

»Botschaftsverkehr« von unten¹

Engel in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin*

Michael Braun

Engel sind im Sinne von Hartmut Rosa Boten des Unverfügbaren. Sie sind nicht beherrschbar und nicht benutzbar, dem identifizierenden Objektenden nicht zugänglich, aber sie können uns durchaus jederzeit affizieren: im Glauben an Schutzengel, im Gebet oder im Gedicht. Viermal erscheint Joseph im Matthäusevangelium ein Engel im Traum und sagt ihm, was zu tun ist. Patrick Roths Roman *SUNRISE. Das Buch Joseph* (2012) lässt Joseph geradezu physisch vom Engel anstoßen.² Dieser »Resonanzpunkt«³ der Unverfügbarkeit kommt in besonderem Maße im Film zum Ausdruck. Denn Engel im Film sind sichtbar gemachte Medien aus der Sphäre des eigentlich Unsichtbaren. Für Erzählungen geben sie oft erst nach ihrer Transformation in Menschengestalt etwas her. Diese Transfiguration passiert in Wim Wenders' Film *Der Himmel über Berlin* (1987) auf zweierlei Art: als narratologische Initiation (der

1 Der Beitrag verdankt sich ursprünglich einem Vortrag zu Wenders' Film in der Reihe *Interludium: Urbanität durch Dichte* des Kölner.Film.Kanon.Clubs vom 17. Januar 2019 an der Universität zu Köln. Teile des Vortrags sind publiziert in der online-zeitschrift *medi- enobservationen*; vgl. Michael Braun: Der Engel der Erzählung. Wim Wenders *Der Himmel über Berlin*, URL: <https://www.medienobservationen.de/2019/0204-braun/> [Zugriff vom 05.02.2022]. Ich danke Prof. Dr. Oliver Jahraus, Dr. Andre Kagelmann, Dr. Werner Kamp und Dr. Arno Meteling für aufmerksame Korrekture. – Alle Zitate aus dem Film folgen dem Drehbuch; vgl. Wim Wenders/Peter Handke: *Der Himmel über Berlin*. Ein Filmbuch, Frankfurt a.M. 1987. – Das Titelzitat stammt aus Sibylle Lewitscharoff: *Vom Guten, Wahren und Schönen*. Frankfurter und Zürcher Poetikvorlesungen, Frankfurt a.M. 2012, S. 136.

2 »Und der Engel stieß mit dem Bauch an die Stirn Josephs«; Patrick Roth: *SUNRISE. Das Buch Joseph*, Göttingen 2012, S. 95. Vgl. dazu Michaela Kopp-Marx/Georg Langenhorst (Hg.): *Die Wiederentdeckung der Bibel bei Patrick Roth. Von der »Christus-Trilogie« bis »SUNRISE. Das Buch Joseph«*, Göttingen 2014.

3 Hartmut Rosa: *Unverfügbarkeit*, Berlin 2020, S. 122.

zum Menschen verwandelte Engel bekommt eine Geschichte und kann sie erzählen) und als ein ästhetisches Ereignis (der Engel spürt das ›Gewicht der Welt‹, zeigt Farbe und lernt zu lieben). Mein Beitrag untersucht, wie die Erzählung zum Engel kommt, wie sie mit der Überdeterminiertheit dieser Figur umgeht⁴ und wie der dabei hergestellte Modus von Unverfügbarkeit in der Film-Story funktioniert. Es kommt dabei darauf an zu beobachten, wie der Regisseur den Engel der Erzählung als unbeherrschbare Sehnsuchtsfigur inszeniert, die im Film und vom Film besser erzählen kann als die darin vorkommenden Großstadtmenschen.

1. Was haben Engel im Film verloren?

Viel, wenn man die Engel-Filme von Frank Capras *Ist das Leben nicht schön?* (1946) über die *Drei Engel für Charlie* (Serie 1976–1981, Film 2000) und Brad Silberlings *City of Angels* (1998) bis zu Mitch Glazers *Passion Play* (2010) mustert, in denen die gottgleichen Gestalten sich ihre Flügel erst verdienen müssen oder als orthopädische Last empfinden. In Kevin Smiths *Dogma* (1999) verlieren die beiden Todesengel, gespielt von Matt Damon und Ben Affleck, am Ende ihre Flügel. Ein dunkler Engel kommt auch in Lars von Triers Film *The House That Jack Built* (2019) vor. Hier wird das filmische Resonanzproblem der Engel-Filme gleich evident: Wie kann der Film eine unsichtbare Figur visualisieren? Lars von Trier lässt seinen Engel als Voice Over sprechen und erst in einem wahrlich dantesken Epilog als sichtbare Figur erscheinen. Gespielt wird der Engel von Bruno Ganz, der kraft seines an Vergil gemahnenden Namens Verge die Hauptfigur, einen Serienmörder, zu dem infernalischen Ort führt, an den er gehört, die Hölle.

Aus dem Himmel kommt Bruno Ganz als Engel Damiel in Wenders' *Der Himmel über Berlin*. Auch er ist am Anfang dieses Films zunächst nur zu hören. Kurz darauf tritt er leibhaftig in Erscheinung, mit weißen Flügeln, auf der Turmuhr der Berliner Gedächtniskirche, später auf der Siegessäule stehend. Es ist ein ungewöhnlicher Engel, der ganz anders ›ausgeengelt‹ und vermenschlicht wird als in vergleichbaren Engel-Filmen. Das Ungewöhnliche besteht hier nicht einfach darin, dass aus dem Engel im Verlaufe des Films ein

4 Vgl. dazu Mario Grizelj: *Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur* (Klopstock – Kleist – Brentano), München 2018.

Mensch wird, sondern zeigt sich im Umstand, wie dieser Prozess in der Film-narration vonstattengeht. Wenders' Film erzählt also nicht nur von Engeln, er erzählt auch mit den Stimmen von Engeln und aus deren Perspektiven, und er erzählt vor allem davon, wie diese Erzählung von Engeln, also das Erzählen von Transzendtem, überhaupt in einem audiovisuellen Erzählmedium der Immanenz funktionieren kann, das ja, systemtheoretisch gesprochen, prinzipiell sein eigenes Sehen eigentlich gar nicht sehen kann, hier aber in gewisser Weise schon, insofern als das Kunststück darin besteht, mit dem Engel ein unsichtbares Wesen sichtbar zu machen.

Ich will nun in gebotener Kürze auf den Zusammenhang zwischen Engelfigur und Filmerzählung eingehen und werde mich dabei auf ein zentrales Element konzentrieren, das diese disparaten Aspekte zusammenhält: die Geschichte. Damit ist die Geschichte als *story* gemeint, die der Film erzählt, als Handlungskontinuum in der Zeit also, aber auch als *history*, als Zeit der Handlung, in der der Film spielt (kurz vor dem historischen Mauerfall), und zudem als Zeitgeschichte, in die er zurückführt (in die letzten Kriegsmonate und die Trümmerzeit danach und in die Topografie Berlins). Der Film erzählt also nicht nur – wie Morton Kyndrup 1999 in dem dänischen Filmjournal *p.o.v.* argumentiert⁵ – von einer Engelfigur, die sich eine Geschichte »erstreitet«, die sie wesentlich gar nicht hat und gar nicht haben darf, weil sie eben ein zeitloser Engel ist. Vielmehr erzählt der Film auch, wie er durch ein magisches, gewissermaßen überirdisches Medium selbst zum Film wird, und das auf ambivalente Weise: Mit den Engeln zelebriert Wenders' Film das Kino – und kritisiert es zugleich. Das Narrativ vom Engel, das sich mit dessen Mensch- und Kindwerdung zu einer Geschichte formt, ist das Geheimnis, auch die große Stärke und die vielleicht kleine Schwäche, die dieser Film hat, der es merkwürdigerweise nicht in die Kanonsammlung der Bundeszentrale für Politische Bildung geschafft hat, auf der Filmseite des amerikanischen Magazins *rolling stone* 2017 zu den meistüberschätzten Filmen aller Zeiten gezählt und

5 Vgl. Morten Kyndrup: Like a Film, Like a Child. Knowledge and Being in Wings of Desire, in: *p.o.v.* 8, 1999. URL: https://pov.imv.au.dk/Issue_08/section_2/artc2A.html [Zugriff vom 05.02.2022].

in der Forschung immer noch als Werk eines »Geschichtenverweigerer[s], der bisweilen Geschichten erzählt«, ⁶ wahrgenommen wird.

2. Daniel: Engel im Strom der Zeit

Der Film beginnt, nachdem die Credits abgelaufen sind, mit einer kurzen Einstellung auf den bewölkten Himmel. Dann öffnet sich leinwandgroß ein Auge, ein klassisches Motiv, mit dem der Film seine eigene Visualität ausstellt. Das Auge ist die »Schnittstelle von Zuschauer und Film«, ⁷ von Zeigen und Blicken, es ist das Auge der Kamera und das Auge des Betrachters, und es öffnet, wie es in Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) heißt, einen »gleitende[n], schwebende[n], überirdische[n]« und »unbewußt durchwirkte[n]« Raum. ⁸ In Wenders' Film ist es, so suggeriert die dritte Einstellung, das Auge eines Luftwesens, eines Engels eben, der die Welt von oben herab betrachtet, mit god's eye. Die Kamerafahrt über die Hochhausalleen von Berlin, die in ihrer Bedächtigkeit und Sanftheit charakteristisch ist für die Dramaturgie des Films, ist zirkulär und endet mit dem Blick von oben auf eine belebte Straßenkreuzung, auf der ein kleines Mädchen stehen bleibt und – wie wir als Zuschauer – den Blick nach oben richtet, dorthin, auf die Gedächtniskirche, wo der Engel steht.

Dieser *establishing shot* gibt einen Überblick über den Schauplatz und die Figuren der Sequenz. Der Zuschauer bekommt eine Orientierung, indem er den Raum mit der Kreuzung der impliziten »Resonanzachsen« ⁹ von Engel und Kind konfiguriert. Die Vertikalität dieser Blickachsen, die aus den sogenannten *point of view-shots* Denkbilder für den Zuschauer, *mental jumps*, machen, wäre eine gesonderte Betrachtung wert. Jedenfalls ist es sehr auffällig, dass der erste Satz im Film von einer sichtbaren Figur gesprochen wird, von

6 Jörn Glasenapp: Vom Geschichtenverweigerer, der bisweilen Geschichten erzählt, zum Geschichtenerzähler, der bisweilen Geschichten verweigert. Wim Wenders und seine Spielfilme, in: Film-Konzepte 50, H. 4: Wim Wenders, 2018, S. 3-16, hier: S. 3. Vgl. ebd., S. 7f.

7 Thomas Elsaesser/Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung, Hamburg 2007, S. 105.

8 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Dritte Fassung], in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 471-508, hier: S. 500. Benjamin zitiert hier aus Rudolf Arnheim: Film als Kunst, Berlin 1932.

9 Rosa, Unverfügbarkeit (Anm. 3), S. 32.

einem anderen Mädchen, das im Bus sitzt, innehält, nach oben schaut und ihre Nachbarin anspricht: »Guck mal!«

Damiel und sein Partner Cassiel haben eine metaphysische Vorgeschichte. Sie sind gefallene Erzengel. Sie wurden, weil sie unzufrieden sind mit Gottes Abkehr von der Welt, so verrät es Wenders' Treatment zum Film, verbannt auf einen der unwirtlichsten Orte der Erde, in die geteilte Nachkriegsstadt Berlin. Ihre Aufgabe ist »anschauen, sammeln, bezeugen, beglaubigen, wahren! Geist bleiben! Im Abstand bleiben! Im Wort bleiben!«¹⁰ Dabei müssen sie allein und ernst bleiben, können nicht ins Geschehen eingreifen und nur mit ihresgleichen durch Blicke oder Worte kommunizieren. Wenders' Engel sind Männer (und zwei Frauen), die bloß zuhören können und nichts von sich, viel aber von der Geschichte der Welt und der Menschen zu erzählen haben. Zur Dramaturgie von Wenders' Engeln gehört auch die durchgehende Schwarzweißsicht; *Engel sind schwarz und weiß*, wissen wir aus Ulla Berkéwicz' gleichnamigem Roman (1992) über einen dunklen Nazi-Engel. Engel haben ungehinderte Mobilität in Raum und Zeit. Und natürlich sind Engel prinzipiell unsichtbar; nur Kinder, wie die Mädchen am Anfang des Films, können sie offenbar sehen.

Und die Geschichte? Aus einer messianischen Sicht gibt es sie, wenn überhaupt, nur als erlöste Geschichte. Engel können diese Geschichte ebenso wie die Geschichten der Menschen – Weltzeit und Lebenszeit – nur studieren und notieren, in kleinen behelfsmäßigen Journalen. Das aber macht die Engel noch nicht filmerzählungsreif. Die fragmentarische Struktur der Engelreise durch Berlin widerspricht zunächst dem Erzählen. Es ist eine Art metaphysischer Dokumentarfilm, ein postkonventioneller Baukasten der filmischen Nachmoderne. Das hat die Kritik ab und zu moniert. Aber das ist nur die eine Seite der Medaille. Das Problem Damiels ist, dass er selbst keine Geschichte erzählen kann, weil er im Rahmen der Menschengeschichte keine hat. Ihm fehlen Biografie und historische Zeiterfahrung. Sobald er die Sehnsucht danach formuliert, ist der Sprung aus der Ewigkeit in die Vergänglichkeit, aus dem Jenseits ins Jetzt und Diesseits möglich. »Ja«, ruft Damiel aus: »Mir selber eine Geschichte erstreiten. Was ich weiß von meinem zeitlosen Herabschauen, verwandeln ins Aushalten eines jähren Anblicks, eines kurzen Aufschreis, eines stechenden Geruchs.«¹¹

10 Wenders/Handke, Ein Filmbuch (Anm. 1), S. 21.

11 Ebd., S. 84.

Bezeichnenderweise ereignet sich der *plotpoint* – die Transformation des Engels zum Menschen – an einem Schwellenort in Berlin, auf dem Todesstreifen auf der östlichen Seite der Mauer. Sie sollte noch fast drei Jahre stehen, nachdem der Film gedreht wurde. Für den Film, der im Ostsektor spielt, musste sie am Set nachgebaut werden. Wir sehen ein Niemandsland, eine Leerstelle im geografischen Gedächtnis der Stadt. Als Damiel die Seiten wechselt und, mit Benjamin gesprochen, in einen »vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raum«¹² eintritt, sieht man auf einmal seine Fußspuren im Sand. Der Engel verliert seine Aura; er bekommt Erdschwere, symbolisiert durch den Stein, den er von der Kommode einer Trapezkünstlerin entwendet hat und sich jetzt mit der Faust an die Stirn drückt: eine Affizierung mit dem sprichwörtlich irdischen Resonanzboden in genauer Umkehr von Rosas Transformations-Figur.¹³ Und die Figur wird nicht mehr in Schwarzweiß, der schöpfungseinteilenden Farbe der Engelsperspektive, gezeigt, sondern in Farbe. Sobald der Film übrigens, wie hier, in den Modus von Technicolor wechselt und den Engel sozusagen Farbe bekennen lässt, kann man die Transformation auch als eine Transfiguration (im Sinne von Theodor Ziolkowski) bezeichnen.¹⁴

Ab jetzt, das letzte Viertel des Films beginnt, bekommt der doppelt gefallene Engel eine Geschichte. Es ist seine Geschichte. Die absolute Metapher vom »Strom der Zeit«,¹⁵ die Wenders dafür gefunden hat, stammt aus dem Mythenvorrat der Philosophie und ist ein Vorläufer des Bewusstseinsstroms, der wiederum aus dem Stimmengewirr kommt, das die Engel hören. Diesem Strom des kollektiven Bewusstseins zu entsteigen, um Zuschauer des eigenen, individuellen Bewusstseins zu werden,¹⁶ ist ein eminent wichtiger Teil des Menschwerdungswunschs des Engels. Man steige nicht zweimal in den denselben Fluss, sagt Heraklit, und Damiel zitiert das, wenn er der Ewigkeit

12 Benjamin, Kunst im technischen Zeitalter (Anm. 8), S. 500.

13 Nicht der Mensch verändert sich mit der ihn affizierenden Welt, sondern der Engel transformiert sich zum Menschen und verändert dadurch die habituelle Wahrnehmung von Mensch und Welt; vgl. Rosa, Unverfügbarkeit (Anm. 3), S. 41f.

14 Vgl. Theodore Ziolkowski: *Fictional transfigurations of Jesus*, Princeton, N.J. 1972.

15 Vgl. Hans Blumenberg: *Quellen, Ströme, Eisberge. Über Metaphern*, hg. von Ulrich von Bülow und Dorit Krusche, Berlin 2012, S. 139f.

16 Blumenberg zeigt anhand von Husserls phänomenologischen Überlegungen (denen die Metapher vom Bewusstseinsstrom entstammt), »daß das Ich längst aus dem Bewußtseinsstrom herausgenommen sein muß, um sein Zuschauer werden zu können«; ebd., S. 112.

entrinnen und in den »Strom«¹⁷ der Zeit steigen will. Das gelingt, und damit es alle begreifen, lässt Wenders eine Zirkusartistin dies in der Originalfassung seines Films mit einem Schlusssatz aus dem Off bekräftigen: »Nous sommes embarque«, will heißen: »Wir sind eingeschifft«.¹⁸

Die Sehnsucht nach Erdenschwere und Zeitbewusstsein ist die eines verliebten Engels. Das Verliebtsein signalisiert in Rosas Terminologie eine doppelte Unverfügbarkeit, »weil sich nicht nur ›die andere Seite‹ unserer Verfügung entzieht, sondern auch ›die eigene Seite‹, das heißt unser *eigenes Begehren*«.¹⁹ Daniel hat die Artistin Marion gesehen. Sie gibt der Geschichte erstmalig Farbe, manchmal gewollt überzeichnet, und sie gibt dem Film eine Geschichte, die eines klassischen *love plots*. Der hat wiederum einen Sitz im Leben. Marion war die Debütrolle von Solveig Dommartin, die damals mit Wenders verheiratet war. Sie spricht im Film ihren französischen Akzent und ist im Zirkus »Alekan« angestellt, der mit seinem Namen dem wunderbaren Kameramann Henri Alekan (1909–2001) Tribut zollt, der beim Dreh des *Himmels über Berlin* fast 80 Jahre alt war.

Marion ist eine Tochter der Luft, eine Trapezkünstlerin. Gleich beim ersten Auftritt in der Manege, bei dem sie Daniel beobachtet, trägt sie künstliche Engelsflügel. Da werden sich zwei schon finden, so wird an die Erwartungserwartung der Zuschauer appelliert. Gemäß dem Repetitionsgebot aller Drehbuchratgeber, dass der Film seine *details on duty*²⁰ dem unterschiedlich vorgebildeten Publikum dreifach mitteilen muss, »once for the smart viewer, once for the average viewer, and once for the slow Joe in the back row«,²¹ lässt dann Wenders den Direktor und einen der Zirkusangestellten mit Blick auf Marion auch noch von einem »Engel«²² sprechen. Das sind zwei markante Stellen, an denen das Wort »Engel« im Film ausgesprochen und damit in den Resonanzraum der Story gebracht wird. Nur zwei weitere Male fällt der Begriff noch. Einmal am Ende, wo Daniel selbstgewiss resümiert: »Ich weiss jetzt, was kein Engel weiss«.²³ Und dann noch einmal – damit sind wir beim

17 Wenders/Handke, Ein Filmbuch (Anm. 1), S. 4.

18 Ebd., S. 170.

19 Rosa, Unverfügbarkeit (Anm. 3), S. 83; Kursivierung im Original.

20 Vgl. James Wood: Die Kunst des Erzählens, mit einem Vorwort von Daniel Kehlmann, aus dem Engl. übers. von Imma Klemm, Hamburg 2011, S. 64–92.

21 David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960, London 1985, S. 31.

22 Ebd., S. 37 u. 42.

23 Ebd., S. 168.

nächsten kleinen Kapitel – mitten im Film, ausgesprochen von der für die Transformationsfrage wichtigsten Figur des Films namens Homer.²⁴

3. Homer: Engel der Erzählung

Homer ist eine Filmfigur aus den Simpsons, aber natürlich allererst der Ahnherr des Erzählens, dem in der Forschung immer schon hohe Kunstfertigkeit (von Erich Auerbach bis Jonas Grethlein) bescheinigt wurde.²⁵ Homer ist in Wenders' Film ein alter, ja greiser Mann, gebrechlich und kurzatmig, gespielt von Curt Bois (1901–1991), der 1933 ins Exil ging, in *Casablanca* (1942) den Taschendieb Ugarte spielt und 1950 nach Deutschland zurückkehrte. Wir treffen ihn im *Himmel über Berlin* in der Bibliothek, genauer: der Berliner Staatsbibliothek. In Gottfried Benns gleichnamigem Gedicht ist sie »Hades« und »Himmel«,²⁶ in Wenders' Film ist die Bibliothek eine Lieblingswohnung der Engel, die sich gerne neben oder hinter die in Büchern versunkenen Leser stellen und ihnen über die Schulter schauen.

Homer ist, anders als die Engel, kein vertikaler Flaneur, sondern ein horizontaler Resonanz-Erinnerungsforscher, auf der Suche nach einer verlorenen Zeit, »Erzähler, Vorsänger und Tonangeber«²⁷ für die Menschen, die ihn aber nicht hören und kaum zur Kenntnis nehmen. Wir sehen ihn beim Betrachten von Fotobänden, die er von hinten aufblättert, beim Drehen eines Spielzeug-Karussells und in einer längeren Filmsequenz auf dem Potsdamer Platz, der, als die Mauer noch stand, Brachland war und nicht das Herz der Metropole von heute. Homer sucht die Orte der Geschichte seiner Jugend. Dabei wandelt er im Film den Anfang der *Ilias* ab: »Nenne mir, Muse, den armen, unsterblichen Sänger, der, von seinen sterblichen Zuhörern verlassen die Stimme verlor, wie er vom Engel der Erzählung zum unbeachteten oder verlachten Leiermann draußen an der Schwelle zum Niemandsland wurde.«²⁸ Das Zitat hat

24 Vgl. ebd., S. 60.

25 Vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/München 71982; Johannes Grethlein: *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*, München 2017.

26 Gottfried Benn: *Staatsbibliothek*, in: ders.: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Dritter Band, hg. von Dieter Wellershoff, Stuttgart [1986], S. 89.

27 Wenders/Handke, *Ein Filmbuch* (Anm. 1), S. 169.

28 Ebd., S. 69f.

ein metanarratives Potenzial. Es geht um den Bedeutungs- und Autoritätsverlust des Erzählers in der Moderne. So wie aus den Zuhörern Leser geworden sind, die statt im Kreis sitzend und einem Erzähler lauschend nur noch jeder für sich über ein Buch gebeugt sitzen, so ist aus dem Rhapsoden ein Erzähler geworden, der einsam ist, der keinen Rat mehr weiß und nur sich selbst erzählen kann, im Strom des eigenen Bewusstseins gefangen, angehört aber von Damiel, der ihn auf seiner Odyssee durch die geteilte Stadt begleitet. Der »Engel der Erzählung« ähnelt dem berühmten Engel der Geschichte auf Paul Klees Bild, das Benjamin 1921 erwarb und in seinen geschichtsphilosophischen Fragmenten kommentierte – eine Information, die wiederum (für den *slow Joe*) im Film explizit von einem Leser in der Staatsbibliothek laut gedacht wird. Homer hat sein Gesicht den Bildern einer Vergangenheit zugewendet, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft.

Es sind die Trümmer im Nachkriegsberlin, die in Originalaufnahmen ins Filmbild eingeschnitten werden. Homer ist kein Erzengel, sondern ein gefallener Erzählerengel, ein Erzähler ohne Zuhörer und ohne Zugehörigkeit, aber mit mächtig-resonanten Erinnerungen. Das ist von hohem Ernst, der einzig abgefedert wird durch eine andere Figur im Film, die zugleich eine Figur des Films ist, ein Serienheld aus der amerikanischen Krimiserie *Columbo* (1968–2003), eine Information, die wiederum ganz zeitgemäß und krimifreundlich im Film von Jugendlichen bestätigt wird, kurzum: Peter Falk.

4. Peter Falk: Der heilige Ernst der Komödie

In dieser Hinsicht wäre es verkürzt, Wenders' Film nur auf das Geschichtenerzählen festzulegen. Sicherlich ist das eine Konstante im Schaffen dieses großen Regisseurs des Neuen Deutschen Films. Aber sie wird durch Homers Hilfslosigkeit und die Fülle der höchstens angerissenen Geschichten der Städtebewohner auch eingeschränkt. Deshalb ist neben die Erzählung das Bild gesetzt, neben den Strom der Zeit die Fotografie. Wenders sagt:

Im Verhältnis von Geschichte und Bild ähnelt für mich die Geschichte einem Vampir, der versucht, dem Bild das Blut auszusaugen. Bilder sind sehr empfindlich [...]; sie wollen nichts tragen und transportieren: weder Botschaft

noch Bedeutung, weder Ziel noch Moral. Genau das wollen aber Geschichten.²⁹

In diesem Sinne – als Vorrang des Bildes vor der Geschichte – sind womöglich die Äußerungen des Regisseurs über das Making-of von *Der Himmel über Berlin* zu verstehen. Es sind Ausweichmanöver zur Verhütung von tieferer »Botenschaft und Bedeutung«. Im Interview auf der Bonus-DVD der restaurierten Filmfassung von 2018 spricht er von einem »Blindflug ohne Instrumente«.³⁰ Dem Film habe eigentlich kein fertiges Drehbuch vorgelegen. Das gilt besonders für die Auftritte von Peter Falk. Er kam kurzfristig zum Drehort nach Berlin, wurde so gut wie gar nicht gebrieft und entwickelte einige Szenen improvisatorisch, etwa die groteske Hutszene, als er sich nicht für die passende Kopfbedeckung entscheiden kann und dabei die Engel, die einmal behaupten, der erste Mensch hätte sie zum Lachen gebracht, zum Schmunzeln bringt. Bevorzugt treffen wir ihn da an, wo er sich auch als Columbo-Figur gerne aufhält, an Imbissbuden.

Peter Falk liebt Fotografien und Gesichter, er zeichnet gerne und bezeichnet die Statisten des Films im Film in seinem durchgängigen Englisch als »extra humans«.³¹ Mit Peter Falk beginnt, was Wenders im Making-of-Interview den »heiligen Ernst einer Komödie« genannt hat. Es ist Peter Falk, der seinerseits ein doppelt gefallener Engel ist: Er ist aus der göttlichen Ordnung gefallen und aus der Ordnung der Engel ausgeschieden. Und er inspiriert den zweifelnden Damiel dazu, ein Mensch zu werden. Als Damiel als Mensch erwacht, live und in Farbe vor dem westlichen Teil der bunt bemalten Mauer, da macht er die Augen auf und lacht. Der zweite Augenaufschlag im Film ist eine zweite Schöpfung, diesmal kein Ursprung, sondern ein Nachbild.

Lachen befreit und kompensiert. Damiel lacht, als ihm eine vom Hub-schrauber abgeworfene Ritterrüstung auf den Kopf fällt, die er später mit dem Erzengelhabitus ablegt und gegen einen kunterbunten Tiroleranzug eintauscht. Sein Eintritt in die Weltgeschichte ist von den Bildern aus Schau-

29 Wim Wenders: Unmögliche Geschichten. Vortrag auf einem Kolloquium über Erzähl-techniken, in: ders.: Logik der Bilder. Essays und Gespräche, hg. von Michael Töteberg, Frankfurt a.M. 1988, S. 68-77, hier: S. 71.

30 *Der Himmel über Berlin* wurde 1986/87 auf 35mm schwarz-weiß- und Farbenegativfilm im Format 1:1,66 gedreht und hatte bei den Filmfestspielen in Cannes 1987 Premiere; vgl. Wim Wenders Stiftung, URL: <https://wimwendersstiftung.de/digitalisierung/> [Zugriff vom 05.02.2022].

31 Wenders/Handke, Ein Filmbuch (Anm. 1), S. 73.

spiel und Film beeinflusst. Und diese Bilder sind oft grotesk, komödiantisch, Kommentare für den Witz der Unterhaltungsindustrie, die sich auch auf den Graffiti- und Mauerinschriften kenntlich macht; einmal ist der auf Becketts Nachkriegsstück anspielende Spruch zu lesen: »Warten auf Godard«.

Peter Falk befindet sich in Berlin – so die Story im Film –, um einen ziemlich schrägen, man könnte sagen: tarantinoesken World War II-Film zu drehen. Der »heilige Ernst«, den Peter Falk dem Film von Wenders gibt, besteht in seinem Realismus, auch wenn es sich nur um alltägliche Insignien wie Zigarette, Kaffeebecher, Imbissbude handelt. Das ist dem Konstruktivismus in den Szenen mit den Engeln förmlich entgegengesetzt, die das *Gedicht vom Kindsein* von dem am Drehbuch beteiligten Wenders-Freund Peter Handke zitieren und auf seraphische Dichter wie Rilke anspielen, dessen Engel-Gedichte Wenders' eigenen Worten zufolge nach seiner Rückkehr aus Amerika regelrecht verschlungen hat.

Auf diese Weise entkoppelt der Film die Differenzen von hohem und niedrigem Ton, von E- und U-Kultur, von Pathos und Komödie, von Schwarzweiß und Farbe, von Transzendenz und Immanenz, von säkularer Aggression und seraphischer Resonanz. Wenn Kommunikation, um ein letztes Mal hier Niklas Luhmann zu bemühen, »immer dann religiös ist, wenn sie Immanentes unter dem Gesichtspunkt der Transzendenz betrachtet«, ³² dann vertreten die Engel im *Himmel über Berlin* diese religiöse Kommunikation. Mit welcher Resonanz der seiner Aufgabe treue Engel Cassiel, der Transformationsverweigerer also, diese Aufgabe dann noch alleine ausüben kann, bleibt weiter zu erörtern.

5. Unverfügbarkeit als filmische Latenz

Ich fasse zusammen: Wenders' Film erzählt eine Engel-Transfiguration nach unten. Er inszeniert diese Geschichte nicht als orphischen Abgesang auf das Verschwinden der Engel, sondern als Figur der Latenz: Der *Himmel über Berlin* bringt den Himmel durch einen sanften Engelsturz zum Sprechen. Der Film entwickelt in einer Zeit, da »Tausende von Adressen für Anrufungen

32 Niklas Luhmann: Die Religion der Gesellschaft, hg. von André Kieserling, Frankfurt a.M. 2000, S. 77.

und kultbasierte Jenseitsvorstellungen«³³ vom Auslöschen bedroht sind, aus den entleerten Zeichen jene »Strategie[n] der Distanz und der Differenz«,³⁴ die Amelia Valtolina an Rilkes Werken als Medien der Vereinigung und des Verfügbarmachens von Unverfügbarem herausgearbeitet hat. Die narrativen Dimensionen der Engel-Geschichte, die Wenders als Film und als Film über den Film erzählt, sind verkörpert erstens in den Engeln, die Figuren des Unverfügbaren und Flaneure auf vertikalen Resonanzachsen sind, zweitens in der fiktiven Figur des Homer, der im Gestus eines Sehers die Menschheit an Liebe und Frieden und vor allem an ihre Begabung, ja Verpflichtung zum Erzählen erinnert, und drittens in der realen Figur von Peter Falk, der sich als Schauspieler selbst spielt und dem ernststen Spiel von der Menschwerdung eine komödiantische Note gibt. Der Engel der Erzählung ist vor allem eine Sehnsuchtsfigur. *Les ailes du désir*, *Wings of Desire*: Die anderssprachigen Filmtitel scheinen leicht beflügelter als der deutsche. Mal ganz abgesehen vom internationalen Erfolg des Films: Wenders war verblüfft, als er 2009 einer Vorführung seines Films in Tokyo beiwohnte und nur Frauen im Publikum sah. Das war, erklärten ihm die Gastgeber, eine Frage der Resonanz: weil Japanerinnen Männer schätzen, die nur zuhören.

Literaturverzeichnis

- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/München ⁷1982.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Dritte Fassung], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 471-508.
- Benn, Gottfried: *Staatsbibliothek*, in: ders.: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Dritter Band, hg. von Dieter Wellershoff, Stuttgart [1986], S. 89.
- Blumenberg, Hans: *Quellen, Ströme, Eisberge. Über Metaphern*, hg. von Ulrich von Bülow und Dorit Krusche, Berlin 2012.

33 Peter Sloterdijk: *Den Himmel zum Sprechen bringen. Über Theopoesie*, Frankfurt a.M. 2020, S. 111.

34 Amelia Valtolina: *In absentia. Zur Poetik der Latenz in Rainer Maria Rilkes Dichtkunst*, Tübingen 2021, S. 81.

- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London 1985.
- Braun, Michael: *Der Engel der Erzählung. Wim Wenders *Der Himmel über Berlin**, URL: <https://www.medienobservationen.de/2019/0204-braun/> [Zugriff vom 05.02.2022].
- Glaserapp, Jörn: Vom Geschichtenverweigerer, der bisweilen Geschichten erzählt, zum Geschichtenerzähler, der bisweilen Geschichten verweigert. Wim Wenders und seine Spielfilme, in: *Film-Konzepte* 50, H. 4: Wim Wenders, 2018, S. 3-16.
- Grethlein, Johannes: *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*, München 2017.
- Grizelj, Mario: *Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur (Klopstock – Kleist – Brentano)*, München 2018.
- Handke, Peter/Wenders, Wim: *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch*, Frankfurt a.M. 1987.
- Kopp-Marx, Michaela/Langenhorst, Georg (Hg.): *Die Wiederentdeckung der Bibel bei Patrick Roth. Von der »Christus-Trilogie« bis »SUNRISE. Das Buch Joseph«*, Göttingen 2014.
- Kyndrup, Morten: *Like a Film, Like a Child. Knowledge and Being in Wings of Desire*, in: *p.o.v.* 8, 1999. URL: https://pov.imv.au.dk/Issue_08/section_2/artc2A.html [Zugriff vom 05.02.2022].
- Lewitscharoff, Sibylle: *Vom Guten, Wahren und Schönen. Frankfurter und Zürcher Poetikvorlesungen*, Frankfurt a.M. 2012.
- Luhmann, Niklas: *Die Religion der Gesellschaft*, hg. von André Kieserling, Frankfurt a.M. 2000.
- Rosa, Hartmut: *Unverfügbarkeit*, Berlin 2020.
- Roth, Patrick: *SUNRISE. Das Buch Joseph*, Göttingen 2012.
- Sloterdijk, Peter: *Den Himmel zum Sprechen bringen. Über Theopoesie*, Frankfurt a.M. 2020.
- Valtolina, Amelia: *In absentia. Zur Poetik der Latenz in Rainer Maria Rilkes Dichtkunst*, Tübingen 2021.
- Wenders, Wim: *Unmögliche Geschichten. Vortrag auf einem Kolloquium über Erzähltechniken*, in: *ders.: Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, hg. von Michael Töteberg, Frankfurt a.M. 1988, S. 68-77.
- Wood, James: *Die Kunst des Erzählens*, mit einem Vorwort von Daniel Kehlmann, aus dem Engl. übers. von Imma Klemm, Hamburg 2011.
- Ziolkowski, Theodore: *Fictional transfigurations of Jesus*, Princeton, N.J. 1972.

