Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 45 (2003)

Heft: 246

Artikel: "Die Musik war von Anfang an mit dabei und hat mich immer wieder weitergetrieben" : Gespräch mit Wim Wenders zur Musik in seinen Filmen

Autor: Jansen, Peter W. / Wenders, Wim

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865373

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

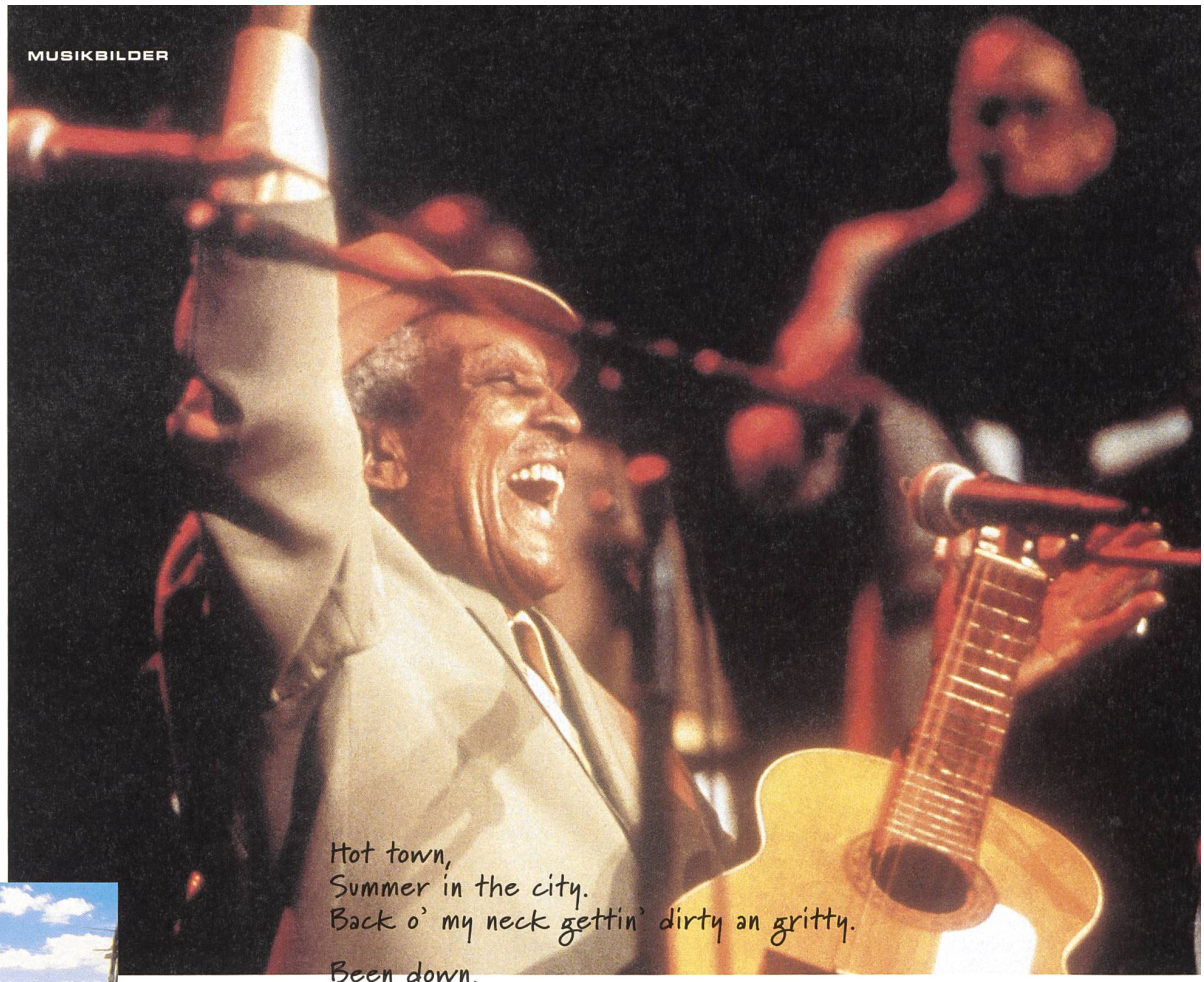
Download PDF: 15.07.2025

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

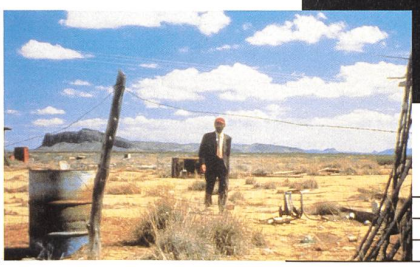
1 *Compay Segundo* in BUENA VISTA SOCIAL CLUB

2 *Harry Dean Stanton* in PARIS, TEXAS

1



2



Hot town,
Summer in the city.
Back o' my neck gettin' dirty an gritty.

Been down,
isn't a pity;
Doesn't seem to be a shadow in the city.

John Sebastian und The Lovin' Spoonful: «Summer in the City»

‹Die Musik war von Anfang an mit dabei und hat mich immer wieder weitergetrieben›

Gespräch mit Wim Wenders zur Musik in seinen Filmen

«Ich habe mein Saxophon, auf dem ich auch viel gespielt habe, eines Tages in einer Pfandleihanstalt in der Düsseldorfer Altstadt gegen eine 16mm-Bolex-Kamera eingetauscht.»

FILMBULLETIN In deinen Filmen gibt es viel Musik, hauptsächlich Musik, die auch ohne diese Filme existiert, wobei ich sofort wieder an dieser Behauptung zweifle. Denn jedes Mal, wenn ich Musik höre, die in deinen Filmen verwendet wurde, sehe ich deine Bilder. Dir wird es wahrscheinlich nicht anders gehen.

WIM WENDERS Och, ich kann mir die Musik auch gut so ohne alles vorstellen ...

FILMBULLETIN Und du assoziierst dann nicht deine eigenen Bilder?

WIM WENDERS Ne, ich hör nach wie vor die Musik vom *Buena Vista Social Club*, im Auto immer wieder, und für mich ist das immer noch die Musik selbst, und ich denk dabei nicht an die Art, wie das in meinem Film vorkommt. Oder *The Kinks* aus meinen ersten Filmen, die hör ich nach wie vor, und da denk ich nicht automatisch an DER AMERIKANISCHE FREUND oder SUMMER IN THE CITY.

FILMBULLETIN The Kinks war die Gruppe, die sehr lange deine Lieblingsgruppe war.

WIM WENDERS Die Kinks waren die erste LP, die ich überhaupt gekauft habe. Ihr Erstlingswerk. Da war drauf «You Really Got Me», das war so ein ganz wichtiger Song für mich, oder «I'm Not Like Everybody Else» – man merkt schon, da ist einiges auch inhaltlich drin ... Den Kinks habe ich meinen ersten langen Film gewidmet, SUMMER IN THE CITY (1970). Richtig vorkommen sie dann aber erst in DER AMERIKANISCHE FREUND (1977), da sind sie auch die Lieblingsmusiker meines Hauptdarstellers, des Bilderrahmers Jonathan Zimmermann, übrigens nach Bob Dylan Zimmermann benannt. Jonathan spielt in seinem Bilderrahmerladen immer die Kinks und singt dabei auch einmal mit bei «There Is Too Much On My Mind».

Jenny said, when she was just five years old
there was nothin' happening at all
Every time she puts on the radio
there was nothin' goin down at all
not at all

1

FILMBULLETIN «Summer in the City» ist ein Titel von den *Lovin' Spoonful*.

WIM WENDERS Die haben dem Film den Titel gegeben, einen ironischen Titel, denn es ist ein reiner Winterfilm. Wir haben ihn im Winter 69/70 in München und Berlin gedreht. Es war ein kalter Winter, aber ich habe nur Sommerlieder eingespielt, und dann fand ich am Schluss, dass man den Film – weil er so hoffnungsvoll aufhört – auch SUMMER IN THE CITY nennen könnte.

FILMBULLETIN In den Jahren, als du deine ersten Filme gemacht hast, hast du unter anderem einen Text über den Dennis-Hopper-Film EASY RIDER geschrieben. Darin gibt es den Satz: «Die Geschichte dieses Films ist auch die der Musik, die ihn begleitet, zehn vertraute Folk- und Rock-Stücke, alle schon vor dem Film auf Schallplatten erschienen» – und jetzt kommt der entscheidende Satz: «Sie illustrieren nicht einfach die Bilder des Films; die Bilder handeln vielmehr von ihnen.» – Wenigstens für deine frühen Filme ist das so eine Art von Credo oder auch Handlungsanweisung. Sicher für SUMMER IN THE CITY, aber auch DREI AMERIKANISCHE LPS (1969), den Film, den du mit Peter Handke über Langspielplatten von Van Morrison, Creedence Clearwater Revival und Harvey Mandel gemacht hast, und ALABAMA: 2000 LIGHT YEARS FROM HOME (1969).

WIM WENDERS Das war der erste Film, den ich mit Robby Müller gemacht habe, auf 35 Millimeter, und da merkt man im Untertitel schon, dass die *Rolling Stones* etwas damit zu tun haben. Die spielen da, wenn auch nur aus dem Autoradio. Der Titel allerdings kommt aus einem Stück von *John Coltrane*. John Coltrane war mein Held, als ich so 16, 17, 18 war, seinetwegen habe ich angefangen, Saxophon zu spielen. «Alabama» war ein Stück von ihm, vielleicht mein Lieblingsstück. Das Stück kommt im Film vor. Aber wie das damals so war: als Filmstudent hatte man natürlich kein Geld, die Rechte zu dieser Musik zu kaufen. Deswegen sind diese Filme, auch SUMMER IN THE CITY, recht obskur geblieben. Denn wegen der fehlenden Musikrechte waren sie eigentlich nicht vorführbar.

Ich habe mein Saxophon, auf dem ich auch viel gespielt habe, eines Tages in einer Pfandleihanstalt in der Düsseldorfer Altstadt gegen eine 16mm-Bolex-Kamera eingetauscht. Ich musste diese Kamera haben, denn ich wollte unbedingt einen Film drehen, und ich hatte kein Geld. Das einzige Kapital, das ich hatte, war mein Saxophon – und das war dann der Wechsel von meiner Musiker- zu meiner Filmkarriere.

FILMBULLETIN Es gibt in ALABAMA ausser Coltrane und den Rolling Stones auch noch *Jimi Hendrix* und *Bob Dylan*, alles erste Adressen in der Musikszene der Zeit. Du bist auch später immer wieder auf fertige Musik zurückgekommen. Man könnte eine ganze Anthologie der Rock-, Pop-, Country-Musik aus deinen Filmen zusammenstellen. Chuck Berry, The Troggs, Butch Hancock, David Blue, Canned Heat, Can, Deep Purple, Johnny Cash, U 2, Patti Smith, Nick Cave, Lou Reed – man kann gar nicht alle Namen nennen. Das ist nicht nur ein Zeichen grosser Zuneigung, das setzt auch intime Kenntnis dieser Musik voraus. Die Musik war bei dir, als du noch Maler werden wolltest, zuerst da, noch vor den Bildern.

WIM WENDERS Ja, ich zitier auch manchmal Lou Reed mit dem Lied «Rock 'n' Roll Has Saved My Life». Diese Musik, die ich ja zu allem gehört hab, was ich auch immer gemacht hab, zum Malen, zum Schreiben, zu jeder Art von Arbeit, zum Reisen, ich bin ja nie ohne Musik losgezogen, diese Musik hat mich wirklich in jeder Weise inspiriert, hat auch mein Leben verändert. Denn ohne diesen gemeinsamen Aufbruch mit den Bands, den englischen Bands aus den sechziger Jahren, vorneweg Van Morrison, die Stones und die Beatles, die alle gleichaltrig mit mir waren, zum grossen Teil alle auch Kunststudenten – ohne diesen gemeinsamen Aufbruch hätte ich mich nicht getraut, Filmemacher zu werden.

FILMBULLETIN Am Anfang von DREI AMERIKANISCHE LPS sagst du: «Man müsste Filme machen können über Amerika, die nur aus Totalen bestehen. In der Musik gibt's das ja schon, also in der amerikanischen Musik.» Diesem Ziel, einen Film über Amerika (fast) nur aus Totalen zu machen, bist du dann ja später, in PARIS, TEXAS (1984) sehr nahe gekommen. Aber trotzdem: wieso gibt es in der Musik Totalen? Eine Erscheinung und eine Bezeichnung, die wir nur mit der Welt der Bilder und mit dem Kino verbinden?

WIM WENDERS Musik ist ja immer auch das, was man sieht, wenn man die Augen dabei schliesst. Musik ist auch das Gefühl, das man aus einem Lied behält – über die nächsten Tage, manchmal auch Jahre. Viele Musikstücke sind ja das einzige, was einen in der Erinnerung mit bestimmten Sommern verbindet, mit bestimmten Jahren, Musik hat eine unglaubliche Fähigkeit, Erinnerung zu binden. Musik verbindet sich mit mentalen Bildern, und in diesen Musikbildern, die sich mir eingeprägt haben, da sind tatsächlich auch grosse Landschaften drin, da sind grosse Totalen drin. Und die amerikanische

1 *Hanns Zischler in* SUMMER IN THE CITY

2 *Hanns Zischler in* IM LAUF DER ZEIT

3 *Rüdiger Vogler in* ALICE IN DEN STÄDTEN

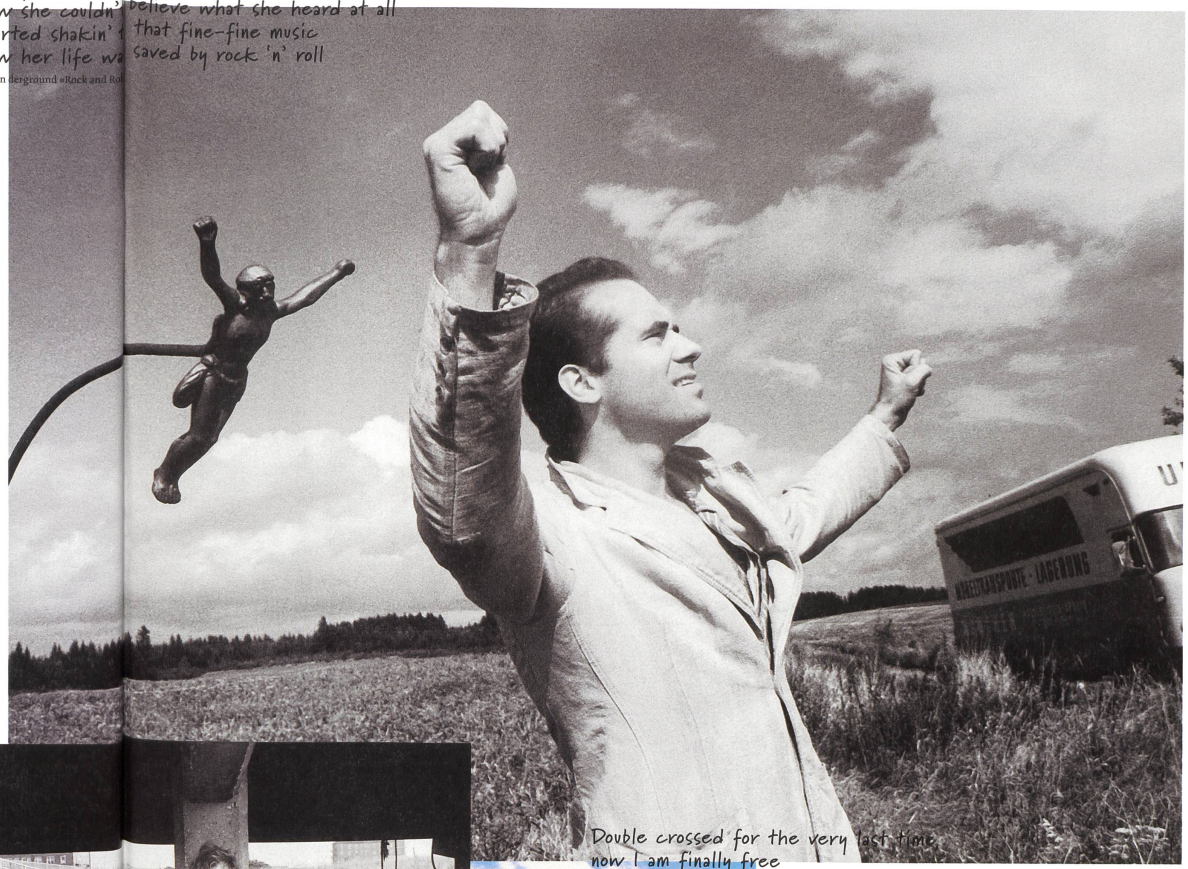
4 *Harry Dean Stanton in* PARIS, TEXAS

5 *Bruno Ganz und Dennis Hopper in* DER AMERIKANISCHE FREUND

6 *Rüdiger Vogler in* IM LAUF DER ZEIT

Then one fine mornin' she puts on a New York station
you know she couldn't believe what she heard at all
She started shakin' that fine-fine music
you know her life was saved by rock 'n' roll

Lou Reed und Velvet Underground «Rock and Roll»

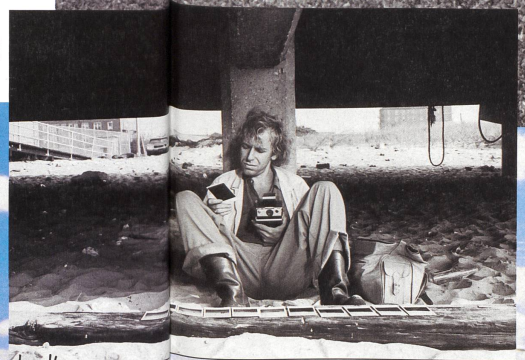


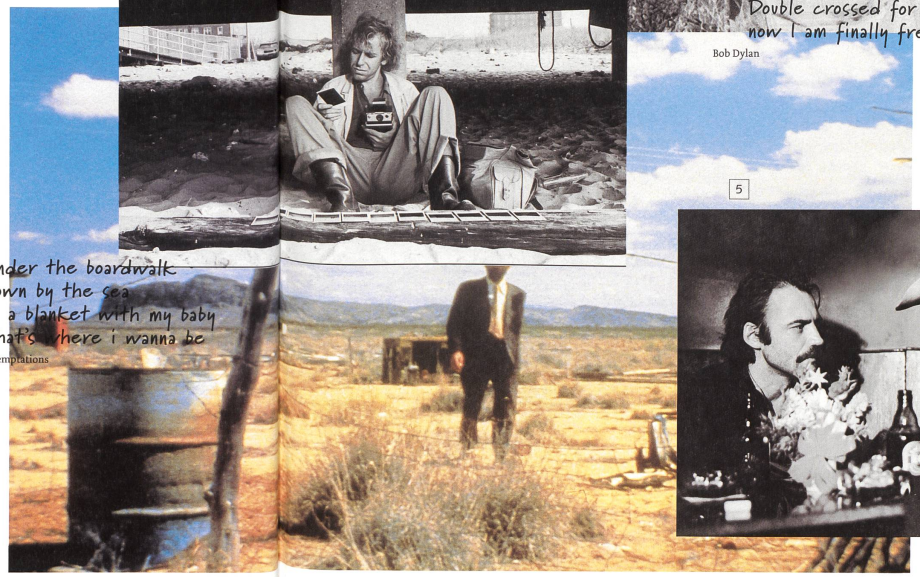
Double crossed for the very last time
now I am finally free

Bob Dylan

2

3



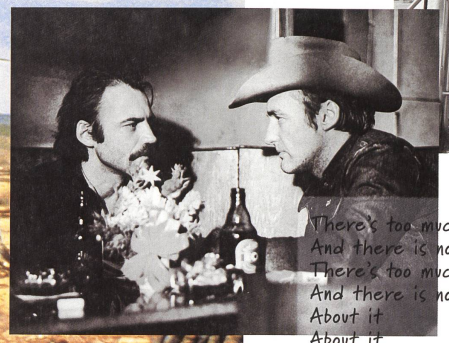


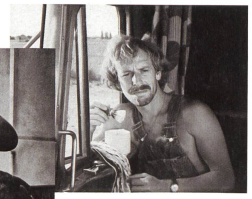
Under the boardwalk
down by the sea
on a blanket with my baby
That's where I wanna be

nach The Temptations

4

5





6

There's too much on my mind,
And there is nothing I can say.
There's too much on my mind.
And there is nothing I can do
About it
About it

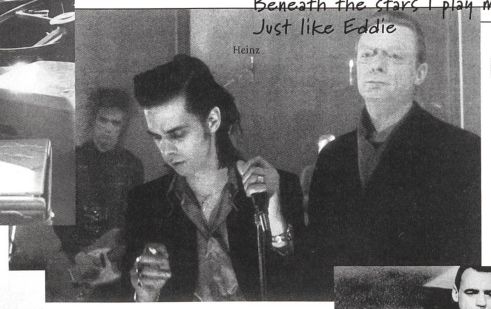
The Kinks: «Too much on my mind»

1

2

Whenever I'm sad, whenever I'm blue
Whenever my troubles are heavy
Beneath the stars I play my guitar
Just like Eddie

3



4

5

1 *Arthur Brauss und Kai Fischer in* DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER

2 *Hanns Zischler und Rüdiger Vogler in* IM LAUF DER ZEIT

3 *Nick Cave und Otto Sander in* DER HIMMEL ÜBER BERLIN

4 *Senta Berger in* DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE

5 *Bruno Ganz und Solveig Dommartin in* DER HIMMEL ÜBER BERLIN

Ich lebte damals viel stärker mit der Musik als mit dem Film. Gut erinnere ich mich an die Plattenhüllen; am liebsten waren mir diejenigen, wo die Gruppenmitglieder in Reih und Glied abgebildet waren. ... Auf diesen Plattenhüllen, auf denen der Kinks zum Beispiel, befand sich im Keim meine Idee des Kinos: die Personen frontal aufzunehmen, in starren Einstellungen, einen bestimmten Abstand wahrend. Ich habe meine schönsten musikalischen Entdeckungen dadurch gemacht, dass ich mich auf die Plattenhüllen verliess.

Wim Wenders: «Le souffle de l'ange» in «Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche. Verlag der Autoren 1988 (Erstdruck in Heft 400 der Cahiers du cinéma, basierend auf einem langen Gespräch, das Alain Bergala und Serge Toubiana mit Wenders führten)

Musik, die Popmusik vor allem der West Coast in den sechziger und siebziger Jahren, hat das vermocht: solche Bilder zu malen.

FILMBULLETIN In allen Interviews, die man mit dir geführt hat, ging es fast immer nur um die Bilder, die für dich "heilig" sind. Oder um den Gegensatz zwischen Bildern, die für sich stehen sollten, und Geschichten, die mit Bildern erzählt werden und damit die Bilder zu Dienern machen, die Bilder instrumentieren. Wenn es stimmt, dass man mit dir kaum einmal über Musik gesprochen hat, woran, meinst du, liegt das?

WIM WENDERS Manchmal will man ja das, was einem am liebsten ist, ein bisschen beschützen. Für mich ist die Beziehung zur Musik eine ganz innige, auch eine, die mir im Prozess des Filmemachens am liebsten ist. Der Moment, wo die Bilder und die Musik zum erstenmal zusammenkommen, ist eigentlich der Höhepunkt eines Films. Manchmal arbeitet man ja über Jahre, zehn Jahre in einigen meiner Fälle, an einem Film, und dann denke ich am Schluss schon, es hat sich gelohnt wegen dieses königlichen Moments, wo dann die Musik auftaucht.

FILMBULLETIN Lässt sich denn vermeiden, dass in diesen Filmen, durch die Geschichten, die sie erzählen, auch die Musik instrumentiert wird? Etwa als Kommentar oder als Fortsetzung des Dialogs mit anderen Mitteln? Nie, hat jemand anderes beobachtet, nie sind sich Bruno und Robert, die so unterschiedlichen Protagonisten in dem Film IM LAUF DER ZEIT (1976) näher, als wenn sie eine Platte hören. Und gemeinsam dazu singen.

WIM WENDERS Das war das Stück «Just Like Eddie» von dem legendären *Heinz*, der irgendwie in England verschollen ist. Das ist eigentlich das einzige Stück, das ich von ihm kannte. Später habe ich mal eine LP gefunden, da war er aber schon nicht mehr Sänger, sondern irgendwie Bedienung oder Tellerwäscher irgendwo. Ich glaub, Heinz Burt ist sogar deutschen Ursprungs. Dies Lied «Just Like Eddie» ist so ein archetypisches Rock 'n' Roll-Lied, das davon erzählt, wie einen das beschwingt, diese erste Rock 'n' Roll-Musik. Der Eddie, der da in dem Lied besungen wird, ist Eddie Cochran. Kamikaze und King of the Road, meine beiden Helden von IM LAUF DER ZEIT, singen diesen Song mit, der auf einem vorne im Lkw eingebauten Single-Plattenspieler, einem Vorgänger des Walkmans, abgespielt wird.

FILMBULLETIN Aber das ist ja nicht die einzige Musik in IM LAUF DER ZEIT ...

WIM WENDERS Nö, ich hatte ja meine deutsche Band dabei, meinen Vorläufer von Ry Cooder sozusagen, den *Axel Linstädt* von den *Improved Sound Limited* aus Nürnberg, die eine erstaunlich schöne Musik gemacht haben, damals in Deutschland. Die Band hatte ihren Höhepunkt in den siebziger Jahren, sehr schöne instrumentale Musik haben die gemacht, von Country-Musik beeinflusst, aber auch von Rock 'n' Roll, und die haben mir einen instrumentalen Soundtrack für IM LAUF DER ZEIT geschrieben.

FILMBULLETIN Auch andere Filmemacher verwenden bereits vorhandene Musik für ihre Filme, ich denke an Andrej Tarkowskij mit seiner Vorliebe für Bach, und ich denke auch an Stanley Kubrick, der für seine Filme spätestens seit 2001 – A SPACE ODYSSEY immer besondere Musik ausgewählt und collagiert hat, von Chatschaturjan über Strauss und Ligeti bis zu Händel. Du hast für dich diese Regel durchbrochen und mit Komponisten, vor allem mit *Jürgen Knieper* zusammengearbeitet, den man als Fernsehzuschauer heute vor allem mit seiner kleinen Band bei der Kabarett-Sendung «Scheibenwischer» kennt.

WIM WENDERS Der Jürgen hat schon bei DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER (1971) die Filmmusik geschrieben. Wir haben insgesamt bei sieben Filmen zusammengearbeitet.

FILMBULLETIN In deinen Filmen mit Musik von Jürgen Knieper evoziert nicht Musik die Vorstellung von Bildern, wie das, wenigstens am Anfang, bei der Rock- und Country-Musik der Fall war. Warum diese Wendung?

WIM WENDERS Ich hab eigentlich auch in Filmen, in denen Source-Musik vorkam, also bestehende Rock 'n' Roll-Musik, durchaus von Anfang an auch Songs reingebracht. In DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER, da spielt *Van Morrison* «Gloria», da kommt *Roy Orbison* vor, da gibt es das berühmte «The Lion Sleeps Tonight» von *The Tokens*, aber getragen wurde der Film von der Musik von Jürgen Knieper.

FILMBULLETIN Wie hast du mit Knieper gearbeitet? In welchem Produktionsstand der Filme wurde Knieper hinzugezogen?

WIM WENDERS Knieper hat damals jeweils, wenn er den Rohschnitt kannte, angefangen zu arbeiten. DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER war mein erster richtiger Spielfilm, und das war auch der erste Film, für den Knieper die Musik gemacht hat. Dann haben wir mit DER SCHARLACHROTE BUCHSTABEN (1972) weiter gemacht. Er hat auch für FALSCHE BEWEGUNG (1975) die Musik geschrieben, für DER AMERIKANISCHE FREUND – das war vielleicht seine schönste Musik – und DER HIMMEL ÜBER BERLIN (1987). Wir haben sogar noch in LISBON STORY (1995) zusammengearbeitet. Wir haben gemeinsam gelernt. Wir haben über dreissig Jahre immer wieder zusammen Musik gemacht.

FILMBULLETIN Ein Stück von Jürgen Knieper in DER AMERIKANISCHE FREUND heisst «Der Fremde im Zug». Das ist ein Hitchcock-Titel, aber der "amerikanische Freund", sein Name ist Ripley, ist eine Patricia-Highsmith-Figur. Und Knie pers Musik klingt auch anders als die Musik, die Bernard Herrmann für Hitchcock gemacht hat.

WIM WENDERS Der Bernard Herrmann ist für mich der grösste Filmkomponist des zwanzigsten Jahrhunderts. Auch wenn er heftig geklaut hat, bei unserem guten Mahler etwa, aber dafür ist er dann seinerseits auch wieder heftig von anderen beklaut worden – unter anderen von Jürgen Knieper, dem ich gesagt hab: Da kannst du dich schamlos dran machen, von einem Dieb darf man ruhig klauen. Hitchcock hat natürlich auch mal einen Film nach einem Buch von Patricia Highsmith gemacht, so bin ich überhaupt auf sie aufmerksam geworden. DER AMERIKANISCHE FREUND war das Ergebnis meines fanatischen Verschlingens aller ihrer Bücher. Eigentlich wollte ich «Der Schrei der Eule» machen oder «Das Zittern des Fälschers», aber die Rechte an all diesen Büchern waren schon vergeben. Schliesslich hatte sie ein Einsehen mit mir und hat, nachdem sie also festgestellt hatte, dass alle ihre Romane schon irgendwie verkauft waren, ihr unvollendetes Manuskript «Ripley's Game» aus der Schublade gezogen und hat gesagt: «Hier, den kennt noch niemand, selbst mein Agent nicht, vielleicht machst du da einen Film draus.»

FILMBULLETIN In DER HIMMEL ÜBER BERLIN gibt es ausser Knie pers Musik auch noch andere.

WIM WENDERS Ja, die von *Nick Cave*. Nick war in Berlin Mitte der achtziger Jahre ein grosser Underground-Held, der viel in Berlin gespielt, zu der Zeit auch in Berlin gelebt hat, mit seiner Band «The Bad Seeds», der Grunge-Held sozusagen, bevor das Wort Grunge überhaupt erfunden worden ist. Wenn ich einen Film über das Berlin dieser Zeit machen wollte, dann musste für mich Nick vorkommen. Ich hab schon seine Band davor gekannt, aus der sind eigentlich zwei Bands entstanden, «Nick Cave and the Bad Seeds» und «Crime and the City Solution», beide Bands kommen in HIMMEL ÜBER BERLIN vor, Nick Cave aber mit grosser Wichtigkeit. Der Moment, wo mein Engel seine Geliebte endlich findet, das ist auf dem Konzert von Nick Cave im Kaisersaal der

Ruine des alten Hotels Esplanade, das es so heute nicht mehr gibt. Nick Cave spielt da «The Carny».

FILMBULLETIN Du hast häufig solche Gelegenheiten, sozusagen aktuelle Gelegenheiten, wahrgenommen, etwa wenn Rüdiger Vogler in ALICE IN DEN STÄDTEN (1974) ein Konzert von *Chuck Berry* besucht. Gibt es einen ähnlichen Anlass, in DER STAND DER DINGE (1982), der sehr viel mit deiner damaligen Situation zu tun hat, ein Stück von *The Del-Byzanteens* zu spielen?

WIM WENDERS Diese Musik kennen wahrscheinlich nur wenige. Und wenige wissen, wer da gerade Musik macht: Jim Jarmusch. Bevor er seinen ersten Film gemacht hat, hatte er diese Band The Del-Byzanteens. Von denen gibt es zwei Stücke in DER STAND DER DINGE. Jim hat ja mit dem Rest Negativ aus DER STAND DER DINGE, also mit dem, was mir übrig geblieben ist, mit den Rollen, die in meinem Eisschrank lagen, als der Film fertig war, STRANGER THAN PARADISE gedreht –

FILMBULLETIN – in dem auch ein Saxophonspieler vorkommt –

WIM WENDERS – namens John Lurie.

FILMBULLETIN Rüdiger Vogler, dein Hauptdarsteller in mehr als einem halben Dutzend Filmen, ist am Anfang von ALICE IN DEN STÄDTEN mit der Polaroid-Kamera in Amerika unterwegs, auf der Suche nach Bildern, die das wiedergeben, was er sieht, die ihm quasi das Sehen beibringen. Rüdiger Vogler ist auch in LISBON STORY unterwegs, aber diesmal auf einer anderen Suche: er sucht nicht nach Bildern, sondern nach Tönen. Und was er findet, was wir finden, ist Musik.

WIM WENDERS Ja, nämlich die Band *Madredeus*, die nach einem Arbeiterstadtteil von Lissabon benannt ist. Madredeus ist ein ziemlich armes Viertel, aus diesem Viertel kommend, haben sie Musik gemacht, typisch portugiesische Musik, die sehr auf dem Fado, diesem traurigen portugiesischen Blues, beruht. Madredeus hat mir, bevor ich den Film angefangen hab, als ich noch in Lissabon sass und eigentlich nicht richtig wusste, wie ich da in zwei Wochen ein Drehbuch schreiben sollte, zwölf neue Lieder, die sie gerade eingespielt und noch nicht veröffentlicht hatten, gegeben und gesagt: hier, vielleicht kannst du die ja gebrauchen. Und die zwölf Lieder wurden zu meinem Drehbuch. An Hand dieser zwölf Songs hab ich den Film gedreht, mich daran entlang gehangelt. Es war mein Wegweiser durch die Stadt, und Rüdiger Vogler hat in dem Film nicht nur Lissabon und seine Töne kennen gelernt, sondern auch die wunderbare Musik von Madredeus.

FILMBULLETIN LISBON STORY könnte man wegen der Fülle, wegen des Reichtums an Musik einen Musikfilm nennen. Wärst du damit einverstanden?

WIM WENDERS Eigentlich ist es, wie der Titel schon sagt, eher eine Städtebeschreibung, aber das Hauptmittel, um diese Stadt zu beschreiben, war die Musik. Die Bezeichnung Musikfilm hätte mich nicht sonderlich gestört. Beide sind halbrichtig.

FILMBULLETIN Es gibt nur einen anderen Musiker ausser Jürgen Knieper, mit dem du mehrmals gearbeitet hast: *Ry Cooder*, der eigentlich gar kein Filmmusik-Komponist ist. Ich könnte mir vorstellen – jedenfalls sieht der Film für mich so aus, jedenfalls höre ich ihn so –, dass bei PARIS, TEXAS die Bilder, die Geschichte und die Musik geradezu im Gleichtakt entstanden sind.

WIM WENDERS Die Musik ist wirklich im Einklang mit dem Film entstanden. Ry Cooder hat wie ein Stummfilmmusiker von anno dazumal mit seiner Gitarre zum Bild, vor der grossen Leinwand stehend, den Haupttrack der Musik hingelegt und anschliessend dann mit Zusatzinstrumenten erweitert. Er hat wirklich für jede Szene vor der Leinwand gestanden und zum Film gespielt und erst dann aufgehört, wenn er der Meinung war, die Musik gehörte ganz und gar den Bildern. Und es war da wirklich ein Amalgam entstanden. Ich sass hinten in der Kontrollkabine und hatte das merkwürdige Gefühl, dass diese Gitarre fast eine Art Kamera geworden ist und dass zwischen diesen beiden Instrumenten eine Symbiose herrscht.

FILMBULLETIN Und die Titelmusik von PARIS, TEXAS ist ja ein richtiger Ohrwurm geworden. Wenn man dieses Stück hört, kann man gar nicht mehr anders, als Travis auf seiner Wanderung durch die texanische Wüste zu sehen.

WIM WENDERS Die Musik ist inspiriert von einem alten Kirchenlied aus dem neunzehnten Jahrhundert, das wiederum von dem legendären Blind Willie Johnson 1927 eingespielt wurde. Der wird deswegen auch immer als der Komponist aufgeführt, unter dem Titel «Dark With the Night».

FILMBULLETIN Fast zwanzig Jahre später ist bei dir noch einmal Ry Cooder zu hören, und zwar in THE END OF VIOLENCE – AM ENDE DER GEWALT (1997). Das ist ein ganz anderer Film mit sehr viel mehr Personen und Action als PARIS, TEXAS. War auch Ry Cooder anders geworden?

WIM WENDERS Ja, das ist ne ganze Weile später, sechzehn Jahre nach PARIS, TEXAS – und spielt in einem wesentlich urbaneren

1 *Nastassja Kinski* in PARIS, TEXAS

2 *Andie MacDowell* in THE END OF VIOLENCE

3 *Rüdiger Vogler* in LISBON STORY

4 *Andie MacDowell und Bill Pullman* in THE END OF VIOLENCE

5 *William Hurt und Solveig Dommartin* in BIS ANS ENDE DER WELT

Die Box spielte, aber er wartete wie immer auf die von ihm selbst gedrückten Nummern; dann erst war es richtig. Auf einmal, nach der Plattenwechselpause, die, mitsamt ihren Geräuschen – dem Klicken, dem Suchsurren, hinwärts und herwärts durch den Gerätbauch, dem Schnappen, dem Einrasten, dem Knistern vor dem ersten Takt –, gleichsam zum Wesen der Jukebox gehörte, scholl von dort aus der Tiefe eine Musik, bei der er zum ersten Mal im Leben, und später nur noch in den Augenblicken der Liebe, das erfuhr, was in der Fachsprache «Levitation» heisst, und das er selber mehr als ein Vierteljahrhundert später wie nennen sollte: «Auffahrt»? «Entgrenzung»? «Weltwerdung»? Oder so: «Das – dieses Lied, dieser Klang – bin jetzt ich; mit diesen Stimmen, diesen Harmonien bin ich, wie noch nie im Leben, der geworden, der ich bin; wie dieser Gesang ist, so bin ich, ganz!» (Wie üblich gab es dazu eine Redensart, aber, wie üblich, entsprach sie nicht ganz: «Er ging in der Musik auf».)

Peter Handke in «Versuch über die Jukebox» Suhrkamp 1990

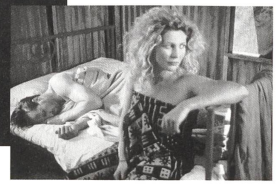
1

3

3

2

4

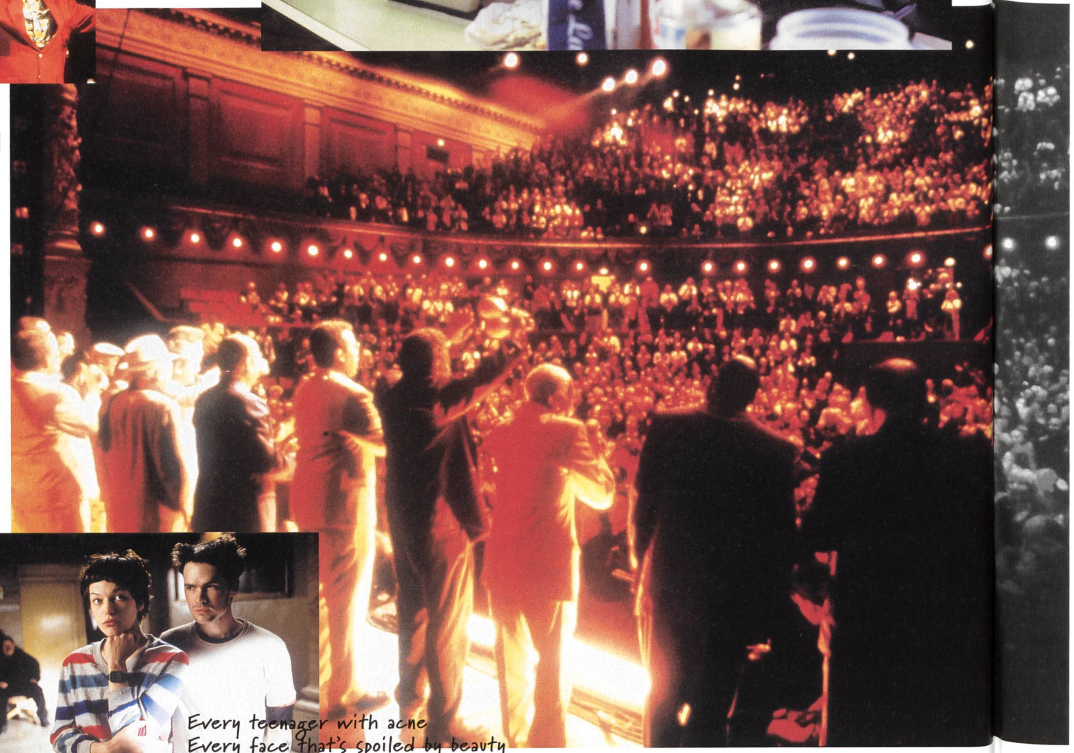


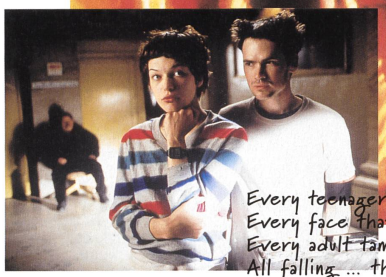
5

1

2

3





4

Every teenager with acne
Every face that's spoiled by beauty
Every adult tamed by duty
All falling ... they're all falling at your feet

Bono

5

1 Jeremy Davies und Tim Roth in THE MILLION DOLLAR HOTEL

2 Sam Neill und Rüdiger Vogler in BIS ANS ENDE DER WELT

3 Rubén Gonzalez, Ibrahim Ferrer in BUENA VISTA SOCIAL CLUB

4 Milla Jovovich und Jeremy Davies in THE MILLION DOLLAR HOTEL

5 Wim Wenders

Klima. Ry wollte auf jeden Fall vermeiden, seine eigene Musik zu kopieren. Wir haben uns für einen ganz anderen Sound entschieden, den Ry gefunden hat, indem er zum erstenmal auch mit elektronischen Mitteln, auch mit Loops, gearbeitet hat. Den Zugang zu diesen elektronischen Mitteln hatte er über seinen Sohn Joachim gefunden, der damals erst achtzehn Jahre alt war, aber entscheidend an dem Soundtrack mitgearbeitet hat.

FILMBULLETIN Aber da gibt es auch noch einen Song, der für diesen Film entstanden ist.

WIM WENDERS Es haben eine ganze Menge Musiker Songs für diesen Film geschrieben, unter anderem die *Eels*. Am meisten am Herzen liegt mir dabei der Song, den *Tom Waits* für uns geschrieben hat: «Little Drop of Poison».

FILMBULLETIN Tom Waits ist abermals ein Bindeglied zu deinem amerikanischen Freund, nicht zu Ripley, sondern zu Jim Jarmusch. Eine Freundschaft, bei der sehr viel über die gemeinsame Liebe zu einer bestimmten Musik läuft, glaube ich. Wie bei Bruno und Robert in IM LAUF DER ZEIT. Kann man das so sehen?

WIM WENDERS Das kann man schon so sehen. Wir sind zwar noch nie gemeinsam im Lkw durch Amerika gefahren, aber wir haben schon einige gemeinsame Vorlieben und sehen uns auch als Weggefährten, auch wenn wir meistens auf verschiedenen Wegen und auf einige Distanz daher filmen.

FILMBULLETIN Du hast einmal ein interessantes Musikexperiment gemacht. Bei BIS ANS ENDE DER WELT (1991), diesem ultimativen Road Movie, hast du, ich weiss nicht: wieviele deiner Lieblingsgruppen um Musiktitel gebeten. Wie ist das am Ende gelaufen?

WIM WENDERS BIS ANS ENDE DER WELT hab ich zehn Jahre vorbereitet, zehn Jahre, zwölf Jahre versucht, hinzukriegen; richtig machen konnte ich ihn erst 1990. Da war der Zeitpunkt, zu dem der Film von Anfang an spielen sollte, nämlich die Jahrtausendwende 1999/2000, immerhin schon zehn Jahre herangerückt. Der Film spielt also in der nahen Zukunft, und ich hab mir vorgestellt, dass auch die Bands, meine Lieblingsbands insgesamt, alle miteinander, sich mit mir in diese nahe Zukunft hineinbegeben würden und sich in das Jahr 2000 hineinkatapultieren und einen Song schreiben sollten, der sozusagen aus ihrer eigenen Zukunft ist. Ich habe zwanzig Bands angesprochen, weil ich dachte, wenn die Hälfte mitmacht, hab ich Glück. Sechzehn haben zugesagt, und ich hatte mehr Musik, als ich überhaupt brauchte.

FILMBULLETIN Von *U2* hast du den Titel «Until the End of the World» bekommen ...

WIM WENDERS ... die haben den Titelsong geschrieben, der sowohl im Film vorkommt als auch unter den Schlusstiteln liegt.

FILMBULLETIN U2 ist dann noch einmal für dich aktiv geworden mit dem Stück «Falling at Your Feet» in THE MILLION DOLLAR HOTEL (1999).

WIM WENDERS Ich hab *Bono* und U2 kennen gelernt, als die 1989 ihr damals wichtigstes Album «Achtung, Baby» in Berlin aufgenommen haben. Wir sind Freunde geworden, und unsere erste Zusammenarbeit war dann sofort in BIS ANS ENDE DER WELT. Aber U2 haben auch für IN WEITER FERNE SO NAH (1993) einen Titelsong geschrieben, haben dann für END OF VIOLENCE einen Song geschrieben, und letzten Endes hat Bono für den gesamten Soundtrack von MILLION DOLLAR HOTEL gezeichnet und mehrere Songs dafür geschrieben. «Falling At Your Feet» war mein Lieblingslied aus dem Film.

FILMBULLETIN Als dein kommerziell erfolgreichster Film gilt einer, von dem du das vielleicht am wenigsten erwartet hast. BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999) ist nicht ein Film über Musik, sondern ein Film, der zugleich die Musik ist, die man in ihm hört und sieht.

WIM WENDERS BUENA VISTA SOCIAL CLUB war eine Überraschung für uns alle. Ende der neunziger Jahre hätte keiner einen Pfennig für einen Musik-Dokumentarfilm gegeben, das Genre war im Kino ausgestorben. Wir haben es eigentlich auf gut Glück produziert. Der einzige Vertrag, den wir dafür hatten, war mit Arte. Noch beim Schneiden hatte ich keine Ahnung, dass irgend jemand das aufblasen und dass man es im Kino zeigen würde. Aber gut, dann ist das Ding durch die Decke gegangen, und die alten Herren, die da vorkommen, zum Teil ja weit über achtzig, sind sozusagen die ältesten Beatles geworden, die es je gab.

FILMBULLETIN Vor ein paar Wochen ist beim Festival in Cannes dein jüngster Film THE SOUL OF A MAN uraufgeführt worden. Das ist einer von insgesamt acht von verschiedenen Regisseuren gemachten oder noch zu machenden Filmen zur Geschichte des Blues; der erste, glaub ich, der fertig geworden ist – wieder ein Film, der zugleich Musik ist. Wenn ich an deine Anfänge zurückdenke, wo die Musik vor den Bildern war, wo die Musik zu Filmen geführt hat: könnte man sagen, dass sich bei dir gewissermassen ein Kreis schliesst?

WIM WENDERS Mit der Musik hat es irgendwie angefangen für mich, die Begeisterung beim Filmemachen ... Ich hab ja recht unschuldig angefangen, meine ersten Filme zu machen, eigentlich als Maler, ohne Geschichten, und erst die Tatsache, dass das dann so einen Spass gemacht hat, zu diesen Bildern Musik zu hören und das miteinander zu vermählen, hat mich überhaupt auf die Montage als solche gebracht. Die Musik war schon von Anfang an mit dabei und hat mich auch immer wieder weitergetrieben. Auch bedankt habe ich mich bei der Musik: mein erster Film SUMMER IN THE CITY war den Kinks gewidmet – und meine letzten drei Musikfilme, meine drei B-Filme, wie ich sie nenne, BUENA VISTA SOCIAL CLUB, der BAP-Film VIEL PASSIERT (2001), und der Film über den Blues, sind Filme, die wiederum der Musik davon etwas zurückgeben, was die mir vorher schon über die Jahre gegeben hat.

FILMBULLETIN Welche Musik hörst du, wenn du nicht gerade mit der Idee zu einem Film beschäftigt bist?

WIM WENDERS Ich versuche, meinen Musikhorizont möglichst weit zu halten. Auf der einen Seite muss man natürlich ganz viele neue Sachen hören, es gibt ja mehr neue Musik und neuen Rock 'n' Roll und Blues als je zuvor – oder mehr neue Veröffentlichungen zumindest. Gleichzeitig versuch ich, meinen alten Lieben treu zu bleiben. Ich reise auch immer mit einer grossen Auswahl an klassischer Musik, obwohl: so gross ist da meine Auswahl nicht. Ich habe Johann Sebastian Bach dabei, im Moment vor allem in Aufnahmen, die aus Japan kommen, die ich ganz ungeheuerlich toll finde, eine Gesamtausgabe seiner Kantaten, von Japanern eingespielt, schöner, als das jemals vorher geschehen ist. Dann hab ich viel World-Music dabei, also Musik aus Afrika, auch lateinamerikanische nach wie vor, und in den letzten beiden Jahren sehr viel Blues-Musik. In meinem Film über den Blues kommen auch sehr viele zeitgenössische Musiker vor, die diese alten Lieder covern, Rock 'n' Roll, und immer wieder gibt es was Neues zu entdecken.

FILMBULLETIN Spielst du selber noch Saxophon? Du reist mit einem Malkasten rum, als Maler, reist du auch mit einem Instrument?

WIM WENDERS Ich reise nur mit meinem CD-Spieler und mit meinem Apple, in dem inzwischen dreissig Stunden Musik Platz haben.

Das Gespräch mit Wim Wenders führte Peter W. Jansen