



Jörn Glasenapp (Hg.)

Kontinuität im Wandel

Begegnungen mit dem Filmemacher Wim Wenders

et+k

edition text + kritik

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der



Kontinuität im Wandel

Begegnungen mit dem Filmmacher Wim Wenders

Herausgegeben von
Jörn Glasenapp

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-562-5

E-ISBN 978-3-96707-563-2

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2021
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Wim Wenders. Mit freundlicher Genehmigung der Wim Wenders Stiftung

© Donata Wenders

Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Druck und Buchbinder: Esser printSolutions GmbH, Westliche Gewerbestraße 6, 75015 Bretten

Inhalt

Vorwort 7

Jörn Glasenapp

This is not America.

Wim Wenders' und Peter Handkes Roadmovie-Miniatur

3 AMERIKANISCHE LP'S 11

Jörn Glasenapp

Eine Möwe in Manhattan.

Wim Wenders' *slow cinema* 31

Julian Weinert

»Same roots, different direction«.

Chris Petits RADIO ON im Verhältnis zu

Wim Wenders' Roadmovie-Trilogie 46

Golnaz Sarkar Farshi

Wim Wenders' Roadmovie-Trilogie als Evolution
der Filmsemantik.

Eine Annäherung mit Niklas Luhmann 58

Mirjam Schmitt

On the Road mit Adorno.

Wim Wenders und die Kritische Theorie 73

Sven Weidner

Hotels und Motels bei Wim Wenders.

Überlegungen zu ALICE IN DEN STÄDTEN, PARIS, TEXAS
und THE MILLION DOLLAR HOTEL 89

Katharina Stahl

Insel zwischen den Zeiten.

Wim Wenders, BUENA VISTA SOCIAL CLUB
und die Musik(-dokumentation) 107

Inhalt

Katharina Rajabi

Arbeit an der Oberfläche.

Wenders, Antonioni und die Fotografie 123

Petra Anders

Welcome to the Freakhouse?

Disability bei Wim Wenders 139

Jörn Glasenapp

»This place is full of ghosts.«

Wim Wenders und Butte, MT 155

Matthias Hurst

How the West Was Lost.

DON'T COME KNOCKING und der lange Abschied
vom Amerikanischen Traum 180

Felix Lenz

Wim Wenders und Terrence Malick.

Alterswerke, Zeitfiguren, geteilte Vorbilder 202

Matthias Bauer

Bildraum und Blickregie.

Wim Wenders' *expanded scenography* in DIE SCHÖNEN TAGE
VON ARANJUEZ und SUBMERGENCE 220

Autor*innen 243

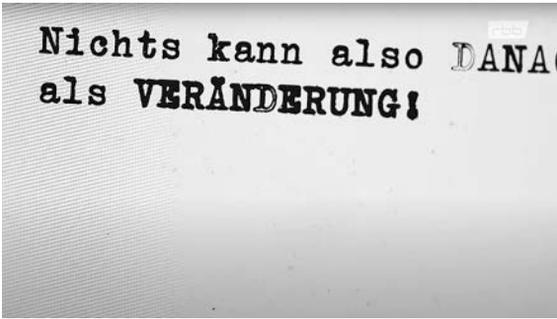
Register 247

Vorwort

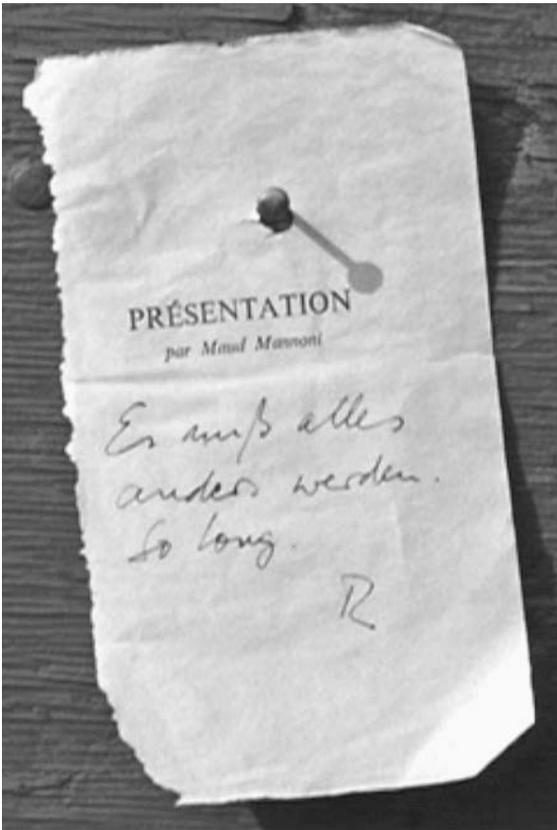
Er kann es nicht lassen. Der sich selbst als einen solchen bezeichnende Workaholic Wim Wenders sieht auch im Frühjahr 2020, während des ersten Corona-bedingten Lockdowns, keinen Grund, *nicht* zu drehen. Im Gegenteil. Für den Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb) und dessen Projekt »4 Wände Berlin: 30 Filme mit Abstand« wird er tätig, realisiert er einen Kurzfilm, nur etwas über zwei Minuten lang, in dem er sich mit der Pandemie-Situation selbst, vor allen Dingen aber mit ihren Potenzialen für die Zukunft, das, wie es im Film heißt, »DANACH« auseinandersetzt. Programmatisch VERÄNDERUNG betitelt, schließt die in Schwarz-Weiß gedrehte Filmminiatur ebenfalls ganz und gar programmatisch, und zwar mit folgendem, von Wenders aus dem Off gesprochenen und von ihm zugleich in ein Notebook eingetippten Satz: »Nichts kann also DANACH notwendiger sein als VERÄNDERUNG!« Wer sich an den Wortlaut jener Nachricht erinnert, die Robert am Ende von Wenders' fast ein halbes Jahrhundert vorher gedrehtem Roadmovie IM LAUF DER ZEIT (1976) Bruno hinterlässt – »Es muß alles anders werden. So long.« –, und wem nicht entgeht, dass sich auch der Zuschauer des Films von ihr angesprochen fühlen soll, der erkennt: Mit seinem 2020 geäußerten Wunsch nach Veränderung und seinem filmischen Eintreten für sie ist sich Wenders treu geblieben.

Wim Wenders, Großauteur des Global Art Cinema und weltweit ausgestellter Fotograf, feierte am 14. August 2020 seinen 75. Geburtstag. Das Jubiläum wurde seitens meines – dies darf gesagt werden – Wenders bereits seit geraumer Zeit sehr zugewandten Lehrstuhls für Literatur und Medien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg zum Anlass genommen, ihm und seinem Werk eine Tagung zu widmen. Unter dem Titel »Wim Wenders – Filmmacher, Fotograf, Grenzgänger« sollte sie am 7. und 8. August 2020 in Bamberg stattfinden. Sie fand statt, auch an den vorgesehenen Tagen, allerdings ob der Pandemie nicht vor Ort in Bamberg, nicht als Präsenzveranstaltung, sondern digital. Dafür, dass das Gros der Beiträgerinnen und Beiträger nicht zögerte, auch unter diesen für die damalige Zeit noch recht ungewohnten Tagungsbedingungen weiterhin »an Bord« zu bleiben, möchte ich mich an dieser Stelle noch einmal ganz herzlich bedanken – wobei ich glaube, hinzufügen zu dürfen: Es hat sich gelohnt. Zumindest habe ich noch an keiner produktiveren, zudem atmosphärisch angenehmeren Tagung teilgenommen.

Ziel derselben war es, neue Zugänge zu Wenders' Arbeiten zu finden, angefangen bei den minimalistischen und hochkonzeptuellen Kurzfilmen der 1960er Jahre bis hin zu den reifen, noch viel zu wenig beforschten Spät-



Veränderungs-
forderungen in
VERÄNDERUNG und
IM LAUF DER ZEIT



werken wie *DON'T COME KNOCKING* (2005), *DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ* (2016) oder *SUBMERGENCE* (2017). Zudem galt es, Antworten auf noch nicht oder kaum gestellte Fragen zu geben, unter anderem die folgenden: Was verbindet Wenders mit Theodor W. Adorno und dessen Kulturindustrieschelte, was mit Terrence Malick, was mit André Bazin? Wie lässt sich seine legendäre Roadmovie-Trilogie mit Niklas Luhmann lesen und kontextualisieren? Wo und vor allem wie wird Disability in seinen Filmen repräsentiert? Auf welche Weise war er mitverantwortlich für das wohl größte britische Roadmovie aller Zeiten? Warum zieht es ihn immer wieder in die einstige Bergbaustadt Butte, Montana? Was macht ihn zu einem bedeutenden Vorreiter des *slow cinema*? Bei den insgesamt 13 hier versammelten Beiträgen handelt es sich (größtenteils) um die schriftlich ausgearbeiteten Vorträge, die auf der Tagung gehalten und zur Diskussion gestellt wurden. In der Zusammenschau geben sie einen Filmemacher zu erkennen, der wie kaum ein anderer das Kunststück vollbrachte (und nach wie vor vollbringt), sich mit jedem seiner Filme zugleich weiterzuentwickeln wie sich selbst und der eigenen Handschrift verpflichtet zu bleiben. Daher auch der Titel des vorliegenden Bandes: *Kontinuität im Wandel*.

Erwähnung verdient hier natürlich auch die Tatsache, dass die Tagung mit einem besonderen Höhepunkt aufwartete, nämlich einem ›Besuch‹ von Wim Wenders selbst, der den Weg nach Bamberg ob seines notorisch vollen Terminkalenders wohl kaum gefunden hätte, via Zoom aber am Abend des 7. August für eine gute Stunde mit uns ins Gespräch trat und dabei unter anderem auf die Magie der ersten Einstellung zu sprechen kam, die Komödie zum schwierigsten Genre überhaupt, den von ihm einstmals so sehr geliebten Western hingegen für tot erklärte und den Maler Andrew Wyeth als entscheidendes Vorbild bei der virtuosen Schneeeinszenierung in *EVERY THING WILL BE FINE* (2015) auswies. Auch Wim Wenders sei aufs Herzlichste gedankt.

Und last but not least richtet sich mein Dank an die Wim Wenders Stiftung, namentlich an deren Mit-Geschäftsführerin Hella Wenders sowie Francesca Hecht, die uns im Rahmen der Tagung in einem ausführlichen Gespräch wertvolle Einblicke in die breit gefächerte Arbeit der Stiftung gaben und damit das Maß an Zuwendung an unser Tagungs- und Publikationsprojekt durch die Wim Wenders Stiftung nachgerade übervoll machten. Denn Letztere unterstützte uns darüber hinaus außerordentlich großzügig bei der Finanzierung dieses Bandes, zudem überließ sie uns die Rechte an Donata Wenders' wunderbarem Foto von Wim Wenders, das für den Umschlag Verwendung fand.

Vorwort

Um zum Eingang dieses Vorwortes zurückzukehren und den Kreis damit zu schließen, sei noch vermerkt: Es war Donata Wenders, die bei der Produktion von VERÄNDERUNG die Kamera führte.

Jörn Glasenapp

This is not America

Wim Wenders' und Peter Handkes Roadmovie-Miniatur

3 AMERIKANISCHE LP'S

1. Kein Versprechen an die Zukunft

Es gibt sie, die Regisseure, die von Anfang an triumphieren, deren Schaffen mit einem großen oder gar einem Meisterwerk einsetzt, einem Werk zudem, das ihrer jeweiligen Autorenhandschrift bereits unverkennbar Ausdruck verleiht. Prominente Beispiele sind hier unter anderem Orson Welles (*CITIZEN KANE*, 1941), Pier Paolo Pasolini (*ACCATONE*, 1961), Nicolas Roeg (*WALKABOUT*, 1971),¹ Terrence Malick (*BADLANDS*, 1973), Zhang Yimou (*ROTES KORNFELD*, 1987) oder Lucrecia Martel (*LA CIÉNAGA*, 2001). Doch auch das bundesrepublikanische Kino kennt sie, die Meister des Debüts. An Volker Schlöndorff (*DER JUNGE TÖRLESS*, 1966) und Rainer Werner Fassbinder (*LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD*, 1969) könnte man hier denken oder aber an Caroline Link (*JENSEITS DER STILLE*, 1996) und Maren Ade (*DER WALD VOR LAUTER BÄUMEN*, 2003) – nicht aber an Wim Wenders. Der nämlich brauchte Zeit, um in Form zu kommen und seine Form zu finden – und zwar bis zum Sommer 1973, als er *ALICE IN DEN STÄDTEN* (1974) drehte, seinen bereits vierten Langfilm, der gemeinhin und völlig zu Recht als erster großer und vollgültiger Wenders-Film gehandelt wird. Der Regisseur selbst hat aus der Tatsache, dass er hinsichtlich seiner Stil- und Handschriftfindung so etwas wie ein Spätzünder war, nie einen Hehl gemacht. Vielmehr wies er wiederholt darauf hin, so beispielsweise in einem Interview aus dem Jahr 2015: »Mein Hochschul-Abschlussfilm *SUMMER IN THE CITY* war eine Art Cassavetes-Verschnitt. Mit *DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER* hab' ich versucht, einen Hitchcock-Film zu drehen, in dem nichts passierte, *DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE* war ein Historiensinken. Ich fragte mich also: Kann ich nur andere Leute nachmachen? Wenn ich vorher im Hotel meinen Beruf eintragen sollte, habe ich nie »Filmemacher« oder »Regisseur«

1 Den vorangehenden *PERFORMANCE* (1970) realisierte Roeg in Co-Regie mit Donald Cammell.

geschrieben. Mit ALICE wusste ich: Das ist jetzt nur meins, so kann oder darf ich weitermachen.«²

Keine Frage: Der späte Wenders weiß mit seinen ersten drei Langfilmen nicht mehr allzu viel anzufangen, und Selbiges dürfte wahrscheinlich erst recht für das im obigen Zitat gar nicht erwähnte Ensemble von Kurzfilmen gelten, das in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, also bereits vor SUMMER IN THE CITY (1970), im Rahmen bzw. während des Studiums an der Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF) entstand. Es umfasst die folgenden sechs Filme: SCHAUPLÄTZE (1967), SAME PLAYER SHOOTS AGAIN (1967), SILVER CITY (1968), POLIZEIFILM (1968), ALABAMA (2000 LIGHT YEARS) (1969) und 3 AMERIKANISCHE LP'S (1969). Aus nur wenigen zumeist langen bis sehr langen Einstellungen bestehend, beträgt ihre Laufzeit zehn bis 25 Minuten. Bis auf ALABAMA (2000 LIGHT YEARS), bei dem Wenders erstmals mit seinem zukünftigen Stammkameramann Robby Müller zusammenarbeitete, wurden sie auf 16-mm-Material gedreht.³ Sie alle sind Ausdruck eines tiefstehenden, gerade für den frühen und frühmittleren Wenders so typischen Misstrauens gegenüber »Ordnungen, die von linearen Zusammenhängen ausgehen.«⁴

Peter Buchka, der zu den Wenigen zählt, die sich mit dieser Werkphase Wenders' überhaupt befasst haben, spricht von den Filmen als »Etüden, kleine[n] Fingerübungen und tastende[n] Versuche[n]« des Regisseurs, »die privaten Vorlieben und Einsichten zu einem tragfähigen Thema zu verdichten und es gleichzeitig auf seine filmische Tragfähigkeit zu überprüfen«⁵ –

2 Wim Wenders: »Wir sind die letzten Abenteurer«, in: *Der Tagesspiegel* (10.2.2015), <http://www.tagesspiegel.de/kultur/wim-wenders-im-gespraech-wir-sind-die-letzten-abenteurer/11349552.html> [zuletzt aufgerufen am 1.5.2020]. Vgl. auch ders.: »Le soufflé de l'Angle« (1987), in: ders.: *Die Logik der Bilder: Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main 2015 (1988), S. 110–138, hier: S. 117, ders.: »Das Wahrnehmen einer Bewegung« (1988), in: ders.: *The Act of Seeing: Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main 1992, S. 37–56, hier: S. 39, Volker Behrens: »Der Geschichte einen gewaltigen Raum schaffen: Ein Interview mit Wim Wenders«, in: ders. (Hrsg.): *Man of Plenty: Wim Wenders*, Marburg 2005, S. 133–138, hier: S. 135 sowie das 2015 geführte 3Sat-Interview mit Wim Wenders, <https://www.youtube.com/watch?v=4SkNSaPU3gQ> [zuletzt aufgerufen am 1.5.2020].

3 Für ALABAMA (2000 LIGHT YEARS) wählte Wenders 35-mm-Material, zudem Breitwandformat.

4 Norbert Grob: *Wenders*, Berlin 1991, S. 106. Hierzu bzw. zu Wenders' ausgeprägter Geschichtenskepsis vgl. auch Jörn Glasenapp: *Wim Wenders: PARIS, TEXAS*, München 2019, S. 15–25, ders.: »Vom Geschichtenverweigerer, der bisweilen Geschichten erzählt, zum Geschichtenerzähler, der bisweilen Geschichten verweigert: Wim Wenders und seine Spielfilme«, in: ders. (Hrsg.): *Wim Wenders*, München 2018, S. 3–16 sowie Alexander Graf: *The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway*, London und New York 2002, passim.

5 Peter Buchka: *Augen kann man nicht kaufen: Wim Wenders und seine Filme*, Frankfurt am Main 1985 (1983), S. 43.

ein Votum, dem auch Philipp Scheid beipflichtet, der in seiner kürzlich erschienenen Monografie zu den Landschaftsbildern des frühen Wenders SILVER CITY und 3 AMERIKANISCHE LP'S immerhin je ein Kapitel widmet. Bei ihm ist von »Zeugnisse[n] eines stilistischen Individualisierungsprozesses« und »Übungsstücke[n]« die Rede, »in denen sukzessive ein Weg zur eigenen Handschrift gebahnt werden sollte.«⁶ Beiden, Buchka und Scheid und auch Norbert Grob, der ebenfalls das Tastende und Tentative der Arbeiten herausstreicht,⁷ wird man unbedingt zustimmen können, wobei ich hinzufügen möchte, was bei allen dreien außen vor bleibt: Als Stationen bzw. Etappensteine auf dem Weg zur individuellen *écriture* gewinnen die sechs Filme ihre Bedeutung, nicht oder zumindest kaum aber als Kunstwerke eigenen Rechts. Oder anders, drastischer: Stammte das Kurzfilm-Sextett nicht von Wenders, gäbe es nur wenig Anlass, sich mit ihm näher zu befassen. Sicher, es weist in die Zukunft, auf ALICE IN DEN STÄDTEN, auf IM LAUF DER ZEIT (1976) oder PARIS, TEXAS (1984) voraus, doch der Charakter des Vielversprechenden bzw. dessen, was wir ein Versprechen an die Zukunft nennen könnten, geht ihm – im Gegensatz etwa zu den nur wenige Jahre zuvor entstandenen Kurzfilmen von Wenders' Regiekollegen Roland Klick – fast zur Gänze ab. Oder nochmal anders: Mit seinen Kurzfilmen der 1960er Jahre verspricht Wenders wenig. Umso erfreulicher, dass es anders gekommen ist.

2. Stuck in Munich

Dass Wenders' Leidenschaft für US-amerikanischen und britischen Rock und Pop unübersehbare Spuren in seinem Filmschaffen hinterlassen hat und dass speziell seine frühen und frühesten Arbeiten ganz im Zeichen dieser Musik entstanden, ist hinreichend bekannt⁸ – und mitunter bereits an den

6 Philipp Scheid: *Raum / Akteure: Inszenierte Landschaften in den frühen Filmen von Wim Wenders*, Köln 2019, S. 126.

7 Er nennt sie »Etuden, die erproben, wie und wodurch Wenders' Interessen, Intentionen und Vorlieben am genauesten und intensivsten ihre ästhetische Form erhalten.« Grob: *Wenders*, S. 64.

8 Weniger bekannt ist hingegen, dass dies in vielleicht sogar noch stärkerem Maße für Wenders' Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre entstandene Filmgespräche gilt, in denen der damals noch zwischen Kritik und Praxis Changierende aufs Offensivste den Versuch unternimmt, Film und Rock-/Popmusik zusammenzudenken bzw. als Kunstformen zu profilieren, die zumal mit Blick auf die Wirkung letztlich auf Ähnliches, wenn nicht gar Gleiches abzielen. Vgl. in diesem Zusammenhang beispielsweise die Texte »EASY RIDER: Ein Film wie sein Titel« (1969), »Emotion Pictures: *Slowly Rockin' On*« (1970), »Die 10. LP von den Kinks – Der 51. Film von Alfred Hitchcock – Die 4. LP von den Creedence

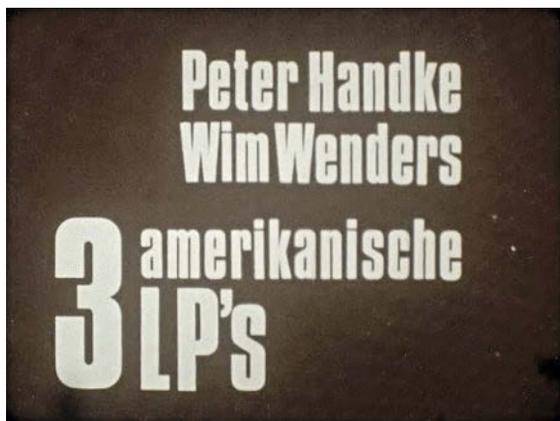
Filmtiteln abzulesen. So bezieht sich der Titel von ALABAMA (2000 LIGHT YEARS) nicht allein auf »Alabama«, ein Stück des Jazz-Saxofonisten John Coltrane aus dem Jahr 1963, sondern auch auf »2000 Light Years from Home«, den vorletzten Song des psychedelischen Rolling-Stones-Meisterwerks *Their Satanic Majesties Request* von 1967. Der Titel von SUMMER IN THE CITY, einem Film, der Wenders' Bedürfnis entsprang, seine »damalige Hitparade auf die Leinwand zu bringen,«⁹ verweist hingegen auf den gleichnamigen Lovin'-Spoonful-Hit von 1966, wobei der Titelzusatz von Wenders' Kino- und Langfilmdebüt (»dedicated to the Kinks«) dieses als den britischen Urvätern des Punk und Britpop The Kinks gewidmet ausweist. Keiner weiteren Erläuterung bedarf in diesem Zusammenhang schließlich der Titel von 3 AMERIKANISCHE LP's, jenem Werk also, das, unmittelbar vor SUMMER IN THE CITY gedreht, den Abschluss von Wenders' frühem Kurzfilm-Zirkel bildet und zugleich in qualitativer Hinsicht vielleicht als dessen Höhepunkt betrachtet werden kann. Auch ist es der Film, dessen Verbindungen zum nachfolgenden Wenders-Schaffen am greifbarsten sind, von dem aus die meisten und zudem prominentesten Linien in die Zukunft führen. Gerade eine Sichtung, die es darauf anlegt, diese Linien zu identifizieren und den Film hierbei als eine Art Keimzelle des Wenders'schen Werks zu verstehen (so wie man dies mit Blick auf das Westerngenre mit THE GREAT TRAIN ROBBERY [Edwin S. Porter, 1903] zu tun gewohnt ist), erscheint demnach lohnend. Eine solche soll denn auch auf den folgenden Seiten versucht werden, ohne dabei allerdings aus dem Blick geraten zu lassen, was eben auch stimmt: dass sich 3 AMERIKANISCHE LP's von Wenders' späteren, seinen »klassischen« Werken unterscheidet, und zwar derart fundamental, dass seine Deutung als Keimzelle in letzter Konsequenz einigermaßen unter Druck gerät.

Entstanden ist 3 AMERIKANISCHE LP's im Auftrag des Hessischen Rundfunks, und zwar in Zusammenarbeit mit dem drei Jahre älteren, nicht minder pop- und rockmusik- und darüber hinaus filmbegeisterten Peter Handke, der zur damaligen Zeit, insbesondere durch sein Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* (1966), bereits ein erhebliches Renommee genoss und als eine Art

Clearwater Revival – Die 3. LP von Harvey Mandel« (1970) oder »Van Morrison« (1970). Neben zahlreichen weiteren frühen Wenders-Kritiken finden sie sich in Wim Wenders: *Emotion Pictures: Essays und Filmkritiken*, Frankfurt am Main 1986.

9 Wenders: »Le souffle de l'Angle«, S. 111. Aus diesem Grund habe er, so fährt er fort, dem Film eine Geschichte zugrunde gelegt, »die es erlaubte, eine Vielzahl von Songs unterzubringen und alle möglichen Szenen mit Musikboxen, Tonbandgeräten, Autoradios auszustatten.« Ebd. An anderer Stelle spricht er von einem »reine[n] Musikfilm und eine[r] Ode an alle meine Lieblingsbands«. 3Sat-Interview mit Wim Wenders.

Der Titel von
3 AMERIKANISCHE LP'S



enfant terrible und Popstar der Literatur gehandelt wurde. Mit Handke verbindet Wenders seit Ende 1966 eine enge Freundschaft, und in gewisser Weise kann ihr erstes gemeinsames Filmprojekt auch als ein auf Zelluloid gebanntes Zeugnis dieser Freundschaft betrachtet werden.¹⁰ Schließlich geht es in dem knapp 13-minütigen Film, wie es bei Grob durchaus treffend heißt, darum, »mit einem Freund einfach nur so [im Auto] durch die Gegend [zu] stromern« und dabei »Musik [zu hören] von Musikern, die man mag.«¹¹ Dies in Rechnung gestellt, wird man 3 AMERIKANISCHE LP'S somit getrost auch als Roadmovie-Miniatur bezeichnen dürfen, und als eine solche weist der Film natürlich auf die zahlreichen Roadmovies voraus, die der von der *New York Times* einmal als »king of road movies«¹² titulierte Wenders speziell in seiner frühen und mittleren Phase in großer Zahl drehte. Als Film, in dem die etwa zeitgleich durch *EASY RIDER* (Dennis Hopper, 1969) fest etablierte Buddy-Variante des Roadmovie aufscheint, zielt 3 AMERIKANISCHE LP'S innerhalb des Wenders'schen Œuvres aber zumal auf einen Film ab: den

10 Bis zum heutigen Zeitpunkt folgten vier weitere filmische Kooperationen von Wenders und Handke: *DIE ANGST DES TORMANNS VOR DEM ELFMETER* (1971), *FALSCHER BEWEGUNG* (1975), *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (1987) sowie *DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ* (2016). Darüber hinaus fungierte Wenders bei Handkes Spielfilmdebüt *DIE LINKSHÄNDIGE FRAU* (1978) als Produzent.

11 Grob: *Wenders*, S. 167–168.

12 Caryn James: »FARAWAY, SO CLOSE: Wim Wenders's Angels Drop In for Another Visit«, in: *The New York Times* (22.12.1993), <https://www.nytimes.com/1993/12/22/movies/review-film-faraway-so-close-wim-wenders-s-angels-drop-in-for-another-visit.html> [zuletzt aufgerufen am 1.5.2020].

oben bereits genannten IM LAUF DER ZEIT, dessen zwei Protagonisten beim Fahren ebenfalls ausgiebig Rock- und Popmusik hören.¹³

Bekanntermaßen ist es eines der nicht eben unbedeutenden Verdienste von Wenders, das uramerikanische, unverkennbar aus dem Western hervorgegangene bzw. an diesen anschließende Roadmovie-Genre für das europäische Art Cinema reklamiert zu haben – mit Filmen, die nicht zuletzt aus der Spannung zwischen deutschen Schauplätzen und Landschaften auf der einen und amerikanischer Form und Anmutung auf der anderen Seite leben. ALICE IN DEN STÄDTEN und FALSCHER BEWEGUNG (1975), mehr noch aber der auf sie folgende, von EASY RIDER ebenso wie von John Fords Spätwestern TWO RODE TOGETHER (1961) beeinflusste IM LAUF DER ZEIT mit seinem Bemühen, das vom wirtschaftlichen Niedergang gezeichnete ›Zonenrandgebiet‹ der innerdeutschen Grenze im Stile jener Fotografien zu vermessen, die Walker Evans im Auftrag der Farm Security Administration (FSA) im depressionsgebeutelten Amerika der 1930er Jahre schoss,¹⁴ belegen dies sehr anschaulich. Bereits 3 AMERIKANISCHE LP's weiß von dieser Spannung, ja, man ist geneigt zu behaupten: Es ist diese Spannung, die den Film maßgeblich trägt und letztlich interessant macht. Entsprechend wollen wir ihr bei unserer Sichtung ein besonderes Augenmerk schenken.

»Von welchem Film«, so schrieb Anfang 1970 Siegfried Schober für *Die Zeit*, »läßt sich denn im Ernst sagen, daß man ihn so gern und so oft sehen mag, wie man die Byrds, The Band, Steppenwolf, The Holy Modal Rounders, The Jimi Hendrix Experience hört? Stücke von diesen und anderen kann man [...] hören, mit Bildern und Bewegungen eng verbunden, die geradezu traumhaft aus dieser Country- und Rock-Musik hervorzutreten scheinen, als wären sie immer schon dort verborgen gewesen, und sie geben dann wieder der Musik eine Dimension und Atmosphäre, wie sie einem zuvor nur ganz selten zugänglich waren.«¹⁵ Die Rede ist natürlich nicht von 3 AMERIKANISCHE LP's. Stattdessen geht es um die oben bereits erwähnte Roadmovie-Inkunabel EASY RIDER, »the most well-known popular film

13 Wenders' ausgeprägte Affinität zur Buddy-Konstellation findet ihren Ausdruck darüber hinaus in DER AMERIKANISCHE FREUND (1977) und DER HIMMEL ÜBER BERLIN, aber auch, zumindest am Ende, in LISBON STORY (1994).

14 Zur Bedeutung der Evans-Aufnahmen für Wenders' Film vgl. Wenders: »Le souffle de l'Angle«, S. 119 sowie das 3Sat-Interview mit Wim Wenders, darüber hinaus aber auch Scheid: *Raum / Akteure*, S. 163–165.

15 Siegfried Schober: »Nachruf auf einen Traum«, in: *Die Zeit* (6.2.1970), <https://www.zeit.de/1970/06/nachruf-auf-einen-traum> [zuletzt aufgerufen am 1.5.2020].

that links freedom to motion, and both to America«,¹⁶ so Leslie D. Feldman prägnant. Wie wir wissen, war der junge Wenders außerordentlich fasziniert und angetan von Hoppers Regieerstling, dem er eine ausführliche Besprechung widmete. In dieser heißt es unter anderem: »EASY RIDER ist nicht alleine schon deswegen ein politischer Film, weil er zeigt, wie Peter Fonda und Dennis Hopper am Anfang Cocain verdealen, wie sie wegen NICHTS ins Gefängnis kommen, wie sie EINFACH abgeknallt werden, wie Jack Nicholson von einer Bürgerwehr totgeschlagen wird, wie ein Sheriff sich benehmen darf. Er ist erst politisch, weil er schön ist: weil das Land, durch das man die beiden ungetümen Motorräder fahren sieht, schön ist; weil die Bilder, die der Film von diesem Land macht, schön und ruhig sind; weil die Musik, die man in dem Film hört, schön ist; weil die Bewegungen von Peter Fonda schön sind; weil man Dennis Hopper ansehen kann, daß er nicht nur schauspielert, sondern auch gerade dabei ist, einen Film zu machen; zwischen Los Angeles und New Orleans.«¹⁷

EASY RIDER habe »diese[n] geheimnisvolle[n] Zusammenhang [zwischen Rock'n'Roll und Film] [...] entdeckt« und sei deswegen zu einem »echte[n] Wendepunkt in meinem Verständnis für Film«¹⁸ geworden, so Wenders Jahrzehnte später. Zudem hat Hoppers Film wie kein Film vor ihm dafür gesorgt, dass die Amalgamierung von zeitgenössischer Rock-, Country- und Folkmusik und Bildern, zumal *travelling shots*, zu einem Signum des Roadmovie-Genres wurde. Auch deswegen steht dieses Wenders, dem das produktive Zusammengehen von Musik und Bild nach wie vor als, wie er sagt, »Königsmoment«¹⁹ des Filmemachens gilt, von Beginn an so nah. Freilich will es in dessen 3 AMERIKANISCHE LP'S nicht, wie in EASY RIDER prototypisch vorgeführt – man schaue sich hierzu nur noch einmal die ikonisch gewordene, mit Steppenwolfs Bikerhymne »Born to Be Wild« kraft- und druckvoll unterlegte Titelsequenz des Films an –, zu einem »harmonischen«, sich dem Zuschauer sogleich erschließenden Zusammengehen kommen. Der Grund hierfür ist einfach: Wenders' Bilder zeigen nicht die weite, wilde und mit-

16 Leslie D. Feldman: »On the Road: Freedom and Movement in America«, in: Will Wright und Steven Kaplan (Hrsg.): *The Image of the Road in Literature, Media, and Society*, Colorado Springs 2005, S. 387–392, hier: S. 389.

17 Wim Wenders: »EASY RIDER: Ein Film wie sein Titel« (1969), in: ders.: *Emotion Pictures*, S. 40–46, hier: S. 43. Zu Wenders' Hochschätzung von Hoppers Film vgl. auch Robert Phillip Kolker und Peter Beicken: *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*, Cambridge 1997 (1993), S. 24 und Graf: *The Cinema of Wim Wenders*, S. 76.

18 Wim Wenders: »Beruf: Regisseur« (2003), in: *A Sense of Place: Texte und Interviews*, Frankfurt am Main 2005, S. 166–182, hier: S. 170.

19 3Sat-Interview mit Wim Wenders.

unter spektakulär erhabene, zudem ein offenkundiges Freiheitversprechen mit im Gepäck führende US-amerikanische Landschaft, sondern das städtische und vorstädtische München. Und dessen visuelle Anmutung verträgt sich allenfalls mäßig, um nicht zu sagen: gerät immer wieder in Konflikt mit dem ausgewählten Songmaterial, beispielsweise dem countrylastigen »Lodi« von Creedence Clearwater Revival, dessen Eingangsstrophe wie folgt lautet: »Just about a year ago / I set out on the road / Seekin' my fame and fortune / Lookin' for a pot of gold / Things got bad and things got worse / I guess you will know the tune / Oh Lord, stuck in Lodi again.«

Bedenkt man, dass die USA-Begeisterung von Wenders und Handke zur damaligen Zeit noch weitgehend ungebrochen war, so ließen sich die Lyrics des Creedence-Clearwater-Revival-Songs, in dem das lyrische Ich sich darüber beklagt, in Lodi, einer Kleinstadt in Kalifornien, festzustecken, unter leicht verschobenen Vorzeichen auf die Macher von 3 AMERIKANISCHE LP'S selbst beziehen. Fernab von ihrem Sehnsuchtsland Amerika steckten die nämlich in München bzw. Deutschland fest. Freilich drehten sie einen Film, der hiervon nicht allzu viel wissen will und sich entsprechend darum bemüht, die bayerische Landeshauptstadt »so [zu zeigen], als liege [sie] irgendwo in Amerika«²⁰ – deswegen die prominenten, übrigens in SUMMER IN THE CITY in ganz ähnlicher Form wiederkehrenden *travelling shots* aus dem fahrenden Auto, deswegen die Bilder der Tankstellen und Autofriedhöfe, deswegen aber natürlich vor allem die amerikanische Musik, die als eine Art Transformationsmedium zum Einsatz kommt.²¹ Man könnte es auch wie folgt formulieren: 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. Keine Frage: Wenders' und Handkes mit großem Ernst betriebenes, auch weite Teile von SUMMER IN THE CITY kennzeichnendes synästhetisches Unterfangen hat, indem es zu mal mehr, mal weniger offenkundigen Musik-Bild-Inkongruenzen führt, mitunter etwas rührend Verzweifertes –

20 Klaus Kreimeier: »Die Welt ein Filmatelier oder: Herzkammerton Kino«, in: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Wim Wenders*, München und Wien 1992, S. 15–42, hier: S. 17.

21 Vgl. hierzu auch Scheid: *Raum / Akteure*, S. 191. Als filmische Skizze, in der das Verhältnis von Musik bzw. Ton und Bild Thema ist, weist 3 AMERIKANISCHE LP'S selbstredend auf LISBON STORY voraus, in dem es laut Wenders unter anderem darum ging, »to show that sounds can help things to be seen differently.« Zitiert nach Graf: *The Cinema of Wim Wenders*, S. 140.

und erinnert zudem ganz entfernt an Pippi Langstrumpfs »Ich mach' mir die Welt/Widdewidde wie sie mir gefällt.«²²

3. Vier Plattencover, drei Songs, zwei Freunde, eine Stadt

Passend zur Drei in seinem Titel sind in 3 AMERIKANISCHE LP'S drei Songs zu hören – neben »Lodi« die Van Morrison-Ballade »Slim Slow Slider« sowie Harvey Mandels Instrumentalstück »Wade in the Water«. Folgt man Grob, so halte das musikalische Trio »zusammen, was so nie und nimmer zusammengehört«, und zwar Aufnahmen, die »wirken, als seien sie zufällig ausgewählt.«²³ Man tut sich schwer, dieser Behauptung nicht entschieden zu widersprechen, denn von einem Film, der ohne die integrierende Kraft der Musik »auseinanderfielet«, kann beim besten Willen nicht die Rede sein. Im Gegenteil: 3 AMERIKANISCHE LP'S ist recht klar strukturiert, wie wir im Folgenden anhand eines *close reading* nachvollziehen werden, das sich den Luxus leisten kann, jede einzelne der insgesamt nur zehn Einstellungen zu berücksichtigen. Vorab sei aber schon einmal so viel gesagt: Zwei Freunde und zwei gemeinsame Fahrten (oder ist es bloß eine Fahrt mit markantem Zwischenhalt?) stehen im Zentrum von 3 AMERIKANISCHE LP'S, der am Morgen beginnt und in der Abenddämmerung endet.

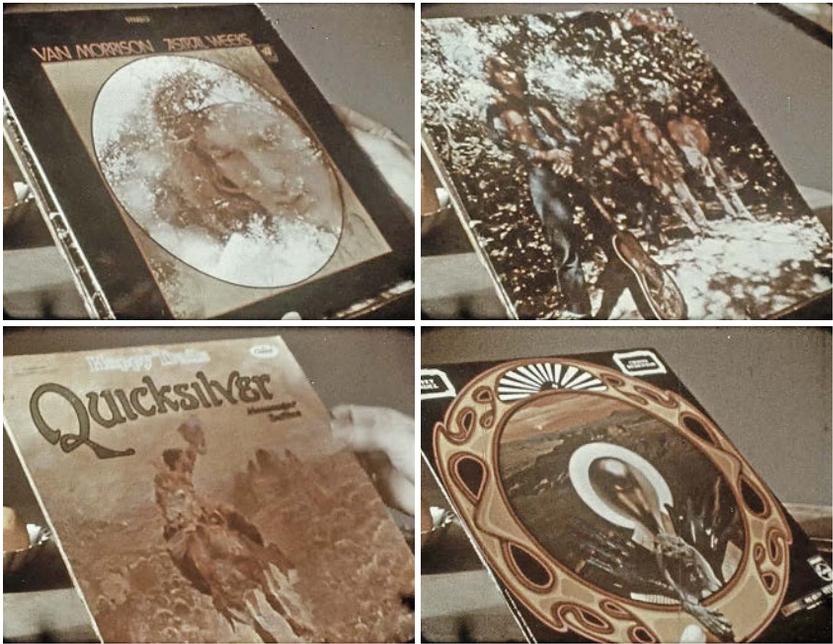
Passend zur bereits früh ausgeprägten Leidenschaft Wenders' für Plattenhüllen,²⁴ aber unpassend zur Drei in seinem Titel beginnt 3 AMERIKANISCHE LP'S mit den Covern von vier LPs, die uns die als eine Art Prolog fungierende halbminütige Eingangseinstellung nacheinander in Nahaufnahme präsentiert. Den Anfang macht Morrisons *Astral Weeks* (1969), gefolgt von *Green River* (1969) von Creedence Clearwater Revival, die Wenders damals »fast jeden Tag hör[t]e«,²⁵ *Happy Trails* (1969) von Quicksilver Messenger Service sowie schließlich Mandels *Cristo Redentor* (1968). Die Hüllen der letzten

22 Musik-Bild-Inkongruenzen finden sich auch andernorts in Wenders' Werk. Mit einer offensichtlich intendierten, zugegebenerweise reichlich plakativen wartet beispielsweise SUMMER IN THE CITY auf, wenn sein Held Hans (Hanns Zischler) mit hochgestelltem Kragen am Landwehrkanal durch das verschneite Westberlin läuft und dazu aus dem Off das titelgebende »Summer in the City« von Lovin' Spoonful erklingt.

23 Grob: *Wenders*, S. 166.

24 Vgl. seine diesbezüglichen Einlassungen in Wenders: »Le souffle de l'Angle«, S. 110.

25 Wim Wenders: »Die 10. LP von den Kinks – Der 51. Film von Alfred Hitchcock – Die 4. LP von den Creedence Clearwater Revival – Die 3. LP von Harvey Mandel« (1970), in: ders.: *Emotion Pictures*, S. 62–63, hier: S. 62.

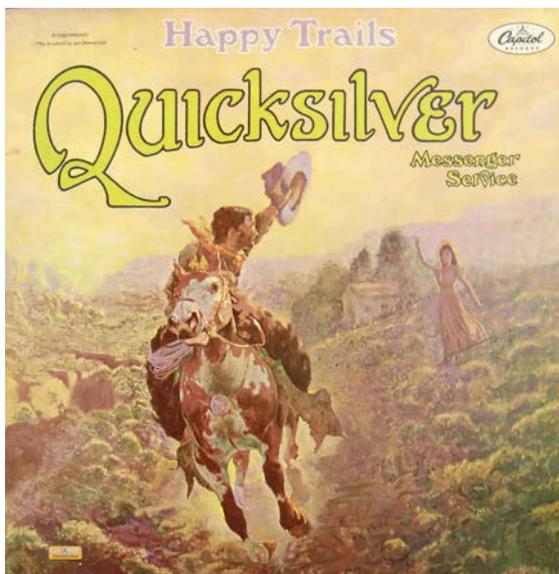


Die vier Plattencover

beiden zeigen amerikanische bzw. amerikanisch anmutende Landschaften, jene von *Happy Trails* zudem eine Geschlechterrollenklischees bedienende Abschiedsszene, wie wir sie aus diversen Western kennen und wie sie uns am Schluss von Wenders' Post-Western *DON'T COME KNOCKING* (2005) in parodistischer Manier vorgeführt wird: Der auf den Betrachter zureitende Held im Bildvordergrund blickt sich, seinen Hut schwenkend, noch einmal zu einer zurückbleibenden Frau um, die ihm winkend hinterherschaut, um danach, so dürfen wir annehmen, in die häusliche Sphäre jenes kleinen Hauses zurückzukehren, das im Hintergrund zu sehen ist.

In gewisser Weise schließen die beiden folgenden Einstellungen an diese Situation an: Eine junge Frau mit langem rotem Haar schaut rauchend von einem Hochhausbalkon. Am linken Rand positioniert, lenkt sie als Repoussoir-Figur unseren Blick in die Bildtiefe, auf zwei moderne weiße kubusartige Hochhausneubauten (Einstellung 2). Ihr eigener Blick, der zunächst schweifend ist, folgt schließlich zwei ebenfalls jungen Männern, Wenders und Handke, die, aus der Vogelperspektive aufgenommen, in einen schwar-

Eine von vier LPs:
Happy Trails von Quick-
silver Messenger Service



zen Citroën DS steigen und davonfahren (Einstellung 3).²⁶ Nur en passant sei gesagt, dass Wenders diesen Shot kurze Zeit später in fast identischer Form in *SUMMER IN THE CITY* noch einmal verwenden wird. Die Frau, im Gegensatz zu den beiden Männern eine rein visuelle Erscheinung ohne ›Stimme‹, bleibt zurück und wird im weiteren Verlauf des Films keine Rolle mehr spielen. Der ›Männerregisseur‹, als der Wenders jahrelang ob solcher Werke wie *IM LAUF DER ZEIT*, *DER AMERIKANISCHE FREUND* (1977) oder *HAMMETT* (1982) wahrgenommen wurde und als der er sich im Übrigen selbst auch gesehen hat,²⁷ gibt sich in 3 AMERIKANISCHE LP's also bereits vage zu erken-

26 Die Einstellung gibt zudem gleichsam im Vorbeigehen ein interessantes Zeichen der Zeit zu sehen: ein am Boden liegendes Plakat der neonazistischen NPD, die rasch nach ihrer Gründung im Jahr 1964 – erinnert sei an die baden-württembergische Landtagswahl 1968, bei der sie mit 9,8 Prozent in den Landtag einzog, oder die Bundestagswahl von 1969, bei der sie mit 4,3 Prozent nur knapp an der 5-Prozent-Hürde scheiterte – bedenkliche Erfolge verbuchen konnte. Angesichts der Tatsache, dass die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und ihrem Fortwirken in der Bundesrepublik bei Wenders ein allenfalls marginales Thema bildet, ist die Präsenz des Plakats, sei sie von den Machern intendiert oder auch nicht, durchaus bemerkenswert.

27 Erinnert sei in diesem Zusammenhang an eine Aussage des Filmemachers aus dem Jahr 1982, in der er über die ›Männerlastigkeit‹ seiner frühen Werke und seine Pläne, diese hinter sich zu lassen, wie folgt reflektiert: ›Es schien mir leichter zu sein, mit Erzählungen von Beziehungen zwischen Männern anzufangen, vor allem in den siebziger Jahren. Aber



Die rothaarige Frau,
schweigend rauchend
auf dem Balkon



Wenders (links) und
Handke (rechts) auf dem
Weg zu ihrem Wagen.
Am unteren Bildrand
ist ein auf dem Boden
liegendes NPD-Plakat
zu erkennen

nen. Und getrost darf behauptet werden: Selbiges wäre – wenn auch auf etwas andere Art und Weise – ebenfalls geschehen, hätten sich er und Handke an das Exposé zu 3 AMERIKANISCHE LP's gehalten, in dem der Film noch als eine rudimentäre Liebesgeschichte (freilich mit eindeutig domi-

für mich war das immer nur eine Vorbereitung, und ich hoffe, nach einigen Filmen einen Schritt vorwärts zu machen und anzufangen, Geschichten von Männern und Frauen zu erzählen. Aber ich will sie nicht auf die herkömmliche Weise erzählen: Die Tradition ist da ganz falsch, so fürchterlich und schrecklich falsch, besonders im Hinblick auf die Frauen. Im Kino sind Frauen nur selten gut dargestellt worden. Nur wenige Regisseure können das. Antonioni ist einer von den Wenigen. Ich denke, daß meine Geschichten nicht immer nur von Männern handeln werden.« Wim Wenders: »Filmiebe: Aus einer öffentlichen Diskussion in Rom« (1982), in: ders.: *Die Logik der Bilder*, S. 46–52, hier: S. 52. Vgl. zudem das 3Sat-Interview mit Wim Wenders.

SUMMER IN THE CITY:
Der Shot aus 3 AMERIKANISCHE LP's wird hier
in fast identischer
Form wiederholt



nantem männlichen Part) vorgesehen war: Ein junger Mann nimmt seine Freundin mit dem Auto auf einen Ausflug mit, spielt ihr drei Musikstücke vor und kommentiert diese. Sie hingegen schweigt und blickt auf die vorbeiziehende Landschaft.²⁸

Dem Kommentieren von Musik ist auch die uns heute vorliegende Version von 3 AMERIKANISCHE LP's verpflichtet, in der sowohl der Fahrer als auch der Beifahrer zu Wort kommen, allerdings ohne dass es zu etwas führen würde, das die Bezeichnung ›Dialog‹ verdiente. Stattdessen werden nacheinander mal mehr, mal weniger apodiktische Statements abgegeben, die zwar ein gemeinsames Themenfeld, die USA und ihre Musik, umkreisen, aber kaum aufeinander bezogen sind, was – zumal sie von den beiden passionierten Musikfans völlig leidenschaftslos vorgetragen werden – bisweilen ins unfreiwillig Komische hinüberspielt. Schön verdeutlichen lässt sich dies anhand der beiden Redebeiträge, die der Prolog-Einstellung unterlegt sind. Es ist Handke, der den Anfang macht: »In Oxford in Mississippi, da sind die Gehsteige ganz hoch über der Straße. Da können die Kinder kaum hinaufsteigen, von der Straße auf den Gehsteig.« Nach einer endlos wirkenden Pause von sieben Sekunden folgt Wenders' Aussage, die man schwerlich als Replik auf die Beschreibung seines Freundes wird durchgehen lassen können: »Man müsste Filme machen über Amerika, die nur aus Totalen beste-

28 Vgl. Scheid: *Raum / Akteure*, S. 140–141.

hen. In der Musik gibt es das ja schon, also in der amerikanischen Musik.«²⁹ Mit anderen Worten: Obgleich sie im Gegensatz zu ihren beiden introvertiert-maulfaulen Nachfolgern aus *IM LAUF DER ZEIT* reden, *miteinander* reden können auch diese zwei Buddies on the road offenbar nicht.³⁰ Lediglich zu »monologischen Dialogen« scheinen sie befähigt, zu solchen Wortbeiträgen also, die, wie es Alenka Zupančič ausführt, von Personen stammen, welche, komplett eingekapselt in ihrer Weltsicht, den Dialogpartner überhaupt nicht im Blick haben, sondern stattdessen genau genommen nur mit sich selbst reden.³¹

Nachdem der »Abschied« von der Rothaarigen erfolgt ist, schlägt der Film topologisch von der Vertikalen, welche durch das auf den Prolog folgende Einstellungsduo, zumal aber natürlich die Vogelperspektive des dritten Shots profiliert wird, in die Horizontale um. Und wie es sich für ein Roadmovie gehört – schließlich ist kaum ein anderes Genre derart horizontalfixiert³² –, bleibt sie von nun an beherrschend. Wirkt 3 AMERIKANISCHE LP'S in narrativer Hinsicht insgesamt driftend und vektorlos – auch dies im Einklang mit den Usancen des Genres, für das eine episodisch-offene Struktur kennzeich-

- 29 In leicht variiert Form findet sich Wenders' Statement auch in dessen fast zeitgleich zu 3 AMERIKANISCHE LP'S verfassten, dem Film auch in anderer Hinsicht nahestehenden Text »PanAm macht den großen Flug« (1969). »Filme über Amerika«, so lesen wir dort, »müßten ganz aus Totalen bestehen, wie es das in der Musik über Amerika schon gibt.« Wim Wenders: »PanAm macht den großen Flug« (1969), in: ders.: *Emotion Pictures*, S. 17. Etwas später, direkt nachdem das von Handke als »sichtbare Musik« charakterisierte »Lodi« ausgeklungen ist, folgt Wenders' einigermaßen gesucht wirkender Kommentar über Creedence Clearwater Revival: »Die Creedence Clearwater: Sie spielen wie ein Mann. Die Musikboxen sind für diese Musik erfunden worden. Ihre dritte Langspielplatte *Green River* ist wie eine Tafel Schokolade, wie ein störungsfreier Flug über die Alpen mit einer Düsenmaschine bei klarem Wetter. Zufrieden.« Auch diese Worte werden in einer Kritik recycelt, und zwar am Ende von »Tired of Waiting« (1970). Vgl. Wim Wenders: »Tired of Waiting« (1970), in: *Emotion Pictures*, S. 56–57, hier: S. 57.
- 30 Zur Rede-Aversion Wenders' früher Helden vgl. Glasenapp: *Wim Wenders: PARIS, TEXAS*, S. 10.
- 31 Vgl. Alenka Zupančič: *Der Geist der Komödie*, Berlin 2014 (2008), S. 82–84. In *SUMMER IN THE CITY* wird das Nicht-Kommunizieren-Können seiner Figuren sowohl durch Schweigen als auch monologische Dialoge ausgestellt. Vgl. hierzu auch Stefan Kolditz: »Kommentierte Filmografie«, in: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Wim Wenders*, München und Wien 1992, S. 103–314, hier: S. 118. Allgemein zur Dialog-Aversion der Wenders'schen Helden vgl. Buchka: *Augen kann man nicht kaufen*, S. 104–105.
- 32 Vgl. hierzu auch Jörn Glasenapp: »Der Bunker und das Zirkuszelt: Zur Vertikalität in Wim Wenders' *DER HIMMEL ÜBER BERLIN*«, in: *Weimarer Beiträge*, Jg. 64 (2018), H. 2, S. 258–268, hier: S. 258–259, vor allem aber Wenders' Ausführungen auf der Tagung »Wim Wenders – Filmemacher, Fotograf, Grenzgänger«, die, organisiert vom Lehrstuhl für Literatur und Medien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, am 7. und 8. August 2020 stattfand: »Der Horizont ist im Roadmovie entscheidend und ein wichtiger Faktor, weil da will man immer hin und man erreicht ihn nie, weil kaum kommt man hin, gibt es einen neuen, der ist genauso weit entfernt. Also die Horizontale ist die Gemütslage eines Roadmovies.«

nend ist –, so hat immerhin die erste der beiden Fahrten bzw. Etappen, die uns die Einstellungen 4 bis 6 präsentieren, ein klares und selbstredend vielsagendes Ziel: ein vor der Stadt gelegenes Autokino, das die beiden »[a]utomobile[n] Flaneure«³³ über eine an Baubrachen, Äckern, Autofriedhöfen und Gebrauchtwagenhändlern vorbeiführende Ausfallstraße erreichen. Wiewohl gerade keine Vorstellung ist – beim Durchfahren des Eingangs-tors lässt sich erkennen, dass unter anderem ein Tom-und-Jerry-Film auf dem Programm steht –, fahren sie hinein, passieren eine Coca-Cola-Plakatwerbung und bringen den Wagen schließlich direkt vor der Leinwand zum Halten. Die Kamera, die in den beiden Einstellungen zuvor zunächst nach hinten und sodann zur rechten Seite ausgerichtet war, blickt nun konsequenterweise – das Konzeptionelle des Films drängt sich dem Zuschauer allenthalben auf – durch die Frontscheibe nach vorn, ja, sie starrt, und zwar nicht weniger als 15 Sekunden lang, auf die leere Leinwand. Dergestalt kommt es zu einer nicht zuletzt durch die Statik der Kamera prononcierten, im Wenders'schen Œuvre wahrlich nicht selten anzutreffenden Bild-im-Bild-Komposition.³⁴ In chronologischer Hinsicht fast mittig platziert, markiert sie das Zentrum des Films, der, wie im vorangegangenen Abschnitt geschildert, die Sehnsucht nach ›Amerika‹ zum Thema hat und einen Zwischenstopp just an einem Ort einlegt, der diese Sehnsucht durch zu großen Teilen aus Amerika stammende Bilder zugleich stillt und speist.

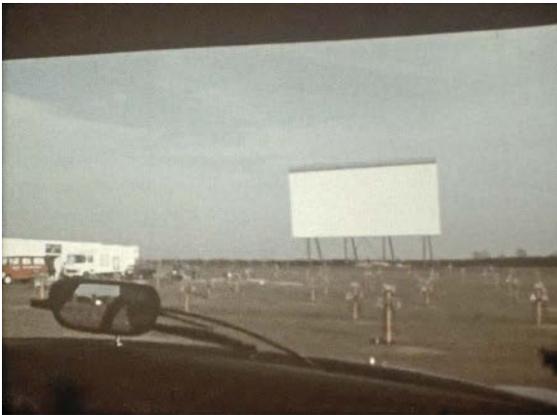
Hatte bereits die zweite Einstellung, die uns zwei in ihrer Funktionalität kalt und monoton wirkende Hochhauswohnsilos sowie großflächige Baugruben zu sehen gab, darauf hingewiesen, so wird es mit Einstellung 7 und 8, bei denen beide Male die nach links schwenkende ortsstabile Kamera eine gewaltige Baustelle im Innenstadtbereich inspiziert, noch einmal mit Nachdruck herausgestellt: München baut – und man hat das untrügliche Gefühl, als täte es dies aus Sicht von Wenders und Handke nicht eben zum Wohl seiner selbst und seiner Einwohner. Keine Frage: Indem sie die über die Plattencover, die Musik und ihre Kommentare heraufbeschworene amerikanische Landschaft in geradezu polemischer Manier der urbanen Realität

33 Scheid: *Raum / Akteure*, S. 135.

34 Für diese sorgen bei Wenders aber gewöhnlich nicht Kinoleinwände, sondern – erinnert sei hier beispielsweise an *SCHAUPLÄTZE*, *SILVER CITY*, *SUMMER IN THE CITY*, *FALSCHER BEWEGUNG*, *DER AMERIKANISCHE FREUND* und *PARIS, TEXAS*, vor allem aber an *ALICE IN DEN STÄDTEN* und *THE MILLION DOLLAR HOTEL* (2000) – Fernseher, die der bildökologisch engagierte, hochgradig fernsehphobe Regisseur gleich in mehrfacher Hinsicht als verdammenswerte Bild- und Kino-›Killer‹ begreift. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Graf: *The Cinema of Wim Wenders*, S. 27–35 sowie Glasenapp: *Wim Wenders: PARIS, TEXAS*, S. 30–34, vor allem aber den Beitrag von Mirjam Schmitt im vorliegenden Band.



Das Autokino als Ziel



der bayerischen Landeshauptstadt gegenüberstellen und dabei implizit, aber doch unverkennbar ihrer Überzeugung Ausdruck verleihen, dass die Zukunft Münchens in wörtlichem, damit aber auch in übertragenem Sinne verbaut worden sei und noch immer werde,³⁵ partizipieren die beiden an jenem Diskurs, den vor allem Alexander Mitscherlich mit seiner wirkmächtigen Schrift *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* aus dem Jahr 1965 maßgeblich angestoßen hat.³⁶ In ihr prangert der Psychoanalytiker und

35 Vgl. auch Buchka: *Augen kann man nicht kaufen*, S. 42.

36 Weitere damals prominente Verurteilungen der (städte)baulichen Entwicklungen jener Zeit finden sich unter anderem in Wolf Jobst Siedlers wieder und wieder neu aufgelegtem Foto-Text-Band *Die gemordete Stadt* (1964) oder Hans Paul Bahrds Untersuchung *Humaner Städtebau* (1968).