

7

Literatur und Medien



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

„Kongentialität“ – 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: Die germanistische Gattungskonstruktion ‚Bildungsroman‘, literarischer Minimalismus und artifizielle Filmsprache</i>	167
5.1	Allgemeine Syntagmatik oder Grammatik von Handlungsverläufen? Zur filmspezifischen Narrativität	190
6	<i>Invertierte Wiederauferstehung als vertikales road-movie: 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 Analysekategorie 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 legitimierter 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“, scheidet. 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: „musikalisches“ oder „akademisches“? - 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 „akademisches“ 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 scientistischen 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 zeitgebunden 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 ‚funkisch‘ 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 einmaligen 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 handle 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 linkshändige 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 Gefühles 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 Unselbständigkeit 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 Unselbständig-

16 Schütte, W.: *Niederauffahrt zu den Menschen*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 20.05.1987. Auch K. Kreimeier scheint zu unterstellen, dass 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.