

10. Oktober 2005

medien heft

"Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht"

Wim Wenders und die Traumlandschaft Amerika

Morgan Powell

Ob nun ein vom Filmset entflohener Western-Held nach seinem verpassten Familienleben sucht wie in "Don't Come Knocking" oder ein patriotischer Vietnam-Veteran und eine naiv-gläubige Missionarstochter ihre Heimat verteidigen wie in "Land of Plenty": in Wim Wenders Filmen ist die Landschaft nie allein Rahmen der Handlung. Als aussengekehrte Innenwelt, als Vexierbild, als Mahnmal und als Utopie wird Amerika selbst zum Protagonisten.

Zum Werk von Wim Wenders liest man nicht selten das Urteil, seine Filme blieben zwischen epischem Anspruch und lyrischem Empfinden auf ungelöste Weise gespannt. Visuell prägt sich dieses Spannungsverhältnis vor allem in den eindrucksvollen Landschaftsbildern ein, mit denen Wenders beinahe als Markenzeichen seine Protagonisten umgibt. Diese grandios eingefangene Aussenwelt – ob nun eine heruntergekommene Stadtlandschaft oder die unendlichen Weiten des amerikanischen Westens – dient weniger als mit menschlichen Handlungen verflochtener Kontext eines epischen Geschehens denn als Projektion innerer Zustände und hat demnach eine ausgesprochen lyrische Funktion. Als Beispiel unter vielen anderen kann der unvergessliche Anfang von "Paris, Texas" (1984) stehen: ein langer Schwenk über die dramatisch zerklüftete Kulisse des Monument Valley, untilgbar mit der Sehnsucht und Nostalgie des filmischen wilden Westens verbunden, eine Wüstenlandschaft voll felsiger Ruinen, deren vom Wind modellierte Härte ein Bild von Standhaftigkeit und Verfall zugleich abgibt. Doch der Schwenk endet in der überraschenden Nahaufnahme des ebenso abgenutzten und zerklüfteten Gesichts des Hauptdarstellers. Was treibt so einer hier, ohne Strasse, ohne Fahrzeug, ja sogar ohne Schuhe, keine Menschenseele weit und breit? Er wandert durch die eigene Seelenlandschaft, eine Reise zur Abrechnung mit sich selbst, die epische Inszenierung einer lyrischen Handlung.

Impressum

Medienheft (vormals ZOOM K&M), ISSN 1424-4594

Herausgeber: Katholischer Mediendienst, Charles Martig; Reformierte Medien, Urs Meier

Redaktion: Judith Arnold, Adresse: Medienheft, Badenerstrasse 69, Postfach, CH-8026 Zürich

Telefon: +41 44 299 33 11, Fax: +41 44 299 33 91, E-Mail: redaktion@medienheft.ch, Internet: www.medienheft.ch

kostenloser Bezug via Internet oder Mailingliste; Bezug der Medienheft Dossiers (zwei Ausgaben pro Jahr) im Abonnement inkl. Versand und exkl. Mwst. SFr. 30.-- (Ausland SFr. 35.--)

Die Kraft solcher Bilder ist nicht leicht von der Hand zu weisen. Wenders' Erfolge sprechen für sich. Kino ist (unter anderem) die Projektion innerer Welten, Ängste und Träume, lichtgewordene Seelenschwingungen, die uns in einer Spiegelschau wie in einer Sucht gefangen halten können. Wenders selbst hat dies konsequent zu Ende gedacht und gefilmt: mit der Erfüllung der Bildersucht als einem Privatfernsehen, in dem allein die eigenen nächtlichen Traumbilder zu sehen sind – so der Schluss des Science-Fiction "Bis ans Ende der Welt" (1991) – hat er nicht nur die Medienkritik, sondern auch die Selbstkritik auf die Spitze getrieben. Doch ab wann verfällt seine bevorzugte visuelle Sprache der *pathetic fallacy*, dem naiven Reflex, Erscheinungen der Aussenwelt für Auswüchse des eigenen Empfindens zu halten – ein Geisteszustand, in dem, wie John Ruskin schrieb, "die Vernunft vor Trauer aus den Fugen geraten ist"? (vgl. *Modern Painters*. Bd. 3, New York 1873)

Land der Projektionen

Mit seinen zwei letzten Filmen, "Don't Come Knocking" (2005) und "Land of Plenty" (2004), setzt sich Wenders auf zwei markant verschiedene Weisen mit dieser Frage auseinander. Passend dazu – und letztendlich auch Schlüssel einer unverhofft gelungenen Lösung – ist die erneute intensive Auseinandersetzung mit Land und Landschaft Amerika, einer Leinwand europäischer Traumprojektionen, die scheinbar nie ausgedient hat. Emblematisch hierfür steht einmal mehr ein unübersehbarer visueller Hinweis: Die erste Einstellung in "Don't Come Knocking" lässt den Zuschauer wie durch zwei aus schwarzem Tuch herausgeschnittene Löcher in die Weite hinaussehen – eine Art, den Zuschauerraum als "Innenraum" zu bezeichnen. In diesem Fall enthüllt die Kamera diese Einstellung aber nicht als den Blick eines Protagonisten. Im aufgehenden Licht werden die zwei Löcher als Teile einer dramatischen Felsformation des amerikanischen Südwestens erkannt; die Fratze, durch die wir eben hindurch sahen, ist die Landschaft, die Natur selbst. Dieser Blick ist ein ironisch gebrochener, einer, der dem "Verlust der Bilder" nicht nur nachtrauert, sondern ihn mehrfach und oft humorvoll refraktiert und auf uns und den Protagonisten zurückrichtet.

Gefangener seiner Bilder

Das Erlebnis ist fest in der Handlung eingebettet, denn der alternde Schauspieler Howard Spence, von dem sie erzählt, verdankt seinen Ruhm einer Bilderwelt, in der die amerikanische Landschaft stets die passende Kulisse zu menschlichem Fühlen und Handeln lieferte und auf diese Weise in all ihrer glorreichen Weite doch gezähmt wurde: der Western. Jetzt passt Howard selbst nicht mehr "ins Bild", und er ergreift die Flucht, indem er in voller Cowboy-Pracht auf dem passenden Pferd während laufenden Dreharbeiten davon galoppiert. Daraus können aber nur noch mehr von denselben "falschen" Bildern hervorgehen: Howard als "Marlboro Man" allein am Lagerfeuer, Howard als einsamer Reisender, der auf eine verlassene Siedlung trifft, die wohl allein im Film je belebt wurde. Sogar Howard, der in Socken den Eisenbahnschienen entlang läuft wie sein Vorgänger aus Paris (TX). Den Bildern kann der Bildergaukler selbst nicht mehr entkommen, überall wird er als der erkannt, der er (nicht) ist. Spontan fallen einem – auch ohne ausdrückliches Zitieren wie in "Der Himmel über Berlin" – die Rilke-Verse ein: "Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern." Sein Leben ändern, das möchte Howard versuchen, aber die Landschaft holt ihn ein. Er ist der Gefangene derselben Traumvorstellungen, mit denen er solange selbst gespielt und getrickst hat. Somit rächt sich die Wirklichkeit an einem, der glaubte, über sie hinwegreiten zu können. Aber hat sich damit etwas wirklich geändert?

Bei aller Lust, sich auf das Abenteuer einzulassen – und es lohnt sich allemal – bleibt "Don't Come Knocking" in einer gewissen Selbst-Referenzialität verfangen. Das Vorbild "Paris, Texas" wird bewusst ironisierend mitgetragen, und zwar so, dass dies keinem Zuschauer beider Filme entgehen könnte, doch weder die Bilder noch die Handlung bieten dafür eine Neulösung des alten Problems. Diese Landschaft ist immer noch die gleiche Projektion lyrischer Innenwelten, auch wenn die Bilder uns erkennen, ebenso wie wir sie. Das ist die erneute Umsetzung einer Filmsprache, die, obschon sie in ihrer Virtuosität auch bereichert, keine neuen Aussagen machen will, sondern ein wenig wie Howard selbst anfängt, das eigene Werk vor einem verstellten Blick Revue passieren zu lassen. Ein reifes Werk, ein bittersüßes, das gerne über sich selbst lacht, aber auch und gerade deshalb kein wirkliches Neuland betritt.

Begegnung von Wunsch und Wirklichkeit

Ganz anders verfährt Wenders im Film "Land of Plenty" (2004), der diese Woche, während "Don't Come Knocking" noch in einigen Teilen der Schweiz im Kino läuft, erstmals auf DVD erhältlich ist. Das ist ein Glücksfall. Denn der Film "Land of Plenty", der vor einem Jahr ohne grosses Aufsehen nur kurz die Kinosäle besetzte, ist der bemerkenswertere der beiden Filme. Wichtiger noch, er ist einmalig, ein Werk, das nur zu einer bestimmten Zeit unter besonderen Bedingungen entstehen konnte.

Der Zufall trennt die Kunst von der Übung. Hier, so könnte man meinen, kam es zu einer Begegnung, die lange in Vorbereitung war, lange auch geübt wurde, letztlich aber nur "zufällig" stattfinden konnte. Das ist die Begegnung zwischen Wenders Amerika, dem Amerika der Traumprojektion, und der politischen Aktualität. Seit dem 11. September 2001 ist die Landschaft Amerika für die eigenen Bürger auch eine Leinwand der Trauma-Projektion. Hier kam Wenders – der erneut seit einigen Jahren in den USA lebte – mit seinem filmischen Instrumentarium an, und drehte, wie aus dem Gedächtnis könnte man meinen, ein Meisterwerk des Kinos als Seelenarbeit. Denn hier geht es konstitutiv, existentiell, um eine unheilbar gebrochene Beziehung zwischen Ich und Landschaft, subjektiv konstruierter Umwelt und objektiver Realität. Was Wenders selbst betrifft, ist das eine bewundernswerte Leistung der Empathie, denn seine Amerikabilder sind in diesem Fall nicht eigene Projektionen, sondern eine äusserst einfühlsame Darstellung der Ängste und Ideale anderer, die in tiefster Krise stecken, weil sie die schiere Indifferenz der Realität konfrontieren müssen.

Verteidiger eines Traums

Der Anfang von "Land of Plenty" ist eine Hymne auf die ersehnte Einheit zwischen Ich und Umwelt. In einer Aufnahme der Strassenlandschaft von Los Angeles in der Abenddämmerung sehen wir die städtischen Busse kreuz und quer fahren, ihre beleuchteten Endstationsschilder lesen sich wie Fragmente amerikanischer Traumwirklichkeit: "Express", "Disneyland", "God Bless America" (tatsächlich), dann aber auch: "Not in Service". Nur im Nachhinein kann der Zuschauer erahnen, dass dies ein Vexierbild ist, Versprechen und Täuschung zugleich, in dem die sinnträchtigste Aussage vielleicht die letzte, die alltäglichste ist. Im Off spricht die dem Zuschauer noch unidentifizierbare Stimme John Diehls in der männlichen Hauptrolle des Paul Jeffreys: "Winners never quit, and quitters never win", sagt er, als ob der rastlose Verkehr seine stolze Aussage bestätigen würde. "When the going gets rough, my friend, I get gas." Und weiter: "This is my country. See these colors? (gemeint ist das Rot-Weiss-Blau der amerikanischen Flagge) These colors don't run." Damit setzt die Musik ein, und der Film ist unterwegs.

Für Sergeant Paul Jeffreys, Veteran einer Spezialeinheit, die in Vietnam eingesetzt wurde, ist die Landschaft, in der er lebt, Bestätigung der eigenen Existenz.

Pauls Glaube ist hartnäckig, nicht unterzukriegen, wie er es verspricht. Für ihn geht es um bleibende Werte, nicht um augenblickliche Umstände oder vorübergehende Erscheinungen. Und an dem Erhalt dieses Glaubens arbeitet er. In einem der unterschwelligen Komik nie weit entfernten, schrottreifen Kleinbus, seinem mit allerlei Hör- und Sehgeräten selbstausgestatteten "Überwachungsfahrzeug", fährt er unermüdlich Streife durch die Strassen von Los Angeles auf der Suche nach einem Störfaktor: terroristische Zellen, die imstande wären, aus dem Angriff vom 11. September eine Serie zu machen. Bleibt er hart, fährt das Fahrzeug weiter, so bleibt auch sein Glaube bestätigt. Dann war es doch nur eine Ausnahme, die einstürzenden Türme, deren Standhaftigkeit er – so seine Aussage gegen Ende des Films – so innig bewundert hatte.

Sinnbild der Krise

Das Bild der einstürzenden Türme, das einzig mittels Pauls Erinnerung ins Blickfeld rückt, ist nichtsdestoweniger Sinnbild seiner Krise. Ein Auseinanderklaffen von subjektiv und objektiv erlebter Realität unvorstellbaren Ausmasses. Das ist an sich banal, da dies die Erfahrung eines jeden war an diesem Tag. Aber Paul Jeffreys ist darüber hinaus die wunderbar originelle Figur einer Fiktion, einer Geschichte, wie Wenders sie schon oft erzählt hat: die Geschichte von einem, der sich selbst erst dann erkennt, wenn er sein zerbrochenes Gesicht in den Augen eines geliebten Anderen sieht, sehen kann. So erlebte es Travis in "Paris, Texas", so erlebt es auch Howard in "Don't Come Knocking". Von Pauls Obsession und deren Ursachen, von seiner persönlichen Geschichte, die entscheidend bleibt, erfahren wir nur insofern, als er sich auch einem Mitmenschen öffnet und wir seine skurrile Menschlichkeit erleben und verstehen. Die politische Dimension bleibt bei aller Vordergründigkeit sekundär, und das ist der Erfolg des Films.

Wenders polemisiert nicht, stattdessen überrascht er den Zuschauer, indem er ihn eine unleugbare Liebenswürdigkeit, ja sogar eine einmalige Form von Mut und Selbstopfer in der anfangs so bigott wie absurd erscheinenden Figur entdecken lässt. Betrogen, sogar doppelt betrogen von dem Staat, für den er jetzt ein zweites Mal "in den Krieg" zieht, ist er allemal. Aber wer ist das denn nicht, in einer Welt, in der solches passieren kann? Wessen Ideale leiden nicht, wenn das objektive Weltbild für Träume so wenig Schutz bietet? Paul Jeffreys als verkehrte Christusfigur? Die Frage ist selbst verkehrt, denn die Ähnlichkeit liegt nur in der Weise, in der Christus sich dem Menschen ultimativ begreifbar machte, durch sein Leiden. Pauls Ansichten, seine Paranoia, seine Besessenheit mag man ablehnen, aber sein Leiden ist jedem verständlich, und damit auch seine Courage.

Hier treffen wir auf Pauls Gegenbild, seine im kindlichen Gottesglauben aufgehobene Nichte, Lana, sowie auf einen zweiten, gut eingeübten Wenderschen Handlungsträger: die heilende (Wieder-)Entdeckung eines entfremdeten Familienmitglieds. Lana, als Tochter eines Missionarpaars in Afrika und dem Nahosten aufgewachsen, bringt ihrem Amerika einen Traum entgegen, der dem eines jeden Europäers verwandt ist. Eine Hoffnung, eine Erwartung, auch wenn diese schon sehr durch die internationale Perspektive gelitten hat. Zu ihrer Unterkunft beim Missionarsfreund ihres Vaters führt Lanas Weg aber durch ein Amerika, das sie ebenso wenig kennt wie Paul es erkennt: die Hölle der Obdachlosen von Los Angeles. Eine Realität, wie keiner sie sehen will: "Nobody in the West Bank is thinking about poverty in America", sagt Lana verblüfft. Der Mis-

sionar weiss darauf eine Antwort, die jetzt, im Herbst 2005, wie auf die letzten Schlagzeilen zugeschnitten wirkt: "Nobody in the West Wing [des Weissen Hauses] is thinking about poverty in America."

Gespiegelter und gebrochener Blick

Lanas Glaube ist so naiv wie Pauls Patriotismus verdreht ist, ihre Amerika-Hoffnung ist nicht weniger falsch als seine Gewissheit. Und beide sind trotzdem "richtig". Das Genie der Geschichte will es so, dass keiner ohne den anderen auskommen kann, dass Lana so viel von Paul zu lernen hat wie umgekehrt – das macht sogar der letzte Brief von ihrer verstorbenen Mutter klar, den sie Paul überbringen will. Das Sich-Erkennen in den Augen des Anderen ist hier gleichzeitig der Schlüssel zu einem Entdecken der Zerbrechlichkeit eigener Ideale, der Hilflosigkeit vor der Gleichgültigkeit, die die Realität "Amerika" – wie jede andere Landschaft – in der Tat darstellt. Denn die Bilder, die Projektionen ihrer Ängste und Ideale, sehen nicht, hören nicht und sagen nichts. Hier spiegelt die "Landschaft" nicht innere Zustände wieder, ist kein Zeigefinger auf innere Wahrheiten, sondern verhält sich in geschickt täuschender Referenz zu den verschiedenen Idealen und Ängsten, deren Projektionsfläche sie ist. Pauls Überwachungsfahrzeug kann bei aller Umsicht und technischer Hilfe den gebrochenen Blick auf "sein Land" nicht wiederherstellen. Alle seine Versuche, seine Umwelt zu deuten, schlagen fehl. "I don't have this under control anymore", gibt er verstört zu. "I just can't follow the right leads." Aber nicht unbedingt leichter hat es Lana, die in der Misere der Obdachlosen Gottesnähe und Nächstenliebe sucht. "How could you be somebody's friend if you don't even know their name?", fragt einer, den ihre Freundlichkeit irritiert. "I don't know, but I'm sure there's a way", erwidert sie. Doch eben das bleibt sehr unsicher, denn nicht auf den Namen kommt es an, sondern auf das Sehen – Sehen, dass mit oder ohne Namen, die Landschaft uns nicht wiedererkennt.

Auch das wäre bloss eine Lehre. Wenders weitet sie aus zu einer Erfahrung, in der die Verfechter zweier grundsätzlich verfeindeter Amerikabilder letztendlich jeder sich selbst in den Augen und den Idealen des Anderen wiedererkennen müssen. Ein grossartiger Versöhnungsversuch, der leider sein wahres Publikum, die Amerikaner, nicht erreichen konnte. Nach den jüngsten Ereignissen zu urteilen ist aber die Zeit dafür noch lange nicht abgelaufen – vielleicht ist die jetzige sogar passender denn je. Denn ebenso wie Wenders herausgefordert wurde, mit der lyrischen Bespiegelung der Träume zu brechen, um zu einem neuen Amerikabild zu gelangen, müsste Politik und Religion in Amerika aus dem Spiegelsaal eigener Wunschbilder heraustreten, um die Zeichen der Zeit zu erkennen.

Dr. Morgan Powell, Germanist und Kulturjournalist, ist Amerikaner und lebt im Tessin.

Filme:

Don't Come Knocking, Wim Wenders 2005
Land of Plenty, Wim Wenders 2004
Bis ans Ende der Welt, Wim Wenders 1991
Der Himmel über Berlin, Wim Wenders 1987
Paris, Texas, Wim Wenders 1984

Der Text befindet sich im Internet unter:
http://www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k24_PowellMorgan.html