

Thomas Koebner

Ein Blick auf Wim Wenders und noch ein Seitenblick auf Volker Schlöndorff

Jemand geht seinen Weg, nicht zu langsam, als verfolge er ein Ziel. Jemand fährt mit dem Auto über oft leere Straßen, nicht selten am frühen Morgen oder schon im Zwielight der Abenddämmerung, unter grauem Himmel, durch Orte von oft vorstädtischem Charakter, Tankstellen oder Reklametafeln am Straßenrand. Figuren, die sich in karger Landschaft, im Milieu des Stadtrandes, der Neon- und Betonwelt bewegen, sind charakteristisch für die Filme von Wim Wenders. Auf fast labyrinthischen Wegen sehen wir die männliche Hauptfigur in Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1971), in Alice in den Städten (1974), in Falsche Bewegung (1975), in Im Lauf der Zeit (1976), in Der amerikanische Freund (1977), in Der Stand der Dinge (1982) oder in Paris, Texas (1984). Diese Wanderer haben sich aus alten Bindungen gelöst und scheinen entinnen zu wollen. Oder sie suchen etwas, was sie im Laufe des Films nicht finden - oder nur unvollständig. Unterwegs gesellen sich ihnen Begleiter für eine Weile, sie gehen flüchtige Verbindungen ein. Doch neigen sie dazu, sich bald aus dem Bannkreis von Nähe und Wärme wieder hinauszustehlen. Melancholie angesichts dieses unsteten Verhaltens zeichnet übrigens eher die Gesichter der Frauen, die zurückbleiben. Schon bevor Wenders 1978 in die USA zieht (wo er bis heute lebt und im wesentlichen auch arbeitet), ist seinen Filmen ein wichtiges Element des amerikanischen Kinos eigen: die Mobilität der Personen, das Umherirren in einem scheinbar offenen Gesellschaftsraum. Und schon früh, zum Beispiel in Alice in den Städten, sind die Schauplätze, die von den vagierenden Helden durchquert werden, erstaunlich gleichartig und eintönig - als führe das Unterwegssein immer nur in die gleichen Szenerien hinein, als wäre der Ort, an dem man eintrifft, nicht viel anders als der, von dem man aufgebrochen ist, als handele es sich um eine Art Kreislauf, aus dem es kein wirkliches Ausbrechen gibt. Doch Wenders, der als Autor und Regisseur dem "Unendlichkeitsverlangen" in seinen Filmen so oft bildzeichenhaften Ausdruck gibt, muß auch Schlüsse finden. Manchmal sind es Hoffnungsversprechen, Aussichten auf glückliche Heimkehr, die dem Zuschauer ein Ende der Odyssee suggerieren. In Alice in den Städten verschwindet der Zug in der Landschaft, in dem der Reporter und ein Kind sitzen, das er nach Hause begleiten will. In Paris, Texas führt der Vater den Sohn zur Mutter zurück, um sich dann wie ein einsamer Reiter (allerdings mit dem Auto) im Zwielight von Straßenlaternen und rotglühendem Himmel zu verlieren. Manchmal setzt auch der Tod der Unruhe der Helden ein Ende. In Der amerikanische Freund stirbt Jonathan, der sich krank glaubt und zwei Morde begeht, um seiner Familie nach seinem Ableben ein gesichertes Leben zu verschaffen, gerade, als er an der Seite seiner Frau nach Hause fährt - auch im übertragenen Sinne des Wortes. Sein Wagen schießt über den Damm, der die Straße vom Meer trennt, und kommt nur zum Halten, weil sie die Handbremse zieht. Solche virtuos gemeisterten und genau kalkulierten

Action-Effekte sind eigentlich selten in einem filmischen Werk, das sonst durch leise und zarte Töne, durch ruhige Trauer, durch stumme Handlungen und kontemplative Momente gekennzeichnet ist.

In den Filmen von Wenders wird beinahe ein Negativbild familiärer Intimität sichtbar. Die Männerfiguren begegnen uns vielfach als Unbehauste, deren nomadische Existenz eine Art Dauerzustand zu sein scheint. Und doch trägt dieser erste Eindruck. Denn in die leidende und/oder friedfertige Egozentrik ihres Dahintreibens spielt ein Reflex verlorener Häuslichkeit hinein. Der Reporter Philip in Alice in den Städten, dem die Ziele von früher abhanden gekommen sind, den wir zu Beginn des Films in eigentümlich emotionaler Verwahrlosung "under the boardwalk down by the sea" finden, nähert sich im Lauf der gezeigten Geschichte - provoziert durch die Forderungen des Kindes, das ihm Verantwortung abverlangt - wieder langsam der Wirklichkeit und den Menschen, gewinnt relative Stabilität durch Zuneigung, zerbricht wenigstens an einigen Stellen den Panzer spröder und stummer Verkrochenheit. Robert im Lauf der Zeit ruft ständig seine Frau an, legt aber auf, bevor sie sprechen kann, besucht seinen Vater und trennt sich wieder von ihm - seine irrlichternde Suche gilt dem Weg zurück in eine heimliche und heimatliche Geborgenheit, die er mit den Eltern, mit seiner Frau, vielleicht auch mit seinem Beruf zurückgelassen hat und dort unter Umständen wiederzufinden hofft. Allerdings ist diese Hoffnung nicht sehr ausgeprägt. Auch Bruno, sein Reisegefährte, strebt in ziemlich dunklem Drange an die Stätte seiner Kindheit zurück, die er verfallen vorfindet. Dieser ruinöse Zustand läßt erkennen, daß die Regression in den 'Schoß', aus dem man gekommen ist, nicht gelingen wird. Doch ist es auffällig, daß Wenders solche Kurskorrekturen am Lebensweg seiner Personen gegen Ende der Filme gerne vornimmt, daß gelegentlich auch der Tod, der seine Figuren überfällt, wie eine Rückkehr, ein Ankommen in der frühesten Kindheit, am Ausgangspunkt des Lebens wirkt: Bevor Jonathan stirbt, spricht er plötzlich von dem Dunkel, in das er gerät - in dem Dialekt, in dem er einst zu reden gelernt hat.

Wiederherstellung der Familie als eines Traums von Ganzheit und Zuhause-sein; Wiederkehr vielleicht heiler Zustände, die einer Zeit 'davor' zugerechnet werden: Diese fast romantischen Impulse treiben Travis in Paris, Texas an, der aufbricht, um zunächst in manisch-stiller Besessenheit sein Kind wiederzugewinnen, das er der Mutter, die er suchen muß, am Ende zuführt. In einer Szene wird ein kurzer Film aus offenbar schöneren Tagen als Heimkino vorgeführt. Die 'Begegnung' mit den Bildern von früher hilft nicht nur, die durch vier Jahre Trennung entstandene Kluft zwischen Vater und Sohn zu überwinden, sondern signalisiert auch dem Zuschauer, daß es da einmal ein glückliches Leben für drei Personen gegeben haben muß. Nicht zuletzt durch die Schuld des Mannes ist dieses Glück verspielt worden - wie er in dem intensiven Gespräch mit seiner wiedergefundenen Frau bekennt, getrennt durch eine Glasscheibe, die nur in einer Richtung durchsichtig ist. Nun bemüht er sich darum, es seiner Frau und seinem Kind neuerdings zu ermöglichen. Er selbst allerdings stiehlt sich davon und will nicht Teil der Versöhnungsgruppe sein, als

fürchte er, seine Gegenwart könnte störend oder zerstörend wirken - oder möchte er nur nicht erleben, daß auch diese Zusammenführung nur zu einem labilen, befristeten Zwischenglück führt? In keinem Film von Wenders wird so viel geweint wie in Paris, Texas. Im Krampf der Tränen soll sich wohl eine noch größere Verkrampfung lösen: soll die Isolation durchbrochen, die pure Gegenwärtigkeit durch Erinnerung überwältigt, die starre Introversion durch zaghafte Öffnung dem anderen gegenüber gelöst, der starre Blick nach vorn zu einem Blick nach innen werden. Die kalten Szenerien, in denen sich die Personen bewegen, verschwimmen hinter dem Schleier der Tränen.

Die Intensivierung dieser sentimentalischen Affekte im bisher jüngsten Spielfilm von Wenders hat so etwas wie den Charakter einer erschütternden Krise, wenn man auf die Reihe der Filme dieses Regisseurs zurückblickt. Die traurigen Einzelgänger haben ihr Leiden an ihrer anscheinend reduzierten und beschädigten Identität meistens versteckt - mit dem Erfolg, daß sie skurril, unberechenbar oder anwesend abwesend wirken. Auch Travis ist noch zu Beginn von Paris, Texas eine dieser Figuren, die so eigentümlich eingesperrt wirken, obwohl sie sich im Außenraum doch so entschieden voran bewegen, die ihre oft vibrierende Angespanntheit im fast zur Maske verzogenen Gesichtsausdruck oder in fast schmerzhaft wirkenden Übersprungetreaktionen verraten. Das von Wenders bevorzugte Gestenrepertoire: das schlendernde oder starre Vorwärtstreben, das Insichversinken, die Abwehrhaltungen usw., weist seine Figuren als introvertiert sensitiv, als problematisch bindungslos, als Personen ohne Gedächtnis aus, denen Realität als zusammenhängendes Ordnungsgefüge in die Ferne gerückt ist. Zerfallen mit dem und den Nächsten, werden die Helden von Wenders zu Irrläufern mit schmalen Gesichtern, in die die Anspannung in der Isolation, die bange Erregtheit der Wanderung tiefe Spuren eingezeichnet hat. Diese Physiognomie kennzeichnet fast alle Hauptdarsteller in seinen Filmen.

Ripley zum Beispiel, in Der amerikanische Freund, gehört eher zu der Spielart, die ihre Angst beim Dahingleiten durch eine immer uneigentlicher, abweisender erscheinende Welt in komischer Verzerrung äußert. Ripley fotografiert sich, er spricht zu sich über ein Kassettenbandgerät, er tritt auf den Balkon einer verlotterten Villa in Hamburg, sieht auf die Elbe und stellt fest, daß dieser Fluß vielen Flüssen gleicht, die er vorher gesehen hat, und die er wohl künftig sehen wird. Das Trauma, das den Personen von Wenders zugefügt worden ist, scheint offenbar den Verlust der Erinnerung zu bewirken. Sie haben sich aus der Welt ihrer Eltern, ihrer Kindheit gelöst, sträuben sich aber, in neue Beziehungen einzutreten: Unzugehörig, wie sie sind, schweben sie durch ein Niemandland mit fassadenhaften Versatzstücken und Fertigteilen der Kommerz-Kultur, das die Befindlichkeit der Helden widerspiegelt. Die Haltung dieser Figuren bleibt deshalb so eigentümlich undefiniert, weil nicht klar wird - auch für die Helden selbst -, wen oder was sie verloren haben. Da sie ihre Vergangenheit abstreifen, sich von ihr immer weiter fortbewegen wollen, erkennen sie auch außen nichts mehr wieder: Sie tauchen ein in eine Sphäre anonymer Stadtlandschaften. Zeit ohne ausgeprägte

Erinnerungen entbehrt auch ausgeprägter Hoffnungen - sie wird leer und lang. Und es bedarf bisweilen der Musik, die mit rhythmischen Akzenten das Gehen und Vergehen der Zeit markiert. Das Gefühl für Distanzen scheint aufgehoben zu sein. In Alice in den Städten ziehen Wohnsiedlungen wie schier endlose Wandelkulissen an den Personen (und dem Zuschauer) vorbei, die nach der Vorlage einer alten Fotografie das Haus der Großmutter von Alice suchen. Als sie endlich vor dem Haus stehen, ist es von Fremden bewohnt, die (Gastarbeiter) sich kaum verständlich machen können. Wenders verdeutlicht die schmale Perspektive der Entfremdeten bevorzugt durch die Ästhetik im Vorbeifahren 'flüchtig' gesehener Szenerien und die Annullierung zielgerichteter Zeitorganisation. In Paris, Texas versucht er, diesen peinvoll engen Blickwinkel aufzureißen. Er erzählt eine Geschichte der Restitution, die wenigstens anderen zuteil werden soll, auch wenn die Leitfigur des Films selbst dem Sog des Fortgehens nicht widerstehen kann.

Solidarität zwischen den Personen wird in den Filmen von Wenders meist nur durch einfachste Bedürfnisse gestiftet und ist auch dann höchst vergänglich. Ältere Leute erscheinen meistens am Rande, mit Ausnahme des Films über die letzten Tage von Nicholas Ray, in dem der sterbende Filmregisseur Mittelpunktfigur ist. Ray und Samuel Fuller, diese älteren Repräsentanten des amerikanischen Kinos, treten in einigen Filmen von Wenders auch mit der Würde von Ersatzvätern auf. Der Generationskonflikt ist sublimiert zum Verhältnis des Respekts, der selbstgewählten künstlerischen Autoritäten gilt. Männer und Frauen gehen in diesen Filmhandlungen oft nur kürzeste Beziehungen ein, die den Charakter des Kompromisses tragen - beide streben schnell aus dieser Verwicklung wieder hinaus, als sei die allzu große Nähe eines anderen unerträglich. Wenders zeigt eher die letzte Aussprache, den Abschied, das wortlose Auseinandergehen als die Spannung des einander Näherkommens. Selbst wenn er eine erste Begegnung schildert, dann in einer Weise, bei der die spätere Trennung schon angedeutet wird. In Falsche Bewegung blickt der Held aus dem Abteilfenster und sieht eine junge Frau in einem Zug, der zu seinem eigenen eine Zeitlang parallel fährt. Zwischen beiden entsteht ein Augenkontakt, verstärkt durch sparsame Gesten der Neugier, vielleicht sogar der Zuneigung - bis die Gleise auseinanderführen und die Züge sich allmählich voneinander entfernen. Das Verhältnis zwischen Männern und Frauen, sollte es einmal im Sinne eines offenen Austauschs bestanden haben, kann in den Filmen von Wenders jedenfalls nie mehr ins Gleichgewicht gebracht werden. Beständiger sind Männerfreundschaften, zum Beispiel in Im Lauf der Zeit oder Der amerikanische Freund. Sie haben den Charakter von Schutzbündnissen auf Zeit, die durch äußere Umstände erzwungen sind und durch eigentlich spielerische Jungenrituale befestigt werden. Ripley und Jonathan in Der amerikanische Freund überwinden ihr gegenseitiges Mißtrauen, indem sie sich kleine Geschenke machen: Das Vergnügen an optischen Scherzartikeln dient der Verständigung. Der verkindlichten Männerbeziehung entspricht die ernstgenommene Kommunikation zwischen dem erwachsenen Mann und dem Kind. In

Alice in den Städten wird das Kind, von der Mutter verlassen und dem Schutz eines Fremden anheim gegeben, von diesem nach anfänglichem Zögern als gleichberechtigter Partner akzeptiert. Im Denken Jonathans spielt sein Sohn Daniel eine sehr viel größere Rolle als seine Frau. In einer bezeichnenden Szene in Der amerikanische Freund sitzen Jonathan, Ripley und das Kind, das selbstvergessen spielt, in sozusagen häuslicher Eintracht beieinander, als wie ein kalter Luftzug von außen Jonathans Frau den Raum betritt, die stille Verbundenheit zugleich spürt und stört. Das träge Beieinanderhocken von Männer-Kindern, die unter sich das Magnetfeld der typischen Rollenzwänge und der erotischen Reize ausgeschaltet haben, dauert nur kurz. Doch ist der Rückfall in konventionelles Agieren kaum mehr möglich. Der Bruch mit der bürgerlichen Norm scheint unheilbar. Die Kinder wiederum, die Wenders ins Spiel bringt, zeichnen sich durch eine merkwürdige Selbständigkeit und einen fast frappierenden Mangel an Trauerfähigkeit aus. Obwohl sie vor unseren Augen von ihren Bezugspersonen getrennt werden (in Alice in den Städten ebenso wie in Paris, Texas), scheint das diese Acht- oder Neunjährigen kaum zu bedrücken. Sie lösen sich von der Vergangenheit, aus der Intimität der Elternbeziehung, als wäre dies nichts. Sie beugen sich über ihr Spielzeug oder schauen in die Landschaft, die an ihnen vorüberzieht. Sie haben Hunger, sie leben im Jetzt. Sie sind kleine Ebenbilder der erwachsenen Wandererfiguren - in erschreckender Weise abgenabelt und vielleicht auch als Folge davon beinahe gleichmütig, sogar gleichgültig geworden. Da sich auch der kleine Hunter in Paris, Texas dieser Konzeption einfügt, überrascht es sehr, wenn er zum Schluß der seit vier Jahren nicht mehr gesehenen Mutter plötzlich in die Arme springt. So viel spontane Gefühlsaufwallung hätte man dem Kind gar nicht zugetraut, nachdem man es zuvor als Reisegefährten seines Vaters kennengelernt hat. Selbst die Kinder bei Wenders haben ihre Kindheit bereits verloren - oder sich den Abglanz davon nur im Spielen erhalten: in einer Tätigkeit, bei der der Mensch nach vorne gebeugt ist, versunken, brütend, stumm erscheint und sich von der Außenwelt abschirmt.

Da der Regisseur Wenders der psychologischen Disposition seiner Figuren sehr nahe rückt und vornehmlich mit ihren Augen sehen will, gestaltet sich Wirklichkeit, durch diese personenspezifische Optik wahrgenommen, zu einer besonderen Umwelt: Dem halbbewußten Verlorenheitsgefühl korrespondiert eine Szenerie, in der die Attrappen vorherrschen oder die Realien, Häuser oder Straßen, wie Attrappen wirken. Dem Verlassenheitsgefühl der Personen entspricht die Leere der Sphäre, die sie durchmessen. Das Filmteam in Der Stand der Dinge, das an der portugiesischen Atlantikküste in einem alleinstehenden Hotel zur Untätigkeit verdammt ist und auf das Geld des Produzenten wartet, scheint tatsächlich in einem leerstehenden Bau zu wohnen. Da sind keine angestammten Bewohner des Landes zu sehen, keine Bedienung, kein Koch, kein Hotelmanager. Andere Menschen dringen meist nur als unbewegliche, fast unbelebt wirkende Staffagefiguren in den Sichtkreis und Erlebnishorizont der Hauptfiguren ein. Selbst, wenn sie ins Zentrum des Blickfelds geraten, bleiben sie vielfach nur ein Gegenüber, gewinnen kaum eigene

Identität - was weiter nicht verwundern mag, da diejenigen, die sie ansehen, selbst ihre Identität weitgehend verloren haben. Es sieht so aus, als wäre die Identitätskrise, die in den Filmen von Wenders Ausdruck findet, die Erfahrung einer Generation: eben jener, die um 1970 zu arbeiten begonnen und die in den folgenden Jahren eine radikale Ab- und Innenwendung vollzogen hat. Wenders ist von der politischen Euphorie der Jahre um 1968 wenig erfaßt worden. Sein 'Realitätsverdacht', der weniger einer besonderen gesellschaftlichen Formation gilt, hat noch andere Gründe: Wenders setzt Verlust- und Entfremdungserfahrungen in das Bild von schweifend-treibend-suchenden Existenzen um und verallgemeinert Desorientierung zum Schicksals-Schema. Dem aber zeigen sich in den Filmen von Wenders zumal jüngere Männer (von 25 bis 35 Jahren) unterworfen. Ihnen sind die Bezüge abhänden gekommen, die ein konventionelles Leben einengend regulieren, aber auch stabilisieren. Ihnen haften manchmal auch die Zeichen der Ausgestoßenheit an, was auf eine tieferliegende Verletzung schließen läßt - etwa auf ein Beraubtsein, als wäre ihnen das sichere Glück verlorengegangen.

Gleichgültig, ob Wim Wenders Erzählungen von Peter Handke oder von Patricia Highsmith aufgreift, er assimiliert die Stoffe, Geschichten und erfundenen Personen in einer Weise, daß sie am Ende unverwechselbar von ihm geprägt scheinen. Abschließend sei ein Seitenblick auf das Werk eines Regisseurs geworfen, bei dem seit einiger Zeit der umgekehrte Prozeß zu beobachten ist. Volker Schlöndorff hat wie kaum ein anderer Regisseur für seine Filme literarische Vorlagen gewählt, angefangen bei Der junge Törless (1966) nach der Novelle von Robert Musil bis zu Die verlorene Ehre der Katharina Blum (1975) nach der Erzählung von Heinrich Böll oder zu Die Blechtrommel (1979) nach dem Roman von Günter Grass oder zu Eine Liebe von Swann (1984) nach Marcel Proust oder schließlich Der Tod des Handlungsreisenden nach dem Drama von Arthur Miller (dieser Film ist in Deutschland noch nicht in den Verleih gekommen). Gerade die letzten Filme Schlöndorffs lassen besondere Kennzeichen vermissen, als würde sich der Regisseur in steigendem Maße einer Ästhetik überantworten, die nicht die Auseinandersetzung mit dem jeweiligen literarischen Material zur Voraussetzung haben muß. Das Arrangement von Interieurs, großen Szenen und spektakulären Auftritten läßt kaum mehr das Interesse Schlöndorffs an seinen Sujets und Personen genau ausmachen. Ich wähle den Film, der vielleicht als vorläufig letzter von Schlöndorffs Produktionen der Gruppe der Autorenfilme zugerechnet werden kann, da hier eine begriffliche Beteiligung an den Erlebnissen der Hauptfigur festzustellen ist: Es handelte sich um Die Fälschung (1981) nach dem Roman von Nicolas Born. Ein Journalist entgleitet während seines Aufenthalts in Beirut, in dem der Bürgerkrieg tobt, seiner alten Existenzform und kann auch nach seiner Rückkehr nach Deutschland nicht wieder in die alten Gleise zurückfinden. Er erlebt eine Identitätskrise, wie sie prinzipiell auch von Wim Wenders hätte in einem Film behandelt werden können. Ein skizzenhafter Vergleich soll die Unterschiede hervorheben. Schlöndorff ist darin vielleicht der politischere Regisseur, daß er vom Gang der

äußeren Ereignisse merkbliche Einflüsse auf den inneren Zustand seiner Person erwartet. Wenders dagegen ist viel mehr auf die Dynamik der sich scheinbar eigenmächtig in Innern vorbereitenden Handlungen seiner Helden konzentriert. Die Kriegssituation in Beirut verstärkt die Ratlosigkeit und Selbstzweifel des Journalisten. Doch hat er sie schon von zuhause mitgenommen - der Verfall seiner Ehe ist ein Element dieser inneren und äußeren Konfusion. Die Begegnung mit einer anderen Frau, die nächtlichen Hetzläufe durch das brennende Beirut, durch den Kugelhagel der aufeinander schießenden Milizen, der aus Panik begangene Mord an einem anonymen Araber - all dies treibt die Hauptfigur aus ihrer gewohnten Lebenslage endgültig hinaus. Zugleich wird der Held fassungsloser Zeuge der Gemetzel und ihm jede Vorstellung von Normalität geraubt. In seinem Verhalten weicht er stark ab von dem Fotografen an seiner Seite, der sachlich seinem Beruf nachgeht und das Grauen im Bild festhält. Schlöndorff gibt in einigen Passagen die alpträumhafte Irritation, die seiner Hauptfigur widerfährt, in rasenden Fahrten durch das Inferno wider: durch Straßen, die offener Kampfplatz sind, an ruinierten Häusern vorbei, deren Umrisse durch den Rauch verunklart werden. Doch nicht selten setzt sich in diesem Film auch ein "Touristenblick" (ein Ausdruck von Wim Wenders) durch, der mit Neugier das äußere Geschehen aufnimmt: die Feuer, die Detonationswolken, die Leichen, die Männer mit ihren Maschinengewehren. Natürlich, diese Dinge soll der Kriegsberichterstatter sehen, als der sich der Journalist aus Deutschland in Beirut vorkommen muß. Schlöndorff hat zweifellos eine Schockwirkung erzielen wollen und sie wohl auch erreicht. Doch fällt es ihm schwer, zwischen der sozusagen objektiven Sicht auf das blutrote und grausame Kampfgeschehen und der Visualisierung des subjektiven Erlebens seiner von all dem doch in besonderer Weise betroffenen Helden zu vermitteln. So rennt der zentrale Charakter dieses Films häufig als bloße Demonstrationsfigur - neben anderen - durch das Chaos hindurch. Verknappt ließe sich die Differenz zu den Filmen von Wenders etwa so ausdrücken: Schlöndorff bleibt immer wieder, in der Entfaltung von Schreck- und Glanzbildern an der Außenfläche der sichtbaren und hörbaren Welt hängen. Die Verwirrung seines Helden wird durch den Anblick solcher Ereignisse massiv verstärkt. Schlöndorff peilt ein hohes Erregungsniveau für seinen Film an, so daß die Reaktion der Figuren nicht weiter verwunderlich ist. Sie kann im wesentlichen von jedem geteilt werden: Der Journalist im Film fungiert als vorgeschobener Zuschauer. Die Verstörung korrespondiert auf diese Weise der Zerstörung in der Außenwelt; daß sie noch andere Ursachen hat, bleibt wohl im Bewußtsein, erscheint aber zunehmend als nebensächlich - als Privatklage, der der Film nicht mehr viel Aufmerksamkeit schenkt.

Nur aus Platzgründen verweise ich hier ausschließlich auf Die Fälschung. Ich denke allerdings, daß sich ähnliche Befunde bei anderen Filmen Schlöndorffs, zumal den letzten, ergeben werden. Wenders - mit aller Vorsicht sei das hier resümiert - erscheint im Vergleich als der Autor-Regisseur, der die Perspektive seiner Leitfigur nie außer acht läßt. Er versetzt sich in die Nähe oder in das Innere

dieser Person, um von diesem Ort aus zu verfolgen, wie sich der entfremdete Held in einer ihm fremd gewordenen Umwelt bewegt. Dank dieser Einstellung erwecken die Filme von Wenders immer wieder den Eindruck, eine authentische Erfahrung unmittelbar wiederzugeben - die nicht nur dem Generationsgenossen des Regisseurs vertraut sein dürfte.

Literaturhinweise

Peter Buchka: Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1985 (1. Aufl. 1983).

Norbert Grob: Die Formen des filmischen Blicks. Wenders. Berlin 1984

Uwe Künzel: Wim Wenders. Ein Filmbuch. Freiburg i.Br. 1981.

Rainer Lewandowski: Die Filme von Volker Schlöndorff. Hildesheim, New York 1981.