



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Eine Ethnographie der Einsamkeit - Zur Ästhetik der Orte in
Wim Wenders' *Paris, Texas*“

verfasst von / submitted by

Denis Pejovic BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Lisa Gotto, M.A.

Abstract

In der Hitze des Tages betritt ein Mann völlig verwahrlost und durstig eine entlegene Raststätte an der Grenze zu Mexiko; zwei Brüder finden sich in den frühen Morgenstunden an einem desolaten Ort wieder, umzingelt von verlassenen Autokarosserien; in einem trostlosen Hotelzimmer hört ein Junge der Tonaufnahme des Vaters zu, wie sich dieser von seinem Sohn verabschiedet. Von einer entleerten Wüstenlandschaft zu Beginn des Films, bis hin zu einem einsamen Diner; von einem verkommenen und abgelegenen Autofriedhof, bis hin zu einem trostlosen Hotelzimmer gegen Ende von *Paris, Texas* (1984), zeichnen sich die filmischen Räume für den deutschen Filmemacher Wim Wenders von besonderer Wichtigkeit aus. Die Wenderschen Figuren durchqueren dabei eine Vielzahl an Transit- und Durchgangsräumen, sogenannte *Nicht-Orte*, eine Definition, auf die sich vor allem der französische Anthropologe Marc Augé und der Philosoph Michel de Certeau beziehen.

Dabei geht die Masterarbeit der These nach, dass Wenders, durch seine filmischen Rauminszenierungen, verstärkt menschliche Einsamkeit und Entleerung sichtbar macht. Daher wird auf die Frage eingegangen, wie Wenders Orte und filmische Bildräume ausgestaltet und sie inszenatorisch umsetzt. Außerdem stellt sich die Frage, wie sich die Theoriekonzepte französischer Anthropologen und Philosophen, wie etwa Marc Augé, Michel Foucault und Michel de Certeau in eine filmische Ästhetik transformieren lassen. Filmanalytisch wird vor allem der Film *Paris, Texas* untersucht. Gleichzeitig werden inszenatorische und filmischfunktionale Gemeinsamkeiten in den Filmen *Alice in den Städten* (1974), *Im Lauf der Zeit* (1976), *Der Stand der Dinge* (1982) und *Don't Come Knocking* (2005) aufgezeigt. Neben den verschiedenen Stadien räumlicher Isolation, der Sichtbarmachung menschlicher Einsamkeit und der Seelenlandschaften seiner Figuren werden auch die Kulturlandschaften behandelt, zu denen auch die Nicht-Orte dazu gehören, durch die sich die Wenderschen Figuren hindurch bewegen. Darüberhinaus wird auch auf die photographischen Werke des Regisseurs Bezug genommen, sowie auch auf die Bilder von Edward Hopper, die beide für Wenders' Schaffen eine zentrale Rolle spielen.

-You can't build a movie without a story. Ever try to build a house without walls?

-Why walls? The space between the characters can carry the load.

(Dialog aus *Der Stand der Dinge*)¹

¹ *Der Stand der Dinge*, Regie: Wim Wenders PRT, D, US 1982; Blu-Ray, STUDIOCANAL, 2020, 01:54:04 bis 01:54:28

Inhaltsverzeichnis

1. Eine Einleitung	6
1.1. Die These	7
1.2. Die Methodik	8
1.3. Ein Überblick	9
2. Orte und Räume	10
2.1. Als der Ort Ort war	10
2.2. From place to place	14
3. Filmische Räume	18
3.1. Zwei Ansätze	20
3.1.1. Die Strasse	21
3.1.2. Abstraction	22
3.1.2.1. Die Seelenlandschaften	23
3.1.2.2. Die Wanderlust	26
4. Die Kulturlandschaften	27
4.1. Die Übermoderne	28
4.1.1. Die Nicht-Orte	29
4.1.1.1. Die Einsamkeit	31
4.1.2. Die Heterotopien	32
4.1.3. Das Simulakrum	33
5. Der Photograph	35
5.1. Der Chronist	35
5.2. Die Anachronie	37
5.3. Reverse Angle	39
5.4. Die Gegenstände	40
6. Die Malerei	41
7. Die Filmanalyse	45
7.1. The Desert Man	45
7.2. Die Raststation an der Grenze zu Mexiko	47
7.3. Hermes	50
7.4. Das verlassene Haus	52
7.5. Die andere Welt	54

7.6. Bis ans Ende der Welt	54
7.7. This Hotel Room	57
7.8. Only The Lonely	60
7.9. Motel Room	61
7.10. Das einsame Dasein	62
7.11. Das Hotel an der Küste Portugals	64
7.12. Paris	67
7.13. Der einsame Autofriedhof	68
7.14. Eine trostlose Straße in Butte	69
7.15. Der desolate Strand	72
7.16. On the Road Again	74
7.17. Back Home	76
7.18. Walking Side by Side	77
7.19. Vater und Sohn	78
7.20. The Passenger	80
7.21. The Lonesome Rider	81
7.22. Ein Kerker für Zwei	82
7.23. Gordon und Munro	84
7.24. Houston	85
7.25. Die Peep Show	87
7.26. From the Poolside to the Hotel	89
7.27. Alleine im Hotelzimmer	92
7.28. Coffee Shop	93
7.29. Road to Nowhere	95
8. Schlussfolgerung	96
9. Filmografie (Auswahl)	98
10. Bibliographie	100
11. Filmverzeichnis	106
12. Bilderverzeichnis	107
12.1. Gemälde	107
12.2. Photographien	107

1. Eine Einleitung

Von der desolaten, trockenen und unendlich weiten Wüstenlandschaft und der einsamen Raststation an der Grenze zu Mexiko in *Paris, Texas*, bis hin zu dem verlassenem, finsternen, feuchten und durch das Gestrüpp schwer zugänglichen Haus in *Im Lauf der Zeit*; von den isolierten und abgeschiedenen Räumen des reliktenhaften Hotels in *Der Stand der Dinge*, bis hin zu der trostlosen und entleerten Strandpromenade zu Beginn von *Alice in den Städten*, wo der Protagonist sich ein Bild von der Welt macht, in Form von Polaroids und man ihn in seiner Einsamkeit kennenlernt, zeichnen sich die Orte für den deutschen Filmemacher Wim Wenders von zentraler Wichtigkeit aus. Denn die Orte seien, nach der Ansicht von Wenders: „die treibende Kraft in einem Film, sein Motor, seine Seele ...“²; und dabei haben sie laut dem Regisseur nicht als Kulissen zu dienen,³ vielmehr entstehen die Geschichten der Filme aus ihnen selbst heraus.⁴ Orte seien, so Wenders: „eine nicht enden wollende Quelle von >Eingebungen<, und was sie eingeben, sind die besten Gründe, einen Film zu erzählen, Geschichten nämlich, die wissen wo sie herkommen.“⁵ In seinem Vortrag *In Defence of Places* sagt Wenders diesbezüglich:

„sie [die Orte] besitzen eine Geschichte, eine >>Persönlichkeit<<, eine Identität, die es ernst zu nehmen gilt. Sie beeinflussen die menschlichen Charaktere, die vor diesem Hintergrund leben, sie rufen eine Stimmung hervor, ein Gefühl für Zeit, eine bestimmte Emotion. Sie können häßlich oder schön sein, alt oder jung. Aber sie sind mit Sicherheit >präsent<, ...“⁶

Entsprechend dem gleichnamigen Titel seines ersten Kurzfilms aus dem Jahre 1967, nennt Wenders die Orte auch „>Schauplätze<“⁷, denn es seien dies die Orte, die uns „zum Schauen bringen ...“⁸.

² Wenders, Wim, "In Defence of Places", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 7-38, hier S. 7

³ Vgl. Wenders, Wim, "The Urban Landscape", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 116-128, hier S. 122

⁴ Vgl. Wenders, "In Defence of Places", S. 23

⁵ Ebd., S. 11

⁶ Wenders, "The Urban Landscape", S. 122

⁷ Wenders, "In Defence of Places", S. 8

⁸ Ebd., S. 8f.

1.1. Die These

Dabei kommen in Wenders' Filmen vermehrt Transiträume vor, sogenannte *Nicht-Orte*. Auf diesen Begriff haben sich insbesondere der französische Anthropologe Marc Augé und der Philosoph Michel de Certeau bezogen. Dabei handle es sich laut Augé vor allem um Durchgangsräume, wie etwa Hotelketten, Autobahnen, Flughäfen, Bahnhöfe, Raststätten, Wohnmobile, oder auch Autos, Straßen und Flugzeuge;⁹ jene Räume, die sich auch in dem Film *Paris, Texas*, aus dem Jahre 1984, wiederfinden. Dieser erzählt die Geschichte von Travis, gespielt von Harry Dean Stanton, der nach Jahren des Verschwindens, nahe der mexikanischen Grenze, in einer Wüste wieder auftaucht. Er betritt völlig verwahrlost und durstig eine entlegene Raststätte. Nachdem er eine Handvoll Eiswürfel zu sich nimmt, bricht er zusammen und wird daraufhin vom dortigen Arzt untersucht. Dem Arzt fällt es zunächst schwer Travis zu identifizieren, da dieser nicht redet. Aber anhand einer mitgetragenen Visitenkarte, die Travis bei sich hatte, wird sein Bruder in Los Angeles kontaktiert. Dieser nimmt ihn mit nach Hause. In Los Angeles trifft Travis auf seinen achtjährigen Sohn Hunter, der nach der Trennung seiner Eltern bei seinem Onkel und seiner Tante lebt. Travis und Hunter lernen sich kennen und bauen gegenseitig Vertrauen auf, bis sich Travis dazu entschließt gemeinsam mit seinem Sohn seine Frau Jane wiederzufinden, die seit Jahren verschollen ist. Beide machen sich auf dem Weg nach Houston und durchreisen dabei den Südwesten von Texas.

Angesichts dessen, dass es sich bei den filmischen Räumen in Wenders' Filmen in erster Linie um bildgestaltete Räume handelt, stellt sich die Frage, wie Wenders präexistierende Orte als Bildräume ausgestaltet und sie filmisch umsetzt. Hierbei wird die These vertreten, dass Wenders vermehrt durch seine räumlichen Darstellungen Entleerung und Einsamkeit sichtbar macht. Daher werden seine entworfenen Räume unter diesem Gesichtspunkt untersucht. In zweiter Instanz ist zu klären, wie sich die abstrakten Theoriekonzepte französischer Anthropologen, Philosophen und Soziologen, wie Marc Augé, Michel Foucault und Michel de Certeau in eine filmische Ästhetik transformieren lassen. Die Autoren schreiben zwar nicht über filmische Bildräume, versuchen aber eine Soziologie, Philosophie und Phänomenologie des Raumes zu entwickeln. Die Frage stellt sich daher, welche Erkenntnisse und Beobachtungen sich über die Texte hinaus für eine Diskussion über die Werke von Wim Wenders gewinnen lassen. Diesen Fragen soll die Masterarbeit, in Form einer filmanalytischen Annäherung, Aufschluss geben.

⁹ Vgl. Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: Beck 2019, S. 84

1.2. Die Methodik

Dabei wird neben dem Buch *Nicht-Orte* von Marc Augé auch auf einen Radiovortrag, sowie einen Aufsatz von Michel Foucault über die sogenannten *Heterotopien* Bezug genommen, so auch auf die Niederschriften des französischen Philosophen Michel de Certeau, die er in seinem Buch *Kunst des Handelns* festgehalten hat, sowie auch auf Texte von Otto Friedrich Bollnow, Johannes Linschoten, wie auch auf Jean Baudrillard und dessen Begriff des *Simulakrums*, des Weiteren auf filmtheoretische Schriften, wie etwa von Siegfried Kracauer, Belá Balázs, Andrei Tarkovski, Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer und Eric Rohmer und vor allem auch auf die Bücher und Aufsätze von Wim Wenders selbst, darunter u.a. *A Sense of Place*, *The Act of Seeing*, *Logik der Bilder* und *Die Pixel des Paul Cezanne*. Neben der medial spezifischen Ästhetik des Filmes und seiner kinetischen Bewegung wird auch auf statische Bildanordnungen Bezug genommen, darunter auf die Photographie und Malerei, die beide für Wenders' Schaffen eine zentrale Rolle spielen und deren Bedeutung und Umfang in den Büchern *Einmal*, *4 real & true 2* und *Written in the West* dargelegt werden. Wenders sagt über die Photographie selbst: „Im Film ist die Landschaft meist nur Hintergrund für die Figuren; die Photographie schafft da sozusagen eine ausgleichende Gerechtigkeit.“¹⁰ Diesbezüglich wird nicht nur auf die Essays von Susan Sontag und das Buch *Die helle Kammer* von Roland Barthes verwiesen, sondern darüber hinaus auch auf die Gemälde von Edward Hopper, der in seinen Bildern ähnliche Themen behandelte, wie Wenders selbst.

Durch die Sinnhaftigkeit und Wichtigkeit, die Wenders gegenüber den Orten entgegen bringt, erweisen sich seine filmischen Werke für die Untersuchung dieser Masterarbeit als besonders geeignet und sinnvoll. Dabei wird in erster Linie sein Film *Paris, Texas* filmanalytisch untersucht und auf die konzipierten Bildräume hin betrachtet. Des weiteren werden inszenatorische, filmischfunktionale und bildkompositorische Gemeinsamkeiten in den Filmen *Alice in den Städten*, *Im Lauf der Zeit*, *Der Stand der Dinge* und *Don't Come Knocking* aufgezeigt.

¹⁰ Wenders, Wim, *Written in the West. Revisited*, München: Schirmer Mosel 2015, S. 12

1.3. Ein Überblick

Die deutsche Literatur- und Medienwissenschaftlerin Corina Erk bezieht sich in ihrem Artikel *On the Road Again* eingehend der filmischen Arbeit von Wim Wenders. In seiner *Road-Movie Trilogie*, zu der die Filme *Alice in den Städten*, *Im Lauf der Zeit* und *Falsche Bewegung* gehören, lege der Regisseur besonderes Augenmerk auf Landschaften, Orte und filmische Bildräume.¹¹ Nach der Ansicht von Laura Schmidt zeige sich in den Werken von Wenders sein „ausgeprägte(r) ,ORTS-SINN“¹² wieder.¹³ Auch Peter Buchka schreibt den Wenderschen Rauminszenierungen einen großen Stellenwert zu.¹⁴ Der Autor widmet sich in seiner Niederschrift *Augen kann man nicht kaufen* den frühen Filmen des Regisseurs und zeigt seinen filmischen Werdegang auf. Jörn Glasenapp befasst sich in dem Buch *Wim Wenders: PARIS, TEXAS* mit einer Analyse des gleichnamigen Filmes und geht dabei auch auf die beiden Filme *Alice in den Städten* und *Don't Come Knocking* ein.

Aber nicht nur in seinen filmischen Werken, sondern auch in den Photographien scheint sich Wenders' Arbeitsweise durchzuziehen und seine Hingabe zu Orten bemerkbar zu machen. So bezieht sich Glasenapp in seinem Buch auf die Photographien des Regisseurs, die dieser während des Vorbereitungsprozesses zu *Paris, Texas* gemacht hat und die in dem Band *Written in the West*¹⁵ erstmals erschienen sind. Dieser zeige laut Glasenapp eine Vielzahl an „common places“¹⁶, wie etwa Hotels, Motels, Tankstellen, Diners und Kinos.¹⁷ In einem gemeinsamen Gespräch mit Alain Bergala, schreibt dieser den Photographien von Wenders den Ausdruck von „Einsamkeit“¹⁸ zu.

¹¹ Vgl. Erk, Corina, "On the Road Again", in: *Film-Konzepte 50. Wim Wenders*, Hg. Jörn Glasenapp, München: Richard Boorberg Verlag 2018, S. 17-37, hier S. 19

¹² Schmidt, Laura, "Wenn ein Bildermacher Orte Geschichten (er)finden lässt", in: *4 Real & True 2. Wim Wenders. Landschaften. Photographien*, Hg. Beat Wismer und Wim Wenders, München: Schirmer Mosel 2015, S. 154-161, hier S. 158

¹³ Vgl. Ebd., S. 158

¹⁴ Vgl. Buchka, Peter, *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1985, S. 167

¹⁵ Das Buch beinhaltet Photographien, die Wenders im Zuge einer mehrmonatigen Reise quer durch die USA gemacht hat, darunter auch Bilder von Orten, die in *Paris, Texas* nicht vorgekommen sind. Jedoch habe das Photographieren dem Regisseur die Möglichkeit gegeben die Landschaften zu erkunden, sie kennenzulernen; vgl. hierzu Wenders, *Written in the West*, S. 87

¹⁶ Glasenapp, Jörn, *Wim Wenders. PARIS TEXAS*, München: Richard Boorberg Verlag, 2019, S. 38f.

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 38f.

¹⁸ Wenders, *Written in the West*, S. 8

Auch der deutsche Kultur- und Kunsthistoriker Hubertus von Amelnunxen bezieht sich in seinem Text *Zeit kehren* dem photographischen Werk des Regisseurs und bezeichnet die Bilder als isoliert und einsam. Die Photographien zeigen laut dem Autor verlassene Schauplätze,¹⁹ „als hätten sie auf jemanden gewartet ...“²⁰

2. Orte und Räume

2.1. Als der Ort Ort war

Wenders' Filme weichen oftmals einem klassischen, dramaturgischen Aufbau. Sie entfalten sich nach der Ansicht von Roger F. Cook und Gerd Gemünden im Sinne eines „evolutionary unfolding“²¹, dabei entstehen sie laut Wenders vielmehr aus den Orten selbst heraus.²² Diesbezüglich spricht der Regisseur von Orten, „die erzählt werden wollten, die den Wunsch hatten, sich mitzuteilen, ich würde sogar so weit gehen zu sagen: Die ihre Geschichte *in Auftrag gaben*.“²³ So sei nämlich beispielsweise der Film *Im Lauf der Zeit* ohne Drehbuch entstanden. Lediglich die erste Szene, in der Kamikaze mit dem VW Käfer in die Elbe rast, sich aus dem sinkenden Fahrzeug befreit und er daraufhin zum ersten Mal auf Bruno trifft, sei laut dem Regisseur geschrieben gewesen.²⁴ Als Orientierung habe für Wenders eine Reiseroute gedient, die aus einer Reihe von kleinen Kinos bestand, die an verschiedenen Orten verteilt waren und die Mitte der 1970er Jahre geschlossen werden sollten.²⁵ Schließlich habe er die darauffolgenden Szenen immer kurz vorher oder noch in der Nacht davor, für den jeweils nächsten Tag geschrieben.²⁶

¹⁹ Vgl. Von Amelnunxen, Hubertus, "Zeit kehren. Zur Photographie von Wim Wenders", in: *4 Real & True 2. Wim Wenders. Landschaften. Photographien*, Hg. Beat Wismer und Wim Wenders, München: Schirmer Mosel 2015, S. 58-73, hier S. 59

²⁰ Ebd., S. 59

²¹ Cook, Roger F./Gerd Gemünden, "Introduction: Wim Wenders's Cinema of Displacement", in: *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Detroit: Wayne State University Press 1997, S. 9-30, hier S. 23

²² Vgl. Wenders, "In Defense Of Places", S. 29

²³ Ebd., S. 29

²⁴ Vgl. Wenders, Wim, *Sofort Bilder. 403 Polaroids und 36 Geschichten dazu*, München: Schirmer Mosel 2017, S. 178

²⁵ Vgl. Ebd., S. 164

²⁶ Vgl. Wenders, Wim, "Im Lauf der Zeit", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 23-28, hier S. 25

Auch der Film *Der Stand der Dinge* habe sich aus einem Ort heraus entwickelt. Als Ausgangspunkt diene dabei der Schauplatz eines Hotels an der Küste Portugals.²⁷ Die Schauspielerin Isabelle Weingarten drehte mit Raoul Ruiz den Film *Le Territoire* in Portugal. Sie erzählte Wenders von dem zwischenzeitlichen Abbruch der Dreharbeiten, dem Fehlen von Filmrollen und den damit verbundenen Finanzierungsschwierigkeit der Produktion. Da Wenders selbst einige Filmrollen damals in Berlin aufbewahrt hatte, machte er sich auf den Weg nach Portugal um sie Ruiz zu geben. Dort habe er das besagte Hotel vorgefunden, an der Küste zum Meer, das ein Jahr zuvor von einem riesigen Sturm heimgesucht und teilweise beschädigt wurde,²⁸: „Es [das Hotel] sah aus wie ein gestrandeter Wal.“²⁹ Zeitgleich habe er vor Ort den französischen Kameramann Henri Alekan kennengelernt und vom Schauplatz des Hotels angeregt eine Geschichte geschrieben.³⁰ Kurze Zeit später begann Wenders bereits seinen Film zu drehen. Neben dem Hotel in Portugal diene auch der Stadtteil Hollywood in Los Angeles als weiterer Schauplatz des Films.³¹

Auf eine ähnliche Weise sei auch die Figur des Travis in *Paris, Texas* entstanden. Als sich nämlich Sam Shepard und Wim Wenders gemeinsam entschlossen haben an einem Drehbuch zu arbeiten und sie von dem Ort einer Wüstenlandschaft zu Beginn des Films ausgegangen sind, sei ihnen schließlich auch der Protagonist der Geschichte eingefallen,³²: „als ob die texanische Wüste ihn [Travis] uns im Gegenzug übergeben hätte: Ein sprachloser Mann, anscheinend ohne Gedächtnis, der die Verbindung zu seiner Vergangenheit suchte.“³³ Laut Wenders sei lediglich die erste Hälfte des Filmes geschrieben gewesen. Zunächst habe Shepard vorgehabt die Dreharbeiten mitzubegleiten und gemeinsam mit Wenders den zweiten Teil und damit auch das Ende der Geschichte zu schreiben. Doch dazu ist es nicht gekommen, denn Shepard musste die Dreharbeiten verlassen, weil er zeitgleich mit der Schauspielerin und seiner damaligen Lebenspartnerin,

²⁷ Vgl. Wenders, Wim, *Einmal. Bilder und ihre Geschichten*, München: Schirmer Mosel 2015, S. 26

²⁸ Vgl. Wenders, Wim, "Le souffle de l'Ange", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 110-138, hier S. 126

²⁹ Ebd., S. 126

³⁰ Vgl. Buchka, *Augen kann man nicht kaufen*, S. 27

³¹ Vgl. Wenders, Wim, "Über das Verfertigen eines Films beim Drehen. Gespräch mit Friedrich Frey", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 221-234, hier S. 226

³² Vgl. Wenders, "In Defence of Places", S. 18

³³ Ebd., S. 18

Jessica Lange an dem Film *Country* arbeiten musste. Währenddessen drehte Wenders die erste Hälfte des Filmes fertig, jedoch gingen ihm bald daraufhin die Drehbuchseiten aus und er habe nicht mehr gewusst wie die Geschichte weitergehen, geschweige denn enden sollte. Kurze Zeit später kam es zu einer Drehpause und das gesamte Filmteam wurde für einige Wochen entlassen. Die Situation sei für den Regisseur aussichtslos gewesen.³⁴ Doch daraufhin habe sich Wenders an all die Orte erinnert, die er vor dem Dreh, während der mehr Monate andauernden Reise, quer durch den Amerikanischen Westen, kennengelernt hat, so zum Beispiel an die Stadt Houston, an den Ort Port Arthur,³⁵ sowie an eine verwahrloste Bar, die nach Wenders eher einer Peep-Show ähnelte.³⁶ Aus diesen Orten heraus habe sich laut dem Regisseur das neue Konstrukt für die zweite Hälfte des Films ergeben. Daraufhin habe er Shepard kontaktiert, dem er die Schauplätze detailliert beschrieben hatte,³⁷: „jene Orte, aus denen unser neues Ende sich wie ein Puzzlespiel zu einem festen Bild zusammengesetzt hatte.“³⁸

Wenders beschreibt eine ähnliche Herangehensweise auch beim Dreh von *Der Himmel über Berlin*. Als Ausgangsort diente ihm zwar die deutsche Hauptstadt;³⁹ jedoch habe er anfangs kein Drehbuch gehabt, keinen Dialog und auch keine Figuren.⁴⁰ Als er durch Berlin ging, habe er bemerkt, dass viele Denkmäler, Orte, Straßen wie auch Skulpturen die Bezeichnung *Engel* in ihren Namen trugen, wie zum Beispiel: „Engelshof, Engelsgasse, Engelsbecken ...“⁴¹, auch eine Vielzahl an Engelsfiguren, die überall in der Stadt verteilt waren, seien ihm aufgefallen, so zum Beispiel auch der Engel auf der Siegessäule in Berlin.⁴²

³⁴ Vgl. Wenders, "In Defence of Places", S. 20

³⁵ Vgl. Ebd., S. 21

³⁶ Vgl. Ebd., S. 21f.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 22

³⁸ Ebd., S. 22

³⁹ Vgl. Wenders, Wim, "Ein Drehbuch zu schreiben, das ist die Hölle. Gespräch mit Rainer Nolden", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 235-245, hier S. 235

⁴⁰ Vgl. Wenders, "In Defence of Places", S. 12

⁴¹ Ebd., S. 13

⁴² Vgl. Wenders, Wim, "Erste Beschreibung eines recht unbeschreiblichen Filmes. Aus dem ersten Treatment zu >>Der Himmel über Berlin", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 93-104, hier S. 97

Hierzu meint Wenders: „Nach und nach drängte die Stadt mir diese ihre Lieblingsfiguren geradezu auf: Engel.“⁴³ Schließlich half ihm Peter Handke⁴⁴ mit dem Schreiben der Dialoge. Somit habe Wenders zwar einzelne Dialogstellen gehabt, auf die er jederzeit zusteuern konnte, jedoch nicht ein ganzes Drehbuch. Die eigentliche Szenenabfolge habe sich laut dem Regisseur erst während des Drehprozesses entwickelt.⁴⁵ Ähnlich wie schon in *Im Lauf der Zeit* wurden die Szenen kurz vor Drehbeginn geschrieben.⁴⁶

Als Referenzen dienten Wenders zahlreiche Orte in Berlin. Er habe sich dabei vor allem Plätze ausgesucht, die eine bestimmte Leere ausdrückten, die vom Krieg und der Bombardierung der Stadt gezeichnet waren, zur Hälfte zerstörte Häuser,⁴⁷ sogenannte „Brandmauern“⁴⁸, oder auch verwüstete Schauplätze, wie etwa den damaligen Potsdamer Platz.⁴⁹

The Million Dollar Hotel sei wiederum aus der Gegend rund um Downtown, Los Angeles heraus entstanden,⁵⁰ wie auch schon *End of Violence*.⁵¹ Der Film *Lisbon Story* habe hingegen als Ausgangspunkt die Stadt Lissabon gehabt,⁵² und *Buena Vista Social Club* die Stadt Havanna in Kuba.⁵³

⁴³ Wenders, "In Defence of Places", S. 13

⁴⁴ Beide verbindet eine jahrzehntelange Freundschaft. Sie haben sich das erste mal 1966 kennengelernt, bei einem von Handkes Sprechstücken; vgl. hierzu: Rauch, Reinhold, *Wim Wenders und seine Filme*, München: Wilhelm Heyne 1990, S.11; Zum damaligen Zeitpunkt hat Handke bereits die Drehbücher für die Wenders' Filme *3 Amerikanische LP's*, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, sowie auch für *Falsche Bewegung* geschrieben. Mittlerweile verfasste er auch das Drehbuch zu *Die schönen Tage von Aranjuez*, ebenfalls ein Wenders' Film aus dem Jahre 2016

⁴⁵ Vgl. Wenders, "Über das Verfertigen eines Films beim Drehen", S. 227

⁴⁶ Beim Schreiben der Szenen halfen Wenders sowohl Claire Denis als auch Richard Reitinger, vgl. hierzu: ebd., S. 227

⁴⁷ Vgl. Wenders, "The Urban Landscape", S. 123

⁴⁸ Ebd., S. 123

⁴⁹ Vgl. Wenders, Wim, ">>Find myself a city to live in ...<<. Gespräch mit Hans Kollhoff", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 129-151, hier S. 137

⁵⁰ Vgl. Wenders, "In Defence of Places", S. 28

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 25

⁵² Vgl. Ebd., S. 23

⁵³ Vgl. Ebd., S. 27

2.2. From place to place

Die Wenderschen Orte werden nach dem deutschen Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier von den Figuren bereist, sie werden miteinander verbunden, Strecken werden zurückgelegt, die Charaktere halten sich kurz an den Orten auf und verlassen sie dann wieder.⁵⁴ Die Schauplätze werden demnach mit den Worten Johannes Linschotens gesprochen: „zum *vorläufigen* Ruhepunkt; das Bleiben wird zur Pause, zur kurzen Rast, nach der man um so schneller weitergeht.“⁵⁵ Laut den beiden Autoren Roger F. Cook und Gerd Gemünden handle es sich bei den Protagonisten in Wenders' Filmen stets um „displaced characters, travelers, transients, exiles“⁵⁶. Peter Buchka schreibt den Wenderschen Figuren eine rastlose „Ziellosigkeit“⁵⁷ zu, während Corina Erk von sogenannten „Transitfiguren“⁵⁸ spricht, Charakteren, die sich somit „permanent in Bewegung“⁵⁹ befinden und nicht imstande seien an einem Ort zu verweilen.⁶⁰ Sie agieren demnach ganz im Sinne David Ladermans, nach dem Motto: „traveling for traveling's sake“⁶¹. Doch auch Wenders selbst beschreibt seine filmische Arbeitsweise auf eine ähnliche Art. Auf eine Frage bezüglich seiner Figuren und wohin diese unterwegs seien, antwortet der Filmemacher:

„Auch ich selbst mache das sehr gerne, nicht >ankommen<, sondern >gehen<. Der Zustand der Bewegung, das ist wichtig für mich [...] Die beste Art für mich einen Film zu machen, liegt in der Fortbewegung - meine Phantasie arbeitet dann besser. Sobald ich zu lange an einem Ort bleibe, kann ich mir keine neuen Bilder mehr vorstellen, ich fühle mich nicht frei.“⁶²

⁵⁴ Vgl. Kreimeier, Klaus, "Die Welt ein Filmatelier oder: Herzkammerton Film", in: *Wim Wenders. Reihe Film 44*, Hg. Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München: Carl Hanser 1992, S. 15-42, hier S. 18

⁵⁵ Linschoten, Johannes, "Die Straße und die unendliche Ferne", in: *Texte zur Raumtheorie*, Hg. Stephan Günzel, Stuttgart: Reclam 2013, S. 364-375, hier S. 373

⁵⁶ Cook/Gemünden, "Introduction: Wim Wenders's Cinema of Displacement", S. 9

⁵⁷ Buchka, *Augen kann man nicht kaufen*, S. 66

⁵⁸ Erk, "On the Road Again", S. 18

⁵⁹ Ebd., S. 20

⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 20

⁶¹ Laderman, David, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin: University of Texas Press 2002, S. 16

⁶² Wenders, Wim, "Filmdiebe. Aus einer öffentlichen Diskussion in Rom", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 46-52, hier S. 49

Die Haltung der Ruhelosigkeit respektive die ständige Bewegung stehe dabei für Wenders in einer direkten Relation zur Kinetik des Films,⁶³ mit anderen Worten, so der Regisseur: „>Moving Pictures< heißen Filme nicht umsonst.“⁶⁴ Wenders sei bereits als kleiner Junge gerne vereist und habe früh bemerkt, dass der Aspekt des Reisens und der des Filmemachens in einer unmittelbaren Verbindung zu einander stehen, sie sich auch gegenseitig ergänzen können und man somit während des Reisens auch Filme machen kann.⁶⁵ Damit einhergehend hieß seine erste Produktionsfirma *Road Movies*. Auch seine ersten Filme, darunter *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, *Alice in den Städten*, *Falsche Bewegung* oder *Im Lauf der Zeit*, die er allesamt selbst produziert hat, wie auch der spätere Film *Paris, Texas*, lassen sich alle laut Laderman dem gleichen Genre zuordnen.⁶⁶

Road Movies könne man laut Norbert Grob als „Straßenfilme/Werbefilme/Reisefilme. Filme übers Unterwegs-Sein - über Gehen, Fahren, Flanieren, Rasen, Rennen, Schlendern, ...“⁶⁷ definieren, mit anderen Worten handle es sich laut dem Autor immer um ein „*moving on the road*“⁶⁸. Nach der Begriffserklärung von Knut Hickethier sei der permanente „Ortswechsel“⁶⁹ der Figuren als ein weiteres Element des Genres zu verstehen. Die Hauptfiguren seien nach der Ansicht von Grob oftmals „Suchende“⁷⁰, oder gesellschaftliche Außenseiter, Menschen, die mit ihrer jeweiligen Lebenssituation nicht mehr zurecht kommen. Sie machen sich im Laufe der Geschichte auf den Weg,⁷¹ „irgendwie hoffend, dass so auch etwas mit ihnen geschieht.“⁷²

⁶³ Vgl. Wenders, Wim, ">>In no city, and no country ... <<. Flüchtige Notizen zum Unterwegs-Sein", in: *Road Movies*, Hg. Norbert Grob und Thomas Klein, Mainz: Bender 2006, S. 21-39, hier S. 22

⁶⁴ Ebd., S. 22

⁶⁵ Vgl. *Wim Wenders Interview: Painter, Filmmaker, Photographer*, YouTube, Louisiana Channel, Upload Datum: 13. November 2014, Zugriff: 23. März 2023, 00:13:32 bis 00:13:40

⁶⁶ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 142

⁶⁷ Grob, Norbert/Thomas Klein "Das wahre Leben ist anderswo ... Road Movies als Genre des Aufbruchs", in: *Road Movies*, Hg. Norbert Grob und Thomas Klein, Mainz: Bender 2006, S. 8-20, hier S. 9

⁶⁸ Ebd., S. 9

⁶⁹ Hickethier, Knut, "Auf dass einem etwas widerfährt. Road Movies im deutschen Film", in: *Road Movies*, Hg. Norbert Grob und Thomas Klein, Mainz: Bender 2006, S. 128-148, hier S. 128

⁷⁰ Grob/Klein, "Das wahre Leben ist anderswo", S. 9

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 9

⁷² Ebd., S. 9

Anders als im Western sei im Road Movie die Zivilisation schon durch die Landschaften hindurch gezogen und die große fremde Welt sei somit bereits erschlossen. Doch die zivilisatorische Welt mit ihren komplexen Regelwerken, so Grob, stehe in einem direkten Konflikt mit dem einzelnen Individuum. Denn dieses versuche sich von dieser Welt zu distanzieren, gar vor ihr zu flüchten.⁷³

Laut Grob seien die Fahrzeuge als ein weiteres Motiv des Road Movie zu verstehen. In den verschiedenen Filmen erscheinen diese in unterschiedlichen Ausführungen. Dazu zählen beispielsweise die Motorräder in *Easy Rider* oder in *The Wild One*, die Autos in Monte Hellman's *Two-Lane Blacktop*, oder Nicholas Ray's *They Live by Night*, die Trucks in den Filmen von Wenders sowie auch jene in *Convoy* von Sam Peckinpah, wie auch die Buse bei Eastwood oder auch bei Walter Salles in *On the Road*, als auch der Rasenmäher in *The Straight Story* von David Lynch. Dabei seien die Vehikel laut Grob nicht nur als Fortbewegungsmittel zu verstehen, sondern bekommen auch einen metaphorischen Gehalt,⁷⁴ als allegorische Zeichen stehen sie zum Beispiel fürs Sinnbild „individueller Freiheit“⁷⁵. Damit spricht Grob eine Zeichensprache an, infolgedessen die Fahrzeuge für ein bestimmtes Prinzip stehen können, das sie verkörpern.

Als ein weiteres Element kann man laut Corina Erk die Straße sehen. Es gebe nämlich eine assoziative Verbindung zwischen dem Film, als Medium und der Konstruktion der Straße, die sich einander nach der Ansicht der Autorin durch ihre erstreckenden Längen ähneln. So gleiche beispielsweise die Filmrolle der Straßenlänge, die Form des Zelluloids dem des Weges⁷⁶: „Die Filmrolle wird zur medialen Straße, die Straße zum Kernelement des Roadmovie.“⁷⁷ Laut dem deutschen Philosophen Otto Friedrich Bollnow sei die Straße, rein funktional betrachtet: „die Verbindung von einem Ort zum anderen.“⁷⁸ Als Teil eines Verkehrsnetzes ermögliche sie es laut Bollnow dem Reisenden Strecken zurückzulegen und die Orte zu wechseln.⁷⁹

⁷³ Vgl. Grob/Klein, "Das wahre Leben ist anderswo", S. 10

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 11

⁷⁵ Ebd. S. 11

⁷⁶ Vgl. Erk, "On the Road Again", S. 19

⁷⁷ Ebd., S. 19

⁷⁸ Bollnow, Otto Friedrich, *Schriften Band VI. Mensch und Raum*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 75

⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 75

Michel de Certeau unterscheidet in seinem Buch *Kunst des Handelns* zwischen dem Ort [*lieu*] und dem Raum [*espace*].⁸⁰ Der Ort befolge zwei Grundsätze: das Prinzip des „Eigenen“⁸¹ und das der Statik. Somit zeichne sich der Ort nach Certeau einerseits durch ein Nebeneinander von verschiedenen Elementen an unterschiedlichen Stellen aus,⁸²: „Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden [...] jedes [Element] befindet sich in einem ‚eigenen‘ und abgetrennten Bereich, den es definiert.“⁸³, und andererseits durch eine gegenwärtige Beständigkeit, einer unveränderlichen und andauernden Anwesenheit. Beispiele hierfür lassen sich laut Certeau im westlichen Kulturverständnis wiederfinden, wie in der Unbeweglichkeit eines Grabes oder der eines Friedhofs. Beide zeichnen sich nach dem Autor durch ihre festgelegten und unveränderlichen Komponenten aus.⁸⁴

Hingegen habe der *Raum* laut Certeau mit dem Gehen, der Bewegung zutun, die ausgelöst wird durch eine Aktion. Er sei veränderbar;⁸⁵ und „ein Geflecht von beweglichen Elementen“⁸⁶, die durch eine weitere zeitliche Komponente beeinflusst und transformiert werden können.⁸⁷ Weiters heißt es: „Insgesamt *ist der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht.“⁸⁸ So werde nach der Ansicht von Certeau beispielsweise die straffe Anordnung einer Straße durch die Passant:innen in einen Raum modifiziert.⁸⁹ Augé bezieht sich in seinem bereits erwähnten Buch *Nicht-Orte* ebenfalls auf Certeau und dessen Unterscheidung zwischen Ort und Raum. Certeaus Auslegungen seien laut Augé als Gegensätze zu verstehen, „zwischen geometrischer Figur und Bewegung, zwischen stummen und gesprochenen Wort, zwischen Zustand und Weg ...“⁹⁰

⁸⁰ Vgl. Certeau, Michel de, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988, S. 217

⁸¹ Ebd., S. 218

⁸² Vgl. Ebd., S. 218

⁸³ Ebd., S. 218

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 219

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 218

⁸⁶ Ebd., S. 218

⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 218

⁸⁸ Ebd., S. 218

⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 218

⁹⁰ Augé, *Nicht-Orte*, S. 85f.

3. Filmische Räume

„Die nackte Wirklichkeit wird nicht allein von sich aus Wahres ergeben.“⁹¹

Robert Bresson

Übertragen auf den Film kann man sich zunächst sowohl auf die Ausführungen von Wolfgang Natter⁹² beziehen, als auch auf die von André Gardies. In Hinblick auf die räumlichen Darstellungen schreibt Natter dem Medium Film einen bildgestalterischen und damit inszenatorischen Charakter zu.⁹³ Dies führt der Autor weiter aus, indem er sagt: „a hypothetical single camera recording a single place without temporal interruptions is, after all, a positioned camera, thus producing a particular frame, and not another, at a particular place and at a particular time.“⁹⁴ Dadurch habe man es laut Natter immer mit einer Auswahl und gleichzeitigen Weglassung bestimmter Gegenstände und Orte zu tun, die man mit der Kamera einfangen möchte.⁹⁵

Auf diesen Aspekt macht auch der französische Schriftsteller André Gardies in seinem Buch *L'espace au cinéma* aufmerksam. Laut Gardies sei das Dargestellte, innerhalb eines Kaders, immer von der jeweiligen gestalterischen Entscheidung abhängig, die man während des Drehst trifft.⁹⁶ Laura Frahm, die sich in ihrem Buch *Jenseits des Raums* ebenfalls auf Gardies bezieht, interpretiert seine Formulierungen dahingehend, dass man in Bezug auf einen filmischen Raum vor allen Dingen von einem „konstruierten Raum“⁹⁷ sprechen könne.⁹⁸

⁹¹ Bresson, Robert, *Notizen zum Kinematographen*, Berlin: Alexander 2013, S. 86

⁹² Natter widmet sich in seinem Text *The City as Cinematic Space. Modernism and Place in Berlin, Symphony of a City* einer Analyse des gleichnamigen Filmes von Walter Ruttmann. Neben der analytischen Auseinandersetzung mit Ruttmanns Werk führt er jedoch auch Überlegungen an betreffend des filmischen Raums

⁹³ Vgl. Natter, Wolfgang, "The City as Cinematic Space. Modernism and Place in *Berlin Symphony of a City*", in: *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*, Hg. Stuart C. Aitken, Leo E. Zonn, Lanham: Rowman & Littlefield 1994, S. 203-228, hier S. 205

⁹⁴ Ebd., S. 206

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 207; der Autor schreibt diesbezüglich auch: „To begin with, all films are constructions and thus involve choices at every level ...“; hierzu ebd., S. 205

⁹⁶ Vgl. Gardies, André, *L'espace au cinéma*, Paris: Klincksieck 2019, S. 84

⁹⁷ Frahm, Laura, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 109

⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 109

Den filmischen Raum hat der französische Filmemacher Eric Rohmer in drei Kategorien gegliedert. Die erste Klassifizierung betrifft den *Bildraum* eines Filmes. Darunter versteht Rohmer die bildtechnische Kameraarbeit, die Kadrierung, Lichtsetzung, Kamerabewegung, sowie die Farbgestaltung, den zweidimensionalen Raum übertragen auf die rechteckige Leinwand,⁹⁹ somit das bildgestalterische und „projizierte Filmbild, wie flüchtig oder beweglich es auch ist ...“¹⁰⁰ Dies lässt sich auch mit dem Begriff des *leindwandlichen Raums* bei Étienne Souriau gleichsetzen.¹⁰¹ Der zweite Typus eines filmischen Raumes sei laut Rohmer der *Architekturraum*. Dies sei der vorgefundene Ort oder die erbaute Kulisse. Ob natürlich oder künstlich hergestellt, zeichne sich diese Kategorie durch ihre objektive und funktionale Präexistenz aus,¹⁰² „mit dieser Realität setzt sich der Filmer, während er dreht, auseinander, ob er sie nun wiederherstellt oder verrät.“¹⁰³ Die Erschließung dessen wird letztendlich im dritten Typus, den Rohmer den *Filmraum* nennt, sichtbar gemacht. Dieser sei ein sinnstiftender und virtueller Raum, den der Filmemacher mit filmischen Mitteln, wie der Montage, der Zeitlichkeit, der Verbindung der verschiedenen Handlungsorte miteinander, sowie der Mimik und Gestik der Schauspieler, der Wahl der verschiedenen Bewegungs- und Blickrichtungen ausgestaltet, bearbeitet, manchmal auch fragmentarisch aufteilt, sodass die Zuschauer:innen den Filmraum, während der Rezeption in ihren Vorstellungen zusammensetzen und kontextualisieren.¹⁰⁴ Dies entspricht demnach dem *diegetischen Raum* bei Souriau.¹⁰⁵ Während einer filmischen Rezeption treffe das Publikum laut Rohmer auf diese drei Kategorien gleichzeitig, obwohl sie getrennt voneinander entstehen und sich die Filmemacher:innen methodisch in jeder der drei Phasen anderer Mittel bedienen,¹⁰⁶: „Der Photographie im ersten Fall, der Bauten im zweiten, der eigentlichen Inszenierung und Montage im dritten.“¹⁰⁷

⁹⁹ Vgl. Rohmer, Eric, *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, München: Carl Hanser Verlag 1980, S. 10

¹⁰⁰ Ebd., S. 10

¹⁰¹ Vgl. Souriau, Étienne, "Der diegetische Raum", in: *Texte zur Theorie des Raums*, Hg. Stephan Günzel, Stuttgart: Reclam 2013, S. 145-146, hier S. 146

¹⁰² Vgl. Rohmer, *Murnaus Faustfilm*, S. 10

¹⁰³ Ebd., S. 10

¹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 10

¹⁰⁵ Vgl. Souriau, "Der diegetische Raum", S. 146

¹⁰⁶ Vgl. Rohmer, *Murnaus Faustfilm*, S. 10

¹⁰⁷ Ebd., S. 10

Diesbezüglich finden sich Ähnlichkeiten zwischen den räumlichen und örtlichen Konzepten von Certeau und den Auslegungen Rohmers. Denn sowie der Architekturraum einen fixen und präexistierenden Zustand voraussetzt, wird der Ort im Laufe des filmischen Prozesses und Hinzufügung seiner Zeitlichkeit und Bewegung in einen Raum verwandelt.

Vor allem in Hinblick auf die Kadrierung lassen sich Rohmers Definition des Bildraums weiterdenken und mit den Ausführungen von Gilles Deleuze vergleichen. Das „Bildfeld (*cadre*)“¹⁰⁸ stelle für Deleuze ein sogenanntes *Ensemble* dar. Dieses sei laut dem Philosophen als ein Gefüge aus in sich geschlossenen Elementen zu verstehen,¹⁰⁹ das seinerseits aus ebenso einheitlichen Sub-Ensembles bestehe. Sub-Ensembles seien vor allen Dingen filmische Kulissen, Gegenstände bzw. Requisiten und Personen.¹¹⁰ Deleuze führt dies jedoch weiter aus. So könne man seiner Meinung nach in Hinblick auf die Bildfelder einerseits von einer Reduzierung resp. (Bild-)„Verknappung“¹¹¹ und andererseits von einer Fülle an Sub-Ensembles sprechen. Zum Beispiel wenn sich im Bildvordergrund, und -hintergrund Dinge abspielen und Haupt- und Nebenszenen nicht mehr voneinander zu trennen sind, wie der Autor dies in den Filmen von Robert Altman wiederfindet, dann könne man laut Deleuze von einem reichhaltigen Bild sprechen.¹¹² Im Gegensatz dazu stehen die „Gegenstandsarme(n) Bilder“¹¹³, die entweder bestimmte Gegenstände besonders betonen, wie beispielsweise das Milch-Glas in *Suspicion* von Hitchcock, oder indem sie ganze Sub-Ensembles weglassen, wie etwa die einsamen Orte bei Antonioni oder die leerstehenden Innenräume von Ozu.¹¹⁴

3.1. Zwei Ansätze

Bezüglich dieser beiden Klassifizierungen lassen sich auch zwei unterschiedliche Einordnungen machen. Hinsichtlich der Fülle an Räumen, wird im Nachfolgenden zunächst der Begriff der *Strasse* von Kracauer herangezogen, des Weiteren wird auf die räumliche Reduktion bei Carl Theodor Dreyer und Robert Bresson verwiesen und beide Konzepte werden anschließend mit den Wenderschen Räumen verglichen.

¹⁰⁸ Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 27

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 25

¹¹⁰ Vgl. Ebd., S. 27

¹¹¹ Ebd., S. 28

¹¹² Vgl. Ebd., S. 27

¹¹³ Ebd., S. 27

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 27

3.1.1. Die Strasse

Mit der Bezeichnung der *Strasse* meint Kracauer nicht die Verkehrswege oder Landstraßen, sondern vielmehr urbane Räume, Transit- und Durchgangsräume, wie beispielsweise Bahnhöfe, Hotelzimmer, Straßen, Lokale, Flughäfen oder Bars. Dabei hat Kracauer vor allen Dingen die Straßen und Räume der Metropole im Blick. Kracauer definiert die Strasse folglich als einen Kreuzungspunkt zufälliger und flüchtiger Begegnungen,¹¹⁵ es sei: „derjenige Ort, an dem das Zufällige übers Planmäßige siegt und unerwartete Zwischenfälle fast die Regel sind.“¹¹⁶ Die Kamera habe für Kracauer eine seismographische Funktion und sei imstande die „physische Realität“¹¹⁷ einzufangen.¹¹⁸ Diese wiederum schließe nach Kracauer eine Vielzahl an Erscheinungen mit ein:

„die wir kaum wahrnehmen würden, wenn die Filmkamera nicht die Fähigkeit besäße, sie sozusagen im Flug zu erfassen [...] das Kino [scheint] vom Wunsch beseelt, vorübergehendes materielles Leben festzuhalten, Leben in seiner vergänglichsten Form. Straßenmengen, unbeabsichtigte Gebärden und andere flüchtige Eindrücke sind seine Hauptnahrung.“¹¹⁹

Kracauers Straßen-Begriff setzt jedoch voraus, dass es ständig dichte Menschenmengen gibt, die vorüberziehen, sowie auch Fahrzeuge, die aneinander vorbeifahren, sodass es Zufallsbegegnungen geben kann. Doch das, was Kracauer erläutert, findet sich bei Wenders in einem Post-Zustand wieder. Denn in den Wenderschen Räumen sind diese Großstadt-Strukturen nicht mehr in diesem Maße vorzufinden. Man hat es bei Wenders vielmehr mit entleerten Räumen zu zutun, die Deleuze bei Ozu und Antonioni wiederfindet.

Übertragen auf die Filme von Wenders, erweist es sich als wichtig anzumerken, dass Wenders ein großer Ozuianer ist. Er hat mit Ende Zwanzig die Filme des japanischen Regisseurs Yasujiro Ozu für sich entdeckt;¹²⁰ und hat auch seine beiden Filme *Tokyo-Ga*¹²¹ und *Der Himmel über Berlin*¹²² Ozu gewidmet.

¹¹⁵ Vgl. Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 102019, S. 98

¹¹⁶ Ebd., S. 98

¹¹⁷ Ebd., S. 11

¹¹⁸ Vgl., Ebd., S. 11

¹¹⁹ Ebd., S. 11

¹²⁰ Vgl. Wenders, Wim, "Wim Wenders im Interview: Yasujiro Ozu", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 212-214, hier S. 212

¹²¹ Vgl. Wenders, Wim, "Tokyo-Ga", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 42017, S. 78-84, hier S. 79

¹²² Vgl. Wenders, "Wim Wenders im Interview: Yasujiro Ozu", S. 214

Darüberhinaus lassen sich auch zahlreiche publizierte Texte und Gespräche von Wenders wiederfinden, in denen er sich auf die Filme des japanischen Regisseurs bezieht.¹²³ Doch gleichzeitig sei Ozu nach der Ansicht von Paul Schrader, neben Filmemachern wie Robert Bresson und Carl Theodor Dreyer, dem Transzendenten Stil zuzuordnen.¹²⁴ Film sei demnach als eine abstrakte Zeichensprache zu deuten, die es ermögliche transzendente Botschaften zu vermitteln, einen spirituellen Sachverhalt sichtbar zu machen.¹²⁵ In einem Interview mit Wenders spricht dies auch Taja Gut an. Der Schriftsteller nehme in den Filmen des Regisseurs die Sehnsucht nach einer Transzendenz wahr,¹²⁶ woraufhin Wenders antwortet: „Deswegen ist das Filmemachen erfunden worden [...] das ist auch das Allerschönste in Filmen, wenn in einer ganz einfachen, ruhigen Darstellung von etwas Alltäglichem plötzlich etwas ganz Allgemeingültiges sichtbar wird.“¹²⁷

3.1.2. Abstraction

In seinem Vortrag *Imagination and Color* definiert Carl Theodor Dreyer den Begriff der „*abstraction*“¹²⁸. Darunter versteht der Regisseur eine Form des filmischen Ausdrucks, in der man die äußere Realität nicht nachahmt, sondern den transzendenten, spirituellen Gehalt des Gegenstandes zum Vorschein bringt, somit das Unsichtbare sichtbar macht.¹²⁹ Hierzu meint der Regisseur: „Art shall represent the *inner* and not the *outer* life.“¹³⁰

¹²³ Für eine Übersicht über die veröffentlichten Texte zu Ozu vgl. Wenders, Wim, "Das verlorene Paradies. Yasujiro Ozu", in: *Die Pixel des Paul Cézanne. Und andere Blicke auf Künstler*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2015, S. 139-151; Wenders, "Wim Wenders im Interview: Yasujiro Ozu" (s. Anm. 120); Wenders, "Tokyo-Ga" (s. Anm. 121); Wenders, Wim "Die Wahrheit der Bilder. Zwei Gespräche mit Peter W. Jansen", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 57-87

¹²⁴ Vgl. Schrader, Paul, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer. Rethinking Transcendental Style*, Oakland: University of California Press 2018, S. 44

¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 39

¹²⁶ Vgl. Wenders, Wim, "Das Wahrnehmen einer Bewegung. Gespräch mit Taja Gut", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 37-56, hier S. 55

¹²⁷ Ebd., S. 55

¹²⁸ Dreyer, Carl Theodor, "Imagination and Color", in: *Dreyer in Double Reflection. Translation of Carl Theodor Dreyer's Writings. About the Film (Om Filmene)*, Hg. Donald Skoller, New York: E. P. Dutton & Co., Inc. 1973, S. 174-186, hier S. 178f.

¹²⁹ Vgl. Ebd., S. 178f.

¹³⁰ Ebd., S. 179

Eine Möglichkeit dies zu erreichen sei laut Dreyer die Vereinfachung, oder wie er sie nennt „*simplification*“¹³¹. Infolgedessen könne der Film laut Dreyer dennoch realistisch sein, aber vor allen Dingen solle er von unnötigen Details, die die eigentliche Botschaft verfälschen könnten, befreit sein.¹³² Somit steht dies in einem starken Kontrast zu den Ausführungen Kracauers und bereits hier findet sich der Gedanke wieder, einer räumlichen Reduzierung auf das Wesentliche. Die dargestellten Dinge solle man laut Dreyer als Zeichen deuten, die für etwas stehen und diese sollen somit die Bedeutung von Abstraktionen haben.¹³³ Auf dies kommt auch der französische Filmemacher Robert Bresson zu sprechen, indem er sagt: „>Sichtbare Sprache< der Körper, der Gegenstände, der Häuser, der Straßen, der Bäume, der Felder.“¹³⁴ Bresson meint hiermit, wie auch Dreyer, die Zeichensprache der Gegenstände und Figuren.

3.1.2.1. Die Seelenlandschaften

Ähnlich wie Dreyer, spricht auch Bresson der Kamera eine aufdeckende Funktion zu, die es ermögliche innere „Seelenzustände“¹³⁵ nach außen hin sichtbar zu machen.¹³⁶ Die gleiche Auffassung vertritt auch der russische Filmregisseur Andrej Tarkowski, wonach das filmische Medium dazu in der Lage sei innere Befindlichkeiten auszudrücken.¹³⁷ Auch Donald Ritchie deutet daraufhin, indem er auf die Filme von Ozu zu sprechen kommt. In den Filmen des japanischen Regisseurs seien Szenen vorzufinden, die nicht die Handlung voranbringen, sondern Emotionen transportieren und „Stimmung(en)“¹³⁸ wiedergeben,¹³⁹ solche Momente, so Ritchie: „ziehen die Aufmerksamkeit auf sich selbst. Sie sind nicht erzählerisch, sondern ästhetisch motiviert.“¹⁴⁰

¹³¹ Dreyer, Carl Theodor, "Imagination and Color", S. 179

¹³² Vgl. Ebd., S. 184

¹³³ Vgl. Ebd., S. 179f.

¹³⁴ Bresson, *Notizen zum Kinetographen*, S. 24

¹³⁵ Ebd., S. 86

¹³⁶ Vgl. Ebd., 86; hierzu schreibt Bresson: „Deine Kamera fängt nicht nur körperliche Bewegungen ein, die Stift, Pinsel oder Feder nicht einfangen könnten, sondern auch gewisse Seelenzustände, deren Anzeichen ohne die Kamera nicht erkennbar sind.“; hierzu ebd.

¹³⁷ Vgl. Tarkowski, Andrej, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin: Alexander 2021, S. 160

¹³⁸ Ritchie, Donald, "Raum, Zeit und Tofu in den Filmen von Yasujiro Ozu", in: *Zeit, Schnitt, Raum*, Hg. Andreas Rost, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997, S. 145-175, hier S. 152f.

¹³⁹ Vgl. Ebd., S. 152

¹⁴⁰ Ebd., S. 152

Hierbei lässt sich eine Gemeinsamkeit zu Wenders wiederfinden und dessen kontemplativer Erzählweise. Diese lässt sich bereits in seinem ersten Langfilm feststellen. *Summer in the City* besteht aus nur zehn statischen Einstellungen, von denen jede jeweils drei Minuten lang ist. Es habe Wenders vor allem interessiert „>Landschaftsporträts<“¹⁴¹ zu gestalten, jeder Kader solle eine separate Landschaft zeigen, jede Einstellung einem Gemälde oder einem Aquarell gleichen.¹⁴² Zugleich spricht er den Bildern eine große Bedeutung zu, indem er sagt: „Bilder haben mich allerdings stets mehr interessiert, und daß sie - kaum zusammengestellt - schon eine Geschichte erzählen wollen, ist für mich bis heute ein Problem.“¹⁴³

Auf einen ähnlichen Sachverhalt, wie bereits Dreyer, Bresson, Tarkovski und Richie macht auch Béla Balázs in seinem Buch *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* aufmerksam, indem er auf das Konzept der *Seelenlandschaften* zu sprechen kommt. Diese nennt Balázs auch „Stimmungsbilder“¹⁴⁴. Balázs' Begriff beschränkt sich dabei nicht nur auf die äußere Naturlandschaften, sondern bezieht sich ebenfalls auf Innenräume und „Milieus“¹⁴⁵.¹⁴⁶ Hierzu äußert sich der Autor einmal mehr in seinem Aufsatz *Zur Kunst-philosophie des Films*, indem er sagt: „Nicht nur einzelne Gegenstände - jeder Ort, jede Straße, jedes Zimmer hat Physiognomie.“¹⁴⁷ So nennt er das Beispiel eines Interieurs und betont dadurch die Signalwirkung jedes einzelnen Gegenstandes: „Ein Zimmer kann geborgenes, heimliches scheues Glück, es kann trostlose Öde, es kann verstockten, giftigen Haß bedeuten, wo die Kanten jedes Möbelstückes wie Messerschneiden gegeneinander gezückt sind.“¹⁴⁸

¹⁴¹ Wenders, Wim, "Unmögliche Geschichten", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 68-77, hier S. 68

¹⁴² Vgl. Ebd., S. 68; gleichzeitig räumt Wenders den Geschichten auch einen bedeutenden Stellenwert ein, vgl. hierzu ebd., S. 71; vgl. in diesem Zusammenhang Glasenapp, Jörn, „Vom Geschichtenverweigerer, der bisweilen Geschichten erzählt, zum Geschichtenerzähler, der bisweilen Geschichten verweigert“, in: *Film-Konzepte 50. Wim Wenders*, Hg. Jörn Glasenapp, München: Richard Boorberg Verlag 2018, S. 3-16

¹⁴³ Wenders, "Unmögliche Geschichten", S. 70

¹⁴⁴ Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019, S. 66

¹⁴⁵ Ebd., S. 57

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 57

¹⁴⁷ Balázs, Béla, "Kunstphilosophie des Films", in: *Texte zur Theorie des Films*, Hg. Franz-Josef Albersmeier, Ditzingen: Reclam 2018, S. 201-223, hier S. 220

¹⁴⁸ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 71

Jedoch könne man die Seelenlandschaften laut Balázs nur durch einen künstlerischen Akt sichtbar machen. Demnach sei dies für ihn nur durch einen Formwillen möglich. Denn die bloße neutrale Naturerscheinung resp. Realität stelle für den Autor noch keine Kunstform dar.¹⁴⁹ Die Stimmungsbilder seien laut Balázs immer in Verbindung mit einer Figur zu denken, deren Seelenlandschaften sie sind.¹⁵⁰ Diesbezüglich verwendet Balázs den Begriff des „Beseelte(n)“¹⁵¹, der laut dem Autor in erster Linie den Menschen selber meint: „Beseelt ist aber nur, was einen Sinn, und zwar einen menschlichen Sinn ausdrückt.“¹⁵²

Infolgedessen kommen die Wenderschen Räume viel näher heran an die einsamen Orte von Ozu, Dreyer und Bresson, als an die von Kracauer. Bei Wenders ist nämlich die Straße kein Ort der Begegnung, sondern eigentlich einer an dem man mit sich alleine ist. Diesbezüglich stehen die Räume in einem direkten Zusammenhang mit ihren Figuren und drücken ihre inneren Zustände in Form von Stimmungsbildern aus. Auf den Aspekt der Seelenlandschaften in Wenders' Filmen kommen auch andere Autoren zu sprechen. So stellen die ersten Werke des Regisseurs, sowie auch die Filme der *Road-Movie* Trilogie, laut Michael Töteberg ein „Amalgam aus amerikanischen Kino und deutscher Seelenlandschaft“¹⁵³ dar. Peter Buchka schreibt den inszenierten Räumen in Wenders' Filmen ebenfalls den Charakter von „Seelenlandschaften“¹⁵⁴ zu. Auch Philipp Scheid erwähnt sie in Hinblick auf die äußere Landschaftsdarstellungen.¹⁵⁵

¹⁴⁹ Vgl. Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 67

¹⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 68

¹⁵¹ Ebd., S. 67f.

¹⁵² Ebd., S. 68; hierzu lässt sich auch der folgende Satz von Balázs heranziehen: „Für uns bedeutet die Seele der Natur immer nur unsere eigene Seele, die sich in jener reflektiert. Diese Spiegelung geschieht aber durch die Kunst.“; hierzu ebd., S. 68

¹⁵³ Töteberg, Michael, "Back to to the US of A. Das Bild Amerikas in den neuen Filmen von Wim Wenders", in: *Man of Plenty. Wim Wenders*, Hg. Volker Behrens, Marburg: Schüren 2005, S. 23-38, hier S. 24; der Autor erwähnt den Begriff der Seelenlandschaften, aber geht auf keine konkreten Beispiele ein

¹⁵⁴ Buchka, *Augen kann man nicht kaufen*, S. 167; allerdings geht der Autor auf keine spezifischen Szenen ein; er schafft hingegen einen Überblick über Wenders' künstlerische Entwicklungen und sein filmisches Schaffen

¹⁵⁵ Vgl. Scheid, Philipp, *Raum/Akteure. Inszenierte Landschaften in den frühen Filmen von Wim Wenders*, Köln: Herbert von Halem 2019, S. 171; auch hier wird der Begriff der *Seelenlandschaften* verwendet, doch der Autor legt sein Hauptaugenmerk auf filmische Landschaftsentwürfe; Scheid macht Berührungspunkte sichtbar zwischen der Landschaftsmalerei, kunsthistorischer Entwicklungen und den frühen Wenders Filmen, darunter den frühen Kurzfilmen, Filmen der Road-Movie Trilogie und *Der Stand der Dinge*; nicht behandelt werden jedoch filmische Bildräume in Hinblick auf desolate, entleerte und einsame Orte

3.1.2.2. Die Wanderlust

Die Transzendenz lässt sich bei Wenders am exemplarischsten in *Der Himmel über Berlin* feststellen. Wenders sagt selbst, dass dies sein metaphysischster Film sei.¹⁵⁶ In Hinblick auf *Paris, Texas* lässt sich vor allem das Motiv des einsamen Wanderers wiederfinden. Diesbezüglich kann man Travis als einen *Wanderer* bezeichnen, im Sinne Balázs'. Hierzu schreibt dieser:

„Er [der Wanderer] kennt kein Ankommen und kein Erreichen, und nie werden ihm Menschen zur Familie [...] wohl hat er keine bestimmte Absicht, aber eine um so deutlichere Sehnsucht, kein Ziel, aber feste Richtung und das Bewußtsein, nicht nur immer weiter zu gehen, sondern auch immer weiter zu kommen.“¹⁵⁷

Das Motiv des Wanderers lässt sich auch in der Sturm-und-Drang-Periode wiederfinden, wie in der Figur des Schriftstellers *Lenz*¹⁵⁸, in der gleichnamigen Kurzgeschichte von Georg Büchner, der selbst ein Getriebener ist. Dabei handle es sich laut Karl Pörnbacher um ein romantisches Motiv. Die Romantik hingegen habe nach dem Autor ein Aufbegehren gegen den Rationalismus der Aufklärung dargestellt. Die Welt der Ästhetik und die der Gefühle seien empor getaucht, wie Emergenten, die in der Aufklärung nicht genug Beachtung fanden. Somit lässt sich auch in der Romantik die Sehnsucht nach dem Transzendenten wiederfinden.¹⁵⁹ Dies zeigt sich auch in den Gedichten von Friedrich Hölderlin, wie etwa in *Der Wanderer*, in dem Elemente vorkommen, die auch in *Paris, Texas* Einklang finden. Die ersten Strophen des Gedichtes verweisen bereits auf die Anfangssequenz des Filmes: „Einsam stand ich und sah in die [...] dürren Ebenen hinaus; [...] Fernhin schlich das hagre Gebirge, wie ein wandelnd Gerippe, Hohl und einsam und kahl blickt' aus der Höhe sein Haupt.“¹⁶⁰ Hölderlin schreibt weiter: „Hoch in der heiteren Luft siehet der Falke sich um.“¹⁶¹

¹⁵⁶ Vgl. Wenders, "Wim Wenders im Interview: Yasujiro Ozu", S. 214

¹⁵⁷ Balázs, Béla, "Wandern", in: *Ein Baedeker der Seele. Und andere Feuilletons aus den Jahren 1920 - 1926*, Berlin: Das Arsenal 2002, S. 85-88, hier S. 86

¹⁵⁸ Vgl. Büchner, Georg, "Lenz", in: *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, Hg. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1920, S. 135-158

¹⁵⁹ Vgl. Pörnbacher, Karl, "Lenz. Literarhistorischer Hintergrund", in: *Georg Büchner. Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, Hg. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1920, S. 516-518, hier S. 517

¹⁶⁰ Hölderlin, Friedrich, "Der Wanderer", in: *Gesammelte Werke*, Hg. Hans Jürgen Balmes, Frankfurt am Main: Fischer 2018, S. 52-54, hier S. 52

¹⁶¹ Ebd., S. 53

Somit kann man in Hinblick auf die räumlichen Darstellungen, die Wenders in seinen Filmen sichtbar macht von Seelenlandschaften sprechen. Führt man die Überlegungen von Dreyer, Bresson, Tarkovski und Balázs weiter aus, hat man es gleichzeitig auch mit Seelenabbildungen zutun. Wenn beispielsweise Bruno in *Im Lauf der Zeit* das Haus seiner Kindheit besucht, dann stellt dieses leere Gebäude seine Gefühlswelt dar, oder wenn Travis zu Beginn von *Paris, Texas* die Wüstenlandschaft durchquert und anschließend die einsame Raststätte aufsucht, dann sind dies auch räumliche Darstellungen seiner inneren Befindlichkeit. Beziehungsweise wenn Howard in *Don't Come Knocking* von allen alleine gelassen und verlassen wird, dann beschreibt die trostlose Straße, an der er sich befindet, seinen inneren Gemütszustand. Ein weiteres Beispiel findet sich in der Fahrzeug-Metapher wieder, die in *Paris, Texas*, *Im Lauf der Zeit* und *Alice in den Städten* vorkommt. Diese steht ganz im Sinne der abstrakten Zeichensprache bei Dreyer und Bresson als eine Allegorie für die gefangene Seele, die durch die Landschaften wandelt und eingeschlossen in der Karosserie des Wagens ist.¹⁶² Doch gleichzeitig bewegen sich die Wenderschen Figuren durch bestimmte Kulturlandschaften hindurch.

4. Die Kulturlandschaften

„Das einzige Gesicht, das er sieht, die einzige Stimme,
die Gestalt annimmt in dem schweigsamen Dialog,
der sich zwischen ihm und der Landschaft mit dem an ihn
wie an die anderen gerichteten Texten entwickelt, ...“¹⁶³
MARC AUGÉ

David Laderman ordnet den Film *Paris, Texas* dem Postmodernen Road Movie der 80er Jahre zu,¹⁶⁴ somit kann man diesbezüglich von postmodernen Kulturlandschaften sprechen. Doch Wenders erweist sich auch in seinen anderen Filmen als ein Ikonograph der Postmoderne. Verweise auf solche Strukturen lassen sich in *Alice in den Städten*, insbesondere in *Im Lauf der Zeit*, wie auch in *Der Stand der Dinge*, *Paris, Texas* und *Don't Come Knocking* wiederfinden. Als Versatzstücken der Kultur und Subkultur tauchen sie als kulturelle Marker auf, u.a. in Form von Leuchtreklamen, Neon-Lichtern, Karussellen, Billboards, dem Cowboy-Motiv, der Juke-Box, Möbelwagen und Cadillacs. Die Dichotomie, die somit Wenders in seinen Filmen aufgreift, ist eine zwischen der Seelen-Metaphorik auf der einen Seite und der postmodernen Kulturkritik auf der anderen.

¹⁶² Dieser Aspekt wird in Kap. 7. behandelt

¹⁶³ Augé, *Nicht-Orte*, S. 104

¹⁶⁴ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 133

In diesem Spannungsfeld bewegen sich seine Figuren, verkörpert einerseits durch die Neon-Lichter, die übergroßen Reklamen, die *Simulakra*, die Nicht-Orte, die zahlreichen Verweise auf kulturelle Zitate, die man als eine Form der Kulturkritik sehen kann, während man es andererseits mit Seelenlandschaften zu tun hat, die man als eine Art der psychologischen Metaphorik betrachten kann. Zwischen diesen Welten wandern seine Figuren, Individuen, eingebettet in einer Kulturlandschaft der Postmoderne.

4.1. Die Übermoderne

Marc Augé spricht in seinem Buch *Nicht-Orte* von einer sogenannten *Übermoderne*. Ihr wesentlichstes Kennzeichen sei, so der Autor, „das Übermaß“¹⁶⁵. Dieses könne man laut Augé auf drei Arten denken. Erstens durch die „überladenen Zeiten“¹⁶⁶, der Vielzahl an zeitgleichen Ereignissen.¹⁶⁷ Zweitens durch die Überfülle an Räumen,¹⁶⁸ und Zeichen.¹⁶⁹ Sowie drittens durch das Individuum selbst, das laut Augé diesen Geschehnissen, Räumen und Zeichensystemen ausgesetzt sei.¹⁷⁰ Darüberhinaus könne man nach dem Anthropologen die Übermoderne deuten als: „die Vorderseite einer Medaille, deren Kehrseite die Postmoderne bildet - gleichsam das Positiv eines Negativs.“¹⁷¹ Folglich kann man Augés Ausführungen präzisieren und von einer Welt der Übermoderne sprechen, deren Konturen durch die Postmoderne erst sichtbar werden. Doch beide Formen kann man nur als Spätperioden der Moderne deuten.¹⁷² Denn laut dem Philosophen Wolfgang Iser könne man bezüglich der Postmoderne von keiner „neue(n) Epoche sprechen“¹⁷³, vor allen Dingen nicht in dem Sinne, dass man die vorangegangene hinter sich lässt.¹⁷⁴ Sondern die Postmoderne sei laut Iser immer schon eine Transformation, bzw.: „Durcharbeitung und Verwandlung der Moderne“¹⁷⁵ gewesen.

¹⁶⁵ Augé, *Nicht-Orte*, S. 38

¹⁶⁶ Ebd., S. 38

¹⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 38f.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 39

¹⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 41

¹⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 44

¹⁷¹ Ebd., S. 38

¹⁷² Vgl. Iser, Wolfgang, "Vorwort zur 3. Auflage", in: *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie 2008, S. XV-XVIII, hier S. XVII

¹⁷³ Ebd., S. XVII

¹⁷⁴ Vgl. Ebd., S. XVII

¹⁷⁵ Ebd., S. XVII

4.1.1. Die Nicht-Orte

Augés Ausführungen bezüglich der Überfülle an Orten und Räumen lassen sich in einen direkten Zusammenhang mit den Überlegungen Michel Foucaults in Verbindung bringen. Dieser spricht nämlich auch ein ähnliches Phänomen an, indem er sagt: „Unsere Zeit ließe sich [...] als Zeitalter des Raumes begreifen.“¹⁷⁶ Die Übermoderne wiederum sei laut Augé verantwortlich für das Aufkommen von sogenannten *Nicht-Orten*.¹⁷⁷ In seinem Buch *Kunst des Handelns* erwähnt Michel de Certeau bereits einen solchen Begriff. Im Gegensatz zum Ort entstehe der Nicht-Ort laut Certeau im fluchtartigen Vorbeigehen, in einem sich endlos Fortbewegen.¹⁷⁸ Denn das „Gehen bedeutet den Ort zu verfehlen.“¹⁷⁹ Weil der Ort für Certeau einen Fixpunkt darstellt, den es zu erkennen gilt, stelle ein Nicht-Ort das genaue Gegenteil her. Das Umherwandern generiere einen Nicht-Ort, so wie auch die Stadt an sich laut dem Autor eine solche Erfahrung noch weiter verstärke. Diesbezüglich spricht Certeau auch von der Abwesenheit eines Ortes.¹⁸⁰ Augé, der sich auf Certeau bezieht, führt dessen Überlegungen weiter aus und setzt es auch in Beziehung zu real existierenden Räumen.

Augé unterscheidet zunächst zwischen dem so genannten *anthropologischen Ort*¹⁸¹ und dem *Nicht-Ort*. Bezüglich des Ortes im anthropologischen Sinne, spricht Augé von einem sozialen Raum. Seien es nun überfüllte Kirchenplätze oder Märkte, an denen Menschen einander treffen, oder Zentren, Straßen- und Wegkreuzungen eines Ortes, es entstehe laut dem Autor stets ein reger, sozialer Kontakt zwischen den beteiligten Personen.¹⁸²

¹⁷⁶ Foucault, Michel, "Von anderen Räumen", in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hg. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, S. 317-329, hier S. 317

¹⁷⁷ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 83

¹⁷⁸ Vgl. Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 197

¹⁷⁹ Ebd., S. 197

¹⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 197

¹⁸¹ Der *anthropologische Ort* ist jedoch nicht zu verwechseln mit dem Begriff des Ortes bei Certeau; Augés Definition bezieht sich auf menschlich, relationale Zusammenhänge; vgl. hierzu: Augé, *Nicht-Orte*, S. 85f.

¹⁸² Vgl. Ebd., S. 63

An solchen Versammlungsorten seien auch Monumente, Statuen, Kirchen, Paläste, Denktafeln oder andere historische Bauten wiederzufinden, die das Individuum auf die geschichtliche Bedeutung des Ortes verweisen,¹⁸³ und laut Augé: „die meisten Menschen zu Recht annehmen dürfen, dass sie [die Monumente] vor ihnen da waren und auch nach ihnen noch da sein werden.“¹⁸⁴ Dabei handle es sich laut dem Autor um Orte an denen sich Menschenmengen versammeln, sich Personen begegnen, kennenlernen und sozialer Austausch stattfindet, es begünstige die Hervorbringung von Gruppen, unter der Berücksichtigung gemeinsamer geschichtlicher oder kultureller Hintergründe, wie dies beispielsweise kirchliche Messen oder Kultstätte tun.¹⁸⁵

Ganz anders gelagert seien die Umstände jedoch beim Konzept des Nicht-Ortes. Denn dieser besitze nach Augé weder eine Identität, noch eine Geschichte und ermögliche auch keine relationalen Beziehungen. Augé meint in erster Linie Durchgangsräume, wie unter anderem Hotels, Autobahnen, Raststätten, Wohnmobile, Bahnhöfe und Flughäfen,¹⁸⁶ jene Orte, die in den Filmen von Wenders oftmals vorkommen. Diese Räume zeichnen sich nach dem Ethnologen durch eine zeitgebundene oder vorübergehende Nutzung aus. Sie seien in Zeitabschnitten berechnet. Reiserouten funktionieren in Verbindung mit den Fahrplänen, Flugstrecken durch die Bildschirme, die die zurückgelegte Strecke aufzeigen und andeuten, wo sich das Flugzeug gerade aufhält, die Ankunfts- oder Abfahrtszeiten von Bussen oder Straßenbahnen oder eventuelle Verspätungen, die in Minuten festgelegt werden.¹⁸⁷ Gleichzeitig schreibt der Autor ihnen eine „solitäre Vertraglichkeit“¹⁸⁸ zu. Unter diesem Begriff versteht Augé eine Gleichheit und Anonymität die als Grundregeln des stillschweigenden Abkommens zwischen den beteiligten Personen herrschen.¹⁸⁹ Die Interaktion zwischen dem Nicht-Ort und seinen Betrachter:innen entstehe laut Augé durch bereits angebrachte Schriften, Straßenschilder oder Anzeigetafeln.¹⁹⁰

¹⁸³ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 70

¹⁸⁴ Ebd., S. 66

¹⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 71

¹⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 83

¹⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 104

¹⁸⁸ Ebd., S. 96

¹⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 102; dies spricht auch Bollnow an, in der Welt des Straßennetzes und Übergangs herrsche eine Anonymität zwischen den beteiligten Personen. Die zwischenmenschlichen Beziehungen seien laut Bollnow aber nur von kurzer Dauer. Es entstehe keine dauerhafte Bindung untereinander; vgl. hierzu: Bollnow, *Mensch und Raum*, S. 83

¹⁹⁰ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 96

Die Bezeichnungen dienen dem Teilnehmer:innen als Anweisungen, wie diese Räume zu nutzen sind, indem Gebote und Anordnungen festgehalten werden,¹⁹¹ wie diese etwa bei den: „Vorschriften (<rechts einordnen>), Verboten (<Rauchen verboten>) oder Informationen (<Herzlich willkommen im Beaujolais>) zum Ausdruck kommen ...“¹⁹² Wobei die Erschaffer:innen solcher Texte laut dem Autor ebenfalls anonym bleiben und entweder von juristischen Behörden oder anderen Organisationen, wie Handels- oder Fluggesellschaften, der Verkehrspolizei oder Stadtverwaltungen stammen.¹⁹³

4.1.1.1. Die Einsamkeit

Augé setzt diese Welt des Straßenverkehrs und Transits in Beziehung mit der Einsamkeit eines Individuums. Denn der Passagier sehe sich immer nur mit sich selbst konfrontiert.¹⁹⁴ Hierzu meint Augé: „Das einzige Gesicht, das er sieht, die einzige Stimme, die Gestalt annimmt in dem schweisamen Dialog, der sich zwischen ihm und der Landschaft mit dem an ihn wie an die anderen gerichteten Texten entwickelt, ...“¹⁹⁵ Diese Verschwiegenheit und Zurückgezogenheit auf sich selbst spricht auch Certeau an. Hierbei verwendet er die Allegorie des *Zuges* oder auch die des *Kerkers*. Der eingeschlossene Reisende, der in einem Abteil sitzt, sehe die feststehenden Objekte, die sich außerhalb von ihm befinden, an ihm vorbei ziehen,¹⁹⁶ diese entfernen sich gleichzeitig von ihm, als würden sie ihn laut dem Autor zurücklassen.¹⁹⁷ Certeau spricht diesbezüglich einerseits die Fensterscheibe des Zuges an, die die Person vom Außenbereich isoliert,¹⁹⁸ und andererseits die Schiene, die während der Zugfahrt, eine immer andauernde Vorwärtsbewegung begünstigt.¹⁹⁹

¹⁹¹ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 97f.

¹⁹² Ebd., S. 97f.

¹⁹³ Vgl. Ebd., S. 98

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 104

¹⁹⁵ Ebd., S. 104

¹⁹⁶ Vgl. Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 209

¹⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 210; Certeau schreibt diesbezüglich auch: „Verwunderung in der Verlassenheit.“, hierzu ebd.

¹⁹⁸ Vgl. S. 210f.

¹⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 211

Die beiden existierenden Welten, der Innenraum des Passagiers, sowie die Außenwelt, die er sieht, zeichnen sich laut Certeau durch ihre Lautlosigkeit aus. Sowohl die Fensterscheibe, als auch die Schiene seien laut dem Autor Schnittstellen in der die beiden Welten ineinander kulminieren, denn: „die Schienen rattern und die Glasscheiben vibrieren. Die Räume reiben sich an dem Punkten ...“²⁰⁰ und geben laut Certeau somit Geräusche von sich, die der Schweigsamkeit der beiden anderen Welten entgegengesetzt sind.²⁰¹

4.1.2. Die Heterotopien

Der französische Philosoph Michel Foucault geht in seinem Buch *Die Heterotopien - Der utopische Körper* auf ein ähnliches Thema der Nicht-Orte ein. Dabei spricht Foucault von Gegenorten, sogenannten Heterotopien, die für ihn mehrere Räume an einem Ort vereinen.²⁰² Solche Räume könne man laut dem Philosophen in verschiedene Gruppen einteilen. Einerseits gebe es nach Foucault die ewigkeitsgerichteten Orte. Diese charakterisieren sich durch den Eindruck einer stillgelegten Zeit und gleichzeitig durch den Versuch zeitliche Einheiten endlos an einem Ort zu speichern, wie zum Beispiel Friedhöfe, Museen oder Bibliotheken. So sei beispielsweise die Bibliothek damit bemüht, ein Speicher endlosen Wissens zu sein, eine unendliche Ansammlung von Büchern und Dokumenten zu erstellen.²⁰³ Laut dem Autor gebe es auch „zeitweilige Heterotopien“²⁰⁴, wie Kinos, Jahrmärkte, Hotels oder Feriendörfer, die sich teilweise sogar am Rande einer Stadt befinden können. Die Nutzung solcher Räume sei abhängig von festgelegten Öffnungszeiten, wie beispielsweise Krankenhäuser oder von bereits feststehenden Öffnungstagen, wie im Falle eines Dorffestes, die nur wenige Tage dauern können.²⁰⁵ Darüberhinaus schreibt Foucault den Heterotopien eine örtliche Abgeschlossenheit zu. Ereignisse bestimmter Lebensphasen werden nach dem Philosophen in einen Bereich außerhalb der eigenen Familie oder Gemeinschaft verschoben.²⁰⁶

²⁰⁰ Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 211

²⁰¹ Vgl. Ebd., S. 211; dieser Gedanke lässt sich auch weiter denken und auf die Windschutzscheibe und die Fenster des Autos anwenden.

²⁰² Vgl. Foucault, Michel, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 42019, S. 14

²⁰³ Vgl. Ebd., S. 16

²⁰⁴ Ebd., S. 16

²⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 17

²⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 12

So wurden etwa Friedhöfe, im Laufe der Geschichte, an die Grenze zur Stadt hin verlagert.²⁰⁷ Foucault schreibt auch den Bordellen und Freudenhäusern einen heterotopischen Charakter zu. Denn diese generieren für das Individuum Trugbilder, eines isoliert, geschlossenen Kreises,²⁰⁸: „indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.“²⁰⁹ und andererseits weisen solche Orte eine Abgeschiedenheit auf, die in Verbindung gebracht werden kann mit Foucaults Beschreibungen der amerikanischen Motels, die eine Zuflucht gewähren, sich insgeheim mit jemanden zu treffen und sexuelle Praktiken heimlich und anonym in einem Bereich außerhalb der Öffentlichkeit auszuüben.²¹⁰

4.1.3. Das Simulakrum

Augé erwähnt bereits im Bezug auf die Übermoderne neben der Überfülle an Räumen, auch ein Übermaß an Zeichen.²¹¹ In Hinblick auf die Nicht-Orte weist er auch auf Werbungen hin, die in verschiedenen Formen auf das Individuum einwirken, wie zum Beispiel Nachrichten, die im Fernsehen ausgestrahlt werden, Reklamen, die im Radio laufen, sowie in Tankstellen und Geschäftsläden zu hören sind und den Kund:innen ständig Angebote machen.²¹² Solche Gegenstände verweisen allesamt auf den Begriff des *Simulakrums*, den Jean Baudrillard in seinen zahlreichen Schriften erwähnt hat. Darunter versteht der Autor ein vielschichtiges Zeichensystem, das sich in seiner Endphase, in Form der Simulation nur auf andere Simulationen bezieht, dabei die Referenz zum realen Objekt, dem Original, verloren hat und nur noch eine Kopie eines anderen Duplikats abbildet.²¹³

²⁰⁷ Vgl. Foucault, *Die Heterotopien*, S. 14

²⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 19f.

²⁰⁹ Ebd., S. 19f

²¹⁰ Vgl. Ebd., S. 19

²¹¹ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 41

²¹² Vgl. Ebd., S. 105

²¹³ Vgl. Baudrillard, Jean, "Die Präzession der Simulakra", in: *Agonie des Realen*, Berlin: Merve 1978, S. 7-69, hier S. 15; Baudrillard erwähnt den Begriff des Simulakra mehrmals in seinen Schriften; in der ersten Phase spricht Baudrillard noch von einer Imitation des Originals, die Nachbildung sei durch das Reale noch austauschbar, Beispiele dafür findet er in der Stuck-Kunst wieder, das Simulakra letzter Stufe sei aber nur noch eine Kopie einer weiteren Replika, es verschwinde jegliche Referenzialität zum Original; zur Theorie des Simulakrums vgl. hierbei ebd., sowie Baudrillard, Jean, "Die Ordnung der Simulakren", in: *Der symbolische Tausch und der Tod*, Berlin: Matthes & Seitz 2022, S. 92-156

Demnach sei das Simulieren nach Baudrillard immer auch: „ein Spiel mit dem Selben.“²¹⁴ Darüberhinaus stellen für ihn die urbanen Räume monotone Strukturen dar,²¹⁵ die sich durch ihre isotropen Eigenschaften, nicht mehr voneinander unterscheiden können.²¹⁶ Die Stadt sei nach Baudrillard ein: „Polygon der Zeichen, der Medien, der Codes“²¹⁷, in diesem Sinne spricht er auch von vorherrschenden Zeichensystemen, die im Laufe der Zeit ganze Stadtlandschaften vereinheitlicht haben.²¹⁸ Die Werbungen, in ihren verschiedensten Ausführungen, stellen für den Philosophen eben diese Simulakras dar, die ihrerseits überall im urbanen Raum verteilt sind.²¹⁹

So stellt sich heraus, dass Travis' Bruder, Walt Billboards herstellt, den Westen mit eben solchen Simulakras ausstattet und so mit der Herstellung von Konsumgütern beschäftigt ist. Doch wie auch Travis in der Diner-Szene von Werbetafeln umgeben ist, so ist auch Philip Winter in *Alice in den Städten* von zahlreichen Simulakras eingeschlossen, die ihm in Form von Straßenschildern, Billboards und Leuchtreklamen am Wegesrand begegnen. So verweisen auch die Radioübertragungen, die Winter während der Autofahrten hört, sowie die Fernsehwerbungen, die er sieht, allesamt auf Simulakra und auf die Kulturlandschaften hin, durch die sich die Wenderschen Figuren hindurch bewegen.²²⁰ Gleichsam werden solche Zeichenträger, Nicht-Orte, wie auch die entleerten Räume zurückgelassenen Gegenstände und die einsamen Schauplätze in den Photographien von Wenders ersichtlich.

²¹⁴ Baudrillard, Jean, "Die Magie des Scheins", *Spiegel-Zeitschrift*, Juni 1997, spiegel.de/netzwelt/web/kolumne-die-magie-des-scheins-a-13347.html, Zugriff: 23. März 2023

²¹⁵ Vgl. Baudrillard, "Die Ordnung der Simulakren", S. 145

²¹⁶ Vgl. Ebd., S. 144

²¹⁷ Ebd., S. 145

²¹⁸ Vgl. Ebd., S. 145

²¹⁹ Vgl. Ebd., S. 148

²²⁰ Dieser Aspekt wird in der Filmanalyse, in den Kap. 7.5., 7. 8., sowie 7.9. und 7.21. beleuchtet
Seite 34 von 108

5. Der Photograph

„>>Einmal ist keinmal<< geht eine Redensart.
Als Kind kam mir das immer sehr einleuchtend vor.
Aber beim Photographieren zumindest ist dem nicht so.
Da ist das EINE MAL das EINZIGE MAL.“²²¹
WIM WENDERS

5.1. Der Chronist

Eine einsame Tankstelle²²², eine geschlossenes Bar²²³, eine Hinweistafel mit der Aufschrift *Western World Development*²²⁴ in einer schier endlosen Wüstenlandschaft, leerstehende Eingänge vor Kinos²²⁵ und Geschäftsläden²²⁶, ein verlassener Autofriedhof mit unzähligen Wagenkarosserien, die allesamt der Hitze des Tages ausgesetzt sind.²²⁷ Drei verlassene, nebeneinander geparkte Busse,²²⁸ eine menschenleere Straßenkreuzung in Butte.²²⁹ Für Wenders sei es wichtig die Orte und ihre Gegenstände, „zu bewahren“²³⁰, indem er sie photographisch festhält,²³¹ „als ob es nur noch eine aller letzte mögliche Gelegenheit dazu gäbe.“²³² Diese Haltung habe Wenders auch von Nicholas Ray beim Film gelernt, wonach die Schauspieler:innen jede Handlung so durchführen sollten, als ob es nur eine einzige Möglichkeit dazu gebe. Infolgedessen habe Wenders dieses Prinzip auch auf die Kameraarbeit übertragen.²³³

²²¹ Wenders, *Einmal*, S. 267

²²² Wenders, *Union*, Photographie, 1983, Ludlow, California, in: *Written in the West*, S. 25

²²³ Wenders, *Cowboy Bar*, Photographie, 2001, unbekannter Ort, in: *4 Real & True 2*, S. 127

²²⁴ Wenders, *Western World*, Photographie, 1983, nahe Four Corners, California, in: *Written in the West*, S. 21

²²⁵ Ebd., *Now Showing*, Photographie, 1983, Lowell, Arizona, ebd., S. 59

²²⁶ Wenders, *Entire Family*, Photographie, 1983, Las Vegas, New Mexico, in: *4 Real & True 2*, S. 53; sowie auch ebd., *Used Book Store in Butte*, Photographie, 2000, Montana, ebd., S. 136-137

²²⁷ Ebd., *Beetle Cemetery in Coober Pedy*, Photographie, 1988, Australia, ebd., S. 87-91

²²⁸ Wenders, *Joshua and John*, Photographie, 1983, Odessa, Texas, in: *Written in the West*, S. 27

²²⁹ Wenders, *Street Corner in Butte*, Photographie, 2003, Montana, in: *4 Real & True 2*, S. 129

²³⁰ Wenders, *Written in the West*, S. 9

²³¹ Vgl. Ebd., S. 9

²³² Ebd., S. 10

²³³ Vgl. Wenders, Wim, "Wastelands. Brachland", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 39-50, hier S. 49

Sowohl Susan Sontag, als auch André Bazin, wie auch Roland Barthes kommen auf diesen Aspekt in der Photographie zu sprechen. Barthes schreibt ihr eine konservierende Funktion zu.²³⁴ Bazin spricht gleichsam von der „Praxis des Einbalsamierens“²³⁵, denn nach dem Autor hieße es beim Photographieren immer einen Augenblick „dem Strom der Zeit zu entreißen ...“²³⁶ Susan Sontag deutet wiederum auf einen Nachweis-Charakter hin: „Eine Fotografie gilt als unwiderleglicher Beweis dafür, dass ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat.“²³⁷

Wenders versteht sich daher auch als Chronist, sowohl in der Photographie als auch im Film.²³⁸ Für den *Amerikanischen Freund* habe er eine Häuserfassade ausgesucht, die er im Film verwendet hat, die kurze Zeit später abgerissen werden sollte.²³⁹ Für den Film *Paris, Texas* begab er sich wiederum auf eine dreimonatige Reise quer durch den amerikanischen Westen.²⁴⁰ Die Zivilisation sei laut Wenders durch den Westen Amerikas hindurchgewandert. Menschen haben versucht sich niederzulassen, doch der Großteil sei wieder aufgebrochen und weggezogen. Lediglich die Überreste des einstigen Versuchs die Wildnis zu bändigen, sie zu urbanisieren, sei übrig geblieben, in Form von zurückgelassenen Tankstellen, Schildern, der verrosteten Autos, der Hotels und der verlassenen Häuser. Diese seien nach dem Regisseur allesamt dem Gestrüpp und der Witterung ausgesetzt.²⁴¹ Hierzu sagt Wenders: „Dieses Verschwinden geht schnell vor sich in der großen Hitze, bei Sonne und Regen. Eine verlassene Tankstelle ist nach einem Jahr bereits vor der Vegetation überwuchert.“²⁴²

²³⁴ Vgl. Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 172019, S. 12

²³⁵ Bazin, André, "Ontologie des photographischen Bildes", in: *Was ist Film?*, Hg. Robert Fischer, Berlin: Alexander 32015, S. 33-42, hier S. 33

²³⁶ Ebd., S. 33

²³⁷ Sontag, Susan, "In Platons Höhle", in: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer 232018, S. 9-30, hier S. 11

²³⁸ Vgl. Wenders, Wim, "Warum filmen Sie? Antwort auf eine Umfrage", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 42017, S. 9-10, hier S. 10; hierzu sagt Wenders: „Die Kamera ist die Waffe gegen das Elend der Dinge, nämlich gegen ihr Verschwinden“, hierzu ebd., S. 10

²³⁹ Wenders, *Written in the West*, S. 9

²⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 7

²⁴¹ Vgl. Ebd., S. 11

²⁴² Ebd., S. 11

5.2. Die Anachronie

Der Band *Written in the West* versammelt zahlreiche Photographien, die Wenders während seiner mehrmonatigen Reise gemacht hat. Die Bilder zeigen laut Glasenapp „common places“²⁴³, wie etwa Hotels, Motels, Tankstellen, Diners und Kinos. Dabei seien alle Orte laut Glasenapp dem Zerfall ausgesetzt.²⁴⁴ Es handle sich um verlassene und ruinenhafte Orte, die einst funktional gedacht von Menschen verwendet wurden, mittlerweile jedoch leer und alleine stehen,²⁴⁵ „als relikthafte Orte des >Nicht mehr<“²⁴⁶ Es seien daher nur noch Überreste vorhanden, die einstigen Zeichenträger, wie Hinweis- und Straßenschilder, die umsonst auf einen Überbringer, auf ihren Zeichenempfänger warten.²⁴⁷

Diese Räume lassen sich zwar auf den ersten Blick als Nicht-Orte bezeichnen. Doch während Augé und Foucault in ihren Texten funktionale Räume meinen, handelt es sich bei den Schauplätzen in Wenders' Photographien um Orte, die keine Zweckmäßigkeit mehr verfolgen, die er selbst auch als „anachronistisch“²⁴⁸ bezeichnet, „weil sie [die Orte] sich jeder gezielten Planung entzogen haben ...“²⁴⁹ In einem Interview mit Wenders schreibt Hans Kollhoff solchen Orten auch einen „Peripherie-Charakter“²⁵⁰ zu. Auch der deutsche Kultur- und Kunstwissenschaftler Hubertus von Amelunxen bezieht sich in seinem Text *Zeit kehren* auf die photographischen Werke des Regisseurs und bezeichnet die Bilder als isoliert und einsam. Diese zeigen laut dem Autor verlassene Orte auf,²⁵¹ „als hätten sie auf jemanden gewartet ...“²⁵²

²⁴³ Glasenapp, *Wim Wenders. PARIS TEXAS*, S. 38f.

²⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 38f.

²⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 39

²⁴⁶ Ebd. S. 39

²⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 39

²⁴⁸ Wenders, ">>Find myself a City to live in ...<<", S. 138

²⁴⁹ Ebd. S. 138

²⁵⁰ Ebd. S. 138

²⁵¹ Vgl. Von Amelunxen, "Zeit kehren", S. 59

²⁵² Ebd., S. 59

Unter den vielen Photographien ist auf einem Bild eine Anzeigetafel zu erkennen. Auf ihr steht die Bezeichnung *Western World Development*²⁵³ geschrieben. Das Schild ist dabei in Mitten einer Wüstenlandschaft zu sehen, während die endlose Weite sich bis zum Horizont hinaus erstreckt. Die Schrifftafel symbolisiere laut Von Amelunxen den verfehlten Versuch einer Besiedlung des Westens. Übrig geblieben sei nur das hinterlassene und abgebleichte Schild von Menschen, die einst durch diese Orte durchgezogen sind.²⁵⁴ Die deutsche Kultur- und Theaterwissenschaftlerin Laura Schmidt geht in ihrem Text *Wenn ein Bildermacher Orte Geschichten (erfinden lässt)* ebenfalls auf einige Photographien von Wenders ein, darunter ein Bild, das ein Foyer eines Hotels in Gila Bend, Arizona zeigt.²⁵⁵ Darin seien laut Schmidt alle „menschlichen Spuren von Staub überlagert.“²⁵⁶

Eine zweite Photographie zeigt einen leerstehenden Buchladen,²⁵⁷ hierzu Schmidt: „Leere Ladenfassaden. Ein Book Store, der keine Bücher mehr verkauft.“²⁵⁸ Laut der Autorin erweisen sich die Räume in den Photographien von Wenders allesamt als verlassen und leer.²⁵⁹ Ein weiteres Photo, das Wenders in der Wüste von Coober Pedy in Australien gemacht hat, zeigt einen Hund, wie er auf dem Dach eines verrosteten und verlassen Autos sitzt.²⁶⁰ Der Hund sei laut Schmidt „der letzte Protagonist in der australischen Mondlandschaft bei Coober Pedy, der noch von den fremden Ereignissen berichten kann.“²⁶¹ Der Hund kann darüberhinaus auch rein funktional als ein Tier gesehen werden, das zu einer/einem Besitzer:in gehört. Doch diese Person scheint nicht da zu sein. Sie hat nicht nur ein altes, verrostetes Auto hinter sich gelassen hat, sondern womöglich auch den Hund selbst.

²⁵³ Vgl. Anm. 224

²⁵⁴ Vgl. Von Amelunxen, Hubertus, "Bilder verkehren - zu den Fotografien von Wim Wenders", in: *Man of Plenty. Wim Wenders*, Hg. Volker Behrens, Marburg: Schüren 2005, S. 106-112, hier S. 112

²⁵⁵ Wenders, *Lounge Painting # 1-2*, Photographie, 1983, Gila Bend, Arizona, in: *4 Real & True 2*, S. 45-47

²⁵⁶ Schmidt, "Wenn ein Bildermacher Orte Geschichten (er)finden lässt", S. 157

²⁵⁷ Wenders, *Used Book Store in Butte*, vgl. Anm. 226

²⁵⁸ Schmidt, "Wenn ein Bildermacher Orte Geschichten (er)finden lässt", S. 158

²⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 157

²⁶⁰ Wenders, *Dusk in Coober Pedy*, Photographie, 1978, Australia, in: *4 Real & True 2*, S. 27

²⁶¹ Schmidt, "Wenn ein Bildermacher Orte Geschichten (er)finden lässt", S. 158

5.3. Reverse Angle

Für Wenders sei die Photographie, wie auch das Filmen immer eine Handlung, die in zwei Richtungen stattfindet. Die Kadrierung entspreche dabei der zweifachen Bedeutung des deutschen Wortes *Einstellung*, denn einerseits zeige das Photo den Gegenstand der Photographie, der von der Kamera festgehalten wurde, andererseits sei das jeweilige Bild immer auch ein Ausdruck der inneren Haltung des Photographen seinem Motiv gegenüber.²⁶² Dies erinnert auch an den Begriff der *Einstellung* bei Balázs, denn dieser schreibt: „Wir sehen im Bilde zugleich unsere Stellung, d.h. unsere Beziehung zum Gegenstand.“²⁶³ Vergleichen lässt sich hierbei auch die Aussage Tarkovskis, nach der der innere Zustand bzw. das Gefühl dem Objekt gegenüber im Bild sichtbar wird.²⁶⁴ Hierzu bedient sich Wenders des Sinnbildes eines Jägers, der sein Gewehr auf ein Tier richtet, den Abzug drückt und das Wild tötet, im vergleichbaren Sinne das Bild schießt, gleichzeitig aber, wie bei einer echten Waffe, ein Rückschlag vorhanden ist,²⁶⁵:

„so wird auch der Photograph zurückgestoßen, auf sich selbst, wenn er auf dem Auslöser drückt. Ein Photo ist immer ein doppeltes Bild: Es zeigt seinen Gegenstand und - mehr noch sichtbar, >dahinter<, den >Gegenschuß< das Bild des Photographierenden im Moment der Aufnahme.“²⁶⁶

Diese innere Haltung sei laut Wenders vergleichbar mit einem Spiegelbild, das sich ins Photo einschreibt, wie der Rückstoß, der den Jäger einholt.²⁶⁷ Bezeichnenderweise nennt er diesen zweifachen Blick auch *Reverse Angle*. Nach dem gleichen Namen hat er auch seine zweite Produktionsfirma benannt.²⁶⁸

²⁶² Vgl. Wenders, *Einmal*, S. 7

²⁶³ Balázs, Béla, *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 30

²⁶⁴ Vgl. Tarkowski, *Die versiegelte Zeit*, S. 130

²⁶⁵ Vgl. Wenders, *Einmal*, S. 7

²⁶⁶ Ebd., S. 7

²⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 8

²⁶⁸ Vgl. Wenders, Wim, "Wim Wenders im Interview: Der neue Markt", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 135-138, hier S. 137

5.4. Die Gegenstände

Neben der Bedeutung der Orte, erwähnt Wenders auch die Wichtigkeit der Gegenstände, die er beim Photographieren vorfindet. Diesbezüglich schreibt er:

„Was die aufgeschlagene Zeitung, die auf einem Photo achtlos in der Ecke liegt, alles berichten kann!
Oder die Reklametafel im Hintergrund! Oder das verrostete Auto, das angeschnitten an der Bildkante parkt!
Ein Stuhl! Wie er dasteht, gerade so, daß sich eben noch jemand davon erhoben haben muß!
Ein aufgeschlagenes Buch auf einem Tisch, von dem man den halben Titel lesen kann!
Die leere Zigarettenschachtel auf dem Gehsteig! Die Kaffeetasche, in der noch der Löffel steckt!
Auf Photos können DINGE heiter oder traurig sein, ja sogar komisch oder tragisch.“²⁶⁹

Der Gegenstand könne laut Wenders nicht absterben, doch er könne seine Funktion ändern, in einen anderen Kontext gesetzt werden, alleine gelassen, „funktionslos, abgestellt oder verlassen“²⁷⁰ werden.²⁷¹ Somit seien solche Dinge nur noch: „Die Schatten ihrer selbst.“²⁷² Wenders spricht hiermit aber auch einen individuell fragmentarischen Charakter an, der den verlassenen Gegenständen eigen ist. Somit hängen Bruchstücke anderer Geschichten in dem dargestellten Bild mit hinein. Dadurch handelt es sich bei diesen Gegenständen um Versatzstücke, die wiederum auf eine Vergangenheit hinweisen, sowie auch eine Identität und Geschichte besitzen. Dies erinnert auch an den Begriff der „Unzerstörbarkeit des höchsten Lebens in allen Dingen“²⁷³ im *Passagen-Werk* von Benjamin. Demzufolge auch den verworfenen Dingen ein Wert beigemessen, beziehungsweise in ihnen noch immer ein Potential entdeckt werden kann.²⁷⁴

Neben den wiederkehrenden Motiven der entlegenen Orte, der zurückgelassenen Gegenstände und entleerten Räume, lassen sich auch in der Malerei Referenzen und Motive wiederfinden, die in den Wenders' Filmen vorkommen.

²⁶⁹ Wenders, *Einmal*, S. 14

²⁷⁰ Wenders, Wim, "Geist der Städte", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 51-57, hier S. 52

²⁷¹ Vgl. Ebd., S. 52

²⁷² Ebd., S. 52

²⁷³ Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften Band V-1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010, S. 573

²⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 573

6. Die Malerei

Die Bilder des US-amerikanischen Malers Edward Hopper haben laut Wenders sein filmisches Schaffen mitbeeinflusst. So habe beispielsweise ein Kunstband mit Hoppers Bildern als Referenz gedient für die Kameraarbeit zu *Der Amerikanische Freund*.²⁷⁵ Darüberhinaus hat sich der Regisseur mehrere Male über den Maler geäußert;²⁷⁶ und Wenders hat im Jahre 2020 einen Kurzfilm mit dem Titel *Two or Three Things I Know about Edward Hopper* veröffentlicht, in dem er sich ebenfalls den Werken des Malers widmet.

Laut Wenders sei das wiederkehrende Thema in Hoppers Bildern „>[d]ie Einsamkeit des modernen Stadtmenschen<“²⁷⁷. Nach der Ansicht des Regisseurs zeigen die Bilder Hoppers die Orte stets in einem Zustand des Stillstands, des Wartens,²⁷⁸ als habe die Geschichte kurz davor angefangen, oder als würde die Handlung im nächsten Moment weitergehen.²⁷⁹ Nach der Ansicht des Autors Rolf Günter Renner zeige Hopper in seinen Bildern eine Dichotomie auf, zwischen der Welt der Natur auf der einen Seite und der künstlichen Zivilisation auf der anderen.²⁸⁰ Diesen artifiziell zivilisatorischen Aspekt beschreibt Wenders auch, indem er den Räumen Hoppers eine Fremdartigkeit zuschreibt.²⁸¹ Renner beschreibt den Dualismus anhand des Bildes *Sunday*²⁸² aus dem Jahre 1926. Dieses zeige einen Mann als Repräsentanten der natürlichen Welt als eine kleine Figur, umzingelt von riesigen Gebäuden, des städtischen und zivilisatorischen Raums. Im Größenvergleich wirke der Mann laut dem Autor hilflos und verloren und die Straße hingegen menschenleer und verlassen.²⁸³

²⁷⁵ Vgl. Wenders, Wim, "Einzelbilder des Amerikanischen Traums. Edward Hopper", in: *Die Pixel des Paul Cézanne. Und andere Blicke auf Künstler*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2015, S. 43-51, hier S. 43

²⁷⁶ Hierzu: ebd.; sowie: Wenders, Wim, "Der Zeit einen Sprung voraus sein. Gespräch mit Paul Püschel und Jan Thorn-Prikker über Fotografie", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 164-174, als auch Wenders, "Im Lauf der Zeit"

²⁷⁷ Wenders, "Einzelbilder des Amerikanischen Traums", S. 45

²⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 47

²⁷⁹ Wenders, "Der Zeit einen Sprung voraus sein", S. 171

²⁸⁰ Vgl. Renner, Rolf Günter, *Hopper*, Köln: Taschen 2015, S. 21

²⁸¹ Vgl. Wenders, "Einzelbilder des Amerikanischen Traums", S. 49

²⁸² Hopper, Edward, *Sunday (Sonntag)*, Öl auf Leinwand, 1926, Washington, D.C., Phillips Collection, in: *Hopper*, Köln: Taschen 2015, S. 20

²⁸³ Vgl. Renner, *Hopper*, S. 23

Ein weiteres Bild mit dem Titel *El Palacio*²⁸⁴ bildet die Szenerie einer Stadt ab. Mehrere Schriftzeichen und Reklametafeln sind an den Häusern angebracht, darunter auch eines mit dem Namen *Palacio*. Während die Fenster und Türen der Häuser verdunkelt sind, erstreckt sich im Bildhintergrund eine riesige Gebirgslandschaft. Das Gemälde zeige laut Renner eine „städtische Zivilisationswelt; ihre einzigen Orientierungspunkte sind Werbezeichen.“²⁸⁵, jene Zeichenträger, die man auch als Simulakras im Sinne Baudrillards bezeichnen kann; jene die Renner im Film *Paris, Texas* von Wim Wenders wiederfindet.²⁸⁶

Das Bild mit der Bezeichnung *Compartment C*²⁸⁷ aus dem Jahre 1938 stellt eine Frau dar, die lesend in einem Zugabteil sitzt. Man nimmt die Perspektive einer Person ein, die sich ebenfalls in dem Raum befindet. Laut Renner sei die Frau von der Außenwelt isoliert, einerseits durch die räumliche Trennung des Wagens und der zurückgelegten Naturlandschaft, die man durch das Fenster hindurch sieht,²⁸⁸ andererseits durch das Buch selbst: „Das Lesen der Frau wird zum Zeichen der Abgrenzung, ist Rückzug auf sich selbst und Konzentration auf ein anderes Zeichensystem, ...“²⁸⁹ Gleichwohl erinnert das Bild an die Beschreibungen Certeaus und die Allegorie des Zuges, an die regungslosen und festen Körper, an Häuser, Dörfer, Felder, die in der Ferne an dem Individuum vorbeiziehen. Dabei sei der Zug nach Certeau als eine Metapher zu verstehen für Dürers Bild *Melencolia I*²⁹⁰. Denn man sei ähnlich wie der Mann auf dem Bild abgekoppelt von all den Dingen, die sich in einem Bereich außerhalb des eigenen befinden. Sie ziehen flüchtig an der Person vorbei und entfernen sich gleichzeitig von ihr.²⁹¹

²⁸⁴ Hopper, Edward, *El Palacio*, Aquarell auf Papier, 1946, New York, Whitney Museum of American Art, in: *Hopper*, Köln: Taschen 2015, S. 29

²⁸⁵ Renner, *Hopper*, S. 25

²⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 25

²⁸⁷ Hopper, Edward, *Compartment C. Car 293 (Abteil C. Waggon 293)*, Öl auf Leinwand, 1938, Privatsammlung, in: *Edward Hopper. Ein neuer Blick auf Landschaft*, Hg. Ulf Küster, Berlin: Hatje Cantz 2020, S. 64

²⁸⁸ Vgl. Renner, *Hopper*, S. 47

²⁸⁹ Ebd., S. 47

²⁹⁰ Dürer, Albrecht, *Melencolia I*, Kupferstich, 1514, Harris Brisbane Dick Fund, [metmuseum.org/art/collection/search/336228](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228), Zugriff: 23. März 2023

²⁹¹ Vgl. Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 210

Das Bild *Nighthawks*²⁹² aus dem Jahre 1942 zeigt eine leere Straßenecke. Durch ein Schaufenster hindurch sieht man eine Bar, an dessen Theken ein Mann mit dem Rücken gedreht zum Betrachter sitzt. Sein Gesicht erkennt man nicht. Ihm gegenüber sieht man ein Paar, die zusammen sind, sowie auch ein Barkeeper, der seine Gäste bedient. Die Bar ist hell erleuchtet, steht somit in Kontrast zum Rest des Bildes und zu den anderen Häusern, die in dunklen Farben gehalten sind. Auf der anderen Straßenseite ist ein Geschäftslokal mit einem Schaufenster zu erkennen. Jedoch steht dies im Gegensatz zur hellen Bar komplett im Dunkeln. Laut Renner wirken die Personen räumlich isoliert.²⁹³ Hierzu der Autor: „Der Raum der Bar umgibt die Menschen wie ein hermetisch verschlossenes Gefäß.“²⁹⁴, ein Motiv, das sich ebenfalls in den Filmen von Wenders wiederfinden wird.²⁹⁵ Nach der Ansicht von Renner mache Hopper darüberhinaus die Einsamkeit des dritten Gasts sichtbar, indem er die Anwesenheit des Paares aufzeigt.²⁹⁶

Ein weiteres Beispiel räumlicher Isolation findet sich in dem Gemälde *Cape Cod Morning*²⁹⁷ wieder. Darin ist eine Frau zu erkennen, die durch das Fenster eines Landhauses hindurch nach draußen in die Landschaft blickt. Nach der Ansicht des Kunsthistorikers David Lubin wirke die Frau wie „in einer Art Isolierzelle oder Fischglas, ...“²⁹⁸ und somit auch von der restlichen Umgebung abgekapselt.²⁹⁹ Gleichzeitig spricht Lubin auch den transzendenten Gehalt des Bildes an. Nach der Ansicht des Kunsthistorikers sehne sich die Frau „nach etwas Lebenshaltigerem ...“³⁰⁰, doch diese Sehnsucht sei laut dem Autor nicht in Sichtweite und somit für die Frau noch immer nicht erkennbar.³⁰¹

²⁹² Hopper, Edward, *Nighthawks (Nachtschwärmer)*, Öl auf Leinwand, 1942, The Art Institute of Chicago, Friends of American Art Collection, in: *Hopper*, Köln: Taschen 2015, S. 78-79

²⁹³ Vgl. Renner, *Hopper*, S. 77

²⁹⁴ Ebd., S. 77

²⁹⁵ Auf diesen Aspekt geht die Filmanalyse in den Kap. 7.8.-7.11. ein

²⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 77f.

²⁹⁷ Hopper, Edward, *Cape Cod Morning (Morgen in Cape Cod)*, Öl auf Leinwand, 1950, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., Schenkung Sara Roby Foundation, in: *Edward Hopper. Ein neuer Blick auf Landschaft*, Hg. Ulf Küster, Berlin: Hatje Cantz 2020, S. 115

²⁹⁸ Lubin, David M., "Hopper und Hitchcock", in: *Edward Hopper. Ein neuer Blick auf Landschaft*, Hg. Ulf Küster, Berlin: Hatje Cantz 2020, S. 97-104, hier S. 100

²⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 100

³⁰⁰ Ebd., S. 100

³⁰¹ Vgl. Ebd., S. 101

Eine andere Darstellung menschlicher Einsamkeit und Beziehungslosigkeit beschreibt Wenders anhand des Bildes *Excursion into Philosophy*³⁰² aus dem Jahre 1959.³⁰³ Auf dem Bild ist ein Mann zu sehen, der am Rande eines Bettes sitzt und mit einem gesenkten Blick hinunter auf den Boden schaut, während eine Frau hinter ihm zur Wand gedreht und damit von ihm abgewandt auf dem Bett liegt. Das Sonnenlicht von draußen scheint durch das offenbar offene Fenster in den Raum hinein und damit auf die Schuhspitze des Mannes. Beide Personen sind auch verschieden angezogen. Während der Mann ein weißes Hemd, Hosen und Schuhe trägt, ist die Frau leichter bekleidet, man sieht ihre Fußsohlen, Beine und ein rotes Nachthemd. Laut Wenders handle dieses Bild von „Trennung und Verlorenheit“³⁰⁴.

Ein anderes Bild mit dem Titel *Summer in the City*³⁰⁵, aus dem Jahre 1949, das laut Wenders als Pendant zum eben erwähnten Bild gesehen werden kann, zeigt die umgekehrte Anordnung. Dieses mal sitzt eine Frau an der Bettkante und ein Mann, dessen Gesicht man nicht sieht, liegt hinter ihr. Während sie ein rotes Kleid trägt und dazu schwarze Schuhe an hat, sieht man den nackten Rücken und die Beine des Mannes hinter ihr. Erneut fällt ein Lichtstrahl durchs Fenster in den Raum hinein. Auch ihre Füße sind von dem Licht erhellt, während man eine Lichtreflexion auf dem Boden sieht. Diesbezüglich meint Wenders: „Beide Paare werden sich nicht viel zu sagen haben, wenn der andere auf dem Bett sich aufrichtet. Die Sonne wird steigen, der Schatten weiterwandern, dann wird es wieder Nachmittag werden, ...“³⁰⁶

³⁰² Hopper, Edward, *Excursion into Philosophy (Exkursion in die Philosophie)*, Öl auf Leinwand, 1959, Privatsammlung, theguardian.com/arts/pictures/image/0,8543,-10504931919,00.html, Zugriff: 23. März 2023

³⁰³ Vgl. Wenders, "Einzelbilder des Amerikanischen Traums", S. 46

³⁰⁴ Ebd., S. 46

³⁰⁵ Hopper, Edward, *Summer in the City (Sommer in der Stadt)*, Öl auf Leinwand, 1949, Privatsammlung, wikiart.org/en/edward-hopper/summer-in-the-city-1950, Zugriff: 23. März 2023

³⁰⁶ Wenders, "Einzelbilder des Amerikanischen Traums", S. 46

7. Die Filmanalyse

7.1. The Desert Man

Am Anfang von *Paris Texas*, noch während der ersten Credits,³⁰⁷ sind durchgehend metallische Klänge zu hören.³⁰⁸ Daraufhin ertönt eine Country-Musik, die man einerseits als kontemplativ, andererseits als ephemer deuten kann.³⁰⁹ Die Musik ist dabei instrumental, auf der einen Seite landschaftsbeschreibend, auf der anderen experimentell, der Klang gleichzeitig metallisch. Eine einsame Gitarre ist zu hören, ohne viel musikalischer Begleitung. Sie verweist auf eine desolate Einsamkeit hin und die metallische Klangfarbe auf die Hitze der Wüstenlandschaft, die in der nächsten Einstellung zu sehen sein wird. Dadurch gibt die Musik, noch während des Vorspanns, einen ersten Hinweis auf den Film.

Es fängt mit einer schwebenden Kameraeinstellung an: eine karge Wüstenlandschaft, übersät von hügeligen Geländeformationen, sowie riesigen Brocken und unendlichen Weiten, die sich über den Horizont erstrecken.³¹⁰ Die Kamera bewegt sich an einem Hügelland vorbei, während die nächste Einstellung einen Falken zeigt, der auf einen Felsen landet.³¹¹ Womöglich handelte es sich bei der ersten Aufnahme um einen Point of View eben dieses Vogels. In der darauffolgenden Totale ist Travis als eine kleine Figur zu erkennen, während sich der Landstrich bis in die Unendlichkeit ausdehnt.³¹² Weit und breit sind keine Häuser zu sehen. Die einzige diegetische Lichtquelle ist die Sonne selbst, während am Horizont Hügelandschaften empor ragen. Darüberhinaus ist kein Weg erkennbar. Die Zeichensprache, die verwendet wird, um den Ort zu charakterisieren, entspricht dabei einer kargen Wildnis. Alles scheint zugewachsen zu sein und voller Gestrüpp. Die Natur hat an diesem Ort die Überhand über die gesamte Landschaft bekommen.

³⁰⁷ Vgl. *Paris, Texas*, Regie: Wim Wenders US 1984; Blu-ray, STUDIOCANAL, 2021, 00:01:09 bis 00:02:12

³⁰⁸ Vgl. Ebd., 00:01:11 bis 00:02:05

³⁰⁹ Vgl. Ebd., 00:02:05 bis 00:04:33; die Country Musik ist auch während der Sequenz zu hören

³¹⁰ Vgl. Ebd., 00:02:12 bis 00:02:47

³¹¹ Vgl. Ebd., 00:02:48 bis 00:02:50; Close Up des Falken

³¹² Vgl. Ebd., 00:02:50 bis 00:02:55; der Anfang von *Paris, Texas* sei laut Wenders in der Gegend um *Devil's Graveyard* gedreht worden. Es sei ein entlegener Ort gewesen, der zu jener Zeit auch auf Landkarten nicht zu finden war; vgl. hierzu Wenders, Wim, "Wie ein Blindflug ohne Instrumente. Über die Drehorte von >>Paris, Texas<<", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 85-86, hier S. 85

Im Übrigen scheint die menschliche Abwesenheit und die Vereinsamung des Ortes durch Travis repräsentiert zu sein, der als einziger Mensch in dieser Gegend zu sehen ist, wohingegen der Raubvogel durch seine tierische Präsenz einerseits die menschliche Abwesenheit verdeutlicht und andererseits die Wildnis des Ortes sichtbar macht. Die erste Szene deutet eine Trennung an, zwischen Travis und dem Falken. Der Falke repräsentiert semantisch gesehen den Schutzgott der Vagabunden, der sich an dieser Stelle von seinem Schützling trennt. Sie tauschen sich die letzten Blicke aus,³¹³ bevor Travis sich aufmacht in die entgegengesetzte Richtung zu gehen.

Travis trägt einen schwarzen, mit weißen Linien gestreiften Anzug, der bereits staubig ist.³¹⁴ Der Schmutz auf dem Sakko entspricht generisch der Wüste, in der er sich befindet. Er schreitet infolgedessen von der Welt der Nicht-Zivilisation in die der Zivilisation, trägt dabei eine gebundene gelbe Krawatte. Dieses Detail besagt, dass sich Travis die Krawatte gebunden hat, in Erwartung einer gesellschaftlichen Begegnung. Darüberhinaus trägt er eine rote Mütze, die einerseits an das Ozu-Rot in den Filmen des japanischen Regisseurs erinnert, jedoch auch eine Signalwirkung hat. Durch die Farbe gilt die Aufmerksamkeit des Publikums an dieser Stelle der Figur des Harry Dean Stanton. Im nächsten Moment trinkt er aus einem Kanister. In einer Detailaufnahme sieht man, dass er diesen zumacht und wegwirft.³¹⁵ Die Tatsache, dass er den letzten Schluck aus dem Kanister trinkt, verstärkt einerseits die Bedeutung, dass er alles aus dem Behälter ausgetrunken und womöglich nichts mehr zu trinken hat, gleichzeitig aber suggeriert die Detailaufnahme, dass Travis sehr sorgfältig mit dem Wasser und seinen Gegenständen umgeht. Dies charakterisiert ihn als eine Figur, die in dieser Umgebung zuhause ist. Dies entspricht auch dem Begriff des *Eigenen* bei Bollnow: „Der Gegensatz zur Fremde ist das Bekannte und Vertraute, allgemein das ‚Eigene‘.“³¹⁶ Darüberhinaus kann man Travis wie bereits erwähnt als einen *Wanderer* bezeichnen. Neben der Charakterisierung von Balázs,³¹⁷ lässt sich auch gleichzeitig die Definition des *Wanderers* bei Bollnow heranziehen.

³¹³ Vgl. *Paris, Texas*, 00:03:03 bis 00:03:18; Travis und der Falken im Schuss/Gegenschuss, daraufhin wendet Travis seinen Blick ab und schaut in die unendliche Landschaft, die vor ihm liegt, als würde er den Auftrag vom Falken bekommen in die andere Welt zu treten

³¹⁴ Vgl. Ebd., 00:02:56 bis 00:03:03; vgl. hierzu auch: 00:03:07 bis 00:03:18 und 00:03:25 bis 00:03:28, drei Medium Close Ups von Travis, in denen auch die Details seiner Kleidung sichtbar werden

³¹⁵ Vgl. Ebd., 00:03:19 bis 00:03:24

³¹⁶ Bollnow, *Mensch und Raum*, S. 66

³¹⁷ Vgl. Hierzu Balázs' Definition des *Wanderers* im Kap. 3.1.2.2.

Dieser sei laut dem Autor selbst ein Teil der Natur, denn: „Hier ist der Boden nicht künstlich zubereitet [...] Darum aber ist der Wanderer nicht mehr von der Landschaft getrennt, sie ist nicht mehr ein Bild, das in ihm vorüberzieht, sondern er wandert wirklich durch die Landschaft hindurch, er wird ein Teil von ihr, wird ganz in sie aufgenommen.“³¹⁸ In einer weiten Einstellung sieht man Travis auf die offene Landschaft hin zugehen.³¹⁹ Diese scheint übersät von größeren Brocken und Steinen, an denen er vorbeigeht. Dadurch wirkt der Weg sehr unzugänglich. Travis entfernt sich soweit von der Kamera, bis er nur als ein kleiner Punkt in der riesigen Wüstenlandschaft zu erkennen ist. Hierbei wird die erste der beiden Welten eingeführt, die Wildnis und die damit verbundene Nicht-Sesshaftigkeit des Hauptdarstellers. In einem metaphorischen Sinne wird eine Problematik bereits suggeriert, in Form der Krawatte und des Anzugs, die auf eine mögliche zivilisatorische Begegnung hindeuten. Nach dieser Einführung folgen die restlichen Credits des Films.³²⁰

7.2. Die Raststation an der Grenze zu Mexiko

In der nächsten Totale überquert Travis einen Zaun.³²¹ Dieser fungiert als eine Trennlinie respektive Schwelle von einer Welt in die andere. Die Welt hinter dem Zaun, die Richtung aus der Travis kommt, ist übersät von weggeworfenen Gegenständen, Autowrackteilen und Flaschen. Dies charakterisiert den Ort erneut als einen ruinenhaften, schwer zugänglichen und chaotischen, wilden Schauplatz. In dem Moment, als er den Zaun durchquert, folgt ihm die Kamera in einer bewegten Einstellung nach rechts. Die Welt, die er betritt scheint völlig anders und in Kontrast zu stehen, mit derjenigen, die er hinter sich lässt. Denn man sieht übergroße nebeneinander gestapelte Latten, die überdacht sind und daneben eine Leiter, die aufgestellt ist.³²² Dies besagt, dass jemand an dieser hüttenartigen Konstruktion arbeitet und somit diesen Gegenständen ein menschlicher Wille aufgezwungen wurde. Daraufhin geht er zu einem Wasserhahn, versucht diesen aufzudrehen und zu trinken.³²³ Dadurch zeigt Wenders, dass Travis auf der Suche nach Wasser ist.

³¹⁸ Bollnow, *Mensch und Raum*, S. 86

³¹⁹ Vgl. *Paris, Texas*, 00:03:29 bis 00:04:20

³²⁰ Vgl. Ebd., 00:03:37 bis 00:04:20

³²¹ Vgl. Ebd., 00:04:21 bis 00:04:51; die anfängliche Totale, in der man Travis sieht wie er einen Zaun überquert wird ab 00:04:33 zu einer bewegten Einstellung, die ihm bis zum Wasserhahn folgt

³²² Vgl. Ebd., 00:04:35 bis 00:04:39; im Hintergrund ist das Gerüst zu sehen

³²³ Vgl. Ebd., 00:04:34 bis 00:04:46

Gleichzeitig ist im Hintergrund erneut der Stacheldraht zu sehen, der die beiden Welten voneinander trennt.³²⁴ In der gleichen Richtung sind verschwommene Berge zu erkennen, die auf die unendlichen Weiten hindeuten. Durch die Einführung des Zauns macht Wenders sichtbar, dass es sich hierbei um ein Grenzgebiet handelt. Im nächsten Moment geht Travis auf eine Raststätte zu und damit auf den ersten materiellen Nicht-Ort, der in diesem Film vorkommt. Die Kamera folgt ihm dabei und in ihrer Endposition, einer Totalen, offenbart sich der gesamte Ort.³²⁵ Das Gebäude der Gaststätte ist schwarz gehalten und hebt sich farblich von der restlichen Wüstenlandschaft ab, aber auch strukturell betrachtet. Denn während das Haus rein funktional gesehen eine vertikale Linie zeigt, verläuft sich die Landschaft in einer Horizontalen. Der zivilisatorische Aspekt dieses schwarzen Gebäudes wird verstärkt durch die Anlage nebenan. Diese ist nämlich weiß und ähnelt einem länglichen Bungalow. Durch die offenen Fenster und hängenden Jalousien des weißen Gebäudes wird der Eindruck erweckt, dass jemand darin wohnt. Dieses ist aber gleichzeitig von der schwarzen Raststation durch einen Zaun getrennt. Durch den bereits gezeigten Stacheldraht und die Landschaft im Hintergrund, scheint diese Raststätte ein Grenzort zu sein, respektive ein zivilisatorischer Außenposten. Ein Telefon ist an der Fassade angebracht, Telefon-Kabel hängen an einem Strommast, die ins Off hinausragen. Dadurch wird der Eindruck erweckt, dass diese Raststation mit der Außenwelt verbunden ist und damit mit einer anderen Instanz der Zivilisation.

Als Travis den Laden betritt, wird er zunächst in einem Close Up gezeigt.³²⁶ Durch diese nahe Einstellung hat man einen engeren Bezug zu ihm, der sich in dem Moment im Off des Raumes umschaute. Daraufhin folgt eine Totale, die den gesamten Raum offenbart.³²⁷ Travis wirkt darin als eine kleine Figur, ähnlich des Motivs eines *Fish out of Water*, umzingelt von zahlreichen verlassenen Gegenständen und einem desolaten Ort. Dies wird repräsentiert durch Dinge, wie einen Billardtisch, der rein funktional gedacht ein relationaler Gegenstand ist und den Menschen eigentlich verwenden. Dass dieser jedoch unbenutzt ist, suggeriert der Regisseur durch den Staub auf der Oberfläche des Tisches. Darüberhinaus sieht man einen leeren Barhocker, der stellvertretend für einen abwesenden Menschen steht. Des weiteren sind Flaschen aneinandergereiht in einem

³²⁴ Vgl. *Paris, Texas*, 00:04:39 bis 00:04:51; aus der bewegten Einstellung wird ein Close Up von Travis

³²⁵ Vgl. Ebd., 00:04:53 bis 00:05:08

³²⁶ Vgl. Ebd., 00:05:09 bis 00:05:16

³²⁷ Vgl. Ebd., 00:05:17 bis 00:05:31

Regal zu sehen, Gegenstände die darauf hinweisen, dass sie gebraucht werden sollten, die aber anscheinend niemand benutzt. Die menschliche Abwesenheit wird einmal mehr verstärkt durch eine Person, die abseits von all dem, im Dunkeln sitzt, aus einer Flasche trinkt und womöglich auch ein Besucher ist. Das deutlichste Signal ist jedoch das leuchtende Schild, das über der Bar an der Wand hängt. Dies deutet gleichzeitig an, dass die Bar in Betrieb ist, darüberhinaus zeigt sie erneut die Abwesenheit von Menschen auf und damit einhergehend die Einsamkeit des Ortes. Augé ist der Ansicht, dass innerhalb eines Nicht-Ortes, zwischen den Personen eine Anonymität herrsche, eine stillschweigende Vereinbarung,³²⁸ „bei der man sich nicht mehr an Position und Rang oder an die Vorschriften zur äußeren Erscheinung zu halten braucht.“³²⁹ Dies zeigt Wenders ebenfalls in dieser Szene auf. Denn zwischen Travis und dem anderen Mann kommt es zu keiner Kommunikation. Beide Männer schweigen. Darüberhinaus ist die Raststätte als Nicht-Ort rein funktional gesehen eine Schnittstelle zwischen den Reisenden und den Gasthausbesitzer:innen. Diese werden oftmals auch räumlich voneinander getrennt, beispielsweise durch den Tresen, der als Trennungslinie zwischen diesen beiden Welten fungieren kann. Wobei es hier keine Bar-Besitzer:innen gibt. Die einzige Person ist der Mann im Hintergrund, der womöglich selbst ein Reisender ist, vielleicht sogar der Ladenbesitzer selbst. Dies wird nicht weiter erklärt. Doch davon unabhängig wird die menschliche Abwesenheit und Einsamkeit des Ortes, neben den vielen Gegenständen, auch durch die Präsenz des Mannes sichtbar gemacht. Als Travis auf einen Kühlschrank zugeht, öffnet er diesen.³³⁰ Drinnen sind ebenfalls Flaschen zu erkennen, die darauf hinweisen, dass sie nicht benutzt wurden.

Ein hängendes Schild ist zu sehen, mit der Bezeichnung: „The dust has come to stay. You may stay or pass on through or whatever.“ Das Wort *dust* zeigt nochmals auf, wieso die Geschichte von *Paris, Texas* in der Ödnis anfängt und verdeutlicht den metaphorischen Gehalt der zuvor gesehenen Wüstenlandschaft. Denn das Sinnbild, das dadurch aufgegriffen wird, besagt, dass all die menschlichen Sehnsüchte und Hoffnungen irgendwann einmal unter einer dicken Schicht Staub begraben werden.

³²⁸ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 102

³²⁹ Ebd., S. 102

³³⁰ Vgl. *Paris, Texas*, 00:05:32 bis 00:05:56; zunächst ist Travis in einer Amerikanischen Einstellung zu sehen, mit dem Rücken zur Kamera öffnet er den Kühlschrank, in der gleichen Einstellung ist auch das Schild zu erkennen, daraufhin geht er zu einem Gefrierschrank, nimmt Eiswürfel zu sich und bricht zusammen, dabei geht die Kamera bei 00:05:50 auf ihn zu, die Einstellungsgröße ändert sich und wird ein Close Up

Auf diesen Aspekt hin verweist auch die weitere Handlung des Films. Travis hatte nämlich einmal ein anderes Leben geführt, nur dieses scheint nun unter einer dicken Staubdecke begraben zu sein. In der folgenden Gegenüberstellung wird die Anfangssequenz aus *Paris, Texas* mit der Szene aus *Im Lauf der Zeit* verglichen, in der Bruno gemeinsam mit Kamikaze das Haus seiner Kindheit besucht. Beide stellen zwar Seelenlandschaften dar, jedoch stehen diese im starken Kontrast zueinander.

7.3. Hermes

In *Im Lauf der Zeit* begegnen sich zu Beginn des Filmes die beiden Figuren Robert und Bruno. Ersterer versucht sich am Anfang das Leben zu nehmen, in dem er mit seinem Käfer in die Elbe rast, letzterer durchquert mit seinem Wohnwagen verschiedene Orte und repariert dabei alte Filmprojektoren. Mit der Zeit freunden sich die beiden Männer an und fahren gemeinsam durch die verschiedenen Orte entlang der innerdeutsche Grenze. Der Wagen, den Robert fährt, weist auf der oberen Vorderseite eine riesige Schrift auf, mit der Bezeichnung *Umzüge*. Daher handelt es sich bei diesem LKW um ein Transitfahrzeug, das ständig auf Achse ist. Der Lastwagen wurde laut Wenders eigens für den Film gekauft. Es wurden Flügel auf die Seiten des Fahrzeuges gemalt und innen an der Tür wurde die Aufschrift *Hermes* angebracht. Somit wurde der Wagen nach dem gleichnamigen Gott benannt, dem Gott des Transports.³³¹ Dies verdeutlicht nochmals den Transitcharakter des Fahrzeuges.

Komplementär dazu erscheinen auch die beiden Figuren Bruno und Robert wie zwei Vagabunden, die ständig unterwegs sind. Das Vagabunden-Dasein ähnelt einerseits den Beckett'schen Figuren, die allesamt trostlos und isoliert sind, aus dem Nichts kommen, keinen Sinn mehr finden und die mit unnützen Tätigkeiten versuchen ihre Zeitspanne auszufüllen.³³² Gleichzeitig thematisiert Wenders auch die Absurdität der beiden Charaktere. Dies spiegelt sich vor allem in ihrem Spiel wieder. So schaut beispielsweise Bruno zu, wie Robert versucht sich aus dem untergehenden Fahrzeug zu retten und lacht ihn dabei aus.³³³ Als daraufhin Robert aus dem Wasser kommt und vor Bruno stehen bleibt, lachen beide Männer über die Situation.³³⁴

³³¹ Vgl. Wenders, *Sofort Bilder*, S. 174

³³² Vgl. Hierzu Kap. 7.22.

³³³ Vgl. *Im Lauf der Zeit*, Regie: Wim Wenders D 1976; Blu-Ray, STUDIOCANAL, 2017, 00:10:29 bis 00:10:32

³³⁴ Vgl. Ebd., 00:12:14 bis 00:12:18

Einen Moment später wird gezeigt, wie sich Robert völlig durchnässt an den LKW anlehnt, während Bruno neben ihm steht und sich dabei erneut amüsiert.³³⁵ Verweise über die erste Begegnung zwischen den beiden Figuren, sowie auch über die Absurdität des Spiels finden sich auch bei Roman Polanski wieder, wie in seinem Kurzfilm *Dwaj ludzie z szafa*, aus dem Jahre 1958, indem zwei Figuren mit einem Schrank aus dem Wasser auftauchen,³³⁶ ähnlich wie Robert, der mit seinem Koffer aus der Elbe kommt, nachdem er sich aus dem sinkenden Wagen befreit hat. Vor allem dadurch, dass Wenders beide Charaktere zunächst in einer Parallelmontage zeigt, wird einerseits eine Art Vorgeschichte etabliert. So zum Beispiel sieht man zunächst Robert mit seinem Käfer durch die Ortschaften fahren,³³⁷ während Bruno verschiedene Tätigkeiten nachgeht und sich schlussendlich im LKW rasiert.³³⁸ Andererseits verdeutlicht Wenders gerade durch die anfängliche räumliche Trennung den Symbolgehalt ihrer ersten Begegnung.

Dies führt der Regisseur auch weiter aus. Als Robert in die Elbe rast, zeigt Wenders beide Charaktere zunächst in einem Schuss/Gegenschuss.³³⁹ Während Kamikaze daraufhin aus dem Wasser kommt und sich beide das erste mal begegnen, wechselt Wenders in einen Two-Shot.³⁴⁰ Infolgedessen kulminiert die Montage in eine gemeinsame Weite, die nochmals ihr Zusammentreffen verdeutlicht.³⁴¹ Als Robert schließlich auf das Fahrzeug zugeht, setzt er sich neben dem Vehikel hin.³⁴² Hierdurch zeigt Wenders, dass beide Figuren in diesem Moment eine Verbindung eingehen.

³³⁵ Vgl. *Im Lauf der Zeit*, 00:13:00 bis 00:13:07

³³⁶ Vgl. *Dwaj ludzie z szafa*, Regie: Roman Polanski POL 1958; YouTube, Lodz Film School, Upload Datum: 19. Juni 2018, Zugriff: 23. März 2023, 00:00:41 bis 00:01:28

³³⁷ Vgl. *Im Lauf der Zeit*, zunächst 00:06:21 bis 00:06:54; erneut von 00:07:24 bis 00:08:22; auch von 00:08:48 bis 00:08:57; so auch von 00:09:27 bis 00:09:43, wie er teilweise sogar mit geschlossenen Augen fährt

³³⁸ Vgl. Ebd., in einer Totalen wird der Möbelwagen eingeführt von 00:06:54 bis 00:07:03; gefolgt von Aufnahmen, in denen Bruno verschiedene Tätigkeiten nachgeht, eine Öllampe nachgießt von 00:07:03 bis 00:07:23; wie er sich umzieht von 00:08:23 bis 00:08:47; eine Zigarette dreht von 00:08:58 bis 00:09:27; anschließend sich rasiert von 00:09:44 bis 00:09:58

³³⁹ Vgl. Ebd., 00:10:13 bis 00:12:04

³⁴⁰ Vgl. Ebd., 00:12:05 bis 00:13:17

³⁴¹ Vgl. hierzu auch die Aussage von David Laderman, der sich ebenfalls auf den Film bezieht, sowie auch auf die weite Kameraeinstellungsgröße, als sich beide Figuren das erste Mal begegnen und sie in einer Einstellung zu sehen sind. Hierzu der Autor: „the mise en scène \"speaks\" for them, framed together in the same shot (no longer separate and crosscut).“; hierzu Laderman, *Driving Visions*, S. 261

³⁴² Vgl. *Im Lauf der Zeit*, 00:13:17 bis 00:13:30

7.4. Das verlassene Haus

Als sich die beide Männer entschließen das Haus von Bruno zu besuchen, besorgen sie sich zunächst ein Motorrad und fahren noch am selben Tag gemeinsam los.³⁴³ In der Nacht kommen sie an ein Ufer an und finden ein Fischerboot vor, mit dem sie über einen Fluss fahren.³⁴⁴ Sowie beide das Ufer erreichen, gehen die Männer durch ein Gestrüpp hindurch.³⁴⁵ Dieses ist dabei ähnlich wie der Sand in *Paris, Texas* zu verstehen.

Es repräsentiert all das, was den Erinnerungen im Wege steht, was sie verdeckt und verzehrt. So ist beispielsweise Bruno in einer Halbtotale zu sehen, wie er an den dunklen Ästen vorbei geht,³⁴⁶ während Robert durch ein zugewachsenes Dickicht hindurch ein Haus erblickt.³⁴⁷ Als Bruno das Gebäude betritt, geht er zunächst an einem Tisch vorbei, während die Kamera ihm folgt. Er betritt einen anderen Raum, dessen Fenster verbarrikadiert ist.³⁴⁸ Das Umherstreifen und Betreten der verschiedenen Räume ist vergleichbar mit dem Aufsuchen der verschiedenen Zellen des Gedächtnisses und dem Versuch etwas darin wieder zu finden.

Während das Haus rein funktional dazu da ist, in ihm zu übernachten, schlafen beide draußen in der Wildnis. Und auch wenn es kein gängiger Durchgangsraum ist, wie beispielsweise ein Flughafen oder eine Raststätte, inszeniert ihn Wenders dennoch als einen. Denn die Figuren halten sich nicht sehr lange bei ihm auf, vielmehr dient er mit den Worten Linschotens gesprochen: „zum *vorläufigen* Ruhepunkt; das Bleiben wird zur Pause, zur kurzen Rast, nach der man um so schneller weitergeht.“³⁴⁹ Auch das Haus ist als ein einsamer Ort zu verstehen, das einerseits durch niemanden bewohnt wird und gleichzeitig die innere Befindlichkeit und Leere von Bruno repräsentiert. Gegen Ende der Szene sieht man erneut das Haus von außen, durch ein Dickicht hindurch.³⁵⁰

³⁴³ Vgl. *Im Lauf der Zeit*, 02:02:33 bis 02:04:20

³⁴⁴ Vgl. Ebd., 02:04:21 bis 02:06:38

³⁴⁵ Vgl. Ebd., 02:06:52 bis 02:07:05

³⁴⁶ Vgl. Ebd., 02:07:06 bis 02:07:18

³⁴⁷ Vgl. Ebd., 02:07:19 bis 02:07:26

³⁴⁸ Vgl. Ebd., 02:08:09 bis 02:09:20

³⁴⁹ Linschoten, "Die Straße und die unendliche Ferne", S. 373

³⁵⁰ Vgl. *Im Lauf der Zeit*, 02:10:55 bis 02:10:58

Hierdurch wird der Hintergrund des Bildes, in dem das Gebäude zu sehen ist, durch das Gestrüpp im Bild-Vordergrund extrapoliert. Dies verdeutlicht noch ein weiteres mal die Wildnis des Ortes. In der nächsten Einstellung sieht man Robert auf einer Rasenfläche schlafen, während die Kamera auf Bruno schwenkt.³⁵¹ Dadurch, dass man zunächst das Haus gesehen hat und sich schließlich die Kamera auf Bruno zubewegt, gibt uns Wenders zu verstehen, dass das Gebäude in Verbindung zu Bruno steht. In einer Totalen sieht man diesen mit dem Rücken zur Kamera gedreht, wie er alleine am Ufer sitzt und weint.³⁵² Dabei nehmen die Bäume und das Gebüsch um ihn herum den dominanten Teil des Bildes ein und stellen die Abgeschlossenheit der Figur dar.

Dadurch lässt sich dieser Ort des Hauses mit der Wüstenlandschaft am Anfang von *Paris, Texas* vergleichen. Es sind so gesehen zwei unterschiedlichen Arten von Seelenlandschaften. Doch beim Haus von Bruno, wie auch dem Gestrüpp rund um das Gebäude herum, dominiert die Dunkelheit, im Death Valley hingegen die Helligkeit. Beide Orte stehen in einem starken Kontrast zueinander, fast wie Tag und Nacht. Sie repräsentieren zwei unterschiedliche Gefühlssituationen, wie auch zwei entgegengesetzte Aggregatzustände. In *Paris, Texas* wird das Heiße, Trockene, Staubige, Helle und Endlose betont, wohingegen in *Im Lauf der Zeit* das Finstere, das Feuchte und Gestrüppartige zur Geltung gebracht wird. Bei *Paris, Texas* wird das sinnlose Umherwandern betont und in *Im Lauf der Zeit* das Klaustrophobische, die Finsternis, das Statische. Bruno und Robert bewegen sich nicht weiter, nicht in dem Sinne, wie es Harry Dean Stanton tut, wenn er beispielsweise die Schienen entlang geht oder von der Nicht-Zivilisation am Anfang des Films bis in die urbane Stadt Houston kommt.³⁵³ Beide Orte sind das jeweilige Gegenteil voneinander, doch sie beschreiben beide das Problem der seelischen Isolation, die Einsamkeit von Bruno, wie auch die von Travis, mit der uns in beiden Filmen Wenders konfrontieren will.

³⁵¹ Vgl. *Im Lauf der Zeit*, 02:10:59 bis 02:11:23

³⁵² Vgl. Ebd., 02:11:19 bis 02:11:23; dies ist die Endposition des Kamera-Schwenks; im nächsten Moment wird ein Close Up gezeigt, Bruno weint von 02:11:23 bis 02:11:39

³⁵³ Vgl. Hierzu sowohl Kap. 7.6.; 7.16.; als auch 7.24.

7.5. Die andere Welt

Die räumliche Dichotomie in *Paris, Texas* wird verstärkt durch das erste Auftauchen von Travis' Bruder Walt. Dieser scheint nämlich in einer ganz anderen Welt zuhause zu sein als Travis. Als er den Anruf erhält, dass Travis gefunden wurde, sieht man ein Close Up von Walt und hinter ihm ein Hochhaus, das in die Höhe ragt.³⁵⁴ Walt trägt eine gelbe Mütze, im Vergleich zu Travis, der eine rote besitzt. Gelb ist erneut eine Signalfarbe und verweist gleichzeitig auf eine Andersartigkeit hin. In der darauffolgenden Einstellung, einer Totalen, stellt sich das Gebäude, das man im Close Up zuvor noch hinter Walt gesehen hat, als eine bloße Abbildung heraus.³⁵⁵ Walt befindet sich vor dem Eingang einer Lagerhalle. Der gesamte Ort ist umzingelt von rechteckigen Konstrukten, darunter die Abbildung des Hochhauses, sowie auch ein Bild von Barbara Streisand, das auf einem Gerüst aufgestellt ist. Diese Gegenstände verweisen somit allesamt auf Baudrillards Begriff des Simulakrums. Es stellt sich nämlich heraus, dass Walt Billboards herstellt und die amerikanische Landschaft mit eben diesen Zeichenträgern ausstattet. Wenders macht hierdurch eine Zeichenhaftigkeit sichtbar, die selbst fast schon künstlich wirkt. Damit steht auch die sterile Lagerhalle in einem starken Kontrast zur Wüstenlandschaft am Anfang des Films.

7.6. Bis ans Ende der Welt

Walt geht zunächst räumlich gesehen verschiedene Stationen durch, die allesamt Transiträume darstellen. Diese Nicht-Orte verwendet Wenders um eine Transformation von einer Welt in eine andere aufzuzeigen. Denn nachdem Walt erfährt, wo sich Travis aufhält, macht sich dieser auf den Weg seinen Bruder zu finden. Zunächst ist eine Einstellung zusehen, in der Walt in einem Flieger sitzt und eine Zeitung durchblättert.³⁵⁶ Der Innenraum des Flugzeugs scheint dunkel, die einzige Lichtquelle kommt von Außen. Die Beleuchtung und sterile Farbgebung erinnert an die zivilisatorische und künstliche Welt, aus der Walt selbst kommt. Der räumliche Übergang wird verdeutlicht durch eine Überblendung und die nachfolgenden Totale, in der Walt an einer Tankstelle zu sehen ist und einerseits von einem grünen Neon-Licht beleuchtet wird und andererseits die untergehende Sonne am Horizont zu erkennen ist.³⁵⁷

³⁵⁴ Vgl. *Paris, Texas*, 00:07:55 bis 00:08:17

³⁵⁵ Vgl. Ebd., 00:08:18 bis 00:08:23

³⁵⁶ Vgl. Ebd., 00:09:21 bis 00:09:36

³⁵⁷ Vgl. Ebd., 00:09:36 bis 00:09:51

Man sieht ihn vor seinem Auto stehend, eine Landkarte studieren. Das grüne Neon-Licht im Vordergrund verstärkt lichttechnisch den Sonnenuntergang am Horizont und damit auch den Dämmerzustand im Hintergrund des Bildes. Wenders zeigt dadurch, dass sich Walt einer neuen Sphäre bzw. einer anderen Welt annähert.

Den Übergangscharakter verstärkt Wenders durch eine weitere Überblendung und die darauffolgende Einstellung, in der man Walt sieht, wie er von einer Straße in einen Landweg abbiegt.³⁵⁸ Er bleibt vor einem Gebäude, mit einer Terrasse stehen, neben einem langen Pfosten, der in die Höhe ragt und an dessen oberen Ende die amerikanische Fahne hängt. Dies deutet daraufhin, dass dieses Gebäude mit einer anderen Instanz verbunden ist und es sich erneut um einen abgeschiedenen Ort handelt. Ein Schild mit der Bezeichnung *M.D. Clinic* hängt an einem der Gerüste und dient als eine Beschreibung dieses Ortes. Jedoch inszeniert Wenders den Schauplatz erneut als einen menschenleeren Raum, der, bis auf das Schild und eine kaum erkennbare rote Rundumleuchte auf einem weißen Fahrzeug, überhaupt keine weiteren Anzeichen einer Klinik aufweist. Im Hintergrund sind lediglich zwei Wohnmobile zusehen, ein schwarzer Truck, sowie ein weißes Auto, mit dem besagten Drehlicht. Vor allem die Camping-Fahrzeuge verweisen eher auf eine Mobilität hin, aber auf keine klinische Anstalt. Darüberhinaus sind auch keine weiteren Patienten zu sehen und somit deuten alle Anzeichen auf einen desolaten Ort hin. Die einzige Person, auf die Walt in dieser Szene treffen wird, ist der Arzt selbst.

Walt wird in Film zunächst eingeführt als jemand, der in einer urbanen und künstlichen Welt zuhause ist. Als er jedoch in dieser Szene die Wüstenlandschaft betritt und auf den Arzt, gespielt von Bernhard Wicki, trifft, verwendet Wenders erneut das Motiv des *Fish out of Water*. Der Regisseur charakterisiert Walt hier als jemanden, der sich in dieser anderen Welt nicht zurecht findet. Zuerst wird Walt in einer weiten Einstellung gezeigt, umzingelt von der Prärie- und Wüstenlandschaft und der Gebirgskette am Horizont, sowie den Camping-Fahrzeugen im Hintergrund.³⁵⁹ Als er auf das Gebäude zugeht, kommt Wicki aus einem der Wohnmobile heraus und begrüßt Walt. Dieser bleibt auf der Terrasse stehen, während sich Wicki ihm gegenüber auf eine Bank hinsetzt. Durch die anfängliche Positionen der beiden Charaktere: der eine sitzt, während der andere steht und den darauffolgenden Schuss/Gegenschuss wird auch eine Diskrepanz sichtbar.³⁶⁰

³⁵⁸ Vgl. *Paris, Texas*, 00:09:51 bis 00:10:09

³⁵⁹ Vgl. Ebd., 00:10:17 bis 00:10:51

³⁶⁰ Vgl. Ebd., 00:10:52 bis 00:12:08; Schuss/Gegenschuss zwischen Wicki und Stockwell

Sie gehen keine wirkliche Verbindung miteinander ein. Auch von der Kleidung her unterscheiden sich die beiden Figuren voneinander. Während Wicki einen Strohhut trägt, eine Zigarre raucht und eine legere Kleidung an hat, trägt Walt eine saubere Jacke, die nicht generisch zu der staubigen Wüste steht und sich somit vom Hintergrund des Bildes abgrenzt. Der Arzt verlangt Geld von ihm, im Gegenzug dazu verspricht er Walt die Sachen seines Bruders zurückzugeben. Auch wenn sich Walt weigert sich erpressen zu lassen, geht er darauf letztendlich ein. Dies verdeutlicht nochmals Walts Rollenbild als jemanden, der aus der urbanen Welt kommt und sich in der Wildnis nicht zurecht findet.

Die dritte Station, die Walt bereist, um Travis zu finden, zeigt Wenders in der nächsten Szene auf. Walt ist mit dem Auto an einer Kreuzung stehen geblieben. Ein Point of View von ihm zeigt die asphaltierte Hauptstraße vor ihm,³⁶¹ ein weiterer POV den Landweg zu seiner linken.³⁶² Daraufhin biegt Walt von der zubetonierten Straße ab und fährt den Landweg entlang. Die Perspektive der Kamera, eine Totale, zeigt im Vordergrund am Wegesrand zahlreiche Briefkästen.³⁶³ Diese sind als zivilisatorische Gegenstände zu verstehen, die auf Menschen hindeuten, die aus der Blickrichtung der Kamera an diesem Ort wohnen. Im Gegensatz dazu fährt Walt in die entgegengesetzte Richtung und steuert damit auf die tiefe Wildnis zu, die durch die Gebirgskette am Horizont und durch den aufwirbelnden Staub seines Autos symbolisiert wird. In der nächsten Einstellung sieht man Travis, der eine Wiesenlandschaft entlang geht.³⁶⁴ In der linken Bildhälfte ist ein Strommast zu sehen, dessen Leitungen in das Off des Bildes hinausragen. Travis überquert einen Zaun, der erneut als eine Schnittstelle zu interpretieren ist und geht auf die entgegengesetzte Richtung und damit auf die Einöde zu, das durch das hohe Gras und Gestrüpp in der rechten Bildhälfte verdeutlicht wird. Womöglich kehrt Travis in die Wildnis zurück. Er geht dabei nach rechts ins Off und verlässt das Bild, während Walt aus der Weite mit dem Auto in den leeren Frame kommt und nach links weiterfährt. Auf eine semantische Weise haben sich somit ihre Wege gekreuzt.

All die Räume, angefangen mit dem Flugzeug, der Tankstelle, der entlegenen Arztpraxis arbeiten auf diesen Moment hin, indem Walt in die Wildnis kommt und seinen Bruder wiederfindet. Wenders macht dadurch einen räumlichen Übergang von einer Welt in die

³⁶¹ Vgl. *Paris, Texas*, 00:12:09 bis 00:12:11

³⁶² Vgl. Ebd., 00:12:18 bis 00:12:20

³⁶³ Vgl. Ebd., 00:12:38 bis 00:12:47

³⁶⁴ Vgl. Ebd., 00:12:48 bis 00:13:21

andere sichtbar, an deren Endpunkt sich beide Brüder wieder begegnen. Im Laufe der Geschichte gehen sie wieder von der Wildnis zurück in die Zivilisation. Somit bewegen sich Walt und Travis ganz anders, als Robert und Kamikaze. Denn in *Im Lauf der Zeit* sind diese räumlichen Übergänge und Dichotomien in diesem Maße nicht vorhanden.

Darüberhinaus spricht Glasenapp die Figurenkonstellation in den beiden Filmen an.

Laut dem Autor habe Travis im Vergleich zu Bruno und Kamikaze Einfluss auf andere, indem er sie „in Bewegung setzt - in ganz handfester Hinsicht zunächst Walt,

anschließend dann Hunter und Jane -, der Konstellationen gravierend verändert ...“³⁶⁵

Doch genauso wirken die anderen Charaktere auf Travis ein. Denn als Walt seinen Wagen anhält und Travis anredet, bleibt dieser zwar stehen,³⁶⁶ doch er redet nicht. Erst im Laufe des Films erlangt er die Sprache wieder zurück. Durch Walt kommt Travis zurück in die Gesellschaft. Doch dies geschieht schrittweise. Die gemeinsame Familienbande bindet die Brüder zwar zusammen, aber auch die Unterschiede trennen sie voneinander. Dadurch, dass der Film die beiden Figuren bereits zu Beginn als Charaktere etabliert, die aus jeweils unterschiedlichen Welten stammen, wird die Differenz im Moment ihrer Begegnung ebenfalls offenkundig. In einer Halbtotale hat Walt bereits die Beifahrertür des Wagens aufgemacht, doch statt vorne, steigt Travis hinten ein. Auf einer Metaebene gehen sie zwar aufeinander ein, aber dennoch sind sie räumlich voneinander getrennt und dies suggeriert bereits eine Diskrepanz.³⁶⁷ Dies wird auch durch die folgende Szene verstärkt, in der sie gemeinsam im Auto sitzen.³⁶⁸ Während Walt redet und mit Travis versucht ein Gespräch anzufangen, bleibt dieser stumm.

7.7. This Hotel Room

Der nächste Ort, den die beiden Brüder bereisen, wird in einer weiten Einstellung eingeführt. Es handelt sich dabei um eine Hotelabsteige. In einer Totalen sieht man zunächst zwei weiße Hütten.³⁶⁹ Eines der beiden Gebäude hat ein rotes Dach, das dadurch wieder eine Signalwirkung aufweist und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zieht. Walt trägt die Koffer aus dem Wagen heraus und macht seinem Bruder die Tür des Autos auf. Im Hintergrund ist eine Gebirgskette zu sehen und neben dem Gebäude

³⁶⁵ Glasenapp, *Wim Wenders. PARIS TEXAS*, S. 41

³⁶⁶ Vgl. *Paris, Texas*, 00:13:39

³⁶⁷ Vgl. Ebd., 00:14:50 bis 00:15:24, bei 00:14:51

³⁶⁸ Vgl. Ebd., 00:15:25 bis 00:16:37

³⁶⁹ Vgl. Ebd., 00:16:37 bis 00:16:58

steht ein Windrad, das den Peripherie-Charakter des Ortes und gleichzeitig die Abgeschiedenheit verstärkt. Zeitgleich merkt man jedoch, dass die beiden Brüder die einzigen Personen weit und breit sind. Im Hintergrund ist erneut die desolante Filmmusik vom Anfang zu hören, das wieder die wehmütige Einsamkeit der Landschaft verstärkt.

Die nächste Einstellung zeigt das Hotelzimmer von innen.³⁷⁰ Dieses ist funktional gesehen als ein Ort des Transits zu verstehen und entspricht nach der Definition Augés einem Durchgangsraum. Jedoch setzt Wenders diesen Ort filmisch anders um. Als beide Brüder das Zimmer betreten, schauen sie sich zunächst im Raum um. Während die Gegenstände, wie zum Beispiel ein Fernseher, eine Tischlampe, sowie ein Stuhl, die offene Tür zum Badezimmer darauf hindeuten, dass es sich dabei rein funktional um ein Hotelzimmer handelt, ist das Bett im Raum mit einem roten Stoff bedeckt. Dadurch bekommt dieses eine Signalwirkung, verstärkt gleichzeitig den Charakter eines Stundenhotels und die Bedeutung eines nicht permanent bewohnbaren Ortes. Somit zeigt Wenders das Zimmer einerseits als einen Raum des Transits, jedoch ist dieses andererseits auch als ein metaphorischer Ort zu denken. Nämlich stellt dieser Schauplatz für Wenders auch einen Transformationscharakter dar. Beide Figuren befinden sich nämlich in einem Übergang, von einem Beziehungsstatus, den sie haben zu einem anderen. Dies macht Wenders dahingehend sichtbar, dass Travis zunächst auf dem besagten roten Bett Platz nimmt, während sich Walt ihm gegenüber hinsetzt.³⁷¹ Im nächsten Moment schlägt Walt ihm vor ein Bad zu nehmen, während dieser für Travis neue Sachen kaufen geht. Daraufhin vergleicht Walt seine Schuhe mit denen seines Bruders, kommt ihm dadurch näher, setzt sich neben Travis hin und betritt somit seine Domäne.³⁷² Einerseits bindet die beiden Figuren ihre besagte Familienbande, doch im nächsten Close Up sieht man auch, was sie voneinander trennt.³⁷³ Während die Stiefel von Travis sehr mitgenommen ausschauen, glänzen hingegen die von Walt. Dadurch charakterisiert Wenders Travis als jemanden, der aus dem Nomadentum kommt und seine Schuhe lange nicht mehr gewechselt hat, während Walt als eine Figur gezeichnet wird, der aus einer städtischen und urbanen Welt stammt.

³⁷⁰ Vgl. *Paris, Texas*, 00:16:59 bis 00:17:55; die Kamera bewegt sich auf das Bett zu, sowie sich die Brüder hinsetzen

³⁷¹ Vgl. Ebd., 00:17:31 bis 00:17:50

³⁷² Vgl. Ebd., 00:17:53 bis 00:17:55

³⁷³ Vgl. Ebd., 00:17:55 bis 00:17:59

Beide sind daraufhin in gemeinsamen Einstellung zu sehen.³⁷⁴ Als Walt dann noch spielerisch das linke Knie von Travis berührt, erneut ein Anzeichen für eine Annäherung, zuckt dieser zusammen.³⁷⁵ Walt steht daraufhin auf und macht sich auf den Weg neue Sachen für Travis zu kaufen. Dies könnte als einen weiteren Versuch zu deuten sein Travis für die urbane Welt vorzubereiten und somit würde ein weiterer Übergang in ihrer Beziehung stattfinden. Walt verlässt daraufhin den Frame und Travis bleibt alleine zurück.³⁷⁶ Es ertönt ein weiteres mal die desolate Filmmusik vom Anfang des Films,³⁷⁷ während er sich in dem Raum umschaute, sich dabei merklich unwohl fühlt und schluchzt.³⁷⁸ Womöglich werden ihm die Gegenstände um ihn herum, sowie auch die Annäherung seines Bruders zu viel. Er macht sich erneut auf den Weg in die Wildnis.

In der nächsten Szene wird zunächst Travis in einer Totalen gezeigt, wie er die Schienen entlang geht.³⁷⁹ Diese gehören generisch gesehen zu der Welt der Nicht-Sesshaftigkeit und des Reisens. Dabei wird er von seinem Bruder Walt aufgehalten. Als er auf Travis zugeht, sind beide in einer Halbtotale zu sehen.³⁸⁰ Hinter ihnen ist die Kleinstadt zu erkennen, die sie soeben verlassen haben. Häuser, Billboards, Telefonmaste sind in der Ferne sichtbar. All diese Gegenstände repräsentieren die Welt der Zivilisation, die sie gerade hinter sich lassen. Als Walt jedoch in die entgegengesetzte Richtung schaut, diejenige auf die Travis zugeht und ihn fragt, was dieser dort wolle, sieht man ihren gemeinsamen Point View: riesige Felder, eine lange Gebirgslandschaft und den weiten Horizont.³⁸¹ Die Welt, in die Walt seinen Bruder hineinführen wollte, ist diesem zu eng geworden und eigentlich möchte Travis an dieser Stelle in seine zurück. Die Schienen sind wiederum metaphorisch zu denken und betonen die sinnbildhafte Bildsprache, als ob sie in ein Nirgendwo führen würden. Als Walt Travis überredet mit ihm wieder mitzukommen, erfolgt auch gleichzeitig der Übergang in ihrer Beziehung.³⁸²

³⁷⁴ Vgl. *Paris, Texas*, 00:17:59 bis 00:18:17

³⁷⁵ Vgl. Ebd., 00:18:10

³⁷⁶ Vgl. Ebd., 00:18:26 bis 00:18:55

³⁷⁷ Vgl. Ebd., 00:18:34 bis 00:19:09 ist die Musik zu hören

³⁷⁸ Vgl. Ebd., 00:18:25 bis 00:18:55; bei 00:18:48 schaut er sich im Raum um; bei 00:18:49 schluchzt er

³⁷⁹ Vgl. Ebd., 00:20:44 bis 00:22:48

³⁸⁰ Vgl. Ebd. 00:21:10 bis 00:21:29

³⁸¹ Vgl. Ebd., 00:21:30 bis 00:21:35

³⁸² Vgl. Ebd., 00:21:36 bis 00:22:07

7.8. Only The Lonely

Von einem fahrenden Auto aus, sieht man auf die offene Straße.³⁸³ Der Himmel ist verdunkelt und bewölkt. Die Straße wirkt zunächst menschenleer. Plötzlich sind vereinzelte Straßenlaternen und leuchtende Hotelschilder am Wegesrand zu erkennen, auch die ersten entgegenkommenden Autos, die ihre Scheinwerfer eingeschaltet haben.³⁸⁴ Dadurch kommen Travis und sein Bruder Walt aus der Finsternis heraus und betreten einen zivilisatorischen Raum. Die ersten Zeichen urbaner Zivilisation sind in Form von Neon-Lichtern zu erkennen. Sie bleiben vor einem Hotel stehen, dessen Eingangsbereich auch von Lichtröhren erhellt ist.

Der nächste Ort, den sie bereisen, ist ein Diner. Die Farbgebung ist dabei sehr stark an die Bilder von Hopper angelehnt. Der gesamte Außenbereich vor dem Restaurant ist mit einem artifiziellen grünen Neon-Licht ausgeleuchtet. Walt ist zunächst in einer Totalen zu sehen, wie er vom Außenbereich des Lokals zu einer Telefonzelle geht.³⁸⁵ Er nimmt Kontakt mit Hunter in Los Angeles auf. Dabei fungiert das Telefon als Sprachrohr zur zivilisatorischen Welt.³⁸⁶ Als er mit Hunter spricht, schaut er zu Travis hinüber. Diesen sieht man in einer Totalen regungslos und alleine im Diner sitzen.³⁸⁷ Durch die Umrandung des Schaufensters wirkt Travis wie eingerahmt. Hierbei zeigt Wenders innerhalb einer statischen Einstellung eine weitere Kadrierung, in der Travis isoliert und gleichzeitig von urbanen Gegenständen eingegrenzt wird, zum einen durch die eckigen Fenster und andererseits durch die Simulakra, der Zeichen urbaner Konsumwelt in Form von übergroßen rechteckigen Werbetafeln, die auf Angebote des Diners verweisen,³⁸⁸ von den gleichen urbanen Gegenständen, von denen er kurze Zeit zuvor im Hotelzimmer flüchten wollte.³⁸⁹ Auch die Kameraarbeit Robby Müllers verstärkt den hermetisch abgekapselten Raum, in dem sich Travis befindet. Die Scheinwerfer, die auf die Fassade des Diners gerichtet sind, betonen noch ein weiteres mal den Rahmen, rund um Travis herum und rücken ihn nochmals in den Fokus.

³⁸³ Vgl. *Paris, Texas*, 00:22:09 bis 00:22:45

³⁸⁴ Vgl. Ebd., 00:22:25 bis 00:22:32

³⁸⁵ Vgl. Ebd., 00:23:10 bis 00:23:29

³⁸⁶ Vgl. Ebd., 00:23:29 bis 00:23:49

³⁸⁷ Vgl. Ebd., 00:23:50 bis 00:24:04

³⁸⁸ Dabei sind Werbetafeln wie „Fast any time“, „full menu“, „Entrance“, „Hamburgers“ zu sehen

³⁸⁹ Vgl. Hierzu die Analyse der Hotelzimmer-Szene in Kap. 7.7.

Den Ort des Diners inszeniert Wenders als einen entmenslichten Raum. Die anderen Gäste sind schwach zu erkennen, denn ihre Gesichter und Sitzbereiche sind verdunkelt. Lediglich ist Travis zu sehen. Die anderen Besucher:innen sitzen jeweils zu zweit an jedem einzelnen Tisch, während Travis alleine ist. Durch den Einsatz des Lichts, der Zweisamkeit der anderen Gäste, sowie auch durch die Einrahmung seines Protagonisten, betont Wenders in dieser Einstellung die Einsamkeit und Isolation von Travis, der sich als Fremdling in einer anderen Welt wiederfindet. Die Einstellung verfolgt erneut das Prinzip des *Fish out of Water*, gleichzeitig lässt sich auch der Begriff der *Fremde* von Bollnow heranziehen. Hierzu schreibt dieser: „Das Eigene und das Fremde stehen so einander gegenüber [...] Fremd ist immer das ‚andere‘, was dem eigenen Wesen widerspricht, was einen dadurch beunruhigt und in der eignen Sicherheit erschüttert.“³⁹⁰ Im Folgenden wird auf ähnliche Darstellungsweisen eingegangen, die sich sowohl in *Alice in den Städten*, als auch in *Der Stand der Dinge* wiederfinden.

7.9. Motel Room

Als Philip Winter in *Alice in den Städten* ein Hotelzimmer bezieht, macht Wenders eine vergleichbare räumliche Isolation sichtbar. Der Regisseur zeigt seinen Protagonisten zunächst in einer Totalen, wie dieser die zugehängten Gardinen vom Fenster wegschiebt und hinaus auf die dicht befahrene Straße blickt.³⁹¹ Dabei ist Winter zunächst von hinten zu sehen und sein Gesicht vorerst nicht zu erkennen. Man sieht durch das Fenster hindurch den regen Straßenverkehr, sowie auch die zahlreichen Werbetafeln, die auf das Motel, indem sich Winter gerade befindet, verweisen. Wie auch Travis, wenn nicht sogar stärker, ist Philip Winter, im Laufe des Filmes immer wieder, umzingelt von Billboards, Straßenschildern, Simulakras, denen er am Wegesrand begegnet, so auch durch die Radioübertragungen, die er im Auto hört oder die Werbungen die er im Fernsehen sieht. Somit wird der Konsumismus immer wieder thematisiert. Dabei verweisen diese Zeichenträger auf eine menschliche Abwesenheit hin und machen somit die Einsamkeit von Winter sichtbar.

³⁹⁰ Bollnow. *Mensch und Raum*, S. 66

³⁹¹ Vgl. *Alice in den Städten*, Regie: Wim Wenders D 1974; Blu-Ray, STUDIOCANAL, 2017, 00:09:02 bis 00:09:32; am Ende geht Winter durch den gesamten Raum

Gleichwohl ist Winter im Hotelzimmer wie ein *Etui Mensch* bei Benjamin in einer Art räumlichen Sarg eingeschlossen und von der städtischen Öffentlichkeit getrennt.³⁹² Das Sarghafte wird in dem Hotelzimmer durch die dunklen Stoffe der übergroßen Vorhänge verdeutlicht, mit denen der gesamte restliche Raum bedeckt ist. Daraufhin schaltet er den Fernseher ein. In einer Totalen sieht man wie Winter sich aufs Bett legt.³⁹³ Im Fernsehen läuft der Film *Lincoln* von John Ford mit Henry Fonda. Winter schläft daraufhin ein und träumt von einer endlosen Straße, während John Ford im Hintergrund läuft.³⁹⁴ Dieses Sinnbild der Straße erinnert an das *Down to the Rabbit Hole* in *Alice im Wunderland*. Infolgedessen kann man durch den Traum die nachfolgende Handlung als eine intrinsische Diegese des Protagonisten deuten, sodass die künftigen Ereignisse selbst als ein Traum von Winter gesehen werden können.³⁹⁵ Als er wieder aufwacht, läuft eine Werbung im Fernsehen.³⁹⁶ Daraufhin steht er auf und vernichtet den Fernsehapparat, das erneut als eine Konsumismuskritik zu deuten ist und auf den Begriff des *Destruktiven Charakters* bei Benjamin verweist, der sich auf eine Außerkraftsetzung gesellschaftlicher Umstände bezieht.³⁹⁷

7.10. Das einsame Dasein

Auch die Wohnung der Frau, die Philip Winter in *Alice in den Städten* besucht, während er auf der Suche nach einer Schlafgelegenheit ist, inszeniert Wenders als einen einsamen, abgekapselten Ort. Als Winter an der Eingangstür klopft, öffnet sie ihm die Wohnung und er betritt den Raum.³⁹⁸ Daraufhin geht er zu einem Tisch, wo er seine Sachen ablegt, während die Kamera statisch bleibt und ihn von hinten zeigt.³⁹⁹ Dabei ertönt erneut die desolate Musik vom Anfang des Films.⁴⁰⁰

³⁹² Vgl. Benjamin, Walter, "Der destruktive Charakter", in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 182018, S. 289-290, hier S. 290

³⁹³ Vgl. *Alice in den Städten*, 00:09:33 bis 00:09:40; sowie von 00:09:50 bis 00:09:56; nochmals von 00:10:26 bis 00:10:56

³⁹⁴ Vgl. Ebd., 00:10:04 bis 00:10:10

³⁹⁵ Wobei dies natürlich nur eine weitere Interpretationssichtweise auf den Film ermöglicht und im Film auch nicht explizit vom Traum die Rede ist.

³⁹⁶ Vgl. *Alice in den Städten*, 00:11:12 bis 00:11:33

³⁹⁷ Vgl. Benjamin, "Der destruktive Charakter", S. 289; vgl. *Alice in den Städten*, 00:11:26 bis 00:11:37

³⁹⁸ Vgl. Ebd., 00:24:23 bis 00:24:48

³⁹⁹ Vgl. Ebd., 00:24:49 bis 00:24:55

⁴⁰⁰ Vgl. Ebd., 00:24:50 bis 00:25:04

In der gleichen Einstellung sieht man die Fensterrahmen, die das Zimmer von der Außenwelt und der Skyline trennen. Die ganze Stadtlandschaft, die durch das Fenster zu sehen ist, umspannt das gesamte Bild wie eine Klammer, als ob Winter dem dunklen Kräften draußen nicht entgehen kann, als wäre er eingesperrt wie in einem Gefängnis. Darüberhinaus ist das gesamte Zimmer abgedunkelt und auch das Leben der Frau wird durch die Finsternis und die wenigen Gegenstände, die sie auf dem Tisch hat, als ein Eremiten-Dasein dargestellt. Die Becher, sowie eine Flasche und auch ein Teller, die auf dem Tisch zu sehen sind, sind als solche erkennbar und weisen daher eine rein generische Funktion auf, verweisen daher nur auf sich selbst hin und verdeutlichen die Schlichtheit des Raumes.

Wenders charakterisiert Winter jedoch auch als eine beziehungsunfähige Figur. Die Frau ist dabei eine Emanation von ihm und stellt seine personifizierte Nicht-Beziehung dar. Sie sagt ihm nämlich: „Du kannst hier nicht bleiben.“⁴⁰¹ Infolgedessen wird an dieser Stelle seine Entwurzelung deutlich gemacht. Im Vergleich zu Travis, der ein Wanderer ist, befindet sich Winter in einer permanenten Schwebelage, in einem Dauer-Limbo. Er ist wie in einem Durchgangsstadium und berührt dabei nichts. Ähnlich einem Raum ohne Eigenschaften, oder wie dies Certeau und Augé es bezeichnen würden, einem Nicht-Ort, zieht er an den Dingen vorbei. Winter entspricht viel mehr der Denkfigur des *Flaneurs* bei Benjamin. Dieser müsse sich nicht beeilen und somit könne auch Zeit vergehen. Dies beschreibt eine ganz andere Haltung, als es beispielsweise die Räume der Büros oder der Fabriken tun, die nach ganz bestimmten Zeitabläufen funktionieren und in denen keine Zeit vergeudet werden darf. Das Flanieren schließt gleichzeitig auch Entdeckungen mit ein und eine sorglosere Haltung, mit der man sich durch die Orte hindurch bewegen kann.⁴⁰² Das Entdecken ist wiederum simultan zum photographischen Festhalten von bestimmten Momenten zu denken, eine Handlung, die Winter durch den gesamten Film hindurch einnimmt.

⁴⁰¹ Vgl. *Alice in den Städten*, 00:27:35 bis 00:27:37

⁴⁰² Vgl. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 525

7.11. Das Hotel an der Küste Portugals

Ein Filmteam dreht in den Wüstenlandschaften an der Küste Portugals einen postapokalyptischen Science-Fiction Film. Als ihnen jedoch die Filmrollen ausgehen, unterbrechen sie die Dreharbeiten vorzeitig. Dies veranlasst sie dazu in ihrem Hotel zu verbleiben. Sie ziehen sich in ihre Zimmer zurück, viele von ihnen geben die Hoffnung, auf ein baldiges Fortsetzen der Dreharbeiten, auf. Der deutsche Regisseur des Films Friedrich Munro, dessen Name an den von Friedrich Wilhelm Murnau angelehnt ist,⁴⁰³ versucht vergebens den Produzenten Gordon in Los Angeles zu erreichen. Als sich dieser jedoch nicht meldet, macht sich Munro auf den Weg nach Hollywood um Gordon zu finden.

Zunächst wird das Hotel in *Der Stand der Dinge* als ein einsamer und isolierter Ort etabliert, jenseits jeglicher Zivilisation oder Ansiedlungen. Dies macht Wenders vor allem dadurch sichtbar, dass man keine anderen Gäste im Hotel sieht. Man trifft auf keine unbekannten Leute. Die Figuren kennen sich alle untereinander und dennoch gehen sie keine Verbindungen miteinander ein. Wenders' Hotel entspricht somit der Definition der Einsamkeit bei Augé, wonach das Individuum nur mit sich selbst konfrontiert sei und an einem Nicht-Ort auch keine Relationen entstehen können.⁴⁰⁴ So zeigt Wenders beispielsweise in *Der Stand der Dinge* eine Szene, in der eines der Mädchen auf der Schreibmaschine ihrer Mutter klappert, während diese ein Aquarell-Bild malt.⁴⁰⁵ Doch die Frau geht mit der Tochter keine sinnvolle Verbindung ein, vielmehr kritisiert sie das Kind und wenn sie miteinander sprechen, dann reden sie aneinander vorbei.

Darüberhinaus befindet sich jede(r) in einem eigenen für sich abgeschiedenen isolierten Raum. Dabei arbeitet Wenders gezielt mit den Motiven des Rahmens und des Fensters. So entfernt sich beispielsweise die Kamera in einer Rückwärtsbewegung von einem Fensterrahmen weg durch ein Vorzimmer und bewegt sich daraufhin auf ein Badezimmer zu, wo man einen Mann alleine in der Badewanne sieht, während sein Radio im Hintergrund läuft.⁴⁰⁶ In der Anfangsposition der Kamera-Einstellung sieht man noch durch das Fenster hindurch das offene Meer, gleichzeitig ist aber das Zimmer durch das Glas und den Fensterrahmen von der äußeren Welt abgekapselt.

⁴⁰³ Vgl. Wenders, Wim, "Der Zauberer des Lichts", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 183-197, hier S. 188

⁴⁰⁴ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 104

⁴⁰⁵ Vgl. *Der Stand der Dinge*, Regie: Wim Wenders PRT, D, US 1982; Blu-Ray, STUDIOCANAL, 2020, 00:21:25 bis 00:22:04

⁴⁰⁶ Vgl. Ebd., 00:20:14 bis 00:20:43

Ein ähnliches Muster verwendet Wenders auch bei der darauffolgenden Einstellung, in der man eine Frau, in einer Totalen, vor einem Fensterrahmen sieht.⁴⁰⁷ Dabei ertönt eine desolate Filmmusik, während sie ein Buch aufschlägt und darin liest. Da sie in einer Weiten zu sehen ist, wirkt sie im Verhältnis zum restlichen Raum klein, wohingegen das Zimmer den dominierenden Bildteil einnimmt. Durch das Fenster hindurch sieht man zwar auf das offene Meer hinaus, doch die Frau ist durch das Glas von der Außenwelt hermetisch getrennt.⁴⁰⁸ Lediglich das Licht von draußen fällt auf ihr Gesicht. Außerdem liest sie in der Szene ein Buch. Damit geht sie eine einsame Tätigkeit nach. Wie auch Philip Winter in *Alice in den Städten* eine einsame Handlung ausübt, indem er photographiert, so ist auch das Lesen als eine solche zu deuten. Kurze Zeit später wird eine weitere Frau gezeigt, wie sie an ihrer Violine spielt. Dabei ist sie in einem Medium Close Up, mit dem Instrument in der Hand, zu sehen, während der Fensterrahmen mittig vom Bild als eine Trennlinie dient, die die Frau von der äußeren Welt trennt.⁴⁰⁹

Die Tatsache, dass jeder für sich isoliert agiert, ein Mann in der Badewanne gezeigt wird, sowie eine Frau, die ihr Aquarell-Bild malt, als auch die andere Frau, die die Geige spielt, zeugt einerseits von der Einsamkeit der Figuren, da sie einsame Tätigkeiten nachgehen und gleichzeitig macht es diese Handlungen allesamt sinnlos. Denn die eine Frau spielt zwar ihre Geige, aber ohne Publikum, sowie auch ein Mann an seiner Gitarre spielt,⁴¹⁰ jedoch hört ihm niemand dabei zu. Dadurch inszeniert Wenders desolate Bilder, die eigentlich auf ein apokalyptisches Ende hindeuten, einem Aus jeglicher gesellschaftlicher Interaktion. Sie interagieren nicht miteinander und wenn dann nur über Distanz. Das ist wiederum auch ein Beckett'sches Thema. In einigen seiner Stücke, darunter auch *Warten auf Godot*, geht die Isolation der Figuren soweit, bis zu einer völligen Immobilität der Charaktere.⁴¹¹ Dies scheint somit auch ein durchgängiges Thema bei Wenders zu sein.

⁴⁰⁷ Vgl. *Der Stand der Dinge*, 00:21:04 bis 00:21:12; die desolate Musik fängt bei 00:20:59 an, kurz bevor sie zum Fenster geht

⁴⁰⁸ Vergleichbar mit Hoppers Bild *Cape Cod Morning* in Kap. 6

⁴⁰⁹ Vgl. *Der Stand der Dinge*, 00:24:20 bis 00:24:43

⁴¹⁰ Vgl. Ebd., 00:25:38 bis 00:25:52

⁴¹¹ Vgl. Hierzu Kap. 7.11; sowie 7.22

Wohingegen die Kinder die einzigen zu sein scheinen, die miteinander interagieren können. Dies macht Wender sichtbar, indem er in einer Totalen zwei kleine Mädchen zeigt, die eine Treppe hinunterlaufen hin zu einer Terrasse auf der ein junger Mann vor seiner Schreibmaschine sitzt.⁴¹² Die Mädchen rufen ihn, aber dieser reagiert nicht. In einer näheren Einstellung sieht man den Mann vor seiner Schreibmaschine sitzend.⁴¹³ Das Schreiben ist dabei als eine weitere einsame Tätigkeit zu deuten. Darüberhinaus hat der Mann Kopfhörer an, die ihn dadurch auf einer akustischen Ebene von der äußeren Welt trennen. Statt auf die Kinder zu reagieren, tippt er weiter auf seiner Schreibmaschine.

Daher handelt es sich bei den Hotel-Szenen in *Der Stand der Dinge* um Momentaufnahmen und Porträts, die alle dazu geneigt sind, das Statische der jeweiligen Befindlichkeit abzubilden. Die Figuren durchleben keine dramatischen Zustände, sondern sie sind statisch und ihrem Sein gefangen. Die Einsamkeit, die sie haben, wird räumlich durch die verschiedenen Rahmenmotive und dem Aufzeigen der Dichotomien aufgezeigt, aber auch durch die Abwesenheit jeglicher Entwicklungen. Anders als in einem Dramatischen Kino, in dem die Figuren Probleme oder Hindernisse überwinden müssen, sind hier die Charaktere in ihrer Statik und ihren Ängsten gefangen. Vielmehr sind sie selbst die Hürde. Sie können den Käfig nicht verlassen, der ihre Existenz ausmacht. Insofern ähnelt es auch den Figuren von Beckett. Das Statische ist das Wesen seiner Figuren, die sich nicht entschließen können irgendeine Handlung zutun. In *Warten auf Godot* findet sich eine solche Szene wieder:

„WLADIMIR: So ist die Zeit vergangen.
ESTRAGON: Sie wäre sowieso vergangen.
WLADIMIR: Ja. Aber langsamer!
Pause.

ESTRAGON: Was sollen wir jetzt machen?
WLADIMIR: Ich weiß es nicht.
ESTRAGON: Komm wir gehen.
WLADIMIR: Wir können nicht.
ESTRAGON: Warum nicht?
WLADIMIR: Wir warten auf Godot.“⁴¹⁴

Auch die Tatsache, dass Munro den Produzenten lange nicht finden kann, erinnert an Godot, sowie sich auch die beiden Namen ähneln: Gordon = Godot.

⁴¹² Vgl. *Der Stand der Dinge*, 00:54:20 bis 00:54:39

⁴¹³ Vgl. Ebd., 00:54:40 bis 00:55:10

⁴¹⁴ Beckett, Samuel, *Warten auf Godot*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ³⁸2021, S. 125

7.12. Paris

Als beide Brüder auf den Weg nach Los Angeles sind, macht Wenders wiederum die entgegengesetzte räumliche Transformation von der Wildnis zurück zur Zivilisation sichtbar. Gleichzeitig zeigt er auch eine Entwicklung innerhalb der Beziehung der beiden Brüder auf. Während beide anfangs noch räumlich voneinander getrennt sind, indem Walt am Steuer sitzt, sein Bruder hinter auf der Rückbank Platz genommen hat und noch immer stumm bleibt,⁴¹⁵ fängt Travis mit der Zeit an zu reden. Sein erstes Wort: „Paris“⁴¹⁶. Als sie sich beide daraufhin entscheiden mit dem Wagen nach Los Angeles zu fahren, statt mit dem Flugzeug zu fliegen, weil sich Travis im Flieger nicht wohl fühle,⁴¹⁷ kommen sich die beiden Brüder noch näher. Denn kurze Zeit später sitzt Walt am Steuer, während Travis sich nach vorne gelehnt hat und ihm das Foto von dem Stück Land in Paris, Texas zeigt.⁴¹⁸ Travis redet nun und die Tatsache, dass er sich nach vorne gelehnt und dadurch in den Bereich von Walt vorgedrungen ist, deutet auf eine Annäherung hin. Auf dem Foto, das Travis seinem Bruder zeigt, ist ein Schild mit der Aufschrift *For Sale* zu erkennen, das inmitten einer riesigen Wüstenlandschaft zu sehen ist.⁴¹⁹ Das Foto ist gleichzeitig auch der Sehnsuchtsort von Travis, sein letztes Überbleibsel seiner Hoffnungen und Träume, sein persönlicher utopischer Ort.

Die darauffolgende Einstellung zeigt die beiden Brüder von außen in dem fahrenden Wagen.⁴²⁰ Es ist Nacht und die Autoscheinwerfer beleuchten den Highway. Diesmal sitzen die beiden Brüder nebeneinander. Kurze Zeit später ist Walt als Beifahrer in einem Close Up zu sehen,⁴²¹ während im Gegenschuss Travis am Steuer sitzt.⁴²² Sie haben die Plätze erneut getauscht. Somit macht Wenders eine weitere relationale Entwicklung zwischen den beiden Brüdern sichtbar.

⁴¹⁵ Vgl. *Paris, Texas*, 00:25:57 bis 00:26:43

⁴¹⁶ Vgl. Ebd., 00:26:43

⁴¹⁷ Vgl. Ebd., 00:27:28 bis 00:29:13

⁴¹⁸ Vgl. Ebd., 00:31:08 bis 00:32:39

⁴¹⁹ Vgl. Ebd., 00:31:29 bis 00:31:33

⁴²⁰ Vgl. Ebd., 00:32:43 bis 00:33:12

⁴²¹ Vgl. Ebd., 00:33:51 bis 00:34:13

⁴²² Vgl. Ebd., 00:34:13 bis 00:34:20

7.13. Der einsame Autofriedhof

Am nächsten Morgen findet man sich an einem desolaten Ort wieder. Der erste Establishing-Shot zeigt einen verlassenen Autoschrottplatz.⁴²³ Ein wolkenloser Himmel ist zu sehen, während im Hintergrund sich eine Gebirgslandschaft erstreckt, die in eine hellblaue Farbe getaucht ist. Im Vordergrund des Bildes sind Wrackteile verteilt, sowie verlassene Autokarosserien, während im Hintergrund längliche Häuser und Baracken zu erkennen sind, die darauf hindeuten, dass es sich hierbei um einen Grenzzort handelt. In der nächsten Einstellung ist Walt zu sehen, wie er noch schläft.⁴²⁴ Die Kamera nimmt dabei eine Perspektive ein, die ihn von außen zeigt. Dadurch wirkt der Wagen wie eine Schutzkapsel, die ihn von der Außenwelt trennt. Im nächsten Moment wacht er auf, steigt aus dem Fahrzeug aus, die Kamera wechselt in eine Weite und zeigt ihn wie er sich umschaut.⁴²⁵ Diese Geste verdeutlicht seinen Versuch sich in dem Moment zu orientieren. Es folgt erneut eine Totale.⁴²⁶ Walt findet Travis wieder. Dieser sitzt auf einer Motorhaube eines alten, zurückgelassenen gelben Trucks. Die Karosserie des Wagens scheint bereits verrostet, die Motorhaube ist offen. Dadurch, dass man ihr Auto im Hintergrund sieht, das vollfunktionsfähig und aus dem vorhin Walt ausgestiegen ist, erscheint der gelbe Wagen im Bildvordergrund als verlassen und einsam. Die beiden Fahrzeuge stehen auch gleichzeitig für die zwei Welten, die die beiden Brüder verkörpern.

Der verlassene Wagen repräsentiert eine Emanation von Travis und es ist kein Zufall, dass er ausgerechnet die Nähe dieses verrosteten alten Autos gesucht hat. Es ist wie eine Reminiszenz seiner Einsamkeit, eine Erinnerung an das Unverbindliche und gleichzeitig auch das ohne jeden Halt, oder keinen Halt bietende Leben, das er gehabt hat, als ein ewiger Wanderer. Vermutlich fragt er sich an dieser Stelle, ob er das vermisst oder nicht. All die Autowrackteile und der gesamte Ort bilden seine innere Befindlichkeit ab, die aus Überresten alter, weggeworfener Gegenstände besteht, Dinge seiner einstigen Wanderer-Existenz. Es wirkt erneut wie eine Flucht aus der zivilisatorischen Welt in die innere Seelenlandschaft von Travis. Der einsame Charakter des Ortes wird vor allem dadurch sichtbar gemacht, dass die Autowrackteile, wie auch der gelbe Truck funktionslos und verlassen über den gesamten Platz verstreut liegen, während außer den beiden Brüdern

⁴²³ Vgl. *Paris, Texas*, 00:34:27 bis 00:34:31

⁴²⁴ Vgl. Ebd., 00:34:31 bis 00:34:41

⁴²⁵ Vgl. Ebd., 00:34:42 bis 00:34:53

⁴²⁶ Vgl. Ebd., 00:34:53 bis 00:35:45

niemand mehr zu sehen ist. Hierbei lässt sich eine Parallele sowohl zu der Schlüsselszene aus *Don't Come Knocking* feststellen, wie auch zur Anfangssequenz von *Alice in den Städten* finden.

7.14. Eine trostlose Straße in Butte

Der Film *Don't Come Knocking* erzählt die Geschichte des alternden Cowboy-Darstellers Howard Spence, gespielt von Sam Shepard, der eines Tages beschließt während der Dreharbeiten zu einem seiner Western Filme das Set zu verlassen und mit einem Pferd davonzureiten. Daraufhin wechselt er seine Klamotten und besucht seine Mutter zum ersten Mal seit 30 Jahren wieder. Währenddessen werden die Dreharbeiten zum Film abgebrochen und die Versicherungsgesellschaft engagiert, den Agenten Shutter (Tim Roth), der sich auf die Suche nach Howard macht. Dieser erfährt wiederum von seiner Mutter, dass er bereits einen erwachsenen Sohn hat, doch sie wisse nicht, wer die Mutter ist. Daraufhin macht sich Howard auf den Weg nach Butte, Montana, wo er bei Dreharbeiten, vor langer Zeit eine Frau kennengelernt hat und mit der er eine kurze Beziehung hatte. Schließlich hofft er dort seinen Sohn wiederzufinden, doch er muss sich im Laufe der Geschichte auch mit seiner eigenen Vergangenheit auseinandersetzen.

Howard versucht sich am Anfang des Filmes von den vielen Verpflichtungen des gesellschaftlichen Lebens zu lösen und möchte ein authentisch unabhängiges Leben führen. Die Dreharbeiten zu Beginn des Films repräsentieren dabei die Fänge, in denen sich Howard am Anfang befindet. Der Regisseur, gespielt von George Kennedy, steht dabei für das Prinzip des Gottes, der den Schauspielern sagt, was sie zutun haben. Doch von diesem Dirigat möchte sich Howard befreien. Dabei findet er jedoch nirgends die Möglichkeit dieses neue Leben nach neuen Regeln zu führen, weil er diese Grundsätze auch nicht kennt. Er findet aber nichts aus sich selbst heraus, was die Maßgabe eines sinnvollen Lebens schaffen kann. Dabei inszeniert Wenders seinen Protagonisten als einen einsamen und gesellschaftlich losgelösten Menschen. Die Einsamkeit von Howard wird vor allem in der Szene nach der Auseinandersetzung mit seinem Sohn Earl räumlich sichtbar gemacht, in der Howard einsam auf einer Couch sitzt. Laut Wenders sei dies der: „Wichtigste(r) Schauplatz des Films [*Don't Come Knocking*], sein Epizentrum sozusagen.“⁴²⁷

⁴²⁷ Wenders, Wim, "Mein DON'T COME KNOCKING-ABC", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 295-317, hier S. 311

Kurz davor erfährt Earl von seiner Mutter, dass er einen Vater hat. Wutentbrannt schmeißt dieser daraufhin sein komplettes Mobiliar aus dem Fenster hinaus.⁴²⁸ Dabei erblickt er Howard,⁴²⁹ rennt daraufhin die Treppen hinunter und stellt seinen Vater zur Rede. Schließlich verlässt er ihn und Howard bleibt alleine zurück.⁴³⁰ Wenders zeigt ihn alleine in einer Totalen umzingelt von Trümmern und den Überresten der weggeworfenen Gegenstände.⁴³¹ Es ist dies die Seelenlandschaft eines einsamen Mannes, der vor den Ruinen seiner einstigen Existenz steht, wie bereits Travis am Auto-Schrottplatz. Lediglich ist ein Sofa übrig geblieben, das hinter Howard steht, sowie auch ein einziger unversehrter Stuhl, der in der Mitte des Bildes zu sehen ist. Plötzlich zieht eine Wolke vorbei, verdunkelt den Himmel und damit die gesamte Szenerie. Zeitgleich ertönt eine desolante Filmmusik. Howard setzt sich in der gleichen Einstellung auf das Sofa. Dabei nimmt die Straße das gesamte Bild ein, während Shepard im Vergleich dazu als eine kleine Figur zu sehen ist. Im nächsten Moment wechselt die Perspektive auf den Himmel, der sich noch mehr verdunkelt.⁴³² Kurze Zeit später sieht man Howard in einer Halbtotale am Sofa sitzend. Er fängt an zu weinen.⁴³³

Im Anschluss daran wird er in einem Medium-Close Up gezeigt und die Kamera fängt sich an zu drehen.⁴³⁴ Die Drehung zeigt einerseits an, dass Zeit vergeht, denn es wird rund um Howard immer dunkler, doch gleichzeitig lauert die Kamera, durch ihre Drehung, ihm auf. Denn die Kamera, wie auch die Zuschauer, warten darauf, dass er eine Entscheidung trifft. Durch diese Bewegung beobachtet man ihn und lässt ihn nicht mehr aus den Augen. Die Kamera wird zwar in den nächsten Augenblicken ihre Perspektive immer wieder ändern, aber Howard bleibt dennoch im Fokus. Aus seiner Sichtweise geht nämlich das Leben um ihn herum weiter. Im nächsten Moment fährt ein Wagen die Straße entlang, bei dem ihn ein Hund aus einem offenen Fenster anschaut,⁴³⁵ wie auch kurze Zeit später ein

⁴²⁸ Vgl. *Don't Come Knocking*, Regie: Wim Wenders US 2005; DVD, STUDIOCANAL, 2006, 01:16:27 bis 01:19:22

⁴²⁹ Vgl. Ebd., 01:16:39

⁴³⁰ Vgl. Ebd., 01:16:56 bis 01:19:22

⁴³¹ Vgl. Ebd., 01:19:22 bis 01:19:47

⁴³² Vgl. Ebd., 01:19:48 bis 01:19:54

⁴³³ Vgl. Ebd., 01:19:54 bis 01:20:03

⁴³⁴ Vgl. Ebd., 01:20:04 bis 01:24:32

⁴³⁵ Vgl. Ebd., 01:20:19 bis 01:20:34

Auto der Straßenaufsicht an Howard vorbei fährt.⁴³⁶ Dieses Einsatzfahrzeug symbolisiert eine Ordnung, der er nicht mehr angehören möchte. Die desolate Filmmusik des Films fängt wieder an.⁴³⁷ Währenddessen dreht sich die Kamera weiter. Rund um Howard wird es immer dunkler, bis die Nacht pechschwarz wird.⁴³⁸ Die Drehung geht dabei immer weiter. Zwischenzeitlich ist auch ein Streuner neben ihm auf dem Sofa zu sehen.⁴³⁹ Dieser ist dabei auch als ein Alter-Ego von Howard zu verstehen, denn so sieht sich Howard in dem Moment selbst, als einen Streuner. Auf diese Art zeigt Wenders jedoch auch die Einsamkeit seines Helden auf. Denn ein Hund ist funktional gedacht jemand, der auch eine(n) Besitzer:in hat, doch dieser scheint niemanden zu haben.

Darüberhinaus sitzt Howard auf der Bank. Er hätte sich aber auch auf den bereits erwähnten Sessel setzen können. Das Sofa ist ein Sitzmöbel auf dem mehrere Menschen Platz haben. Dadurch wird die Abwesenheit von Anderen sichtbar gemacht. Der Sessel im Hintergrund hingegen stellt die Alternative dar, sich wohin zu setzen, wo nur eine Person Platz hat. Das wäre so gesehen die Alternative zur Couch. Es handelt sich daher um die Einsamkeit des gesellschaftlich losgelösten Menschen, der aus dem alarmierenden Leben ausgestiegen ist und einer Figur, die sich auf einer Sinn-Suche befindet. Während Travis zu Beginn von *Paris, Texas* dem zivilisatorischen Leben bereits nicht mehr angehört und als ein Wanderer durch die Landschaften zieht, versucht Howard am Anfang von *Don't Come Knocking* sich erst von den gesellschaftlichen Zwängen zu befreien. Auch er geht in die Wüste. Doch als beide in die Gemeinschaft wieder zurückkehren, müssen sie sich mit den Trümmern ihrer eigenen Vergangenheiten und früherer Existenzen auseinandersetzen und infolgedessen versuchen beide wieder einen Ausgleich zu schaffen, etwas zu ändern.

Neben der desolaten Wüstenlandschaft am Anfang von *Paris, Texas*, dem Autofriedhof, den Travis mit seinem Bruder bereist, dem verlassenen Haus aus *Im Lauf der Zeit* und der trostlosen Straße aus *Don't Come Knocking*, lässt sich darüberhinaus eine vergleichbare räumliche Darstellung auch zu Beginn von *Alice in den Städten* wiederfinden.

⁴³⁶ Vgl. *Don't Come Knocking*, 01:20:35 bis 01:20:51

⁴³⁷ Vgl. Ebd., 01:21:00; Musik dauert bis 01:23:16

⁴³⁸ Vgl. Ebd., 01:21:18; es wird Nacht

⁴³⁹ Vgl. Ebd., 01:21:44 bis 01:21:57

7.15. Der desolate Strand

Der Film *Alice in den Städten* geht von einem desolaten Ort aus, einer Strandpromenade zu Beginn des Filmes, dementsprechend eines Durchgangsraums, den Wenders jedoch als einen einsamen Schauplatz inszeniert. Am Anfang ist zunächst ein Flugzeug hoch oben am Himmel zu erkennen, das sich immer weiter wegbewegt und in die dichte Wolkendecke verschwindet, bis es nur noch sehr schwach am Himmel zu sehen ist.⁴⁴⁰ Auf einer akustischen Ebene hört man die Triebwerke des Fliegers. Währenddessen wird der Titel des Films eingeblendet.⁴⁴¹ Das Geräusch wird mit der Zeit immer leiser, bis es nur sehr schwach noch zu hören ist und eine desolate Filmmusik im Hintergrund ertönt, die sich durch die gesamte Szene hindurchziehen wird.⁴⁴² Das Eingangsbild, gemeinsam mit der Tonebene und dem Titelbild, etablieren bereits das Setting des Filmes und verweisen auf eine Welt des Transits und des Übergangs hin. Somit fungiert dies als eine thematische Vorwegnahme des gesamten Filmes. Die Kamera schwenkt daraufhin hinunter auf ein Straßenschild, mit der Aufschrift *B 67 ST*. Sowohl das Flugzeug, als auch das Verkehrsschild deuten auf einen Transitraum hin. Gleichzeitig bewegt sich die Kamera von der Verkehrstafel weg, hinunter auf einen entmenslichten Strand.⁴⁴³

Die menschliche Abwesenheit und die Leere des Ortes macht Wenders durch die anwesenden, vorbeifliegenden Vögel sichtbar, die an der Küste zum Meer durchs Bild fliegen.⁴⁴⁴ Ähnlich wie in der Anfangssequenz von *Paris, Texas*, wird die menschliche Abwesenheit durch die tierische Präsenz sichtbar gemacht.

Die nächste Einstellung zeigt eine menschenleere Strandpromenade, vereinzelte Häuser und Baracken sind am Horizont, zu erkennen. Funktional gesehen handelt es sich dabei um einen Ort mit regen menschlichen Austausch, doch Wenders zeigt ihn als einen menschenleeren und verlassenen Raum. Gleichzeitig läuft die desolate Musik im Hintergrund weiter und die Kamera schwenkt langsam hinunter auf den Protagonisten des Films, Philip Winter, der unter der Promenade, mit seiner Polaoroid Kamera in der Hand, neben einem der zahlreichen übergroßen Betonsockel sitzt.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Vgl. *Alice in den Städten*, 00:01:14 bis 00:01:53

⁴⁴¹ Vgl. Ebd., 00:01:28 bis 00:01:35

⁴⁴² Vgl. Ebd., Geräusch: 00:01:14 bis 00:01:52, um 00:01:51 ertönt die Musik

⁴⁴³ Vgl. Ebd., 00:01:51 bis 00:02:09

⁴⁴⁴ Vgl. Ebd., 00:02:06 bis 00:02:09

⁴⁴⁵ Vgl. Ebd., 00:02:10 bis 00:02:53

Wenders hat dabei eine Einstellung gewählt, die von oben auf den Protagonisten gerichtet ist. Dadurch wird Winter einerseits als eine rezessive und passive Figur etabliert und gleichzeitig auch als ein einsamer Charakter dargestellt. Denn die Polaroid-Kamera fungiert hierbei als ein attributiver Gegenstand, der seinen Besitzer, in dem Fall Winter, charakterisiert. Dabei lässt sich der Akt des Photographierens laut Wenders als eine einsame Tätigkeit interpretieren. Hierzu meint der Regisseur: „Photographieren [ist] sowohl die einfachste als auch oft die einsamste Sache der Welt.“⁴⁴⁶

Winter schaut daraufhin durch den Sucher und betätigt den Auslöser. Kurz danach kommt ein Photo aus dem Apparat heraus. Er betrachtet zunächst das unentwickelte Bild und blickt dann nochmals auf sein Motiv. Aus seinem Point of View sieht man die gesamte Szenerie, die er soeben photographiert hat.⁴⁴⁷ Zusehen ist der Strand, das offene Meer am Horizont, Wellen schlagen auf und gleichzeitig sieht man eine Aussichtsplattform für Rettungsschwimmer:innen, auf der jedoch niemand sitzt. Diese steht somit stellvertretend für den fehlenden Menschen, betont dadurch die menschliche Abwesenheit und die Einsamkeit des Ortes. Darüberhinaus sieht man Möwen durch das Bild fliegen, aber keine Menschen durchgehen. Ein starkes Licht fällt auf die bereits erwähnte Plattform resp. den Wachturm. Dadurch werden die Konturen des Konstruktes betont, die Aussichtsplattform nimmt somit den dominierenden Teil des Bildes ein und dies verdeutlicht wiederum die Verlassenheit des Strandes. Einen kurzen Moment später betrachtet Winter sein Polaroid-Photo.⁴⁴⁸ Dieses zeigt dieselbe Szenerie mit dem bereits erwähnten hohen, freistehenden und verlassenen Gestell. Hierzu meint Wenders: „Photos von alten Dingen: Das sind auch immer Porträts ihrer verschollenen Besitzer, ihrer vergessenen Benutzer. Die Dinge springen in diesen Bildern sozusagen für die Menschen ein, denen sie einmal gedient haben.“⁴⁴⁹ An dieser Stelle macht sich Winter somit ein Bild von der Welt, in Form der Polaroids und gleichzeitig charakterisiert ihn der Ort als einen einsamen Menschen. Im nächsten Moment hört man Philip Winter leise ein Lied singen.⁴⁵⁰ Der Song deutet dabei auf eine andere zivilisatorische Instanz hin, definiert gleichzeitig Winters kulturellen Hintergrund und verweist auf die Tatsache hin, dass er die Melodie aus einer anderen Welt

⁴⁴⁶ Wenders, Wim, "The Frozen Frame", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 58-67, hier S. 59

⁴⁴⁷ Vgl. *Alice in den Städten*, 00:02:54 bis 00:02:58

⁴⁴⁸ Vgl. Ebd., 00:03:01 bis 00:03:05; das Photo wird in einer Detailaufnahme gezeigt

⁴⁴⁹ Wenders, "Geist der Städte", S. 52

⁴⁵⁰ Vgl. *Alice in den Städten*, 00:03:09 bis 00:03:25

her kennt. Daraufhin sammelt Philip seine Polaroids ein, während im Hintergrund ein Flugzeug zu hören ist.⁴⁵¹ Wie die Szene angefangen hat, so endet sie auch und Wenders macht auf einer Tonebene die ständige Anwesenheit eines urbanen Transitraumes hörbar. Die Tatsache, dass Winter auf seiner Reise Photos macht, lässt sich auch mit der Haltung des Beobachters bei Augé vergleichen. Der Reisende nehme laut Augé dabei immer nur Fragmente wahr,⁴⁵² oder wie er sie nennt: „<Augenblickseindrücke>, die wir kunterbunt im Gedächtnis speichern und dann, nach der Rückkehr, buchstäblich wieder zusammensetzen in dem Bericht, den wir davon geben, oder in der Aneinanderreihung der Dias, ...“⁴⁵³ In dieser Hinsicht spricht er auch von der Einsamkeit des Individuums, denn der Reisende nehme immer eine Beobachterposition ein,⁴⁵⁴ der Autor spricht von einer „Erfahrung, die einfach betrachtet werden muss und die zu betrachten er gar nicht umhin kann, <die Pose einnimmt> und das dem Bewusstsein dieser Pose einen eigentümlichen und zuweilen melancholischen Genuss zieht.“⁴⁵⁵

Diese Sequenz kann man infolgedessen mit der Wüstenlandschaft zu Beginn von *Paris, Texas*, dem verlassenen Haus in *Im Lauf der Zeit* und der einsamen Straße von *Don't Come Knocking* vergleichen. In allen Fällen hat man es mit Seelenlandschaften zutun, die auf die Einsamkeit des Protagonisten verweisen, die gleichsam auch entleerte Räume sind, Orte an denen es keine Begegnungen mehr gibt, an denen man mit sich alleine ist.

7.16. On the Road Again

Als sich die beiden Brüder erneut auf den Weg nach Los Angeles machen, macht Wenders wieder einen räumlichen Wandel sichtbar, von einer desolaten, peripheren Kleinstadt am Anfang bis hin zur städtischen Zivilisation am Ende der Sequenz. Hierbei verwendet der Regisseur sogenannte *Split-Fokus-Einstellungen*. Zunächst sieht man die Straße durch die Fensterscheibe hindurch, die die beiden Figuren entlangfahren, gleichzeitig ist auch Travis' Gesicht im Rückspiegel zu erkennen.⁴⁵⁶ Beide Bildelemente sind dabei im Fokus.

⁴⁵¹ Vgl. *Alice in den Städten*, 00:03:43 bis 00:03:58

⁴⁵² Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 89f.

⁴⁵³ Ebd., S. 89f.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 90

⁴⁵⁵ Ebd., S. 90

⁴⁵⁶ Vgl. *Paris, Texas*, 00:37:22 bis 00:37:54

Diesbezüglich sagt Wenders im Audio Kommentar Folgendes:

„Aus unserem Ehrgeiz, Fahreinstellungen zu machen, die sich nicht wiederholen, sind wir auf auf ein paar ganz neue gestoßen, das hier zum Beispiel hat noch nie jemand gemacht, vorher glaub ich. Das ist nämlich eine *Split-Fokus-Einstellung*. Man sieht es ein bisschen. An dem unteren Rand des Spiegels ist es unscharf. Das ist also eine Linie, die verschiedene Fokussierungen ermöglicht. Ziemlich kompliziert das einzustellen, aber man hat auf die Art einen Bildeindruck, den man normalerweise gar nicht haben kann. Man sieht also was ganz vorne im Vordergrund ist: der Spiegel mit dem Travis drinnen scharf, als auch den Hintergrund.“⁴⁵⁷

Gleichzeitig fungiert der Wagen erneut als ein Ort des Übergangs von einem Beziehungsstatus der beiden Brüder in einen anderen. Sie bleiben zunächst mit dem Auto am Wegesrand stehen und wechseln die Positionen.⁴⁵⁸ Walt fährt und Travis sitzt als Beifahrer neben seinem Bruder. Es ertönt im Hintergrund erneut die Musik vom Anfang des Films und gleichzeitig hört man die Beiden miteinander reden. Einen kurzen Augenblick später verwendet Wenders erneut die Split-Fokus-Einstellungen. Diesmal jedoch während eines Schuss/Gegenschusses. Einmal ist Walt zu sehen,⁴⁵⁹ dann wiederum Travis.⁴⁶⁰ Dadurch, dass sie in einem Schuss/Gegenschuss gezeigt werden, betont Wenders die subjektive Sichtweise jedes einzelnen. Man ist dadurch näher dran an jeder einzelnen Figur. Psychologisch gesehen, sind sie in dieser Phase bekennder und ehrlicher zueinander. Darüberhinaus erkennt man, wie sich der Hintergrund allmählich verändert. Dies macht Wenders auf drei Arten sichtbar. Erstens hört man die Musik im Hintergrund, die man vom Anfang schon kennt, die die gesamte Sequenz zusammenhält, zweitens durch die Off-Stimme der beiden Charaktere, die miteinander reden und die Abfolge der Einstellungen untereinander verbinden, drittens durch die Split-Fokus-Einstellungen. Dadurch, dass sich nämlich beide Bildteile im Fokus befinden, bemerkt man, wie sich die Umgebung um die Figuren herum allmählich ändert. Langsam werden bereits die ersten Billboards und Häuser im Hintergrund sichtbar. Hierbei lässt sich auch der fließende Charakter, den Linschoten der Straße zuschreibt, anwenden. Dieser schreibt: „Die Straße stellt keine *statische* Ordnung, sondern einen *dynamischen* Raum dar.“⁴⁶¹

⁴⁵⁷ Wenders, [Audiokommentar zu *Paris, Texas*], 00:37:02 bis 00:38:08

⁴⁵⁸ Vgl. *Paris, Texas*, 00:37:54 bis 00:38:11

⁴⁵⁹ Vgl. Ebd., 00:38:12 bis 00:38:20

⁴⁶⁰ Vgl. Ebd., 00:38:21 bis 00:38:54

⁴⁶¹ Linschoten, "Die Straße und die unendliche Ferne", S. 366

Außerdem wird es nach und nach dunkler, ein teilweise bewölkter Himmel ist währenddessen erkennbar,⁴⁶² der dann im nächsten Shot in einen Abendhimmel übergeht.⁴⁶³

7.17. Back Home

In einer Totalen sieht man das Dämmerlicht am Himmel leuchten, während sich der Wagen der Kamera langsam annähert und in eine Einfahrt einbiegt.⁴⁶⁴ Beide Männer steigen aus und Walt sagt zu seinem Bruder: „Trav, this way!“. Somit zeigt er Travis den Weg. Dieser Satz verstärkt das Motiv des Fremdlings in der neuen Welt, ein Rollenbild, das er an dieser Stelle einnimmt. Im nächsten Moment betreten die beiden Brüder Walts Zuhause. In einer Halbtotale sieht man Travis, Walt und Walts Frau Anne.⁴⁶⁵ Während Travis alleine am linken Bildrand steht, sind die beiden anderen auf der rechten Seite zu sehen. Die räumliche Differenz deutet daraufhin, dass sich Travis nicht in seiner gewohnten Domäne befindet. Während Walt seine Frau begrüßt und umarmt, schließt Travis die Tür hinter sich.⁴⁶⁶ Diese Geste deutet auf das bereits aufgegriffene Motiv des Fremdseins hin. Denn im Zuge seiner Verunsicherung haftet er sich an einen bestimmten Gegenstand fest, welcher hier durch die Türklinge repräsentiert wird. Anne trägt ein Kleid. Dies deutet auf einen besonderen Anlass hin, das in Erwartung des Treffens von Walt und Travis zu deuten ist. Ihr Kleidungsstück wiederum spiegelt das Blumenmotiv der Tapetenwand hinter den Figuren wieder. Beide Motive sind als Simulakras zu deuten und unterstreichen den artifiziellen Aspekt des Hauses und damit die Welt von Walt.

Auf einen weiteren Unterschied zwischen den beiden Brüdern geht Jörn Glasenapp in seiner Analyse zum Film ein. Während Travis ein Vagabunden-Dasein führe und ein gesellschaftlicher Außenseiter sei,⁴⁶⁷ habe Walt „seinen Platz in der Welt gefunden, er ist häuslich und familiär klar verortet, beruflich und gesellschaftlich integriert.“⁴⁶⁸

⁴⁶² Vgl. *Paris, Texas*, 00:38:12 bis 00:38:54

⁴⁶³ Vgl. Ebd., 00:39:19 bis 00:39:31

⁴⁶⁴ Vgl. Ebd., 00:39:19 bis 00:39:59

⁴⁶⁵ Vgl. Ebd., 00:39:59 bis 00:40:12

⁴⁶⁶ Vgl. Ebd., 00:40:06

⁴⁶⁷ Vgl. Glasenapp, *Wim Wenders. PARIS TEXAS*, S. 36

⁴⁶⁸ Ebd., S. 36

Diesbezüglich lässt sich Walts Heim mit dem Begriff des *Hauses* bei Bollnow vergleichen. Nach der Ansicht des Philosophen sei das eigene Heim als eine entgegengesetzte Welt zu verstehen, im Verhältnis zum urbanen Raum der Straße.⁴⁶⁹ Doch gerade diese Tatsache verstärkt nochmals das Motiv des *Fish out of Water* in dieser Szene. Denn Travis geht nicht auf Anne zu, um sie zu begrüßen, sondern erst nachdem sein Bruder ihn heranzieht.⁴⁷⁰ Als sich Travis und Hunter das erste mal wiedersehen, trägt der Sohn ein weißes, zugeknöpftes Hemd.⁴⁷¹ Dies verdeutlicht die Wichtigkeit des Anlasses. Wobei das Kind selbst als eine Emanation von Travis zu interpretieren ist, als ob Travis sich selbst in seinem Sohn sieht, in dem Sinne, dass er auch einmal ein Kind war. Gleichzeitig ist Walts Haus als ein Ort zu deuten, der Relationen ermöglicht, im Sinne des anthropologischen Ortes bei Augé, wie auch die nachfolgenden zwei Beispiele zeigen werden.

7.18. Walking Side by Side

Als Hunter nach der Schule Travis auf der gegenüberliegenden Straße sieht, inszeniert Wenders den Ort der Straße als einen Raum der Annäherung zwischen Vater und Sohn. Zunächst ist Travis in einer bewegten Amerikanischen-Einstellung zusehen, wie er die Straße entlang geht.⁴⁷² Daraufhin zeigt uns Wenders den Gegenschuss auf Hunter in einer Totalen.⁴⁷³ Es folgt ein Schuss/Gegenschuss. Plötzlich geht Travis den Gang verkehrt herum und Hunter macht ihm das nach.⁴⁷⁴ Als Travis einen halben Sprung in die Höhe macht, versucht dies auch Hunter.⁴⁷⁵ Selbst als Travis gegen einen Eimer rennt und daraufhin versucht das Gleichgewicht wieder zu erlangen, wiederholt Hunter die Bewegung seines Vaters.⁴⁷⁶ Sie lächeln einander zu. Daraufhin zeigt Wenders eine weite Einstellung. Die Straße verläuft dabei quer durch das Bild, während Hunter auf einer Seite den Weg entlang geht, folgt ihm Travis auf der anderen.⁴⁷⁷

⁴⁶⁹ Vgl. Bollnow, *Mensch und Raum*, S. 76

⁴⁷⁰ Vgl. *Paris, Texas*, 00:40:12

⁴⁷¹ Vgl. Ebd., 00:40:39 bis 00:41:16

⁴⁷² Vgl. Ebd., 01:02:21 bis 01:02:25

⁴⁷³ Vgl. Ebd., 01:02:25 bis 01:02:28

⁴⁷⁴ Vgl. Ebd., 01:02:39 bis 01:02:50

⁴⁷⁵ Vgl. Ebd., 01:02:51 bis 01:02:53

⁴⁷⁶ Vgl. Ebd., 01:02:56 bis 01:02:59

⁴⁷⁷ Vgl. Ebd., 01:03:06 bis 01:03:58

Im nächsten Moment bleiben beide stehen.⁴⁷⁸ Eine Musik ertönt kurz bevor Travis die Straße überquert.⁴⁷⁹ Er geht auf seinen Sohn zu.⁴⁸⁰ Und in der nächsten Totalen gehen Beide den Sonnenuntergang entgegen.⁴⁸¹ Während dieser Szene, des gegenseitigen Nachmachens, nähern sie sich einander an. Wenders zeigt ihr Zusammenkommen dadurch auf, dass sie sich zunächst räumlich voneinander trennen und versuchen über eine Distanz hinweg Schritt zu halten, um somit ihre Bewegungen einander abzustimmen. Dadurch müssen sie auch ihre Signale verstärken und dies verdeutlicht noch einmal die Verbindung, die sie zum Schluss eingehen.

7.19. Vater und Sohn

Auch die darauffolgende Szene zwischen den Beiden inszeniert Wenders als einen Moment der Annäherung.⁴⁸² Dabei ist Travis sitzend in einem Lehnstuhl zu sehen, während er in einem Fotoalbum blättert, zeitgleich liegt Hunter vor ihm auf dem Boden und schaut seinen Vater dabei zu. Im nächsten Moment steht Hunter auf und geht auf Travis zu.⁴⁸³ Beide sind zunächst in einer Totalen zu sehen,⁴⁸⁴ wobei Wenders gezielt mit warmen Farben arbeitet. Die diegetische Lichtquelle kommt von einer Stehlampe, die hinter Travis angebracht ist und ihm als eine Art Studierlampe dient. Dieses Licht beleuchtet gleichzeitig auch das Bücherregal hinter ihm. Semiotisch wird dies durch die warmen Farben des Sofas betont. Daraufhin wird ein Close Up von den Bildern im Fotoalbum gezeigt.⁴⁸⁵ Es folgt ein Medium-Close Up, in dem Beide zu sehen sind, eine Einstellung, die somit ihre Zweisamkeit ausdrückt.⁴⁸⁶ Währenddessen zeigt Wenders immer wieder die einzelnen Fotos im Album,⁴⁸⁷ die wiederum als relationale Gegenstände zu deuten sind, die die beiden Figuren aneinander binden.

⁴⁷⁸ Vgl. *Paris, Texas*, 01:03:21

⁴⁷⁹ Vgl. Ebd., 01:03:34

⁴⁸⁰ Vgl. Ebd., 01:03:41 bis 01:03:51

⁴⁸¹ Vgl. Ebd., 01:03:59 bis 01:04:14

⁴⁸² Vgl. Ebd., 01:04:15 bis 01:06:10

⁴⁸³ Vgl. Ebd., 01:04:23

⁴⁸⁴ Vgl. Ebd., 01:04:15 bis 01:04:32

⁴⁸⁵ Vgl. Ebd., 01:04:32 bis 01:04:34

⁴⁸⁶ Vgl. Ebd., 01:04:35 bis 01:04:50; weitere male: 01:04:56 bis 01:05:35; 01:05:42 bis 01:05:48; 01:05:58 bis 01:06:04

⁴⁸⁷ Vgl. Ebd., 01:04:51 bis 01:04:56; weitere male: 01:05:36 bis 01:05:41; 01:05:48 bis 01:05:58; 01:05:04 bis 01:06:10

Diese Szene steht somit im starken Kontrast zu der Raststation am Anfang des Films. Während dort die Dunkelheit dominiert, mit ihren kahlen Innenwänden und verlassenen Gegenständen, die allesamt in graustichigen Farben gehalten sind und eine desolate Einsamkeit des Raumes sichtbar machen, überwiegen in dieser Szene warme und kräftigere Farben. Gleichsam stehen die zwei entgegengesetzten Räume für Travis' innere Befindlichkeit. Am Anfang verkörperte die Raststation seine innere Einsamkeit, an dieser Stelle jedoch scheint sich sein Zustand gewandelt zu haben. Er geht nämlich eine Verbindung mit seinem Sohn ein. Noch dazu ermöglichen die Gegenstände in diesem Raum, wie etwa die zahlreichen Photos im Album, eine menschliche Interaktion zwischen Hunter und Travis.

Darüberhinaus lässt sich die Szene auch vergleichen mit den isolierten Räumen aus *Der Stand der Dinge*. Während beispielsweise dort die Rahmenmotive gezielt eingesetzt werden um die Vereinsamung jeder einzelnen Person aufzuzeigen und die dortige Einrichtung viel schlichter und desolater gehalten ist, spricht die Szene mit Travis und Hunter eine andere, viel wärmere Bildsprache. Auch die Tätigkeiten, die die anderen Figuren in *Der Stand der Dinge* verrichten, sind keine relationen Handlungen, sondern einsame Aktivitäten, wie zum Beispiel das Spielen der Geige, oder das Malen des Aquarell-Bildes. Auch die Szene mit der Frau und ihrer Tochter, die auf der Schreibmaschine schreibt, während ihre Mutter das besagte Bild malt, steht im auffälligen Gegensatz zu der gemeinsamen Szene mit Travis und Hunter. Während in *Der Stand der Dinge* durch die Figuren die Kommunikationsunfähigkeit thematisiert wird, in dem die Charaktere aneinander vorbei reden, entsteht in der Szene in *Paris, Texas* zwischen dem Vater und Sohn eine relationale Beziehung. Daher inszeniert Wenders die Sequenz in Walts Bücherzimmer als einen Raum des anthropologischen Ortes. Sowohl der relationale Aspekt zwischen Vater und Sohn, als auch der identitäre und historische Charakter des Ortes wird auf einer semantischen Art sichtbar gemacht, indem sie über die Familiengeschichte miteinander reden und Travis auch einen Selbstbezug findet, indem er seinem Sohn von sich und seiner Vergangenheit erzählt.

7.20. The Passenger

Auch in der Sequenz, in der Travis und Hunter nach Houston fahren, verwendet Wenders die Räume um einen Übergang zwischen den Figuren aufzuzeigen.⁴⁸⁸ Die Tatsache, dass Hunter zunächst vorne gemeinsam mit Travis sitzt,⁴⁸⁹ er von ihm umarmt wird und neben ihm einschläft, während Travis den Wagen fährt,⁴⁹⁰ als auch der Moment, in dem Hunter hinten auf der Kabine des Trucks sitzt und mit Travis übers Funkgerät kommuniziert,⁴⁹¹ deutet daraufhin, dass sich die Beziehung zwischen den beiden verändert hat. Sie kommen sich innerhalb dieser Zeitspanne noch näher.

Doch in dieser Sequenz weist Wenders auch auf etwas anderes hin. Travis sitzt nämlich vorm Steuer und Hunter neben ihm. Die Kamera filmt dabei von der Motorhaube aus und zeigt beide durch die Fensterscheibe hindurch, in einem Medium-Close.⁴⁹² Erneut arbeitet Wenders mit dem wiederkehrenden Motiv des Rahmens. Die Umrahmung der Fensterscheibe isoliert beide von dem Rest der Landschaft und währenddessen zeigt Wenders die anderen vorbeifahrenden Autos, aber möglichst ohne, dass er sie individualisiert.⁴⁹³ Denn die Gesichter der anderen Fahrer:innen sind, ähnlich wie die der Gäste des Diners, nicht erkennbar. Dies spricht auch der englische Filmregisseur Sam Mendes in einem Interview mit dem British Film Institute an, indem er auf *Paris, Texas* zu sprechen kommt, auf die gleiche Sequenz verweist und sagt: „When Travis reenters society, he goes to Houston [...] they [Travis und Hunter] appear to be, he and his son, the only people on the streets. Everyone else is trapped behind glass, behind boxes. There's a sort of sense in which Humanity has established itself quite apart from from the natural world.“⁴⁹⁴

⁴⁸⁸ Vgl. *Paris, Texas*, 01:19:05 bis 01:20:05

⁴⁸⁹ Vgl. Ebd., 01:19:36 bis 01:20:07

⁴⁹⁰ Vgl. Ebd., 01:25:35 bis 01:25:52

⁴⁹¹ Vgl. Ebd., 01:26:01 bis 01:26:40

⁴⁹² Vgl. Ebd., 01:19:36 bis 01:20:05

⁴⁹³ Vgl. Ebd., 01:19:39 bis 01:19:42; 01:19:58 bis 01:20:01; vgl. hierzu auch die bewegte Einstellung, die das Fahrzeug von außen zeigt, während die anderen Autos in der Ferne zu sehen sind von 01:19:05 bis 01:19:35

⁴⁹⁴ *Sam Mendes on Paris Texas*, YouTube, BFIEvents, Upload Datum: 19. Juni 2014, Zugriff: 23. März 2023, 00:02:49 bis 00:03:04

Durch die gesamte Sequenz zieht sich dieses Motiv hindurch. Man erkennt die Gesichter der anderen Personen nicht und dadurch bleiben sie fürs Publikum anonym und gleichzeitig fremd, während die Hauptfiguren selber abgekapselt durch die Landschaft fahren. Eine vergleichbare Fahrzeug-Metapher lässt sich sowohl in *Alice in den Städten*, wie auch in *Im Lauf der Zeit* und *Der Stand der Dinge* wiederfinden. Auf eine Gegenüberstellung dieser Beispiele wird im Folgenden eingegangen.

7.21. The Lonesome Rider

Zu Beginn von *Alice in den Städten* lernt man Winter in seiner Einsamkeit kennen, verkörpert durch den desolaten Strand, der Seelenlandschaft eines einsamen Menschen, der sich ein Bild macht von der Welt, in Form der Polaroids. In der nächsten Szene sind bereits Straßen sichtbar und damit auch die ersten Anzeichen einer Zivilisation.⁴⁹⁵

Im Gegensatz zu *Paris, Texas*, wo die Anderen durch Gläser abgeschottet sind und man die verdunkelten Gesichter der anderen Lenker:innen zwar wahrnimmt, sie jedoch nicht erkennt, sieht man in *Alice in den Städten* niemanden, denn die anderen Fahrer:innen sind durch Karosserien eingeschlossen. Es kommt auch zu keinen Begegnung zwischen Winter und den Anderen. Die Zeichensysteme und Straßenschilder scheinen die Einzigen zu sein, denen Winter auf seinem Weg begegnet. Die Straßen, durch die Winter fährt, wirken allesamt menschenleer. Durch die fast künstliche Präsenz der Simulakra wird diese Entleerung noch sichtbarer. Diesen artifiziellen Aspekt spricht auch Baudrillard in Bezug auf die Vorherrschaft der Zeichen an, die laut dem Philosophen ganze urbane Räume in sterile und monotone Landschaften verwandeln lässt.⁴⁹⁶

Neben den zahlreichen Billboards und Werbetafeln, sowie der Fernsehwerbungen im Hotel, ist Winter auch Radioübertragungen ausgesetzt. So zeigt beispielsweise eine Kameraeinstellung ihn erneut beim Fahren.⁴⁹⁷ Aus der Perspektive eines Beifahrers sieht man die Billboards im Hintergrund an Winter vorbeiziehen, wie auch aus einem POV auf ihn zukommen,⁴⁹⁸ während er gleichzeitig die Radio Stimme nachmacht: „Alles abknallen, was man nicht aushält. Channel 6, DVR.“⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ Vgl. *Alice in den Städten*, 00:03:59 bis 00:04:27

⁴⁹⁶ Vgl. Baudrillard, "Die Ordnung der Simulakren", S. 145

⁴⁹⁷ Vgl. *Alice in den Städten*, 00:07:39 bis 00:07:44; sowie 00:07:52 bis 00:08:00

⁴⁹⁸ Vgl. Ebd., 00:07:44 bis 00:07:51

⁴⁹⁹ Vgl. Ebd., 00:07:53 bis 00:08:01

Einen Augenblick später schaut Winter aus dem Wagen hinaus auf einen Strommast des Radiosenders, dessen Rundfunkübertragung er kurz davor gehört hat.⁵⁰⁰ Eine regnerische Landschaft wird gezeigt, gleichzeitig ist das Radio im Hintergrund zu hören⁵⁰¹ während man kurze Zeit später eine Dämmerstimmung am Horizont sieht.⁵⁰² Der Übergang zeigt auf, dass Zeit vergangen ist. Jedoch läuft das Radio im Hintergrund weiter, bis Winter sich entschließt das Rundfunkgerät mit einem Fußtritt abzuschalten und aufzuschreiben: „Shut up!“⁵⁰³ Dadurch macht Wenders auch auf eine damit verbundene Konsumismuskritik aufmerksam, ähnlich wie auch der Motel-Szene, in der Winter ein Zimmer bezieht.

Daher greift Wenders in beiden Filmen, sowohl in *Alice in den Städten*, als auch in *Paris Texas* das Thema des isolierten, kommunikationsunfähigen Menschen auf, des modernen Menschen in einer zunehmend automatisierten Gesellschaft, gefangen in seinem Individualismus, in einem Gefängnis des Ich, verkörpert durch die verschiedenen Stadien der räumlichen Isolation, angefangen von den Wagen-Karosserien und den abgeschotteten Kabinen-Szenen in *Paris, Texas*, bis hin zu denen aus *Alice in den Städten*.

7.22. Ein Kerker für Zwei

Im Lauf der Zeit handelt wiederum von Heimat und von Deutschland, das zu jener Zeit in zwei Hälften geteilt ist. Bruno und Kamikaze leben ein Vagabunden-Dasein, wie auch die Figuren von Beckett. Ebenso wie Wladimir und Estragon in *Warten auf Godot* sind auch Bruno und Robert hoffnungslos isoliert und in ihrer Statik gefangen. Diesbezüglich heißt es nämlich am Ende von *Warten auf Godot*:

„WLADIMIR: Also? Gehen wir?
ESTRAGON: Gehen wir!
Sie rühren sich nicht von der Stelle.
Vorhang“⁵⁰⁴

Doch dies verdeutlicht auch die nachfolgende Filmszene aus dem Film.

⁵⁰⁰ Vgl. *Alice in den Städten*, 00:08:00 bis 00:08:04

⁵⁰¹ Vgl. Ebd., 00:08:16 bis 00:08:26

⁵⁰² Vgl. Ebd., 00:08:28 bis 00:08:37

⁵⁰³ Vgl. Ebd., 00:08:36 bis 00:08:38

⁵⁰⁴ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 233

Kurz nachdem sich Bruno und Kamikaze das erste mal begegnen, werden beide Männer in der Fahrerkabine in einem Schuss/Gegenschuss gezeigt. Bruno sitzt am Steuer und fährt los. Im nächsten Moment schaut er zu Robert hinüber.⁵⁰⁵ In einem Gegenschuss sieht man, wie sich dieser mit einer Decke zudeckt.⁵⁰⁶ Beide Figuren schweigen sich gegenseitig an. Obwohl Robert noch kurz davor mit dem Käfer in die Elbe gefahren ist. Doch diese Tatsache wird gar nicht angesprochen. Im nächsten Moment legt Bruno eine Platte ein.⁵⁰⁷ Eine Musik ertönt und Beide lächeln einander zu.⁵⁰⁸ Sowohl im Schuss als auch im Gegenschuss, sieht man jeweils die Landschaft durch die Fenster und Windschutzscheibe vorbeiziehen.⁵⁰⁹ Gleichzeitig sieht man im Rückspiegel die Strecke, die die beiden Figuren hinter sich lassen, die ebenfalls im Fokus ist. Somit wählt Wenders eine Schärfentiefe, die sowohl den Bildvordergrund, als auch den -hintergrund sichtbar macht. Dies verstärkt nochmals die Präsenz der Innen-Karosserie ihres Möbelwagens, in der sich die beiden Männer befinden.

Die Einsamkeit und Trostlosigkeit liegen in der Textur der zwei Figuren. Ähnlich einer Zelle, oder gar Kiste, repräsentiert das Fahrzeug ihre Isolation. Die darauffolgende, bewegte Einstellung zeigt das gesamte Fahrzeug von außen.⁵¹⁰ Ihr Möbelwagen scheint das einzige Vehikel auf der Landstraße zu sein. Dabei sind beide Charaktere durch die Fensterscheibe verdeckt und von der Außenwelt isoliert. Man erkennt die Gesichter der beiden Männer nicht. Ähnlich wie in *Paris, Texas* erweisen sie sich als unerkennbar.

⁵⁰⁵ Vgl. *Im Lauf der Zeit*, 00:14:54 bis 00:15:01

⁵⁰⁶ Vgl. Ebd., 00:15:01 bis 00:15:23

⁵⁰⁷ Vgl. Ebd., 00:15:36 bis 00:15:41

⁵⁰⁸ Vgl. Ebd., 00:15:44 bis 00:15:52

⁵⁰⁹ Dies lässt sich mit dem Begriff des *Panoramas* bei Bollnow vergleichen. Laut dem Autor unterscheidet sich der Fahrer vom bloßen Wanderer insofern, als dass sich die Landschaft vom Fahrer wegbewegt und der Wanderer sich auf die Landschaft hin zu bewegt: „die Landschaft bewegt sich an ihm [dem Fahrer] vorbei. Sie wird zum bloßen Panorama. Und zwar vollzieht sich diese Entwicklung des landschaftlichen Hintergrunds um so stärker, je mehr Geschwindigkeit des Fahrzeugs wächst, bis er schließlich ganz verschwindet.“; hierzu: Bollnow, *Mensch und Raum*, S. 81

⁵¹⁰ Vgl. *Im Lauf der Zeit*, 00:16:18 bis 00:16:37

7.23. Gordon und Munro

Auch in *Der Stand der Dinge* lässt sich ein solches Motiv wiederfinden. Als Munro Gordon schließlich doch noch wiederfindet, stellt sich heraus, dass sich dieser in einem Wohnwagen aufhält, untergetaucht ist und sich von seinen Schuldnern auf der Flucht befindet. Als Munro den Kleinbus betritt und sich gegenüber von Gordon hinsetzt, zeigt Wenders beide zunächst in einem Schuss/Gegenschuss.⁵¹¹ Der Kameramann Henri Alekan habe laut Wenders ein Gestell aus verschiedenen Lichtern außen auf dem Wagen angebracht.⁵¹² Diesbezüglich meint der Regisseur:

„Auf dem Dach thronte ein mächtiges, über die Kanten hinausragendes Gerüst, von dem an allen Seiten Lampen herunterhingen. Und hinten drin in dem Wagen, wo eigentlich das Schlafabteil war, stand eine Art improvisierte Lichtorgel, an die eine Unzahl von Reglern angeschlossen waren.“⁵¹³

Schließlich habe an den Schaltern Henri Alekan Platz genommen, der mit dem Konstrukt der verschiedenen Scheinwerfer auf jede zukommende Lichtquelle, ausgelöst durch andere Fahrzeuge oder Straßenlaternen, reagieren konnte und somit diese entweder verstärken, abdecken oder abschwächen konnte.⁵¹⁴ Vor allen Dingen wird dies in den beiden Einstellungen, dem Schuss, wie auch dem Gegenschuss ersichtlich, indem man immer wieder kontinuierliche Lichtreflexionen in den Gesichtern, der beiden Figuren sieht, die man als vorbeiziehende Lichtquellen deuten kann.⁵¹⁵ Hierzu lässt sich der Begriff des *dynamischen Raums* bei Linschoten heranziehen, indem sich die Individuen in einer ständigen Vorwärtsbewegung befinden.⁵¹⁶

Am Ende ist Munro nur noch teilnahmslos, weil er schließlich merkt, dass Gordon ihm das Geld nicht geben kann.⁵¹⁷ Die Lethargie ist auch eine existenzialistische Metapher, die sich auch in *Der Fremde* von Camus wiederfindet. Darin ist der zu Tode verurteilte Meursault nicht mehr daran interessiert, den Trost beim Priester zu suchen,⁵¹⁸ oder die

⁵¹¹ Vgl. *Der Stand der Dinge*, 01:43:07 bis 01:53:15

⁵¹² Vgl. Wenders, „Der Zauberer des Lichts“, S. 188

⁵¹³ Ebd., S. 188

⁵¹⁴ Vgl. Ebd., S. 188f.

⁵¹⁵ Vgl. *Der Stand der Dinge*, 01:44:46 bis 01:57:10

⁵¹⁶ Vgl. Linschoten, „Die Straße und die unendliche Ferne“, S. 366

⁵¹⁷ Vgl. *Der Stand der Dinge*, 01:43:07 bis 01:53:15

⁵¹⁸ Vgl. Camus, Albert, *Der Fremde*, Hamburg: Rowohlt 742017, S. 150-158

Hilfe des Anwalts in Anspruch zu nehmen.⁵¹⁹ Die Figur des Priesters wird auch als jemand abgetan, der ihm nichts mehr geben kann. Sowohl Gordon als auch Munro haben eigentlich aufgegeben und leben nur noch in ihrer vignettenhaften Existenz, die am Anfang des Films für jeden einzelnen gezeigt wurde, eingeschlossen in einem Wohnwagen, der ihr Dasein darstellt.⁵²⁰ Später zeigt Wenders beide in einer gemeinsamen Einstellung.⁵²¹ Auch wenn sie nebeneinander sitzen, schauen sie in zwei entgegengesetzte Richtungen. Während der Produzent vor sich her einen Song singt: „Hollywood, Hollywood. Never been a place people had it so good like Hollywood.“⁵²², sagt ihm Munro, dass er bisher zehn Filme gemacht habe: „Ten times [...] those several times [...] the same story I was saying. In the beginning it was easy cause I just went from shot to shot. But now in the morning I am scared. Now I know how to tell stories ...“⁵²³, doch Gordon reagiert nicht auf ihn, stattdessen singt er weiter. Somit sprechen sie aneinander vorbei und hören sich nicht zu, gehen somit auch keine Verbindung ein, im Sinne Augés ist der Nicht-Ort kein relationaler Ort. Eingeschlossen in dem Gehäuse des Wohnwagens gleiten sie durch die Stadt.

7.24. Houston

Als Travis und Hunter in Houston ankommen, sieht man von der Fahrerposition aus hinaus auf den Highway, mit dem Abendhimmel und den Wolkenkratzern, die sich über die gesamte Skyline erstrecken.⁵²⁴ Die Hochhäuser haben dabei dieselbe Farbgebung wie der Asphalt der Autobahn. Im nächsten Moment fährt Travis mit dem Wagen einen Block entlang, dabei ist ein riesiger Gebäudekomplex zu sehen.⁵²⁵ Wie es sich herausstellt, handelt es sich dabei um eine Bank. Durch die Perspektive aus der Beifahrerposition aus, die auf das Gebäude gerichtet ist, sowie durch die Kamerabewegung, ausgelöst durch die Fahrt, die sich in einen Kreis verläuft, wird das gesamte Ausmaß des Gebäudes deutlich. Das Bauwerk erinnert dabei an die Lagerhalle, vom Anfang des Films, in dem Walt arbeitet. Beide Objekte ähneln sich in ihrer glatten Oberfläche, sowie auch durch die

⁵¹⁹ Vgl. Camus, *Der Fremde*, S. 84-87

⁵²⁰ Vgl. *Der Stand der Dinge*, 01:51:09 bis 01:51:59; der Campingfahrzeug wird ähnlich wie der Möbelwagen in *In Lauf der Zeit* von außen gezeigt, dies verdeutlicht nochmals ihre Isoliertheit

⁵²¹ Vgl. Ebd., 01:54:11 bis 01:54:39

⁵²² Vgl. Ebd., 01:54:56 bis 01:56:59

⁵²³ Vgl. Ebd., 01:55:15 bis 01:56:50

⁵²⁴ Vgl. *Paris, Texas*, 01:26:47 bis 01:27:02

⁵²⁵ Vgl. Ebd., 01:27:02 bis 01:27:43

simultane Farbgebung. Sie weisen beide einen ähnlichen Graustich auf, der auf eine Sterilität und Künstlichkeit des Ortes verweist. Hunter meint beim Anblick des Gebäudes: „This is a bank? What kind of bank is this?“⁵²⁶ Beide Gebäude sind daher vom Prinzip her ähnlich. Somit macht der Film einen räumlichen Übergang sichtbar, von einer Welt in die andere, vom Ausgangsort der Wüste am Anfang bis nach Houston und damit bis zum äußersten Punkt. Wenders habe überdies versucht den Film so zu strukturieren, dass die beiden Brüder Walt und Travis auf ihrer Reise verschieden große Stationen bereisen, von dem kleinsten Ort, den die Raststation am Anfang repräsentiert bis hin zu den Großstädten Los Angeles und schließlich Houston.⁵²⁷ Wobei erstere als eigentliche Stadt im Film nicht vorkommt, denn Wenders zeigt nur das Randgebiet von Los Angeles.⁵²⁸ Doch es wird dennoch eine Dichotomie zwischen zwei Welten sichtbar, denn der Regisseur beschreibt die Stadt Houston in einem Interview mit Alain Bergala als: „überkünstlich, Spielzeughäuser geradezu - eine Vergnügungsarchitektur, wie eine Lego-Stadt ...“⁵²⁹ Hierbei lässt sich erneut eine Zeichensprache feststellen, die, neben dem Einsatz der Simulakra, auf das Artifizielle verweist.

Die Bank zeigt eine rampenartige Zufahrt auf, mit mehreren Wagen-Kolonnen, die nacheinander einfahren.⁵³⁰ Vergleichsweise mit dem Begriff des Nicht-Ortes von Augé, müsse das Individuum beim Ein- und Ausgang seine Identität immer wieder nachweisen: „Keine Individualisierung (kein Recht auf Anonymität) ohne Identitätskontrolle.“⁵³¹ Dabei befolgen laut Augé die Nutzer:innen die gleichen Anweisungen, wie alle anderen.⁵³² Gleichzeitig werden die Fahrzeuge in der Kolonne nicht individualisiert. Jedes Auto schaut gleich aus und weist dieselbe dunkle Farbe auf. Man kann auch die Fahrer der Vehikel nicht erkennen, somit bleiben sie anonym.

⁵²⁶ Vgl. *Paris, Texas*, 01:27:06 bis 01:27:09

⁵²⁷ Vgl. Wenders, Wim, "Wie ein Blindflug ohne Instrumente", S. 85

⁵²⁸ Vgl. Ebd., S. 86

⁵²⁹ Wenders, *Written in the West*, S. 11

⁵³⁰ Vgl. *Paris, Texas*, 01:27:13 bis 01:27:43; während der gleichen Kameraperspektive sieht man aus dem Wagen einen Drive-In

⁵³¹ Augé, *Nicht-Orte*, S. 103

⁵³² Vgl. Ebd., S. 104

Im Gegensatz dazu steht der Truck, den Travis fährt in einem starken Kontrast zu den anderen Wagen, ähnlich einem Fremdkörper, der nicht zu diesem Ort gehört. Während nämlich die anderen Fahrzeuge alle gleich und neuwertig ausschauen, wirkt der Truck von Travis als ob er bereits einige Jahre hinter sich hat.⁵³³

Nur wenige Augenblicke später zeigt Wenders Hunter,⁵³⁴ wie er auf einem Betonsockel bei der Einfahrt zur Bank eingeschlafen ist. Eine helle Tagessonne erhellt den gesamten Platz. Sie scheint dabei Hunter ins Gesicht. Die ganze Szenerie ist durch das Tageslicht viel heller ausgeleuchtet, als davor und steht somit in Kontrast zu der vorherigen Szene. Einerseits zeigt Wenders dadurch auf, dass Zeit vergangen ist, jedoch ertönt die gleiche Musik, wie am Anfang des Films und Hunter wacht auf. Im Umdrehen, folgt ihm die Kamera. Daraufhin blickt er auf den Himmel.⁵³⁵ Er sieht einen Wolkenkratzer, der in die Höhe ragt und einen Baukran, der sich schräg durch das Bild erstreckt, während die leuchtende Sonne den linken oberen Bildrand einnimmt.⁵³⁶ Diese Einstellung des Hochhauses scheint auf das Transzendente zu verweisen und deutet auf die Sehnsucht des Jungen hin. Denn in nächsten Moment, als das Kind das Quietschen eines Autos hört, schwenkt die Kamera zu Jane, die im roten Wagen sitzt und letztendlich an Hunter vorbei fährt.⁵³⁷ Dadurch verknüpft man die Sehnsucht des Jungen mit seiner Mutter. Infolgedessen hat dieser Wunschtraum mit Jane zutun. Das Auto, das Jane fährt, hat eine rote Farbe und dadurch eine Signalwirkung, wie auch die rote Mütze von Travis.

7.25. Die Peep Show

Wenders charakterisiert den Schauplatz der Peep Show als einen abgelegenen Ort. Dadurch, dass man am Anfang der Sequenz in einer Totalen den Truck von Travis die Hauptstraße entlang fahren sieht und er in eine Seitengasse einbiegt, macht Wenders sichtbar, dass der Ort abseits von der eigentlichen Straße liegt.⁵³⁸

⁵³³ Vgl. *Paris, Texas*, 01:27:44 bis 01:28:03; den Truck sieht man in einer Totale, nachdem Hunter aus dem Wagen gestiegen ist

⁵³⁴ Vgl. Ebd., 01:29:08 bis 01:29:30; die Einstellung ist bewegt, verläuft von unten nach oben und zeigt Hunter von oben herab, wie er zum Himmel schaut

⁵³⁵ Vgl. Ebd., 01:29:08 bis 01:29:30; die Musik ertönt einen kurzen Moment vorher, bei 01:29:07 und dauert bis man das Quietsch-Geräusch bei 01:29:35 hört

⁵³⁶ Vgl. Ebd., 01:29:30 bis 01:29:34

⁵³⁷ Vgl. Ebd., 01:29:34 bis 01:29:37

⁵³⁸ Vgl. Ebd., 01:33:58 bis 01:34:11, auch die darauffolgende Totale verdeutlicht die Abgeschiedenheit des Ortes. Gezeigt wird aus einer Weiten, wie der Truck von der Seitengasse aus, den Durchgang entlang fährt und in den Hinterhof einparkt von 01:34:12 bis 01:34:46

Das Fahrzeug bleibt in einem Hinterhof stehen. Hunter bleibt alleine im Truck zurück, während Travis zum Hintereingang eines Gebäudes geht.⁵³⁹ An der Mauer des Hauses ist das Motiv der Amerikanischen Freiheitsstatue abgebildet, das erneut ein Simulakrum darstellt und auf eine konsumistische Ikone verweist, während die gezeichneten Hochhäuser wie schwebende Luftschlösser ausschauen. Der gesamte Ort wird in einer Totalen dargestellt, die wiederum das ungleiche Größenverhältnis aufzeigt. Die Fassade wirkt gigantisch, im Vergleich zu Travis, der als eine kleine Figur zu sehen ist.

Nachdem er die Tür hinter sich zu gemacht hat, wechselt die Kamera in eine bewegte Einstellung. Travis wird von hinten in einem Medium-Close Up gezeigt, wie er durch den Innenraum geht. Dieser ist mit grünen Neon-Lichtern ausgeleuchtet. Man sieht die Silhouette eines Mannes in einem Bullauge einer Tür, womöglich Wenders selbst, als Referenz gedacht an die Cameo-Auftritte von Alfred Hitchcock. Dieses erinnert explizit an das aus *Family Plot*, in dem man ebenfalls einen Schattenriss von Hitchcock sieht.⁵⁴⁰ Durch die Präsenz des Mannes wird die menschliche Abwesenheit dieses Ortes sichtbar gemacht. Als Travis hinauf geht, scheint im oberen Bereich ein rotes Neon-Licht. Dadurch zeigt Wenders räumlich auf, dass Travis einen anderen Bereich innerhalb dieses Gebäudes betritt. Als er in diesen Raum hineinkommt, bildet Wenders einen bestimmten Soziotop ab.⁵⁴¹ Eine Frau liest, die andere richtet sich die Haare, eine Band spielt, während eine andere Frau ins Mikrofon spricht. Es wird dargestellt, in welcher Umgebung sich Travis gerade befindet. Die Figuren sprechen durcheinander, sowie auch aneinander vorbei. Das rote Licht betont wiederum die Obskurität des Lokals. Gleichzeitig bildet sich eine Schnittstellenfunktion zwischen den Figuren ab, jene zwischen der heilen Welt, bestimmter moralischer Vorstellungen, die Travis repräsentiert und der völlig entwertenden Welt des Konsumismus, wo alles käuflich ist. Somit stellt ihn Wenders vor allem als einen Fremdling dar, der sich in einer anderen Welt befindet. Und auch die darauffolgende Szene spricht die gleiche Bildsprache.

⁵³⁹ Vgl. *Paris, Texas*, 01:34:51 bis 01:35:39

⁵⁴⁰ Vgl. *Family Plot*, Regie: Alfred Hitchcock US 1976; Blu-Ray, Universal, 2013, 00:40:37 bis 00:40:40

⁵⁴¹ Vgl. *Paris, Texas*, 01:35:53 bis 01:37:43

7.26. From the Poolside to the Hotel

Als Harry Dean Stanton auf John Lurie trifft, schickt ihn dieser hinunter. Travis betritt daraufhin einen Kabinen-Raum. Er ist zunächst in einem Medium Close Up zu sehen.⁵⁴² Der Frame zeigt gleichzeitig, oberhalb von ihm ein Exit Schild auf, das auf den Ausgang hindeutet. Die darauffolgende Totale offenbart den gesamten Raum.⁵⁴³ Verschiedene Zahlen stehen angeschrieben, jeweils auf unterschiedliche Säulen, die nebeneinander aufgereiht sind. Während die geraden Zahlen auf der einen Reihe zu sehen sind, stehen die ungeraden auf der gegenüberliegenden Seite. Die Eingänge zu den jeweiligen Kabinen werden durch Vorhänge verdeckt. Ein leuchtender Automat steht an einer Ecke aufgestellt, der sinnbildhaft für ein Simulakrum steht. Travis sieht, dass ein Mann einen der vorgehängten Räume betritt, ein weiterer geht in einen anderen Bereich hinein, während die dritte Person eine andere Kabine verlässt.⁵⁴⁴ Durch die drei Männer, die jeweils aus unterschiedlichen Kammern hinein und hinaus gehen, signalisiert Wenders, dass diese Räume benutzt werden. Gleichzeitig zeigt er Travis in einer Halbtotale, umzingelt von verschiedenen Kammern.⁵⁴⁵ Durch die vorherige Begegnung mit John Lurie wirkt er in dieser Szene erneut wie ein *Fish out of Water*. Verstärkt wird der Eindruck dadurch, dass die Kabinen allesamt in die Tiefe verlaufen und dadurch die Größe des ganzen Raumes sichtbar gemacht wird, während Travis alleine als eine kleine Figur in einer Totalen zu sehen ist.

Er geht daraufhin auf einen der Räume zu. Als er diesen betritt, setzt er sich in die Kabine.⁵⁴⁶ Oberhalb eines verdunkelten Fensters hängt ein Schild mit der Bezeichnung *Poolside*. Travis bemerkt beim Hinsetzen einen Zettel, den er an sich nimmt und ihn daraufhin durchliest. Es stellt sich heraus, dass dies eine Gebrauchsanweisung ist, wie er den Ort zu nutzen hat. Dies und die Bezeichnung oberhalb des Fensters, das den Betrachter:innen mitteilt, wie sie oder er diesen Ort zu deuten hat, erinnert an die Ausführungen Certeaus.

⁵⁴² Vgl. *Paris, Texas*, 01:37:44 bis 01:37:57

⁵⁴³ Vgl. Ebd., 01:37:57

⁵⁴⁴ Vgl. Ebd., 01:37:56 bis 01:38:52

⁵⁴⁵ Vgl. Ebd., 01:38:22 bis 01:38:52

⁵⁴⁶ Vgl. Ebd., 01:38:53 bis 01:39:16

Denn die nachträglichen Bezeichnungen der Nicht-Orte, seitens der entsprechenden Instanzen, schreiben diesen Orten nach dem Philosophen etwas Fremdes zu, eine Geschichte, oder einen Sinn, den sie bis dahin nicht hatten,⁵⁴⁷ wie dies hier am Beispiel der Bezeichnung *Poolside* aufgezeigt wird. Travis hebt den Hörer und spricht mit jemanden. Er beschreibt das Mädchen, das er sehen möchte.⁵⁴⁸ Das Licht geht auf und eine Frau in einem Krankenschwester-Kostüm betritt den Raum.⁵⁴⁹ Die dargestellte Szenerie soll den Bereich um den Pool darstellen, ist aber gleichzeitig erfüllt von generischen Gegenständen, wie dem Pflanzentopf, einem Vorhang und der Kleidung der Frau, die darauf hindeuten, dass sie eine Krankenschwester sei. Diese Gegenstände sind dahingehend als generisch zu bezeichnen, indem sie allesamt nur auf sich selbst verweisen und von vornherein auf die wesentliche Aussagekraft reduziert sind: der Blumentopf als Blumentopf, die Krankenschwester als Krankenschwester. Im Gegensatz dazu weisen die verlassenen Gegenstände bei Wenders, die er in seinen Photographien festhält eine viel individuellere Bedeutung auf, indem sie nämlich immer auch Geschichten in sich bergen, jemanden gehört haben, verlassen und weggeworfen wurden. Daher sind sie auch als authentisch zu bezeichnen, wohingegen die Dinge und die Räume der Peepshow eine ganz andere Bildsprache sprechen. Diese zeichnen sich nämlich in erster Linie durch eine Künstlichkeit aus.

Des Weiteren sind die beiden Figuren durch eine Glasscheibe voneinander getrennt. Infolgedessen hat man innerhalb einer Einstellung einen weiteren Rahmen, der die Charaktere vom restlichen Bild separiert und dadurch wiederum die Isolation der Figur verdeutlicht. Als die Frau anfängt mit Travis zu sprechen, hebt dieser den Arm, als ein Zeichen.⁵⁵⁰ Doch sie reagiert nicht. Ihre Blickrichtung stimmt auch nicht mit seiner überein, denn sie schaut ihm nicht in die Augen. Es scheint vielmehr als ob sie ihren Blick abwenden würde. Es stellt sich heraus, dass sie ihn nicht erkennen kann. Nur Travis kann sie sehen. Sie kommunizieren miteinander ausschließlich durch den Ton. Als Travis sie nochmals fragt, ob sie ihn durch das Glas sehen könnte, verneint sie. Sie könne nur sich selbst sehen: „Nurse Bibs and a rubber horse.“⁵⁵¹

⁵⁴⁷ Vgl. Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 199

⁵⁴⁸ Vgl. *Paris, Texas*, 01:39:24 bis 01:39:45

⁵⁴⁹ Vgl. Ebd., 01:39:46 bis 01:41:03

⁵⁵⁰ Vgl. Ebd., 01:40:13

⁵⁵¹ Vgl. Ebd., 01:40:46 bis 01:40:48

Daraufhin legt Travis den Hörer ab und verlässt die Kabine. Der Definition der Nicht-Orte nach, schaffen diese nach Augé keine sozialen Beziehungen,⁵⁵² ein Motiv, das erneut hier aufgegriffen wird.

Travis betritt daraufhin eine andere Kammer.⁵⁵³ Durch den Hintergrund der vorherigen Szene versteht das Publikum die Funktionsweise dieser Räume. Beim Eingang steht die Bezeichnung *Hotel* aufgeschrieben. Diesmal kommt Jane hinein.⁵⁵⁴ Die Gegenstände in diesem Raum weisen erneut einen generischen Effekt auf, die wiederum nur auf sich selbst verweisen und den artifiziellen Charakter des Raumes betonen. Erneut sind die Figuren voneinander durch eine Glasscheibe getrennt. Für Jane ist Travis abwesend, sie kann ihn nicht sehen, sondern nur hören. Infolgedessen erkennt sie ihn nicht und hält ihn weiterhin für einen Kunden. Die Beziehungslosigkeit macht Wenders durch eine Schnittstellenfunktion respektive der Rollenbilder zwischen Jane und Travis sichtbar. Denn Travis repräsentiert zunächst die Welt der Kundschaft gegenüber der Welt des käuflichen Konsumismus.⁵⁵⁵ Sie repräsentiert die ausbeuterische Konsumwelt gegenüber der Welt der Kunden. Als sie nun Travis weiter ausfragt, ändert sich das Rollenbild von Travis, aber ihres bleibt gleich.⁵⁵⁶ Er steht dann für die Welt bestimmter moralischer Vorstellungen gegenüber der Welt des Konsumismus, während sie weiterhin in ihrem Rollenbild verharrt. Dadurch macht Wenders auf einer Meta-Ebene sichtbar, dass sich die Relation zwischen den beiden nur einseitig ändert, während sie für Jane gleich bleibt. Während die Sequenz mit den beiden Brüdern im Auto einen Übergangscharakter aufweist, sich die zwei im Laufe der Reise immer näher kommen und Wenders dies auch räumlich darstellt, indem Travis zunächst stumm hinten sitzt und dann letztendlich selbst das Steuer in die Hand nimmt, kehrt der Regisseur dies in der Peep Show Sequenz in das Gegenteil um. Wenders inszeniert diesen Schauplatz als einen Ort der Beziehungslosigkeit, Abwesenheit, Isolation und des Realitätsverlustes. Sie reden zwar miteinander, können sich aber nicht wahrnehmen. Gleichzeitig sind die räumlich voneinander getrennt, jede(r) in ihrer und seiner eigenen Kapsel isoliert.

⁵⁵² Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 83

⁵⁵³ Vgl. *Paris, Texas*, 01:41:09 bis 01:41:21

⁵⁵⁴ Vgl. Ebd., 01:41:34

⁵⁵⁵ Vgl. Ebd., 01:41:34 bis 01:46:34

⁵⁵⁶ Vgl. Ebd., 01:46:35 bis 01:49:52

Die Abgeschiedenheit der beiden Charaktere macht Wenders darüberhinaus durch den Schuss/Gegenschuss sichtbar, der die Figuren auch räumlich voneinander trennt.⁵⁵⁷ Bis am Ende Harry Dean Stanton den Raum verlässt und lediglich Jane zurückbleibt, die mit sich selbst redet, in Erwartung, dass jemand antwortet.⁵⁵⁸ Somit kann man dies als eine Metapher für die Kommunikation in der heutigen, modernen, automatisierten Gesellschaft deuten. Gleichzeitig weisen die Räume einen heterotopen Charakter auf. Im Sinne Foucaults handelt es sich einerseits um einen abgeschiedenen Ort und andererseits vereint der Schauplatz der Peep-Show mehrere Orte in einem, darunter den *Pool*, das *Hotel*, wie auch später den *Coffee Shop* und die anderen Kabinen, die verdeckt bleiben.

7.27. Alleine im Hotelzimmer

In der darauffolgenden Einstellung wird Travis zunächst in einer Halbtotale gezeigt, wie er in Aufnahmegerät spricht.⁵⁵⁹ Dadurch, dass man von ihm nur die generische Silhouette sieht, wird die Bedeutsamkeit dieses Moments unterstrichen. Während man Travis' Stimme im Hintergrund hört, sieht man ihn im Auto.⁵⁶⁰ Sein Bart ist abrasiert, seine Haare gekämmt. Dadurch wird die Wichtigkeit des Anlasses verdeutlicht. Gleichzeitig wird Hunter in einem Hotelzimmer gezeigt, mit dem Blick hinaus auf die Skyline.⁵⁶¹ Dies verbindet Wenders auf der akustischen Ebene mit dem Voice Over von Travis, dessen Stimme vom Diktiergerät kommt, das Hunter in den Händen hält. Er schaut dabei hinaus auf ein Hochhaus, dessen Spitze in den Wolken verschwindet.⁵⁶² Somit ist der Ausblick auf den Wolkenkratzer für den Jungen verstellt. Dies stellt erneut ein Transzendentes Bild dar, ein Gegenstück zu der ähnlichen Aufnahme des Hochhauses, das Hunter kurz zuvor bei der Bank gesehen hat, bevor er Jane erblickt hat. Beides sind als metaphorische Bilder zu deuten, die auf die innere Sehnsucht des Jungen verweisen. Die Abwesenheit des Vaters wird durch den aufgenommenen Ton verdeutlicht. Hunter sitzt dabei auf einem Tisch. Man sieht hinunter auf die dichtbefahrene Straße, die Welt in die der Vater gegangen ist.

⁵⁵⁷ Vgl. *Paris, Texas*, Schuss von Janes Raum aus, man sieht sie im Spiegel: 01:47:11 bis 01:47:39; sowie: 01:47:55 bis 01:48:28; sowie Schuss/Gegenschuss von 01:42:48 bis 01:48:28; einerseits Schuss auf Travis, in der Kabine, sowie Gegenschuss aus dem Point of View von Travis, durch das Glas auf Jane gerichtet; die Szene endet mit Jane, die alleine in der Kammer sitzt, ohne, dass jemand antwortet

⁵⁵⁸ Vgl. Ebd., 01:48:57 bis 01:49:52

⁵⁵⁹ Vgl. Ebd., 01:57:30 bis 01:58:27

⁵⁶⁰ Vgl. Ebd., 01:58:28 bis 01:58:38, Close Up von Travis im Wagen

⁵⁶¹ Vgl. Ebd., 01:58:39 bis 01:58:45, Medium Close Up von Hunter

⁵⁶² Vgl. Ebd., 01:58:45 bis 01:58:48

Während die Kamera Hunter zunächst in einer Totalen zeigt, mit dem Ausblick auf die Straße hinunter, bewegt sie sich allmählich von der Anfangsposition weg. Somit ändert sich auch der Hintergrund von der befahrenen Straße hin zur Skyline mit den Wolkenkratzern im Hintergrund. Dabei zeigt die Endposition der Kamera den Rahmen des Fensters, vor dem Hunter sitzt.⁵⁶³ Dadurch ist er von der Außenwelt isoliert. Die Skyline wiederum zeigt zahlreiche Hochhäuser deren unzählige Fenster komplett blickdicht wirken und einen Einblick in die anderen Gebäude und auf den Horizont versperren. Durch den gesenkten Blick des Jungen, dem relationalen Gegenstand in seiner Hand, in Form des Aufnahmegeräts, der laufenden Tonaufnahme des Vaters, sowie auch durch die restlichen Dinge, wie dem Funkgerät, Hunters Jausen-Koffer, dem Essen, der Landkarte, die allesamt um den Jungen herum liegen und die ihrerseits wiederum im Film als relationale Gegenstände eingeführt wurden, mit denen beide im Laufe des Films interagiert haben, liegen sie in dieser Einstellung allesamt unbenutzt herum und somit verdeutlicht Wenders einmal mehr die Abwesenheit des Vaters und die Einsamkeit des Jungen.

7.28. Coffee Shop

In der zweiten Peep Show Szene sind erneut Travis und Jane räumlich voneinander getrennt. Dies verstärkt auch die Farbgebung der Anfangseinstellung.⁵⁶⁴ Während der Bildvordergrund in einem tiefen Blau gehalten ist, zeichnet sich der Hintergrund, in dem sich Jane befindet, durch einen gelblichen Ton aus. Das Schild, oberhalb des Schaufensters weist daraufhin, dass es sich bei dem Ort um einen *Coffee Shop* handelt. Somit wird erneut vorgegeben, wie der Raum zu deuten ist. Travis dreht sich zunächst zur Kamera und erzählt Jane seine Geschichte. Währenddessen bleibt man die ganze Zeit in seinem Teil der Kabine. Dadurch, dass die Kamera zunächst den Raum nicht wechselt, erzählt die Bildsprache, dass es sich hierbei um seine Sichtweise handelt.⁵⁶⁵ Als Jane realisiert, dass sich hinter der Trennwand Travis befindet, springt die Kamera über die räumliche Barriere und zeigt Jane in einer nahen Einstellung.⁵⁶⁶

⁵⁶³ Vgl. *Paris, Texas*, 01:58:48 bis 01:59:35

⁵⁶⁴ Vgl. Ebd., 01:59:36 bis 02:20:20

⁵⁶⁵ Jane wird zwar im Gegenschuss gezeigt, doch nur durch das Glas hindurch, somit bleibt man in Travis' Teil der Kabine

⁵⁶⁶ Vgl. Travis erwähnt bei 02:03:38 das Wort „trailer“, daraufhin wird Jane in einem Close Up gezeigt, von 02:03:39 bis 02:03:42; sie wiederholt bei 02:03:42 das gleiche Wort und versteht dadurch, dass es sich um Travis handelt; daraufhin wird sie im Spiegelbild gezeigt von 02:03:43 bis 02:03:59; dabei bleibt man weiterhin in ihrem Teil der Kabine, nach einem Gegenschuss auf Travis nochmals von 02:05:19 bis 02:08:33; beide sind in dem Moment beknennender zueinander

Daraufhin nähert sie sich der Glasscheibe an, in der Hoffnung Travis zu sehen, sie sieht im Spiegelbild aber nur sich selbst.⁵⁶⁷ Travis dreht sich in seinem Teil der Kabine um. Nun sieht man in der Spiegelung sein Gesicht, umhüllt von Janes Haar.⁵⁶⁸ Sie schaltet als Nächstes das Licht aus und sieht Travis durch den Spiegel hindurch.⁵⁶⁹ Im nächsten Moment erzählt sie ihm die Geschichte aus ihrer Perspektive.⁵⁷⁰ Die Kamera verharrt dabei in ihrem Teil des Raumes. Dies unterstreicht erneut bilddramaturgisch die Tatsache, dass es sich hierbei um ihre Version der Geschichte handelt.

Die zwei Räume verbinden sich in dem Augenblick, indem sich Beide durch die Glasscheibe sehen. Dadurch zeigt Wenders auf, dass sie eine Relation herstellen. Somit hat er zunächst den Raum der Peep Show eingeführt als einen, der keine Beziehungen zulässt und die Personen isoliert. Dennoch aber finden die beiden Figuren einen Weg miteinander eine Verbindung einzugehen. Somit bricht Wenders die Beziehungslosigkeit des Ortes und schafft einen relationalen Raum, wobei auch dieser die beiden Figuren durch eine letzte Glasschicht voneinander trennt. Die Kamera wechselt dabei nicht mehr die Perspektive und verbleibt in Janes Raum, aus dem aus man Travis wie in einer hermetischen Kapsel sieht, aus der er nicht mehr herauskommt, als würde er in seiner Existenz verbleiben, die seine Einsamkeit ausmacht.⁵⁷¹ Daraufhin legt er den Hörer auf und verschwindet, Jane bleibt alleine zurück.

⁵⁶⁷ Vgl. *Paris, Texas*, 02:10:08 bis 02:10:30

⁵⁶⁸ Vgl. Ebd., 02:10:47 bis 02:11:29

⁵⁶⁹ Vgl. Ebd., sie schaltet das Licht bei 02:11:36 aus und von 02:11:38 bis 02:15:04

⁵⁷⁰ Vgl. Ebd., 02:15:22 bis 02:20:20

⁵⁷¹ Vgl. Ebd., 02:11:38 bis 02:20:20

7.29. Road to Nowhere

Die Parkdeck-Szene beginnt mit einer Totalen.⁵⁷² Die Einstellung zeigt eine offene zubetonierte Fläche. Im Hintergrund sieht man Hochhäuser und am Horizont die untergehende Sonne. Der Dämmerzustand unterstreicht die Bedeutsamkeit der Szene. Travis steht unter einer Laterne. Der Ort ist durch das Grün des Neon-Lichts hell erleuchtet. Er beobachtet von dem Parkplatz aus das Zusammentreffen zwischen Hunter und Jane im Hotel. Die Kamera wechselt dabei in das Hotelzimmer. Jane betritt den Raum. Hunter bemerkt sie und sie umarmen sich gegenseitig.⁵⁷³ Im nächsten Shot zeigt Wenders erneut Travis alleine am Parkplatz, als einzige Person weit und breit.⁵⁷⁴ Man hört im Hintergrund die Autobahn, die das Aufkommen der anderen Welt andeutet.⁵⁷⁵ Anschließend ist die Musik vom Anfang des Films zu hören.⁵⁷⁶ Am Ende wird zunächst der Wagen gezeigt, wie er von dem Garagenkomplex davon fährt,⁵⁷⁷ gefolgt von einer Profileinstellung von dem weinenden Travis.⁵⁷⁸ Der untere Rand des Bildes ist dabei in einer rot-orangen Farbe getaucht, einer Färbung ähnlich dem Licht der Autoscheinwerfer, das den Transitraum, in den Travis gegangen ist, verdeutlicht. Travis hat seinen Auftrag erfüllt und verschwindet wieder in die Welt, aus der er gekommen ist. Der einsame Cowboy reitet wieder davon.

Somit macht Wenders in *Paris, Texas* eine Annäherung sichtbar, aus der Isolation in die Gesellschaft und wieder zurück in die Einsamkeit. Die letzte Einstellung zeigt Travis' Wagen in einer bewegend frontalen Einstellung, wie er sich allmählich von den Hochhäusern im Hintergrund des Bildes entfernt, von der Welt, die er nun hinter sich lässt, während er langsam in die Menge der anderen vorbeiziehenden Autos verschwindet.⁵⁷⁹

⁵⁷² Vgl. *Paris, Texas*, 02:20:21 bis 02:20:30

⁵⁷³ Vgl. Ebd., 02:20:31 bis 02:22:41

⁵⁷⁴ Vgl. Ebd., 02:22:41 bis 02:23:01

⁵⁷⁵ Vgl. Ebd., 02:22:41 bis 02:22:52

⁵⁷⁶ Vgl. Ebd., Musik beginnt ab 02:22:52 und dauert bis zum Ende des Filmes an, bis 02:25:39

⁵⁷⁷ Vgl. Ebd., 02:23:01 bis 02:23:15

⁵⁷⁸ Vgl. Ebd., 02:23:16 bis 02:23:37

⁵⁷⁹ Vgl. Ebd., 02:23:38 bis 02:23:52

8. Schlussfolgerung

Die Einsamkeit und Isolation des Menschen zeigt sich bei Wenders als ein durchgehendes Motiv. Während Augé und Foucault funktionale Orte meinen, erweisen sich die Wenderschen Räume als entleerte und einsame Schauplätze, sowohl im Film als auch in der Photographie. Seine Räume sind keine Orte der Begegnung, sondern welche, an denen die Figuren mit sich alleine sind. Auch wenn es in *Paris, Texas* zu Annäherungen zwischen den Figuren kommt, sind diese nicht von langer Dauer. Wie bereits in *Im Lauf der Zeit* oder *Der Stand der Dinge* bleiben die Wenderschen Protagonisten in ihrer Existenz und ihrem Dasein gefangen. Doch die Einsamkeit bei Wenders ist auch seiner postmodernen Gestaltung geschuldet. All die Elemente, postdramatische Strukturen, kulturelle Statements und Versatzstücke einer bestehenden Subkultur, die den Zuschauer:innen in Form von Billboards, Western-Motiven, Neon-Lichtern, Leuchtreklamen, Simulakra, Cadillacs, Möbelwagen begegnen, fügen sich in die postmodernen Konstruktionen hinein. Die Simulakra wiederum verweisen in den Wenders' Filmen auf eine Zeichenhaftigkeit hin, die selbst fast schon künstlich wirkt.

Als zurückgelassene Zeichenträger erweisen sie sich als die einzigen Objekte, die den Figuren begegnen. Durch ihre Präsenz wird auch die Einsamkeit der Charaktere sichtbar gemacht. Sie alle, wie auch die Nicht-Orte von Augé sind Bestandteile einer Kulturlandschaft, durch die sich die Wenderschen Figuren hindurch bewegen.

Gleichzeitig zeigt Wenders Seelenlandschaften auf, indem er die inneren Befindlichkeiten seiner Charaktere nach außen hin sichtbar macht. Angefangen von der Wüstenlandschaft und der desolaten Raststätte zu Beginn von *Paris, Texas* bis hin zu der vereinsamten Strandpromenade in *Alice in den Städten*, dem verlassenen Haus in *Im Lauf der Zeit*, den isolierten Räumen in *Der Stand der Dinge*, oder der einsamen Straße von *Don't Come Knocking*, erweisen sie sich allesamt als Darstellungen innerer Zustände der Figuren. Die Einsamkeit seiner Charaktere macht Wenders durch die verschiedenen Stadien räumlicher Isolationen sichtbar, durch verlassene Gegenstände und einsame Räume. Verweise auf solche Raumdarstellungen finden sich auch in den Bildern Edward Hoppers wieder, in Form der zahlreichen desolaten Szenerien, der isolierten Bildräume und der vereinsamten dargestellten Menschen. Diese Motive finden sich in *Der Stand der Dinge* in Form der einzelnen, statischen Darstellungen wieder, die Wenders für jede einzelne Figur zeichnet, in der Diner-Szene, in den abgeschotteten Kabinen der Peep-Show in *Paris, Texas*, sowie auch in der Wohnungs- und Hotelszene in *Alice in den Städten*.

Die wiederkehrende Fahrzeugmetapher in *Alice in den Städten* und *Paris, Texas* spricht dabei die gleiche Bildsprache. Neben der Raumin szenierung der verschiedenen Innenräume beschreiben auch die Seelenlandschaften ganzer Schauplätze, angefangen von der Wüstenlandschaft in *Paris, Texas* bis hin zur desolaten Straße in Butte aus *Don't Come Knocking* das Problem der seelischen Isolation und das der Einsamkeit des modernen Menschen, die Wenders in seinen Werken sichtbar macht.

9. Filmografie (Auswahl)

Schauplätze (1967, Drehbuch: Wim Wenders), Kurzfilm

3 Amerikanische LP's (1969, Drehbuch: Peter Handke), Kurzfilm

Summer in the City (1970, Drehbuch: Wim Wenders)

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1971, Drehbuch: Wim Wenders)

Alice in den Städten (1974, Drehbuch: Wim Wenders)

Falsche Bewegung (1975, Drehbuch: Peter Handke)

Im Lauf der Zeit (1976, Drehbuch: Wim Wenders)

Der Amerikanische Freund (1977, Drehbuch: Wim Wenders)

Nick's Film: Lightning Over Water (1980, Drehbuch: Wim Wenders)

Hammett (1982, Drehbuch: Ross Thomas, Dennis O'Flaherty, Thomas Pope)

Der Stand der Dinge (1982, Drehbuch: Wim Wenders, Robert Kramer)

Paris, Texas (1984, Drehbuch: Sam Shepard)

Tokyo-Ga (1985, Drehbuch: Wim Wenders), Dokumentarfilm

Der Himmel über Berlin (1987, Drehbuch: Wim Wenders, Peter Handke, Richard Reitinger)

Bis ans Ende der Welt (1991, Drehbuch: Peter Carvey, Wim Wenders)

In weiter Ferne so nah! (1993, Drehbuch: Wim Wenders, Ulrich Ziegler, Richard Reitinger)

Lisbon Story (1994, Drehbuch: Wim Wenders)

Am Ende der Gewalt (1997, Drehbuch: Nicholas Klein, Wim Wenders)

Buena Vista Social Club (1999, Drehbuch: Wim Wenders), Dokumentarfilm

The Million Dollar Hotel (2000, Drehbuch: Nicholas Klein, Bono)

Land of Plenty (2004, Drehbuch: Wim Wenders, Michael Meredith)

Don't Come Knocking (2005, Drehbuch: Sam Shepard)

Palermo Shooting (2008, Drehbuch: Wim Wenders, Norman Ohler)

Pina (2011, Drehbuch: Wim Wenders), Dokumentarfilm

Das Salz der Erde (2014, Drehbuch: Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado),
Dokumentarfilm

Every Thing Will Be Fine (2015, Drehbuch: Bjørn Olaf Johannessen)

Die schönen Tage von Aranjuez (2016, Drehbuch: Wim Wenders, Peter Handke)

Submergence (2017, Drehbuch: Erin Dignam)

Papst Franziskus - Ein Mann seines Wortes (2018, Drehbuch: Wim Wenders, David
Rosier), Dokumentarfilm

Two or Three Things I Know About Edward Hopper (2020, Drehbuch: Wim Wenders),
Kurzfilm

A Future Together (2021, Drehbuch: Gaia Girace, Felix Sandman), Kurzfilm

PRÉSENCE (2022, Drehbuch: Wim Wenders), Kurzfilm

10. Bibliographie

Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: Beck ⁵2019

Balázs, Béla, "Kunstphilosophie des Films", in: *Texte zur Theorie des Films*, Hg. Franz-Josef Albersmeier, Ditzingen: Reclam ⁸2018, S. 201-223

Balázs, Béla, "Wandern", in: *Ein Baedeker der Seele. Und andere Feuilletons aus den Jahren 1920 - 1926*, Berlin: Das Arsenal 2002, S. 85-88

Balázs, Béla, *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁴2017

Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁶2019

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁷2019

Baudrillard, Jean, "Die Magie des Scheins", *Spiegel-Zeitschrift*, Juni 1997, [spiegel.de/netzwelt/web/kolumne-die-magie-des-scheins-a-13347.html](https://www.spiegel.de/netzwelt/web/kolumne-die-magie-des-scheins-a-13347.html)

Baudrillard, Jean, "Die Ordnung der Simulakren", in: *Der symbolische Tausch und der Tod*, Berlin: Matthes & Seitz 2022, S. 92-156

Baudrillard, Jean, "Die Präzession der Simulakra", in: *Agonie des Realen*, Berlin: Merve 1978, S. 7-69

Bazin, André, "Ontologie des photographischen Bildes", in: *Was ist Film?*, Hg. Robert Fischer, Berlin: Alexander ³2015, S. 33-42

Beckett, Samuel, *Warten auf Godot*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ³⁸2021

Benjamin, Walter, "Der destruktive Charakter", in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁸2018, S. 289-290

Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften Band V-1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁹2010

Bollnow, Otto Friedrich, *Schriften Band VI. Mensch und Raum*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011

Bresson, Robert, *Notizen zum Kinematographen*, Berlin: Alexander ²2013

Buchka, Peter, *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1985

Büchner, Georg, "Lenz", in: *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, Hg. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München: Dt. Taschenbuch-Verlag ¹⁷2020, S. 135-158

Camus, Albert, *Der Fremde*, Hamburg: Rowohlt ⁷⁴2017

Certeau, Michel de, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988

Cook, Roger F./Gerd Gemünden, "Introduction: Wim Wenders's Cinema of Displacement", in: *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Detroit: Wayne State University Press 1997, S. 9-30

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁸2017

Dreyer, Carl Theodor, "Imagination and Color", in: *Dreyer in Double Reflection. Translation of Carl Theodor Dreyer's Writings. About the Film (Om Filmen)*, Hg. Donald Skoller, New York: E. P. Dutton & Co., Inc. 1973, S. 174-186

Erk, Corina, "On the Road Again", in: *Film-Konzepte 50. Wim Wenders*, Hg. Jörn Glasenapp, München: Richard Boorberg Verlag 2018, S. 17-37

Foucault, Michel, "Von anderen Räumen", in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hg. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁹2018, S. 317-329

Foucault, Michel, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁴2019

Frahm, Laura, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010

Gardies, André, *L'espace au cinéma*, Paris: Klincksieck 2019

Glaserapp, Jörn "Vom Geschichtenverweigerer, der bisweilen Geschichten erzählt, zum Geschichtenerzähler, der bisweilen Geschichten verweigert", in: *Film-Konzepte 50. Wim Wenders*, Hg. Jörn Glaserapp, München: Richard Boorberg Verlag 2018, S. 3-16

Glaserapp, Jörn, *Wim Wenders. PARIS TEXAS*, München: Richard Boorberg Verlag, 2019

Grob, Norbert/Thomas Klein "Das wahre Leben ist anderswo ... Road Movies als Genre des Aufbruchs", in: *Road Movies*, Hg. Norbert Grob und Thomas Klein, Mainz: Bender 2006, S. 8-20

Hickethier, Knut, "Auf dass einem etwas widerfährt. Road Movies im deutschen Film", in: *Road Movies*, Hg. Norbert Grob und Thomas Klein, Mainz: Bender 2006, S. 128-148

Hölderlin, Friedrich, "Der Wanderer", in: *Gesammelte Werke*, Hg. Hans Jürgen Balmes, Frankfurt am Main: Fischer ³2018, S. 52-54

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁰2019

Kreimeier, Klaus, "Die Welt ein Filmatelier oder: Herzkammerton Film", in: *Wim Wenders. Reihe Film 44*, Hg. Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München: Carl Hanser 1992, S. 15-42

Laderman, David, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin: University of Texas Press 2002

Linschoten, Johannes, "Die Straße und die unendliche Ferne", in: *Texte zur Raumtheorie*, Hg. Stephan Günzel, Stuttgart: Reclam 2013, S. 364-375

Lubin, David M., "Hopper und Hitchcock", in: *Edward Hopper. Ein neuer Blick auf Landschaft*, Hg. Ulf Küster, Berlin: Hatje Cantz 2020, S. 97-104

Natter, Wolfgang, "The City as Cinematic Space. Modernism and Place in Berlin Symphony of a City", in: *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*, Hg. Stuart C. Aitken, Leo E. Zonn, Lanham: Rowman & Littlefield 1994, S. 203-228

Pörnbacher, Karl, "Lenz. Literarhistorischer Hintergrund", in: *Georg Büchner. Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, Hg. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München: Dt. Taschenbuch-Verlag ¹⁷2020, S. 516-518

Rauch, Reinhold, *Wim Wenders und seine Filme*, München: Wilhelm Heyne 1990

Renner, Rolf Günter, *Hopper*, Köln: Taschen 2015

Ritchie, Donald, "Raum, Zeit und Tofu in den Filmen von Yasujiro Ozu", in: *Zeit, Schnitt, Raum*, Hg. Andreas Rost, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997, S. 145-175

Rohmer, Eric, *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, München: Carl Hanser Verlag 1980

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

Schmidt, Laura, "Wenn ein Bildermacher Orte Geschichten (er)finden lässt", in *4 Real & True 2. Wim Wenders. Landschaften. Photographien*, Hg. Beat Wismer und Wim Wenders, München: Schirmer Mosel 2015, S. 154-161

Schrader, Paul, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer. Rethinking Transcendental Style*, Oakland: University of California Press 2018

Sontag, Susan, "In Platos Höhle", in: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer ²³2018, S. 9-30

Souriau, Étienne, "Der diegetische Raum", in: *Texte zur Theorie des Raums*, Hg. Stephan Günzel, Stuttgart: Reclam 2013, S. 145-146

Tarkowski, Andrej, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin: Alexander 2021

Töteberg, Michael, "Back to to the US of A. Das Bild Amerikas in den neuen Filmen von Wim Wenders", in: *Man of Plenty. Wim Wenders*, Hg. Volker Behrens, Marburg: Schüren 2005, S. 23-38, hier S. 24

Von Amelunxen, Hubertus, "Bilder verkehren - zu den Fotografien von Wim Wenders", in: *Man of Plenty. Wim Wenders*, Hg. Volker Behrens, Marburg: Schüren 2005, S. 106-112

Von Amelunxen, Hubertus, "Zeit kehren. Zur Photographie von Wim Wenders", in: *4 Real & True 2. Wim Wenders. Landschaften. Photographien*, Hg. Beat Wismer und Wim Wenders, München: Schirmer Mosel 2015, S. 58-73

Welsch, Wolfgang, "Vorwort zur 3. Auflage", in: *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie 2008, S. XV-XVIII

Wenders, Wim, "Das verlorene Paradies. Yasujiro Ozu", in: *Die Pixel des Paul Cézanne. Und andere Blicke auf Künstler*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2015, S. 139-151

Wenders, Wim, "Das Wahrnehmen einer Bewegung. Gespräch mit Taja Gut", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 37-56

Wenders, Wim, "Der Zauberer des Lichts", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 183-197

Wenders, Wim, "Der Zeit einen Sprung voraus sein. Gespräch mit Paul Püschel und Jan Thorn-Prikker über Fotografie", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 164-174

Wenders, Wim, "Die Wahrheit der Bilder. Zwei Gespräche mit Peter W. Jansen", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 57-87

Wenders, Wim, "Ein Drehbuch zu schreiben, das ist die Hölle. Gespräch mit Rainer Nolden", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 235-245

Wenders, Wim, *Einmal. Bilder und ihre Geschichten*, München: Schirmer Mosel 2015

Wenders, Wim, "Einzelbilder des Amerikanischen Traums. Edward Hopper", in: *Die Pixel des Paul Cézanne. Und andere Blicke auf Künstler*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2015, S. 43-51

Wenders, Wim, "Erste Beschreibung eines recht unbeschreiblichen Filmes. Aus dem ersten Treatment zu >>Der Himmel über Berlin", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 93-104

Wenders, Wim, "Filmdiebe. Aus einer öffentlichen Diskussion in Rom", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 46-52

Wenders, Wim, ">>Find myself a city to live in ...<<. Gespräch mit Hans Kollhoff", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 129-151

Wenders, Wim, "Geist der Städte", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 51-57

Wenders, Wim, "Im Lauf der Zeit", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 23-28

Wenders, Wim, "In Defence of Places", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 7-38

Wenders, Wim, ">>In no city, and no country ... <<. Flüchtige Notizen zum Unterwegs-Sein", in: *Road Movies*, Hg. Norbert Grob und Thomas Klein, Mainz: Bender 2006, S. 21-39

Wenders, Wim, "Le souffle de l'Ange", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 110-138

Wenders, Wim, "Mein DON'T COME KNOCKING-ABC", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 295-317

Wenders, Wim, *Sofort Bilder. 403 Polaroids und 36 Geschichten dazu*, München: Schirmer Mosel 2017

Wenders, Wim, "The Frozen Frame", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 58-67

Wenders, Wim, "The Urban Landscape", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 116-128

Wenders, Wim, "Tokyo-Ga", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 78-84

Wenders, Wim, "Über das Verfertigen eines Films beim Drehen. Gespräch mit Friedrich Frey", in: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992, S. 221-234

Wenders, Wim, "Unmögliche Geschichten", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 68-77

Wenders, Wim, "Warum filmen Sie? Antwort auf eine Umfrage", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 9-10

Wenders, Wim, "Wastelands. Brachland", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 39-50

Wenders, Wim, "Wie ein Blindflug ohne Instrumente. Über die Drehorte von >>Paris, Texas<<", in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 85-86

Wenders, Wim, "Wim Wenders im Interview: Der neue Markt", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 135-138

Wenders, Wim, "Wim Wenders im Interview: Yasujiro Ozu", in: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005, S. 212-214

Wenders, Wim, *Written in the West. Revisited*, München: Schirmer Mosel 2015

11. Filmverzeichnis

Dwaj ludzie z szafa, Regie: Roman Polanski POL 1958; YouTube, Uploader: Lodz Film School, Upload Datum: 19. Juni 2018

Alice in den Städten, Regie: Wim Wenders D 1974; Blu-Ray, STUDIOCANAL, 2017

Im Lauf der Zeit, Regie: Wim Wenders D 1976; Blu-Ray, STUDIOCANAL, 2017

Family Plot, Regie: Alfred Hitchcock US 1976; Blu-Ray, Universal, 2013

Der Stand der Dinge, Regie: Wim Wenders PRT, D, US 1982; Blu-Ray, STUDIOCANAL, 2020

Paris, Texas, Regie: Wim Wenders US 1984; Blu-ray, STUDIOCANAL, 2021

Don't Come Knocking, Regie: Wim Wenders US 2005; DVD, STUDIOCANAL, 2006

Sam Mendes on Paris Texas, YouTube, BFIEvents, Upload Datum: 19. Juni 2014

Wim Wenders Interview: Painter, Filmmaker, Photographer, YouTube, Louisiana Channel, Upload Datum: 13. November 2014

12. Bilderverzeichnis

12.1. Gemälde

Dürer, Albrecht, *Melencolia I*, Kupferstich, 1514, Harris Brisbane Dick Fund, metmuseum.org/art/collection/search/336228

Hopper, Edward, *Cape Cod Morning (Morgen in Cape Cod)*, Öl auf Leinwand, 1950, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., Schenkung Sara Roby Foundation, in: *Edward Hopper. Ein neuer Blick auf Landschaft*, Hg. Ulf Küster, Berlin: Hatje Cantz 2020

Hopper, Edward, *Compartment C. Car 293 (Abteil C. Waggon 293)*, Öl auf Leinwand, 1938, Privatsammlung, in: *Edward Hopper. Ein neuer Blick auf Landschaft*, Hg. Ulf Küster, Berlin: Hatje Cantz 2020

Hopper, Edward, *El Palacio*, Aquarell auf Papier, 1946, New York, Whitney Museum of American Art, in: *Hopper*, Köln: Taschen 2015

Hopper, Edward, *Excursion into Philosophy (Exkursion in die Philosophie)*, Öl auf Leinwand, 1959, Privatsammlung, theguardian.com/arts/pictures/image/0,8543,-10504931919,00.html

Hopper, Edward, *Nighthawks (Nachtschwärmer)*, Öl auf Leinwand, 1942, The Art Institute of Chicago, Friends of American Art Collection, in: *Hopper*, Köln: Taschen 2015

Hopper, Edward, *Summer in the City (Sommer in der Stadt)*, Öl auf Leinwand, 1949, Privatsammlung, wikiart.org/en/edward-hopper/summer-in-the-city-1950

Hopper, Edward, *Sunday (Sonntag)*, Öl auf Leinwand, 1926, Washington, D.C., Phillips Collection, in: *Hopper*, Köln: Taschen 2015

12.2. Photographien

Wenders, Wim, *Beetle Cemetery in Coober Pedy*, Photographie, 1988, Australia, in: *4 Real & True 2. Wim Wenders. Landschaften. Photographien*, Hg. Beat Wismer und Wim Wenders, München: Schirmer Mosel 2015, S. 87-91

Wenders, Wim, *Cowboy Bar*, Photographie, 2001, unbekannter Ort, in: *4 Real & True 2. Wim Wenders. Landschaften. Photographien*, Hg. Beat Wismer und Wim Wenders, München: Schirmer Mosel 2015, S. 127

Wenders, Wim, *Dusk in Coober Pedy*, Photographie, 1978, Australia, in: *4 Real & True 2. Wim Wenders. Landschaften. Photographien*, Hg. Beat Wismer und Wim Wenders, München: Schirmer Mosel 2015, S. 27

Wenders, Wim, *Entire Family*, Photographie, 1983, Las Vegas, New Mexico, in: *4 Real & True 2. Wim Wenders. Landschaften. Photographien*, Hg. Beat Wismer und Wim Wenders, München: Schirmer Mosel 2015, S. 53

Wenders, Wim *Joshua and John*, Photographie, 1983, Odessa, Texas, in: *Written in the West. Revisited*, München: Schirmer Mosel 2015, S. 27

Wenders, *Lounge Painting # 1-2*, Photographie, 1983, Gila Bend, Arizona, in: *4 Real & True 2. Wim Wenders. Landschaften. Photographien*, Hg. Beat Wismer und Wim Wenders, München: Schirmer Mosel 2015, S. 45-47

Wenders, Wim, *Now Showing*, Photographie, 1983, Lowell, Arizona, in: *Written in the West. Revisited*, München: Schirmer Mosel 2015, S. 59

Wenders, Wim *Street Corner in Butte*, Photographie, 2003, Montana, in: *4 Real & True 2. Wim Wenders. Landschaften. Photographien*, Hg. Beat Wismer und Wim Wenders, München: Schirmer Mosel 2015, S. 129

Wenders, Wim, *Union*, Photographie, 1983, Ludlow, California, in: *Written in the West. Revisited*, München: Schirmer Mosel 2015, S. 25

Wenders, Wim, *Used Book Store in Butte*, Photographie, 2000, Montana, in: *4 Real & True 2. Wim Wenders. Landschaften. Photographien*, Hg. Beat Wismer und Wim Wenders, München: Schirmer Mosel 2015, S. 136-137

Wenders, *Western World*, Photographie, 1983, nahe Four Corners, California, in: *Written in the West. Revisited*, München: Schirmer Mosel 2015, S. 21