

Manfred Etten

Philipp Scheid: Raum / Akteure. Inszenierte Landschaften in den frühen Filmen von Wim Wenders 2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15421>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Etten, Manfred: Philipp Scheid: Raum / Akteure. Inszenierte Landschaften in den frühen Filmen von Wim Wenders. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 37 (2020), Nr. 4, S. 427–428. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15421>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Philipp Scheid: Raum / Akteure. Inszenierte Landschaften in den frühen Filmen von Wim Wenders

Köln: Herbert von Halem 2019, 344 S., ISBN 9783869623061, EUR 37,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Bonn, 2016)

„Orte sind meine stärksten Bildgeber“ (S.122) hat Wim Wenders einmal bekannt, und wenn es eine große Konstante in seinem Werk gibt, dann ist es die Verschränkung von *vision* und *location*, Cinephilie und Topophilie, die schon im Titel seines ersten Films *Schauplätze* (1967) aufschien und später die für Wenders so charakteristischen Landschafts-Filme und Film-Landschaften hervorbringen sollte. Philip Scheid erkundet diese inszenierten Landschaften nun aus einer genuin kunstwissenschaftlichen Perspektive: Anhand von Wenders' Frühwerk (neben den frühen Kurzfilmen vor allem *Alice in den Städten* [1974], *Falsche Bewegung* [1975] und *Im Lauf der Zeit* [1976]) zeichnet er nach, wie der Regisseur bestimmte Bildtraditionen aus Malerei und Fotografie in seinen Kino-Kosmos integriert und dabei zugleich die „Grundzüge und Leitlinien seiner Filmkunst“ (S.214) entwickelt hat. Neben den klassischen Bildkünsten kommen weitere Einflüsse in den Blick, etwa die reformatorische Urbanitätsdebatte in der damaligen BRD oder die internationale *Land-Art*- und *Site-Specificity*-Bewegung, die seinerzeit ähnlich ‚topophile‘ Projekte verfolgte wie Wenders als Filmemacher. Die eigentliche Schlüsselrolle spielt für

Scheid aber die deutsche Romantik, die nicht nur in der Landschaftsmalerei ihren kanonischen Ausdruck gefunden, sondern auch mit dem Konzept der ‚Seelenlandschaft‘ ein folgenreiches Paradigma initiiert hat: „die Gleichsetzung von Innen- und Außenwelt [...], die von einem schauenden Subjekt hergestellt wird“ (S.31). Der ‚romantische Wenders‘ gewinnt besonders scharfe Konturen im 5. Kapitel des Buches (S.210-261), das die romantischen Topoi ‚Blick aus dem Fenster‘, ‚Unrast‘ und ‚Wanderlust‘ auf die filmanalytischen Kategorien ‚Sehen‘, ‚Bewegung‘ und ‚Affekt‘ appliziert, sodass eine „Strategie der Paraphrasierung“ (S.268) sichtbar wird, mit der Wenders den romantischen Diskurs intermedial umcodiert und kritisch revidiert. Die Studie gelangt hier zum Kern ihrer Fragestellung und in gewisser Hinsicht auch ins Herz des Wenders-Werkes.

Allerdings ist Scheid nicht immer so fokussiert, sondern erweist sich als enorm ablenkungsanfälliger Autor mit einem starken Hang zu Exkursen. Diese liefern durchweg spannende Analysen (wie etwa die Kapitel zum ‚kritischen‘ deutschen Heimatfilm und zu Werner Herzog, zusammen mehr als 50 Textseiten), erhellen das Thema aber höchstens indirekt. Scheid kann

auch auf diesen Nebenschauplätzen die klassischen Tugenden seines Fachs voll ausspielen: die präzise ikonografisch-ikonologische Bildanalyse und eine nuancierte, detailgesättigte, lebendige Beschreibungssprache. Trotzdem wären die Leser_innen für eine strengere Routenplanung und ein paar Navigationshilfen dankbar gewesen, zumal Scheid weder streng chronologisch noch konsequent systematisch vorgeht und auch nicht sagen mag, was denn ‚Landschaft‘ überhaupt ist und wie sie sich von ‚Orten‘, ‚Räumen‘ oder der schlichten profilmischen „Außenwelt“ (S.22 und passim) begrifflich abgrenzen lässt. Um im Bild zu bleiben: Das Terrain ist terminologisch nur ungenügend abgesteckt.

So ähnelt Scheid ein bisschen den Wenders’schen „drifter“-Figuren“ (S.157), deren Perspektive „an nichts gebunden ist und den Blick folglich an alles klammern kann“ (ebd.). Das Buch gewinnt zuweilen selbst Roadmovie-Qualitäten, indem es sich den offenen, aber auch erratischen Blick und die „keinem Schema verpflichtete Erzählform“ (S.155) der besprochenen Filme zu eigen macht. Generell neigt Scheid dazu, sich dem Wenders-Kosmos eher mimetisch anzuschmiegen

als ihn nach Brüchen oder blinden Flecken abzusuchen. So bleibt auch unklar, wie Wenders den grundlegenden Widerspruch meistert, den Scheid mehrfach andeutet, ohne ihn wirklich als solchen zu explizieren: Einerseits gehe es Wenders um die „künstlerische Ausschöpfung eines Ortes“ (S.122), der im Zuge seiner Funktionalisierung als „Ausdrucks- und Bedeutungsträger“ (S.33) „ganz zur geistigen Kreation des Künstlers“ (S.23) werde. Andererseits soll er nicht visuell und narrativ ‚verbraucht‘ und seiner „topografischen Identität beraubt“ (S.194) werden. Wie funktioniert dieser Spagat zwischen „kinematografische[r] Indienstnahme“ (S.63) der äußeren Wirklichkeit und ihrer gleichzeitigen ‚Errettung‘? Hat er jemals funktioniert? Oder handelt es sich um eine immer schon fragile, in sich gebrochene Konzeption, ein paradoxes Unterfangen, das vielleicht für das Scheitern späterer Wenders-Projekte verantwortlich sein könnte? Mögliche Antworten wären jenseits des Untersuchungskorpus und der Methodik dieser Studie zu suchen, die insofern ein Sequel unbedingt verdient hätte.

Manfred Etten (Mainz)