

FILM | LEKTÜREN



Jörn Glasenapp

Wim Wenders: PARIS, TEXAS

et+k

edition text + kritik

Wim Wenders: PARIS, TEXAS

FILM | LEKTÜREN

Band 1

Herausgegeben von Jörn Glasenapp

Wim Wenders: PARIS, TEXAS

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 978-3-86916-788-6

E-ISBN 978-3-96707-201-3

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urhebergesetz 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 2019
Levelingstr. 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Soweit nicht anders angegeben, handelt es sich bei den Abbildungen um Screenshots aus den behandelten Filmen.

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: © Wim Wenders: »Paris, Texas« (1984).

Mit freundlicher Genehmigung der Wim Wenders Stiftung.

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

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

1. Beginn oder: Der Wiedergänger	7
2. Der Weg nach Paris, Texas	15
2.1 Der Geschichtenverweigerer	15
2.2 Der Bildökologe	25
2.3 Der Fotograf	37
3. Die Wüste	41
3.1 Auftritt des alten Kindes	42
3.2 Paris oder: Zurück zur Mutter!	49
3.3 On the Road	53
4. Los Angeles	63
4.1 Ein Roadmovie en miniature	64
4.2 Des Vaters ›giftige Gabe‹	71
4.3 Des Einzelgängers letzter Gang	78
5. Houston	83
5.1 Janes ›Nasti-ness‹	84
5.2 Zwei junge Mütter	90
5.3 Von der Horizontale zur Vertikale	96
6. Schluss oder: Des Wiedergängers Wiedergänger	104
7. Register	112

1. Beginn oder: Der Wiedergänger

PARIS, TEXAS (1984) handle, so Wim Wenders, »von einem Mann, der irgendwo in der Wüste aus dem Nichts auftaucht und in die Zivilisation zurückkehrt.«¹ Bereits die erste Einstellung des Films präsentiert ihn uns, diesen Mann namens Travis Henderson (Harry Dean Stanton), von dem sein jüngerer Bruder Walt (Dean Stockwell) und dessen Frau Anne (Aurore Clément) dachten, er sei längst tot. Wir erspähen ihn – dies verrät uns retrospektiv die zweite Einstellung – mit den Augen eines fliegenden Falken, eines Tiers also, dem man unter anderem eine besondere Scharfsichtigkeit attestiert. Wie wir noch zur Genüge erfahren werden, geht eine solche dem von dem Vogel Fokussierten seit jeher ab, und auch das Fernglas, das er später zeitweilig verwenden und prominent um den Hals hängen haben wird, wird hieran nicht das Geringste ändern. Dass er, den die Kombination seiner beiden Vornamen Travis (*to traverse*, engl.: durchlaufen, durchqueren etc.) und Clay (engl.: Lehm) implizit als erdverbundenen Wanderer ausweist, sich Flugreisen verweigert, das heißt nicht fliegen kann, passt als weiteres Kontrastmoment zu dem Raubvogel ins Bild.²

Als wir ihm begegnen, ist Travis schon unterwegs, zu Fuß in unwegsamem Gelände. Noch hat er sein Ziel, die Zivilisation, nicht erreicht, befindet er sich in der Wüste und damit dort, wo dem Transzendentalisten Henry David Thoreau zufolge »a pure air and solitude compensate for want of moisture and fertility«³ und, so Jean Baudrillard, die durch Kameramann Robby Müllers Supertotalen gefeierte »Weite des Blicks« dafür sorgt, dass »[m]an [...] die Stille [...] sehen [kann].«⁴ Letzteres freilich kommt in PARIS, TEXAS nicht zum Tragen: Ry Cooders kongeniales Slide-Gitarrenspiel, das den Film so

1 Wim Wenders: »Wie ein Blindflug ohne Instrumente: Über die Drehorte von PARIS, TEXAS« (1984), in: ders.: *Die Logik der Bilder: Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main 2015 (1988), S. 85–86, hier: S. 85.

2 Dies im Gegensatz zu Roger F. Cook und Horst Fleig, die das Gemeinsame der, so Cook, »two creatures of the desert« betonen. Roger F. Cook: »Postmodern Culture and Film Narrative: PARIS, TEXAS and Beyond«, in: Roger F. Cook und Gerd Gemünden (Hrsg.): *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Detroit 1997, S. 121–135, hier: S. 124 sowie Horst Fleig: *Wim Wenders: Hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie*, Bielefeld 2005, S. 18 und 21–23.

3 Henry David Thoreau: »Walking« (1862), in: ders.: *The Writings of Henry D. Thoreau: Excursions*, Princeton 2007, S. 185–222, hier: S. 205.

4 Jean Baudrillard: *Amerika*, München 1995 (1986), S. 16.

1. Beginn oder: Der Wiedergänger



Abb. 1: Travis in ›seinem‹ Terrain

nachhaltig prägt, verhindert dies, trägt stattdessen aber erheblich zur Westernatmosphäre bei, die auch die – in einem als Devil's Graveyard bezeichneten Gebiet in Südtexas entstandenen – Bilder der schroffen rot-bräunlichen Felsformationen reichlich verströmen. Dass Wenders' schon früh betriebener Flirt mit dem amerikanischen Genre par excellence in *PARIS, TEXAS* noch entschieden intensiver ausfällt als beispielsweise in *IM LAUF DER ZEIT* (1976) oder *DER STAND DER DINGE* (1982) mit ihren zahlreichen John-Ford-Reminiszenzen, zeichnet sich von Anfang an ab.

»The land revealed [...] in the opening shot of a Western is a land defined by absence: of trees, of greenery, of houses, of the signs of civilization, above all, absence of water and shade.«⁵ So heißt es in einer der nach wie vor gehaltvollsten Auseinandersetzungen mit dem Western, Jane Tompkins' Studie *West of Everything* (1992), in deren Kapitel über die für das Genre typische Wüstenlandschaft deren asketische Reinheit und Lebensfeindlichkeit zum Anlass genommen werden, von ihr kurzerhand als einer Landschaft des Todes zu sprechen.⁶ Als eine solche, wenn nicht gar als Unterwelt oder Höl-

5 Jane Tompkins: *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, New York und Oxford 1993 (1992), S. 71.

6 Vgl. ebd., S. 24 und 70.

le,⁷ präsentiert sich die Wüste auch in PARIS, TEXAS. Ihr entstammt Travis, der totgeglaubte Revenant, in sie kehrt er, so darf spekuliert werden, am Ende zurück. Kein Wunder also, dass die Forschung in Wenders' Helden einen Nachfahren Ethan Edwards', des rastlosen, nach Jahren aus dem Nichts auftauchenden Protagonisten aus Fords THE SEARCHERS (1956), zu erkennen meint,⁸ der in der letzten, berühmten Einstellung des Films, nachdem alle ins Haus getreten sind, auf dem Absatz kehrtmacht, um, eingefasst durch den Türrahmen, allein in die Weite der Wüste hinauszutreten. Wie Ethan gelingt Travis die Autopurgation, das heißt die Tilgung seiner kulturresistenten Anteile, nicht, und wie Ethan ist er sich dessen bewusst. Die Autoexklusion ist somit auch hier die Folge, mit ihr schließt sich der Kreis.⁹

Der Western sei letztlich genregewordene Misogynie, lautet Tompkins' provokative, gleichwohl nicht ernsthaft zu bezweifelnde Behauptung, die unter anderem durch die das Genre kennzeichnende Skepsis, um nicht zu sagen: Aversion gegenüber der als ›weiblich‹ diskreditierten Sprache munitio- niert wird. »[T]he Western«, so Tompkins, »is at heart antilanguage. Doing, not talking, is what it values.«¹⁰ Fords Ethan, der immer wieder ungeduldig und schroff wird, wenn die Worte – seiner Meinung nach – überhandneh- men, lebt diese Ideologie voll und ganz, doch wer glaubt, dies gelte ebenfalls für den anfangs völlig stummen Travis, übersieht etwas: Fords Held spricht nicht, weil er der Sprache misstraut, Travis hingegen, weil er der Sprache

7 »What the hell ...?«, lauten, hierzu passend, die ersten Worte des Films, ausge- sprochen vom Tankwart in Terlingua, der Travis' Kollabieren kommentiert. »Where the hell is that?«, fragt Walt, als er den Anruf von ebendort erhält, »What the hell happened to you anyway?«, als er erstmals mit seinem Bruder zusammentrifft, der sich, so Walt weiter, »the hell of a spot to land in« ausge- sucht habe. Nachdem Travis sein Schweigen gebrochen und bald darauf endlich auch zu essen angefangen hat, ist Walt geradezu euphorisch: »Before you know, you'll be back in the land of the living, Trav'!« Vgl. hierzu auch Fleig: *Wim Wenders*, S. 18 und 19.

8 Vgl. hierzu vor allen Dingen Robert Phillip Kolker und Peter Beicken: *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*, Cambridge 1997 (1993), S. 44, 56, 116–119 und 136, aber auch Fleig: *Wim Wenders*, S. 43–47 und John M. Clum: »The Classic Western and Sam Shepard's Family Sagas«, in: Matthew Roudané (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge 2002, S. 171–188, hier: S. 177.

9 Zum Verhältnis von Purgation, Autopurgation und Autoexklusion im Western vgl. Jörn Glasenapp: »Der sitzende Marshall: Reinigung und Selbstreinigung in John Fords MY DARLING CLEMENTINE«, in: *Weimarer Beiträge*, Jg. 58 (2012), H. 1, S. 9–22.

10 Tompkins: *West of Everything*, S. 50.

1. Beginn oder: Der Wiedergänger

nicht mächtig ist.¹¹ Und während bei Ethan die »leathery wall of noncommunication«¹² mit einem zupackenden Aktionismus einhergeht, in dem der ungebändigte Rachefuror der Figur seinen Ausdruck findet, reduziert sich das Tun des Wenders'schen Protagonisten zunächst auf das wenig spektakulär anmutende pedestrische Sichfortbewegen, darauf also, zu gehen. Überspitzt gesagt, spricht Ethan, indem er fortwährend handelt, Travis, indem er fortwährend geht. Keine Frage: Dass »[d]er Gang des Helden [...] einem Geständnis gleich[kommt] und fast immer einem Monolog«,¹³ wie es bei Béla Balázs heißt, lässt sich in PARIS, TEXAS anhand seines aus der Wüste kommenden Wiedergängers hervorragend studieren.

Freilich findet Travis, der sein Re-Entree in die Welt der Menschen als *infans*, als sprachunfähiges Kind, vollzieht und den es nicht zufällig sogleich in ein Kaff namens *Terlingua* verschlägt, im Laufe des – zunehmend redseligen¹⁴ – Films zur *lingua* zurück, und das erstaunlich schnell. Ja, die Fortschritte, die er diesbezüglich macht, sind derart frappant, dass der Held, als

11 Mögen einige der Figuren des Wenders'schen Frühwerks in ihrer Redeunwilligkeit auch entfernt an Ethan erinnern – man denke an die Protagonisten aus *SUMMER IN THE CITY* (1970) bzw. *IM LAUF DER ZEIT* –, so sollte man nicht übersehen, woran es ihnen, als paradigmatischen Helden des modernen Films, gegenüber Fords Protagonisten und anderen Westernhelden in eklatanter Weise mangelt: dem Willen und dem Vermögen zu handeln. Kurz: Der Westernheld schweigt und handelt, der notorisch antriebsarme Wenders-Held hingegen schweigt und bleibt passiv, wobei es sich von selbst versteht, dass allein das Zusammengehen von Schweigen und Aktion (oder Aktionsfähigkeit) zur Virilisierung des Schweigenden beiträgt. Dass Nicht-sprechen-Können wiederum infantilisiert, belegt Travis, dem innerhalb von Wenders' Œuvre die stumme Minderjährige Mignon (Nastassja Kinski) aus *FALSCHER BEWEGUNG* (1975), aber auch der vermisste und schließlich tot aufgefundene stumme Schüler sowie der sprachlose Idiot (Rüdiger Vogler) aus *DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMEISTER* (1971) an die Seite gestellt werden könnten.

12 Tompkins: *West of Everything*, S. 65.

13 Béla Balázs: *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1976 (1949), S. 120.

14 Dies zum Bedauern manchen Zuschauers. So heißt es beispielsweise bei Vincent Canby, dem namhaften Filmkritiker der *New York Times*: »PARIS, TEXAS begins so beautifully and so laconically that when, about three-quarters of the way through, it begins to talk more and say less, the great temptation is to yell at it to shut up. If it were a hitchhiker, you'd stop the car and tell it to get out.« Vincent Canby: »PARIS, TEXAS from Wim Wenders«, in: *New York Times* (14.10.1984), <https://www.nytimes.com/1984/10/14/movies/paris-texas-from-wim-wenders.html> [zuletzt aufgerufen am 1.12.2018]. Ebenfalls zur zunehmenden Sprach sättigung des Films, »which ends in a flood of words«, vgl. Alexander Graf: *The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway*, London und New York 2002, S. 95.

er wenige Tage später seiner Frau Jane (Nastassja Kinski) in der klaustrophobischen Enge der Peepshow-Kabine gegenüber sitzt, das Medium Sprache bereits überaus effektiv als patriarchales Herrschaftsinstrument zu nutzen und mit ihm durchzusetzen weiß, was er einst, als er noch einen Cowboyhut trug, durch den Einsatz roher physischer Gewalt vergeblich zu erzwingen suchte: Jane zu transformieren und sie dadurch endlich dem Idealbild des Maternalen, das der ödipal Arretierte von ihr seit jeher in sich trägt, anzupassen. Und so kann er, der am Anfang keine Stimme hat, später aber für Jane ob der einseitig verspiegelten Glasscheibe im Keyhole Club ausschließlich Stimme ist,¹⁵ am Schluss des Films vom Parkdeck aus beobachten, wie sich, weit oben im Zimmer des Meridian-Hotels, seine vom Animiermädchen zur »guten Mutter« verwandelte Frau und ihrer beider Sohn Hunter (Hunter Carson), der, von ihnen abgeschoben, jahrelang bei Walt und Anne gelebt hat, sichtlich glücklich in die Arme schließen. Im Glauben, durch diesen zugleich Wiedervereinigungs- wie Domestizierungstriumph bereinigt zu haben, was er vor Jahren verbrach, steigt er in seinen Ford Ranchero, mit dem er das Kind seinen Stiefeltern entrissen und stattdessen seiner leiblichen, bis dahin freilich alles andere als »mütterlichen« Mutter zugeführt hat – und dies mit ausdrücklicher Billigung seitens des Regisseurs. So zumindest sieht es der Schriftsteller Dieter Wellershoff, der sich in seinem köstlich polemischen Totalverriß von PARIS, TEXAS gar nicht genug echauffieren kann über eine derartige Parteinahme, mit der Wenders die salomonische Lehre aus Bertolt Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* (1948) (»Daß da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind, also / Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen«¹⁶) kurzerhand vom Tisch gefegt habe. »Da kommt also dieser falsche Prophet Travis aus seiner Wüste«, ätzt Wellershoff, »um nach Jahren des Wahnsinns die narzisstischen Kränkungen zu heilen, die ihm – einem elternfixierten Neurotiker – eine vitale, sexuell lebendige Frau geschlagen hat. Und es fällt ihm das alte probate Herrschaftsmittel des Patriarchats ein: die Zähmung der Frau durch das Kind. Die wunderbare Mutter, die das Kind inzwischen gefunden hat und der es seine Integrität verdankt, wird vom Helden des Films und vom Filmemacher Wenders bedenkenlos beiseitegeschoben, damit diese ausgebrannte Ruine eines Vaters das biologische Gesetz wieder in Kraft setzen kann, das seine männlichen Angstvorstellungen neutralisiert. Filmemacher Wim Wenders führt uns

15 Die Scheibe gewährt allein Travis den Durchblick, also ironischerweise demjenigen, dem es bis zum Ende an »Durchblick« fehlt.

16 Bertolt Brecht: *Der kaukasische Kreidekreis*, Frankfurt am Main 1963 (1948), S. 120.