
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! [vorn [...]] für den Menschen die Richtung, der er sich mit seiner Tätigkeit zuwendet.«¹ 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),² 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.³

Steht dem Western der Kriegsfilm raumstrukturell nahe – hier genügt als Beleg ein Hinweis auf Kurt Lewins berühmte Überlegungen zur »Kriegslandschaft«⁴ 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.⁵ 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 »Vorank. Denn der Straße als Road eigne, wie Bollnow treffend vermerkt, ein ausgesprochener »Zug nach vorn«;⁶ wer sich auf die Straße begeben, so

Bollnow weiter, bekomme ihren »Sog«⁷ 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.«⁸ 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.«⁹ Dass das Roadmovie *das* Genre der Heimatlosigkeit ist, verwundert folglich nicht.

Als ein solches wird es auch und vor allem bei Wim Wenders aufgefasst,¹⁰ 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).¹¹ 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«¹² 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,¹³ 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«¹⁴, 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«¹⁵ 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 göltig for-