle einer kontinuierlichen Überwachungssituation «keine besondere Ereignisstruktur der Bildaufnahme» gibt, das «Ereignis der Bildaufnahme [...] in weite Teile unseres Alltags hinein gedehnt und der Zustand der Nichtaufnahme [...] dabei abgeschafft [wird].»<sup>39</sup> Und so deutet die Einbettung des eigentlich bedeutungslosen Ereignisses der Aufzeichnung zur Besonderheit des aufgezeichneten Ereignisses um, das – wie die die Erzählung bestätigenden Bilder des Überfalls – im Medium Film erst bzw. erneut zum Ereignis wird.

### GESPENSTER oder: Die Wiederkehr der Bilder

Noch eindrücklicher als die Gespenster der INNERE[N] SICHERHEIT<sup>40</sup> – die RAF, der deutsche Herbst – kehren die Bilder in GESPENSTER wieder und werden als Vergangenes in modifizierten und uneigentlichen Formen des Spuks in andere mediale Träger oder Körper übersetzt.<sup>41</sup> In diesem Film sind zwei Varianten der Einbettung von Echtzeitaufnahmen zu unterscheiden: Zum einen, im Falle der Überwachungsbilder aus dem Kaufhaus, wird die Zeit der Narration, wie bei DIE INNERE SICHERHEIT, scheinbar «bruchlos» fortgesetzt, gleichwohl schiebt sich ein fremder Blick dazwischen. Zum anderen, geht es um die Bilder der Entführung Maries aus dem

38 Ott 2001.

39 Winfried Pauleit: Videoüberwachung und postmoderne Subjekte. Ein Hypertext zu den Facetten einer Bildmaschine. In: *Nach dem Film*, 1.10.2001, <http://www.nachdemfilm.de/content/video%C3%BCberwachung-und-postmoderne-subjekte> (15.8.2011).

40 Unvermittelt und spurlos wie Gespenster tauchen Petzolds Figuren auf, sie kommen und gehen, ohne etwas zu sagen (TC 1:12:00, DIE INNERE SICHERHEIT). Nachdem die Villa zur filmischen Realität wurde, taucht mit Heinrich nur wenig später ein weiteres Gespenst aus Portugal auf (TC 0:57:00). Nach der gemeinsam mit Heinrich verbrachten Nacht steht unvermittelt Klara mit dem nächsten Schnitt neben Jeanne (TC 1:19:31).

41 So Thomas Khurana in einem nicht mehr im Netz verfügbaren Aufsatz mit dem Titel *Was ist ein Medium* (vormals in: Sybille Krämer (Hrsg): *Über Medien. Geistes- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Berlin 1998, <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/inhalt.html> (1.10.2004)).

Supermarkt, interferiert eine Form der Vergangenheit, die die Gegenwart heim sucht und zugleich, in Form der digitalen Aufnahmen, die Marie in verschiedenen Altersstufen zeigen, auf die kalkulierbare Zukunft (der Bilder) zu verweisen scheint. Markierter als in den Überwachungsvideos aus *DIE INNERE SICHERHEIT* vollziehen die Kameras in *GESPENSTER* deutlich hörbare, minimale Schwenks und zoombedingte Wechsel der Einstellungen.

Nach ca. 40 Minuten führt der Film die Geschichten Ninas, Tonis und Françaises in dem Moment zusammen, als Françoise aus dem Fenster ihres Hotelzimmers beobachtet, wie die beiden Mädchen einen Platz überqueren. Mit «Je vais aller faire un petit tour. Je vais m'acheter des chaussures.» (TC 0:38:17<sup>42</sup>) erfindet sie rasch eine Ausrede, um dem Hotelzimmer und ihrem Mann Pierre zu entkommen, um den Mädchen zu folgen.<sup>43</sup> Die Kamera schneidet auf die in einer Umkleidekabine sitzende Nina um, die darauf wartet, dass Toni ihr die Schere reicht, um die an der Ware befestigten Preis- und Sicherheitsetiketten entfernen zu können. Zunächst beobachtet die Filmkamera das Mädchen aus einer extremen Aufsicht, um dann – in Großaufnahme der Schere – den kriminellen Vorgang zu zeigen. Kurz darauf setzt der Film aus, und auf den Bildern einer Überwachungskamera sehen wir Toni, gefolgt von Nina, um die Ecke kommen (TC 0:39:52ff, Abb. 15–16). Wie schon in *DIE INNERE SICHERHEIT* sind die Bilder bläulich eingefärbt, doch während wir dort nur das Aufnahme- oder Abspielgeräusch des Rekorders vernehmen, ist den Überwachungsbildern aus *GESPENSTER* gleiche rhythmische Musik unterlegt



Abb. 15–23: *GESPENSTER*, TC 0:39:52–0:40:48

42 Diese und die folgenden Timecode-Angaben beziehen sich auf die DVD *GESPENSTER* (D 2005; R: Christian Petzold. Piffel Medien, D/F 2006, 85 min.).

43 Nur kurz zuvor hat sie ihm erzählt, dass sie die Fotografien Maries verbrennen werde (TC 0:22:32ff).

wie den filmischen Bildern. Die Mädchen verlassen den Kameraradius, es wird auf eine andere Kamera umgeschnitten (TC 0:40:15), wiederum kommt zuerst Toni ins Bild, dann richtet sich die Kamera auf Nina ein und folgt ihr bis zur Treppe (TC 0:40:20–0:40:30, Abb. 17–20). Erneut wird umgeschnitten (TC 0:40:32), und wir sehen im nächsten Moment einen bewachten Ein- bzw. Ausgang. Nina tritt – die Sehgewohnheiten umkehrend – von innen aus der Tür heraus (Abb. 21), und sogleich wird auf den Film umgeschnitten, der uns Ninas Rückenansicht in Großaufnahme zeigt (TC 0:40:40, Abb. 22). Eine Hand legt sich auf ihre Schulter (TC 0:40:42, Abb. 23), sie dreht sich verängstigt herum – es ist Françoise. Nina flieht, plötzlich steht Françoise vor ihr: «N'äie pas peur, Marie.» (TC 0:42:02)

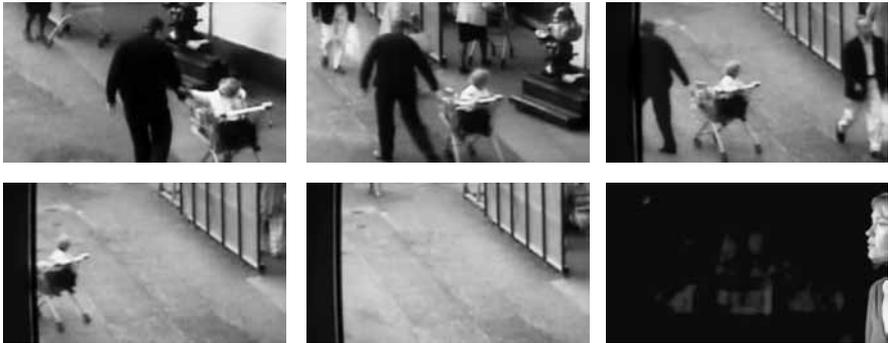


Abb. 24–29: *GESPENSTER*, TC 1:05:36–1:06:16

Françoise möchte die unveränderlichen körperlichen Zeichen Marie-Ninas kontrollieren. Nina begreift nicht, worum es geht. Toni tritt hinzu. Françoise möchte sich erklären und erzählt die Geschichte von der Entführung ihrer Tochter Marie anhand der Erinnerung an das – vor den Filmbildern existierende – Überwachungsvideo: «Es war doch nur eine Minute. [...] Dann zieht jemand den Wagen weg, aus dem Bild heraus.» (TC 0:45:00–0:46:00) Toni und Nina entwenden Françoises Portemonnaie und verschwinden.

Die hier verbalisierte Erinnerung wird ca. 20 Minuten später durch das Bild (mehr oder weniger) bestätigt. Françoise sitzt im Auto und hört die Bachkantate *Bäche von gesalzenen Zähnen* (Cantata BWV 21). (TC 1:04:58–1:05:37) Es folgt ein Umschnitt auf die Bilder einer Überwachungskamera, die On-Musik bleibt als Off-Musik bestehen. Doch während in der vorangegangenen Szene die zeitliche und räumliche Verbindung zwischen Film- und Videoaufnahmen signalisiert wird, scheint hier auf eine unmögliche Erinnerung angespielt zu werden. Die Bilder zeigen, wie ein Mann, der nur in Rückenansicht zu sehen ist, vor einem Supermarktausgang einen Einkaufswagen, in dem ein Kind sitzt, in verlangsamtem Tempo aus dem Bild schiebt und letztlich aus dem Blickfeld der zunächst noch mitgehenden Kamera gerät. (Abb. 24–27) Die Kamera verweilt noch eine Weile auf der Szene. (Abb. 28) Der folgende Umschnitt auf Françoise zeigt sie in der gleichen Umgebung

(Abb. 29) (TC 1:06:15). Sie blickt sich suchend um, steigt dann in den Wagen und fährt ab. Erst mit dem Starten des Motors endet der Off-Ton und On-Motorengeräusche sind zu vernehmen.

«Ich werde beobachtet, also bin ich.»<sup>44</sup> – so die Folgerung Thomas Levins in seinem Aufsatz zur *Rhetorik der Überwachung*. Für Françoise nun gerät vor allem das Beobachtet-Worden-Sein ihrer Tochter Marie bzw. die Echtzeitaufnahmen ihrer Entführung zum Grund ihres eigenen Daseins wie auch zur Bestätigung des (Gewesen-)Seins und des So-Gewesenseins der Geschichte ihrer Tochter. Beider Existenz gründet so auf video- und fotografischen Dokumenten bzw. auf der erinnernden Aneignung des anderen Blickes (der Videokamera) und der digitalen Bilderzeugung, die den Alterungsprozess Maries in verschiedenen, weder vergangenen, noch gegenwärtigen oder zukünftigen Stufen simuliert und fixiert. Diese Form der Heimsuchung lässt sich mit Derridas Begriff der Hantologie erklären, der in diesem Fall die Reinskription einer anderen (Medien-)Zeit auf der Formseite des Mediums Film beschreibt. Was Petzold im intermedialen Spiel aufzeigt, scheint die Derrida'sche Dekonstruktion zu wiederholen: So sind Wahrnehmungen stets gespalten, d.h. sie sind immer sowohl Einzelwahrnehmungen zu einem bestimmten Zeitpunkt als auch zu verschiedenen Zeitpunkten wiederholbar. So gerät die Vielheit zur Bedingungen ihrer (Un-)Möglichkeit, Wahrnehmung ist zugleich singulär und wiederholt, präsent und aufgeschoben, sie ist nie als solche gegeben, sondern immer noch als etwas anderes, etwas Vergangenes oder Kommendes. Alterität ist der Wahrnehmung somit immer schon eingeschrieben, und Petzold bringt dies in der Konstellation kinematografischer und videografischer Bilder und Zeiten zur Erscheinung: «Nichts ist als solches gegeben, sondern stets als etwas Anderes.»<sup>45</sup>

Jede in einem medialen Substrat ausgeprägte Form ist als Effekt einer sich wiederholenden Praxis ein Gespenst einer Vergangenheit, und der Film an sich kann als ständige De- und Rekombination materieller und medialer Muster begriffen werden, die bei jeder Formaktualisierung mitschwingen und die einen verfolgen. So wiederholt bzw. ereignet sich Vergangenheit als Rück- und Vorgriff zugleich, die (vergangene) Zeit der Überwachungsbilder schreibt sich als aktualisierte Formwiederholung in die filmische wie auch in die diegetische Zeit ein, die verschiedenen Gespenster Maries suchen Françoise in Form bewegter oder unbewegter Bilder ebenso oft heim, wie Françoise glaubt, Marie durch das Spektrum der angebotenen Formen hindurch (wieder-)gefunden zu haben. Die transversalen Relationen der medialen Zeitströme im filmischen Bild bewirken eine Aufspreizung der filmischen Zeit, die Bildproduktion richtet sich dabei auf ein – nach Pauleit – Futur II oder *futur antérieur*,<sup>46</sup> ein hantologisches «Ich werde wieder gekommen sein», das, ohne Wiederholung zu sein, die Referenz auf eine nie vergangene Vergangenheit

44 Vgl. Levin 2001.

45 Michael Wild: *Tierphilosophie. Zur Einführung*. Hamburg 2008, S. 201.

46 Pauleit 2001.

wie den Ausblick auf eine nicht auf Vergangenheit oder Gegenwart aufbauende Zukunft bedeutet: «Der Blick der Überwachungskamera ist kein gegenwärtiger, er baut auf eine Zukunft, in der er dann bereits vergangen ist.» (Ebd.) So erscheint das Verschwundene in den Bildern immer wieder aufs Neue als Verschwundenes, das Ereignis des Bildes wird zum Beweis des Seins und der gleichzeitigen Ankündigung bzw. wiederholten Bestätigung des Verlustes.

\*\*\*

Während Henri Bergson das «kinematografische Bewusstsein» als Verirrung eines positivistischen Denkens zu entlarven suchte, das Zeit in Stillständen fixiere, in denen nichts Neues emergieren könne, beschreibt Gilles Deleuze in seiner auf Bergson basierenden Kinophilosophie bekanntermaßen zwei Phasen des Bildes; zum einen das auf kontinuierlichen Schnitten und einer einheitlichen Weltvorstellung basierende, Zeit in Handlung bzw. Aktion transformierende Bewegungs-Bild (Kino 1), und zum anderen das Zeit-Bild (Kino 2), das auf elliptischer Montage beruht und im Gegensatz zu den sensomotorischen Bewegungsbildern die kinematografische Konstruktion und mithin eine reine, von Raum, Handlung und Aktion losgelöste (Kino-)Zeit sichtbar macht. Im Zusammenspiel der Bilder, die sensomotorisch geschlossene Verkettungen aufzubrechen imstande seien, um simultane Darstellungen einer narrativen Sukzession gegenüberzustellen oder Zusammenhänge zwischen den Bildern zu analysieren, sieht Deleuze eine direkte Repräsentation, d.h. eine Selbstdarstellung der Zeit. Im gleichen Band zum Zeit-Bild beschreibt der französische Kinophilosoph diese Analyse als eine Art Verfolgung, indem er darauf verweist, «daß in allen Künsten das Werk im Werk [oder der Beobachter des Beobachters, B. O.] gleichermaßen an den Gedanken einer Überwachung, einer Nachforschung, einer Rache, einer Konspiration oder eines Komplotts geknüpft ist.»<sup>47</sup>

Den phänomenologischen Ansatz Vivian Sobchacks paraphrasierend begreift Michael Albert Islinger das filmische Dispositiv, in dem dem Zuschauer als sehendem Subjekt ein weiteres Subjekt, der Filmleib, entgegentritt. Diese Konstellation ermöglicht dem Zuschauer, nicht nur diesen zu sehen, sondern in den Bildern auch das Gesehene bzw. den intentionalen Akt des Sehens des Filmleibes zu sehen.<sup>48</sup> In Petzolds intermedialen Transformationsraum<sup>49</sup> schreibt sich eine weitere Differenz in das Dispositiv ein, die dem Zuschauer das Sehen und Gesehene des Film- sowie dessen Sehen des Sehens des Videoleibes ermöglicht. Im Vergleich zu den meisten der hier beispielhaft aufgeführten Filme lässt sich in den Filmen Petzolds dieses Sehen und Gesehene des Videoleibes weder im Blick von Figuren noch in demjenigen der Filmkamera verorten. Im Gegensatz zum Film- verweigert der Videoleib die Anpassung an menschliche Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen und beharrt auf der Ausstellung seiner anderen Qualität. Die Relation zeigt sich als gespensti-

47 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild Kino 2*. Frankfurt/M. 1997, S. 106.

48 Vgl. Islinger 2002, S. 35f.

49 Vgl. Michel Serres: *Der Parasit*. Frankfurt/M. 1987, S. 110–113.

sche Form der Heimsuchung, was in besonderem Maße für die Videoaufnahme der Kindesentführung gilt. Diese wird zwar als einzige in der filmischen Diegese (mehr oder weniger) bestätigt, kann jedoch nicht als Rückblende oder Flashback verstanden werden, sondern als Vergegenwärtigung der Gegenwärtigung eines anderen, unbekanntem Beobachters, dessen Sehen Françoise gesehen hat und als Anderes und gleichzeitig nie Erreichbares zur Sprache bringt. Es ist eine Vergangenheit, die Françoise in immer neuen Formen (Mädchen, Bildern) ebenso heimsucht wie die Protagonisten aus *DIE INNERE SICHERHEIT*: «Es sind Gespenster, die Petzold hier entwirft, unsichtbar, so wollen sie glauben, für die Welt der Normalität, immer auf der Hut, sollten sie sich damit irren. Und sie irren sich.»<sup>50</sup>

50 Verena Lueken: Es gibt kein Leben nach der RAF. Nichts als Gespenster. In: *Faz-Net*, 19.4.2010, <http://www.faz.net/artikel/C30964/momente-des-deutschen-films-x-die-innere-sicherheit-es-gibt-kein-leben-nach-der-raf-30085733.html> (15.8.2011).