

# Zum Werk von Wim Wenders : Signale aus der Einsamkeit

Autor(en): **Knorr, Wolfram**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **26 (1984)**

Heft 136

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866533>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Dennis Hopper in DER AMERIKANISCHE FREUND

Zum Werk von Wim Wenders

# Signale aus der Einsamkeit

PARIS, TEXAS von Wim Wenders

# Familienzusammenführung in menschen- leeren Lebensräumen

Was Budd Boetticher für den Western, das ist Wim Wenders für den neuen deutschen Film: beiden gelingt es Kommunikationsprobleme mit Lakonie und melancholischer Gelassenheit zu erzählen. Der spröde Charme der Boetticher-Western, die individuelle Einsamkeit der Helden in einer Landschaft der kollektiven Depression, die Odyssee eines Mannes ins geistige Terrain «toter Seelen» und seine Rückkehr in die Anonymität - das sind auch immer wieder die Topoi und Fixpunkte im erzählerischen Werk von Wim Wenders.

Doch während Wenders' frühere Filme oft tiefgründelnde Weltverzweiflungs-Rituale waren, die sehr deutsch und mit gespreizter Grübelerei daherkamen, hat er nun mit seinem jüngsten - in Cannes triumphal gefeierten - Film PARIS, TEXAS zu einer erzählerischen Klarheit gefunden, die sich als einzigartig in der neueren Filmszene bezeichnen lässt.

Dass dabei das Drehbuch eine überaus wichtige Rolle spielte, verhehlt Wenders nicht; es sei eine ideale Zusammenarbeit zwischen ihm und dem amerikanischen Dramatiker Sam Shepard gewesen. Man tut dem ziemlich überstrapazierten Begriff des «Autorenfilms» gewiss keinen Abbruch (und schmälert schon gar nicht die Leistung Wenders'), wenn man sagt, das Gelingen dieses Films ist zum grossen Teil Shepard zu danken (den man übrigens noch kürzlich in der Rolle des Testpiloten Chuck Yeager in Philip Kaufmans THE RIGHT STUFF sehen konnte).

Shepard schrieb - ganz auf Wenders' Thematik zugeschnitten - die Geschichte einer Odyssee von Texas, Arizona nach Kalifornien. Bewegung ist hier beides: *motion* und *emotion*. Held des Films PARIS, TEXAS ist Travis, ein Mann, der an Gedächtnisverlust und Katatonie leidet: er bewegt sich sinn- und ziellos durch die Staaten, zu Fuss, in tumber, schmerzloser Mechanik. Irgendwo in der texanischen Einöde bricht er in einer Bude, einer Kreuzung von Wellblechkneipe und Gasoline-Station, zusammen. Er hat keine Papiere bei sich, nur eine Karte, die einen Hinweis auf Verwandte, zumindest Bekannte gibt.

Mit Hilfe dieser Ansichtskarte wird sein Bruder Walt ausfindig gemacht, der mit seiner Frau und einem Jungen in Los Angeles lebt, wo er ein Reklameschild-Unternehmen führt. Walt reist in die texanische Endstation, um seinen Bruder zu holen - denn man hielt Travis längst für tot, nachdem er vier Jahre einfach spurlos verschwunden war. Bruder Walt nahm damals Travis'

Sohn Hunter bei sich auf, und der kleine Hunter hat Walt und seine Frau Anne längst als Eltern akzeptiert.

Mit dem Auftauchen des leiblichen Vaters beginnt sich die Situation zu verändern. Nur allmählich kehrt Travis in die Welt der gesellschaftlichen und emotionalen Beziehungen zurück, und ebenso zurückhaltend lernt Hunter wieder eine Beziehung zu Travis aufzunehmen. Als «Eisbrecher» dient ein Super8-Familienfilm aus früheren Zeiten, den Wenders dramaturgisch und psychologisch raffiniert dazwischenmontiert. Diese Szenen zählen in ihrer sensiblen Behutsamkeit zu den schönsten und spannendsten des Films.

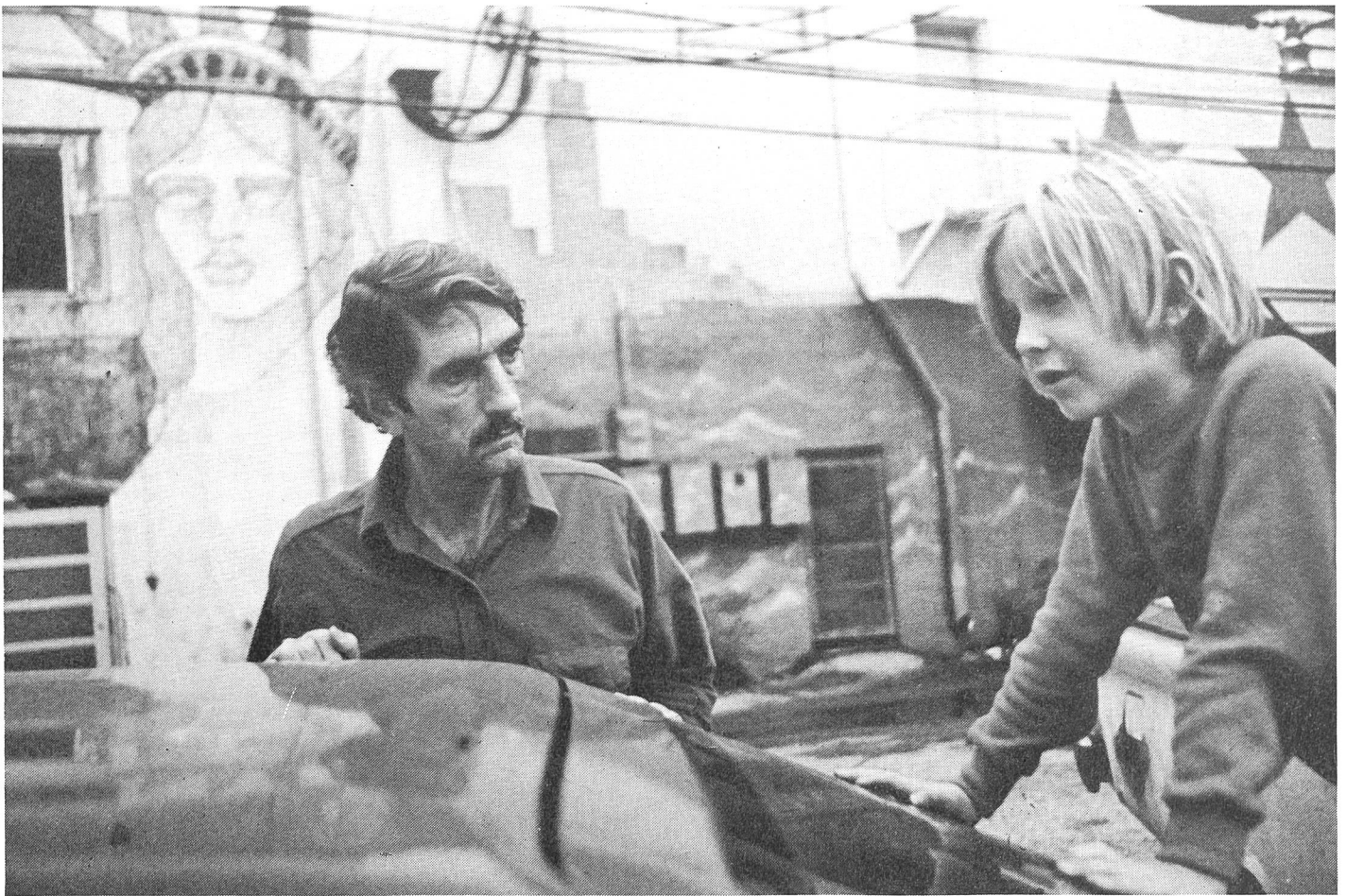
Erst danach erfährt man die Ursache für Travis' Blackout: Seine junge Frau Jane hat ihn vor vier Jahren verlassen. Emotional wieder aufgerichtet, geht nun Travis mit seinem Sohn Hunter auf die Suche nach ihr; sie finden sie - in einer Peepshow. Dort, in einem der Besucherkästen, die mit Einwegspiegeln versehen sind, beginnt Travis' eigentliche Aufarbeitung der Vergangenheit, der Beziehungen und der Liebe. Eine lange (fast zu lange) Szene psychoanalytischer Aufdröselung alter Gefühls-Verknäuelungen. Diese Schlusszene, die zu den aufregendsten Einfällen des Films gehört, ist eine geniale Mischung aus Beichtstuhl und Analyse, eingebettet in ein Edward-Hopper'sches Einsamkeits- und Erwartungs-Interieur.

Nachdem es Travis gelungen ist, seine Frau zu überzeugen, das gemeinsame Kind wieder zu sich zu nehmen, reist er alleine in einen blutroten Sonnenuntergang, die schwarze Skyline von Huston hinter sich lassend - ganz wie ein Held aus einem Budd-Boetticher-Western.

Wenders' einfache Geschichte einer Familienzusammenführung wird bestimmt von einer menschenleeren Motivwelt. Die Landschaft ist eine unendlich traurige Ödnis, getränkt in Schwermut. Die Strassen sind einsame Kriechspuren, die sich in der Tiefe der Ebene verlieren, wie freigelegte, tote Nervenstränge. Die Bilder sind Tableaus zwischen Edward Hopper und den Fotorealisten: entschlackt, rigoros entfleischt auf die trivialen Valeurs von ikonografischen Pop-Signalen.

Doch die Bilder - intensive elektrochemische Pastell- und Violett-Töne (Kamera: Robby Müller) - verselbständigen sich nie, sondern unterordnen sich der Geschichte. Was in früheren Wenders-Filmen häufig noch der Fall war (etwa in DER AMERIKANISCHE FREUND), dass die allzu chicke Ästhetik die Dürftigkeit der Story wiedergutmachen sollte, gewinnt hier ein erstaunliches





Geschichte einer Familienzusammenführung: Travis mit Hunter auf der Suche nach der Mutter





Reisen wird zum drängenden Impuls ...



... zur Erfahrung, zur Flucht, zur Rückkehr ...



... zu einem Zurücktasten in die eigene Vergangenheit.



Gleichgewicht. Wie die Einsamkeitsfiguren aus den Hopper-Bildern agieren Wenders' Schauspieler mit grösster Scheu, mit einer Erwartungshaltung, die nie outriert, aber auch nie in jene modische Gelassenheit abgeleitet, die in früheren Filmen «Sensibilität» annonciieren sollte.

Harry Dean Stanton ist von spröder emotionaler Gebremstheit, fast stumm, mit neugierigen Blicken und bummelndem Charme; Dean Stockwell der freundliche, amüsierte Quasselbruder, der Travis zum ersten Mal wirklich zu verstehen sucht. Wenders schreckt auch nicht vor sentimentalen Gefühlsäusserungen zurück und bewältigt sie mit erstaunlicher, sanft ironischer Distanz. Reisen, Bewegungen, der Ablauf der Zeit in der steten lokalen Veränderung bestimmen den Duktus aller Filme von Wim Wenders; doch hier hat er erstmals zu seinem wahren Thema gefunden, ist das *road movie* plausibel, ohne den allzu wonnevollen Zitatcharakter seiner früheren Filme. Reisen wird zum drängenden Impuls, zur Erfahrung, zur Flucht, zur Rückkehr, zur Identitätssuche, zu einem Kreisen um sich selbst, zu einem Zurücktasten in die eigene Vergangenheit. Das Unterwegs wird zum Zustand jenseits des Alltäglichen, zum Zwischenbereich, in dem man mehr riskiert, stärker fühlt und Fantasie, Reflexion, Assoziationen freisetzt.

Wenn der inflationär gebrauchte Begriff «Sensibilismus» erstmals wirklich einen Sinn hat, weil er sich aus der Geschichte plausibel ableiten lässt, dann hier in PARIS, TEXAS. Die verwirrend schönen und suggestiven Bildabläufe, Kompositionen von grosser Poesie und technischer Perfektion, ordnen sich der Suche nach einem Lebenssinn mit einer solch entspannten Leichtigkeit unter, dass man voll in den Sog der Geschichte gezogen wird, ohne das Gefühl zu haben, alle fünf Minuten feststellen zu müssen: «Starkes Bild». Was oft künstlich hergestellt wird - und dadurch zum Kunstgewerbe missrät -, entwickelt sich hier schnörkelloß aus der Logik der Geschichte.

»Aus der Traum«, schrieben noch vor einiger Zeit die Kritiker angesichts des misslungenen HAMMETT, den Wenders endlich in seinem Traumland Amerika realisieren konnte. Nach PARIS, TEXAS, den er nun wirklich frei in den USA drehen konnte, erweist sich diese Feststellung als verfrüht. Jetzt müsste man wohl sagen: Der Traum wurde realisiert - er ist Wirklichkeit geworden. Wenders: «Ich werde wohl kaum wieder einen Film in den USA machen, weil ich das Gefühl habe, ich würde mich dann nur noch wiederholen. In PARIS, TEXAS habe ich alles gesagt, was mir im Zusammenhang mit Amerika vorschwebte.»

Wolfram Knorr

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Wim Wenders; Drehbuch: Sam Shepard, Wim Wenders; Kamera: Robby Müller; Ausstattung: Kate Altman; Schnitt: Peter Przygodda; Musik: Ry Cooder.

Darsteller (Rollen): Harry Dean Stanton (Travis), Nastassja Kinski (Jane), Dean Stockwell (Walt), Aurore Clement (Ann), Hunter Carson (Hunter), Bernhard Wicki (Doktor).

Produktion: Road Movies Filmproduktion, Berlin; Argos Film, Paris; Produzent: Chris Sievernich; Produktionsleitung: Don Guest. Gedreht zwischen dem 29.9. und dem 11.12. 1983 in Texas, California und New Mexico. Weltvertrieb: Filmverlag der Autoren, München; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.