

Stefan Schweizer

*Mehrdimensionalität künstlerischer Selbstreflexivität in Wenders
„Hammett“*

Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit Wim Wenders Film *Hammett*, wobei die im Film aufgeworfene Frage der Überlappung zwischen fiktiver und realer Identität des amerikanischen Schriftstellers und Pinkerton-Detektivs Hammett fokussiert wird. Thematisiert wird die Künstlerproblematik in einem „Kunstwerk“ bzw. Kunstwerken. Denn Wim Wenders Filmkunstwerk *Hammett* handelt von einem Schriftsteller, der sich in einem künstlerischen Produktionsprozess befindet. Müsste man dieses Phänomen mit einem Schlagwort zusammenfassen, dann könnte man von einer im Film und Hammetts Literatur auftauchenden und thematisierten „Selbstreflexivität der Kunst“ sprechen. Ein wesentliches Thema im Wenderschen Schaffen, die Selbstreflexivität der Kunst, wird also im Film *Hammett* in den Mittelpunkt gerückt. In diesem Punkt ist ein gravierender Unterschied zu den meisten anderen Filmen von Wim Wenders festzustellen: wird dort nur über das Medium des Films selbst reflektiert, so wird in *Hammett* der Produktionsprozess der erzählenden Kunst herausgestellt. Zu diesem Thema gehören auch im filmischen Medium die Aspekte der Inter- und Intratextualität. Im Zuge des Booms kulturwissenschaftlicher Ansätze käme heute ggf. eine andere Terminologie zur Anwendung, man müsste von inner- und außerliterarischen bzw. – künstlerischen Kontexten zu Film und Texten sprechen.

Wim Wenders zählt zu den bedeutenden deutschen Filmemachern. Wichtigstes Merkmal seines Schaffens ist der „Autorenfilm“, der unter geringer Arbeitsteiligkeit erstellt wird und an dessen Drehbuch der Regisseur zumindest teilweise mitarbeitet, falls er es nicht sogar vollständig selbst verfasst. In seinem Abschlussfilm *Summer in the City* an der Filmhochschule München wurde Wenders Hinwendung zu amerikanischen Idealen ersichtlich, vor allem zu denen der Popmusik und des Freiheitsmythos. Bereits der Titel verdeutlicht dies, ist sozusagen Teil seiner Einstellung: *Summer in the City* war einer der bekanntesten Songtitel der amerikanischen Rockgruppe *The Kinks*, welche sich vor allem zu Beginn der 60er Jahre großer Beliebtheit erfreute. In Wenders 1973 bis 74 entstandenem Film *Alice in den Städten* werden die unterschiedlichsten amerikani-

schen und deutschen Landschaften szenisch miteinander verbunden und indirekt einander gegenübergestellt. Allerdings zeigt sich in diesem Film das Amerikabild nicht mehr allzu stark ideologisch verklärt, denn einige der Szenen von amerikanischen Landschaften und die Eindrücke von etlichen Motel-Einstellungen wirken trübe, trist und desillusionierend. Amerika und der Einfluss der amerikanischen Kultur auf Westdeutschland und die Lebensweise der westdeutschen Nachkriegsjugend besitzt in den frühen Werken von Wim Wenders eine wichtige, wenn nicht sogar zentrale Bedeutung.

Der Wendepunkt in Wim Wenders Verhältnis zu Amerika liegt Anfang der 1980er. Wim Wenders, der zu dieser Zeit bereits in Europa zu den etablierteren Filmemachern gehörte, wurde von dem bekannten amerikanischen Regisseur und Produzenten Francis Ford Coppola „entdeckt“ und nach Hollywood geholt.¹ Der in Amerika gedrehte Film heißt *Hammett*. Seine Fertigungsdauer war ungewöhnlich lang, von 1980 bis 1982. Für Wim Wenders war die Amerikaerfahrung schmerzlich, aber auch lehrreich. Wenders wandte sich in der Folge entschieden gegen seine frühere positive Einstellung den Vereinigten Staaten von Amerika gegenüber, und er wurde einer der Wortführer bei der Verteidigung eines europäischen Films als Alternative zum ökonomisch viel stärkeren Film der Major Companies. Dies hing mit einem Streit zwischen Wenders und seinem Produzenten Coppola zusammen. Dieser schritt nach einiger Zeit bei der Filmherstellung ein und verpflichtete den amerikanischen Kriminalschriftsteller Ross Thomas, das Drehbuch neu zu überarbeiten. Während Wenders stark auf die Realisierung seiner künstlerischen Interessen und Standpunkte pochte, war Coppola als Produzent naturgemäß an einer lukrativen kommerziellen Vermarktung des Streifens interessiert. Wenders fühlte sich in seiner künstlerischen Ehre verletzt und Coppola, der vier Jahre zuvor noch einen der teuersten Filme überhaupt (*Apocalypse now*) gedreht hatte, glaubte, einen kommerziellen Misserfolg bei der Realisierung von Wenders künstlerischen Vorstellungen vorausagen zu können. Die am eigenen Leib erfahrene Abhängigkeit des Künstlers von den Geldgebern setzte Wenders in seinem Film *Der Stand der Dinge* künstlerisch um. Beachtenswert ist, dass letztlich nicht dem Produzenten eines Films die Schuld dafür gegeben wird, dass der Regis-

¹ James Monaco. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbeck: Rowohlt, 1980, S. 360.

seur und die Schauspieler in ihren künstlerischen Möglichkeiten beschnitten werden, sondern den Geldgebern, die hinter dem Produzenten stehen. In der filmischen Realisierung geht das sogar so weit, dass der Produzent und der Regisseur von den Geldgebern wegen eines bereits im Vorfeld zum Scheitern verurteilten Projekts regelrecht hingerichtet werden.

Hammett hat folglich eine wichtige, wenn nicht sogar zentrale Position im Wenderschen Schaffen, auch wenn dies nicht unbedingt auf die künstlerische Komponente des Films zutreffen muss.

Dasbiell Hammett

Der Titel des Films *Hammett* ist der Familienname des amerikanischen Schriftstellers Dashiell Hammett (1894-1961). Hammett gilt als einer der Begründer des modernen Detektiv- bzw. Gangsterromans. Zwar wurde der moderne Gangsterroman durch den bekannteren und in der literaturwissenschaftlichen Diskussion anerkannteren Raymond Chandler und später von Ross McDonald entscheidend weiterentwickelt, aus unserem heutigen Literaturverständnis von Kriminalromanen ist Hammett jedoch nicht mehr wegzudenken. Die Einschätzung Hammetts als einem modernen und innovativen Kriminalromanautor resultiert aus einer für die damaligen Verhältnisse realistische Schilderung krimineller Umtriebe und des damit verbundenen organisierten Bandenwesens. Markant sind Hammetts harte, manchmal brutal klingende Sprache und seine Dialoge, welche unter anderem Ernest Hemingway als Vorbild gedient haben.

Hammett schilderte in seinen zahlreichen Kurzgeschichten, aber auch seinen Romanen ungeschönt das Banden-Unwesen, welches er aus seiner eigenen Tätigkeit als Detektiv für die traditionsreiche amerikanische Sicherheitsagentur ‚Pinkerton‘ gut kannte und dessen Brutalität er am eigenen Leibe erfahren hatte. Aus dieser Kombination des ehemaligen Detektivs und des Schriftstellers erklärte er 1934 auf dem Gipfel seines Ruhmes, nach seinem Erfolgsrezept befragt, einem Reporter: „Ich bin Detektiv gewesen, also habe ich über Detektive geschrieben. Von daher ist alles gekommen.“²

Hammett pflegte während der 30er Jahre einen regen Umgang mit den Größen der amerikanischen Literatur, z.B. mit William Faulkner. Diese

² William F. Nolan. *Dashiell Hammett. Eine Biographie*. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1985, S. 13.

beiden Männer des amerikanischen Südens verband eine gemeinsame Leidenschaft bzw. Krankheit: die Liebe zum Scotch bzw. der Alkoholismus in einem fortgeschrittenem Stadium. Raymond Chandler erzählte beeindruckt und zugleich etwas abgestoßen nach seiner ersten Begegnung mit Hammett von dessen „beängstigendem Aufnahmevermögen für Scotch.“³ Nicht nur aufgrund seiner schriftstellerischen Arbeit ist Dashiell Hammett eine interessante Persönlichkeit. Seine politische Einstellung ist für europäische Verhältnisse eher als ‚links‘ und für amerikanische Verhältnisse als radikal ‚links‘ zu bezeichnen. 1951 war Hammett politischer Gefangener in den Vereinigten Staaten von Amerika: Er hatte ein Gericht missachtet und sich geweigert, „in einem Fall von Kommunistenjagd Fragen zu beantworten.“⁴

Zwischen Hammett und Wenders besteht eine tragisch, zugleich aber auch komisch anmutende Lebensparallele, denn beide sind mehr oder weniger an Hollywood gescheitert: Hammett als Drehbuchautor und Wenders als Regisseur. Ironischerweise scheiterte der Regisseur mit einem Film über den Autor, der zuvor an der ‚Traumfabrik Hollywood‘ gescheitert war. Raymond Chandler drückte prägnant Hammetts Verhältnis zu Hollywood aus: „Er war einer der vielen Burschen, die Hollywood nicht hinnehmen konnten, ohne den Versuch zu machen, Gott von seinem hohen Thron zu schubsen.“⁵ Das mag auch auf den jungen, in Hollywood arbeitenden Regisseur Wim Wenders zutreffen.

Gattung

Es ist schwierig, die Gattung von *Hammett* zu bestimmen. Zum einen könnte man sagen, dass es sich um eine fiktionale Teilbiographie einer realen Person handelt, da viele belegte charakterlichen Merkmale des realen Schriftstellers Dashiell Hammett im Film dargestellt werden, wie z.B. der langwierige, schwierige Produktionsprozess seiner literarischen Arbeiten und sein gravierendes Alkoholproblem. Auf der anderen Seite handelt es sich um eine Detektivgeschichte, weil der Protagonist des Films einen Kriminalfall zu lösen hat. Als dritte Möglichkeit könnte man die Geschichte gesellschaftskritisch nennen, weil das Banden-Unwesen und dessen repressiven Auswirkungen gezeigt werden.

³ Nolan. *Dashiell Hammett*. (wie Anm. 2). S. 158.

⁴ Diane Johnson, *Dashiell Hammett. Eine Biographie*. Zürich: Diogenes, 1985, S. 17.

⁵ Raymond Chandler. *Die simple Kunst des Mordes*. Zürich: Diogenes, 1975, S. 53.

Die Frage nach der Gattung ist deshalb von Bedeutung, weil diese Mischung den von Hammett (meistens im *Black Mask Magazine*) publizierten Kurzgeschichten und sogar seiner frühen Romane (z.B. *Rote Ernte*) entspricht. Damit ist das Phänomen der Selbstreflexivität der Kunst bereits in der Gattung angelegt. Man kann damit wohl behaupten, dass viele der Hammettschen Kurzgeschichten und der Wendersche Film *Hammett* eine gewisse Gattungsaffinität aufzeigen. Durch die Gattungsaffinität könnte Kunst an sich schon reflektiert und somit potenziert werden. Der vorliegende Fall ist von besonderem Interesse, weil die erzählende Kunst von Hammett in der visuellen Kunst des Kinos von Wenders thematisiert wird. Im Film entsteht eine Schnittmenge zwischen beiden künstlerischen Ausdrucksformen.

Selbstreflexivität der Kunst und das Überlappen realer und fiktiver Identitäten

Im Gegensatz zu Wim Wenders' meisten Filmen hat *Hammett* eine narrative, dramaturgisch geschlossene Story. Das Problem der nicht geschlossenen Story bei Wim Wenders hat James Monaco beschrieben: „Zugleich mußte Wenders erkennen, daß er sein Problem, eine dramaturgisch geschlossene Geschichte zu erzählen, nicht überwinden konnte.“⁶ Es fällt deswegen auf, dass *Hammett* eine geschlossene und spannende Kriminalgeschichte erzählt. Der Produzent des Films, Francis Coppola, war von vornherein an einer gewinnträchtigen Vermarktung des Streifens interessiert; nach anfänglichem Zögern übertrug er die Erstellung des Drehbuchs dem bekannten amerikanischen Kriminalautor Ross Thomas, der dann für die Story verantwortlich zeichnete.

Wie agiert Wenders Film mit verschiedenen Reflexionsstufen der Kunst? Die Selbstreflexivität des Mediums taucht beinahe in jedem Film Wenders auf. Als Beispiele seien *Der Stand der Dinge*, *Im Lauf der Zeit* und *Lisbon Story* erwähnt. In *Hammett* wird das Medium des Films durch Filmzitate reflektiert, worauf weiter unten eingegangen wird. Das Thema der schreibenden Kunst wird dagegen nur in *Hammett* direkt thematisiert. Deshalb ist es interessant, wie der im schriftstellerischen Produktionsprozess befindliche Hammett filmisch realisiert wird.

Gleich zu Beginn des Films, als eine Straßenschluchteinstellung zu sehen ist, hört man bereits das Klappern der Schreibmaschine. Die Kamera fährt dann an einer Häuserwand hoch, bis sie an Hammetts Apartment-

⁶ Monaco. *Film verstehen*. (wie Anm. 1). S. 360.

fenster angelangt ist. Langsam fährt die Kamera von hinten an den tippenden Hammett heran und zeigt ihn zunächst in einer Halbtotale, später dann in einer Nahaufnahme. Danach ist die Schreibmaschine in einer Nahaufnahme zu sehen, auf der gerade die Worte „The End“ geschrieben werden. Nach einem Schnitt ist aus einer Nahaufnahme von vorne und schräg oben zu sehen, wie Hammett dieses letzte Blatt aus der Schreibmaschine nimmt. Wieder erfolgt ein Schnitt, und Hammett ist in einer Halbtotale zu sehen, wie er in seinem Zimmer heruntorkelt, und die Kamera schwenkt auf seinem Weg mit. In der Folge sieht man von oben aus einer Halbtotale Hammett betrunken auf dem Bett liegen. Hier zeigt Wenders den Autor Hammett in seinem künstlerischen Schaffensprozess: Gemäß seiner Biographie ist Hammetts Schreiben an einen hohen Alkoholkonsum gebunden. Die Generierung von schriftstellerischer Potenz erfordert offensichtlich ein Stimulans, welches nach dem Akt des Schreibens kontraproduktiv wird.

Bis zu diesem Zeitpunkt wird das filmische Geschehen von einer melancholischen Klaviermusik untermalt. Nun wird der auf dem Bett liegende Hammett langsam ausgeblendet und ein Traum wird eingeblendet. Auch hier ist deutlich, dass der Traum u.a. durch den Alkoholkonsum evoziert worden sein kann. Voluminöse, spannungsvolle Filmmusik erklingt für einen kurzen Augenblick, weicht dann aber wieder der traurigen Klaviermusik. Der filmisch gekonnt dargestellte Traum wird durch ein Voice-over kommentiert: Die von Hammett gerade fertiggestellte Geschichte wird in sehr verkürzter Manier in stark traumhaften Sequenzen dargestellt. Diese filmische Technik verweist darauf, dass der künstlerische Schaffensprozess auch mit dem fertigen Produkt noch nicht abgeschlossen ist. Bei Hammett ist der Fall ja besonders prekär, da er Fiktion aus dem Leben und Leben aus der Fiktion bezieht. Die Stimme aus dem Voice-over ist nicht identisch mit Hammetts Stimme, was eventuell auf den Unterschied zwischen dem erzählten Autor und dem Erzähler verweisen soll. Das Voice-over kommentiert die im Traum ablaufenden Geschehnisse. Während der gesamten Traumsequenz finden viele Überblenden statt, aber auch konventionelle Schnitte zwischen der geträumten Geschichte, dem auf dem Bett liegenden Hammett und verschiedenen Nahaufnahmen von der Schreibmaschine, den sich unablässig bewegenden Typen und dem Komplex eines Räderwerks. Als die Traumsequenz durch einen Schnitt beendet wird, wird Hammett von oben gezeigt, wie er auf seiner Toilette zusammenbricht. Auf diese Einstellung

folgt eine sehr langsame Ausblende. Es scheint nicht ohne Komik, dass die Produktion eines künstlerischen Artefakts auf der Toilette endet. Hammett wird somit als ein Künstler charakterisiert, der zwar zu einem Schaffensakt in der Lage ist, welcher aber zugleich hohe persönliche Opfer erfordert.

Versucht man das Beschriebene abstrakter zu fassen, so kann man hier mindestens drei verschiedene Bedeutungsebenen festhalten. Die erste Ebene ist die des an der Schreibmaschine arbeitenden Schriftstellers Dashiell Hammett. Die nächste Ebene stellt die des auf dem Bett liegenden, betrunkenen und träumenden Hammett dar. Arbeitete Hammett noch in der ersten Ebene sowohl geistig als auch körperlich, so hört diese Arbeit für den auf dem Bett liegenden Hammett auf. Gleichwohl ist seine Psyche weiter tätig. Die dritte Ebene ist der reale Pinkerton-Detektiv Hammett, der nur noch in seiner eigenen Traumwelt und in der fiktiven Welt seiner Geschichten auftritt. Diese dritte Ebene ist als Resultat der ersten beiden aufzufassen, denn das Moment des künstlerischen Schaffens wirkt bei Hammett so stark nach, dass er sich sogar nach Beendigung des Schreibprozesses innerlich nicht von der Geschichte lösen kann und sie im Traum noch einmal durchlebt.

In der filmischen Realisierung dieser Szenen werden verschiedene Ebenen eines künstlerischen Produktionsprozesses thematisiert. Einmal ist da der physisch und geistig an der Schreibmaschine arbeitende Schriftsteller; und zum anderen ist da der gleiche Schriftsteller, der eine Transzendierungsmöglichkeit sucht. Er betrinkt sich und versucht, der Realität, welche unmittelbar mit einem Schöpfungsakt fiktionaler Art verbunden ist, durch den Traum zu entfliehen. Allerdings kann der Rausch natürlich auch als Möglichkeit gesehen werden, künstlerische Schaffenskraft zu potenzieren. Während also reales Erleben des Schriftstellers in seine Geschichte einfließt, besteht dazu kein Zugang allein auf der Ebene des Realen. Erlebte Realität wird vielmehr durch bacchantische Verklärung zu fiktiver Realität, welche dann in einem Produkt mündet, dem fiktionalen Kunstwerk. Wie verhält es sich nun mit der dritten Ebene, dem realen Pinkerton-Detektiv Hammett, der nur noch in der Traumwelt und der fiktiven Welt auftritt?

Der reale Schriftsteller Hammett versucht in der Gegenwart eine Kriminalgeschichte über den ehemaligen und nun fiktiven Detektiv Hammett zu schreiben. Dazu muss er einen Zugang zu der Vergangenheit des realen Detektivs Hammett suchen. Dieser Zugang zur eigenen Vergangen-

heit und die Umarbeitung des Vergangenen zu einem Text scheint nur durch einen Rausch möglich zu sein. Hammett als Erzähler versucht Vergangenes in Fiktion zu transformieren. Das einmal Erlebte wird durch konkrete, manifeste Arbeit verdichtet, und diese Arbeit wird durch einen Rausch transzidiert: die Realität schafft damit eine fiktive Wirklichkeit, und aus der fiktiven Wirklichkeit entsteht reales Leben. *Hammetts* filmische Kunst reflektiert einen Produktionsvorgang der erzählenden Kunst.

Der Film als Bewertung der schreibenden Kunst

Der Film *Hammett* beginnt mit einem Text, der an ein Zitat von Raymond Chandler über Dashiell Hammett angelehnt ist. Damit führt Wenders in seinen Film eine Bewertung aus der schreibenden Kunst ein, wodurch erneut die Mehrdimensionalität von Kunst deutlich wird, die Urteile von Künstlern über Kunst inszeniert. Der Text wird von einer Stimme aus dem Off vorgetragen. Gleichzeitig wird er als Schriftzug eingeblendet:

Dies ist eine frei erfundene Geschichte über den Schriftsteller S. D. Hammett, der, wie es einer seiner begabtesten Zeitgenossen [Raymond Chandler] ausdrückte, dazu beigetragen hat, den Mord aus dem Rosengarten des Vikars herauszuholen und ihn den Leuten wiederzugeben, die etwas davon verstehen. Der Kriminalroman ist seitdem nicht mehr derselbe.

Dass eine Stimme aus dem Off einen für den Zuschauer sichtbaren Text gleich am Anfang eines Films vorliest, ist bei Wenders kein Einzelfall; es gilt z.B. auch für *Der Himmel über Berlin*. In *Hammett* schließt sich an das oben genannte Zitat übrigens ein weiteres typisch Wendersches Moment an: Der Text verschwindet durch eine relativ langsame Überblende zu einer Straßenschlucht in San Francisco.

Isolation des Protagonisten und Beziehungen

Zum Motiv der Selbstreflexivität der Kunst gehört auch die Einsamkeit des Protagonisten. Es ist auffällig, dass die Hauptcharaktere in Wim Wenders Filmen häufig Außenseiterpositionen einnehmen, wenn sie nicht sogar am Rande beziehungsweise am Abgrund der Gesellschaft stehen. Beispiel hierfür sei der als Mörder gejagte Protagonist aus *Die Angst des Tormanns vor dem Elfmeter*. Dieser ehemalige Spitzensportler befindet sich in einer extrem anmutenden Position der Vereinzelung, wel-

che personenimmanent verankert ist, da die Versuche, dieser Isolation zu entkommen, meist schon im Ansatz scheitern. Wenders Protagonisten sind häufig gesellschaftsunfähig. Der jeweilige Charakter wird immer wieder auf sich selber zurückgeworfen; er besitzt nicht die Kraft, dem aus sich selbst heraus zu entkommen.

Hammett wird auch als ein Charakter gezeichnet, der die Vereinzelung und Einsamkeit bevorzugt und der wegen seiner Profession als Schriftsteller und seiner Veranlagung zum Alkoholiker gesellschaftliche Beziehungen und Verpflichtungen eher meidet als wahrnimmt. Die Isolation dieser (männlichen) Charaktere in Wim Wenders Filmen wird an manchen Stellen durch Kontakte zu anderen Personen (meistens weiblichen Geschlechts) durchbrochen, so dass aus der Einsamkeit manchmal eine vertrauliche Zweisamkeit entsteht. Diese Art der Verbindung mit dem anderen Geschlecht kommt explizit in dem Film *Die Angst des Tormanns vor dem Elfmeter* und implizit in dem Film *Hammett* vor. Beim ersten Film endet die körperliche Vereinigung tödlich, so dass man konstatieren könnte, dass der Protagonist nicht in der Lage war, seine Einsamkeit in die naturhafteste Form von Geselligkeit umzumünzen. Es scheint also, dass eine Gesellschaftsfähigkeit sogar im intimsten Bereich nicht gegeben ist. In der Filmhandlung führt den Protagonisten aus *Die Angst des Tormanns vor dem Elfmeter* dies an die (damals absolut undurchlässige) österreichisch-tschechoslowakische Grenze, an der es für ihn nicht mehr weitergeht, und an der er jeden Tag Gefahr läuft, als Mörder entlarvt und entdeckt zu werden. Der vermeintliche Halt in der Vereinzelung kann also nur ein sich im Kreise drehender Fehlschluss sein, der nicht weiterführt und der zur Auflösung des Selbst führen kann.

Beim Protagonisten Hammett verläuft die Einsamkeit und Isolation in etwas anderen Bahnen. Hammett ist nämlich in der Lage, aus der Einsamkeit Kraft zu schöpfen, welche er in künstlerische Potenz umwandeln kann. Einsamkeit wendet sich hier also nicht gegen etwas Anderes (wie zum Beispiel die anderen Menschen als Objekte subjektiver Gewalt), sondern sie transformiert sich in neues Leben in der Form von Kurzgeschichten und Romanen. Das Moment der Einsamkeit wird also als Ausgangsbasis für künstlerische Potenz und Schaffenskraft gebraucht. Zu diesem Themenkomplex gehört natürlich auch Hammetts Alkoholismus: Nur durch einen gewissen Grad an Selbstzerstörung ist es diesem Künstler möglich geworden, zum Schöpfer zu werden. Man kann sagen, dass Alkoholismus das Selbst negiert, welches dadurch Leben

‚ent-töten‘ (im Sinne von; fiktives Leben erschaffen) kann. Hammetts Beziehung zum anderen Geschlecht endet nicht mit dem Tod: das Verhältnis zu seiner als Bibliothekarin tätigen Nachbarin scheint zwar auf den ersten Blick sporadischer und rein physischer Natur zu sein; so sagt sie einmal, ein paar Mal mit Hammett in die Kiste zu hüpfen, entspreche nicht ihren Wunschvorstellungen von einer guten Beziehung. Unterschwellig ist man als Zuschauer aber doch veranlasst zu glauben, dass zwischen Hammett und der Bibliothekarin eine engere Beziehung besteht, weil sie sich beide auf einem recht einfachen und schlichten und daher tiefen Niveau zu verstehen scheinen.

Das Motiv der Männerfreundschaft setzt die eigentliche Handlung des Films erst in Gang. Hammett wird von seinem ehemaligen Freund und Kollegen Jimmy Ryan aufgesucht und um seine Mithilfe gebeten. In einem der bedeutendsten Filme von Wenders, nämlich bei *Im Lauf der Zeit*, ist genau das gleiche Motiv einer Männerfreundschaft vorhanden: dort zwischen einem Psychologen und einem Filmvorführerreparateur. Im Unterschied zu dieser Männerfreundschaft wird die Freundschaft im *Hammett* eher funktional begründet. Genau genommen ist sie gar nicht mehr existent; Hammett hilft seinem ehemaligen Kollegen Jimmy Ryan nur, weil dieser ihm einmal bei einem Einsatz als Detektiv das Leben gerettet hat. Entwickelt sich bei *Im Lauf der Zeit* erst mit dem Fortlauf des Films und der Handlung die Männerfreundschaft, so setzt diese bei *Hammett* bereits an einem Endpunkt an.

Man kann feststellen, dass das Motiv der Männerfreundschaft in dem europäischeren der beiden Filme, bei *Im Lauf der Zeit*, auf eine europäischere Art und Weise behandelt wird: es könnte sogar über eine latente homosexuelle Beziehung der beiden Protagonisten gemutmaßt werden, weil die beiden Protagonisten sich in manchen Bereichen sehr nahe kommen. In dem auf ein amerikanisches Publikum ausgerichteten Film ist eine solche latente homosexuelle Beziehung nicht einmal im Ansatz ersichtlich. Die Darstellungsweise einer Männerfreundschaft bei *Hammett* kann wohl unter anderem dadurch erklärt werden, dass die Darstellung einer engeren, intimeren Männerfreundschaft nicht sehr gut in das Sujet einer Kriminalgeschichte gepasst hätte.

Filmbezüge

Gegenüber der Selbstreflexivität der Kunst zwischen Film und Schrift konzentrieren sich die folgenden Ausführungen auf Reflektionen über das filmische Medium. Wie ein roter Faden durchziehen direkte und indirekte Bezüge auf weitere Filme das Werk von Wim Wenders. Sie verweisen meistens auf Filme von Regisseuren, von denen Wim Wenders sich stark beeinflussen ließ. So wird in Wenders Gesamtwerk vor allem an die Regisseure John Ford, Yasujiro Ozu und Nicholas Ray erinnert. Diese Erinnerungen werden auf vielfältige Art und Weise ins Bild gerückt. In Wenders *Film Im Lauf der Zeit* zum Beispiel führen die beiden männlichen Protagonisten in einem Kinotheater, in dem sie den Vorführapparat reparieren sollen, eine ‚Licht- und Schattenschow‘ für die vielen kleinen Zuschauer auf: Eine Hommage an den Stummfilm. In *Der Stand der Dinge* wird aus einem fahrenden Auto heraus eine Kinoankündigungstafel gezeigt, welche John Fords Western *The Searchers* mit John Wayne ankündigt. Die Verehrung von Wim Wenders für den japanischen Regisseur Yasujiro Ozu in dem Film *Tokyo Ga* ist bekannt. Kurz vor dem Tod des amerikanischen Regisseurs Nicholas Ray versuchte sich Wenders durch einen essayistischen Dokumentarfilm diesem anzunähern. Bereits in dem Titel *Nicks film – Lightning over water* wird Wenders Verehrung für Ray erkennbar. Außerdem ist festzuhalten, dass viele der Wenderschen Protagonisten teilweise gezielt, manchmal aber auch spontan, ins Kino gehen: Eine Huldigung an das Kino im Allgemeinen. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch, dass in dem gesamten Werk von Wenders eine Hinwendung zum Kino und eine Abwendung vom Fernsehen propagiert wird, weil, so Wenders, im Fernsehen keine wahren Menschen mehr auftraten.

Im Film *Hammett* ist der in schwarzweiß gedrehte, pornographische Stummfilm mit der Chinesin Chrystal Ling von besonderer Bedeutung und verweist erneut auf ein Moment der Selbstreflexivität der Kunst. Der Stummfilm wird teilweise explizit dem Protagonisten Hammett vorgeführt und dabei auch dem Zuschauer gezeigt. Über die genaue Funktion dieses Films lässt sich verschiedenes sagen. Natürlich hat er zunächst eine Funktion in der Logik dieses bestimmten Kriminalfalls. Das ist aber nicht alles. Durch den Film wird ironisch symbolisiert, für welche verschiedenen Funktionen man den Stummfilm bereits einsetzen konnte – und wie man in der heutigen Zeit mit den heutigen filmischen Mitteln den Stummfilm in eben dieser Funktion wieder persiflieren kann. Zum

anderen wird aufgezeigt, dass sogar in einem pornographischen Stummfilm die Komik nicht außen vor gelassen werden kann, denn schon alleine durch die eingeblendeten Textpassagen („Herr Wolf kommt zu Besuch!“) und die Mimik der beteiligten Schauspieler erhält das Ganze eine witzige Komponente, die zum dargebotenen Genre nicht recht passen will.

Ein anderes Filmzitat in *Hammett* bezieht sich auf einen real existierenden Spielfilm: *Die Spur des Falken* mit den Schauspielern Peter Lorre und Humphrey Bogart. Hierbei handelt es sich um eine Mehrfachbelichtung, bei der zum einen Hammett in einer Nahaufnahme/Halbtotale, an seiner Schreibmaschine sitzend, gezeigt wird, und zum anderen das, was er gerade schreibt, (Szenen aus dem Film *Die Spur des Falken*) zu sehen ist. An den heute als Klassiker bezeichneten Schwarzweißfilm *Die Spur des Falken* soll vielleicht nur deshalb erinnert werden, weil er in gewisser Weise als einer der vielen ‚Meilensteine‘ des Kriminalfilms anzusehen ist. Genauso gut ist es aber möglich, dass generell an die Gangsterfilme der *Black Series* erinnert werden soll, welche der wirkliche Schriftsteller Dashiell Hammett durch seine Roman- und Kurzgeschichtenvorlagen beeinflusst hat.

Umberirren und Suchen

Auch zum Themenbereich der Kunst und dem Merkmal ihrer Selbstreflexivität gehört das Motiv des Umherirrens und Suchens. In vielen Filmen von Wim Wenders irren der oder die Protagonisten in Städten, Landschaften und Städtelandschaften umher, und manchmal suchen sie sogar etwas Bestimmtes. Als Beispiele seien hier nur genannt: *Alice in den Städten*, wo die kleine Alice zusammen mit dem Protagonisten ihre Mutter sucht, und *Der Stand der Dinge*, in dem der Produzent des Films von dem Regisseur gesucht wird. Bei *Im Lauf der Zeit* fahren die beiden Protagonisten mehr oder weniger ziel- und planlos durch die Gegend.

Auch in *Hammett* irrt der Protagonist in der Altstadt von San Francisco umher, und er sucht zwei verschiedene Dinge: einmal das verschwundene chinesische Mädchen Chrystal Ling und zum anderen sein verlorengegangenes Manuskript. Hier überlappen ganz offensichtlich die reale und die fiktive Identität von Hammett, da er gleichzeitig einen Kriminalfall bearbeitet und auf der Suche nach seinem künstlerischen Wirken ist. Als typischer Detektiv ist Hammett natürlich auch auf der Suche nach Wahrheit. Mit der Suche nach einer Person ist die Parallele zu *Alice in*

den Städten unübersehbar, aber auch zum Beispiel zu *Lisbon Story*, wo nach einem in Lissabon verschwundenem Regisseur gesucht wird. Nicht zu übersehen ist aber bei *Hammett* ein gravierender Unterschied in der Art und Weise des Umherirrens und Suchens im Vergleich zum Film *Im Lauf der Zeit*: ist dort die Suche noch eher ziel- und planlos, ein Versuch, ‚sich selbst zu finden‘, so ist das Suchen und Umherirren von Hammett strukturiert und durchdacht. Dieses strukturierte Suchen ist natürlich in der Profession des Protagonisten zu verankern.

Überträgt man das auf die Kunst, dann liegt der Schluss nahe, dass das reale Leben der Kunst als Vorlage dient und diese inspiriert. Teilweise reichen beide Bereiche ineinander, d.h., dass die Kunst das Leben bestimmt und umgekehrt. Dies ist ein Hauptmotiv des Films, denn die Kunst wird aus dem Leben gespeist, bestimmt aber zugleich in hohem Maße das Leben von Hammett. Man könnte sogar eine Parallele zu einem von Wenders essayistischen Filmen, nämlich *Tokyo Ga*, ziehen: Hier befindet sich der Regisseur Wim Wenders in Japan auf der Suche nach dem von ihm verehrten, aber bereits verstorbenen japanischen Regisseur Yasujiro Ozu, um sich ihm und seinem kulturellen Umfeld und Werk anzunähern. Der Protagonist Hammett sucht nach einer Person, die er nicht kennt und die vielleicht bereits gestorben ist. Wie Wenders in *Tokyo Ga* erreicht auch Hammett eine Annäherung an diese Person, indem er sie umkreist. Hammett sucht Stoff für seine Kurzgeschichten aus dem Leben selbst, und das Leben selbst liefert diesen Stoff.

Zusammenfassung

Die Selbstreflexivität der erzählenden und auch der filmischen Kunst wird in Wenders Film *Hammett* umfassend thematisiert. Kunst im wissenschaftlichen und Kunstdiskurssystem wird u. a. immer dann besonders interessant, wenn sie sich selbst zum Gegenstand nimmt und damit auf einer Metaebene ihre eigenen Bedingungsfaktoren reflektiert. Kunst wird dann von Kunst und ggf. der Wissenschaft in verschiedenen Zusammenhängen inszeniert und thematisiert. Bei *Hammett* liegt die Besonderheit in einer Mischung der künstlerischen Medien, denn hier wird der Schreibprozess im Film auf einer synreferentiellen Ebene dargestellt. Das Erzählen an sich und der Stellenwert des Erzählens im Leben wird also auf verschiedenen Ebenen beleuchtet. Hammetts Erzählen konstituiert sein Leben und zugleich die Lebensräume in seinem eigenen literarischen Werk, aber ebenso im Film.

Wenders lässt seinen Protagonisten Hammett erzählend über das Erzählen reflektieren. Erschwerend kommt hinzu, dass Hammett nicht alleine eine künstlerische Figur ist, sondern eine reale Vorlage besitzt. Ist das Hammettsche Erzählen funktional zur eigenen Lebenssicherung ausgerichtet, so gewinnt es nach einer gewissen Zeit die Funktion einer Standortbestimmung und Selbstfindung, auch wenn diese in Selbstzerstörung münden. Zur Lebenssicherung kommt bei der Figur Hammett eine weitere Komponente hinzu, die der Tat als Detektiv. Reales und fiktives Leben bedingen sich also gegenseitig, denn das Leben inspiriert Hammetts Kunst, und diese wiederum determiniert das Leben der Filmfigur Hammett.

Auch das Zitieren von Filmen in *Hammett* ist eine Inszenierung der Selbstreflexivität der Kunst. Sie wird in *Hammett* also auf verschiedenen Ebenen thematisiert. In diesem Punkt ist allerdings ein gravierender Unterschied zu den meisten anderen Filmen von Wim Wenders festzustellen: wird sonst nämlich meistens nur über das Medium des Films selber reflektiert, so wird in dem Film *Hammett* das Thema des Produktionsprozesses der erzählenden Kunst herausgestellt – ohne dass dabei die Reflektion über Film vernachlässigt würde.