

Christian Petzold: Prisoners of the Past

Christoph Huber über die ersten fünf Langfilme, 1995–2001

„Immer wenn was Schönes kommt, ist wieder wer gestorben.“ Am Anfang von *Pilotinnen* (1995), Christian Petzolds Langfilmdebüt, stehen ein paar weibliche Angestellte einer Kosmetikfirma beieinander und reden über das Fernsehprogramm. Anlass für ihr Gespräch ist eine Programmänderung: „Frank Sinatra ist tot.“ *Sabrina* sei neulich gelaufen, meint eine andere und fügt nachdenklich hinzu: „Audrey Hepburn ist auch tot.“ So liegt von Beginn an Melancholie über diesem Film: weniger die Last der Erinnerung, ein Traum vom vergangenen Glück, wie ihn die zwei genannten Ikonen nahelegen, sondern eine Unzufriedenheit mit dem Jetzt, wo man sich nicht zurechtfindet, nirgends einfügen kann. Das passt zur Konstruktion von Petzolds Filmen, die viel von der Geschichte des Kinos wissen, damit aber nicht hausieren gehen: Obwohl die Erinnerung eine große Rolle spielt (für die Protagonisten, dann auch für die Sujets), wird das immer erst durch Aktionen in der Gegenwart klar. Sinatra läuft im Autoradio, wenn die beiden „Pilotinnen“ ihre Fahrt antreten, eine normale Handelsreise, die nach einem Ausbruchsversuch für eine der beiden im Ungewissen und für die andere mit dem Tod endet. „Two drifters / off to see the world“. Später noch ein Lied im Auto: „Destination anywhere“. Die Parfümfirma, für die sie unterwegs sind, heißt „Blue Eyes“. Das erinnert an Sinatras Spitznamen, führt aber auch zu einem anderen Film über einen anderen Handelsvertreter: 1981 hat Christian Schochers *Reisender Krieger* für „Blue Eye“ Kosmetikartikel verkauft.

Erinnerung ist in den Filmen Petzolds nie direkt sichtbar, konstituiert sich erst retrospektiv, aus den Umständen oder aus Sätzen, die einen Vergleich mit früher nahelegen. Älter sei sie, müder, sagt Karin (Eleonore Weisgerber), eine der beiden Pilotinnen, unmittelbar bevor die jüngere, Sophie (Nadeshda Brennicke), die Bildfläche betritt. Sophie wird später eine Erinnerung an ihre Zeit als Stewardess preisgeben, die dem Film seinen Titel gibt: „Die Männer klatschten den Piloten Beifall, und ich hätte ihnen die Kotztüten hinhalten sollen.“ Die beiden Frauen sind am Anfang zu sehr mit ihrem internen Machtkampf beschäftigt, um zu erkennen, dass ihre Lage in diesem Job um nichts besser ist. Es geht ums Geld und die Position: Sophie ist die Gespielin des Juniorchefs, ihre sexuelle Anziehungskraft bedroht Karin unmittelbar, macht sie zum Auslaufmodell, auch wenn sie, auf ihren sinkenden Umsatz angesprochen, behauptet: „Ich hab’ noch immer ‘nen knackigen Arsch.“

„Jetzt seh’ ich mein Leben im Rückspiegel“, hat Karin zu Anfang gesagt – und man ahnt eine lange, öde Strecke von Demütigungen und Leerlauf, Monotonie und Traurigkeit. Der Ausbruch aus dieser trostlosen Vergangenheit führt die Pilotinnen in die Illegalität, dorthin, wo sich die Figuren der späteren Filme (Kleinkriminelle, Ex-Terroristen und ein trauriger, dicker Kindermörder) von Anfang an befinden. Aber Verbrechen lohnt sich bei Petzold nicht: nicht wegen etwaiger Moralvorschriften oder weil der im Krimigenre vielgehudigte „lächerliche Zufall“ dazwischenkommt, sondern weil die Kriminalität zuletzt nach den gleichen Ausbeutungsprinzipien funktioniert wie die bürgerliche Gesellschaft. Petzolds Figuren – Verlierer, Drifter ohne Heimat, Liebe und Geborgenheit – müssen notwendigerweise den kürzeren ziehen, weil sie nie in eine Position der Macht gelangen. Sie sind dazu verdammt, ihre kleinen Träume vom großen Geld (samt Freiheit) wie in einer Endlosschleife durchzuspielen. In *Pilotinnen* schaut Karin kurz vor Schluss noch einmal in den Rückspiegel. In der nächsten Szene kommt schon der Tod: der einzige Ausweg aus dem Teufelskreis.

In *Pilotinnen* ist bereits das ganze folgende Werk angelegt, das bei Petzold stilistisch und inhaltlich wie aus einem Guss wirkt. Diese Kompaktheit spiegelt sich auch in den prägnanten, kurzen Titeln: *Cuba Libre* (1996), *Die Beischlafdiebin* (1998), *Die innere Sicherheit* (2000), *Toter Mann* (2001). Für alle gilt: Liebesgeschichte/Krimi/Road Movie, ineinander verzahnt und dank eines nüchternen Blicks aufs gegenwärtige Deutschland weit mehr als souveräne Genrestücke. Petzold über einen wesentlichen Zug seiner Filme: „Man sollte nach 20 Jahren noch wissen, wie die Leute gelebt und geküsst haben.“ Was in den Planspielen von Tom Tykwer fehlt (die Anbindung seiner Zufallsmaschinen an die wirkliche Draußenwelt), findet man in Petzolds Filmen wieder: ein Bewusstsein dafür, was es heißt, auf den Straßen und in den Wohnungen des Jetzt zu leben.

Das sickert an den Rändern ein: die Unerträglichkeit der Nicht-Orte des öffentlichen Lebens – Hotellobbys, Bahnhofshallen, Raststätten, Autobahnparkplätze. Angesichts dieses „junk space“ bleibt den Figuren nur der Traum von einem besseren Anderswo. Das Leben-im-Jetzt zeigt sich auch in der Sterilität der Zufluchtsplätze, an denen sich die Protagonisten verschanzen – z.B. ein heimlich bezogenes Haus wie in *Die innere Sicherheit* oder die seltsam unpersönlichen „Rucola“-Wohnungen von *Toter Mann*. Und es zeigt sich in den Pausen der Dialoge, die genug Bedächtigkeit schaffen, um von der Isolation zu erzählen, zugleich aber kurz genug sind, um einen gleichmäßigen Fluss zu garantieren. Einen Petzoldfilm erkennt man sofort: am gelassenen Rhythmus und den klaren Kompositionen, an der durch kühle Farben (Kamera bei allen Filmen: Hans Fromm) und sparsame, repetitive Musik vermittelten Melancholie, die mit der trockenen Abwicklung der Geschichte eine seltsame Einheit formt. Petzoldfilme spielen in einer tragikomischen Grauzone, wo sich lakonische Ironie und die trotz aller Bemühungen kaum zu verbergende Traurigkeit der Protagonisten wundersam ergänzen: Schmerzenskomödien, Elegien, die dem Humor nicht abgeneigt sind.

Cuba Libre ist der (Film-)Komödie besonders zugetan: Er tendiert zu jener Cleverness der Scherze, die auch das Independent-Kino der 1980er Jahre bevölkerte. Passenderweise ist der Film auch – so wie der Prototyp, Jim Jarmuschs *Stranger Than Paradise* – ein fürs „Kleine Fernsehspiel“ des ZDF produziertes Road Movie. Tom (Richy Müller) und Tina (Catherine Flemming) waren einst ein Paar. Er hat sie sitzengelassen, jetzt ist er wieder auf sie angewiesen, als er ein Bankschließfach ausräumen will. Tom und Tina sind die archetypischen Petzold-Figuren: lokale Verlierer mit einem Traum von der anderen Seite des Globus. Für die *Pilotinnen* war es Bali, hier ist es Kuba, auch wenn sich der Filmtitel am Schluss ganz trist als Name einer Bar zu erkennen gibt. Sie versuchen, übers Geld die Beziehung und die soziale Position zu verbessern. Sie handeln aber auch ein wenig wie Filmfiguren: Gegen Ende schildert Tina den Ablauf des Showdowns mit kaltschnäuziger Besserwisserei (was nebenbei, mit lapidarem Petzold-Timing, einen wunderbaren Überrumpelungsschnitt zur Folge hat). Die elegant stilisierten Dialoge und *one-liner*, die allen Petzoldfilmen zu eigen sind, folgen in unermüdlichem Stakkato aufeinander.

Cuba Libre outet sich mit seiner Betonung des Krimi-Plots gegenüber der Wirklichkeit auch als Nachzügler der „neuen (deutschen) Welle“ vom Ende der 1960er Jahre, anknüpfend an die Genrearbeiten von Rainer Werner Fassbinder (*Liebe ist kälter als der Tod*) und vor allem Rudolf Thomes *Detektive*: Filme über Filme, cool, schlagfertig und mit Spuren der deutschen Tristesse da draußen. Filme über die Dreiecksbeziehung des Kinos zur Welt und zu noch mehr Kino.

Die Beischlafdiebin rekapituliert die Frauengeschichte von *Pilotinnen*. Petra (Constanze Engelbrecht) lebt in Marokko und lockt Männer. Ihre *catch phrase*: „Ich bin einsamer als ein

Rentner auf Mallorca.“ Den Beischlaf verspricht sie nur: Vor dem Akt setzt sie die Männer mit Schlafmitteln außer Gefecht, dann leert sie ihre Brieftaschen. Sie legt Wert darauf, keine Nutte zu sein, aber sie prostituiert sich seelisch, tiefgreifender. Vor sich selbst kann sie es durch das Geld rechtfertigen. Das überweist sie ihrer Schwester Franziska (Nele Mueller-Stöfen), um deren Ausbildung zu finanzieren. Als sie einmal fast erwischt wird, geht sie nach Deutschland zurück. Dort muss sie erkennen, dass auch Franziska ihr eine glückliche Existenz (als Übersetzerin) nur vorgespiegelt hat, so wie Petra behauptet hatte, sie sei in Marokko als Hotelmanagerin tätig. Die Szene ist ein grandioser Moment des Understatement: Petra, schon misstrauisch, folgt Franziska auf dem Weg zur Arbeit. Doch diese geht nicht ins Dolmetschbüro (das längst pleite ist), sondern in ein Kaufhaus, wo sie als Ansagerin Diätsäfte in Aktion anpreist. Als ihr plötzlich die Schwester gegenübersteht, rutscht Franziska noch ein Wort ins Mikro: „Scheiße.“ Mehr gibt es auch nicht zu sagen zur schönen neuen Welt der McJobs.

Die Beischlafdiebin vertieft im folgenden die Zusammenhänge von Sex, Macht und Geld: Um die Hypothek aufs Elternhaus abzahlend (was den versuchten Neuanfang im Leben und den Traum von einer gemeinsamen Behaustheit schön symbolisiert), führt Petra die jüngere Schwester in ihr Metier ein. Was sich bisher in Petzolds Filmen nur andeutete – Methoden der Selbsttäuschung, um mit der Welt fertig zu werden, bis alles (hoffentlich) gut wird –, überträgt sich hier direkt in die Erzählung: Am Ende scheitert Franziska, aber ihre Schwester ist die große Verliererin, weil sie erkennen muss, dass ihr bisheriger Lebensplan ruinös war. Konsequenterweise inszeniert Petzold den Showdown als weibliche Variante eines anderen Films über zerschossene Träume: Michael Ciminos *Thunderbolt and Lightfoot*. Noch etwas ist neu: Marokko, der Ort am Meer, der als Fluchtpunkt durchgehen könnte, bleibt ebenso anonym wie Deutschland. Ein Traum von Bora-Bora, den Petra mit einem Berufskollegen teilt, erweist sich logischerweise als falsche Fährte.

Auch *Die innere Sicherheit* beginnt in trügerischer Idylle, am Meer: Zwei ehemalige Terroristen leben inkognito im Exil, um ihrer Tochter eine „sichere“ Jugend zu ermöglichen. Freilich kennt die kein normales Leben: Als Dauerflüchtlinge haben die drei nur sich selbst und keine anderen Menschen. Der Drang der Tochter nach einem Leben in der Gegenwart (und mit der Liebe) wird schließlich den Untergang herbeiführen. Die Dialektik zwischen Entfremdung und Wunsch nach Weltkontakt, der die Petzold-Protagonisten plagt, ist hier zweigeteilt: Die Eltern sind, wie der Regisseur selbst gesagt hat, „aus der Geschichte herausgefallen“ und „Phantome“ (Kathryn Bigelows moderner Vampirfilm *Near Dark* war eine Inspirationsquelle). Und die Tochter möchte „in die Wirklichkeit“ zurück. Daran zerbricht die innere Sicherheit der Familie, in typischer Petzold-Manier: Zuvor gelernte Lektionen unter veränderten Umständen wieder anzuwenden, vertieft die Misere. Als die Tochter die Maximen der Eltern in der Liebe anwendet, folgt der Exitus. Die innere Sicherheit von Petzolds Regie aber ist stärker denn je: Die hypnotische Ruhe seiner Filme kulminiert in der Inszenierung von Nachbeben; das Entscheidende ist zumeist schon passiert, das Augenmerk liegt auf den Folgen, auf der veränderten Interaktion der Charaktere, die dem Film dann doch wieder einen unruhigen Drive gibt. Nicht einmal das Sich-Bewegen, Bestandteil jedes Petzold-Films, behält seinen einlullenden Charakter: Das damit verknüpfte Sich-Vergessen, das Aufgehen in der Bewegung, wird von der Paranoia endgültig zugedeckt (die Figuren wittern jederzeit einen Übergriff der Staatspolizei). Im Gegensatz zu *Cuba Libre*, der identische Bauteile verwendet, kann die Paranoia hier nur mehr bestätigt werden: Die Träume haben keinen Bezug mehr zur Realität – Deutschland im Jahre Null, eine Reise ins Herz der Finsternis.

Toter Mann (2001), wieder ein Krimi, auch wenn er das lange verbirgt, gibt (erstmal bei Petzold) das Motiv des Fahrens auf und findet die Melancholie in der Oberschicht: Was sich wie eine Liebesgeschichte zweier Einsamer (Nina Hoss, André Hennicke) anlässt, wird schließlich erneut zur Tragödie – die Erinnerung, die „Altlasten“ lassen sich nicht abschütteln. In diesem Zusammenhang wird eine Nebenfigur zur Zentralfigur: Häftling Blum (Sven Pippig). Das ist einer, der bei seiner Versetzung im Resozialisierungsprogramm sogleich fragt, ob das Meer in der Nähe ist. Und anlässlich des Toasts „Auf die Liebe“ schneidet er eine traurige Miene, in der man lesen kann, dass er sein Ende schon längst akzeptiert hat. Der folgende Showdown befindet sich im Einverständnis mit Fernsehkonventionen, aber Petzold inszeniert ihn mit der gleichen, zurückhaltenden Konsequenz wie den gesamten Film.

Konsequenz: Ton und Bild, eben darin entfernt sich *Toter Mann* wieder ganz weit vom Fernsehen, stehen bei Petzold in einer souverän durchgeführten, vielschichtigen Wechselbeziehung. Bei ihm wird nie eine Handlung im Dialog wiederholt, statt dessen füllt eine faszinierende, verdichtete Rede, ein resignierter Singsang fast, seine klaren, weiträumigen Kompositionen, in deren Leere sich die Figuren wie allein gelassen vorkommen. Ein Beispiel aus *Cuba Libre*: „Die Verkäuferinnen werden die Sachen in wunderschöne Tüten verpacken, die mit französischen Worten bedruckt sind.“ Der Knappheit der Handlungen stellt sich eine poetische Sprache zur Seite: Petzold erarbeitet das Buch immer gemeinsam mit Harun Farocki, probt die Szenen dialogisch. Das stellt sicher, dass die Wortwechsel geerdet bleiben, auch wenn sie eleganter verknüpft sind als im Leben. Und die Erinnerung an Bücher spielt herein: Für *Die innere Sicherheit* hat Petzold weniger über die RAF recherchiert als Romane gelesen: Tschechow, Simenon, Dostojewski. Und die Romane vom Meer: Immer wieder erwähnt er Joseph Conrad (im Gespräch über *Toter Mann*: „Die Penthäuser sind die Kapitänsbrücken der modernen Gesellschaft“). Der Verleger in *Die innere Sicherheit* erzählt von jenem Kapitel aus *Moby Dick*, das in den Schulaufgaben stets gekürzt wird: „Meistens fehlt da die schöne Beschreibung, wie alles zum Wasser zieht, wie die Menschen ziellos und mutlos herumirren ...“

Das ist natürlich eine genaue Beschreibung der Petzoldfilme: Zwischen dem mächtigen Rauschen der Verwirrung hören die Figuren kleine Inseln des Trosts. Kaum jemand im Gegenwartskino verwendet Popmusik so eindringlich wie Petzold, vermutlich weil er sie (im Gegensatz zu den gänzlich durchkonstruierten Soundtracks dieser Tage) mit der gleichen Genauigkeit und Knappheit einsetzt wie seine Bilder. Das hat deutlich mehr Resonanz: „It’s Over“ von Roy Orbison in *Cuba Libre*, „Mercy, Mercy Me“ in *Die Beischlafdiebin*, „(How Can We) Hang On To A Dream“ in *Die innere Sicherheit*, „The Look Of Love“ in *Toter Mann* – in den Liedern, und oft schon in den Titeln, steckt die ganze Geschichte, das ganze Dilemma der Figuren drin.

Auch wenn die Zuflucht meist illusorisch bleibt, gibt es den Moment, in dem Petzolds Figuren (man hofft es für sie) eine Einheit zwischen ihrem Leben und den Versprechungen der Popkultur herstellen. Das führt zurück zum Fernsehen: „Kino ist Erinnerung und das Fernsehen ist Vergessen“, sagt Petzold und setzt nach: „Wobei ich das Fernsehen nicht verdamme, es gibt auch dort Biotope.“ Er, der viele seiner Filme fürs Fernsehen gedreht hat, hat dort auch einen Zufluchtsort gefunden, denn die Misere der deutschen Filmproduktion verengte in den 90er Jahren den Raum gerade für die großen-kleinen Arbeiten von Künstlern wie Christian Petzold. Er hat seine Maxime, „Man sollte einen Fernsehfilm inszenieren wie einen Kinofilm“, noch nicht modifizieren müssen. Es kann auch was Schönes im Fernsehen kommen, wenn *niemand* gestorben ist: ein Petzoldfilm vielleicht.

Christoph Huber anlässlich der Christian-Petzold-Retrospektive im März 2002