

ANNETTE DEEKEN

KINDER UND IHRE GESELLEN BEI WIM WENDERS



©WimWendersStiftung

Vortrag auf dem Internationalen Symposium Universität Mainz *100 Jahre Film*
Zuerst veröffentlicht in: *Idole des deutschen Films*. Hrsg. Thomas Koebner.
München: edition text + kritik, 1996

Humorvoll, witzig womöglich, mitunter sogar Slapstick-komisch? Solche Attribute, so scheint es, wollen partout nicht zum Werk von Wim Wenders passen. Im Gegenteil, steht der Filmemacher mit dem Image eines berühmten »Stars des internationalen Regie-Kinos«¹ nicht in dem Ruf, »ein abgrundtiefer Melancholiker«² zu sein? Für Überraschung jedenfalls sorgte der gebürtige Rheinländer mit seiner *Lisbon Story*, die Wim Wenders 1995 in die Kinos brachte, ein anrührender Film mit einem wahrhaftig komischen Gipsbein-Helden, der durch Lissabon stolpert, um mit einem monströsen Mikrofon-Kescher die ›Atmo‹, die Originalgeräusche, für den Film seines Freundes Friedrich einzufangen. Diese beschwingt heitere ›Story‹ wurde zwar kein großer Erfolg bei Kritik und Publikum (im Unterschied zu *Paris, Texas* 1984/85), aber der Film spiegelt ein ungewohntes Bild des Regisseurs, eines, in dem sich der Klassiker des Neuen Deutschen Films erlaubt, im guten Sinne des Wortes »witzig zu sein«³.

Das herkömmliche Bild, das Wenders wie ein Schatten auf seinem Weg in die Filmgeschichte begleitet hat, ist gezeichnet von »gedankenschwerer«, »pathetischer Innerlichkeit«⁴. Bereitwillig und mit ausgeprägtem Hang zur Selbstinterpretation hat Wenders an diesem kopflastigen Bild mitgewirkt und sich damit ein kleines, aber erlesen-akademisches Kinopublikum erobert, dessen Kern überzeugte ›Wendersianer‹ bilden, denen seine Werke als Kultfilme gelten und die gerade schätzen, was die meisten scheuen: angestrengte metaphysische Grundfragen (die oft am Rande der Banalität schlingern) wie »Warum muß zwischen mir und der Welt ein solcher Unterschied sein?« (*Falsche Bewegung*, 1975) und »Warum bin ich ich und nicht vielmehr du?« (*Der Himmel über Berlin*, 1987). Bei den einen berühmt und den andern berüchtigt wurde Wim Wenders vor allem für seine beharrlichen (Selbst-)Zweifel, mit denen er seinen Beruf als Filmemacher und die »heiligen Filmbilder auf Zelluloid«⁵ verehrt und gleichzeitig in Frage gestellt hat. Mit unüberhörbarem Kulturpessimismus sinnierte er über den visuellen Wirklichkeitsverlust, kritisierte er die Trugbilder des Massenkinos und den »bösen Blick« des Touristen, attackierte er das

Fernsehen als (Postman läßt grüßen) »Gift für die Augen«⁶. Zu den Besonderheiten gehört, daß Wim Wenders seine mitunter gequälten Sinnfragen nicht allein in Interviews und Reden stellt, sondern auch auf der Leinwand thematisiert – womit er sich bewußt in Widerspruch zur visuellen Sinnlichkeit der filmischen Inszenierung begibt. Nur selten wird die Kritik an der Bilderwelt szenisch darzustellen versucht, wie es in *Alice in den Städten* (1974) geschieht, wo Leinwandheld Philip Winter mit großer Geste ein Fernsehgerät umwirft und damit gewissermaßen ein implodierendes Rauchzeichen gegen das Massenmedium setzt. Solche Szenen haben bei Wenders jedoch Seltenheitswert, in der Regel läßt er seine Philosophie vom Filmpersonal einfach aufsagen, zum Beispiel von dem achtjährigen Hunter in *Paris, Texas*, der seiner Tante artig mitteilt, daß man den Bildern nicht mehr trauen kann und eine gefilmte Mutter doch mit der Wirklichkeit nichts zu tun habe: »Das ist sie nicht wirklich, das ist nur ein Bild von ihr. In einer Galaxis, weit weit entfernt von uns.«

In Wenders' Filmen waltet ein ausgeprägter Hang, Alltagskommunikation durch philosophisches Schweigen oder gekünstelte Rhetorik zu ersetzen, mit der gelegentlich verhängnisvollen Konsequenz, daß der Fluß des Films gefriert – worauf sich ja auch sein zweifelhafter Ruf unter deutschen Kinogängern gründete, Wenders breite gern den »pastoralen Gestus«⁷ eines bekennenden Klosterbruders aus und verbreite Langeweile: »Es passiert nichts, aber das auf sehr bedeutungsvolle Weise.«⁸ Besonders hartnäckig und repräsentativ wirkt seine Figur des verhinderten Filmregisseurs Friedrich. In *Der Stand der Dinge* (1981) durfte dieses filmische alter ego so tiefeschürfende Sentenzen vortragen wie »Es geschehen so viele Dinge um uns herum gleichzeitig« und »Das Leben geht vorbei, ohne dabei zu Geschichten werden zu müssen«. Friedrich tritt in der *Lisbon Story* abermals auf, um sich und die Zuschauer mit der Frage nach dem Sinn der (Medien- und Bilder-) Welt zu traktieren – was Wim Wenders mit den erfrischend selbstkritischen Worten kommentierte: »Er arbeitet zu sehr vom Intellekt her, geht zu sehr vom Kopf her an die Sachen heran. Wenn er mit seinen Thesen »über den Verlust sinnhafter Bilder« loslegt, muß man ihm wirklich in den Arsch treten.«⁹ Dieser neue, von Tiefsinn offenkundig entlastete Wim Wenders der *Lisbon Story* scheint in krassem Gegensatz zu jenem Bild zu stehen, das sich über 25 Jahre hinweg und mit ebensovielen Filmen entwickelt hat. Dieses Bild entstand wirklich nicht von ungefähr, aber in der Retrospektive wirkt es doch ungebührlich überzeichnet. So humorlos, erhaben über jede Sinnlichkeit, so moralge-



©WimWendersStiftung



Lisbon Story

Spielfilm von Wim Wenders
im Basis-Film Verleih Berlin

festigt freudlos waren seine früheren Filme nicht – jedenfalls nicht durchgängig.

Bezeichnenderweise schreibt Wenders in seiner *Lisbon Story*, übrigens sein erster Film mit rundum versöhnlichem Happy-End, viele Motive und Muster früherer Tage fort. Als Grundkonstanten seiner Filme lesen lassen sich: die Reise (meist als Suche nach einem Menschen) / eine den Film prägende Musik / ein defekter Held / Auftritte von Kindern. Für die beschwingte, humorige, harmlose *Lisbon Story* hat Wenders diese vertraute Rezeptur konsequent, wenn auch etwas stärker konturiert, beibehalten – womit sich andeutet, daß die Kluft zwischen dem angestregten ›Melancholiker‹ von gestern und dem gut gelaunten, unterhaltsamen ›Humoristen‹ von heute gar so tief nicht sein kann. Nunmehr erscheint der Verdacht legitim, daß das vertraute Bild vom spröden Filmregisseur, der beschwerter Innerlichkeit und »moralistischer Pose«¹⁰ den Vorzug vor filmischem Erzählen gab, wohl doch allzu griffig, geglättet, einfach war.

Wim Wenders hat von Anfang an immer auch Sequenzen von unaufdringlicher Leichtigkeit und bedeutender Sinnlichkeit gedreht, also filmische Blicke auf die von Botschaften unbelastete Gefühlslage geworfen. Zentral repräsentiert werden diese in seinem bleibenden Motiv »Kind ohne Vater, ohne Vorbild«, ein Motiv mit starker emotionaler Kraft, das nur scheinbar reine Melancholie, Defizit oder gar Trauerarbeit umspielt, hinter dem sich aber mit spielerischer Eleganz das Gegenteil zu verbergen vermag. Filmisch und autobiographisch verweist Wenders gern auf die Ausgangsbedingungen seiner Arbeit, in denen sein Leitmotiv den Stellenwert eines Generationenspiegels annimmt und der Filmemacher sich als Kind seiner Zeit imaginiert, das ohne Vater und Vorbild aufwachsen mußte: »Ich glaube nicht, daß es irgendwo sonst einen solchen Verlust an Zutrauen in eigene Bilder, eigene Geschichten und Mythen gibt wie bei uns. Wir, die Regisseure des Neuen Kinos, haben diesen Verlust am deutlichsten gespürt, an uns selbst in dem Mangel, der Abwesenheit der eigenen Tradition, als Vaterlose.«¹¹ Als Wim Wenders, der Jungfilmer ohne väterliches Vorbild, Ende der sechziger Jahre auf der Münchner Filmhochschule seine ersten Streifen zu drehen begann, galt ›Papás Kino‹ bekanntlich als vollendete Nullnummer, peinliche Leerstelle und eskapistische Gaukelei. Wie überhaupt der kritische Geist der 68er Studentengeneration (den Wenders in einer Kommune intensiv erlebte und in seinem *Polizeifilm* 1969 – nach eigener Aussage mit komödiantischer Nonchalance – festzuhalten suchte¹²) in den Vätern nicht mehr als physische Erzeuger sah, die ihren

psychischen Defekt im autoritären Charakter ausleben mußten. Der Vater soll Vorbild sein? Allein dieser Gedanke wäre damals als »systemkonform« verworfen worden. Kein Vorbild zu haben, galt den Filmstudenten nicht als Mangel, sondern als Glück: »Wir hatten damals das seltene Privileg, daß es niemanden vor uns gab. Als Filmemacher vaterlos zu sein, das war wunderbar.«¹³ Diese wunderbar vaterlose Situation zeugte ihre eigenen Kinder: Solche, die spielerisch agierten, nicht verbissen agitierten, die harmlos ausprobierten, was jenseits des Spießbürgertums im Reich des Non-Konformismus zu haben war. Das war mitnichten ein Akt von Traurigkeit, keine Beschwörung von Verlusten, sondern bedeutete lustbetontes Spiel, das Experimente, Kommunen und anti-autoritäre Erziehung beflügelte, Hauptsache non-konformistisch.¹⁴ In seinem kurzen Fernsehfilm *Aus der Familie der Panzerechsen* (1974) hat Wenders diesen anti-bürgerlichen Sinn für Unsinn in die Figur der achtjährigen Ute hineingelegt: In einer wenig friedvollen Szene am gutbürgerlichen Mittagstisch drückt sich die Mutter in umgangssprachlicher Fehlerhaftigkeit aus und mahnt ungeduldig mit den Worten »iß Deinen Teller auf« – woraufhin Tochter Ute tut, wie ihr geheißen, und in den Teller beißt. Nicht minder komisch, das heißt die Erwartungen unterlaufend, nimmt sich die Schlußszene von *Die Insel* (1974) aus: Als die kleine Ute endgültig die von der Gesellschaft geforderte Funktionalität verweigert und einen Baumwipfel als Symbol ihrer Freiheit erklimmt, wollen ihre spießigen Eltern sie mit Hilfe der Feuerwehr herunterholen, während die junge und anti-autoritär gestimmte Pädagogin dem Kind beherzt zuruft »Bleib oben, Ute.«

Der anti-bürgerliche, anti-autoritäre Geist Anfang der siebziger Jahre genoß die Freiheit jenseits der Konvention, abseits vom normalen Gang der Dinge. Wim Wenders hat dieses Bild geradezu wörtlich genommen, und seine neuen Wege auf der Landkarte gesucht, er hat seinen Filmfiguren Bewegungsfreiheit und Frischluft verschafft, heraus aus dem miefigen Kammerspiel, hinein in die weite Ferne, die mitunter so nah am Zonenrandgebiet oder unter der Wuppertaler Schwebebahn lag, die aber gern auch weltläufig tat und amerikanische Züge trug. Filmemachen und Reisen verschmolzen bei Wenders; austauschbar waren Landkarten und Drehbücher, Filmgeschichten und Reiserouten.¹⁵ Diese Konzentration auf das Reisemotiv enthält einen befreiten Blick und will nach außen und zur Darstellung bringen, was Wim Wenders als die »kindliche Qualität des Blicks«¹⁶ bezeichnet hat: Neugierig, unverstellt, unbefangen und vor allem spielerisch heißen die Attribute dieser gewollt naiven Kunst.

»Wir sind wie Kinder, wenn wir reisen«, hat Siegfried Kracauer einmal gesagt, »wir freuen uns verspielt der neuen Schnelligkeit, des gelösten Schweifens, der Zusammenschau geographischer Komplexe... Das Verfügenkönnen über die Räume hat es uns angetan.«¹⁷ Mit einer Leidenschaftlichkeit, wie man sie sonst eher seinem Gegenpol Fassbinder zuschreiben würde, hat Wim Wenders sich diesem spielerischen Akt zugewandt und eine nahezu kindliche Freude an der Fort-Bewegung entwickelt. Wenders schickt den Blick seiner Zuschauer gewissermaßen doppelt auf Reisen: einmal, indem jeder Film das Sinnesspiel treibt, den Blick mit sich zu nehmen in die sich bewegende Leinwandwelt. Insofern ist ohnehin jeder Kino-Zuschauer ein Reisender im Stillstand. Wenders aber verdoppelt dieses Spiel, indem er das elementare Vermögen des Films zum wesentlichen Inhalt macht: Sein Kamerablick durchmißt »das Kontinuum der physischen Realität«¹⁸ und bildet die Bewegung im real existierenden Raum ab. Das Reisen ist ihm nicht mehr nur Form, sondern sein zentrales und über Jahrzehnte hinweg bewahrtes Motiv. Von *Alice in den Städten* über *Paris, Texas* und *Bis ans Ende der Welt* bis zur *Lisbon Story* verläuft seine Linie des Reisefilms, in denen alle erdenklichen Verkehrsmittel durch die Filmlandschaft rauschen und gleiten: Der Blick fällt durch Windschutzscheiben und Rückspiegel, schaut frontal und in voller Fahrt auf die Gleise oder sieht nächtliche Hochhäuser wie geometrische Muster vorbeiziehen. Jedes Innehalten der Bewegung gilt ihm nur vorläufig. Legt die Reise – in einem Hotelzimmer etwa – einen Zwischenstop ein, huscht meist doch ein Schatten durchs Fenster, als bewegtes Widerspiel der Außenwelt. Oder das Travelling der Kamera setzt die Bewegungen seines Bildmotivs fort. Oder der musikalische Rhythmus der jeweiligen Lieblingssongs (von den Kinks, Canned Heat, Ry Cooder, U2, Madredeus etc.) führt die Dynamik der Kamerabewegung fort.

Wenders Reisebilder wollen nichts als intensiv schauen und die Erwartung einlösen, neugierig zu betrachten, was »man zuhause nicht sieht«¹⁹. All diese Bild- und Blickbewegungen durch urbane Untergründe oder in Straßenschluchten, auf Schienensträngen oder autonom querfeldein transportieren »weder Botschaft noch Bedeutung, weder Ziel noch Moral«²⁰. Im Grunde waltet hier ein harmloser und – von Wenders doch so verschmähter – touristischer Blick, der sich ohne allen Tiefsinn an dem erfreut, was in subjektiver Perspektive merkwürdig erscheint. Ein ästhetischer Blick mit deutlichem Willen zur Stilisierung, aber doch ein kindlicher Blick, der sich staunend in den Totalen glitzernder Stadtlandschaften aus Autobahnen, Hochhäusern und Neon-

Francisco Hoyos
presenta

Rüdiger Vogler • Patrick Bauchau
Teresa Salgueiro & Madredeus

FESTIVAL DE CANNES '95
SELECCIÓN OFICIAL

Lisboa story

Banda Sonora Original
de MADREDEUS
álbum "AINDA"

escrita y dirigida por
Wim Wenders



Fotografía: Lisa Rinzier montaje: Peter Przygodda edición: Zé Branco música: Madredeus edición técnica: Jürgen Knieper
producción ejecutiva: Madragoa Filmes producción asociada: Paulo Branco producción por: Ulrich Felsberg una producción: Road Movies Filmproduktion



Banda sonora original: Álbum "AINDA" de Madredeus
distribuida por: HSP/ROX



Cine Company

leuchten verlieren kann wie auch in der kleinen Welt winkliger Altstadtgassen, welche Lissabon darstellen sollen. Kindlich wirkt auch die Liebe zu scheinbaren Nebensächlichkeiten. Abseits der Alltagswahrnehmung bleibt der Blick gern an solchen visuellen Details heften wie Schildern, Reklame, Schaufenstern; hier ein KPD-Plakat und die Eisdiele der frühen siebziger Jahre, dort die Baseballkappe der Jugendlichen von heute, die morgen so altmodisch wirken wird wie die proletarische Ballonmütze in Chaplins *The Kid*. Diesen Momentaufnahmen eignet mitunter eine verblüffend dokumentarische Qualität; sie geben glaubwürdige Signale aus einer bestimmten Zeit und von einem bestimmten Ort²¹, so daß es dem Zuschauer, zumindest in der Retrospektive gesehen, ergehen kann wie bei der Betrachtung von Großmutterns Fotoalbum: »Während die Großmutter beim Durchblättern noch einmal ihre Flitterwochen durchlebt, vertiefen ihre Enkel sich neugierig in den Anblick seltsam vergangener Moden. Unweigerlich werden sie sich dabei an Entdeckungen ergötzen, wunderliche Kleinigkeiten herauspicken, die der Großmutter in ihrer Jugend gar nicht aufgefallen waren.«²² In ähnlichem Sinn wirken vor allem die frühen Wendersfilme bei heutiger Betrachtung wie physisch errettete Zeichen aus einer längst vergangenen Welt, wo die Non-Konformisten Latzhosen und schulterlanges Haar trugen, frankophil einen Renault 4 fuhren und die Popmusik auf Single-Platten hörten.

»Kinder«, hat Wim Wenders einmal gesagt, »sind in meinen Filmen eigentlich ständig gegenwärtig als der eigene Wunschtraum der Filme, sozusagen als die Augen, die meine Filme gern hätten.«²³ In dem unentwegten Reisen und dem freien Spiel visueller Assoziationen hat diese kindliche Qualität des Blicks tatsächlich Leinwandrealität gewonnen – sehr sinnlich, aber auch sehr menschenleer, denn der Film wirft sein Auge eher auf Bildlichkeiten als auf Menschen mit Gefühlen und Handlungen. Der kindliche Blick der Kamera nimmt in freier und beliebiger Auswahl Standbilder, Fahrten und Bewegungen auf – und der Schnitt erzeugt wie von selbst ein narratives Prinzip, bringt scheinbar eine Ordnung in die »Kakophonie von Eindrücken«²⁴, indem er Reisetappen gleich Sequenzen setzt und, ohne strikte dramaturgische Kontrolle, einfach chronologisch addiert. Der kindliche Blick der Kamera wiederholt sich in der Montage mit dem schlichten Erzählmodus »und dann und dann und dann«. Diesem Prinzip folgen Wenders filmische Reisetagebücher aus New York, Tokio, Paris. In dieses Grundmuster paßt sich auch das Spiel der Leinwandhelden ein. Sie bewegen sich im Zwischenreich des Unterwegsseins, sind Reisende. Nur selten sehen wir

sie Abschied nehmen, womit der Film und die Reise einen logischen Anfang nähme. Meist sind sie einfach da, und treffen nach einer Weile auf Kinder, die sie für eine Weile begleiten. In dieser Konstellation treffen zwei Leitbilder der deutschen Kulturgeschichte aufeinander, die seit der Romantik als Ikonen des Begehrens, als Sehnsuchtsbilder, als Metaphern für die Existenz gelten oder einfach als positive Reizwörter: Reise und Kindheit. Diese beiden Leitbilder bilden einen merkwürdigen Gleichklang, wecken sie doch beide im deutschen Gemüt positive Assoziationen, gelten als Ausnahmesituationen und besonders wertvolle Phasen im biographischen Prozeß. Sie bilden gewissermaßen private Enklaven, in denen sich Non-Konformismus und Abweichung vom Normalmaß ausleben dürfen. Aus bürgerlichem Blickwinkel wirken Reise und Kindheit wie ein poetisch gesunder Müßiggang, der den »Drangsalen der Kultur« enthoben ist und dem prosaischen Reglement von nutzbringendem Zeitverbrauch nicht Folge leisten muß.

Um Sinnbilder mit ikonographischem Glanz zu entwerfen, war freilich schon immer eine gewisse Verklärung der Erinnerung vonnöten: Im Kontinuum von Zeit bzw. Raum, im Präsens bilden Kindheit und Reise ausgesprochen dynamische Prozesse, die gar nicht anders denn als Sammelsurium von Augenblicken existieren. Zu einem statischen Bild, dem sich ein Gefühl vermeintlich eindeutig zuordnen läßt, gerinnt dieser permanente Fluß von Augenblicken nur in der nachträglichen Interpretation, im Rückblick, und wird dann anfällig für nostalgische Zuschreibung – eine Kunst, die Wenders, der Regisseur und Buchautor, pflegt, nicht aber sein Filmpersonal: In seinen Essays und Off-Texten schreibt er Kindern durchaus übersteigerte Qualitäten zu und spricht von »irdischen Engeln«²⁵ und »Vorbildern für Beziehungen schlechthin«²⁶ – seine filmischen Kinder aber sind weit davon entfernt, sich diesem Mythos zu beugen. Sie sind auf eine manchmal beklemmende, manchmal erfrischende Weise getreue Spiegelbilder ihrer erwachsenen Gesellen. Beide zusammen, Kinder und Reisende, lichten den mythischen Nebel, der sie als romantische Motive umgibt.

Schon die Hauptdarsteller – bei Wenders stets männliche²⁷ – verkörpern das Gegenbild von einem Helden, an dessen Schicksal und Reiseerlebnissen man Anteil nehmen könnte. »Nur äußerlich gleicht der reisende Outcast in seinen Filmen dem Helden amerikanischer B-Movies. Die Schale ist up to date, der Kern antiquarisch: wir erblicken den gescheiterten Troubadour, den reisenden Ritter von der archetypisch traurigen Gestalt.«²⁸ Die Wenders-Männer treten als Singles auf und als Non-Konformisten, die mit dem Reisen keinen enthusiastischen

Wechsel verbinden noch faustische Rastlosigkeit. Einfach abgewichen von jeglicher Zielstrebigkeit, bewegen sie sich mit sturer Beharrlichkeit vorwärts, aber nur äußerlich, physisch. Wortkarg, kaum zu einer Äußerung ihres Gemütszustandes geneigt, ohne Mienenspiel, das auf ihr Inneres deuten würde, auch eher träge schleppend bewegen sie sich bar innerer Bewegtheit. Mit kühler Distanz registriert die Kamera, wie sich unter ihrem Objektiv (darin einem mikroskopischen Blick auf ein seltenes Insekt nicht unähnlich) jemand bewegt, als ob er ein unbedingtes Ziel verfolgen würde: So stapft Travis durch die texanische Wüste, unkenntlich gemacht und gesichtslos dank des riesigen Schirms seiner Baseballkappe, und so stapft auch der Gipsbein-Held der *Lisbon Story* durch die Gassen, von einem Kopfhörer und Mikrofon mit monströsem Windschutz verfremdet. Diese gesichtslosen, unpersönlichen, gewissermaßen charakterlosen Helden lassen keine Nähe zu, weder im Leinwandspiel noch im Gefühl des Zuschauers, mit Absicht: »In meinen Filmen kommen Gefühle (emotions) stets von Bewegung (motion), sie werden nicht von den Figuren geschaffen.«²⁹

An Kontur und menschlicher Diesseitigkeit gewinnt der introvertierte Anti-Held erst, wenn Kinder ins Spiel kommen. *Im Lauf der Zeit*, einem Männerbeziehungsfilm von 1975, spielen sie diese Schlüsselrolle sogar nur indirekt: Eine Schulklasse wartet sehnsüchtig darauf, daß eine technische Panne behoben ist und die angekündigte Filmvorführung beginnt. Diesem Drängen geben Robert und Bruno nach, indem sie statt der Technik sich selbst in Bewegung setzen und ein Slapstick- und Schattenspiel aufführen – wohl eine seiner schönsten Kinderszenen, mit der Wenders subtil auf den Ursprung der Filmkunst im Schauvergnügen deutet. Und eine Schlüsselszene in der Beziehung der beiden Männer, die in ihrem spontanen Kinderspiel all ihre unbehagliche Beziehungslosigkeit vergessen.

In *Alice in den Städten*, *Paris, Texas* und in *Lisbon Story* spielen Kinder eine zentrale und vor allem dramaturgisch bedeutsame Rolle, verkörpern sie doch gewissermaßen das lebende Spiegelbild ihres erwachsenen Wegbegleiters. Auch sie mimen die bindungslosen Solisten, geben sich ohne sonderliches Mitteilungsbedürfnis und sind im Grunde Miniaturausgaben jenes Mannes, den sie zufällig kennenlernen, an dem sie aber eigentlich kein Interesse haben (und vice versa). Ihr Verhalten spricht dem romantischen Leitbild und der Vision vom ungetrübten Kinderleben Hohn, denn als unverbildete Naturen, die neugierig, spiel-freudig, unbefangen und von unverstelltem Blick wären, existieren sie im Film nicht. Lakonisch registrieren sie vielmehr den Lauf der Dinge,



Alice in den Städten

Ein Film
von Wim Wenders
mit Rüdiger Vogler
und Yella Rottländer

Kamera:
Robbie Müller
Musik: CAN
im Filmverlag

so wie die neunjährige Alice, die kommentarlos und im wörtlichen Sinne »en passant« (denn ihr Beobachtungsposten ist ein fahrendes Auto) konstatiert, daß es doch tatsächlich Gleichaltrige gibt, »die aus der Schule kommen«, die also dem Normaltakt des bürgerlichen Lebens folgen. Wie die Helden nicht ihre Geschichte erzählen, sondern einfach vorhanden sind, so kennen auch die Kinderfiguren kein persönliches Erinnern, keine Rückbindung an Zuhause, an Freunde oder Mitschüler, oder gar so etwas wie Heimweh. Auch sie schauen weder erwartungsvoll nach vorn und noch weniger zurück. Sie leiden noch nicht einmal unter Situationen, die traumatische Dimensionen annehmen könnten: Als Alice von ihrer Mutter verlassen und einem fremden Mann überantwortet wird, stellt sie keine bange Frage nach dem Verbleib der Mutter noch fallen Worte des Bedauerns; die radikale Trennung wird einfach ignoriert und spielt fortan keine Rolle mehr. Ähnlich verhält sich auch der kleine Hunter, als er seinen langjährigen Pflegeeltern und einzigen Bezugspersonen den Rücken kehrt.

Der reisende Held und sein acht- bis zehnjähriges Kind – ihre Differenz liegt allein darin, daß das Kind kleiner ist und noch wachsen wird – gehen gewissermaßen das Verhältnis zweier Gesellen ein, die einander nolens volens ein Stück des Wegs begleiten, in der unausgesprochenen Gewißheit, daß diese Beziehung nur vorübergehender Natur sein wird. In dieser Konstellation zweier unverbindlicher Gesellen scheint das anti-autoritäre Modell der frühen siebziger Jahre wieder auf, in dem Kindern kein entwicklungsbedürftiges Noch-Nicht zugeschrieben wurde, sondern das sie als ausgewachsene, gleichrangige und ebenbürtige Partner begriff und sich selbst überließ. Diese Negation von Leit- und Vorbildern hat Wim Wenders in seinen Figuren erstaunlich konsequent bewahrt – und diese Haltung ist es letztlich auch, die vielen seiner Filme eine wohltuend spielerische Komponente verleiht.

Entlastet von der anstrengenden Perspektive, Beziehungen müßten aufgebaut und Kinder für künftige Zeiten erzogen werden, eröffnet das Leben im ungleichen Paar aus Mann und Kind unvermutete spielerische Freiheiten, konzentriert auf das Erleben des Augenblicks, in dem intensive Nähe empfunden und emotionale Wärme ohne Worte ausgedrückt werden darf. Ohne den Knebel von Leitbild und Vaterrolle läßt es sich offenbar vortrefflich spielen mit den konventionellen bürgerlichen Verhaltensmustern. Vor allem mit dem Vater-Kind-Motiv versteht Wenders unaufdringlich umzugehen und dezent unideologisch den Schein zu zerstören, mit der offenkundigen Alters- und Längendifferenz sei ein hierarchisches Verhältnis zwischen den Menschen zu begründen. Wer

wen zum Vorbild nimmt und nachahmt, ist bei Wenders deshalb nie eindeutig auf die Kinder oder Erwachsenen verteilt, schon weil die Männer selten die Väter und die Kinder meist weder Verwandte noch Bekannte sind. Unter dieser zwanglosen Vorgabe entwickelt sich ein wechselseitig gewußtes, komisches Vater-Kind-Spiel: da mimt Alice schon mal die brave Tochter und Hunter den unbeschwerten Sohne-
mann, indem sie ihre Vorbilder, die ungelenk turnen oder auf der Straße stolpern, mit erbarmungsloser Perfektion imitieren; da spielen die Lisaboner Kinder auch schon mal die Rolle der überlegenen Ratio, die im Unterschied zu ihrem »großen Helden« wissen, wann das Spiel vorbei ist und die gemeinsame Ebene einer gewußten Fiktion verlassen werden muß.

Weder enthalten solche Szenen Indizien für die Annahme, daß die filmischen Wenders-Kinder einem irdischen Engelbild entsprechen würden, noch verweisen Kinder wie Alice, Hunter oder José auf ein romantisches »Vertrauen darauf, daß es nicht-deformierte, vom zivilisatorischen Prozeß unverletzte Bezirke des menschlichen Lebens gebe«³⁰. Wenn sich die Kindfiguren überhaupt je zu solch paradiesischen Hoffnungsträgern zu eignen scheinen, dann gewiß nicht wegen der ungebrochen positiven Eigenschaften, die ihnen anhaften würden, sondern um der idealen Qualitäten willen, die ihnen zugeschrieben werden. Die Aura sakrosankter Kindheit entsteht also im Grunde dadurch, daß die Wenders-Männer ein Phantombild vom engelgleichen, vorbildlichen Kindwesen entwerfen; konsequent und mit sturer Naivität verhalten sie sich dem von ihnen konstituierten Schein gemäß, so als ob Kinder tatsächlich unfehlbare Wesen wären und ihre Aussagen und Entscheidungen unzweifelbare Gültigkeit besitzen müßten: Hartnäckig teilt Philip Winter aus *Alice in den Städten* den naiven Glauben eines kleinen Mädchens, die gesuchte Großmutter ließe sich auch ohne Namen und Adresse finden, und fährt unbeirrt und wider besseres Wissen stunden- und tagelang Straßenzüge ab. Der Held spielt den Gesellen, der im Kind seinen Meister sehen will; blind und unerschütterlich vertraut er seinem eigenen Phantombild. In dieser beharrlichen Heldenfigur und in den um realistische Wahrscheinlichkeit wenig bekümmerten Kinderfiguren lag, lange vor der *Lisbon Story*, ein gerüttelt Maß an Komik. Nur hatte Wim Wenders, wie er rückblickend sieht, »in den frühen siebziger Jahren vielleicht nicht genug Abstand zu sich selbst, um das zu erkennen«³¹

- 1 Norbert Grob: Wenders. Berlin: Volker Spiess (Edition Filme 7) 1991, S. 8. – 2 FAZ Magazin vom 23.6.1995. – 3 Wim Wenders: Einstellungen. Hg. Gerd Gemünden u. Michael Töteberg. o.O. 1993, S. 23. – 4 Verena Lueken in: FAZ vom 6.5.1992; dito Wolf Donner in: FAZ vom 9.9.1993. – 5 Kommentarton Wim Wenders in *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* (1989). – 6 Kommentarton Wim Wenders in *Reverse Angle: New York City March 1982*. – 7 Klaus Kreimeier: Die Welt ein Filmatelier oder: Herzkammerton Kino. In: Wim Wenders. Reihe Film 44. Hg. Peter W. Jansen, Wolfgang Schütte. München 1992, S. 36. – 8 Jens Jessen in: FAZ vom 19.2.1994. – 9 Wim Wenders in: *Der Spiegel* vom 15.5.1995. – 10 Karsten Visarius: Das Versagen der Sprache oder: His Master's Voice, in: Wim Wenders, Reihe Film 44, a.a.O. (1992), S. 51. – 11 Wim Wenders: Einstellungen, a.a.O. (1993), S. 11. – 12 Wenders fand diesen Film später so »komisch wie einen Laurel- und Hardy-Film«. Stefan Kolditz: Kommentierte Filmografie, in: Wim Wenders, Reihe Film 44, a.a.O. (1992), S. 115. – 13 Wim Wenders in: *Der Spiegel* vom 15.5.1995. – 14 Vgl. Hermann Glaser: *Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989*. 2. Aufl., Bonn 1991, S. 326. – 15 Vgl. Wim Wenders: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Hg. v. Michael Töteberg. Frankfurt am Main 1988, S. 72. – 16 Wim Wenders in: *Der Spiegel* vom 19.1.1987. – 17 Siegfried Kracauer: *Der verbotene Blick. Beobachtungen. Analysen. Kritiken*. Leipzig 1992, S. 129. – 18 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1993, S. 100. – 19 Wim Wenders: *Die Logik der Bilder*, a.a.O. (1988), S. 76. – 20 Ebd., S. 71. – 21 Vgl. ebd., S. 29. – 22 Kracauer: *Theorie des Films*, a.a.O. (1993), S. 48. – 23 Wim Wenders: *The act of seeing. Essays, Reden und Gespräche*. Frankfurt am Main 1992, S. 56. – 24 Wim Wenders: *Die Logik der Bilder*, a.a.O. (1988), S. 59. – 25 Wim Wenders in: *Tagesspiegel* vom 10.10.1993. – 26 Wim Wenders, Reihe Film 44, a.a.O. (1992), S. 66. – 27 Eine Ausnahme von den Männerfilmen stellt *Bis ans Ende der Welt* dar mit einer weiblichen Reise- und Leitfigur. – 28 Klaus Kreimeier: *Die Welt ein Filmatelier*, a.a.O. (1992), S. 16. – 29 Wim Wenders: *Einstellungen*, a.a.O. (1993), S. 29. – 30 Klaus Kreimeier: *Die Welt ein Filmatelier*, a.a.O., S. 22. – 31 Wim Wenders in: *Der Spiegel* vom 15.5.1995.