



Werner Köster

Wim Wenders und Peter Handke

„Kongenialität“ – intermediale Ästhetik –
Kommentarbedürftigkeit

Tectum

Literatur und Medien

Literatur und Medien

Herausgegeben von
Volker Wehdeking
Gunter E. Grimm
Rolf Parr

Band 7

Wim Wenders
und Peter Handke

„Kongenialität“ – intermediale Ästhetik –
Kommentarbedürftigkeit

von

Werner Köster

Tectum Verlag

Werner Köster

Wim Wenders und Peter Handke.
,Kongenialität' – intermediale Ästhetik – Kommentarbedürftigkeit
Literatur und Medien; Band 7
© Tectum Verlag Marburg, 2015

ISBN 978-3-8288-6307-1

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch
unter der ISBN 978-3-8288-3629-7 im Tectum Verlag erschienen.)

ISSN: 1867-7479

Umschlagabbildungen: Wim Wenders auf dem Filmfest München 2014:
Harald Bischoff, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wim_Wenders_0566.jpg;
Peter Handke: Mkleine, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter-handke.jpg>

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de
www.facebook.com/tectum.verlag

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

1	Medienspezifik und ihre Grenzen. Einleitung	7
1.1	Überblick zum Argumentationsgang	27
2	Karriere und Kommentar	33
2.1	Paratextuelle Werkeröffnung und die Erfolgsvoraussetzungen des Handke-Diskurses	33
2.1.1	Koevolution von Werk und Wissenschaft: Die Theoriebezüge des Handke-Diskurses	46
2.2	Wim Wenders und die begriffslose Wahrheit des Films	60
3	„Zeigen“ versus „Sagen“. Stilistische Aspekte der Intermedialität in Handkes Werkeröffnung	73
3.1	Visuell unmögliche Textwelt – Handkes Romanerstling <i>Die Hornissen</i>	78
3.2	„Hier wird nicht dem Theater gegeben, was des Theaters ist“ – Die <i>Publikumsbeschimpfung</i> als konkretes Theater des reinen Zeigens	86
3.3	Medienkulturelle Erfolgsbedingungen	92
3.4	Zweierlei Sprachkrisen – Handke und Hofmannsthal	97
3.5	„Das Elend des Vergleichens“, Filmnacherzählungen und <i>3 Amerikanische LP's</i>	100
4	Wie verfilmt man Versprachlichung? – Die Angst des Tormanns beim Elfmeter	111
4.1	Paratexte als Ärgernis und Meta-Filmkritik	113
4.2	Die Deutungsaxiomatik des Romans.....	117
4.3	Alltagshermeneutik sprachlicher Implikativität und ihre Destruktion im Avantgardetext.....	123
4.4	Anfang und Ende des Romans	128
4.5	Wörtlichkeit und Wahrnehmung	134
4.6	Ding-Zeichen und Perspektivensystem – der Film als intermediale Parallelbildung.....	143

4.7	„Fokalisation“ im Medienvergleich – optische Metapher, textlinguistisches Phänomen.....	163
5	<i>Falsche Bewegung</i>: Die germanistische Gattungskonstruktion „Bildungsroman“, literarischer Minimalismus und artifizielle Filmsprache.....	167
5.1	Allgemeine Syntagmatik oder Grammatik von Handlungsverläufen? Zur filmspezifischen Narrativität	190
6	Invertierte Wiederauferstehung als vertikales road-movie: <i>Der Himmel über Berlin</i>	211
6.1	Rahmenanalyse I: Vorspann und intertextuelle symbolische Exposition.....	220
6.2	Der erste Akt.....	240
6.2.1	Der Abstieg der Kamera zur Erde.....	242
6.2.2	Im Flugzeug.....	246
6.2.3	Jakobs Kampf mit Gott, erzählt im Autosalon	250
6.2.4	Die Kathedrale der Bücher	258
6.3	Marion und Damiel	265
6.4	Der Tod an der Brücke	275
6.5	Die Berliner Mauer	280
6.6	Das Finale.....	285
6.6.1	Der Schlussmonolog Marions	285
6.6.2	Der Hochseilakt.....	287
6.6.3	Rahmenanalyse II: Abspann.....	290
6.6.4	Schlussbemerkung – Gestus der Analyse und „Lust am Text“	293

Wenn wir alle Energie aufwenden, um das, was wir sehen, nicht zum Objekt eines anderen Sinnes zu machen, [...] noch auch endlich es zu benennen und als Begriff zu fassen: so werden wir zunächst gewahr werden, daß uns dieser Zustand keineswegs ein gewohnter und natürlicher ist. (Konrad Fiedler 1887)

Das Bild der Welt im Wort ergibt ein lückenloses und sinnvolles System, in dem die Dinge, die es nicht enthält, nicht etwa fehlen, wie auch die Farben in der Musik nicht fehlen, obgleich sie nicht vorhanden sind. (Béla Balázs 1924)

Vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist. (Michel Foucault 1966)

1 Medienspezifik und ihre Grenzen. Einleitung

Den Schriftsteller Peter Handke und den Regisseur Wim Wenders verbindet eine Zusammenarbeit, die von der Kritik nicht selten als ‚kongenial‘, wahrgenommen und kommentiert wurde. Eine solche Charakterisierung kann gewiss in wissenschaftlicher Rede nicht ohne weiteres übernommen werden, weil man hier vor dem Begriff der Genialität als Analyse-kategorie zurückschreckt. Aber der Kommentar deutet darauf hin, dass sich mit Handke und Wenders zwei Autoren aus verschiedenen Medien in einem intermedialen Raum treffen, in dem sie mehr als eine nur zufällige und additive Verbindung eingehen. Intermedialität ist in der Zusammenarbeit dieser beiden Autoren ein ästhetisches Projekt, in dem nicht allein die Medien-Transformation interessiert, sondern zugleich die Inkommensurabilität von Text und Bild aufgehoben bleibt. Bestehen doch beide Autoren in besonderem Maße auf der Spezifik ihres jeweiligen Ausgangsmediums. Handke tritt, unmittelbar von der Wiener und Grazer Avantgarde beeinflusst, mit hochgradig reflexiven literarischen Texten hervor. Zwar wäre selbst für das Frühwerk die Verengung auf den Aspekt der Sprachkritik und Sprachreflexion verfehlt,¹ aber man sieht in Handke einen Autor am Werk, dessen frühen literarischen Experimenten zu den Funktionsbedingungen von Sprache, Diskursen, Texten und Gattungen jedenfalls das Merkmal der Unverfilmbarkeit zugeschrieben werden kann. Selbst seine Hörspiele und Theaterstücke sind wiederholt als im strengen Sinne unaufführ-

1 Pütz, P. 1995: 2.

bar, noch seine Filmbücher sind als unspielbare „Monster“ und unbrauchbare Szenarios bezeichnet worden.² In diesem Sinne hat der frühe Handke ‚reine‘ Texte produziert.

Wenders – er gehört zu den ersten Absolventen der Münchener Filmhochschule und damit zur ersten Generation akademisch ausgebildeter und legitimerter Filmkünstler in Deutschland – wird seit seinen Anfängen den sogenannten „Münchener Sensibilisten“ zugerechnet. Es ist eine Zurechnung, die sich mit Wenders’ Selbstverortung deckt, denn er ist einer Ästhetik verpflichtet, die in besonderer Weise auf die sinnliche Macht der filmischen Bilder vertraut. „Nur schauen, ohne irgend etwas beweisen zu wollen“, so lautet der Anspruch der Sensibilisten. Das Misstrauen gegen jedes medienunspezifische, nacherzählbare, text- oder sinnzentrierte Substrat des Films – in Wenders’ Worten: gegen die ‚story‘ – kennzeichnet die poetologischen Äußerungen des Regisseurs von Anfang an.

Auf den ersten Blick mag es daher verwundern, dass Handke und Wenders 1969 eine Zusammenarbeit beginnen, die sie über den langen Zeitraum von beinahe zwanzig Jahren mehrfach wieder aufnehmen und in der vier Filme entstehen: der Kurzfilm *3 amerikanische LP's*, für den Handke das Drehbuch schrieb, die Verfilmung von dessen Roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, die Umsetzung der Filmerzählung *Falsche Bewegung*, eines Pastiche mit minimalistisch stilisierten Bezügen auf Goethes *Wilhelm Meister*, und schließlich *Der Himmel über Berlin*, dessen ausgeprägt literarischer Verweisungshorizont als Zitat-Collage in dem beim Handke der achtziger Jahre bekannten Modus des „differenten Selbstzitats“ erscheint. Wenders’ Plan einer Verfilmung der von ihm auf den Salzburger Festspielen inszenierten Aufführung des Handke-Stückes *Über die Dörfer*, zunächst sogar einer Verfilmung von Handkes gesamter „Heimkehr-Tetralogie“, scheitert. Aber die Filmprojekte und die Aufführung – Wenders nennt sie „Eine einzige Einstellung in Cinemascope“ – können als weitere Indizien einer genuin intermedialen Verbundenheit gelten, zu deren Analyse weit über „Kongentialität“ und persönliche Freundschaft hinaus ausgeholt werden muss.

Die gemeinsame Arbeit erreicht 1987 mit *Der Himmel über Berlin* ihren Höhepunkt. Der Film war bei Publikum, Kritik und Preisgremien gleichermaßen erfolgreich. Auf dem internationalen Film-Festival in Cannes hat er besondere Beachtung gefunden. Wim Wenders erhielt einen Preis für die beste Regie. Überhaupt war der internationale Er-

2 Mauranges, J. P. 1985: 36.

folg des Films immens. Das ist erstaunlich genug für einen deutschen Film der achtziger Jahre. Es ist umso erstaunlicher, als der Film in starkem Maße von Genre-Charakteristiken des poetischen oder symphonischen Films geprägt ist.³ Auf das Konto des internationalen Erfolgs kann schließlich sogar ein mit der Zustimmung des Regisseurs gedrehtes amerikanisches Remake verbucht werden.⁴

Dieses Remake, das die Bezüge auf den deutschen Schriftsteller Handke aus Rücksicht auf den amerikanischen Filmmarkt vollständig ignoriert und wenig Gemeinsamkeiten mit dem Original aufweist, macht kontrastiv deutlich: in den Film *Der Himmel über Berlin* geht die Vorgeschichte der Zusammenarbeit der beiden Autoren ein und stattet ihn mit einem höchst komplexen Deutungshorizont aus. Der Sinn⁵ des Films entfaltet sich in symbiotischer Abhängigkeit vom Werk Handkes, mit dem er in vielfacher Weise intertextuell verwoben ist. Die Bezüge sind zwar häufig esoterisch, ohne sie kann der Film-Sinn aber schlechterdings nicht verstanden werden. Zugleich steht diese Ebene literarischer Vermittlung in enger Beziehung zum Einsatz filmischer Gestaltungsformen. Daher macht sich nicht zwangsläufig einer „Wut des Verstehens“⁶ verdächtig, wer diese literarisch überformte Sinn-Ebene – als (separierbares) Segment und in ihrem Verhältnis zum Film-Ganzen – für analysierenswert hält. Die hermeneutische Anstrengung sollte sich allerdings nicht in einem Weiterschreiben am Sinn-Projekt des Films erschöpfen und sich Fragen nach dem Modus filmischer Sinnkonstitution überhaupt stellen. Diese Fragen führen in Kernbereiche der Intermedialitätsforschung: In welchem Verhältnis stehen Text und Bild, Sinn und Sinnlichkeit, Stil und Sujet? Wie verhalten sich spezifisch filmische Ausdrucksformen zu den Sinnschichten, die als literarisch oder als medienunabhängig und sprachlich abhebbar aufgefasst werden können? Zusätzlich bleibt zu beachten, dass diese Fragen im

3 Zum Erfolg hat möglicherweise der Umstand beigetragen, daß mit dem Filmtitel der „kanonisierte Diskurs der Stadt“ (Prümm, K. 1999: 29), der berühmte Klassiker von Walter Ruttmann abgerufen wird, der dem Genre den Namen gegeben hat: *Berlin. Die Symphonie der Großstadt*.

4 *City of Angels*, deutscher Verleihtitel: *Die Stadt der Engel*, mit Nicolas Cage und Meg Ryan in den Hauptrollen.

5 Der Begriff dient hier provisorisch als Kontrast zu Sinnlichkeit und Materialität des Mediums. Sinn und Sinnlichkeit (sowie ihr jeweiliges Verhältnis) sind Kategorien, die das Feld der Intermedialität in größter Abstraktheit abstecken. Jochen Hörisch hat auf das Begriffspaar für den Titel seines Buches, *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, zurückgegriffen. Hörisch, J. 2001.

6 Auch dies eine Formulierung von Jochen Hörisch.

Gegenstandsbereich selbst auftauchen! Nämlich als poetologische Fragen der beiden Autoren, als Implikationen ihrer ästhetischen Produktion und als semantische Elemente von deren paratextueller Rahmung.

Bekannt ist, dass Wim Wenders filmspezifische Formen außerordentlich bewusst einsetzt und systematisch für den Bedeutungsaufbau seiner Spielfilme funktionalisiert.⁷ Das verdankt sich wohl nicht zuletzt seiner Ausbildung an der Münchener Filmhochschule, die im Rahmen der deutschen Filmgeschichte eine neuartige Stufe der künstlerischen Professionalisierung darstellt, sowie seiner ausgedehnten, an der Pariser Cinémathèque Française erworbenen filmhistorischen Kenntnisse. Beides mag seine Aufmerksamkeit auf grundlegende, im Verlauf der Filmgeschichte entwickelte und längst automatisierte Formen der Bildgestaltung, der syntagmatischen Bildkombination und der narrativen Organisation der Bilder gelenkt haben. Der für die Wenders-Handke-Filme typische systematische Aufbau der optischen bzw. filmischen Strukturen soll es gestatten, die Stilbesonderheit dieser Filme „akademisch“ zu nennen. Damit ist zunächst keine Wertung verbunden. Vielmehr gilt es eine komplexe filmische Ästhetik zu *sehen*, und zwar im wörtlichen Sinne, sollte es doch ein Kriterium für die hermeneutische Ergiebigkeit von Filmanalysen sein, dass man nach ihrer Lektüre mehr sieht als vorher. Zugleich gilt es, für die Analyse dieses ästhetischen Phänomens eine präzise Beschreibungssprache zu benutzen.

Was Klaus Kreimeier ein „musikalisches Fließen der Bilder“ in den Wenders-Filmen genannt hat, soll in eine Analyse überführt werden, die die Filme als überstrukturierte Texte in den Blick nimmt.⁸ Ihre „Musikalität“ lässt sich dann als Semantisierung der filmsemiotischen Ausdrucksformen und als Übersemantisierung der Elemente und Struktur des Filmsinns beschreiben. Wie das Gedicht als „Paradigma

7 Dies hat zuerst B. Springer detailliert und theoretisch reflektiert an dem Film *Falsche Bewegung* untersucht. Er orientiert sich dabei an der Semiotik Jurij M. Lotmanns. Vgl. Springer, B. 1987.

8 Hier stellt sich die Frage: „musikalisch“ oder „akademisch“? - Klaus Kreimeier hat *Falsche Bewegung* als „rhetorischen“ Film kritisiert. Nicht allein dominierten die Handke-Texte den Film auf der Ebene des literarischen Sinns, vielmehr ließen darüber hinaus, so Kreimeier, „die Dialoge die Bilder nicht ungeschoren“ (Kreimeier, K. 1992: 36) Zugleich merkt er ein „musikalisches Fließen der Bilder“ positiv an. Beides scheint mir zusammenzuhängen, und beidem gilt es nachzugehen. Ich behalte aber für die noch weiter zu charakterisierenden Eigenarten das Epitheton „akademisch“ bei, weil mir Stil und Filmsprache der Wenders-Filme mit der akademischen Professionalisierung des Regisseurs zusammenzuhängen scheinen.

des überstrukturierten Textes“⁹ die lautlich-klangliche und rhythmisch-metrische Ebene semantisiert, so ist hier die ästhetische Arbeit am optisch-filmischen Material und seinen Strukturen zu analysieren. Diese Semantisierung wird in den Wenders-Handke-Filmen immer weiter getrieben, filmische Sinnlichkeit und sprachlich-literarischer Sinn werden zunehmend enger miteinander verwoben. Insofern ist die Rede von einer intermedialen Ästhetik – über die wissenschaftliche Mode hinaus – gerechtfertigt. Dies zu zeigen, wird die Aufgabe des Kapitels sein, das sich auf den Film *Der Himmel über Berlin* konzentriert. Hier einen filmanalytischen Schwerpunkt zu setzen, erscheint sinnvoll, weil der Film die Zusammenarbeit der beiden Autoren auf dem Höhepunkt ihrer ästhetischen Produktivität und Wirkung zeigt. Es versteht sich, dass auch in dieser Bemerkung ein wertendes Moment enthalten ist, das hier aber zunächst nicht weiter begründet werden soll.

Vorweg begründungsbedürftig aber erscheint das, was man vielleicht den Analysestil der vorliegenden Arbeit nennen kann. Die kommentierenden Diskurse zum Film haben sich historisch aus der Filmkritik entwickelt. Die wissenschaftliche Beschreibungssprache muss sich aber hinsichtlich ihrer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit von der Sprache der Filmkritik unterscheiden. Sie sollte eine klare Trennung von ihrem Gegenstand aufweisen und die Relevanzkriterien ihrer Präzision am jeweiligen Gegenstand ausrichten. Das schließt auch eine bewusste Wahl zwischen narrativen oder impressionistisch beschreibenden – und metasprachlich disziplinierten, analysierenden Passagen ein. Beide Schreibweisen möchte ich nicht gegeneinander ausspielen. Kategoriale Trennschärfe halte ich für erforderlich. Eine vollständige Ausrichtung an szientistischen Idealen wäre aber wohl weder dem Nuancenreichtum der Literatur noch den semiotischen Eigenarten des „dichten“ Mediums Film angemessen. Wissenschaftlichen Kriterien genügen viele kommentierende Diskurse insbesondere zu Wim Wenders und seinen Filmen naturgemäß nicht. Häufig tragen sie vielmehr Kennzeichen der Hommage und wollen „in ‚kongenialer‘ Geste das Werk nach Hause tragen“,¹⁰ d.h. sie versuchen affirmativ weiterzuschreiben, was sie an Einsichten oder hochgeschätzten Genüssen in den Filmen vorfinden. Vielfach bemühen sich die Kommentare noch ganz allgemein, d.h. relativ unabhängig vom einzelnen Film, um eine Aufwertung der kulturellen Sphäre des Films. Dem stehen ‚Verrisse‘ gegenüber, die das

9 Link, J. 1977.

10 So hat Jürgen Fohrmann einmal ganz allgemein die Logik des hermeneutischen Kommentars gekennzeichnet. Fohrmann, J. 1988: 255.

hermeneutische Weiterschreiben an begrifflicher Klarheit jedoch auch nicht immer übertreffen. Kritik oder Aufwertung ihres Gegenstandes können aber beim heutigen Stand der Dinge in den Medienwissenschaften nicht mehr im Vordergrund stehen. Dies betrifft direkt auch das Stichwort ‚Intermedialität‘.

Der Erfolg dieses Konzepts hat wohl damit zu tun, dass die Wertungshierarchie der Medien flacher geworden ist und die Verhältnisse der Medienkonkurrenz sich verändert haben. Die Einsicht in die Unselbstständigkeit der Einzelmedien und ihre gegenseitige Abhängigkeit hat an Akzeptanz gewonnen. So erscheinen etwa die filmgeschichtlich bekannten Debatten um den ‚reinen‘ oder den ‚unreinen‘ Film und überhaupt große Teile der Geschichte der Filmtheorie heute wegen ihrer normativen Implikationen und ästhetischen Interventionen als zeitgebundenen und historisch.¹¹ Normative Vorstellungen von Intermedialität – und die dabei zumeist vorausgesetzten komplementären Konzepte von Medienspezifik – bilden von Anfang an einen Fokus der Kommentare sowohl zu Handkes Texten als auch zu den Filmen von Wenders. Nicht zuletzt deshalb gehören große Teile dieser Kommentare nicht zum Instrumentarium, sondern zum Gegenstand der Untersuchung.

Ganz allgemein wird oft unterstellt, dass Filme filmisch, Literatur literarisch und Hörspiele ‚funktisch‘ sein müssen, um modernen ästhetischen Ansprüchen zu genügen. Das klingt zunächst tautologisch. Jeweilige Konzepte von Medienspezifik strukturieren aber die Wertungspraxis der Kommentare. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass sich diese Implikationen ebenso gut umkehren lassen – im Geiste

11 Auch die analogen Debatten um die Literarizität der Literatur, von den russischen Formalisten wissenschaftlich angestoßen und unter Bedingungen des Medienverbundes für lange Zeit kulturell verschärft, haben inzwischen an Dramatik verloren. So sind z.B. die Gräben zwischen den einstmaligen Antipoden Marcel Reich-Ranicki und Peter Handke, zwischen einer vorgeblichen „Natürlichkeit“ konventionellen literarischen Erzählens und dem Paradigma des experimentellen Textes, zugeschüttet. 1972 hatte Reich-Ranicki gegen Handke geschrieben, dass „Natürlichkeit“ in Fragen des Erzählens doch „kein leerer Wahn“ sei. (In: *Die Zeit*, 15.9.1972. Zit. n. Lorenz, O. 1989: 220) Handke hatte ihn dafür mit den Vögeln der Zeuxis-Anekdote identifiziert, die nach den Trauben auf einem Bild picken (*Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit*. In: Handke, P.: *Elfenbeinturm* 1972: 203f.). Es ist gewiss kein Zufall, sondern eine typische postmoderne Konstellation, dass Reich-Ranicki inzwischen die Qualitäten eines hochgradig „unnatürlichen“ experimentellen Erzählers wie Javier Marias medienwirksam propagieren und Handke auf der anderen Seite die archaisch-transhistorische Kraft der Erzählung beschwören kann.

einer Innovations- oder Verfremdungsästhetik. Interessant erscheint dann gerade der Film, der das spezifisch Filmische ignoriert und sich dem Buchstabenrätsel annähert, der Text, der die Grenzen des Textuellen aufzeigt, oder das unspielbare Theaterstück. Konfrontiert man dies noch mit wertenden Einstellungen zu Phänomenen von Medien-Transformation, dann erhält man rein kombinatorisch bereits ein kompliziertes Cluster von Wertungsmöglichkeiten. Film- und Literaturkritik haben dieses Cluster für den hier interessierenden Gegenstand komplett gefüllt. So konnte man Handkes frühe Nacherzählungen von Filmen für banal und des literarischen Mediums unwürdig halten, an ihnen wahlweise den Versuch einer Aufwertung des Films oder seiner geringschätzigen Verfremdung bemerken,¹² man konnte sein Schreiben als ‚filmisch‘ bezeichnen und für literarisch innovativ halten, um dann die Verfilmung der filmischen Literatur als Banalisierung zu kritisieren. Man hat konträr dazu gelobt, dass es sich um Filme „in Sätzen“¹³ handele oder verlangt, dass in einem Handke-Film die Symbole quasi-literarisch gelesen werden müssen.¹⁴ Man konnte die Bewertung der Handke-Wenders Filme am Stil der Bilder oder an den Textanteilen ausrichten, sie wegen des hohen Tons der Handke-Texte loben oder im Gegenteil kritisieren, dass diese den ganzen Film „nach unten“ ziehen.¹⁵ Wer die Texte als „Peinlichkeitsmomente“ einschätzte, konnte

12 So sieht G. Heintz in Handkes Nacherzählungen von Filmen „die Desavouierung eines in Stereotypen erstarrten künstlerischen Genres“ (Heintz, G. 1976: 25) und verkennt damit vollkommen die Hochschätzung, die Handke dem Genre entgegenbringt.

13 Boujut, M. 1986: 24.

14 Für die hermeneutische Arbeit des Zuschauer von Handkes Film *Die links-händige Frau* wurde folgendes gefordert: „Erst wenn er die Abbilder als Sinnbilder zu sehen lernt und sie deutend zueinander in Beziehung setzt, kann ein Zuschauer eine Seelengeschichte imaginieren, die alles andere als ereignislos ist und ihre eigene Logik des Gefühls hat. So wäre es beispielsweise unangemessen, die vor allem anfangs häufig wiederkehrenden Abbilder von Rolltreppen und das am Ende erscheinende Schaukelbild nur als Bestandteile eines reizlosen Milieus zu sehen. Als Sinnbilder für Bewegtwerden und Eigenbewegung, für mechanische Abläufe und gelöstes Spiel, lassen sie sich in der Einbildungskraft des Zuschauers auf ein in sich vieldeutige, nicht auf die schon konventionell gewordenen Muster des feministischen Emanzipationsromans reduzierbare Entwicklung der Titelfigur beziehen. Die Abbilder des Alltäglichen bilden einen sehr unalltäglichen Vorgang ab.“ (Buddecke, W./ Hunger, J. 1986: 291f.) Man beachte, wie sehr sich diese Aufmerksamkeit auf filmische Tropenbildung von Handkes zurückhaltendem literarischen Umgang mit Metaphern unterscheidet.

15 Chervel, Th. 1987.

im Hinblick auf das Filmische des Films dennoch zu einem insgesamt positiven Urteil kommen.¹⁶

So zerfällt Intermedialität unbegründet in ihre Bestandteile. Für die Filmkritik, die dadurch Spielraum für ihre Wertungen gewinnt, mag das hingehen. Für die wissenschaftliche Kategorienbildung ist das aber nicht produktiv. Was man nämlich als das Filmische oder den Filmstil auffasst (und wertend gegen Text, Dramaturgie¹⁷ oder Sujet ausspielt), droht in vielen Fällen zum argumentativen Lückenfüller, zu einer bloßen Residualkategorie für Dasjenige zu werden, was für den Rezensenten jeweils unabhängig von einer explizierten Semantik das Faszinosum des Films ausmacht. Dabei wären doch die ästhetische Leistung der Semantisierung und die sinnliche (möglicherweise asemantische) Faszination im Zusammenhang aufzufassen. Erst dann ist man zum Phänomen Intermedialität vorgedrungen, wenn man die „Nahtstelle von ‚Sinn‘ und ‚Form‘“,¹⁸ wenn man etwa die „Wirkungen der Kameraarbeit im filmischen Text, [...] das Handeln der Kamera als textuelle Größe“¹⁹ beschreiben und interpretieren kann. Für die Filme von Handke und Wenders gilt dies in besonderer Weise.

Die hier versuchte Analyse enthält sich der Wertung, wie filmisches Bild und sprachlich-literarischer Sinn sich zueinander verhalten sollten, und bemüht sich stattdessen um Beschreibungs- und Analysegenauigkeit. Dafür ist der Gebrauch des Konzepts Intermedialität in einer abstrakteren Fassung, als sie den meisten (auch vielen wissenschaftlichen) Filmkommentaren eigen ist, zwingend notwendig. „Intermedialität“ bedeutet mehr, als dass zur Analyse von literarischen Texten die Analyse von Filmen hinzukommt. Infrage steht vielmehr – topisch gesprochen – noch *unterhalb* dieser Ebene der Interferenzen zwischen den Medien und der Medientransformation das Spezifikum eines jeweiligen Einzelmediums. Meine These ist hier: Die Unselbstständigkeit der Einzelmedien ist nicht allein dem Medienverbundsystem und seinen Zwängen geschuldet. Vielmehr stößt man aus grundsätzlichen Gründen bei der Bestimmung von Medialität oder Medienspezifik auf Intermedialität. Dies ergibt sich schon aus der Unselbstständig-

16 Schütte, W.: *Niederauffahrt zu den Menschen*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 20.05.1987. Auch K. Kreimeier scheint zu unterstellen, das ein seichtes Sujet kein ausreichender Grund für die Abwertung eines Films ist. Kreimeier, K. 1992: 36.

17 *Der Himmel über Berlin* lebe nicht „von Gnaden seiner dürftigen Dramaturgie“, schrieb Wolfram Schütte.

18 Gööck, M. 1999: 137.

19 Prümm, K. 1999: 17.

keit der einzelnen menschlichen Sinne im Prozess der Weltaneignung und aus der ständigen Interaktion von sinnlicher Wahrnehmung mit kognitiver, wenn nicht sogar begrifflich-konzeptioneller Verarbeitung. Diese möglicherweise anthropologischen, jedenfalls kulturhistorisch tief sitzenden Voraussetzungen haben allerdings unter Bedingungen des modernen Medienverbundsystems eine ästhetische Markierung bekommen. Reflexionen über Medienkonkurrenz und Beharren auf Medienspezifika gehören zur kulturellen Moderne. Ästhetische Produktionen in allen Medien versuchen, sich auf die jeweils durch ein anderes Medium nicht ersetzbare Leistung zu kaprizieren, um so z.B. „reine“ Texte zu schreiben, die keine multisensorielle Komplettierung zu imaginären Welten anregen; ein „reines“, oder wie der Kunsthistoriker Max Imdahl pleonastisch formuliert hat, ein „sehendes Sehen“ ins Werk zu setzen, das sich vom konzeptionell vorgeprägten Wiedererkennen befreit; symphonische Filme zu drehen, die „reine“ Bewegungen vorführen; Hörspiele zu konzipieren, die nicht mehr als „Theaterform für Blinde“, nach dem Motto „Sprich, damit ich dich sehe“²⁰, innere Bilder erzeugen wollen etc.

In all diesen Fällen versuchen die einzelnen Künste eine basale, bereits in den Strukturen der menschlichen Wahrnehmung angelegte Intermedialität künstlich – oder künstlerisch – auszuschalten. Dabei erweist sich, dass dieses Experiment nur durch äußerste Anstrengung gelingt und die mediale oder sensorielle Isolierung prekär bleibt. In anthropologischer Perspektive kann die beständige Interaktion von Sinnlichkeit und kognitiv-konzeptioneller Aktivität sowie die Interaktion der Sinne untereinander nicht dauerhaft still gestellt werden. In kultur- und medientheoretischer Hinsicht erweisen sich die Aufmerksamkeit auf Medienspezifika und die Einsicht in die prinzipielle Unselbständigkeit eines jeden Einzelmediums und seiner Ausdruckssubstanz als komplementäre Faktoren. Dazu passt im Übrigen, dass es der Literaturwissenschaft nicht gelungen zu sein scheint, das Literarische mit Hilfe eines Spezifikums (Medialität, Poetizität im Sinne semantischer Überstrukturiertheit, Fiktionalität) zu bestimmen, so dass Literatur nunmehr als irreduzibel komplexes, aus einer Funktion und einem Systemsorten-Bezug allein nicht erklärbares Emergenzphänomen erscheint.²¹

Man kann also von einer immanent literarischen – und analog von einer immanent filmischen Intermedialität sprechen. Dass gerade in der

20 So hat Heinz Schwitzke eine Sammlung von Hörspieltexten genannt und damit eine Hörspielpoetologie auf den intermedialen Punkt gebracht. Schwitzke, H. 1960.

21 Link, J./ Parr, R. 1990: 108f.; 123f.; vgl. auch Plumpe, G./ Werber, N. 1995.

Filmtheorie die Suche nach dem Filmischen so eifrig betrieben wurde, hängt gewiss mit einer – heute für die Wissenschaft weniger dringlichen – Bemühung um die kulturelle Aufwertung dieses Mediums zusammen. Wie Hansmartin Siegrist es ausgedrückt hat, bildet auch im Falle des Films „das Spezifische [...] den ästhetisch zwar relevanten, semantisch aber oft wenig pertinenten Gipfelpunkt des ihm zugrundeliegenden Nichtspezifischen.“²² Theoriegeschichtlich bleibt die komplementäre, ebenso oft vertretene Einsicht relevant, dass der Film in besonderem Maße – schon durch seine Reproduktionstechnik – die Fähigkeit hat, tendenziell alle anderen semiotischen Systeme „aufzusaugen“.²³ Die immanente Intermedialität des Films, unterhalb der Problematik von Textverwandlung und einer Ästhetik des Medientransfers, ist der Filmtheorie also seit langem bekannt.

Diese allgemeinen Bemerkungen zum Phänomen der Intermedialität lassen sich nun im Blick auf unsere beiden Autoren konkretisieren. Gerade weil beide die Spezifik und Möglichkeiten ihres Mediums ausloten, stoßen sie auf eine im Inneren ihrer jeweiligen Ausgangsmedien angelegte Unmöglichkeit, diese „rein“ zu halten. Die durchs ästhetische Experiment induzierte Drift über das Einzelmedium hinaus ist als überdeterminierender Faktor für Intermedialität im engeren Sinne, für die Zusammenarbeit des Schriftstellers mit dem Filmregisseur, in Rechnung zu stellen. Handke stößt ausgehend von reiner Textualität – sie sei hier vorläufig bestimmt durch die Nähe zur Konkreten Poesie und zum Wittgensteinschen ‘Sprachwelt’-Denken – auf die texttranszendierenden, imaginativen und performativen Qualitäten der Literatur. Wenders verwickelt sich vom filmischen Bild ausgehend in Probleme einer im Prozess der Rezeption unvermeidlichen Inferierung von bildtranszendierendem Sinn und damit auch von Narrativität.

Peter Handke ist nicht nur „ein mit allen Wassern der modernen Text-Herstellung Gewaschener“.²⁴ Zugleich überschreitet er die Grenzen des Literarischen und mit dem Begriff Text Abgedeckten in vielfältiger Form. Er begeistert sich für die modernen Medien von der Jukebox bis zum Kino. Vieles spricht dafür, den frühen Handke nach der Programmatik des Situationismus aufzufassen. Er wendet am Anfang seiner Karriere besondere Aufmerksamkeit nicht nur auf seine Texte, sondern gerade auch auf die Performance und das Einmalige in der

22 Siegrist, H. 1986: 81.

23 Mit dieser Metapher weist Lotmann auf die Fähigkeit des Films hin, „die verschiedenartigen Typen der Semiose [...] in einem einzigen System zu organisieren.“ Lotmann, J. 1977: 145.

24 Bohrer, K. H. 1975.

Situation einer Aufführung oder Lesung. Handke suchte mit seinen zahlreichen Auftritten „in den ersten Jahren seiner Karriere dem Institut der Dichterlesung einen neuen Stil und eine neue Funktion zu geben“.²⁵ Es waren Happenings mit intermedialem Charakter, mit textbegleitenden Bildern und Beatmusik, wie etwa dem Live-Auftritt von „The Voodoos“.²⁶ Noch die Skandale seiner Sprechstücke interpretiert Handke als situationistische Erfolge: „Es war etwas los, es gab unmittelbar Wirkung und Gegenwirkung, die Leute regten sich, reagierten, agierten, schimpften, redeten, wenn auch schwächlich: immerhin. Es war da, wenn man ihm eins draufgab.“ Die hier beschworene Erfahrung von Performanz und Handlungsfähigkeit, von der aktiven, spontanen Beeinflussbarkeit einer „Situation“, verweist auf einen zentralen Impetus des Situationismus. Das Konzept gewinnt stärkere Kontur, wenn man auf das Gegenstück zu solcher gelingenden Intervention schaut, nämlich die Fähigkeit der modernen „Gesellschaft des Spektakels“, so der programmatische Buchtitel von Guy Debord, tendenziell jedes Ereignis in den Darstellungscodes der Medien simulieren und von den Akteuren trennen zu können. Aus Akteuren werden in der situationistischen Perspektive machtlose Zuschauer gemacht. Es ist der Pariser Mai 1968, dessen ‚Entschärfung‘ das Modell für diese Enteignung abgibt.²⁷

Bekannt ist Handkes Kritik an dem, was man in maximaler Allgemeinheit die formierende Macht von Codes genannt hat. Handkes Variation des Situationismus zielt in dieser Perspektive auf den mit Hilfe von Codes nicht simulierbaren Rest.²⁸ Vor diesem Hintergrund verdient es besondere Aufmerksamkeit, dass der Situationismus des frühen Handke eng mit dem Medienphänomen ‚Pop‘ verbunden war. Die technisch reproduzierbaren Ausdrucksformen der Popkultur, insbesondere der Musik erfahren bei ihm eine eigentümliche Re-Auratisierung.²⁹ Das mag zunächst paradox klingen und scheint dem Begriff des Situationismus zu widersprechen. Es ist jedoch ein unver-

25 Jacobs, J. 1977: 152.

26 Terhorst, Ch. 1990: 25.

27 Vgl. Debord, G. 1967/1996.

28 Handke, P.: *Briefe über das Theater*. In: Handke, P. 1967b: 37. Das Projekt der „Entcodifizierung“ wird Handkes Werk konstant begleiten. Noch in Handkes *Das Gewicht der Welt* (Handke, P. 1977: 56) heißt es: „Die Arbeit wäre es, alle sprachlichen Fertigsystem zu entsystematisieren; nicht Codes zu finden, sondern die vorhandenen zu entcodifizieren.“ Zum Zusammenhang dieser Poetik mit der Sprachtheorie vgl. Kapitel 2.

29 Vgl. hierzu Kapitel 3.4.

zichtbares Erklärungsmoment für den eigenartigen Faszinationstyp, der Handke auszeichnet und der ohne die Koppelung des subversiven Anspruchs mit den primär asemantischen Faszinationsmomenten der Popkultur (so etwa neuen musikalischen Rhythmen) nicht denkbar ist. Auf der Ebene von politischer Semantik und Programmatik bleibt Handke abstrakt. (Wie die situationistische Bewegung überhaupt – nicht zufällig wird das Wort ‚subversiv‘ in der Folgezeit Karriere machen: als Label für eine wenig fassbare, politik- und machtferne, häufig allein im kulturellen Feld wahrnehmbare Form von Widerständigkeit.) Seinen Durchbruch als Schriftsteller verdankt er jedenfalls seinen Lesungen und dem Aufführungscharakter seiner Stücke, die provokative Kraft als Pop- oder Beat-Events entfalten. Die Kommentare, die diese Events reichlich begleiten, sind denkbar weit von einer hermeneutisch genauen Aufmerksamkeit auf die Semantik der Texte entfernt. Sie interessieren sich vor Allem für den Gestus und die Intervention. Und die beziehen ihren Sinn aus dem Text-Äußeren, aus gesellschaftlichen Energien und Programmatiken, die Handke nicht selbst formuliert, die vielmehr „in der Luft liegen“.

Handke schreibt Hörspiele – man sollte besser sagen – er konzipiert sie, denn einige dieser Hörspiele tendieren zur Inszenierung des Asemantischen und des reinen Geräuschs in „Audio-Strukturen oder Audio-Collagen.“³⁰ Er lobt die inhaltslose, nicht repräsentierende, sondern allein präsentierende Ästhetik des Zirkus. Das entspricht nicht nur seiner in Teilen romantischen, in Teilen avantgardistisch-experimentellen Ablehnung jeder literarischen Inhaltsästhetik, sondern wiederum der Handke-typischen Ausprägung des Situationismus. Was ich immanent literarische Intermedialität genannt habe, wird bei Handke nicht nur thematisch, wie es seine Film-Nacherzählungen, die Bedeutung des Kinos in den Romanen und ganz allgemein das thematische Gewicht des Sehens in seinen Texten aus allen Werkphasen zeigen. Es wird auch konstitutiv für Stil und Schreibart seiner Texte selbst, etwa wenn der blinde Erzähler seines Roman-Erstlings *Die Hornissen* sich ein Wittgensteinsches „Bild“ von der Welt macht, der Leser aber dabei nie weiß, ob die für die Textwelt zu inferierende Erfahrung nicht ihrerseits lediglich in der Lektüre eines Buches besteht. Der Roman lässt damit den Akt des Schreibens und Lesens reflexiv werden. Er erlässt nicht die Schwierigkeiten, „die ein Autor heute mit dem Schreiben, der Wahrheit und der Wirklichkeit hat.“³¹ Indem er eine Demonstration der

30 Dordevic, M. 1989: 120.

31 So hat Jürgen Becker das Buch damals mit einem abgewandelten Brecht-Zitat gelobt. Becker, J. 1966: 21.

Sprachlichkeit und stets über Texte vermittelten „Indirektheit allen Erfahrens“³² gibt, weist er auf die semiotischen Interferenzen der sprachlichen und der visuellen Weltaneignung. In seinen Roman *Die Angst des Torwarts beim Elfmeter* hat Handke dann bekanntlich sogar Piktogramme aufgenommen.

Auch in seinen poetologischen Reflexionen kommt dem Oszillieren zwischen visueller Wahrnehmung und diskursiv-sprachlicher Weltaneignung besondere Bedeutung zu. Sprachlichkeit/Diskursivität im Allgemeinen und ästhetische Anstrengung im Besonderen verschmelzen in seiner Poetologie zu einer Übersetzungsleistung, die sich nicht in die traditionellen Gattungsgrenzen fügt – und im Gefolge dieses argumentativen Komplexes auch nicht in die Grenzen zwischen den Medien. Diese pathetisch beschworene Leistung wird als Ereignis präsentiert, d.h. als ein Vorgang, der nicht einem souveränen Subjekt technisch verfügbar wäre.³³ Darin ist von Anfang an eine Auratisierung des Schreibens impliziert, die nicht zuletzt der Selbststilisierung des Autors dient. In einem Interview aus den achtziger Jahren bestimmt Handke rückblickend die eigene Leistung durch eine Sensibilität, die sich ebenso im Sehen wie in der Sprache zeige. Visualität und sprachliche Artikulation nobilitieren sich gegenseitig, wenn er ausführt:

Es hat mir immer mehr bedeutet, ein Ding zu sehen als irgendeinen Gedanken zu denken. Es hat mir mehr bedeutet einfach in dem Sinn, daß ich mehr gefühlt habe dabei. Und davon kann ich nicht abgehen. Obwohl es ist immer auch dumm, beides, Denken und Sehen gegeneinander auszuspielen. Sieht man einen Gegenstand oder sucht man eine Einzelheit, ist das eigentlich sofort auch ein Denkbild. Und denke ich – ich kann ja auch nur zufällig denken – vertiefe ich mich in ein Problem, so nenne ich einen Gedanken nur das, was auch wieder Denkbild wird. [...] Ein bildloses Denken ist für mich kein Denken. Wird aber dieses Sinnieren um einen Gegenstand oder um ein Problem

32 Vormweg, H., 1971: 24. Visuelle Wahrnehmung und ihre Unmittelbarkeit sind in *Die Hornissen* das Ausgeschlossene, das die Problematik des Weltzugangs und der Präformiertheit des Erlebens ex negativo strukturiert. Vgl. Menges, K. 1987: 86.

33 „Übersetzung“ wird so jenseits semiotischer Differenzierung zur Weltaneignung schlechthin entgrenzt, für die allerdings die ästhetische Sphäre, konkret doch letztlich die (eigene) Literatur, vorbildlich ist. Auch sein berühmter an die *Gruppe 47* gerichteter Vorwurf der „Beschreibungsimpotenz“ wäre mit seinen poetologisch-programmatischen Unklarheiten auf diese Leistung zu beziehen, läßt er doch weitgehend im Unklaren, wodurch sich die gelungene Beschreibung auszeichnet.

herum zum Denkbild, dann kann ich 's Gedanken nennen. Und da trifft sich das Sehen und das Sinnieren. Das Sehen gilt mir nur etwas, wenn es zum Denkbild wird, das Sinnieren nur, indem es als Bild endlich in der Sprache erscheint.³⁴

Was Handke für die Zusammenarbeit mit Wenders prädisponiert hat, ist also mehr als nur die Begeisterung für Kino und Popkultur amerikanischer Prägung, mehr als diese historisch zu verortende Medienmentalität, die traditionelle Bildungs- und Kulturwerte mit einer neuen Medienkultur konfrontiert. Handkes Reflexionen über Visualität und Bildlichkeit verweisen auf eine basale, sein Verhältnis zum Film vorbereitende und grundierende intermediale Ästhetik aus dem Geist des literarischen Experiments. Diese tritt mit einem Fundamentalanspruch auf. Die Problematik der visuellen Erfahrung und des Bildes wird durch die experimentelle, auch philosophisch inspirierte Arbeit zunächst mit Texten, dann mit anderen Medien und deren jeweiligen Grenzen zu äußerster Abstraktion getrieben. Handkes Poetologie gipfelt in Überlegungen zum Weltverhältnis des ästhetischen Produzenten, der als Statthalter allgemein menschlicher Erfahrungsfähigkeit fungiert. Der frühe Handke ist zu Recht mit dem philosophischen Denken Wittgensteins in Zusammenhang gebracht worden. Seit den achtziger Jahren wird dann Heidegger der zentrale philosophische Gewährsmann der Handke-Kommentare. Beide Philosophen fungieren in den Handke-Kommentaren als Garanten eines in vielen Punkten vergleichbaren Fundamentalanspruchs, der relativ unabhängig von historisch konkreten Bezügen formuliert ist.³⁵

Bereits Handkes frühe Sprachspiele zeichnen sich wie Wittgensteins satzweise voranschreitenden Reflexionen durch einen Zug zum Elementaren, zur *Konkretion* einzelner Sätze und kleiner sprachlicher Ein-

34 *Das Schöne sieht man so schlecht*, Interview mit Peter Handke, gesendet vom Südwestfunk am 3.10.1987, 20 Uhr 15, transskribiert vom Verf. Die Äquivokationen in Handkes (später zu erläuterndem) Bildbegriff sind allgemein üblich und keine Besonderheit von dessen Begriffsgebrauch. Der Begriff des Bildes umfaßt Gegenstände, zwischen denen lediglich Familienähnlichkeiten bestehen. (Vgl. Mitchell, W. J. T. 1990).

35 Auch die gestisch und programmatisch in Anspruch genommene Unverfügbarkeit der Autor-Tätigkeit wird anfangs dominant nach dem Muster von Wittgensteins Sprachgrenzen-Mystik interpretiert („Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt“ oder „Das Ich endet, wo die Sprache beginnt.“), während sich später der Deutungshorizont für die Leistung des Autors zu Heideggers Bestimmung der Kunst als Seins-Lichtung verschiebt. Vgl. ausführlicher zur Koevolution von Werk und Kommentar Kapitel 2.

heiten aus. Darin liegt zugleich eine Bewegung der *Abstraktion*, denn die sprachlichen (und sprachhandlungsbezogenen) Einheiten, die Sätze, Diskursformen, Textsorten etc., die Handke zeigt, vorführt oder dekonstruiert, sind an sich historisch unspezifisch. Handkes Dekonstruktion nähert sich eher den System-Eigenschaften der Sprache und fragt nach deren konstitutiven Leistungen für das Soziale, als nach den Wirkungen manifester Ideologie in der Sprache. Es scheint um Erfahrungs- und Ausdrucksfähigkeit überhaupt zu gehen, unterhalb ihrer historischen oder gesellschaftlichen Konkretisierung³⁶ – dann allerdings auch um die Bedeutung, die hierfür der Materialität der Medien, des Textes, des Hörspiels, des Theaters und des Films zukommt. Die Bezüge von Handkes Sprachspielen und Medienexperimenten zu komplexen, historisch gesättigten Formen sozialer, politischer und kultureller Deutungsmuster sind daher auf besondere Weise kommentarbedürftig und – so muss man vermuten – auf Kommentar hin konzipiert. Die Bezüge sind zum Einen durch autobiographische Selbststilisierung vermittelt. (Dies rückt in der weiteren Werkentwicklung in den Vordergrund. Was man den Rückzug in die ‚Neue Subjektivität‘ genannt hat, wird für Handke bisweilen zum Vorwurf des Narzissmus zugespitzt.) Zum Anderen wurde dem Handke-Diskurs zur ‚Initialzündung‘ Energie von der so genannten ‚achtundsechziger‘ Bewegung zugeführt. Das umfasst sowohl das kulturelle Phänomen Pop‘ wie auch den Interpretationsrahmen der gesellschaftlich-politischen Revolte. Beide Bezugsebenen komplettieren (oder wollte man Derrida bemühen – supplementieren) den Handkeschen Formalismus, auf beiden Ebenen spielt der visuelle Weltzugang unabhängig von konkreten Inhalten eine besondere Rolle, weil er eine zugleich semiotische wie ideologische Authentizität und Unmittelbarkeit verspricht.

Von hier aus lässt sich zwanglos zu Wim Wenders überleiten. Denn die Auratisierung der kinematographischen Erfahrung, die primär durch ihre visuelle Qualität bestimmt wird, ist von Anfang an das Markenzeichen des Regisseurs. Wie bei Handke finden wir auch bei Wenders eine Besinnung auf ganz elementare Eigenschaften und Möglichkeiten eines Mediums, hier des filmischen, und ein Experimentieren mit dessen grundlegenden Gestaltungsformen. Norbert Grob spricht davon, „mit welcher Scheu“ der frühe Wenders seine Bilder in Szene gesetzt habe, „als müsse man noch einmal für sich, privat, aufholen, was 80 Jahre vorher Lumière mit seinem Kinematographen tat, wie er in die

36 Für die Requisiten im *Kaspar* lautet die rätselhafte Anweisung: „Sie haben keine Geschichte.“ (*Stücke I*, Handke, P. 1972b: 104.)

Welt kuckte.“³⁷ Wenders’ eigene filmästhetische Äußerungen bestätigen das. „Ganz am Anfang“, so sagt er,

war Filmemachen für mich, daß man die Kamera irgendwo hinstellt und auf etwas ganz Bestimmtes richtet und dann nichts tut und nur laufen läßt. Und die Filme, die mich am meisten beeindruckt haben, das waren auch die ganz frühen Filmemacher um die Jahrhundertwende, die nur aufgenommen haben und sich gewundert haben, was dann auf dem Material drauf war. [...] Es ist mehr das Zuschauen, was mich fasziniert hat am Filmemachen, als das Verändern oder Bewegen oder Inszenieren. Daß man etwas entdecken kann, daß einem etwas auffallen kann, das finde ich eigentlich viel wichtiger, als daß man etwas ganz deutlich macht.³⁸

Damit steht Wenders in der Tradition einer solchen Poetik, die den Film von seinem fotografischen Dokumentarismus her denkt. Mit dem grundsätzlichen Akzent von Béla Balázs Filmtheorie („Die Möglichkeit und der Sinn der Filmkunst liegen darin, daß jedwedes Wesen so aussieht, wie es ist“) hat Wenders sich explizit einverstanden erklärt.³⁹ Für Balázs wie für Wenders verdankt sich die Faszination des Films der Ausdruckskraft der Physiognomie – nicht nur des menschlichen Gesichts, sondern auch der Gegenstände, der „Sprache“ der visuellen Oberfläche und der in diesem Sinne phänomenologischen Welter-schließung. Unter den Regisseur-Vorbildern nimmt der Japaner Yazu-jiru Ozu eine Sonderstellung ein. Ozu, so sagt Wenders, „war der einzige Filmemacher, von dem ich etwas lernte; weil seine Art, Geschichten zu erzählen, so ausschließlich darstellend war.“⁴⁰ Der Verzicht auf Psychologie, den Wenders bei Ozu findet, bedeutet zugleich den Verzicht, filmische Narrativität vorrangig auf Genre-Vorgaben (einschließ-lich deren innovationsästhetischer Verfremdung) oder auf die Hand-lungslogik einer vertrauten Alltagspragmatik zu gründen. Tatsächlich sind Handeln und Sprechakte der Wendersschen Helden nach realisti-schen Maßgaben kaum sinnvoll interpretierbar. Richtig heißt es in Pe-ter Buchkas Wenders-Hommage von Bloch, dem Protagonisten aus *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, er sei „eine Kunstfigur, die als Vor-wand für Bewegungen in der Landschaft dient.“⁴¹ (Hier entsteht ein Widerspruch, an dem das physiognomische Modell in Wenders Poeto-

37 Berg, J. 1993: 25.

38 *Gespräch mit Wim Wenders* (Blum, H. 1972: 12).

39 Dawson, J. 1979: 23.

40 Ebd., 10.

41 Buchka, P. 1985: 58.

logie auch an seine Grenzen stößt. Figuren, deren Künstlichkeit derart markiert ist, können wohl nicht ohne Weiteres physiognomisch gedeutet werden.⁴²⁾

Mit dem Stichwort ‚Bewegung‘ ist ein typisches Merkmal der Wenders-Filme – wie auch der Film-Kommentare in Kritik und Wissenschaft genannt. Vor Allem jene Kommentatoren, die ein asemantisches Fundament der Lust am Wenders-Film suchen, sind von einer formalen Bezugnahme auf das Moment des Raumes und der Bewegung gekennzeichnet. „Wenders begann mit kleinen Etuden: mit kurzen Filmen, die die Wirkung erproben im Zwischenfeld von Beobachtung und Bewegung, damit, wie die Bilder sich ändern zwischen starren und bewegten Beobachtungen, zwischen dargestellten und beobachteten Bewegungen.“ So heißt es bei Norbert Grob.⁴³ Auch die Filmkritikerin Frieda Graefe bewundert am frühen Wenders die Ablösung von konventionellen, durch Sujet, Alltagslogik oder Genrevorgaben rückversicherten Formen des Erzählens und die Aufmerksamkeit auf die dokumentarisch erfassten „Schauplätze“ (so heißt ein früher Kurzfilm von Wenders):

Die alten Kinozeiten, als sich das Publikum noch von Geschichten bewegen ließ, sind vorbei. Auf den Straßen, in den Autos und mit der Musik hat Bewegung sich selbständig gemacht, sie unterteilt keine Entwicklung mehr in Anfang, Mitte und Ende. Die Zeitspanne, die der Film umfaßt, ist die Summierung der Schauplätze. Was früher Dekor war, ist unbegrenzter realer Vordergrund.⁴⁴

42 Kein Filmemacher entgeht so leicht einer „realistischen“ Interpretation. So werden Darstellungsweisen, die sich in erster Linie filmstilistischer Markierung verdanken, doch wieder psychologisch interpretiert, so etwa wenn Peter Buchka konstatiert: „Im Zentrum der Wendersschen Figurenwelt herrscht eine gewaltige Leere, ein Loch aus sanftmütiger Passivität, das diese Personen vergeblich mit Scheinaktivitäten zu füllen versuchen.“ (Buchka, P. 1985: 38) Auch Handkes a-psychologischen Experimenten ist die „realistische“ Lesart nicht erspart worden. „Eine sprachliche Virtuosität arbeitet eigenartig theoretisch, baut ein personloses Ich, ein personloses Gegenüber auf. Das linguistisch-puristische Sprachspiel bleibt weltlos.“ (Kurz, P. K. 1973: 19f.) Bleibt diese treffende Anmerkung noch konstatierend und in der Wertung zurückhaltend, so wird sehr oft die Enttäuschung zugleich alltagspsychologischer wie literarischer Erwartungen in literarische Abwertung unmittelbar umgemünzt. Immerhin kann man vermuten, daß es dem Leser experimenteller Literatur leichter fällt, die Gleichsetzung personaler Akteure mit naturalistischen Personen aufzugeben, als dem Kinobesucher.

43 Grob, N. 1991: 11.

44 Graefe, F. 1982.

Die Kommentare zu Wenders suchen ebenso wie dessen Selbstkommentare die Stilhöhe philosophischer Abstraktion. An sich so formale Merkmale wie „Raum“, „Zeit“ und „Bewegung“ sollen im Sprachgebrauch der Wenders-Kommentare mehr sein als Abstraktionen, sie sind rhetorisch verselbständigt und werden regelmäßig mit dem Anspruch philosophisch „tiefer“ Wesensaussagen vorgebracht. „Als ich zu filmen anfang, verstand ich mich [...] als Maler des Raums auf der Suche nach der Zeit. Nie ist mir eingefallen, diesen Vorgang „erzählen“ zu nennen.“ Sich so in eine Reihe mit Proust stellend spricht Wenders auf einem Kolloquium über Erzähltechniken!⁴⁵ Logik und Argumentationsstruktur der Kommentare, die die Äußerungen des Regisseurs in großer Zahl hervorgerufen haben, führen in paradox anmutende theoretische Probleme: handelt es sich um einen Zugewinn an Abstraktion oder an Konkretion? Die Beantwortung dieser Frage muss disparate Bezüge unterscheiden: bezogen auf den fotografischen Dokumentarismus faszinieren die Filme durch das konkret gezeigte Vorfilmische, bezogen auf die Logik ihrer Sujets – und das schließt die Psychologie der diegetischen⁴⁶ Personen und ihres Identifikationspotentials ein – sind sie Zumutungen eines gehörigen Maßes an Distanz zu jenem Alltagshandeln, welches das ‚Erzählen‘ ja auch darstellt und von welchem sich künstlerisches Erzählen kaum jemals gänzlich ablöst. Insofern sind die systematische Erforschung einer reinen Kamera- und Objektbewegung in den frühen, experimentellen Wenders-Filmen narratologisch von großer Abstraktheit. Dies gilt schließlich auch für die Ebene der Kommentare. Wenn diese nämlich die Kategorien von Raum und Zeit, und als deren bloßer Kombination den ebenso formalen Begriff der Bewegung, zur Charakterisierung der Filme benutzen, dann reden sie über Anschauungsformen, die notwendigerweise einer Füllung bedürfen und ohne Materialbezug nur um den Preis eines kompletten Inhaltsreduktionismus vorkommen können. Einen solchen hat Wenders aber nie angestrebt.

45 W. Wenders: *Unmögliche Geschichten. Vortrag auf einem Kolloquium über Erzähltechniken*. In: Wenders, W. 1988: 68-77, hier: 68.

46 Der Begriff Diegese entstammt ursprünglich der forensischen Rhetorik und ist von Henri Souriau als semiotischer Terminus für „das filmisch Fiktionale“ und seine Besonderheiten geprägt worden, um dem „präsentionalen Realis-Modus und dem Realitätseindruck“ des Films Rechnung zu tragen (Siegrist, H. 1986: 22). Die Definition bei Souriau lautet: „Diégétique: Qui concerne la diégèse, c' est-à-dire tout ce qui censé se passer, selon la fiction que présente le film; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie.“ Souriau, H. 1951: 240; vgl. auch Ch. Metz, Ch. 1972: 28-35; Metz, Ch. 1977: 146.

Zwar ist gelegentlich bemerkt worden, dass viele Wenders-Figuren versuchen zu schreiben, aber weder das, noch der hohe Anteil der Filme, die auf literarische Vorlagen verweisen, haben diese als bloße Literaturverfilmungen erscheinen lassen. Wenige Interpreten haben sich dazu verleiten lassen, in Wenders einen literarischen Filmemacher zu sehen.⁴⁷ Vielmehr sind die Spezifik kinematographischer Visualität und Narrativität für die meisten Kommentare wesentliche Merkmale der Wenders-Filme. Häufig bleiben allerdings die Kommentare ebenso wie die Selbstkommentare des Regisseurs aporetisch und können theoretisch nicht einfach weitergeschrieben werden. Medienspezifität und Intermedialität sind auch hier basale Phänomene unterhalb manifester Medientransformation oder -interferenz. Gewiss wollte Wenders zunächst Maler werden, lassen sich Einflüsse von Edward Hopper oder gelegentlich die filmische Anspielung auf ein Bild von Caspar David Friedrich nachweisen,⁴⁸ ganz allgemein sind seine Filme mit vorfilmischen Zeichen angefüllt, zu denen die intertextuell präsente Literatur zu rechnen wäre. Entscheidend ist aber auch hier, dass bereits die Suche nach der Spezifik eines Mediums – poetologisch und analytisch – an Grenzen stößt. Gerade das reine filmische Bild, das Wenders sucht,⁴⁹ verweist auf Sinnhorizonte, die in einem Medium allein gar nicht abgeschritten werden können und deren semiotische Logik nicht ohne Interaktion mit dem System der Sprache funktionieren kann. Darüber hinaus muß Wenders für die enormen Leistungen, die er der filmischen Erzählung abverlangt, auf traditionelle, an ältere Medien gebundene kulturelle Konzepte anknüpfen.

Mit einem Ausdruck von Arnold Gehlen kann man daher von einer wesentlichen Kommentarbedürftigkeit der Filme sprechen. Was Gehlen für einen Entwicklungsstrang der modernen bildenden Kunst festgestellt hat, gilt auch hier. Die Erschöpfung vornehmlich inhaltsästhetischer Impulse, die Tendenz zu Abstraktion und Reflexivität der Werke und zu deren konzeptioneller Ausrichtung hängen eng mit ihrer

47 Kügler ist einer der Wenigen. (Kügler, H. 1983: 67) Wenn McCormick Wenders bescheinigt, sein Kino sei „writerly“, so hat dies einen anderen Sinn, denn McCormick bezieht sich auf Roland Barthes Begriff der Schreibweise, den er auf die Kamera und ihre Spürbarkeit in den Wenders-Filmen überträgt. Vgl. McCormick, R. W. 1990: 203.

48 Grob, N. 1991: 28; Buchka, P. 1985: 70.

49 Wenders selbst hat übrigens darauf hingewiesen, daß diese Suche unter den besonderen Bedingungen der deutschen Geschichte stattfindet, daß in keinem anderen Land die Bilder derart diskreditiert waren - durch Medienmentalitäten, die mit der NS-Vergangenheit zusammenhängen.

Kommentarbedürftigkeit zusammen.⁵⁰ Kommentarbedürftigkeit betrifft dabei nicht nur die Hermeneutik der Einzelwerke, sondern ist Voraussetzung für die Entwicklung der Künste, so auch der Filmkunst. Lediglich die frühen Wenders-Filme, die zu Recht als Etüden bezeichnet worden sind, leisten den Verzicht auf historisch gesättigte und zugleich narrativ konstruierte Inhalte. Wenders, der das Merkmal des Esoterischen für seine Filme nie als Kompliment empfunden hat, ist nicht weiter den Weg des forciert avantgardistischen Experimentalfilms, auch nicht den des Dokumentarfilms gegangen, was ja in der Logik seiner Auffassungen vom filmischen Bild gelegen hätte, sondern den des abendfüllenden Spielfilms, der ihn mit dem Problem des Sujets und des Erzählens konfrontieren musste. Kommentarbedürftig sind die Filme stets geblieben. Ihrer thematischen Anreicherung (und ihrer kulturellen Aufwertung) ist die Zusammenarbeit mit Handke zustatten gekommen. Die gemeinsam produzierten Filme versuchen sich alle an einer komplexen Gegenwartsdiagnose. Die von Handke beigeordneten literarischen Anteile können in gewisser Weise als filminterne Kommentare gelten, sie wirken in den Filmen häufig nicht wie integrale Bestandteile und realistisch interpretierbare diegetische Sprechakte, sondern vielmehr wie ästhetisch markierte Zitate aus einem anderen Medium.

Handke findet im Gegenzug bei Wenders eine Aura der Bilder, eine strategisch wirkungsvolle Anbindung seiner literarischen Experimente an das visuelle Medium, zu dem er ohnehin eine immanent literarische Affinität und ein enthusiastisches Verhältnis als Kinogänger hat. Beide Autoren folgen dem Programm der frühen Postmoderne und überqueren den Graben zwischen avantgardistischen Formexperimenten und den Medien, zwischen Literatur und Film. Beide versuchen sich an einer neuen Form der Koppelung von tendenziell asemantischen Faszinationstypen mit sprachlichen Aussagen. Sie finden in der künstlerischen Handschrift des jeweils Anderen eine Komplettierung im anderen Medium, die als solche erkennbar bleibt, dabei doch stilistisch

50 Gehlen hatte über die moderne Malerei geschrieben: „Die aus dem Bilde nicht mehr eindeutig ablesbare Bedeutung etabliert sich *neben* dem Bild als *Kommentar*, als Kunstliteratur und, wie jedermann weiß, auch als Kunstge- rede. – Die Kommentare, die sich in unübersehbar gewordenen Manifesten, Kritiken, Büchern, Broschüren, Ausstellungstexten, Vorträgen usw. darstellen, sind als wesentlicher Bestandteil der modernen Kunst selbst aufzufassen, die sich sozusagen in zwei Strömen weiterbewegt: einem optischen und einem rhetorischen, ein einzigartiges Phänomen.“ Gehlen, A. 1960: 54. Zum produktiven Dialog zwischen „Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne“ mit Bezug auf Gehlens These vgl. Boehm, G. 1990.

‚passend‘ erscheint und im kulturellen Feld strategisch wirkungsvoll ist. Ihre gemeinsamen Werke leugnen nicht die medialen Differenzen und unterstellen keine einfache Übersetzbarkeit – sind allerdings im Kontrast zu vielen filmischen Literatur-Adaptationen der Zeit auch keine forcierten Umerschaffungen.⁵¹

1.1 Überblick zum Argumentationsgang

Die folgenden Analysen versuchen zunächst, das ästhetische Phänomen ‚Handke‘, sodann das Phänomen ‚Handke/Wenders‘ (als intermediales Autorenpaar mit dem publikumswirksamen Merkmal ‚Kongentialität‘ zu rekonstruieren und hinsichtlich seiner Erfolgsvoraussetzungen zu untersuchen. Das erfordert umfangreiche Bezugnahmen auf Werk-Äußeres. Es sei hier wiederholt: Der Erfolg des Autorenpaares und seiner multimedialen Werke lässt sich keinesfalls mit Bezug auf diese Werke allein analysieren, vielmehr muss die jeweilige Rahmung in den Blick genommen werden. Dafür verwende ich im lockeren Anschluss an Gérard Genette den Begriff der Paratextualität.⁵² Gemeint sind hier all jene Textsorten und kommunikativen Akte der kulturräsonierenden Öffentlichkeit, die dem Phänomen Handke/Wenders Aufmerksamkeit verschafft und die einschlägige ästhetische Kommunikation beeinflusst haben, also Rezensionen, Interviews, Medienauftritte und kommentierende Diskurse verschiedenster Art, einschließlich der in diesem Fall höchst wichtigen Selbstkommentare, Selbststilierungs- und Lancierungsstrategien der beiden Autoren. Die multimedialen Hervorbringungen von Handke, einschließlich seiner eigenen und fremder Paratexte, sodann die in der Zusammenarbeit der beiden Autoren entstandenen Filme werden auch symptomatisch gelesen – ich postuliere also gelegentlich Repräsentativität für bestimmte mediengeschichtliche Entwicklungen. Dies wird immer wieder mit Detailbeobachtungen an Handkes Texten ergänzt, die sich um hermeneutische Adäquatheit bemühen.⁵³ Diese Bemühung ist von der Beobach-

51 Zur sogenannten ‚Literaturverfilmungskrise‘ in der Filmgeschichte der Bundesrepublik vgl. Rentschler, E. 1980.

52 Genette, G. 1989.

53 Allzu oft werden im Feld der Literaturwissenschaft die Bemühung um sinn-aufschließende Deutung einerseits und der Blick auf das Literatursystem andererseits als sich ausschließende Alternativen behandelt. Viele wissenschaftstheoretische Reflexionen unterstellen implizit die Notwendigkeit dieser Alternative: Hermeneutik der Einzelwerke vs. Systemtheorie der Literatur. (Vgl. etwa Barsch, A. 1997: 166) Nur durch die Voraussetzung dieser schlechten Alternative lässt sich das Projekt der Hermeneutik in der be-

tung einer im Untersuchungsobjekt selbst vorgefundenen hermeneutischen Aktivität zu unterscheiden. Das Werk Handkes findet nämlich von Anfang an in einem begleitenden ‚Dechiffrier-Syndikat‘ eine Voraussetzung seiner Evolution. Es ist geradezu überhäuft mit Kommentaren und unterliegt ebenso wie die Wenders-Filme eben dieser Logik wesentlicher Kommentarmedürftigkeit. Dieser Logik wird in *Kapitel 2* nachgegangen. Für das Werk Handkes wird dort insbesondere die These einer Koevolution von Werkentwicklung und literaturwissenschaftlicher Paradigmen-Drift⁵⁴ entfaltet.

In *Kapitel 3* wird untersucht, von welchen Voraussetzungen aus ein so sprachreflexiver Autor wie Handke sich mit Medien auseinander setzt. Der frühe Handke bearbeitet Probleme intermedialer Semiose gleichermaßen in Text, Theater, Hörspiel und Film. Für das Phänomen ‚Handke‘, so meine These, bleibt zwar der schriftsprachliche Text das Leitmedium, zugleich wird aber erst vor diesem Hintergrund (der Experimente mit den Grenzen und Konstitutionsbedingungen von Textualität und mit Performanzen in verschiedenen Medien) die Nähe zum Filmregisseur Wenders plausibel. Die Erinnerung an den frühen, experimentellen Handke ist notwendig, weil dessen ästhetische Besonderheiten und Qualitäten bei der Rezeption des späteren, existenziellen

obachtbaren Manier verabschieden - mit einem Maximalanspruch, der die philosophische Komplexität und Abstraktionshöhe der Hermeneutik wohl doch unterschätzt. (Sie ist nicht gleichbedeutend mit altbackener Orientierung am Kanon, mit Ausblendung von Sozialgeschichte und Hypostasierung eines Reiches des Geistes, wie man sie bei Dilthey oder Gadamer findet.) Sinnaufschließende Deutung impliziert nicht per se eine Ontologisierung der Einzelwerke, was S. J. Schmidt bisweilen zu unterstellen scheint. (vgl. etwa Schmidt, S. J. 1988: 149f.). Solange es überhaupt Interesse am Verständnis der Texte gibt, scheint mir die Alternative nicht sinnvoll und vor Allem auch nicht notwendig. Der immense Erfolg von Handke lässt sich gewiß nicht aus der Sinnstruktur oder der Qualität seiner Werke allein ableiten. Das Interesse an Erfolgsvoraussetzungen, die sich erst durch eine Betrachtung des Literatursystems aufschlussreich beschreiben lassen, lässt das hermeneutische Interesse an den Werken nicht per se erlahmen. Jenseits der Faktoren, die zum Erfolg beigetragen haben, lassen sich noch immer ästhetisch interessante Befunde an seinen experimentellen Texten erheben.

54 Mit diesem vielleicht unschönen Ausdruck soll hier bewußt der Ausdruck „Paradigmenwechsel“ vermieden werden. Denn ein Paradigma im strengen Sinne haben die Literaturwissenschaften nicht. Die Drift ist daher eher eine Verschiebung oder Verlagerung der Aufmerksamkeiten und thematischen Fokussierungen der wissenschaftlich imprägnierten Kommentierungsformen.

und pathetischen Handke weiterwirken. Darüberhinaus lassen sich durchaus über Differenzen hinweg wahrnehmbare Problemkonstanzen in Handkes Werk feststellen. Zu diesen gehört ein Konzept von Bildlichkeit bzw. Abbildlichkeit, dessen frühe Ausprägung in diesem Kapitel untersucht wird. Am Phänomenbereich von Bildlichkeit und Visualität fällt eine emphatische Sehnsucht nach Weltkontakt auf, die schon im Romanerstling *Die Hornissen* wirksam ist.

Kapitel 4 untersucht Handkes Roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) und seine Verfilmung durch Wim Wenders (1972). Um die mediengeschichtlichen Proportionen zu wahren, muss wohl gesagt werden: Der Roman ist bedeutsamer als der Film und war weitaus erfolgreicher. Wieder wird eine zweifache Perspektive eingenommen, die sowohl nach Erfolgsvoraussetzungen fragt, als auch hermeneutischen Adäquatheitsbemühungen verpflichtet ist, ohne beides aufeinander zu reduzieren. Die Qualität des Romans, sein quasi textlinguistischer, radikaler Experimentcharakter hat zum Erfolg nämlich wenig beigetragen und ist oft verkannt worden. Hier kommt die Problematik des so genannten „filmischen Schreibens“ ins Spiel. Mit dem Epitheton „filmisch“ ist dieser Roman regelmäßig versehen worden, was aber den Blick auf dessen spezifische Textkonstitution und ästhetische Qualität eher verstellt.

Kapitel 5 gibt eine Untersuchung des Wenders-Films *Falsche Bewegung* (1974) nach Handkes gleichnamiger Filmerzählung. Für die Thematik von Film und Buch sind die Tätigkeit des Schreibens und die „These“ einer exklusiv im Schreiben erreichbaren Gegebenheitsweise und Erfahrbarkeit von Welt zentral. Erneut werden hierfür Phänomene der Visualität, der Wunsch nach einem „neuen Sehen“ und die Fähigkeit des „erotischen Blicks“, als Voraussetzungen angesprochen. Zugleich geht es um den Zusammenhang von Literatur und Politik vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte, mit starken Bezügen auf zeitgenössische kulturelle und metapolitische Diskurse und deren Sprache. Hinsichtlich der Rezeption von *Falsche Bewegung* übertrifft der Film die Bedeutung des Buches. Mit ihm gelingt dem Autorengespann nämlich erstmals ein großer gemeinsamer Erfolg. *Falsche Bewegung* kombiniert mit seinen Verweisen auf Goethes *Wilhelm Meister* Elemente des deutschen Bildungsromans und nicht zuletzt dessen höhenkulturellen Anspruch mit einer neuen Filmsicht auf Deutschland, mit Bildern von Betonstädten, Hochhäusern und U-Bahnhöfen, die im Kontrast zu Opas Kino faszinierten. Diese Mischung zeichnet ihn beson-