

***Phoenix* (2014)**

von Christian Petzold, 98 min. Deutschland: Schramm Film Koerner & Weber.

Rezensiert von Martin Lamprecht, Berlin

Eine Frau kehrt zurück. Nicht nachhause, aber an den Ort, der einmal ihr Zuhause gewesen ist. Eine Rückkehr, die nicht vorgesehen war: Die Frau ist Jüdin, sie kommt aus dem KZ. Ihr Gesicht hat sie dort verloren, im wörtlichen Sinn. Ihre durch einen Schuss zertrümmerten Züge sind zu Beginn des Films unter Bandagen verborgen, was ihre Identität zur bloßen Hypothese macht, ähnlich wie in Hiroshi Teshigaharas japanischem Nachkriegsklassiker *Tanin no kao* (*Das Gesicht des Anderen*, 1966). Ein plastischer Chirurg versucht, ihr diesen Gesichtsverlust als Chance schmackhaft zu machen: Sie kann werden, wer und was immer sie will. Zarah Leander gefällig? Aber die ist ja out. Überhaupt will 1945 ja niemand mehr der sein, der er bis vor kurzem war. Auch ihre Freundin Lene (Nina Kunzendorf), die in der Schweiz überlebt hat, nun für die Jewish Agency arbeitet, und die zu Nelly (Nina Hoss) ein nie ausgesprochenes und offenbar einseitiges homoerotisches Verhältnis hat, plädiert für die persönliche und politische Stunde Null: Sie will mit Nelly nach Palästina auswandern, den jüdischen Staat aufbauen helfen, um jeden späten Triumph der einstweilen in die Knie gezwungenen Nazis historisch unmöglich zu machen. Doch Nelly will keine zweite Chance, kein neues Leben, sie will in ihr altes Leben zurück, will den Bruch nicht wahrhaben. Zurück in ihr altes Leben, das heißt vor allem: zurück zu Johnny (ein Brecht/Weill-Name für eine windige Dreigroschenfigur), dem Mann, dem sie im Krieg ihre Liebe und ihr Leben anvertraut hat und der sie (wahrscheinlich) zuletzt verraten hat. Statt in der Obhut ihrer Freundin zu bleiben, stiehlt sich Nelly daher, kaum ist ihr Gesicht wiederhergestellt, hinaus in die Nacht, in die Trümmer Berlins. Die dienen nun als Kulisse eines hybriden Zwischenreichs, eines Trauspiels zwischen schwarzer Romantik, Zwanzigerjahre-Kabarethhalbwelt, an George Grosz erinnerndem Nachkriegselend und schäbigem Fünfzigerjahre-Eskapismus in Fassbinderschem Technicolorrausch. In dieser Trümmerszenerie, zwischen blinden Geigern und abgelebten Diseusen, wird Nelly, nachdem sie erst einmal im Off diskret vergewaltigt wurde, ihren Johnny (Ronald Zehrfeld) wiederfinden. Der – soviel *suspension of disbelief* fordert der Film seinen Zuschauern ab – erkennt seine Frau nicht wieder, nimmt an der durch das KZ-Trauma Verwandelten nur eine diffuse Ähnlichkeit wahr

und verfällt als guter Kriegsgewinnler sofort auf einen lukrativen Plan: Die ‚Fremde‘ soll Nelly spielen, die nun auf wundersame Weise aus dem KZ zurückkehren wird, um so an das Erbe der gesamten ermordeten Familie der Tot(geglaubt)en zu kommen. Und Nelly lässt sich auf den obszönen Vorschlag ein, da er ihr immerhin die Möglichkeit gibt, in der Nähe des Geliebten zu sein: Sie lässt sich von Johnny in dessen Keller einsperren und wird unter seiner aggressiv-intrusiven Anleitung zur Schauspielerin, um sich selbst zu spielen, oder vielmehr: jene Nelly, an die Johnny sich erinnern kann. So beginnt ein morbides Spiel um Imitation, Deformation und Selbstverleugnung, in dem man zwar, wie Tobias Kniebe (2014) zurecht schreibt, Hitchcocks *Vertigo* (1959) lediglich in entsexualisierter und schematischer Schwundform erkennen kann, in dem dafür aber vor allem die romantischen Doppel- und Wiedergänger des deutschen Trümmerfilms nun selbst noch einmal aus dem Grab der Filmgeschichte zurückkehren. Nach langen Rehearsals ist es dann soweit: Die Schauspielerin Nelly stellt sich als ‚Nelly‘ ihrem Publikum, nämlich dem gemeinsamen Freundeskreis aus früheren Tagen. Dieser kann als repräsentatives Sample der deutschen Nachkriegsmentalität gelten: eine verdreckte Ansammlung von Mitläufern, Heuchlern, sentimental Täter/Opfern und von nichtswissenwollenden ‚Good Germans‘, die allesamt genau so berechenbar reagieren, wie Johnny es vorausgesehen hat, und die von Nellys wundersamer Wiederkehr so überwältigt wie peinlich berührt sind. Am Ende implodiert die schauspielerische Kippfigur genau in dem Moment, als sie sich in höchster Vollendung realisiert, da die ‚neue‘ Nelly sich die ‚alte‘ perfekt anverwandelt, sich damit aber gerade nicht in sie zurück verwandelt hat: Von Johnny am Klavier begleitet wie in alten Tagen, singt sie noch einmal den Kurt Weill Song, der dem Film als Leitmotiv dient. Wenn dann der Blitz des Erkennens in Johnny und die versammelten Nachkriegskleinbürger fährt, ist nicht mehr zu sagen, was ihn auslöst: die Schönheit von Nellys Gesang oder die eintätowierte Häftlingsnummer, die unter dem verschobenen Ärmel ihres Kleides sichtbar wird. Für Nelly jedenfalls wird dieses Erkennen zum Moment der Verweigerung, und damit der Emanzipation: Noch im Nachhall des Liedes verlässt sie den Saal durch die auf ein Draußen geöffnete Tür, aus dem heller Sonnenschein ins Haus fällt. Im Halbdunkel bleiben die schweigenden Zeugen zurück.

Von Anfang an schwelgt der Film in Motiven, Bildern, Handlungselementen des deutschen Trümmerkinos. Schutthalden werden zu ominös beleuchteten

Ruinenlandschaften, Rückkehrer rennen an gegen die Gewalt der Geschichte, die sie nicht los lässt, groteske Charakterstudien bevölkern eine Nachkriegswelt, in der die Skrupellosigkeit ökonomischen Überlebens als Fortsetzung der banalen Brutalität des Nationalsozialismus auftritt. Im Zentrum des Films steht eine Doppelgängerin, eine geradezu idealtypische Verkörperung eben jener romantischen Sinnfigur, die Martina Moeller (2013) als ein wiederkehrendes Grundmotiv des Trümmerfilms herausgearbeitet hat und die sie, im Rückgriff auf Otto Rank, als eine Figuration der Selbstspaltung begreift (Moeller 2014): ein Wiedergänger, bei dem der Riss eines Traumas ein vergangenes Ich (verdrängt, verleugnet, gefürchtet oder gerade verzweifelt gesucht) von seinem gegenwärtigen Widerpart trennt. Nelly ist so eine in sich Zerrissene, sich selbst Suchende und zugleich Vermeidende; jenes Ich, in dem sie sich wiederfinden möchte, nach dem sie bis zur völligen Verleugnung der eigenen Erfahrung sucht, hat sie so sehr von sich abgespalten, dass sie davon in der dritten Person sprechen muss: „Ich bin sicher, dass er sie noch liebt“, sagt sie einmal von sich zu Lene, die in solcher Gegenwartsverweigerung nur die Rückkehr der Vergangenheit (nämlich derjenigen des Holocaust mit seiner Totalauslöschung der Person) erkennen kann und die, da die herbeigesehnte Stunde Null sich als Illusion erweisen muss, schließlich im Selbstmord die Konsequenz zieht. Nellys Selbstspaltung ist ein Kampf mit sich selbst, wie auch ein Kampf gegen die anderen. Es geht bei diesem Kampf um *recognition*, im vollen Doppelsinn des englischen Begriffs: Wiedererkennen, aber eben auch Anerkennung. Sie will wiedererkannt werden als die, die sie einmal war. Aber das hieße auch: anerkannt werden für das, was sie durchlebt hat. Dass die Frau, die vor dem Krieg Weill sang und die Frau, die nach dem Krieg mit grauen Haaren aus dem KZ heimkehrt, dieselbe sind (und gerade deswegen zwei ganz andere sein müssen), diese Wahrheit versucht Nelly über den gesamten Film hinweg sich selbst und schließlich auch den anderen zu vermitteln.

Christian Petzold ist immer schon ein *women's director* gewesen, und derart in sich gespaltene Frauenfiguren stehen regelmäßig im Zentrum seiner Filme: Frauen, die vor ihrer Vergangenheit weg- oder zu ihr zurücklaufen, die um ihre verlorene oder gefährdete Identität ringen, Frauen, die wissen wollen, wer sie sind, oder nicht mehr sein wollen, was sie von sich wissen. Julia Hummer und Marianne Basler haben solche Frauen in *Gespenster* (2005) und *Die innere Sicherheit* (2000) verkörpert, und Nina Hoss hat eine derartige Wiedergängerin bereits in *Yella* (2007) gespielt.

Phoenix ist im deutschen Feuilleton kontrovers aufgenommen worden. Einer weitgehenden Anerkennung der technischen, ästhetischen und schauspielerischen Leistung steht eine oft skeptischere Reaktion auf Petzolds Verarbeitung des Holocaust und der deutschen Nachkriegswirklichkeit gegenüber. Georg Diez (2014) geht in seiner Ablehnung wohl am weitesten, wenn er im *Spiegel* ungehalten fragt, „was das soll“, und dabei unangenehme und berechtigte Fragen stellt – warum etwa die Juden im Film in nostalgisch großbürgerlich inszenierten, vom Krieg wundersam unversehrten Villen leben, während die Deutschen als Underdogs im eigenen Land durch die Trümmer irren müssen.

Tatsächlich dürfte das weithin spürbare Unbehagen sich aber an der Tatsache entzünden, dass Petzold und sein im Juli 2014 verstorbener langjähriger Koautor Harun Farocki nun erstmals ihre bewährte Arbeitsweise auf die Thematik der Judenvernichtung und des Umgangs mit dem Nationalsozialismus angewandt haben. Denn im Rückblick auf die Filmographie des Regisseurs könnte man beinahe schon von einer ‚Petzold-Methode‘ sprechen, die sich folgendermaßen charakterisieren ließe: Man nehme eine (oft obskure) literarische Vorlage (bei *Yella* war es eine Erzählung von Ambrose Bierce, bei *Jerichow* James M. Cains Hardboiled-Roman *The Postman Always Rings Twice*, bei *Barbara* eine gleichnamige Novelle von Hermann Broch, und die literarische Inspiration für *Phoenix* ist nun der 1961 erschienene Roman *Le retour des cendres* von Hubert Monteilhet, der bereits 1965 von J. Lee Thompson mit Ingrid Thulin in der Hauptrolle unter dem Titel *Return from the Ashes* verfilmt worden war). Diese Folie adaptiere man im Rückgriff auf klassische, zumeist amerikanische Filmgenres (Film noir, Fünfzigerjahre-Melodramen, Thriller, oft mit Referenzen an Klassiker der von Petzold meistverehrten Autoren, insbesondere Hitchcock). Die so entstehenden zitāt- und bezugsreich durchscheinenden Textgebäude konkretisiere man, indem man sie auf Momente und Problematiken der deutschen Nachkriegs- und Gegenwartsgeschichte zur Anwendung bringt: In *Yella* war dieser zeitgeschichtliche Hintergrund die Degradierung des ostdeutschen Hinterlandes zur im Globalisierungsabseits verdämmernden Peripherie; in *Jerichow* der latente deutsche Rassismus und die Probleme der bundesrepublikanischen Gastarbeiterintegration; in *Barbara* die Niedergangsphase der DDR; in *Die innere Sicherheit* der RAF-Terrorismus und sein langer Schatten; und in *Phoenix* geraten nun der Holocaust und dessen ausgebliebene Aufarbeitung in der deutschen Nachkriegszeit in den Blick.

Tatsächlich sind die Genre-Elemente wie auch die Zitate in *Phoenix* unübersehbar: Das morbide Melodram aus *Vertigo*; das in halbseidenem Glamour schwelgende Epochengemälde aus Fassbinders späten Filmen, v.a. *Die Ehe der Maria Braun* (1979); der unwahrscheinliche und doch mit mechanischer Präzision sich entrollende Film-noir-Plot mit Anleihen bei Delmer Daves' Rachethriller *Dark Passage* (1947); schließlich die offenkundigen Trümmerfilmversatzstücke in Handlung wie Inszenierung. In *Phoenix* bedient sich der Regisseur dieser Elemente klassischen populären Erzählkinos mit größerer Offenheit und geradezu kulinarischer Freude als je zuvor: Noch nie schwelgte Petzold so unverhohlen in der Üppigkeit historischer Dekors, noch nie verliehen Hollywood-Streicher seiner Dramaturgie eine derartige Insistenz.

Und genau darin mag, wie Verena Lueken (2014) in der *FAZ* vermutet, das potentiell Anstößige des Films liegen. Das internationale Kino hat bereits seit vielen Jahren die Zivilisationsbrüche des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand genregebundener Erzählungen gemacht: Liliana Cavani konnte bereits 1974 (wenn auch unter großen Kontroversen) die Nazidiktatur samt Konzentrationslager zum Gegenstand eines sadomasochistisch aufgeladenen Exploitationthrillers machen (*The Night Porter / Il portiere di notte*); Roberto Benigni verarbeitete den Holocaust in *La vita è bella* (1997) zu einer sentimentalen Feelgood-Komödie, während Guillermo del Toro den Triumph des spanischen Faschismus computeranimiert als grausam-romantisches Märchenspiel verpackt (*El laberinto del fauno*, 2006); Lars von Trier und Steven Soderbergh erzählen (wie in diesem Heft beschrieben) in *Europa* (1991) und *The Good German* (2006) im postmodernen Gewand des Neo-Noir von deutscher Kriegsschuld und Nachkriegswirren, und Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* (2009) bildet quasi die Nazi-Episode in seiner fortlaufenden Serie von Revivals klassischer Exploitation-Genres. Für den deutschen Autorenfilm aber stellt die Aneignung der Kriegs- und Nachkriegszeit in Gestalt des Genrekinos, die *Phoenix* leistet, ein Novum dar:

Als ich den Harun Farocki kennengelernt habe, haben wir viel über dieses Buch [den Roman von Monteilhet, Anm. M.L.] gesprochen, auch darüber, dass es vielleicht nur in Frankreich möglich ist, so eine Geschichte zu erzählen, so eine Mischung aus *Vertigo* und der *Wiederkehr aus dem Lager*. Und da haben wir angefangen, darüber nachzudenken, über das deutsche Nachkriegskino, woher das kommt, dass wir keine Komödien haben, dass wir kein Genre haben, und dass der Nationalsozialismus einen Abgrund geschaffen hat, auf den man immer wieder zurückgeworfen wird. (Petzold 2014)

Im Generischen aber liegt ein potentielles Skandalon: Was das Genre erfasst, das enthistorisiert es. Die Western John Fords, Anthony Manns oder Sam Peckinpahs

mögen an lokalisierbaren amerikanischen Orten in einer datierbaren Epoche spielen: Letzten Endes sind sie doch mit Verallgemeinerbarkeitsanspruch versehene Lektionen in Männlichkeit, Gewalt, Zivilisation und Gerechtigkeit; ihre Lehren, so es sie gibt, sind anthropologischer Art, nicht historischer. In ähnlicher Weise enthistorisiert auch *Phoenix*, indem er sich der Genres des Hitchcockschen Melodrams und des psychologischen Film noir bedient, den Ort und die Epoche, in denen er sich vordergründig verortet. ‚Gegenstand‘ des Films sind so nicht mehr die Spätphase des Nationalsozialismus, die Judenvernichtung und die deutsche Nachkriegszeit (wie es eine orthodoxe Lesart von einem in dieser Zeit spielenden Film verlangt), sondern allgemeiner Probleme der Identitätssuche, der psychologischen Abhängigkeit und der (individuellen und kulturellen) Neuverortung nach einer historischen Krise. Und als Werk eines narrativen Unterhaltungskinos, das diese Zugehörigkeit durch seine offen zur Schau gestellten Genre-Elemente auch eingesteht, läuft der Film Gefahr, dem Zuschauer statt historischer Belehrung die filmische Lust am großen Gefühl, die Freude an der dramaturgisch-affektiven Zuspitzung zu vermitteln. Deutlicher ausgedrückt: „Auschwitz ist Teil unserer Unterhaltungsindustrie geworden“ (Lueken 2014).

Was ein Großteil der skeptischen Kritik jedoch übersieht, ist die Tatsache, dass der Film das Zurückschrecken vor diesem Genre-Werden der Geschichte in sich selbst austrägt und zu verarbeiten versucht. „Das geht doch nicht. Ich kann doch nicht so aus dem Konzentrationslager kommen“, sagt Nelly einmal, als Johnny ihr befehlen will, das rote Lieblingskleid und die dazu passenden Schuhe seiner Frau aus Paris anzuziehen. „We’ll always have Paris“, sagte Humphrey Bogart zu Ingrid Bergman, und genau wie in *Casablanca* ist Paris in *Phoenix* die Chiffre einer von Krieg und Diktatur unversehrten Welt vor dem Zivilisationsbruch. Doch Nelly erkennt die Falschheit dieser Chiffre. Das rote Kleid, die hochhackigen Schuhe, die ganze (von Petzold wie von Johnny) durchästhetisierte, vom Publikum (dem Kinozuschauer wie auch Johnny) lustvoll goutierbare Inszenierung der Frau steht hier auch für die schönen Fassaden des Genrekinos und seine potentiell sorglose Konsumierbarkeit. Wenn Nelly dagegen aufbegehrt, dann begehrt mit ihr auch der Film gegen sich selbst auf. Es gibt andere Momente, an denen Nelly wie gegen ihren eigenen Willen gegen die Inszenierung anläuft, an der sie selbst arbeitet, Momente, an denen die Wahrheit des Konzentrationslagers aus ihr wie mit irritierter Stimme zu sprechen scheint gegen den Wunsch nach Vergangenheit der Vergangenheit. An diesen Punkten bricht die

historische Situiertheit des Films durch die enthistorisierte Benutzeroberfläche des Melodrams hervor; und doch sind es auch gerade diese Augenblicke, an denen beide auf geisterhafte Weise am vollendetsten zur Deckung kommen. An diesen Stellen tritt der Film mit sich selbst in ein Gespräch über die Legitimität seines narrativen Verfahrens ein: Das Genre wird selbstreflexiv und verlässt damit bereits den Rahmen des rein Generischen. Im Einbruch des nicht Dargestellten, vor dem auch die Hauptfigur selbst zu fliehen sucht, stellt der Film sich selbst die Frage nach dem ihm Entkommenden, da mit seinen Mitteln nicht Darstellbaren.

Von den ungeliebten frühen Trümmerfilmen im Gefolge von Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (1946) über die in diesem Heft in den Fokus genommenen späten, noch virulenter die Verhältnisse der kaum gegründeten Bundesrepublik problematisierenden Vertreter des Genres wie Lorres *Der Verlorene* (1951) lässt sich so ein Thema verfolgen, das bis zu *Phoenix* reicht, und mit dem sich die fortdauernde Aktualität des oft als rein ‚historisch‘ bzw. ‚dokumentarisch‘ betrachteten Trümmerkinos begründet: Das Thema der Legitimität des Dargestellten, aber auch der Darstellung. Mit anderen Worten: Was ein deutscher Trümmerfilm zu einem bestimmten historischen Augenblick ist, hängt stark davon ab, was (und wie) ein Trümmerfilm *sein darf*. Zu sensibilisieren für die Ideologien und Diskursmechanismen, die dieser Frage (und allen darauf gegebenen Antworten) zugrunde liegen, ist ein Anspruch, den jede didaktische Vermittlung, die sich des Themas ‚Trümmerfilm‘ annimmt, an sich stellen sollte.

Filmographie

- Benigni, Roberto (1997) *La vita è bella*. 116 min. Italien: Cecchi Gori Group.
- Cavani, Liliana (1974) *Il portiere di notte*. 118 min. Italien: Ital-Noleggio Cinematografico.
- Daves, Delmer (1947) *Dark Passage*. 106 min. USA: Warner Bros.
- Fassbinder, Rainer Werner (1979) *Die Ehe der Maria Braun*. 115 min. Deutschland: Albatros Filmproduktion.
- Hitchcock, Alfred (1958) *Vertigo*. 128 min. USA: Paramount Pictures.
- Lorre, Peter (1951) *Der Verlorene*. 98 min. Deutschland: Arnold Pressburger-Filmproduktion.
- Petzold, Christian (2000) *Die innere Sicherheit*. 106 min. Deutschland: Schramm Film Koerner & Weber.
- Petzold, Christian (2005) *Gespenster*. 85 min. Deutschland: Schramm Film Koerner & Weber.
- Petzold, Christian (2007) *Yella*. 88 min. Deutschland: Schramm Film Koerner & Weber.

- Petzold, Christian (2008) *Jerichow*. 92 min. Deutschland: Schramm Film Koerner & Weber.
- Petzold, Christian (2014) *Barbara*. 105 min. Deutschland: Schramm Film Koerner & Weber.
- Petzold, Christian (2014) *Phoenix*. 98 min. Deutschland: Schramm Film Koerner & Weber.
- Soderbergh, Steven (2006) *The Good German*. 105 min. USA: Sunset Gowe Studios et al.
- Staudte, Wolfgang (1946) *Die Mörder sind unter uns*. 91 min. Deutschland (Sowjetische Besatzungszone): Deutsche Film AG.
- Tarantino, Quentin (2009) *Inglourious Basterds*. 153 min. USA/Deutschland: A Band Apart/Studio Babelsberg.
- Teshigahara, Hiroshi (1966) *Tanin no kao (Das Gesicht des Anderen)*. 122 min. Japan: Toho.
- Thompson, J. Lee (1965) *Return from the Ashes*. 105 min. USA/UK: The Mirisch Corporation.
- del Toro, Guillermo (2006) *El laberinto del fauno*. 118 min. Spanien/Mexiko: Estudios Picasso/Tequila Gang.
- von Trier, Lars (1991) *Europa*. 114 min. Dänemark/Deutschland/CH/E/F/S: Det Danske Filminstitut et al.

Bibliographie

- Diez, Georg (2014) Was soll das? In: *Der Spiegel* 39, 22. September 2014, 127.
- Kniebe, Tobias (2014) Aus der Asche einer Liebe. In: *Süddeutsche Zeitung* 24. September 2014. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/phoenix-im-kino-aus-der-asche-einer-liebe-1.2142640>. Abgerufen am 9.10.2014.
- Lueken, Verena (2014) Auschwitz und die Frau im roten Kleid. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 23. September 2014. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-phoenix-mit-nina-hoss-auschwitz-und-die-frau-im-roten-kleid-13169693.html>. Abgerufen am 9.10.2014.
- Moeller, Martina (2013) *Rubble, Ruins and Romanticism. Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema*. Bielefeld: Transcript.
- Moeller, Martina (2014) *The Good German – a ‘neo-rubble film’?* In: *Späte Trümmerfilme und ‚Neotrümmerfilm‘: Wiederkehrende Traditionen des Weimarer Kinos und der Romantik als Metaphern der Nachkriegskrise*. Themenheft, 3, 2014, *German as a Foreign Language Journal*, www.gfl-journal.de.
- Petzold, Christian (2014) Interview auf der Website des Films. <http://www.phoenix-der-film.de/interviews.php>. Abgerufen am 9.10.2014.