

Volker Behrens (Hg.)

# Man of Plenty – Wim Wenders

**SCHÜREN**

**arte**  
EDITION

# Inhalt

Vorwort	7
<i>Hark Bohm</i>	
Ein Wim ging durch die Felder: Die Jungfilmer und der Filmverlag der Autoren	11
<i>Michael Töteberg</i>	
Back to the US of A Das Bild Amerikas in den neuen Filmen von Wim Wenders	23
Facetten einer Freundschaft – Wolfgang Niedecken über Wim Wenders	39
<i>Michael Ranze</i>	
Maßgeschneidert: Die Dokumentarfilme von Wim Wenders	45
<i>Petra Grimm</i>	
Utopie der Sanftmut. LAND OF PLENTY als religiöser Weltentwurf	69
<i>Guntram Vogt</i>	
Nach dem Kino. THE MILLION DOLLAR HOTEL	78
<i>Hubertus von Amelunxen</i>	
Bilder verkehren – zu den Fotografien von Wim Wenders	106
<i>Volker Behrens</i>	
Phantome des Westens: Wim Wenders und Sam Shepard in DON'T COME KNOCKING	113
<i>Volker Behrens</i>	
Der Geschichte einen gewaltigen Raum schaffen. Ein Interview mit Wim Wenders	133
Bibliografie	139
Filmografie	146
Autorenverzeichnis	155
Dank/Bildnachweis	157

# Vorwort

„Wir bekamen einen Regisseur, der mehr Maler als Photograph ist, mehr Poet als Geschichtenerzähler, mehr Filmemacher als Dramatiker. Einen Filmemacher, der sich nicht an Konventionen hält, dessen Filme einem noch im Kopf herumgehen, wenn man das Kino längst verlassen hat. Ungewöhnliche Filme. An Wim Wenders ist vieles ungewöhnlich: ein Chirurgensohn mit messerscharfem Blick und dem Gang eines Krankenpflegers, der Steine und Ethnokunst sammelt und ein Faible für neue Frisuren und Richtungen hat. Er passt in keine Schublade. Er verkehrt mit Engeln. Einen hat er geheiratet.“<sup>1</sup>

So blumig hat Bono versucht, die Kunst und die Persönlichkeit seines Freundes Wim Wenders einzufangen, zu dessen Film *THE MILLION DOLLAR HOTEL* er die Idee hatte und den er produzierte. Was der U2-Kopf hier andeutet, eine anhaltende, in den vergangenen Jahren durchaus gewachsene Mischung aus Vielseitigkeit und Neugier, ist ein Auslöser für dieses Buch über einen Mann, der der Öffentlichkeit in erster Linie als Filmregisseur bekannt ist. Und das schon seit ziemlich langer Zeit.

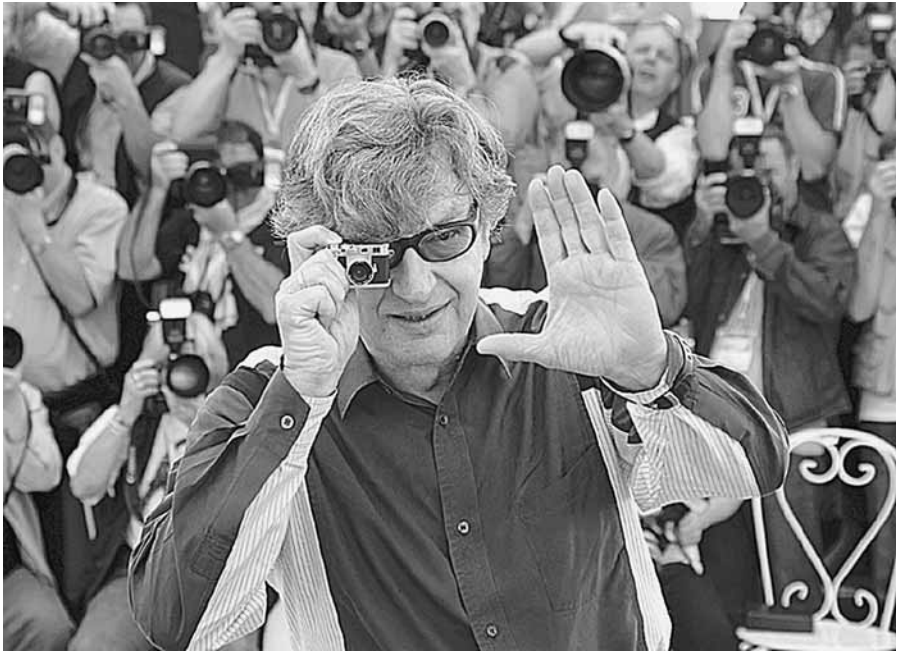
Als Hans-Christoph Blumenberg noch Filmkritiker war, beschrieb er einmal das „große Comeback des Wim Wenders“.<sup>2</sup> Er bezog sich damals auf das Filmfestival von Venedig, wo *DER STAND DER DINGE* lief. Das war 1982, ist also nun fast ein Vierteljahrhundert her. Blumenberg hat längst die Seiten gewechselt und ist selbst Regisseur geworden. Wenders dagegen feiert immer noch Comebacks, wie dieses Jahr beim Festival in Cannes, wo *DONT COME KNOCKING* im Wettbewerb lief und dort mit Ovationen gefeiert wurde.

Man könnte also meinen, Wenders sei nie richtig weg gewesen, aber seine Karriere verlief alles andere als geradlinig. Schon früh zählte er zusammen mit Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog und Volker Schlöndorff zu den Repräsentanten des Neuen Deutschen Kinos, das auch im Ausland Beachtung fand und mit Preisen bedacht wurde. Mittlerweile sind aus dieser Gruppe nur Schlöndorff und Wenders im internationalen Rahmen aktiv. Wenders, der im August 2005 seinen 60. Geburtstag gefeiert hat, ist mittlerweile zum „elder statesman“ des deutschen Kinos geworden.

Ein Aspekt des Phänomen Wenders ist seine unterschiedliche Rezeption im In- und Ausland. In Deutschland gab es neben Anerkennung stets auch Kritik. Nörgler

1 Bono: Vorwort. In: Wim und Donata Wenders: *The Heart is a Sleeping Beauty*. München 2000, S. 10.

2 Hans-Christoph Blumenberg: *Gegenschuß. Texte über Filmemacher und Filme 1980-1983*. Frankfurt a. M. 1984, S. 232. Wenig später sollte Wenders in Blumenbergs erstem Film *DIE NACHT HAT 1000 AUGEN* einen Cameo-Auftritt haben, als ein Kunde, der in einer Videothek einen Film stiehlt.



*Im Focus: Wenders in Cannes 2005.*

mochten seine poetisch-melancholische Weltsicht nicht, mokierten sich über seine Larmoyanz und über Schwächen in den Geschichten. Dem Regisseur waren gerade in seinen frühen Filmen Momente der Wahrheit wichtiger als der Handlungsverlauf insgesamt. An Wenders ist solche Kritik nicht spurlos vorübergegangen. „In Deutschland kräht kein Hahn nach mir“, klagte er im Februar 2005 bei einer ihm gewidmeten Podiumsdiskussion im Hamburger Kulturklub.<sup>3</sup> Das klang zwar mokant, aber ein wenig schimmerte dabei auch die verletzte Künstlerseele durch.

Im Ausland, insbesondere in Frankreich, hat er es besser. Dort wird er geradezu verehrt. Michel Ciment, langjähriger Herausgeber der Filmzeitschrift *Positif*, der Wenders' Karriere seit den siebziger Jahren verfolgt, erklärt das so: „In Frankreich betrachtet man Filme weder als reine Unterhaltung noch als sozialpolitisches Statement. Man sieht sie eher als Kunstform an und in der hat Wim Wenders eine sehr persönliche Ausdrucksform gefunden. Es spielt wohl auch eine Rolle, dass er mit seinen Vorlieben – seinem ausgeprägten theoretischen Interesse am Medium Film, sei-

<sup>3</sup> Volker Behrens: Wer nicht träumt, braucht keine Filme zu machen. In: *Hamburger Abendblatt*, 23.2.2005, S. 8.

ner Nähe zur Kritik, seiner Liebe zum amerikanischen Kino und zur Musik – nahe bei den Vorlieben der Regisseure der Nouvelle vague liegt.“

Wim Wenders hat im Laufe seiner Karriere zahlreiche wichtige Preise gewonnen. PARIS, TEXAS wurde in Cannes mit der goldenen Palme ausgezeichnet. Mit BUENA VISTA SOCIAL CLUB war er für den Oscar nominiert. Im August 2005 wurde Wenders in Locarno mit dem Ehrenleoparden für sein Lebenswerk ausgezeichnet. Man hat ihm an der Sorbonne und in der Schweiz Ehrendokortitel verliehen – natürlich auch das Bundesverdienstkreuz, obwohl er sagt „Orden sind eine Krankheit.“<sup>4</sup> Das US-Magazin *Time* hat ihn mit DER HIMMEL ÜBER BERLIN gerade erst wieder in die Liste der wichtigsten 100 Filme aller Zeiten aufgenommen.<sup>5</sup> Bei der Erinnerung an diesen Film wird deutlich: Es ist ein Werk aus einem Land vor dieser Zeit. Die Bundesrepublik von heute ist mit der von 1987 kaum noch zu vergleichen. Aber auch die USA, wichtiger Fixpunkt der filmischen Sozialisation des Regisseurs, sind nach dem Ende des Kalten Krieges zwar einzig verbliebene Supermacht, stehen aber als Weltpolizist und Wirtschaftsriese – auch im Bereich der Unterhaltungsindustrie – unter dem Eindruck von politischen Krisen, Globalisierungsprozessen und Terroranschlägen, die das Selbstverständnis der Nation, das deutsch-amerikanische Verhältnis und auch die Filme von Wenders beeinflusst haben.

Fast 40 Jahre ist Wenders jetzt im Geschäft. Zu Beginn seiner Karriere fiel eine thematische Einordnung noch relativ eindeutig aus. Peter Buchka schrieb 1989: „Das Leiden am eigenen Land und der Traum von Amerika – das sind die beiden Kraftzentren in Wenders' frühen Arbeiten.“<sup>6</sup> Michael Althen hat mittlerweile vorgeschlagen, dem Regisseur ein eigenes Genre, den „sogenannten Wendersfilm“, zu widmen.<sup>7</sup> Graf sieht ihn als „director who, it seems, perpetually finds himself in the state of moving out of the modern into the postmodern.“<sup>8</sup>

Die Dinge sind also in Bewegung geraten. Wenders, einst mit dem spöttisch-anererkennenden Etikett „Sensibilist“ versehen, hat das Spektrum seines Wirkens erweitert. Er schreibt theoretische Texte über die Wahrnehmung von Filmen, ist als passionierter Weltreisender zugleich auch Fotograf, arbeitet gelegentlich als Kritiker und dreht Dokumentarfilme, Musikvideos und Werbung. Er ist außerdem Produzent, Maler und auch Schauspieler. Als Präsident der European Film Academy und als Professor an der Hochschule für Film und Fernsehen in München und der Hochschule

4 *Focus*, 27.5.2002, S. 250.

5 Außer Wenders sind aus Deutschland auch Fritz Lang mit METROPOLIS, Leni Riefenstahl mit ihren Olympia-Filmen, Werner Herzog mit AGUIRRE ODER DER ZORN GOTTES und Rainer Werner Fassbinder mit BERLIN, ALEXANDERPLATZ vertreten. Vgl. [www.time.com/time/100movies/the\\_complete\\_list.html](http://www.time.com/time/100movies/the_complete_list.html) (27.6.2005).

6 Peter Buchka: Suche nach Heimat. In: *Expression*, 2/89, S. 86.

7 Michael Althen: Der Himmel über Ground Zero. Wim Wenders glaubt längst nicht mehr an den Amerikanischen Traum, aber er mag in seinem neuen Film „Land of Plenty“ nicht von ihm lassen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.10.2004, S. 37.

8 Graf, S. 156

für bildende Künste in Hamburg kümmert er sich um den Nachwuchs und nutzt seine internationalen Kontakte. Graf sieht das so: „A German filmmaker he may be, but his films are, today, everything other than German. To describe Wenders along the lines of a national cinema would be too restrictive.“<sup>9</sup> Dieses Buch versucht deshalb einen Blick auf die Vielfalt im späten Werk des Regisseurs zu werfen.

Als Reminiszenz an die Vergangenheit und die Aufbruchphase des deutschen Films wirft Hark Bohm als Augenzeuge einen Blick zurück auf die Frühzeit der deutschen Autorenfilmer im Filmverlag der Autoren. Michael Töteberg untersucht, wie sich das Amerikabild in den Filmen des Regisseurs im Laufe der Zeit verändert hat. Ganz persönliche Eindrücke über den Filmemacher steuert sein Freund Wolfgang Niedecken bei, mit dem er zusammen *VIEL PASSIERT – DER BAP-FILM* gedreht hat. Die Arbeit des Dokumentarfilmers hat Michael Ranze analysiert und ist zu dem Ergebnis gekommen, dass Wenders dieses Genre auch nutzt, um über die eigene Arbeit nachzudenken. Petra Grimm hat in *LAND OF PLENTY* Spuren einer Utopie und eines religiösen Weltentwurfs gefunden. Guntram Vogt beschäftigt sich mit *THE MILLION DOLLAR HOTEL*, das er als „modernes filmisches Stadtmärchen“ sieht, und zeigt, wie Wenders, im Gegensatz zu konventionellen Hollywood-Produktionen, Katastrophen nicht mit filmischen Mitteln aufbläst, sondern „herunterdimmt“. Hubertus von Amelunxen nimmt den Fotografen Wenders unter die Lupe, dessen Fotos in enger Beziehung zu seinem filmischen Schaffen stehen. Im Beitrag über *DON'T COME KNOCKING*, seiner erneuten Zusammenarbeit mit Sam Shepard, wird ersichtlich, dass beide darin neue Töne anschlagen. Den Schlusspunkt bildet ein Interview mit dem Regisseur.

*Volker Behrens*

**Hark Bohm**

## **Ein Wim ging durch die Felder: Die Jungfilmer und der Filmverlag der Autoren**

München war eher das Drumherum. Der Magnet war Schwabing. Der Flair einer längst vergangenen Künstlerkolonie hing zwischen den Häusern. Die Seele der Räterepublik von 1918 wurde von den 1966/67 unruhig werdenden Studenten beschworen. Die erste Rebellion der Nachkriegsjugend war Ende der Fünfziger in Schwabing explodiert. Diese eigentlich unpolitische Revolte richtete sich gegen ein diffuses Feindbild. Gegen Eltern, Lehrer, Lehrherren und Professoren, die den Geist des Dritten Reiches, dem die meisten gedient hatten, durch Ordnung, Sauberkeit und wirtschaftlichen Erfolg verjagen wollten. Jazz war für diese Leute von gestern primitive „Negermusik“, Rock ‘n’ Roll nur provozierender Krach. Die Rebellion war von einer Polizei blutig zusammengeknüppelt worden, deren Führung größtenteils noch in der Ägide des Nationalsozialismus gelernt hatte. Die Aktion wurde in den Akten unter „Schwabinger Krawalle“ weggeheftet. Und erst durch diese Strafaktion erkannten manche, wogegen sie rebelliert hatten: gegen die intolerante und autoritäre Haltung, mit der die Elterngeneration schuldig unschuldig seit 1945 weiterlebte.

Aber uns, die wir später im Filmverlag der Autoren eine Zeit lang zusammenarbeiten sollten, zog vor allem nach Schwabing, dass hier die Leute Filme machten, die von den Älteren als „Jungfilmer“ denunziert wurden. „Jungfilmer“ sollte den Eindruck erwecken, da würden Kinder völlig unprofessionell mit dem Medium Film spielen. Die Denunzianten hatten vielleicht selbst einmal von einem neuen Kino geträumt. Aber was dabei herausgekommen war, hatte die jungen Leute beim Kurzfilmfestival von Oberhausen 1962 zu dem Slogan „Opas Kino ist tot“ provoziert. Die Verunglimpfung „Jungfilmer“ war der vergebliche Versuch einer Gegenwehr. Denn die Jungfilmer waren als erste dort wahrgenommen worden, wo Namen wie Bergman, Fellini, Truffaut oder Godard die internationale Szene beherrschten. Volker Schlöndorff hatte 1966 mit DER JUNGE TÖRLESS den Fipresci-Preis in Cannes gewonnen. Er wohnte, wie die Schamoni-Brüder und viele andere Jungfilmer, in Schwabing.

Der junge deutsche Film „Made in Schwabing“, das war der eigentliche Kern des Magneteten. Hier begann sich gleichsam naturwüchsig ein Netzwerk von Kinosüchtigen zu bilden. So waren sich etwa Wim Wenders und Hans W. Geißendörfer bei der



*Hark Bohm und Wim Wenders im Jahr 1975.*

Aufnahmeprüfung zur Münchner Filmhochschule begegnet. Wim wurde genommen, Hans W. fiel durch. Wim war zuvor in Paris durchgefallen, wo Volker Schlöndorff ein paar Jahre früher aufgenommen worden war. Rainer Werner Fassbinder hatte sich dreimal beworben, war dreimal durchgefallen, ich hatte mich einmal beworben und war einmal durchgefallen.

Als der durchgefallene Geißendörfer 1967 seinen ersten Spielfilm *LENA CHRIST* drehen konnte, war Wim in seinem ersten Studienjahr. Er wurde Hans W. Geißendörfers Aufnahmeleiter und Kleindarsteller. Hans W. war wiederum ein Jahr zuvor Assistent beim Regisseur George Moore gewesen. In dessen Film *LIEBE UNS SO WEITER* ist Wim auch als Schauspieler zu sehen. Hans W. Geißendörfer hatte als Moorses Assi den Assistent des Kameramannes Jerzy Vandenberg kennen gelernt, Robby Müller. Robby wurde der Kameramann von *LENA CHRIST*. So sah Wim Robby wieder. Robby drehte Wims Abschlussfilm *SUMMER IN THE CITY* und später als stilbildender Kameramann viele Wendersfilme – und kam dadurch wiederum selbst zu Weltruhm.<sup>1</sup>

Ich selbst war z. B. zuständig für den Primärton bei Rudolph Thomés *SUPERGIRL*, in dem mein Bruder Marquard die Hauptrolle spielte. So kam ich in die Szene. Später arbeitete ich beim Rechtsanwalt Norbert Kückelmann als Rechtsreferendar. Kückelmann war Geschäftsführer des Kuratoriums junger deutscher Film. Er machte sich später auch einen Namen als Filmregisseur.

<sup>1</sup> Müller erhielt 2005 den Ehrenpreis beim Deutschen Kamerapreis als „unkorrupter Erzähler“.



Die Knotenpunkte, die dieses Netz verdichteten, waren ein paar Kneipen in Schwabing. Ich sehe Wim im „Kleinen Bungalow“ am Flipper spielen, konzentriert, aber eher emotional zurückgenommen, so wie er heute noch auf die meisten wirkt. Wenn Rainer Werner Fassbinder eine Flipper-Kugel entwischte, hörte das im gleichen Moment die ganze Kneipe.

Nur einer war noch regungsloser als Wim. Peter Handke. Er stand am Flipper in einem unsichtbaren Stachelpanzer, bar jeden Ausdrucks. Wims Anspruch auf Individualdistanz wurde dagegen immer wieder von seinem warmherzigen, ich möchte sagen, bezaubernden Lächeln aufgehoben. Denn der zurückhaltende Wim konnte Menschen bezaubern. Dazu schien Handke, der durch seine *Publikumsbeschimpfung* die Aufmerksamkeit der Theaterkritik erregt hatte, außer Stande gewesen zu sein. Trotzdem sollten Wenders und Handke wenig später als Autor und Regisseur zusammenarbeiten.

Soweit ich mich erinnere, haben sich als erste Thomas Schamoni, Hans Noever und Uwe Brandner aus den Biergeschwängerten Diskussionen und dem Dunst verkiffter Kneipen herausgeschält.

Nebenbei, ich habe Wim nie kiffen sehen. Das Gerücht ging, er habe durch Drogen etwas Schreckliches erlebt. Nur ein Gerücht, aber es wob sich in die Aura, die, gewollt oder nicht, um ihn zu schweben begann.

Also die drei, Schamoni, Noever, Brandner, fanden sich zu einer Produktionsgemeinschaft. Sie nannten sich „X-Film“. Thomas Schamoni war der aktivste. Er verstand als erster, dass drei nicht reichten.

Denn der Wille aller, die in das Netzwerk eingewoben waren, hatte ein Ziel. Alle wollten Kinofilme machen. Auch Wim, obwohl er unglaublich produktiv die Mittel der Hochschule nutzte, um sich auf Kurzfilme zu konzentrieren. Kurze Filme waren seine Trainingseinheiten.

Alle wollten „ihre“ Kinofilme machen. Sie wollten nicht gemeinsam eine überlebte Kunst durch neue, nie zuvor gesehene Formen wegräumen. Das mag die Absicht der Künstler gewesen sein, die sich 1905 in Dresden zu „Die Brücke“ zusammenschlossen oder jener jungen Filmemacher, die 1995 in Kopenhagen ihr „Dogma“ verkündeten. „Ihre“ Filme, heißt mithin, Filme, die der jeweiligen individuellen Vorstellung des Machers entsprachen und die dem Macher höchstpersönlich auch gehören sollten. Die einzelnen Macher wollten also nicht die Verfügungsrechte an ihren Filmen aufgeben. Wer aber selbst Kino- oder Fernsehfilme produzieren wollte, musste eine Bürgschaft hinterlegen. Sonst konnte der Fernsehsender oder der staatliche Förderer die Produktionsmittel nicht vorstrecken, ohne Gefahr zu laufen, der Begünstigte würde sich mit den verhältnismäßig hohen Summen nach Castrop-Rauxel oder Madagaskar absetzen.

Was Thomas Schamoni organisieren wollte, war, wie Uwe Brandner neulich sagte, eine Selbsthilfegruppe. Denn kaum einer von uns konnte eine Bürgschaft von 200.000 DM hinterlegen. Ein damals für uns unvorstellbar großer Betrag, den die Überweisung der durchschnittlichen Produktionskosten aber voraussetzte.

Die Kernidee des Filmverlags war also, eine Bürgengemeinschaft zu bilden. Jeder von uns sollte der Bank, die die Bürgschaft im ersten Rang gab, für die volle Summe haften. Aber jeder von uns war selbst wohlwollenden Bankern nur 20.000 DM wert. Es mussten also mindestens zehn kreditwürdige junge Leute eine Selbstverpflichtung von 200.000 DM der Bank gegenüber eingehen. Was sich hier womöglich schon kompliziert liest, war den jungen Leuten von damals, die ständig ihre imaginären Filme auf imaginäre Leinwände projizierten, kaum zu vermitteln.

Wir wollten einfach nur Kinofilme machen. Und das war für uns so gut wie unmöglich. Wir wollten Filme machen, die dem Kunstanspruch der deutschen Bildungselite entsprachen. Diese Elite hielt damals immer noch Kinofilm grundsätzlich für Unterhaltung. Unterhaltung aber war das Gegenteil von Kultur und Kunst. Die Ehrgeizigen der ersten Generation von Fernseh-Regisseuren kamen vom Theater und verwandelten Theaterstücke in Fernsehspiele. Wir aber waren kinosüchtig. Die wenigen Produzenten, die dem Zusammenbruch der Kinofilm-Industrie trotzten und nicht zu Auftragnehmern von Fernsehanstalten mutiert waren, lebten in der Regel in Nischen von Heimatfilmen und Edgar-Wallace-Verfilmungen. Für die waren wir weltfremde Schwärmer.

Wenige aus der Oberhausener Gruppe von Filmemachern hatten sich zu selbstständigen Kleinproduzenten entwickeln können. Für diese Produzenten waren wir nachwachsenden Filmemacher eher Konkurrenten. Sie hatten aber die Kulturpolitiker mit Hilfe des sozialdemokratischen Kulturmanagers Hilmar Hoffmann, dem damaligen Leiter des Kurzfilmfestivals in Oberhausen, überzeugen können, dass eine neue deutsche Filmkultur nur würde entstehen können, wenn der Staat einen Teil der Produktionskosten zuschießen würde. Sie hatten dem Staat eine Filmförderung abgerungen.

Auch unter den neuen Fernsehredakteuren ihres Alters – ich denke an Günther Rohrbach, Heinz Ungureit oder Horst Jaedicke – gab es Kinofreaks.

Es gab also Produktionsmittel, wenn man bürgen konnte.

Wie sich um das Kerndreieck die größere Gruppe als Bürgengemeinschaft Schritt für Schritt bildete, ist für mich im Dunkel der Vergangenheit versackt. Mich holte Thomas Schamoni schon ziemlich früh dazu, weil ich als Jura-Referendar beim Anwalt Kückelmann arbeitete und mir Fördergeld für einen Kurzfilm erschrieben hatte. Ich war Jurist und ich hatte Fördergeld. Ich war nützlich. Wim Wenders und Hans W. Geißendörfer, auch Peter Lilienthal und Volker Vogler waren früh dabei.

Was eine Bürgengemeinschaft sein sollte, unterlag, – wie konnte es bei Menschen, die ein neues Kino schaffen wollten, anders sein? – dem Zeitgeist. Wir diskutierten endlos, stritten – eine Krisensitzung überholte die vorhergehende. Alles kreiste immer wieder um ein anarchistisch-solidarisches Genossenschaftsmodell von Gleichen. Denn selbst wenn die Gruppe ihre Eigentlichkeit gerade darin erfuhr, dass sich in ihr hochgradig narzisstische Künstler-Naturen versammelten, um ihre individualistischen Werke realisieren zu können, so durchwehte sie doch der Geist der Studentenrevolte von 1967/68: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit.

Wim Wenders, der die politischen Diskussionen meist aufmerksam, aber schweigend verfolgte, fand sich eines Tages im Gefängnis wieder. Er hatte mit anderen Studenten die Druckerei der *Bild*-Zeitung in der Schellingstraße gestürmt. Vielleicht hatte er auch versucht, eine Druckmaschine so zu behandeln, dass sie keine *Bild* mehr drucken konnte. Als er vor dem Amtsgericht München stand, stellte er mit der ihm eigenen Lakonie klar: „Dies hier ist nicht meine Veranstaltung.“ Der Satz war eine Zeit lang ein geflügeltes Wort.

Unsere Gruppe kreißte und kreißte, aber es kam zu keiner Geburt. Sie konnte sich nicht auf konkrete Ziele einigen und fand keine juristische Form. Da zerschlugen Thomas Schamoni, Peter Lilienthal und Rainer Werner Fassbinder, der inzwischen auch zu uns gehörte, den Gordischen Knoten. Alle drei hatten 1969 je einen Bundesfilmpreis gewonnen. Thomas für EIN GROSSER, GRAUBLAUER VOGEL, Rainer Werner für KATZELMACHER. Bei der Zeremonie zur Preisverleihung standen die drei auf der Bühne und überraschten die versammelte Öffentlichkeit mit der Ankündigung, wir würden den „Filmverlag der Autoren“ gründen. Wollten wir nicht unser Gesicht, das in der Öffentlichkeit bislang kaum wahrgenommen wurde, sofort wieder verlieren, mussten wir den Verlag gründen.

Irgendwann kam auch Karl Heinz Braun vom „Verlag der Autoren“ nach München. Er half. Karl Heinz Braun ist noch heute unter Literaten eine legendäre Gründergestalt. Er hatte mit Autoren einen Verlag gegründet, der den Autoren gehörte. Sein kaufmännisches Geschick, sein Gespür für Qualität und seine Führungskraft lassen auch nach seinem Ausscheiden den „Verlag der Autoren“ als eine erste Adresse weiterleben. Rainer Werner Fassbinder, Wim und andere von uns wurden Mitglieder „seines“ Verlages. In meiner Erinnerung holte Wim Karl Heinz Braun. Er hatte Dutzende von egomanischen Schriftstellern vereint. Mit seinem Geschick gelang es, auch für den Filmverlag einen Gruppenwillen und eine Rechtsform zu finden. Das war Ende 1969/Anfang 1970. Jeder von uns, schließlich 14 oder 16 Genossen, hatte sich zu einer Einlage von 20.000 DM verpflichtet. Hans W. Geißendörfer war, nach meiner Erinnerung, der einzige, der tatsächlich 20.000 DM, sein Honorar aus seinem nächsten Film JONATHAN, in die Gruppenkasse legte. Andere bestreiten das. Was wiederum Auskunft darüber gibt, wie viel unterschiedliche Interessen und Perspektiven ein Dach unter dem Filmverlag suchten.

Die Versammlung filmkünstlerischer Einzelkämpfer – Werner Herzog und Florian Furtwängler stießen auch dazu – sorgte zwar für ständige innere Anspannung. Sie erzeugte aber auch eine enorme Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Und sie machte die Zuliefererbetriebe neugierig. Die Berliner Familie Geyer, Eigentümer eines der wichtigsten Kopierwerke Deutschlands, fand Gefallen an dem Sturm und Drang, den der Filmverlag verkörperte. Ihr Geschäftsführer Grimm bürgte den Banken wiederum für die Bürgen.

Mit der Bürgschaft im Rücken hätte nun jeder von uns produzieren können. Aber wer von uns verstand etwas von Produktion?

Erneute Krisensitzungen, nächtelange Diskussionen. Thomas Schamoni sprach über Grundsätzliches, Hans Noever sog an seiner Zigarettenspitze und pickte die Absurditäten aus den Diskussionen. Ich war hektisch auf der Suche nach der Schnittmenge der auseinander driftenden Interessen. Und Wim schwieg. Mein Bild aus der Vergangenheit sieht uns als Antipoden. Ich versuchte, durch unentwegtes Reden einen gemeinsamen Weg zu finden. Wims Strategie war die Bewegungslosigkeit, die Stille. Das brachte die anderen irgendwann dazu, den großen Schweiger nach seiner Meinung zu fragen. So nahm auch er Einfluss.

Nicht nur mangelnde Erfahrung mit Produktion heizte die Diskussion an. Wenn jeder von uns das Risiko einging, schlimmstenfalls mit 200.000 DM für den Film eines anderen bürgen zu müssen, dann sollten die Filme auch uns gemeinsam gehören. Der Egoismus des Einzelnen, Herr seines Filmes zu sein, wurde durch den Egoismus der Gruppe unterjocht. Denn kaum einer von uns konnte ohne die Gruppe produzieren. Dem wütenden Fassbinder gelang das ohne uns. Und der cineastische Extremsportler Herzog brachte auch selbstständig Produktionen zusammen. Wir anderen mussten schließlich handeln. Denn Wim hatte für die Verfilmung des Romans seines damals schon berühmten österreichischen Freundes, Peter Handke, DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER, Produktionsmittel in Deutschland und Österreich aufgetrieben. Ich nehme an, in Deutschland hatten ihm der neue Chef der Abteilung Fernsehspiel des Westdeutschen Rundfunks, Günther Rohrbach, und sein Redakteur, Joachim von Mengershausen, geholfen. Günther Rohrbach besaß eine außerordentliche Nase für Talente und die Kraft, sie zu fördern. Neben Wenders und Fassbinder schob er Wolfgang Petersen und andere junge Leute auf die Karrierebahn. Heute bilden er und Senta Berger das Präsidium der Deutschen Filmakademie. Senta Berger spielte die Hauptrolle in Wims zweitem Spielfilm, DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE.

Vielleicht hatte auch Veith von Fürstenberg als erster Geld vom WDR für seinen Film DIE FURCHTLOSEN FLIEGER in Aussicht. Veith war von der Clique um den Filmemacher Klaus Lemke zu uns gekommen. Klaus Lemke stilisierte sich damals als der deutsche Jean-Pierre Melville, der in Frankreich mit Alain Delon hoch formalisierte, existenzialistische Gangsterfilme drehte. Solche Düsternis war nicht Veiths Sache. Er wurde Wims Regie-Assi beim TORMANN, später Co-Autor vom Wims Films ALICE IN DEN STÄDTEN.

Fernsehsender und staatliche Förderungseinrichtungen gaben uns also Produktionsmittel. Noch einmal zwang uns ein selbstinduzierter Außendruck zur Gründung. Die „Produktion 1 im Filmverlag der Autoren“ entstand. Wir nannten sie ironisch „Pifda“.

Die „Pifda“ produzierte viele Filme. Viel Geld wurde umgesetzt. Unsere Gruppe gewann einen Ruf, der den Blick Außenstehender auf die ständigen Auseinandersetzungen im Inneren verstellte. Die drei ersten Spielfilme von Wim, die erwähnte ANGST DES TORMANNS, DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE und ALICE IN DEN STÄDTEN waren Pif-



Arthur Brauss und Kai Fischer in DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELMETER.

da-Produktionen. Auch meine ersten vier Filme wurden von der Pifda hergestellt. Zwei drehte mein Freund Dietrich Lohmann an der Kamera. Dietrich wurde der Kameramann von Rainer Werner Fassbinder. Meinen vierten Pifda-Film TSCHETAN DER INDIANERJUNGE, in dem mein Bruder Marquard und mein Pflegesohn Dschingis die Hauptrollen spielten, hat der Kameramann Michael Ballhaus als Bildregisseur gestaltet. Michael Ballhaus war mein eigentlicher Lehrer. Wer hat das Glück, das Regie-Handwerk von einem solchen Meister zu lernen, während er seinen ersten Kinofilm dreht?<sup>2</sup>

Michael Ballhaus wurde der Director of Photography von Rainer Werner, als Dietrich Lohmann den Regie-Tyrannen nicht mehr ertrug. Nach DIE EHE DER MARIA BRAUN verließ auch Michael Ballhaus Rainer Werner Fassbinder. Vor ein paar Tagen, kurz bevor ich dies zu schreiben begann, telefonierte ich mit Michael. Er dreht in New York mit Martin Scorsese. Martin Scorsese hatte Michael vor 25 Jahren die Tür zu seiner amerikanischen Karriere geöffnet, weil er seine Arbeit mit Fassbinder bewunderte.

Ich höre immer wieder, Wim Wenders habe die Pifda von Anfang an nur kalt für seine Interessen benutzt. Wer das sagt, dem bewegt Neid die Zunge. Der Filmverlag und die Pifda waren Selbsthilfegruppen. Jeder wollte seine Interessen bedient sehen. Wer Wim so denunziert, verwechselt Kälte mit Stille.

Wenn man seine eigenen Interessen durch eine Gruppe verwirklichen will, muss man ein gewisses Maß an Solidarität aufbringen. Wims DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELMETER brachte ihm eine Fülle hervorragender Kritiken, die in die Fernsehredaktionen zurückwirkten. Das stärkte die Marke „Filmverlag“. Schon damit hatte Wenders der Gruppe gedient. Er hätte als sein eigener Produzent weiterarbeiten können, zumal er wohl der einzige von uns war, der aus einer wohlhabenden Familie kam. Seinen zweiten Film aber, DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE, überließ er auch der Produzentin „Pifda“. Das wurde für ihn zum Desaster.

<sup>2</sup> Ballhaus unterrichtete in den 1990er Jahren das Fach Kamera im von mir mit begründetem Filmstudium der Universität Hamburg.



*Senta Berger in DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE.*

Die Pifda trat nach außen als professionelle Produzentin auf. Aber Thomas Schamoni war natürlich kein Filmkaufmann. Er war seiner Natur nach ein Künstler, selbst wenn er Geschäfte führte. Der zweite Mann, der die Geschäfte verantwortete, war das fröhliche, intellektuelle Alter Ego des Berserkers Fassbinder, der ehemalige Adorno-Student und Soziologe Michael Fengler. Ihn bewegten die Inhalte der Filme. Wir waren ihm dankbar, dass er die Geschäfte führte. Aber er hatte das nicht gelernt. Was blieb ihm übrig, als das alles mit der Chuzpe eines Glücksspielers zu betreiben?

DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE wurde, wie gesagt, für Wim, aber auch für seinen Freund und Kameramann Robby Müller, ein Desaster. Irgendwann fand Wim nämlich heraus, dass der spanische Co-Produzent mit oder ohne Wissen von Thomas Schamoni die Hälfte der Produktionsmittel benutzte, um einen eigenen Film zu drehen. Wim und Robby Müller drehten einen historischen Film mit einer dramatischen Geschichte und mussten mit der Hälfte dessen auskommen, was nach einer Minimal-kalkulation zur Verfügung stand. Es war der erste Versuch Wims, ein herkömmliches Drama zu inszenieren. Ein solches Drama ist eine exakt durchkonstruierte Erzählmaschine. Jedes Einzelteil muss präzise eingefügt werden. Jedes Einzelteil, ob Einstellung oder Szene, muss stimmen. Jedes dieser Einzelteile verbraucht einen bestimmten Betrag des Budgets. Aber die Hälfte dieser Beträge war einfach weg. Wim verliert selten, sehr selten, die Kontrolle über sich. Das erste Mal, dass ich von einer Explosion Wims hörte, war bei diesem Dreh von DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE. Er

fühlte sich um seine Lebensmittel betrogen. Ich glaube, der stille, besonnene Wim hätte in dem Augenblick Thomas Schamoni am liebsten totgeschlagen.

Dennoch gab er auch seinen dritten Film ALICE IN DEN STÄDTEN der Pifda zur Produktion. Wim schwört, die Pifda habe, wieder ohne sein Wissen, die Hälfte der Produktionsmittel eingespart. Mit dem Geld seien die Löcher gestopft worden, durch die die Hände der Gläubiger nach den Lizenzen des Filmverlags griffen. Erst Wims glaubwürdige Beteuerung, er habe von all dem nichts gewusst, konnte Günther Rohrbach davon abbringen, eine Betrugsanzeige gegen Wenders zu erstatten.

Die Filme, die unser Verein eifersüchtiger, aber gleichzeitig idealistischer Amateure, also Liebhaber, produzierte, wirken heute wie der Mainstream des Neuen Deutschen Films. Schon sie machten den Filmverlag zu einer Marke, einer power group. Aber er blieb auch eine Familie, in der es ständig krachte, in der die eine Untergruppe der anderen ein größeres Stück von der Torte neidete oder gar stahl.

Immerhin lernten wir so viel, dass Wim Wenders, Hans W. Geißendörfer und ich gegen den verzweifelten Thomas Schamoni durchsetzten, im Rahmen des Filmverlags keine Filme mehr zu produzieren. Das Produktionshandwerk selbst hatten wir, also Fengler für Fassbinder, Wenders, Geißendörfer und ich durch all die Grausamkeiten, die wir bestehen mussten, inzwischen gelernt. Auch an die Folgen dieses Beschlusses hat jeder Beteiligte seine eigene Erinnerung. Sicher ist, dass Peter Genée schon von Anfang an Produktionsleiter für Pifda-Filme war. Hatte er Bernd Eichinger als Produktionsleiter dazugeholt? Sicher ist auch, dass Bernd Eichinger und Peter Genée die *Solaris Film* als Produktionsfirma gegründet haben. Die einen glauben nun zu wissen, dass, kaum war der Beschluss gefallen, Bernd und Peter die Sektkorken knallen ließen. Jetzt würden sie an Stelle der Pifda Produzenten.

Eine andere Version der Geschichte lautet, Wim habe nicht gewusst, wer nach Auflösung der Pifda seinen nächsten Film FALSCHER BEWEGUNG produzieren würde. Er habe daher Genée und Eichinger gebeten, das zu übernehmen.

Sicher wiederum ist, einer der ersten Filme, die Bernd Eichinger produzierte, war FALSCHER BEWEGUNG. Für diesen Wenders-Film hatte Peter Handke frei nach Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* das Drehbuch geschrieben. Der Film gewann 1975 so gut wie alle Filmpreise (Filmbänder in Gold). Damit diente Wim wiederum dem „Filmverlag der Autoren“. Denn er hatte darauf bestanden, den preisgekrönten Film durch den Filmverlag zu verleihen, also in die Kinos bringen zu lassen. Uns war schon bei Gründung des Filmverlags klar, ein Film ist erst ein Film, wenn er im Kino vor Zuschauern läuft. Wir wussten auch, dass all die Preise, die unsere Filme gewannen, keinen der deutschen oder amerikanischen Filmverleiher bewegen würden, unsere Filme in ihr Programm aufzunehmen. Als Ware waren die Filme ökonomisch völlig unkalkulierbar.

Wir mussten selbst einen Verleih gründen, den Verleih im Filmverlag der Autoren. Auch davon verstanden wir, wenn man betriebswirtschaftliche Maßstäbe anlegt, nichts. Aber einer von uns, dessen Sehnsucht, selbst Filme zu machen, auf der Stre-



*Hans-Christian Blech, Nastassja Kinski, Rüdiger Vogler und Hanna Schygulla in FALSCHER BEWEGUNG.*

cke geblieben war, hatte ein Naturtalent, öffentliche Aufmerksamkeit zu provozieren, ein Talent für public relations, Laurens Straub. Er glaubte an Filmkunst. Er schlug die Trommel für Fassbinder, für Herzog, für Wenders, für Alexander Kluge. Ich glaube, er mochte auch unseren TSCHETAN, NORDSEE IST MORDSEE war ihm jedenfalls ein bisschen zu primitiv. Immerhin versöhnte, dass NORDSEE viel Geld einspielte. Der Zweite auf dem Bock des Verleih-Wagens, Christian Friedel, war das genaue Gegenteil, ein Hintergrund-Mann. Er hatte Organisationstalent.

Den beiden war im Wesentlichen zu verdanken, dass sich aus der Aufmerksamkeit, die unsere Filme auf Festivals fanden, eine ständige Aufmerksamkeit für Filme aus dem Filmverlag entwickelte.

Aber auch diese beiden blieben damals Liebhaber, Amateure, sie wurden keine Filmkaufleute. Für sie war Film Kunst, keine Ware. Daher blieb letztlich auch unser Verleih im Filmverlag der Autoren sans fortune, ohne Glück.

Bevor der Verleih „Filmverlag der Autoren“ 1976 endgültig absoff, gelang es mir mit Unterstützung von Wim, Rainer Werner und Bernhard Wicki, den Herausgeber und Chefredakteur des *Spiegel*, Rudolf Augstein, zu gewinnen, den Filmverlag zu übernehmen und zu sanieren. Er war ein hochgebildeter Cineast. Die Sanierung des Filmverlags gelang auch ihm nicht. Der Versuch kostete Rudolf Augstein etwa sieben Millionen DM. Er nannte mich später seinen „teuersten“ Freund.

Nebenbei: Der Filmverlag wäre in den ständigen Strudeln und immer wieder aufbrechenden Lecks schon sehr früh abgesoffen, wenn nicht Molly Dobbartin die Kasse vor allzu unüberlegten Zugriffen geschützt hätte. Molly hatte als Schauspielschülerin Michael Fengler kennen und lieben gelernt. Später heiratete sie Veith von Fürstenberg und gründete mit anderen Frauen die OLGA-Film. Die OLGA produzierte Doris Dörries MÄNNER, Sönke Wortmanns KLEINE HAIE und jüngst den heftig diskutierten Film von Dennis Gansel, NAPOLA – ELITE FÜR DEN FÜHRER.

Von heute aus schauen wir, also Molly von Fürstenberg, Hans W. Geißendörfer, Wim Wenders, Veith von Fürstenberg, Uwe Brandner, Michael Fengler und ich voller Verwunderung auf den Filmverlag. Er war ständig in Gefahr, von inneren Spannungen zerrissen zu werden. Dennoch war er über eine Epoche von etwa 15 Jahren das Zentrum eines Neuen Deutschen Films. Dieser Neue Deutsche Film hatte ein weltwei-



tes cineastisches Interesse nach Deutschland gelenkt, wie es vor uns nur die legendären Heroen des deutschen Films zwischen 1918 und 1933 hatten genießen können. Weil wir ein Dutzend Jahre die ständigen Zerreißproben ausgehalten hatten! Ein Herzog, ein Fassbinder, ein Wenders, ein Geißendörfer und auch ich konnten nur durch diese disparate Gang erwachsene Filmemacher werden. Weil wir so grundverschiedene Charaktere waren und weil wir widerstreitende Visionen vom Kino aushalten mussten.

Wim war in unserer Gang der Romantiker. Ein Romantiker im Sinne deutscher Kulturgeschichte. Er machte in seinen frühen Filmen Gegenstände wie Verkehrsampeln, Flippermaschinen oder Musikautomaten zu poetischen Metaphern. Später fand er zu einer Selbstinterpretation. „Es sind Orte, die mich veranlassen Filme zu machen.“ Dazu fällt mir eine Strophe von Joseph von Eichendorff ein:

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort.  
Und die Welt hebt an zu singen,  
triffst Du nur das Zauberwort.

Diese oft verspottete Maxime der Romantik, die Welt mit der Seele zu suchen, wird sicher nicht verdreht, wenn man aus ihr auch die Aufforderung ableitet, die Seele der Welt, die Seele der Dinge und Orte zu suchen. Das ist eine Rückkehr des Animismus durch die Poesie.

Wims frühe Filme aus der Hochschul- und Filmverlagszeit, die sich bei ihm überlagert, mögen eine Handlung haben. Hanns Zischler war auch schon in *SUMMER IN THE CITY* zu sehen. Die Handlung hatte aber keine dramatische Struktur. Sie war ein Vehikel ohne zentrale Bedeutung. Die Kraft seiner Filme lag in den visuellen Metaphern, in die er Gegenstände und Landschaften verwandelte, und ihrer Montage.

Und sein Können zeigte sich auch darin, wie er Leute einzubinden vermochte, die bestimmte Aspekte des Filmemachens besser beherrschten als er selbst. Neben Robby Müller beispielsweise auch den „editor“ Peter Przygodda. Durch *DER GROSSE GRAUBLAUE VOGEL* von Thomas Schamoni war Wim auf ihn aufmerksam geworden. Peter half ihm als Schnittmeister, die endgültige Montage für *SUMMER IN THE CITY* zu finden. Peter ist mit Wim gewachsen. Er hat auch seinen bislang letzten Film *DON'T COME KNOCKING* geschnitten.

Nach *SUMMER IN THE CITY* und *DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELMETER* drehte Wim Wenders mit der Pifda einen dramatisch narrativen Film. Das war, wie schon geschrieben, *DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE*. Ich kann mir vorstellen, dass er den Film am liebsten vergisst. Das reine Drama ist wahrscheinlich nicht seine Veranstaltung, um ein geflügeltes Wort von Wim zu variieren. Obwohl er Dramatiker des Films wie John Ford oder Howard Hawks verehrte, war er selbst als Dramatiker gescheitert. Das war nicht tragisch. Kulturpolitiker und Redakteure sahen damals noch das Gesetz

von Versuch und Irrtum als Grundlage jeder Kreativität. Wer Neues wagt, muß scheitern dürfen.

Die nächste Pifda-Produktion von Wim, ALICE IN DEN STÄDTEN, führte ihn zu dem, was er kann wie kein zweiter: das lyrische, das poetische Erzählen. Das Kind in den Landschaften der Städte. Aber die Städte sind nicht Symbol gewordene Entfremdung. Städte, so interpretiere ich die Wendersche Poesie, sind dem heutigen Menschen die natürlichen, die seiner Natur gemäßen Landschaften. Was sich in ALICE IN DEN STÄDTEN ankündigt, werden dem später unaufdringlich bekennenden Christen Wim Wenders die Engel, die in DER HIMMEL ÜBER BERLIN das Heilige in die Stadt tragen. Der Dichter Eichendorff formte Bilder von ursprünglichen Landschaften zu vorsichtigen Metaphern von seelischen Prozessen. Wim findet diese Metaphern in Straßen, Häuserfronten, Schaufenstern, Verkehrsampeln oder highways, die sich zum Horizont verjüngen.

Eichendorff schrieb:

Ein Wind ging durch die Felder,  
Die Ähren wogten sacht,  
Es rauschten leis die Wälder.  
So sternklar war die Nacht.

ALICE IN DEN STÄDTEN hat eine ähnliche Lyrik. Aber ihre Lyrik ist eine Montage aus den heutigen Bildern, in denen sie lebt. Wim Wenders zeigte sich mit ALICE IN DEN STÄDTEN auf dem Weg zu der Meisterschaft, die ihn später einzigartig werden ließ.

Die Aura, die er mit den Techniken der Romantik seinen Filmen und sich selbst gab, diente, meine ich, auch dem weltweiten Ruf des Filmverlags. Gerade auch durch ihn war aus der Bürgengemeinschaft eine Familie, eine meistens verstrittene, eine geistige Heimat des Neuen Deutschen Films geworden. Und wer sich auf diese Heimat berufen konnte, war sich immer einer besonderen Aufmerksamkeit gewiss.

Wie ein Zeuge vor Gericht habe ich diese Aussage, will sagen, Niederschrift nach bestem Wissen und Gewissen formuliert. Das Gedächtnis ist kein Sieb. Es ist Prozess des Organs Gehirn, das sich seine Welt selbstständig aus den Partikeln einer von uns unabhängigen Wirklichkeit konstruiert.

Die Erinnerungen eines jeden von uns an den Filmverlag und an Wim Wenders Rolle darin werden so widersprüchlich sein wie die Genossen, die ihn trugen und zu einem Stück deutscher Filmgeschichte machten.