

Armin Kerber

DER STURZ DER ENGEL

Wim Wenders: «Der Himmel über Berlin»

In: Nebelhorn, Magazin für Politik und Kultur Konstanz, Nr. 79, Dezember 87

Engel sind bekanntlich diejenigen Geschöpfe, welche die frohe Botschaft im Himmel und auf Erden verkünden. Boten des Heils, kommen sie einzig ihrem göttlichen Auftrag nach, ohne doch selbst Götter zu sein. Im Glauben der Kinder hat jeder Mensch seinen eigenen Schutzengel, der sich um ihn sorgt. Und die Katastrophe, die man erfährt, wenn man zum ersten Mal von seinem metaphysischen Vertrauten sich im Stich gelassen fühlt, ist der Anfang aller kindlicher Zweifel an Gott und allen Geistern.

Wim Wenders, der seinen neuesten Film *Der Himmel über Berlin* mit einem Kindergedicht Peter Handkes eröffnet, macht den alten Wunder-Glauben mit einem genial einfachen «Kino-Trick» wieder lebendig. Er führt uns, den Zuschauern, die Engel als leibhaftig sicht- und hörbare Wesen vor, Menschen wie du und ich, mit Mantel, Schal und Falten im Gesicht. Nur für die Protagonisten auf der Leinwand, die Einwohner Berlins, bleiben die Engel unsichtbar – mit Ausnahme natürlich der Kinder: Sie lächeln den Engeln zu.

So teilen wir als das Publikum nicht nur die kindliche Perspektive, obendrein werden wir auch Zeugen, ja Mitverschwörer in einem «unerhörten» Geschehen. Und zugleich hören wir, da Engeln die Gabe des Gedankenlesens eigen ist – das ist der dramaturgisch geschickte Schachzug von Wim Wenders – all die inneren Monologe der Menschen mit, denen sich die Engel, durch die Strassen und Häuser Berlins schlendernd und fliegend, Schutz gebend nähern.

Mit dieser im Grunde verblüffend einfachen Konstruktion liefert Wenders freilich weder Götterbeschwörung noch sonstige Reaktivierung einer abgelaufenen Metaphysik. Trotz der teilweise nervtötend «mythelnden» Diktion der Handkeschen Monologe behalten die Engel ihre profane, ihre moderne Gestalt. Zwar können sie Passanten der Stadt durch schlichtes Handauflegen Kraft und Mut überbringen, veranlassen sie, Dinge gegen den Strich der normalen Ordnung zu wagen; ihr Auftraggeber aber hat sich offensichtlich in Luft aufgelöst. Von Gott oder sonstigen Instanzen ist in diesem Film nichts zu sehen und zu spüren.

Die Engel bei Wim Wenders sind genauso gottverlassen wie die Menschen. Und unerschütterlich tun sie ihre Pflicht, immer im Bewusstsein des Scheiterns, ähnlich wie Melvilles *Eiskalter Engel* Alain Delon. Den Selbstmörder auf dem nächtlichen Europa-Center, fahl erleuchtet vom kreiselnden Mercedes-

Stern, kann Otto Sanders begütigende Engelshand nicht an seinem tödlichen Entschluss hindern.

Kinderglaube und Katastrophe, immer wieder eingeblendet durch die in Berlin unzähligen Erinnerungsfragmente des national sozialistischen Terrors, bringt der Film auf einen scheinbar unmöglichen Nenner. Wim Wenders' Engel sind Heilsboten ohne Auftraggeber, bringen Geschichte in Gang, ohne doch selbst Geschichte zu besitzen; ihre Distanz zur Welt ist grenzenlos, ihr Zustand ist jenseits der Liebe. Ihre größte Qualität: die Kunst zu fliegen, die Wenders zu eindringlichen Schnitt-Sequenzen beflügelt. Diese Engel haben die Kraft der reinen Intuition. Sie spüren alles, was die Menschen empfinden – um den Preis des eigenen Ausgeschlossenseins.

Die Berliner Staatsbibliothek ist folgerichtig der Ort ihrer Heimat, dieser wunderbare Schlupfwinkel der heimatlosen Intellektuellen und überfliegenden Gedankenkünstler, kurz: aller Tatenlosen. An diesem Punkt der geistigen Ruhe verbringen die Engel ihre Nächte, hier taucht der halberblindete, vom Curt Bois erschütternd gespielte Greis Homer zum ersten Mal auf.

Ihn, den monomanischen Geschichtenerzähler, sehen wir wieder auf den Ruinen des alten Potsdamer Platzes, den er nicht mehr wieder erkennt. Der Alles überblickende Erzähler hat seine Orientierung verloren, ohne weitere Beziehung zum Geschehen geistert er durch den Film, gelegentlich getröstet von einem Engel, nicht mehr als ein kleines Partikel im Treiben der Großstadt.

Nicht aus der allmächtigen Perspektive eines Homer öffnet sich uns der Blick auf Berlin; wir sind zugleich in den Köpfen und in den Herzen der Passanten, deren innere Stimmen wir hören, deren unterschiedliche Physiognomien wir in genau getroffenen schwarz-weiß Bildern sehen.

So erzählt eine Stadt ihre Geschichte tatsächlich von innen. Scheinbar handlungslos, ohne große Dialoge, ohne die Lüge des fernsehgerechten Schnappschusses und ohne den veristischen Zwang des dokumentarischen Reports reißen sich Bilder an Bilder, türmen sich Ausschnitte und Szenen aufeinander und verdichten sich zum grandiosen Panoptikum «Berlin».

So gedankenverloren und zielsicher zugleich Wenders den Zuschauer mit Engelshand durchs Labyrinth der Metropole führt, so überanstrengt und bemüht zeigt er im zweiten Teil vom *Himmel über Berlin* seine Ansichten der Liebe. Die Handlung kommt in Gang und der großartig eröffnete Film verliert an Gesicht. Während der Engel Cassiel (Otto Sander) bei den anderen Engel-Kollegen verbleibt, steigt sein Geführte Damiel (Bruno Ganz) aus seinem metaphysischen Zustand aus. Er verwandelt sich in Fleisch und Blut, um die Liebe mit der Trapezkünstlerin Marion (Solveig Dommartin) zu erleben, die er – noch als Engel – durch den Himmel der Zirkuskuppel hat fliegen sehen.

Man glaubt Bruno Ganz zunächst seinen – nun in Farbe erzählten – Zustand «diesseits der Liebe», seine kindliche Freude an den neu gewonnenen Freiheiten einer irdischen Existenz. Damiel trinkt Kaffee am Kiosk, tatsächlich zum ersten Mal in seinem Leben, er spürt Kälte und sieht Farben. Dieser Sinneswandel mag beeindruckend sein, sein innerstes Motiv freilich, die Liebe zu Marion, bleibt vage und äusserlich.

Erst am Ende des Filmes treffen die beiden zur Liebe Bestimmten aufeinander, in einer traumhaft schönen «Kino»-Bar à la Hopper & Chandler. Alles ist hier inszeniert, Wenders behauptet grosses Kino, ohne doch über die entsprechenden Mittel, und sei es des Melodrams, zu verfügen. Kein suchender Blick, kein tastender Dialog ist den Liebenden vergönnt. Und ohne Umschweife eröffnet Marion Damiel ihre Leidenschaft, indem sie sich sogleich in einen langen Monolog stürzt und ohne Punkt und Komma dem andächtig lauschenden Bruno Ganz ihre gesamte Lebensgeschichte und -philosophie unterbreitet. Dieser – von Gott, der Welt und seinem Regisseur alleingelassen – beendet zu guter letzt den nicht enden wollenden Wortschwall mit einem Kuss.

Keine Annäherung, keine Facetten und Nuancen – um das Spiel der Erotik und der Liebe drückt sich der Film herum wie ein unaufgeklärter Anfänger. Stattdessen verfällt er einer planer, platt existentialistischen Apotheose einer abstrakten Liebe, für deren konkrete Geschichte Wenders keine andere Dramaturgie eingefallen ist als blosser Behauptung und überfallartige Schnittwechsel ins Gesicht seiner Hauptdarstellerin.

In dieser Figur der Trapezkünstlerin hat Wenders vergeblich versucht, eine höchst reale Gegenkraft zum Schwebestand der Engel zu entwerfen: Marion fliegt schliesslich aus eigener Kraft, ohne metaphysische und filmische Hilfsmittel wie die Engel. Ihre rein theatrale Kunst am Trapez zeichnet Wenders zwar in wunderbaren, von ikonographischer Phantasie gesättigten Einstellungen und Kamerafahrten nach – und dennoch bleibt ihre «Kunst des Fliegens» blass. Denn die Faszination des Zirkus-Himmels ist nicht so geradlinig übersetzbar in die Bilderwelt des Kinos, wie es Wenders behauptet. Und die Verwechslung der Medien rächt sich: Mit Spannung haben wir zugesehen, wie in faszinierenden Bild-Montagen sich die Engel von der Siegestsäule Berlins herab auf die Stadt fallen liessen. Die eingeübten Trapezschwünge einer trainingsfleissigen Schauspielerin ringen uns dagegen – im Kino – keinen einzigen Begeisterungsschrei ab.

So mag Wim Wenders im Stile des frühen Bergmans schimmernden Vollmond einblenden und die Welt der Artisten in der Enge des Zirkuswagens mit raffinierten Überblendungen zu bannen suchen – die Lakonie freilich, mit der er zu Beginn die Einsamkeiten der Metropole erst zum Schillern gebracht hat, kippt um in Aufdringlichkeit und falsches Pathos.

Das Punk-Spektakel, das Nick Cave und Blixa Bargeld als Eröffnung des Liebes-Showdowns zwischen Damiel und Marion inszenieren, wirkt wie blosse Staffage, erinnert man sich etwa an das Yardbirds-Konzert in Antonionis *BLOW-UP*. Beeindruckend bleibt bei Wenders bezeichnenderweise nur der doppelte, sich melancholisch verschiebende Schattenriss des Engels Cassiel, der von der Bühne herab das wilde Treiben und die Hetzjagd seines ehemaligen Kollegen nach der schönen Frau stumm beobachtet, unsichtbar neben dem kreischenden Lead-Sänger stehend.

Diese kleine Szene mit Otto Sander macht deutlich, was die Kunst des Filmemachers Wim Wenders auszeichnet. Keine Rasanz und Hexenkessel, keine aufklaffenden Abgründe und heisse Leidenschaften erschaffen die Intensität seiner Filme, sondern eine kühle, aus der Distanz geborene Intuition für die Menschen; eine Einfühlungsgabe, die durch die Verzweiflungen und Härten seiner Figuren hindurch die Treue und Liebe zu ihnen bewahrt.

So sehr sich Wim Wenders im *Himmel über Berlin* bemüht, seinen einsamen Engels-Blick abzustreifen und seine Position der Distanz aufzugeben, so hoch ist der Preis, den er dafür zahlt: es ist der Verrat an seinen Figuren. Wo Wenders die Intensität der Liebenden zeigen will, wird er doch nur zum omnipotenten Inszenator einer unglaubwürdigen Liebe. Und wenn er für die Wandlung der Engel in Menschen plädiert, so vergisst er, dass die Menschen darüber ihre Schutzengel verlieren. Und diesen Verlust kann keine Liebesgeschichte der Welt ersetzen. Denn diese kann immer – wie der Film selbst fatalerweise belegt – in unfreiwilligster Form misslingen.