

Der Geisterfotograf

Ein Porträt des Autors und Regisseurs Christian Petzold

Der große Bruder der Neuen Berliner Schule

Die Neue Berliner Schule ist sicherlich keine Bewegung, die sich zielgerichtet konstituiert und selbstmächtig etabliert hat, keine Gruppierung gleichgesinnter Filmemacher, die auf verbindliche Ideen und Programme zurückgreifen und erst recht kein verschworenes Kollektiv, das aufeinander abgestimmt und mit strategischem Kalkül handelt. Vielmehr ist die Neue Berliner Schule erst durch den Blick von außen, durch die Wahrnehmung der Kritik zu einem Phänomen geworden. Der Filmkritiker Rainer Gansera prägte den Begriff, um Gemeinsamkeiten zu benennen, die er in den Filmen einiger jüngerer Regisseurinnen und Regisseure ausgemacht hatte, und etwa gleichzeitig sprachen französische Beobachter des deutschen Gegenwartskinos respektvoll und beeindruckt von einer «Nouvelle Vague allemande».

Es ist in der Filmgeschichte durchaus nicht selten, dass Schulen und Stilbewegungen aus Projektionen und Zuschreibungen heraus entstehen. Der Film noir ist für eine solche Genese das wohl eklatanteste Beispiel. Erst die französischen Kritiker nahmen an den amerikanischen Filmen der 1940er Jahre, von denen sie durch die deutsche Okkupation gewaltsam abgeschnitten wurden, jene gemeinsame Atmosphäre von Düsternis und Bedrohung wahr, die sie dann mit dem wiederum eigenen kulturellen Traditionen entsprechenden und vertrauten Begriff *Noir* belegten.¹ Zugleich bedeutete die Kategorie *Film noir* viel mehr, ging über die Projektion und das Phantasma weit hinaus. Entdeckt und benannt war damit eine Homogenität der Themen, des Stils und der Inszenierung, die den eigentlichen Akteuren des Film noir damals kaum bewusst war. Das solchermaßen sichtbar Gemachte, auf den Begriff Gebrachte erlangt eine besondere Realitätsmächtigkeit, in der jede Spur des Ausgangspunkts, der Vorgang der Projektion, getilgt ist. Film noir wird zu einem umfassenden Formbegriff, der die Filmgeschichte bis heute inspiriert und immer noch neue Fortschreibungen und Variationen hervorbringt.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der *Neuen Berliner Schule*, obwohl sich das Geschehen hier in ganz anderen Dimensionen, auf ganz anderen Ebenen vollzieht. Es

1 Eine bündige Zusammenfassung der Begriffsgeschichte liefert Burkhard Röwekamp: *Vom film noir zur méthode noir. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg 2003, S. 15–42.

bleibt auch in diesem Fall nicht bei der Bezeichnungspraxis der Kritik. Die behauptete Homogenität wird von den Akteuren selbst aufgenommen, wird grundsätzlich bestätigt und erhält erst so seine eigentliche Dynamik. Der Begriff Neue Berliner Schule, so erläutert Christian Petzold in einem Gespräch mit dem *Spiegel*, meine einen «losen Zusammenhang von Filmemachern», die sich vom Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin her kennen.² Und in einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* wird er deutlicher:

«Zu den Leuten, die ich kenne, mit denen ich rede, mit denen ich auch zusammen ins Kino gehe, gehören Thomas Arslan, Angela Schanelec, Ulrich Köhler, Christoph Hochhäusler. Seit einigen Jahren ist da ein engerer Austausch, manchmal auch nur eine entfernte Korrespondenz entstanden.»³

Über die Alltäglichkeiten und praktizierten Kommunikationsformen hinaus lässt sich diese Selbstaussage durchaus auch auf das ästhetische Material der Filme übertragen. Zumindest angedeutet ist somit ein Netzwerk von gleichgerichteten Motiven, von dialogisch entworfenen Strukturen, von bewussten Analogien und eher verborgenen Korrespondenzen.

Lebendige Konkretion erhält die Neue Berliner Schule aber vor allem auch durch Christian Petzold selbst. Die strukturelle Klarheit seiner Filme, ihr Reichtum an Details, ihre besondere Beobachtungsschärfe veranlassen die Kritiker immer wieder, diese Filme als repräsentativen Ausdruck der Neuen Berliner Schule zu werten. Da mag sich Christian Petzold noch so sehr wehren – die Rolle als Antrieber, Motor und als der führende Kopf der lockeren Gruppierung wird ihm beständig zugeschrieben. Diese milde Abwehr jeder Repräsentanz kalkuliert Rainer Gansera schon ein, wenn er in einer redaktionellen Notiz zu seinem Interview den Gesprächspartner als «großen Bruder der neuen Berliner Schule» bezeichnet.⁴ Ohnehin ist Christian Petzold wie kein anderer berufen, als der Sprecher dieses losen Verbandes ambitionierter Filmemacher zu fungieren. Es gibt im Gegenwartskino, und dies gilt sicher auch über die letztlich doch kleine deutsche Filmfamilie hinaus, niemanden, der mit so herausragender Intellektualität und mit einer so fundierten Beredsamkeit über Filmarbeit, über das Medium mit all seinen Implikationen, über Filmgeschichte und Vorbilder Auskunft geben kann. Christian Petzold ist ein hochbegabter Erzähler der eigenen Kreativität, der mit einer bemerkenswerten Genauigkeit Motive, Impulse und auch Probleme seiner Regiepraxis offenlegt, ein sensibler und selbstkritischer Kommentator seiner Filme – ohne jede Spur von Arroganz und

2 «Man will sich nicht verlieben». Der Regisseur Christian Petzold über seinen neuen Film *YELLA*, den Erfolg der «Berliner Schule» und die Frage, ob das Mainstream-Kino von Bernd Eichinger noch als Feindbild taugt. Interview mit Lars-Olav Beier und Moritz von Uslar. In: *Der Spiegel* Nr. 37, 2007, S. 188.

3 Über die Brücke, und in den Wald. Christian Petzold über die mythischen Orte des Kinos, Fußball- und Filmegucken und seinen Wettbewerbsfilm *GESPENSTER*. Interview mit Rainer Gansera. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15.02.2005.

4 Ebd.

Selbstüberhöhung. Er gibt gerne Interviews, ist stets bereit, in den verschiedensten Medien seine Filme und seine Erfahrungen zu thematisieren, aber erstaunlicherweise wiederholt er sich nicht. Er gibt Einblicke in einen offenkundig nie abgeschlossenen Prozess der Reflexion über das Filmemachen, daher wirken alle seine Äußerungen so frisch und unmittelbar. Man muss in der Tradition inspirierender Selbsterklärungen schon weit zurückgehen, auf Truffaut und auf Godard oder auf Fellini verweisen, um eine ähnliche Intensität der Selbstaussage, der öffentlichen Rechenschaft zu finden.

Selbstentwurf eines Auteurs

In der Rückschau ist es ganz erstaunlich, wie konsequent die Selbstfindung und Selbstkonstruktion des *Auteurs* Christian Petzold sich vollzieht. Die Kurzfilme, die im Rahmen seines Studiums (1988–1994) an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin entstanden sind, gleichen einer systematisch betriebenen Suche eines Filmemachers nach dem ihm adäquaten Modus filmischer Inszenierung. WEIBER (1989) erprobt den autobiographisch getönten Essayfilm, SÜDEN (1990) operiert mit beinahe surrealistischen Bildinstallationen und nähert sich dem Experimentalfilm. OSTWÄRTS (1991), inspiriert durch die Lehrer Hartmut Bitomsky und Peter Nestler, übt den dokumentarischen Blick auf die gebrochenen, durchmischten Landschaften rund um Berlin nach der Wende, zeigt die rührend-naive Durchkapitalisierung trister Räume, die aberwitzige Hoffnung auf den schnellen Gewinn, das laienhafte Nachspielen der großen Geschäfte, lässt die Akteure direkt in die Kamera sprechen. DAS WARME GELD (1993) ist schließlich bereits ein veritaibler Spielfilm, ein typischer Petzold-Film, denn er nimmt viele spätere Geschichten vorweg, ist erstaunlich ausgefeilt. Gegen Ende des Studiums zeichnet sich ab, dass Petzold einzig und allein am Erzählen von Geschichten interessiert ist und dass die Arbeit mit Schauspielern ihn fesselt. Die vorher erprobten Genres werden abgelegt, aber Petzold wertet seine Experimente aus, nimmt aus dieser Suchbewegung wichtige Elemente mit hinüber in sein Erzählkino: das Motiv der Autofahrt, die literarischen Inspirationen, die unmittelbare Verarbeitung der eigenen Lesefrüchte (WEIBER), die besondere Sensibilität für Räume und für Architektur (SÜDEN), das Interesse für soziale Prozesse und ihre genaue Beobachtung (OSTWÄRTS). Am Ende seines Studiums wird dem Absolventen klar, dass ihn eigentlich nur die *Mise en scène* selbsterfundener Geschichten interessiert. Darauf sind fortan alle seine Ambitionen ausgerichtet. Petzold definiert sich selbst als ein bekennender, ein leidenschaftlicher Kinoerzähler. Nach dem Einschnitt der Postmoderne, die zwar die «großen Erzählungen» verabschiedete, aber zugleich das Prinzip des Narrativen rehabilitierte und die abstrakten theoretischen Denkfiguren durch das Erzählen vielfältiger, phantasievoller Geschichten ersetzte, gab auch die filmische Avantgarde die Skepsis gegenüber dem Erzählkino auf. Die Filme von Jean-Luc Godard sind eine einzige Revolte gegen das Erzählen, sie stöhnen unter der Last, eine Geschichte erzählen zu müssen. Die Generation des «Neuen deutschen Films» ging noch

aus von einer «Krise des Erzählens», die in der literarischen Kultur seit den 1920er Jahren permanent beschworen wurde. Die maßgebenden Regisseure des «Jungen deutschen Films» überdeckten narrative Operationen durch eine konsequente Stilisierung des Bildes und des Sprechens (Rainer Werner Fassbinder/Werner Schröter), lösten eine markante Erzähldramaturgie in undramatische Alltagsbewegungen auf (Wim Wenders) oder vertrauten gegen die Fiktion eher auf das Pathos des Realen (Werner Herzog). Demgegenüber geht die Generation der in den 1990er Jahren debütierenden Regisseure (Tom Tykwer, Christian Petzold) von der Überzeugung aus, das Erzählen sei der Urstoff des Kinos, die Grundvoraussetzung seines Zaubers und seiner Wirkung. Das Kino kann gar nicht anders als Geschichten zu erzählen, das ist seine Mission, seine Bestimmung – dies könnte man als einen fundamentalen Konsens der Neuen Berliner Schule bezeichnen. Alle Vertreter dieser Gruppierung begreifen das Erzählen als Privileg und als Chance.

Mit einer prononcierten Lust am Erzählen geht Christian Petzold auch in diesem Punkt voran. In allen seinen Filmen spürt man, welche große Sorgfalt er für den «Bau» seiner Geschichten aufwendet, wie sehr die Sequenz der erzählten Ereignisse reflektiert und abgewogen wurde, wie viele Varianten vor der endgültigen Entscheidung durchgespielt wurden. In seinen vielen Interviews spricht er des Öfteren von dieser intensiven Suchbewegung. Harun Farocki, sein Lehrer, nimmt dabei die Rolle eines «dramaturgischen Beraters» wahr, in einem dialogischen Prozess kristallisiert sich die Architektur der Geschichten schließlich heraus. Das kunstvolle Erzählen als das Resultat eines präzisen Handwerks und des genauen Denkens tritt für den Zuschauer so plastisch hervor, dass es beinahe selbstreflexiv wird, ohne dass es einer Metaebene oder der eingeschobenen Reflexion bedarf. Petzold arbeitet bevorzugt mit Andeutungen und Ellipsen, durchbricht immer wieder das Erzählkontinuum, führt Fragmente des Geschehens ein, die zunächst rätselhaft bleiben und ihre Erzählfunktion erst sehr viel später enthüllen. Dieses enigmatische Erzählen verbindet ihn mit Krzysztof Kieslowski. Der Zuschauer sieht sich außerordentlich beansprucht durch ein System von Korrespondenzen, die im Raum der Diegese über große zeitliche Distanzen hinweg etabliert werden, durch ein komplexes Netzwerk von Motiven und Bezügen. Die Filme von Christian Petzold sind Kopfkino in einem radikalen Wortsinn, ohne dass sie jedoch an Lebendigkeit und Emotionalität einbüßen.

Christian Petzold definiert sich nicht nur als leidenschaftlicher und lustvoller Erzähler, er entwirft sich von Anfang an ganz ohne Frage als ein *Auteur*, ist auf eine klar umrissene Autorenschaft aus. Er sieht sich in der Nachfolge großer Vorbilder des französischen und des amerikanischen Kinos: Jean Renoir, Robert Bresson, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock und viele andere. Er ist immer der Drehbuchautor seiner eigenen Filme. Man kann sich nicht so recht vorstellen, dass er ein fremdes Buch verfilmt. Ein starkes Autorenbewusstsein prägt bereits ein eigenes Autorenprofil aus, doch schon seine ersten Filme zeigen klare Konturen einer Autorenschaft: ein Grundrepertoire von Geschichten, Figuren und Situationen, ein Grundinteresse an ganz bestimmten Stoffen und Problematiken, ein eige-

ner filmischer Kosmos und eine eigene filmische Poetik. Christian Petzold hat sich offenbar schon früh vorgenommen, die Kinomaschine nicht beliebig zu bedienen, sondern ihr eine individuelle, subjektive, klar identifizierbare Autorenschaft abzurufen, für Publikum und Kritik wahrnehmbar zu machen. Es ist dies ein mutiges und riskantes Vorhaben – zu einer Zeit, in der das Modell des Autorenfilms allgemein als antiquiert und überholt galt.

Das Frühwerk

Es spricht für die Gradlinigkeit und Konsequenz dieses Selbstentwurfs, dass bereits der 33minütige Kurzfilm *DAS WARME GELD* des DFFB-Studenten eine ganze Werkperiode in frappierender Weise vorwegnimmt. Die drei Fernsehfilme *PILOTINNEN* (1995), *CUBA LIBRE* (1996) und *DIE BEISCHLAFDIEBIN* (1998), die man als «Frühwerk» klassifizieren könnte, sind im Übungsfilm präformiert. Das erste Ausprobieren gleicht beinahe schon der Festlegung auf ein Repertoire von Geschichten, Figuren und Räumen. In den Fingerübungen sind sogar die Grundtechniken des filmischen Erzählens erkennbar, die für das gesamte Oeuvre der neun abendfüllenden Spielfilme gültig bleiben, die Christian Petzold bislang vorgelegt hat. Schon hier findet sich die kammerspielartige Reduktion auf wenige Figuren, die der Autor und Regisseur bevorzugt, um damit einen Effekt der Dichte, der Beengung, der spannungsgeladenen Konzentration zu erzielen. Damit verbindet sich eine für alle Petzold-Filme typische Grundhaltung. Stets wird eine extreme Nähe zu den Figuren eingenommen, aber der Erzähler ist nicht auf die einnehmende Intimität eines Wohlfühlkinos aus. Ein Befremden bleibt gewahrt, denn die Figuren folgen keiner fertigen, widerspruchsfreien und schlüssigen Psychologie. Die Zuschauer werden auf Distanz gehalten, Rätselhaftigkeiten sind nicht auflösbar, ein Befremden stellt sich ein, den Figuren wird ihr Zauber und ihre Schroffheit belassen, sie bleiben unnahbar.

Petzold geht also von Anfang an aufs Ganze, er hat auch dann das filmische Medium im Kopf, wenn er für das Fernsehen schreibt und inszeniert. An den Standards, an den Thematiken und Usancen des Fernsehspiels gehen die drei ersten 90minütigen Erzählungen dann auch souverän vorbei.

Das «Frühwerk» bildet aber gleichzeitig eine in sich abgeschlossene Einheit, lässt sich als Durchgangsstadium und Experimentierfeld bestimmen. Die drei Fernsehspiele erweisen sich als erstaunlich ähnlich und erscheinen fast als ein einziger Film. Christian Petzold eröffnet einen umfassenden Spielraum, operiert mit fixen Komponenten und Konstellationen, mit einem festen Set von Figuren und Abläufen. Wie bei einem magischen Würfel werden die identische Farbfelder nur jeweils unterschiedlich gruppiert und zu «neuen» Farbmustern komponiert. Nicht auf die Individualität von Figuren und Geschichten kommt es an, sondern auf die invarianten, die übergreifenden Strukturen. Es ist keineswegs übertrieben, von einer *strukturalistischen Phase* zu sprechen, die Christian Petzold in den 1990er Jahren mit seinen Inszenierungen durchläuft. Und noch eine Grundoperation verwandelt

die drei Fernsehfilme in einen einzigen Text: Alle drei Erzählungen verhandeln die Filmgeschichte, benutzen Genremuster, zitieren große Filmmomente herbei, arbeiten sich am Kino ab und feiern das Kino. Für diese «Einstiegsfilme» in den Beruf eines Kinoerzählers gilt, was die Kritikerin Frieda Grafe im Jahre 1965 zu Truffauts frühen Filmen ausgeführt und die sie als *Die Kunst des Epigonen* bezeichnet hat:

«Truffaut braucht für seine Filme Konventionelles als Versatzstücke, weil er so am ehesten das durch ungeprüfte Übereinkunft Vertraute als das Fremde darstellen kann, das es in Wahrheit ist. Es gibt in all seinen Filmen winzige Vorfälle, die unvermittelt eine neue Perspektive auf tun, Einstiegsstellen in der glatten Oberfläche seiner Filme, die es möglich machen, sie von unten zu sehen.»

Der Regieanfänger Christian Petzold benötigt sicher erst einmal «Versatzstücke», um sich als filmischer Erzähler etablieren zu können. Aber sein Spiel mit dem Wiedererkennbaren geht über das Stofflich-Handwerkliche weit hinaus. Er bezieht damit Position gegenüber der Filmgeschichte, bekundet seine Verehrung und Bewunderung. Die Opposition von «Originalität» versus «Epigontum» hat freilich jene Dramatik eingebüßt, die noch für die Generation der Nouvelle Vague gegeben war. Den Filmemachern der 1990er Jahre gilt die Filmgeschichte ganz selbstverständlich als Inspirationsquelle, sie machen ihre Aneignungen, ihre Leidenschaften für bestimmte Genres, ihre Begeisterung für ihre Idole direkt kenntlich, erzählen das Vertraute weiter und beweisen so seine ungebrochene Gültigkeit, seine Vitalität. In Spuren zu gehen, bedeutet für sie ein Fortsetzen und Aktualisieren des Bewährten, dessen Lebendigkeit sich dadurch aufs Neue beweist. Der Anfang von *GESPENSTER* (2005) schließt klar identifizierbar an Michelangelo Antonionis *BLOW UP* (1966) an, ohne dass man von einem Zitat sprechen könnte. Im Atmosphärischen, in den Farben, im Rhythmus und auf der Ebene des Tons wird Antonionis Kino verdichtet und präsent gemacht. In anderen Passagen des Films finden sich Annäherungen an die späten, stark von der Musik geprägten Filme von Jean-Luc Godard (*NOUVELLE VAGUE*; *PASSION* und *PRÉNOM CARMEN*) oder an Eric Rohmer und dessen Dramaturgie des Zufalls.

Die Protagonisten des Frühwerks sind allesamt vom gleichen Schlag. Sie leben in einem Aufschub auf ein Morgen, entwerten die Gegenwart, indem sie ihre Lebensenergien allein auf ein fernes, ungewisses Ziel richten. In *PILOTINNEN* opfert die Kosmetikvertreterin Karin (Eleonore Weisgerber) alles für ihren Traum, eine Wohnung in Paris zu besitzen und ein neues, ein bohemhaft-unbeschwertes Leben beginnen zu können. Tom, der Streuner und Kleinkriminelle (Richy Müller) ist einzig angetrieben von dem Wunsch, Kuba, die Insel seiner Sehnsüchte zu erreichen (*CUBA LIBRE*). Petra (Constanze Engelbrecht in *DIE BEISCHLAFDIEBIN*) kehrt diese Bewegung um. Mit Verführung und Diebstahl rafft sie in exotischen Fernen ein Vermögen zusammen, um dann im bürgerlichen Düsseldorf eine gesicherte, unangefochtene Existenz führen zu können. Nichts weniger als eine Rückkehr ins Paradies erträumen sich all diese Figuren. Wie besessen sind sie von ihrer Vision,

für die sie buchstäblich alles hingeben. Karin wird zur Obdachlosen, verzichtet auf ein Zuhause, schlägt sich in billigen Hotels und Pensionen durch, um das Ersparte für das Apartment in der Metropole Paris einsetzen zu können. Tom wird zum Harsardeur und zum Dieb, raubt seiner Freundin Tina (Catherine Flemming) das Geld und lässt sie im Stich. Petra hat sich ohnehin von Anfang an dafür entschieden, als Hoteldiebin von der Polizei und von Detektiven permanent gejagt zu werden. Die Verabsolutierung ihrer Träume zwingt alle diese Figuren in eine heroische Einsamkeit hinein. Sie werden zu Einzelkämpfern, die verbissen an ihren Zielen festhalten und sich dem Realitätsprinzip widersetzen. Auch wenn sie einen Mitstreiter in ihren Traum hineinnehmen und einschwören, bleibt der Wunsch nach dem individuellen Glück so übermächtig, dass er ein Opfer des Anderen einfordert, das Sophie (Nadeshka Brennicke) in *PILOTINNEN* dann auch bereitwillig erbringt, wie dies in dem Kurzfilm *DAS WARME GELD* bereits vorgegeben war. In der Fixierung auf das Außerordentliche erhalten die Hauptakteure des Frühwerks etwas Monströses und Überdimensionales, aber auch etwas Grandioses und Verführerisches. In ihrem Erscheinungsbild nehmen sie ihren Traum vorweg. Karin grenzt sich mit ihrer tadellosen Uniform, mit ihrem makellosen, offenen Gesicht, ihren eleganten Bewegungen ab vom verhassten Alltag einer Reisenden in Kosmetik. Man könnte sie in der Tat in ihrer durchstilisierten Erscheinung mit einer Pilotin verwechseln. Wie eine Liebesgöttin schwebt Petra (*DIE BEISCHLAFDIEBIN*) in vollendeter Eleganz durch das Bild, verlässt im fahlen Morgengrauen das Luxushotel, in dem sie ihre Opfer betäubt und ausgenommen hatte. Kein Wunder, dass niemand sie behelligt. Als wären sie nietzscheanische Übermenschen nehmen sich die Protagonisten alles heraus, um in ihr Traumland zu gelangen, werden zu Verbrechern und greifen zur physischen Gewalt. Jeder Glorifizierung arbeitet Christian Petzold aber entgegen. Zu unübersehbar ist das Überspannte, das Realitätsvergessene ihrer Wünsche, das oft in Komik umschlägt, zu deutlich ist das Scheitern von Beginn an vorgezeichnet. Der große Coup, der den Befreiungsschlag bedeuten sollte, endet in einem Desaster. Komödiantisch gebrochen ist vor allem die Figur des Tom aus *CUBA LIBRE*. Das Pech, das ihm immer dann in die Quere kommt, wenn er sich kurz vor dem Ziel erwähnt, zeigt slapstickhafte Züge.

Das Frühwerk Christian Petzolds besteht ausschließlich aus Frauenfilmen. Aus weiblicher Perspektive wird erzählt, selbst in *CUBA LIBRE*, wo Tom nur scheinbar die Hauptfigur ist. Die Geschichte von Tina, der tief Verletzten, der Erniedrigten, der zu Tode Erschöpften, ist viel gewichtiger, obwohl sie unerzählt bleibt, Tina ist die weit eindrucksvollere Figur. Die drei Filme sind mit einer radikalen Parteilichkeit für die Frauen erzählt. In *PILOTINNEN* sind die Männer nichts als egoistische Monstren, grausame Vollstrecker der kapitalistischen «Notwendigkeiten», die Stellen streichen und Mitarbeiter ungerührt entlassen, geile Egoisten, die von den Frauen Sexualität erpressen wollen. Nicht weniger abstoßend ist die Galerie der Männer in *CUBA LIBRE*. Schließlich thematisiert *DIE BEISCHLAFDIEBIN* sehr direkt das Thema der weiblichen Sexualität, die als Spekulationsobjekt vorgeführt wird. Der Titel soll sich,

nach dem «Berufsethos» der Diebin, eigentlich nicht erfüllen. Für gewöhnlich lässt sie es nicht zum Äußersten kommen, bietet ihren Körper nur als verführerisches Bild dar und entzieht sich nach der ersten Umarmung, nachdem sie die Männer mit einer eleganten Verführungsrede umgarnt hat: «Wissen Sie, ich bin einsamer als ein Rentner auf Mallorca». Sie spielt die Einsame und Verlassene und offeriert dem «Verführten» die Möglichkeit, die Maske eines Trösters anzulegen. Ihrer Schwester, die am Ende zu ihrer Komplizin wird, gelingt es aber nicht, so virtuos die Grenzen zu ziehen, was ihr zum Verhängnis wird.

Die Radikalität des Träumens und die Verabsolutierung der Wünsche rücken alle drei Filme in die Nähe des Melodramatischen. Wie im klassischen Melodram setzen die Akteure alles auf eine Karte, kennen nur ein Entweder – Oder, nehmen die tödliche Gefahr, den Untergang in Kauf. *PILOTINNEN* schließt direkt an jene Roadmovies an, in denen die Reisenden zu Outlaws und Gejagten werden. Bis in die Figurenkonstellation hinein wird *THELMA AND LOUISE* (1991) aufgenommen und weitererzählt. Und durch diesen hindurch wird wiederum auf *BONNIE AND CLYDE* (1967) referiert. In vielfältigen Anspielungen ist der Film noir in *CUBA LIBRE* gegenwärtig – am deutlichsten im dramatischen Schluss, am tödlichen Ende, als sich Tom am Ziel seiner Wünsche wähnt. Als die falschen Geldscheine zersterben, ähnlich wie in Stanley Kubricks *THE KILLING* (1956), gibt sich Tom der Illusion hin, dass er nun seine Verfolger endgültig abgeschüttelt habe. Doch die entreißen ihm im letzten Augenblick die Beute und schießen ihn nieder. Die sich anbahnende Verbindung des Gentleman-Verführers und der «Beischlafdiebin» lässt sich als Hommage an Ernst Lubitschs Komödie *TROUBLE IN PARADISE* (1932) entziffern.

Schon die Eingangssequenz von *PILOTINNEN*, Abschlussfilm des Studiums und Initiationspunkt der Regiekarriere, lässt die Virtuosität des filmischen Erzählers Christian Petzold erahnen. In einer emblematischen Verdichtung von Zeichen führt er in seine Geschichte ein, zeigt die Akteure, ihre Lebenswelten und Sehnsüchte allein durch Dinge und Gesten. Wir blicken in einem Vertikalshot auf eine ausbreitete Landkarte, eine männliche und eine weibliche Hand tasten Linien ab, bestimmen den Ort ihrer nächsten, heimlichen und verstohlenen Zusammenkunft. Die Abwesenheit der Körper, die nur durch Stimme und Hand repräsentiert sind, verweist bereits auf das Nicht-Gelebte, zeigt den Aufschub, der ihre total durchgeplante Existenz bestimmt. Eine ausgetrunkene Espresso-Tasse, das bereits hingelegte Trinkgeld offenbaren die Hast, die Flüchtigkeit, denen das Paar, das wir nie im Bild sehen werden, unterworfen ist, den überstürzten Abschied, der bevorsteht. Die unverbrüchliche Liebe wird sich als Verrat erweisen, die gemeinsame Utopie als Lüge. Michel, der unsichtbare Geliebte, wird am Ende als Gauner und Betrüger enttarnt. Der sich anschließenden einsamen Autofahrt Karins durch das nächtliche Paris ist die Musik Georges Delerues unterlegt, die damit an zahllose filmische Passagen der Nouvelle Vague durch die Hauptstadt Frankreichs erinnert. Sie wirkt wie ein ferner Klang des Nicht-Erreichbaren, das Paradies ist eine Schimäre und Paris ist nur eine Postkartenansicht. Dazu zeigt uns Christian Petzold das Gesicht

von Eleonore Weißgerber in einer Großaufnahme, das von Tristesse und Anspannung gekennzeichnet ist. Eine innere Bewegung wird kunstvoll auf dem Gesicht der Schauspielerin sichtbar gemacht, als erneuere sie ihren Traum, arbeite ihre Sehnsüchte durch und als Wappne sie sich für den prosaischen Alltag.

Ein filmischer Erzähler der Berliner Republik

Mit *DIE INNERE SICHERHEIT* (2001), seinem ersten Kinofilm, beginnt ein neues Kapitel in der Filmographie von Christian Petzold. Er schließt sein Frühwerk ab, indem er nun ganz andere erzählerische und filmische Verfahren zur Geltung bringt. Zwar hält er fest an einem kammerspielartigen Szenario, das auf wenige Figuren verknüpft ist. Er spitzt seinen Reduktionismus sogar noch zu: Eine Kleinfamilie, der versprengte Rest des RAF-Untergrundes, geistert auf einer sinnlos-ziellosen Flucht durch die Lande. Aber die Beschränkung ist nun genau kalkulierte Verdichtung, die auf komplexe Realitätsformationen verweist und sich nicht mehr im selbstreferenziellen Spiel mit Versatzstücken erschöpft. In der Erzählgegenwart, der Bundesrepublik Deutschland um die Jahrtausendwende, sind zugleich andere Zeiten und Zeitläufte komprimiert – 1968 mit seinen Ansprüchen und Illusionen, die terroristische Szene und ihr Zerfall, die Anpassungsbewegungen der Akteure und Sympathisanten. Die Figuren Petzolds legen nun das Monströse, ihre Künstlichkeit und ihre Literarizität ab, sie sind sehr viel stärker eingebunden in Alltagswelten und Lebenszusammenhänge. Das radikale Figurentheater des Frühwerks – wie auf einer leeren Bühne lässt Christian Petzold in *CUBA LIBRE* sein bizarres, schräges Personal auftreten – verwandelt sich in differenzierte, genau ausgestaltete soziale Szenarien. Weil sich diese Ausrichtung in den kommenden Filmen noch intensiviert, gewinnt der Kinoerzähler Christian Petzold eine ganz neue Welthaltigkeit, eine neue Realitätsmächtigkeit. In den sechs Filmen, die er von 2001 bis heute herausgebracht hat, tritt er immer prägnanter als *der* filmische Erzähler der Berliner Republik hervor. Kein anderer Filmemacher widmet sich so eindringlich und ausdauernd den vielfältig gebrochenen Wirklichkeiten im wiedervereinigten Deutschland. Christian Petzold wird zu einem umfassenden Chronisten, der sowohl das Private, die Gefühlswelten, die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern, die Binnenstrukturen von Familien wie auch das Öffentliche, die Sphäre der Ökonomie seismographisch genau registriert. Er zeigt uns in seinen Geschichten, was ansonsten zur abstrakten Formel der politischen und ökonomischen Diskurse gerinnt und allenfalls als statistische Größe erfasst wird, überführt es in die Konkretion des Sichtbaren. *WOLFSBURG* (2003) demonstriert die Machtverhältnisse und subtilen Abhängigkeiten in einem mittelständischen Familienbetrieb, einem erfolgreichen Autohaus. *YELLA* (2007) zeigt plastisch das «Ost-West-Gefälle», die Diskrepanz, aber auch geheime Identität zwischen den verlassenem, vorbildlich restaurierten Altstädten im Osten und den anonymen Büroansiedlungen am Rande der westdeutschen Metropolen. Menschenleer, leblos und abweisend sind beide urbanen Räume. Im gleichen Film



Abb. 1: Eine Dreiecksgeschichte in einem leeren Raum: JERICHOW (2008)

werden wir Zeuge, wie das ökonomische Scheitern in die private Katastrophe umschlägt. Der Traum von der Selbständigkeit zerplatzt, wie dies nach Statistiken über 30.000 Mal im Jahr in Deutschland geschieht, die Erschütterungen, der verletzte Stolz, die Anklagen und Selbstvorwürfe sind fürchterlich, sie enden tödlich. Gleichzeitig gewinnen wir Einblick in die strikt abgeschirmte Welt des Risiko-Kapitals und der Finanzmärkte, der *Private Equity*-Verhandlungen, die um atemberaubende Zinssätze, die mit Machtgesten und Finten geführt werden. In JERICHOW (2008), dem vorläufig letzten Film von Christian Petzold, baut der türkische Immigrant Ali (Hilmi Sözer) auf dem flachen Land, in den schier menschenlosen Weiten von Mecklenburg-Vorpommern ein kleines Imperium der Imbissbuden auf. Seine Pächter macht er mit einer Mischung aus patriarchalischem Charme und brutaler Gewalt gefügig. Solche nahen und doch fernen Lebenswelten dienen nicht nur als Filmkulisse. Christian Petzold nimmt sie ernst bis in die unscheinbaren Details hinein. Wo ein Imbissstand am besten zu platzieren sei, um ein Maximum an Gewinn abzuwerfen, wie die einzelnen Verkaufsstellen besonders benzinsparend beliefert werden können, wird im Dialog ausführlich erläutert. In ihrer Gesamtheit stellen die Filme ein Beobachtungskino von seltener Genauigkeit dar. Sie realisieren einen doppelten Blick, denn Petzold schaut von Innen, studiert genau die Voraussetzungen, die Abläufe, das Selbstverständnis der Akteure, und er blickt von Außen, kühl und distanziert. Selbstreflexiv gebrochen wird das Beobachten beinahe in jedem Film durch das Auftauchen einer Kontrollkamera und eines Kontrollbildes, eines Videobildes in Schwarz/Weiß mit rauschenden Bildpunkten. Der maschinelle Blick der Kontrollkamera und ihre unbewegte, völlig neutrale Registratur steigern an manchen Stellen die emotionale Wirkung fast bis zur Unerträglichkeit. In dem Film WOLFSBURG hat Laura (Nina Hoss) ihren kleinen Sohn durch einen Verkehrsunfall verloren. Wie sie an ih-



Abb. 2: Angespannte Dramatik der Private Equity-Verhandlungen: YELLA (2007)

rem Arbeitsplatz, in einem großen Supermarkt vor einer gigantischen Tiefkühltheke, beim Einräumen von Gefriergut und in Berührung mit der kalten, toten Materie vor Trauer und Schmerz zusammenbricht, zeigt Petzold dem Zuschauer durch das Medium des Kontrollbildes. In *GESPENSTER* (2005) wird der Verlust selbst auf einem Kontrollschirm sichtbar gemacht als ein schreckliches Erinnerungsbild. Die entführte und ermordete kleine Tochter, deren Tod Françoise (Marianne Basler) nicht wahrhaben will, wird von einem fremden Mann in einem Einkaufswagen aus dem Bild geschoben, verschwindet im tödlichen *Off*. Das blinde, das mechanische Auge der Kontrollkamera bleibt regungslos, starr, verfolgt den Entführer nicht und markiert so eine Differenz zur Empathie der erzählenden Kamera.

Radikalität und Geduld des Beobachtens hat Christian Petzold bei seinem Lehrer, dem Dokumentaristen Harun Farocki gelernt.⁵ Seit den 1980er Jahren hat Farocki eine ganze Reihe von Beobachtungsfilmern gedreht, in denen kommentar- und wertungslos der Ablauf von Schulungs- und Trainingsprogrammen, von Verkaufs- und Beratungsgesprächen festgehalten wird. Farocki registriert damit ganz beiläufig, wie der Alltag immer stärker durch Regeln und Normen, durch festgelegte und eingeübte Szenarien modelliert wird. Christian Petzold nimmt diesen Befund auf. In *TOTER MANN* (2002) muss der Anwalt Thomas mit Erschrecken feststellen, dass die Zufallsbegegnung mit Leyla (Nina Hoss), die ihn überwältigt hatte, auf das Genaueste dem Inszenierungsschema eines Ratgebers für ein effektives Kennenlernen entspricht. *YELLA* schließt noch sehr viel direkter an den verehrten Lehrer Harun Farocki an. Dessen Dokumentation *NICHT OHNE RISIKO* wird zum Ausgangsmaterial der *Private Equity* Verhandlungen, Dialogpassagen und Gesten werden adaptiert, in die fiktionale Inszenierung umgeschrieben.

5 Vgl. den Beitrag von Marie Krämer in diesem Heft.

Die gleiche Detail- und Beobachtungsgenauigkeit wendet Christian Petzold bei der Ausgestaltung der Nebenfiguren auf. Wenn in *GESPENSTER* der Aufseher im Berliner Tiergarten den Trupp der jugendlichen Reinigungskräfte schikaniert, der Lehrer in *DIE INNERE SICHERHEIT* sich darüber aufregt, dass seine Schüler den Unterricht schwänzen, zur Filmvorführung aber vollzählig erscheinen, dann sind Sprache und Attitüden von einer beinahe dokumentarischen Genauigkeit. Ein ausgeprägt soziographisches Interesse kommt hier zum Vorschein, so dass in die Filme Petzolds immer wieder präzise Miniaturen des Gesellschaftlichen und Alltäglichen eingelassen sind, was ihren außerordentlichen Charakter innerhalb der Neuen Berliner Schule wie auch im deutschen Gegenwartskino insgesamt ausmacht.

Phantome und Halbwesen

Davon aber deutlich unterschieden sind die Hauptfiguren, die in den genau erfassten Alltagswelten, in der Konkretion des Sichtbaren und Materiellen nicht aufgehen. Nach 2000 legt Christian Petzold zunehmend radikaler alle seine Protagonisten vor allem auch durch ihr Erscheinen und ihr Spiel als Zwischenwesen an, die in verschiedenen Welten agieren, die Grenzen überschreiten und sich eindeutigen Definitionen entziehen. Schon die Hauptfiguren des Frühwerks hatten etwas Phantomhaftes, urplötzlich tauchten sie auf und verschwanden ebenso schnell wieder. Ihre Rolle, ihre Bestimmung in der Narration und ihre Präsenz im Bild waren aber dort streng diktiert von der Struktur, vom reißbrettartig entworfenen «Bau» der Geschichte. Nun sind die zentralen Gestalten der Petzold-Filme schon in ihrer Anlage, ihrer Grundausstattung phantastische Halbwesen, gehören verschiedenen Sphären an. Ein merkwürdiges Zwielficht umgibt sie, was auch den Filmen *IN TOTO* ein besonderes Fluidum verleiht. Das Gespenstische stellt Christian Petzold als Leitlinie und als Untergrund aller seiner Filme schon in der Titelgebung und in seiner Selbstcharakteristik heraus. Zu einer «Gespenster-Trilogie» hat er drei seiner wichtigsten Filme gruppiert – *DIE INNERE SICHERHEIT*, *GESPENSTER* und *YELLA*. Etwas Phantomhaft-Ungreifbares strahlen aber alle seine Helden aus, Christian Petzold ist ein Geisterfotograf, der all jene schwer definierbaren Zwischenzonen, die dem auf Wahrscheinlichkeit und Eindeutigkeit getrimmten Auge entgehen, in seine Filme bannet. Wie Wiedergänger der längst überlebten, in den Geschichtsbüchern bereits klassifizierten und abgeschlossenen «Rote Armee Fraktion» agieren Vater, Mutter und Tochter, abgekapselt von der Welt (*DIE INNERE SICHERHEIT*). Man kann sie aber ebenso als Vampire bezeichnen, die keine Ruhe finden und zum ewigen Leben, zur rastlosen Vagabondage verurteilt sind. Weitere Facetten einer Phantomhaftigkeit werden in dem Figurentrio von *GESPENSTER* entfaltet. Die Streunerin Toni (Sabine Timoteo) lebt nur für den Augenblick. Mit dem Instinkt und der Energie eines Raubtiers taucht sie auf und verschwindet, durchstreift die Stadt Berlin, greift sich heraus, packt sich das, was sie benötigt. Von ihrer Vorgeschichte erfährt der Zuschauer nichts und er ist auch ohne Ahnung darüber, wo sie hingeht. Ihre absolute

Gegenwärtigkeit ist gespenstisch. Sie geht auch dem Film einfach verloren – wie Anna in *L'AVVENTURA* (1959) von Michelangelo Antonioni. Françoise ist verloren in Trauer und Schmerz, begehrt auf gegen den Tod ihrer kleinen Tochter, flüchtet sich in eine Welt der Magie und der Wünsche. Sie will ihr Kind wiederauferstehen lassen, es wiederfinden, wiederentdecken im Weichbild der Stadt, wiederholt damit aber nur zwanghaft den Tod, den Schmerz des Verlusts. Nina, die Entwurzelte und Herumgestoßene, (Julia Hummer) ist nur allzu bereit, die ihr angetragene Identität zu akzeptieren und den Platz der toten Tochter einzunehmen, um endlich die Erfahrung des Geliebtwerdens zu machen. Genau so intensiv war sie der vorge-täuschten Zuneigung Tonis verfallen. Der Wunsch, eine andere zu sein, erhält aber andererseits im Film eine solche Kraft, dass er im Prozess des Erzählens bis dicht an die Grenze des Möglichen, des Realen herangeführt wird. Zumindest temporär wird der Zuschauer dazu gedrängt, das Phantastische für das Wirkliche zu halten.

Laura (*WOLFSBURG*) verarbeitet den Unfalltod des Sohnes auf eine andere Weise. Sie verschreibt sich ganz der Aufgabe, den Schuldigen, den Unfallflüchtigen zu finden und zu bestrafen, sie wird zum Racheengel. Wie konsequent sie handelt, verdichtet sich in dem Stadtplan, den sie in ihrer Wohnung aufgehängt hat, auf dem minutiös im Stile eines Profilers alle Spuren, alle gesicherten Fakten und denkbaren Möglichkeiten verzeichnet sind. Es ist Philipp (Benno Fürmann) selbst, der Täter, der dieses überdimensionale Fahndungstableau entdeckt und sich eingekreist sieht. Er will aber nicht mehr flüchten, legt es darauf an, entlarvt zu werden, er erwartet den Tod wie die gebrochenen Helden im Film noir, bietet sich dem Tod dar, ist nicht einmal überrascht, als der Racheengel mit dem Messer zustößt und ihn trifft, mitten in der Fahrt, am Steuer des Unfallwagens. Mit der Sphäre des Todes hatte er sich längst vertraut gemacht. Erschreckend doppeldeutig wird diese Todeserwartung, indem sie für Laura als ein Versprechen für ein neues Leben, für die Überwindung des Todes erscheint.

Aus dem Reich des Todes kehrt Yella zurück und bricht auf zu ihrer phantastischen Reise in die Welt des Risikokapitals. Wenn auch ihre Gespensterhaftigkeit erst in der Schlusspointe, im Finale des Films enthüllt wird, so bricht Christian Petzold immer wieder den Realitätscharakter des Traums auf – durch Momente einer verstörenden Statik, durch den Ton, der andere phantastische Welten hineinklingen lässt.

Phantastischer Realismus – Christian Petzolds filmische Poetik

Gespenster und Halbwesen bevölkern alle Filme von Christian Petzold. Ein toter Mann ist Blum (Sven Pippig) im gleichnamigen Film aus dem Jahre 2002 schon in dem Moment, als er selber der triebbesessene Todbringer ist und die schöne, von allen geliebte Schwester Leylas (Nina Hoss) ermordet. Er weiß, dass er sein Leben verwirkt hat und dass er aus dem Gefängnis seiner Triebe nicht herauskommt. Seinen Tod erwartet er wie eine Erlösung. Der Mord, den er begangen hat, fordert noch ein zweites Opfer: Leyla verschreibt sich – wie Laura in *WOLFSBURG* – dem Zwang der Rache, des Töten-Müssens. Dem Tod anheimgegeben war sie schon vorher durch

den furchtbaren Ausruf des Vaters: «Sie haben die Falsche getötet.» Ein «toter Mann» im metaphorischen Sinn ist schließlich auch der Anwalt Thomas, weil er das tödliche Geschehen nicht verhindern kann, zum wirkungslos durch den Film Dahintreibenden wird. Gleich zweifach dem Tod geweiht ist Ali in JERICHOW. Er trägt die tödliche Krank-



Abb. 3: Richtig Müller in DIE INNERE SICHERHEIT (2001)

heit in sich und er weiß es. Sein ganzes Handeln wird durch den nahen Tod bestimmt, den ihm seine Frau Laura (Nina Hoss) und ihr Liebhaber Thomas zgedacht und genauestens vorbereitet haben.

Das Phantastische und das Reale – das sind die beiden Grundpole, zwischen denen sich die Filme von Christian Petzold bewegen. Ihre Gegenläufigkeit nutzt der Autor/Regisseur konsequent, um eine gegenseitige Aufhebung zu erreichen und im Endeffekt gemischte Szenerien und Bilder von schillernder Zwielfichtigkeit zu erhalten. Die genau abgetasteten Oberflächen, die Materialität der Dinge, die Konkrektion der Bauten und der Räume, die mit dokumentarischem Gestus aufgezeichneten Alltäglichkeiten werden unterminiert durch die Figuren, die nicht nur im Realen verankert sind, sondern aus anderen Sphären kommen und anderen Welten zustreben. Grenzüberschreitungen und Unschärfen sind die entscheidenden Qualitäten von Christian Petzolds filmischer Poetik. Das Reale gewinnt phantastische, das Phantastische reale Konturen. Zwei Referenzpunkte für eine solche Bilderwelt des Doppeldeutigen und der beständigen Übergänge ließen sich angeben. In der europäischen Malerei der 1920er Jahre ist der gegenständliche Verismus der Darstellung durch Techniken der Überschärfe und der Isolierung vielfältig gebrochen. Die Stilrichtung der *Pittura Metafisica*, die von Giorgio de Chirico, Carlo Carrà und Alberto Savinio um 1920 in Ferrara konzipiert wurde, charakterisiert Wieland Schmied als «Entrückung» und «archaisierende Überhöhung» der in eine fremde Umgebung transponierten «gewöhnlichen, einfachen, übersehenen Dinge». ⁶ Im *Magischen Realismus* der deutschen Maler Carl Grossberg und Franz Radziwill gewinnen die Wirklichkeitsbilder zehn Jahre später durch eine phantastische Kombinatorik der Dinge Traumcharakter. Die gegenständliche Welt ist mit bestechender Exaktheit erfasst und zugleich in eine Atmosphäre des Unheimlichen gerückt. ⁷

6 Wieland Schmied: *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933*. Hannover 1969, S. 18/19.

7 Ebd., S. 56/57 und 67/68.

Der Kameramann und Regisseur Nicolas Roeg kann als ein Pionier des modernen Psychothrillers gelten, der die Techniken des *Magischen Realismus* in das filmische Medium transferiert und ihnen eine neue Dynamik verleiht. In dem Film *WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN* (1973) zersplittert die lineare Zeit in eine befremdliche, kaleidoskopartige Simultaneität, das Mystische und Unerklärbare steht ganz selbstverständlich neben dem Gewöhnlichen und Vertrauten. Psychothriller wie *THE SIXTH SENSE* (1999), die am Ende der 1990er Jahre das Genre zu einem bemerkenswerten Raffinement geführt haben, sind für Christian Petzolds filmische Poetik ein wichtiger Anschlusspunkt.

Sein filmischer Realismus operiert schon deshalb multiperspektivisch und mehrdimensional, weil er eine Erfahrungstotalität anstrebt, Träume und Tagträume, Visionen und Halluzinationen in den filmischen Diskurs integriert, den Vorstellungswelten damit Realitätsmächtigkeit zubilligt. Als Heinrich (Bilge Bingül) in *DIE INNERE SICHERHEIT* gegenüber Jeanne (Julia Hummer), in die er sich im herbstlich verlassenem Strandbad an der Algarveküste verliebt hat und die ihm ihrerseits eine falsche Identität vorspielt, eine großbürgerliche Kindheit in einer mondänen Villa erfindet, tritt ihm der Erzähler unmittelbar zur Seite und übersetzt seine Lebenslüge in eine filmische Sequenz. Die Grenzen zwischen Erinnerungsbild und Wunschbild werden verwischt, in Wirklichkeit – das erfährt der Zuschauer erst sehr viel später – ist Heinrich ohne Eltern in einem Heim aufgewachsen. Sein Wunschtraum ist so verführerisch und suggestiv, dass Jeanne ihm verfällt und die Flucht der Familie zu diesem Ort hinlenkt, den es wirklich gibt und der damit in der Logik des bildlichen Diskurses die Grenze vom Imaginären zum Realen überschreitet. Der gesamte Film ließe sich, folgt man dieser Spur, als Wunsch- und Traumerfüllung deuten. Jeanne ist die alles beherrschende Figur von *DIE INNERE SICHERHEIT*. Mit ihrem Blick aus dem Bild in das *Off* beginnt der Film. Jeannes Lebensbegehren, ihren Wunsch sich aus der phantomhaften Existenz zu befreien, nimmt die Erzählung auf und führt die beiden Liebenden zusammen. Mehrdeutig fällt dann aber der Schluss aus. Heinrich sieht in seinem «Verrat», im Benachrichtigen der Polizei, die einzige Möglichkeit, um die geliebte Jeanne zu retten und löst damit die Katastrophe aus, den gescheiterten «Zugriff» eines Sonderkommandos, den augenscheinlich tödlichen Unfall. Der Status des Schlussbildes, das Jeanne vorbehalten bleibt, ist nicht eindeutig zu bestimmen: Ist dies ein objektiver Kamerablick auf die Überlebende, die sich taumelnd und noch kaum bei Sinnen aus dem Autowrack befreien konnte? Ist diese eine metaphysisch codierte Szenerie, ein Bild einer Nahtod-Erfahrung jenseits der Realität? Oder ist dies ein inneres Bild, das Jeanne vor ihrem Tod hervorgebracht hat, der ultimativ letzte Ausdruck ihrer Befreiungswünsche? Jede dieser Zuweisungen hat eine Logik und kann auf Indizien, auf Details im Bild verweisen. Die Mehrdeutigkeit ist das Resultat einer planvollen Inszenierung. Komplexe Erzählstrukturen und Doppelcodierungen stellen das formale Äquivalent jenes phantastischen Realismus dar. Die Detailwelt der Dinge, ihre Oberflächen und Texturen werden überscharf gezeichnet, und zugleich ist alles chiffrhaft, weist

über die Gegenständlichkeit hinaus. DIE INNERE SICHERHEIT ist von den ersten Bildern bis hin zum Schlusstableau ein doppelt codierter Film. Als habe sich Christian Petzold von der Filmtheorie von Gilles Deleuze und dessen Kategorie des «Kristallbildes» inspirieren lassen,⁸ ist jede Einstellung als ein Doppelbild entworfen, als «unteilbare Einheit» eines aktuellen und eines virtuellen Bildes.⁹ In der bildhaften Gegenwärtigkeit der sich total abkapselnden, regredierenden terroristischen Einheit ist immer auch ein virtuelles Bild der bürgerlichen Kleinfamilie enthalten mit ihrem typischen Machtgefüge und Rollenspiel, mit den identischen Abläufen von Kontrolle, Aufbegehren und Unterwerfung.

YELLA operiert virtuos auf verschiedenen textuellen Ebenen, lässt lange alles in einer irritierenden Schwebelage, bis erst die Schlusspointe die Rahmenstruktur und den darin eingefügten, nach vorne gerichteten «Lebensfilm» im Augenblick des Todes enthüllt. Petzold adaptiert bis in die Ton- und Lichteffekte hinein die erstaunlich moderne, das Kino vorwegnehmende Erzählung *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1891) von Ambrose Gwynett Bierce.¹⁰

Erforschung von Räumen

Dem Entwurf, der Konstruktion von Bildräumen widmet sich Christian Petzold mit besonderer Aufmerksamkeit. Mit dem Kameramann Hans Fromm, der alle seine Langfilme mit Ausnahme von DIE BEISCHLAFDIEBIN fotografiert hat, arbeitet er seit 1995 eng und vertrauensvoll zusammen. Viele der Kadrierungen, die von beiden entwickelt werden, erschöpfen sich nicht in ihrer narrativen Funktionalität. Sie entfalten durch ein Ausstellen des Konstruierten einen reflexiven Überschuss, der auf die Potenziale des Filmbildes, auf den Rahmen, die Bildordnung, die Trennung des Sichtbaren vom Nicht-Sichtbaren zielt. Vor allem in den Eingangssequenzen wird ein solches Denken in Bildern über Bilder initiiert. Das Reflexive, das sich aber nicht aufdringlich in den Vordergrund drängt, bleibt dabei nicht auf die ersten Bilder beschränkt. Das Verhältnis von Figuren und Raum wird in allen Filmen solchermaßen ins Zentrum gestellt, dass auch hier die Reflexion immer wieder angestoßen wird. Petzold baut nicht die Räume, die er für seine Geschichten braucht, sondern er *erforscht* regelrecht die Räume, während er erzählt, er dokumentiert Lebenswelten. Einzelne Räume werden zu Raumszenarien zusammengefügt und zu Landschaftsräumen erweitert. WOLFSBURG realisiert zum ersten Mal ein solch umfassendes Raumkonzept, nicht zufällig wählt Petzold für diesen Film einen topographischen

8 In seinen Kurzfilm SÜDEN (1990) baut Christian Petzold eine kleine Hommage an Gilles Deleuze ein. Eines jener Bücher, die im Bild arrangiert sind und durch die der Wind hindurchgeht, die Blätter in Bewegung versetzt, ist deutlich erkennbar der 1. Band der 1989 im Suhrkamp-Verlag erschienenen deutschen Übersetzung von Gilles Deleuze' *Das Bewegungsbild*. Kino 1.

9 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt am Main 1991, S. 108.

10 Deutsche Übersetzung: Die Brücke über den Eulenfluss. In: *Ambrose Bierce: Die Geschichte eines Gewissens und andere Erzählungen*. Aus dem Amerikanischen von Gisela Günther. Frankfurt am Main und Hamburg 1965. S. 7–18.

Titel. Das große, luxuriöse, lichtdurchflutete Haus des jungen Paares engt der Kamerablick wiederholt ein auf schmale Durchgänge, auf Querwände, die den Ausblick versperren, auf glatte und abweisende Oberflächen. Ein Interieur wird sichtbar gemacht, in dem nicht gelebt wird, Räume die die Figuren nur flüchtig passieren oder in denen sie konfrontativ aufeinanderprallen. Auch das Außen repräsentiert eine erstarrte, eine erkaltete Welt. Die Landschaft wird von einem System geometrischer Linien durchzogen, von glatten Asphaltbahnen und betonierten Wegen, schnurgeraden Wasserläufen. Natur und Vegetation sind in ein Ordnungsbild gezwungen, wie eine Festung wirkt das Einfamilienhaus, das seiner Bezeichnung spottet. Breite, mit Verbundsteinen versiegelte Zufahrten erwecken eher den Eindruck, als seien sie eher als optimale Fluchtwege angelegt. Zwischen diesem Nicht-Zuhause und seinem Arbeitsplatz in einem sterilen, völlig transparenten, durch die abweisenden Materialien Glas und Stahl dominierten Autohaus am wenig bevölkerten Rand der Stadt pendelt Philipp hin und her, eingeschlossen in der Zelle seines Autos, das sich ausnimmt wie eine Miniatur jener Ausstellungshalle, in der die neuen Fahrzeugmodelle aufgereiht sind. Wenn er über die glatten Straßen durch die öde Landschaft gleitet, kreuzt kaum einmal ein anderes Auto seinen Weg. Die leere und verlassene Welt wird identisch mit seinem Wahrnehmungsbild einer ausweglosen Einsamkeit, in die er durch die Unfallflucht geraten ist.

GESPENSTER erweist sich als ein Stadtfilm der besonderen Art. Berlin wird nicht durch seine emblematischen Orte und Sehenswürdigkeiten repräsentiert, die große Stadt wird gegen die Konventionen und gegen die üblichen Zuschreibungen ins Bild gesetzt. Ungewöhnliche Schauplätze definieren Berlin neu: der Tiergarten als der verwunschene Wald, der mitten in der Großstadt liegt und direkt an die gigantischen Verkehrsachsen und an den Großen Stern angrenzt, ein Wohnheim für sozial gefährdete Jugendliche mitten in Grünen, von gewaltigen Baumkronen fast erdrückt, der leere, bedeutungslose Parkplatz neben dem Gropiusbau, die labyrinthische Villa des Fernsehregisseurs, in der es keine Grenzen von Innen und Außen gibt. Christian Petzold geht an die Ränder der Stadt, an die übersehenen und ignorierten Orte, in die dunklen und verschatteten Zonen, in denen Geheimnisse nisten und die Wunschträume gedeihen können. Dem Dubiosen und Rätselhaften ist auch das «neue» Berlin angeglichen: die anonymen Großbauten um den Potsdamer Platz, die in einen verwilderten Grüngürtel übergehen, das Innere des Luxushotels Marriott, das wie ein Panoptikon angelegt ist und doch undurchdringlich erscheint, der anonyme Flur eines Krankenhauses. Die partikularisierten, in sich abgeschlossenen Räume durchqueren die gespenstischen Akteure, sie sind seltsam abgehoben. Weder nehmen sie Notiz von diesen Räumen, noch sind sie durch diese Räume definierbar.

In JERICHOW schließlich radikalisiert Christian Petzold die «blühenden Landschaften des Ostens» zu einem provozierend leeren Bild. Außer den bedrängend nah erfassten drei Hauptfiguren scheint diese Welt niemand mehr zu bewohnen. Die Verrichtungen, von denen ihr Leben bestimmt wird, das Heranschaffen, Ausladen, Einlagern und Verteilen der Lebensmittel kommen dem Zuschauer wie ein



Abb. 4: Raubtier und Verführerin – Sabine Timoteo in der Rolle der Toni: GESPENSTER (2005)

absurdes, zielloses Handeln vor. Die Imbissbuden befinden sich in einem Niemandsland, Kunden, Abnehmer, Verbraucher bleiben unsichtbar. Die erzählerische Konsequenz erreicht hier einen besonderen Höhepunkt. Das entleerte Bild resultiert aus der zwanghaft eingeschränkten Optik der Figuren, die blind nur ihrem Begehren folgen und die Welt zu einer Bühne ihrer Wünsche nach Besitz und Herrschaft reduzieren.

Methoden Renoir

Die genau gesehenen und präzise entworfenen Räume verstärken den Pol des Realen und des Konkreten in Petzolds filmischer Poetik. In die gleiche Richtung wirkt sein intensives und methodisch ausgefeiltes Arbeiten mit den Schauspielern, das im deutschen Gegenwartskino einzigartig ist. Nicht ohne Grund gilt Petzold als ein Regisseur der Schauspieler, mit denen er bereits im Vorfeld der *Mise en scène* Rollenbilder entwirft, unterschiedliche Versionen erprobt und eine Detailarbeit am Rollentext praktiziert, die eher dem Medium des Theaters angemessen erscheint und die im Produktionssystem Kino mit den aus ökonomischen Zwängen heraus beständig reduzierten Drehtagen gänzlich unüblich geworden ist. Petzold beharrt aber auf einem zeitintensiven probenhaften Erschließen einer Rolle, wobei er sicher auch seine Lust der Selbsterklärung, der eindringlichen Selbstinterpretation produktiv machen kann. Mit dem dialogischen Erarbeiten einer Rolle werden zugleich Subtexte und Deutungsmöglichkeiten sichtbar, für die Darsteller bewusst gemacht. Dabei greift er auf ein historisches Exemplum zurück, auf eine Regiepraxis, die Jean Renoir in den 1930er Jahren entwickelt hatte. Damit bekundet er gleichzeitig eine Affinität zu Renoirs *poetischem Realismus*, zu dessen Orientierung an Alltagswelten, sozialen Gesten und gegenständlicher Genauigkeit. Renoir entwickelte alle seine Filme von den

Schauspielern her, bezeichnete die Begegnung mit Michel Simon oder Jean Gabin als «beachtliche Entdeckung»,¹¹ die in seinem filmischen Denken und seiner beständig wandelbaren, von Film zu Film variierten Regiearbeit Spuren hinterließ. In seiner Autobiographie erläutert Renoir sein Verfahren einer Rollenerforschung, das er von den Theaterschauspielern Michel Simon und Louis Jouvet adaptiert hatte:

«Wann immer es nur möglich war, praktizierte ich die Proben «à l'italienne». Michel Simon und Louis Jouvet hatten mich von deren Effektivität überzeugt. Sie bestehen vor allem darin, die Schauspieler, deren Szene gerade geprobt wird, um einen Tisch herum zu versammeln und sie ihren Text ohne jeden Ausdruck lesen zu lassen. Diese Lektüre muss, um fruchtbar zu werden, so tonlos sein wie die eines Telefonbuchs. Praktisch lernt jeder gewissenhafte Schauspieler so seine Rolle und untersagt sich jede Reaktion, ehe er nicht alle Möglichkeiten eines Satzes, eines Worts, einer Geste erforscht hat.»

Renoir will verhindern, dass die Schauspieler vorschnell auf das Vertraute einschwenken, sich auf das Klischee und auf die Routine verlassen. Demgegenüber soll die Bedeutungsproduktion erst prozesshaft gefunden, aus der monotonen Rezitation quasi aufblitzen, vom Regisseur wie ein «Funken» wahrgenommen und mit dem Schauspieler schließlich zu einer «originellen Interpretation der Rolle» entwickelt werden.¹²

Genauso geht auch Christian Petzold vor, um nach einer langwierigen gemeinsamen, entdeckenden Arbeit Rolle und Körper zu einer unverbrüchlichen Einheit zu machen. Die Worte und die Gesten sollen ganz selbstverständlich aus dem individuellen Körper des Schauspielers herauskommen, diesem Körper zugehörig und ihm nicht aufoktroiert sein. Ein solcher Realismuseffekt, der aus dem individualisierten Körperhandeln und Körpersprechen der Schauspieler erwächst, lässt sich in Petzolds Filmen vielfältig nachweisen. Ein eindrückliches Beispiel ist die Eingangssequenz von *WOLFSBURG*, in der sich mit beängstigender Gradlinigkeit der verhängnisvolle Unfall anbahnt. Am Steuer seines Wagens telefoniert Philipp mit seiner Lebenspartnerin, ihr Verhältnis ist krisenhaft zugespitzt, durch gegenseitige Verletzungen und Brüskierungen geprägt. Wie Benno Fürmann nun sein Sprechen gliedert, die Intonation variiert, wie er Pausen setzt, mit Blicken und Gesten das Gehörte kommentiert, und schließlich alle Elemente zu einem selbstverständlichen Fluss von Aktion und Bewegung werden, lässt dieses konzeptionalisierte Spiel erkennen. Einen lebendigen Realismus jenseits konventionalisierter Theatralität, der aus der individuellen Präsenz des Schauspielers, aus dessen physischen Gegebenheiten und Möglichkeiten gewonnen wird, erstrebte schon Jean Renoir. Eine Castingszene in *GESPENSTER* gibt Christian Petzold Gelegenheit, seine Grundprinzipien des Schauspiels selbstreflexiv zu spiegeln. Nina und Toni bewerben sich für eine Talkshow, in der sie als «Freundinnen» auftreten und ihre Freundschaft wechselseitig beken-

11 Jean Renoir: *Mein Leben und meine Filme*. Deutsch von Frieda Grafe und Enno Patalas. München 1980, S. 99. Die französische Originalausgabe *Ma vie et mes films* war 1974 in Paris erschienen.

12 Ebd., S. 99/100.

nen sollen. Toni beginnt und erzählt eine ausgeklügelte, phantastisch-dramatische Rettungsgeschichte, als Ausgangspunkt einer Freundschaft. Die Geschichte zündet aber nicht und der misstrauische Fernsehregisseur stellt ernüchternde Nachfragen. Nina dagegen verzichtet auf eine Story und spricht unverstellt über ihre Sehnsucht nach einer erfüllten Freundschaft, gibt ihre Wünsche preis und löst beim Publikum eine große Bewegung aus. Die beiläufige Episode kann als Schlüsselszene für das Kino von Petzold gelten, enthüllt seine eigenen Regiewünsche: Vor der Kamera soll sich etwas Lebendiges, Unwiederholbares, Einmaliges ereignen, das sich vom Schema, vom Vorgegebenen und Vorgedachten weit entfernt.

Arbeit im Ensemble

Das ambitionierte Kino von Christian Petzold lebt von Arbeitszusammenhängen, die über den einzelnen Film hinausreichen und eine gemeinsame Erfahrungsgeschichte konstituieren, an die man anknüpfen und die man fortsetzen kann. Er ist daher dringend auf ein festes Ensemble angewiesen, das er immer wieder um sich scharft. Auf der Ebene der Schauspieler ist es im Filmgeschäft jedoch schwer, eine feste Ensemblearbeit und kontinuierliche Engagements durchzusetzen. Nina Hoss ist aber dennoch in den letzten Jahren zu seiner wichtigsten Schauspielerin geworden. An ihr schätzt er die Bereitschaft und die Fähigkeit, eine Rolle systematisch aufzubauen, sich erst einmal «leer» zu machen, für die Figur und die Geschichte, um dann Schritt für Schritt, zusammen mit dem Regisseur, den eigenen Rollenentwurf zu wagen.¹³ Auf der Seite der männlichen Darsteller zeichnet sich noch keine vergleichbare Kontinuität der Besetzung ab. Richy Müller, André Hennicke, Benno Fürmann und Devid Striesow kann man aber in dem Sinne als Petzold-Schauspieler bezeichnen, dass sie gerade in diesem Arbeitszusammenhang ihre besten Leistungen erbringen.

Es zahlt sich aus, dass Petzold bei den zentralen Positionen, die für die sinnliche Gesamtwirkung entscheidend sind, auf einen festen Stab von Mitarbeitern zurückgreifen kann. Die Musik (Stefan Will) ist immer in erster Linie Musik im *On*, Musik, die ihren festen Platz in der Diegese und im Verhältnis zu den Figuren hat. Da ist eigentlich in jedem Film von Christian Petzold der Eindruck unabweisbar, dass die Musik «sitzt», passgenau dem Profil der jeweiligen Figur entspricht, so sorgfältig ausgesucht ist, dass sie als alternativlos erscheint. Dies gilt für den Song *What the world needs now* von Dionne Warwick (*TOTER MANN*) ebenso wie für die Bach-Arie *Bäche von gesalznen Zähren* (*GESPENSTER*). Musik aus dem *Off* wird nur sparsam und mit großer Präzision verwendet, auch hier drängt sich der Eindruck der absoluten Notwendigkeit auf. Der Kuss am Strand am Ende von *WOLFSBURG*, der das Geständnis des Schuldigen verhindert, ihm den Mund verschließt, erhält erst durch die Musik seine schreckliche Untergründigkeit. Gleiches gilt für die fahlen Klänge, die den Autofahrten in *DIE INNERE SICHERHEIT* unterlegt sind und die das suggestive Gleiten durch den Raum in Bedrängnis und Flucht umdefinieren.

13 Ebd., S. 100.

Christian Petzolds Filme zeichnen sich durch eine unverwechselbare, zusammen mit seiner Cutterin Bettina Böhler und seinem Kameramann Hans Fromm konsequent entwickelte Bildlichkeit aus. Er arbeitet mit reduzierten, fast minimalistischen Formen, er setzt gegen ein Kino der Effekte auf das Einfache und Transparente, auf Ruhe und Langsamkeit. Es kommen aber alles andere als spröde Experimentalfilme dabei heraus. Der Kameramann Hans Fromm hat in der engen Kooperation mit Christian Petzold einen brillanten Bildstil erarbeitet, den er in den letzten Jahren immer weiter ausdifferenziert hat. Er ist in der Mitte zwischen dem ruhigen, dokumentarischen Beobachten und einer stilisierten Künstlichkeit angesiedelt, nimmt damit die Grundstruktur der Geschichten in idealer Weise auf. Hans Fromm arbeitet jeweils die Grundatmosphäre der Filme heraus, ohne jedoch die Bilder durch technische Eingriffe zu stark zu forcieren. In dem Film *DIE INNERE SICHERHEIT* baut er eine visuelle Grundspannung auf zwischen dem Außen, bei dem die kalten Farbtöne zwischen Weiß und Grau maßgeblich sind, und den Interieurs mit den gelb-leuchtenden Lichtkreisen der ins Bild gesetzten Lampen und den wärmeren Grundfarben. Für trügerische Momente kommt die Familie zur Ruhe. Leicht entsättigt wirken die Farben in allen Filmen von Christian Petzold, was die Suggestion jedoch noch erhöht. Sehr häufig werden die Figuren vor einem überstrahlenden Hintergrund platziert, der die genaue Zeichnung der Figuren aber nicht beeinträchtigt, die Bilder in ihrer Lesbarkeit nicht antastet, sie nur mit einem leichten, sanften Schleier überzieht. In *CUBA LIBRE* experimentierte Hans Fromm bereits mit einem überhellen, diffundierenden Hintergrund, in *DIE INNERE SICHERHEIT* erweitert er noch einmal dieses Verfahren, wie er in einem Interview mit Michael Gööck erläutert:

«Ich versuche dann zum Beispiel auch bei Tag außen eher ins Gegenlicht zu gehen, eher mal in den weißen Himmel und das Meer dahinter, oder das Meer durch die Scheiben sehr, sehr hell anzusetzen, mich mit der Belichtung aber möglichst auf den Vordergrund, auf die Figuren, auf die Helden zu konzentrieren. Das heißt, ich komme mit dem, was mich wirklich interessiert in den gradlinigen Bereich, wo das Material steil wird, niemals schwammig. In den Lichtern komme ich in den Schulterbereich, das heißt, die werden verflacht. Und durch das Verflachen wiederum bekomme ich die Zeichnung in den Lichtern, die ich will, die mir wichtig ist. Indem ich alles hoch ansetze, kriege ich die Zeichnung rein – und gleichzeitig auch ein kontrastreiches Bild. Ein weiterer, vielleicht der wichtigste Effekt ist ein gewisses Maß an Entsättigung das ich durch diese kräftige Belichtung erreiche.»¹⁴

Aus einer einzigen visuellen Operation entwickelt sich eine umfassende, eine markante Bildlichkeit.

14 In einem Interview mit dem *Tagesspiegel* berichtet Christian Petzold von der ersten Zusammenarbeit mit Nina Hoss bei der Vorbereitung des Fernsehspiels *TOTER MANN*: «Bei der ersten Probe saß Nina Hoss kerzengerade da und schrieb alles mit. Das irritierte mich total: Wie kann eine, die so präzise in sich ruht, eine Verführerin und Rächerin sein? Aber dann begriff ich: Sie macht sich leer, sie unternimmt eine Expedition ins Unbekannte.» «Wir haben Sterne ohne Himmel». Regisseur Christian Petzold über Nina Hoss, Alfred Hitchcock und amphibische Filme. Gespräch mit Christiane Peitz. In: *Der Tagesspiegel* 12.09.2007.

Eine eigene Topographie

Es sind also viele Faktoren, die den Werkcharakter der Filme ausmachen und den Effekt einer eindrucksvollen Geschlossenheit erzeugen: die Arbeit mit einem festen Ensemble, das konzeptionelle, im Stil einer Werkstatt, eines eigenen Studios konsequent perfektionierte und beständig ausdifferenzierte Spiel der Darsteller, eine markante, wiedererkennbare Bildlichkeit. Ein weiteres kontinuierstiftendes Element kommt noch hinzu. Petzolds Geschichten kehren immer wieder zu den gleichen, vertrauten Orten zurück, so dass quer durch die Filme hindurch ein Netzwerk der leitmotivisch wiederholten Schauplätze geknüpft, ein System von Raumkoordinaten, ein syntagmatisches Gefüge konstruiert wird. Eine eigene Topographie entsteht, eine Art innere Landkarte der Filme, deren Wege und Orte über die einzelnen filmischen Texte hinausweisen, eigene Geschichten und eigene Mythologien bezeichnen.

Hotels erscheinen als der eigentliche Ort des Unbehausten und der Obdachlosigkeit. Schon Foyer und Rezeption offenbaren die ganze Unwirtlichkeit, die Portiers gebärden sich so, als würden sie ein Gefängnis verwalten. Rückzug und Regression potenzieren sich in den engen, verschachtelten Zimmern. Dies erfahren die Träumer und die Desperados des Frühwerks, aber auch die kleine Familie in *DIE INNERE SICHERHEIT* auf ihrer ewigen Flucht. *YELLA* übersteigert die Verlassenheit des Hotels in eine absolute, eine gespenstische Leere, die durch streng gebaute Bilder noch einmal eine Akzentuierung erfährt. Wie ausgesetzt wirken die Figuren, sind erstarrt vor Schreck, werden nicht eins mit den Räumen.

«Passagen» nannte Béla Bálazs in seiner 1924 erschienenen Filmtheorie *Der sichtbare Mensch* die vermeintlich «leeren Stellen», bei denen «eine Figur des Films von einem Ort der Handlung zu einem anderen geht». Bálazs entdeckt in dieser Leere ein hochbedeutsames Ausdruckspotenzial des Mediums, er spricht vom «lyrischen Element» des Films.¹⁵ Yellas langer Gang durch das leere, verlassene Wittenberge kann so gedeutet werden, ebenso Ninas ausgedehnte Rückkehr (*DIE INNERE SICHERHEIT*) auf verschlungenen Wegen aus den Shoppingzonen der Stadt an den geheimen Zufluchtsort der Familie.

Nahezu alle Protagonisten Petzolds legen sich *Verstecke* an, geheime Depots, gut getarnte Schatzkammern, Schließfächer. Hier materialisiert sich ihre absolute Entschlossenheit, ihren Traum zu leben, ihr planvolles Handeln, aber vor allem auch ihr Misstrauen und ihre Einsamkeit. Die anarchistische Revolte zeigt in der Verwaltung dieser Verstecke ihre bürokratische Kehrseite. Das Familienoberhaupt in *DIE INNERE SICHERHEIT* hat in seinem Geheimfach alles für alle Eventualitäten penibel zurechtgelegt: Geldscheine, Fluchtpläne, falsche Papiere, Waffen und Munition – alles in Plastiksichthüllen griffbereit geordnet.

15 Béla Bálazs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main 2001, S. 87.

Unter den Brücken der Autobahnen, an jenen Nichtorten, an die niemand sich verirrt, lassen sich gar Leichen vergraben und wieder ausbuddeln (CUBA LIBRE), eiserne Reserven deponieren, die die Zeiten überdauern (DIE INNERE SICHERHEIT).

Am Wasser treffen sich in TOTER MANN der Mörder und der Racheengel, ein ungleiches Paar und doch im Kern identisch. Die Weite und die Offenheit des Horizonts kontrastieren auf das schmerzlichste mit der Zwanghaftigkeit des Tötens und der Rache. Als Laura und Philipp in WOLFSBURG am Strand auf das offene Meer hinausblicken, ist ihre Situation ähnlich aussichtslos, wird ihre Lage im Landschaftsbild dramatisch gezeichnet. Sie sind ein Liebespaar und sind gleichzeitig Opfer des vergangenen und des kommenden Verbrechen.

Am Waldesrand treffen Wildnis und Zivilisation aufeinander, bilden eine Zone des Übergangs, des plötzlichen Erscheinens und Verschwindens. Unter schützendem Blattwerk beobachtet Thomas Laura in ihrem Haus (JERICHOW) und tarnt sein Begehren, am nächtlichen Waldrand treffen sich die beiden zum Stelldichein unter den Augen des Ehemannes. Leyla lockt Thomas bei ihrer eiskalten Verführung in den Wald (TOTER MANN), der Wald verschluckt die Familie (DIE INNERE SICHERHEIT), so bald sie das Haus des Mitläufers, der nun jede Mithilfe verweigert, verlassen hat.

Im Auto könnte als die Urszene der Filme von Christian Petzold bezeichnet werden. Autofahrten haben in seinen Filmen nichts Beiläufiges, sie sind keine Beschäftigungstherapie für die Figuren, kein Füllmaterial und keine Überbrückung dramaturgischer Untiefen, wie dies im Kino immer wieder zu finden ist. Petzold hat wie kein anderer Regisseur des Gegenwartskinos die psychosoziale Funktion des Autofahrens entdeckt und facettenreich dargestellt. Am intensivsten geschieht dies in WOLFSBURG, ein Film, der die «Autogesellschaft» mit subtilen Mitteln enthüllt. Allein im Subtext der Erzählung wird das Auto als Statussymbol, als Machtinstrument, als Waffe, als Fluchtort und Fluchtinstrument sichtbar gemacht. Alles ist auf das Auto fixiert, das Autohaus bildet das Machtzentrum. Aber auch das Fahren als Tätigkeit nimmt Petzold ernst wie kaum ein anderer filmischer Erzähler. Autofahren zeigt er als einen besonderen Zustand zwischen Wachen und Träumen, als meditative Welterfahrung. «Lasst uns fahren», nimmt sich die Familie in DIE INNERE SICHERHEIT vor, als sie in Portugal in Bedrängnis geraten und auch der innerfamiliäre Konflikt eskaliert ist. Mit der Autofahrt, so hofft man, werde sich schon alles lösen. Das Gleiten durch den Raum im Automobil gewinnt in seinen Filmen seine Ambivalenz, seine für die Alltagswelt zentrale Bedeutung zurück. Es wird sichtbar als berauschte Erfahrung der Macht, der Autonomie und der Verfügung über die Gewalt der Technik, zugleich aber auch als Versinken in den Traum, in das Unbewusste. Vielleicht liegt darin sogar eine der wichtigsten Erkenntnisse, die Christian Petzolds *Magischer Realismus* dem Zuschauer eröffnet.

Filmografie Christian Petzold

MISSION

Deutschland 1987, Kurzfilm

WEIBER

Deutschland 1989, S/W, 16 mm, 15 Minuten,
Kurzfilm
Produktion: dffb

SÜDEN

Deutschland 1990, Farbe, 10 Minuten, Kurzfilm
Produktion: dffb

GLANZ UND ELENDE DER HOCHBEGABTEN

Deutschland 1990, Kurzfilm

OSTWÄRTS (FERNVERKEHRSSTRASSE 2)

Deutschland 1991, Farbe, 16 mm, 26 Minuten,
Kurzdokumentarfilm
Produktion: dffb

DAS WARME GELD

Deutschland 1993, S/W, 16 mm, 33 Minuten,
Kurzfilm
Produktion: dffb, Schramm Film Koerner &
Weber

Buch: Christian Petzold

Kamera: Bernd Löhr

Schnitt: Aysun Bademsoy

Szenenbild: Michael Stehr

Ton: Jan Ralske

Darsteller: Halit Bademsoy, Sabahat Bademsoy,
Manuela Brandenstein, Andreas Hosang,
Kim Kuebler, Martina Maurer, Mark Schlichter,
Ulrich Ströhle

ABZÜGE

Deutschland 1994, Kurzdokumentarfilm

PILOTINNEN

Deutschland 1995, Farbe, 16 mm, 68 Minuten
(Abschlussfilm)

Produktion: dffb, Schramm Film Koerner &
Weber, Hans W. Müller

Buch: Christian Petzold

Kamera: Hans Fromm

Schnitt: Monika Kappf-Smith

Szenenbild: Kade Gruber

Kostüme: Anette Guther

Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Heino Herrenbrück

Darsteller: Eleonore Weisgerber, Nadeshda Brennicke, Udo Schenk, Barbara Frey, Michael Tietz, Inge-Carolin Gremm, Kim Kuebler, Imke Barnstedt

CUBA LIBRE

Deutschland 1996, Farbe, 16 mm, 1:1,66, 92
Minuten

Produktion: Cine Images, Schramm Film Koerner & Weber, ZDF, Annedore von Donop

Buch: Christian Petzold, Harun Farocki

Kamera: Hans Fromm

Schnitt: Bettina Böhler

Szenenbild: Kade Gruber

Musik: Stefan Will

Kostüme: Anette Guther

Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Heino Herrenbrück

Darsteller: Richy Müller, Catherine H. Fleming,
Wolfram Berger, Mark Schlichter

DIE BEISCHLAFDIEBIN

Deutschland 1998, Farbe, 16 mm 1:1,78, 85
Minuten

Produktion: Arte, Schramm Film Koerner & Weber, ZDF, Bettina Reitz, Caroline von Senden

Buch: Christian Petzold

Kamera: Hans Fromm

Schnitt: Katja Dringenberg

Szenenbild: Kade Gruber

Musik: Stefan Will

Kostüme: Anette Guther

Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Heino Herrenbrück, Martin Steyer

Darsteller: Constanze Engelbrecht, Nele Mueller-Stöfen, Wolfram Berger, Richy Müller,
Nadeshda Brennicke, Andrea Brose

DIE INNERE SICHERHEIT

Deutschland 2001, Farbe, 35 mm, 1:1,66, 106
Minuten

Produktion: Schramm Film, HR, Arte, Algarve

Filmes, José Borges, Liane Jessen, Florian

Koerner von Gustorf, Andreas Schreitmüller,
Michael Weber

Buch: Christian Petzold, Harun Farocki

Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler
 Szenenbild: Kade Gruber
 Musik: Stefan Will
 Kostüme: Anette Guther
 Ton: Bettina Blickwede, Martin Ehlers-Falkenberg, Heino Herrenbrück, Martin Schalow, Steve Stoyke
 Casting: Simone Bär
 Darsteller: Julia Hummer, Barbara Auer, Richy Müller, Bilge Bingül

TOTER MANN

Deutschland 2002, Farbe, 35 mm, 1:1,66, 90 Minuten
 Produktion: teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, Arte, ZDF, Bettina Reitz, Christian Rohde, Mathias Schwerbrock, Caroline von Senden
 Buch: Christian Petzold
 Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler, Caroline von Senden
 Szenenbild: Kade Gruber
 Musik: Stefan Will
 Kostüme: Lisy Christl
 Ton: Bettina Blickwede, Martin Ehlers-Falkenberg, Andreas Mücke-Niesytka, Martin Steyer
 Casting: Simone Bär
 Darsteller: Nina Hoss, André Hennicke, Sven Pippig, Heinrich Schmieder, Kathrin Angerer

WOLFSBURG

Deutschland 2003, Farbe, 35 mm, 1:1,85, 90 Minuten
 Produktion: Arte, ZDF, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, Bettina Reitz, Mathias Schwerbrock, Caroline von Senden
 Buch: Christian Petzold
 Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler
 Szenenbild: Kade Gruber
 Musik: Stefan Will
 Kostüme: Lisy Christl
 Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Andreas Mücke-Niesytka, Thomas Neumann, Carsten Richter, Martin Steyer
 Casting: Simone Bär
 Darsteller: Benno Fürmann, Nina Hoss, Antje Westermann, Astrid Meyerfeldt, Matthias Matschke, Soraya Goma, Stephan Kampwirth

GESPENSTER

Deutschland 2005, Farbe, 35 mm, 1:1,85, 85 Minuten
 Produktion: Schramm Film Koerner & Weber, Les Films des Tournelles, BR, Arte, arte France Cinéma, Florian Koerner von Gustorf, Anne-Dominique Toussaint, Michael Weber
 Buch: Harun Farocki, Christian Petzold
 Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler
 Szenenbild: Kade Gruber
 Musik: Marco Dreckkötter, Stefan Will
 Kostüme: Anette Guther
 Ton: Dirk Jacob, Andreas Mücke-Niesytka, Carsten Richter
 Casting: Simone Bär, Sylvie Brocheré
 Darsteller: Julia Hummer, Sabine Timoteo, Marianne Basler, Aurélien Recoing, Benno Fürmann

YELLA

Deutschland 2007, Farbe, 35 mm, 1:1,85, 89 Minuten
 Produktion: Schramm Film Koerner & Weber, ZDF, ARTE, Medienboard Berlin-Brandenburg, Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber
 Buch: Christian Petzold, Simone Bär
 Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler
 Szenenbild: Kade Gruber
 Kostüme: Anette Guther, Charlotte Sawatzki
 Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Dirk Jacob, Andreas Mücke-Niesytka, Carsten Richter
 Casting: Simone Bär
 Darsteller: Nina Hoss, Devid Striesow, Hinnerk Schönemann, Burghart Klaußner, Barbara Auer, Christian Redl, Selin Bademsoy

JERICHOW

Deutschland 2009, Farbe, 35 mm, 1:1,85, 93 Minuten
 Produktion: ARTE, BR, Schramm Film Koerner & Weber, Florian Koerner von Gustorf, Jochen Kölsch, Bettina Reitz, Andreas Schreitmüller, Michael Weber
 Buch: Christian Petzold
 Kamera: Hans Fromm
 Schnitt: Bettina Böhler
 Szenenbild: Kade Gruber (als K.D. Gruber)
 Musik: Stefan Will

Kostüme: Anette Guther
Ton: Martin Ehlers-Falkenberg, Dirk Jacob,
Andreas Mücke-Niesytka, Carsten Richter,
Kuen-Il Song
Casting: Simone Bär
Darsteller: Benno Fürmann, Nina Hoss, Hilmi
Sözer, André Hennicke

MOVING THE ARTS
Deutschland 2010, Farbe (in Produktion)
Produktion: Cine Plus, WDR, ARTE, Nicolas
Gruppe, Holm Keller, Jörg Schulze
Buch und Regie: Atom Egoyan, Hal Hartley,
Zhang Ke Jia, Laetitia Masson, Julio Medem,
Christian Petzold

Zusammengestellt von Matthias Michel