

WIM WENDERS - DAS RÄTSEL

Eine Sammelrezension

Das Label "Neuer Deutscher Film" ist eine ausländische Erfindung. Erst nachdem in Frankreich, England und in den USA, unter gezielter Mitwirkung des Goethe-Instituts, Namen wie Herzog, Fassbinder, Syberberg und Wenders "fashionabel" geworden waren, wurde man auch in Deutschland auf eine neue Periode deutscher Filmgeschichte aufmerksam. So ist es kein Wunder, daß in Frankreich Wim Wenders sogar noch mehr hymnische Verehrung als in seiner neuen alten Heimat entgegenschlägt - was beispielsweise der Regie-Preis für *In weiter Ferne, so nah* bei den Internatio-

nalen Filmfestspielen von Cannes 1993 gezeigt hat. Wer aus Filmzeitschriften etwas Profundes von und über Wenders erfahren will, der ist mit *Positif* oder auch den *Cahiers du Cinema* sehr viel besser bedient als mit den diversen deutschen Periodika. So liegt es auf der Hand, daß Dr. Wim Wenders, dem an der Sorbonne der Ehrendoktor verliehen wurde, in Frankreich längst dissertationsreif ist.

Claude Winkler-Bessone: Les Films de Wim Wenders. La nouvelle naissance des images

Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien: Peter Lang 1992 (Collection Contacts: Sér. 3, Etudes et documents; Vol. 17), 278 S., DM 79,-

Der Autorin geht es um eine psychologische Durchdringung von Wenders' Gesamtwerk, wobei sie die Konfliktfelder seiner Helden aus deren familiären Umkreis entwickelt. Robert Lander, Tom Ripley, Travis und auch Wim Wenders selbst (in *Lightning Over Water*) ist auch in der Tat gut anzusehen, daß sie die Vergangenheit umtreibt - besonders die realen und idealen Väter. Es ist das Verdienst von dieser Arbeit, diese eine zentrale Thematik in alle möglichen (und leider manchmal auch unmöglichen) Verästelungen hinein verfolgt zu haben. Nach Auffassung der Autorin ist das familiäre Umfeld von Wenders' Helden insbesondere durch den Antagonismus von Schuld und Unschuld geprägt, der die individualpsychologische Disposition der Figuren, ihre persönlichen Utopien und die Maximen ihrer Handlungen bestimmt. Die so "isotopie schizomorphe" (S.245) geht auch in den Konflikt der dramatis personae ein (Beispiel: Mignon und Laertes in *Falsche Bewegung*), in die Wahl der Orte (Beispiel: das Elternhaus auf der Rheininsel in *Lauf der Zeit*) und sogar in die filmische Repräsentationsform (Beispiel: der Super-8-Film in *Paris, Texas*).

Diese Interpretation ist immer dann gut nachzuvollziehen, wenn sie auf die Utopien und Obsessionen der Wenders'schen Helden eingeht. Nicht nur, daß jene immer wieder von Kindern begleitet werden: Die Kinder selbst (etwa Alice aus *Alice in den Städten* oder Hunter in *Paris, Texas*) repräsentieren offenbar auch die nostalgisch herbeigesehnte, behütete Kindheit. Allerdings macht Winkler-Bessone als Hüterin dieser Vergangenheit nicht die realen (Film-)Mütter der Helden dingfest. In Anlehnung an einen von Melanie Klein entwickelten Begriff wäre das viel eher die "Grand mère", das Mütterliche an sich. Die Suche nach einer wirklichen Großmutter, wie das in *Alice in den Städten* der Fall ist (s.S.102), wäre ein typisches Beispiel für diese Form von Nostalgie und letztlich auch Regression. Ebenso macht die Autorin in den australischen Berghöhlen von *Bis ans Ende der Welt* eine Materialisierung dieses mütterlichen Prinzips aus. Unter den Hütern der Vergangenheit beobachtet sie aber auch eine ganz besondere Spezies von Vätern, die über ein kinematographisches Heimatlandwachen

und immer wieder nostalgisch beschworen werden: Murnau, Ozu, Ford und Lang - was sogar soweit geht, Fritz Lang noch hinter dem Firmenschild der "Bäckerei Lang" auszumachen, das in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* einmal zufällig ins Bild kommt.

In der Projektion ihrer zentralen These auf Wenders' Gesamtwerk gelangt Winkler-Bessone manchmal zu recht merkwürdigen Schlüssen. Das Seil, an dem Marion in *Himmel über Berlin* hängt, wird als Materialisation eines universalen Zentrums verstanden (s.S.131). Selbst die Mickey-Mouse-Uhr im semidokumentarischen *Lightning Over Water* muß kindliche Unschuld symbolisieren (s.S.199). Die Sonne, die der Selbstmörder auf dem Berliner Europa-Center in *Himmel über Berlin* kurz erwähnt, wird in Rückgriff auf C.G. Jungs Archetypen-Lehre gleich zur "Großen Mutter" stilisiert. Besonders wenn man die Interpretationen der gesprochenen Monologe und Dialoge mit der Einleitung vergleicht, wird es doppelt ärgerlich. Erst weist die Autorin auf die audiovisuelle Zusammensetzung des Films hin, gibt dann aber, ohne irgendeine theoretische Begründung zu versuchen, das Bild als wichtiger als die gesprochenen Worte aus - um dann im Hauptteil extensiv die gesprochenen Dialoge wiederzugeben, die die vorgefaßten Theorien stützen sollen.

Die um einige Anbauten erweiterte Dissertation, die durch Wenders' *Bis ans Ende der Welt* (1991) nötig wurden, wurde im wesentlichen 1990 beendet; und der zu diesem Zeitpunkt aktuellste Film steht denn auch im Zentrum. Ohne daß dies explizit gemacht werden würde, ist nämlich Winkler-Bessones eigentlicher Fokus der symbolbeladene und allegorische Film *Der Himmel über Berlin* - in dem tatsächlich Engel zugange sind, von denen dann einer direkt über der Berliner Mauer zum leibhaften Menschen werden will, indem plötzlich der sagenhafte Homer die uralten Zeiten am Potsdamer Platz beschwört und Handkes Beschwörung der letzten Eiszeit ohne jegliche Brechung ins filmische Medium umgesetzt wird. Wenders' Film von 1987 war längst nicht mehr bloße "motion and emotion". Hier wurde schon im Prolog klar gemacht, daß es um die 'unschuldige' Wahrnehmungsweise von Kindern geht. Es gibt auch gute Gründe, dahinter eine verkappte Auseinandersetzung mit dem Kino, einen "Film über Film" auszumachen. So ist es einleuchtend, wenn Winkler-Bessone den Blick der Engel mit dem Blick der allwissenden (Spielfilm-) Kamera einsetzt. Dazu paßt bestens, daß dieser Blick schwarz-weiß, also entsprechend den Möglichkeiten eines heute technisch veralteten, aber auch kindlich-naiven Kinos umgesetzt wird. Daß der von Amerika nach Deutschland gekommene, ehemalige Engel und Regisseur Peter Falk einiges vom Regisseur Wim Wenders hat, ist jedem klar, der auch nur rudimentär von der Vita Wenders' Bescheid weiß. Daß in diesem Film Bild und Ton zu einer Fusion gelangen sollen, womit die bisherigen Oppositionen aufgelöst wären und somit die in den vorherigen Filmen vorhandene Zerrissenheit

der Haupthelden zwischen ihrem aktuellen Sein und ihren eigentlichen Utopien einer (und auch nur scheinbaren und nur ästhetischen) Lösung zugeführt wäre (der Winkler-Bessone auch noch Gilbert Durands Typologie "Opposition, Fusion und Konjunktion" aufgepfropft wird) -, das und manches andere dieser Arbeit ist allerdings kaum nachvollziehbar. Besonders schwer hat es der in seiner Geduld überstrapazierte Leser, die Opposition von "Schuld und Unschuld" und nur diese Opposition auf das gesamte Wenders'sche Oeuvre zu übertragen. Daß es bei Wenders auch andere Themen gibt, daß Wenders' Gesamtwerk anders "interpretiert" und insbesondere *Der Himmel über Berlin* ganz anders verstanden werden kann, davon gibt beispielsweise die Arbeit von Robert Phillip Kolker und Peter Beicken Kunde.

Robert Phillip Kolker, Peter Beicken: The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire

Cambridge: Cambridge University Press 1993, 197 S., Preis nicht mitgeteilt

Der Hauptteil dieses Bandes ist in sechs Hauptkapitel aufgeteilt, in denen verschiedene, das Gesamtwerk beeinflussende Schwerpunkte erörtert werden. Da sich im Verlauf des Buches plötzlich eine überraschende Volte ergibt, soll erst einmal der Reihe nach der Inhalt dieser sechs Kapitel kurz vorgestellt werden.

In "The Boy with the Movie Camera", geht es noch um das, was auch der Untertitel dieses Kapitels verspricht, nämlich um "Biography, Historical Background, Student Films". Aus den besonderen Zeiten von Wenders' katholisch geprägter Kindheit und den allgemein restaurativen fünfziger Jahren ist in der Tat vieles einfach und einleuchtend zu verstehen, ohne daß psychologische und mystizistische Umwege gewählt werden müßten. Das zweite Hauptkapitel "On the Road: Exile and Innocence" zeigt (schon vom Titel her), daß Winkler-Bessone nicht völlig falsch liegen kann: "The childfigures as a point of certainty - oblivious, self-sufficient, and innocent of history. The burden of that history, which, in Germany, forces amnesia, makes the loss of innocence inevitable and breaks up a sense of completed adult subjectivity" (S.58). Im Mittelpunkt des folgenden Kapitels "Kings of the Road. Motion and Emotion" steht der Film *Im Lauf der Zeit*, an dem die Autoren insbesondere die Rastlosigkeit der Wenders'schen Helden erläutern: "Their story is their drive out of stasis" (S.72). Der Lauf der Filmgeschichte selbst wird als eine Möglichkeit für die Helden verstanden, aus Passivität und Trauer herauszufinden, mehr noch: Filmfiguren und Schöpfer der Filmfiguren wären aufeinander angewiesen: "They exist only as they are seen in action, only as they are told by Wenders' film" (ebd.).

Danach geht es vor allem um *Der Stand der Dinge*, woran Wenders' Kinotheorien und Kinolieben exemplifiziert werden. Nicht daß, wie oft

üblich, nur Wenders' manchmal bis zur Besessenheit gehende Liebe zum Zitat erläutert würde. Kolker und Beicken legen Wenders' Zitatkunst auch noch ein persönliches Motiv zugrunde, von dem man bislang so noch nie gehört hat: Wenders würde sich im Zitat selbst auslöschen! "At a loss to find in the world the images he desires, Wenders finds himself in the images of another" (S.89; s. auch S.92), heißt es.

Die Autoren verstehen Wenders' Entwicklung als Abfolge der Einzelstadien Romantizismus, Modernismus und Postmodernismus. Hatte man im Lauf der Lektüre von *The Films of Wim Wenders* lange den Eindruck haben können, es würde sich um eine Analyse oder um eine neutral gehaltene Entwicklung von Themen und Thesen handeln, so werden allmählich die auf das Persönliche gerichteten, wertenden und auch polemischen Töne immer unüberhörbarer. Im *Paris, Texas* gewidmeten Kapitel geht es lange um eine Parallelsetzung von John Fords *The Searchers* mit Wenders' Film, worauf dann aber immer mehr die Abwertung der Frau zum Sexualobjekt zum Thema wird - um schließlich zu einem Finale zu kommen, das in seinem Überraschungswert dem Film ebenbürtig ist. Es wird postuliert, daß Sohn Hunter am Filmende dabei wäre, seine eigene Mutter patriarchalisch in Besitz zu nehmen - indem er sie mit seinen Beinen umschlingt und ihr das Haar abschneidet; und auch Vater Travis wäre nur scheinbar von seiner Frauenfeindlichkeit geheilt: "And even though Travis seems to have abdicated his violent obsessions, he [...] supports men who are possessed by their desire to master women" (S.136). Aber besonders für den Wim Wenders aus Zeiten von *Paris, Texas* gilt die Resignation angesichts der ihn bestimmenden kulturellen Verhältnisse: "The cluster of works that include Hammett, The State of Things, Paris, Texas, Lightning over Water, and Tokyo-Ga - all of them made outside Germany - seem, among other things, to admit to Wenders' defeat in coming to terms with his own culture" (S.137).

Das letzte Hauptkapitel, "Wings of Desire. Between Heaven and Earth", ist lange Zeit von einer kenntnisreichen Erörterung der Kontexte bestimmt, etwa von der Beziehung Handke-Wenders, dem Einfluß der Neuen Sachlichkeit oder der Postmodernismus-Debatte. Aber schließlich kommen die Autoren doch noch zum Punkt. Nicht nur, daß Handkes Sprache - der Intention nach - etwas Spirituelles verkörpern würde, in der SchlußEinstellung würde sie dem Kryptofaschistischen gefährlich nahe kommen (s.S.157). Nachdem darauf hingewiesen worden ist, daß das Hotel "Esplanade" früher ein Treffpunkt hochrangiger Nazi-Bonzen war, werden auch noch die letzten Einstellungen aus Wenders' Schlußszene als Proklamierung einer neuen 'Herren-Rasse' interpretiert: "No longer an angelic perspective, it is now the point of a superior breed of lovers, a newmaster race" (S.159). Aber das scheint dann doch nicht ganz so zu stimmen, denn schon im nächsten Satz heißt es: "*Wings of Desire* does not end with this

aberrant proclamation of union and prophecy of a master race [...] But after all, it is not the concrete everyday that Wenders seems most interested in."

Die mit vielen englisch-höflichen "It seems" verzierten Ausführungen der Autoren, die treffend mit "Es scheint so" ins Deutsche übersetzt werden können, kulminieren im Schluß in scheinbar (da nicht logisch beweisbar) eindeutigen Worten: "Are we suggesting that Wenders' films have pursued an ultimately regressive, perhaps even reactionary course? We might rather suggest that they have always been conservative, allways pulled back from the large social issues of history and class pursued by Fassbinder" (S.164). Es scheint so, ist aber nicht klar, daß diese Kritik darauf zurückzuführen ist, daß Wenders aus seiner Heimatlosigkeit eine Ästhetik machen würde (S.161). Das legt auch noch folgendes Zitat nahe: Nachdem eine (insbesondere in den USA) gängige Kritik an Edgar Reitz' *Heimat* wiederholt wird, derzufolge dieser Film eine kritiklose Apologie deutschen Landlebens darstellen würde, sieht sich auch Wenders einer ähnlichen Kritik ausgesetzt: "He seeks the heimatization of the self" (S.164) heißt es im Originaltext, der für englische Ohren sicher achtungsgebietend, für deutsche sehr verquer klingt. Nur wäre diese Heimat weder die ländliche Gemeinschaft noch die 'unheimliche' Stadt, sondern die von und um die Städte führenden Straßen. Wim Wenders als der ewige Eskapist und auch noch als Eskapismus-Ideologe, der - wie schon bei Winkler-Bessone - die Gegensätze nur scheinbar, nämlich ästhetisch ausgleicht?

Winkler-Bessones und Kolker/Beickens Bücher über Wim Wenders kommen teilweise zu gleichen Ergebnissen, unterscheiden sich aber in der Tonart. Ersteres erscheint wie das Plädoyer einer Advokatin, die seinem Klienten anhand unzähliger Kleinigkeiten größtmögliche Konsequenz attestiert, das zweite letztendlich wie das Schlußwort des Staatsanwalts, das im (halbherzig ausgesprochenen) Patriarchalismus- und Faschismusverdacht gipfelt, was allerdings an den Haaren - auch denen von Nastassja Kinski, die in *Paris, Texas* Hunters Mutter spielt - herbeigezogen ist. Man könnte beide Arbeiten bestens als Beispiele für das Elend des Interpretierens nehmen, dem jedes visuell gezeigte Objekt und jedes gesprochene Wort zum Symbol und Beweisstück wird - kämen nicht Wim Wenders' Filme seit neuestem diesem methodischen Vorgehen selbst entgegen. Anders als in seinen frühen Filmen geht es Wenders längst nicht mehr um das pure Sehen und um die Oberfläche der Dinge. Wenn er früher versucht hat, alles zu zeigen und nichts zu sagen, so ist es jetzt fast umgekehrt. Wer sich etwa durch *In weiter Ferne, so nah* zum Rätselraten eingeladen fühlt, ist mit den beiden hier vorgestellten Büchern bestens bedient.

Reinhold Rauh (München)