

Gespräch mit dem Regisseur Wim Wenders : "Henri macht kein natürliches Licht - er erfindet es neu"

Autor(en): **Vian, Walt R. / Wenders, Wim**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **29 (1987)**

Heft 156

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867253>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Goethes Bildungsroman «Wilhelm Meister» – über einen, der auszieht, Schriftsteller zu werden, und sich in der Filmversion am Ende den Menschen entzieht und in die verschneite Einsamkeit der Berge flüchtet. DER HIMMEL ÜBER BERLIN macht zum Grundstein seiner Utopie den veränderten Blick und beschreibt eine umgekehrte Bewegung zu der des Wilhelm Meister, eine Bewegung, welche die Distanz aufgibt und zurück zu den Menschen führt, um die alltägliche Welt mit der Hilfe des poetischen

Bewusstseins vielleicht zu verändern. Der künstlerisch sensibilisierte Engel muss erst einmal Mensch werden und die Beziehung zum anderen suchen, Kunst und Leben miteinander in Einklang bringen, um seiner Kunst einen Sinn geben zu können. Die Poesie tritt in die Welt zur Errettung der äusseren Wirklichkeit. Der Schluss, den der Film als Utopie setzt, könnte dann der Anfang einer neuen Geschichte sein.

Peter Kremski

Gespräch mit dem Regisseur Wim Wenders

„Henri macht kein natürliches Licht – er erfindet es neu“

FILMBULLETIN: Unterhalten wir uns über Ihre Zusammenarbeit mit dem Kameramann Henri Alekan. Wie haben Sie HIMMEL ÜBER BERLIN mit ihm vorbereitet?

WIM WENDERS: Mit der Idee des Films war von Anfang an auch die Idee verbunden, dass der Film in Schwarzweiss anfangen und am Schluss in Farbe umschlagen soll. Auch weil diese Engel Hauptfiguren sind, habe ich mir gedacht, dass das für Henri der richtige Film sein müsste. Er hatte so halb schon seinen Rücktritt angekündigt, aber als ich ihm die Geschichte mit den Engeln erzählt und das Klima beschrieben habe, musste ich ihn nicht mehr lange überzeugen, doch noch einmal einen Film zu machen.

Henri war ein paar Wochen vor Beginn der Dreharbeiten in Berlin und ich habe ihm einige der Orte gezeigt, wo ich drehen wollte. Henri hat sich in der Vorbereitung vor allem auf die Trickaufnahmen konzentriert, auf Effekte, die wir in der Kamera herstellen wollten: Überbelichtungen, Überblendungen, Einstellungen, die wir mit Aufprojektion drehten. Auch die Übergänge in die Farbe wollte Henri direkt drehen und nicht erst im Kopierwerk herstellen lassen.

Gedreht haben wir dann eigentlich so, wie wir das auch beim STAND DER DINGE gemacht haben. Henri hat sehr viele Skizzen gemacht – er arbeitet sehr gerne mit Zeichnungen – und sobald er den Raum gesehen und die al-

lerersten Anweisungen an seinen Elektriker gegeben hat, setzt er sich meistens hin, und überarbeitet das, was er vorhat, auf einer Zeichnung, verfeinert die Lichtgestaltung anschliessend und nimmt manchmal auch eine erste Idee wieder zurück.

FILMBULLETIN: Das geschieht aber, bevor die Dreharbeiten beginnen?

WIM WENDERS: Nein, das ist der Arbeitsprozess direkt am Set. Sein Chefelektriker ist Louis Cochet. Er hat ihn kennengelernt, als er selber noch Assistent war, und seit fünfzig Jahren, seit Henri Chefkameramann ist, arbeitet er nun mit Louis zusammen. Henri ist jetzt 78, Louis 80. Und das war für die hartgesottene Mannschaft der Berliner Elektriker schon ein ziemliches Erlebnis, sich von diesen beiden alten Herren herumscheuchen zu lassen, wie sie das bei andern noch nie gesehen hatten. Die alten Herren waren auf eine Art die jüngsten am Set. Sie waren morgens die ersten und abends die letzten, und sie waren unermüdlich im Erfinden von praktikablen Lösungen für die anstehenden Probleme.

FILMBULLETIN: Wäre es denn nicht möglich gewesen, die Lichtgestaltung in den vorgesehenen Räumen, wenigstens von den Skizzen her, schon vor den Dreharbeiten auszuarbeiten?

WIM WENDERS: Henri lässt sich lieber erst, wenn er die Szene mit den Schauspielern vor Augen hat, von den

Räumen beeinflussen, um das Licht zu erfinden. Er reagiert direkt und spontan auf einen Ort. Selbstverständlich will er vorher wissen, wohin ich will, aber er will sich vorher nicht allzusehr konzeptionell festlegen.

Wir haben uns in der Vorbereitung zusammen ein paar Filme angeschaut – auch von seinen alten. LA BELLE ET LA BÊTE haben wir uns sogar zusammen mit den Schauspielern nochmals angesehen. Aber wir konnten uns auf keinen andern Film berufen. Das Thema mit den Engeln und die Absicht, das Klima von Berlin einzufangen, war zu eigen, um das Licht aus diesem oder jenem Film zu zitieren. Wir haben letztlich doch alles jeweils am Set erfunden.

Das umfangreichste Licht, das Henri in HIMMEL ÜBER BERLIN machen musste, war die Szene im Bunker, den wir erst in den letzten Drehwochen als Drehort zugänglich machen konnten. Den kannte Henri überhaupt nicht, und er musste dann sehr kurzfristig mit drei Generatoren und insgesamt 150 Kilowatt diesen riesigen alten Bunker ausleuchten – jeder Kameramann wird abschätzen können, was für eine ungeheure Menge Licht das ist.

FILMBULLETIN: Welche Vorstellungen haben Sie ihm vorgegeben?

WIM WENDERS: Ich wollte eine grosse Tiefenschärfe – wir mussten also mit viel Licht arbeiten, um eine recht kleine Blende zu bekommen. Und ich wollte sehr starke Kontraste. Solche Vorstellungen besagen für die praktische Arbeit dann allerdings doch meist sehr wenig.

Von unserer Zusammenarbeit bei STAND DER DINGE wusste ich, dass Henris Zugang zum Licht nicht von ei-

nem realistischen Licht bestimmt wird, dass er ein bestehendes Licht nicht weiterführt, sondern das Ganze im Griff haben will. Seine Grundidee ist eigentlich eine feine Staffelung der Grauwerte. Er arbeitet gerne mit vielen verschiedenen Effektlichtern und füllt den Raum – oder eben das Bild auf der Leinwand – mit allen nur denkbaren Abstufungen von Tiefschwarz bis zum wirklich Hellem. Das war so ein bisschen unsere Idee: jedes Bild sollte in die Tiefe hinein, aber auch in den Grauwerten möglichst reich werden.

FILMBULLETIN: Die Decoupage lag bei Ihnen, die Einstellungen und die Objektive haben Sie bestimmt?

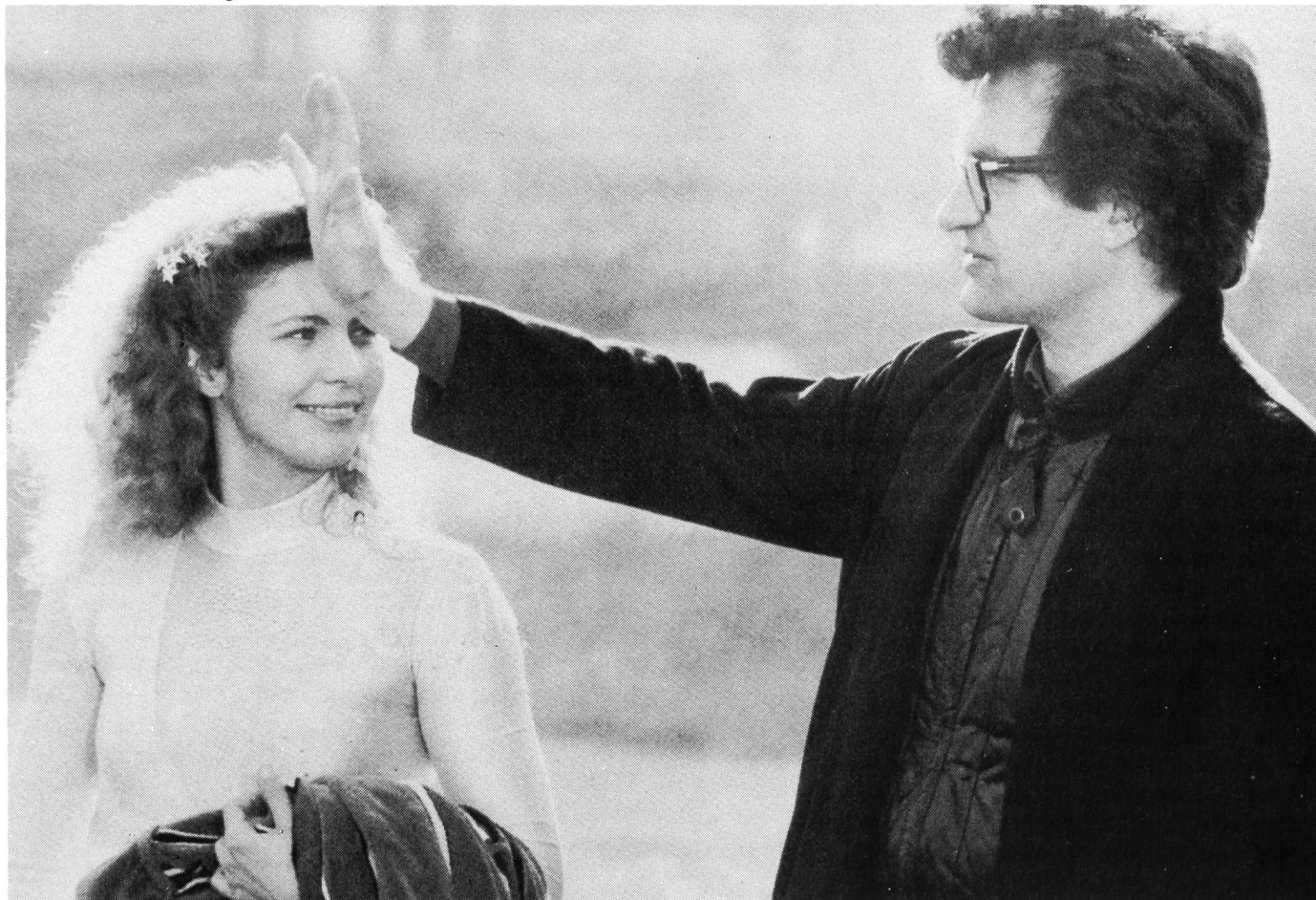
WIM WENDERS: Das habe ich noch nie anders gemacht. Henri arbeitet in der altmodischen Weise, dass er nicht hinter der Kamera sitzt, keine Schwenks, sondern nur Licht macht. Schwenkerin war Agnès Godard, die ein paar Jahre Assistentin von Robby Müller war. Sie war schon bei STAND DER DINGE im Kamerateam. Bei PARIS, TEXAS war Agnès erste Assistentin von Robby, und HIMMEL ÜBER BERLIN ist der erste Film, den sie alleine geschwenkt hat.

Bei PARIS, TEXAS hatte ich nur eine Bezugsperson, weil Robby darauf besteht, selber zu schwenken. Es war aber auch sehr angenehm, mit Henri die Atmosphäre zu besprechen und das Licht, und für die Einstellungsgrösse, die Objektive und die Bildsprache noch einen anderen Partner zu haben.

FILMBULLETIN: War das der Hauptunterschied gegenüber einer Zusammenarbeit mit Robby Müller?

WIM WENDERS: Mit Robby habe ich soviel gemeinsam

Wim Wenders und Solveig Dommartin



gemacht, dass wir bei der Arbeit kaum noch miteinander reden müssen. Mit Henri habe ich viel diskutiert. Er wollte oft genug romantischer werden als ich, wurde durch diese Engel sozusagen in Versuchung geführt, viel mehr Tricks in den Film einzubauen, viel mehr mit der Kamera zu 'zaubern', und war dann manchmal enttäuscht, wenn ich das einfacher haben wollte.

Henri hat auch eine andere Lichtauffassung und arbeitet mit einer anders gearteten Erfahrung. Er war in den dreissiger Jahren Assistent von Schüfftan. Hinter seiner Arbeitsweise steckt nicht nur eine andere Ästhetik, sondern auch eine ganz andere Auffassung von Film.

Seine Arbeitsskizzen sind wirklich sehenswert. Aus ihnen wird ersichtlich, woher das Licht kommt, wie es aufgebaut ist und wie er ein Bild strukturiert. Ich habe von Henris Skizzen sehr viel gelernt, weil ich im Prinzip sein Licht kaum verstehe – auch jetzt, nach zwei Filmen, weiss ich zwar, was er macht, aber ich kann mir vorher nie vorstellen, was er machen und wie er es technisch lösen wird.

FILMBULLETIN: Ich habe sein Buch «Des lumières et des ombres» gesehen.

WIM WENDERS: Gerade aus LA BELLE ET LA BÊTE sind ein paar wunderschöne Beispiele im Buch. Da sieht man in der Skizze, wie das Licht von überall zusammengeballt wird, und auf dem Bild kann man erkennen, wie die Lichtwerte verteilt sind.

FILMBULLETIN: Interessant finde ich auch, wie Henri Alekan Reflektionslichter einsetzt, damit etwa eine Falte in einem Kleid besser zu Geltung kommt.

WIM WENDERS: Gerade in den kleinsten Schauplätzen, die wir hatten, hat er die grösste Anzahl von Scheinwerfern eingesetzt. Im recht kleinen, unzugänglichen Zirkuswohnwagen hat er über dreissig Scheinwerfer gesetzt. Wir haben diese Szenen zwar im Studio gedreht, und wir konnten den Wagen auseinanderziehen, aber der Handlungsort blieb trotzdem winzig klein.

FILMBULLETIN: Kompliziert das die Arbeit für die Schauspieler? Müssen sie da noch präziser arbeiten?

WIM WENDERS: Mitunter schon. Es gibt Schauspieler, denen es Mühe macht, wenn sie zu sehr auf eine genaue Position achten müssen, die sich unter solchen Bedingungen im Bewegungsspielraum eingeschränkt fühlen. Gleichzeitig war es aber so, dass die Schauspieler eigentlich grosse Freude hatten, sich auf Henris Licht einzulassen und damit zu arbeiten.

FILMBULLETIN: Eine Grossaufnahme muss anders ausgeleuchtet werden als eine Totale.

WIM WENDERS: Wenn man umsteigt von einer Totalen auf eine Nahe, ist das für Henri ein völlig neues Licht, da arbeitet er radikal auf eine sehr altmodische Weise. Wenn man im amerikanischen Film von einer Totalen oder Halbtotale auf eine Nahe geht, kann man sich darauf verlassen, dass das fünf Minuten möglich ist, weil das Licht nur ganz geringfügig verändert wird. Für Henri ist eine Nahaufnahme etwas so Diffiziles, mit eigenen Regeln, dass er eigentlich jede Nahaufnahme umgeleuchtet hat. Deshalb musste man gerade bei Umstellungen, die sonst am schnellsten vor sich gehen, oft sehr lange warten.

Henri legt auch keinen sehr grossen Wert auf Lichtkontinuität. Wenn man genauer hinschaut, sieht man etwa, dass in der Totalen das Licht wesentlich mehr von der

rechten Seite kommt als in der Nahaufnahme. Oder dass – etwas übertrieben – das Hauptlicht sogar von links kommen könnte, weil er einfach findet: das ist das richtige Licht für diese Einstellung. Henri sagt in solchen Fällen: Wenn jemand merkt, dass wir das Licht wechselten, haben wir ohnehin etwas falsch gemacht.

FILMBULLETIN: Ihre Arbeit mit der Kamera scheint sehr viel Zeit in Anspruch zu nehmen, ein Regisseur muss sich aber auch um die Schauspieler kümmern. Wie teilen Sie sich da die Arbeit ein?

WIM WENDERS: Wenn man das Licht durchgesprochen und die Kamera eingerichtet hat, vergeht – bei einer so sorgfältigen und altmodischen Arbeitsweise, wie sie Henri pflegt – noch sehr viel Zeit, bis das Licht eingerichtet ist. Die bleibt auch, um mit den Schauspielern zu arbeiten.

FILMBULLETIN: Alain Resnais achtet, wenn er eine Equipe zusammenstellt, besonders darauf, dass Kameracrew und Hauptdarsteller gut harmonieren.

WIM WENDERS: Henri war bei den Schauspielern sehr beliebt. Er fragt von sich aus, ob er ihnen zumuten kann, dem Bewegungsspielraum noch weiter einzuengen. Mit seinem vielschichtigen Licht kann manchmal wirklich alles platzen, wenn ein Schauspieler dem andern 20 cm zuvorkommt – die ganze Aufnahme unbrauchbar werden.

FILMBULLETIN: Resnais geht sogar soweit, einen andern Kameramann zu engagieren, wenn einer mit den Hauptdarstellern nicht harmoniert.

WIM WENDERS: Ich finde eigentlich, dass man von den Schauspielern erwarten kann, dass sie sich auf unterschiedliche Arbeitsweisen einstellen können. Allerdings ist es auch Quatsch, mit einem Schauspieler zu arbeiten, der unter den gegebenen Bedingungen nicht sein Bestes bringen kann. Es gibt Schauspieler, die klaustrophobe werden, wenn sie so eingengt sind, dass sie keinen einzigen Schritt zu weit nach vorn kommen dürfen. Ausgerechnet Peter Falk hat sich am meisten gewundert, weil er noch nie in seiner 30jährigen Berufsausübung so präzise arbeiten musste. Er hat viel Fernsehen gemacht, COLOMBO; die Filme mit Cassavetes waren sehr improvisiert und auch vom Licht her lang nicht so streng. Aber er freute sich, eine neue Erfahrung zu machen, und als er die ersten Muster gesehen hatte, hat er Henri auf die Schulter geklopft: Jetzt verstehe ich, warum du mich so eingekesselt hast.

FILMBULLETIN: Bruno Ganz hatte das Gefühl, mehr nach der abstrakten Vorstellung von einem Engel ausgeleuchtet zu werden. Wer hat über die Art der Ausleuchtung entschieden?

WIM WENDERS: Das war schon meine Entscheidung. Diese Engel sind natürlich sehr künstliche Figuren, ohne jede Psychologie. Da half gar nichts; um so ein Bild von einem Engel herzustellen, musste das Licht stilisiert werden. Ich weiss, dass Bruno und Otto darunter litten, aber sie haben von Anfang an gewusst, dass sie sich auf so was Abenteuerliches einrichten müssen.

FILMBULLETIN: Gab es im Vorfeld auch mal die Idee, den ganzen Film im Studio zu drehen?

WIM WENDERS: Eine der Hauptideen des Films war, dass er von und in Berlin handelt: da wollte ich natürlich so viel wie möglich in der Stadt herumkommen. Deshalb

haben wir im Studio nur das gedreht, was da einfach besser zu drehen war.

FILMBULLETIN: Und im Vergleich zu HAMMETT, den Sie in Hollywood drehten? Die Amerikaner drehen im Vergleich zum europäischen Autorenkino mit viel mehr Licht.

WIM WENDERS: In den meisten Fällen ist das Auskommen mit wenig Licht leider eher ein finanzieller Zwang, als eine künstlerische Entscheidung. Und nur ganz wenige Leute konnten aus dieser Not dann eine Tugend machen. Richtig bewusst damit gearbeitet hat Eric Rohmer, vor allem in der Zusammenarbeit mit Nestor Almendros: die beiden haben die Technik, mit wenig Licht zu arbeiten, zu einer hohen Kunst gemacht.

FILMBULLETIN: Würden Sie wieder mit Henri Alekan arbeiten?

WIM WENDERS: Er hat zwar angekündigt, HIMMEL ÜBER BERLIN wäre sein letzter Film gewesen, aber dieses Spiel

treiben er und Louis jetzt schon über fünfzehn Jahre: das haben die beiden schon angekündigt, als sie 65 geworden sind.

FILMBULLETIN: Würden Sie auch einen Farbfilm mit ihm drehen? Oder ist seine Farbkonzeption zu verschieden von der Ihren?

WIM WENDERS: Ein Farbfilm, bei dem von der Konzeption her nur das natürliche Licht verstärkt werden soll, würde ich nie mit ihm drehen. Henri erfindet das Licht. Sein Licht ist in diesem Sinne nie ein natürliches Licht. Allerdings sind auch sehr stilisierte Farbfilme möglich. So einen Farbfilm mit ihm zu machen könnte ich mir zwar vorstellen – obwohl ich glaube, damit nicht sein Bestes zu nützen.

Das Gespräch mit Wim Wenders führte Walt R. Vian

Gespräch mit dem Schauspieler Bruno Ganz

„In den nächsten zwei Stunden macht Henri Licht“

FILMBULLETIN: War es eine gute Erfahrung für Dich als Schauspieler, mit einem so berühmten Kameramann wie Henri Alekan zu arbeiten?

BRUNO GANZ: Zunächst sehr rüde: Es war äusserst mühsam, weil man enorm lang warten muss, bis das Licht eingerichtet ist. Man steht da und wartet, kann gehen und wartet noch einmal eine Stunde, kommt wieder für 'letzte' Korrekturen – und wartet. Es erfolgt eine Probe, und jetzt korrigiert Alekan noch einmal: also es dauert wahnsinnig lang. Zwar gab es für alle tragenden Rollen Lichtdoubles, denn für den ersten Aufbau des Lichts kann sich auch ein anderer mit ähnlichen Kleidern in Position stellen. Aber für die Feinabstimmung muss man sich dann eben doch noch selber hinstellen. Es ist für einen Schauspieler sehr, sehr anstrengend, mit einem Kameramann wie Alekan zu arbeiten. Berücksichtigt man aber, was dabei entsteht, ist es dennoch gerechtfertigt mitzuwirken.

Wir haben uns in der Vorbereitung gemeinsam LA BELLE ET LA BÊTE angesehen. Dabei habe ich begriffen, was der Mann für ein Format hat. Ich habe auch seine Filmografie durchgesehen: Alekan ist der absolute Spitzenexperte für schwarzweiss. Als wir in der ersten Woche im Zirkus drehten, habe ich dann einfach so zugeschaut: Alekan arbeitet mit einem Assistenten, der genauso alt ist wie er, und zunächst einmal ist man einfach unglaublich gerührt über den Anblick dieser beiden alten Herren. Wie die da in der Zirkusarena herumstehen mit ihren Apparaten – der Assistent hat so ein Holzkästchen in den Händen, wie ein Heiligtum herumgetragen, und Alekan einen modern aussehenden Apparat, von dem sich aber herausstellte, dass er ihn selbst erfunden hatte, damals als er nach Hollywood ging – und wie sie ganz leise miteinander diskutieren, was sie da messen – da kann man stundenlang zusehen, das ist wunderbar. Da hat man das Gefühl, dass die Filmgeschichte wenigstens einen