

Die Krankheit der Bilder und die heilende Kraft der Geschichten : bis ans Ende der Welt von wim Wenders

Autor(en): **Pochhamme, Sabine**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **33 (1991)**

Heft 178

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866974>

Nutzungsbedingungen

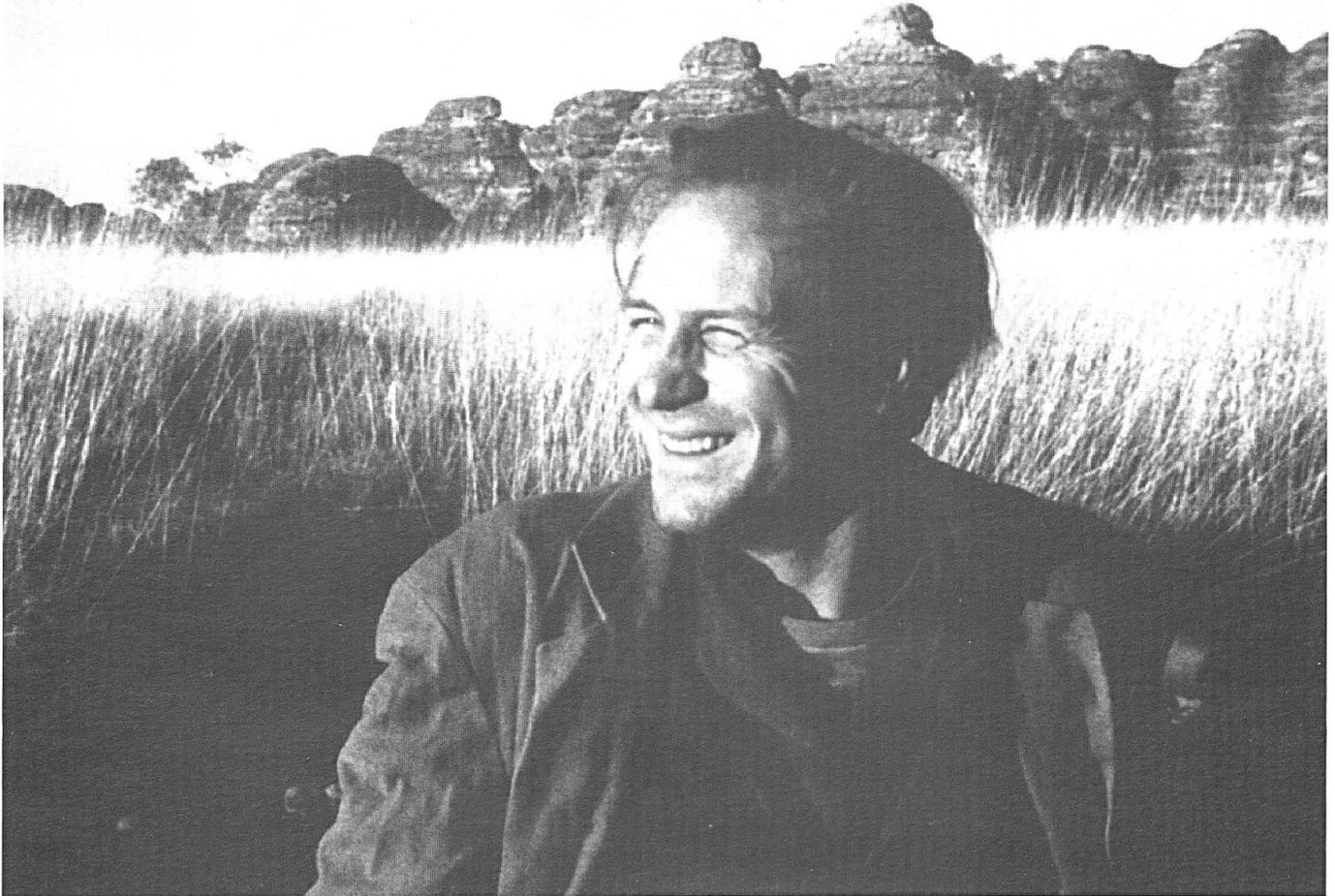
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



William Hurt als Trevor McPhee alias Sam Farber – der Blick der darüber entscheidet, ob etwas gesehen worden ist?

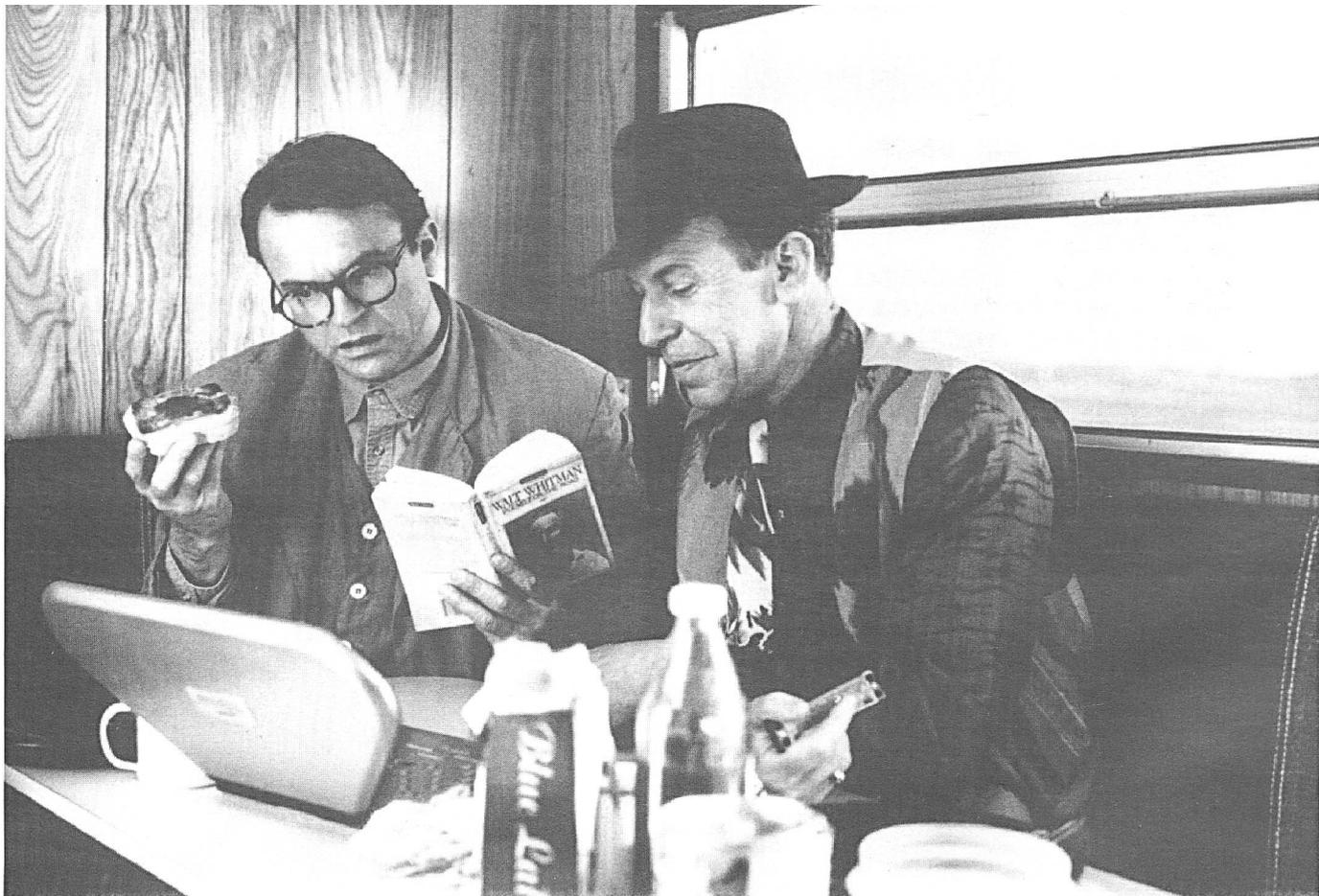
Die Krankheit der Bilder und die heilende Kraft der Geschichten

BIS ANS ENDE DER WELT von Wim Wenders

Venedig

1999. Die Welt ist bedroht von einer atomaren Katastrophe. Die Strassen sind verstopft. Claire fährt von einer Party in Venedig zurück nach Paris. Wie sie in ihrem Auto sitzt, die bevormundenden Ansprachen ihres Bordcomputers überhörend, wirkt sie übermüdet und melancholisch. Sie sieht aus wie eine, die nichts zu verlieren hat und für die dadurch alles möglich wird. «Von jetzt an sind Sie auf sich selbst gestellt», droht der Bordcomputer Claire, als sie mit ihrem Auto die gesicherte Strasse und den Stau verlässt. Wenig später begegnet ihr Trevor McPhee alias Sam Farber. Er ist unterwegs durch die Welt, um für seine blinde Mutter Aufnahmen seiner verstreuten Familie zu machen, denn er hat eine Kamera bei sich, mit deren Hilfe Blinde

sehen können. Sein Vater, Dr. Henry Farber, hat die Spezialkamera, die neben Bildern auch die Gehirnströme des Sehenden aufzeichnet, mit amerikanischen Forschungsgeldern entwickelt und dann entwendet, weil er deren Missbrauch befürchtete. Sam Farber wird deshalb vom CIA gesucht. Schon bald wird nicht mehr nur ein Kopfgeldjäger hinter ihm her sein, sondern ein ganzer Tross. Die hartnäckigste Verfolgerin von allen aber wird Claire sein, denn sie verliebt sich in Sam Farber, vielleicht in dem Moment, als er sie bittet, ihm etwas aus dem Auge zu holen. «Sie haben traurige Augen», stellt sie dabei fest. So werden die Augen zu einem Omen ihrer beider Geschichte, die sich um das Sehen dreht (und um die Liebe, aber die wird am Ende von ihm zerstört). Sam, der zunächst vermutet, sie sei eine Agentin, flieht vor ihr. Doch er kann ihr nicht entkom-



Sam Neill als Eugene Fitzpatrick und Rüdiger Vogler als Phillip Winter jagen wie alle dem Mann hinterher, der die geheimnisvolle Kamera besitzt

men, mit Hilfe des von ihr engagierten Detektivs spürt sie ihn in jedem Teil der Erde auf. Claire, die Liebende, lässt sich nicht abschütteln, unbeirrt wie eine Schlafwandlerin folgt sie ihrem Glück. So entfaltet sich ein gigantisches Roadmovie um die ganze Welt, das sich am Ende zu einem filmischen Essay über das Sehen weitet.

Paris

Claire kehrt von Venedig zurück nach Paris, auf dem Weg ist ihr nicht nur das Schicksal in Form von Sam Farber begegnet, sie hat auch einen Unfall gehabt und die gesamte Beute eines Banküberfalls zugesteckt bekommen. Ihr Freund, der Schriftsteller Eugene Fitzpatrick, erkennt bei ihrer Heimkehr sofort, dass er Claires Liebe verloren hat; aber er wird ihr, die sich aufmacht, Sam Farber zu folgen, seinerseits hinterherreisen, denn er ist ihr Schutzengel und in der Liebe genauso unbeirrbar wie sie.

Eugene ist eine heimliche Hauptfigur des Films: seine Erzählerstimme berichtet und kommentiert die Ereignisse. Der Zuschauer ist froh über Eugene, denn er ist verlässlich: er bringt ein wenig Ordnung in die hektischen Ereignisse der Verfolgungsjagd, die niemand richtig versteht, er erläutert die technischen Einzelheiten in Dr. Farbers Laboratorium, und er liebt Claire – auch noch, als Sam Farber schon längst wieder aus ihrem Leben verschwunden ist. In Australien wird Eugene beginnen, einen Roman zu schreiben mit dem Titel: «Ein Tanz rund um die Welt». Es ist die Geschichte, die der Film erzählt.

Wenders selbst sagt, der Film sei eine Umkehrung der alten Geschichten: Solveig reist Peer Gynt hinterher, Penelope hat keine Lust mehr, auf Odysseus zu warten. Ausserdem aber reist auch noch der Dichter (ist es Homer?) seiner sich selbständig machenden Penelope hinterher, immer bereit, mit Worten ein wenig Ordnung zu stiften. Am Ende ist es sein Werk, das Claire retten wird.

Die Entstehungsgeschichte des Films BIS ANS ENDE DER WELT von der ersten Idee bis zu seiner Premiere stellt sich dar als das, wovon der Film selbst erzählt: als Odyssee. 1977, nach DER AMERIKANISCHE FREUND, einem Film, bei dem von Paris für die Hauptfigur Jonathan alle Hoffnung und aller Schrecken zugleich ausgingen, reiste Wenders nach Australien. «Nicht in den grossen Städten der Ostküste, in Sydney oder Melbourne, bin ich angekommen, sondern in Darwin, einer sehr heissen Stadt, ganz im Norden gelegen, zum Wendekreis hin. Und dann habe ich zunächst das Landesinnere, die rote Erde kennengelernt. Schon bei der Ankunft hatte ich Lust, einen Film zu machen: Es war, als ob diese Landschaft eine Science-Fiction-Geschichte herbeirief.» Eine Geschichte, wie Wenders 1982 resümierte, bei der ein Biochemiker, dem es gelingt, Blinde sehend und Träume sichtbar zu machen, und seine Familie bei einer weltweiten nuklearen Katastrophe die vielleicht einzigen Überlebenden sind. 1977 schrieb Wenders schon am Drehbuch, als ihn in Australien das Telegramm von Francis Ford Coppola erreichte mit der Einladung, einen Film über den amerikanischen Kriminalromanautoren Dashiell Hammett zu drehen. Der von Wenders geplante Science-Fiction-Film sollte damals

«Der Stand der Dinge» heissen, Wenders wollte die Arbeit an ihm ein Jahr später, nach der Beendigung des «Hammett-Projektes», fortsetzen. Aber die Arbeit an HAMMETT (1978/82) dauerte vier Jahre. Ein Film, den Wenders währenddessen gedreht hat, heisst: DER STAND DER DINGE (1982). Er beginnt mit einem Film im Film, einer Science-Fiction-Story, die eine Gruppe von Menschen nach der atomaren Katastrophe zeigt. 1983 dreht Wenders PARIS, TEXAS, danach macht er sich noch einmal, diesmal zusammen mit Solveig Dommartin, seiner Lebensgefährtin, an die Arbeit zu dem geplanten Film, dessen Titel inzwischen «Das Ende des Jahrhunderts» lautet. Zwei Jahre sind sie unterwegs, auf Motivsuche, arbeiten an dem Drehbuch. Aber es gibt Finanzierungsprobleme, und Road Movies, Wenders' Filmproduktion, hat seit drei Jahren keinen Film mehr gemacht. So dreht Wenders DER HIMMEL ÜBER BERLIN (1987). Erst in einem dritten Anlauf klappt die Finanzierung des sich immer weiter vergrößernden Projektes. 1990 beginnen die Dreharbeiten zu BIS ANS ENDE DER WELT. 23 Millionen Dollar kostet der fertige Film. Ein Budget wie alle bisherigen Filme des Regisseurs zusammengenommen.

Berlin

Wenders hat die vierzehn Jahre, die Spanne von 1977-1991 als «Umweg von vielen Jahren» bezeichnet. Auf diesem Umweg sind sieben Filme entstanden. In diese Filme sind Ideen, Anklänge des im Hintergrund entste-

henden Filmes eingeflossen und ausprobiert worden, in BIS ANS ENDE DER WELT wiederum sind die Stationen dieser Filme und der Biographie ihres Regisseurs mit eingeflossen: Australien, San Francisco, Lissabon, Tokio, Berlin.

Reisen stellten für Wenders stets eine Bewegung zu sich selbst dar. In den siebziger Jahren drehte Wenders Roadmovies, in denen Männer versuchten, ihre *Einstellung* zum Leben zu finden, meist hatte diese *Einstellung* auch mit dem Sehen und dem Wahrnehmen der Dinge zu tun. In den achtziger Jahren begann Wenders zu erzählen; und er erzählte von etwas, das vorher nur als Sehnsucht vorkam: von der Liebe. Mit der Mitarbeit Solveig Dommartins am Drehbuch von BIS ANS ENDE DER WELT kam zu der ursprünglichen Science-Fiction-Geschichte noch eine Liebesgeschichte hinzu. In DER HIMMEL ÜBER BERLIN (1987) machte Wenders Solveig Dommartin zu seiner Hauptfigur und die Liebe zu seinem Hauptthema. So rein, so absolut, so ernst wurde die Liebe am Schluss von DER HIMMEL ÜBER BERLIN, dass viele nicht mehr mit wollten oder konnten. «Bist du nicht der Engel von Lissabon?» fragte der erblindete Sam einmal. Sie sei der Engel von Tokio, erwidert Solveig Dommartin und verwandelt sich für einen Moment in jenen Engel am Berliner Trapezhimmel. Vom Himmel kommt die Liebe in BIS ANS ENDE DER WELT auf die Erde zurück. Deshalb stirbt die Liebe am Ende an der Realität. Nur der Dichter Eugene weigert sich, liebt noch ein wenig weiter – und verewigt sie in einem Buch.

In Berlin trifft Claire auf einen alten Bekannten: auf Philip Winter. In ALICE IN DEN STÄDTEN (1973), einem der

Jeanne Moreau als Edith Farber wagt sich dem Forscherdrang Max von Sydows als Henry Farber nicht zu widersetzen



frühen Filme von Wim Wenders, war Phillip Winter ein Journalist, der andauernd Polaroidfotos machte, weil er das Sehen verlernt hatte. Erst die neunjährige Alice, seine unfreiwillige Reisegefährtin, die sich partout nicht abschütteln liess (darin die grosse "kleine Schwester" von Claire), hat ihm wieder die Augen geöffnet. In ALICE IN DEN STÄDTEN hat Phillip Winter begriffen, dass ihm seine Fotos nicht zeigen können, was er selbst versäumt hat, mit eigenen Augen zu sehen. – In BIS ANS ENDE DER WELT jagt Phillip Winter (in beiden Filmen gespielt von Rüdiger Vogler) wie alle dem Mann hinterher, der die Kamera besitzt, mit deren Hilfe Blinde sehen können. Wenn Phillip Winter für das steht, was er in ALICE IN DEN STÄDTEN mühsam gelernt hat: dass man ein Gefühl von sich selbst haben muss, um sehen zu können, um die Dinge, "wie sie sind", jenseits ihrer bloss fotografischen Registratur erkennen zu können, dann steht es schlecht mit dem Sehen. Denn Phillip Winter ist wahrhaft auf den Hund gekommen: Er ist alt geworden, inzwischen Privatdetektiv (Claire engagiert ihn), hat sich ein «I» mehr im Namen zugelegt und spricht nur noch in Reimen. An Phillip Winter ist die Zeit nicht spurlos vorbeigegangen.

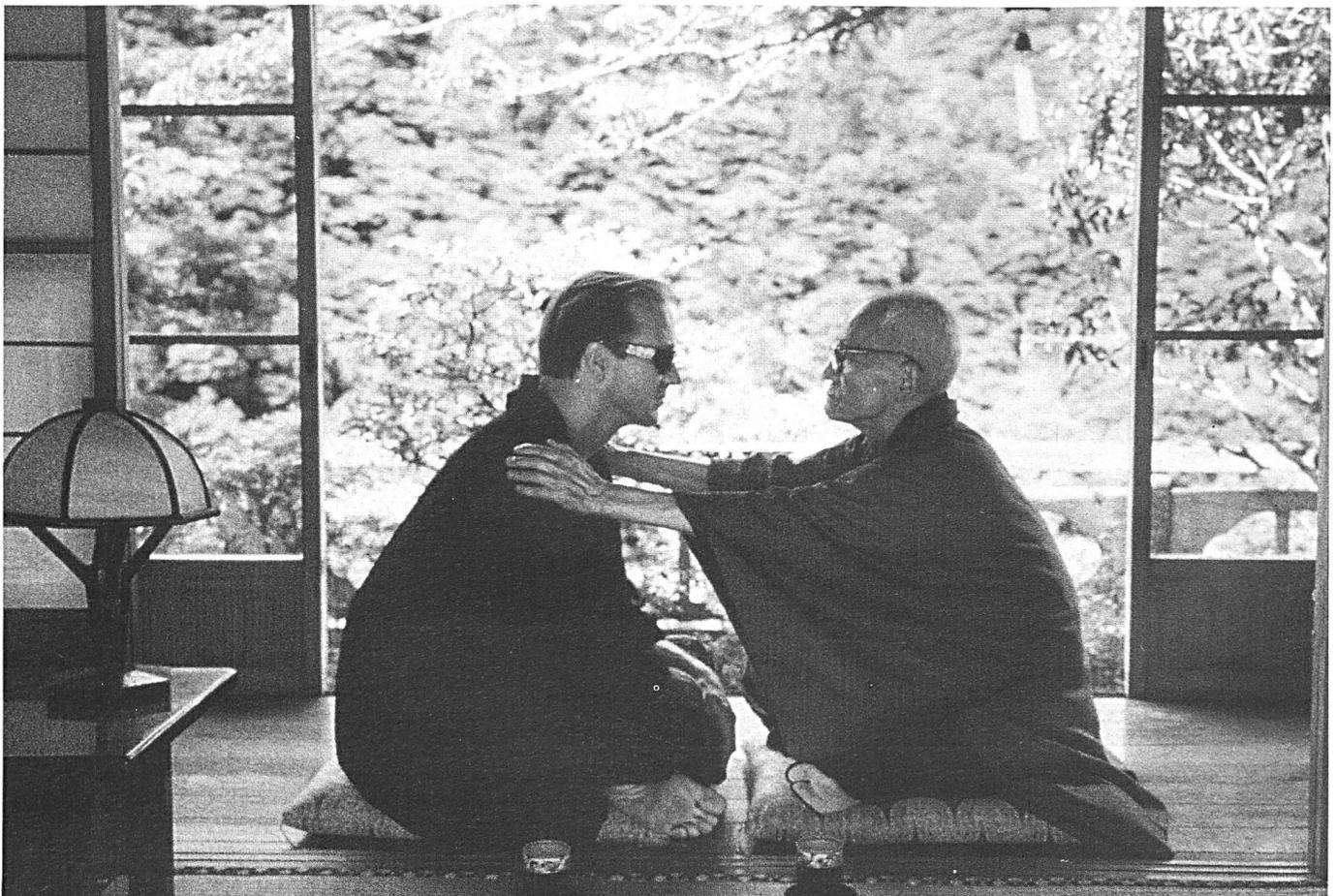
Ein Held ist Phillip Winter in den zwanzig Jahren nicht geworden. Als er erfährt, dass ausser ihm noch einige andere, zum Beispiel der CIA, hinter dem Mann mit der Kamera her sind, bekommt er es mit der Angst zu tun. Phillip Winter hat sich verändert. Aus einer Figur ist ein Genrebild geworden. Das Element der Detektivgeschichte, das durch ihn in BIS ANS ENDE DER WELT

einfließt, erinnert in seiner Genrehaftigkeit nicht nur an Wenders' erste Filme, an SAME PLAYER SHOOTS AGAIN (1967), ALABAMA: 2000 LIGHT YEARS (1969) und SUMMER IN THE CITY (1970), in denen eine Kriminalfilmstory durch Zitate von Genresituationen und Krimiversatzstücken jeweils angedeutet wird, ohne sich jedoch inhaltlich zu konkretisieren. Deutlicher noch verweist die Detektivgeschichte auf HAMMETT, der seinerseits eine Hommage an das Genre werden sollte. Phillip Winter, der heruntergekommene Detektiv, ist in BIS ANS ENDE DER WELT aus diesem Grund die modernste und nostalgischste Figur zugleich: Seinen Computer, mit dem er Sam Farber überall in der Welt auffinden kann, beherrscht er wie sonst keiner. Gleichwohl kann er sich nicht von seinem hoffnungslos veralteten Trenchcoat trennen. Er gibt sich wie der klassischste aller Detektive: Phillip Winter möchte gerne Philip Marlowe sein. Den besten Auftritt hat er deshalb, als Claire ihn in seinem Büro aufsucht, um ihn zu engagieren. Da sieht sie mit ihrem Hut aus wie Lauren Bacall, und Phillip Winter darf ganz Humphrey Bogart sein.

Lissabon

Neben Bezügen auf die Kinogeschichte gibt es in BIS ANS ENDE DER WELT wie fast immer bei Wenders auch viele Bezüge auf die eigene Filmographie. Die Strassenbahn in Lissabon gab es schon in DER STAND DER DINGE, dem Film, der so deutlich Reminiszenzen an BIS

Ryu Chishu als Mr. Mori – der alte Japaner öffnet Sam die Augen, wie einst der Regisseur Ozu Wim Wenders die Augen geöffnet haben mag



ANS ENDE DER WELT aufweist, der aber auch einen Gegenpol markiert. An der Entfernung dieser beiden Filme lässt sich zeigen, was für einen Weg Wenders in der Zwischenzeit zurückgelegt hat.

DER STAND DER DINGE ist ein Film, der spontan aus einem Besuch bei den Dreharbeiten zu Raoul Ruiz' Film LE TERRITOIRE in Portugal entstand. Chris Sievernich trieb in kürzester Zeit Geld für den Film auf, und Wenders übernahm die Filmcrew von LE TERRITOIRE gleich im Anschluss für seinen Film. DER STAND DER DINGE entstand gegen die Lähmung, die HAMMETT hinterlassen hatte, und er ist eine Reflexion über den Unterschied zwischen europäischem und amerikanischem Filmemachen.

Der Regisseur Friedrich Munro vertritt in DER STAND DER DINGE gegenüber dem Hollywood-Produzenten Gordon die Position, die Wenders früher selbst verfocht: Geschichten saugen den Bildern das Leben aus, denn sie zwingen sie dazu, eine Story zu transportieren. Der frühe Wenders war nicht daran interessiert, Geschichten zu erzählen, sondern daran, die Bilder selbst erzählen zu lassen, die Dinge in ihnen zum Sprechen zu bringen. Geschichten sind, so Wenders, nicht nur Manipulation der Bilder, sie sind auch "Lüge": «Stories only exist in stories», sagt Munro in DER STAND DER DINGE bei seiner Rede vor dem wartenden Filmteam.

Mit DER STAND DER DINGE knüpft Wenders noch einmal an seine Filme der siebziger Jahre an. Aber die Wendung zum Erzählen hat bereits stattgefunden. Schon DER AMERIKANISCHE FREUND und HAMMETT erzählen Geschichten. Aber ein wirklicher Erzähler wird Wenders erst in PARIS,TEXAS. Nach DER STAND DER DINGE habe er, sagt Wenders, «Lust auf ein bedingungsloses, vorbehaltloses Draufloserzählen gehabt». In den achtziger Jahren nähert sich Wenders dem Erzählen an, immer in der Erkenntnis, dass Geschichten "unmöglich" sind, es sich aber ohne Geschichten auch unmöglich leben lässt. In BIS ANS ENDE DER WELT hat sich Wenders auf das Erzählen eingelassen. Im ersten Teil fabuliert er nach allen Regeln der Genres, in denen Lügengeschichten einst gut und klassisch waren. Zwischen den beiden Teilen, in die der Film auseinanderfällt, gibt es eine Sequenz, in der Sam und Claire, die mit dem Flugzeug notgelandet sind, mit einer Flugzeugtür durch die australische Wüste marschieren. Für einen Moment glaubt man, wünscht man, hier möge eine neue Geschichte beginnen. Aber sie beginnt nicht. Im zweiten Teil des Films weicht das Erzählen der Reflexion. Und die Geschichte gibt es schon: sie heisst PARIS,TEXAS.

DER STAND DER DINGE ist ein Film gegen die Grossproduktionen Hollywoods. BIS ANS ENDE DER WELT ist selbst eine Grossproduktion, aber er entstand unter grundlegend anderen Bedingungen als die in den Studios üblichen. Obwohl ein fertiges Drehbuch vorlag, das Wenders in Zusammenarbeit mit dem australischen Autor Peter Carey erarbeitet hat, schrieb Wenders in bewährter Manier abends noch Szenen für den nächsten Tag um. Auch ist Wenders sein eigener Produzent, es gibt niemand, der ihm künstlerisch dreinredet. – Aber zu einem hat ihn die Grossproduktion, der enorme finanzielle Rahmen doch gezwungen: Er musste sich ver-

traglich verpflichten, dass BIS ANS ENDE DER WELT nicht länger wird als zweieinhalb Stunden. (Der Film dauert jetzt 179 Minuten.)

Moskau, Peking

«Ohne Geschichten bist du aufgeschmissen», sagt Gordon in DER STAND DER DINGE zu Friedrich, «genauso gut könntest du ein Haus ohne Mauern bauen.» Friedrich antwortet ihm: «Warum Mauern? Der Raum zwischen den Figuren kann die Decke tragen.» Diesen Raum zwischen den Figuren, den Wenders in Filmen wie IM LAUF DER ZEIT behutsam und ohne Eile ausmass und der tatsächlich seine Filme trug, ohne dass sie sich dem Diktat einer Geschichte unterwerfen mussten, gibt es in BIS ANS ENDE DER WELT nicht mehr. (Jedenfalls nicht in dieser Fassung des Films.) Die Figuren haben kaum Zeit sich kennenzulernen, die Liebe hat keine Zeit sich zu entwickeln. Der Film hetzt von Ort zu Ort, im Banne einer Handlung, die nicht mal der kundige Führer Eugene recht versteht. Es gibt nur magere dramaturgische Gründe für einige von Sams hektischen Ortswechseln: seine Aufnahmen und seine Verfolger, aber von beiden erfährt man kaum etwas. Sam ist ausserdem ohnehin mit Hilfe der Computer sofort wieder aufzufinden.

Der erste Teil hat ein enormes Tempo, besonders durch die Schnitte, aussergewöhnlich genug für einen Wenders-Film, erinnert man sich an die langen Einstellungen seiner frühen Filme, an seine Scheu vor der Manipulation von Bildern durch Schnitt und Montage. Dieser erste Teil, kann man vermuten, ist der Tribut, den Wenders an den Markt zahlen musste. Er hat dem Film nicht gut getan. Dennoch zeichnet sich der erste Teil auch durch eine überraschende Leichtigkeit aus. Die Dialoge sind pointiert, die Ausstattung nimmt gelegentlich ihren futuristischen Anspruch selbst auf den Arm, und es gibt ironische inszenatorische Einfälle, wie den, dass Claire das Geld, welches sie für die Bankräuber nach Paris mitnimmt, als handliche Pausenpäckchen in Alufolie verpackt, im Kühlschrank aufbewahrt. Sie geben einen Hinweis darauf, wie der Film aussehen könnte, müsste er sich nicht selbst hinterher hetzen.

Tokio

In Tokio oder vielmehr in den japanischen Bergen kommt der Film zum ersten Mal zur Ruhe. Claire findet Sam, der durch die Aufzeichnungen mit der Kamera erblindet ist, in einer Patchinkohalle in Tokio. Sie bringt ihn fort, und sie geraten durch Zufall an Mr. Mori, den Heilkräuter-Heiler, der eine Arznei weiss für den erblindeten Sam. Mr. Mori wird gespielt von Ryu Chishu, dem japanischen Schauspieler, der in fast allen Filmen gespielt hat von Yasujiro Ozu, dem japanischen Regisseur, dem einzigen, den Wenders je als seinen "Lehrer" bezeichnet hat. In seinem Film TOKYO GA (1985) hatte Wenders versucht, im modernen Tokio die Spuren Ozus zu entdecken; in dem Film gibt es ein längeres Gespräch mit Ryu Chishu, dem Ozu-Schauspieler. TOKYO GA war eine Geste der Verehrung an Ozus Kino, ein



Solveig Dommartin als Claire Tourneur mit Sam Farber – süchtig nach diesen Traumbildern, die Wenders mit Hilfe von HDTV hergestellt hat

kontemplatives Kino der Ruhe und des Schauens. Die Szene zwischen William Hurt und Ryu Chishu in *BIS ANS ENDE DER WELT* verweist in Bildkomposition und Bildausschnitt deutlich auf unzählige vergleichbare Einstellungen in Ozu-Filmen. Sie ist eine Hommage: Eine Figur aus einem Ozu-Film gibt einer Figur aus einem Wenders-Film die Fähigkeit des Sehens zurück. Der alte Japaner öffnet Sam die Augen, wie einst der Regisseur Ozu dem Regisseur Wenders die Augen geöffnet haben mag.

San Francisco

In San Francisco geraten Sam und Claire, die, seitdem Claire den Erblindeten in Tokio aufgelesen und gesund gepflegt hat, ein Paar sind, an einen ganz ausserordentlichen Gebrauchtwagenhändler: Abgesehen davon, dass er die beiden übers Ohr haut und beklaut, hat er auch eine gewisse Ähnlichkeit mit Francis Ford Coppola, der Wenders einst nach San Francisco holte. Gespielt wird der Gebrauchtwagenhändler von Allen Garfield, der in *DER STAND DER DINGE* schon den Produzenten Gordon darstellte, der dem Regisseur Friedrich das Leben so schwer macht.

In einer Bar in San Francisco steht auch die Musikbox, die selbst im Jahre 1999 noch in einem Wenders-Film unerlässlich ist. Und natürlich wird sie von Sam wie von allen Wenders-Helden in Gang gesetzt, und aus ihr ertönt «Days» in einer Version von Elvis Costello, ursprünglich ein Song von den Kinks, denen Wenders seinen Film *SUMMER IN THE CITY* widmete.

In San Francisco machen Claire und Sam die letzte Aufnahme von Sams Schwester Elsa. Claire macht sie für den angeschlagenen Sam, und da kommt sie zum ersten Mal mit der geheimnisvollen Kamera in Berührung, die ihren eigentlichen Zauberbannfluch aber erst in Australien entfaltet, wohin sich beide anschliessend auf den Weg machen.

Australien

Die Entstehungsgeschichte des Films *BIS ANS ENDE DER WELT* hat einst da begonnen, wo die Geschichte des Films oder zumindest die Roadmovie-, Abenteuer-, Science-Fiction-, Detektiv- oder Liebesgeschichte ihr Ende findet, in der australischen Wüste bei Alice Springs. Hier treffen Sam und Claire wieder auf ihre Verfolger, auf Eugene, Phillip Winter und den Kopfgeldjäger, und hier trifft auch alle die befürchtete atomare Katastrophe, zumindest deuten die Anzeichen daraufhin, dass sie stattgefunden hat. Später wird sich herausstellen, dass die drohende Kettenreaktion durch das Abschliessen eines ausser Kontrolle geratenen Atomsatelliten nicht ausgelöst wurde und die Katastrophe ausgeblieben ist. Waren in der ganz zu Anfang von Wenders geplanten Geschichte aufgrund der nuklearen Katastrophe die Gehirne der Überlebenden gleichsam die einzigen Speicher der Bilder des zwanzigsten Jahrhunderts, so spielt in dem jetzigen Film der endzeitliche Hintergrund kaum noch eine Rolle.

Bei den Eltern angekommen wird offensichtlich, dass das Verhältnis zwischen Vater und Sohn sehr gespannt

ist. Henry Farber findet kein Wort des Dankes an den Sohn, stattdessen will er sofort mit dem Versuch der Bilderübertragung an die blinde Mutter beginnen. Dr. Farber ist einer jener Väter, die über ihrer Arbeit die Achtung vor ihrer eigenen Familie verlieren. Und wie einst Robert in *IM LAUF DER ZEIT* wird Sam später seinem Vater vorwerfen, er nutze die Mutter aus. Mit Hilfe von Claire gelingt das Experiment zunächst, die blinde Mutter kann die aufgezeichneten Bilder sehen. Doch was sie wirklich sieht, kann niemand voraussehen: «Die Welt ist nicht in Ordnung». Sie wagt aber nicht, sich dem Forscherdrang des Vaters zu widersetzen, und so stirbt sie an den Bildern in der Sylvesternacht zum Jahr 2000. Gleichzeitig beginnt der ebenfalls eingetroffene Eugene auf einer alten Schreibmaschine ihrer aller Geschichte aufzuschreiben. Immer wieder klappert beruhigend mechanisch seine alte Maschine in die hochtechnisierten Bilder, die nun den Film bestimmen. Dr. Farber macht sich nach dem Tod seiner Frau daran, den Vorgang umzukehren und Bilder aus dem Gehirn nach draussen zu projizieren, Träume sichtbar zu machen. Sam und Claire werden seine beiden Versuchskaninchen, und sie werden süchtig nach diesen Traumbildern, die Wenders mit Hilfe von HDTV hergestellt hat. Wenders' Entdeckung des Mediums Video war schon in *AUFZEICHNUNGEN ZU KLEIDERN UND STÄDTEN* (1989) nicht zu übersehen. Hier, in *BIS ANS ENDE DER WELT*, nutzt er das Medium, um reine Phantasiebilder zu zeigen, Bilder, die süchtig machen. Schon befürchtet man, der Regisseur sei wie seine beiden Protagonisten selbst der Faszination dieser technischen Traumbilder erlegen, da rettet den Zuschauer im letzten Moment der verlässliche Eugene, wenn er von der «Krankheit der Bilder und der heilenden Kraft von Worten und Geschichten» spricht. Claire und Sam werden von diesen Bildern nicht nur krank, sie töten auch ihre Liebe zueinander und jedes Gefühl für die Wirklichkeit. Überleben werden beide nur, weil sie treue Freunde haben, die sie retten.

So offenbart eine Erfindung ihre negative Kehrseite. Eine Kamera, die Blinde sehend macht, ist ein utopisches Zauberding. – Der Film als Medium ist, nach Wenders' Selbstverständnis, ein ebensolches Zauberding, er kann die Augen für die Welt öffnen. «Der Film ist die Kunst des Sehens», diesen Satz von Bela Balázs zitierte die Kinobesitzerin in *IM LAUF DER ZEIT*. Sehen bedeutet für Wenders schon immer mehr als Registrieren, es bedeutet *Wahr*-nehmen, sich ins Verhältnis zur Welt setzen. So trägt auch das Medium Film für Wenders eine Verantwortung, denn in seinen Bildern offenbart sich eine *Einstellung* zur Welt. «Der Blick ist es,» sagt Wenders, «der darüber entscheidet, ob etwas gesehen worden ist.» Im besten Falle führt der Film zum Leben hin, denn das ist es, was Wenders von Ozu gelernt hat: «Das grösste Abenteuer ist das Leben selbst.» Die technischen Bilder, denen Sam und Claire verfallen, töten das Leben. «Es schien mir deshalb am verlockendsten, in einem Science-Fiction-Film über den zukünftigen Umgang mit Bildern nachzudenken», schreibt Wenders in seinem Text «Der Akt des Sehens», und vielleicht ist dies das Fazit seiner Parabel: Wenn mit Bildern unverantwortlich umgegangen wird, könnten sie das Absterben des Lebens bewirken.

Epilog (vom Himmel aus betrachtet)

Claire wird von Eugene entführt, von ihrer Sucht geheilt, und am Ende sehen wir sie in einer Raumfähre im All, wo sie für «Greenspace» die Erde überwacht. Auch Sam wird von seiner Sucht erlöst, indem er, einer magischen Tradition folgend, eine Nacht zwischen zwei alten Aborigines schläft. Eugene hat Claire nicht zurück bekommen, wenn er auch die Genugtuung hat, keinen Nebenbuhler mehr zu haben.

Dies ist das Ende der Geschichte im Film, aber noch nicht das Ende der Geschichte des Films *BIS ANS ENDE DER WELT*. Die jetzige dreistündige Fassung ist eine Konzession an den Markt und eine Folge des Zeitlimits, an das sich Wenders vertraglich gebunden hat. Beim Sehen wird man jedoch den Eindruck nicht los, nur eine gewaltsam reduzierte Fassung des Films zu besichtigen, und man wird neugierig auf den Film, für den dieser nur ein Versprechen ist. Wenders hat angekündigt, schon im nächsten Jahr eine fünf- bis sechsstündige Fassung herauszubringen. Erst dann wird der Film *BIS ANS ENDE DER WELT* wirklich zu sehen sein.

Sabine Pochhammer

Die wichtigsten Daten zu *BIS ANS ENDE DER WELT*:
Regie: Wim Wenders; Drehbuch: Peter Carey und Wim Wenders nach einer Originalidee von Wim Wenders und Solveig Dommartin; Kamera: Robby Müller; HDTV-Design: Sean Naughton; Schnitt: Peter Przygodda; Ausstattung: Thierry Flamand; Ausstattung Australien: Sally Campbell; Kostüme: Montserrat Casanova; Musik: Graeme Revell und Songs von Talking Heads, Elvis Presley, Neneh Cherry, Patti Smith und Fred Smith, Can, U2, Elvis Costello, Jane Siberry mit K.D.Lang, Julee Cruise, Daniel Lanois, Lou Reed, Crime and the City Solution, Nick Cave and The Bad Seeds, T-Bone Burnett, R.E.M., Peter Gabriel, Depeche Mode, Robbie Robertson.

Darsteller (Rolle): Solveig Dommartin (Claire Tourneur), William Hurt (Trevor McPhee alias Sam Farber), Sam Neill (Eugene Fitzpatrick), Rüdiger Vogler (Phillip Winter), Ryu Chishu (Mr. Mori), Jeanne Moreau (Edith Farber), Max von Sydow (Henry Farber), Chick Ortega (Chico), Eddy Mitchell (Raymond), Ernie Dingo (Burt), Elena Smirnowa (Krasikowa), Allen Garfield (Bernie), Lois Chiles (Elsa), David Gulpilil (David), Charlie McMahon (Buzzer), Justine Saunders (Maisie), Jimmy Little (Peter), Kylie Belling (Lydia), Rhoda Roberts (Ronda), Paul Livingston (Karl), Bart Willoughby (Ned).

Produktion: Road Movies Filmproduktion, Berlin; Argos Films, Paris; Village Roadshow, Sydney; Produzenten: Wim Wenders, Anatole Dauman, Jonathan Taplin; ausführender Produzent: Ulrich Felsberg; 35 mm; Format: 1:1.66; Dolby Stereo; Farbe; Dauer: 179 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Filmkunst, Berlin.