

Jörn Glasenapp

## Sammelrezension: Reihe „German Film Classics“

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15818>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Glasenapp, Jörn: Sammelrezension: Reihe „German Film Classics“. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 38 (2021), Nr. 1, S. 87–90. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15818>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

*Sammelrezension: Reihe "German Film Classics"*

**Lutz Koepnick: Fitzcarraldo**

Rochester, NY: Camden House 2019 (German Film Classics), 91 S., ISBN 9781640140353, USD 19,95

**Christian Rogowski: Wings of Desire**

Rochester, NY: Camden House 2019 (German Film Classics), 96 S., ISBN 9781640140370, USD 19,95

**Brad Prager: Phoenix**

Rochester, NY: Camden House 2019 (German Film Classics), 87 S., ISBN 9781640140387, USD 19,95

Bei Camden House wurde eine sehr begrüßenswerte Filmbuchreihe aus der Taufe gehoben: „German Film Classics“ betitelt und konzeptuell an der bestens etablierten BFI-Classics-Reihe orientiert, versammelt sie knapp 90 Textseiten lange (bzw. kurze) Monografien zu wichtigen deutschen Filmen. Bislang sind drei Bände erschienen: Lutz Koepnick widmet sich Werner Herzogs *Fitzcarraldo* (1982), Christian Rogowski Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1987) und Brad Prager Christian Petzolds *Phoenix* (2014). Ohne Abstriche lässt sich sagen: Das Buch-Trio überzeugt sehr, das heißt, die „German Film Classics“ hätten schwerlich besser starten können.

Völlig zu Recht profiliert Lutz Koepnick *Fitzcarraldo* als einen Film, der den Zuschauer\_innen insofern einige Schwierigkeiten bereitet, als so ausgesprochen zahlreiche Geschichten, wahre und falsche, über seine durchweg heikle, sich über viele Jahre

hinziehende Produktion kursieren. In Umlauf gebracht wurden sie schon früh unter anderem durch Zeitungsartikel und Interviews, vor allem aber durch Les Blanks *Burden of Dreams* (1982), eine Dokumentation über den Entstehungsprozess von *Fitzcarraldo*, in der dessen kommentierungsfreudiger Regisseur ausgiebig zu Wort kommt. Hierbei verleiht dieser nicht zuletzt seinem tief romantischen Kunstverständnis Ausdruck, was den Opernbegeisterten dicht an die Seite seines opernbegeisterten Titelhelden rückt. In der Tat: Wer denkt nicht sofort an die Parallelen zwischen Brian Sweeney Fitzgerald, genannt Fitzcarraldo, der eine Schneise durch den Dschungel schlagen und Tausende von Bäumen fällen lässt und hierbei Hunderte von Menschen in Gefahr bringt, um ein Dampfschiff über einen Berg zu ziehen, und dem auf Tricktechnik fast vollständig verzichtenden Regisseur, der Selbiges tut? Und, um Klaus Kinski

ins Spiel zu bringen, der als Hauptdarsteller zunächst gar nicht vorgesehen war: Wer denkt nicht angesichts des rasenden megalomanen Helden an den rasenden megalomanen Kinski, der zu jeder Zeit in *Fitzcarraldo* sowohl die Titelrolle als auch sich selbst spielt. „No sequence seems to pass without him seeking to engage the camera in a double entendre, to speak with two voices at once: to diegetic as much as non-diegetic audiences” (S.65f), so Koepnick, der im Verlauf seiner feinsinnigen Untersuchung zahlreiche Begriffe und Konzepte ins Spiel bringt – angefangen beim Erhabenen und Nietzsches Übermensch über Wagners Gesamtkunstwerk und Hegels Weltgeist bis zum Anthropozän – um der Vielschichtigkeit und Aktualität von Herzogs zum Mythos gewordenen Film gerecht zu werden. Dass dieser unbedingt auch als das zweifelhafte Produkt einer kompromisslosen Ausbeutung der indigenen Kompars\_innen und natürlichen Ressourcen betrachtet zu werden hat, wurde bereits vielfach betont, wobei Koepnick keinen Grund sieht, diesen Vorwurf fallenzulassen (vgl. S.64f).

Der Zeitraum 1982 bis 1987 darf als der vielleicht produktivste und letztlich erfolgreichste in Wenders' langer Karriere gelten. Schließlich entstanden nicht weniger als drei seiner Meisterwerke in diesem Jahrfünft: *Der Stand der Dinge* (1982), *Paris, Texas* (1984) sowie das in Zusammenarbeit mit Peter Handke entstandene Filmgedicht und -märchen *Der Himmel über Berlin*, Wenders' wohl berühmtester Film. Dass es sich bei diesem um ein in qualitativer Hinsicht keineswegs über jeden

Zweifel erhabenes, vielmehr erstaunlich unausgewogenes Werk handelt, ist bekannt und wird auch von Christian Rogowski betont. Freilich teilt er nicht nur die übliche Kritik am – zumal der Mitarbeit Handkes geschuldeten – Verbalpathos des Films, sondern er rügt darüber hinaus unter anderem die implizite Heteronormativität des Finales (vgl. S.67) sowie die Tatsache, dass speziell durch die in den Bildfluss eingeschobenen Dokumentaraufnahmen der Bombenkriegsverwüstungen und -toten der – von Wenders selbstredend keineswegs intendierte – ungute Eindruck entstehen könnte, die Deutschen seien die Hauptopfer des Zweiten Weltkrieges gewesen (vgl. S.75). Nichtsdestoweniger weiß Rogowski Wenders' Film aber natürlich sehr zu schätzen und, was an dieser Stelle wichtiger ist: Er weiß sehr genau zu benennen, was diesen so originell, herausfordernd und wagemutig macht. *Der Himmel über Berlin*, so führt Rogowski diesbezüglich aus, „represents a daring effort to answer existential questions in a world suspicious of spiritual answers, an ambitious exercise in the cinematic sublime in an age of increasing image overload, a testament to a sustained effort aimed at overcoming cynicism and indifference. It is a film that celebrates the possibility of self-fashioning and new beginnings. It is a film that seeks to make us abandon our mindless busy-ness, to become attentive to the world around us, to overcome conflict, to reconnect with one another, and rediscover a sense of joy in life. And it is a film that invites and teaches its audience to care, about one another and about the world.

What could be wrong with that?” (S. 6-7). Im Anschluss daran macht sich Rogowski an die Arbeit diese Worte zu bestätigen, und ohne an dieser Stelle ins Detail gehen zu können, sei gesagt: Es gelingt ihm eindrucksvoll. Ja, ich möchte behaupten: Rogowskis Buch gehört zum Besten, was über Wenders' „transcendental 'buddy movie'“ (S.42) geschrieben wurde.

Christian Petzolds *Phoenix* ist eine im Gewand eines Film Noir daher kommende Filmnovelle, die die in vielfacher Hinsicht ‚unerhörte‘ Rückkehr einer Auschwitz-Überlebenden ins Berlin des Jahrs 1945 verhandelt. Keine Frage: Mit Brad Prager fand der Film einen geradezu idealen Interpreten. Schließlich ist Prager als Kenner des Petzold'schen Schaffens und der Berliner Schule einerseits sowie (filmischer) Repräsentationen des Holocausts andererseits durch zahlreiche wichtige Publikationen bestens ausgewiesen. Bekanntermaßen wurde Petzolds Film seinerzeit von der Kritik nicht übermäßig begeistert aufgenommen – wohl auch deswegen, weil man dem Regisseur eine derart entschiedene Abkehr von dem, was man als den ‚Markenkern‘ der Berliner Schule (allem voran die Analyse deutscher Gegenwart) ansah, nur ungern durchgehen lassen wollte. Dass es sich bei *Phoenix* aber um einen sehr guten Film handelt, möglicherweise gar um einen der besten Petzolds, belegt, und zwar eindrucksvoll, Pragers glasklar argumentierendes und glänzend geschriebenes Buch. Die Grundthese desselben, die durch eine stupend kenntnisreiche Kontextualisierungsleistung bestätigt wird, lautet wie

folgt: *Phoenix*, der mit seiner von Nina Hoss gespielten Protagonistin eine gespenstische, ins Nachkriegsdeutschland heimkehrende und dieses damit zugleich heimsuchende Existenz ins Zentrum rückt, ist seinerseits ein heimgesuchter Film. Oder mit Prager formuliert: *Phoenix* ist „a kind of séance“ (S.6) beziehungsweise Totengespräch, in dem speziell von den Nazis verfolgte deutsch- respektive österreichisch-jüdische Filmemacher, Schauspieler, Musiker und Philosophen (darunter Robert und Curt Siodmak, Kurt Weill, Peter Lorre, Hannah Arendt und Jean Amery) angerufen und beschworen werden. Dies in Rechnung gestellt, ist es nur konsequent, dass Petzold seinen Film Fritz Bauer gewidmet hat, einem Juden, der der Ermordung durch die Nazis durch Emigration entging, 1949 nach Deutschland zurückkehrte und schließlich als treibende Kraft bei den Auschwitz-Prozessen der 1960er Jahre fungierte. Prager zieht die folgende Parallele zu Nelly, Petzolds Heldin: „[H]is [Bauers, J.G.] very existence as a returned Jew, much like Nelly, the 'ragged camp internee,' was nothing other than a distressing reminder of a wound“ (S.11). Dass man sich in Nachkriegsdeutschland an diese Wunde nicht hat erinnern lassen wollen, dass man nicht sehen wollte, was so offenkundig war – nämlich die eigene Schuld(-verstrickung) –, zeige, so Prager, Petzolds Film unmissverständlich, und zwar vor allem anhand der ‚unerhörten‘, seinerzeit von manchem Kritiker vorschnell als unglaublich gerügten Blindheit des Protagonisten Johnny, der seine zu ihm zurückgekehrte Exfrau partout nicht als

diese erkennen will. Dergestalt stürzt er sie in eine Identitätskrise, die sie am Ende dadurch überwindet, dass sie die zuvor auch von ihr selbst abgelehnte Identität als jüdische Holocaust-Überlebende als die ihrige anerkennt. Dass *Fitzcarraldo* und *Der Himmel über Berlin* im Kanon des bundesrepublikanischen

Kinos einen festen Platz haben, wussten wir bereits. Dafür, dass *Phoenix* ein solcher ebenso zusteht, liefert Pragers in jeder Hinsicht vorzügliches Buch hervorragende Argumente.

*Jörn Glasenapp (Bamberg)*