

Eileen Rositzka

## Transnationale Welle und klassisches Kino. Zum Curriculum der Berliner Schule

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21472>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rositzka, Eileen: Transnationale Welle und klassisches Kino. Zum Curriculum der Berliner Schule. In: *Filmblatt*. Filmblatt 73/74, Jg. 25 (2020), Nr. 2, S. 100–108. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21472>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

## Review

### Transnationale Welle und klassisches Kino Zum Curriculum der Berliner Schule

#### Von Eileen Rositzka

Seit etwa 20 Jahren ist von der sogenannten Berliner Schule die Rede, wenn es um eine bestimmte Generation deutschsprachiger Filmemacherinnen und Filmemacher und eine sie verbindende Filmästhetik geht. Nicht zu verwechseln ist sie mit der gleichnamigen musikalischen Stilrichtung, die sich ebenso wie eine als „Berliner Schule“ geführte Form des Arbeiterfilms in der Bundesrepublik der 1970er Jahre herausgebildet hatte. Als international etabliertes Label – man mag fast schon von einem Gütesiegel sprechen – für die Werke von Angela Schanelec, Christian Petzold oder Maren Ade ist diese „neue“ Berliner Schule mittlerweile fest verankert im Profil von Filmfestivals und filmkritischen Plattformen. Es erstaunt umso mehr, wie rar Studien zum Thema in der deutschsprachigen Film- und Medienwissenschaft bis heute sind. Zu den Ausnahmen zählen etwa die Dissertationen von Wenke Wegner (*Kino, Sprache, Tanz. Ästhetik und Vermittlung in den Filmen der Berliner Schule*. Marburg 2015) und Thomas Schick (*Filmstil, Differenzqualitäten, Emotionen. Zur affektiven Wirkung von Autorenfilmen am Beispiel der Berliner Schule*. Wiesbaden 2017) sowie der von Ilka Brombach und Tina Kaiser herausgegebene Band *Über Christian Petzold* (Berlin 2018, rezensiert in *Filmblatt*, Nr. 69, Herbst 2019).

Im Fokus filmhistorischer und -ästhetischer Betrachtungen steht besonders Petzold, der dabei oftmals als Vertreter des klassischen Autorenkinos typisiert wird, etwa in Jaimey Fishers *Christian Petzold* (Urbana u. a. 2013). Viel früher als in Deutschland erschienen darüber hinaus Bücher zur Berliner Schule im anglo-amerikanischen Raum wie Marco Abels *The Counter-Cinema of the Berlin School* (Rochester 2013, rezensiert in *Filmblatt*, Nr. 54, Sommer 2014), das von Roger F. Cook, Lutz Koepnick, Kristin Kopp und Brad Prager herausgegebene *Berlin School Glossary* (Bristol, Chicago 2012) und das Begleitbuch *The Berlin School* (New York 2013) zur Ausstellung im MoMA.

Galt es zu Beginn noch, das Phänomen Berliner Schule in seinen charakteristischen Mustern zu fassen oder einzelnen Regisseurinnen und Regisseuren eine stilistische Kontinuität nachzuweisen, scheint sich das aktuelle akademische Interesse der Situierung ihrer Filme innerhalb eines globalen Produktionskontexts einerseits und ihrer interdisziplinären wie intertextuellen Verortung andererseits zuzuwenden: Die Erkundungen reichen von der Beschreibung eines „Transnational Art Cinema“ über ein „Kino gegen den Stillstand“ bis hin zur Ausdeutung

eines bestimmten Films als Séance mit den Unvernommenen der deutschen Kinogeschichte, wie drei neue englischsprachige Publikationen zeigen.

Die Bestimmung als „Counter-Cinema“ schlägt um in eine theoretische und analytische Gegenbewegung, in deren Verlauf restriktive Zuschreibungen revidiert bzw. neu bewertet werden. Erst kürzlich postulierten Brad Prager und Eric Rentschler in einem Themenheft der *New German Critique* (Nr. 3, November 2019) zum zeitgenössischen deutschen und österreichischen Kino, dass die Berliner Schule durchaus nicht der einzige Sektor deutschsprachigen Filmschaffens sei, welcher kritische Beachtung und Betrachtung verdiene. Dies würde zwar keineswegs bedeuten, dass damit „die Schule aus sei“, allerdings müsse sich eine diesbezügliche Erkundung nach neuen Koordinaten richten und damit weitere Anschlüsse und Entdeckungen ermöglichen.

**Die Berliner Schule im globalen Kontext.** Als eine dieser Koordinaten kursiert der Begriff des „Transnationalen“ schon seit einigen Jahren im akademischen Diskurs zu Formen der länderübergreifenden Filmproduktion, -distribution und -rezeption. Doch so prominent dieser Begriff gerade als Label des aktuellen Art-House-Films geworden ist, so wenig trennscharf scheinen seine definitorischen Abgrenzungen zu ähnlichen Kategorien wie „World Cinema“, „Transcultural Cinema“ oder „Global Cinema“. Das verwundert nicht, weil es beim „transnationalen“ Kino um die Überwindung von Grenzen und das Verwerfen einer Idee von stilistisch wie ökonomisch klar umrissenen nationalen Kinematographien geht. Die Idee solcher nationalen Kinematographien wird bereits dadurch unterminiert, dass man heutzutage, in Zeiten internationaler Koproduktionen, Filmfestivals und bildkultureller Aneignungsprozesse kaum mehr von ästhetisch eindeutig zu unterscheidenden Filmnationen sprechen kann. Doch auch beim Transnationalen bleibt der durchaus problematische, ideologisch konnotierte Bezugspunkt des Nationalen bestehen. Produktiv in Bezug auf aktuelle mediale Entwicklungen wird diese historische Größe eigentlich nur dann, wenn sie nicht dazu dient, die Repräsentation nationaler Identitäten festzuschreiben, sondern dazu, die vielfältigen Dynamiken des globalen kulturellen Austauschs in den Blick zu nehmen.

Ein transnationales Denken, so Rosalind Galt im April 2016 im *Frames Cinema Journal*, ist weniger an Filmen interessiert, die über ihre eigene Position in der Welt sinnieren; vielmehr befasst es sich mit der Art und Weise, wie Filme die Welt in ihren „transits“, „circuits“ und „flows“ rekodieren. Dieser Herangehensweise hat sich auch der von Marco Abel und Jaimey Fisher herausgegebene Band *The Berlin School and its Global Contexts* (2018) verschrieben, indem seine Beiträge zugleich die globalen Ursprünge und Nachwirkungen des Phänomens „Berliner Schule“ untersuchen wollen. Tatsächlich sind diese Schule (wenn man sie als solche bezeichnen kann) und ihre Filme ein fruchtbarer Gegenstand für die transnationale Debatte (dies lässt sich auch an Yuanyuan Tangs 2018 erschienener Studie *Die Neue Berliner Schule und die chinesische Sechste Generation* ablesen); sie stellen, je nach Perspektive, oft pauschal attestierte Zuschreibungen wie die

des „Autorenkinos“ oder des „Slow Cinema“ in Frage. Und angesichts der Tatsache, dass sich die Filme von Petzold, Thomas Arslan, Schanelec oder Christoph Hochhäusler von Beginn an dem kommerziellen deutschen „Konsensokino“ (ein Begriff Eric Rentschlers) oder traditionellen Formen deutscher Vergangenheitsbewältigung entzogen haben, scheint der kategorische Überbau eines „nationalen Kinos“ für die Berliner Schule ohnehin wenig adäquat.

Bereits in ihrer Einleitung machen Abel und Fisher deutlich, dass sie ihren Gegenstand nicht als Talentschmiede oder ortsgebundene Wirkungsstätte fassen, sondern die Berliner Schule über transversale ästhetische Bewegungen definieren – Bewegungen, die über die institutionelle Ebene hinausreichen und sowohl verbindend als auch separierend unter den ihr zugehörigen Filmschaffenden wirken können. So vereint der Band insgesamt 15 Beiträge zu verschiedenen Filmen und Persönlichkeiten, von denen manche dem Titel nach einen zwar international ausgerichteten, aber gleichwohl ernüchternd auteuristischen Vergleich erwarten lassen würden, wie zum Beispiel Will Fechs Kapitel zu Henner Wincklers LUCY (D 2006) und Kelly Reichardts WENDY AND LUCY (USA 2008) oder Exkurse zu Abbas Kiarostami (von Roger F. Cook), Apichatpong Weerasethakul (von Michael Sicinski) und Nuri Bilge Ceylan (von Ira Jaffe).

Durchgehend geht es um Fragen des spezifischen Weltbezugs, den die Filme der Berliner Schule als ästhetische Erfahrung einer Entfremdung bzw. Verfremdung herstellen und sich in diesem Punkt mit anderen Strömungen des globalen Kinos treffen. Direkt zu Beginn befasst sich Hester Baer mit dem sogenannten „Women’s Cinema“, während Lisa Haegele anhand von BLUE VALENTINE (USA 2010) von Derek Cianfrance und ALLE ANDEREN (D 2009) von Maren Ade filmanalytische Überlegungen zu Gender und Genre anstellt. Diese Rahmungen sind exemplarische Formen der lebensweltlichen Referentialität, welche Gerd Gemünden treffend als „The Making of Now“ beschreibt – als Resonanzen einer Filmsprache, deren globale Konvergenzen sich durch vergleichbare kulturelle, politische und produktionsökonomische Bedingungen ergeben.

Ein solcher Zugang bewahrt vor Kurzschlüssen und eröffnet interessante Diskursfelder. Alice Bardan führt etwa in ihrer Studie über Corneliu Porumboiu METABOLISM (Rumänien/Frankreich 2013) in Bezug auf die Berliner Schule die Metapher des Verdauens bzw. der *digesture* an, mit Hilfe derer sich die Filme im Sinne einer Neuordnung des Geschmacks und der Wahrnehmung von Zuschauern analysieren lassen. Als ähnlich produktiv erweist sich der Begriff der Ermüdung oder Trägheit (*inertia*), mit dem Chris Homewood eine beunruhigende Unbeweglichkeit beschreibt, die eben nicht nur ein oft als „Langeweile“ abgetanes stilistisches Merkmal der Berliner Schule (oder vergleichbarer Filme) ist; eher handelt es sich um eine verkörperte Erfahrung, über die sich den Zuschauern das politische Kalkül der Filme sinnlich erschließt. Homewoods Fazit: „One must decelerate to accelerate.“ (S. 248)

In dieser Fluchtlinie lässt sich mit Lutz Koepnick die charakteristische Ästhetik der Berliner Schule als Entdeckung einer Langsamkeit und Stille fassen, die

der unruhigen Eigensinnigkeit zeitgenössischer Zuschauerschaft widerstrebt. Bestimmte Ort- und Rauminszenierungen stellen sich dann weniger als Repräsentation von Lokalkolorit dar, sondern werden als metaphorische Konnotationen einer „Weltlosigkeit“ (*worldlessness*) lesbar – so beschreibt es Roland Végső abschließend im Rückgriff auf die Filme Béla Tarrs.

In unterschiedlicher Schwerpunktsetzung kreisen fast alle Beiträge um den Realismusbegriff – eine Diskussion, die mit Blick auf die Berliner Schule besonders Marco Abel geführt hat. Inga Pollmann befasst sich in diesem Zusammenhang mit einem bestimmten Verständnis von „Milieu“ als Medium und Problemfeld, das sich unter anderem in Schanelecs MARSEILLE (D 2004) in Form einer immer neu zu verhandelnden Relation zwischen Figur und Bildraum manifestiert; Robert Dassanowsky erweitert die Debatte über Filme, die sich gewohnten Repräsentationsweisen entziehen, um Einflüsse des Magischen Realismus im österreichischen Kino.

Die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit der Berliner Schule ist vielstimmiger geworden und geht über die Redundanzen hinaus, die der Gegenstand zuweilen mit sich bringt, etwa im Fokus auf den Neoliberalismus und eine spezifisch „deutsche“ Kapitalismuskritik.

**Bewegung und Performance in Filmen der Berliner Schule.** Eine markante Stimme inmitten der englischsprachigen Polyphonie zur Berliner Schule ist Olivia Landry, die mit *Movement and Performance in Berlin School Cinema* (2019) eine theoretisch und analytisch fokussierte Studie über die performative Dimension filmischer Bewegtbilder vorlegt, die sie vor allem anhand Formen diegetischer Bewegung beschreibt. In einer nicht immer ganz undurchlässigen Trennung von Performance und Bewegung soll Letztere als Katalysator performativer Akte greifbar werden, welche der Bewegung wiederum Form und Figuration verleihen. Landry versucht also einerseits, Performance als *durch* Bewegung hervorgebrachtes Phänomen zu fassen und Bewegung andererseits gezielt *als* Performance in den Blick zu nehmen, in deren Mittelpunkt stets der menschliche Körper steht – liege dem Kino der Berliner Schule doch „ein Modus Operandi des fühlbar Möglichen und der körperlichen Agitation“ im Sinne eines In-Bewegung-Setzens zugrunde (vgl. S. 159).

Was in dieser Verkürzung mehr oder weniger austauschbar klingt, differenziert sich weiter aus anhand bestimmter analytischer Perspektiven, die Landry im Verlauf ihrer Studie entwickelt: An den Beginn ihrer Arbeit stellt sie Fragen der ‚mediation‘ und ‚remediation‘ (Begriffe, die auf die Medientheorien von Jay Bolter und Richard Grusin verweisen) und verbindet sie mit Hypothesen zu filmischer bzw. fotografischer Repräsentation und Live-Präsenz. Eines ihrer Hauptargumente, nämlich dass sich die Filme der Berliner Schule bestimmter Live-Performance-Modi bedienen, um relationale Erfahrungen des Da-Seins und Mit-Seins herbeizuführen, konkretisiert sich zunächst an der Rolle von Fotografie und Videoüberwachung bei Petzold, Schanelec oder auch Hochhäuser. Die inszenatorische Einbindung von Fotografien in ihren Filmen, so Landry, hebe eine mediale und temporale Differenz

hervor, welche sie u. a. durch die Opposition von Bewegung und Stasis erzeuge. Besonders die Repräsentation des Todes oder von Toten sei an die Fotografie gebunden und bezeichne somit eine Übergangszone, einen Nicht-Ort innerhalb des filmischen Mediums selbst. Fotos seien demnach nicht nur diegetische Objekte, sondern Vergleichsmomente, an denen sich die Bedeutungsdimension des Films erst konstituiere (wobei sich Landry am performativen Medienverständnis Rebecca Schneiders orientiert). In dieser Fluchtlinie sei auch Videoüberwachungsmaterial ein Verbündeter filmischer Bilder, indem es in der Verbindung von On und Off den Zugang zu einer interdiegetischen Welt ermögliche; gerade diese Verbindung schaffe erst die Voraussetzungen für ein narratives Fundament der Berliner Schule: den „Realitätseffekt“ als Instanzierung von Gegenwärtigkeit und einer Unmittelbarkeit, die sich sowohl ideologisch als auch phänomenologisch als treibende Kraft der betreffenden Filme entfaltet. Ebendiese Eigenschaft rücke die Berliner Schule nah an Live-Medien wie das Fernsehen heran, wodurch sich die Konvergenzen und Divergenzen zwischen den Medien näher beleuchten ließen. Ein solches Herauskristallisieren ontologischer Differenzen und Nuancen übersetze sich gerade bei Petzold, dessen Arbeit sich grundsätzlich „auf dem Friedhof der Medien“ (S. 17) bewege, in eine „intersubjektive Dynamik des Sehens und Gesehen-Werdens, des Berührens und Berührt-Werdens“ (S. 44) – Landry bezieht sich hier insbesondere auf *DIE INNERE SICHERHEIT* (2000), *TOTER MANN* (2001) und *GESPENSTER* (2005).

Das Grundprinzip des perzeptiven Wechselspiels findet seinen Ausdruck auch und vor allem in szenischen Komplexen, die Landry gewissermaßen als Schlüsselsequenzen der Berliner Schule beschreibt: das Autofahren (vornehmlich als sinnliche Erfahrung des Alltags) und schließlich der Autounfall. Zunächst weniger eine Erkundung des Performance-Aspekts als vielmehr eine genauere Beschäftigung mit Weltwahrnehmung durch (Fort-)Bewegung, schafft das zugehörige Kapitel fruchtbare Querverbindungen zu Volker Pantenburgs Idee einer filmischen „Automobilisierung des Blicks“ – ein Prozess, bei dem Kinoleinwand und diegetisch verortete Windschutzscheibe eine doppelte Rahmung der durchfahrenen Landschaft vornehmen und als visuelle Membranen zwischen verschiedenen Räumen vermitteln. In seiner Funktion als „Wahrnehmungskammer“ etabliert das Auto Landry zufolge eine Ebene visueller und phänomenologischer Reziprozität. Eine neue Tendenz erhält diese Behauptung schließlich unter Bezugnahme auf Theorien politischer Performance, wenn Landry den Autounfall als Ereignis definiert, das in den filmischen Raum einbricht, ihn aus dieser Dekonstruktion heraus jedoch neu gestaltet, eine neue Welt formt. Was José Esteban Muñoz im kulturwissenschaftlichen Sinne ‚disidentifactory performance‘ nennt, wird somit auf eine politische Ästhetik der Berliner Schule bezogen, die auf selbstreflexive Weise das Motiv des „Schrotthaufens“ als brutales Zeugnis kapitalistischer Warenproduktion, territorialer Expansion und schieren Todestribs ins Feld führt und dieses zugleich als Quelle filmischer Kreativität nutzbar macht.

Spätestens hier wird deutlich, dass das stete Spiel mit Für und Wider der rhetorische Kern des Buches ist. Von automobilen Wahrnehmungskonfigurationen

schlägt Landry eine Brücke zu Raum, Affekt und Genre, wobei keines dieser Begriffsfelder im Rahmen der Studie tiefergehend behandelt wird. Die durchaus wichtige Differenzierung zwischen Affekt und Genre dient ihr vor allem zur Untermauerung einschlägiger Thesen von Lauren Berlant, die sich gegen die auf bestimmten Erwartungshaltungen beruhende Affektsystematik von Genres und für sogenannte „Affektsphären“ als Bezugsräume eines gemeinschaftlich geteilten Gegenwartssinns ausspricht. Eine Anwendung dieses Konstrukts auf die Berliner Schule ist insofern hilfreich, als dass sie dort affektbasierte Deutungen erlaubt, wo klare Genrezuordnungen scheitern. Aber auch hier könnte man im Rückgriff auf Landrys Ausführungen zur ‚remediation‘ behaupten, dass Genre ein Medium ist, dessen Strukturen umso markanter hervortreten, desto mehr sie von den Filmen unterlaufen werden. Genremuster sind wesentliche narrative und affektive Orientierungspunkte, gegen die sich schließlich die Bilder und Affekte der Des- oder Neuorientierung absetzen, welche Landry als essentiell für die Berliner Schule definiert. Das gilt für die ziellos umherirrenden Kinder in Hochhäuslers MILCHWALD (2003) wie für die den urbanen Raum intuitiv durchquerenden Figuren in Arslans Berlin-Trilogie.

In diesem Zusammenhang führt Landry mit dem ‚point of sense‘ eine analytische Kategorie ein, die es ihr ermöglicht, Bewegung als eine Intensivierung, eine Verdichtung von (Zuschauer-)Körper und Raum zu beschreiben, bei der die Filmfigur zum Kompass eines phänomenologischen und affektiven Zuschauens wird. Während sie sich an dieser Stelle vollends auf eine Theoretisierung filmischer Subjektivität einzulassen scheint, kehrt Landry doch immer wieder zu einer Außenansicht zurück, indem sie die affektiv-somatische Teilhabe des Filmpublikums an das „Spektakel“ des in Bewegung befindlichen Figurenkörpers bindet. Auch wenn dieses, wie Landry in Bezug auf Tanzszenen bei Valeska Grisebach, Schanelec, Ade und Jan Krüger schreibt, einen aktiven Zuschauer bzw. eine „publikumsgetriebene“ Subjektivität impliziert, ist die Frage der Theatralität, die Landry daran interessiert, letztlich auf einer anderen wahrnehmungstheoretischen Bezugsebene zu verorten, weil diese zwangsläufig eine analytische Zentrierung der schauspielerischen Performance zur Folge hat.

Ebendies geschieht im abschließenden Kapitel zu Nina Hoss. Landry zufolge lässt sich an Hoss bzw. ihren Filmfiguren eine Art körperliche Aufruhr oder Auflehnung ablesen, ein stetes In-Bewegung-Sein, das sich einem Stillstand strikt verweigert. Obwohl die von Hoss gespielten Protagonistinnen immer auf der Suche sind, immer vor etwas wegzulaufen scheinen, handele es sich weniger um Fluchtbewegungen als um ein „Sich-Entziehen“: Nellys traumatisierter Körper in Petzolds PHOENIX (2014) oder Emily in Arslans Western GOLD (2013) sind für Landry Beispiele für Frauenfiguren, die sich rigider Identitätskorsette entledigen und stattdessen Bewegungsräume schaffen, in denen die Performance ihrer Weiblichkeit über reine Maskerade (und die narrativen Grenzen des jeweiligen Films) hinausweist. Hier nämlich kommt eine historische Dimension ins Spiel, die Landry jenseits historischer Stoffe und Settings körper- bzw. genderpolitisch

herleitet: Im Rückgriff auf Daphne A. Brooks' *Bodies in Dissent* (2006) beschreibt sie die Rolle des (weiblichen) Körpers als Teil einer Schichtung aus historischer Performance, Bewegung und Widerstand – er diene mit anderen Worten einer Aktualisierung und Beanstandung soziopolitischer Missverhältnisse durch performative Akte. Nina Hoss demonstrierte dabei par excellence, wie sich durch Performance, d.h. in der komprimierten Zeit eines Reenactments, ein Damals und Heute gegenseitig zur Geltung bringen.

Wie vor allem dieses letzte Kapitel zeigt, schöpft Landry aus einem umfangreichen Bestand theoretischer Positionen zu Bewegung und Performance und argumentiert weitgehend interdisziplinär. Sie eröffnet damit in der Tat erhellende Perspektiven auf die Filme der Berliner Schule, die sich der dominanten wie kurzschlüssigen Zuschreibung eines „Slow Cinema“ erwehren. Wie Landry treffend formuliert, sind diese Filme eben nicht an Dauer oder Langsamkeit im Sinne eines nahenden Stillstands interessiert, sondern werden von Momenten des Zufalls angetrieben. Eine an den Figurenkörper gebundene Bewegung und/als Performance eignet sich in diesem Sinne sehr gut als Analysegegenstand, da dieser Körper auch abseits bestimmter Genrekategorien oder formaler Parameter wie Kameraführung, Schnitt und Montage beschreibbar bleibt. Ausgehend von Landrys Studie wäre nichtsdestotrotz eine Untersuchung komplexerer Inszenierungsmodi und -ebenen – gerade im Sinne genre(un)spezifischer Subjektivierungsstrategien – äußerst lohnenswert.

**Die Berliner Schule wird klassisch.** Die Möglichkeit einer tiefgehenden analytischen Betrachtung scheint stets dann auf, wenn einzelne Filmschaffende oder ein einzelner Film in den Fokus rücken. Die Gefahr ist, diese oder jenen als Untersuchungsobjekt zu isolieren oder wiederum zum Sinnbild eines größeren Zusammenhangs zu erheben, der schließlich mehr oder weniger unreflektiert bleibt. Die Tatsache, dass Brad Pragers knapp 75-seitige Abhandlung zu Petzolds PHOENIX (2014) in einer neuen Reihe mit kleinen Schriften zu „deutschen Filmklassikern“ erschienen ist, lässt also erst einmal aufhorchen (für das deutschsprachige Äquivalent der Klassiker-Reihe, das im Verlag edition text + kritik unter dem Titel „Film Lektüren“ erscheint, hat Prager soeben auch ein Büchlein über Petzolds YELLA geschrieben, das 2021 herauskommen wird).

Welche Kriterien muss ein Film überhaupt erfüllen, um als Klassiker zu gelten? Schwierig wird es für Petzold, wenn man an einen Klassiker den grundlegenden Anspruch erhebt, dass er vor geraumer Zeit entstanden sein muss und über die Jahre sichtbaren Einfluss auf nachfolgende Filme ausgeübt haben sollte. Insofern sich diese Definition aber nicht nur auf ältere und vielzitierte Werke, sondern generell auf Arbeiten bezieht, die in einer bestimmten Form mustergültig, wenn nicht sogar wegweisend für das (deutsche) Kino sind, kann PHOENIX durchaus als Klassiker bezeichnet werden.

Diesen Film als „Meisterwerk“ eines Regisseurs (so der Wortlaut im Klappentext des Bandes) zu bewerben, folgt einerseits einer „klassischen“ Marketinglogik

bzw. -rhetorik, scheint aber gleichzeitig die aktuelle Tendenz zu unterstreichen, das Label „Berliner Schule“ hinter individuellen Charakteristika und analytischen Potentialen eines ihr zugeschriebenen Films zurücktreten zu lassen.

Pragers schmaler Band gibt sich dementsprechend vor allem als filmhistorisch fundierte Studie, die PHOENIX in Dialog mit Werken deutschsprachiger Filmexilanten der Nachkriegszeit treten lässt. Er beschreibt den Film als meta-diegetisches Universum, mit dessen Hilfe die Fäden einer gewaltsam unterbrochenen Tradition wieder aufgenommen würden. Der Film gleiche einer Séance, in welcher die Stimmen deutscher und deutschsprachiger Juden direkt oder indirekt hörbar würden, sei es durch die sichtbaren Verbindungen zu Filmen Robert Siodmaks, die Parallelen zu Hannah Arendt und Jean Améry bei der von Nina Kunzendorf gespielten Lene oder durch starke Ähnlichkeiten der Protagonistin Nelly (Nina Hoss) mit dem von Peter Lorre verkörperten Emigranten Janos Szabo in Robert Floreys *THE FACE BEHIND THE MASK* (USA 1941).

Dass sich Petzold stets ganz offensichtlich von anderen (Genre-)Filmen inspirieren lässt, die jeder für sich unumstritten als Klassiker gelten, ist kein Geheimnis. Wie auch Prager anführt, macht der Regisseur selbst keinen Hehl aus seiner formal-ästhetischen Affinität zum Melodram und Film Noir oder seiner Bewunderung für Filmautoren wie Fassbinder, Hitchcock und Sirk. Analytisch wirklich spannend wird es, wenn man diese Bezüge nicht als bloße Zitate begreift, sondern sie als Verhandlung und Ausdruck eines bestimmten historisch situierten Diskurses oder einer spezifischen Sentimentalität untersucht. Im Falle von PHOENIX steht dabei die schwere Aufgabe einer medialen Aufarbeitung des Holocausts im Vordergrund und schließt in diesem Zusammenhang Fragen der Identitätsfindung und -behauptung genauso ein wie psychisch-emotionale Komplexe, die an eine besondere Zeitlichkeit gebunden sind (Erinnerung/Verdrängung, Nähe/Distanz, Verzweigung/Hoffnung). Prager macht dazu die interessante Beobachtung, dass Petzolds Film sich nicht prinzipiell auf eine dieser Seiten schlägt, sondern sich vielmehr in einem kategorischen Dazwischen ansiedelt: ein Hybrid, der weder ausschließlich Erinnerung noch Fantasie sein will und erst recht keine historische Nachstellung.

Petzolds Genreanleihen und Stilelemente kommen als Artikulation genau dieses Dilemmas, dieser Zwischenwelt ins Spiel, wenn die fast schon detektivische Suche nach Beweisen für begangene Verbrechen aus dem Motivrepertoire des Film Noir schöpft (ein zwielichtiger Nachtclub, doppelgesichtige Gestalten, Lenes obsessiv-analytischer Blick auf Fotos und Dokumente); oder wenn Momente melodramatischen Leidens nicht nur an den unumkehrbaren Verlust einer einstigen Liebe geknüpft sind, daran also, dass es für Nelly und Johnny „zu spät“ ist, sondern auch an die schmerzliche Erkenntnis, dass es für ein Begreifen der unmittelbaren Vergangenheit zum Zeitpunkt der Filmhandlung noch „zu früh“ scheint – „too soon“.

Die Zeile mit „too soon“ aus Kurt Weills ursprünglich für ein Musical geschriebenen Song „Speak Low“ gibt tatsächlich Takt und Ton vor für den Verlauf des

Films – und insbesondere für seine Hauptfigur Nelly, die sich wie die Singstimme in Weills Stück allmählich von der Rhythmuslinie emanzipiert. Wohin ihr Weg letztlich führt, bleibt offen; ihr Pfad ist jedoch gepflastert mit Reminiszenzen an ikonische (fiktive wie reale) Frauenfiguren der Nachkriegszeit. Sie ähnelt berühmten „Trümmerfrauen“, Heimkehrerinnen und Heimatlosen der deutschen Film- und Literaturgeschichte – einer Hildegard Knief in Wolfgang Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) oder Hanna Schygulla in Fassbinders *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (1978); sie erinnert an die Schriftstellerin Nelly Sachs oder an Margarete und Sulamith aus Paul Celans Gedicht „Todesfuge“. Und dies ist nur eine Assoziationskette in Pragers komparatistischer Analyse: Vor allem in der zweiten Hälfte des Bandes konzentriert sich sein wiederholtes Abgleichen des Films mit Motiven, Figuren und Handlungen vorangegangener Werke – anders als es beispielsweise in Olivia Landrys Performance-Studie zu Nina Hoss der Fall ist – nicht auf Bewegung oder Bildkomposition, sondern auf Dialoge und erzähltechnische Elemente, weshalb einige ästhetische Feinheiten unbeachtet bleiben.

Diese Art des Vergleichs, die in anderen filmanalytischen Zusammenhängen zu unnötigen figurenpsychologischen Interpretationen führen würde, spiegelt tatsächlich die für *PHOENIX* zentrale Thematik der Identitätssuche vor dem Hintergrund der deutschen Schuldfrage wider: Es geht um das Erkennen und Verkennen eines sich aus vielen Puzzleteilen zusammensetzenden Bildes – eines Bildes, dessen Ausmaß jedoch weder Petzolds Film noch Pragers Annäherung an *PHOENIX* vollständig zu erfassen vermag. Allerdings erhebt der vorliegende Band auch keinen Anspruch darauf, in kulturtheoretische Tiefendimensionen vorzudringen. Als kenntnisreiche Einführung in das komplexe kulturelle Bezugssystem des Films und Inspiration für weiterführende Analysen (jenseits des Kontexts der Berliner Schule) eignet sich der Text zweifelsohne gut. Denn nichts und niemand, gibt uns der Autor schließlich zu denken, ist frei von Vorgeschichte – und auch die vermeintliche Tabula Rasa einer „Stunde Null“, wie sie in *PHOENIX* zur Disposition gestellt wird, trägt in sich die Komplikationen der Vergangenheit.

■ Marco Abel, Jaimey Fisher (Hg.): ***The Berlin School and its Global Contexts. A Transnational Art Cinema.*** Detroit: Wayne State University Press 2018, 364 Seiten, Abb.  
ISBN 9-780814-34200-8, \$ 31,99

■ Olivia Landry: ***Movement and Performance in Berlin School Cinema.*** Bloomington: Indiana University Press 2019, 226 Seiten, Abb.  
ISBN 9-780253-03803-6, \$ 32,00

■ Brad Prager: ***PHOENIX.*** Rochester: Camden House 2019 (Camden House German Film Classics; 3), 87 Seiten, Abb.  
ISBN 978-164014-038-7, \$ 19,95