

Andreas Becker

Jörn Glasenapp (Hg.): Kontinuität im Wandel: Begegnungen mit dem Filmemacher Wim Wenders 2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/17884>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Becker, Andreas: Jörn Glasenapp (Hg.): Kontinuität im Wandel: Begegnungen mit dem Filmemacher Wim Wenders. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 38 (2021), Nr. 3_4, S. 318–321. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/17884>.

Nutzungsbedingungen:

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

<http://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:

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

Jörn Glasenapp (Hg.): Kontinuität im Wandel: Begegnungen mit dem Filmemacher Wim Wenders

München: edition text + kritik 2021, 251 S., ISBN 9783967075625, EUR 29,-

Der vorliegende von Jörn Glasenapp herausgegebene Band ist das Ergebnis intensiver Beschäftigung des Lehrstuhls für Literatur und Medien an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg mit Wim Wenders' Werk. Konkret gehen die Beiträge auf eine Online-Tagung am 7. und 8. August 2020 zurück, die anlässlich des 75. Geburtstags von Wenders stattfand und bei der der Meister selbst live zugeschaltet war. Die verschiedenen Formen und Ebenen der Auseinandersetzung sind Ausdruck einer lebendigen akademischen Diskussionskultur, die neue Perspektiven auf den Autorenfilmer Wenders eröffnet. Die Neuverortung spannt vor allem den Bogen zwischen den frühen Filmen und den jüngeren Arbeiten. Bereits ausgiebig erforschte Klassiker wie *Der Himmel über Berlin* (1987) werden daher konsequenterweise wenig behandelt, was dem Band gut tut. Die Aufsätze sind natürlich eigen-

ständige Arbeiten, deren Motive und Diskussionsfelder überschneiden sich aber, so dass quer über die Einzelbeiträge hinweg größere Motivfelder und Zusammenhänge erschlossen werden, etwa Wenders' gewandelter Umgang mit der amerikanischen Kultur, seine Medienkritik (mit Bezügen unter anderem auf Michel Foucault, Roland Barthes, Niklas Luhmann, Theodor W. Adorno, Georg Wilhelm Friedrich Hegel), die Musikalität der Filme (Popkultur), seine Orte (Butte, Westernszenerien, Städte) und natürlich die film- und kunstgeschichtlichen Bezüge, vor allem die zur amerikanischen Malerei (Andrew Wyeth, Edward Hopper). Hier wurde gemeinsame Kärnerarbeit geleistet, was sich in dem stimmigen Chor der Beiträge zeigt.

Glasenapp eröffnet den Band mit zwei Aufsätzen über „Wim Wenders' und Peter Handkes Roadmovie-Miniatur *3 amerikanische LP's*“, deren Musika-

lität, die eine Signatur auch der späten Werke sein wird, genau wie die Zusammenarbeit mit Handke: „Die alltägliche deutsche Umgebung soll dadurch resonanzfähig gemacht werden, dass ihr eine akustische Dosis ‚Amerika‘ injiziert wird, auf dass man ‚Amerika‘ dann auch auf den Bildern sehen kann bzw. zu sehen vermeint“ (S.18). Diese medialen Interferenzen sind es, die auch die jüngeren Arbeiten von Wenders prägen und die Modelle und Kompositions-ideen der späten Filme *in nuce* enthalten. Wenders' Blick auf den Alltag ist medial getränkt, wie Glasenapp zeigt, so etwa durch Harvey Mandels Gitarrensound, der über Bilder von München gelegt wird: „Schafft es Mandel, das ‚Millionendorf‘ an der Isar zu ‚amerikanisieren‘, oder ist der Widerstand, den die bayerische Landeshauptstadt selbst an ihrer gesichtslosen Peripherie gegenüber ihrer akustischen Transformation leistet, zu groß?“ (S.28). In dem Folgebeitrag stellt Glasenapp Wenders stilistisch in das *slow cinema*, den italienischen neorealistischen Film Roberto Rossellinis, wobei natürlich die großartige Kameraarbeit Robby Müllers ihre Handschrift hinterlässt.

Julian Weinert untersucht Chris Petits *Radio On* (1979) im Verhältnis zu Wenders' Roadmovie-Trilogie *Alice in den Städten* (1974), *Falsche Bewegung* (1975) und *Im Lauf der Zeit* (1976). Golnaz Sarkar Farshi nähert sich diesen Arbeiten mit Niklas Luhmann sowie den Bezügen zum Neuen Deutschen Film, und Mirjam Schmitt fragt nach den Schnittmengen mit der Kritischen Theorie. Ob ein Filmemacher der bessere Medienkritiker ist, sei

dahingestellt, aber dass dieser medien-reflexive Aspekt in Wenders' Werk eine wichtige (narrative) Funktion hat, ist offensichtlich, genauso wie die Faszination des Bildkünstlers Wenders an den neuen Sehtechniken Video, 3D-Film: „Das *Sehen*, der Sinn, der uns für Wenders wie für Adorno von den anfangs beschriebenen Fernsehbildern genommen wird, soll sich im Kino regenerieren. Bei Wenders findet dies häufig auf einer doppelten Ebene statt: auf der formal-ästhetischen für den Zuschauer wie auf der diegetischen für seine Figuren“ (S.87). Diese Dopplung geht sogar bis zum Regisseur, der in einem Werbespot selbst auftrat, der in einem Corona-Kurzfilm für den RBB an der Schreibmaschine sitzt und der auch einige Cameo-Auftritte hat beziehungsweise sich als *Off*-Kommentator in seinen Dokumentarfilmen als Subjekt stets mit thematisiert.

Weitere Beiträge setzen dann einen Schwerpunkt auf die amerikanische Kultur und die Darstellung einiger Motive. Sven Weidner untersucht etwa Hotels und Motels bei Wenders, das heißt spezifische Schauplätze und Räume: „Das Motel ist sehr wahrscheinlich eine jener Institutionen, die am wenigsten mit dem Wandel der Zeit Schritt halten oder sich neuen Trends und Tendenzen anpassen mussten. Ihrer Architektur nach sind Motels amorphe Gebilde, zeitlos, unterschiedslos, mithin gesichtslos, ausgelegt in erster Linie auf Funktionalität. [...] Es oszilliert zwischen pragmatischer wie gleichförmiger Architektur, Funktionalität, Desillusion und Anonymität, also reiner Pragmatik einerseits und Verdächtigem,

Enigmatischem, Undurchschaubarem, Gefährvollem andererseits“ (S.93). Natürlich gehört Foucaults Konzept der Heterotopie hierher –, dass darin narrative Potenziale liegen, macht Weidner überzeugend deutlich.

Glasenapps dritter Beitrag im Band über *Don't Come Knocking* (2005) betreibt eine faszinierende geografische Spurensuche nach Butte, einem Ort, der beide Seiten des amerikanischen Traums versinnbildlicht. Überhaupt werden Geschichten von Wenders weniger erzählt als ‚sichtbar‘ gemacht – landschaftlich, symbolisch, zeitlich. Zu Beginn reitet Howard (Sam Shephard) vom Set weg, genauso wie Wenders die übliche Dramaturgie verlässt. Orte erzählen sich so selbst, wenn man sie lässt. Im Kern stehen bei Wenders dann die ikonografischen Orte der Moderne. So führt er uns laut Glasenapp in jene Gespensterstadt Butte mit „insgesamt knapp 100 *ghost signs*, mit Pinsel an die Wände der historischen Bauwerke angebrachten (Werbe-)Schriftzügen also, deren deiktischer Appell insofern ins Leere läuft, als die Produkte und Dienstleistungen, auf die verwiesen wird, schon längst nicht mehr zu bekommen sind“ (S.172).

Matthias Hurst führt diese Linie in seinem Beitrag „*Don't Come Knocking* und der lange Abschied vom Amerikanischen Traum“ weiter, indem er den genretypischen Linien mit einer Diskussion der Sekundärliteratur (und Wenders' Aussagen) folgt und dann zum Fazit kommt: „Wenders' Inszenierung und die Kameraarbeit von Franz Lustig erzeugen eine filmische Textur, die in postmoderner Doppeldeutigkeit

Abbild einer profilmischen Wirklichkeit und zugleich kulturgeschichtliches Bildzitat ist, eine Verbildlichung des amerikanischen Mythos als Mythos seiner Bilder und als attraktive Kinoästhetik, die den Repräsentationscharakter und die Künstlichkeit ihrer Bilder zur Schau stellt und dabei ihre eigene zeichenhafte Leuchtkraft entfaltet“ (S.192f.). Das sind tatsächlich sehr spannende Perspektiven auf diese Filme. Amerika wird zu einem kinematografischen Imaginationsort, wobei Nostalgie, Wehmut und Melancholie manchmal in humoreske Szenen kippen.

Katharina Stahl nimmt den *Buena Vista Social Club* (1997) als Musik(-dokumentation) in den Blick. Die Einsichten Stahls liefern wichtige Impulse und Ansätze für eine Sichtweise auf die Inszenierung von Männlichkeit bei Wenders und dessen Umgang mit Klischees: „vielmehr begleitet die Kamera den Zigarre rauchenden Compay Segundo auf seinen Ausflugsfahrten im Oldtimer und zeigt Omara Portuondo als Zentrum singender Kubaner*innen – womit gängige Klischees bezüglich des globalen Südens nicht hinterfragt, sondern vielmehr als authentische Eindrücke des kubanischen Alltags reproduziert werden“ (S.115).

Felix Lenz setzt souverän Wenders' und Terrence Malicks Alterswerke in Bezug und untersucht Zeitfiguren, geteilte Vorbilder, den Überlegungen Hegels und denen des Ethnologen Arnold van Gennep folgend. So werden Kameraarbeit, Figuren, Erzählbögen, der Umgang mit Gegenwarten und zeitlichen Parallaxen und die

Frauenfiguren bei Wenders argumentativ zusammengeführt, die ans Traumhafte randenden Bildwelten Andrew Wyeths als Bezugsgröße, so in *Every Thing Will Be Fine* (2015): „Die Umgebung des Unfalls, in der die Illustratorin Kate mit ihren beiden Söhnen lebt, imitiert in Form und Farbe des Hauses, in Konturen der Wirtschaftsgebäude und Gemarkungen der Landschaft Wyeths Malwelt. Hierdurch erschließt Wenders lückenlos einen malerischen Kosmos“ (S.213). Kunstvoll werden von Lenz die subtilen intermedialen Erzählstrategien in Wenders' Farbfilmern beschrieben. So liefert er ein Modell, das sich auf andere Filme Wenders' anzuwenden lohnen würde.

Katharina Rajabi rückt Michelangelo Antonioni und die Fotografie in den Fokus, indem sie *Palermo Shooting* (2008) mit Roland Barthes liest und uns auch *Alice in den Städten* neu erschließt.

Petra Anders untersucht das Thema *disability*. Damit beleuchtet sie ein unseres Wissens bislang wenig beachtetes Motivfeld in Wenders' Werk, nämlich die behinderten Figuren, die sich, wie Anders zeigt, wie ein narratives Netz über Wenders' Schaffen legen und deren Sicht- und Erlebnisweisen er eine filmpoetische Würde verleiht.

Matthias Bauer behandelt schließlich die Themenfelder Szenografie, Bildraum und Schauraum. Er setzt mit

einer systematischen Reflexion ein, um dann zum Fazit zu kommen: „Man kann also sagen, dass Wenders seinen Zuschauern in *Die schönen Tage von Aranjuez* sowohl die kinematografische Entgrenzung des theatralen Bildraums als auch die Rückwendung der siebten Kunst auf die Urszene des Schauspiels vor Augen führt. Er blendet die beiden poetischen Verfahren des *scenic writing*, verkörpert durch den Schriftsteller am Schreibtisch, der auf die Bühne vor seinem Fenster blickt, und des *stage painting* ein, das die Filmemacher mittels Ausstattung, Ausleuchtung und Aufnahme betreiben“ (S.234). Dabei steht wieder das Stilmittel des unmittelbaren Erzählens über Orte im Fokus, die Darstellung der Topoi, die ein dem ‚literarischen Erzählen‘ adäquates Verfahren bilden, sowie das verzeitlichte Bild.

Der sorgfältig edierte Band bietet eine Orientierung vor allem in Wenders' frühen und neueren Arbeiten auf höchstem Niveau und liefert präzise und fundierte Analysen von Einzelwerken, die zeigen, wie weit Wenders' Schaffen in die Künste ausstrahlt. Dabei erschließen die Autorinnen und Autoren gerade die intermediale Seite seiner Filme und eröffnen so neue Kontexte, und so begegnen uns Wenders' Filme in diesem Band auf eine frische Weise.

Andreas Becker (Tōkyō)