

Intermediale Beziehungen im Film *Der Himmel über Berlin*

Simone Malaguti

recebido em 12/01/2010 e aceito em 22/03/2010

The current article analyzes the film *Der Himmel über Berlin* (1987) with regard to its intermediality with literary texts. It has been suggested that Wenders' film creates a stylistic world, both unique and provocative in its depiction of the relationship between words and images and between literature and media. More than twenty years after its first screening it continues to defy simple analysis. As a consequence, this article supports the employment of various studies to explain the aforementioned relationships, first by reviewing German theories of medial and historical transformations and then by detailing a multifaceted analysis of the film.

Keywords: literature; media; intermediality; medial transformations; Wenders.

1 Einleitung

Der Film *Der Himmel über Berlin* (1987) ist ein ungewöhnlicher Film, der zweifelsohne die Filmgeschichte geprägt hat. In ihm stellt Wenders einen neuen Ansatz der Auseinandersetzung mit literarischen Prätexten vor, den er selbst als „zwischen literarischen Vorgaben und Improvisation“¹ liegend beschreibt. Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit diesem von Wenders vorgeschlagenen Ansatz beschäftigen, und zwar unter besonderer Berücksichtigung seiner Intermedialität in Bezug auf literarische Texte, insbesondere die von Peter Handke.

Wenders' Umgang mit Handkes Literatur stellt eine ganz wesentliche Phase in der Geschichte der Beziehungen zwischen Literatur und Film dar, welche aus verschiedenen Etappen eines „literatur- und mediengeschichtlichen Transformationsprozesses“² besteht. Betrachtet man die Filme Wenders' chronologisch, dann zeigt sich, wie die intermedialen Beziehungen zwischen Film und Literatur vom Anfang der 70er-Jahre bis zum Ende der 80er-Jahre vom Modell der Nachahmung mit hoher interpretatorischen Anstrengung wie z. B. im Film *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) bis zur Transfiguration ohne jede interpretatorische Anstrengung mit komplexen Bezügen auf die nicht literarischen Medien reicht (z.B. in *Paris, Texas* im Jahr 1984). Nach dieser Betrachtung der Filme ist festzustellen, dass Wenders' Auseinandersetzung mit Literatur parallel zu seiner Filmproduktion läuft. Im folgenden Abschnitt werden die möglichen Film-Literatur-Beziehungen untersucht.

2 Von der Nachahmung bis zur Transfiguration

Kreuzer unterscheidet vier mögliche Typen der Film-Literatur-Beziehung, die er zuerst „Adaptionstypen“ nannte. Das Kriterium seiner Typologie ist die Komplexität

Simone Malaguti (Dr. phil.), München, Deutschland. E-mail: smalaguti@alumni-daad.de

der Adaption. Von geringster Komplexität ist die bloße „Aneignung von literarischen Rohstoffen“³. Dieser erste Adaptionstyp der *Aneignung* ist die einfachste Form der Literaturverwendung in einem Film.

Die Nachahmung stellt die traditionellste, früheste bzw. die älteste Beziehung zwischen Literatur und Film dar. Es handelt sich eher um ein ästhetisches Verfahren, das nach Simanowski⁴ schon mit der Fotografie anfängt: ein Verfahren der „Datenkopie“ in einen neuen Kontext oder ein Verfahren „der präzisen, kommentarlosen Datentransformation“ mit dem Ziel, die objektive Datenpräsentation „verlustfrei“ in eine vorliegende Datenstruktur übertragen zu können. Die Literatur dient hier als Gefüge und Hauptstoffgeberin für den Film. Aus historischer Sicht stellt die Nachahmung die erste Stufe dieser Beziehung der gegenseitigen Beeinflussung dar. Hier dominiert die Literatur „souverän“, denn die entlehnten literarischen Elemente prägen den Film deutlich. Insgesamt kommt es höchstens zu minimalen Veränderungen, Einschüben oder Abzügen.

Der literarische Prätext ist der Hauptaustgangstext des Films und bestimmt dessen Regeln. Da bei der Nachahmung die wichtigsten Elemente und Mittel des literarischen Prätextes in akribischer Weise auch im Film verwendet werden, lässt diese Art der Literaturverfilmung nur wenige Freiräume für formale Transformationen bei der Umsetzung des Prätextes zu. Der höchste Grad einer nachahmenden Verfilmung findet sich in einem Film, der den Anschein erweckt, dass jeder seiner Schnitte mit den Zeichen und der Grammatik des literarischen Werkes identisch ist und dass seine Bilder somit jedem einzelnen Satz dieses Werkes entsprechen. In einer Skala der intermedialen Beziehung entspricht eine derartig genaue Verwendung von Literatur im Film der „Explizitheit“ in der Wiedergabe des literarischen Prätextes. Der Nachahmungseffekt beruht auf der Maximierung der Wiedergabe und des Explizitätsgrades bei der Einsetzung fremdmedialer Marker im Film. Bei der Nachahmung ist die Verwendung eines Mediums durch ein anderes Medium offensichtlich.

Werden aber nur einige Elemente oder Aspekte aus einem literarischen Text in einem Film verwendet, dann handelt es sich um eine Evokation. Danach findet die Transformation auf eine eher subtile Art und Weise statt, so dass der unmittelbare Bezug auf einen bestimmten literarischen Prätext nicht ganz explizit ist. Bei der Evokation wird eine Maximierung der Wiedergabegenauigkeit sowie das Ziel der Explizitheit in der Einsetzung des Literarischen nicht angestrebt oder nicht erreicht. Nur einige Elemente des Literarischen werden im Film aktiviert; sie können in subtiler Weise im Film erscheinen und den Eindruck vermitteln, Literatur und Film hätten eine unmittelbare Verbindung. Die Gesamtheit des verfilmten Romans kann z. B. nur in der Wahrnehmung des Zuschauers durch die eine oder andere im Film gezeigte Person hervorgerufen werden.

Bei der Evokation wird z. B. nur sparsam das eine oder andere dieser Elemente wiederholt, etwa eine Person, bestimmte Räumlichkeiten oder ein Teil der Handlung des betreffenden Romans. Ein großer Teil des zugrunde liegenden literarischen Prätextes wird dabei im Film nicht gezeigt, und die Gesamtheit des Prätextes wird durch den Film allenfalls evoziert. Wichtig und kennzeichnend für die Evokation sind also ihr kondensierender und nicht-expliziter Charakter bei der Darstellung einer oder mehrerer literarischer Vorlagen. Trotz der lediglich partiellen Darstellung des literarischen Prätextes im Film erzeugt diese Art des intermedialen Bezugs während der Filmbetrachtung eine Vorstellung des gesamten Textes.

Die interpretierende Transformation⁵ verwendet das kontaktgebende Medium, hier den Film, zur Veränderung des Prätextes mit dem Ziel einer Kritik, einer Reflexion oder Interpretation dieses Mediums. Danach wird eine gewisse Veränderung des Prätextes

unter größtmöglicher Beibehaltung seiner Explizitheit im Intertext angestrebt. Die Einbeziehung des fremden Mediums wird weder abgelehnt noch bleibt sie „verdeckt“, denn die Wiederaufnahme ist als eine absichtliche gekennzeichnet. Im Film zeigt sich ein hoher Grad an Explizitheit bei der Verwendung und der Wiederaufnahme des literarischen Texts. Der bewusste und kritische Umgang mit dem Prätext kann sowohl in der Kommunikation unter den Personen der Handlung, in der Schriftvisualisierung, in den Pressemitteilungen oder sogar in Interviews vermittelt werden, so dass die Auseinandersetzung mit der Literatur im Film selbst thematisiert werden kann. Dabei ist die Dialogizität intensiv, denn bei der Verfilmung von Literatur handelt es sich um eine Bearbeitung im Sinne einer kritischen Aufgabe auf der Grundlage eines Medienwechsels. Die Genauigkeit der Verwendung des literarischen Texts ist keine Voraussetzung, wohl aber die deutlich erkennbar veränderte Wiederholung von gleichen inhaltlichen und strukturellen Elementen des Films. Diese Wiederholung wird sichtbar gemacht, aber sie muss gleichzeitig den Kontakt des Literarischen im Film in einer kritischen Perspektive verdeutlichen.

Für Kreuzer impliziert dies, dass der Filmregisseur das literarische Werk gründlich studiert und sich dann eine Meinung über dieses Werk, seine Geschichte, Wirkung und seine Ästhetik bildet. Die Aufgabe des Filmregisseurs besteht schließlich darin, das gewonnene Urteil filmisch umzusetzen. Die Interpretation des Filmautors verändert dabei den literarischen Text, indem sie durch die Bearbeitung „Momente der Kritik, der Parodie und Ironie gegenüber der Vorlage wie gegenüber älteren Verfilmungen“⁶ einfügt. Geht man von der Transformationsanalyse Genettes⁷ aus, dann kann man diese Art des Umgangs mit einem anderen Medium auch als eine Möglichkeit der ästhetischen Emanzipation und „Neufassung“ von literarischen Texten betrachten. In beiden Fällen wird das Literarische durch die Interpretation nicht als „Modell“ betrachtet, sondern als unvollkommen bzw. verbesserungsbedürftig angesehen. Es gibt eine ästhetische und zeitliche Distanz, die den Autor dazu zwingt, das gegebene Werk semantisch, thematisch, diegetisch, stilistisch oder anders zu verbessern.

Ganz anders als bei der Nachahmung, der Evokation oder auch der interpretierenden Transformation bezieht sich der Film auf ein literarisches Werk, wenn er nach dem Modell der Transfiguration konzipiert ist. Nach diesem Modell ist der Bezug auf die Literatur derjenige einer nicht expliziten Veränderung der Prätexte. Bei der Transfiguration im Film negiert oder ignoriert der Film gewissermaßen seine literarischen Vorbilder, und es gibt kein explizites „multimediales Nebeneinander medialer Zitate und Elemente“⁸, welches auf die Literatur abzielt oder sich auf sie bezieht. Die Literatur scheint gänzlich von der Leinwand verschwunden zu sein.

Den Begriff der „Transfiguration“ hat Schanze⁹ in die Germanistik-Intermedialitätsdebatte über Literatur, Film und Fernsehen eingeführt. Bei seiner Verwendung wird die Einbeziehung der historischen Dimension und der technischen Entwicklungen berücksichtigt. Nach Schanze ist die Transfiguration einer Literaturverfilmung im Gegensatz zur Nachahmung oder Adaption nicht mehr literaturnah, weil die historische mediale Gleichberechtigung des Films gegenüber der Literatur als eine eigenständige und unwiederholbare Bildsprache zur Geltung kommt:

Der Film wird als autonomes Zeichensystem, unabhängig vom Buch betrachtet. [...] Weiter noch in Richtung filmische Mittel geht das Verfahren, das hier mit dem Begriff der Transfiguration gefasst werden kann. In ihm wird auf das Literarische der Vorlage verzichtet. Erkennbar sind solche filmischen Produkte als Filme nach literarischer Vorlage nur daran, dass sie, mit strikt

filmischen Mitteln, Figuren des literarischen Kanons der Erfindungen fortschreiben. Als Metamorphosen von Gestalten, gelöst aus dem konkreten dramatischen und epischen Zusammenhang, oft nur vage als solche erkennbar, erinnern sie an die mythische Qualität aller Fiktion.¹⁰

Diesem Ansatz zufolge und im Vergleich zum Modell der Nachahmung stellt die Transfiguration eine derjenigen zeitgenössischen intermedialen Beziehungen zwischen der Literatur und dem Film dar, die das Literarische am stärksten verfremden. Das literarische Werk ist nicht mehr der einzige Ausgangspunkt für die filmische Produktion. Es steht auch nicht mehr im Mittelpunkt und ist weder sinnstiftend noch konstitutiv für den Film. Diese Veränderung von einer expliziten und manifesten zu einer nicht-expliziten und „kryptischen“¹¹ Umsetzung der Literatur lässt sich nach Engell auf technische Elemente einer Zeit der Filmgeschichte zurückführen, in der „die technische Durchführung zu einer Attraktion in sich wird.“¹²

3 *Der Himmel über Berlin*: Zwischen literarischen Vorgaben und Improvisation im Film

Die Form der Bezugnahme Wenders' auf die Literatur in seinem Film *Der Himmel über Berlin* (1987) verlangt nach neuen Kategorisierungen. Im Film *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971) folgte Wenders zuerst dem Modell der Nachahmung. Der Film folgt eng den Vorgaben seines Prätextes und zielt auf seine explizite und werkgetreue Umsetzung. In seinen folgenden Filmen distanziert sich Wenders immer mehr von Prätexten und folgt stattdessen den Modellen der Evokation (*Alice in den Städten*, 1973), Interpretation (*Falsche Bewegung*, 1975) und schließlich der Transfiguration (*Paris, Texas*, 1984), einer Art Fortschreibung der vorgegebenen Themen, Stoffe, Personen und Motive der Prätexte im Film. Als Ergebnis eines Transformationsprozesses verwandelt der Film seinen Prätext nach dem Konzept einer Transformationsästhetik in einen Medientext. Dabei lässt der Film seinen Prätext je nach Wahl des Transformationsmodells mehr oder weniger deutlich erkennen (z. B. in der Handlungsstruktur, der Personenkonstellationen oder bei der Tonspur).

Das bisherige Modell der binären Kombination der Faktoren einer Systematik der intermedialen Bezugnahmen zu Literatur lässt theoretisch kein neues Konzept zu, wohl aber die Erweiterung der vorgeschlagenen Systematik in Form von Nuancierungen oder Relativierungen, Unterformen oder Überschreitungen der Nachahmung, Evokation, interpretierenden Transformation und Transfiguration und durch das Zusammenspiel dieser vier Konzepte. Hinsichtlich der Nuancierung spricht Kreuzer über mögliche qualitative Steigerungen in der Texttransformation, „denn die Grenzen zwischen Transformation und Bearbeitung sind offenbar fließend, so wie die Pole von dienender Interpretation und polemischem Gegenentwurf auseinanderliegen“.¹³ Auf diese Weise sind z. B. Relativierungen oder Nuancierungen der hier vorgeschlagenen Konzepte mit Überlegungen zu neuen Aspekten und feinen Unterschieden vorstellbar, die Unterformen eines Konzeptes generieren können, durch welche das jeweilige Konzept ein wenig verändert oder relativiert werden kann.

Ein Beispiel dafür liefert Schanze¹⁴ in seiner Analyse des Films *Prospero's Books* (1991) von Peter Greenway. Dieser Spielfilm hat ungewöhnliche Personen und Handlungen geschaffen, weil die Metamorphosen von Gestalten und Mythen der Literaturklassiker durch die Simulation der elektronischen Mittel neue Dimension bieten. Der Film nimmt keinen expliziten Bezug auf einen bestimmten literarischen Text, aber er

bezieht sich doch auf alle Texte der westlichen Zivilisation, indem er explizit das Medium Buch als einen Gegenstand „der literarischen Erinnerungslandschaften“ und als „ein System von Phantasmagorien“ feiert. Nach Schanze ist der Film unter dem Aspekt der Allegorie eine neue, sich selbst steigernde Form einer allegorisierten Transfiguration.

Im Falle des Zusammenspiels werden alle Möglichkeiten der intermedialen Beziehungen in einem einzigen Film aneinander gereiht. Das Zusammenspiel der Modelle entspricht nach Bordwell¹⁵ einer *Bricolage*- oder Baukasten-Ästhetik, die einen stilistischen Eklektizismus oder Pluralismus der Filmästhetik pflegt und eine „anthologieähnliche Qualität“ hervorbringt. Das heißt, alle sowohl intermedialen als auch intramedialen Möglichkeiten, die dem Film im Laufe der Filmgeschichte gegeben wurden, werden als Bezugnahme und Auseinandersetzung mit dieser Tradition und anderer Massenmedien gebraucht.

Der Film *Der Himmel über Berlin* (1987) ist als Reaktion auf diese beiden Formen, Relativierung und Zusammenspiel, zu verstehen. Darüber hinaus stellt er ebenso einen Bruch wie eine Erneuerung in der Beziehung zwischen Wenders' Film und Handkes literarischem Werk dar. Ehe der vorliegende Beitrag diesen Bruch in dieser intermedialen Beziehung näher untersucht, soll darauf eingegangen werden, dass Wenders selbst eine eigene Vorstellung von den intermedialen Beziehungen des *Himmels über Berlin* (1987) hat. Er betrachtet den Film nämlich als das Ergebnis einer Gratwanderung zwischen „literarischen Vorgaben und Improvisation“¹⁶, und er erklärt die Umsetzung dieses Konzepts wie folgt:

Die zehn Teile, die er [Peter Handke] dann geschrieben hat, waren wie Inseln in dem Wust von Ideen, die ich für den Film hatte. Beim Drehen ging es darum, immer wieder auf eine der Inseln zu gelangen, ein Stück festen Boden unter die Füße zu bekommen und dann weiter zu schwimmen. [...] die Texte von Peter waren die Säulen, die den Film getragen haben.¹⁷

Damit ist gemeint, dass das linear-narrative Prinzip des literarischen Prätextes, sein gattungsspezifisches Handlungsmuster und seine feste Kombinationen von Ort und Zeit, sein stofflich-formaler Grund die literarischen Vorgabe sind. Schaudig¹⁸ spricht in diesem Sinne auch von vorstrukturierten Phänomenen, die jedes Medium je nach seinen Eigenschaften hat, sie anderen zur Verfügung stellt und die sich durch intermediale Verfahren fast unvermeidlich in das andere Medium integrieren lassen.

Mit dem Begriff der Improvisation werden im Allgemeinen „verschiedene Formen des Handelns und Ausdrucksbewegungen beschrieben, die im weitesten Sinne unvorbereitet vollzogen werden können“¹⁹. Im Theater ist der Begriff der Improvisation die Darbietung von etwas ohne Vorbereitung und mit einfachen Mitteln. Filmanalytisch vereint der Begriff beide Auffassungen und steht für ein besonderes Maß an Realismus und „Authentizität“²⁰, weist auf Nicht-Inszeniertes, auf seinen Wirklichkeitsbezug und wird hauptsächlich dem Genre des Dokumentarfilms zugeordnet.

Es kann hier also im Wesentlichen von drei unterschiedlichen Konzeptionen ausgegangen werden. Nach der ersten können die vier Modelle der Beziehung zwischen Literatur und Film auch nebeneinander Anwendung finden. Nach der zweiten ist der Film nicht gleich ein Spielfilm im engeren Sinne des Filmgenres, sondern ein freies Spiel, das sich nicht vorprogrammieren lässt. Die literarischen Vorgaben sollen nicht alle filmischen Darstellungsweisen bestimmen, so dass keines der vier Modelle bestimmend für die Literaturverwendung ist. Die literarischen Vorgaben können sogar außer Acht

gelassen oder nur improvisierend benutzt werden, so dass die filmische Darstellung auch aus dem Stegreif entstehen kann, wobei unvorhersehbare Ereignisse die keiner literarischen Vorgabe entsprechen noch während der Produktion am Drehort in den Film integriert werden können. Durch die Improvisation soll der Film mehr Bezug zur Wirklichkeit gewinnen; und dies führt gleich zur dritten Konzeption, welche für den *Himmel über Berlin* (1987) relevant ist: Dieser Film beabsichtigt nämlich neben oder trotz seiner literarischen fiktionalen Prätexte zugleich die Vermittlung einer gewissen Authentizität, einen Realitätsbezug zur Zeitgeschichte im Jahrzehnt seiner Produktion.

Wenders' Filmkonzeption zwischen literarischer Vorgabe und Improvisation bedeutet also tendenziell bereits die Abwechslung zwischen einer literaturbasierten filmischen Fiktion und einem realitätsbasierten Dokumentarfilm. Die Literatur hat für das filmische Schaffen eine gewisse Orientierungsaufgabe, aber sie hat als Medium keinen Vorrang, wie dies noch in *Paris, Texas* (1984) der Fall war. Dort waren die medialen Mischungen und das Bild einer medialiserten Welt noch sehr deutlich zu erkennen, aber die literarischen Vorlagen bestimmen immer noch den Film im Sinne einer Transfiguration mythologischer Elemente. Eine solche Medialisierung der Welt im Rekurs auf medialiserte Materialien anderer Medien nimmt in Wenders' *Himmel über Berlin* (1987) deutlich zu.²¹

4 Systematisierung der intermedialen Beziehung

Betrachten wir nunmehr die Prätexte von Wenders' Film im Einzelnen, bevor die Filmanalyse die Aspekte der Relativierung und des Zusammenspiels der systematischen Faktoren in der intermedialen Beziehung genauer aufzeigen kann.

Eine der Besonderheiten ist ein Bruch in der intermedialen Beziehungskette zwischen Handkes literarischen Prätexten und dem Film von Wenders. Ging es Wenders bisher darum, seinen Film nach einem Prätext Handkes zu drehen und diesem Elemente für den Aufbau seines Films zu entlehnen, geht es nunmehr darum, den Stoff des Films für den Aufbau des Prätextes zu verwenden, wobei Wenders' Film nun zurückwirkt auf das literarische Werk Handkes, welches seinerseits im Film eine neue Medialisierung erfährt. In den Achtzigerjahren stellte ein solches Verfahren eine recht unkonventionelle Form der Bezugnahme auf die Literatur dar.

Der Himmel über Berlin (1987) geht also nicht mehr von einem primären Prätext Handkes aus, der schon vor dem Film als Buch konzipiert worden wäre. Daneben gibt es weitere sekundäre Prätexte, die im Gegensatz zu dem primären Prätext dem Kanon der Literaturgeschichte angehören, wie es bei Wenders' vorangehenden Filmen auch schon der Fall war. Der Umgang mit diesen sekundären Prätexten folgt den früheren Prinzipien: Die vorgegebene Thematik, die Personen sowie die Schreibweise, Schreibästhetik oder sogar die Wahrnehmung des Geschriebenen sind Gegenstand der Transformation in Wenders' Film.

Wenders hat sich in seinem *Himmel über Berlin* (1987) vor allem der folgenden literarischen Prätexte bedient:

- (1) die Gedichte „Lied vom Kindsein“, „Prolog für eine Liebe“ und „Anrufung der Welt“ (1987) von Peter Handke als primärer Prätext
- (2) *Das Gewicht der Welt* (1977) von Peter Handke
- (3) *Über den Begriff der Geschichte* (1940) von Walter Benjamin
- (4) *Duineser Elegien* (1923) von Rainer Maria Rilke
- (5) *Odysee* von Homer

Peter Handke schrieb seine Gedichte „Lied vom Kindsein“, „Prolog für eine Liebe“ und „Anrufung der Welt“ in erster Linie für Wenders' Film nach einem Gespräch²² mit dem Regisseur über dieses neue Filmprojekt. Obwohl die Gedichte als handschriftliches Manuskript im Filmmuseum in Berlin zu finden sind, wurden sie nie in einem Buch oder als ein eigenständiges Werk Handkes veröffentlicht. Abbildungen von vier Seiten dieses Manuskripts sind in einem Artikel von Grob²³ veröffentlicht worden.

Einige dieser Gedichte verdanken ihre Veröffentlichung überhaupt erst dem Medium Film. Selbst das 1990 veröffentlichte Filmbuch *Der Himmel über Berlin*, in dem Wenders und Handke als Autoren in Erscheinung treten, enthält die Gedichte nicht vollständig. Die CD *Wings of Desire* (1989) von Jürgen Knieper mit Musik und Geräuschen aus dem Film enthält ebenfalls nur Gedichtauszüge, die im Film nicht vorkommen. Somit hat man es mit einer Literatur zu tun, die nicht mehr der gutenbergschen Konzeption von der Papierform eines Gedichtes entspricht und die Kriterien eines traditionellen Literaturbegriffes nicht mehr erfüllt. Diese Gedichte Handkes verdanken ihre Existenz auch nicht einer filmischen Schreibweise, sondern einem Prozess, durch den das Werk eines Autors in die Literatur eingeht, ohne die traditionellen Stationen des literarischen Werdegangs in Buchform zu durchlaufen. Die hier zutage tretende Wechselwirkung zwischen zwei Medien steht exemplarisch für die Wirkung der Intermedialität, denn sie verdeutlicht, dass die Medien nur in Kooperation und in „Koevolution zu historischen Fortschritten“²⁴ gelangen können.

Wenders' neuartige Form der intermedialen Bezugnahme auf die Literatur stellt einen Bruch gegenüber seinen bisherigen Formen des Verweises auf das Werk Handkes dar und hat weiterreichende Konsequenzen für die Konzeption des Films, insofern die Beziehung zwischen Film und Literatur explizit angedeutet wird, aber auf kein spezifisches Werk Handkes hinweist – wie es in den Filmen *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971) und *Falsche Bewegung* (1975) der Fall war. Die expliziten Marker im Vorspann, das handgeschriebene Gedicht und, dann in den Credits der Satz „written by Wim Wenders together with Peter Handke“ sind schon zu Beginn des Films relevant, sie sind die Hinweise, die sich auf die Literatur allgemein beziehen und den Filmstil literarisch prägen.

Schon der Vorspann des Films weist also auf die Zusammenarbeit des Regisseurs mit dem Literaten Handke hin. Da aber kein Roman und kein Gedichttitel genannt werden, etwa nach dem Verweisschema „nach dem Roman von“, finden die Kriterien der Vergegenwärtigung, der Prägnanz und der unmittelbaren Präsenz eines Prätextes auf den ersten Blick dadurch keine Gültigkeit. Somit ist zuerst die allgemeine Bezugnahme auf die Literatur und Lyrik wichtiger als der Verweis auf bestimmte Prätexte.²⁵

Das visualisierte Gedicht dient in erster Linie dazu, dem Film die Qualität des Lyrischen und Poetischen zu verleihen. Es wird nicht nach dem Konzept der Nachahmung bearbeitet, wie man es von einer klassischen Literaturverfilmung gewohnt ist, in der z. B. die Personen und Handlungen im Film werkgetreu wieder zu erkennen sind.

Homers *Odyssee* und Walter Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* (1940) nennt der Regisseur²⁶ als weitere Prätexte des Films in seinem Artikel über den Film. Es gibt auch explizite Einzelreferenzen: Homer, der Autor der *Odyssee* spielt selbst im Film mit, und die beiden genannten Werktitel werden auch von den handelnden Personen im Film zitiert. Demgegenüber findet die Bezugnahme des Films auf zwei weitere seiner Prätexte, *Das Gewicht der Welt* (1977) und die *Duineser Elegien* ([1923] 2003), keine explizite Erwähnung im Film. Nur in der Dokumentation zum Film und in Interviews²⁷ mit dem Filmregisseur Wim Wenders wird deutlich, dass auch diese Werke Prätexte des Films

sind. Die Figur des Engels steht in unmittelbarer Nähe zu Rilkes *Duineser Elegien* ([1923] 2003) und Benjamins Deutung des Bildes *Angelus Novus* (1920) von Paul Klee, die er in der These IX der Überlegungen *Über den Begriff der Geschichte* (1940) darstellt, worauf der Filmregisseur selbst hinweist:

Wie die Idee entstanden ist, meine Geschichte in Berlin mit Engeln zu bevölkern, ist mir im Nachhinein kaum noch zu entschlüsseln. Das kam aus vielen Quellen zur gleichen Zeit. Da waren, vor allem, Rilkes *Duineser Elegien*. Dann waren da, schon seit langem, die Bilder von Paul Klee, Walter Benjamins *Engel der Geschichte*.²⁸

Und in einem Interview²⁹ mit der Verfasserin dieses Beitrags erläutert Wenders weiter: „Für die Gedankenstimmen im *Himmel* habe ich mit Peters Zustimmung sein *Gewicht der Welt* geplündert“. Der Bekanntheitsgrad dieser „Plünderung“ ist in diesem Fall allerdings gering, besonders weil sie unmarkiert und gemischt mit anderen Texten ist, so dass man noch einmal davon ausgehen kann, dass eher das poetische Konzept des Prätextes *Das Gewicht der Welt* (1977) als das genaue Zitieren bestimmter Personen oder Handlungen von Bedeutung ist. Auch Wenders' Beschäftigung mit der *Odyssee*, die er 1982 während der Inszenierung von Peter Handkes Stück *Über die Dörfer* (1981) las, war nicht nur für den Film *Paris, Texas* (1984) von Bedeutung.

Auf Anregung Handkes versetzte Wenders im Film *Der Himmel über Berlin* (1987) den ewigen Erzähler Homer³⁰ in die Person eines alten Erzengels. Nach den Kriterien der Kommunikativität und der Selektivität sind der Name und die Person Homers sehr repräsentativ für die Vergegenwärtigung seiner Epen im Film. Aber viel mehr steht im Film der Name des Dichters für seine poetischen Leistungen und dafür, wie diese die europäische und westliche Literatur geprägt haben. Homer steht sozusagen am Anfang einer Entwicklung, deren Ende möglicherweise das Medium Film darstellt.

5 Die Auseinandersetzung mit den Prätexten

Im Folgenden soll untersucht werden, wie Wenders in *Himmel über Berlin* (1987) die im letzten Abschnitt erörterten Prätexte von Handke, Homer, Rilke und Benjamin in neuartiger Weise verwendet und einbezieht. Unterthemen dieser Untersuchung sind: (a) die Poesie des Films und das Modell der Nachahmung, (b) der Blick des Flaneurs und das Modell der Evokation, (c) das Dokumentarische und die interpretierende Transformation Homers sowie (d) die Transfiguration des Engels.

(a) *Poetischer Film und das Modell der Nachahmung*: Die vier in dieser Arbeit dargestellten Modelle der Bezugnahme, Explizitheit, Nicht-Explizitheit, Veränderung und Wiedergabe, sind für die Analyse des Films *Der Himmel über Berlin* (1987) unter dem Aspekt seiner Beziehungen zur Literatur nach wie vor gültig, aber sie müssen, wie schon oben erwähnt, auf Grund von Besonderheiten in der Vorgeschichte und Produktion des Films anders betrachtet werden. Die erste bereits zitierte Besonderheit ist die „Bestellung“ einer literarischen Vorlage für den Film und deren Entstehung in kurzer Zeit ohne große Vorbereitungen nach Gesprächen zwischen Wenders und Handke. Wenders³¹ zufolge hatte Handke damals „gerade *Die Wiederholung* [1986] beendet und fühlte sich ausgeschrieben“. Handke konnte deshalb nur Dialoge oder einfache Teile für den Film liefern, „nur das, kein Erzählgerüst, kein Drehbuch“³² im traditionellen Sinne schreiben. Die Gedichte „Lied vom Kindsein“, „Prolog für eine Liebe“ und „Anrufung der Welt“ (1987) sind also vielmehr literarische Orientierungen, die fast im Rahmen

einer Improvisation mit einfachen Mitteln und im Lauf der Filmproduktion in den Film integriert wurden.

Ein weiteres intermediales Element des Films *Der Himmel über Berlin* (1987) ist die Art und Weise, wie Handkes Gedichte aufgenommen werden. Nicht die Nachahmung der stofflich-formalen Basis steht im Vordergrund, sondern die sprachlich-strukturelle Funktion.

Der Film gibt die vertikale Struktur der Versform und die lyrische Form seines Prätextes wieder. Ein Rückblick auf Wenders' frühere Filme, besonders die Filme zwischen *Angst des Tormanns vorm Elfmeter* (1971) und *Paris, Texas* (1984) bestätigen Wenders' Vorliebe für das Filmgenre des *Road Movies* mit seinen langen und langsamen Kamerafahrten aus der horizontalen Perspektive von rechts nach links oder von links nach rechts, wie sie dem Blick eines Autofahrers entsprechen. Für diese Filme sind Romane die Prätexte, wobei die stofflich-formale Basis der Personen, der Handlungen, der Zeit und des Raumes ausreichend verwendet werden.

Im Gegensatz zu seinen früheren an der Erzählliteratur orientierten Arbeiten lässt sich Wenders nunmehr von der Lyrik inspirieren. Das Bild eines Gedichtes und dessen musikalischer Vortrag bestimmen die Anfangsszene. Dabei beanspruchen viele Sequenzen, Szenen und Bilder im Film *Der Himmel über Berlin* (1987) auch den vertikalen und den poetischen Blick auf die Welt.

Die Personenkonstellationen gliedern sich in zwei vertikal angeordnete Gruppen; oben angesiedelt ist die Gruppe der Engel, während es unten einfache Menschen wie Marion, Peter Falk, Passanten und Schauspieler sind. Besonders in der ersten Hälfte des Films beeindrucken vertikale Strukturen sowie Szenen aus der Frosch- oder Vogelperspektive von Gegenständen oder Straßen, wie z. B. die Sicht der Stadt Berlin von oben, von Säulen, Treppen und großen Bücherregalen in der Berliner Stadtbibliothek, ein Seil der Trapezkünstlerin und Protagonistin, die Kathedrale und Hochhäuser aus der Froschperspektive. Manchmal ist dieser Blick auch bloß „simuliert“, wenn er nämlich lediglich den Eindruck erweckt, dass die Personen von oben herab oder von unten hinauf schauen, z. B. wenn sich die Engel ganz oben auf dem Viktoriamonument niederlassen, wenn Marion auf dem Trapez balanciert oder wenn ein Selbstmörder und gleich danach ein Engel von einem Hochhaus nach unten stürzen. Nicht nur am Anfang, sondern auch zum Ende des Films wird ein Gedicht visualisiert. Das Gedicht rahmt sozusagen den Film ein. Die typographische Anordnung des Gedichtes weist nicht nur auf ein bekanntes Verfahren des Stummfilms hin, es ist auch ein strukturelles und kalkuliertes Signal am Anfang und zum Ende, welches dazu auffordert, den ganzen Film als ein Gedicht zu lesen.

Der Film wird dadurch zugleich typisiert, indem er dem Genre der Lyrik zugeordnet wird, dessen kommunikativer Rahmen die poetische Funktion der Sprache ist. Der Film übernimmt somit Qualitäten der Poesie, die er darstellt, und gewinnt an Poetizität. Nach Nöth

[ist] Poetizität zwar die Voraussetzung für die Poesie, aber ihr Vorkommen ist nicht auf diese beschränkt. [...] Poesie ist somit mehr als nur ein Text mit poetischer Funktion, ebenso wie Poetizität mehr als das Kennzeichen von Texten ist, die zur Poesie gehören.³³

Deshalb kann man den *Himmel über Berlin* (1987) als poetisch bezeichnen.

Die erste Aufnahme in Wenders' Film zeigt eine schreibende Hand, die Handkes Gedicht auf ein Blatt Papier niederschreibt. Zugleich liest eine Stimme dieses Gedicht auf dem Wege der *Voice-over*-Technik vor, sodass es nicht nur visuell, sondern auch auditiv vorgestellt wird. Auf diese Weise wird die „Stumm-Schrift“ zu einer „Stimm-Schrift“ und darüber hinaus zu einem konkret „materiell verfassten Klangereignis“³⁴, das dem Geschriebenen durch Intonation, Atempause, Rhythmus und Verklanglichung der Stimme Lebendigkeit und Dynamik verleiht. Im *Himmel über Berlin* (1987) gewinnt das Gedicht eine neue Ausdrucksqualität, die als poetisch, prophetisch-märchenhaft, melancholisch, kindlich naiv und neue Interpretationsmöglichkeiten eröffnend beschrieben worden ist.³⁵

Der Film gerät zu einer Mischung aus Engelsmärchen und Liebesgesang in einer überhöhten Sprache und einer starken Romantik mit Zügen von Religiosität. Märchenhaft ist die Anfangsszene, und biblisch ist der Stil des Gedichtvortrags und dessen Anspielungen auf den Brief des Paulus an die Korinther (13,11), in dem es heißt „Als ich ein Kind war, da redete ich wie ein Kind und dachte wie ein Kind und war klug wie ein Kind; als ich aber ein Mann wurde, tat ich ab, was kindlich war.“ Märchen und Neues Testament zählen somit zu den Prätexten des Gedichtes.

Die Rezitation des Gedichtes beginnt ernst und beiläufig. Der respektvolle Ton verstärkt den Verweis auf das Biblische, doch die Stimme verliert ihren schweren Klang und wird heiter. Die Formen der Intonation, von ernst bis heiter, wechseln sich bis zum Schlusssatz gegenseitig ab, begleitet von tiefen instrumentalen Klängen von Jürgen Knieper, die wiederum ernst und sogar etwas bedrohlich wirken.

Was gleich nach der Visualisierung und dem Vortrag des Gedichtes folgt, steht auf den ersten Blick in keinem Zusammenhang mehr mit den gelesenen Versen, denn die verfilmte Geschichte handelt nicht von einem Kind, wie es im visualisierten Gedicht heißt, sondern von den zwei Engeln Cassiel und Damiel, die schon seit Ewigkeiten die Stadt Berlin und den Rest der Welt beobachten. Die beiden Protagonisten sprechen miteinander über ihre Beobachtungen und kommentieren den Lauf der Dinge in poetischer Sprache mit Zitaten aus Handkes Gedicht. Die irdischen Personen der Handlung sind Homer als alter Mann, die Trapez-Künstlerin Marion und der Schauspieler Peter Falk, der sich selbst und gleichzeitig einen gefallenen Engel darstellt. Auch sie bringen in ihren Gesprächen Gefühle und Empfindungen von Einsamkeit, Sehnsucht, Liebe oder den Wunsch nach einer besseren Welt zum Ausdruck. Marion und Homer lassen in ihre Äußerungen Zeilen von Handkes Gedichten einfließen.

Bis etwa zur Mitte des Films gibt es eigentlich gar keine Geschichte im traditionellen Sinn, denn es fehlen kohärente Dialoge und eine eigentliche Personenkonstellation. Stattdessen zeigt der Film Bilder subjektiver Empfindungen, Eindrücke, Gedanken und Beobachtungen von lyrischer Qualität.

Erst in der zweiten Hälfte des Films werden metaphorische Verbindungen zwischen Handkes Gedicht und dem narrativen Geschehen erkennbar, denn nun wird deutlich, dass dieses Gedicht über die Sicht der Welt aus unschuldigen und noch naiven Kindesaugen eine Metapher für das Lebensgefühl und die Sehnsüchte der handelnden Personen ist. Durch die poetische Unschuld des fragenden kindlichen Blicks wird das Ideal eines menschlichen Daseins gezeigt, das frei, authentisch und ohne Restriktionen gelebt werden kann. Genau dies entspricht dem Lebensgefühl der Personen der Filmhandlung und ihrer Sehnsucht nach Vollkommenheit und Selbstverwirklichung. Sie wollen mit dem Bisherigen brechen und Neues erleben, wünschen einen neuen Anfang und neue Empfindungen wie jene, die das Kind in poetischer Weise zum Ausdruck bringt.

Auch wenn der Film später das prägende Gedichtbild des Anfangs nicht mehr zeigt, wird durch dessen Zitate und andere Gedichte (in den Empfindungen, Stimmungen und Gedanken der handelnden Personen) während des Films immer wieder an die lyrischen Ausdruckqualität des Gedichtes in der Eingangsszene erinnert.

Die Poesie des Films wird auch durch die harmonischen Klänge eines Konzertes und von Streichern, Harfen und einem sich gebetsartig artikulierenden Chor rhythmischer Stimmen musikalisch verstärkt, die den Eindruck vermitteln, dass diese Poesie ihre Quelle in höheren transzendenten oder himmlischen Sphären hat. Diese Poesie kommt insbesondere in einer Szene mit Homer zum Ausdruck, in welcher diese in Anspielung auf den Beginn der *Odyssee* Homers steht („Sage mir, Muse, die Taten des vielgewanderten Mannes / Welcher so weit geirrt, nach der heiligen Troja Zerstörung / Vieler Menschen Städte gesehn, und Sitte gelernt hat“ (I, 1-3)³⁶ und in folgenden Worten an die Muse appelliert, um sein Erzählen wieder erfolgreich zu machen:

Erzähle, Muse, vom Erzähler,
dem an den Weltrand
verschlagenen kindlichen
Uralten und mache an ihn
kenntlich den Jedermann.

In dieser Evokation der Muse findet sich Platos These wieder, wonach Dichter Boten und Mittler [*hermenes*] der Götter seien und die Vermittlung der göttlichen Poesie mittels des von den Musen eingegebenen Enthusiasmus (*Inspiration*) geschehe; Dichtung sei keine Sache des Könnens oder Wissens, sondern „Ergebnis einer göttlich inspirierten Begeisterung“.³⁷

Der Himmel über Berlin (1987) bezieht sich auf seine literarischen Prätexte insofern nach dem Modell der Nachahmung, als er in seinen Bildern und vertikalen Kamerafahrten Entsprechungen zur Versstruktur und den Inhalten von Handkes Gedichten (1987) „Lied vom Kindsein“, „Prolog für eine Liebe“ und „Anrufung der Welt“ als Lebensgefühl aufweist. Diese primären Prätexte prägen den Film insgesamt in seiner lyrischen Textur und Sprache.

(b) *Der Blick des Flaneurs und das Modell der Evokation*: Wenders selbst nennt seinen Film *Der Himmel über Berlin* (1987) ein „vertikales road movie“³⁸, aber die Szenen dieses Films sind nicht nur durch eine vertikale Perspektive geprägt, sondern auch durch einen unsteten Blick.

Der unstete Blick entspricht der Beobachtungsweise eines Flaneurs, wie er exemplarisch in Walter Benjamins *Passagenwerk* (1983) beschrieben ist. Der Flaneur ist ein Einzelgänger, der durch die Straßen schlendert und sich Notizen macht. Er ähnelt einem Reporter, der über das Großstadtleben berichtet und seinem Publikum gleichzeitig Ablenkung, Information, Unterhaltung und Einblicke in die Literatur vermittelt. Da der Flaneur auf der Suche nach dem Sinn seines Lebens oder eines Augenblicks seines Lebens ist, spricht Renner³⁹ vom Blick der „Ziellosigkeit“ eines „sehenden Subjekts“, welches versucht, die Welt nicht nur als „einen großen Zusammenhang und als eine Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ zu betrachten, sondern auch den Alltag der besonderen Menschen mit seinen immer gleichen Abläufen und Begebenheiten unabhängig von den Zeitpunkten und Zeiträumen. Es ist ein Blick, der Details und Ereignisse erfasst, sie ebenso fokussiert wie er sie atomisiert, um sie dadurch

aus ihren gewöhnlichen Kontexten und Selbstverständlichkeiten zu befreien. Dieser Blick ermöglicht dem Blickenden das Staunen über das Alltägliche.⁴⁰

Der unstete Blick wird im Film durch ein großes Auge dargestellt, das nach der Anfangssequenz mit der das Gedicht schreibenden Hand eingelenkt wird. Gleich danach steht ein Engel auf der Gedächtniskirche in Berlin und er beobachtet die Menschen auf der Straße unter sich. Es folgen zusammenhanglose Bilder der verschiedensten namenlosen Menschen in völlig zufällig ausgewählten Szenen im Alltagsleben der Großstadt Berlin, Menschen beim Fernsehen, Kaffeetrinken, U-Bahnfahren, Wohnungsausräumen, Radfahren, Autofahren, Lesen in einer Bibliothek oder auch in eher dramatischen Situationen wie bei der Geburt eines Kindes oder einem Autounfall.

Die Menschen im Film sind nicht nur in ihrer Alltäglichkeit zu sehen, sondern es ist auch zu hören, was sie gerade denken. Es sind zumeist höchst alltägliche und simple Gedankengänge, Mutmaßungen, Gefühlsausdrücke oder Fragestellungen wie: „[...] Immer noch nichts Vernünftiges im Fernsehen [...]“, „[...] Endlich verrückt, endlich nicht mehr allein [...]“ oder „[...] Das Geld macht glücklich. Wie soll man leben? [...]“.⁴¹ Alle diese anonymen Menschen in ihrem alltäglichen Leben in filmischen Szenen ohne jegliche Inszenierung verleihen den Situationen Authentizität.

Diese Alltagsszenen mit ihren alltäglichen Monologen im Film *Der Himmel über Berlin* (1987) zeigen alles andere als eine vertikale von einem Gedicht inspirierte Literaturverwendung, denn wenn die Engel auf der Straße sind und sie die Gedanken der Passanten auf der Straße und in den Häusern hören können, bezieht sich der Film zugleich auch auf einen anderen Prätext, nämlich Peter Handkes *Das Gewicht der Welt* (1977) mit dem Untertitel *Ein Journal*. Somit kommt nun zu der vertikalen Struktur der poetisch und göttlich inspirierten Sprache auch die literarische Darstellungsweise des Journals hinzu, dessen Prinzipien Gleichzeitigkeit, Parallelität, Subjektivität und Tagebuchform.⁴²

Handkes Buch *Das Gewicht der Welt* (1977) hat die Form von Tagebuchaufzeichnungen, es lässt sich aber weder eindeutig dem Genre Tagebuch noch der Autobiographie zuordnen.

Dieses Buch enthält Aphorismen, Notizen und Beschreibungen von täglichen Beobachtungen und Wahrnehmungen Handkes, als spiele er die Rolle eines Flaneurs, der auf der Straße mit einem Notizbuch geht und seine Eindrücke niederschreibt: „Die Aufzeichnungen [*des Gewichtes der Welt*] sind [...] der Beobachtungsform des Reisens und Flanierens verbunden, beschreiben eine Ziellosigkeit des handelnden Subjekts [...]“.⁴³ Selbst Handke⁴⁴ erklärt im Vorwort des Buchs, dass das Buch keine Einheit bildet, es vermittelt vielmehr „Eindrücke, Erlebnismomente, bei denen es nicht gelang, sie auf den gemeinsamen Bezugspunkt der im voraus gewählten literarischen Form einzustellen“ (ibid.). Somit entsteht eine „Reportage der Sprachreflexe“ (ibid.) von Ereignissen und Wahrnehmungen, in der jede noch so kleine Textpassage sprachlich einen bestimmten Augenblick repräsentiert. Die Texte bilden nach Pütz⁴⁵ keinen Zusammenhang, denn Handke notierte seine Beobachtungen „in ihrer punktuellen Gegenwärtigkeit“, und für Renner⁴⁶ ist das ein Versuch der Durchbrechung „vorgegebener literarischer Formen“. Dabei sind zwei Merkmale zu berücksichtigen: der reportageartige Charakter des Schreibens und die Mischung von Fiktion und Dokumentation.

Nach Renner sind diese Elemente des *Gewichts der Welt* (1977) dahingehend zu verstehen, dass die Schwelle zwischen Privatheit und Mitteilung, die Grenze zwischen Innenwelt und Außenwelt nicht scharf ist, sondern einen Übergangsbereich darstellt, in dem sich die fixen Ideen einzelner in einen Mythos vieler verwandeln.

Auch Jurgensen⁴⁷ versteht das *Gewicht der Welt* (1977) als ein Projekt des Übergangs vom Ich zur Kollektivität, denn Handkes Notizen sind kennzeichnend für einen Übergang von privaten Beobachtungen zu allgemeinen Reflexionen. Handke schreibt wie ein Flaneur; er ist ein Reporter des Alltags, registriert sowohl Äußeres, wie Bewegungen, Aktionen, Gesten, Gegenstände, Zitate, Verhaltensweisen, als auch Inneres, Selbstbeobachtungen, Erkenntnisse und Reflexionen. Eine großes Spektrum an kurzen, zweckfreien oder zusammenfassenden Meldungen zu Tagesereignissen und Anmerkungen über subjektive Erfahrungen werden in diesem Journal festgehalten.

Es ist in diesem Zusammenhang evident, dass der Blick des Flaneurs in Handkes *Gewicht der Welt* (1977) und die zusammenhangslosen Bilder in Wenders' *Himmel über Berlin* (1987) in einer gegenseitigen Beziehung der Evokation stehen. Denn die Notizen und Kommentare der Engel, die Gedanken der Bewohner, welche das Publikum mittels der Gedanken lesenden Engeln hören kann, kommen dem Stil, der Sprache und den Motiven von Handkes Miniaturen im *Gewicht der Welt* (1977) sehr nahe. Diese Nähe zwischen Prätext und Medientext lässt sich durch die folgenden Gegenüberstellungen von Zitaten⁴⁸ aus Buch und Film verdeutlichen:

Gewicht der Welt

[...] Jetzt ist er endlich allein. (18)

Wie langsam die Leute gehen heute, an diesem überirdischen Nachmittag (29)

Ich möchte endlich zu leben anfangen! (58)

Ich fühle wieder meine Erdgebundenheit. (35)

Erlebnis einer Hausfrau: in der Küche (248)

Ein Tag, an dem er seinen Körper nie wahrnimmt, weder hört, sieht, riecht: kein Mangelgefühl (291)

Der Himmel über Berlin

Gedankenstimme Frau auf dem Fahrrad: [...] endlich nicht mehr allein. (8)

Cassiel: Und heute...

In der Lilienthaler Chaussee ist einer gegangen, ist dann immer langsamer geworden [...] (18)

Damiel: (...) Ich möchte dann nicht mehr so ewig drüberschweben. ich möchte ein Gewicht an mir spüren, das die Grenzenlosigkeit an mir aufhebt und mich erdfest macht. (19)

Gedankenstimme Frau: [...] Wie kriege ich alles rein? Waschmaschine, Kühlschrank[...] (12)

Die beiden Jungen: Was hast du denn?

Damiel: Mangel. (146)

Besonders auffällig sind die Gedankenstimmen der Protagonistin Marion. Sie ist Zirkusartistin und wird ständig vom Engel Damiel beobachtet, weil er sich in sie verliebt hat. Ihre Gedanken sind aus Sätzen des *Gewichts der Welt* (1977) zusammengesetzt, so dass der Prätext in diesem Fall „worttreu“ zitiert wird.

Gewicht der Welt

Ein Kind hat den Wunsch, auf einer Insel zu leben. (20)

Eine Frau, machtvoll allein (20)

Der Himmel über Berlin

Gedankenstimme Marion: (...)

Als ich Kind war, wollte ich auf einer Insel leben. Eine Frau allein, machtvoll... (44)

Früher die Frage: Wie soll ich leben?	Gedankenstimme Marion: (...)
Jetzt: Wie soll ich denken? (Aber dieselbe lebenswichtige Rhetorik) (92)	Wie soll ich leben? Vielleicht ist das gar nicht die Frage. Wie soll ich denken? (47)
Was mich jeweils ungeschickt werden lässt:	Gedankenstimme Marion: (...)
die Lustlosigkeit (Unlust, die zum Slapstick führt). (11)	Ich muss nur bereit sein, und jeder Mann der Welt wird mich anschauen. Sehnsucht.
Wenn ich nur bereit bin, wird jede Frau der Welt mich anschauen. (59)	Sehnsucht nach einer Weile von Liebe, die einem emporsteigen sollte...
Sehnsucht nach einer Weile von Liebe, die einem emporsteigen sollte. (157)	Das ist es, was mich immer ungeschickt macht: Die Lustlosigkeit. (49)

Eine andere intermediale Beziehung zwischen dem *Gewicht der Welt* (1977) und dem *Himmel über Berlin* (1987) ist die Illustration im Sinne einer redundanten, dekorativen Bebilderung⁴⁹, einer textlosen Konkretisierung von Bildern, die der Text imaginiert: Einige der Szenen, in denen die Engel die Stadt beobachten, „erinnern“ an Handkes Prätext und stellen mit dem Prätext eine Text-Bild-Beziehungen, in der die Bilder eine dekorative Funktion zum Text erfüllen und nichts zum besseren Verständnis des Textes beitragen. Besonders die Plansequenzen der ersten 25 Minuten sind einigen Aufzeichnungen aus dem *Gewicht der Welt* (1977) ähnlich. Kolditz⁵⁰ beschreibt diese Plansequenzen so: „eine einzige Montage aus Geräuschen, Stimmen, Bildern: männlich, gelassen, neugierig. Bruchstücke ohne Anfang und Ende tauchen auf und verschwinden wieder“.

Diese Beschreibung erinnert deutlich an Handkes anthologieartige Aufzeichnungen mit ihren verschiedenen kleinen Episoden, die keine Einordnung erlauben, weder Anfang noch Ende haben. Die von Wenders' Engeln beobachteten Personen, Straßen und Gegenstände reflektieren alltägliche Beobachtungen, wie sie Handke im *Gewicht der Welt* (1977) festgehalten hat.

Die nüchternen Wirklichkeitsbeobachtungen des flanierenden Blickes werden durch die poetische Sprachverwendung zu einer poetischen Betrachtung und lyrischen Erfahrung. Dabei ermöglicht die bewegliche Kamerafahrt die Visualisierung der unscharfen Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt, die nach Renner⁵¹ (1985: 154) ein wichtiges Merkmal der Aufzeichnungen Handkes sind, und neben der sprachlichen Darstellung individueller Wahrnehmungen und Augenblicke entstehen Szenen, die den Film wie Schnittstellen mit dem Roman verbinden und als Illustration jener Wahrnehmungen und Augenblicke gelten können.

Der Film korrespondiert also inhaltlich mit Handkes *Gewicht der Welt* (1977), wobei der unmittelbare Bezug zum Buch nicht explizit ist. Dafür erfüllt der Film dieselbe Form der kommunikativen Aufgabe des Buches (Mitteilung eines Augenblickes eines Menschen, dessen Gefühle, Empfindungen und Wahrnehmungen) und fügt poetische Bilder hinzu. Obwohl nur einige Elemente des Prätexts minimal und nicht explizit im Film übernommen werden, vermitteln diese den Eindruck, Prätext und Film stünden in unmittelbarer Verbindung. Folgende Zitate aus Handkes *Gewicht der Welt* (1977)⁵² sind Beispiele von Textstellen, die als Ausgangspunkte für Filmeinstellungen dienen:

Der Mann legt die Hand auf die Schulter einer Frau [...] ⁵³ (10)
Um Mitternacht vor dem Spiegel ⁵⁴
Blick durch ein Fenster in eine Wohnung hinein ⁵⁵
Die Empfindung, nur noch ein großes Auge zu haben [...]. ⁵⁶
Ein Kind, das sich nicht beeilen kann. ⁵⁷

Eine junge Frau, die im ruhigen Zustand ihres Gesichts leidenschaftlich trauernd aussieht.

(c) *Das Dokumentarische und die interpretierende Transformation Homers*: Grob ⁵⁸ ist der Meinung, Zitate aus Handkes literarischem Werk seien in Wenders' Film „für sich belassen“.

Handkes Texte verliehen dem *Himmel über Berlin* (1987) nicht nur seinen lyrischen Charakter, sondern sie entsprächen auch dem Zeitgeist der Stadt, der Sehnsüchte, der Tristesse, des Denkens und des Fühlens der Männer, Frauen und Kinder in Berlin Mitte der 80er-Jahre“. Die Szenen der Straßen Berlins und ihrer Bewohner sind zugleich historischer Hintergrund und aktuelles Panorama des Berlins des letzten Jahrzehnts und seiner Teilung. *Der Himmel über Berlin* (1987) ist damit auch ein Dokumentarfilm über die noch durch die Mauer geteilte Stadt, denn der Film enthält Originalszenen auch von der Grenze dieser Stadt und ihrer Bewacher der Volkspolizei.

Der in den Eingangsszenen vorherrschende Eindruck eines dokumentarischen Filmstils wird nach dem Auftreten des Dichters Homer (gespielt im Film von Curt Bois) verstärkt. Der Dichter Homer wird im Hinblick auf die zeitgenössische Gesellschaft dargestellt. Im Film wird Homer zur Fiktion eines greisen, müden und traurigen Mannes, den es am Ende des 20. Jahrhunderts nach Berlin verschlagen hat. Er stellt das Gedächtnis der Menschheitsgeschichte dar, kennt die Wichtigkeit des Geschichtenerzählens und weiß deswegen seine eigene Tätigkeit zu schätzen, auch wenn seine Zuhörer im zeitgenössischen Berlin „mit der Zeit zu Lesern geworden sind,“ „nicht mehr im Kreis sitzen, sondern für sich, und einer weiß nichts vom anderen.“ ⁵⁹

In Berlins Stadtbibliothek treffen die Engel Cassiel und Daniel den in seinen Erinnerungen schwelgenden alten Mann namens Homer, der gerade in August Sanders (1980) Fotoband „*Menschen des 20. Jahrhunderts*“ blättert. Bald mischen sich die Bilder von Homer, der Bibliothek und dem heutigen Berlin mit historischen Fotodokumenten und Filmen über Berlin in der Kriegszeit mit Bombenopfern, Überlebenden, Soldaten, Trümmern u. a. m. Die Bilder der Dokumentarfilme schildern nicht nur Homers Erinnerungen an die Vergangenheit, sondern sie sind auch ein filmischer Rückblick auf die tatsächliche Geschichte der Stadt. Die Historizität des Ortes ist auch das Thema der Buchlektüre eines zweiten Besuchers im Lesesaal der Bibliothek der aus Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* (1940) das Folgende rezipiert:

Walter Benjamin kaufte 1921 Paul Klees Aquarell *Angelus Novus*. Bis zu seiner Flucht aus Paris im Juni 1940 hing es in seinen wechselnden Arbeitszimmern. In seiner letzter Schrift, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), interpretierte er das Bild als Allegorie des Rückblicks auf die Geschichte. ⁶⁰

Mit dem Zitat Homers und dem *Angelus Novus* (1920) von Paul Klee in der Interpretation von Walter Benjamin verbindet die Engel Daniel und Cassiel der Umstand, dass sie selbst die Engel der Geschichte sind, die, zurückblickend, schon die

Gegenwart als eine Art Vergangenheit sehen, welche sich wiederholt und auf das Heute verweist. Es sind liebevolle und sanfte Engel, die allerdings zugleich die entsetzten, kritischen und gelähmten Augenzeugen allen jenes schrecklichen Geschehens und Unheils auf der Welt sein müssen, welches sie nicht verhindern können.⁶¹

Homer ist sich dieser Ohnmacht der Engel bewusst, die trotz seiner ewigen Existenz unfähig sind, üble Geschehnisse zu verhindern. Deshalb ist für ihn die Rolle des Augenzeugens (wie z. B. eines Fotografen) umso wichtiger, denn sie befähigt ihn (den Augenzeugen) zum Weitererzählen, um so die Erinnerung an die Geschichte und das Geschehene der Welt und der Menschheit zu bewahren. Als alter Homer fühlt er sich dazu verpflichtet, weiter zu erzählen: „Soll ich jetzt aufgeben? Wenn ich aufgebe, dann wird die Menschheit ihren Erzähler verlieren. Und hat die Menschheit einmal ihren Erzähler verloren, so hat sie auch ihre Kinderschaft verloren.“⁶²

Benjamins Ansichten über die Gleichsetzung von technischem und historischem Fortschritt werden im Film weiter ausgeführt, indem die Person Homers über die Entwicklung der Literatur und Weitergabe der Geschichte und Traditionen nachdenkt. Die Person Homers repräsentiert den griechischen Dichter Homer, der in der Antike sowohl als ein Dichter, als auch ein historischer Erzähler galt. Die Literatur Homers als Medium „speichert“ auch die Ereignisse, die Gewohnheiten und die Menschen seiner Zeit (eine Leistung, die in der modernen Gesellschaft verloren gegangen ist). Homer bedauert, dass seine Erzählfähigkeit irgendwie in Vergessenheit gerät oder geringe Wirkung auf den Menschen ausübt.

Homer ist also nicht nur da, um an die Vergangenheit zu erinnern, sondern auch, um die Folgen der technischen Veränderungen auf die Formen und Funktionen der Literatur und der Geschichte aufzuzeigen, denn die „einsame Lektüre“, in die der Homer Wenders' versunken ist, gibt es erst seit der jüngeren Neuzeit als Folge der Erfindung des Buchdrucks. Im Unterschied zur Manuskriptkultur ist die Buchlektüre eine „einsame Lektüre“, die es erst seit der „galaktischen“ Verbreitung des Mediums Buch nach der Alphabetisierung der Massen gibt. Buchlektüre bedeutete die Individualisierung des Lesens, und die Literatur ist seitdem eher ein Werkzeug der Selbsterfahrung und weniger ein kollektiver Gedächtnisspeicher, wie dies für die Zeit der Entstehung von Homers Epen gelten kann, die insofern ebenfalls der Gattung der Historiographie angehörten, weil zu Homers Zeiten noch nicht zwischen Geschichtsschreibung und Literatur unterschieden wurde.⁶³

(d) *Die Transfiguration des Engels*: Während die Themen des Engels von Benjamin als Allegorie der Geschichte und der Historizität aus der Sicht des Homers dem Modell der interpretierenden Transformation entsprechen, geht es im Folgenden um ein neues Modell der Bezugnahme auf literarische Prätexte. In Wenders' Verweisen auf das Motiv der Engel in Rilkes Lyrik zeigt sich nämlich das Modell der Transfiguration eines literarischen Textes.

Die Engel Damiel und Cassiel im *Himmel über Berlin* (1987) sind allwissend; sie sehen und hören alles, selbst die Gedanken der Menschen in verschiedenen Sprachen. Damiel und Cassiel können auch mitfühlen, was die Menschen empfinden, und sie haben ein machtvolles Gedächtnis, das es ihnen ermöglicht, sich an Ereignisse aus allen Zeiten zu erinnern. Dabei sind sie unsterblich und unterliegen in ihrem Handeln und Tun nur der Einschränkung, dass sie den Lauf der Dinge nicht beeinflussen können. Ihre ansonsten allmächtige Existenz wird durch besondere Kameraeinstellungen, wie z. B. Kranbewegung, Vogelperspektive, Flugaufnahme oder Schwenke, visualisiert, die sowohl die Perspektive der Engel auf das Irdische anzeigt als auch die ubiquitäre Mobilität der Engel.

Die Art und Weise, wie Wenders' Engel gestaltet sind, entspricht allerdings nicht der Vorstellung von Engeln, wie wir sie aus der christlichen Mythologie und den biblischen Darstellungen der Himmelsboten kennen. Es sind weder Engel der Verkündigung noch Überbringer göttlicher Botschaften im alt- oder neutestamentarischen Verständnis. Da Wenders selbst Rilkes und Benjamins Engel als Prätexte seiner Engelsfiguren identifiziert hat, wissen wir, dass die Engel in seinem Film auf literarische und nicht auf biblische Konzeptionen zurückgehen und das Resultat des folgenden Transformationsprozesses sind: Das Bild des *Angelus Novus* (1920) aus Klees Gemälde wird schon in Benjamins Schrift *Über den Begriff der Geschichte* (1940) zum „Engel der Geschichte“. Dieser in den Dreißigerjahren beschriebene Engel wird unter dem Einfluss der Visionen, die Rilke in seinen *Duineser Elegien* (1923) entworfen hat, zum durchsichtigen Beobachter des Berlins der Achtzigerjahre. *Angelus Novus* (1920) von Klee, das Bild, das schon in Benjamins literarischem Traktat eine interpretierende intermediale Transformation erfahren hat, wird nun ein weiteres Mal, und zwar in Verbindung mit Rilkes Lyrik, für den *Himmel über Berlin* (1987) transformiert.

Rilkes Engel sind als Gegenbild des Menschen und als Repräsentanten einer unsichtbaren Welt dargestellt, in der das historische und menschliche Zeitgefüge aufgehoben und Vergangenes wieder gegenwärtig ist. Rilke spricht ihnen ein „stärkeres Dasein“⁶⁴ und „intensiveres Fühlen“ (IX, 53) zu. Die Engel wandeln unter Lebenden und Toten (I, 82-85) und durch Zeit und Raum (I, 18; II, 29). Nach Riedel kann der Engel Rilkes sogar „für den Menschen, für dessen kulturelle Leistungen (Musik, Architektur, Liebe) wie für die Gesamtheit alles Irdisch-Vergänglichen (die „einfachen Dinge“) als „höheres Referenzsystem fungieren“.⁶⁵ Auch im *Himmel über Berlin* (1987) sind die Engel Boten der kulturellen Überlieferung, die über übermenschlichen Fähigkeiten verfügen. Diese Charakterisierung Daniels und Cassiels findet immer wieder ihre Bestätigung, denn die beiden Engel bemerken alles, ohne zeitliche oder räumliche Grenzen zu kennen.

Daniel wird eine solche Macht, wie sie Rilke seinen Engeln verliehen hat, jedoch unerträglich. Er wünscht sich deshalb eine menschliche Existenz, die zwar vergänglich ist, aber dafür die Fähigkeit zu körperlichem Fühlen und Empfinden verleiht. Daniel: „Aber manchmal wird mir meine ewige Geistesexistenz zuviel. Ich möchte dann nicht mehr so ewig drüberschweben. Ich möchte ein Gewicht an mir spüren, das die Grenzenlosigkeit an mir aufhebt und mich erdfest macht.“

Zu Beginn der zweiten Hälfte des Films wird der Engel Daniel dann zum Menschen. Seine Verwandlung vollzieht sich vor den Augen der Zuschauer als eine Transfiguration der ursprünglich literarischen Konstruktion in eine handelnde Person eines Spielfilms. Der Mensch gewordene Engel Daniel in der zweiten Hälfte des Films ist das Resultat von Veränderungen gegenüber den Prätexten. Während einige Personen der Filmhandlung von Anfang an schon als Transformationen literarischer und mythologischer Vorbilder in Erscheinung treten, findet die Transfiguration im *Himmel über Berlin* (1987) im Verlaufe des Films statt und bedeutet somit eine Unterform des Konzeptes der Transfiguration.

Mit der Verwandlung Daniels von einem Engel in einen Menschen verändert sich auch die Farbgestaltung der Bilder. Während der Film in seiner ersten Hälfte schwarz-weiß Töne zeigte und damit die Sicht der zu körperlichen Empfindungen unfähigen Engel repräsentierte, verwandeln sich die Bilder unmittelbar nach der Transfiguration Daniels in Farbbilder. Die Chöre und die Harfenmusik der ersten Filmhälfte werden von nun an durch eine alltägliche Tonspur ersetzt, welche Geräuschen des Alltags und der Musik der Gegenwart entspricht. Vertikale Aufnahmetechniken werden seltener und

stattdessen gibt es häufiger parallele Kamerafahrten in Augenhöhe. Die früheren Momentaufnahmen aus dem Leben der Menschen in der Stadt aus der Sicht der Engel werden nun durch Bilder der eher linear entwickelten Erzählung aus dem Leben der Menschenkinder Daniel und Marion ersetzt. Die fragmentarische Dramaturgie mit dokumentarischem Hintergrund wird narrativer und stärker fiktiv, so dass es schließlich sogar ein *happy ending* gibt; eine Ausnahme in Wenders' Film. Der in einen Menschen verwandelte Engel gewinnt das Herz der Trapezartistin Marion. Daniel und Marion umarmen sich.

6 Fazit

Der Himmel über Berlin (1987) lebt vom Zusammenspiel aller vier Modelle der intermedialen Beziehungen, die jeweils einzeln in ihrer Gültigkeit begrenzt sind, weil jedes einzelne nur für bestimmte Passagen des Filmes gilt. Wo eines der Modelle den einen Aspekt der Beziehung des Films zu seinem literarischen Prätext erklären kann, kann ein anderes Modell einen anderen Aspekt erklären.

Im Abschnitt über die Poesie des Films und das Modell der Nachahmung wurde gezeigt, inwieweit der Film *Der Himmel über Berlin* (1987) in einer nachahmenden Beziehung zu seinen primären Prätexten steht. Handkes Gedichte „Lied vom Kindsein“, „Prolog für eine Liebe“ und „Anrufung der Welt“ sind der Ausgangspunkt, geben den formalen Rahmen des Films in Sprachverwendung und werden mit Ausnahme von einigen Versen im Film wiederholt. Hinzu kommt der fragmentarische und reportagenartige Stil von Handkes Buch *Gewicht der Welt* (1977), in dem sich die Perspektive des Flaneurs neu ankündigt. Im Abschnitt über den Blick des Flaneurs und das Modell der Evokation geht es um ein neues Modell des Verweises auf Literatur im Film. Der Stil in Handkes *Gewicht der Welt* (1977) bricht insoweit mit der Illusion von der Fiktionalität der Engelebene, als der Film den Eindruck eines realitätsnahen Dokumentarfilms vermittelt. Sparsam und nicht-markiert wiederholt, evozieren ähnliche Darstellungsweisen den Prätext *Gewicht der Welt* (1977) an anderen Stellen des Films.

Die Hauptpersonen sind unterschiedlich gestaltet. Konkrete Gestalten aus der Literatur thematisiert erst der Abschnitt über das Dokumentarische und die interpretierende Transformation Homers sowie der Abschnitt über die filmische Transfiguration der Engel Rilkes. Nur schwach am Vorbild des Dichters der Antike angelehnt und vor allem ohne den Kontext seiner oralen literarischen Tradition wird die Gestalt des Homers interpretierend in eine fiktive Person transformiert, die einen Chronisten der Menschheitsgeschichte repräsentiert. Die Engel haben dagegen ihre Vorbilder in zwei sehr unterschiedlichen Prätexten: Walter Benjamin und Rainer Maria Rilke.

Die Verwandlung Daniels in einen Menschen, die eine Erneuerung und Fortschreibung der literarischen Konstruktionen bedeutet, folgt dem Modell der Transfiguration. Die hybrid gestaltete Figur dieses Engels wandelt sich von einer überirdischen in eine menschliche Gestalt und tritt so ein in das fiktionale Szenario eines zeitgenössischen Spielfilms.

¹ WENDERS, Wim. *The act of the seeing*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1992, p. 258.

² SEGEBERG, Harro. *Literatur im Medienzeitalter*. Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 2003, p. 05.

- ³ KREUZER, Helmut. Art der Interpretationen. In: GAST, Wolfgang (Hrsg.). *Literaturverfilmung*. Bamberg: C. C. Buchners, 1993, p. 22.
- ⁴ SIMANOWSKI, Roberto. Datentransformation, Ikonizität, Naturalismus: Mapping-Kunst als symbolische Form der Gegenwart. In: HESS-LÜTTICH, W.B. & WENZ, K. *Stile des Intermedialen*. Tübingen: Gunter Narr. (= Kodikas/Code. Ars Semeiotica. Volume 9, Nr. 1/3 S. 1-280), 2006, p. 253-268, aqui p. 262.
- ⁵ KREUZER, 1993, p. 28-29.
- ⁶ KREUZER, 1993, p. 29.
- ⁷ GENETTE, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, p. 419. Genette führt diese Begriffe im Kontext seiner Untersuchungen zur den Formen der Wiederaufnahme literarischer Texte ein. Für die folgende Erörterung werden nur seine Begriffe übernommen. Genettes Verfahren der Transformationsanalyse, werden hier nicht weiter ausgeführt.
- ⁸ SIEBERT, Jan. Intermedialität. In: Schanze, Helmut (Hrsg.). *Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft: Ansätze, Person, Grundbegriffe*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002, p. 152.
- ⁹ SCHANZE, Helmut. *Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München: Fink, 1996, p. 88.
- ¹⁰ SCHANZE, 1996, p. 88.
- ¹¹ FLEIG, Horst. *Wim Wenders hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie*. Bielefeld: Transkript, 2005, p. 11. Zur Kennzeichnung der Sprache des Films wurden die Begriffe „manifest“ und „kryptisch“ von Fleig eingeführt: „Ein Wort noch zu meiner terminologischen Unterscheidung zwischen einer „manifesten“ Filmversion und einer „hermetischen“ oder auch „kryptischen“ Version. Man könnte stattdessen auch, wie seit einiger Zeit üblich, von (Haupt-/Ober-) Text und „Subtext“ sprechen, müsste dann allerdings innerhalb des filmischen Subtextes diverse Tiefenschichten unterscheiden.“ Fleig kommt zu diesen Begriffen aufgrund seiner Forschung über Wim Wenders, so dass die von ihm als „hermetisch“ oder „kryptisch“ genannte Filmsprache Wenders’ in der Filmgeschichte beispieslos sein“ dürfte.
- ¹² ENGELL, Lorenz. *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt a.M.[u.a.]: Campus, 1992, p. 277.
- ¹³ KREUZER, 1993, p. 30.
- ¹⁴ SCHANZE, 1996, p. 91.
- ¹⁵ BORDWELL, David. *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. München: Verlag der Autoren, 2003, p. 153-208.
- ¹⁶ WENDERS, 1992, p. 258.
- ¹⁷ WENDERS, 1992, p. 258-259.
- ¹⁸ SCHAUDIG, Michael. Medienkomparatistik. In: SCHANZE, Helmut (Hrsg.). *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner. 2001, p. 223-225.
- ¹⁹ WEILER, Christel. Improvisation. In: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hrsg.). *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2005, p. 144-146.
- ²⁰ KOEBNER, Thomas. *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2007, p. 149.

- ²¹ Beispiele dafür in *Der Himmel über Berlin* (1987) sind die laufenden Fernseher, die im Film dessen Aufnahme während seiner eigenen Dreharbeiten zeigen.
- ²² WENDERS, 1992, p. 258.
- ²³ GROB, Norbert. Peter Handke & Wim Wenders. Miniaturen. In: JACOBSEN, Wolfgang et al. (Hrsg.). *Kino. Movie. Cinema*. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Argon Verlag, 1995, p. 83-90.
- ²⁴ SCHANZE, 2002, p. 201.
- ²⁵ Anders als in den Filmen *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971) und *Falsche Bewegung* (1975), in denen die Romantitel gezeigt werden, und somit die Prägnanz und die Repräsentativität des Prätextes auch vergegenwärtigt werden.
- ²⁶ WENDERS, Wim. *Die Logik der Bilder*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1988, p. 97 e p. 133-138.
- ²⁷ WENDERS, 1988.
- ²⁸ WENDERS, 1988, p. 97.
- ²⁹ Das Interview mit Wim Wenders wurde im Januar 2006 in der Hochschule für Film und Fernsehen in Hamburg von der Verfasserin dieses Artikels durchgeführt und ist Teil ihrer Promotionsarbeit.
- ³⁰ FLEIG, 2005, p. 49.
- ³¹ WENDERS, 1992, p. 258.
- ³² WENDERS, 1992, p. 135.
- ³³ NÖTH, Winfried. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000, p. 453.
- ³⁴ HACHENBERG, Katja & SEIBERT, Peter. (Hrsg.). *Literatur Hören*. Der Deutschunterricht. 4/2004. (=Fachzeitschrift bei Friedrich Velber in Zusammenarbeit mit Klett), p. 38.
- ³⁵ Conf. BERGHAHN, Daniela. '...womit sonst kann man heute erzählen als mit Bildern?' Images and Stories in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* and *In weiter Ferne, so nah!*. In: MORRISON, Jeff and KROBB, Florian (Hrsg.). *Text into image: Image into Text*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997, p. 329-338; KOLDITZ, Stefan. „Kommentierte Filmografie“. In: SCHÜTTE, Wolfram & JANSEN, Peter W. (Hrsg.). *Wim Wenders*. München, Wien: Carl Hanser (= Reihe Film 44), 1992, p. 103-291 und RAUH, Reinhold. *Wim Wenders und seine Filme*. München: Heyne, 1990.
- ³⁶ Die Quellenangabe für den Epentext von Homers *Odysee* ist in der Klammer angegeben. Die römischen Zahlen verweisen auf den Gesang und die arabischen Zahlen auf die Verszahl.
- ³⁷ FLASHAR, Hellmuth. *Plato. Ion*. [399 v.Chr.]. Übersetzung und Herausgabe von Hellmuth Flashar. Stuttgart: Reclam, 1988, p. 19.
- ³⁸ FUSCO, Coco. 1988. Angels, History and Poetic Fantasy: An Interview with Wim Wenders. In: Cinéaste, Nr. 16, 1988, p. 16.
- ³⁹ RENNER, Rolf Günter. *Peter Handke*. Stuttgart: Metzler, 1985, p. 154.
- ⁴⁰ AVVENTI, Carlo. *Mit den Augen des richtigen Wortes. Wahrnehmung und Kommunikation im Werk Wim Wenders und Peter Handkes*. Remscheid: Gardez!, 2004, p. 180.

- ⁴¹ HANDKE, Peter & WENDERS, Wim. *Der Himmel über Berlin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, p. 09.
- ⁴² JURGENSEN, Manfred (Hrsg.). *Handke. Ansätze. Analysen. Anmerkungen*. Bern, München: Francke, 1979, p. 174.
- ⁴³ RENNER, 1985, p. 154.
- ⁴⁴ HANDKE, Peter. *Das Gewicht der Welt*. Salzburg: Residenz Verlag, 1977, p. 05.
- ⁴⁵ PÜTZ, Peter. Peter Handke. In: Arnold, Heinz Ludwig. (Hrsg.). *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* - KLG, München: Text+Kritik, 2000, p. 06.
- ⁴⁶ RENNER, 1985, p. 155.
- ⁴⁷ JURGENSEN, 1979, p. 176.
- ⁴⁸ Der Einfachheit halber erfolgt der Quellennachweis bei Zitaten in Klammern. Die Zahlen verweisen auf die Seiten des Textes.
- ⁴⁹ NÖTH, 2000, p. 483.
- ⁵⁰ KOLDITZ, 1992, p. 275.
- ⁵¹ RENNER, 1985, p. 155.
- ⁵² Der Seitenangaben von Handkes Buch *Gewicht der Welt* (1977) folgen die Zitate in Klammern.
- ⁵³ HANDKE, 1977, p. 10.
- ⁵⁴ HANDKE, 1977, p. 51.
- ⁵⁵ HANDKE, 1977, p. 108.
- ⁵⁶ HANDKE, 1977, p. 112.
- ⁵⁷ HANDKE, 1977, p. 137. Am Anfang des Films blickt der Engel Daniel von einer Statue auf die Straße hinunter. Die entsprechende Einstellung im Film zeigt ein Mädchen, das über die Straße geht. Es steht und starrt nach oben auf die Kamera. Im Film sind die anderen Passanten stattdessen in Bewegung und beeilen sich auf der Straße, solange sie die Straße bei grünem Licht überqueren dürfen.
- ⁵⁸ GROB, 1995, p. 90.
- ⁵⁹ WENDERS, 1992, p. 30.
- ⁶⁰ WENDERS, 1990, p. 90.
- ⁶¹ Conf. BUCL-MORSS, Susan. *Dialektik des Sehens. Walter Benjamins und das Passagen-Werk*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993, p. 106-107.
- ⁶² WENDERS, 1990, p. 57.
- ⁶³ Conf. SEECK, Gustav Adolf. *Homer. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- ⁶⁴ RILKE, Rainer Maria. *Duineser Elegien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. [1923], p. 04.
- ⁶⁵ RIEDEL, Sven. „In deinen Anschau steht es gerettet zuletzt“. *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien in systematischer Darstellung*. Marburg: Tectum, 2005, p. 17.