

Victoria Steiner

1976 King of the Road

Renate Rasp fand den Film so anstrengend, dass ihr selbst das deutsche Fernsehprogramm gar nicht mehr so übel schien, obwohl sie den Kasten doch schon längst abmelden wollte.¹ Die Nation des Fastfoods hingegen feierte ihn als „slow cinema“². Im Lauf der Zeit hieß der Film, was man in den USA etwas plakativer übersetzte mit King of the Road. Im Gegensatz zu den amerikanischen Straßenwölfen fahren die Protagonisten bei Wim Wenders allerdings nicht einfach in der Gegend herum, er lässt sie die deutsch-deutsche Grenze abfahren, ein amerikanisches Roadmovie – nur eben auf deutsch. Dabei ist dieser Film nicht nur eine Mär der amerikanischen Sehnsucht, er erzählt auch die Geschichte eines Neuanfangs, von Träumen, Selbstfindung, Standpunkt und Perspektive, und dem Ringen um Worte.

1. Der alte VW-Käfer

Die Reise beginnt mit einem ziemlich denkwürdigen Ereignis, nämlich dem eigentlichen Ende eines Roadtrips: Ein Michel Piccoli verdammt ähnlich sehender Mann (Hans Zischler³) versenkt erst mal sein Auto, einen VW Käfer, im Fluss. Die Grenze zwischen Ost und West ging damals mitten durch die Elbe, im Hintergrund sieht man den Grenzwall. Warum aber gerade ein VW Käfer? Die Antwort ist denkbar einfach: Es ist das deutscheste Auto, das man sich vorstellen kann. Ursprünglich unter dem Nationalsozialismus als „Volkswagen“ konzipiert, wird der „Beetle“ nach dem Zweiten Weltkrieg durch die britischen Besatzer nicht nur das meistgebaute Auto der Welt, er wird auch zum deutschen Statussymbol – und

¹ Renate Rasp: „Helden der Laube“. *Der Spiegel* 17 (1976). Online im Spiegel-Archiv unter <https://www.spiegel.de/kultur/helden-der-laube-a-f003e3f0-0002-0001-0000-000041222702>, 18.4.1976 (zit. 12.9.2024).

² Michael Corvino: „Wim Wenders: A Worldwide Homesickness“. *Film Quarterly*, Jg. 31 (1977/78), H. 2, S. 9–19.

³ So Wenders. Damals Lektor und Übersetzer – ohne ihn hätten wir Jacques Derrida viel zu spät gelesen.

man könnte meinen, mit seinen rundlichen Formen versinnbildlicht er geradezu den Wohlstandsbauch der Wirtschaftswunderjahre. So wie die Wohlstandsplautze des deutschkonservativen Familienvaters fiel auch der Käfer der Rezession zum Opfer. Dass der VW-Käfer gerade in den 70ern sein Revival als Protestwagen der Hippies erleben sollte, wirkt da beinahe schon ironisch. Der Beginn des Films scheint uns jedenfalls sagen zu wollen, dass da nicht einfach nur ein Auto baden geht, sondern ein ganzer Abschnitt deutscher Geschichte versinkt – anders gesagt: Er zeigt uns den *Abschied von gestern*. So lustig die ganze Szene wirkt, sie ist eigentlich todernst. Der Fahrer will sich das Leben nehmen, und weil er so spektakulär scheitert, wird er im Film deshalb auch „Kamikaze“ genannt. Beobachtet wird das alles von einem Mann (Rüdiger Vogler) in einem ausrangierten Möbeltransporter. (Nicht nur beobachtet, er kriegt sich vor Lachen gar nicht mehr ein.) Etwas zersaust kommt er daher, in Latzhose. Renate Rasp nannte ihn daher liebevoll den „Laubenkolonist“, Wim Wenders wegen der aufgemalten Flügel auf dem Firmenlogo am Auto auch „Hermes“⁴, oder einfach nur „King of the Road“. Denn sein Job ist es, in die ausgestorbenen Städte an der innerdeutschen Grenze zu fahren und Filmprojektoren zu reparieren. Jedenfalls nimmt der den Streuner in seinen Möbelwagen auf, und hier beginnt die Reise.

2 Tarzans Schrei

Als unsere beiden Protagonisten an einem Kino vorbeikommen, und ein Ersatzteil fehlt, aber im Saal bereits eine brodelnde Menge Kinder sitzt, geschieht etwas Bemerkenswertes. Kamikaze macht das Licht an, Hermes steht auf der Leiter, und, zack, auf der Leinwand erscheint ein Schattenspiel. Was wir hier sehen, ist jedoch nicht nur das Kino in seiner Urform.⁵ Die beiden Figuren auf der Bühne vollführen klamaukige Körperverrenkungen, die an den „King of Slapstick“, Charly Chaplin, erinnern, schwingen an einer Liane durch den Raum wie Tarzan, und das darauffolgende Klavierspiel wirkt wie die Begleitung eines Stummfilms. Entscheidend ist:

⁴ Zu den Ähnlichkeiten mit Hermes vgl. Horst Fleig: *Wim Wenders. Hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie*. Bielefeld 2015, S. 172.

⁵ Vgl. ebd., S. 186.

Hier wird auf zwei Figuren referiert, denen eines gemeinsam ist – sie machen das Mitteilen zum Thema. Chaplin war ein Meister der Körpersprache und musste das „gesprochene Wort“ erst noch „erobern“, gleichzeitig gehörte er zu jenen, die ebendiesem gerade im Film „am meisten Miss-trauen entgegengebracht“ haben.⁶ Und Tarzan? Tarzan begegnet uns am Ende des Films wieder, dann, als unser Hermes an der Zonengrenze stehend einen „Tarzanschrei“⁷ ausruft. Diesen Schrei gibt es noch gar nicht so lange. 1932 war es Johnny Weissmüller, der ihn – nach insgesamt 8 Stummfilmen – das erste Mal in einem Tonfilm (*Tarzan, the Ape-man*) von sich gab (und das weitere 16 Jahre in immer neuen Verfilmungen tat).⁸ Und es ist der vom Regisseur W. S. Van Dyke in die Filmwelt gebrachte Dialog „Ich Tarzan, du Jane“, der verrät, worum es bei dieser Szene im Kern geht: Darum, Worte zu finden, mit denen sich die Welt beschreiben lässt, im weitesten Sinne um das Sprechenlernen. Und strenggenommen, liegt im Anfang (des Menschen) eben nicht das Wort, sondern der (erste) Schrei...

3 Beverly Hills

Auch Kamikaze scheinen auf merkwürdige Art und Weise die Worte abhanden gekommen zu sein. Immer wieder sucht er nach dem gedruckten Wort, das, so scheint es, eine Wirklichkeit zu versprechen vermag. Unser Streuner ist ein Zeitungsjäger. An jeder Ecke hebt er sie auf, zeigt uns die Schlagzeilen. Und dann findet er ein altes Programmheft, aus dem er mit größter Sorgfalt einen Mann ausschneidet. Das Foto zeigt Fritz Lang, neben (Kamikazes optischem Zwilling) Michel Piccoli und Jean-Luc Godard am Set von *Le Mepris* (1963). Godards Film war der letzte, an dem er beteiligt war, und tatsächlich war die *Verachtung* eine Verachtung, eine gegenüber der amerikanischen Traumfabrik. Und als wüsste unser Protagonist das, schneidet er ihm mit der Schere den Kopf ab, wir sehen wie Fritz

⁶ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M. 1997, S. 232.

⁷ Ebd.

⁸ Anja Mösing: „25. März 1932 – Johnny Weissmüller wird Tarzan“. *Bayern 2 Kalenderblatt*. <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/kalenderblatt/johnny-weissmueller-tarzan-104.html> 25.3.2022 (zit. 12.9.2024).

Langs Oberhaupt verschwindet und dafür Frauenbeine eine Treppe hinuntereilend, umspielt vom Stoff eines langen, weißen Kleides, erscheinen, den Ersatz des ‚alten‘ Kinos durch New Hollywood andeutend. Am Ende des Films wird sein Kopf wieder auftauchen. Wie ein Mahnmal der Vergangenheit hängt Fritz Langs Porträt an der Wand eines Kinos. (Und wirklich nur ganz kurz fragt man sich, ob da vorher nicht ein anderes Bild hing.) Die desillusionierte Kinobesitzerin sitzt daneben: „Der Film ist die Kunst des Sehens, hat mir mein Vater gesagt“, erzählt sie, „und deshalb kann ich diese Filme nicht zeigen, die nur noch Ausbeutung sind von allem, was man in den Augen und in den Köpfen der Menschen überhaupt noch ausbeuten kann. [...] Wenn ihnen das Gefühl von sich und der Welt absterben muss.“ Die „Kunst des Sehens“ wurde abgelöst durch die Sehnsüchte einer Wohlstandsgesellschaft – es ging nicht mehr um das Sehen, sondern das Sehnen, nicht um Kunst, sondern Konsum. Wie ein solches Kino aussieht, zeigt uns der Film, als sich die Wege der beiden Protagonisten für kurze Zeit trennen. Da zündet der Laubenkolonist einen Wachskopf an, nicht irgendeinen Kopf, sondern Hitlers Kopf: „Feuer für den Führer“. Später sitzt die Besitzerin des gerade gewonnenen Souvenirs⁹ mit ihm – er, im Westen den Western verkörpernd, in Lederjacke und Cowboystiefeln – im Kino. Hermes zeigt ihr einen Zusammenschnitt aller (in Wirklichkeit beim Dreh) gesammelten Filmreste. Man sieht, aus was das Programm kino dieser Zeit besteht: „Härte, Action, Sinnlichkeit, 90 Minuten wie ihn kein Fernsehen...“ Fritz Lang bekommt von all dem nichts mehr mit. Er verweilt, todkrank, in Beverly Hills.¹⁰

4. From Gutenberg to Goya

Währenddessen ist Kamikaze an einem anderen Ort. Und nun verstehen wir auch, warum dieser Mann so besessen von der Zeitung ist. Sein Vater (Rudolf Schündler, übrigens Schauspieler in Fritz Langs *Dr. Mabuse*) ist Zeitungsverleger, er druckt die Nachrichten, aber „nur noch dreimal in der Woche“. Hier lungert Gutenbergs Porträt an der Wand. Auf dem

⁹ Diese Kerzen konnte man damals tatsächlich auf Jahrmärkten gewinnen (so Wim Wenders im Audiokommentar).

¹⁰ Fleig: *Wim Wenders* (wie Anm. 4), S. 186.

Kopf ein etwas ulkiges Sonnenvisor (aus Beverly Hills?), weil der alte Vater am Schreibtisch, schlafend, vor ihm ein furchteinflössender Bleikoloss namens Schreibmaschine, um ihn herum die „Gespenstermaschinen der alten Druckerei“¹¹ – Goyas Schlaf der Vernunft 2.0 sozusagen. Wer auf die Radierung aus der Zeit der Aufklärung blickt, findet dort einen (an das deutsche Büroleben erinnernden) völlig überarbeiteten Mann, die Blätter stapeln sich auf dem Schreibtisch und eine besonders chefige Eule hält ihm die Schreibfeder hin. Entscheidend ist: Der Mann schreibt nicht, er schläft und das ganze Bild wirkt wie ein Traum. Ein Traum ist es auch, der bei Wenders den Sohn zum Vater führt, ein merkwürdiger Traum: „Es gab eine Tinte, mit der man die alte Schrift auslöschen und im selben Zug etwas Neues schreiben konnte. [...] Das heißt, das Träumen war ein Schreiben im Kreis.“ Während der Vater schläft, schreibt der Sohn nun wortwörtlich seine eigene Schlagzeile, hier ist die Feder längst Maschine und der Disput zwischen Vater und Sohn ist hier ein Ringen um Worte.

5. Saussure goes *Easy Rider*

Wenig später finden die beiden an der Zonengrenze einen ehemals von Amerikanern besetzten Beobachtungsstützpunkt. Sie trinken Whiskey und hören Platten – und sie reden. Was macht unser Streuner denn eigentlich so im wirklichen Leben? Er ist, so erzählt er, eine „Art Kinderarzt“: Er beobachtet die ersten Monate des Schreiben- und Lesenlernens. „In dieser Zeit“, sagt er, „sind die Buchstaben, Ziffern noch Abenteuer. Später, in der Routine des Schreibens, gehen die Erinnerung an diese Fantasien verloren, nur die Störungen, die mitunter durch diese Fantasien hervorgerufen waren, bleiben bestehen.“ Er erinnert sich an einen Jungen, „für den waren die Zeilen Wege, auf denen die Buchstaben mithilfe des Motorrads, der Feder, fuhren.“ Eben jenen Jungen scheint Kamikaze dann auch nochmal zu treffen. Wie in einer Westernszene und als Hommage an John Ford sehen wir den staubigen Wolfsburger Bahnhof in der verlassensten Weite der Landschaft. Und mitten drin sitzt dieser (vielleicht 12-jährige?) Junge mit einem Notizheft. Was er da macht, fragt ihn der Mann mit dem Koffer. „Ich beschreibe den Bahnhof, alles, was ich sehe.“

¹¹ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild* (wie Anm. 6), S. 141.

„So einfach ist das?“, fragt ihn der Fremde. „So einfach“, ist die Antwort. Dieser Junge erklärt uns im Grunde das, was wir Sprache nennen,¹² das fluide Verhältnis von Wort und Bild, oder um zwei filmische Begriffe zu verwenden, von Vorstellung und Einstellung¹³. Man könnte meinen, den ganzen Film über ging es nicht nur um einen Roadtrip, sondern um ein „Bild der Welt im Wort“¹⁴. Das Roadmovie war nie *easy*. Sei es im New Hollywood oder im Neuen deutschen Kino, die Könige der Straße mögen oft ziellos wirken, wie freiheitsliebende, aber verlorene Helden, in Wahrheit aber sind sie Getriebene. Denn eines macht uns der Film klar: Die Welt – oder eben „das, was ist“¹⁵ – ist uns nicht gegeben, sie ist hergestellt, und wir müssen jedes Bild von ihr erkunden und herausfinden, was wir dazu zu sagen haben. In diesem Sinne sind wir alle ein bisschen *Easy Rider* – so einfach ist das.

Dr. Victoria Steiner studierte Germanistik, Philosophie und Medienkulturwissenschaften, war wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Lehrstuhl von Oliver Jahraus und arbeitet heute als Lektorin, nebenbei als freie Illustratorin. „Kultur beginnt mit Zeichen“ hatte Oliver Jahraus einmal zu ihr gesagt, ein Satz, der ihr bis heute im Gedächtnis geblieben ist.

¹² Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Eine Auswahl*. Hg. Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2016.

¹³ Wim Wenders: *Act of Seeing. Texte und Gespräche*. Frankfurt a. M. 1992, S. 86f.

¹⁴ Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch*. Frankfurt a. M. 1982, S. 56.

¹⁵ Edgar Reitz: „Liebe zum Kino, Köln 1983“. *Neuer Deutscher Film*. Hg. Norbert Grob/Hans Helmut Prinzler/Eric Rentschler. Stuttgart 2012, S. 28.