

## Auf der Suche nach dem verlorenen Bild.

Wim Wenders und die romantische Ästhetik des Sehens

Das Sehen steht am Anfang jeglicher Deutung und Analyse filmischer Werke. Die Lektüre eines Films bedarf der visuellen Erfahrung. So trivial dieser Sachverhalt, so grundlegend ist doch die damit verbundene Frage nach der Bedeutung des Sehens für das filmische Bild. Wie wäre also eine filmische Lektüre von einer Lektüre im klassischen Sinn zu unterscheiden? Den Film als Text im weiten Sinn aufzufassen und zu lesen ist in den Medienwissenschaften durchaus geläufig. Knut Hackethief zufolge haben Film und Fernsehen das „Erzählen visualisiert“<sup>[1]</sup>. Doch wird eine solche durchaus legitime, ja für die Analyse produktive Annahme dem Filmbild gerecht? Sind Filmbilder per se narrativ oder zeigen sich in ihnen auch ein spezifisches ikonisches Moment, das nicht in einer Erzählstruktur aufgeht? In der anhaltenden Diskussion um den Iconic Turn<sup>[2]</sup> wird stets auf die Differenz des Bildlichen als Erkenntnismodell und Wissenskategorie hingewiesen. Ein wesentlicher Bestandteil der ikonischen Differenz betrifft dabei die Darstellungsweise narrativer Episteme. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der Bilderzählung demonstriert etwa das simultane Erscheinen zeitlich-sukzessiver Ereignisse.<sup>[3]</sup> Der Film wird zwar in der Regel auch den Bildkünsten zugeschlagen, doch eine solche Simultanität von Handlungsabläufen ist in diesem Medium eher selten zu beobachten. Der Mythos des Kinofilms installiert sich vielmehr gerade über die allgemeine Vorstellung, dass der Film Geschichten erzähle. Gleichwohl artikuliert sich - und nicht nur im experimentellen oder im Essay-Film - in der filmischen Darstellungsform eine Differenz des Bildlichen. Sie wird dann besonders relevant und anschaulich, wenn das Bildliche selbst in den Fokus der Narration gerät, wenn mithin die Erzählung in Bildern von Bildern erzählt. Dies geschieht insbesondere im autothematischen, selbstreferentiellen Film. Im deutschen Film findet sich dieser Gestus vor allem im Werk von Wim Wenders. Wenders gehört zweifelsohne zu den bedeutendsten Geschichten-Erzählern des Neuen Deutschen Films. Doch gleichzeitig dokumentieren seine Filme eine deutliche Sympathie für eine nicht-narrative Bildlichkeit.

In einem Gespräch mit Peter Jansen vom 1. April 1989 betont Wim Wenders die außerordentliche Bedeutung, die er dem Sehen und dem filmischen Bild gegenüber der Narration zumisst. Dass im „Sehen [...] Wahrheit latent möglich“ sei,<sup>[4]</sup> ist dabei Wenders Grundannahme. Geschichten seien „immer ein einziges Manipulieren“, während Bilder „mehr fähig zur Wahrheit“ seien.<sup>[5]</sup> Wenders unternimmt hierbei eine kategoriale Unterscheidung zwischen wahren Bildern, die für sich stehen, und falschen, manipulierten Bildern, die allein einem funktionalen Zusammenhang untergeordnet werden. Den latenten Wahrheitsgehalt von Bildern sieht Wenders daher durch die Bilderflut der Mediengesellschaft gefährdet. „Trotzdem“, so Wenders, sei „gerade im Kino, und auch durch die Anstrengung, die das Kino zu jedem Bild machen muß, [...] noch so eine letzte Bastion von diesem Bildgefühl, von dem ich geredet habe, enthalten.“<sup>[6]</sup>

Dem Kino käme demnach die Aufgabe zu, die wahren Bilder zu Wort kommen zu lassen. Wenders Verständnis von wahren Bildern im Unterschied zu manipulierten bleibt dabei allerdings vage. Ist doch jedes wahre Bild ein potentiell manipuliertes et vice versa. Der Begriff des Wahren gerät dabei geradezu zur Pathosformel eines ideologisch überhöhten Urbildes. Die Aporie des von Wenders konstruierten wahren Bildes liegt in seiner Semantik, nämlich bedeutend - im Sinne einer Logik der Narration - und gleichzeitig - als reines Bild, das für sich steht - entdeutend zu sein. Im Folgenden soll diese Vorstellung einer wahren Bildlichkeit im Hinblick auf Wenders filmische Rezeption romantischer Bild-Konzepte ausgelegt werden.

### I.

Im gleichen Gespräch gibt Wenders seine Affinität zur Romantik zu erkennen, die seinen Filmen ohnehin inhärent ist. So sind es nicht nur die Caspar-David-Friedrich-Zitate und der romantische Topos der Wanderschaft, die für Wenders Filme zentral sind. Auch der Bildbegriff der Romantik findet sich in modifizierter, nämlich ins Filmische übersetzter Form wieder. Die Bildlichkeit der Romantik erscheint in den romantischen Romanen und Novellen oft als Topos des inneren Bild. In Hoffmanns *Sandmann* spricht der Erzähler von seiner Geschichte als einem „Umriß deines inneren Bildes“<sup>[7]</sup>, den es noch auszumalen gelte. Bei Eichendorff dämmert Florio, dem Protagonisten des *Marmorbilds*, ein inneres Bild herauf, das er dann in der Venus-Statue als lebendiges materialisiert findet.<sup>[8]</sup> Eine schriftlich überlieferte Formulierung des italienischen Malers Raffael, kann daher mit Recht als Sinnspruch der literarischen Romantik gelten. In einem Brief an den Grafen Castiglione schreibt dieser: „Ma essendo carestia e de i buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente.“<sup>[9]</sup> / „Da nun Mangel an gutem Urteil wie an schönen Frauen herrscht, bediene ich mich einer bestimmten Idee, die mir in den Sinn kommt.“<sup>[10]</sup>

Wilhelm Heinrich Wackenroder stellt dieses Zitat in abgewandelter Form in den Mittelpunkt des Abschnitts *Raffaels Erscheinung* aus den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*: „Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.“<sup>[11]</sup> Dort legt der Klosterbruder als Erzähler den Grundstein für das Bildverständnis der literarischen Romantik, indem er einen fiktiven Brief des italienischen Architekten Bramante einfügt, in welchem Raffaels Methode der Bilderzeugung offen gelegt wird.<sup>[12]</sup> Die Kunst Bilder zu kreieren, so erfährt der Leser hier, ist eine Gabe. In der Erzählung des Klosterbruders erscheint diese Gabe als eine Gabe Gottes. So spricht der Text davon, dass die Kritiker des Kunstenthusiasmus das Heilige der Kunst als solches sein lassen und hierin vielmehr „die Spur von dem Finger Gottes“<sup>[13]</sup> anerkennen sollten. Aus dieser Perspektive scheinen die Überlegungen des Klosterbruders auf die oft bemerkte Kunstfrömmigkeit hinauszulaufen.<sup>[14]</sup> Doch bei genauerer Lektüre ergibt sich ein durchaus anderes Bild von der Gabe der Bilder. So ist die Offenbarung dieser Gabe nicht zufällig durch die Handschrift eines Künstlers überliefert. Dort ist dann auch nicht mehr von Gott die Rede, sondern von einem für die Kunst unabdingbaren physikalischen Faktum, von einem Lichtstrahl. Raffael, so wird erzählt, habe sich bei der Verfertigung eines Bildes der Mutter Gottes in einer Krise befunden und sei dann eines Nachts aufgewacht. Und dann hat Raffael eine Erscheinung, die eigentlich nichts anderes ist als ein Schein, ein Lichtschein. In der fiktiven Nacherzählung des Bramante heißt es: „In der finsternen Nacht sey sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sey er gewahr geworden, daß sein Bild der Madonna, das noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichtstrahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sey.“<sup>[15]</sup> Zunächst sieht Raffael also nur den Lichtschein und noch nicht das vollständige Bild. Erst als er selbst tätig wird, erscheint das Bild, nämlich durch das „rechte Zusehen“. Die Kraft des Sehens bewirkt die Konturierung und Vollendung des Bildes im Geiste. Das Sehen wird hier zur Produktivkraft des künstlerischen Prozesses. Wim Wenders nannte das Sehen auch Wahrnehmen, um den Akzent des Wahren zu betonen. Doch in Hinsicht auf die gleichzeitig rezeptive und produktive Seite des Sehens ist auch der Gestus des Nehmens im Wahrnehmen hier zu beachten. Auf Wackenroders Text bezogen heißt das, dass die Gabe des Bildes, die Raffael durch das Sehen sich aneignet, gleichzeitig ein produktives Nehmen beinhaltet, ein Annehmen und Gebrauchen. Sehen wäre diese Fähigkeit, das Gegebene anzunehmen und neu zu komponieren. Auf diese Weise hat auch der prominenteste Maler der deutschen Romantik verfahren: Caspar David Friedrich. Aus verschiedensten Landschaften, die er - eben durch das Licht - wahrgenommen, gesehen hat, komponierte er gewissermaßen ein inneres Bild. *Der Wanderer über dem Nebelmeer* ist hierfür ein prominentes Beispiel, das Wenders in der Schlusseinstellung von *Die falsche Bewegung* (1975) zitiert.

Das Sehen wird in diesem Sinne zu einer konstruktiven, Bilder erzeugenden Tätigkeit.<sup>[16]</sup> Durch diesen Konstruktionsprozess wird die Bildlichkeit als real und lebendig wahrgenommen. Hätten die Romantiker die Verlebendigung der Bilder im Text als ästhetisches Prinzip betrieben, so wird die Illusion lebendiger Bilder im Film durch deren Bewegungsmoment im hohen Maße wirksam. Kracauer spricht daher auch von einer „Affinität [des Films] zum Kontinuum des Lebens oder ‚Fluß des Lebens‘“<sup>[17]</sup>. In den romantischen Texten wird das Lebendigwerden der Bilder mit einem Moment der Bewegung verbunden. Die für das Kino oft in Anspruch genommene Rede von den lebenden Bildern wird im Diskurs der literarischen Romantik in der Form eines inneren Kinos zur Schau gestellt. So situiert Wackenroders Klosterbruder den konstruktiven Bildprozess, der das Bild lebendig erscheinen lässt, in der Seele bzw. im Geist. Diese innere Konstruktion des Bildes bleibt aber unsichtbar.<sup>[18]</sup> Das vollendete Bild verweist nur noch auf das Bild im Geiste.

Dem Willen zum Bild, zum Kunstwerk, geht in der Regel eine Suche voraus. So spricht das Zitat des Raffael bereits davon, dass sich keine Vorbilder bei den Menschen finden lassen, Raffael also nach vergeblicher Suche auf ein „gewisses Bild im Geiste“ stößt. Ebenso durchsuchte der Klosterbruder eine Reihe von alten Handschriften, allerdings ohne konkretes Ziel, als er dann auf das Dokument des Bramante stieß. Was aber gefunden wird, das ist - hier in der Form einer schriftlichen Beichte - Erinnerung. Das kulturelle Gedächtnis der Kunst kommt hier scheinhaft - als „Erscheinung“ - zu Wort. In Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* wird die Episode von Raffaels Erscheinung variiert und im Hinblick auf den Aspekt der Erinnerung stärker akzentuiert. Als Franz Sternbald auf einem freien Platz im Wald in der Nähe seines Heimatortes steht, erinnert er sich plötzlich an eine Begebenheit aus seiner Kindheit, die er bislang vergessen hatte. An diesem Ort hatte er eine Erscheinung gehabt. Während er Blumen sammelte hielt ein Wagen mit einer Familie, ein kleines Mädchen „kam zu Franz und bat um seine Blumen, er schenkte sie ihr alle“<sup>[19]</sup>. Nachdem der Wagen mit dem Kind wieder abgefahren war, erwacht er aus einem Schlaf, in den er unterdessen verfallen war, und ihm wird nun deutlich, dass dieses Mädchen sein inneres Bild war, nach dem er malte: „Alles Liebe und Holde entlehnte er von ihrem Bilde, alles Schöne, was er sah, trug er zu ihrer Gestalt hinüber“<sup>[20]</sup>. Diese Episode trägt alle Züge von Raffaels Erscheinung, doch hier kommt die „Wiederkehr des Vergessenen“<sup>[21]</sup> zu voller Geltung. Ähnlich wie bei Proust das in Tee aufgeweichte Stück Madeleine die Erinnerung hervorruft, so bewirkt hier „eine einsame Schalmee eines Schäfers“<sup>[22]</sup> die *mémoire involontaire*. Ist es dort die Erfahrung der Zeit, die unwillkürlich aufgefunden wird, so ist hier die verloren geglaubte Bildlichkeit das Fundstück der Erinnerung.

## II.

Suche, Erinnerung, Bildlichkeit. Das sind möglicherweise auch die tragenden Säulen von Wenders kinematographischer Ästhetik. Für Wenders ist das „Suchen [...] überhaupt ein romantische Thema“<sup>[23]</sup> und in diesem Sinn versteht er sich auch selbst als Romantiker. Im folgenden sollen zwei Filme von Wenders auf diese Aspekte hin untersucht werden: *Alice in den Städten* (1973) und *Paris, Texas* (1984). Den beiden Filmen ist nicht nur gemein, dass sie dem Roadmovie-Genre zuzuordnen sind, sie erzählen auch beide von einer Suche nach dem Ursprungsort. Indiz für die Existenz eines solchen Ortes ist jeweils ein fotografisches Bild. In *Alice in den Städten* ist darauf das Haus von Alices Großmutter abgebildet, in *Paris, Texas* ein Stück ödes Wüstenland, das der Protagonist Travis gekauft hat. Haus und Land sind beides Symbole von Heimat und Ursprung. Während aber Travis in *Paris, Texas* nicht an seinen Ursprungsort zurückkehrt, findet Alice das Haus ihrer Großmutter wieder.

Der Film *Alice in den Städten* handelt von Philip Winter, der mit dem neunjährigen Mädchen Alice diverse deutsche Städte im Ruhrgebiet durchreist, um Alices Oma zu finden. Schließlich finden sie das Haus der Großmutter, von dem Alice noch ein altes Foto besitzt. Zwar scheint das fotografische Bild genau mit dem Gesehenen übereinzustimmen - und Philip Winter ist von dieser scheinbaren Identität überrascht. Doch für Alice, die sich an das Aussehen des Hauses und der Wohngegend kaum erinnert, ist es ein gänzlich anderes geworden, denn mittlerweile leben dort italienische Gastarbeiter, die nicht einmal mehr wissen, dass die Großmutter von Alice hier gewohnt hat. Weniger das Faktum des Ortes, als vielmehr die individuelle Erinnerung gibt dem Ursprungsort seine Evidenz. Alice verfügt über kein inneres Bild - auch das Foto hat für sie nicht diesen Stellenwert, sondern über Geschichte und Identität. Philip, den gerade die detektivische Suche nach dem ursprünglichen Bild vorantreibt, konstruiert sich aus dem fotografischen Bild ein Urbild. Das Faszinosum des Fotos ist für ihn, dass es auf Ursprung und Heimat verweist. Zur Erkenntnis, dass sowohl das fotografische als auch das echte Bild letztlich Konstruktionen seiner eigenen Vorstellungskraft sind, führt aber erst Alice' Enttäuschung, die gleichzeitig den illusionären und täuschenden Charakter des Bildes aufdeckt: das Bild und Erfahrung eben nicht übereinstimmen. Die wiedergefundene Bildlichkeit erweist sich in dieser Recherche als Verlust. Gerade jener Wahrheitsgehalt der Bilder, von dem Wenders spricht, erscheint hier als gebrochen.

Zu Beginn des Films hatte Philip noch die Ansicht geäußert: „Photografieren hat was mit Beweisen zu tun.“<sup>[24]</sup> Damit ist der für Philip so bedeutende Wahrheitsanspruch des fotografischen Bildes formuliert. Das fotografierte Bild sollte mit dem realen Bild zur Deckung kommen. Dies wird im ersten Teil des Films, der in den USA spielt, nur allzu deutlich. Dort war Philip als Journalist durch die Staaten gereist, um über seine Eindrücke eine Reportage zu machen. Statt zu schreiben hat Philip aber nur die Landschaft und die Orte mit einer Polaroid-Kamera fotografiert. Dabei vergleicht er stets das Gesehene mit dem fotografischen Bild und kommt stets zu dem Schluss, dass sich beide Bilder nicht gleichen. Das singuläre Bild, sobald es durch die Kamera als solches erkannt wird, ist mit dem vermeintlichen Urbild nicht identisch. Auf diese Weise werden Winters Fotos letztlich zu einem Zeugnis der Nichtidentität. Wahrnehmung nimmt eben nicht Wahres wahr, sondern entstellt das Gesehene. Das Bildliche des Bildes gerät damit unter Ideologieverdacht. Das synthetisierende Begehren des Fotobildes schafft Identität auf Kosten der singulären Erfahrung des Sehens. *Alice in den Städten* setzt mithin nicht nur mit einer Schaffenskrise des Protagonisten, sondern vor allen Dingen mit einer Krise der Bildlichkeit ein. Die Wahrheit, die Wenders den Bildern potentiell zuspricht, scheint hier gänzlich verloren. Vollends gilt das freilich für die von Winter permanent gegebene Bildlichkeit des Fernsehens, deren symbolische Vernichtung Winter durch das Umstürzen eines Fernsehers zum Ausdruck bringt. Die von Winter gesammelten Bilder erweisen sich schließlich in doppelter Hinsicht als Enttäuschung. Ihnen fehlt nicht nur der erhoffte Wahrheitswert, auch ökonomisch sind sie wertlos. Seinem Auftraggeber in New York kann er seine Bild-Geschichte nicht verkaufen.

Auf der Städtereise in Deutschland macht Philip gar keine Fotos mehr. Erst zum Schluss fotografiert er, wie zum Abschied, das erste Mal Alice. Dafür kehrt Philip zum Schreiben zurück. Dies bedeutet keine Verwerfung des Bildes, sondern eine Emanzipation von dem Realitätsanspruch der Fotografie. Es impliziert für Philip, das Wahrheitspostulat der Bilder fahren zu lassen. Denn Alice' Suche hat gerade gezeigt, dass ohne Geschichte, ohne Identität die Bilder leer und äußerlich bleiben. Die Rückkehr zum Schreiben beschreibt hier die romantische Bewegung hin zu einer poetischen Bildlichkeit, die aus dem Potential einer konstruktiven Einbildungskraft schöpft.

Philip gelangt erst allmählich zu der Einsicht, dass Bilder eines aktiven, eines nehmenden Sehens bedürfen, um die Gabe des Bildlichen anzunehmen. Die Perspektive des Kindes, des „idealistischen Kindes“<sup>[25]</sup> einzunehmen, war eine von Novalis' Maximen. In der Schlusseinstellung nimmt Philip schließlich Alice' Perspektive ein. Er schaut mit ihr, ohne ein bestimmtes Bild zu fixieren, aus einem fahrenden Zug, während die Kamera sich in einer Zoombewegung aus der Vogelperspektive langsam von den beiden und damit von der Narration des Filmes entfernt. Mit einem Blick aus der Vogelperspektive setzt auch Wim Wenders gefeierter Film *Paris, Texas* von 1984 ein.

## III.

War in *Alice in den Städten* vor allem das Verhältnis von realer und fotografierter Bildlichkeit in Frage gestellt und zugunsten einer Ästhetik des Sehens suspendiert worden, so wird in *Paris, Texas* das Paradigma der Sichtbarkeit überhaupt fragwürdig. Die konstruktive Kraft des Sehens, die die inneren Bilder zuallererst produziert, wird hier durch eine andere Kategorie Wackenroders kontrastiert: die des „Unsichtbare[n]“, das über uns schwebt“<sup>[26]</sup> und auf das jegliche bildliche Darstellung nur verweisen kann.

*Paris, Texas* handelt von Travis, der nach Jahren der Einsamkeit es sich zur Aufgabe macht, seine eigene zerrüttete Familie zumindest teilweise wieder zusammenzufügen. Zusammen mit seinem siebenjährigen Sohn Hunter sucht er seine Frau Jane, die er seit einem traumatischen Ehestreit nicht mehr wiedergesehen hat. Er schafft es Hunter und Jane wieder zusammenzuführen, er selbst kehrt aber nicht mehr in die Familie zurück.

Der Film beginnt mit einer langen, an John-Ford-Filme erinnernde Wüstensequenz,<sup>[27]</sup> in der plötzlich die Figur Travis auftaucht. Diese Eingangssequenz von *Paris, Texas* scheint jenes Versprechen von der Wahrheit der Bilder einzulösen. Der Kameraausschnitt gibt dem Zuschauer eine scheinbar unermessliche Weite zum Ausblick. Der Blick aus der Vogelperspektive wird hier zu einem Sehen über das eigentlich doch Unüberschaubare: die grenzenlose Landschaft der Wüste.

Wir sehen die Landschaft, die Travis durchquert aber nicht mit dem Auge des Wanderers, sondern aus der Aufsicht. Ehe Travis, der Wanderer mit dem sprechenden Namen (*to traverse* heißt *durchqueren, durchreisen*), das erste Mal in die Kamera blickt, sehen wir, wie ein Vogel auf einem Felsen landet. Es ist ein Falke, der seinen Blick auf Travis zu richten scheint. In diesem Blick des Falken können wir den Blick der Kamera wiedererkennen, jenes den Film eröffnende Sehen, das noch keine Geschichte erzählt. Das Sehen am Anfang ist mithin kein menschliches Sehen, kein Sehen von etwas, sondern das Sehen der Apparatur, das sich als reines Sehen konstituiert.

Die amerikanische Landschaft erscheint hier im Unterschied zu *Alice* als authentisch, denn es ist kein reflexives Medium - wie etwa die Polaroidkamera in *Alice* - zwischengeschaltet, das eine Distanz zum Betrachter schaffen könnte. Zwar besteht auch ein Rahmen, aber die Weite der Gesehenen Landschaft macht diesen leichter vergessen. Die Topographie der Eingangssequenz ist von Peter Buchka auch als ein „sehr europäisches, ja erklärendes Bild von Amerika“<sup>[28]</sup> beschrieben worden. Der Wahrheitsgehalt dieses Bildes ist allemal ambivalent. Zwar bringt der Wanderer in der Wüste Heimatlosigkeit zum Ausdruck. Aber gleichzeitig ist das filmische Bild der Wüste ein ästhetisierter Warenwert, der plakativ ein bestimmtes mythologisch überhöhtes Bild der USA nach außen trägt. Wenders ist sich dessen aber auch bewusst und fügt im ersten Teil des Films immer wieder Versatzstücke der US-amerikanischen Warenästhetik, wie Reklametafeln, in den Bildraum der Wüste ein. Die Ästhetik der Wüste ist

mithin eine gebrochene.[29] Sie steht nicht als ästhetisches Bild für sich, sondern erhält ihre Bedeutung erst im narrativen Kontext von Travis' Reise zurück in die menschliche Gesellschaft.

Auf dem Weg aus der Wüste nach Los Angeles zeigt Travis seinem Bruder Walt ein Foto von einem öden Stück Land. „Ein Foto“, sagt er, „ein Foto von Paris“[30]. Walt ist irritiert, bis Travis ihm zu verstehen gibt, dass ein kleiner Ort in Texas gemeint ist, der auch den Namen Paris trägt. Travis hat das Land, was auf dem Foto abgebildet ist, gekauft. Auf Walts ungläubige Entgegnung: „Da ist ja nun garnichts drauf“[31], antwortet Travis lachend: „Einfach leer“[32]. Offenkundig hegt Travis, über den wir zu diesem Zeitpunkt noch nichts wissen, eine deutliche Sympathie für das Leere, insbesondere das Leere der Wüste. So kommt er ja zuallererst aus der Wüste. Als er dann auf der Fahrt nach L.A. einmal selbst den Leihwagen fährt, steuert er erneut eine verlassene Wüstengegend an. Wie wir später erfahren, hat Travis' Fixierung auf den Bildraum der Wüste mit seiner Annahme zu tun, dass er selbst aus Paris, Texas stamme, da sich seine Eltern dort - laut der Aussage seiner Mutter - zum ersten Mal geliebt hätten. Das Foto wird mithin zum Fluchtpunkt von Travis' Existenz. Seine eigene Entstehung, die Frucht seiner Eltern, imaginiert Travis sich in der unfruchtbarsten Gegend. In dieser Unfruchtbarkeit ist er Zuhause. In diesem konstruierten Selbstbild wird Travis zu etwas ganz Unmöglichem: zu einem Geschöpf, das aus dem Nichts entsteht, das nicht aus dem Reichtum der Fruchtbarkeit kommt, sondern aus der Leere der Wüste. Travis, der Übergängliche, erscheint als nicht der Sphäre des Menschlichen zugehörig. Entsprechend schwierig gestaltet sich seine Wiedereingliederung in die menschliche Gesellschaft, zumal er vieles aus seinem vorherigen Leben vergessen hat. Ein wichtige Funktion in seiner Wiedererinnerungsphase kommt - ironischerweise - den Filmbildern zu, wenn er nämlich bei Walt einen alten Super-8-Film von sich selbst und seiner Familie zu sehen bekommt. Das Heimkino bewirkt - wie im echten Kino - eine Identifizierung mit dem fremd gewordenen Selbst, mit sich als Vater. Sein Sohn Hunter, der weniger dem Film folgt, als vielmehr seinen Vater beim Sehen beobachtet, kommt ihm daraufhin deutlich näher. Er nennt ihn beim Zubett-Gehen das erste Mal „Dad“[33]. Die wiedergefundenen Bilder zwingen auch Travis zurück in seine Identität, in seine Rolle als Vater, die er sich aber erst konstruieren muss.

Im Verlauf der Handlung wird deutlich, wie bedeutend dabei das Bild seines eigenen Vaters wird. Unter dem fachkundigen Rat von Walt und Annes Putzfrau übt er den Gang des reichen Vaters, dessen Stil er gegenüber Hunter vertreten will. Travis eignet sich eine Identität als Vater erst an und braucht die Bestätigung von außen. Er muss als Bild des Vaters erkannt werden, um auch Vater sein zu können. In den Beziehungen zu anderen Menschen wird die Sichtbarkeit zum Parameter der Identität. Erst nachdem Walt Travis zum Friseur geschickt und neue Kleider für ihn besorgt hat, wird es Travis möglich zu sprechen, in die menschliche Kommunikation einzutreten.

Vollends entfaltet sich schließlich die Macht und Ohnmacht der Sichtbarkeit in der Selbst-Erkennungsszene in der dunklen Peepshow-Kabine, wenn er seine Frau Jane dort das zweite Mal sieht. Um seine Geschichte erzählen zu können, muss Travis die Strukturen der Peepshow-Inszenierung aufheben. Der Mann, der für die Frau dort unsichtbar bleibt, hat die Macht eines Voyeurs, ohne Gefahr zu laufen, selbst gesehen zu werden. Travis nimmt mithin die gleiche Position wie der Kinzuschauer ein,[34] nur dass er mit dem gesehenen Bild direkt kommunizieren kann. Als Travis aber seine Geschichte zu erzählen beginnt, dreht er sich von Jane weg und blickt aus dem Bild heraus. Travis widersetzt sich hier dem Paradigma des Sehens und damit zugleich dem Paradigma des Kinos. Mit seiner Erzählung gibt er sich als der, der er ist, zu erkennen: für Jane und für den Zuschauer. Es ist nicht mehr ein Bild, das er von sich gemacht hat. Als er geendigt hat, geht Jane zu dem Spiegel, hinter dem sich die Kabine mit Travis verbirgt und spricht seinen Namen aus. Erst jetzt dreht sich Travis wieder um und wendet sich dem Sichtfenster zu. Er sieht nun, wie Jane ihr Gesicht an das Fenster presst. Er - und mit ihm der Zuschauer - sieht aber nicht mehr ihr Gesicht, sondern in ihrem Umriss sein eigenes. Auch er erkennt sich wie Narziss in einem anderen als er selbst. Janes Bild wird als Travis' Projektion erkennbar. Die Sichtbarkeit der Bilder erweist sich einmal mehr als trügerisch. Es wird deutlich, dass Travis' Bilder von denen seines Vaters abkünftig sind.

Von seinem Vater hatte Travis Hunter am Abend zuvor erzählt, dass dieser von einem bestimmten Bild, das er sich von seiner Frau machte besessen gewesen sei: „Er hatte diese Vorstellung von ihr ... und er sah sie, aber er hat sie nicht gesehen. Er sah eine andere.“[35] Er sah sie und hat sie nicht gesehen. Er sah ein Bild, wo er doch einfach nur hätte sehen sollen, wahrnehmen, die Wahrheit des anderen empfangen. Doch Travis' Vater sah in seiner Frau die Hure, das Pariser Mädchen. Deshalb habe er, so Travis, auch immer allen Leuten erzählt, sie sei aus Paris und erst nach einer Pause Texas hinzugefügt. Das Bild, das die männliche Phantasie in dieser Pause entspinnt, kongruiert mit den Vorstellungen, die Travis in seiner Beziehung von Jane hat. Er war besessen von der fixen Idee, sie treffe sich mit anderen Männern. Er wiederholt die Bild-Projektion, die ihm bei seinem Vater so verhasst waren. Für Travis, der keinen Neuanfang sucht, gibt es keine positiven Bilder mehr. Seine Vorstellung von Bildlichkeit als Zuhause und Identität hängt an dem Namen Paris, Texas. Evoziert das Wort Paris ein bestimmtes inneres Bild, so zerstört der Name Texas dieses Bild in die Leere des Wüstenraums. Das Komma im Titel des Films symbolisiert jene Pause im Konstruktionsprozess, in der das Bild zwischen Sein und Zerstreung, zwischen Gedächtnis und Vergessen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oszilliert. Die Pause ist hier analog zur Montage im Film bedeutungsgenerierend. In der Mitte von Paris Texas, in jener Pause, ist die Bedingung der Möglichkeit des Bildes gegeben, seine Denotation ebenso wie seine Dissemination.

Mit *Paris, Texas* hat Wenders nicht die Bildlichkeit neu erfunden oder wiedergefunden, aber die Suche nach der Gabe der Bilder neu begonnen, indem der Film die Wüste als Bildlichkeit nimmt, wahrnimmt und nicht bloß als Kulisse (Western). Was wäre dann aber das Wahre dieser Bilder? Die Wahrheit der Wüste erweist sich - ob dies von Wenders intendiert ist oder nicht - als ihre Uneigentlichkeit, ihre Nichtidentität. Sie ist nicht Symbol für etwas, sondern verweist im Kontext der Narration auf das Vergessen, auf das Nicht-Sichtbare, auf das Ende der Narration im Licht. Jenes Licht, das die Wüste selbst bescheint, aber auch jenes, das in der letzten Einstellung des Films aus den Scheinwerfern eines Autos wie der Schein des Filmprojektors in Zuschauerraum leuchtet. Es ist dies das Licht der Bild-Gabe, von dem die Künstler von Wackenroder bis Wenders zehren.

#### IV.

Nicht ungebrochen geht mithin das Konzept der romantischen Bildlichkeit in Wenders' kinematographische Ästhetik des Sehens ein. Die inneren Bilder des Films scheitern oft an ihrer visuellen Darstellung. Obschon sie einen Bruch in der Narration zum Ausdruck bringen, bleiben sie doch der filmischen Narration verpflichtet. In einigen seiner späteren Filmen überträgt Wenders diese Aporie visueller Bildlichkeit in eine moralisch-ethische Perspektive und nimmt damit die Position eines medialen Kunstrichters ein. In *Bis ans Ende der Welt* (1991) wird das von Henry Farber initiierte Projekt einer Visualisierung von Traumbildern mit einer ideologisch verbrämten Kulturkritik der Bilder synthetisiert. *Am Ende der Gewalt* (1997) thematisiert in einem pathosgeladenen Gestus die Techniken der visuellen Überwachung und ihrer - bei Wenders ganz wörtlichen genommenen - mortifizierenden Funktion. Die Bilder der Gewalt werden hier als Bilder, die Gewalt performativ ausüben, gegeißelt. Wenders' Ästhetik befindet sich mithin immer auch an der Grenze zur moralischen Belehrung, die zugleich die Ambivalenz des Ästhetischen im Bild zu nivellieren und trivialisieren droht. Dagegen zeigt sich gerade in seinen frühen Filmen ein reflexives Vermögen, das die Relation einer durch innere Anschauung gewonnenen Bildlichkeit zu der filmischen Form einer zugleich reproduktiven und konstruktiven Darstellungsweise sowohl in der Narration als auch in der ästhetischen Gestaltung zu komponieren weiß.

[1] Vgl. Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart 1996, S. 25.

[2] Vgl. hierzu u.a. Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994; Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*; Christa Maar (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2004.

[3] Vgl. hierzu Wolfgang Kemp: *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*. In: Ders. (Hg.): *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989, S. 62-88.

[4] Wim Wenders: *The Act of Seeing*. Frankfurt/Main 1992, S. 57-87, hier: S. 60.

[5] Ebd.

[6] Ebd., S. 61.

[7] E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. In: *Sämtliche Werke* Bd. 3. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/Main 1985, S. 11-49. Hier: S. 26. Peter von Matt betrachtet die Produktion innerer Bilder als das Prädigma von E.T.A. Hoffmanns Modell der Kunstgenese, dem die äußeren Erscheinungen als störendes und zerstörendes Prinzip gegenüberstehen. Der Künstler müsse sich „jedemal ganz und ausschließlich in sein Inneres wenden [...], wenn er ein Kunstwerk schaffen will; dort findet er dessen vollkommene Präformation, die er mit allen Mitteln technischer Fertigkeit im Bereich des

Stofflichen nachzubilden hat." (Peter von Matt: *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen 1971, S. 9).

[8] Vgl. Joseph von Eichendorff: *Das Marmorbild*, in: *Werke* Bd. 2. Hg. v. Wolfgang Frühwald u. Brigitte Schillbach. Frankfurt/Main 1985, S. 383-443, bes. S. 396f.

[9] Giovanni Pietro Bellori: *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaele d'Urbino*. Nachdr. d. Ausg. Rom 1695, Farnborough 1968, S. 100.

[10] Zitiert nach der Übersetzung von Silvio Vietta in: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe Bd. I. Hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, S. 440.

[11] Ebd., S. 56.

[12] Vgl. hierzu auch meinen Beitrag: *Wackenroder und die Kunst der inneren Schau*. In: Sibylle Peters/ Martin Jörg Schäfer (Hg.): „*Intellektuelle Anschauung*“. *Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*. Bielefeld 2006, S. 93-111.

[13] Wackenroder: *Werke* Bd. I., S. 56.

[14] Vgl. u.a. Ulrich Barth: *Ästhetisierung der Religion - Sakralisierung der Kunst. Wackenroders Theorie der Kunstandacht*. In: Jan Rohls/ Günther Benz (Hg.): *Protestantismus und deutsche Literatur*, Göttingen 2004, S. 167-195.

[15] Wackenroder: *Werke* Bd. I., S. 57.

[16] Silvio Vietta hat bereits auf dieses konstruktive Moment in der frühromantischen Kunsttheorie - vor allem in Hinblick auf Novalis' Begriff der Einbildungskraft - hingewiesen: vgl. Silvio Vietta: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001, S. 117-132.

[17] Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. *Werke* Bd. 3. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt/Main 2005, S. 130.

[18] Vgl. hierzu Monika Schmitz-Emans: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, S. 143.

[19] Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe. Hg. v. Alfred Anger. Stuttgart 1999, S. 45.

[20] Ebd.

[21] Theodor W. Adorno: *Zur Schlußzene des Faust*. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main 1998, S. 129-138. Hier: S. 138.

[22] Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 44.

[23] Wenders: *Act of Seeing*, S. 59.

[24] Zit. n. Peter Buchka: *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*. Frankfurt/Main 1985, S. 112f.

[25] Novalis: *Schriften* Bd. 3. Hg. von Richard Samuel. Darmstadt 1968, S. 281.

[26] Wackenroder: *Werke* Bd. I, S. 97.

[27] Vgl. hierzu Horst Fleig: *Wim Wenders. Hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie*. Bielefeld 2005, S. 43-47.

[28] Buchka: *Augen kann man nicht kaufen*, S. 179.

[29] Zum Topos der Wüste in der Kultur- und Literaturgeschichte vgl. Uwe Lindemann/Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg 2000; Uwe Lindemann: *Die Wüste. Terra incognita, Erlebnis, Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg 2000.

[30] Wim Wenders/Sam Shepard: *Paris Texas*. Berlin 1984, S. 25.

[31] Ebd., S. 26.

[32] Ebd.

[33] Ebd., S. 44.

[34] Auf die strukturelle Analogie von Voyeur und Kinzuschauer hat bekanntlich Laura Mulvey hingewiesen. Vgl. Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narrative Kino*. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/Main 1994, S. 48-65.

[35] Wenders/Shepard: *Paris, Texas*, S. 85.

---

Komparatistik Online © 2007



**komparatistik online** herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis  
komparatistische Internet-Zeitschrift ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de