

Michael Braun

## Der Engel der Erzählung Wim Wenders *Der Himmel über Berlin*<sup>1</sup>

*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* auf zweierlei Art: als narratologische Initiation (der 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). Der Beitrag untersucht, wie die Erzählung zum Engel kommt und wie der so hergestellte Zusammenhang zwischen Engelfigur und erzählter Geschichte filmisch funktioniert. Ausgangsthese ist: Der Regisseur zeigt, dass der Engel der Erzählung eine Sehnsuchtsfigur ist, die im Film und vom Film besser erzählen kann als die darin vorkommenden Großstadtmenschen.*

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) bis Mitch Glazers *Passion Play* (2010) mustert, in denen die gottgleichen Gestalten ihre Flügel sich 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 aktuellem Film *The House That Jack Built* (2019) vor. Hier wird das Hauptproblem 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 auftauchen. Gespielt wird der Engel von Bruno

---

<sup>1</sup> Der Beitrag verdankt sich einem einführenden Vortrag zu Wim Wenders' Film in der Reihe „Interludium: Urbanität durch Dichte“ des Kölner-Film.Kanon.Clubs am 17. Januar 2019 an der Universität zu Köln. Ich danke den Erfindern und Veranstaltern der Reihe, Dr. Andre Kagelmann und Dr. Arno Meteling, sowie den Teilnehmern des Filmabends für die anregende Diskussion und Dr. Werner Kamp und Oliver Jahraus für wie immer aufmerksame Korrekturen.

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 Daniel in Wim 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 Turmruine der Berliner Gedächtniskirche, später der Siegessäule, stehend. Es ist ein ungewöhnlicher Engel, der ganz anders 'ausgeengelt' und vermenschlicht wird als in vergleichbaren Engelfilmen. Das Ungewöhnliche besteht hier nicht einfach darin, *dass* aus dem Engel im Verlaufe des Films ein Mensch wird, sondern im Umstand, *wie* dieser Prozess in der Filmnarration vonstatten geht. 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 Transzendentem, 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 Topographie Berlins). Der Film erzählt also nicht nur – wie Morton Kyntrup 1999 in dem dänischen Filmjournal *p.o.v.* argumentiert – 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 und auf der Filmseite des amerikanischen Magazins *rolling stone* 2017 zu den meistüberschätzten Filmen aller Zeiten gezählt wird.

### 1. Damiel: 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“ (Thomas Elsaesser), 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 „gleitenden, schwebenden, überirdischen“ und „unbewußt durchwirkten“ Raum. 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 Sanfttheit 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, und er gibt dem Zuschauer eine Orientierung, indem er den Raum mit der Kreuzung der impliziten Blickachsen von Engel und Kind konfiguriert. Die Vertikalität dieser Blickachsen, die aus den sogenannten *point of view-shots mental jumps* machen, Denkbilder für den Zuschauer, wäre eine gesonderte Betrachtung wert. Jedenfalls ist es auffällig, dass der erste Satz im Film von einer sichtbaren Figur gesprochen wird, von einem anderen Mädchen, das im Bus sitzt, innehält, nach oben schaut und ihre Nachbarin anspricht: „Guck mal!“

Damiel und sein Partner Cassiel sind gefallene Erzengel. Sie wurden, weil sie unzufrieden sind mit Gottes Abkehr von der Welt, so verrät es Wim Wenders' Treatment zum Film, verbannt auf einen der unwirtlichen-

ten Orte der Erde, in die geteilte Nachkriegsstadt Berlin. Ihre Aufgabe ist „anschauen, sammeln, bezeugen, beglaubigen, wahren, Geist bleiben, im Abstand bleiben, im Wort bleiben“. Dabei müssen sie allein und ernst bleiben, können nicht ins Geschehen eingreifen und nur mit ihresgleichen durch Blicke oder Worte kommunizieren. Wim Wenders' Engel sind Männer (und zwei Frauen), die bloß zuhören können und nichts von sich, wohl aber von der Geschichte der Welt und der Menschen zu erzählen haben. Zur Dramaturgie von Wim 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. Engel sind 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 keine hat. Keine Biographie, keine 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.“

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, während der Film gedreht wurde. Für den Film, der im Ostsektor spielt, musste sie am Set nachgebaut werden. Wir sehen ein Niemandsland, eine Leerstelle im geographischen Gedächtnis der Stadt. Als Damiel die Seiten wechselt und, mit Benjamin gesprochen, in einen „vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raum“ 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 an die Stirn drückt. 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.

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“, die Wim Wim 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, und der Teil des Menschwerdungswunschs des Engels ist. Man steige nicht zweimal in den denselben Fluss, sagt Heraklit, und Daniel zitiert das, wenn er der Ewigkeit entrinnen und in den „Fluss“ der Zeit steigen will. Das gelingt, und damit es alle begreifen, lässt Wim Wenders eine Zirkusartistin dies in der Originalfassung seines Films mit einem Schlusssatz aus dem Off bekräftigen: „Nous sommes embarque“ („Wir sind an Bord“).

Die Sehnsucht nach Erdschwere und Zeitbewusstsein ist die eines verliebten Engels. 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 Wim 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 Engelsflügel. Da werden sich die zwei schon finden, soll wohl der Zuschauer denken. Gemäß dem Repetitionsgesetz, dass der Film seine *details on duty* 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 last row“ (David Bordwell), lässt dann Wim Wenders den Direktor und einen der Zirkusangestellten mit Blick auf Marion auch noch von einem „Engel“ sprechen. Das sind zwei

markante Stellen, an denen das Wort „Engel“ im Film ausgesprochen wird. Nur zwei weitere Male fällt der Begriff noch. Einmal am Ende, wo Daniel selbstgewiss resümiert: „Ich weiß jetzt, was kein Engel weiß.“ Und dann noch einmal – damit sind wir beim nächsten kleinen Kapitel – mitten im Film, ausgesprochen von der meines Erachtens wichtigsten Figur des Films namens Homer.

## 2. Homer: Engel der Erzählung

Homer ist eine Filmfigur aus den *Simpsons* und Ahnherr des Erzählens, dem in der Forschung immer schon hohe Kunstfertigkeit (von Erich Auerbach, 1946, bis Jonas Grethlein, 2017) bescheinigt wurde. Homer ist in Wim 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, der Berliner Staatsbibliothek. In Gottfried Benns gleichnamigem Gedicht ist sie „Hades“ und „Himmel“, in Wenders' Film ist die Bibliothek die Wohnung der Engel, die sich gerne neben oder hinter die in Büchern versinkenden Leser stellen und ihnen über die Schulter schauen. Homer ist, anders als die Engel, kein vertikaler Flaneur, sondern ein horizontaler Erinnerungsforscher, auf der Suche nach der verlorenen Zeit, „Erzähler, Vorsänger, Tonangeber“ für die Menschen, die ihn aber nicht hören. Wir sehen ihn beim Betrachten von Fotobänden, die er von hinten aufblättert, beim Drehen eines Spielzeugkarussells 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 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.

Das Zitat hat 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 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 Daniel, der ihn auf seiner Odyssee durch die geteilte Stadt begleitet. Der „Engel der Erzählung“ ähnelt dem 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 mächtigen Erinnerungen. Das ist von hohem Ernst, der abgeduldet 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 im Film von Jugendlichen bestätigt wird, kurzum: Peter Falk.

### 3. Peter Falk: Der heilige Ernst der Komödie

In dieser Hinsicht wäre es verkürzt, Wim 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. Wim 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 aber wollen Geschichten.

In diesem Sinne – also 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 Verhü-

tung von „Botschaft und Bedeutung“. Im Interview auf der Bonus-DVD der restaurierten Filmfassung von 2018 spricht er von einem „Blindflug ohne Instrumente“. 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 herrliche Hutszene, als er sich nicht für die rechte 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* 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“.

Mit Peter Falk beginnt, was Wim Wenders 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 Hubschrauber abgeworfene Ritterrüstung auf den Kopf fällt, die er später gegen einen kunterbunten Tiroleranzug eintauscht. Sein Eintritt in die Weltgeschichte ist von den Bildern aus Schauspiel 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 Spruch zu lesen „Warten auf Godard“.

Peter Falk befindet sich in Berlin – so die Story im Film –, um einen ziemlich schrägen, heute würde man sagen: tarantinoesken World War II-Film zu drehen. Der „heilige Ernst“, den Peter Falk dem Film von Wim Wenders gibt, besteht in seinem Realismus, auch wenn es sich nur um die Insignien wie Zigarette, Kaffeebecher, Imbissbude handelt. Das ist dem Konstruktivismus in den Szenen mit den Engeln entgegengesetzt, die das *Gedicht vom Kindsein* von dem am Drehbuch beteiligten Wenders-Freund Peter Handke zitieren und auf seraphische Dichter wie



Rilke anspielen, dessen Gedichte Wim 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. Wenn Kommunikation, um ein letztes Mal hier Niklas Luhmann zu bemühen, „immer dann religiös ist, wenn sie Immanentes unter den Gesichtspunkt der Transzendenz betrachtet“, dann vertreten die Engel im Himmel über Berlin diese religiöse Kommunikation. Wie gut und wozu überhaupt sie das machen, bleibt weiter zu erörtern.

Ich fasse zusammen: Die narrativen Dimensionen der Engel-Geschichte, die Wim Wenders als Film und als Film über den Film erzählt, sind verkörpert erstens in den Engeln, die vertikale Flaneure sind, ziellos und mit unstemem Blick, zweitens in der fiktiven Figur des Homer, der im Gestus des 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 ernstesten Spiel von der Menschwerdung eine komödiantische Note gibt. Der Engel der Erzählung ist vor allem eine Sehnsuchtsfigur. *Les ailes du désir*, *Wings of Desire*. Da sind die anderssprachigen Filmtitel leicht beflügelter als der deutsche. Mal ganz abgesehen vom internationalen Erfolg des Films: Wim 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, weil Japanerinnen Männer schätzen, die nur zuhören. Aber das ist eine andere und nicht unbedingt engelhaftige Erzählung.