

Historiens engel

Af Erik Svendsen

Det sidste billede i *Himlen over Berlin* er sætningen "Fortsættelse følger". Ironisk dementerer slutningen at den skulle være enden på historien, den er snarere begyndelsen til en ny. Den der handler om hvordan en kærlighedshistorie mellem en engel og en trapezkunstner vil se ud.

Når jeg skal sige noget prægnant om filmen sidder jeg med lidt af den samme flertydighed. Hvor skal man starte og slutte? Den usikkerhed kan falde tilbage på kritikeren, men den køber jeg (selvfølgelig) ikke. Pointen er at der er mange måder at gå til Wenders' film på. Man kan følge nogle oplagte spor – f.eks. kærlighedshistorien og diskussionen om at arve historien – men det er sin sag at tale om en overordnet idé i den. Hvis der er nogen tråd er det at sporene altid deles, at det spaltede og fragmenterede holder *Himlen over Berlin* sammen. At den handler om og er udtrykket for modsigelser der opløser enheden. Til dels.

Der knytter sig en række til dels-er til filmen. Betyder det at den er mislykket? Ingenlunde. Det svæv der er over *Himlen over Berlin* er intentionen. Den vil sprænge grænser, gøre det umulige, tale flere sprog på samme tid, give et overblik og forsvinde i nær-synet, vurdere fortiden og fokusere på det præsente og begynde forfra. *Himlen over Berlin* er den uendelige historie, fuld af kakofoni. Sådan præsenteres det delte Berlin, der med sine sår kan symbolisere det 20. århundredes historie.

Fortællingens historie

Vi ser den spektakulære bys befolkning, indfanget i hurtigt registrerende panoreringer og vi følger et lille galleri af mystiske figurer. To engle bærer historien hvoraf den ene, Daniel (spillet af Bruno Ganz), vælger at leve et jordisk, timeligt liv. Filmens sidste del handler om kærligheden og den kødelige historie der blæser liv ind i Daniel, så hans englesyn forvandles fra sort/hvid til farver. Han træder ind i historien ved at opgive at være et distanceret vidne til den. Hans kollega opsøger en fælle i en ældgammel fortæller, Homer (!), der insisterer på fortællingens nødvendighed i en tid hvor historien ligger i ruiner, bogstavelig talt i de dele af byen hvor de to vandrør rundt. Derudover er der en forhenværende engel, ikke hvemsomhelst, men Peter Falk, der spiller Peter Falk, selv om byens unge naturligt nok kalder



ham Columbo. Han skal spille med i en film, der handler om de nazistiske ugerninger, og på realplanet går han rundt og tegner ansigter. Som gammel engel kan han ikke slippe trangten til at ville registrere menneskene, men i modsætning til tidligere kan han nu sætte spor i sine streger. Peter Falk skaber (liv), ligesom filmarbejdet hæver sig op over historien i og med at det prøver at sige noget om den.

Wenders' hang til kunstfordoblinger og selvreferencer fornægter sig ikke. I mange henseender er der noget velkendt over filmen: den hypotetiserer det kreative arbejde, fordi først kunsten gør det muligt at overskue verden. Udvidelsen i forhold til Wenders' senere film er så at erkendelsesinteressen er blevet bredere, sådan at der fokuseres på mentalitetshistoriske dimensioner, samtidig med at det personlige prøver at finde fodfæste. I og med at den amerikanske ørken i *Paris, Texas* er blevet udskiftet med det påtrængende Berlin har fortællingen fået dybere rødder end flyvesandet kunne give. Den er ikke længere transparent postmoderne flygtig. Men stadig splittet og ude af stand til at rumme alt, selv om det akkurat er det den drømmer om.

Første gang vi følger de to engle, der ser verden i sort-hvid, dvs. ser "virkelighedens væsenstræk", som Wenders siger det i et interview bragt i det norske Profil nr. 1-2/86, henvises der til et vigtigt motiv i fortællingen – historiens engel, sådan som Walter Benjamin opfattede den i maleriet *Angelus Novus* af Paul Klee. Antydningen falder en passant, mens de to usynlige går forbi de læsende på byens bibliotek, der hvor viden om fortiden opmagasineres og udødeliggøres. Hvad Benjamin så mente om kunstens *Angelus Novus* får vi ikke at vide med ord. Vi kan selv se det ved at iagttage det historiske spor i filmen, ved at vurdere de refleksioner over tiden som Homer gør sig, ved at se det englene ser. Og det er med Benjamins ord ikke noget opløftende syn: "Historiens engel må se således ud. Den har sit ansigt vendt mod fortiden. Hvor en kæde af hændelser fremtræder for vore øjne, der ser den kun en eneste katastrofe, der uafslutligt hober ruin på ruin og styrter dem for dens fødder. Den vil gerne blive, vække de døde og sammenføje det adskilte. Men fra Paradis blæser en storm, der har tag i dens vinger og er så stærke, at englen ikke kan folde dem

sammen. Denne storm driver den ubønhørligt ind i fremtiden, som den vender ryggen, mens ruinerne foran vokser op i himlen. Hvad vi kalder fremskridt, er denne "storm" (Benjamin i Historiefilosofiske teser nr. IX).

At se med kroppen

Jeg mener at Wenders deler drømmen om at sammenholde, men ikke ganske englens historiesyn. Fortællingen om englen, der vil ned på jorden for at se tilværelsens farver – det sker for øjnene af os – udtrykker en modgående bevægelse. Den har øje for skønhed og kropslig fylde. Den har ikke nok i at registrere og bevare overblikket. Sagen er at ændre historien ved at se med kroppen.

Det er det filmen gør i sit sprog, i sine billeder. Vel at mærke på moderne betingelser. Det betyder at Wenders opererer med en indre spænding mellem den flimrende, sitrende enkeltsansning og det overskuende blik. Filmens optik er englenes, vi er overladt til deres på en gang nære og fjerne registreringer. De to kan se og høre alt, bare ikke vide hvordan en krop føler og fordi de er kropsløse kan de ikke gribe ind. De kan ikke låne deres vinger til selvmorderen, der kaster sig ud fra højhuset.

Tilskueren udsættes ubønhørligt for de mangfoldige stemmer som englene sporer sig ind på, og sådan bliver *Himlen over Berlin* til interferencesdigtning. Et lydkaos og bombardement af indtryk der aldrig får lov til at komme til orde eller falde til ro. Radiostationerne glider over hinanden ligesom kameraet panorerer videre. Vores syn bliver derefter: på en gang skærpet, sensibelt og flydende. Og det vi konfronteres med er individer, der udgør deres egen stat og som desperat værner om deres grænser.

Historiens engel betragter det moderne scenario og vi låner dens briller. Vi bliver vidner til rædselshistorier og er på distance, akkurat som dokumentaroptagelser fra den anden verdenskrig, der af og til klippes ind i forløbet, ikke kan gøre andet end at se.

At sanse verden

Himlen over Berlin vil tage fortiden alvorligt, fordi den handler om nutiden. Der adskiller Wenders sig fra en konstrueret postmoderne film. Englen vil nok leve et liv i nuet, deltage i den postmoderne hyldelse til det præsentable, men han og Homer vil også påtage sig historien, hvadenten det er kærlighedens (der rummer alt) eller den store, lemlæstende historie. I sin insistens på at bryde med det bevidsthedsglid, der er postmodernitetens, peger *Himlen over Berlin* på andre veje. Den imødegår bevidst den nye glemsel. Samtidig med at den som visuelt udtryk, i sin æstetik, dramatik og fiktionsorganisering synes at være på højde med en splittet og flygtig nutid. Filmene viser ikke blot en overflade, en tegnverden præget af det Baudrillard kalder simulacrum. Den vil paradoksalt også op



over nutiden og vise tidens indre brudflader. Damiel leder efter en dybde i tilværelsen.

Da Damiel er kommet til verden, men stadig ikke har mødt sin drømmepige, sidder han fortrøstningsfuldt på en tomt. To eventyrlige børn spørger ham hvad han gør der, om han er syg. "Jeg mangler" svarer englen i den spraglede frakke. Damiel vil fylde savnet ud, dertil behøver han kærligheden og kvinden. Mediet er musikken, en koncert med rockstjernen Nick Cave, og mødet med den anden omslutter ham, idet han bevæger sig ind i kvindens krop. Kvinden folder sig tilsvarende ud fra at have ligget i forsterstilning, da savnet var størst, til at kredse vandret i luften, mens englen står på jorden og beundrer hende. Damiels vinger er brændt, men det han vinder er, at han nu kan se op til verdens mirakler, hvor han tidligere så hen over dem, aldrig vidste hvad der var inde bag skinnet, aldrig vidste hvad et kys betød. Damiel ender med at vide noget en engel ikke ved, og engle kan ellers se alt. Det er altså ikke nok at se verden, den skal også føles indefra – det er Damiels lære.

Wenders kan sin historie og spiller sine kort raffineret. Det kan virke connaissanceagtigt, for de indforståede; filmen er håbløst intellektuel selv om den higer efter at tale om kroppen. Kritikerens ord bliver tilsvarende luftige. Omvendt vil jeg påstå at der er bund i de subtile henvisninger, f.eks. til Walter Benjamin. Ikke blot har Angelus Novus en central placering, også de mere tyste allusioner griber ind i fortællingens hjerte. Øjeblikket efter at Paul Klee maleriet er blevet nævnt ser vi August Sanders store fotobog *Menschen des 20. Jahrhunderts* og senere bliver der bladret i den – bagfra og vi ser nogle af fotografens registreringer af den tyske histories forløb. Portrætter af skæbner, der har kæmpet med historien og er blevet mærket af den for livet.

Benjamin skrev flere gange om Sander, der ifølge kunstfilosoffen formåede at indkredse et fotos aura, der kunne forlene billedet med substans og sikkerhed. Hvad har Benjamins snak om auraen, bundet til mellemkrigstidens kunsts eksperimenter, så at gøre med Wenders' byportræt? En del vil jeg mene.

Himlen over Berlin er billeder af en ikke-auratisk verden, men de filmiske optagelser er mærket af en glemt skønhed. Auraen er altid nærværende i filmen: "Et sælsomt væv af rum og tid: en unik fremtoning af noget fjernt der kan finde sig aldrig så nær" sådan definerer Benjamin begrebet, men det skal med i regnestykket, at Benjamin mener at denne billedsans snart degenererede: "Uefterlignelighed og varighed

er ligeså intimt forbundet med det tidlige billede (fotografiens klassikere som f.eks. Nadar, ES) som flygtighed og reproducerbarhed med det sene. At hylstret skrælles af tingen, at auraen nedbrydes er betegnende for en synsopfattelse, hvor sansen for alt som er ens i verden har udviklet sig så vidt, at den via reproduktionen formår at efterligne det uefterlignelige". Det er præcist dér *Himlen over Berlin* står. Auraen kan Wenders ikke genskabe, ikke desto mindre er det det han bevidst forsøger, men han er også på den anden side klar over at det ikke kan blive til andet end skygger af den uendelige historie. På den måde bliver *Himlen over Berlin* både en historie om det nære og fjerne, det lille og store perspektiv. En film om kærlighed og historien og om hvordan billedmediet kan fortælle om det der ligger udenfor billedets kant.

Benjamin skriver om Sanders værk, at det var mere end en billedbog – et øvelsesatlas. Wenders vil have os til at reagere på samme måde. Med sit flaksende og eksperimenterende sprog, med den generende interferensen, så vi aldrig kan dvæle ved historien, bliver filmen højst nutidig. Paradoksalt sagt vil jeg mene at den dermed glider ud over det æstetiske. Den drejer sin og vores undersøgelse af de æstetiske distinktioner felt over til de sociale funktioner. Hvordan lader det sig gøre? Ved filmens kup: vi ser og hører den opsplittede verden på den afstand der er naturlig for engle. Som engle oplever vi den hviskende nær, men uden at kunne røre den. Men tilskueren er ikke en engel, et sfærisk væsen, men et menneske der er overladt til sin egen skæbne. Til selv at skabe sin historie. Det ser vi smukt gennem Wenders' kunstgreb.

Himlen over Berlin

Der Himmel über Berlin. Vesttyskland 1987. Instr.: Wim Wenders. Manus: Wim Wenders og Peter Handke. Foto: Henri Alekan. Klip: Peter Przygodda. Musik: Jürgen Knieper. Prod.: Wim Wenders, Anatole Dauman. Medv.: Bruno Ganz (Damiel), Solveig Dommartin (Marion), Otto Sander (Cassiel), Curt Bois (Homer), Peter Falk som sig selv. Udl.: Scala Film. 130 min. Prem.: 20.11.1987.