

Guntram Vogt

Der enttäuschte Entdecker. Wim Wenders in den USA¹

Ein Land
an seinen eigenen Traum
verraten und verkauft.²

Wim Wenders' filmische und existentielle Auseinandersetzung mit den USA, und hier vor allem mit dem System Hollywood³, ist mehr als eine persönliche Sache, wenn auch die Person in ihrer widersprüchlichen Zuneigung und Distanz zum großen Kino im Vordergrund steht. Im Kern geht es aber um eine materielle und um eine ideelle Erfahrung von grundsätzlicher Bedeutung für die Geschichte des Films. Die materielle Seite hat ihre Fundierung in der altbekannten und Wenders bewußten Tatsache, daß das System Hollywood nur diejenigen Projekte fördert, die auf dem Kinomarkt Gewinn einspielen. Die Abhängigkeit der ideellen Seite von dieser Grundregel zeigt sich nicht nur im fertigen Produkt, sondern bereits im Prozeß seiner Produktion.⁴ Wenders hat diesen Prozeß, der wegen und mit dem Film *Hammert* 1982 auf den Höhepunkt kam, nicht nur indirekt im Spielfilm und Tagebuchfilm, sondern auch in verschiedenen Gesprächen reflektiert und damit Material geliefert für die ästhetische und intellektuelle

1 Die hier vorliegende Ausarbeitung des Marburger Vortrags von 1991 bezieht den inzwischen bei Hanser in der Reihe Film erschienenen Bd.44 "Wim Wenders". München 1992 mit ein (im folgenden zitiert als "Hanser-Bd.").

2 Wim Wenders, "Der Amerikanische Traum". In: *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968-1984*. Hsg. von Michael Töteberg. München 1986. S.170 (im folgenden zitiert als "Emotion Pictures"). Klaus Kreimeier bezeichnet dieses Gedicht als Essay und trifft damit etwas Richtiges. In: Hanser-Bd. S.26.

3 "Hollywood (...), das ist ein unheimlich geschlossenes System. Wenn man da drin ist, ist es sehr schwer, es von außen zu betrachten; das ging schon ganz anderen Leuten so, die erst merkten, als sie wieder draußen waren, was da eigentlich läuft." Wenders 1982 im Gespräch mit Wolfram Schütte in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Hsg. von Michael Töteberg. München 1988. S.53 (im folgenden zitiert als "Logik der Bilder").

4 Grundlinien dieser Auseinandersetzung kann man in Brechts *Dreigroschenprozeß* (1931) nachlesen, wo der Autor ein "soziologisches Experiment" erklärt, das 50 Jahre später von Wenders im Prinzip wiederholt wird.

Aufklärung,⁵ Film und Interview, erdachte Geschichte und erlebte Wirklichkeit kommentieren und kritisieren sich wechselseitig.

*Der Traum von Amerika oder
"Verdammtes Amerika - wir erobern dich!"*

Das von Wenders 1984, nach seiner Hollywood-Erfahrung, geschriebene lange Gedicht - "Der Amerikanische Traum"⁶ - beginnt so:

Jeder weiß doch,
was damit gemeint ist.
Warum also über etwas schreiben,
was jeder schon weiß?

In der Tat: neu ist das alles nicht, was der Autor uns hier zu lesen gibt. Aber es liest sich gut, weil es in lapidaren Sätzen persönliche und allgemeine Erfahrungen auf den Punkt bringt. Etwa diese:

Amerika war das Land,
das meinen Begriff von Vergnügen
überhaupt definiert hat. Dort erschien alles offen.

Und auch diese:

Die andern Himmelsrichtungen sagten mir nicht viel,
weder der Hohe Norden, noch der Tiefe Süden,
oder gar der Ferne Osten.
Meine Richtung war der Westen.

Die sprichwörtliche 'Offenheit' dieses Landes steht seit je in Wechselbeziehung zum europäischen Drang 'nach Westen'. Sei es hier in den Worten von Wim Wenders oder in Rolf Dieter Brinkmanns programmatischem Gedichtband "Westwärts 1&2", sei es direkt in den Auswanderungen oder

⁵ *Der Stand der Dinge* (1982) und der Tagebuchfilm *Reverse Angle - New York City, March 1982* sind die entschiedenste Reaktion auf Hollywood. Ich beziehe mich neben den erwähnten Wenders-Filmen vor allem auf zwei längere Fernsehinterviews von Peter Jansen für 1 PLUS 1989 und 1991. Abgedruckt im ersten Teil (1989) unter dem Titel "Das Drehen ist das Schlimmste" in epd-film Nr.11. 1989. S.22-26, im ersten und zweiten Teil (1991) im erwähnten Hanser-Bd. S.65-102 sowie auf eine Fernsehdokumentation von Walter Adler, produziert 1982, zuletzt ausgestrahlt 1989 im Westdeutschen Rundfunk mit dem Titel "Das große Geld, die Angst und der Traum vom Geschichtenerzählen - Die zögernde Heimkehr des Wim Wenders" (im folgenden zitiert als "W. Adler"). In dieser Sendung wird der Fall Wenders-Coppola kritisch und umfassend abgehandelt. - Selbstaussagen von Wenders u.a. unter dem Titel "Le soufle de l'Ange" in: Logik der Bilder. S.122-127.

⁶ Emotion Pictures. S.141.

indirekt in den ästhetisch formulierten Träumen - immer findet sich in dieser Go-West-Mentalität auch ein später, verwandelter Reflex jener ersten Annäherung an Amerika 1492 durch Columbus, der mit seinen Schiffen nach 61-tägiger Fahrt die Inseln erreichte, die wir seither San Salvador, Cuba und Haiti nennen.

Danach wird 'Amerika' für mehrere Jahrhunderte von Europa aus 'entdeckt', d.h. erobert, besiedelt, erforscht, allmählich zu dem entwickelt, was seit 1783 als die "Vereinigten Staaten von Amerika" nicht zuletzt auch den Begriff von Demokratie und freier Entfaltung verkörpert.⁷ Die Anziehungskraft beruht auf handfesten Gegebenheiten und Chancen ebenso wie auf Illusionen. In dieser, hier nur aufs kürzeste angedeuteten Ambivalenz aus Faszination und Kritik gründen auch Zuneigungen und Abneigungen des europäischen, des deutschen Films.⁸

Wenders dokumentiert mit *Alice in den Städten* (1974) und mit *Der Stand der Dinge* (1982) unmittelbar und mit *Hammert* (1978-82) und *Paris, Texas* (1984) mittelbar seine filmische Auseinandersetzung mit dem Hollywood-Kino. Die kritische Hinneigung zum großen Mythos 'Amerika' teilt er mit Regisseuren wie beispielsweise Elia Kazan (*America, America* von 1963), den Brüdern Taviani (*Good morning, Babilonia* von 1986), mit Jean-Luc Godard (*Le Mépris* von 1963) oder mit Louis Malle, der in *Atlantic City, USA* (1980) eine Genre-Parodie zum amerikanischen Gangsterfilm lieferte.⁹ Während Malle die Karrierehoffnungen einer amerikanischen Aufsteigerin augenzwinkernd ins ferne Europa verlegt, formen Kazan oder

7 Um den historischen Horizont der ambivalenten Beziehung zwischen Europa und Amerika anzudeuten, verweise ich auf einen Brief des heillosigen Abbé Galiani aus Neapel nach Paris 1778. Damals, im Jahr des Bündnisses zwischen Frankreich und den USA, zwei Jahre nach der Annahme der Unabhängigkeitserklärung durch den US-Kongress, schreibt er: "Ihr werdet zur gegenwärtigen Stunde die größte Revolution auf diesem Erdball entschieden haben: nämlich, ob Amerika Europa beherrschen, oder ob Europa fortfahren soll, Amerika unter sich zu haben. Ich möchte eine Wette zugunsten Amerikas abschließen, nach dem ganz materiellen Beweggrund, daß sich das Genie der Erdumdrehung entgegengesetzt bewegt und seit 5000 Jahren ohne Schwankung von Osten nach Westen fortschreitet." Brief an Madame Epinay vom 25.7.1778. - Der Abbé hat die Wette gewonnen, wenngleich seine Begründung merkwürdig erscheint.

8 Im Zusammenhang mit Wenders' USA-Beziehung wird häufig auf deutsche Regisseur-Emigranten hingewiesen wie Ernst Lubitsch, Friedrich-Wilhelm Murnau, Billy Wilder oder Fritz Lang. Zuletzt in einer Rede von Frieda Grafe zur Übergabe des Murnau-Preises an Wenders (in: Hanser-Bd. S.8); in dieser Rede macht sie mit Beispielen darauf aufmerksam, daß zu den Opfern der Hollywoodindustrie nicht nur europäische, sondern auch amerikanische Regisseure gehören.

9 Siehe dazu Guntram Vogt: Die chaotische Ordnung der Beziehungen im geordneten Chaos der Verhältnisse. Louis Malle: *Atlantic City, USA*. In: Thomas Koebner (Hsg.): Autorenfilme. Elf Werkanalysen. MAKs Publikationen Münster. 1990. S.226-248.

die Tavianis ihre Handlungslinien aus der kritisch-erwartungsvollen Sicht europäischer Emigranten auf das ferne Amerika. Trotz aller Differenzen ist Wenders in all seinen Amerika-Bezügen ihnen viel näher als dem Ironiker Malle. Die im Film von Kazan auf den Punkt gebrachte optimistische Sentenz "Das eine muß ich euch sagen: Hier kann jeder sein Glück machen!" gilt in gewisser Weise auch für Wenders. Tief hinein in seine einschneidenden Erfahrungen mit dem System Hollywood ist er beherrscht von der ehrgeizigen Zuversicht, dieses System für seine Absicht nutzen zu können.

In Paolo und Vittorio Tavianis Film *Good morning, Babilonia*, etliche Jahre nach Wenders' USA-Aufenthalt gedreht, findet die Amerika-Erwartung im Bild des Auswandererschiffs einen symbolischen Ausdruck, der auch auf die Erfahrungen des Gastregisseurs Wenders übertragen werden kann: Über den Wogen des Ozeans - das Bild für künftige Offenheit und Weite - steht am westlichen Horizont - dort liegt Amerika - die Sonne. Zwei auf das Schiff gepinselte Aufschriften - "ADDIO ITALIA" und "PORCA ITALIA!" - werden von den anprallenden Wellen des Meeres weggewaschen, die nächtliche Skyline Manhattans taucht auf und imaginiert das Märchenhaft-Unbekannte, und die Stimmen der Emigranten rufen aufgeregt: "Willkommen Amerika!" Und: "Verdammtes Amerika - wir erobern dich!" - Schon wenige Einstellungen danach sagt die Stimme des Erzählers: "Aber Amerika ließ sich nicht von uns erobern." Genau an diesem Punkt der Einsicht gehen auch der Film und die Wirklichkeit des Wim Wenders ineinander über.

Der Mythos Amerika oder die naive Identifikation

Im Rückblick auf seine Jugend teilt uns Wenders die frühe USA-Mythisierung mit, die er insbesondere aus den amerikanischen Filmen dieser Zeit bezieht. In den Filmen von John Ford oder Howard Hawks u.a. agieren die zu Identifikationsfiguren gewordenen Hollywood-Stars John Wayne, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Katherine Hepburn und viele andere.¹⁰ Hollywood lieferte, wie er es einmal nennt, "das einzige Kino, das es gab". Wichtig wird dabei seine Unterscheidung zwischen dem Hollywood der

10 "Das große Kino bestand halt darin, die Leute von der Leine zu lassen. Bei John Ford z.B. war man einer, der sich zusammen mit denen da oben auf der Leinwand in der großen Freiheit bewegt hat, da war man von der Leine weg." Wenders im Gespräch mit Wolfram Schütte in: *Logik der Bilder*. S.64.

40er Jahre und dem Hollywood seiner Gegenwart, weil auch aus dieser Differenz die späteren Problem des enttäuschten Entdeckers entstehen:

Ich glaub', auf so 'ne Art wie der John Ford seine Western gemacht hat und wie der auch beim Drehen die Figuren nochmal sich aus den Schauspielern rausgeholt hat, das ist nicht drin, das ist nicht mehr möglich. (...) Daraus ist für mich der Mythos Hollywood entstanden, aus diesen Figuren, die sind nicht mehr machbar.¹¹

Hinzu kommt in den 60er Jahren die Musik der US-amerikanischen Rockgruppen:

Als ich anfang, Filme zu machen, Kurzfilme -, war mein Ausgangspunkt die Musik. (...) Mein erster langer Film, *Summer in the City*, ist dem gleichen Wunsch entsprungen: das Bedürfnis, meine damalige Hitparade auf die Leinwand zu bringen."¹²

Wenders erste Filme (1967-71) sind, bei aller Eigenständigkeit des Anfängers, deutliche Reflexe dieser mehrfachen Begeisterung für den Mythos Amerika - seine Musik, seine Landschaft, die Oberflächenfaszination des städtischen Lebens; allein schon die Titel verweisen auf diesen Einfluß: *Same Player shoots again*; *Silver City*; *Alabama: 2000 Light Years*; *3 amerikanische LP's*; *Summer in the City*.

Seine filmische Anlehnung an die USA vermittelt sich zu dieser Zeit, neben der Musik, über rudimentäres, bewußt oberflächlich nachgestelltes, karikiertes Gangster-, Kriminal- und Westernmilieu. Zusammen mit Peter Handke imaginiert er sich ein USA-Bild, in dem mit der Aufbruchsstimmung der späten 60er Jahre ein eher naives Denken und Fühlen erkennbar wird. Knapper Ausdruck dieser, teilweise in obsessiver Verengung und Vereinfachung des Tatsächlichen sich gefallenden Haltung, sind Handkes Kommentarsätze im Kurzfilm *3 amerikanische LP's*:

Man kann zum Beispiel in Nashville in Tennessee - kann man vom Hotel mit dem Gepäck zum Bahnhof hinuntergehen - das ist ein Autobusbahnhof - dann gibt man das Gepäck ab - dann steigt man in den Greyhoundbus ein. Der Greyhoundbus, der kommt auch vor in dem - in der LP - in der dritten LP von den Creedence Clearwater Revival. Man fährt von Nashville nach Westen - nach Memphis in Tennessee -".

Sätze, denen man die stilisierte Hilflosigkeit ansieht, aber auch die unerschütterliche Zuneigung zu den ausgesuchten Bruchstücken einer fremd-

11 In: W. Adler.

12 In: Künzel, Uwe: Wim Wenders. Ein Filmbuch. 3. erw. Aufl. Freiburg 1989. S.51f (im folgenden zitiert als "Künzel").

vertrauten Kultur. Sie vermittelt den beiden das zustimmungsfähige Gefühl, die anderswo vermißte Identifikation.¹³

Einen anderen Ausdruck der Amerika-Begeisterung bringt, beinahe wörtlich identisch mit dem Kommentar aus *3 amerikanische LP's*, Wenders' Kurz-Artikel "PanAm macht den großen Flug"¹⁴. Hier verknüpft er das Bild einer "Totale auf Nashville" auf einem Plattencover von Bob Dylans Album "Nashville Skyline" mit dem Eindruck der "langen Autofahrten quer durch Amerika" in Melvilles Film *Die Millionen eines Gehetzten* (*L'ainé des Ferchaux*), mit der "Erfahrung von Amerika und von Ruhe" in Van Morrisons LP "Astral Weeks", mit der "Totalen über eine Wüste" in *Coogans großer Bluff* (*Coogan's Bluff*) und etlichen anderen ähnlichen Titeln und zieht aus all dem das ihn fortan inspirierende Fazit:

Filme über Amerika müßten ganz aus Totalen bestehen, wie es das in der Musik über Amerika schon gibt.¹⁵

Die Totale vermittelt die Offenheit des Räumlichen; ihr entspricht die Langsamkeit der Bewegungen als Offenheit des Zeitlichen. Beides sieht er im Film-Traumland USA-Hollywood gegeben, in dem für ihn Realität und Bild der USA verschmelzen. Im Kontext dieser Projektionen entstehen die entsprechenden Kamera- und Figurenbewegungen, die Musikbegleitungen und die Stadt- und Landschaftsbilder seiner Filme:

Figuren, die sich in karger Landschaft, im Milieu des Stadtrands, der Neon- und Betonwelt bewegen, sind charakteristisch für die Filme von Wim Wenders. (...) Diese Wanderer haben sich aus alten Bindungen gelöst und scheinen entrinnen zu wollen. Oder sie suchen etwas, was sie im Lauf des Films nicht finden - oder nur unvollständig.¹⁶

13 Wenders' frühe und anhaltende Hinwendung und Zuneigung zu Hollywood-USA hängt auch zusammen mit einer Distanz und Abneigung gegen eine bestimmte Erfahrung in Deutschland, mit deutscher Geschichte, deutscher Mythologie. In seiner Kritik des Hitler-Films von Joachim C. Fest (1977) kommt dies deutlich zum Ausdruck: "Ich rede für alle die, die in den letzten Jahren, nach einer langen Leere, wieder angefangen haben, Bilder und Töne zu produzieren in einem Land, das ein abgrundtiefes Mißtrauen hat in Bilder und Töne, die von ihm selbst erzählen, das deshalb 30 Jahre lang begierig alle fremden Bilder aufgesaugt hat, wenn sie nur von sich selbst abgelenkt haben. Ich glaube nicht, daß es irgendwo sonst einen solchen Verlust an Zutrauen in eigene Bilder, eigene Geschichten und Mythen gibt wie bei uns. (...) Wir, die Regisseure des Neuen Kinos, haben diesen Verlust am deutlichsten gespürt, an uns selbst in dem Mangel, der Abwesenheit der eigenen Tradition (...). In: *Emotion Pictures*. S.114. - Siehe auch *Hanser-Bd.* S.305. Anm. 26.

14 Juni 1969. In: *Emotion Pictures*. S.17.

15 Ebd.

16 Koebner, Thomas: Ein Blick auf Wim Wenders und noch ein Seitenblick auf Volker Schlöndorff. In: *AugenBlick*. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 1/2: Der

Ich-Irritation als Irritation der Realitätswahrnehmung wird zum Antrieb für die Suche nach einer sinnvollen Existenz. Den filmischen Ausdruck findet diese Suche im road-movie¹⁷, das den dahinziehenden Film-Männern die räumliche und zeitliche Totale ermöglicht und in dieser Offenheit einen Identifikationsraum, nicht nur für Bedürfnisse, sondern vor allem auch für Sehnsüchte, anbietet¹⁸.

Der spätere, aus unmittelbarer Erfahrung gewonnene filmische Bezug zu den USA zeigt uns allerdings nicht mehr die uneingeschränkte Zustimmung zu einem eklektisch zusammengeträumten USA-Bild, sondern die beginnende Auseinandersetzung. In *Alice in den Städten* (1974) konfrontiert er seinen Philip Winter mit einer Amerika-Erfahrung, die in ihre skeptische Distanz zum Wahrgenommenen auch die Wahrnehmung und den Wahrnehmenden einbezieht.

Man könnte denken, Wenders habe in der Figur des Philip Winter seine eigene USA-Begeisterung so weit abgekühlt, daß eine weitere 'Entdeckung' Amerikas in nüchterner Einschätzung der Möglichkeiten erfolgen würde; denn Philip Winter erlebt, angesichts der allgegenwärtigen, Bild und Sprache nivellierenden Medien und ihrer Organisation (Reklame, TV, Autoradio; Reportage-Agentur etc.), mehr als nur eine punktuelle Zurückweisung seiner Ambitionen: "Mir ist Hören und Sehen vergangen" lautet einer der zentralen Sätze in diesem Film¹⁹.

Aber wie wir sehen werden, hat der Regisseur diese Erkenntnis seiner Filmfigur selbst nicht ernst genug genommen. Nach dem indirekten Zwischenspiel der Amerika-Faszination in *Der amerikanische Freund* (1977, u.a.

neueste deutsche Film. Zum Autorenfilm. Marburg 1985. S.30. - Es gibt kaum einen Filmkritiker, der in den Filmen von Wenders diese Reise-ins-Ich-Bewegung nicht erkannt hätte. Norbert Grob faßt das Problem in einem Satz zusammen: "Wie immer geht es um einen Mann, der auf der Suche ist nach seiner Identität". In: Cinograph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hsg. von Hans-Michael Bock. München 1984ff. S.E 10.

17 Programmatisch nennt Wenders seine 1977 gegründete Filmproduktionsfirma "Road Movies".

18 In diesem Zusammenhang wird eine Unterscheidung wichtig, die Godard einmal macht zwischen der "Kultur als Bedürfnis" und der "Kunst als Sehnsucht" (Interview mit Leon Mercadet und Christian Perrot in: Actuel Jan.1988; übersetzt in filmwärts Nr.13/1989). Gewiß antwortet die Hollywood-Kultur auf ein "Bedürfnis", aber die "Sehnsucht" bleibt. Wenders möchte auf diese Sehnsucht antworten, mit seiner Kunst. Der Konflikt ist damit vorprogrammiert.

19 Die Antwort Eddas auf diesen Satz verweist auf den Zusammenhang von Wahrnehmung und Wahrgenommenem, auf das Realitätsverhältnis: "Aber das ist dir doch schon lange vergangen. Dazu braucht man nicht durch Amerika zu reisen. Das Hören und Sehen vergeht einem, wenn man das Gefühl von sich selbst verloren hat. Und das hast du doch schon lang verloren."

mit den Hollywood-Außenseitern Dennis Hopper, Nicholas Ray und Samuel Fuller) sieht er 1978 durch ein Drehbuch- und Regieangebot des damals in Hollywood prosperierenden Francis Ford Coppola eine für ihn ungeahnte Chance, jetzt erneut und mit ganz anderen Voraussetzungen diesen Kino-Mythos für sich zu erobern.

Wenders' USA-Faszination unterscheidet zwar ansatzweise schon in *Alice in den Städten* zwischen den USA als einer geographisch endlos weiten Landschaft mit ihren großen Städten einerseits und den USA als einem durchkapitalisierten Produktionssystem andererseits; aber bis in die frühen 80er Jahre hinein hat er trotz dieser Einsicht mit dieser Unterscheidung seine Probleme. Bis dahin traut er es sich zu, dem Mythos und der Realität Hollywood die eigene Kreativität nicht nur entgegenzusetzen, sondern mit ihr Mythos und Realität zu seinen Gunsten zu nutzen. Der von dem Produzenten Coppola initiierte Genrefilm *Hammett* soll beweisen, daß der deutsche Autorenfilmer Wenders imstande ist, das System Hollywood mit seinen eigenen Mitteln zu überlisten. David gegen Goliath - das Bild drängt sich jedem auf, der diesen ungleichen Kampf verfolgt. Aber diesmal erweist sich die Schleuder des Kleinen als wirkungslos gegen die Großen. Es sei denn, man möchte im Scheitern auch den Gewinn, in der Enttäuschung die Befreiung von einem Irrtum und so im Ganzen am Ende doch auch einen Sieg erkennen. Zunächst allerdings wird der Traum zum Alptraum, der Film *Hammett* zum "Desaster":

Heute bin ich überzeugt, daß das Desaster *Hammett* das folgerichtige Ergebnis eines irrationalen Traums ist, den die Bilder und Mythen des amerikanischen Kinos im Kopf des Wim Wenders festgesetzt haben.²⁰

Durch die vierjährige Filmarbeit mit Coppola lernt Wenders die Produktionswirklichkeit in ihrer ganzen Professionalität und Brutalität kennen. Der (von Walter Adler so einsichtig dokumentierte) Prozeß führt schließlich an den Punkt, an dem Wenders das System Hollywood nur noch als "ein Exekutiv-Programm" zur Ausführung vorgegebener Erfolgsrezepte bezeichnet.

Wenn ihn auch bis zu diesem Endpunkt einer Entwicklung sein Weg vom direkten Bezug zu 'deutschen' Themen entfernt²¹, so bleibt er doch in

20 Kommentar in: W. Adler. - Ähnlich etwa bei Gabriele Kreis in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 23.1.1983 (zitiert im Hanser-Bd. S.222).

21 *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971), *Falsche Bewegung* (1975) und *Im Lauf der Zeit* (1976).

Der Stand der Dinge, in *Reverse Angle* und selbst in *Chambre 666* (alle 1982) bei seinem bewußt ausgetragenen Konflikt der beiden Kulturen. Rückblickend wird ihm klar, daß er die kritische und distanzierte Auseinandersetzung des europäischen Films mit dem Hollywood-Kino durch Regisseure wie Truffaut, Godard oder Antonioni zwar kannte, daß er aber dennoch "naiv" seine eigenen Erfahrungen machen wollte, als er die Möglichkeit dafür erhielt. 1978 ist es so weit, er folgt dem Ruf Hollywoods.

Das Coppola-Projekt oder die harte Wirklichkeit

Die Fakten sind mehrfach erzählt und nacherzählt worden.²² Hier eine knappe Zusammenfassung. Das Angebot Coppolas lautet: 8 Millionen Dollar²³ für einen Genre-Film mit dem Titel *Hammett*, angelehnt an einen Roman über den berühmten Chicagoer Detektiv und Krimi-Autor der 20er und 30er Jahre. Wenders übersiedelt nach San Francisco und beginnt mit der Arbeit am Drehbuch. Anfangs glaubt er noch, den Film bis hin zum Schnitt unabhängig und ohne Einflußnahme des Produzenten bzw. der Geldgeber machen zu können. Er fühlt sich als europäischer Profi von den Hollywood-Profis "ausgezeichnet", sieht auch eine Chance, vom in Deutschland vorherrschenden und die Aufnahme seiner Filme hier behindernden Image des esoterisch-sensiblen Filmemachers wegzukommen. Amerika soll den Deutschen einen neuen, anderen Wenders zurückgeben.

Aber schon bei der Frage des Kameramanns ist ihm bewußt, daß für US-Produktionen nur amerikanische Kameraleute drehen können und sein Einfluß hier gering bleibt. Und drei Jahre später, im Dezember 1981, hören wir ihn mit großer Skepsis sagen:

Der Film muß noch geschnitten werden und das ist letzten Endes immer der Punkt, wo es sich zuspitzt. Ob ich den Film so schneiden kann, wie ich möchte, ist natürlich jetzt fraglicher als je zuvor.

22 Zuerst bei Peter Buchka: *Augen kann man nicht kaufen*. Wim Wenders und seine Filme. München 1983. S.16-24 u.a.. Auch bei Uwe Künzel oder in der Filmdokumentation von Walter Adler. Zuletzt im Hanser-Bd. in der kommentierten Filmografie von Stefan Kolditz zu *Hammett* und den ihn begleitenden Filmen. - Die im folgenden nicht eigens nachgewiesenen Zitate sind sämtlich der TV-Dokumentation von W. Adler entnommen. - Eine materialreiche kritische Darstellung der elektronischen Produktionsideen und -verfahren Coppolas gibt Kay Hoffmann: *Am Ende Video - Video am Ende?* Berlin 1990. S.124-128; 132f.

23 Zur Steigerung der Kosten auf schließlich 15 Millionen siehe Hanser-Bd. S.224.

Und so erfährt er Schritt für Schritt die Realität des Hollywood-Systems. Sein Drehbuch wird von Coppola nicht akzeptiert, immer neue Umarbeitungen werden verlangt, neue Drehbuchautoren beschäftigt. U.a. wird das Drehbuch, um Coppola die mühsame Lektüre zu ersparen, in einer Art Video-Hörspiel mit stehenden Bildern realisiert, kritisiert, verworfen. Er gerät immer mehr unter Druck, weil Coppola selbst aufgrund von Finanzierungsproblemen mit seinem 6-8 Millionen-Studio "Zoetrope" und den Dreharbeiten zu *Apokalypse now* auf eine unbedingt verkaufbare, d.h. gewinnbringende Story drängt. Diesen Erwartungen konnte der von Wenders konzipierte Film nicht genügen. Er "war ihnen einfach zu episch oder zu langsam oder irgendwie auch zu unamerikanisch". Über die andersartige Schneidearbeit (verteilt auf mehrere Cutter) äußert er: "Ich habe dabei das Gefühl, daß mir weder die Geschichte noch die Bilder gehören. Hier gehören beide dem Studio und dem Produzenten."²⁴

Die Studioerfahrungen der zunehmenden Kontrolle und Überwachung führen zur deutlichen Distanzierung, weniger von Coppola, der ihn nie ganz fallenläßt, als vom amerikanischen Traum überhaupt. Aber auch die objektive Funktion Coppolas sieht er mit sich steigender Irritation. So spricht er einmal vom "Mogul-Trip" des Produzenten, der sich über alle Widerstände seines deutschen 'Freundes' hinwegsetzt. Im Dezember 1981 lautet ein Zwischenfazit von Wenders: "Hier ist alles groß und großschnauzig". Dafür ein Beispiel: Coppola verfügt über eine 'Intercom-Anlage', mit der er "nach Lust und Laune, so einmal in der Woche", selbst unsichtbar, die Dreharbeiten überwachen kann! Wenders' Kommentar dazu: "Komisches Gefühl, wenn einer dich beobachtet und du siehst ihn nicht mehr"²⁵. Unumwunden erklärt man in Hollywood, daß Wenders nie ein amerikanischer Regisseur sein wird. Latent muß er damit rechnen, daß ihm die Regie überhaupt weggenommen wird. Zweimal will er alles hinschmeißen, zweimal einigt er sich wieder mit Coppola.

Etwas anderes, neben den unmittelbaren Dreharbeiten, kommt hinzu. Wenders wird zu dieser Zeit mit der phantastisch-irrwitzigen Idee Coppolas konfrontiert, "in naher Zukunft" Multimedia-Hallen zu bauen, in denen dem Publikum mittels Elektronik die Bilder direkt ins Gehirn projiziert

24 In: Reverse Angle.

25 Siehe dazu Äußerungen von Wenders in: Logik der Bilder. S.124.

werden sollen, (eine Idee, die er in *Bis ans Ende der Welt* zum Thema machen wird²⁶). Jetzt entstehen die Wenders-Sätze wie:

Das ist ja auch immer das böseste und negativste Extrem des amerikanischen Kinos gewesen, nämlich die Beherrschung nicht nur von Weltmärkten, sondern auch welche Macht dieses Kinema in den Köpfen von Millionen und Millionen von Leuten hat und was für Bilder das nun festsetzt in den Köpfen.²⁷

Oder später, im Rückblick auf seine USA-Erfahrungen:

Ich bin überzeugt, daß die wichtigste Industrie der Menschheit, wichtiger noch als die Rüstungsindustrie, früher oder später die Unterhaltungsindustrie sein wird, und daß durch diese Produktion von Unterhaltung auf infernalische Art jede Kultur und jede Identität niedergeknüpelt wird, auch jede Chance zur Selbstbestimmung. (...) Aber das gilt eben nicht nur für Amerika. Das breitet sich aus."²⁸

Mit diesen allgemeineren kritischen Distanzierungen verbinden sich die konkret auf die *Hammett*-Produktion bezogenen. Eine der zentralen Begründungen dafür, warum diese jahrelange, für beide Seiten so überaus frustrierende Arbeit nicht ergebnislos abgebrochen wird, faßt Wenders einmal in schöner Zweideutigkeit so zusammen: "Da is' zu viel drin." Einerseits verweist er damit auf seine eigene Lebenszeit: "Da ist zu viel von meinem Leben drin. Vier Jahre is' 'ne lange Zeit, selbst wenn man 80 wird, sind das fünf Prozent von meinem Leben", andererseits auf die Kosten der Produktion: "Die müssen den Film fertig machen, da is' zu viel Geld drin". Dem Geld der andern setzt er die eigene "Hartnäckigkeit" und "Starrköpfigkeit" entgegen. Unter allen Umständen will er das offene Scheitern verhindern und den Film zu Ende bringen.

Um sich und dem Publikum zu beweisen, daß er das Hollywood-System zwar nicht aushebeln, aber durch die eigene Idee vom 'persönlichen' Film, vom Autorenfilm, überlisten kann, ergreift er die unvorhergesehene Gelegenheit, in Portugal seinen Schwarz/Weiß-Film *Der Stand der Dinge* (1982) zu drehen.

Der Stand der Dinge handelt auch von Geschichten. Natürlich stellt die Figur des Regisseurs in gewissen Zügen mein persönliches Dilemma dar; tatsächlich sagt er einmal: "Geschichten und das Leben schließen sich vollkommen aus." Das ist seine Theorie als Regisseur. Doch später, als er nach

26 Erste Andeutungen dazu finden sich in einem Gespräch mit Wolfram Schütte in: Logik der Bilder. S.66f. Dort hat der geplante Film noch den Titel *Das Ende des Jahrhunderts*, also eine mehr zeitliche Grenze.

27 In: W. Adler.

Hollywood geht, wird er selbst in eine Geschichte verwickelt, in eine jener Geschichten, an die er nie geglaubt hat, die ihn nun aber tatsächlich umbringt. Klar, das ist paradox. Und doch ist es das einzige, was ich über Geschichten sagen möchte: Sie sind ein einziges unmögliches Paradoxum! (...) Geschichten sind unmöglich, doch ohne Geschichten können wir unmöglich leben. Da haben Sie den Salat."²⁹

Der Salat oder das Problem, Geschichten zu erzählen

Aus der Arbeit in Hollywood wendet sich Wenders im wahren Sinn des Wortes ent-täuscht den nächsten Plänen zu. Die Täuschung, die er sich selbst jahrelang eingeredet hatte, beruhte mit dem Produktionssystem Hollywood auch auf dessen Ästhetik und damit auf der Art und Weise, Geschichten zu erzählen. Hierin liegt für ihn eine der beunruhigendsten Differenzen zwischen dem Hollywood-Kino und dem europäischen Autorenfilm. Wenders stellt in dieser Reihe eine bemerkenswerte Variante dar, weil er dieses Verhältnis so pointiert im Film und vor allem in zahlreichen Interviews zum Thema gemacht hat.³⁰ Ich kann hier auf die entsprechende europäische Kontinuität, die gerade dadurch charakterisiert ist, daß sie starke Brüche in sich verarbeitet, nur hinweisen.³¹ An einem kurzen Beispiel möchte ich sie - den Blick auf Wim Wenders ergänzend - wenigstens exemplarisch andeuten. Jean Luc Godard kommt in seiner "Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos"³² auf das Problem des filmischen Geschichtenerzählens zu sprechen und dabei auch auf das Verhältnis zwischen Europa und Amerika:

28 André Müller: Im Gespräch mit (...) Wim Wenders. Reinbek 1989. S.151.

29 Wenders in einem Vortrag "Unmögliche Geschichten" in Livorno 1982, abgedruckt in: Logik der Bilder. S.77.

30 Der Essay- und Gespräche-Band "Die Logik der Bilder" und das 30-Seiten-Gedicht "Der Amerikanische Traum" in "Emotion Pictures" zeigen, wie sehr unsere Kenntnis dieses Konflikts aus den expliziten Reflexionen des Wim Wenders stammt.

31 Gilles Deleuze versucht in "Cinéma I. L'image mouvement" (dt. Das Bewegungsbild. Kino 1. Frankfurt am Main 1989) eine Unterscheidung dieser Problematik mittels der Begriffe des "Aktionsbildes" (in den großen Genres des amerikanischen Films) und des "mentalen Bildes" bzw. des "Relationsbildes". Die Krise des Aktionsbildes hat laut Deleuze ihren Ursprung im italienischen Neorealismus und in der französischen Nouvelle Vague. - Hier wären die von Wenders geäußerten Probleme anzuschließen, seine Suche nach den "einfachen Bildern".

32 Introduction à une véritable histoire du cinéma. Paris 1980. Dt. Übersetzung München 1981. Das Buch beruht auf freien Vorträgen und Kommentaren zu eigenen und fremden Filmen 1978 vor Filmstudenten in Montreal.

Ich habe immer versucht, Geschichten zu erzählen (...) Heute wird mir klar, Europäer können keine Geschichten erzählen. Die Stärke der Amerikaner liegt darin, daß sie unentwegt Geschichten erzählen, aber überhaupt keinen Sinn für Geschichte haben (...). Daher kommt vielleicht ihre Macht. (...) Das muß die Kraft der Amerikaner ausmachen, daß sie es verstehen, der ganzen übrigen Welt ihre Geschichten einzureden. (...) irgendetwas ist daran auch faul, meine ich, denn man hat den Eindruck, daß alles ganz klar ist, und gleichzeitig ist man, wenn man aus dem Kino kommt, kein bißchen weitergekommen. (...) Wenn man Geschichten erzählen will, gibt es nur die amerikanische Art, sie zu erzählen, jedenfalls im Kino. (...) Was ist das Kino? Es ist 'a gun and a girl' (Griffith).³³

Im Kern gelten diese Worte auch für Wenders. Genau diese tausendfach bewährte Hollywood-Dramaturgie aus action und thrill, crime und love, will er unterlaufen, indem er das sucht, was er die "einfachen Bilder" nennt. Von Anfang an steckt er aber damit in der Zwickmühle, da er sich jahrelang, wie oben angedeutet (Totale; Bilder wie Musik machen; Figuren auf eine Reise schicken usw.), diesen "einfachen Bildern" auch und zunehmend in der Anlehnung an den Mythos Amerika nähern will. Zudem gibt es im Film auch die "einfachen Bilder" nur in der komplexen Relation zueinander, so daß immer auch schon aufgrund dieser Verknüpfungen latent Geschichten erzählt werden. So prallen in dieser bewußt problematisierenden Trennung Bilder und Geschichten als Form-Inhalts-Prinzipien der filmischen Gestaltung wie unvereinbare Prinzipien aufeinander. In *Silver City* beginnt dies mit der unbewegten Kamera vor einem Bahnhof und leerer Landschaft (das "einfache Bild"). Plötzlich und unvorhergesehen rennt ein Mann über die Schienen, rennt durchs Bild (der Beginn einer "Geschichte"):

In dieser winzigen 'Aktion', ein Mann überquert kurz vor einer Zugdurchfahrt die Bahngleise, fängt urplötzlich eine 'Geschichte' an. Was ist los mit dem Mann, wird er verfolgt, wollte er sich vielleicht umbringen, warum hat er es so eilig? Etc., etc. (...) Ich glaube, genau in diesem Augenblick begann ich, ein Erzähler zu werden. Und damit haben auch alle meine Probleme angefangen...".³⁴

Die Probleme entstehen für Wenders dadurch, daß er auf der einen Seite neugierig sein möchte gegenüber einer Person, ihrem Verhalten, ihren Bewegungen, ihrem Woher und Wohin, ihren Motiven - also ihrer vergänglichlichen Geschichte, und auf der anderen Seite ebenso neugierig ist

33 Stark gekürzt ebd. S.199-211.

34 In: Logik der Bilder. S.69.

gegenüber der Autonomie des einzelnen Bildes als dem festgehaltenen Augenblick im Kontinuum eines historischen Prozesses.

In dieser Unterscheidung steckt, leicht erkennbar, die Frage der modernen Erzählform. Man könnte denken, Wenders wolle deren Probleme für sich (und sein Publikum) noch einmal und aufs neue entdecken und lösen. Begreiflich erscheint dies nur vor dem Hintergrund seines forcierten Anrennens gegen das Hollywood-Kino. Das David-Goliath-Bild vermischt sich dabei mit dem des Don-Quijote. Der filmästhetische Konflikt verläuft, formelhaft verkürzt, auf folgender Ebene: Während die Geschichten à la Hollywood auf der Spannungslinie etwas beweisen wollen, möchte er mit seinen Geschichten etwas zeigen. Jede dieser ästhetischen Formen versetzt den Zuschauer in eine andere Situation. Hollywood-Geschichten erzählen - im Sinn des "Beweisens" - im Grunde stets die "Erfolgsgeschichte" der USA. Das sieht Wenders nicht anders als Godard. Und weil sie unter dem Erfolgszwang des Kommerz-Kinos stehen, erzählen sie am liebsten immer alles Erfolgreiche noch einmal, sind Remakes, nicht selten Remakes von Remakes - "Geschichten, die ihren Bodensatz nur noch in anderen Geschichten haben."³⁵ Geschichten jedoch, die nur etwas zeigen wollen, müssen ihre Offenheit behaupten, d.h. neue Wahrnehmungsmöglichkeiten und Wahrnehmungen eröffnen.

An diesem Punkt liegt das von Wenders - gerade in Hollywood - nicht lösbare Problem, der Widerspruch, in den er sich jedesmal verrennt, wenn er seine Unterscheidung zwischen Bildern und Geschichten zu Ende denken will. Hat er nicht das Coppola-Projekt als seine Chance gesehen, den Widerspruch zu lösen, dieses Neuartige zu finden? Sollte hier nicht der Beweis geliefert werden für einen 'anderen', den wirklichen Wim Wenders? Im Coppola-Projekt jedoch wird ihm klargemacht, daß er genau damit gegen eine bewährte Produktionsstrategie verstößt, die er, in ihrer Hochburg, nicht überwinden kann. "Zu kompliziert" lautet folgerichtig immer wieder der Einwand gegen seine Drehbuch-Ideen.

An dieser Stelle setzen der Spielfilm *Der Stand der Dinge* und der Tagebuchfilm *Reverse Angle - New York City, March 1982* ein. Beide während der Dreharbeiten zu *Hammert* entstanden, sind auf unterschiedliche Weise der Versuch, das filmästhetische Problem des Geschichtenerzählens in Bildern, die Infragestellung der Bilder und der Geschichten, zu deuten und zu klären.

In *Der Stand der Dinge* verkörpert Wenders in den Figuren des deutschen Regisseurs Friedrich und des US-Produzenten Gordon seine Auseinandersetzung mit dem Hollywood-System. Es geht, ähnlich wie in der Realität mit *Hammert*, um die Frage der Finanzierung und damit um die Durchsetzung eines Filmprojekts. Der Streit zwischen Gordon und Friedrich entzündet sich zunächst wesentlich am Filmmaterial - Farbe oder Schwarz/Weiß. Gordon, selbst auf der Flucht vor den Kreditgebern, berichtet, unter sich steigendem Gelächter, von den ersten Reaktionen der "Zinshaie" auf das ihnen absolut unverständliche Drehen des deutschen Regisseurs in Schwarz/Weiß; die hätten ihn angeschaut, als habe er "eine Meise":

Der glaubte, das sei alles nur als Witz gemeint. Er konnte es nicht fassen, der hat gesagt: Was ist denn bloß mit der Farbe los? Was ist mit der Farbe? Sieht aus - sieht aus wie schwarzweiß! - Ich sage: es ist schwarz-weiß.

Seine Folgerung daraus:

Wenn ich denselben Film mit einem amerikanischen Regisseur und in Farbe gedreht hätte, wär' ich in ein paar Monaten wieder obenauf!

In diesem zunehmend bizarrer werdenden und zugleich das Problem immer deutlicher hervorholenden, monologisierenden Dialog der beiden werden die Zuschauer auf den Punkt geführt, auf den es Wenders ankommt: auf den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen den Erwartungen an eine 'Geschichte' à la Hollywood, in Farbe und mit klarer Handlungs- und Konfliktlinie, und jenen Geschichten, die zu erzählen ein Wim Wenders imstande ist, wie "Orientierungswege in einem unbekanntem Land"³⁶.

Während Gordon zu Friedrich sagt:

"Ohne Geschichte bist du aufgeschmissen, ein Film ohne Geschichte, das hält nicht. Genauso gut könntest du ein Haus ohne Mauern bauen. Aber es gibt kein Haus ohne Mauern. Auch Filme brauchen Mauern",

antwortet dieser:

"Wieso Mauern? Der Raum zwischen den Personen kann die Decke tragen. Der Raum zwischen den Menschen erzählt."

Die Ästhetik des einen läßt sich der des anderen nicht vermitteln. In *Der Stand der Dinge* spitzt Wenders den Konflikt zu, bis zum für beide tödlichen Finale. Im Schlußbild richtet er die filmende Kamera wie ein Symbol des

Widerstands gegen die ballerende Waffe seiner Gegner: Schuß und Gegen-schuß - reverse angle.

Der 'Held' in *Hammett* überlebt und schreibt seine Geschichte zu Ende. Und doch wird dieser Film zum Ausdruck eines mißlingenden Kompromisses.³⁷ Der Amerika-Entdecker Wenders distanziert sich zwar nicht von dem Land, aber vom dort vorherrschenden Film-System.³⁸ Während er diese handfeste Entdeckung bewältigt hat, verfolgt ihn die andere, die wahrnehmungsbezogene, immer noch wie ein Trauma, verschärft sich bis zur gelegentlichen Panik: Am Ende seines New Yorker Tagebuch-Films deutet er mit einem Zitat des Malers Paul Cézanne an, in welche Realitätsverengung seine ungelöste Bildersuche ihn geführt hat:

Es steht schlecht. Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles ist dabei, zu verschwinden.³⁹

In den dabei gefilmten Bildern einer graffitibesprühten New Yorker U-Bahn scheint Wenders nur noch die Zeichen des Verfalls sehen zu können, nicht mehr die darin auch versteckten rudimentären Zeichen des lebendigen Protests. Und während er am Beginn dieses Films noch einräumt, daß sich ihm die Bilder von Zeit zu Zeit entziehen, daß er es ist, der manchmal monatelang "überhaupt nichts mehr" sieht, was ihm "aufhebenswert" erscheint, daß ihm dann der Blick fehlt, "der eine Form hätte stiften können", macht er aus diesem persönlichen Problem jetzt am Ende seines Tagebuchfilms einen allgemeinen Zustand.⁴⁰ Die Täuschung des Wim Wenders über sich und seine Möglichkeiten der filmischen Wahrnehmung und Dar-

37 Siehe dazu Hanser-Bd. S.222ff, wo Stefan Kolditz auf die sich widersprechenden Reaktionen verweist.

38 "Ich mag das Land auch gern, Amerika, die Vereinigten Staaten. Also die Weite, die es sozusagen als Traum gab, in meiner Kindheit aus den Western, die hat sich für mich auch eingelöst, die gibt es da (...) und die ist auch in den Köpfen der Leute da. (...) Es ist schon ein großes Land. Und es sind schon große Ideen in diesem Land. Deswegen leb' ich da auch." (In: W. Adler) - "Totalitär, / anders ist die Herrschaft der leeren Bilder / über das Land namens »Amerika« / nicht zu beschreiben." ("Der Amerikanische Traum". In: *Emotion Pictures*. S.167)

39 In: *Logik der Bilder*. S.34.

40 Die grotesk-übertriebene Form dieser Bilderklage angesichts der mehr als je nach Bilddeutung verlangenden Realität findet sich in Wenders' Tagebuchfilm *Tokyo-Ga* (gedreht 1983/84), wenn Werner Herzog im Ton der selbstverliebten Larmoyanz das Verschwinden der Bilder beklagt ("Es ist ganz einfach so, daß es Bilder nur noch wenig gibt.") In Wenders' Kommentar dazu sehen wir seine produktive Form der Hartnäckigkeit, die ihn trotz mancher Einbrüche nie verlassen hat: "So sehr ich Werners Wunsch nach durchsichtigen und reinen Bildern verstand, so sehr gab es die Bilder, die ich suchte, nur hier unten, in dem Gewühl der Stadt." In: *Logik der Bilder*. S.83f.

stellung ist am Punkt angekommen, an dem sie in Ent-täuschung umschlagen muß, soll es mit seiner Arbeit weitergehen.

Es geht weiter, mit *Der Stand der Dinge*, mit *Paris, Texas*, mit *Tokyo-Ga* und mit *Der Himmel über Berlin* (1987). In diesem Film gibt es, abgesehen von der zentralen Entdeckungsreise des Engels Damiel oder den in der Geschichte suchenden Gedanken des homerischen Erzählers, eine kurze Szene, die andeutet, auf welche kleinen und großen Reisen der Wahrnehmung Wenders seine Figuren schicken kann. Im Flugzeug über Berlin sitzt Peter Falk (jetzt entdeckt Amerika Europa) und denkt:

It's amazing how little I know about this part. Maybe we'll discover it during the shoot. (...) If Grandma was here, she'd say: 'Spazieren...Go spazieren!' - Tokio, Kioto, Paris, Triest, Berlin....

Wer auch immer diese Sätze sich ausgedacht hat - Wim Wenders oder Peter Falk -, sie enthalten in aller Kürze die zwei Richtungen, die der Geschichten erzählende Film bei Wenders immer wieder eingeschlagen hat: Einmal geht es in die Richtung der Entdeckung des Kleinen: "It's amazing how little I know about this part. Maybe we'll discover it during the shoot. (...) Go spazieren!" Das andere Mal sozusagen über alle Berge und in die Welt hinein: "Tokio, Kioto, Paris, Triest, Berlin...".

Entsprechend dieser Maxime wendet er sich nach dem jahrelangen Fiasco mit dem Coppola-Projekt der eigenen Tradition wieder verstärkt zu. Zunächst sucht er seinen Weg in einem (dann doch nicht realisierten) Drehbuch mit dem bezeichnenden Titel *Langsame Heimkehr*⁴¹. Danach wird Hollywood-USA als filmischer Bezugs-Ort endgültig abgelöst, zunächst vom mythisch-traumatischen Doppelort *Paris, Texas*, dann - über den japanischen Regisseur Yasujiro Ozu⁴² - vom film-mythisch besetzten Tokyo und zuletzt von einer Odyssee durch die Städte und Kontinente⁴³; als neue und erneut gedanklich problematische Auseinandersetzung des Wim Wenders mit den Mythen und Medien der Wirklichkeit.

41 "*Langsame Heimkehr* ist das dickste Drehbuch, das ich je geschrieben habe." Wenders dazu und über die erneuten finanziellen Produktionsschwierigkeiten in: *Logik der Bilder*. S.128.

42 Siehe Wenders' essayistischen "Reisetagebuch"-Film *Tokyo-Ga* (1983) und auch die späteren filmischen *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* (1989).

43 Im Film *Bis ans Ende der Welt* (1990); zur Idee einer "Odyssee" siehe Wenders in: *Logik der Bilder*. S.129 und 132.