Alexander Graf: The Cinema of Wim Wenders. The Celluloid Highway
London: Wallflower Press 2002, 179 S., ISBN 1-903364-29-9, £ 13.99 (pb)

Über Wim Wenders, der neuerdings eine Professur für Bildwissenschaft in Hamburg innehat, sind bislang neben unzähligen Artikeln mehr als zwanzig Studien publiziert worden. Im Verhältnis zum Filmwerk, dessen Umfang Wenders mittlerweile auf 35 erhöht hat, nimmt sich diese Zahl fast noch bescheiden aus, aber sie macht den Erwartungsdruck deutlich, dem sich jede weitere Studie über Wenders ausgesetzt sehen muss. Im Unterschied zu vielen Arbeiten hat Alexander Graf jedoch nicht die bio-historiographische Methode gewählt. Er zeichnet also nicht das Wenders-Kino in seiner Entwicklung und seinen Zeitbezügen nach, sondern geht das umfangreiche Opus des international renommierten Regisseurs auf systematische Art an. Diese Entscheidung ist grundsätzlich mit dem Nachteil behaftet, dass das enorm disparate Spektrum, das Wenders über die beträchtliche Zeitspanne von mehr als drei Jahrzehnten hinweg kontinuierlich entfaltet hat, lediglich durchschimmern kann. Wenders hat bekanntlich Kurz- und Langfilme, Fernseh- und Kinofilme, Musikvideos, Werbe- und Dokumentarfilme gedreht; doch die Vielfalt an Themen, Genres und Formaten hat Graf bewusst zurückgestellt, um desto eindringlicher der Frage nachzugehen, ob sich im Werk von Wim Wenders nicht doch eine grundlegende Einheit fassen lässt.

Aufgrund dieses Zugangs dürfte die Rezeption seiner Edinburger Dissertation je nach Kenntnisstand sehr unterschiedlich ausfallen. Für Studierende, die von und über Wenders noch nicht viel gelesen und gesehen haben, bietet der Band durchaus aufschlussreiche Darlegungen. Wer jedoch die Abhandlung von Norbert Grob (Berlin: Edition Filme 1991) und das Studienbuch von Peter Jansen und Wolfram Schütte (München: Hanser 1992) kennt, wird vermutlich eher enttäuscht werden, denn mit filmtheoretischen Novitäten wartet Graf's Studie trotz ihres unverkennbar hohen theoretischen Anspruchs nicht so recht auf. Das mag daran liegen, dass Wenders selbst sowohl in seinen Filmen als auch in seinen begleitenden Selbstinterpretationen jene elementare Frage aufzuwerfen pflegt, die Graf als Theoriemodell für die ersten beiden Kapitel fraglos übernommen hat: die

Frage nach Verhältnis des filmischen Bildes und seiner Einordnung in narrative Strukturen. Graf ordnet dementsprechend seine theoretischen Teile (bis S.70) in zwei Kapiteln an: Das erste konzentriert sich auf das Bild als Repräsentation der physischen Realität (Stichworte: „the camera never lies“, S.19; Film als Errettung der Wirklichkeit, S.25; visuelle Inflation qua Fernsehen, S.27); das zweite Kapitel setzt sich mit dem von Wenders häufig angesprochenen Dilemma auseinander, eine Geschichte erzählen zu müssen, weil Film nun einmal ein zeitbasiertes Medium ist und als solches die Aneinanderreihung von Bildern verlangt, womit eine Art von Kausalität konstruiert wird (Stichworte: „incompatibility of images and narrative“, S.37; „story as ‚vampire‘“, S.46). In diesen Kapiteln, „heavily theory-oriented“ (S.6), werden einige Essentials der technisch reproduzierbaren Realität genannt, vor allem unter Verweis auf Kracauer, die jedoch im Endeffekt über die Tatsache galant hinweggehen, dass zwar das fotografische Reproduktionsvermögen bei dokumentarischem Kino und künstlichem Setting dasselbe sein mag, nicht jedoch der Bezug zur abgebildeten Realität. Da Graf diesen Unterschied nicht macht, behauptet er als Kern der Ästhetik in den Filmen von Wenders ein „documentary cinema“ (S.21), das nachzuweisen er sich leider erspart.

Graf schließt mit einem dritten Kapitel, das sechs Filme unter verschiedenen Aspekten kommentiert. An *Alice in den Städten* (1974) hebt er Wenders beobachtende Haltung, „the act of seeing“ (S.71; zugleich ein Buchtitel von Wenders) heraus. *Paris, Texas* (1984) und *Der Himmel über Berlin* (1987) werden als Suche nach einer Form betrachtet, in der die Akteure ihre Identität zurückgewinnen können, die sie durch bildliche Manipulation verloren haben (S.71). Der Tagebuchfilm *Tokyo-Ga* (1985) (S.105) wird als Suche nach dem Japan Ozus vorgestellt, das allein noch in dessen Bildern zu finden ist. *The Million Dollar Hotel* (2000) sieht Graf als Ausdruck, wie Fernsehen als Inbegriff der Bilderflut und Kommerzialisierung Menschen am Rande der Gesellschaft degradiert. *Lisbon Story* (1994) schließlich wird als Beispiel dafür angeführt, dass der Ton bei Wenders dieselbe Rolle spiele wie der Film: „to allow things to be seen differently“ (S.72). Bedauerlicherweise fehlen in diesem Korpus der marktgängigen Filme nicht nur die wenig ergründeten Filme der jüngsten Vergangenheit wie *Am Ende der Gewalt* von 1997 und der schon legendäre *Buena Vista Social Club* von 1999, dessen „dokumentarische“ Qualitäten zu untersuchen gewiss der Mühe wert wäre. Gelegentlich fehlen leider auch nuancierte Beobachtungen. So ist nur schwer nachzuvollziehen, wenn der Dramaturgie von *Alice in den Städten* jegliche narrative Logik im Sinne eines logischen Erzähl-Abschlusses abgesprochen wird (S.84). Ebenfalls irritierend wirkt Grafs Behauptung, dass ausgerechnet bei einem Musikfilm wie *Lisbon Story*, in dem die Gruppe Madredeus einen sichtbar tragenden Part spielt, der Soundtrack seine Autonomie vom filmischen Bild unter Beweis stelle und damit ein Beispiel kontrapunktischen Tongebrauchs im Sinne Eisensteins darstelle (S.140). Wenig überzeugend nimmt sich auch die Übernahme von Wenders eigener Behauptung aus, er sei durch die Filme von Yazujiro Ozu

entscheidend geprägt in seiner Filmästhetik (S.105). Unter anderem diese Aussage am Material zu prüfen, wäre einen Essay wert gewesen. Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass Grafs Buch eine gut lesbare und sehr anregende Studie bietet, mit der auseinander zu setzen sich in jedem Fall lohnt, auch wenn man en détail anderer Auffassung sein sollte.

Annette Deeken (Trier)