



## Ästhetik der Unvollkommenheit in Christian Petzolds PHOENIX (2014)

Kayo Adachi-Rabe, Jena

Christian Petzolds Film PHOENIX repräsentiert beispielhaft die Ästhetik der Unvollkommenheit der Filmkunst, die mit der des japanischen Teewegs vergleichbar ist.<sup>1</sup> Unter diesem Aspekt wird der Film hier analysiert. In PHOENIX scheint die prinzipielle Gemeinsamkeit der Struktur der Teehausarchitektur und des filmischen Apparatus besonders auf. Das Thema der Selbstfindung bei Petzold bildet die Grundlage einer prozesshaften Schilderung, in der das formlose Selbst eines wahrnehmenden Subjekts sich frei gestaltet. Der Teeweg bietet eine Körperübung zum gleichen Zweck an. Auch auf das intensive Erlebnis der audiovisuellen Stofflichkeit in diesem Film soll im Vergleich zum alten Ritual des Gastempfangs aufmerksam gemacht werden. Als besondere Schwerpunkte der vorliegenden intermedialen Filmanalyse gelten die für die Teekunst charakteristischen Erscheinungsformen der Unvollkommenheit, nämlich Leere, Asymmetrie, Verschiebung, Fehlen, Deformation, Nichts und Virtualität.

Der Film ist im *Cinemascope*-Format gedreht, das normalerweise unser Sichtfeld ausdehnt. Petzold verwendet das Format jedoch dazu, die Höhe des Bildes zu reduzieren und die Darstellung zu komprimieren. In diesem Sinne ist das *Cinemascope* eine Art Deformation des auf dem Goldenen Schnitt basierenden harmonischen Seitenverhältnisses. Durch diese niedrige Öffnung treten wir in die Welt eines *film noir* ein, die sich in einem Mikrokosmos des düsteren ‚Jahres Null‘ in Deutschland abspielt. Die Analogie des *nijiriguchi*, der niedrigen Türöffnung der Teehausarchitektur, zur Leinwand wird hier besonders anschaulich. Die Melodie des Liedes *Speak Low* von Kurt Weill begleitet den Einstieg, wobei ein Streichinstrument und ein Klavier wie in einem Kanon versetzt einsetzen. Im Verlauf des Films variiert die Bedeutung des Liedes im jeweiligen Kontext.

---

<sup>1</sup> Die vorliegende Filmanalyse basiert auf den theoretischen Ausführungen in Adachi-Rabe 2016.

Im Dunklen erscheint das nach rechts gerichtete Profil einer Frau beim Autofahren. Sie blickt ins *avant-champ* (den Vorraum des Bildfeldes) zu jemandem, der zunächst nicht sichtbar ist. Der Film besteht hauptsächlich aus Dialogszenen, wobei der Schuss-Gegenschuss als dominantes Verfahren verwendet wird.<sup>2</sup> Dabei ist das Filmbild immer offen zu den noch nicht sichtbaren Figuren im *avant-champ*, an deren Position wir Zuschauer zunächst stehen. Dadurch schließen wir uns an das Geschehen der filmischen Welt an.<sup>3</sup> Wir sind in die Welt des Films integriert, als die Frau am Steuer sich zum Beifahrersitz in unsere Richtung wendet. Wenn eine Figur im Bild erscheint, wird immer eine andere Figur in den *hors-champ* verschoben. Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren betätigt ein permanentes Spiel der Verschiebung der Figuren und der Integration des Zuschauers.

Wir sehen dann vom hinteren Sitz aus, dass das Auto sich einer Kontrolle an einer Brücke nähert. Erst aus der Sicht eines Grenzsoldaten sieht man anschließend neben der Fahrerin eine Frau, deren Kopf ganz mit Verband umwickelt ist, aber in Unschärfe. Erscheint sie scharf und nah, verdeckt sie ihr Gesicht mit der Hand. Wir sehen dann, dass der Soldat sie beim Abnehmen des Verbandes beobachtet. Dabei hören wir die Frau im Off aus unmittelbarer Nähe stöhnen und das Flusswasser im Hintergrund leise rauschen. Das Auto fährt weiter in die Tiefe des Bildfeldes über die Brücke. Das Bild blendet schließlich, motiviert durch das Scheinwerferlicht eines entgegenkommenden Autos, in Weiß aus.

So fährt Lene (Nina Kunzendorf) ihre Freundin Nelly (Nina Hoss), der im Konzentrationslager Auschwitz eine schwere Entstellung ihres Gesichts zugefügt wurde, nach Berlin zurück. Lene ist Mitarbeiterin der *Jewish Agency*; Nelly war früher Sängerin. Der Film beschreibt einen Prozess der Wiederherstellung von Nellys Identität. Ihre zerstörte, formlose Erscheinung erhebt sich im filmischen Prozess langsam aus dem Off, aus der Unschärfe, aus dem Schatten und aus dem Schweigen.

Charakteristisch für die Akustik des Films ist, dass der Ton im Vordergrund äußerst präzise und nah präsentiert wird. Wir können das winzige Zittern des Atmens von Nelly klar vernehmen, vor allem, wenn sie sich im *avant-champ* befindet. Dass der Vordergrundton überdimensional nah zum Zuschauer gebracht wird, kann auch als eine Art der Verschiebung beziehungsweise der Deformation des akustischen Gebildes betrachtet werden. Dieses wird immer durch einen markanten, breit wirkenden Hintergrundton untermalt, wie das Rauschen des Flusses in der Nachtfinsternis. Die selektiv zusammengesetzten Töne bilden eine feine akustische Textur, die eine formlose Leere der filmischen Welt entstehen lässt.

---

<sup>2</sup> Das Verfahren des Schuss-Gegenschusses ist als eine Analogie zur Grundsituation der Teezeremonie anzusehen, die aus einer Dialogform zwischen dem Gastgeber und dem Gast besteht. Vgl. ebd.: 48f.

<sup>3</sup> Ich beziehe mich hier auf die Theorie der *suture* von Jean-Pierre Oudart. Dieser charakterisiert jede Einstellung als Reflexion einer Präsenz im Vorraum des Bildfeldes. Dadurch, dass der Zuschauer diese Position eines Abwesenden ersetzt, wird die Verbindung zwischen dem *champ* und *hors-champ* gewährleistet (vgl. Oudart 1977/78: 36, Adachi-Rabe 2005: 61-72).

Während der Narkose bei einer Gesichtsoption träumt Nelly von ihrer Vergangenheit im Lager. Ihr Atem und der regelmäßige Klang von nicht lokalisierbaren Wassertropfen überblenden zur Szene eines verregneten weiten Feldes. Dort steht Nelly in einer gestreiften Gefangenenuniform mit dem Rücken zu uns. In Zeitlupe geht sie in die Tiefe des Bildes zu einem Bootshaus an einem See. Im Schatten versunken kommt sie in der nächsten Einstellung nach vorn in das Innere des Gebäudes hinein. Eine extradiegetische Streichmusik mischt sich mit dem nun näher zu hörenden Atem. Wir sehen über ihre Schulter die Rückenansicht eines Mannes, der vor einem Klavier steht. Nelly ruft ihn leise: „Johnny!“ Dann erwacht sie in ihrer Gegenwart. Die Traumsequenz, die Tonüberblendung und die Zeitlupe bilden Unregelmäßigkeiten in diesem Film, der prinzipiell eine chronologische, naturalistische Darstellung erzielt.

In einem Labor findet Nelly einige Instrumente, mithilfe derer ihr Gesicht rekonstruiert wurde, wie chirurgische Zeichnungen, die Gipsform einer Nase und ein altes Foto, auf dem ihre Haare das Gesicht halb verdecken. Viele Zeichen werden vorgezeigt, die sich aber nicht zusammenfügen lassen. Unser Blick auf Nelly wird immer noch nicht ganz freigegeben. Durch die Operation bekommt sie ein Gesicht, das nicht das Gleiche wie früher ist, wobei uns jegliche Vergleichsmöglichkeit fehlt. Umso gründlicher prüft der Film ihr Gesicht in Nahaufnahmen aus verschiedenen Winkeln, so wie man bei der Teezeremonie eine Teeschale in der Hand hält und begutachtet.<sup>4</sup>

Nelly kommt bei Lene unter. Lenes bürgerlich ausgestattete, großräumige Wohnung stellt wie das Messgerät des *daisu*-Gestells<sup>5</sup> eine Reihe von vertikal laufenden Linien von Fenstern, Türen, Wändecken, Gardinen und so weiter dar. Der Hintergrund der Szenen ist meistens mit Hilfe dieser Linien symmetrisch gestaltet, um die beiden gegensätzlichen Charaktere Nelly und Lene auf dieser Basis asymmetrisch zu positionieren, aber dennoch eine Ausgewogenheit in der Einstellung zu bewahren. Eine der Figuren erscheint im Hintergrund klein und unscharf, während die andere im Vordergrund nah und klar erscheint. Wenn sie sich am Tisch gegenüber sitzen, werden sie seitlich etwas versetzt gefilmt, wobei eine frontal und die andere von hinten gesehen wird. Erscheint eine auf der rechten Seite des Schusses, taucht die andere auf der linken Seite des Gegenschusses auf. Die durch den Schuss-Gegenschuss bedingte asymmetrische Bildanordnung entfaltet sich in einer Reihe variabler, jedoch wohl balancierter Kompositionen. Das *Cinemascope* zeigt die beiden Figuren zunehmend in einer vereinzelnenden Nahaufnahme mit einer leeren, unscharf gestellten Fläche, was die Differenzen ihrer Gefühle andeutet.

---

<sup>4</sup> Es gehört zu einer wichtigen Prozedur des Teewegs, die verwendeten Kunstgegenstände in die Hand zu nehmen und zu begutachten (vgl. Adachi-Rabe 2016: 43ff.). Dieser Vorgang verbindet sich besonders anschaulich mit der Kameraarbeit in diesem Film, in dem die Gegenstände und Gesichter mit feinen Lichtnuancen und aus variablen Winkeln präzise porträtiert werden.

<sup>5</sup> Eine Einrichtung bei der Teezeremonie, auf der kostbare Utensilien aufgestellt werden. Vgl. ebd.: 57f.

Hans Fromms Kameraarbeit führt uns hier eine feine Bildästhetik der Schärfentiefeverlagerung vor. Die dezente Farbgebung wird in einem matten Grundton und im pointierten hellen Licht mild abgestuft. Eine flache Schärfentiefe verformt die Figuren und Möbelstücke, indem der Fokus vom Hinter- zum Vordergrund oder umgekehrt sanft verlagert wird. Die bis zu einzelnen Wimpern klar fokussierte Erscheinung der Figuren hebt sich von dem in Unschärfe verschmelzenden Hintergrund ab. Aber bald verflüchtigen sich ihre Konturen in das gleiche ätherische Gewebe des Bildes. Die variierende Schärfentiefe gestaltet eine nebelhaft veränderliche, samtartig weiche Textur der Bildoberfläche. Ein leicht unscharf gestellter und dadurch besonders glatt und glänzend wirkender, durchsichtiger Wasserkrug aus Glas setzt einen kontrastreichen Akzent in diesem weichen Gewebe. Die Eigenschaften des Objektivs *Leica Summilux-C* und des analogen Negativfilms wurden hier synthetisch ausgenutzt, um uns zu einer Kontemplation in die Dingwelt und der sich darin entfaltenden Gegenwart zu veranlassen.<sup>6</sup>

Die Stofflichkeit der Szene wird durch das plastische Sounddesign von Dominik Schleier vitalisiert. Der großräumige Wohnraum formt sich akustisch durch den leichten Hall und das betonte Knarren des Parketts. Das Klappern des Bestecks auf dem Teller beim Abendessen klingt so nah, dass es fast Gänsehaut erregt. Diese Wohnung liegt offenbar im Grünen und in einer höheren Etage, denn man hört lebhaftes Vogelzwitschern und das Propellergeräusch vermutlich eines Flugzeugs, was unser Gehör zentrifugal orientiert.<sup>7</sup> Die leicht zerkratzte Schallplatte wird abgespielt, auf der Kurt Weill *Speak Low* singt. Das Lied des Exilanten wird mit dem Gesprächsthema der beiden Figuren kontextualisiert und erzeugt dadurch eine bedrückte Atmosphäre. Lene möchte mit Nelly nach Israel auswandern.

Lenes Wohnung, die symmetrisch angeordnet ist, trägt den harmonischen und ruhigen Charakter von Yin. Die in der Akustik der Szene überwiegende Zentrifugalkraft wird hingegen in der taoistischen Tradition als Qualität von Yang kategorisiert. Yin und Yang sind die fortwährenden, ineinanderfließenden Energien, die sich schließlich ineinander verwandeln (vgl. Kaptchuk 2010: 23-25). Die Zusammenwirkung der beiden Aspekte erzeugt eine Dynamik in dieser stillen, aber zugleich spannungsgeladenen Szene.<sup>8</sup>

Die Nacht ist pechschwarz, mit einem winzigen Spotlicht auf die Figuren gefilmt und sieht aus wie schwarzes Porzellan, das nur am Rand ganz wenig Licht reflektiert. Die vorherr-

---

<sup>6</sup> Die technischen Daten entnehme ich der Internet Movie Database (IMDb).

<sup>7</sup> Zur zentrifugalen und zentripetalen Akustik der Teezeremonie und des Films siehe Adachi-Rabe 2016: 51ff.

<sup>8</sup> Die Zeit und der Raum der Teezeremonie sind nach dem taoistischen Gesetz von Yin und Yang gestaltet. Siehe ebd., vor allem 57f. Es gibt auch eine Interpretation, die die Zentrifugalkraft Yin und die Zentripetalkraft Yang zuschreibt, vor allem im Bereich der heutigen sogenannten makrobiotischen Ernährungslehre (vgl. Kushi 1999: 45). Hier habe ich mich an den Theorien orientiert, die eine Mehrheit bilden und fest auf dem ursprünglichen chinesischen Denkmuster basieren wie beispielsweise Unschuld (1980: 143), Granet (1985: 86-109), Kaptchuk (2010: 20) und Cheng (2004: 101-107).

schende Finsternis wirkt glatt und tief zugleich. Nelly tritt durch eine verschattete Tür des Kabarett ‚Phoenix‘ in eine rötlich beleuchtete, fremde Welt ein. Der von einer unbekanntem Frau gerufene Name ‚Johnny‘ führt sie zu einem falschen Mann. Später entdeckt sie hinten im Raum und entfernt von ihr ihren Mann, der früher Pianist war, aber nun als Kellner arbeitet. Aus der Perspektive von Nelly folgt die Kamera Johnny (Ronald Zehrfeld), der mal durch die unscharfen Gestalten der Gäste verdeckt wird und mal im Halbdunkel versinkt. Als Nelly seinen Namen ruft, sieht er nach vorn, kann jedoch die Stimme im vollen und lauten Saal nicht lokalisieren. Obwohl die beiden Figuren jeweils in Nahaufnahmen erscheinen, besteht eine weite Distanz zwischen ihnen. Durch das Verwechseln, Verdecken und Verfehlen wird das Wiedersehen verzögert, und die Undurchdringlichkeit des Charakters Johnnys und Nellys in ihrer Formlosigkeit<sup>9</sup> unterstrichen.

Eines Tages fällt Nelly Johnny durch ihre Ähnlichkeit zu seiner von ihm für tot gehaltenen Ehefrau auf. Der Schuss-Gegenschuss zwischen ihnen ereignet sich nun mit einer Blickfixierung: Ihre Blicke scheinen einander zu treffen. Johnny schlägt der ‚Doppelgängerin‘ eine Zusammenarbeit vor, um an das Erbe seiner Frau zu gelangen, ohne zu merken, dass ihm eben diese gegenübersteht. So nimmt Johnny die sich selbst nun ‚Esther‘ nennende Frau in seiner Tiefparterre-Wohnung auf. Sie kommen durch eine am oberen Bildrand durch den *cadre* angeschnittene, nur halb sichtbare Tür einige Stufen einer Treppe hinunter, die nach rechts abknickt. Johnny muss sich wegen der niedrigen Decke bücken, um hineinzukommen. Wie der *nijiriguchi* ordnet die niedrige Tür die Körper der Figuren unter und bietet einen Eingang zu einer anderen Welt. Im Kontrast zu Lenes Wohnung ist diese klein, heruntergekommen und asymmetrisch. Nackte Glühbirnen erzeugen Schlagschatten von Figuren und Baumaterialien. Die Enge des Raums und der Leinwand zwingt die Figuren zu einer gebückten Haltung und zu einer fragmentalen Erscheinung. Lebhaftes Straßengeräusch füllen den akustischen Bereich links oberhalb des Bildfeldes, wo ein Fenster direkt an einer Straße liegt. Auf diese Weise wird die nach unten versetzte Wohnlage auch akustisch asymmetrisch modelliert. So stellt das Souterrain eine Welt von Yang dar, in der sich alles in Dissonanz und im Prozess der Veränderung befindet.

Abrupt erscheint Nellys Silhouette hinter einer symmetrisch gegliederten Glastür bei Lene. Eine Uhr tickt. Die Schattengestalt Nellys weckt die schlafende Lene, sie bittet sie, das Licht nicht anzuschalten. Als Lene fragt, was geschehen sei, verstummt ihre Freundin in der Dunkelheit. Viel später erst sieht man die Fortsetzung dieser Szene. In diesem Moment kann man nicht wissen, dass diese Szene eine Vorausblende ist. Sie stellt einen Bruch in der linearen Erzählweise des Films her. Harun Farocki, der an diesem Film als Co-Drehbuchautor mitwirkte, charakterisiert diesen Schuss-Gegenschuss als Verfahren der Zeitmanipulation: Die durch den Schnitt entstehende Diskontinuität wird durch die Kontinuität des Gesprächs und durch die Regelmäßigkeit des Einstellungswechsels relativiert. So

---

<sup>9</sup> Zur ‚Formlosigkeit‘ des Teewegs und dessen Teilnehmer siehe Adachi-Rabe 2016: 60ff.

schrumpft die Zeit beim Schuss-Gegenschuss beliebig zusammen (vgl. Farocki 2001: 103). Christian Petzold nutzt das Verfahren provokativ, wobei er den Gegenschuss weit verschiebt, als wolle er überprüfen, ob die Diskontinuität trotzdem überwunden werden kann.

Johnny beobachtet durch eine niedrige, flache Öffnung des Fensters, das im niedrigen *Cinemascope*-Bild nur halb zu sehen ist und dadurch ebenfalls eine Art *nijiriguchi* darstellt, wie ‚Esther‘ nach Hause kommt. ‚Esther‘ tritt dann wieder durch die halb zu sehende Eingangstür und kommt die Treppe herunter. Um ihre Körperhaltung dabei zu begutachten, lässt Johnny sie den Akt wiederholen. In einer Halbtotalen führt sie eine steife Bewegungsfolge vor. Sie kann sich nicht formen, als ob sie sich selbst verlernt hätte. Die Virtualität des Films steigert sich, indem ein Spiel in einem Spiel(-film) stattfindet.<sup>10</sup> Nelly soll zunächst in diesem Souterrain versteckt bleiben, sodass sie nicht vor ihrer ‚offiziellen Heimkehr‘ gesehen wird, obgleich sie (für Johnny) eine bloße ‚Fälschung‘ ist. Das Spiel im Spiel erfordert eine verdrehte Logik der Identität.

Nelly tritt jeweils durch die unterschiedlichen Eingänge im Film in gänzlich andere Welten ein: an der Kontrollstelle, bei Lene, im Bootshaus, im ‚Phoenix‘ und im Souterrain. Harun Farocki zufolge stellt ein Zimmer im Film eine Einstellung dar, während eine Tür als Montage fungiert. Nach einem Schnitt erscheint oft eine Tür, um einen Zeitsprung und einen Ortswechsel logisch zu motivieren.<sup>11</sup> Der Film PHOENIX illustriert beispielhaft Farockis Theorie, die zugleich als eine Analogie zum Konzept des *nijiriguchi* gelesen werden kann.

In der Nacht prüft Johnny das Ergebnis der Schreibübung von ‚Esther‘ unter einer Lampe. Sie soll Nellys (das heißt ihre eigene) Handschrift ‚imitieren‘. Die beiden sich an einem Tisch gegenüber sitzenden Figuren erscheinen in Nahaufnahmen im Schuss-Gegenschuss. In der engen Räumlichkeit kommt es uns Zuschauern vor, als ob wir mit am Tisch säßen. Das Kratzen des Bleistifts auf dem Papier beherrscht die Stille. Wir hören von rechts unterhalb des Bildfeldes Johnny die Schublade des Tisches öffnen, um einige Vorlagen zum Diktat herauszunehmen. Diese im Film seltene Art der Nutzung des unteren *hors-champ*, in dem seine Hände versteckt sind, deutet das Intrigante der Person an.<sup>12</sup> Links oben im *avant-champ* tickt eine Uhr. Von draußen ist der Schrei einer Frau oder einer Katze zu hören. Ein Motorengeräusch – wahrscheinlich eines Motorrads – nähert und entfernt sich. Nellys Bleistift kratzt über das Papier auf dem harten Holztisch. Der Ton aus dem Off wirkt nicht leicht definierbar und tendiert dazu, auf ein „absolutes Off“ (Deleuze 1991: 302-304) zu verweisen, das sich auf keine nachvollziehbare Quelle, sondern auf die geistige Dimension

<sup>10</sup> Über die Virtualität als besondere Affinität zwischen Film und Teeweg siehe ebd.: 62f.

<sup>11</sup> Harun Farocki analysiert in seiner Video-Installation ZUR ARCHITEKTUR IM FILM BEI GRIFFITH (2006) den Film INTOLERANCE (1916) unter dem Aspekt, dass D. W. Griffith den Film wie ein Bauwerk gestaltete. Der Schnitt ereignet sich immer am Bild einer Tür, während eine Einstellung immer einen Raum umfasst.

<sup>12</sup> Diese Inszenierung bildet einen Kontrast zu derjenigen in Hiroshi Teshigaharas RIKYŪ (1989), der das ‚formlose‘ Hantieren Rikyūs im Off nur andeutete (vgl. Adachi-Rabe 2016: 43ff.).

der filmischen Darstellung bezieht. Auch der On-Ton, der uns überdimensional nahe gebracht wird, fungiert nicht nur dazu, den sichtbaren Arbeitsprozess zu untermalen, sondern modelliert vielmehr die innere Beschäftigung der Figuren. Der gesamte Ton in dieser dunklen Szene wirkt zentripetal, da wir seine Quelle weder im nachvollziehbaren, „relativen Off“ (Deleuze 1991: 305) noch im Bildfeld, sondern im Wesentlichen in der Innenwelt des Films und in uns verorten. Die Zentripetalkraft bildet das Hauptmerkmal des Yin nach der alten chinesischen Philosophie. In dem Moment der Transformation zwischen Yin und Yang wird eine Verbindung zwischen dem Mikrokosmos im Bild und Makrokosmos außerhalb des Bildfeldes verwirklicht. Der Mikrokosmos der merkwürdigen Zuhandenheit der beiden Figuren mit ihren Werkzeugen (Bleistift, Schublade, Papier und so weiter) verbindet sich mit dem Makrokosmos der finsternen Außenwelt, die noch im Wirkungsfeld des Kriegs steht. Heidegger zufolge tritt man mit der Welt durch die Verwendung eines Werkzeugs in Kontakt, wobei sich das Verhältnis von Nähe und Ferne umkehrt. Eine solche Verbindung wird erfolgreich hergestellt, wenn man das Werkzeug anders als zu seinem herkömmlichen Zweck verwendet, oder wenn es versagt (vgl. Heidegger 1993: 74f., 107). Die Szene mit der Schreibübung, in der die Absurdität der Handlung kristallisiert, ähnelt der Vision Heideggers.

Es wirkt seltsam, dass Johnny seine Frau in ihrer ganzen Erscheinung nicht wiedererkennt, aber von einem Detail wie ihrer Handschrift besessen ist. Im Grunde genommen braucht er aber tatsächlich nur Nellys Unterschrift zum Empfang der Erbschaft. Auf diese Art ist die Logik des Films in feinsten Sorgfalt aufgebaut, wobei einige Stellen bewusst als Rätsel unausgefüllt bleiben. Das Übersehen des Ganzen wegen der Fixierung auf einen Teil ist für die Taoisten, die sich für die Ganzheit des Universums interessieren, gerade das Grundmuster der menschlichen Unzulänglichkeit. Das ‚Erfolgserebnis‘ mit der Handschriftübung motiviert Nelly zu weiteren Schritten, um ein Selbst wiederherzustellen, das sie scheinbar nie war. Für das paradoxe Ziel der Selbstimitation wird eine komplexe logische beziehungsweise alogische Führung der Dramaturgie aktiviert. Die Diskrepanz zwischen den verdoppelten Zentren, einem imaginären Original und einer authentischen Fälschung, verbreitert sich.

Johnny besorgt ‚Esther‘ ein Paar Schuhe und ein rotes Kleid als weitere Utensilien zur ‚Imitation‘. ‚Esther‘ weist auf die Unglaubwürdigkeit hin, dass eine Überlebende eines Konzentrationslagers in derartig modischer Ausstattung heimkehrt. Johnny besteht darauf, dass dies das Wunschbild aller sei. Er ist der Gastgeber des Spiels, das die Welt gänzlich zur Fiktion verschiebt. In der Halbtotale betrachten wir ‚Esther‘ beim Einstudieren von Nellys Gang in ihren alten Schuhen. Bei diesem *mitate*-Spiel<sup>13</sup> versagt jegliche Fantasie, weil Nelly

---

<sup>13</sup> *Mitate* ist ein japanischer Terminus für ein spielerisches Verfahren der Kunst, mit dem ein Objekt (zum Beispiel ein Stein) durch eine äußerliche Ähnlichkeit mit einem anderen Objekt (z. B. einem Tiger) assoziativ verbunden wird. Siehe ebd.: 62f.

das formlose, ohne Absicht formbare Selbst verloren hat, und Johnny beim Spiel des Nachahmens eigentlich kein Modell voraussetzt.

Wir sehen Johnny durch das Halbfenster aus der Perspektive von Nelly. Sie übernimmt nun die Rolle der Gastgeberin eines Spiels. Die Kamera folgt Johnny durch die Halbtür und über die Treppe in einer sich von Halbnah zu Nah ändernden Einstellung. Er starrt dann für einen Moment leicht nach rechts in den *avant-champ*, so entsetzt wie Hideyoshi in Teshigaharas RIKYŪ angesichts der Nische mit der einzelnen Blüte (vgl. Adachi-Rabe 2016: 43ff.). Der Gegenschuss verzögert sich für eine Weile, um die *Suspense*-Wirkung zu steigern. Im Off nähern sich Schritte, und Nellys Stimme flüstert: „Erkennst du mich?“ Im Gegenschuss erscheint ‚Esther‘, die sich Johnnys Wunsch entsprechend als Nelly (das heißt als sie selbst) ‚verkleidet‘ hat, leicht von der Anschlussachse abweichend und schräg von rechts. Mit der sich zurückziehenden Kamera dringt sie gleitend vor zu Johnny. Ein Schnitt korrigiert ihre Richtung, sodass Johnny in der nächsten Einstellung über die Schulter der nun genau ihm gegenüberstehenden, leicht unscharf wirkenden Nelly gezeigt wird. In der folgenden Nahaufnahme werden die beiden Figuren seitlich und leicht von unten gezeigt, und Nelly versucht, Johnny zu küssen. Das Absurde der Wiederauferstehung der Toten, der ‚Selbstimitation‘ und des Spiels im Spiel wird hier durch eine Serie von kleinen Verschiebungen des Kamerawinkels strukturiert. Johnnys panisches Abweisen von Nellys Annäherung beweist ambivalenterweise, dass ihre ‚Nachbildung‘ treffend war.

Eines Nachts besucht Nelly Lene. Man erkennt nun den Anschluss an die vorher gezeigte Vorausblende. In der Dunkelheit gesteht Nelly euphorisch, dass sie ohne ihre Liebe zu Johnny das KZ nicht überlebt hätte, und nun mit seiner Hilfe ihre eigene Form zurückgewonnen habe. Mit dieser Aussage wird klar, dass die vorangegangene Traumsequenz ihren Traum während ihrer Haftzeit gezeigt hatte. Das war nicht nur die einzige Traumsequenz, sondern zugleich die einzige Rückblende, und zwar in Form eines Traums. Als Lene das Licht anschaltet, erscheint Nelly in der von Johnny erdachten perfekten ‚Verkleidung als Nelly‘. Lene ist von Nellys verdrehter Psychologie entsetzt, mit der ein Opfer des Genozids dessen unverbesserlichen Mittäter auf naive Art und Weise verteidigt. Der lange verzögerte, unerwartete Anschluss an die Vorausblende versinnbildlicht den logischen Anschlussfehler in Nellys Gedanken.

Johnny testet die Wirkung des von ihm inszenierten Theaterspiels anhand des Besitzers einer Gaststätte mit einem Bootshaus, in dem Nelly sich einst versteckt hatte. Aus der Perspektive von Johnny beobachten wir aus der Entfernung, wie der Wirt unverzüglich die Flucht ergreift, sobald er Nelly erkennt. Wir verfolgen dann ein Gespräch zwischen Nelly und der Frau des Wirts aus der Nähe, in dem aufgedeckt wird, dass Johnny Nellys Versteck an die Gestapo verraten hatte. Durch die Verschiebung der Perspektive wird die Wahrheit aufgedeckt. Nelly tritt wie in der Traumsequenz in das Bootshaus. Johnny, der ihr folgt, ist für sie keine Traumerfüllung mehr. Die Verschiebung erzeugt immer mehr Differenzen.



Nelly erfährt, dass Lene Selbstmord begangen hat. Während die Handlung sich zunehmend auf Nelly und Johnny fixiert hatte, ist das weitere Zentrum des Films mit der Figur Lene im Off verschwunden. Ein Voice-over der verstorbenen Lene verliest ihr eigenes Testament, was in diesem prinzipiell realistisch und nicht melodramatisch inszenierten Film verfremdend wirkt. Im Hintergrund ertönt die langsame Melodie von *Speak Low*. Lene spricht über Johnnys Verrat und beweist diesen durch den beigefügten, von ihm beantragten Scheidungsbescheid.

Wie geplant, kehrt Nelly ‚offiziell‘ und im roten Kleid mit dem Zug heim. Ihre Freunde, die sie empfangen, reagieren genau so, wie Johnny vorausgesagt hatte. Die Realität gestaltet sich selbst nach dem falschen Modell, das aber nun nicht mehr von der Wahrheit zu unterscheiden ist, da sie tatsächlich Nelly selbst ist. Auf der anschließenden Feier schwört der ‚Ehemann‘ seiner ‚heimgekehrten Frau‘ ewige Treue. Nelly fordert ihn auf, sie zu *Speak Low* auf dem Klavier zu begleiten. Sie singt immer freier, als ob sie nun endlich ihre Form ergreift. Als Johnny an Nellys Arm die Tätowierung der Gefangenenummer entdeckt, unterbricht er sein Klavierspiel. Die einzelnen Worte des Liedes, das die Sängerin nun ohne Begleitung vorträgt, klingen ironisch: Man möge leise sprechen, denn „love is pure gold and time a thief“. Nelly beendet das Lied und geht zu einer unscharf gestellten, lichtdurchfluteten Tür zu einem Anderswo, um ihre verfälschte und authentische Form wieder aufzulösen und sich neu zu modellieren.

PHOENIX zeigt eine besondere Übereinstimmung mit der Ästhetik der Unvollkommenheit der Teekunst. Der Film beinhaltet einen großen Umfang der Leere außerhalb der kleinen Innenräume und der vorherrschenden Nah- bis Halbnahaufnahmen im *Cinemascope*. Die beschränkte Handlungszeit beinhaltet viele Auslassungen beziehungsweise Diskontinuitäten und ist von der Vergangenheit und Zukunft rigoros abgetrennt. In diesem *film noir* schwebt eine Stimmung der Ambiguität, in der alles immer nur halb wahr ist und etwas Rätselhaftes mitschwingt.

Die diametral gestalteten Hauptkulissen stellen beispielhaft die Charakteristiken von Yin und Yang dar und veranschaulichen dadurch die mannigfaltigen Möglichkeiten des filmischen Ausdrucks, Bewegung und Stillstand im Kontrast zu präsentieren. Das Souterrain gleicht dem Teeraum, der Prozesshaftigkeit und Unvollkommenheit verkörpert und eine zentripetale Ausrichtung unserer Wahrnehmung verlangt.

Der Film zeigt ein komplexes System der Verschiebung. Die Tiefenschärfe und der Schuss-Gegenschuss fungieren dabei als dominante Verfahren zur Erzeugung der räumlichen und oft auch zeitlichen Verstellung der Dinge und Figuren. Auch die Verzögerung der Sicht auf die beiden Hauptakteure gilt als ein provokatives Verfahren der Verschiebung. Die Filmheldin verschiebt ihre Identität ständig zwischen der Realität und der Fiktion im Film. Das Lied von Kurt Weill wandert im Fluss der Handlung, sodass es immer anders konnotiert wird.

Markant ist in diesem Film, dass sich der *avant-champ* durch audiovisuelle Verweise auf diesen weit zu uns Zuschauern öffnet. Wir geraten ständig zwischen Schuss und Gegenschuss und werden vom Blick der filmischen Figur gestreift. Nelly flüstert in unser Ohr und Johnny schiebt die Schublade auf unsere Hände zu. Zugleich gibt es im Film noch ein anderes Zentrum in der Tiefe des Bildes, nämlich im absoluten Off. Wie der nicht realisierte ovale Teeraum von Akasegawa oder wie eine schuhförmige Teeschale von Oribe<sup>14</sup> ist die Welt dieses Films nach vorn und hinten zerdehnt. Diese deformierende Verschiebung ruft eine vitale ästhetische Formation hervor. Als zentraler Faktor der Deformation gilt das Format des *Cinemascope*, das wie der *nijiriguchi* den Blick und das Ohr des Zuschauers auf die zentripetale Richtung konzentriert. Die Systeme vom Makro- und Mikrokosmos sowie von Yin und Yang ermöglichen die Alternation, das Kontaktieren und die Verschiebung der komplementären Energien und Positionen, um die Dynamik des dargestellten Kosmos in Gang zu setzen. Die große Erweiterung der filmischen Welt in das absolute Off scheint Laotses Vorstellung der Leere, in der die Funktion und die Qualität der Wesenheit geschaffen werden, zu realisieren (zum Beispiel Laotses Spruch IV in Ular 1977: 10).<sup>15</sup>

Die ständige Verfremdung der realen Wahrnehmung geht in den Dimensionen von Kameratechnik, Montage und Sounddesign in feinen Abstufungen vor sich. Die Rückblende in Form einer Traumsequenz, die Vorausblende und das Voice-over einer Toten brechen die Basis des linearen Narrativs, um die Zeit des Films in einer (im Sinne der Formalisten) poetischen Form zu reorganisieren, die die Subjektivität der Protagonistin reflektiert und die dramatische Akzente setzt.

Der Film veranschaulicht das formlose Selbst der dargestellten Figuren, des Films, und des Zuschauers. Die anfängliche Transparenz von Nelly gleicht der des Zuschauers, der mit den Figuren keinen realen Kontakt hat. Nellys Prozess der Selbstfindung entspricht dem filmischen Prozess, in dem eine fiktive Welt in der Fantasie des Zuschauers modelliert wird. Der Film demonstriert die Formlosigkeit des Films durch die Kameratechnik und das Sounddesign in komplexer Art und Weise. Dadurch wird die Illusion einer feinen Stofflichkeit hergestellt, die eine unübersetzbare, medieneigene Schönheit in unserer Sinneswahrnehmung entstehen lässt, was dem von Barthes definierten stumpfen Sinn des Films entspricht (vgl. Barthes 1990).

In diesem Film wird ein Spiel im Spiel gezeigt, das die Virtualität seiner Darstellung verdoppelt. Durch diese Grundlage wird der Spielraum der Metaphorik erweitert, sodass man die Spielsituation vielfältig interpretieren kann. Er fixiert sich nicht so sehr auf die Probleme der deutschen Geschichte, die im Grunde den Handlungsraum zur Verfügung stellen, mit dem sich bestimmte Motive und Plausibilitätsstrukturen verbinden lassen, sondern der Film diskutiert grundsätzlich die Menschlichkeit und die Liebe. Der Film assoziiert andere

---

<sup>14</sup> Vgl. ebd.: 57ff.

<sup>15</sup> Vgl. ebd.: 54ff.

Varianten mit ähnlichen Motiven der Gesichtslosigkeit, des Identitätsverlust, der Verdopplung einer Person und so weiter, wie zum Beispiel in DARK PASSAGE (1947) von Delmer Daves, VERTIGO (1958) von Alfred Hitchcock und TANIN NO KAO (1966) von Hiroshi Teshigahara sowie den Kriminalroman *Der Asche entstieg* (1961) von Hubert Monteilhet, der als Vorlage für PHOENIX diente. Diese Werke thematisieren gleichermaßen die Schwierigkeit, die eigene Existenz in der Welt fest zu verankern. Christian Petzold stellt seinen Film in den Kontext der Tradition medialer Versuche der Selbstfindung. Der Film PHOENIX ist ein Film, der sich auf vielfältige Art und Weise mit dem Phänomen des Entstehens und des Verschwindens einer Form auseinandersetzt und dadurch die Fragilität unseres Seins, das Illusorische der Welt und die Virtualität des filmischen Mediums erforscht.

\*\*\*

### Über die Autorin

Kayo Adachi-Rabe studierte Germanistik in Tokio sowie Filmwissenschaft und Kunstgeschichte in Berlin. Promotion 2002 im Fach Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg unter dem Arbeitstitel *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ* (Münster: Nodus Publikation 2005). 1997-2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Japanologie an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Universität Leipzig. 2012 Professurvertretung am Institut für Modernes Japan an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Lehraufträge am Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien der Friedrich-Schiller-Universität Jena und in der Fakultät Medien an der Bauhaus-Universität Weimar. Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie, Filmästhetik und Experimentalfilm.

### Filme

DARK PASSAGE (DIE SCHWARZE NATTER, USA 1947, Delmer Daves)

INTOLERANCE (USA 1916, D. W. Griffith)

PHOENIX (Deutschland 2014, Christian Petzold)

RIKYŪ (Japan 1989, Hiroshi Teshigahara)

TANIN NO KAO (DAS GESICHT DES ANDEREN, Japan 1966, Hiroshi Teshigahara)

VERTIGO (VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN, USA 1958, Alfred Hitchcock)

ZUR ARCHITEKTUR IM FILM BEI GRIFFITH (Deutschland 2006, Harun Farocki)

## Literatur

Adachi-Rabe, Kayo (2005): Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ. Münster: Nodus.

Adachi-Rabe, Kayo (2016): Die Ästhetik der Unvollkommenheit im Teeweg und im Film. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 8, S. 41-66, URL: [http://www.rabbiteye.de/2016/8/adachi-rabe\\_teeweg.pdf](http://www.rabbiteye.de/2016/8/adachi-rabe_teeweg.pdf).

Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (1991): Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Farocki, Harun (2001): Nachdruck/Imprint. Texte/Writings. New York: Lukas & Sternberg.

Heidegger, Martin (1993): Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer.

Kaptchuk, Ted J. (2010): Das große Buch der chinesischen Medizin. Die Medizin von Yin und Yang in Theorie und Praxis. München: Knauer.

Kushi, Michio und Kushi, Aveline (1999): Das große Buch der makrobiotischen Ernährung und Lebensweise. Ausgeglichen essen für ein harmonisches Leben. Heidelberg: Ost-West-Verlag.

Monteilhet, Hubert (1962): Der Asche entstiegen. Reinbek: Rowohlt.

Oudart, Jean-Pierre (1977/78): Cinema and Suture. In: Screen 18.4, S. 35-47.

Ular, Alexander (1977): Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse. Der chinesischen Urschrift nachgedacht von Alexander Ular. Leipzig: Insel.

Unschuld, Paul U. (1980): Medizin in China. Eine Ideengeschichte. München: Beck.