

---

Jörn Glasenapp

## Der Bunker und das Zirkuszelt

Zur Vertikalität in Wim Wenders' »Der Himmel über Berlin«

---

*Vorn und hinten, oben und unten*

Hält man sich an die Ausführungen, die Otto Friedrich Bollnow in seiner klassischen Studie *Mensch und Raum* (1963) zum natürlichen Achsensystem des Menschen vorlegt, so darf mit Blick auf dieses die Horizontalebene gegenüber der Vertikalachse, darf das Gegenüber von Vorn und Hinten größere Relevanz für sich beanspruchen als das von Oben und Unten. Schließlich »list[et] [v]orn [...] für den Menschen die Richtung, der er sich mit seiner Tätigkeit zuwendet.«<sup>1</sup> Dass Bollnow mit seiner Hierarchisierung richtigliegt, scheint nicht zuletzt einer der prominenten Spiegel der menschlichen Existenz zu bestätigen: das Kino. Zumindest ist es schon einigermaßen vielsagend, dass es nur sehr wenige dominant vertikal ausgerichtete Genres kennt (zum Beispiel den Bergfilm),<sup>2</sup> es ihm an dominant horizontal ausgerichteten Genres hingegen nicht im Mindesten mangelt. Von ihnen das filmhistorisch wohl wichtigste ist der Western, zugleich das älteste Filmgenre überhaupt, das das Vorn in Form der Frontier absolut setzt und, wenigstens in seiner klassischen Phase, das Voran (gen Westen) preist. Mit der Vertikalen, die bis ins 20. Jahrhundert hinein durch die Persistenz einer entsprechenden Ikonografie nicht zuletzt religiös konnotiert ist, hat es als säkulares Genre par excellence dagegen rein gar nichts am Hut.<sup>3</sup>

Steht dem Western der Kriegsfilm raumstrukturell nahe – hier genügt als Beleg ein Hinweis auf Kurt Lewins berühmte Überlegungen zur »Kriegslandschaft«<sup>4</sup> mit ihrer strikten Gerichtetheit und Dichotomie von Vorn und Hinten –, so wird als sein zentraler Nachfolger innerhalb des Genresystems immer wieder das Roadmovie gehandelt, das denn auch gerade in seiner Etablierungsphase Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre, in *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) etwa oder *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), nicht zufällig mit Westernanleihen förmlich gespickt ist.<sup>5</sup> Wie es sein Name verrät, ist das »Wesen« des Roadmovies nicht durch die innerstädtische Straße (*street*), sondern die Fernstraße (*road*) bestimmt und deren teergewordener Imperativ lautet stets »Vorant!«. Denn der Straße als Road eigne, wie Bollnow treffend vermerkt, ein ausgesprochener »Zug nach vorn«;<sup>6</sup> wer sich auf die Straße begeben, so

Bollnow weiter, bekomme ihren »Sog«<sup>7</sup> zu spüren. Argumentative Schützenhilfe holt er sich hierbei unter anderem bei Johannes Linschoten, der in seinem wegweisenden Aufsatz *Die Straße und die unendliche Ferne* (1954) apodiktisch konstatiert: »Stehen hebt den Sinn der Straße auf: das kann man überall, nur nicht auf der Straße.«<sup>8</sup> Bei Bollnow, den bei seinen Raumstudien stets das große Ganze interessiert, findet sich dieser Gedanken ins Weltanschauliche ausgeweitet, wenn es heißt: »Die Straße ist kein Ort zum Verweilen, »denn hier ist keine Heimat«, sondern sie treibt den Menschen nach vorn.«<sup>9</sup> Dass das Roadmovie *das* Genre der Heimatlosigkeit ist, verwundert folglich nicht.

Als ein solches wird es auch und vor allem bei Wim Wenders aufgefasst,<sup>10</sup> der mit Roadmovies zu internationalen Ehren gelangte und eine Zeitlang als einer, wenn nicht *der* Roadmovie-Regisseur des internationalen Arthaus-Kinos galt, mit Filmen wie *Alice in den Städten* (1974), *Falsche Bewegung* (1975), *Im Lauf der Zeit* (1976), *Paris, Texas* (1984) und *Bis ans Ende der Welt* (1991).<sup>11</sup> Ja, derart eng war der Name Wenders mit dem Genre verknüpft, dass geraume Zeit die These kursierte, ausnahmslos alle Filme des Regisseurs seien Roadmovies – auch solche, die beim besten Willen und bei offener Auslegung der konstitutiven Merkmale des Genres keinen Platz unter seinem Dach finden, wie beispielsweise *Der Himmel über Berlin*. Zugegeben, Wenders selbst hatte sein Meisterwerk von 1987 als »vertical road movie«<sup>12</sup> titulierte und damit die Sonderstellung des Films (nicht nur) innerhalb des eigenen Schaffens über Gebühr heruntergespielt. Diese Sonderstellung dadurch herauszuarbeiten, dass das Attribut »vertikal« ernst genommen, die wenig zielführende Zuweisung »Roadmovie« hingegen außer Acht gelassen,<sup>13</sup> dass also die im Film erfolgende (und in dessen Titel bereits vage angekündigte) Verabschiedung des Vorn und Hinten zugunsten des Oben und Unten, oder um es mit Fred van der Kooij zu sagen: die »Rückeroberung« der Vertikalen<sup>14</sup>, als das wahrgenommen wird, was sie in Wenders' Œuvre ist, nämlich ein radikaler Bruch mit dem Vorangegangenen, ist Ziel der folgenden skizzenhaften Ausführungen. Und um dieses zu erreichen, fokussieren sie zwei für die »Vertikalisierung des diegetischen Raums«<sup>15</sup> zentrale Gebäude des Films, die in der umfangreichen Forschung zu diesem bemerkenswerterweise bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben sind: den Luftschutzbunker und das Zirkuszelt.

### *Der Bunker und die Bomben*

»Filme«, vermerkt Lorenz Engell, »geben sich der Zeit vollkommen hin, verlaufen in der Zeit und mit der Zeit, halten sie aber – Filme sind Aufzeichnungen – dennoch fest als in der Zeit aufbewahrte, oder, wie André Bazin es gültig for-

muliert hat, »einbalsamierte« Zeit.«<sup>16</sup> Dies in Rechnung gestellt, »Ist verhält sich Ifflast kein Objekttyp [...] im Hinblick auf die Zeit so komplementär zum Film wie die Architektur«, denn diese, so Engell weiter, »ist immer ein Bollwerk gegen die Zeit«, die sich an ihr bricht.<sup>17</sup> Es versteht sich von selbst, dass die Triftigkeit der Behauptung von der Zeitresistenz der Architektur steht und fällt mit der Art von Architektur, die zur Bestätigung oder Illustration der Behauptung herangezogen wird. Am Beispiel von *Der Himmel über Berlin* argumentiert: Ist der 1943 bis 1945 von russischen Zwangsarbeitern errichtete, jedoch nie fertiggestellte Hochbunker Pallasstraße – und dasselbe gilt selbstredend für den Anhalter Hochbunker, den der Film ebenfalls kurz ins Bild rückt – gewiss ein solches »Bollwerk gegen die Zeit«,<sup>18</sup> so ist es das ihm gegenübergestellte Zirkuszelt, der Definition nach ein so genannter »fliegender Bau«,<sup>19</sup> ebenso gewiss nicht. Der Zirkus namens Alekan<sup>20</sup> samt Zelt verschwindet, ohne Spuren zu hinterlassen, der vierstöckige Bunker mit seinen über drei Meter dicken Außenmauern, die das US-Militär kurz nach Kriegsende vergeblich zu sprengen suchte, bleibt, wobei er als Betonhinterlassenschaft aus dem Zweiten Weltkrieg selbst eine Spur ist, in die sich wiederum die Spuren der vergangenen Jahrzehnte eingeschrieben haben. Seit 2011 steht der Bunker unter Denkmalschutz, doch bereits 1987, als *Der Himmel über Berlin* entstand, war klar, dass der graue Koloss keiner anderen Bebauung würde weichen müssen. Schließlich war er bereits zehn Jahre zuvor durch den auf Stelzen stehenden Teil des nach Entwürfen von Jürgen Sawade errichteten Pallasseums überbaut worden. Wurde die gewaltige Wohnanlage jahrelang als städtebauliche Katastrophe gehandelt und Ende der 1990er Jahre gar ihr vollständiger Abriss diskutiert, so steht auch sie seit kurzem unter Denkmalschutz.<sup>21</sup>

Dafür, dass Wenders den Bunker als Drehort berücksichtigte, sprach so manches: insbesondere der Umstand, dass es sich bei ihm um ein Gebäude handelt, das über seine einstige Funktion, der Bevölkerung Schutz vor der von oben kommenden Gefahr zu bieten, die vertikale Ausrichtung des Filmkosmos betont und dabei ganz konkret auf den titelgebenden Himmel über Berlin verweist. Von ihm gingen zumal in den letzten Kriegsjahren die alliierten Bombardements auf die Stadt nieder, was uns der Film über dokumentarisches Filmmaterial vor Augen führt, das, wiederholt in den Handlungsgang eingeschnitten, die deutsche Flugabwehr im Kampf gegen die Fliegerverbände, vor allem aber die verheerenden Folgen der Luftangriffe, getötete Zivilisten und zerstörte Häuser sowie Straßenzüge, zeigt. Darüber hinaus dient der Bunker – ebenso wie der Rest des Anhalter Bahnhofs wie auch die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, von der aus der von Bruno Ganz gespielte Engel Daniel anfangs auf die Menschen hinabblickt<sup>22</sup> – als baulicher Fingerzeig auf den von

Hitler initiierten Krieg, der jene Nachkriegsordnung zur Konsequenz hatte, die sich nicht zuletzt in der in *Der Himmel über Berlin* prominent verhandelten Ost-West-Teilung Berlins niederschlug. Das heißt, Wenders profiliert den historischen Vektor, der vom Bunker zur zumal in der Horizontalen wirkenden, den städtischen Raum messergleich zerschneidenden Mauer samt Todesstreifen führt. Deren Öffnung, so hat manch Wenders-Exeget behauptet, werde durch die sowohl physische wie politische Barrieren problemlos überquerenden Engel präfiguriert<sup>23</sup> – man könnte aber auch sagen: in den Bereich des schlichtweg Nicht-Realen oder Unvorstellbaren verwiesen.

Passend zum den Film beherrschenden Bild- und Metaphernarsenal wird der vom Bunker zur Mauer führende Vektor in der Bibliotheksszene implizit und doch unmissverständlich – wir vernehmen die innermonologischen Worte »Walter Benjamin kaufte 1921 Paul Klees Aquarell *Angelus Novus* ...« – mit Benjamins berühmtem Denkbild vom »Engel der Geschichte« in Zusammenhang gebracht. Dieses freilich imaginiert das gemeinhin als »Progress« titulierte historische Nacheinander – entgegen der dominant vertikalen Ausrichtung des Films – als ein dezidiert horizontales Geschehen:

Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.<sup>24</sup>

Doch zurück zum Hochbunker Pallasstraße, der nicht nur Wenders' *Der Himmel über Berlin* als Location dient. Denn auch innerdiegetisch fungiert er als eine solche, und zwar im Rahmen der Produktion eines in der NS-Zeit spielenden, im Gegensatz zu Wenders' Werk offenbar einigermaßen konventionellen und zumal auf Unterhaltung setzenden Detektivfilms. Dessen zeitgenössisch gekleideten Schauspielerinnen und Schauspieler dominieren phasenweise die *Mise en Scène* und sorgen insofern für Irritationen, als Wenders' Film durch sie, deren realhistorische Pendanten wir auf den Dokumentaraufnahmen zu Gesicht bekommen, gleichsam um gut vier Jahrzehnte ins »Dritte Reich« zurück-

gefallen zu sein oder anders gesagt: einen Sprung in die Vergangenheit vollzogen zu haben scheint. Ein typisch postmodernes Zeiten- und Kulturengemisch entsteht, dessen Inkongruenz Wenders lustvoll ausstellt, etwa wenn er uns zwei Jungen und einen SS-Offizier an einem Flipperautomaten zeigt, neben dem ein Knickerbocker und Filzhut tragender Mann in eine Ausgabe der Bild-Zeitung vertieft ist, die unter anderem mit einem Artikel über »Boris« – gemeint ist der Wimbledonssieger Boris Becker, der ob der Härte seines Aufschlags einigermaßen martialisch als »Bum Bum Boris« titulierte wurde – aufwartet. »Star« und Protagonist des Films im Film ist der sich selbst spielende Columbo-Darsteller Peter Falk, der zu Beginn von *Der Himmel über Berlin* per Flugzeug in Tegel ankommt, wobei seine Ankunft von Wenders derart in Szene gesetzt wird, dass sich beim filmhistorisch bewanderten Zuschauer Erinnerungen an den bekannten Eingang von, so Wenders, »Hitlers größtem Werbefilm«,<sup>25</sup> der NS-Parteitagdokumentation *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935), einstellen, die Hitlers Anflug auf sowie seine Landung in Nürnberg als Ankunft einer übermenschlichen Lichtfigur in Szene setzt.<sup>26</sup> Unschwer erschließt sich die Ironie dieser Parallelführung: Bei Wenders ist es kein gottgewordener (arischer Herren-)Mensch, der vom Himmel herabkommt, sondern ein (von einem Schauspieler jüdischer Abstammung verkörperter) menschengewordener Engel, der, seiner transzendentalen Existenz überdrüssig, dem Reiz des Irdischen nachgegeben und dies, wie er in der Rolle des Versuchers oder als »a kind of recruiter«<sup>27</sup> dem zu dem Zeitpunkt bereits »engelsdaseinsmüden« Daniel versichert, seitdem nicht im Mindesten bereut hat.

Die Erde »zieht an«, sie wirkt als vertikal operierende Kraft – und das auch und vor allem in ganz konkret physikalischer und beileibe nicht bloß positiver Hinsicht. Ebendies streicht Wenders im Laufe seines Films fortwährend heraus: sei es durch die todbringenden Bombardements des Zweiten Weltkrieges, durch den per Sprung von einem Hochhausdach durchgeführten Suizid eines jungen Mannes, das Getroffen- und Verletztwerden Daniels durch seine eigene Engelsrüstung, den (gewollten) Sturz zweier Stuntmen auf dem Bunker-Filmset, den in einen Gully gefallenen Bierdeckel oder aber die gefährliche Solotrapeznummer, die die mit Engelsflügeln ausgestattete Trapezakrobatin Marion (Solveig Dommartin) um ihr Leben fürchten lässt. Letztere ist die einzige Figur im Film, die dem »Zug nach unten«, das heißt der Schwerkraft, konternd zu trotzen versucht<sup>28</sup> – Grund genug, sie genauer in den Blick zu nehmen. Hierfür verlassen wir den Bunker und begeben uns in ein anderes Gebäude, das dem Menschen nicht vor Bomben, sondern nur vor moderaten Unbilden der Natur wie Regen, Schnee und Wind Schutz zu bieten vermag: das Zirkuszelt, dem wir uns mit Daniel durch einen dunklen, wie in eine andere Welt führenden Durch-

gang nähern. Dass auch das Zelt, wenn auch freilich nur implizit, auf den Bombenkrieg verweist – schließlich wurde es dort aufgeschlagen, wo Letzterer eine jener gewaltigen, jahrzehntlang ungeschlossen gebliebenen Lücken aus dem Gebäudetepich der Stadt herausgerissen hat<sup>29</sup> –, sei vorab ausdrücklich vermerkt.

#### *Das Zirkuszelt und die Liebe*

Beide, der Bunker als Kriegsrelikt und »ungewollt[er] Denkmall«,<sup>30</sup> der Zirkus als mobile Enklave des Außeralltäglichen, sind beunruhigende Orte des Anderen. Folgt man Matthias Christen, so leistet der Zirkus »nichts weniger als eine versuchsweise Generaltransgression der herrschenden Weltordnung«,<sup>31</sup> und zu der gehören unter anderem die physikalischen Gesetze der Schwerkraft. Ihnen wiederum entziehen sich in besonders sinnfälliger Weise die Trapezkünstlerinnen und -künstler, die durch ihre in luftiger Höhe dargebotene Artistik den staunenden Blick der Zuschauer nach oben lenken.

Angesichts der Tatsache, dass Wenders das irdische Leben durch das erste Filmdrittel so nachhaltig bestimmende akustische Nach- und Durcheinander der inneren Monologe als vornehmlich und in vielfacher Hinsicht belastend ausweist – als Leidquellen betont werden zumal Einsamkeit und Entfremdung –, wird Marions Aufwärtstreben als »Engel am Trapez als eine Art Fluchtbewegung kenntlich, als ein Sich-Entziehen(-Wollen), das der Engel Daniel bezeichnenderweise zunächst von oben, der Zirkuskuppel aus, beobachtet. Entsprechend erschließt sich der *In-between*-Status der Akrobatin zwischen dem Oben und Unten, dem Überirdischen und Irdischen dem Zuschauer sogleich. Darüber hinaus kündigt sich Letzterem eine Romanze zwischen dem Nach-unten- und der Nach-oben-Strebenden an, das heißt, der von Wenders und seinem Drehbuchkooperationspartner und langjährigen Freund Peter Handke als kinematografisches Gedicht konzipierte Film, der, zur Gänze episodisch strukturiert, bis dahin keinerlei Telos aufwies und gleichsam auf der Stelle trat, stellt mit dem Auftreten der Protagonistin in Aussicht, nun narrativ an Fahrt aufzunehmen. Oder mit Blick auf das Gebäude: Der ortsungebundene, bewegliche Zirkus mit seinem Zelt, einem »fliegenden Bau«, verspricht, Bewegung in den Film zu bringen.<sup>32</sup>

Kaum ist der Zirkus durch den Trapezakt Marions und das ihm geltende Interesse Daniels als liminaler Raum zwischen den Welten eingeführt, zerschlägt sich auch schon jedwede Vorstellung seiner »Enthobenheit«, denn er ist – dies erfahren wir, noch während sich die Künstlerin in der Luft befindet – pleite und muss, da weder Miete noch Strom bezahlt werden können, seinen Betrieb einstellen. »Die notorische Unbeständigkeit und gesteigerte Schicksalsanfälligkeit

keit«, die das Zirkusfilmgenre dem Zirkus gewöhnlich attestiert, »wird so im ontologisierten Bezugsrahmen von Wenders' Film zum Ausweis einer besonders engen Diesseitsbindung.«<sup>33</sup> Später sehen wir, und zwar in einer Szene, die nur allzu sehr an den ikonisch gewordenen Schluss von Charlie Chaplins *The Circus* (1928) erinnert,<sup>34</sup> wie sich Marion von ihren die Stadt mit dem Auto verlassenden Kolleginnen und Kollegen verabschiedet, um sich anschließend im als einziger Rest zurückgebliebenen Sägespänerund der Manege auf ihrem Gepäck niederzusetzen. Die Schwere der Existenz, der sie als ›Engel‹ zu entfliehen suchte, hat sie im wörtlichen Sinne erfasst, wobei sie zu diesem Zeitpunkt ihre Wirkung als – im Gegensatz zu Peter Falk unwissentliche – Versucherfigur Daniels freilich längst entfaltet hat. Mittlerweile ist auch dieser, und das zumal ihretwegen, ›am Boden angekommen‹, also zum Menschen geworden. Seine Engelsrüstung hat er für eine ebenso unförmige wie bunte Jacke und einen altmodischen Hut eingetauscht, die ihn, der zuvor als Engel allein von Kindern wahrgenommen werden konnte, in einen wahren Blickfang verwandeln. Als ein solcher begibt sich Daniel zu Fuß auf die Suche nach Marion, sucht sie naheliegenderweise zunächst im Zirkus, der allerdings bereits fort ist, und setzt sich, in Ermangelung einer Sitzmöglichkeit, auf den Erdboden, in die Späne – hierbei ein Bild abgebend, das jenes von Marion im Spänekreis unverkennbar wiederholt und das Zusammengehören beider Protagonisten anzeigt.

Am selben Abend noch, am Rande eines Nick Cave-Konzerts, kommt es schließlich in einer von Wenders als »sehr überhöht«<sup>35</sup> titulierten Szene zu ihrem ersten Aufeinandertreffen als Menschen und Sich-Liebende. Eine erneute Wesensverwandlung ist die Folge, sich ankündigend in Daniels sakral anmutendem, an ein Transsubstantiationsritual erinnerndem Überreichen des Weinglases an Marion, deren elegantes rotes Kleid zwar farblich mit dem Hemd von Cave korrespondiert, sie für ein Rockkonzert aber definitiv *overdressed* erscheinen lässt. Kaum hat sie einen Schluck genommen und ist das Glas zurück auf die Theke gestellt, ergeht sie sich in einer wortreichen (Liebes-)Erklärung, die sich rasch zu einer – auch und vor allem den Zuschauer meinenden – Utopie voller hochfliegender bis abgehobener geschichtsphilosophischer Gedanken von Erlösung und Transzendenz auswächst. Ihre Essenz bringt Christen treffend wie folgt auf den Punkt: »Aus der Verbindung von Engel und Zirkusakrobatin soll ein neues Geschlecht von ›übertragbaren‹ Riesen hervorgehen, das metaphorisch die ganze Welt aus der heillosen Diesseitigkeit in eine vertikale Aufwärtsbewegung mitreißt.«<sup>36</sup> Passend zum Inhalt spricht Marion in einer pathosgeladenen lyrischen Sprache, welche, aus der Feder Handkes stammend, jeden psychologischen Realismus, vor allem aber jedwede Alltäglichkeit weit hinter sich lässt, sich über diese gewissermaßen erhebt.

Dergestalt ist denn auch die sich anschließende Szene vorbereitet, in der sich Marions »Aufschwungsprogrammaturik« ebenso prägnant wie euphorisch ins Bild gesetzt findet – mit ihr als Menschen, der sich vom Irdischen zu befreien vermag, weil er nicht isoliert und einsam ist, sondern einen Partner hat, auf den er sich ganz und gar verlassen kann. Denn Damiel, voller Konzentration und mit ganzer Kraft und fortwährend zu ihr hinaufblickend – ihre ursprünglichen Positionen haben sich markant vertauscht –, hält von unten das Vertikalseil, an dem Marion eine artistische Levitationsnummer probt. Das weiße Engelskostüm, das sie im Zirkus trug, ist einem schwarzen Body und einer semitransparenten schwarzen Leggings gewichen, wodurch sie einen scharfen Kontrast zur Helligkeit bildet, welche durch das Oberlicht hereinflutet. Die komplett fensterlosen und somit auch nach oben abgedichteten Gebäude, der Bunker und das Zirkuszelt, erhalten am Schluss demnach ihr zur »höheren Sphäre« und Transzendenz gleichsam geöffnetes Pendant.

#### Koda

Das Roadmovie *Paris, Texas* ging *Der Himmel über Berlin* voraus. Auf diesen folgte 1991 Wenders' Opus magnum *Bis ans Ende der Welt*, erneut ein Roadmovie, vom Regisseur selbst gar als »das ultimative Road Movie«<sup>37</sup> bezeichnet. Mit ihm kehrte sein Kino, nach dem Vertikalabstecher von 1987, zur Horizontalen zurück – jedoch nur für kurze Zeit. Der Fall der Berliner Mauer nämlich provozierte die zuvor nicht geplante Fortsetzung von *Der Himmel über Berlin*, den auf breiter Front verrissenen *In weiter Ferne, so nah!* (1993), einen weiteren Engels- und Vertikalfilm. Seitdem hat Wenders, der der *New York Times* damals noch als »the king of road movies«<sup>38</sup> galt, kein – und erst recht kein reines – Roadmovie mehr gedreht. Die Straße hat für ihn als Filmemacher offenbar entschieden an »Sog«-Kraft eingebüßt.

#### Anmerkungen

---

- 1 Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum* (1963), in: ders., *Schriften*, Bd. 6, Würzburg 2011, 33.
- 2 Einzelne Filme mit ausgeprägter Vertikalachse gibt es natürlich auch jenseits des Bergfilms, man denke neben dem hier zur Diskussion stehenden Film etwa an *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) oder *Die Hard* (John McTiernan, 1988).
- 3 Zum durch und durch säkularen Charakter des Western vgl. vor allen Dingen Jane Tompkins, *West of Everything. The Inner Life of Westerns*, New York–Oxford 1993, 31–39, passim.
- 4 Kurt Lewin, *Kriegslandschaft* (1917), in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raum-*



- theorie. *Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2015, 129–140, hier 130f.
- 5 Zum Roadmovie im Allgemeinen und dessen Beziehungen zum Western im Speziellen vgl. David Laderman, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin 2002.
  - 6 Bollnow, *Mensch und Raum*, 79.
  - 7 Ebd., 80.
  - 8 Johannes Linschoten, *Die StraÙe und die unendliche Ferne* (1954), in: Stephan Günzel (Hg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013, 364–375, hier 366.
  - 9 Bollnow, *Mensch und Raum*, 80.
  - 10 Vgl. hierzu auch Norbert Grob, *Wenders*, Berlin 1991, 192 sowie Alexander Graf, *The Cinema of Wim Wenders. The Celluloid Highway*, London–New York 2002, 53.
  - 11 Zu Wenders als Roadmovie-Regisseur vgl. unter anderem Daniela Berghahn, *„Leben ... ein Blick genügt doch.“ Der utopische Augenblick in Wim Wenders’ road movies*, in: *Monatshefte*, 91(1999)1, 64–83, Graf, *The Cinema of Wim Wenders*, 48–54, passim sowie jüngst Corina Erk, *„On the Road Again.“ Wim Wenders’ Roadmovie-Stil als ästhetisch-narrative Kategorie und Produktionszusammenhang*, in: Jörn Glasenapp (Hg.), *Wim Wenders*, München 2018, 17–37.
  - 12 Coco Fusco, *Angels. History and Poetic Fantasy. An Interview with Wim Wenders*, in: *Cinéaste*, 16(1988)4, 14–17, hier 16.
  - 13 Dass Wenders sie mit einem Augenzwinkern vorgenommen haben könnte, deutet jene einigermaßen humorvoll aufs Roadmovie-Genre (und hier speziell auf dessen geläufige, unter anderem in *Im Lauf der Zeit* realisierte Buddy-Variante) anspielende Szene an, in der uns die beiden Engel Daniel (Bruno Ganz) und Cassiel (Otto Sander) vorgeführt werden, wie sie sich in einem BMW-Cabriolet unterhalten, das, im Showroom eines Autohauses stehend, von vorbeigehenden Passanten bestaunt wird.
  - 14 Fred van der Kooij, *Weit und breit keine Höhe. Vom Verlust der Vertikalen im Kino*, in: *Cinema*, 44(1999), 116–139, hier 137. Dass sich van der Kooij in seinem zweifelsohne wichtigen Beitrag für eine solche »Rückeroberung« stark macht, scheint mir angesichts der Orientierung des Kinos am natürlichen menschlichen Achsen-system einerseits sowie der Tatsache, dass es sich bei ihm insgesamt um ein »Kind der Säkularisierung« handelt, andererseits, eine letztlich vergebliche und auch überflüssige Anstrengung zu sein.
  - 15 Matthias Christen, *Der Zirkusfilm. Exotismus, Konformität, Transgression*, Marburg 2010, 226.
  - 16 Lorenz Engell, *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz 2010, 228.
  - 17 Ebd., 236.
  - 18 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Brian Hatton, *Strategische Architektur. Die unbeweglichen Objekte der Vorstellung*, in: Silke Wenk (Hg.), *Erinnerungsorte aus Beton. Bunker in Städten und Landschaften*, Berlin 2001, 52–67, hier 57: »Im Kern sind alle Bunker Verteidigungsanlagen gegen die Entropie; besonders widerständige Behälter im Kampf des Menschen gegen den Zweiten Satz der Thermodynamik.«
  - 19 Vgl. Artikel 72 der Bayerischen Bauordnung (BayBo): »Fliegende Bauten sind bauliche Anlagen, die geeignet und bestimmt sind, wiederholt an wechselnden Orten aufgestellt und zerlegt zu werden.« (<http://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/BayBO/True?AspxAutoDetectCookieSupport=1> letzter Zugriff 15.12.2017).
  - 20 Ein Verweis auf Henri Alekan, den Kameramann von *Der Himmel über Berlin*.
  - 21 Vgl. Brigitte Schmiemann, *Wie der »Sozialpalast« zum Pallasäum wurde*, in: *Berliner Morgenpost*, 8.8.2017; <https://www.morgenpost.de/article211507987/Wie-der-Sozialpalast-zum-Pallasäum-wurde.html> letzter Zugriff 15.12.2017.

- 22 Auch auf der 1873 fertiggestellten, von einer Bronzeskulptur der Viktoria gekrönten Siegessäule sehen wir Damiel und Cassiel mehrfach, das heißt auf einem weiteren dominant vertikal ausgerichteten Bauwerk, das auf die kriegerische Vergangenheit Deutschlands, in diesem Fall die deutschen Einigungskriege gegen Dänemark (1864), Österreich (1866) und Frankreich (1870/71), Bezug nimmt.
- 23 Vgl. etwa Cesare Casarino, *Fragments on »Wings of Desire« (or, Fragmentary Representation as Historical Necessity)*, in: *Social Text*, 24 (1990), 167–181, hier 179 f.
- 24 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), in: ders., *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt/Main 1977, 251–261, hier 255.
- 25 Wim Wenders, *Der Amerikanische Traum* (1984), in: ders., *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968–1984*, Frankfurt/Main 1986, 139–170, hier 163.
- 26 Vgl. hierzu Jörn Glasenapp, *Apotheosen der Reinheit oder: Riefenstahl re-revisited*, in: ders. (Hg.), *Riefenstahl revisited*, München 2009, 179–184, hier 182 f.
- 27 Wenders in Fusco, *Angels, History and Poetic Fantasy*, 16.
- 28 Ein paar andere Figuren lassen diesbezüglich immerhin Ansätze erkennen, etwa die zwei Jungen, die mittels eines Magneten den oben erwähnten Bierdeckel (im Glauben, es sei ein Zweimarkstück) wieder hochziehen, der greise Erzähler Homer (Curt Bois), der sich die Bibliothekstreppe hochschleppt, oder aber Simon Bonney, der Sänger von *Crime and the City Solution*, der während des im Film festgehaltenen Auftritts der Band fortwährend beschwörend gen Himmel blickt.
- 29 Vgl. hierzu auch Wenders, der einen direkten Konnex zwischen Berlins Baubringen und der Häufigkeit von Zirkusgastspielen in der Stadt herausstellt: »In Berlin there's always a circus because there are all these empty spaces. At any given time you can be sure there will be a travelling circus.« (Wenders zitiert nach Casarino, *Fragments on »Wings of Desire«*, 169, der hierzu vermerkt: »These empty spaces mark the places where houses, buildings and railway stations used to stand before the last war; they are gaps which have been imposed (literally) from above onto the physiognomy of the city. The continuous presence of circuses in Berlin is due to this violently transfigured physiognomy; they inhabit spaces which have been opened up by history.« (Ebd.) Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang natürlich auch die gewaltigen Brandmauern, die Wenders beim In-Szene-Setzen des Zirkus und dessen späteren Abbaus mit ins Bild rückt. Vgl. hierzu auch seine Ausführungen in Wim Wenders, »Find myself a city to live in...«. *Gespräch mit Hans Kollhoff* (1987), in: ders., *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt/Main 1992, 129–151, hier 133.
- 30 Silke Wenk, *Bunkerarchäologien. Zur Einführung*, in: dies., *Erinnerungsorte aus Beton*, 15–37, hier 21.
- 31 Christen, *Der Zirkusfilm*, 69.
- 32 Instrukтив sind in diesem Kontext nicht zuletzt die Ausführungen Alexander Grafs, demzufolge Wenders in *Der Himmel über Berlin* mit einem, wenn man so will, doppelten Überdruß arbeitet: dem Damiels, der das transzendente Dasein als Engel gegen ein menschliches »Leben von Gewicht« eintauschen möchte, sowie dem des Zuschauers, den es nach dem einigermaßen beliebig wirkenden Episodenkontingent des Anfangs nach einer zusammenhängenden, auf ein Ziel ausgerichteten Filmerzählung verlangt: »While the angel begins to show signs of frustration due to his impotence regarding his exclusion from events, the spectator's frustration is based on a similar impotence stemming from the lack of a logical sequence of events, or of recognisable signs of a story – for instance through psychological motivation – during the first half of the film that could allow him to master and make sense of

- the developments on the screen. Where a desire for increased subjective relevance wells up in the angel, the spectator develops a subjective desire for relevance in the sequence of events on the screen.» (Graf, *The Cinema of Wim Wenders*, 123 f.).
- 33 Christen, *Der Zirkusfilm*, 228. Dass Letztere auch und zumal der – ungleich kostenintensiveren – Filmkunst eignet, hatte Wenders fünf Jahre zuvor in *Der Stand der Dinge* (1982) thematisiert, in dem es zentraler noch als in *Der Himmel über Berlin* um eine Filmproduktion geht und in dem das Versiegen des Geldflusses das Versiegen des Bilderflusses, sprich: den Abbruch der Dreharbeiten, zur Folge hat.
- 34 Ihm sei, so Wenders, der Rekurs auf Chaplins Film beim Dreh gar nicht bewusst gewesen, erst Solveig Dommartin habe ihn beim Betrachten der Muster darauf hingewiesen. (Vgl. Wim Wenders, *Über das Verfertigen eines Films beim Drehen. Gespräch mit Friedrich Frey* [1988], in: ders., *The Act of Seeing*, 221–234, hier 222 f.)
- 35 Wim Wenders, »Das Kino könnte der Engel sein«, in: *Der Spiegel*, 19.10.1987, 230–238, hier 232.
- 36 Christen, *Der Zirkusfilm*, 234.
- 37 So Wenders auf der Homepage der Wim Wenders Stiftung: <http://wimwendersstiftung.de/film/bis-ans-ende-der-welt/> [letzter Zugriff 15.12.2017].
- 38 Caryn James, »Faraway, So Close«. *Wim Wenders's Angels Drop In for Another Visit*, in: *The New York Times*, 22.12.1993; <https://www.nytimes.com/1993/12/22/movies/review-film-faraway-so-close-wim-wenders-s-angels-drop-in-for-another-visit.html> [letzter Zugriff 15.12.2017].