

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 29 (1987)

Heft: 156

Artikel: Der Himmel über Berlin von Wim Wenders : der veränderte Blick

Autor: Kremski, Peter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867252>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.12.2024

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



Bruno Ganz und Otto Sander, die beiden Engel Daniel und Cassiel

Wenn ich mich völlig von Deutschland entfremdet habe, werde ich dorthin zurückkehren, um einen Film zu machen. Den Film eines Besuchers aus dem Ausland.

Wim Wenders, 1980, während der Dreharbeiten zu HAMMETT in den USA.

Den Film, den Wenders 1980 ankündigt, dreht er zwischen dem 20. Oktober 1986 und dem 9. Februar 1987 in Berlin. Zehn Jahre ist es her, dass er zum letztenmal in Deutschland gefilmt hat. Der Blick scheint nun entfremdet genug, um diesem Land neue Perspektiven abzugewinnen zu können.

Der Blick, den Wenders in seinem neuen Film auf Deutschland, beziehungsweise auf Berlin wirft, ist tatsächlich befremdlich; für Verehrer seiner Filme dürfte DER HIMMEL ÜBER BERLIN eine beträchtliche Herausforderung darstellen. Wer nach PARIS, TEXAS erwartet hat, dass Wenders in dieser Richtung weitermacht, wird überrascht sein: DER HIMMEL ÜBER BERLIN ist ganz anders. Der Himmel über Berlin ist nicht vergleichbar mit dem Himmel über dem Monument Valley. Bei seiner Rückkehr nach Europa hat Wenders in der Tat Amerika hinter sich gelassen. Wollte PARIS, TEXAS in erster Linie *Kino* sein, so macht DER HIMMEL ÜBER BERLIN den Eindruck, vor allem *Kunst* sein zu wollen. In PARIS, TEXAS formulierte sich der Wunsch, eine einfache Geschichte zu erzählen; DER HIMMEL ÜBER BERLIN folgt dagegen

keiner geraden Erzähllinie, sondern überblendet surrealistisch eine ganze Reihe von Themen zu einem komplizierten Erzählgewebe, das auf den ersten Blick nicht eben leicht zu durchschauen ist.

Die Frage ist, wieweit hierbei der Einfluss von Wenders' Co-Autor Peter Handke zum Tragen kommt. Mit Handke verbindet Wenders eine lange Freundschaft; seit seinen Anfängen als Filmemacher hat Wenders auch immer mal wieder mit Handke zusammengearbeitet. Produkte der gemeinschaftlichen Bemühungen sind die Filme DREI AMERIKANISCHE LPS (1969), DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER (1971) und FALSCHER BEWEGUNG (1974). 1982 kündigte Wenders am Ende seines Kurzfilms REVERSED ANGLE an, als nächstes Handkes Tetralogie «Langsame Heimkehr» verfilmen zu wollen, aus der er das Theaterstück «Über die Dörfer» im selben Jahr für die Bühne inszenierte. Stattdessen realisierte er PARIS, TEXAS. Erst bei DER HIMMEL ÜBER BERLIN kam es wieder zu einer Zusammenarbeit mit Handke, der am Drehbuch mitgeschrieben hat. Die Themen und Motive des Filmemachers Wenders und des Schriftstellers Handke haben zweifellos viel miteinander zu tun; der eine ist sozusagen das *alter ego* des anderen. Aber die Beiträge Handkes zu den Wenders-Filmen haben auch immer dazu tendiert, die Filme von Wenders zu literarisieren. In DER HIMMEL ÜBER BERLIN drückt sich das zumindest darin aus, dass die Figuren sehr erlesene, gedanklich verdichtete Texte zu sprechen haben, die von normalsterblichen Zu-

Der veränderte Blick

schauern bei dem Tempo, mit dem sie vorgetragen werden, nicht immer mühelos erfasst werden können; es sind eben deutlich *geschriebene* Sätze, die gesprochen werden.

*

Das Pathos der sprachlichen Stilisierung, die Tiefe und Schwere der Gedankenwelt rührt aber daher, dass im Mittelpunkt der Geschichte zwei Engel namens Damiel und Cassiel stehen, die, eingebunden in eine grosse Engelschaar, ihren irdischen Dienst verrichten, indem sie wie eine himmlische Besatzungsmacht omnipräsent, aber für die Menschen unsichtbar durch Berlin patrouillieren. Und Engel reden eben wie Engel, etwas geschwollen und hochtrabend. Die Schutzpolizei der Engel eilt zwar bei jeder Gelegenheit – auf den Strassen, den Plätzen, in öffentlichen und privaten Räumen – beflissen auf die gebeutelten Stadtmenschen zu, um tröstend den Arm um sie zu legen und sich ihre Probleme und Nöte anzuhören, doch erweist sie sich in ihrer Schutzfunktion ansonsten völlig hilf- und wirkungslos.

Die Probleme der Menschen artikulieren sich nicht in Gesprächen, sondern im Gestammel ihrer Gedanken, die von den Engeln wie von geduldigen Seelenärzten abgehört werden. Während ihre Gedankenwelt offengelegt wird, bleiben die Menschen mit reglosen Gesichtern in ihrer Einsamkeit gefangen. In der Wahrnehmung durch die Engel, vom Film mit subjektivem Ton für den Zu-

schauer nachempfindbar gemacht, schwellen die inneren Notrufe der Menschen – besonders in einer beklemmenden U-Bahn-Szene – zu einem die himmlischen Helfer permanent überfordernden, kaum noch zu differenzierenden Stimmengewirr an. Die äussere Stille, mit der uns die Oberflächenrealität normalerweise begegnet, erweist sich beim Blick in die Köpfe als vorgetäuscht; hinter der Mauer des Schweigens artikulieren sich fetzenhaft Wünsche, Enttäuschungen, Sorgen, die, wären sie in der Realität tatsächlich zu vernehmen, für uns nicht zu ertragen wären; hier aber dringen sie als gebündelte Verzweiflung geräuschvoll auf die Engel ein. Der Ton verfremdet die inneren Stimmen, welche die ganz unkommunikativ geäusserten Gedanken zu inhalieren scheinen, so dass die ungeformten Gedankenfragmente akustisch oft nicht zu verstehen sind und nur eine Stimmung versammelten Unglücks erzeugen. Die unkontrollierte, automatisierte *innere* Sprachflut wird zum Ausdruck einer erschreckenden *äusseren* Sprachlosigkeit. Der Blick hinter die Fassade der Realität lässt eine zweite, verdeckte Realität zum Vorschein kommen. Wenders kann hier mit Bildern und Tönen aufwarten, wie man sie sicherlich im Film bisher noch nicht kannte.

*

Der Blick auf Deutschland aus der Perspektive von Engeln – fremder kann «der Film eines Besuchers aus dem



Bruno Ganz, Solveig Dommartin: Ein Engel verliebt sich in eine Frau ...

Ausland» wohl kaum erscheinen. Wenders subjektiviert die Wahrnehmung in Ton und Bild. Die Sichtweise der Engel bestimmt den Stil des Films.

Zwar verfügen die Engel über ganz andere Wahrnehmungsmöglichkeiten und ein ganz anderes Bewusstsein als die Menschen, andererseits ist ihre Weltsicht aber auch defizitär; sie haben den Durchblick, aber sie sind machtlos und handlungsunfähig. Aus dieser Diskrepanz entwickelt Wenders eine Geschichte.

Damiel ist es leid, immer nur beobachtender Aussenseiter zu sein; das beobachtende Ich will teilnehmen an der Welt und zum erlebenden und handelnden werden. Damiels Menschwerdung vollzieht sich über die idealisierende Liebe zu einer Trapezkünstlerin, deren einsame Monologe er besonders gern belauscht und der er auch einmal wie ein Versprechen im Traum erscheint. Trapezkünstlerinnen waren schon immer ein poetisches Bild romantischer Wunschprojektionen; wie könnte da ein zum idealisierenden Denken neigender Engel vor einer solchen Erscheinung, die sich bei ihren Trapezakten zudem noch Flügel anschnallt, gefeit sein. Ein Engel verliebt sich in eine Frau, die ihm wie ein Engel erscheint.

Wenn Damiel endlich Mensch geworden ist und sich auf die Suche nach seiner Traumfrau begibt, ändert sich der Stil des Films: die Schauplätze werden nicht mehr hastig ineinandergeschoben; die ziellos delirierenden Kamerabewegungen beruhigen sich; der Kamerablick assimiliert sich an die Normalsicht und rutscht in die Augenhöhe; die Gedanken äussern sich in Dialogen; die Spra-

che wird verständlicher; die irreal beleuchtete Welt wird wieder konventionalisiert; was bisher schwarzweiss gesehen wurde, schlägt nach schon vorher eingestreuten Visionen von Farbe vollends in Technicolor um. Die Begegnung des elitären Paares, das über ein hypersensibilisiertes Bewusstsein verfügt, stilisiert der Film abschliessend zum romantischen Sinnbild, das dem ausführlich inspizierten Elend der Welt die Utopie eines anderen Lebens entgegensetzt.

*

Wenders' Filme waren eigentlich immer Balladen der Einsamkeit, die von der Unmöglichkeit von Beziehungen erzählten, beziehungsweise aus der Perspektive des Mannes von der Abwesenheit der Frauen. PARIS, TEXAS muss Wenders selbst als so etwas wie ein Ventil empfunden haben: Nachdem er Mann und Frau, beziehungsweise Travis und Jane, sich hat aussprechen lassen, begann er, sich selber wohler zu fühlen, und spürte offenbar einen frischen Impuls zur Gestaltung neuer, positiver Utopien: «Jetzt will ich erzählen, von dem, was alles gehen könnte, von Liebe, die funktionieren könnte. Ich will utopischer erzählen.»

Wenders gab an, jetzt «keine Angst mehr vor Gefühlen» zu haben, er «werde jetzt hemmungslos Gefühle vermitteln». Und dieser Optimismus schlägt sich zwar im Finale seines neuen Films nieder, aber die Utopie, die er aufzeigt, formuliert er als allegorische Parabel. Bei aller



... die ihm wie ein Engel erscheint.

Sinnlichkeit der Darstellungsweise, entfaltet das Dargestellte selbst keine Sinnlichkeit. Die Utopie bleibt im Abstrakten, ist völlig dem Realen entzogen; sie kann funktionieren, weil sie absolut gesetzt ist und in der abschliessenden Stilisierung wie ein schöner, romantischer Traum erscheint; und nur in dieser Form vermag sie offenbar zu existieren. Gegen den deprimierenden Blick hinter die Fassaden hat es das verklärte Gegenbild am Ende ohnehin schwer, sich zu behaupten.

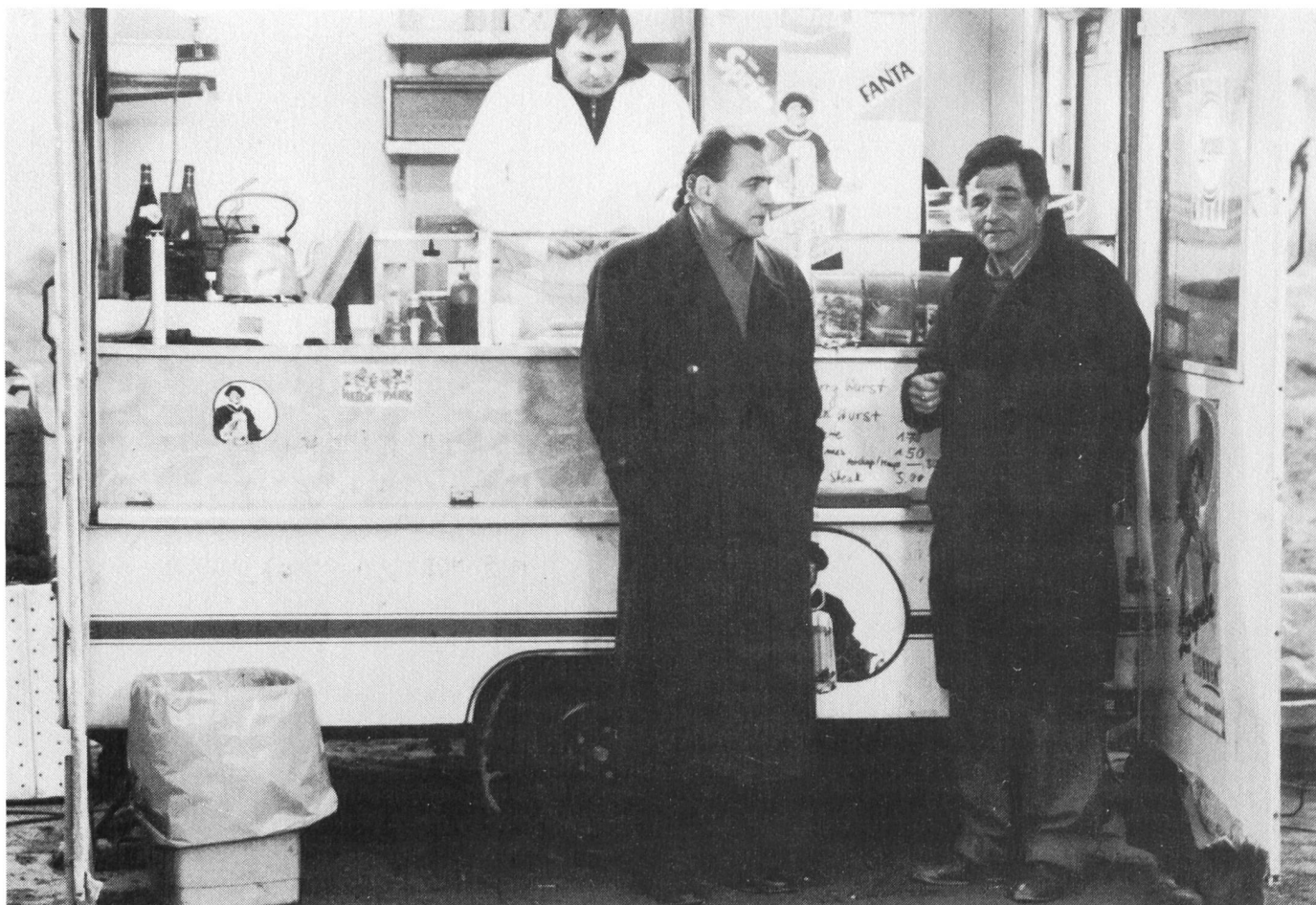
DER HIMMEL ÜBER BERLIN ist der ambitionierteste Film, den Wenders je gemacht hat, eine enorme Kunstanstrengung, der es aber gerade durch den verfremdeten Blick immer wieder auch in bemerkenswerter Weise gelingt, hinter die Dinge zu sehen und die Welt hinter den Dingen sichtbar werden zu lassen. Wenders' verbale Absichtserklärung aber, jetzt zu zeigen, wie etwas funktionieren könnte, das sich in seinen früheren Filmen als nicht funktionierend ausgewiesen hatte, ist kaum akzeptabel, wenn man die frühen Filme, an die man da vor allem denkt, und DER HIMMEL ÜBER BERLIN einander gegenüberstellt. Wie könnte die künstliche (wenn auch kunstvolle) Mischung aus Realismus und Romantik von DER HIMMEL ÜBER BERLIN eine Antwort geben auf den ganz andersgearteten Realismus solcher Filme wie ALICE IN DEN STÄDTEN und IM LAUF DER ZEIT? Das Kino, das Wim Wenders heute macht, hat sich zwar aus dem Kino, das er früher machte, entwickelt – thematische und motivische Bezüge lassen sich ohne weiteres herstellen –, aber es hat sich doch in der Realismus-Kon-

zeption soweit verändert, dass es kaum noch mit dem früheren vergleichbar erscheint. Die Personen in seinem neuen Film sind extreme Kunstfiguren, nicht mehr authentisch wirkende Charaktere. Wenn DER HIMMEL ÜBER BERLIN auf einen Film antworten kann, dann vielleicht auf FALSCHER BEWEGUNG, dessen Entwurf von Peter Handke stammte. Ansonsten kann man Wenders' HIMMEL ÜBER BERLIN als Beispiel für eine Einlösung von Sehnsüchten, wie es sie nur im Kino gibt, durchaus mögen – wobei einem allerdings missfallen könnte, dass sich der Film selbst so wichtig nimmt.

*

Von dem improvisierten Realismus solcher Filme wie ALICE IN DEN STÄDTEN oder IM LAUF DER ZEIT ist Wenders inzwischen weit entfernt, dahin führt auch kein Weg zurück, dafür ist Wenders zu sehr ein Virtuose der optischen Inszenierung geworden. Der Zugriff des Virtuosen ist es auch, der sich eine Vielfalt von Themen heranzieht und zu koordinieren versucht.

DER HIMMEL ÜBER BERLIN verknüpft die Menschwerdung eines Engels mit einer kino-romantischen Love Story zu einer utopischen Heilsverkündung, die den surrealistisch aufgebrochenen düsteren Zustand der Welt transzendental durchstösst. Damit verbinden sich philosophische und poetologische Reflexionen: über das Verhältnis von Ich und Welt; über die Qualitäten des kindlichen Bewusstseins, dessen Verlust dem Erwachsenen



Bruno Ganz und Peter Falk

das Paradies der wahren Empfindung verbaut; über Zeit, Raum, Licht, Farbe, Bewegung und Perspektive als Konstituenten filmischer Beschreibungen von Realität; und über die Macht der Poesie. Eingebettet wird das alles in ein ungewöhnliches Porträt der Stadt Berlin, in dem zeit- und menscheitsgeschichtliche Anmerkungen einen Bogen spannen von der Urzeit bis zum möglichen Ende. Die Komposition in Schwarzweiss und Farbe schwillt mit der Aufnahme und Verarbeitung all dieser Themen an zu der Symphonie einer Grosstadt, in der eine Stadtgeschichte wie die Weltgeschichte erscheint und zum allegorischen Modell wird.

*

Wenders' Utopie vom anderen Leben ist auch eine Hommage auf das Kino. Henri Alekan, der bald achtzigjährige Altmeister der Kamera, bei dem man unwillkürlich an Cocteau denkt – obwohl *LA BELLE ET LA BÊTE* der einzige Film ist, den Alekan für Cocteau fotografiert hat –, darf sich in Wenders' Film selbst ein Denkmal setzen. Die Welt, in der die schöne Trapezkünstlerin zu Hause ist, nennt sich liebevoll *Circus Alekan*, und das Berlin in Wenders' Film ist weitgehend die Erfindung dieses Inszenators des Lichts. Wunderbar, wie sich durch die Ausleuchtung der Innentotale eines Bunkers – Schauplatz von Film-im-Film-Aufnahmen – der Raum gespenstisch in Ebenen staffelt, um wie der Aufriss einer vielschichtigen Realität zu erscheinen.

Wenders hat seinen Film dem Vernehmen nach «allen ehemaligen Engeln und besonders Tarkowskij, Ozu und Truffaut» gewidmet. Man neigt bei Wenders immer noch dazu, mehr an Ford, Lang und Ray, als an andere Regisseure zu denken, denen er nahestehen könnte. Die Nennung der drei verstorbenen Regisseure im Zusammenhang mit seinem neuen Film muss man allerdings ernstnehmen, und man wird in dieser Würdigung eine zusätzliche Dimension seines Films erkennen müssen, welche die ohnehin schon reichlich vorhandene Komplexität noch erweitert. Bezeichnend ist, dass die Widmung keinen einzigen Amerikaner enthält, was angesichts dieses durch und durch unamerikanischen Films nicht zu verwundern braucht.

Ozu ist von Wenders immer schon als der Regisseur bezeichnet worden, dem er sich am meisten verpflichtet fühlt. *TOKYO-GA*, der Film, den Wenders vor *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* drehte, handelt von einer Stadt, die vielleicht einen Kontrapunkt zu Berlin darstellt, und von Ozu, der diese Stadt in seinen Filmen immer wieder beschrieben hat.

Mit Tarkowskij und, wie es scheint, gerade auch mit diesem letzten Film *OFFRET* verbindet Wenders' neuer Film: die manchmal bis zur Unverständlichkeit gehende Rätselhaftigkeit in der ästhetischen Vision; die Komplexität sich durchdringender Realitätsebenen, in der Innen- und Aussenwelt miteinander verschmelzen; der bis an die Grenze von Präntention und Penetranz gehende, zur Rhetorik werdende Kunstwille; die poetisch-prophetische



Der Engel nach seiner Menschwerdung

Deutung der Welt, die sich an ebendiese Welt in Form einer allegorisch verschlüsselten Botschaft richtet, deren Sinn sich im Detail erst nach wiederholter 'Lektüre' offenbaren kann.

Wie Truffaut in den Zusammenhang gerät, mag einen auf den ersten Blick besonders verwundern. Man hat zu sehr vergessen, dass Wenders sich schon in seinen Filmkritiken als ein Bewunderer des Franzosen bekannt hat. Auch Wenders' Co-Autor Handke nannte zu jener Zeit Truffaut einen der wenigen «europäischen Regisseure, die wirklich Bilder von einem möglichst menschlichen Zusammenleben geben». Dass sich an dieser Einschätzung nach bald zwanzig Jahren nichts geändert hat, zeigt DER HIMMEL ÜBER BERLIN, in dem die romantische Liebesgeschichte zwischen der Schönen und dem Engel sich als eine Enklave im Sinne Truffaut'scher Kinoräume behauptet. Über LA SIRENE DU MISSISSIPPI hat Wenders 1970 eine Kritik geschrieben. Die schöne Cathérine Deneuve spielt darin eine Frau namens Marion. Das ist auch der Name der von Wenders-Freundin Solveig Dommartin gespielten Trapezkünstlerin in DER HIMMEL ÜBER BERLIN. Und das ist nicht nur eine Hommage auf einen Regisseur, sondern auch eine Liebeserklärung an zwei Frauen.

*

Tarkowskij, Ozu und Truffaut zählt Wenders zu den Mensch gewordenen Engeln. Das erhält seinen Sinn dadurch, dass der Engel Daniel von Anfang an auch als

Künstler eingeführt wird. Wir hören ihn pathetisch deklamieren, reimen, schliesslich in einen Singsang verfallen, sehen, wie eine Schreibfeder ein Stück Papier beschriftet, nehmen Daniel, bevor er das erstmal als Person in Erscheinung tritt, bereits in der Schrift, der Stimme, dann gross als beobachtendes Auge wahr – und dann auch noch indirekt in dem, was sein Auge beobachtet, da das betrachtete Aussen durch den Blick subjektiviert ist. Der Engel ist Poet und künstlerisches Auge; seine Perspektive entspricht den Möglichkeiten des Kamerablicks.

Wenn er sich schliesslich als Mensch unter die Menschen begibt, kommt das einer Mission gleich, bei der man sicher sein darf, dass er sie in der Profession eines Künstlers – als Schriftsteller oder Filmemacher – ausführen wird. Er ist nicht die einzige Künstler-Figur in diesem Film. Da sind noch: die Trapezkünstlerin Marion, der Schauspieler Peter Falk (auch er drolligerweise ein ehemaliger, nach seiner Menschwerdung zum Film gestossener Engel, der in den Drehpausen sich überdies als Zeichner übt), der uralte Erzähler mit dem sinnfälligen Namen Homer, der nach all den Kriegsepen, welche die Realität im Laufe der Geschichte diktiert hat, von einem Epos des Friedens träumt und selbst – unsterblich – immer noch wie sein Held Odysseus, Ahnherr einiger Wenders-Protagonisten, über die Erde zu irren scheint. Hier zeigt sich eine thematische Kontinuität, die sich vor allem ihren Bezug sucht zu dem Handke/Wenders-Film FALSCHER BEWEGUNG, einer Auseinandersetzung mit

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