

Die Metaphysik des Lichts

Der Kameramann Henri Alekan

Herausgegeben von
Heidi Wiese

Mit Beiträgen von:

Henri Alekan
Kurt Johnen
Rolf Müller
Eva M.J. Schmid
Wim Wenders
Heidi Wiese

SCHÜREN

Inhalt

<i>Heidi Wiese</i> Vorwort	7
<i>Wim Wenders</i> Die lebendige Poesie des Lichts. Laudatio auf Henri Alekan anlässlich der Verleihung des Friedrich Wilhelm Murnau-Preises am 9.Oktober 1993 in Bielefeld	10
<i>Heidi Wiese und Henri Alekan</i> Man muß die Technik überwinden, um zur Kunst zu gelangen Ein Gespräch mit dem Kameramann Henri Alekan	22
<i>Henri Alekan</i> Die Metaphysik des Lichts	58
<i>Rolf Müller</i> Logik der Dunkelheit Beobachtungen zum Licht in Murnaus Film »Sunrise«	59
<i>Eva M. J. Schmid</i> Im Reich der Lichter Beleuchtung, Malerei und Film	77
<i>Kurt Johnen</i> Fortsetzung mit anderen Mitteln Der Film als modernes Medium der Renaissancemalerei	109
<i>Heidi Wiese</i> Kommentierte Filmographie von Henri Alekan	128
Biographie Henri Alekan	157
Literatur	159
Kurzbiographien der Autoren	164

Heidi Wiese

Vorwort

Zum 100. Geburtstag von Friedrich Wilhelm Murnau am 28. Dezember 1988 wurden in seiner Geburtsstadt Bielefeld endlich zwei Initiativen ins Leben gerufen, die das Gedenken an den großen Stummfilmregisseur auch über diesen Tag hinaus in der Öffentlichkeit lebendig halten sollen. Zum einen wurde die Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft gegründet, die seither mit Stummfilm- und Musik-Festivals, Vorträgen, Symposien, dem Aufbau eines Archives und Publikationen wie dieser das öffentliche Bewußtsein von Kinokultur erweitern möchte. Sie erinnert nicht nur an ihren großen Namensgeber, sondern auch an all jene, die in Murnaus Sinne daran gearbeitet haben, daß der Film auch über seinen 100. Geburtstag hinaus eine Kunst bleibt, die innovativ ist und trotzdem ein breites Publikum findet, das sie zu würdigen versteht. Zum anderen stiftete die Bielefelder Bankenvereinigung den Friedrich Wilhelm Murnau-Preis, der seither alle zwei Jahre an entsprechende Filmschaffende vergeben wird, die im Geiste Murnaus tätig sind.

Der dritte Preisträger nach Eric Rohmer und Wim Wenders war im Oktober 1993 der französische Kameramann Henri Alekan. Zur Preisverleihung veranstaltete die Murnau-Gesellschaft mit Unterstützung des nordrhein-westfälischen Kultusministeriums (dem jetzigen Ministerium für Stadtentwicklung, Kultur und Sport) ein Symposium, das sich zwei Tage lang mit der *Metaphysik des Lichts* und der Kunst der Lichtsetzung, wie sie Henri Alekan praktisch und theoretisch dargelegt hat, auseinandersetzte. In mehr als 150 Filmen hat Henri Alekan den folgenden Generationen von Filmschaffenden und allen Filminteressierten die sehr verschiedenen Aspekte und Möglichkeiten seiner Philosophie des Lichts gezeigt und sie in seinem Standardwerk *Des Lumières et des ombres* erläutert. Henri Alekan nahm sehr engagiert an dem ihm zu Ehren veranstalteten Symposium teil und beantwortete unsere zahllosen Fragen.

So stehen Alekans Erzählungen und Erläuterungen zu seiner Kunst, seinem Werk, seiner Karriere und seinen jüngsten Aktivitäten im Umgang mit Licht im Mittelpunkt dieses Bandes. Entsprechend der großen Bedeutung, die Henri Alekan in der Nachfolge seines Lehrmeisters Eugen Schüfftan den *Lehren* der Kunstgeschichte für die Kunst der Lichtsetzung im Film und ihre

metaphysischen Höhepunkte zumeist, wird der Einfluß des Lichts in der Malerei auf das Filmschaffen generell und speziell auf die Kreativität der Kameraleute in zwei Beiträgen ergänzend erläutert. Die Recklinghausener Filmwissenschaftlerin Eva M. J. Schmid analysiert die Bedeutung, Anwendung und Umsetzung von Licht in bestimmten Gemälden aus verschiedenen Epochen und vergleicht sie mit der Beleuchtung von Filmszenen. Kurt Johnen, selbst als Dozent mit Licht-Kunst befaßt, setzt sich mit Wolfgang Schönes grundlegendem Werk über das meist metaphysisch gemeinte Licht in der frühen Malerei auseinander.

Der Berliner Kameramann, Regisseur und Gastdozent Rolf Müller untersucht als Praktiker die Lichtsetzung, insbesondere aber die *Logik der Dunkelheit* in Murnaus amerikanischem Film *Sunrise* und die Auswirkungen seiner Leistungen bis heute.

Die Laudatio von Wim Wenders zur Verleihung des Murnau-Preises an Henri Alekan spiegelt auf sehr persönliche Weise die fruchtbare Zusammenarbeit der beiden und ihre langjährige Freundschaft.

Ergänzt wird der Band von der ersten vollständigen, mit technischen und inhaltlichen Angaben sowie Kommentaren versehenen Filmographie des Werks von Henri Alekan.

»Und Gott sah, daß das Licht gut war«: Zur gelegentlich auch metaphysischen Bedeutung des meist als selbstverständlich hingenommenen Lichtes sei daran erinnert, daß in der Bibel am Anfang aller Dinge das Licht das erste war, was Gott nach der Erschaffung von Himmel und Erde in den Sinn kam. Gleich danach kreierte er die Finsternis – und schuf so aus Licht und Schatten den Stoff, aus dem die Kinoräume gewoben sind. Aber weil unser Leben ohne Licht und Schatten gar nicht denkbar ist, nehmen wir meist auch beim inszenierten Leben auf der Leinwand die Kunst der ausdrucksstarken, wohlüberlegten, raffinierten Verteilung fein abgestufter Helligkeit und Dunkelheit nicht wahr. Wir bemerken kaum, wie unsere Blicke, aber auch unsere Emotionen von Scheinwerfern und Filtern gelenkt werden. Wir gehen meist davon aus, daß Licht und Schatten im Kino *natürlich* wiedergegeben werden.

Henri Alekan und mit ihm die Großen seines Fachs zeigen uns, daß Licht und Schatten zu Hauptdarstellern werden, wenn eine dritte Dimension im Film erscheint, die durch *expressives Licht* möglich wird. Sie erweitert die physische und ästhetische Realität des Lichts um psychologische und symbolische Qualitäten. Erst das expressive Licht, so erläutert uns Alekan, verbindet die aktiven und passiven Bildelemente, bietet abstrakte Sehweisen an und

lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer über Stars und Spannung hinweg auf die spezifischen Ausdrucksmittel des jeweiligen Films.

So werden wir, lehrt Alekan, mit expressivem Licht auch zum Nachdenken angeregt, entdecken in den Tiefen unseres Gedächtnisses subjektive Erinnerungen an Impressionen von Licht und Schatten aus unserem frühen Leben. Sie rufen in uns auch die Lektionen aus der Kunstgeschichte, der Religion und der Philosophie wach, die letztlich alle der ewigen Suche nach dem Zentrum künstlerischen Schaffens dienen. Diese metaphysischen Aspekte des Lichts spürbar und sichtbar zu machen, sie auf die Leinwand zu übertragen und sie in diesem Sinne noch einmal neu zu durchdenken, ist eine Aufgabe, so meint Henri Alekan, die nach vielen Rückschritten noch ganz an ihren Anfängen steht.

Entsprechend schreibt Alain Robbe-Grillet (*La Belle Captive*) über Henri Alekan: »Sein größter Feind ist das, was er Naturalismus nennt, diese Mischung aus Ideologie und Feigheit, die dazu führt, daß alle Kreativität vernachlässigt wird zugunsten einer angeblichen Reproduktion der alltäglichen Realität. Alekan weiß, daß die Wirklichkeit stets merkwürdiger, schöner und irrealer ist als diese konventionellen Bilder ohne Überraschungen, die man uns aufzuzwingen sucht. So engagiert er sich stets vehement auf der Seite des Traums, der Poesie, des Übernatürlichen, also auf der Seite der steten Erschaffung einer wunderbaren neuen Welt.«* Und schon Eugen Schüfftan meinte: »Das Filmbild hat nicht nur ein Heute, sondern ein viel größeres Morgen und Übermorgen.«

Für die Unterstützung beim Zustandekommen des Symposiums und dieses Buches danke ich dem Ministerium für Stadtentwicklung, Kultur und Sport, dem damaligen Kultusministerium Nordrhein-Westfalen, den aktiven Mitgliedern der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, insbesondere Christina Kaschuba, Christiane Heuwinkel und Tobias Dunschen – und speziell Henri Alekan, ohne dessen Begeisterungsfähigkeit und freundschaftliche Mitarbeit diese Erkundung der *Metaphysik des Lichts* kaum möglich gewesen wäre.

Heidi Wiese
Dezember 1995

*zitiert nach: *Des Lumières et des ombres*

Wim Wenders

Die lebendige Poesie des Lichts

Laudatio auf Henri Alekan anlässlich der Verleihung des Friedrich Wilhelm Murnau-Preises am 9. Oktober 1993 in Bielefeld

Es gibt Dinge, die wir alle für so selbstverständlich nehmen, daß wir darüber nie oder nur höchst selten nachdenken. Zeit, Raum, Sprache ... Wir bewegen uns darin, wir gehen ständig damit um, unser Leben vollzieht sich darin, ohne daß wir diese Dinge reflektieren. Sie sind uns so selbstverständlich wie die Luft, die wir atmen – abgesehen davon, daß wir über die Luft in letzter Zeit doch hin und wieder Grund haben nachzudenken. Und dann ist da noch etwas anderes, so grundlegend, daß selbst die Philosophen, die Zeit und Raum und Sprache erörterten, darüber nicht nachgedacht haben. Diese Sache ist so grundlegend, daß Gott sie gleich am ersten Tag erschaffen hat, als er nämlich sprach: »Es werde Licht!« »Und es ward Licht«, heißt es weiter, und dann lakonisch: »Und Gott sah, daß das Licht gut war.«

Auch wir halten es für gut, das Licht. Für sehr gut sogar. Ohne Licht wären wir aufgeschmissen. Aber es ist ja nun einmal da, seit jenem ersten Tag. Gott sei Dank. Nur wissen wir nicht viel darüber. Einige wissen noch etwas über die Natur des Lichtes aus dem Physik-Unterricht. Andere wissen sogar noch etwas über Elektrizität und das künstliche, von Menschen gemachte Licht. Aber was Licht ausmacht, wie es wirkt, was es bewirkt, wieviel verschiedene Arten von Licht es gibt und was man damit alles anstellen kann, das wissen nur wenige. Das Licht erscheint, wie gesagt, so selbstverständlich, daß niemand sich darüber Gedanken macht. Das einzige Buch über Licht, das ich kenne, ist erst ein paar Jahre alt. Es ist auch weder von einem Philosophen geschrieben, noch von einem Physiker oder einem Maler. Es stammt von einem Kameramann, wie man auf deutsch sagt, einem *chef opérateur* auf Französisch, einem *director of photography* auf Englisch: Henri Alekan.

Des Lumières et des ombres (»Von Lichtern und Schatten«) heißt sein Werk, und es behandelt Licht so umfassend, so eindringlich, beseelt, liebevoll und aufschlußreich, daß man als Leser hinterher mit völlig anderen Augen *das Licht der Welt* erblickt. Ja, man wundert sich aufs Äußerste, wie man etwas so Lebenswichtigem, Differenziertem und Vielschichtigem so wenig Bedeutung hat schenken können. Das Licht erscheint in einem anderen Licht, wenn

man von seiner Philosophie, seiner Psychologie und Metaphysik gelesen hat, und wenn man vom Lichtklima, der Lichtgestaltung, der plastischen Sprache des Lichts erfahren hat. Dabei ist der, der hier von der Geschichte des Lichts in der Architektur, der Malerei, der Photographie und im Film erzählt, gar



Wim Wenders (Mitte) 1987 auf dem Festival von Cannes nach der Vorführung von »Der Himmel über Berlin« mit Henri Alekan und Solveig Dommartin.

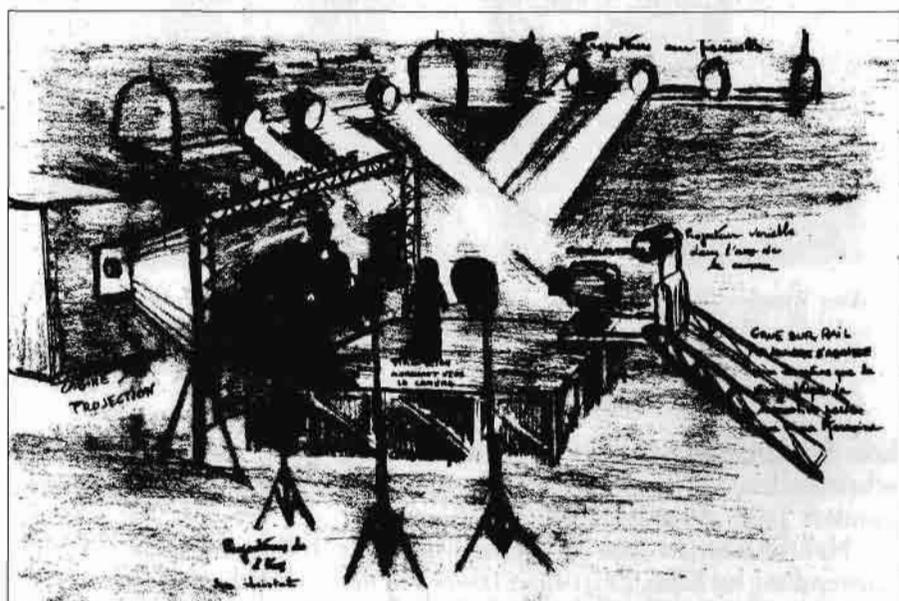
Foto: dpa

kein Schriftsteller, sondern vielmehr einer, der selbst *Licht-Geschichte* geschrieben hat, wie kaum ein anderer seiner Kollegen in der gerade erst einmal hundert Jahre alten Geschichte des Kinos.

Henri Alekan ist einer der großen Meister des Lichts, und nicht nur seiner Anwendung im Kino. Er ist einer seiner Pioniere und Erfinder, einer von denen, die noch Handwerker, Dichter, Denker und Maler gleichzeitig sein konnten. Henri wurde 1909 in Paris geboren. Er studierte zuerst an der *Arts et métiers*, einer Ingenieurschule, die im 18. Jahrhundert gegründet worden war und im Paris der 20er Jahre die einzige Möglichkeit darstellte, etwas zu

lernen, wenn man im weitesten Sinne etwas mit Optik zu tun haben wollte. Der Schule angegliedert ist das Museum *Les Arts mécaniques*, das eine komplette Darstellung der mechanischen Künste darbietet, deren Krönung um die Jahrhundertwende sicherlich die Erfindung des Kinos war, der photomechanischen Kunst par excellence. Anschließend besuchte Alekan das *Institut d'optique* und beendete dort sein Studium, bevor er Kameraassistent von so berühmten Kameramännern wurde wie Périal, Toporkoff, Kelber und vor allem Eugen Schufftan aus Breslau, seinem großen Lehrmeister, mit dem er lange Jahre zusammenarbeitete – auch an einigen klassischen Filmen der Filmgeschichte von Pabst, Siodmak und Carné.

Von 1940 an arbeitet er als selbständiger Kameramann, und einige der Filme, die er gleich nach der *Libération* drehte, erreichten Weltruhm, so wie *La Bataille du rail* oder *Les Maudits* von René Clément und vor allem *La Belle et la Bête*, jenes poetische Meisterwerk von Jean Cocteau, zu dessen Weltruhm nicht zuletzt das magische Licht von Henri Alekan beigetragen hat. Er ar-



Skizze von Henri Alekan (1947) zur Verwendung seines »Transflex«-Verfahrens in der Schlußszene von »Anna Karénine« von Julien Duvivier im Studio Sheperton

beitet auch mit Regisseuren wie André Cayatte, Marcel Carné, Yves Allegret, Abel Gance, Jules Dassin, Peter Ustinov, Henri Verneuil, Terence Young, Joseph Losey, William Wyler, Alain Robbe-Grillet, Raoul Ruiz und Amos Gitai.

Henri Alekan ist Erfinder eines neuen Trickverfahrens, *Transflex* genannt, das die schwerfällige und veraltete *Rückprojektion* überflüssig macht. Statt daß die Schauspieler vor einer Leinwand agierten, auf die von hinten Filmbilder als Hintergrund projiziert wurden (was zu einem erheblichen Verlust an Bildqualität führte), werden bei Alekans neuem Verfahren Projektor und Kamera gemeinsam vor der Leinwand postiert. Das projizierte bewegte Hintergrundbild wird übereinen halbdurchlässigen Spiegel in die Aufnahmeebene der Kamera hineingespiegelt und von der besonders reflexionsfähigen Leinwand zusammen mit der Vordergrundaktion der Schauspieler in die Aufnahmekamera zurückgeworfen.

Alekan hat auch mehrere Dokumentarfilme als Regisseur gezeichnet, darunter 1958 *L'Enfer de Rodin*. Dieser Kurzfilm zeigt als handelnde Personen nur Skulpturen Auguste Rodins, die aber im Licht von Henri Alekan und durch die Bewegungen der Lampen und der Kamera so lebendig werden, daß sie geradezu zu atmen beginnen.

Ich hatte das Privileg, zweimal mit Henri drehen zu dürfen, den *Stand der Dinge* 1981 und den *Himmel über Berlin* im Jahr 1986. Beide Filme tragen seine unverkennbare Handschrift, wobei der märchenhafte Charakter von *Himmel über Berlin* wohl Henris eigenen Neigungen mehr entsprach als die karge und nüchterne Atmosphäre vom *Stand der Dinge*. Ich erinnere mich, in beiden Filmen immer wieder aufs Neue von Henri verblüfft worden zu sein. Ich bin es gewohnt, meinem Kameramann Kadrierungen, Einstellungsgrößen und Schnittaufösungen immer sehr genau vorzugeben, ihm gleichzeitig aber jede Freiheit in Bezug auf das Lichtsetzen zu lassen. Ich bin in beiden Filmen, vor allem bei den ersten Innenaufnahmen, nervös im Hintergrund auf- und abgegangen und habe ungläubig die Verwandlung des Drehortes beäugt. Es wollte mir einfach nicht *einleuchten*, was Henri da für ein Licht machte.

Es gab eine für das Auge unentwirrbare Vielzahl von Schatten, die jeder naturalistischen Sehweise Hohn zu sprechen schienen. Da war keine einzige Lampe so gesetzt, wie ich es gewohnt war. Da herrschte ein Licht, das ich einfach nicht verstand, das aber, durch die Kamera und durch das Grauglas gesehen, Sinn zu machen schien, allerdings einen ganz eigenen, rätselhaften Sinn. Ich habe meine Besorgnis dann jeweils tunlichst für mich behalten, zumal ich ja wirklich sicher sein durfte, daß Henri schon wußte, was er tat. In

der Mustervorführung am folgenden Abend war ich dann umso mehr überrascht, was für ein Zauber an jenem Drehort stattgefunden hatte. Aus dem vermeintlichen Aschenputtel war in jedem Fall eine Prinzessin geworden. Henris Licht war einfach nach anderen Kriterien als realistischen oder naturalistischen ausgerichtet, das mußte ich mir immer wieder aufs Neue vor Augen halten.

Henri war nicht darauf aus, die Natur nachzumachen, sondern sie durch das Licht neu zu kreieren und zu transzendieren. *Licht zu machen* heißt für ihn nicht, einen Ort hell zu machen, sondern den Ort selbst zu *erhellen*. Henri machte an dem Ort und den Dingen und den Menschen das sichtbar, was vorher, ohne sein Licht, nicht zu sehen gewesen war, was ohne sein Licht auch unsichtbar geblieben wäre. Henris Licht ließ das Wesen von Orten, Menschen und Dingen aufleuchten, es schuf etwas, was vorher nicht dagewesen war. Es war also im wahrsten Sinne des Wortes, in seiner eigenen Sprache, eine *création*.

Sein Licht schuf einen neuen Raum, in dem auch eine andere Zeit herrschte und in dem eine andere Sprache gesprochen wurde, eine poetischere. Henri schuf eine Architektur aus Licht und Schatten, in der sich ein äußerst komplexes Gleichgewicht von hellen und dunklen Tönen, vom tiefen Schwarz bis zum hellsten Weiß aufbaute. Aus dem Gesamteindruck schälte sich dann auch jedes Detail deutlich hervor, ein jedes mit einem anderen Stellenwert. Auch jedes Gesicht erschien anders, und nach einer Weile begriff ich auch bei den Nahaufnahmen, daß Henri für jedes einzelne Gesicht ein dafür zutreffendes Licht suchte und fand, was dann diesem Gesicht durch den Film hindurch zu eigen blieb. So hat mich Dein Handwerk, Henri, immer aufs Neue verblüfft und überrascht, auch durch die Bescheidenheit und die leisen Töne, aus denen heraus es entstand.

Am besten erinnere ich mich in diesem Zusammenhang an unser gemeinsames Abenteuer in Hollywood. Da haben wir den Schluß vom *Stand der Dinge* gedreht. Der Regisseur des Films im Film – ich darf daran erinnern, daß er Friedrich M. heißt, in Anlehnung an den Namen Friedrich Wilhelm Murnau, des Sohnes der Stadt Bielefeld – trifft seinen Produzenten Gordon, der auf der Flucht vor seinen Mafiosi-Geldgebern ist, in dessen *Mobile Home*. Die beiden sollten sich auf einer langen Fahrt den Sunset Boulevard entlang aussprechen. Wir haben am Morgen die Szene mit den Schauspielern geprobt und entwickelt. Henri, Du hast, ruhig wie immer, dabei gegessen und zugehört. Und dann hast Du den Rest des Tages über mit Deiner Lichtmann-

schaft gearbeitet, während ich mit den Schauspielern die Szene im Hotel weiterentwickelt und aufgeschrieben habe.

Als ich am Abend wieder auf den Parkplatz kam, wo unser Wohnwagen stand, war aus dem Auto ein Weihnachtsbaum geworden. Auf dem Dach thronte ein mächtiges, über die Kanten hinausragendes Gerüst, von dem an allen Seiten Lampen herunterhingen. Und hinten drin in dem Wagen, wo eigentlich das Schlafabteil war, stand eine Art von improvisierter Lichtorgel, an die eine Unzahl von Reglern angeschlossen war. In diesem Kabelgewirr nahmst Du dann Platz. Im Wagen selbst, ich konnte es nicht fassen, stand keine einzige Lampe, und auch von den verschiedenen Kamerapositionen aus, die wir vorher durchgegangen waren, gab es keine zu sehen. Die Schauspieler konnten sich hin- und herbewegen, sogar aufstehen und im Wagen herumwandern, Du warst auf alles vorbereitet. Und dann sind wir die ganze Nacht und die folgenden Nächte immer wieder den Sunset Boulevard hinauf- und hinuntergefahren.

Auf jedes entgegenkommende Auto, jede Lichtreklame und jede Straßenlaterne, die wir passierten, konntest Du mit Deiner Lichtorgel und mit Deinen Lampen so reagieren, daß das natürlich einfallende Licht verstärkt wurde. Du hattest nicht genügend Finger an jeder Hand, um alle Regler zu bedienen. Magisch wechselte und wanderte das Licht mit den Gegebenheiten rundum. Es wirkte nach einer Weile so natürlich, daß wir Dich und Deine Lichtorgel ganz vergessen und einfach nur noch drauflos drehen konnten. Das Licht war immer da, wie von selbst, eben wie die selbstverständlichste und natürlichste Sache der Welt, und doch gleichzeitig so künstlich, daß man es in keinem Studio, vor keiner Frontprojektionsanlage, besser hätte imitieren können. Du saßest hinten an Deinen Reglern, strahlend wie ein Kind an seiner elektrischen Eisenbahn unter dem Weihnachtsbaum.

Und dann die abgebrühten, Perfektion gewohnten Elektriker aus Hollywood, die anfangs Deinen Weihnachtsbaum ein bißchen ironisch kommentiert und leicht geringschätzig betrachtet hatten. Im Lauf der Nacht haben sie immer staunendere Augen gemacht und schließlich, nach getaner Arbeit, im ersten Morgengrauen unseres letzten Drehtages, den fahrenden Weihnachtsbaum geradezu ehrfurchtsvoll wieder auseinandergebaut. Das hatten sie noch nie gesehen, daß man mit so einem kleinen Team und so vergleichsweise bescheidenen Mitteln eine so großartige und perfekte Wirkung erzielen konnte.

So stolz Du warst, gegen Ende Deiner Karriere auch tatsächlich einmal in Hollywood drehen zu können, ein Traum, der Dir ansonsten nicht erfüllt

worden war, und den Du Dir mit unserem kleinen Low-Budget- und Non-Union-Film sozusagen als Guerillakämpfer wahrgemacht hattest, so enttäuscht warst Du dann doch von diesem zweiwöchigen Aufenthalt dort. Ich erinnere mich vor allem an zwei Augenblicke. Der erste: Wir waren in Hollywood angekommen und in ein Motel am Santa Monica Boulevard eingezogen – beileibe kein teures Etablissement, sondern eher eine von Kleindarstellern, Rockmusikern und hoffnungsvollen zukünftigen Drehbuchautoren bevölkerte Billigunterkunft. Am nächsten Morgen hatte das Team frei, weil es noch viele Produktionsvorbereitungen zu treffen gab. Henri war am Frühstückstisch nicht dabei. Er sei wegen der Zeitumstellung schon sehr früh aufgestanden, jemand hatte ihn vor allen anderen alleine frühstücken und dann zu Fuß weggehen sehen. »Henri ist spazieren gegangen«, hieß es.

Henri war auch zum Mittagessen nicht zurück. Man machte sich Sorgen. Auch am Nachmittag tauchte er nicht auf. Man machte sich große Sorgen. Der Produktionsleiter teilte das Team in Suchmannschaften auf, die ausschwärzten, um Henri zu finden. Keine Spur. Henri war fort. Am Abend tauchte er dann plötzlich auf, sichtlich erschöpft und frustriert. Den ganzen Tag sei er unterwegs gewesen, berichtete er, zu Fuß, »auf der Suche nach dem Stadtzentrum.« Dabei sei er mehrfach von der Polizei aufgehalten worden. Es sei wohl anstößig, zumindest aber höchst unüblich, in dieser Stadt zu Fuß zu gehen. Aber gerade deswegen habe ihn der Ehrgeiz gepackt, und er habe nicht aufgeben wollen, das Stadtzentrum zu finden.

Wenn es so etwas in Los Angeles gäbe, Henri, ich bin sicher, Du hättest es ausgegraben. Dein Tagesmarsch hat uns alle noch bis ans Ende der Drehzeit belustigt. An jeder Straßenecke hieß es: »Auch hier hat Henri nach dem Zentrum gesucht«. Es schien Dir so sehr zu entsprechen, Deine Suche nach der Mitte. Zumindest kanntest Du nach Deinem Fußmarsch das Licht dieser Stadt.

Deine zweite Enttäuschung in Hollywood war das amerikanische Kopierwerk. Wir mußten lange suchen, um überhaupt ein Kopierwerk ausfindig zu machen, das es auf sich nehmen wollte, Schwarzweiß zu entwickeln und Muster zu liefern. Ich erinnere mich, wie man Dich dann besserwisserisch und von oben herab abgekanzelt hat, als Du mit Deinen Teströllchen ankamst. Du hast auf diesen Tests – zu Recht – bestanden, aber die Kopierwerkstechniker schienen das für eine Zumutung zu halten. Als ob ein europäischer Kameramann ihnen womöglich noch etwas in Sachen Schwarzweiß vormachen könnte! Schließlich hatten hier Martin Scorsese und Woody Allen in Schwarzweiß arbeiten lassen! Ich erinnere mich an das ungläubige Erstaunen und

schließlich die bittere Enttäuschung, als wir ein paar Tage später unsere ersten Muster sahen und es an der miserablen Qualität der Bilder klar wurde, daß Deine Tests in keiner Weise berücksichtigt worden waren.

Heute noch sehe ich Deine wutgeballte, erhobene Faust vor mir, diesen einzigen Ausbruch von Entrüstung, den ich bei Dir je erlebt habe – draußen vor dem Tor jenes so renommierten amerikanischen Kopierwerks, in dem von Deinem Handwerk, Henri, keiner mehr eine Ahnung hatte.

Dieses Handwerk hatte seine Tricks, wie jedes Hand-Werk. Da gab es zum Beispiel den Strumpf Deiner Mutter, Henri. Als wir anfangen, den *Stand der Dinge* zu drehen, erschienen Dir – zu Recht – die modernen Zeiss-Objektive zu überscharf, zu kalt, zu hart in Verbindung mit den heutigen Filmmaterialien, und so testeten wir eine Reihe von Diffusionsfiltern, um das Bild weicher zu bekommen. Das Ergebnis war auch ein wärmeres und lebendigeres Schwarzweiß-Bild, aber Du warst immer noch nicht zufrieden. Dir schwebte noch etwas anderes vor. Es fehlte Dir etwas in den Bildern, ein Klima, eine Atmosphäre.

Ja, und dann kam aus Paris *der Koffer* an. Ein alter, abgewetzter, unscheinbarer Koffer, der aber von Agnès, Deiner Assistentin, mit der größten Hochachtung und wie ein Koffer voller roher Eier behandelt wurde. Darin befanden sich alle möglichen Filter, handgemachte Apparaturen und Meßgeräte, und schließlich fördertest Du aus dem Gewusel ein Schächtelchen hervor, in dem ein unscheinbarer Ring lag, der mit einem Stückchen transparenten Stoffes bespannt war. Der Nylonstrumpf Deiner Mutter, so stellte sich heraus, aus der Anfangszeit dieser Damenmode, längst nicht mehr hergestellt. Dieser selbstgemachte Weichzeichner wurde vor dem Objektiv angebracht, es wurde erneut getestet, und das Resultat war verblüffend. Jetzt hatte das Schwarzweiß-Bild endlich jenen Charakter, der Dir vorgeschwebt hatte, jetzt lebte und vibrierte es. Neue Strümpfe, das war klar, brachten solche Magie nicht mehr zustande.

Wir haben dann den ganzen Film durch den Strumpf Deiner Mutter gedreht. Am Ende war der Ring so abgegriffen, das Stoff-Fetzchen darüber so dünn, so oft am Rand wieder geklebt und zum hundertsten Male gerade noch mal zusammengehalten, daß das Filterchen wie der größte Schatz behandelt wurde, nur von beiden Assistenten gleichzeitig appliziert und hinterher unter andächtiger Stille aller Umstehenden wieder verpackt. Bis zur letzten Einstellung hat der Strumpf dann auch mitgemacht. Dann hast Du ihn selbst weggepackt, in Deinen Koffer, ein bißchen wehmütig. Noch einmal ist er auch sicher nicht wieder ausgepackt worden.

So wie diesen Strumpf gab es in Deinem Koffer für jede Aufgabe eine Lösung, für jeden optischen Effekt ein meist selbstgebasteltes Mittel. All das, was heutzutage beim Drehen zumeist im Kopierwerk, *hinterher* und künstlich erledigt wird, konntest Du auch direkt in der Kamera herstellen. Beim *Himmel über Berlin* hattest Du dazu ausreichend Gelegenheit. Wenn eine Blende in der Kamera selbst gemacht werden konnte, wenn eine Doppelbelichtung gebraucht wurde, oder wenn ein Engelsflügel aus dem Nichts auftauchen und dann wieder verschwinden sollte, bekamst Du leuchtende Augen.

Dann kamen aus Deinem Koffer optische Spiegel, die in den verschiedensten Dosierungen in der einen oder anderen Richtung lichtdurchlässig waren, dann kamen Verlauffilter heraus, Nebelfilter, Sternfilter, Kreisblenden ... Dann wurde der Koffer zu einer Wunderkiste und Du, Henri, zum Zaubermeister. Und wenn es gar etwas zu erfinden gab, was noch nie gemacht worden war, und deshalb *nicht ging*, dann war das für Dich wie eine direkte Aufforderung. Am nächsten Tag kam prompt die Lösung – wie man zum Beispiel einen Übergang von Farbe in Schwarzweiß nicht als chemischen Vorgang, im Kopierwerk, sondern als optischen in der Kamera selbst herstellen konnte. Manchmal habe ich Deinen Experimentier- und Spieltrieb geradezu bremsen und eine von Dir vorgeschlagene Idee ablehnen müssen. Oft saß Dir dabei aber auch der Schalk im Nacken.

Wieviel Vorschläge Du allein dazu gemacht hast, wie man die Unsichtbarkeit der Engel für einen Schabernack ausnutzen könnte! Tausend Streiche kamen Dir dafür in den Sinn. Ich erinnere mich vor allem an den wiederkehrenden Vorschlag, daß doch der Engel auf einem Stuhl sitzen könne, auf den sich gerade auch eine hübsche Frau niederlassen wollte, und wie man das derart drehen könne, daß es den Anschein hätte, die Frau säße auf des Engels Schoß. Bei allem Eifer für Dein Handwerk und aller Begeisterung für die Modulation des Lichts bist Du im Herzen doch immer ein Kind geblieben, Henri, zu jedem Scherz und jedem Unfug allzeit aufgelegt. An einem Drehort mit Dir herrschte immer gute Laune, und wenn in einer Ecke irgendwo gelacht wurde, brauchte man sich gar nicht erst umzudrehen, um zu wissen, wo Du gerade warst.

Ich kann diese Geschichten gar nicht erzählen, ohne Louis Cochet zu erwähnen. 1933 habt Ihr Euch zum ersten Mal getroffen, Du warst schon Kameraassistent, Louis Oberbeleuchter. Seitdem habt Ihr mehr als 50 Jahre lang zusammengearbeitet. Und jedesmal, wenn ein interessantes Projekt Dich noch einmal aus dem Ruhestand herausgelockte, hast Du Louis angerufen, und Louis war auch jedesmal selbstverständlich mit von der Partie, als Dein

Chefelektriker und Oberbeleuchter, der er seit 1940 war. Ich erinnere mich, wie Ihr zwei immer die Köpfe zusammengesteckt und getuschelt habt. Dann lief Louis los, und Du hast Dich auf Deinen Stuhl gesetzt und mit ein paar Handzeichen alles dirigiert. Viel Reden brauchtet Ihr dann nicht mehr miteinander. Louis ging nicht zu seinen Lampen, er *lief*, und er stieg nicht von seiner Leiter, er *sprang*, auch als Achtzigjähriger. Gestatte mir die Freiheit, zu erwähnen, daß Louis ein Jahr älter ist als Du! Im Zirkuszelt, beim *Himmel über Berlin*, haben wir nur deshalb eine Woche länger gedreht als vorgesehen, weil Ihr zwei, Louis Cochet und Du, so vergnügt und zufrieden darin wart, in Eurem Element, und weil sich Euer Spaß auf uns alle übertragen hatte.

Licht ist wie Musik, hast Du uns erklärt. Mit einem Ton könne man eben eintönige Musik machen, mit einem zweiten könne man schon eine Spannung



Wim Wenders und Henri Alekan 1988 in Berlin bei der Verleihung der Filmbänder in Gold des Innenministeriums an die beiden für »Der Himmel über Berlin«. Hinten: Solveig Dommartin. Foto:dpa

erzeugen, mit dreien einen Dreiklang. Mit jeder Stimme, die dazu käme, wüchse das Klanggebäude, so wie das Licht mit jedem Scheinwerfer. Du hast am liebsten symphonisch komponiert, Henri.

Wir haben eine zweite Wohnwagenszene gedreht, beim *Himmel über Berlin*. Da gab es einen winzig kleinen Set, den Zirkuswohnwagen von Marion, vielleicht gerade einmal acht Quadratmeter groß. Der Engel kommt die junge Frau besuchen, setzt sich neben sie und hört ihren Gedanken zu. Ich habe gedacht: Naja, so ein kleiner Set, da wird Henri bald mit dem Ausleuchten fertig sein. Nach einer Stunde habe ich ins Studio hineingeschaut, und Du schienst auch tatsächlich fast bereit zu sein. Ein gutes Dutzend Scheinwerfer waren eingerichtet, immerhin, und Du machtest mir ein Zeichen: »Quand tu veux ...« – Wir können drehen, wann immer du willst. Aber es gab noch irgendein technisches Problem, ich weiß nicht mehr was, jedenfalls waren wir dann erst zwei Stunden später drehbereit. Und als ich wieder ins Studio kam, wollte ich meinen Augen nicht trauen: Statt des Dutzends Scheinwerfer standen jetzt ungefähr 30 in und um den winzigen Set herum. Aus der Kammermusik war zwischenzeitlich ein Symphonieorchester geworden. »Quand tu veux«, hast Du wieder lächelnd gesagt, ein bißchen scheinheilig. Noch heute kommen mir die Tränen, wenn ich an das Licht in diesem winzigen Drehort denke. Jeder Zentimeter hat davon innen geleuchtet, war da von Licht beseelt, und, ja, von Liebe.

In einer Zeit, in der immer mehr Arbeitsvorgänge automatisiert und standardisiert werden, in der das Kino immer mehr Industrie, Unterhaltungsindustrie wird, geht Deine Kunst verloren. Du bist heute bereits nicht mehr zu ersetzen, Henri. Schon in einiger Zeit wird das, was Du so selbstverständlich mit den Augen und mit dem Herzen gemacht hast, von Computern analysiert werden, und man wird versuchen, es zu imitieren. Aber Deine Kunst ist nicht zu imitieren. Sie war selbst von Anfang an nicht auf Imitation aus. Deine Kunst ist die *Hohe Schule des Lichts*, die nur aus dieser Liebe für das Kino, die Malerei, die Photographie und für die Poesie zusammen hat entstehen können. Deine Kunst – oder sollte ich sagen: Deine Wissenschaft – ist gemeinsam mit der Entwicklung des Kinos entstanden und von Dir zu einer Perfektion entwickelt worden, zu der nur ein Mann mit Deiner Ausbildung, Deiner Großzügigkeit, Deiner Weisheit, Deiner Beharrlichkeit, Deiner Geduld und mit Deinen Kinderaugen fähig war.

Für diese Kunst, Henri, erhältst Du heute abend diesen schönen Preis, für den kein anderer Licht-Bildner Dir den Rang streitig machen könnte. Deine Kunst, Henri, ist heute schon ein legendäres Denkmal der *Siebten Kunst*,

die mit dem 20. Jahrhundert geboren wurde, und als veralteter, photomechanischer Prozeß wohl auch mit diesem Jahrhundert sterben wird. Deine Kunst, Henri, ist die lebendige Poesie des Lichts in Raum und Zeit, die Sprache des Kinos in ihrer schönsten Form.