

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 19

Artikel: "Die Wachablösung hat stattgefunden"
Autor: Wenders, Wim / Slappnig, Dominik / Sury, Alexander
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932353>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Die Wachablösung hat stattgefunden»

Gespräch mit Wim Wenders

DOMINIK SLAPPNIG
ALEXANDER SURY

Im Vorfeld der Kinopremiere von «Bis ans Ende der Welt» kursierten geheimnisvolle Gerüchte über eine sechsstündige Version Ihres neuen Films. Haben wir jetzt ein dreistündiges Fragment oder gar nur einen Trailer gesehen?

Nein, Sie haben schon den richtigen Film gesehen. Aber wir hatten tatsächlich einen Feinschnitt, der sechs Stunden dauerte, und einen Rohschnitt, der neun Stunden lang war. Nun ist aber eigentlich der normale Vorgang, dass man ... nicht jedesmal alles zeigen kann, was man gedreht hat. Das ging uns bei «Paris Texas» (1984) und «Der Himmel über Berlin» (1987) genauso. Nur weil es im Fall von «Bis ans Ende der Welt» recht extrem ist, habe ich mir gedacht, die Arbeit einmal ganz zu zeigen, schon nur der Schauspieler wegen, die wirklich mehr gearbeitet haben als normalerweise. Die haben ja von der Länge her alle zwei oder drei Filme gemacht. Die lange Version, die wir erst noch herstellen müssen, möchte ich im Mai nächsten Jahres in Cannes präsentieren.

Jetzt ist der Film recht kurzatmig geschnitten.

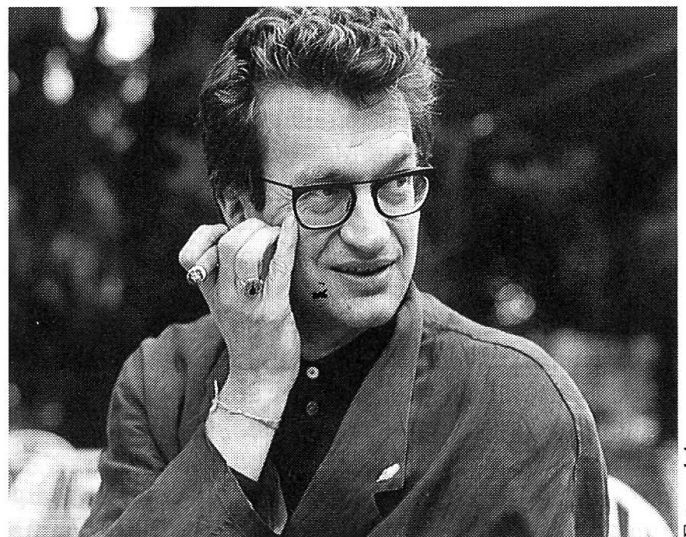
Ich hätte auch sagen können: Der Film wird nur gezeigt, wenn er lang ist. Aber wir wollten ja einen Film machen, der sich auch als Sprache und als Form selbst in die Zukunft reinbegibt. Und so habe ich mit einer Fülle und Geschwindigkeit erzählt, die vielleicht heute ungewöhnlich ist. Wenn man zehn oder zwanzig Jahre zurückdenkt und vergleicht, wie damals die Filme ausgesehen haben und wie sie heute aussehen, dann kann man sich vorstellen, dass Filme in zehn Jahren noch einen ganz anderen Rhythmus haben werden, und dass die Zuschauer in zehn Jahren mit ganz anderen Sehweisen konfrontiert werden als heute. Denn wenn man irgendeinen Film, der heute läuft, vor zwanzig Jahren gezeigt hätte, wären die Leute schreiend aus dem Kino raus-

gelaufen und hätten gesagt: Das ist ja ein Experimentalfilm.

Handelt der Film von der Krankheit der Bilder, muss er sich notgedrungen auch damit infizieren. Man kann keinen Film machen über die Zukunft von Bildern und deren Gefahren, ohne sich selber den Gefahren auch wirklich auszusetzen.

Der Film dauert jetzt 179 Minuten. Gab es Vorgaben von seiten der Produzenten, das Endprodukt nicht länger als drei Stunden zu machen?

Eigentlich war die vertragliche Vereinbarung zwei Stunden und fünfundvierzig Minuten. Das schien uns vor drei Jahren die «Schallmauer» für die Länge eines kommerziell auszuwertenden Films zu sein. Inzwischen hat Kevin Costner die «Schallmauer» etwas weiter nach vorne geschoben, und wir dachten, dass drei Stunden machbar wären. Aber für Amerika ist die jetzige Länge bestimmt ein grosses Handikap.



Fotos: delay

Beim Betrachten des Films hat man das Gefühl, der erste Teil, das eigentliche Road-Movie bis zur Atomkatastrophe, sei weniger gekürzt als die Auflösung der Geschichte in der australischen Wüste.

Wir haben in der ersten Hälfte gleichviel gekürzt wie in der zweiten Hälfte. Bei der Arbeit am Schnei-

detisch lag die Katastrophe immer ungefähr in der Mitte. Auch bei neun Stunden ungefähr bei viereinhalb. Ich habe sogar das Gefühl, dass wir am Anfang mehr gekürzt haben.

Sie haben in einem Essay in der «Zeit» gesagt, dass Science-fiction-Filme mehr über ihre Entstehungszeit aussagen als über die Zukunft. Sie aber haben sich vorgenommen, einen Film zu machen, der zukünftige Erzählformen und Sehgewohnheiten vorwegnimmt – wie sind Sie dabei vorgegangen?

Der Film ist ein Film aus dem Jahre 1991. Es wäre überheblich anzunehmen, dass man wirklich über die Zukunft sprechen kann, das kann ja kein Mensch. Die Freiheit, die sich der Film nimmt, als Modell mal zehn Jahre vorweg zu gehen, ist natürlich auch nur ein Spiel. In zehn Jahren wird man sich vielleicht den Film genauso schmunzelnd anschauen wie heute andere alte Science-fiction-Filme auch.

Wieviel vom Dekor Ihrer Zukunftsvisionen existiert bereits heute?

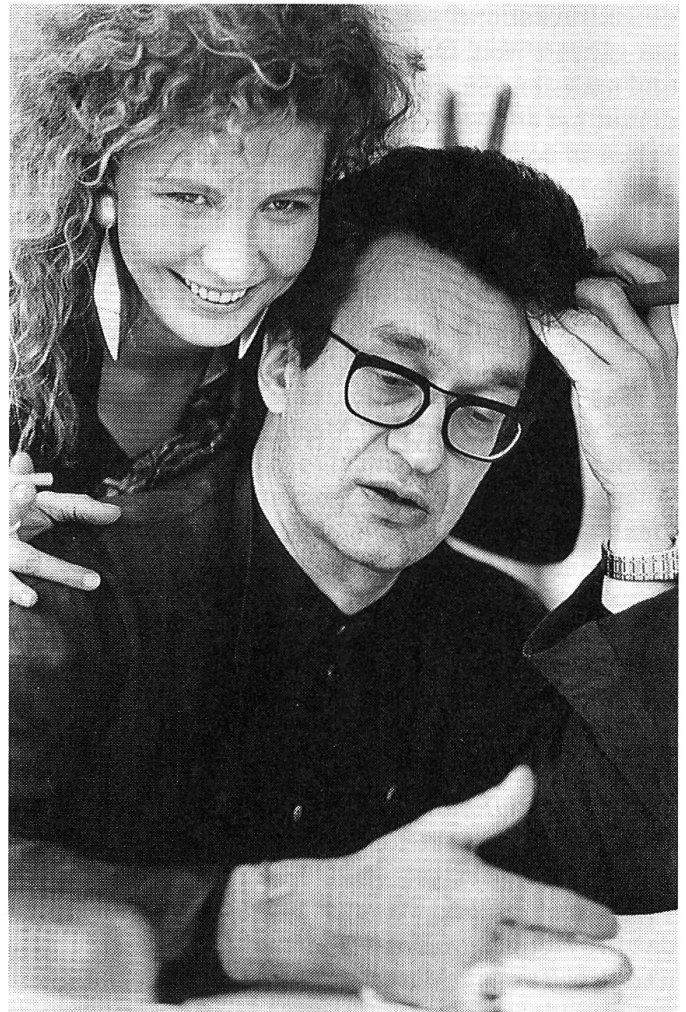
Es gibt einige Einstellungen im Film, die gemalt worden sind: beispielsweise Paris, die Einfahrt, das Hotel in Berlin, der Tienanmen-Platz in Peking, das Denkmal und das eingemauerte Brandenburger Tor. Das war unsere Vision vom deutschen Bundestag. Aber ich glaube, die hat wenig Chancen.

Zwei Geschichten haben sich gekreuzt

Die Grundidee des Films stammt von Ihnen und der Hauptdarstellerin Solveig Dommartin. Wie muss sich man die Entstehungsgeschichte des Film vorstellen?

Wir sind auf die Geschichte gekommen wegen Solveigs Namen. Ihr Vater hat das Lied von Solveig (aus Henrik Ibsens «Peer Gynt») sehr gemocht. Nun wollten wir aber Solveig nicht fünfzig Jahre auf den Geliebten warten lassen wie in Ibsens Versdrama, sondern gleich hinterherschicken. Oder wie Solveig es einmal erzählt hat, in der Umkehrung der Odyssee, dass sie sich sofort aufmacht, um den Mann den sie liebt, nach Hause zu holen. Wir haben dann diese Geschichte in neun Monaten geschrieben. Im Grunde eine ganz einfache Geschichte. Eine Frau verfolgt einen Mann. Und während wir durch Australien reisten, um uns die Reiseroute anzuschauen, ist die andere Geschichte dazugekommen. Die Geschichte der Farbers, die Form der Science-fiction, die Geschichte von der Kamera und den Bildern. Die Geschichten haben sich gekreuzt und sind zusammengeblieben.

Die Figuren im Film, vor allem am Anfang, sprechen sehr plakativ, manchmal in Reimen, beispielsweise



Solveig Dommartin und Wim Wenders

Rüdiger Vogler mit «have the nose and know where it goes», was etwas an Comics erinnert.

Diese atemlose Reise am Anfang kann man nur mit einer gewissen Ironie zeigen, sonst wäre es wohl ziemlich wichtiguerisch. Bis zu dem Moment im Film, wo dieser Blitz am Himmel erscheint und wo jedem für eine Weile das Schmunzeln vergeht, haben die Schauspieler und ich uns fest vorgenommen, die Jagdgeschichte am Anfang mit einer gewissen ironischen Distanz zu zeigen. So muss man beispielsweise diese sprechenden Computer sehen. Sie sind eine Spielerei in der Zukunft.

War der männliche Hauptdarsteller, der Oscar-Preisträger William Hurt, Ihre erste Wahl in der Rolle des Sam Farber?

Ich habe für die Rolle lange Zeit gedacht, dass Sam Shepard zu überreden wäre. Seit «Paris Texas» (für das Shepard das Drehbuch geschrieben hat), habe ich einen Film mit ihm machen wollen. Als wir an «Until the End of the World» geschrieben haben, habe ich immer gedacht, wir brauchen da keinen zu suchen, das macht der Sam. Er aber hat immer her-

umgedruckt und gesagt, das spielt in Berlin und in der ganzen Welt. Dann hat er das Drehbuch gesehen und realisiert, dass es ohne Flugzeug nicht geht, und darauf hat er abgesagt. Dann sind wir zu ihm gereist, haben ihn beknetet und gesagt, wir machen den Drehplan so, dass er mit dem Schiff hinterherreisen könne. Aber das war völlig unrealistisch.

Und wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit zwei der prägenden Schauspieler des europäischen Nachkriegskinos, mit Jeanne Moreau und Max von Sydow?

Max und Jeanne hatten eine recht schwere Aufgabe, weil wir schon drei Monate am Drehen waren, bevor sie aufgetreten sind. Doch obwohl beide nur in Australien spielten, waren sie uns eine grosse Hilfe. Denn als wir in Australien ankamen, waren wir, das Team und alle Schauspieler, völlig ausgelaugt. Die beiden waren von solch einer Grosszügigkeit und haben uns viel Energie wiedergegeben. Allein die Tatsache, dass sie dort auftauchten, verschaffte uns einen riesigen Impuls.

Wie muss man sich das vorstellen, auf einmal Herr einer 23-Millionen-Dollar-Produktion zu sein?

Bei den Dreharbeiten waren wir von der Gesamtstruktur völlig festgelegt. Alles war generalstabsmässig organisiert, und wir mussten an dem und dem Tag das Flugzeug nehmen, weil man nicht dreissig Leute und drei Tonnen Material einfach am nächsten Tag verfrachten konnte. Die Termine mussten immer eingehalten werden, und so haben wir den Drehplan vom ersten bis zum letzten Tag immer eingehalten. Wegen dieser rigiden Struktur war es um so wichtiger, sich dazwischen Freiräume zu schaffen. So haben wir innerhalb der Szenen enorm viel verändert. Am meisten gegen Ende der Dreharbeiten, weil die Figuren immer konkreter wurden und sich deutlich voneinander abgesetzt haben.

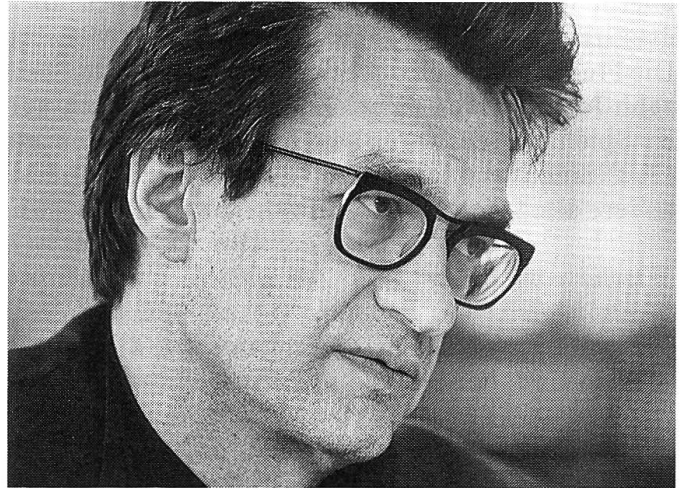
Niemand kann sich Video entziehen

Während der dreijährigen Vorproduktionsphase von «Bis ans Ende der Welt» entstand ja noch der Film «Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten» (1989)...

Das ist ein Wochenendfilm gewesen, obwohl der Film über Yamamoto auf meinen neusten Film grosse Auswirkungen hatte. Ich weiss nicht, wie letzten Endes die elektronischen Bilder in «Bis ans Ende der Welt» eingeflossen wären, wenn es nicht diesen spielerischen Umgang mit ihnen bei «Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten» gegeben hätte. Dieses völlig leichte, unbeschwerte, von allen anderen Überlegungen losgelöste Benutzen von elektronischen Bildern in dem kleinen Film über Yamamoto hat sehr viel bewirkt – gerade in einer Zeit, wo es noch um die Konzeption von «Bis ans Ende der Welt» ging.

Als ich «Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten» gesehen habe, war das wie eine Offenbarung. Der Pessimismus, den Sie immer wieder geäussert haben, in bezug auf das Weiterleben des Kinos – in vielen Ihrer Filme und speziell im Kurzfilm «Chambre 666», in dem Sie 1982 verschiedene Regisseure über die Zukunft des Kinos in Ihrem Hotelzimmer in Cannes befragten –, schien endlich durch Video überwunden zu sein.

Video strahlt eine grosse Faszination aus. Mehr noch. Man muss freimütig anerkennen, und da kann man sich auf die Hinterbeine stellen, wie man will,



dass es tatsächlich die Wachtablösung ist. Das hat, in dem kleinen Film «Chambre 666», von dem Sie erzählt haben, Michelangelo Antonioni am deutlichsten ausgedrückt, als er sagte, das kommt sowieso und man darf sich Video nicht entziehen und nostalgisch zurückschauen. Seine Antwort hat mir damals am meisten zu denken gegeben.

In meinem neusten Film habe ich nun Video als krankhafte Entfremdung des Menschen verwendet. Diese Videobilder sind ja weniger eine Sucht als ein schwarzes Loch, in das Sam und Claire hineinfallen. Sie sind fast wie autistische Kinder, die keinerlei Zugang zur Welt mehr haben, nur noch das Feedback in sich selbst.

In einer sehr gehässigen Kritik in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» war zu lesen, dass die Botschaft des Films, «Du sollst Dir kein Bildnis machen», schon in der Bibel zu lesen sei. Ist Ihr Film wirklich auf diesen einfachen Nenner zu bringen?

Das ist doch eigentlich eine unzulässige Vereinfachung, was da gemacht wird. Dass man sich kein Bild machen soll, ist weiss Gott nicht die Botschaft des Films. Es geht ja gerade darum, wie man mit den Bildern leben soll. Mir kam es so vor, wenn man mit Bildern in immer weitere Regionen vordringt, wäre die letztendliche Perversion eben, dass man in sich selber hineinschauen kann. Wobei für mich die Defini-

tion von Bild eben ist, dass es eine Beziehung zur Welt schafft. Indem man in sich hineinschaut, tut man das eben nicht mehr. In sich hineinschauen ist gleichzeitig auch eine Verneinung jeglicher Kommunikation. Es ist eigentlich eine ganz extreme Art von Narzissmus. Der alte Farber macht das Experiment, um seine Frau wiederzufinden. Claire und Sam finden nicht einen anderen Menschen, sondern sich selbst. Dass man sich kein Bild machen sollte, ist ungefähr das Gegenteil von dem, was ich mit meiner ganzen Arbeit sagen will. Aber es gibt eben gerade



die Grenze, wo man sich kein Bildnis mehr machen sollte. Das wird in dem Film am deutlichsten bei den Aborigines gesagt, die dem alten Farber genau aufzeigen, wo die Grenze liegt: nämlich da, wo ihre eigene Mythenwelt verletzt wird und es an die Traumbilder geht.

Sind Sie eigentlich noch ein deutscher Filmemacher, Herr Wenders?

Ich glaube das deutsche Kino gibt es nicht mehr. Es ist aufgegangen im europäischen Kino.

Und junge Nachwuchsregisseure in Deutschland gibt es keine?

Wenig. Aber deren Heil ist doch nicht das deutsche Kino. Natürlich wird es immer deutsche Filme geben, aber nur als eine Tür in einem Gang, der europäisches Kino heisst.

Was unterscheidet das europäische Kino noch vom amerikanischen?

Ich glaube man kann sagen, das europäische Kino hat als Tradition das nationale Kino, angefangen bei Dreyer, Lang und Murnau bis zu den Franzosen der Nouvelle Vague und den italienischen Neorealisten. Es gibt als Tradition sozusagen eine Kartographie von europäischen Autoren und die Idee, dass Kino in erster Linie eine Erzählform ist und erst in zweiter

Linie eine Industrie. Das amerikanische Kino ist in erster Linie eine Industrie. Natürlich ist es nicht so, dass die Amerikaner nichts erzählen. Aber ich glaube, man kann sehr deutlich aufzeigen, dass sie halt immer wieder, von den wenigen Ausnahmen wie Cassavetes und anderen abgesehen, in erster Linie ein industrielles Produkt herstellen und erst dann ein Kommunikationsprodukt. Ich glaube, dass Film in Europa zuerst die siebte Kunst ist und erst dann eine Industrie.

Teuerster europäischer Autorenfilm

Ihr Film ist ganz klar europäisches Kino. Die Handschrift eines einzelnen Menschen ist erkennbar.

Deswegen hat es auch so lange gedauert, bis wir ihn machen konnten. Schon nur um die Bedingungen herzustellen, um nach den selben Regeln wie bei «Der Himmel über Berlin» oder «Paris Texas» arbeiten zu können, war enorm schwierig. Beispielsweise, dass kein Mensch, vom Casting bis zum Schnitt, kommt und sagt: OK, das machst du jetzt mal anders. Dabei aber sind wir jedesmal dran gestossen, dass es innerhalb des europäischen Autorenfilms bisher noch keinen so teuren Film gegeben hat. Jahrelang haben wir immer wieder von vorne anfangen müssen mit der Finanzierung, bis wir schliesslich auf die Kombination einer australisch-französisch-deutschen Ko-Produktion mit einem japanischen Investor gekommen sind. Im übrigen habe ich diesen Film genauso gemacht wie den Film über Yamamoto.

Sensationell ist ja der Soundtrack. Dass Sie alle diese Musiker überreden konnten, von David Byrne über Lou Reed bis Peter Gabriel, bei Ihrem Film mitzumachen...

Ich habe die nicht besonders überredet. Ich habe nur angerufen oder einen Brief geschrieben und gedacht: Zwei Drittel werden absagen, ein Drittel wird zusagen. Dann haben drei Drittel zugesagt, und ich habe es kaum geglaubt. Es war echt wie Weihnachten.

Gehen Sie überhaupt noch ins Kino?

Beim Drehen ist es ausgeschlossen, und beim Schneiden ist man so vertieft in seine Arbeit, dass es wahnsinnig schwierig ist, sich andere Filme anzuschauen. Die Filme, die ich in den letzten Monaten gesehen habe, kann ich an einer Hand abzählen. Aber jetzt geht's los, jetzt wird aufgeholt.

In einem Interview haben Sie kürzlich gesagt, dass die beiden letzten Filme von Jean-Luc Godard ihrer Zeit auf absurde Weise voraus seien. Gerade zwischen Godard und Ihnen gibt es aber Parallelen, was das Selbstverständnis als «Bilderlieferant» betrifft. Diese permanente Reflexion über den Sinn des Filmemachens und die Ma-

nipulierbarkeit der Bilder. Ist Godard für Sie ein wichtiger Dialogpartner?

Ich würde weit reisen, um Godards neusten Film zu sehen. Dabei habe ich den Eindruck, dass sich Godard genau in die entgegengesetzte Richtung entwickelt. Ich habe angefangen als einer, der mit Geschichten nichts am Hut hatte und auch nicht an Geschichten glaubte. Im Lauf der Zeit habe ich dann gelernt, in Geschichten Vertrauen zu haben. Jetzt bin ich einer, der an Geschichten tausendmal mehr interessiert ist als an Bildern. Heute kann ich auf jedes schöne Bild im Film verzichten, wenn es in der Geschichte keinen Platz hat. Bei Godard habe ich den Eindruck, es geht genau umgekehrt. Er wird mehr und mehr zu einem Maler, und in seinen letzten Filmen waren viel mehr Akte von einem Maler drin als von einem Erzähler. In «Nouvelle Vague» hatte ich das Gefühl, das Erzählen sei ihm immer schon lästig und unlieb gewesen. Bei mir ist die Entwicklung umgekehrt, ich habe als Maler angefangen, und inzwischen mag ich nur noch erzählen.

Durch die Filme die Welt erobert

Wenn man sich Ihre ersten Filme anschaut aus der Zeit, als Sie Ende der sechziger Jahre Student an der Filmhochschule in München waren, ist man beeindruckt von der Folgerichtigkeit Ihrer künstlerischen Entwicklung. In diesen ersten filmischen Gehversuchen haben Sie sich mit langen, starren Einstellungen – zum Beispiel aus Fenstern – an die Objektwelt herangetastet; und nur langsam haben Menschen begonnen, diese Welt zu bevölkern. Sehen Sie Ihre Entwicklung, wenn Sie zurückblicken, auch so folgerichtig und zwingend?

Ich würde sagen, dass sich das nicht folgerichtig, sondern stetig entwickelte. Ich sehe vielmehr, dass da einer ist, der mit genau der Krankheit der Bilder anfing, mit der nun «Bis ans Ende der Welt» aufhört. Ich sehe einen jungen Mann, der die Welt gar nicht verstanden hat und auch keinen besonderen Zugang dazu hatte. Durch das Bildermachen und das Schauen habe ich gelernt, von der Welt etwas in mich aufzunehmen. Und ich sehe eigentlich ganz folgerichtig, dass ich durch das Filmemachen einer geworden bin, der auch kommunizieren kann. In meinem ersten Film hat überhaupt keine Kommunikation stattgefunden. Das war fast das Werk eines Autisten. Und wenn ich mich erinnere, denke ich, dass ich selber damals ganz wenig kommuniziert habe. Heute habe ich mir über Film nach und nach ein Stück Welt erobert.

Haben Sie als Autorenfilmer mit einer höchst persönlichen Handschrift eigentlich noch Orientierungspunkte im zeitgenössischen Filmschaffen?

Ich diskutierte viel mit Kollegen. Meine besten Kontakte habe ich mit Jim Jarmusch oder Claire De-

nis. Ich glaube, dass es unter Filmemachern erstaunlich viel mehr Solidarität gibt als unter Musikern oder Malern. Durch meine Arbeit, die ich seit einigen Jahren in der European Cinema Society mache, die Grundstufe einer europäischen Akademie des Kinos, komme ich mit vielen Kollegen in Kontakt. Dort überlegen wir uns jetzt beispielsweise, wie man dem europäischen Kino ein Gefüge geben kann, ein Haus, in dem junge Filmemacher unterrichtet werden können.

Sieht man heute Werke junger Filmemacher, ist man oft schockiert von deren Einfallslosigkeit, und oft fehlt eine den Film tragende Geschichte. Haben die jungen Filmemacher schlicht nichts mehr mitzuteilen?

Es ist im Moment wahnsinnig schwer anzufangen. Die jungen Filmemacher sind heute von Videoclips und MTV beeinflusst, in denen es um alles andere geht, nur nicht ums Erzählen. So haben sie dann mit ihren ersten Filmen furchtbare Probleme, weil die Filmästhetik im Moment gegen jedes Geschichten-erzählen ist. Für die heutigen jungen Regisseure ist es geradezu ein Zwang, in die Zeitströmung reinzufallen. Früher gab es keine Zwänge, jeder hat seinen eigenen Stil erfunden. Erzählen ist heute noch viel schwerer, wenn man in der Schule oder im Hinterkopf nur Videoclips gemacht hat. Das ist ja fast die einzige Schule, die es mittlerweile noch gibt, denn Kurzfilme werden nicht mehr produziert.

Hauptsache ist, wenn junge Talente wie Atom Egoyan oder Steven Soderbergh einigermaßen kontinuierlich arbeiten können. Das ist heute gar nicht so einfach. Oft vergehen drei bis vier Jahre zwischen zwei Filmen, und wer nach seinem ersten Film drei oder vier Jahre warten muss, macht dann einen zweiten Erstling.

Kurzfilme sind für Sie kein Thema mehr?

Als kurze Form ist das nur noch l'art pour l'art. «Der Brief aus New York» oder «Chambre 666» sind praktisch unbekannt geblieben, weil das Format den Film nicht mehr zugänglich macht. Kurzfilme laufen ja doch nur noch im Fernsehen, und etwas zu machen, das nur im Fernsehen gezeigt wird, ist frustrierend. «Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten» im Fernsehen zu zeigen, ist völlig unmöglich, denn im Fernsehen fällt plötzlich der Unterschied zwischen Film und Video weg. Beides sieht gleich aus. und dem Film fehlt praktisch sein Rückgrat. Die ästhetische Diskussion, die im Film auf der Leinwand zu sehen ist, findet innerhalb des Film so nicht mehr statt, sie fällt aus. ■■■

Das Gespräch wurde am Freitag, 13.9.91, im Hotel Baur au Lac in Zürich geführt.