# 11. Triumpf des Himmels

# Over Wim Wenders’ Himmel über Berlin

Door Arjen Mulder. Verschenen in *Arcade: Jaarboek voor Ambulante Wetenschappen*, nr. 1, 1989. Geschreven in mei - september 1988 als ingekorte versie van een deel uit een gepland filmboek over Wenders, Riefenstahl en Schwarzenegger.

‘Jeder Engel ist schrecklich.’

(Rainer Maria Rilke)

## I.

Na zijn zevenjarige missie in de Verenigde Staten te hebben voltooid, keerde regisseur Wenders terug naar de Heimat. Hij koos Berlijn als standplaats, begon direct aan de voorbereidingen van een nieuw project. Over de stad verklaarde hij: ‘Berlijn is niet enkel de incarnatie en het hart van Duitsland, maar ook een beetje dat van de wereld.’ En het project? ‘Dat is fundamenteel verbonden met het Verlangen, mijn verlangen: om mijn taal en Duitsland terug te vinden, dat ik op cinematografisch vlak sinds lang verlaten had.’

Laten we direct zo letterlijk mogelijk proberen te horen wat hier gezegd wordt. Een naoorlogse West-Duitser heeft het anno 1987 over Duitsland (en niet de Duitslanden) en zegt daarvan dat het de incarnatie en het hart van de wereld is - de plek waarop het Verlangen gericht is: het 'Verlangen' (van iedereen blijkbaar) is ‘Duitsland terug te vinden’.

Wim Wenders had als jonge filmrecensent aan de vooravond van zijn queeste naar de eigen bodem geschreven: ‘Ik geloof niet, dat er ergens anders zo'n verlies aan vertrouwen in eigen beelden, verhalen en mythes bestaat als bij ons.’ En hij had de taak op zich genomen om, na eerst in een film als *Im Lauf der Zeit* (1976) te hebben aangetoond hoe leeg het geestelijk leven in Duitsland was zonder die eigen mythes, dat vertrouwen te herstellen. Om dit te bereiken bleek er voor hem maar één route mogelijk: hij moest de confrontatie aangaan met de beelden en verhalen uit de Amerikaanse films die Europa na 1945 - zes jaar verstoken van Hollywoodproducties - massaal overspoelden, welke films de oude verhalen, die de Duitse identiteit zijn begin en bestemming hadden gegeven, niet alleen wegvaagden, maar al snel ook compleet vervingen. Om cinematografisch terug te keren naar Duitsland, anders gezegd, om de Duitse mythes te herstellen, moest het amerikanisme uit de Duitse identiteit worden gebannen.

De Yankees die in '45 als bevrijders van het nationaalsocialistische juk waren binnengehaald, werden overigens in de jaren '60 al geherinterpreteerd tot de bezetters van het vaderland, en op sit-ins scandeerde de Duitse studentenjeugd hen toe: 'Amis raus!'. Al werd daar toen nog solidair: 'Aus Vietnam!' aan toegevoegd. In *Der Amerikanische Freund* (1977) laat Wenders iemand zeggen: 'De Amerikanen hebben ons onbewuste gekoloniseerd'. Dat moest de oorzaak zijn van de leegte daarin en dat ook definieerde zijn vorm van anti-imperialisme: hij stelde zich tot taak *the American Dream* uit het Duitse onbewuste uit te drijven. Zijn methode hierbij was deze Droom tot het bittere einde mee te dromen om er daarna uit te kunnen ontwaken, reden waarom hij vertrok naar de enige bodem die daarvoor geschikt was: die van het buitengewest Amerika zelf, alwaar hij na zeven jaar slaapwandelen wakker schrok in het plaatsje Paris, in Texas. Amerika? Wenders:

In Duitsland is alles verscheurd, versplinterd. De geïsoleerde stad Berlijn bewijst dit duidelijk. Maar het gaat niet enkel om de breuk tussen de twee landen. Deze versnippering heeft niet alleen een politieke betekenis. Iedere staat, maar ook ieder mens vormt een eilandje, alleen en verscheurd, door gebrek aan liefde, omdat men niet weet waarom men leeft, omringd als men is door te veel lelijke beelden, verplicht als men is te leven zonder tederheid.

Duitsland een kapot lichaam dat ter heling met tedere beelden moet worden omringd, opdat het zich herinnere waarom het leeft:

Als men de negentiende-eeuwse mens zou plaatsen in het hedendaagse leven, zeker in Berlijn, zou hij zich afvragen wat er allemaal gebeurt en hoe men ertoe moet komen om te leven. Wij zijn bevoorrechten. Wij kennen het recht keuzen te maken. Maar wat kan een secretaresse in Dallas doen? Zij kan zich alleen maar afvragen waarom ze leeft. Om wat geld te verdienen en het uit te geven? In de negentiende eeuw was men misschien niet gelukkiger, maar men had een doel: zijn gezin, God. Men had in de eerste plaats God om de wereld te begrijpen.

De negentiende-eeuwer in Wenders heeft nog het Verlangen in zich naar een God om ons uit te leggen waarom wij, en Duitsland, nog steeds in leven zijn, de twintigste-eeuwer in hem weet dat tedere beelden niet meer uit de trouwbijbel komen, maar uit de filmcamera. En blijkens zijn nostalgie om de nu alweer 100 jaar oude zevende kunst, weet de eenentwintigste-eeuwer in Wenders dat de film ten dode is opgeschreven om vervangen te worden door de elektronische media.

Het is niet toevallig dat Wenders – drie-eenheid ingeklemd tussen de rouw om verouderde waarden en de rouw om een verouderde techniek – nu juist zo'n medelijden heeft met een secretaresse in ondemocratisch Amerika. Haar immers had hij in *Paris, Texas* de weg gewezen naar het waarom van haar werken, en in haar had hij zijn eigen Amerikaanse droom uitgedroomd. Nu zegt hij, opnieuw letterlijk: wij in Berlijn zijn bevoorrechten die in staat zijn om te kiezen. Zij in de States leeft onder een juk dat haar een keuze onmogelijk maakt. En de suggestie is duidelijk: zou er niet een omgekeerde historische beweging moeten worden ingezet, zou Duitsland Amerika niet moeten komen bevrijden van de overheersing door geld en consumptie, om het daardoor de gelegenheid te bieden een 'echte' keuze te maken, voor de tederheid namelijk, nu God en gezin in een vorige eeuw zijn achtergelaten? De Amerikaanse invasie leidde tot het Duitse Wirtschaftswunder, d.w.z. de al overheersende toename van geld en consumptie in de Bondsrepubliek. Zou een omgekeerde invasie nu daar niet een wonder kunnen veroorzaken, de al overheersende toename van zin en liefde namelijk? Een militaire invasie is daarvoor niet nodig, we weten immers dat een culturele kolonisatie van hun onbewuste al voldoende zou zijn?

Duitsland? Herinneren we ons *Paris, Texas*, het eindpunt van Wenders' Amerikaanse missie. De hoofdpersoon, Travis (van traveler, reiziger), was een klassieke Wenders-held: levend op een bodem waar hij totaal van vervreemd was, werd hij gedreven door een nostalgie naar het vergeten beginpunt waar zijn bloed was beginnen te stromen. De man loopt de woestijn van de klassieke Amerikaanse (John Ford-)Western door, op zoek naar het stukje grond waar zijn conceptie had plaatsgevonden. Dit was het patroon: Amerikaanse beelden, en daardoorheen de queeste naar de eigen oergrond, dat was Wenders' Duitse droom - in feite een wezensvreemd element in het Amerikaanse landschap. Daarin immers was men, in het kader van de trek naar het Westen, de hele negentiende eeuw door op zoek geweest naar nieuwe grond (new frontiers) om zich te kunnen vestigen. In die zin zou Wenders een mislukt kolonist zijn: hij blijft naar zijn oude wortels verlangen. Zelfs Hollywood in het uiterste westen zou hem geen nieuw vaderland schenken, integendeel, Wenders' paranoia ziet daar de demon in die hem van zijn bloedsbodem wil verdringen. De angst voor dat monster nu bezweert hij middels zijn Paris-film, waarin hij Travis, zijn alter ego, definitief the American Dream laat verwezenlijken: hij laat zijn held 100% Amerikaans worden om zich daardoor te kunnen realiseren dat die man in zijn landschap van western-beelden absoluut niet Europees, niet Duits, niet bij mij, Wenders, behorend is. In Travis isoleert Wenders het Amerikaanse element in zichzelf, om het vervolgens uit te kunnen drijven, zich ervan bewust geworden dat de Duitse droom fundamenteel anders is dan de Amerikaanse; en de Duitse droom, dat is de eigen mythe die in zijn bloed meestroomt. Ga henen van mij. De Hollywood-demon de woestijn ingejaagd, de weg naar het vaderland open en uitnodigend opeens, na zeven magere jaren.

Wat gebeurt er namelijk? Travis wordt van zijn oorspronkelijk Germaanse speurtocht in 'die Wäste' afgeleid door zijn broer, die hem uit zijn zelfverkozen wildernis terugvoert naar de beschaving, in de vorm van zijn huis en zijn vrouw en kind. Daar weergekeerd blijkt echter dat hun zoontje in werkelijkheid Travis' kind is en dat diens moeder is verdwenen. Een toenadering tussen vader en zoon volgt, waarna beide op zoek gaan naar de moeder. Die vinden ze uiteindelijk ook, in Houston, waar ze in een peepshow als secretaresse werkt (ze neemt in ieder geval gedicteerde teksten op). Dan volgt een verzoening, niet tussen hem en haar, maar tussen haar en hun zoontje. Moeder en kind blijven verenigd achter, Travis reist schijnbaar doelloos verder. Het kind (Hunter, jager, dus wel iemand met een doel) heeft gevonden wat hij zocht: zijn echte moeder. Die moeder, Jane (Me Tarzan, you - nu ja, zij is het wilde element) heeft dat ook gevonden: haar moederschap namelijk (en is daarmee getemd). Alleen vader zoekt verder.

Dit werd indertijd geïnterpreteerd als een verbeelding van het moderne gezin, waarin de vader afwezig is (met de echtscheidingsstatistieken in de hand om de sociale werkelijkheid achter de verbeelding te bevestigen). Alleen is er niets moderns aan: het is gewoon het ideale Amerikaanse gezin. Daarin immers blijft de vrouw thuis om de kinderen te verzorgen, terwijl vader de wijde wereld in trekt om carrière te maken, 'van krantenjongen tot miljonair'. Dat was nu precies the Americam dream. Wenders had een held gecreëerd met een bij uitstek 'Duits' Verlangen (het vinden van de eigen bloedsbodem, in modieuzer jargon: 'het vinden van de eigen identiteit'), die van zijn spoor wordt afgebracht door de bij uitstek 'Amerikaanse' dubbele droom van gezin en gezinsonafhankelijkheid voor de man en dankbare aanvaarding van het moederschap en gezinsafhankelijkheid voor de vrouw. Dat is de klassieke reden 'waarom een secretaresse in Dallas leeft'. Wenders kon niet duidelijker zijn.

Maar het is natuurlijk niet de reden waarop een Duitser in het hart van de wereld zijn bestaan grondvest. Het Dallas-gezin is fundamenteel anders dan de Europese familie. In Amerika is iedere relatie tussen een mens en de grond waarop hij geboren is toeval: de mobiliteit van de bevolking maakt het tot iets willekeurigs (en *Paris, Texas* is een en al mobiliteit). Daardoor is ook iedere relatie tussen mensen toeval: als je plotseling vertrekt om elders te gaan werken krijg je daar nieuwe relaties en verdwijnen de oude. Wat weer de reden is dat ook de liefde aan het toeval is overgeleverd. De enige niet willekeurige relatie in Amerika is die tussen ouders en kinderen; en gezien het toevallige van het vader-moeder contact is eigenlijk alleen de moeder-kind band geen pure samenloop van omstandigheden, maar iets 'natuurlijks', onvermijdelijks. Het is het enige noodzakelijke verband in een web van toevalligheden. Vandaar het belang dat Wenders eraan hecht. Want daar gaat het hem om, dat is de Duitse droom: dat de relatie mens-bodem geen toeval is en dat dus de bloedsbanden tussen de mensen, 'tussen man en vrouw', geen willekeur zijn, maar een kwestie van voorbestemming, uitverkiezing, noodzaak, lot, 'Schicksal'. Want alleen dat maakt het leven zinvol (nu Wenders het niet meer 'God' durft te noemen). Dat was het 'eigen' verhaal, de eigen mythe die de Duitse identiteit maakte tot wat ze was, voor ze in 1945 verpletterend verslagen en daardoor 'verscheurd' werd. Dat is de mythe die Wenders terugvindt, de kern van zijn van vreemde smetten bevrijde onbewuste. Met een clean bloed-en-bodem verhaal kon hij terugkeren naar de Heimat nu.

## II.

Duitse beelden, Duitse stemmen. Wenders opent zijn film *Der Himmel über Berlin* met een tekst, geschreven en gesproken: 'Als das Kind Kind war,wusste es nicht, dass es Kind war, alles war ihm beseelt, und alle Seelenwaren eins.' Dat is het begin - het kind; en dat is de inzet - de eenheid, de heelheid van de ziel en van alle zielen. Dat ook is de mythe:ons leven is nooit begonnen (we herinneren ons er althans niets van),we zijn er, merken we op een gegeven moment (en dat is het eind van dekindertijd, het begin van de versplintering). Als we ontdekken dat weer zijn, zijn we er geweest; daarna kunnen we alleen nog verlangen

'naar wat een ander vroeger was', zoals Wenders' scenarioschrijver Peter Handke lang geleden alweer in een toneelstuk had laten zeggen door Kaspar Hauser.

Na de openingstekst zien we wolken, zondoorschenen wolken, we vliegen over een stad, kijkend vanuit het perspectief van de vlieger. En dan zien we wie die vlieger is: een engel. Hij is geland op de Gedachtniskirche, het ruïneuze oorlogsmonument van Berlijn. Zo gaat de mythe verder immers: zodra we weten dat we er zijn, treden we binnen in de geschiedenis, leren we dat wij een belichaming van het verleden zijn, van al die mensen wier levenslijn tot hier, tot ons heeft gevoerd. De engel kijkt omlaag, in de straten onder hem lopen de massa's der stadsbewoners, waarvan sommigen stilstaan en omhoog beginnen te kijken. Weer de mythe: we zijn niet alleen, we leven te midden van mensen als wij, met wie we samen de levenslijn verder voeren. Recht en plicht: recht om te leven (leven waar we nooit om gevraagd hebben), plicht om het leven door te geven, daarmee de dood overwinnend (dood waar we nooit om hebben gevraagd). Dat is de horizontale as waarlangs het leven zinvol wordt: de vooruitgang middels krijgen en geven.

Wenders slaagt er aldus in om in nog geen twee minuten in het onbewuste van zijn kijkers het verhaal te activeren, dat sinds de Romantiek in het Westen het basispatroon vormt van iedere zingeving aan het leven: de Geschiedenismythe namelijk, waarin de geschiedenis het leven zinvol maakt en waarin de geschiedenis zelf zinvol is omdat Gods daden, of sinds de Romantiek die van de Geest, erin tot uiting komen (de verticale as). Dit is ook precies het verhaal waarin we het vertrouwen verloren toen, zoals Elias Canetti schreef, 'de geschiedenis ophield reëel te zijn, en zonder het de merken de mensheid plotseling de realiteit verliet' - d.w.z. sinds Auschwitz, sinds Hiroshima. Wenders vindt, zonder een greintje twijfel of cynisme, de weg terug de geschiedenis in.

Hij kan ook niet anders, daarvoor immers was hij naar Berlijn gevlogen: ‘In mijn land is dit de enige stad die me interesseert. Elders ervaart men niet veel meer dan de krankzinnige behoefte om het verleden weg te wissen. Het is de enige plaats waar men niet probeert te vergeten. Men vindt in deze symbolische stad enkele sporen uit de negentiende eeuw, uit de jaren twintig, van de oorlog, van de naoorlogse periode en uiteraard van de huidige politieke realiteit. Het is een vriendelijke stad.’ Het is een eilandje waar de Geschiedenis nog functioneert. En alleen daarin kan tederheid bestaan.

Wenders brengt met deze beelden ook een andere mythe in beeld. De geschiedenis als zingevend principe is een Europese, van oorsprong christelijke gedachte. De andere mythe is Duits, al bestaat ze uit dezelfde elementen: het begin dat geen begin is, de versplintering, de geschiedenis, de massa. De inzet ervan is ook dezelfde: het herstellen van de heelheid. Het doel is echter anders: niet het overwinnen van de dood, maar het veroveren van de absolute macht. Het nationaalsocialisme. Laten we even terugkijken op het Duitse cinematografische vlak. In 1934 maakte Leni Riefenstahl een film over de partijdagen van de Nazi’s in dat jaar: *Triumpf des Willens*. Ook Riefenstahls film opent met een tekst over een ‘begin’: ‘Vier september 1934. Twintig jaar na het uitbreken van de wereldoorlog, zestien jaar na het begin van Duitslands weedom en verdriet, negentien maanden na het begin van Duitslands wedergeboorte, vloog Adolf Hitler opnieuw naar Neurenberg om de kolonnes van zijn trouwe aanhangers te inspecteren.’ Dan zien we wolken, zondoorschenen wolken, we vliegen over een stad. In de straten daarvan lopen mensen, massa's mensen, waarvan sommigen omhoog beginnen te kijken, we zien hen vanuit het perspectief van de vlieger. We zien vervolgens wie die vlieger is: de Führer. Hij is geland op het vliegveld van Neurenberg. De nacht valt, een nieuwe dag begint. Het ontwaken wordt getoond in het historische centrum van Neurenberg, de vakwerkhuizen, de spitse daken, de landelijke klederdracht... Onbewuste oppepper: Duitsland is de nacht in gegaan van een verloren oorlog, maar haar geschiedenis is daardoor niet aangetast, het land is nog ongeschonden - laat nu ook de Duitse mens zich weer herstellen! Vandaar schakelen we over naar het tentenkamp, waar we de massa der partijgangers aan de ochtendhygiëne zien: fris en vrolijk fascisme.

Deze gespierde mannenlijven zijn de belichaming van Duitslands nieuwe heelheid. De mythe is daarmee rond: van begin, versplintering en geschiedenis, naar een nieuwe heelheid (overwinning van de dood). Deze drie thema's keren ook expliciet terug in de toespraken die Hitler houdt, terwijl de massa's toehoren. Tegen de partijjeugd zegt hij: ‘En als er van ons niets meer over is, dan zullen jullie de vlag die wij eens vanuit het niets hebben gehesen, in jullie vuisten moeten houden. En ik weet dat het niet anders kan zijn, want jullie zijn vlees uit ons vlees, bloed uit ons bloed en in jullie jonge hoofden brandt dezelfde geest die ons beheerst.’ Het thema van het overwinnen van de dood door het verlengen van de levenslijn lijkt hier hardop te worden uitgesproken. Alleen maakt Hitler in zijn slottoespraak tot de verzamelde partijdag duidelijk dat het hem daarom helemaal niet gaat. Hij zegt daar: 'Toen onze partij nog maar zeven man groot was, sprak zij al haar twee grondbeginselen uit; ten eerste: zij wilde een waarachtige, wereldbeschouwelijke partij zijn, en ten tweede: zij wilde compromisloos de macht in Duitsland, voor haar alleen.' Macht maakt heel – ‘Heil!’ antwoordt de massa. Dat was de triomf van de wil: we wilden de macht en nu hebben we die ook om ons waarachtige, wereldbeschouwelijke werk te kunnen doen. In Wenders' termen: nu konden ze de secretaresses in Neurenberg uitleggen waarom ze leefden. Wenders gebruikt Riefenstahls beelden - en dat hetgeen 'toevallige' overeenkomst maar een citaat betreft, wordt enerzijds aangeduid door het feit dat het citeren van filmbeelden bij Wenders bijna een standaard procedé is, hij is een groot kenner van de filmgeschiedenis; anderzijds door het feit dat deze door Kracauer beroemd gemaakte beelden vaker geciteerd worden, bijvoorbeeld door John Milius in de opening van zijn film *Red Dawn*, waarin Nicaragua binnenvalt in de V.S. Maar hij gebruikt ze omdat hij een antifascistische film wil maken: hij wil een confrontatie aangaan met het verleden en daar hoort het nationaalsocialisme bij. Als hij de engel op de Gedächtniskirche laat landen, herinnert hij eraan hoe Duitsland de nacht in is gegaan van het fascistendom en een verloren oorlog, maar tegelijk zegt hij dat haar geschiedenis daardoor niet is aangetast: hoe geschonden en versplinterd het leven ook is, hoe groot het niets waaruit hij zijn vlag van een nieuw en zinvol bestaan wil hijsen, we bestaan nog, heelheid is nog mogelijk. De weg die daarheen voert is echter niet die van het compromisloos de macht opeisen - dat kan niet meer.

Wenders geeft uitdrukkelijk aan een anti-oorlogsfilm te maken, een anti-totalitaire film ook: tégen de strijd waar Hitler over schreeuwt, vóór de vrede, tégen de macht, vóór de liefde. Wenders helden willen de liefde om, als ze die hebben, hun waarachtige wereldbeschouwelijke werk te kunnen verrichten. Met tederheid in plaats van geweld hetzelfde doel bereiken, daar gaat het om.

## III.

Wenders’ antifascisme toont zich het duidelijkst in zijn benadering van de massa. De massa's van Leni Riefenstahl hebben iets vreemds over zich: we zien voortdurend enorme aantallen mensen in de film, in strak geordende cohorten vaak, marcherend, stilstaand, luisterend, één keer zelfs collectief een tekst uitsprekend, en dan weer in beweging – met schoppen, met wapens, met fakkels, met vlaggen en vaandels... Alleen, wat er ook gebeurt, niemand leren we nader kennen: er loopt niet één individu in mee. Als we al eens een gezicht in de menigte zien, zien we dat nooit meer terug. De enigen die herkenbaar (met naam) worden geïntroduceerd zijn een aantal nazi-koppen, en de enige van wie we te horen krijgen wat hij op zijn hart heeft, is Adolf Hitler, in de slottoespraak.

De mensen die we van nabij genoeg zien om identificatie mogelijk te maken, zijn allemaal sterke, jonge mannen met een bepaalde schedelvorm en opgeschoren nekken. Daar hadden Leni Riefenstahl en Albert Speer, de 'architect' van de partijdagen, wel voor gezorgd: de optocht van de 'Amtswalter', de partijbureaucraten, werd bijvoorbeeld ’s nachts georganiseerd, zodat wel hun fakkels, maar niet hun vette buiken en middelbare leeftijd zichtbaar zouden zijn. Als er in de film details in beeld komen zijn dat laarzen, handen op spades, symbolen: de massa blijft anoniem, abstract, ideëel, onindividueel, 'onmenselijk'. Als gevolg hiervan wordt de film op den duur van een bijna pathologische, dodelijke verveeldheid.

Dat komt natuurlijk ook door het filmverhaal: Riefenstahl toont militaristen (partijgangers) die hun overwinning al achter de rug hebben - haar film toont hoofzakelijk de *Triumpf des Organisierens*. Ook boy-meets-girl films eindigen aan het slot van de voorgeschiedenis, als het verhaal van de geslaagde liefde begint zijn droom en drama voorbij, de rest is een kwestie van relatie-managing, iets waarvan de charme voor buitenstaanders meestal moeilijk na te voelen is. Als Hitler in zijn slottoespraak oreert dat de partijdagen 'de grote en geestelijke ontmoeting van oud-strijders en wapenbroeders' is geweest, komt dat onbegrijpelijk over: de massa's hadden niets geestelijks of persoonlijks, ze waren alleen maar groot. Hitler spreekt blijkbaar uit een tijd tot ons die ons absoluut vreemd is geworden.

Wenders verwerpt dit type massa. Ook hij laat zijn hele film door onafgebroken massa's mensen zien: al diegenen die in de huizen, cafés, filmsets, straten en metro's van Berlijn leven. Zijn hoofdpersonen, de eerst getoonde engel Damiël en zijn mede-engel Cassiël, zijn puur geestelijke wezens en als zodanig in staat dwars door muren en dergelijke heen te lopen (inclusief de Muur). Ze zijn voor mensen onzichtbaar, maar kunnen wel ieders gedachten, ieders geestelijk en persoonlijk leven horen. Als gevolg daarvan komen de engelen enkel individuen tegen, ieder heeft zijn of haar eigen gedachten in de eigen taal. De mensenmenigten in Wenders' Berlijn vormen nooit een 'echte' massa - zonder wil of met maar één wil, zoals Riefenstahls massa. Iedereen behoudt zijn of haar persoonlijke bewustzijn.

In het begin van de film loopt Damiël door een metro. Men zit daarin zichzelf verzonken, 'ieder mens vormt een eilandje, alleen en verscheurd'. Damiël gaat naast een kalende man zitten, een typisch geval van 'een dolkstoot in de rug gehad'. Deze man denkt bij zichzelf:

Je bent verloren, maar dat kan nog lang duren. Je ouders hebben je verstoten, je vrouw heeft je verraden, je vriend is in een andere stad, je kinderen herinneren alleen nog je spraakgebrek, je kunt jezelf voor de spiegel iedere keer wel voor je kop slaan...’ Dan legt Damiël zijn hand rond de schouder van de man: ‘Wat is dat?’ denkt die. ‘Iets is er... Ik ben er toch ook nog! Als ik wil, als ik alleen maar wil... Ik moet enkel willen, dan kom ik er weer uit. Heb me er zelf in laten vallen, kan me er ook weer uithalen, zou toch belachelijk zijn. Dan had moeder gelijk: ‘’Laat je toch niet zo rondduwen!’’

De triomf van de wil wordt bij Wenders op individueel niveau behaald, al is daar ook een teder schouderklopje van een Engel-Führer voor nodig: een beetje liefde en de mens weet weer waarom hij leeft: omdát hij leeft en omdat hij dat wil. Een groter contrast is nauwelijks denkbaar met de totalitaire machtswil om de massa's bij zich in te lijven voor hun eigen heil bij Hitler/Riefenstahl. Wenders verzet zich tegen iedere hiërarchische machtswil, zijn wil is die om te bestaan, desnoods in totale eenzaamheid: dat is toch antifascisme?

Maar laten we de massa in Wenders' Berlijn nog eens nader bekijken. De mensen verkeren er regelmatig in grote groepen andere mensen, zonder dat ze die eigenlijk werkelijk zien, ze zijn daarvoor veel te veel bezig met hun eigen beslommeringen. De metrorit brengt dit schitterend in beeld: de massa is een medium geworden waar de mensen onbewust instappen om zich ergens heen te laten vervoeren, maar nooit om gezamenlijk, als groep, ergens heen te gaan. De massa is net als de metro een vervoersmiddel, een functioneel object, maar nooit een object met een eigen waarde en een eigen moment. Alleen het individu is dat: het is een denkend en voelend object, een subject dus. De fascistische massa is totaal afwezig, Duitsland is entnazifiziert. Een pluspunt?

Dat zou het zijn als niet overal ter wereld de massa tot een medium was geworden, als dat niet kenmerkend was voor de naoorlogse periode in het westen. In alle treinen, bussen, alle drukke winkelstraten van alle grote steden over zo langzamerhand de hele wereld is dit waar te nemen. Wenders' 'antifascistische' massa is een universeel verschijnsel, een normaal onderdeel van iedere op consumptie en media ingeschakelde maatschappijvorm. Zijn antifascisme is een constatering, niet meer, als stellingname hangt het volkomen in de lucht. Waarom je een expliciet voorstander tonen van iets dat allang gerealiseerd is en dat op geen enkele wijze wordt bedreigd?

## IV.

Ook de engelen zijn bij nadere beschouwing niet zo eenduidig. Zij weten alles van de mensen, maar zijn volkomen van hen afgesloten, wat zich uit in het feit dat ze de wereld in zwart-wit beelden zien. Ze kunnen hooguit af en toe iemand een kontje geven om uit het niets omhoog te kruipen richting waarachtig en wereldbeschouwelijk, en zelfs daarin mislukken ze soms. De engel Cassiël slaagt er bijvoorbeeld niet in een jongen op het Europa-Center van zelfmoord af te houden door middel van handoplegging.

Het is geen toeval dat Cassiël faalt, waar Damiël slaagt. In een gesprek helemaal aan het begin van de film heeft Cassiël zijn wereldbeschouwing geformuleerd: ‘Alleen blijven! Laten gebeuren! Ernstig blijven! Wild kunnen we enkel in die mate zijn, als we onvoorwaardelijk ernstig blijven.’ Nu zien we waar die wildheid toe leidt: machteloosheid, dood. Damiël slaagt waar Cassiël faalt, omdat hij een andere levenshouding heeft. In het begingesprek zegt hij: 'Es ist herrlich nur geistig zu leben und Tag für Tag die Ewigkeit von die Leuten rein, was geistig ist, zu bezeugen - aber manchmal wird mir meine ewige Geistesexistenz zuviel.‘ (Ze hebben net naar een vrijend paartje zitten kijken). Hij wil zijn alwetendheid verliezen, hij toont zijn verlangen, het Verlangen zoals Wenders het noemde: ‘Endlich ahnen, statt immer zu wissen.’ ‘Ach’ en ‘oh’ en ‘ah’ en ‘hemeltje!’, kunnen zeggen, in plaats van altijd ‘Ja en amen!’ Tegenover de wraakzuchtige, onvoorwaardelijke ivoren toren-houding van Cassiël plaatst hij zijn mededogen met het menselijke tekort: koud tegenover warm.

Deze tegenstelling die Wenders en Handke hier introduceren is in de jaren dertig al nauwkeurig verwoord door Antonio Gramsci in zijn *Gevangenisschriften*: ‘De vergissing van de intellectueel bestaat erin dat hij meent dat men kan weten zonder te begrijpen en vooral zonder te voelen, zonder gepassioneerd te zijn (niet alleen voor het weten op zich, maar voor het object ervan).’ Cassiëls passie betreft het weten, die van Damiël het object van dat weten. Alleen maakt Gramsci duidelijk dat hier van een tegenstelling geen sprake is: weten is niet mogelijk zonder te voelen en onvoorwaardelijk weten kan alleen ontstaan waar mededogen aanwezig is met het object van dat weten, dat wil zeggen, met de mensen, het menselijk tekort.

Gramsci heeft ook verduidelijkt wat hij met ‘begrijpen’ bedoelt:

De intellectueel gelooft dat hij een intellectueel (en niet een pure pedant) kan zijn, ook als hij geen enkele band heeft met het volk, dat wil zeggen zonder de elementaire passies van het volk te voelen, zonder deze te begrijpen en ze dus te verklaren en te rechtvaardigen binnen de bepaalde historische situatie, ze dialectisch te verbinden met de wetten van de geschiedenis, met een hogere - wetenschappelijk en coherent uitgewerkte - wereldbeschouwing, met het ‘’weten’’.

Volgens Gramsci was ieder mens tot op zekere hoogte filosoof, intellectueel: iedereen dacht na over de wereld en zijn positie daarin (en de mensen in Wenders' films doen niet anders dan dat); maar in iedere maatschappelijke klasse waren mensen die hun onsamenhangende noties probeerden uit te werken tot een coherent geheel, en die groepen noemde hij 'de intellectuelen'. Hij onderscheidde daar drie hoofdgroepen in: er waren 'traditionele intellectuelen', die de noties van de heersende klassen uitwerkten en dat uitriepen tot ‘het gezonde verstand’; er waren ‘organische intellectuelen’ die de tegen de heersende klassen strijdende onderklassen vertegenwoordigden en de nog niet vanzelfsprekende noties daarvan tot uiting brachten - met het doel zo'n samenbundelende wereldbeschouwing te ontwerpen dat daarmee de macht kon worden overgenomen. En dan was er nog een derde groep, de ‘vrijwillige intellectuelen’: dat waren intelligente mensen die weliswaar begrepen hoe hun wereld in elkaar stak, en die ook de twee met elkaar strijdende ideologieën van de macht en tegenmacht-in-wording kenden, alleen voelden ze zich met geen van beide klassen verbonden, alleen wilden blijven. Ze wisten veel, ze begrepen heel wel hoe onrechtvaardig en wreed de maatschappij georganiseerd was, maar ze hadden geen benul hoe die kennis in praktijk kon worden omgezet, hoe je iets aan de status quo kon veranderen, aangezien ze zich met geen enkele grotere groep wilden verbinden. Daarom verlamde die kennis hen, ze werden er ongelukkig van, hun kennis zat hen genadeloos in de weg en moest weg, weg, weg. Dat was de reden waarom ze om 'actie' begonnen te roepen, om een 'totale verandering', wat dat verder ook voor mocht stellen. 'Alles' was fout en het moest 'helemaal' anders, maar hoe, en door wie, en wanneer?

Het was deze actie-ideologie die hen zich deed aansluiten bij het fascisme (als ze dat al niet zelf creëerden). Dat wilde immers ook alles veranderen en wel onmiddellijk - zonder daarbij van één klasse uit te gaan om die verandering te realiseren. 'Corporatisme' was de slogan, en dat onder de vleugels van iets 'hogers', van een Partij, en iedereen moest meedoen. Onmachtigen die ze waren, brulden ze om de macht, 'compromisloos de macht, voor haar alleen'.

Hoezeer de rol van de ideologie en de beroepspraktijk van intellectuelen veranderd moge zijn - Wenders' engelen passen perfect in het door Gramsci beschreven patroon. De engelen weten alles, maar kunnen niets begrijpen of verklaren vanuit een bestaande maatschappelijke situatie, ze zien immers alles in het perspectief van de eeuwigheid, ze zijn alleen maar geest en als zodanig niet in staat 'de elementaire passies van het volk te voelen'. Het zijn dus vrijwillige intellectuelen (dat wil zeggen pedanten).

Ook de af en toe opduikende oude verteller Homerus in Wenders' film is zo'n vrijwillige intellectueel: hij wil 'alles' veranderen door 'het epos van de vrede aan te heffen', zonder verder te benoemen hoe hij in concreto die vrede georganiseerd zou willen zien. Vrede moet voor hem het tegenovergestelde van oorlog zijn, maar wat dan precies? Het heeft iets te maken met de 'kind-zijn' van de mensheid. ‘Toen het kind kind was, wist het niet dat het kind was’: vrede is dan het niet-weten, het onbewust-zijn, de mythe van het leven dat nooit begonnen is, de 'heelheid' van de mens in zuivere toestand, het verlangen naar iets 'dat een ander vroeger was': onmiskenbaar een vorm van intellectueel anti-intellectualisme, van kennismensen wier kennis hen genadeloos in de weg zit en die er daarom vanaf willen. Maar waar de klassieke vrijwillige intellectuelen om 'actie' en 'macht' riepen, roept de moderne versie daarvan om 'vrede', om 'tedere beelden'.

Nu ja, zo'n oude man die wat voor zich uit zingt zal natuurlijk nooit meer gevaarlijk kunnen worden, al zou hij dat overigens wel willen: zijn laatste (en de laatste) gesproken woorden in de film zijn, dat ‘de mannen en vrouwen en kinderen mij zullen zoeken, omdat ze mij, hun verteller, voorzanger en toonaangever, nodig hebben zoals verder niets op de wereld’. Vergeeflijke grootheidswaanzin van een seniel oud mannetje. (Eerder in de film had hij de naziterreur al vergoelijkt door het te omschrijven met de woorden: ‘En de mensen waren helemaal niet vriendelijk meer en de politie ook niet.’ Niet vriendelijk? Ze hebben godverdomme miljoenen mensen uitgemoord.)

Ook Cassiël zal niet gevaarlijk worden, hij wil ‘alleen’ blijven en de dingen ‘laten gebeuren’. Voor hem is de eenheid van het eeuwige koninkrijk alleen te 'begrijpen' in volstrekte eenzaamheid, hij zal alleen zichzelf in de weg blijven zitten, somber starend tot in de eeuwen der eeuwen, zoals aan het slot van de film.

Maar Damiël wil meer, hij verwoordt zijn anti-intellectualisme ook met het meeste elan: ‘Eindelijk vermoeden, in plaats van altijd te weten!’ en:

De hele tijd, als we al eens meededen, was het toch maar voor de schijn... alleen voor de schijn! Niet dat ik meteen een kind wil verwekken of een boom wil planten, maar het zou toch mooi zijn bij het thuiskomen na een lange dag... zoals Philip Marlowe de poezen te voeren, of koorts te hebben, zwarte vingers van het kranten lezen, niet meer alleen enthousiast te worden over de geest, maar eindelijk eens over een maaltijd, de lijn van een hals... een oor. En liegen! Of het gedrukt staat!

Dat is het credo: weg met de waarheid! Eindelijk voelen! (Hierbij moeten we bedenken dat Damiëls slogan ook te horen is als: ‘Endlich Ahnen, statt immer zu wissen’: eindelijk voorouders, eindelijk een geschiedenis! Weten is dan iets per definitie ahistorisch, d.w.z. mythisch.)

## V.

Wenders:

Wat is een engel? Al met al geloof ik niet dat we door hen omringd zijn, ik geloof eerder dat ieder van ons zijn engel in zich draagt. Hij symboliseert het kind dat men ooit was en dat men vergeten is, de verloren onschuld waarvoor de volwassen wijsheid in de plaats kwam. Daarom zien alleen de kinderen in de film de engel. Voor mij schuilt de metafoor van de engelen in deze relatie met de kinderjaren.

Damiël is het kind dat z'n onschuld zal verliezen, die tot bewustzijn zal komen (welk bewustzijn per definitie 'ahnend statt wissend' is), wiens leven zal gaan 'beginnen'. Geheel in de lijn van de mythe die Wenders in de eerste beelden van zijn film had samengevat, zal hij binnentreden in de Geschiedenis, leren dat die een belichaming van het verleden is en zal hij door zijn recht en plicht op zich te nemen de wet van de geschiedenis voltooien. Maar de band die hij daartoe met een medemens zal aangaan mag niet toevallig zijn, dat zou ons terugvoeren tot de secretaresse in Dallas, het moet een kwestie van uitverkiezing zijn, van 'Schicksal'. Want alleen dat immers maakte het leven zinvol, de onvermijdelijke, 'echte' verbinding van mens tot mens. De weg die Damiël zal afleggen om mens te worden is hiermee uitgezet: hij zal de aan hem voorbestemde vrouw vinden, en die vrouw vindt de aan haar voorbestemde man. (Die voorbeschikking wordt haar geopenbaard in een droom die ze over Damiël heeft in de nacht voor diens menswording, in welke droom hun handen elkaar grijpen in exact hetzelfde beeld als Michelangelo in de Sixtijnse Kapel gebruikte voor de hand Gods die die van de mens grijpt.) In de voorbestemmingsdroom van de vrouw, die Marion heet, herhaalt de vrouw de openingsregel van de film: ‘Toen het kind kind was...’ en vervolgt dan: ‘Was dat de tijd van de volgende vragen: waarom ben ik ik en waarom niet jij? Waarom ben ik hier?’ Ze stelt met andere woorden de vraag naar de toevalligheid van de identiteit en van de band met de bodem - Marion is hier, net als Damiël, nog zoekende.

Overigens maakt de film ook duidelijk waarom deze twee nu juist aan elkaar zijn voorbeschikt. Damiël ziet Marion voor het eerst als ze in een circustent aan de trapeze oefent om te leren vliegen, met namaakvleugels op de rug. Er ontspint zich dan een dialoog tussen haar en haar (Hongaarse?) trainer. Die zegt: ‘Marion, zo toch niet! Niet bengelen, maar vliegen! Je bent een engel!’ ‘Ik kan niet vliegen met die dingen aan!’ ‘Natuurlijk kun je dat wel. Is met vleugels makkelijker dan zonder!’ ‘Maar niet met deze... kippenveren!’ Dat is het: zij wil echte vleugels... engel zijn! Op dat moment ziet Damiël voor het eerst in een flits de wereld in kleur: dat bewijst dat er een 'vonk' is overgeslagen, die zijn wil activeert om uit het zwart-witte engelenbestaan in de kleurrijke mensenwereld binnen te treden (hij heeft gevonden wie hem zocht).

In haar laatste optreden in de film blijkt Marion met Damiëls hulp ook werkelijk te hebben leren vliegen (aan de trapeze nog steeds) en zegt Damiël over zijn relatie: ‘Es ist verbindlich’, anders gezegd: het heeft niets meer met toeval te maken. Hij is er. Maar eerst is er nog de slotmonoloog van Marion, als de grote persoonlijke en geestelijke ontmoeting plaatsvindt tussen de twee, in een bijzaal bij een concert, zij in het rood gekleed, hij liefdevol luisterend, ziende. Deze monoloog vormt de tegenhanger van de slottoespraak van Hitler uit *Triumpf des Willens*: het 'antifascistische' niveau, dat de hele film door onder andere aanwezig was gebleven doordat Wenders het standbeeld van de overwinningsengel als structuurelement voor zijn verhaal gebruikte, op dezelfde wijze als Riefenstahl dat deed met de Duitse Rijksadelaar die zij keer op keer in beeld bracht, ook voor een wolkenhemel - dat niveau bereikt nu zijn voltooiing.

## VI.

In haar monoloog herhaalt Marion wat ze al ontdekt had in haar droom:

Ik was veel alleen, maar ik heb nooit alleen geleefd. Als ik met iemand was, was ik vaak vrolijk, maar tegelijkertijd hield ik alles voor toeval. Deze mensen waren mijn ouders, maar anderen hadden dat ook kunnen zijn. Waarom was die met de bruine ogen mijn broer en niet die met de groene ogen die over de stoep liep? De dochter van de taxibestuurder was mijn vriendin, maar ik had net zo goed m'n arm om het hoofd van een paard kunnen leggen.

(Zoals Nietzsche gedaan had aan de vooravond van zijn krankzinnigheid toen hij in dat paard Richard Wagner meende te herkennen: Nietzsches eigen schuld, zegt Marion, hij was immers de filosoof die God doodverklaarde en dus het leven tot een aaneenschakeling van zinloze toevalligheden hamerde.) ‘Ik was met een man, was verliefd en zou hem net zo goed hebben kunnen laten staan en met de vreemdeling, die ons op straat tegemoetkwam, kunnen verdergaan. Kijk me aan of niet. Geef me je hand of niet. Nee, geef me geen hand en kijk me niet aan.’

De grote-stadservaring van de toevalligheid van alle contacten, leidt tot het verlangen alleen te blijven. ‘Einsamkeit heisst ja: Ich bin endlich ganz,’ zegt Marion. Eenzaamheid, wist Cassiël, betekent: de eenheid van het bestaan zien. Maar opgepast: het is de toevalligheid die het verlangen wekt een zuiver eilandje te blijven en juist in het niets van dat verlangen moet worden aangetoond dat de vlag van de wil om werkelijk contact te maken nog steeds kan worden gehesen.

Damiël is een vrijwillige intellectueel - en als het werkelijk zo zou zijn dat we allemaal eilandjes zijn, zonder werkelijke band met wat voor maatschappelijke groepering dan ook: zijn we dat dan niet allemaal? Maar hij is realistischer dan de Homerus uit de film: die wilde 'alles' veranderen, terwijl Damiël bewust een terrein zoekt voor zijn activiteiten. En dat vindt hij ook: er bestaat nog een werkelijke band in het bandeloze heden, en dat is de liefde tussen man en vrouw en de liefde tussen de ouders en hun kind. Waar de maatschappelijke groepen uit elkaar zijn gevallen, is alleen de kleinst mogelijke maatschappelijke eenheid over om een waarachtige, wereldbeschouwelijke partij mee te vormen, en die partij heet de familie.

En is het daarnaar dus dat wij terug moeten keren? Is de enige 'actie' waar wij, vrijwillige intellectuelen, nog om kunnen schreeuwen: een vrouw vinden om een kind bij te verwekken? Ja, zegt Wenders, in naam van de heelheid, ja dat moeten we. Als Damiël zijn geliefde heeft gekregen zegt hij: ‘Nu weet ik wat geen engel weet’ - met andere woorden: nu weet ik én ik voel, lichaam en geest zijn verenigd, nu ben ik eindelijk geen vrijwillig intellectueel meer.

Waar leidt zo'n terugkeer tot het gezin eigenlijk toe: zou een wereld vol 'hele' en zinvolle gezinnen niet opnieuw enkel bestaan uit eilandjes, al zijn die dan ook iets groter dan het individu alleen? Dat er meer nodig is dan het gezin alleen realiseert Wenders zich ook, en dat laat hij dan ook door Marion vertolken. ‘Ik geloof dat het nieuwe maan is,’ zegt Marion. ‘Geen rustiger nacht dan dat, geen bloed zal er stromen in de hele stad. […] Met het toeval moet het nu afgelopen zijn! Nieuwe maan van de beslissing! Ik weet niet of er een bestemming bestaat, maar er bestaat een beslissing! Beslis! Wij zijn nu de tijd.’ (Daar gaat het om: je kunt alles relativeren, maar wat niet gerelativeerd kan of mag worden is de beslissing, dat wil zeggen de wil. De persoonlijke wil is de enige absolute waarde die het individu is overgebleven in deze tijd. Daarmee kan het toeval worden bestreden.)

En dan komt het: wie beslist om een ander te willen, en wie die wil laat triomferen, komt daarmee niet in een tweepersoonlijke eenzaamheid terecht, maar vindt, de essentie van de tijd zijnde, een veel ruimere bestemming. Marion vervolgt: ‘Niet alleen de hele stad, de hele wereld neemt op dit moment deel aan onze beslissing. Wij tweeën zijn meer dan enkel twee. Wij belichamen iets. Wij zitten op het plein van het volk, en het hele plein is vol mensen die hetzelfde willen als wij. Wij bepalen het spel voor iedereen!’

Laten we, opnieuw, zo letterlijk mogelijk proberen te horen wat hier gezegd wordt. Wij bepalen het spel voor iedereen... Hitler zei in zijn slottoespraak: ‘Het Duitse volk is gelukkig in het besef dat de eeuwige vlucht der verschijnselen van nu af voorgoed is vervangen door een vaste pool (Heil!) die zich, wetend en voelend dat ze het beste bloed in zich draagt, heeft opgeworpen als de leiding van de natie en vastbesloten is deze leiding te houden, waar te nemen en niet meer af te staan. (Heil!)’ Hitler zegt exact hetzelfde als Marion: het toeval, 'de eeuwige vlucht der verschijnselen', is overwonnen nu wij een vaste pool hebben gevormd (op basis van de enige absolute waarde immers, op basis van de wil), waardoor wij, ‘wetend en voelend’ dat wij ‘de tijd zijn,’ het spel voor iedereen kunnen bepalen, dat wil zeggen ‘de leiding van de natie’ in handen hebben gekregen. Het verschil tussen de partij van Marion en Damiël en die van Hitler is natuurlijk dat deze laatste ‘compromisloos de macht in Duitsland’ wilde, ‘voor haar alleen’, terwijl de eerste door de liefde in staat is een 'waarachtige, wereldbeschouwelijke partij' te zijn om daarmee de leiding te geven aan de natie, die zich op 'het plein van het volk' verzameld heeft: ‘en het hele plein is vol mensen die hetzelfde willen als wij’.

Beider doel is kortom hetzelfde: zich als leiding over allen opwerpen om daarmee de verscheurdheid tussen alle mensen te overwinnen en de 'heelheid' tot stand te brengen (Hitlers publiek begreep dat perfect en antwoordde daarom voortdurend met 'Heil', dat wil zeggen met 'heel zijn', 'heel worden'), hun beider doel is het spel voor allen te bepalen, maar waar Hitlers partij dat met geweld deed, met een hiërarchische onderschikking van de massa aan de partij om zo de Volksgemeinschaft tot stand te brengen, weten Marion en Damiël met liefde, met tederheid een vanzelfsprekende deelname aan diezelfde

Volksgemeenschap te realiseren. Voor Hitler was het aan de macht komen van de nationaalsocialisme het grootst denkbare verhaal (dat minstens 1000 jaar zou duren), Marion zegt: ‘Es gibt keine grossere Geschichte als die von Mann und Frau.’ Hetzelfde ideaal, eenzelfde triomf van de wil, alleen de middelen zijn iets anders. Marion vervolgt over dat maximale verhaal van man en vrouw: ‘Het zal een verhaal zijn over reuzen, onzichtbare, overdraagbare, een verhaal over nieuwe stamouders. Kijk mijn ogen! Zij zijn het beeld van de noodzakelijkheid, de toekomst van allen op het plein.’ Ja, Hitler zei hetzelfde: ‘Het is ons verlangen en onze wil, dat deze staat en dit rijk zullen bestaan in de duizenden jaren die komen. Wij kunnen gelukkig zijn in het besef dat deze toekomst totaal aan ons is (Heil!). De oudere lichtingen zouden nog aan het wankelen kunnen gaan, maar de jeugd behoort geheel en al aan ons, met lichaam en ziel (Sieg Heil! Sieg Heil! Sieg Heil!).’ Wij zijn de nieuwe stamouders, zegt Hitler, wij zijn de toekomst van allen op het plein van de volksgemeenschap.

## VII.

Waarom doen Wenders en Handke dit? Waarom pikt Wenders, na the American Dream van zich te hebben afgeschut, moeiteloos de oude Duitse droom op van een duizendjarig rijk van een 'heel' geworden volksgemeenschap, waarvan de kern wordt uitgemaakt door de 'voorbeschikte' liefdesband tussen man en vrouw en tussen de mens en de grond waar hij geboren en getogen is? En waarom droomt hij weer over Duitsland als het 'Heilig Herz der Völker'?

En waarom herintroduceert Wenders de hele context van vertwijfelde vrijwillige intellectuelen met alles erop en eraan, die in de jaren '30 een voorwaarde was voor de opbloei van het fascisme in Europa? Voert Wenders' nostalgie om een techniek die definitief door de geschiedenis achterhaald zal worden (de film) naar een nostalgie die de door diezelfde geschiedenis achterhaalde idealen omhelst, naar een nostalgie naar de geschiedenis als zodanig (waarvan hij heeft moeten constateren dat men die in Duitsland aan het uitwissen is), vertaald als een nostalgie naar de kindertijd, toen het allemaal nog zo leuk leek en we de consequenties van die idealen nog niet konden overzien?

Ik verwijt Wenders en Handke niet dat ze een soort antifascistische neonazi’s zijn. Het zijn eerder pre-fascisten die met gevaarlijke spelletjes bezig zijn en die zich tegen kritiek indekken met behulp van de (overigens op niets gebaseerde) mythe van de gelukkige 'Kindsheit', wat hier dan letterlijk met kindsheid kan worden vertaald.

Of is het anders? Wil Wenders, na eerst met de American Dream te hebben afgerekend, nu met de Duitse droom breken door een Confrontatie aan te gaan met de Duitse 'Blut und Boden'-mythe, en dat door de film van Leni Riefenstahl als het ware van binnenuit op te blazen, door haar 'fascistische' beelden met een antifascistische inhoud te vullen? Maar is hij, na in het Duitse deel van de mythische ruimte te zijn binnengetreden, niet meer in staat daaruit los te komen en droomt hij er daarom verder in? In *Blue Velvet* van David Lynch zien we een jongen opgeslokt worden door de mythische ruimte van het Kwaad, hij vindt zijn weg daarheen via een afgesneden oor en aan het eind van de film wordt getoond hoe hij via datzelfde oor de mythische ruimte weer verlaat om opnieuw een 'gewone', maar rijp geworden jongen te worden. Is Wenders daar dan niet in geslaagd?

Hij vindt zijn weg naar de mythe via de wolken van Riefenstahl en het slotbeeld van *Der Himmel über Berlin* toont diezelfde wolkenlucht, alleen staan er nu de woorden; ‘wordt vervolgd’ op: wil dat dan zeggen dat Wenders er geen afstand toe heeft kunnen nemen en zelfs besloten heeft ('Nieuwe maan van de beslissing!') erin verder te werken? Weliswaar benadrukken Wenders en Handke dat hun boy-meets-girl verhaaltje een 'epos van de vrede' is en hun film zit ook boordevol beelden van oorlogsverschrikkingen, maar merkwaardigerwijs tonen die allemaal het Berlijn van 1945: de verwoestingen die we zien zijn veroorzaakt door de 'bevrijders-bezetters', die met het platbombarderen van de hoofdstad en de daaropvolgende deling ervan ook de mythe van de duizendjarige Duitse identiteit vernietigden. Deze merkwaardige selectie van oorlogsbeelden doet de door Wolfgang Pohrt geformuleerde verdenking rijzen dat de auteurs, ‘het hun ouders niet zozeer verwijten dat die de oorlog begonnen zijn, als wel dat ze hem verloren hebben’. Dan beloven de niet-gewelddadige middelen die ze nu aanprijzen een roemrijker perspectief!

Of zijn er werkelijk nog steeds Duitse intellectuelen die de oude Duitse droom koesteren? Er zijn tekenen die in die richting wijzen. De zogenaamde Historikerstreit lijkt tot inzet te hebben het Nazi-Duitse verlangen naar wereldheerschappij als een normaal historisch fenomeen te kunnen beschouwen, dat tot al even normaal historische excessen leidde. En dat *Der Himmel über Berlin* de Duitse staatsprijs voor film 1988 kreeg toegewezen, suggereert dat de erin vertolkte ideeën ook op hoger niveau in Duitsland met instemming worden begroet. Maar de film kreeg ook de grote prijs van Cannes en Wenders werd op het filmfestival van Rotterdam 1988 door een internationaal panel van 500 filmcritici uitgeroepen tot de meest veelbelovende regisseur van de toekomst. Vervolgens kreeg hij ook nog een eredoctoraat aan de Sorbonne in Parijs. Heeft niemand in de gaten waar hij het over heeft of willen de filmvrienden over de hele wereld hetzelfde als hij?

## VIII.

Moeilijk te zeggen, want het is moeilijk over deze film na te denken. De film nodigt de kijkers vanaf de eerste beelden uit zich mee te laten voeren, om gedachteloos een toeristische trip door Berlijn te maken. De film is in één vloeiende beweging gemaakt, weliswaar is het geheel opgebouwd uit zeven van elkaar afgegrensde aktes, maar de overgangen daartussen versterken de beweging eerder dan dat ze die onderbreken. Ondanks versnellingen en vertragingen is de beweging constant, ook de gedachten van de mensen zoals de engelen die opvangen kabbelen in een gestaag tempo voort. De vraag naar de betekenis van dit alle komt niet eenmaal aan het oppervlak van het kijkersbewustzijn.

Wenders' film is een bijna onontwarbare kluwen van verwijzingen naar oude beelden en ideeën - beelden waarvoor je niet wakker hoeft te zijn om ze te begrijpen, je kent ze allemaal eigenlijk al, er is niets aan de hand zolang de beeldenstorm maar doorgaat. Alleen wil Wenders, anders dan bijvoorbeeld Tarkovsky in een vergelijkbare film als *Stalker*, zijn kijkers wel een boodschap door de strot douwen. Hij plakt warrig allemaal uit andere verbanden bekende beelden achter elkaar en probeert die over te determineren met één bepaalde zin, de Geschiedenis namelijk, om een begrip te reanimeren dat door het afschrikkingsevenwicht z'n inhoud verloren heeft: dat van de vrede. Over de vrede is, inderdaad, nooit een epos aangeheven, simpelweg omdat dat niet kan zonder het over de tegenhanger ervan te hebben. Had Tolstoi zijn boekwerk 'Vrede' genoemd, dan was hij snel uitgeschreven geweest.

Het begrip vrede kon nooit anders dan negatief gedefinieerd worden, als de afwezigheid van oorlog namelijk, en sinds de instelling van wat Paul Virilio 'de totale vrede' noemt is het zelfs totaal negatief geworden: de vrede die op de oost-west as heerst is een toestand waarin enorme uitgaven worden gedaan om de oorlogsvoorbereidingen tot in het oneindige op te voeren in het kader van de wapenwedloop; de oorlog wordt niet meer op het slagveld gevoerd, maar op het wetenschappelijk-technologische terrein van de ontwikkeling van telkens nieuw wapentuig, dat de 'vijand' verplicht ook voortdurend zijn arsenaal te vernieuwen, wat er weer toe leidt dat het militair-industriële complex zoveel geld en intelligentie opzuigt uit de burgerlijke maatschappij dat die met een totale economische stilstand wordt bedreigd.

Tegen deze pervertering van het vredesbegrip richten Wenders en Handke hun poging 'vrede' opnieuw van een positieve inhoud te voorzien wat, afgezien nog van het feit dat het begrip met erg veel vroeg-fascistische connotaties wordt opgezadeld en zelfs tot een vergoelijking van het nazisme leidt dat als 'niet vriendelijk' terecht wordt gewezen, ook de aandacht voorgoed wenst af te wenden van wat de naoorlogse vrede in Europa en Amerika nu eigenlijk precies inhoudt. ‘Alles voor arbeid en vrede, voor vreedzame arbeid’, is de boodschap van Wenders samen te vatten: ‘Hij predikt vrede. Hij kiest voor de vrede. Hij wil het jawoord van heel Duitsland! Niet uit persoonlijke eerzucht, maar enkel en alleen om de vrede te kunnen beschermen tegen de bedreigingen van een internationale kliek van zakkenvullers, die om wille van de winst zonder enige scrupules miljoenen mensen ophitst.’ Maar dit is geen reclametekst voor *Der Himmel über Berlin*, het zijn de woorden van Hitler uit een radiotoespraak van 10 november 1933, uit een tijd dus dat de Duitse Wehrmacht nog te zwak was om een oorlog te beginnen. Hoe durft iemand in deze tijd in godsnaam nog het woord vrede in 'positieve' zin te gebruiken? Wenders laat zijn hoofdpersoon blijmoedig in de geschiedenis intreden, maar wel nadat hij daar een essentieel deel uit heeft verdoezeld (ook Le Pen deed het af als 'een detail').

Zou Wenders werkelijk menen wat hij in zijn film uitdraagt, of doet hij dat enkel zo bloedserieus omdat het daardoor allemaal zoveel leuker en spannender overkomt, wat het succes van de film bij niet-Duitse cinefielen zou verklaren? Maar zelfs als het naïviteit zou zijn, als we Wenders op het niveau van zijn maatschappelijke idealen omtrent antifascisme, vrede en de bestemming van vrijwillige intellectuelen als alleen maar onverstandig en 'kinderlijk' zouden interpreteren, dan moet toch geconstateerd worden dat hij dat op het niveau van de door hem toegepaste technische middelen zeker niet is. Zijn film is in esthetisch, filmisch opzicht onmiskenbaar goed gemaakt, zo goed zelfs dat de door hem opgeroepen filmische beweging, net als de Beweging waarnaar voortdurend verwezen wordt (de nationaalsocialistische) totalitair kan worden genoemd: er is geen ontkomen aan. Wenders weet wat hij doet, maar misschien realiseren wij ons onvoldoende wat dat is en voor wie hij het doet. (‘The international reception of any achievement depends

upon its capacity for arousing fertile misunderstandings everywhere’, was de verklaring die Siegfried Kracauer in 1947 gaf voor het internationale succes van Duitse films van kort na de Eerste Wereldoorlog.)

We moeten niet vergeten dat de film in Berlijn speelt. Op een gegeven moment brengen de engelen een bezoek aan het oostelijk deel van de stad, grauw en leeg. De eerste mensen die ze zien bij hun terugkeer in het westelijk deel zijn een jongen en een meisje in een tedere, zij het verdrietig ogende omhelzing. De oost-west relatie wordt daarmee direct en als het ware 'onbewust', geassocieerd met de relatie man-vrouw. Als Damiël zijn eerste nacht met Marion heeft doorgebracht, spreekt hij de vreemde zin uit: ‘Ich bin zusammen.’ Hoe lief dat ook klinkt, geconstateerd moet worden dat niemand in zijn eentje samen kan zijn. Marion heeft in haar monoloog tegen Damiël gezegd: ‘Je hebt me nodig. Je zult me nodig hebben.’ Wie hebben hier elkaar nu precies nodig? Ja, die specifieke man en die specifieke vrouw, zegt de film; maar de suggestie van dat omhelzende paartje na de oost-west reis der engelen was, dat ook dat ene land en dat andere ene land elkaar nodig hebben: de beide Duitslanden immers. 'Ik' kan 'samen' zijn, als die ik bestaat uit twee dezelfden: van 'Duitsland' bestaan er twee: 'Duitsland is samen'.

De overwinning van de scheiding tussen man en vrouw, de 'heelwording' van lichaam en geest, impliceert bij Wenders dus dat de verscheurde en versnipperde Duitslanden hun scheiding kunnen overwinnen, omdat ze elkaar nodig hebben en zullen hebben om de Duitse identiteit te herstellen, om op de gezamenlijk bodem de bloedsbanden weer aan te halen en het kapotte Duitse lichaam te genezen. Duitsland is de nacht ingegaan na de verloren oorlog, maar haar geschiedenis is daardoor niet aangetast: het land is nog heel, de Heimat bestaat nog, al is het nu rijp geworden na een al te onschuldige voortijd: 'Toen Duitsland Duitsland was, wist het niet dat het Duitsland was, alles was voor hem bezield en alle zielen waren één.' En als dit van zichzelf bewust geworden Duitsland weer één is, kan het zijn bezielende werk voor alle mensen doen, kan het de mensheid bevrijden van het juk (van Amerikaanse oorsprong) van geld en consumptie. Niet door een gewelddadige oorlog, zoals een vroegere generatie geprobeerd heeft, maar door 'tedere beelden'.

## IX.

‘Het begin is er nog,’ lijkt Wenders Heidegger na te spreken. ‘Het ligt niet achter ons als iets dat allang bestaan heeft, het bevindt zich vóór ons. Het begin is in onze toekomst binnengevallen, het staat daar in de verte als de over ons gevelde beslissing, dat wij zijn grootsheid weer in moeten halen.’ De filosoof sprak deze woorden uit in zijn toespraak van 1934 waarmee hij de Duitse universiteit verbond aan de filosofie van de Führer. Toen moest het nog beginnen, in de tussentijd is het begonnen en weten we wat er gebeurde toen Duitsland zijn grootsheid inhaalde. Wenders wil het opnieuw laten beginnen, hij ziet de nieuwe maan van de beslissing al boven de horizon opkomen.

Het is blijkbaar niet mogelijk tot vóór het verdwijnpunt van de geschiedenis, waar Canetti over sprak, terug te keren zonder alle terreur die er in naam van die geschiedenis bedreven is ook weer binnen te halen. Wenders laat zien dat de wereldoorlog van Hitler weliswaar met de goede inzet is gevoerd, maar met de verkeerde methoden. Het was eigenlijk niet meer dan een uit de hand gelopen, onvriendelijk geworden kinderspel. Dat kan nu niet meer, de totale oorlog is opgevolgd door de totale vrede, het spel dat Duitsland nu voor ieder zal gaan bepalen moet daarom anders zijn. Marion begint haar slottoespraak tot haar man en Duitsland niet voor niets met de dreigende woorden: ‘Es muss einmal ernst werden.’ De hemel behoede ons voor deze ernst.