

Michael Wedel

Kreuzungen und Kollisionen

Wim Wenders' POLIZEIFILM

Als ich als 12jähriger meinen allerersten Film mit einer Achtmillimeter-Kamera drehte, habe ich mich ans Fenster des Hauses gestellt und von oben die Straße, die Autos und die Passanten gefilmt. Mein Vater sah mich und fragte: ‚Was machst du denn da mit deiner Kamera?‘ Und ich sagte: ‚Ich filme die Straße, das siehst du doch.‘ ‚Und wozu?‘ fragte er mich. Ich wußte keine Antwort. (Wim Wenders, 1987)¹

Es ist mehr das Zuschauen, was mich fasziniert hat am Filmemachen als das Verändern oder Bewegen oder Inszenieren. (Wim Wenders, 1971)²

Auf der Straße, der Bühne des Augenblicks, bin ich Schauspiel und Zuschauer zugleich, zuweilen auch Akteur. Hier ist Bewegung; die Straße ist der Schmelztiegel, der das Stadtleben erst schafft und ohne den nichts wäre als Trennung, gewollte und erstarrte Isolierung. [...] Revolutionen gehen normalerweise auf der Straße vor sich. Zeigt das nicht, daß ihre Unordnung eine neue Ordnung hervorbringt? (Henri Lefèbvre, 1970)³

München, Sommer 1968. Wim Wenders dreht einen Film, wie er keinen zweiten mehr machen wird. Sein Titel, POLIZEIFILM, setzt ihm die Maske eines Schulungsfilms auf und verkleidet ihn damit in ein Genre, aus dem er im weiteren Verlauf mehrmals dokumentarisches Material zitiert. Sein Thema ist die neue Einsatztaktik der sogenannten „Münchener Linie“, mit der die Polizei auf die Eskalation einer ursprünglich friedlichen Demonstration, die 1962 zu den „Schwabinger Krawallen“ führte, reagiert hat. Im Unterschied zu anderen Filmen desselben Regisseurs scheint es hier ausnahmsweise einmal um Politik statt Poesie, Agitation statt Atmosphäre, Aktion statt Kontemplation zu gehen.

I

Der mit dem ersten Bild des 11-minütigen Schwarzweiß-Films einsetzende Kommentar, von Wenders gemeinsam mit dem Wirtschafts- und Sozialwissenschaftler Albrecht Goeschel verfasst, setzt die Genremaskerade des Titels fort,

1 Warum filmen Sie? Antwort auf eine Umfrage. In: Wim Wenders: Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche. Frankfurt am Main 2017, S. 9.

2 Zeitabläufe, Kontinuität der Bewegung. Aus einem Gespräch über SUMMER IN THE CITY und DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER. In: Wenders: Die Logik der Bilder, S. 11.

3 Henri Lefèbvre: Die Revolution der Städte. Frankfurt am Main 1976 [frz. 1970], S. 25.

verleiht ihr jedoch sogleich erste Risse: Der Flüsterton, in dem die Kommentarstimme spricht, untergräbt das durch ihr Vorhandensein formal eingehaltene Gattungsgesetz.⁴ Er durchkreuzt die Erwartung an eine autoritäre Erkläreransprache, wie sie das Genre des Schulungsfilms verlangt, und die dem Inhalt der ersten aus dem Off gesprochenen Sätze auch angemessen wäre:

Seit dem Besuch des Schahs von Persien im Sommer 1967 verspürt die Polizei der Bundesrepublik Unbehagen. Sie fürchtet die Gefahr der Isolierung durch eine gegen sie gerichtete Frontenbildung. Gegen dieses Gefühl der Isolierung beschwört sie das Bild eines Vertrauensverhältnisses zwischen Polizei und Bevölkerung und die wärmende Vorstellung einer Partnerschaft zwischen Polizei und Bürger.

Der Kommentar legt sich über das erste Bild des Films. Aus erhöhter Position nimmt die Kamera eine Straßenkreuzung in den Blick, auf die zwei dunkel gekleidete Personen gemächlich zuschreiten. Als sie die Kreuzung erreichen, zoomt die Kamera langsam auf die Straßenecke, an der die beiden, mittlerweile als uniformierte Polizisten identifizierbar, ihren Posten beziehen (Abb. 1).

Gleich auf doppelte Weise wird damit das suggerierte Genremuster perforiert, brüchig gemacht und filmisch gegen sich selbst gewendet: Der Beginn von *POLIZEIFILM* inszeniert sich, so scheint es zumindest, als audiovisueller Kassiber, als eine Beobachtung der Beobachter, die, scheinbar ängstlich darauf bedacht, unentdeckt zu bleiben, ihren Gegenstand aus gesicherter Entfernung anvisiert und dem Publikum im Duktus der offiziellen Amtssprache chiffrierte Botschaften zuflüstert.

Schon im nächsten Moment wird die Distanz jedoch aufgegeben. Die Kamera tritt den beiden Polizisten wie in einer Interviewsituation frontal gegenüber. Den Bildhintergrund füllt das Geflecht eines Maschendrahtzauns, hält ein Gefühl der Klaustrophobie präsent. Es ist auch als Metapher für das Gewebe einer Stadt lesbar, als abstraktes Sinnbild jenes „Neben- und Übereinander von Netzen“, mit dem sich die Stadt „auf ihren Mauern, in ihren Straßen nieder[schreibt]“. Wie Henri Lefèbvre Ende der 1960er Jahre notiert, lässt sich das „Städtische“ nicht zuletzt als „Sammlung und Zusammenschluß dieser Netze definieren“.⁵

Während einer der Beamten die Prämissen einer neuen Strategie polizeilichen Handelns erläutert („Die Polizei kommt aus dem Volk, ist ein Teil des

⁴ Zum Polizei-Schulungsfilm vgl. Carsten Dams und Frank Kessler: Bürgernahe Polizei. DIENST AM VOLK (D 1930). In: Filmblatt 11 (2006), H. 30, S. 5–17. Zur Geschichte und Ästhetik des Lehr- und Ausbildungsfilms allgemein vgl. Kelly Ritter: Reframing the Subject. Postwar Instructional Film and Class-Conscious Literacies. Pittsburgh 2015.

⁵ Lefèbvre: Die Revolution der Städte, S. 131.



Abb. 1: Beobachtung der Beobachter?

Volkes, und sie steht auch mit ihrem Auftrag mitten im Volk“), erkennen wir, dass ihre Gesichter in Strumpfmasken gehüllt sind, die ihre Identität verschleiern. Wenders soll bei der Konzeption der beiden Figuren das Komikerpaar Stan und Ollie im Sinn gehabt haben,⁶ ihre Erscheinung rückt sie aber auch in die Nähe des Meisterverbrechers Fantômas aus der gleichnamigen französischen Krimikomödienserie der Jahre 1964 bis 1967.

Mit der nächsten Einstellung springt die Kamera noch näher an die Sprechenden heran, die nun in ihren Strumpfmasken und den mit vergoldeten Landesinsignien geschmückten Polizeihelmen endgültig als skurrile Talking Heads erscheinen (Abb. 2). Das gute Verhältnis zwischen Polizei und Bürger, das von einem der beiden als „gerade aus menschlicher Sicht so bedeutend“ beschrieben wird, ist dadurch nachhaltig gestört, dass die Polizisten hier eben nicht als „Menschen wie du und ich“ erscheinen und sich so einfach auf einen anthropologischen Nenner bringen lassen, der als der größte gemeinsame auch

⁶ Vgl. Norbert Grob: Wenders. Berlin 1991, S. 169.



Abb. 2: Maskierungen und Netzstrukturen.

der bundesdeutschen Gesellschaft des Jahres 1968 von ihnen rhetorisch ins Feld geführt wird.

Abermals wechselt die Kamera die Position, verschiebt die Perspektive leicht nach rechts und eröffnet den Blick auf die Diagonale der entlang des Maschendrahtzauns führenden Straße im Rücken der Polizisten. Ein Springzoom zwischen beiden Beamten hindurch bringt einen jungen, anscheinend Parolen skandierenden Mann ins nun wieder stumme, nur vom Flüsterkommentar begleitete Bild. Eine Hand zur Faust geballt, in der anderen ein durch Schwärzung unleserlich gemachtes Plakat, hält er im Laufschrift auf die Polizisten zu, die sich langsam von der Kamera weg und ihm zuwenden (Abb. 3).

Sein Auftritt versetzt nicht nur die bis dahin klar gegliederte Bildkomposition in Aufruhr. Er löst eine Montage aus, die das Niederknüppeln des jungen Mannes durch die beiden Polizisten mit Fotos und Dokumentaraufnahmen von Studentenunruhen, Straßenblockaden und (einem unversehrten VW-Käfer gegenübergestellten) brennenden Autos sowie Bildern aus *Donald Duck* und anderen amerikanischen Comics verschaltet. Der Kommentar führt dazu aus, dass es die Provokationen der demonstrierenden Studenten, Schüler und Jugendli-



Abb. 3: Auf Kollisionskurs.

chen seien, durch die sich die Polizei in die Rolle eines „Prellbocks zwischen Jugend und Establishment und eines Prügelknaben der Politik“ gedrängt sehe. Komme es den Demonstrierenden doch darauf an, die Polizei zum „scharfen Einsatz“ zu provozieren, um am „zuschlagenden Polizeibeamten“ die Fragwürdigkeit des Establishments exemplifizieren zu können. Zur Verdeutlichung dieser These zeigen zwei Einstellungen den jungen Mann eine an einer Kette angebrachte Eisenkugel in Richtung Kamera schwingen (Abb. 4).

Als er von den Polizisten zu Boden geworfen und geschlagen wird, ist er jedoch unbewaffnet. Am Ende der Sequenz zupfen die beiden Polizisten ihre Uniformen zurecht und nehmen wieder an der Straßenecke Aufstellung. „Der städtische Raum ist konkreter Widerspruch“, schreibt Lefèbvre.⁷ Straßenkreuzungen sind in diesem Zusammenhang zunächst indifferente, neutrale Orte im heterotopen urbanen Gewebe. Indem sie jedoch situativ im Ereignis der Kollision widersprüchlicher sozialer Kräfte politisch definiert werden, kommt an ihnen besonders deutlich die „Zentralität“ der Stadt“ zum Ausdruck, werden

⁷ Lefèbvre: Die Revolution der Städte, S. 46.



Abb. 4: Gewaltbereite Provokation?

sie sichtbar als Teil einer auf einen Mittelpunkt der Macht ausgerichteten Ordnung.⁸

II

Das Schriftinsert „Die ‚Bürgerkriegsarmee‘“ kündigt den zweiten Teil des Films an. Er beginnt mit dem Hinweis der flüsternden Kommentarstimme, der Polizeiapparat sei auf Streik und Aufruhr gedrillt, seine ausführenden Organe unselbständige Befehlsempfänger. Unterlegt sind die Ausführungen mit dokumentarischen Aufnahmen von Schießübungen verrichtendem Militär, exerzierenden und marschierenden Polizisten. Zu Archivbildern von Polizeioffizieren und ihren Untergebenen wechselt die Kommentarstimme, die nun tatsächlich

⁸ Lefèbvre: Die Revolution der Städte, S. 102.



Abb. 5: Populärkultur als Mittel der Verfremdung.

einem Schulungsfilm entnommen scheint und die für eine funktionierende Befehlskette erforderlichen Verhaltensweisen erläutert (während der Befehlsausgabe spricht nur der Befehlende, kein Palaver dulden, Befehlsempfänger sprechen nur auf Aufforderung usw.). Das letzte Bild, das der Film zu dieser Textpassage aufruft, ist wieder einem Comic entnommen und zeigt einen strammstehenden, salutierenden, von „Zu Befehl“-Sprechblasen umgebenen Donald Duck (Abb. 5).

Mit der folgenden Einstellung springt der Film an den vorherigen Schauplatz des Geschehens zurück. Der immer noch an der Straßenecke am Boden liegende Demonstrant wendet sich direkt an die Kamera: „Es ist notwendig, dass wir Revolution spielen, denn dann kommt die Bürgerkriegsarmee zum Vorschein. Mit ihrem einheitlichen Dienst- und Befehlsdenken fällt die Polizei immer wieder auf unser Revolutionstheater herein.“ Während er das sagt, streicht ihm einer der hinter ihm stehenden Polizisten mit seinem Schlagstock zärtlich durchs lange, lockige Haar (Abb. 6).

Erst ganz am Ende, nachdem er seinen Text aufgesagt hat, schaut der junge Mann irritiert zu ihm auf. „Alarm – Antreteplatz – Befehl – Einsatzkräfte – An-



Abb. 6: Streicheleinheit mit Schlagstock.

marsch – Flügel – Front – Eingreifkommando.“ Nach der befremdlichen Szene mit dem Schlagstock, der dem niedergerungenen Demonstranten liebevoll durchs ungeschnittene Haar fährt, die nächste Montage von Archivaufnahmen polizeilichen Übens und Handelns, deren Wechselrhythmus vom Stakkato einer Stimme diktiert wird, die ihre Parataxen selbst noch im Befehlston hervorschleudert. Ihr letztes Wort, „Eingreifkommando“, führt zurück zur Situation an der Straßenecke, an der die Polizisten den jungen Mann auf die Beine zerren und, seine Arme im doppelten Polizeigriff auf den Rücken gebogen, abführen.

Wieder setzt der Flüsterkommentar ein, informiert über die Pläne der Polizei, ihr verändertes Auftreten im öffentlichen Raum mit einer grundsätzlichen Revision der internen Abläufe zu verbinden: „Um wirksamer zu werden und nicht mehr unfreiwillig den gefährlichen Spinnern des SDS in die Hände zu arbeiten“, wolle sie „ihre innerbetriebliche Ordnung von Befehlen und Gehorchen abmildern und die erstarrten polizeilichen Einsatzformen modernisieren“. Als Modell für die bisherige Praxis dient den Comic-Bildern, die diesen Worten unterlegt sind, die rabiate Entenhausener Polizei des Disney-Universums, den „gefährlichen Spinnern des SDS“ steht die von der Ordnungsmacht



Abb. 7: Urbane Idylle ...

drangsalierte Micky Maus-Figur höchstpersönlich Pate. Mit der nächsten Passage des Kommentars, die das Ziel formuliert, „die brutalen, unnötig harten Einsätze“, in denen sich auch „ungelöste innerpolizeiliche Konflikte einen äußeren Gegner“ suchten, in Zukunft zu vermeiden, wechseln auch die zitierten Bilder das Register und zeigen dokumentarische Straßenaufnahmen von gewaltsamen Polizeiaktionen gegen Demonstranten.

Dieser Teil des Films endet mit einer statisch auf einer anderen Kreuzung verharrenden Totalen, die aus ebenerdiger Perspektive um den Fluchtpunkt einer sich in der Tiefe des Bildes verlierenden Straße zentriert ist. Von einem Fahrradfahrer abgesehen, der zu Beginn der Einstellung im Hintergrund verschwindet, bleibt die von parkenden Autos, Straßenlaternen und Mietshäusern geprägte Szenerie menschenleer (Abb. 7).

Während dies zu betrachten ist, hören wir die geflüsterte Kommentarstimme weiter ausführen: „Ihr Ziel ist es nun, durch die Entschärfung der Demonstrationen die radikalen Elemente von der großen Zahl gemäßigter Demonstranten zu isolieren. Das wäre dann in den Augen der Polizei der politische Tod der gefährlichen Spinner.“

Nachdem die letzten Worte des geflüsterten Kommentars verklungen sind, bleibt das Bild noch 15 Sekunden lang stehen. Zeit genug, um zu verstehen, dass diese Ansicht einer Straßenkreuzung kein versöhnliches visuelles Echo, sondern das umgepolte Gegenstück zum Anfangsbild des Films darstellt: Die urbane Idylle, die uns der Kamerablick hier bietet, ist nicht mehr das Resultat einer subversiven Beobachtung des Beobachters. Sie ist Ausdruck der Fantasie einer Ordnungsmacht, die glaubt, den öffentlichen Raum durch das Kalkül deeskalierender Polizeitaktik befrieden zu können. Das Schlussbild dieses zweiten Teils des Films ist kodiert als der utopische Möglichkeitsort einer durchherrschten Gesellschaft, aus der alle störenden Elemente ausgesondert wurden. Aus dem Umstand, dass Menschen – im harten Kontrast zu den Wimmelbildern der Straßenkämpfe zuvor – in ihm kaum noch vorkommen, bezieht es zugleich seine poetische Kraft und seinen dystopischen Schrecken. Ist die hier (und noch in den folgenden Einstellungen) so eindrücklich vor Augen geführte „Unwirtlichkeit unserer Städte“ im Sinne Alexander Mitscherlichs als „Anstiftung zum Unfrieden“ zu verstehen?⁹ Oder zeichnet sich in ihrer diskursiven Konstruktion und melancholischen Prägnanz umgekehrt bereits ab, was später als grundlegendes ästhetisches Problem der 68er diagnostiziert wurde? „Das ist die Gesamttragödie der kulturellen Revolte: die tendenzielle Abschaffung der *Betrachter in Situationen* und ihre Ersetzung durch die Polizei“, so Klaus Briegleb in seiner Untersuchung zur Literatur in der antiautoritären Bewegung.¹⁰

III

Ein zweites Schriftinsert, „Die ‚Sozialkosmetiker‘ oder die ‚Taktik der Toleranz‘“, setzt einen neuen Akzent und leitet den nächsten Teil von POLIZEIFILM ein. Zunächst folgen jedoch weitere Ansichten einer entvölkerten urbanen Lebenswelt, die dem Schlussbild des vorherigen Teils ähneln: Ebenerdige Panoramablicke auf nahezu menschenleere, diagonal in die Tiefe des Raumes gestaffelte Hochhäuser, Wohnanlagen und Straßenzüge (Abb. 8), wie sie sich auch in Godards düsterer Zukunftsvision ALPHAVILLE (LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60, F/I 1965) gut ausnehmen würden.¹¹

⁹ Vgl. Alexander Mitscherlich: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. Frankfurt am Main 1965.

¹⁰ Klaus Briegleb: 1968 – Literatur in der antiautoritären Bewegung. Frankfurt am Main 1993, S. 269.

¹¹ In SUMMER IN THE CITY, seinem zwischen 1969 und 1971 entstandenen Abschlussfilm an der HFF München, wird Wenders seinen Protagonisten Hanns (Hanns Zischler) mit einem Freund zu ALPHAVILLE ins Kino schicken.



Abb. 8: ... als Dystopie einer durchherrschten Gesellschaft.

Dazu erläutert der Flüsterkommentar das langfristige Ziel einer präventiven Polizeiarbeit, auf die Alltagshandlungen der Bevölkerung so früh einzuwirken, dass vorhandene Spannungen nicht mehr zum Ausbruch offener Konflikte führen:

Zur Erreichung dieses Zieles ist die Polizei an einer intensiveren Erforschung der Verhaltensweisen des Menschen interessiert, um so bereits vorher Reaktionen des Gegners einkalkulieren zu können. Durch eine neue Taktik der Toleranz versucht die Polizei, alle Provokationen mit dem psychologischen Mittel des bewussten Verzichts auf polizeiliches Einschreiten unwirksam zu machen.

Anschließend wird die Toleranztaktik noch einmal von der Basis der Einsatzkräfte her artikuliert. Einer der beiden Polizisten mit Strumpfmaske, aus halbnaher Distanz frontal vor einer weißen Wand gefilmt (Abb. 9), konkretisiert die Handlungsvorgabe im Sinne einer „Taktik des Sich-nicht-provozieren-lassens“, einer „Immunisierung“ der Polizeikräfte gegen die Anfechtungen der Straße. Zu einer Montage von Bildern aus Versandkatalogen, auf denen freundlich lächelnde Männer aktuelle Herrenmode – Hüte, Tweed-Sakkos und Mäntel – zur



Abb. 9: „Immunisierung der Streitkräfte“.

Schau stellen, erfolgt der Hinweis des Kommentars, die Münchner Polizei wolle in Zukunft keine „optischen Anhaltspunkte“ für Provokationen mehr bieten. Legt die Kombination von Ton und Bild noch nahe, die verklausulierte Rede von „optischen Anhaltspunkten“ könnte auf den Verzicht der Uniformierung gemünzt sein, so bietet der zweite maskierte (und weiterhin uniformierte) Polizist – wie der erste in halbnaher Distanz vor derselben weißen Wand postiert (Abb. 10) – eine andere Lesart an:

Geschlossener Anmarsch, Gegnersymbole wie deutlich sichtbare Schusswaffe oder Gummiknüppel, Wasserwerfer und Reiter, Scheinwerfer und Kameras, Funkstreifenwagen und Hubschrauber reizen die Demonstranten. So herrscht bei den meisten Großdemonstrationen Karnevalsstimmung.

Wie eine solche Atmosphäre der Gewaltbereitschaft, hier zynisch und in Anspielung auf den Topos der Maskerade als „Karnevalsstimmung“ bezeichnet, konkret zu vermeiden sei, führt die Kommentarstimme anschließend aus:

Die Polizei will deshalb nicht mehr militärisch brutal und provozierend in Ketten, Korons und Kolonnen auftreten, sondern einzeln in die Demonstration einsickern und den



Abb. 10: Maskerade und „Karnevalsstimmung“.

Demonstranten nicht frontal, sondern individuell begegnen. Durch aktive Teilnahme an der Demonstration, durch Mitdiskutieren, Zwischenrufe-Machen, direktes Ansprechen von Rädelsführern und Flüsterpropaganda sollen Demonstrationen gelenkt und nötigenfalls auf Scheinziele abgelenkt werden.

Während man dies hört, sieht man, wie einer der beiden maskierten Polizisten dem Demonstranten vom Beginn des Films an einer anderen Straßenecke begegnet, ihm schulterklopfend eine Zigarette anbietet, Feuer gibt und ihn in ein Gespräch verwickelt, damit der zweite Polizist sich von hinten an den jungen Mann heranschleichen und ihm unbemerkt das lässig unter den Arm geklemmte Protestplakat abnehmen kann (Abb. 11).

Das Wort von der „Flüsterpropaganda“ lässt in diesem Zusammenhang aufhorchen. Es suggeriert, dass die Flüsterstimme des Begleitkommentars keineswegs als ein Sprechen aus dem Untergrund zu verstehen ist, sondern immer schon vokale Maskerade der hier umrissenen neuen Polizeistrategie war. Das dieser Strategie entgegengestellte filmische Kalkül hat zu diesem Zeitpunkt längst die Form einer surrealistischen Provokation angenommen. Es hält das Gesehene und Gehörte in einer ständigen Kipp- und Kollisionsbewegung zwi-



Abb. 11: Die List der individuellen Begegnung.

schen der scheinbaren Transparenz phänomenologischer Modulation und hintergründiger politischer Semantik, die kritische Erkenntnis (im Sinne einer Reflexion auslösenden Dialektik) ermöglichen soll. „Die Stadt, das Urbane, ist auch Mysterium, ist okkult“, liest man bei Lefèbvre: „Hinter dem äußeren Schein und hinter der Transparenz wirken die Unternehmen, weben verborgene Mächte, ganz zu schweigen von den nach außen hin sichtbaren Mächten: dem Reichtum, der Polizei. [...] Dieser repressive Anteil geht in den Vorstellungen von Raum auf; er unterhält das *Transgrediente*.“¹²

Das Prinzip der (surrealistischen/karnevalistischen) Verkehrung ins Absurde spitzt sich am Ende von *POLIZEIFILM* zu, der seine Darstellung repressiver Transgression mit einer ästhetischen pariert und ins Subversive umlenkt. „Notfalls sollen sich die Polizisten hinter den Demonstranten zum Schein prügeln, um die Leute vom eigentlichen Ziel abzulenken“, führt einer der beiden Polizisten aus, ein letztes Mal vor der weißen Wand neben seinem schweigenden Kollegen Rede und Antwort stehend (Abb. 12).

¹² Lefèbvre: *Die Revolution der Städte*, S. 130.



Abb. 12: Absurde Talking Heads.

Zwei historische Fotos von menschenleeren Münchner Gründerzeit-Straßenzügen (das erste aus Augenhöhe, das zweite dann wieder aus erhöhter Position aufgenommen) lassen die folgenden Ausführungen des Flüsterkommentars über den Einsatz zivil gekleideter Polizeifotografen, die bei zukünftigen Demonstrationen gerichtsfestes Belastungsmaterial sichern sollen, buchstäblich ins Leere laufen: im sichtbaren Raum wie auf dem Zeitpfeil. In gewisser Weise betreiben die beiden Fotografien aus dem München einer vergangenen Epoche bereits jene „Sozialkosmetik“, die im folgenden Zwischentitel durch ein Zitat des Polizeipräsidenten Manfred Schreiber als notwendige Camouflage einer „unter dem Zwang der starren Rechtssystematik“ stehenden Polizei beschrieben wird, sobald sie im öffentlichen Raum auftritt. 1967 hatte Schreiber seine Einsatzkräfte zu einem *Rolling Stones*-Konzert in weißen Hemden anstatt der angestammten blauen Uniformen anrücken lassen. Sie dürften auch in diesem Aufzug noch als solche erkennbar gewesen sein.

Nach einem kurzen Stück mit Dokumentaraufnahmen junger an- und abtretender Polizisten und geflüsterten Anmerkungen des Kommentars zur Anpassungsfähigkeit und Flexibilität der eingesetzten Beamten, wie sie die neue



Abb. 13: Spielerische Kollisionen ...

Polizeitaktik erfordere, kippt die letzte und längste Einstellung des Films diese Forderung noch einmal ins Groteske: Als Teil der „mitmenschlichen Gestaltung des innerbetrieblichen Dienstes zu Entkrampfung der Beamten“, wie der Kommentar eingangs festhält, kicken sich die beiden maskierten und uniformierten Polizisten vor einem der Tore auf einem ansonsten – soweit der Bildausschnitt es erahnen lässt – vollständig verlassenen Fußballfeld den Ball zu (Abb. 13).

Hin und wieder geht er ihnen ins Netz. Die Kommentarstimme ist lange verklungen, da beobachtet die Kamera das slapstickhafte Treiben der beiden um den Ball hüpfenden und tänzelnden Beamten noch minutenlang weiter. Kurz vor Schluss der Einstellung, nach mehreren Minuten des Herumtollens, treten die beiden Figuren aus dem letzten Bild des Films ab. Zurück bleibt ein langer Blick auf ein leeres Tor im Niemandsland (Abb. 14).

Als ebenso beharrliche wie ungerührte Beobachterin einer an Absurdität kaum zu überbietenden ‚Polizei-Aktion‘ setzt sich die Kamera als kritische Betrachter-Instanz noch einmal ins Recht. Nicht die Demonstranten, die Polizisten hat sie am Ende des Films gesellschaftlich isoliert. Ausgesondert aus dem Gewebe der Stadt, vollführen sie ihre spielerischen Kollisionen im Abseits. Keine Kreuzung, nirgends.



Abb. 14: ... im gesellschaftlichen Abseits.

Literaturverzeichnis

- Briegleb, Klaus: 1968 – Literatur in der antiautoritären Bewegung. Frankfurt am Main 1993.
- Dams, Carsten/Kessler, Frank: Bürgernahe Polizei. DIENST AM VOLK (D 1930). In: Filmblatt 11 (2006), H. 30, S. 5–17.
- Grob, Norbert: Wenders. Berlin 1991.
- Lefèbvre, Henri: Die Revolution der Städte. Frankfurt am Main 1976 [frz. 1970].
- Mitscherlich, Alexander: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. Frankfurt am Main 1965.
- Ritter, Kelly: Reframing the Subject. Postwar Instructional Film and Class-Conscious Literacies. Pittsburgh 2015.
- Wenders, Wim: Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche. Frankfurt am Main 2017.

Filmografie

- ALPHAVILLE. Reg. Jean-Luc Godard. F/I 1965.
- POLIZEIFILM. Reg. Wim Wenders. BRD 1968.
- SUMMER IN THE CITY. Reg. Wim Wenders. BRD 1970.