

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 26 (1984)  
**Heft:** 136

**Artikel:** Wim Wenders und seine Filme : sehen, was zu sehen ist  
**Autor:** Grob, Norbert  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866535>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 05.05.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Wim Wenders und seine Filme

# Sehen, was zu sehen ist

### Anfänge

---

Ende der sechziger Jahre publizierte Wim Wenders eine Reihe von Texten über Film und Musik. Zur gleichen Zeit probte er in mehreren Kurzfilmen den eigenen filmischen Ausdruck.

Von einem «Wahrheitsmoment» schrieb er, als einiges in einem Film ihn an Lumières L'ARRIVEE D'UN TRAIN erinnerte. Anfang der siebziger Jahre reklamierte er dieses Moment für sich selbst. «Ganz am Anfang», sagte er, «war Filmemachen für mich, dass man die Kamera irgendwo hinstellt und auf etwas ganz Bestimmtes richtet und dann nichts tut und nur laufen lässt. Und die Filme, die mich am meisten beeindruckt haben, das waren auch die von den ganz ganz frühen Filmemachern um die Jahrhundertwende, die nur aufgenommen haben und sich dann gewundert haben, was dann auf dem Material drauf war... Es ist mehr das Zuschauen, was mich fasziniert hat am Filmemachen, als das Verändern oder Bewegen oder Inszenieren. Dass man etwas entdecken kann, dass einem etwas auffallen kann, das finde ich eigentlich viel wichtiger, als dass man etwas ganz deutlich macht.» <sup>1)</sup>

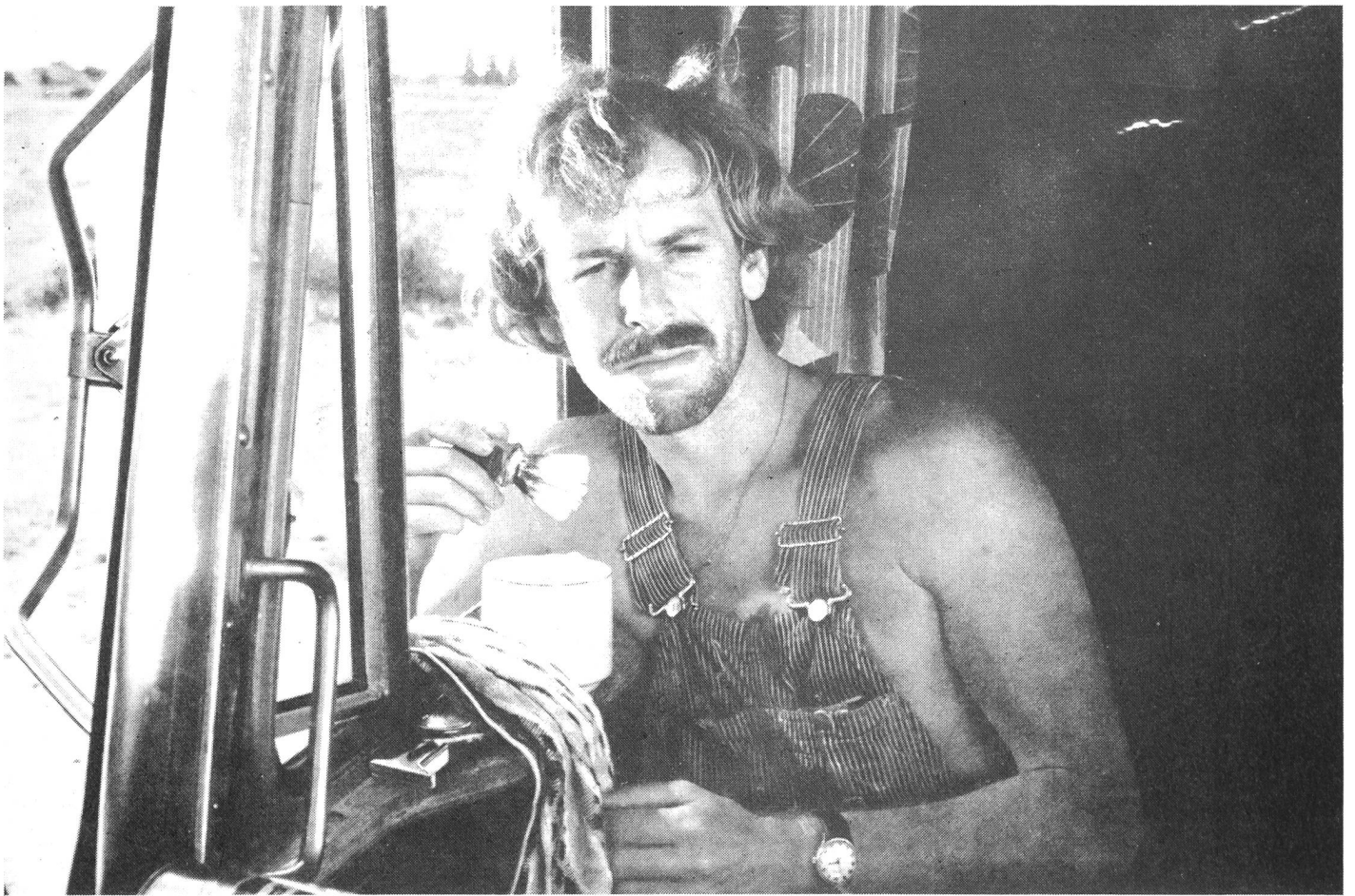
Wenders' Worte setzen sich durch in seinen frühen Filmen: als Haltung. Die Bilder funktionieren nicht vorrangig für einen fiktiven, narrativen Zusammenhang. Sie entwickeln einen Reichtum, der ganz für sich steht. Die Bilder in SAME PLAYER SHOOTS AGAIN, SILVER CITY, ALABAMA - 2000 LIGHT YEARS und DREI AMERIKANISCHE LP'S: sie zeigen, ohne gleichzeitig zu deuten. Es geht nicht um Einzelheiten, die ein Ganzes suggerieren, sondern um Ausschnitte, die gerahmt sind. Das filmische Sehen bleibt so niemals nur blosses Zuschauen; es ist immer auch sinnliches, entdeckendes Wahrnehmen.

Besonders in SILVER CITY, der unterschiedliche Ansichten von Münchner Strassen und Plätzen vorzeigt, stehen im Mittelpunkt die Details, die man entdecken kann, und die Nuancen, in denen diese Details zueinander sich verändern. Die Kamera ist starr. Die Einstellungen dauern, solange das Material (30m-Rollen) reicht. Sie sind so total wie nur möglich fotografiert, damit sie so viel wie möglich erfassen. Und ihr Kamera-Standpunkt entspricht oft dem Blick aus den Wohnungen, in denen Wenders damals gerade wohnte. Das Alltägliche als ästhetisches Erlebnis. Raum wird erfahrbar durch Grenzen und Lücken: durch Häuser und

durch Wege, die zwischen den Häusern sich hindurchwinden. Und Zeit wird spürbar durch das Licht und durch die Bewegung, die auf den Strassen herrscht: Früh am Morgen, der Tag ist noch blaugetönt, gibt es kaum Passanten und noch wenige Autos. Nur die Ampeln sind in Betrieb. Später, wenn es Abend und dunkel geworden ist, sind die Strassen mit Fahrzeugen überfüllt. Die Ampeln schalten weiterhin regelmässig. Zu ihrem Spiel mit roten, gelben und grünen Lichtern kommen nun aber noch das Rot, Gelb und Weiss von Stopplichtern, Blinkern und Scheinwerfern der Autos. «SILVER CITY ist ... ein Film der vollkommenen Ruhe... (Er) weist in eine Richtung, wo Kino par excellence entsteht.» <sup>2)</sup>

Von Anfang an gab es auch Genre-Elemente in Wenders' Filmen: Details, oft Partikel nur, die den Helden in den Kontext von Kriminal- und Gangsterfilmen stellten. So etwa in SAME PLAYER SHOOTS AGAIN, ALABAMA und SUMMER IN THE CITY. Später dann auch in DER AMERIKANISCHE FREUND, HAMMETT und DER STAND DER DINGE. Es sind Gegenstände und Schauplätze, die gewöhnliche Situationen zu Genre-Ereignissen verdichten. Schon die Präsenz eines Revolvers macht alles mysteriöser, geheimnisvoller. In SAME PLAYER geht «a man with a gun» nur einfach über eine Strasse. Und in ALABAMA streift er durch Kneipen und Strassen und fährt Auto; am Ende ist er tödlich verletzt, setzt sich in seinen Wagen und fährt, bis er stirbt. Die Kamera simuliert dabei seinen Blick. Man sieht die Strasse, die Bäume und die Felder, auf denen stellenweise noch Schnee liegt, durch die Windschutzscheibe. Und wie der Mann stirbt, sinkt der Film ganz, ganz langsam ins Schwarz.

Bei SAME PLAYER SHOOTS AGAIN kommt noch ein spielerischer Versuch mit Wiederholungen von Bildern hinzu. Im Mittelteil des Films gibt es eine Einstellung, die insgesamt fünfmal wiederholt wird: Ein Mann, vielleicht ein Gangster, vielleicht ein Verfolgter, von dem man nur den Unterkörper sieht, schleppt sich mühsam über eine Strasse. Er scheint schwer verwundet zu sein. In seinen Händen hält er eine Maschinenpistole. Nach einer Weile verlassen ihn die Kräfte, und er droht zu stürzen. Doch bevor er hinfällt, gibt es einen Schnitt. Und dieselbe Einstellung beginnt wieder von vorne - nur anders eingefärbt. In der letzten Einstellung liegt der Mann tot auf der Rückbank eines Autos. Er blutet noch aus Nase und Mund. Sein Kopf, der einen Hut trägt, ist



Rüdiger Vogler, Lisa Kreuzer in IM LAUF DER ZEIT





Frederich Forrest in HAMMETT

leicht zur Seite geneigt. Es scheint, als sei er gegen das linke hintere Fenster gelehnt. Die Augen, halb offen, sind starr in die Weite gerichtet. Und «draussen zieht die Landschaft vorbei». <sup>3)</sup> Der Film lebt vom Rhythmus der Wiederholungen. Und von den Stimmungen, die durch diesen Rhythmus entstehen. Wie in einer musikalischen Variation geht es eher um minimale Nuancen, die von Betonungen, von Beziehungen zwischen Tönen herrühren. Nicht um Bedeutungen, die das Gezeigte artikuliert. Wenders selbst erklärte: «For me, it had a lot to do with pinball machines - I mean a game where you have five balls.» <sup>4)</sup>

## Richtungen

1970 begann Wenders, zeitlich und ästhetisch umfassendere Filme zu machen. Nun gab es auch Helden, deren Erlebnisse und Erfahrungen zu Geschichten sich fügten. Die Dramaturgien wurden vielschichtiger, die Ellipsen mutiger. Und die kinematografischen Operationen wurden vielfältiger: auch wenn der beobachtende Gestus der Kamera der vorherrschende blieb.

Wenders drehte offene Filme: über Figuren, die sich gegen abschliessende Geschichten wehren. Filme, in denen die Kamera sich voller Neugierde auf die Welt richtet, durch die diese Figuren sich bewegen. SUMMER IN THE CITY, ALICE IN DEN STÄDTEN, FALSCHER BEWEGUNG, IM LAUF DER ZEIT, NICK'S MOVIE, DER STAND DER DINGE. Und andererseits drehte er Filme, die vorrangig Geschichten erzählen: mit Figuren und mit einer Kamera, die sich der Geschichte unterordnet. DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER, DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE, DER AMERIKANISCHE FREUND, HAMMETT.

## Abläufe

Montage spielt bei Wenders eher eine untergeordnete Rolle. Dass das, was man sehen kann, nicht genügt, sondern ergänzt werden muss durch Schnitte, die dem Gesehenen neue Bedeutungen beifügen, ist seinen Filmen fremd. Bilder, die aufeinandertreffen und so etwas Neues hervorrufen, gibt es in Ansätzen nur in SAME PLAYER SHOTS AGAIN, POLIZEIFILM und NICK'S MOVIE - LIGHTNING OVER WATER.

Montage als artikulierendes Element zwischen zwei Einstellungen: Das nutzt Wenders gelegentlich zur Poetisierung. Etwa, wenn er in ALICE IN DEN STÄDTEN Rüdiger Voglers Reise durch die USA mit Blenden rhythmisiert; als Komposition von Augenblicken, die aus dem Dunkel heraustreten und ins Dunkle wieder versinken. Die Blenden machen das Entstehen und Vergehen der Bilder deutlich. Sie reden von der Welt hinter den Bildern, von ihren Konstituenten, auch von ihren Geheimnissen. So lassen sie den «Schatten des Todes» (Bela Balazs) spüren: zwischen den Körpern von Menschen und Dingen.

In FALSCHER BEWEGUNG entsteht eine lyrische Atmosphäre durch mehrere Überblendungen. Wo das alte

Bild noch nicht völlig vergangen und wo das neue Bild noch nicht voll und ganz entstanden ist. Rüdiger Vogler beginnt eine Reise durch Deutschland. Im Zug trifft er einen alten Mann und ein junges Mädchen, Hans Christian Blech und Nastassja Kinski. Sie blicken sich gegenseitig an, schauen auf die Landschaft, die vorüberzieht. Ab und zu liest Vogler eins, zwei Sätze in seinem Buch. Nach einer Weile konzentriert sich der Film auf Kinskis Gesicht, blendet dann über auf Gleise, über die der Kamerablick hinwegrast. Dann noch eine Überblendung auf Kinskis Gesicht. Zeit vergeht. Räume bleiben zurück. Und ein junges Mädchen wacht stumm über die Welt.

In den meisten Filmen aber ordnet die Montage vor allem den Lauf der Ereignisse. Sie stellt die Spannung her, die entsteht zwischen dem, was gesagt, und dem, was verschwiegen wird. Das akzentuiert die ästhetische Intention: Bei Wenders sollen die Bilder weniger bedeuten; sie sollen zeigen. Und die Montage soll die Bilddauer organisieren: also den Zeitablauf regeln und den Rhythmus bestimmen. Wenders sagt: «In Filmen gibt es Zeitabläufe, die zueinander passen müssen, und nicht Gedanken die zueinander passen müssen.» <sup>5)</sup> Er ist ein Filmemacher, der sukzessiv erzählt: im dann und dann und dann. Diese Art zu erzählen trägt in sich immer etwas Naives, etwas, das von einer ursprünglichen Lust am Spannungsvollen zeugt. Jedes dann ... und dann ... verheisst ein neues Abenteuer. In dieser Erzählform ist noch lebendig, dass Einzelheiten tatsächlich noch Geheimnisse in sich haben und dass die Bilder, die diese Geheimnisse vorführen, nur Andeutungen sind.

## Stil

Neben der Montage ist es vor allem die Kamera, die zum Ausdruck bringt, was allein in Filmen zum Ausdruck gebracht werden kann. In Wim Wenders' Filmen ist das deutlich sichtbar. Wie da die Kamera arbeitet, präsentiert auch Wenders' Stil als Regie-Autor: Weil sie redet - auch jenseits von den Dingen, die gerade vorgezeigt, auch jenseits von den Geschichten, die gerade erzählt werden.

Anfangs, besonders in SUMMER IN THE CITY, ALICE IN DEN STÄDTEN und IM LAUF DER ZEIT, gibt es lange, schier endlose Einstellungen. Man sieht, was zu sehen ist: Strassen, Häuser, Autos, Lichter. Man sieht nicht, dass einer Strassen, Häuser, Autos, Lichter fotografiert hat. In SUMMER IN THE CITY gibt es das Bild eines Kinos - das «Metropol» in West-Berlin. Fast zwei Minuten hat man Zeit, es sich anzuschauen. Das, was passiert, ist, dass es so lange da ist. Dass es schön ist, es sich in aller Ruhe anzuschauen. Die Dauer verändert den Blick. Die Augen nehmen sich plötzlich grössere Freiheiten heraus. Die Einzelheiten werden wichtiger als der Überblick. Und in ALICE IN DEN STÄDTEN gibt es die lange Suche nach einem Haus, von dem nur ein Foto existiert. Die Kamera blickt auf die Häuser, an denen Vogler im Auto vorbeifährt. Sie übernimmt oft seinen suchenden Blick: starr, nur durch die Bewegung des Autos selbst in Bewegung gebracht. Wenn dabei einmal, in Oberhausen, ein Haus wie das andere aus-



DER AMERIKANISCHE FREUND



FALSCHER BEWEGUNG (mit Nastassja Kinski) ^v



DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER



sieht, wird sogar möglich, auf die Steine und auf die Zementfugen zwischen den Steinen zu achten.

Um Bilder von der äusseren Welt geht es, die zugleich Kino-Bilder sind. So konzentriert sich Wenders zunächst auf die Spannung zwischen Beobachtung und Bewegung. Auf das, was entsteht zwischen starren und bewegten Beobachtungen. Und auf das, was entsteht zwischen ausgesparten und beobachteten Bewegungen. Von HAMMETT abgesehen, gibt es in allen Wenders-Filmen unbewegte Blicke aus sich bewegenden Fahr- oder Flugzeugen. Blicke aus Autos, aus Eisen-, Schwebe- und U-Bahnen, aus Clipper-Jets und Schiffen. Die Kamera protokolliert so Beobachtungen, die unabhängig sind vom dargestellten Geschehen. Die Kamera konstituiert sich selbst als eigenständiges, artikulierendes Element.

### Geschichten

Ausser im SCHARLACHROTEN BUCHSTABEN, geht es immer um Männer. Um Männer, die auf der Suche sind nach ihrer Identität, nach ihrem Leben. Um einsame Männer, die kaum Kontakt haben zu anderen Menschen. Die fliehen, reisen, spielen, arbeiten, um wenigstens ein kleines Stück voranzukommen.

In ALICE IN DEN STÄDTEN, FALSCHER BEWEGUNG und IM LAUF DER ZEIT haben die Helden vor allem das Ziel, ein Gefühl für andere Menschen, auch für die gewöhnlichsten Dinge wieder zu entwickeln. So gehen sie auf Reisen, um sich zu bewegen, auch innerlich. Im AMERIKANISCHEN FREUND setzt einer ein Spiel in Gang, das ein anderer spielen muss. Für beide endet das tragisch. Der eine stirbt, der andere bleibt einsam an einem leeren Strand zurück. Poor immigrant. In NICK'S MOVIE, HAMMETT und DER STAND DER DINGE geht es um Arbeit, ums Filmemachen und Schreiben, um die Hindernisse dabei. Arbeit ist eine Angelegenheit von Leben und Tod. Entweder. Oder. Fürs Leben zählt nur, was einer wirklich will. Zwei der drei Filmemacher sterben. Und der Schreiber verliert sein Idol: den, dem er mit seinem Schreiben ein Denkmal setzen will. Er hört dann auf mit den kleinen Geschichten und setzt dem Co Op (Continental Operator) tatsächlich ein Denkmal: mit dem ersten Roman, mit «Red Harvest».

Wenders' Filme erzählen auch von den Emotionen der Männer: von ihren Sehnsüchten, die sich nicht erfüllen, und von ihren Leidenschaften, die vergeblich sind. Die Liebe hat dabei keine Chance. Weil keiner der Helden ernsthaft fähig ist zu einem Interesse für Liebe. Von HAMMETT abgesehen, sind sie so mit sich selbst beschäftigt, dass ihr Gefühl für Liebe unterwegs beim Leben verlorengeht. In FALSCHER BEWEGUNG fällt Rüdiger Vogler, als er eigentlich zur Hanna Schygulla will, sogar der falschen Frau zwischen die Beine. Und im LAUF DER ZEIT lehnt Vogler endgültig ab, sich je wieder auf eine Frau einzulassen, da jede immer auch eine andere sein könne als die, die sie ist.

In DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER und DER AMERIKANISCHE FREUND töten die Helden. Doch das ändert nicht viel. Auch ein Mord ist nur eine

menschliche Handlung. Wie autofahren. Oder ins kino gehen. Arthur Brauss reist nach der Tat einfach zu einer Freundin ins Burgenland, geht dort viel spazieren und redet mit Leuten, die er gerade trifft.

Was wirklich zur Veränderung zwingt, sind Begegnungen mit Menschen, die herausfordern. Wie die kleine Yella in ALICE IN DEN STÄDTEN. Oder wie Hanns Zischler in IM LAUF DER ZEIT. Wie Dennis Hopper im AMERIKANISCHEN FREUND. Oder wie Peter Boyle in HAMMETT. Die Helden machen plötzlich Erfahrungen, die ihr Handeln verändern. Es entsteht ein Sog, dem sie sich nicht entziehen können. Aus einer Handlung erwachsen andere Handlungen, aus denen wiederum weitere Handlungen erwachsen - einer Kettenreaktion ähnlich, nur nicht so zwangsläufig.

Was erzählt wird und wie erzählt wird, das gibt - von HAMMETT und DER STAND DER DINGE abgesehen - auch Auskunft über das Leben in der Bundesrepublik Deutschland der siebziger Jahre. Im Mittelpunkt steht, was die Helden persönlich tun. Und wie sie sich zu anderen Menschen verhalten. Im Mittelpunkt steht, «was die bestehenden Verhältnisse schuf und täglich neu schafft» (Karl Marx). Nicht dass sich gesellschaftliche Stimmungen widerspiegeln. Oder gar politische Probleme. Eher wird atmosphärisch spürbar, was im Gange ist.

## Figuren

Am Rande der filmischen Ereignisse gibt es Typen, die ihren eigenen Zusammenhang schaffen. Die nichts erzählen, sondern nur präsentieren. Die besonders vorzeigen, dass sie auch da sind.

In SUMMER IN THE CITY: die schwarzgekleidete Frau, die am Ende in der leeren weissen Wohnung zurückbleibt, in einem Weiss, das wahnsinnig macht.

In ALICE IN DEN STÄDTEN: der Autohändler, den eine Polaroid-Kamera mehr interessiert als das Auto.

In FALSCHER BEWEGUNG: der Fährmann, der einarmig ist.

Im LAUF DER ZEIT: der Kinobesitzer, der von alten Zeiten erzählt.

In HAMMETT: der Taxifahrer, der mit einem riesigen Revolver durch San Francisco fährt, da man in dieser Stadt vorsichtig sein müsse.

Und in DER STAND DER DINGE: der Kameramann, der definitiv erklärt: «Black and white is more realistic.»

Was an diesen Figuren fasziniert, sind nicht die dramaturgischen Eigenschaften. Es sind unverwechselbare Persönlichkeitsmerkmale, die den Fortlauf der jeweiligen Geschichte für einen Moment anhalten: indem sie eben auf nichts als auf sich selber verweisen.

## Reden

Von den Helden kommt in Wenders' Filmen kaum einer mit dem Reden zurecht.

Nur Patrick Bauchau im STAND DER DINGE beherrscht das Reden. Er weiss um die Nuancen, die die ge-

wünschten Wirkungen erzielen.

In den frühen Filmen gibt es dagegen oft sogar eine Angst vor dem Reden. In SUMMER IN THE CITY umgeht Hanns Zischler diese Angst ein wenig, indem er Geschichten hört oder selber Geschichten erzählt. Einmal wiederholt er für eine Frau minutenlang das Kino-Programm, das er telefonisch abgehört hat. Und in ALICE IN DEN STÄDTEN weist Lisa Kreuzer nur auf eine ihrer persönlichen Geschichten hin, weigert sich aber, davon zu reden. Doch bereits davor hebt Rüdiger Vogler seinen Arm und verzieht sein Gesicht mit Abscheu. So, als fühle er sich bereits durch die blosser Andeutung belästigt.

Im Reden ist eben stets auch der Kampf enthalten, dass einer zu den Wörtern auch die Bedeutungen finden muss, denen die Wörter als Zeichen dienen. Da sind Niederlagen schnell möglich. Es ist ein Wagnis, wenn einer bei Wenders das Reden versucht.

Wenn aber einer das Wagnis eingeht, taugen die Worte, die er benutzt, anwendet, vorstellt, eher dazu, Geschichten in Gang zu bringen. Wie im AMERIKANISCHEN FREUND oder in HAMMETT. Oder auch dazu, eine Geschichte, die gerade erst in Gang gekommen ist, zu beenden. Wie in IM LAUF DER ZEIT. In den Worten, die die Figuren benutzen, anwenden, vorstellen, kommen nur Kommunikationsversuche zum Ausdruck - erste Ansätze dazu, erste Anfänge von Gefühl und Verstehen. Wie in ALICE IN DEN STÄDTEN zwischen Yella Rottländer und Rüdiger Vogler. Oder wie in NICK'S MOVIE zwischen Nicholas Ray und Wim Wenders. Gelegentlich aber taugen die Worte, die die Figuren in sich / für sich finden noch nicht einmal für einen solchen Anfang. In FALSCHER BEWEGUNG stellen die Redenden ihre Worte aus, wie etwas, das ihnen fremd ist, äusserlich und selbstfern. Nachdem Ivan Desny über die Einsamkeit gesprochen hat, erhängt er sich am nächsten Morgen. Und Hanna Schygulla und Rüdiger Vogler trennen sich, nachdem sie sich durch Worte gegenseitig gestört haben. In IM LAUF DER ZEIT sprechen Vogler und Zischler kaum miteinander, weil sie wissen, dass sie ein paar Stunden später nur mit einem Gefühl von Ekel und schlechtem Gewissen daran zurückdenken werden. Wie sie dann doch Worte verwenden, um sich zu verständigen, trennen sie sich auch schon. Bei Wenders ist alles gesagt, wenn man Worte benötigt, um sich etwas zu sagen. Nur Nastassja Kinski in FALSCHER BEWEGUNG hat es einfacher: Sie ist stumm.

Auch wo die Helden keine Beziehung haben zu den Worten, die sie benutzen, anwenden, vorstellen: Oft sind es grosse Worte, die sie sprechen. Ihr Reden bekommt dadurch etwas Künstliches. Am deutlichsten ist das sicherlich, als Hammett den Finanzgiganten San Franciscos die Meinung sagt und diese stumm und gleichgültig zuhören.

Während die Bilder den Zustand, in dem das Abgebildete sich befindet, immer vorzeigen, suchen die Worte immer einen anderen Zustand zu formulieren, einen Zustand, der nur als ein Geflecht von Vorstellungen existiert: als Vorstellung von Träumen und Auffassungen, als Vorstellung von Raum und Zeit, als Vorstellung von Geschichten.



ALICE IN DEN STÄDTEN



DER STAND DER DINGE ^v



IM LAUF DER ZEIT



## Perspektive

SUMMER IN THE CITY, DIE ANGST DES TORMANNNS BEIM ELFMETER, ALICE IN DEN STÄDTEN, FALSCHER BEWEGUNG und IM LAUF DER ZEIT sind filmische Ich-Erzählungen, vorgestellt mit vielen Blicken, die nur wenig aussparen. Auch der Blick auf das jeweilige Ich ist da ein Ich-Blick. Das rührt vom Zwang her, dass im Film alles, was vorkommt, mit dem Körper vorkommen muss.

Zu FALSCHER BEWEGUNG schreibt Frieda Grafe: Das «ist ein Film in der ersten Person erzählt, und das objektivierend gefilmt.»<sup>6)</sup> Die Perspektive, die Objektives subjektiv macht, verzögert den Erzählfluss. Es nimmt dem Erzählen das Direkte. Bei Wenders funktioniert das oft durch überlange Beobachtung einfacher Dinge, durch überlange, detailsüchtige Beobachtung einzelner Figuren und ihrer Verhaltensweisen. Das bricht den Ablauf. Und gerade diese Brüche sind es, die den Skrupel vorführen.

Wenders weiss gut, dass Geschichten sich nicht mehr so einfach erzählen lassen. Mit dem Zweifel an der Welt ist auch der skrupulöse Erzähler geboren. Der ordnet nun nicht mehr die Welt, fügt nicht mehr Ereignisse und Empfindungen, Taten und Leidenschaften zur Einheit; eher verharrt er selbstvergessen mit seinem Blick auf den kleinsten Gegenständen, die sich bewegen. So, als müsse er sich vergewissern, dass er noch erzählen kann - auch dort, wo er lediglich registriert.

## Authentisches

In fiktiven Filmen ist das Authentische eine Frage der Glaubwürdigkeit, der inneren Stringenz. Dass etwas wahrscheinlich ist, dass etwas Filmisches sich nachweisen lässt an Realem, ist weniger wichtig. Nur plausibel muss alles sein. Das Fiktive muss in sich schlüssig sein. Es erscheint dann als eine eigenständige fremde Welt, die vor allem in und für sich ihren Sinn entfaltet.

In fiktiven Filmen ist auch das Authentische fiktiv: also hergestellt und zusammengesetzt.

Bei Wenders kann man sehen, wie sehr das Authentische auch eine Frage der physischen Präsenz von Darstellern, Dingen und Schauplätzen ist. Wo also nicht nur vorgestellt, nicht nur beschrieben, sondern alles durch sich selbst evident wird: konkret und gegenwärtig.

So arbeitet Wenders immer mit Originalton. Das macht, neben den Tönen, auch die Bilder konzentrierter. Originalgeräusch und Originaldialog wirken nach, auch in den Körpern der Darsteller. Und es verändert die Spannung in ihren Gesichtern.

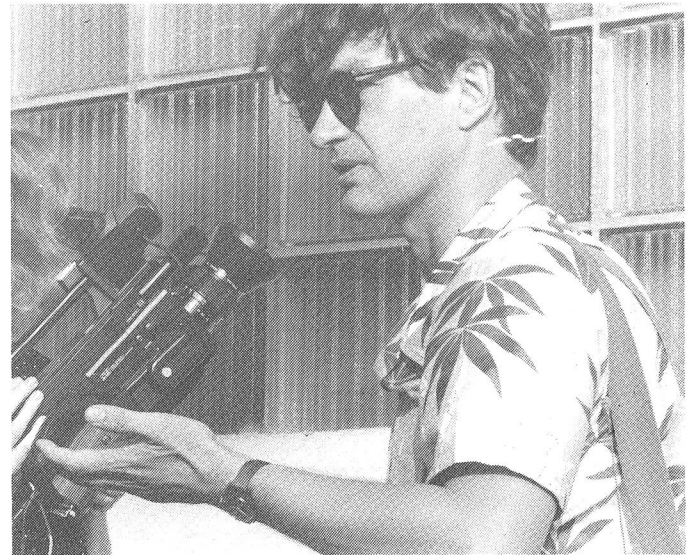
Und vom SCHARLACHROTEN BUCHSTABEN und von HAMMETT abgesehen arbeitet Wenders stets auch an Originalschauplätzen. Für SUMMER IN THE CITY in München und West-Berlin. Für DIE ANGST DES TORMANNNS in Wien und im Burgenland. Für ALICE auf den Strassen der USA, in New York, in Amsterdam, im Ruhrgebiet, in Wuppertal und am Rhein. Für FALSCHER BEWEGUNG in einer norddeutschen Kleinstadt, an der Ostsee, auf dem Hamburger Hauptbahnhof, in Bonn,

am Rhein, im Main-Taunus-Zentrum, in einer Hochhaussiedlung nahe Frankfurt am Main, auf der Zugspitze. Für IM LAUF DER ZEIT in den Dörfern, Städten und in den Ebenen an der deutsch-deutschen Grenze. Für DER AMERIKANISCHE FREUND in New York, Hamburg, Paris, in einem TransEuropaExpress zwischen Hamburg und München und an der Nordsee. Für NICK'S MOVIE in New York, Poughkeepsie und in Malibu. Und für DER STAND DER DINGE an der portugiesischen Atlantikküste, in Lissabon und in Los Angeles. Im Gegensatz zu Kulissen, die funktional sich beziehen auf die filmischen Ereignisse, entwickeln Originalschauplätze oft ihre eigene Dynamik. Sie bringen eine eigene Spannung in die Filme, die herrührt vom Kontrast zwischen natürlicher Umgebung und architektonischen Entwürfen. Die aber auch daher kommt, dass sie nicht nur Schauplätze sind, sondern auch reale Lebensorte. Dass sie unabhängig davon, dass eine Kamera sie für eine andere Welt vereinnahmt, auch existieren. Die Spannung, die von Originalschauplätzen ausgeht, ist Ergebnis des realen Lebens, das in ihnen - in geronnener Form - zum Ausdruck kommt.

**Originalton und Originalschauplätze:** Für Wim Wenders sind das Elemente, die das fiktionale Geschehen authentischer machen sollen. Authentischer im Sinne des jeweiligen fiktiven Zusammenhangs.

In FALSCHER BEWEGUNG: Bilder von der Hochhaus-siedlung in der Nähe von Frankfurt am Main. Und im AMERIKANISCHEN FREUND: Bilder von La Défense und einer U-Bahn-Station in Paris und vom Hamburger Elbetunnel. Bilder, die besonders deutlich machen, wie Menschen heute leben. Bilder, die ein Verständnis entstehen lassen für die Kälte in und zwischen den Menschen, die so leben müssen. Manchmal reden die Dinge, die Gebäude, die Landschaften im Hintergrund die deutlichere Sprache. In Wenders' Filmen, wo die Geschichten in und zwischen den Figuren diese Hintergründe nie überdecken, ist die Wirkung oft geradezu explosiv.

Norbert Grob



### Wim Wenders

Geboren 1945 in Düsseldorf. Er studierte Medizin und Philosophie in Deutschland, dann Malerei in Paris, nachdem er sich vergeblich bemüht hatte, Aufnahme an der französischen Filmhochschule I.D.H.E.C. zu finden. Von 1967 bis 1970 absolvierte Wim Wenders dann in deren erstem Jahrgang die Hochschule für Fernsehen und Film in München (Abschlussfilm: SUMMER IN THE CITY). Zwischen 1968 und 1972 schrieb er ausserdem Filmkritiken für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften.

1971 war Wenders zusammen mit zwölf weiteren Filmemachern Gründungsmitglied beim *Filmverlag der Autoren*, der sich auf genossenschaftlicher Basis um Produktion und Vertrieb neuer deutscher Filme kümmern sollte. 1976 gründete Wenders eine eigene Produktionsfirma, der er den Namen «Road Movies» gab, und 1980 rief er mit dem Produzenten Chris Sievernich die Firma «Gray City Inc.» ins Leben.

1978 ging Wim Wenders nach Kalifornien, um für Francis Ford Coppola HAMMETT zu drehen, und 1982 machte er bei den Salzburger Festspielen seine erste Theater-Inszenierung mit Peter Handkes «Über die Dörfer».

Wim Wenders lebte bis zur Übersiedlung nach Amerika in München mit der Schauspielerin Lisa Kreuzer zusammen, war von 1979-81 mit der Sängerin Ronée Blakley verheiratet und wohnt heute vorwiegend in Berlin und New York.

### Seine Filme:

- 1967 SCHAUPLÄTZE (16mm, 10min)
- 1968 SAME PLAYER SHOOTS AGAIN (16mm, 12min)
- 1969 SILVER CITY (16mm, 25min)
- ALABAMA: 2000 LIGHT YEARS (22min)
- DREI AMERIKANISCHE LP'S (16mm, 15min)
- 1970 POLIZEIFILM (16mm, 125min)
- SUMMER IN THE CITY (16mm, 125min)
- DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER
- 1972 DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE
- 1973 ALICE IN DEN STÄDTEN
- 1974 AUS DER FAMILIE DER PANZER-ECHSEN (TV)
- 1975 FALSCHER BEWEGUNG
- 1976 IM LAUF DER ZEIT
- 1977 DER AMERIKANISCHE FREUND
- 1982 HAMMETT (in Arbeit ab 1978)
- 1980 NICK'S MOVIE - LIGHTNING OVER WATER
- 1982 DER STAND DER DINGE
- GEGENSCHUSS: NEW YORK, MÄRZ 82 (16mm, 16min)
- ZIMMER 666 (16mm, 50min)
- 1983 PARIS, TEXAS

<sup>1)</sup> Wim Wenders: Im Gespräch mit Heiko R. Blum in »Filmkritik« Nr. 182, Februar 1972, Seite 71

<sup>2)</sup> Gerhard Theuring: »Filme von Wim Wenders« in »Filmkritik« Nr. 149, Mai 1969, Seiten 315/316

<sup>3)</sup> Gerhard Theuring: a.a.O., Seite 316

<sup>4)</sup> Wim Wenders, in Jan Dawson: »Wim Wenders«, Toronto 1976, Seite 18

<sup>5)</sup> Wim Wenders: Im Gespräch mit Heiko R. Blum a.a.O., Seite 74

<sup>6)</sup> Frieda Grafe: Filmtips, »Süddeutsche Zeitung« vom 27.9.1980