

Achim Barsch,
Helmut Scheuer,
Georg-Michael Schulz (Hg.)

Literatur-Kunst-Medien

Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag

Martin Meidenbauer »»

Inhalt

Vorwort	9
Literarisches	11
Wolfgang Drost Vermutungen über Baudelaire und die Barockmalerei in den romanischen Ländern. Von El Greco zu Georges de La Tour	13
Stefan Greif Komplementäre Fremdheit. Das Reflexivwerden des Eigenen und das transkulturelle Subjekt bei Johann Gottfried Herder und Thomas Meinecke	31
Michael Grisko Mediensatire als Zeitdiagnose und Schreibstrategie Heinrich Manns Roman <i>Die große Sache</i> (1930) im Kontext seiner Zeitanalysen der Weimarer Republik	46
Anke Hertling In der Liebe ganz sportlich Arnolt Bronnens literarische Beiträge in <i>Sport im Bild</i>	65
Matthias Luserke-Jaqui Performative Wende oder Was will eine Kulturgeschichte der Literatur? Eine programmatische Zwischenbilanz mit Peter Burke	77
Ariane Martin Intermediale Aspekte im Werk Georg Büchners	91
Martin Maurach Eugen Gottlob Winklers <i>Anekdote aus dem Spanischen Bürgerkrieg</i> Kleist-Rezeption zwischen den Weltkriegen und das Bild einer a-politischen Gemeinschaft	105
Helmut Schanze Rätsel der Rückkehr Zur ungeschriebenen Reise Goethes von Rom nach Weimar	118

Franziska Sick Konfigurationen von Drama, Spiel und Geschichte im postdramatischen Drama Frankreichs	130
Friedrich Voit „Wir stehen dem Unfassbaren gegenüber.“ Die Reflexion des Jahres 1933 in Karl Wolfskehl's Gedichtzyklus <i>Die Stimme spricht</i> (1934/36) und Gerson Sterns Roman <i>Die Waage der Welt</i> (1948)	157
Geselligkeit und Öffentlichkeit	169
Sabiene Autsch / Andreas Käuser Der Koch und der Kurator Zur Medienästhetik von Ausstellung, Schmecken und Geschmack	171
Claudia Brinker-von der Heyde Meister Johannes Hadlaub und der „Manessekreis“ Literarischer Zirkel oder fiktionales Spiel mit historischem Personal?	188
Andreas Gardt Kunst und Sprache. Beobachtungen anlässlich der <i>documenta 12</i>	201
Daniel Göske Salonliterat im Freyheitsstall Heine in anglo-amerikanischen Kulturzeitschriften vor 1856	225
Norbert Kruse Kinder schreiben zu Bildern	243
Winfried Nöth Zur räumlichen Repräsentation des kulturell Anderen	260
Patrick Pfannkuche Das Hotel als Heterotopie in Klaus Manns Roman <i>Der Vulkan. Roman unter Emigranten</i> (1939)	272
Helmut Scheuer Die geselligen Naturalisten. Formationskämpfe der „Jüngstdeutschen“ im Berlin der 1880er-Jahre	286

Silvio Vietta Diskursivität der europäischen Literatur	307
Mediales	319
Wolfgang Fuhrmann Kolonie und / oder Heimat? Ein Stück ungeschriebener Filmgeschichte	321
Manfred Kammer Second Life. Die zweite Chance?	335
Stefanie Kreuzer Filmische Bilder des Gedächtnisverlustes Amnesie und Fotografie in Tom Tykwers <i>Winterschläfer</i> (D 1997)	350
Gerhard Lampe Televisionen im „Dritten Reich“. Korrekturen einiger Legenden	368
Simone Malaguti Zur Transformation von Peter Handkes Texten in Wim Wenders' Filme	389
Sandra Nuy „Sie dumme Gans, Sie! Da lacht man doch nicht!“ Zur Mediengeschichte der Holocaust-Komödie	403
Karl Prümm Verbrechenserzählungen gegen den Strich Konventionsbrüche und Regelverletzungen im Fernsehkrimi	418
Volker Roloff Sartres <i>Falsche Nasen</i>	431
Nikola Roßbach „Mosis Welt“. Narrative in den Massenmedien am Beispiel der BILD-Zeitungsartikel zu Rudolph Moshammers Ermordung	443

Georg-Michael Schulz Von der tragischen Posse zum österreichischen Leinwand-Epos <i>Der Bockerer</i> von Ulrich Becher und Peter Preses Text – Bühne – Film	458
Christoph Seifener Theater trifft Fernsehen trifft Film trifft Radio Zum Genre der Sitcom	473
Wolfgang Storz Beziehungsarbeit	487
Empirisches und Methodisches	497
Ben Bachmair Textual Links from Tabloid to TV. A Contribution to the Formation of a TV Audience within a <i>Semiotic Space</i>	499
Achim Barsch Spielfilmwissen von Abiturienten	522
Christian Filk Differenzierung der Medienforschung. Eine kleine <i>strukturgeschichtliche</i> Skizze der Medien- und Kommunikationswissenschaft im deutschsprachigen Raum nach 1945	541
Peter Seibert – Publikationen	553
Tabula gratulatoria	561

Simone Malaguti

Zur Transformation von Peter Handkes Texten in Wim Wenders' Filme

Mediale Ausgangspunkte

„Als ich anfing, Filme zu machen, Kurzfilme, war mein Ausgangspunkt die Musik. [...] aber auch erstmals mit Peter Handke habe ich 1969 bei dem musikalischen Kurzfilm *Drei Amerikanische LPs* gearbeitet.“¹ Mit diesen Sätzen erläuterte Wim Wenders, dass nicht nur Musik den Anfang seiner Filmkarriere bildet, sondern dass auch Literatur schon sehr früh in seinem Film durch den Autor Peter Handke vertreten war. Während dieser frühen Filmphase hat Wenders ebenfalls mit Malerei und Photographie experimentiert, woraus er einen Filmstil mit vielen Standbildern und ruhigen überlangen Einstellungen entwickelte. Mit dieser Arbeitsweise jedoch fielen Wenders Kurz- und Musikfilme dem größeren Publikum nicht besonders auf. Er war bis dahin, Hark Bohm zufolge, nur ein Jungfilmer „made in Schwabing“.²

Alles änderte sich rasch, als Wenders in den 70er Jahren die Literatur zum Hauptausgangspunkt seiner Kunst machte. Schon seine erste Verfilmung eines Handke-Romans, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, im Jahr 1971 wurde sehr erfolgreich. Nicht zuletzt verdankte er als Regisseur den Texten Handkes besondere Impulse für den weiteren Verlauf seiner Karriere. Fragt man Wenders heute danach, ob es einen wichtigen Moment für seine Karriere gibt, antwortet er prompt: „Das war schon in ganz entschei-

¹ Wim Wenders: *Die Logik der Bilder*. Frankfurt am Main 1993, S. 110.

² Hark Bohm: *Ein Wim ging durch die Felder: Die Jungfilmer und der Filmverlag der Autoren*. In: *Man of Plenty*. Hrsg. von Volker Behrens. Marburg 2005, S. 11-22, hier: S. 11.

dendem Maße die Bekanntschaft mit Peter Handke, weil ich ohne den meinen ersten Film nicht gemacht hätte.“³

Nachdem ihn seine erste Literaturverfilmung über Nacht einem breiten Publikum bekannt gemacht hatte, unterbrach Wenders seine Kurz- und Musikfilmkarriere und verpflichtete sein filmisches Schaffen zunächst intensiv der Literatur. Den Höhepunkt dieser literarisch orientierten Arbeitsphase stellt wiederum eine Zusammenarbeit mit Peter Handke dar: der Film *Der Himmel über Berlin* aus dem Jahr 1987, der weltweiten Erfolg genoss.⁴ Schließlich wurde Wenders 2003 mit seinem Films *Alice in den Städten* aus dem Jahr 1973 neben Murnau, Lang, Chaplin, Ford u. a. in den deutschen Filmkanon⁵ aufgenommen.

Von seinen 15 Filmen, die Wenders nach der literaturorientierten Wende gedreht hat, weisen acht Spielfilme eine Verbindung zur Literatur auf, wovon sich fünf mit Handkes Texten auseinandersetzen. Ein besonderer Aspekt in Wenders' Filmen ist also seine Auseinandersetzung mit der Literatur und den Möglichkeiten ihrer Um- und Übersetzung in das Medium Film. Handkes Texte bilden hierbei nicht nur den Ausgangspunkt, sondern auch den wohl stärksten literarischen Bezugspunkt für fünf Filme: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, *Alice in den Städten*, *Falsche Bewegung*, *Paris, Texas* und *Der Himmel über Berlin*. Diese fünf Filme Wenders', die als Transformationen von Handkes Texten zu verstehen sind, können unter Berücksichtigung der Intermedialität und einer film- und literaturkritischen Kontextualisierung untersucht werden. Vor diesem Hintergrund stellt sich der vorliegende Aufsatz die folgende Frage: Weisen die Filme der literarischen Phase Wenders', die ihren Ausgangspunkt in Handkes Texten haben, unterschiedliche Bezüge zur Literatur auf, und wird diese Letztere unter verschiedenen Gesichtspunkten verarbeitet?

Im Zusammenhang mit Überlegungen zu dieser Frage stellt sich auch die allgemeine Frage nach dem Wesen einer Literaturverfilmung, die mit dem Problem der Adäquatheit der filmischen Übertragung verbunden ist. Der Schwerpunkt dieses Beitrags ist aber ein anderer: Statt unter dem Blickwinkel eines Codevergleichs zweier unterschiedlicher Medien begreift dieser Aufsatz die Beziehung zwischen Literatur und Film als einen inter-

³ Vgl. Simone Malaguti: Wim Wenders' Filme und ihre intermediale Beziehung zur Literatur Peter Handkes. Diss. (unveröff.). Universität Kassel 2007, S. 322.

⁴ Stand der Forschung ist das Jahr 2007.

⁵ Vgl. Der Filmkanon: 35 Filme, die Sie kennen müssen. Hrsg. von Alfred Holighaus. Berlin 2005.

pretativen und selektiven Prozess, in dem die Literatur sich transformiert in den Film präsentiert. Der Rahmen dieser Transformationen ist ein intertextueller und intermedialer.

Nach dieser Einleitung behandelt der Beitrag zunächst die entsprechenden theoretischen Grundlagen. Es wird auch auf die film- und literaturkritische Kontextualisierung sowie auf die Formen der Transformationen eingegangen. Die Ergebnisse dieses ersten Teiles werden am Schluss erweitert und werden zu den Überlegungen über die Transformation von Peter Handkes Texten in Wim Wenders' Filme beitragen.

Intermedialität als Forschungsparadigma – mediale Koevolutionen und Medienkontakte

Die Intermedialitätsforschung hat sich in zwei Hauptrichtungen entwickelt: Im weiteren Sinn ist Intermedialität als Basisphänomen des Medienwandels oder der medialen Koevolutionen zu verstehen. In diesem Fall setzt sich die Forschung mit der gegenseitigen Bezugnahme und Beeinflussung unterschiedlicher Medien auseinander, indem die historischen, gesellschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Perspektiven dieser gegenseitigen Beeinflussung betont und literatur- und medienkritisch kontextualisiert werden. Im engeren Sinn ist Intermedialität als Beschreibungs- und Analysekatgorie für konkrete Phänomene der Medienkontakte⁶ wie z. B. „direkte“ Zitate, Verweise, Anspielungen und unterschwellige Verbindungen (in Texten oder Bildern) zu verstehen. Bei diesem Ansatz beschäftigt sich die Forschung vor allem mit den Formen der Kombination verschiedener Medien und versucht diese systematisch in Kategorien zu beschreiben.

Mediale Koevolutionen

Nach Helmut Schanze steht Intermedialität für die medialen Koevolutionen und für die Historizität der Medien, die sich, von konkreten gesellschaftlichen Bedingungen ausgehend, von der Schrifterfindung bis zu den Digitalmedien feststellen lassen.⁷ Nach diesem Verständnis von Intermedialität ist der Film sowohl das Resultat einer Zusammenfügung von Thea-

⁶ Vgl. Jan Siebert: Intermedialität. In: Metzler Lexikon. Medientheorie-Medienwissenschaft. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart, Weimar 2002, S. 152f., hier: 152.

⁷ Vgl. Handbuch der Mediengeschichte. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart 2001, S. 1-11 und 207-218.

ter und Radio als auch die audiovisuelle Weiterentwicklung der Printliteratur. Aber die Literatur entwickelt sich auch zusammen mit den Medien, die nach ihr entstanden sind: Nicht nur hat Alfred Döblin das Prinzip der filmischen Montage für seine Romane verwendet, das sogenannte „Buch zum Film“ und „Hörspiel zum Film“ sind die aktuellsten Beweise der medialen Koevolution. Die Art und Weise, wie Medien sich gegenseitig „bedienen“, hängt also von den technischen Möglichkeiten und kulturhistorischen Konstellationen ab.

Wenn man chronologisch den ersten und den letzten Film (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1971, und *Der Himmel über Berlin*, 1986) der Phase von Wenders' Literaturverfilmungen betrachtet, zeigt sich, dass es einen deutlichen Wandel in der filmischen Verwendung der literarischen Vorlagen gibt, einen Wandel, der selbst parallel zum Wandel des Status von Literatur und Film läuft. Die gegenseitige Annäherung zwischen Literatur und Film ist als eine Folge des gesellschaftlichen und kulturellen Kontextes in Europa besonders nach 1945 zu beobachten, indem man intermedial und interdisziplinär versucht, in allen Kunstbereichen neue Impulse zu geben. Dem Filmwissenschaftler Engell zufolge vollzog sich hauptsächlich ab den 1950er Jahren mit dem italienischen Neorealismus und der französischen Nouvelle Vague weltweit und endgültig der Übergang vom klassischen zum modernen Film.⁸ Besonders in Deutschland bedeutete dieser Umbruch die Entwicklung eines neuen Films von höherem ästhetischem Anspruch, der sich erst ab den 1960er Jahren behaupten konnte und seinen Höhepunkt in den siebziger und achtziger Jahren hatte.

Einen wesentlichen Beitrag zum Erreichen dieses Ziels leistete die Literatur, indem sie den Film durch ihre Legitimität und ihre Themen bereicherte. Aber auch seitens der Literatur gab es eine Vorbestimmtheit, eine Prädisposition zu einem Neuanfang in den Nachkriegsjahren und während des Kalten Krieges. Vor allem bei jüngeren Autoren sorgten die damaligen politischen Lager im Osten und im Westen für eine Politisierung der Literatur und infolgedessen für neue literarische Akzente: Neben einer politisierten und Pop-Ästhetik entwickelte sich eine technologische Tendenz, denn die neue Generation von Autoren erkannte die Notwendigkeit, auch in anderen Medien literarisch zu arbeiten. Diese Notwendigkeit wird in den Schriften Enzensbergers im Kursbuch 15 (1968) begründet.

⁸ Lorenz Engell: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt am Main u. a. 1992, S. 222.

Wenn man diese Neuorientierungen betrachtet, zeigt sich, dass die neuen literarischen Akzente der Generation von Autoren nach 1945 die Macht eines damals herrschenden normativen eher eingeschränkten Literaturbegriffs in Frage stellten. Es ging also nicht nur darum, Traditionen umzuformulieren, sondern auch darum, neue Produktions- und Präsentationsweisen sowie alternative Distributionswege zu finden. Das Zusammenwirken von Filmschaffenden und Literaten war ein wesentlicher Impuls bei diesen Erneuerungstendenzen in Film und Literatur.

In diesem Kontext wird die Zusammenarbeit zwischen Wenders und Handke intermedial verständlich. Sie ist also als ein epochenspezifisches soziokulturelles Phänomen zu verstehen, wonach sich „Autor und Filmemacher [...] als künstlerische Doppeltgänger in einer Person so verbanden, dass ihre Arbeiten thematisch, strukturell und kulturell auf einen gemeinsamen Konvergenzpunkt zulaufen konnten.“⁹ Ebenso wird deutlich, wie diese Kooperation dazu beigetragen hat, dass besonders der Regisseur Wenders im Lauf der Zeit seine eigene filmische Ästhetik und seinen eigenen Stil gefunden und verfeinert hat.

Medienkontakte

Unter diesen Voraussetzungen zielt die Intermedialitätsforschung auf die Anspielungen, Verweise, Transpositionen und Bezüge zwischen den Medien. Die Theorie der Intertextualität ist in diesem Fall eine Grundlagenwissenschaft für die Intermedialität. Sie stellt eine Systematik der intermedialen Beziehungen bereit, die Erkenntnisse über die verschiedenen Arten der Verwendung von Literatur in Filmen bringen kann. Grundlegend hierfür ist Bachtins Theorie der Dialogizität.

Bachtin untersucht „die unterschiedlichen Formen und Grade der dialogischen Orientierungen des Wortes“¹⁰ und dadurch die Wirkung zweier gegensätzlicher Kräfte, welche im Verlauf der Rezeption mobilisiert werden: einerseits die Kraft der Zentralisation, Vereinheitlichung oder Affirmation und andererseits die Kraft der Dezentralisation oder Differenzierung. Jede Replik enthält danach die Äußerung, auf die sie reagiert, in veränderter

⁹ Christian-Albrecht Gollub: Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980. In: Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Hrsg. von Sigrid Bauschinger. München 1984, S. 18-49, hier: S. 35.

¹⁰ Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. von Rainer Gröbel. Frankfurt am Main 1979, S. 169.

Form, so dass die Replik als eine veränderte Fortsetzung der Ausgangsäußerung zu sehen ist. Daraus entwickelt sich ein Dialog, der sich nicht nur auf die alltägliche Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Personen beschränkt, sondern Wechselbeziehungen zwischen den Texten der Kultur oder Kunst mit umfasst.

Nach Bachtin ist ein literarisches oder künstlerisches Werk (d. h. ein kontaktgebendes Medium oder ein Bezugsobjekt) als eine transformierte Replik, als eine affirmierende oder kritisierende Fortsetzung eines vorausgehenden Textes zu verstehen. Die affirmierende Fortsetzung ist von einer Wiederholung oder einer nachahmenden Tendenz gekennzeichnet, die den Inhalt oder bestimmte Gedanken des Bezugsobjekts wiedergibt. Die kritisierende Fortsetzung wird das auch tun und gleichzeitig Inhalt oder Gedanken kritisch revidieren, verändern. Somit zeigt sich in einem Roman oder in einem Film bei aller Transformation immer eine gewisse Kontinuität, eine Fortsetzung in Bezug auf einen oder mehrere Ausgangstexte. In der Forschung zur Literaturverfilmung werden auch die Fragen diskutiert, inwiefern die Medien Literatur fortsetzen, wie z. B. ein Film durch das Aufgreifen von Stoff, Motiven und Handlung explizit oder implizit auf seine literarischen Vorlagen zurückverweist und was die Konsequenzen sind. Für Helmut Schanze z. B. spielt die Literatur in ihrer Beziehung zum Film die Rolle eines „Stoffreservoirs“ und „Formvorbilds“, aus dem Inhalte und Formen für audiovisuelle Produktionen entnommen werden:

Nicht nur repliziert ein neues Medium auf das ältere, auch die Geschichte der „Stoffveredlung“, der Modellierung von Motiven und Handlungsmustern [...] wiederholt sich im Kino, mit ihr die Herausbildung von Interpretationsvielfalt im Widerspruchsgeflecht von (medialem) Komplexitätsgewinn und (inhaltlicher) Komplexitätsreduktion.¹¹

Neuere Untersuchungen zu diesem Thema können also durchaus als medienwissenschaftliche Fortsetzung von Bachtins Grundideen betrachtet werden.

Die Umsetzungs- bzw. Interpretationsmöglichkeiten und die Typen der filmischen Realisierung je nach technischer und zeitlicher Möglichkeit sind zahlreich. Die theoretischen Grundlagen der medialen Transformations-

¹¹ Handbuch der Mediengeschichte (wie Anm. 7), S. 445.

prozesse¹² erlauben die Unterscheidung von mindestens vier Modellen der Verfilmungsstrategie in ihrem Bezug zum Ausgangstext und dessen Verwendung (nachahmende Wiederholung, Evokation, interpretierende Transformation und Transfiguration), die im wesentlichen auf zwei Faktoren basieren: der Reaktion des Filmregisseurs auf den Ausgangstext (zustimmende vs. ablehnende Position) und den Spuren des Literarischen aus diesem Ausgangstext im Film (ist dieser präsent, nicht explizit ersetzt oder hinsichtlich seiner Motive, Personen, Kulissen ausgelöscht?). In Verbindung mit Mitteln der Filmästhetik bei den Filmanalysen dienen diese Modelle dazu, von der Wiederholung bis zur Transfiguration den „Grad“ der Verwobenheit von Texten und Filmen zu bestimmen. Im Folgenden erläutere ich diese vier Modelle.

Von der Wiederholung bis zur Transfiguration

Die nachahmende Wiederholung stellt die traditionellste, früheste bzw. die älteste intermediale Beziehung zwischen Literatur und Film dar. Es handelt sich eher um ein ästhetisches Verfahren, das nach Simanowski¹³ schon mit der Fotografie anfängt: Eine „Kopie von Daten“ in einem neuen Kontext oder ein Verfahren „der präzisen, kommentarlosen Datentransformation“ mit dem Ziel der „verlustfreien“ objektiven Datenpräsentation in einer vorliegenden Struktur. Die Literatur dient hier als Gefüge und Hauptstoffgeberin für den Film, der Film wird nur zur Kopie von literarischen Daten. Aus historischer Sicht stellt die nachahmende Wiederholung die erste Stufe dieser Beziehung der gegenseitigen Beeinflussung dar.

Evokation ist eine Beziehung zwischen Literatur und Film, die einen geringeren Grad an Genauigkeit der Wiedergabe der literarische Vorlage aufweist als die nachahmende Wiederholung. Bei der Evokation werden zwar einige Elemente oder Aspekte aus der Literatur im Film verwendet, aber dies findet auf eine eher subtile Art und Weise statt, so dass der unmittelba-

¹² Vgl. Helmut Kreuzer: Arten der Interpretationen. In: Literaturverfilmung. Hrsg. von Wolfgang Gast. Bamberg 1993, S. 22-35; Helmut Schanze: Transformationsprozesse. In: Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon. Hrsg. von Helmut Schanze. München 1996, S. 82-92; Irmela Schneider: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen 1981.

¹³ Roberto Simanowski: Datentransformation, Ikonizität, Naturalismus. Mapping-Kunst als symbolische Form der Gegenwart. In: Stile des Intermedialen. Hrsg. von W. B. Hess-Lüttich und Karin Wenz. Tübingen 2006, S. 253-268.

re Bezug auf eine bestimmte literarische Vorlage nicht ganz explizit ist. Es handelt sich dabei um ein Spiel zwischen wörtlichen und freieren, modifizierten Wiederholungen.

Die interpretierende Transformation verwendet der Film, Helmut Kreuzer zufolge, zur Veränderung der literarischen Vorlage mit dem Ziel einer Kritik, einer Reflexion oder Interpretation dieses Mediums.¹⁴ Danach wird eine gewisse Veränderung der Vorlage unter größtmöglicher Beibehaltung seiner Explizitheit im Film angestrebt. Die Einbeziehung des fremden Mediums wird weder abgelehnt noch bleibt sie „verdeckt“, denn die Wiederaufnahme ist als eine absichtliche gekennzeichnet. Von besonderem Interesse sind die semantischen, ideologischen oder interpretatorischen Spannungen zwischen Film und Literatur, die sich aus der Abweichung von der literarischen Vorlage ergeben, insbesondere die Wirkung dieser Spannung auf die Rezipienten, die sich dieser Spannung zwischen Prätext und Film bewusst werden.¹⁵

Nach dem Modell der Transfiguration ist der Bezug auf die Literatur derjenige einer nicht explizierten Veränderung der Prätexte. Bei einer Transfiguration in den Film negiert oder ignoriert der Film gewissermaßen seine literarischen Vorbilder, und es gibt kein explizites Nebeneinander medialer Zitate und Elemente, welches auf die Literatur abzielt oder sich auf sie bezieht. Den Begriff der Transfiguration hat Helmut Schanze in die Intermedialitätsdebatte über Literatur, Film und Fernsehen eingeführt:¹⁶

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.¹⁷

Diesem Ansatz zufolge und im Vergleich zum Modell der Wiederholung stellt die Transfiguration eine derjenigen zeitgenössischen intermedialen Beziehungen zwischen der Literatur und dem Film dar, die das Literarische am stärksten verfremden.

¹⁴ Kreuzer (wie Anm. 12), S. 28-29.

¹⁵ Ebd., S. 28.

¹⁶ Vgl. Schanze (wie Anm. 12), S. 87f.

¹⁷ Ebd., S. 88.

Zu Peter Handkes Texten in Wim Wenders' Filmen

Ausgehend von den Untersuchungen zu medialen Koevolutionen und Medienkontakten lässt sich zeigen, dass Wenders' Umgang mit Handkes Texten eine ganz wesentliche Phase in der Geschichte der Beziehungen zwischen Literatur und Film darstellt, welche aus verschiedenen Etappen eines literatur- und mediengeschichtlichen Transformationsprozesses besteht. Betrachtet man die Filme Wenders' chronologisch, dann zeigt sich, wie die intermedialen Beziehungen zwischen Film und Literatur von Anfang der 1970er Jahre bis zum Ende der 1980er Jahre vom Modell der nachahmenden Wiederholung des literarischen Inhalts mit hoher interpretatorischer Anstrengung bis zur Transfiguration ohne jede interpretatorische Anstrengung mit „komplexen“ Bezügen auf die nicht literarischen Medien reicht.

Zuerst fungiert die Literatur im Film *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971) als Orientierungsmodell und künstlerisches Ausdrucksmittel, indem sie den Kunststatus der konventionellen Literaturverfilmung legitimiert und die Existenz des Films als Kunst rechtfertigt. Literatur gilt hier als fundamentierendes Leitmedium und Schlüsselmedium und wird nachahmend in Ton und Bildern wiederholt: Hauptfiguren, Kulissen, Geschehnisse und Details des Films dienen als audiovisuelle Kopie des Romans. Sogar Handkes Vorhaben, die Undeutlichkeit des erzählerischen Mittelpunkts der Erzählung bzw. ein fragmentarisches Erzählen zu gestalten, ist im Film gespeichert worden. Der Umgang mit der Literatur geschieht im Film selbst.

In *Alice in den Städten* (1973) wird der Mehrwert, den eine literarische Vorlage für einen Film zu versprechen scheint, geleugnet, obwohl dennoch Bezüge auf bekannte literarische Strukturen (Handkes *Der kurze Brief zum langen Abschied* und Carrolls *Alice im Wunderland*) evozierend aufgenommen werden und sogar andere Vorbilder (Handkes *Wunschloses Unglück*, Strucks *Klassenliebe* und Fitzgeralds *Tender is the Night*) als Buch explizit und punktuell visualisiert werden.

Beim Zuschauer kann der Eindruck entstehen, es handle sich nur teilweise um eine Literaturverfilmung oder um „Aspektverfilmungen“ aus alten Romanen. Der Film wiederholt eine fiktive Welt, die in den Prätexten bereits enthalten ist, und zwar ohne großen Widerspruch zu den theoretischen, historischen, ideologischen oder moralischen Implikationen dieser Prätexte. Hier ist nur von einer impliziten Literarizität die Rede. Literatur fungiert oft als Kommunikations- und Verständigungsmedium für die im Film geschilderten Ereignisse. Wenn Literatur dieses Verständigungsmedi-

um ist, setzt Wenders aber immer noch eine gewisse Kenntnis der Literatur, auf die er sich bezieht, bei seinem Publikum voraus; er fordert zumindest, dass der Film zu bestimmten literarischen Vorlagen in Beziehung zu setzen ist, wie dies bei den literarischen Klassikern erforderlich ist.

Die Verschiebung des Schwerpunktes der filmischen Verarbeitung literarischer Darstellungsformen wird in *Falsche Bewegung* (1975) deutlicher. Nicht mehr die Literatur als treues Filmresultat steht im Vordergrund, sondern die Auseinandersetzung mit der Literatur und ihrer Ko-Präsenz im Film. In *Falsche Bewegung* wird die filmische Realisierung literarischer Klassiker (hier Goethe) im Sinne kanonischer Texte in Frage gestellt. Der Film kann selbst als eine Kritik am damaligen Filmförderungssystem gesehen werden, das diese Klassiker bevorzugte. *Falsche Bewegung* (1975) ist auch eine Ablehnung der nach kanonischem Maß extrem hohen interpretatorischen Anstrengung der filmischen Realisierung literarischer Klassiker.

In den Filmen *Tormann* (1971), *Alice* (1973) oder *Falsche Bewegung* (1975) war die Literatur immerhin als künstlerisches Ausdrucksmittel über eine Abgrenzung von den Bildmedien definiert, denn in diesen Filmen geht es um einem Umgang mit der Literatur, der parallel, neben oder sogar vor dem Umgang mit dem Film stattfindet.

Einen ganz anderen Stellenwert hat die Verwendung von Handkes Texten bei Wenders in den 1980er Jahren. Die Vorherrschaft der elektronischen Kommunikationsmedien hat die Vorstellung von der Literatur als einem Leitmedium beendet. Literatur scheint in Wenders' Filmen plötzlich keine wesentliche Rolle mehr zu spielen. Nur in ihrer Negation, in der Nicht-Explizitheit, ist die Literarizität im Film präsent geblieben. Nach diesem Verständnis geht *Paris, Texas* (1984) immer noch von bestimmten literarischen Ausgangstexten als stofflich-formaler Basis aus. Die intermediale Dimension, die bisher literaturzentriert war, wendet sich von nun an anderen Medien zu, und damit wird im Film die Literaturverwendung verfeinert.

Der Film beschränkt sich nicht mehr primär auf einen einzigen Ausgangstext, sondern er hat mehrere Prätexte, die in seiner Thematik, seinen Kommunikationsmustern und Wahrnehmungsmöglichkeiten in Erscheinung treten: Sowohl Shepards *Motel Chronicles* als auch Handkes *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und *Der kurze Brief zum langen Abschied*, *Langsame Heimkehr*, *Die Kindergeschichte*, *Über die Dörfer*, *Die Lehre der Sainte-Victoire* und *Die Odyssee* von Homer werden für den Film verwendet. Der literarischen Komplexität folgt eine mediale Komplexität im Film; denn die Möglichkeit der Letzteren bedingt die erstere, da die neuen Kommunikationstechniken

auch Aspekte sind, die in den intermedialen Beziehungen und dem Umgang mit der Literatur zu neuen Differenzierungen geführt haben. Durch die neuen medialen Möglichkeiten scheint der Raum für Motive rein literarisch-ästhetischer Natur kleiner geworden zu sein, aber diese werden in Wirklichkeit durch neue Techniken transformiert. Mittels der Selbstreferentialität und neuer Techniken sind die Medialisierungen und das Aufgreifen spezifischer Eigenschaften anderer Medien nun möglich geworden. Edward Hoppers Bilder werden in Wenders' Film *Paris, Texas* (1984) z. B. niemals diegetisch, werkitern explizit zitiert, doch die Kompositionen der Bildelemente (wie Farben, Position, Motive) haben im Film Eigenschaften, die nur in der Malerei Hoppers zu finden sind. Indem *Paris, Texas* (1984) nicht nur Elemente der Literatur zitiert und einrahmt, versucht der Film, die Eigenständigkeit des Films als eines Mediums zu betonen.

Ein derartiger Umgang mit den Medien nimmt im Film *Der Himmel über Berlin* (1987) wesentlich zu. Dieser Film erzählt die Geschichte einer Welt, in der die Literatur zumindest dem Anschein nach völlig verschwunden ist, da sie entweder nur noch im Innersten des Menschen zu finden ist, etwa in der Welt ihrer Gedanken, oder nur noch jenseits der fassbaren Wirklichkeit auf der Ebene der Engel vorkommt. Trotz des variantenreichen medialen Szenarios wird die Literatur im Film dennoch verwendet. Es findet eine Rückkehr zur Literatur statt, nicht mehr in Form der frühen Literaturverfilmungen, etwa wie in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971), sondern auf eine neue Weise, indem der Film alle Register der intermedialen Beziehung zwischen Film und Literatur verwendet und keine bevorzugt. Das Besondere dieses Films ist, dass er die Verwendung der Literatur im Film selbst thematisiert: Im Vorspann und am Ende des Films sieht man eine Hand, die ein Gedicht von Peter Handke auf ein Blatt Papier schreibt. Hier wird die literarische Tätigkeit im Gestus des handschriftlichen Schreibprozesses wahrgenommen und thematisiert. Dadurch gewinnt die Literatur Performanz, Oralität, Rhythmus, Raum und Bewegung, und sie stellt jede traditionelle Bestimmung von Text und Dichtung in Frage, eine Idee also, die dem Vorhaben der Wiener und Grazer Gruppe nahe steht.

Die Wiener und die Grazer Gruppe haben während der 1950er und 1960er eine Literatur angestrebt, die nicht nur durch Lesen erfassbar, sondern auch sinnlich wahrnehmbar und intensiv fühlbar sein sollte. Diese Vorstellung sorgte damals für eine Vervielfältigung der Formen der Realisation literarischer Texte in Collagen, Lesungen, Pantomimen, Inszenierun-

gen, Sprach-Happenings, poetischen Demonstrationen, visuellen und mobilen Texten etc. Die Vertreter dieser Gruppen sind für eine Sprache und für eine Literatur, die Antworten auf die Entwicklung der modernen Medien geben. Leben und Kunst verschmelzen und wirken schließlich auch auf die Gesellschaft unmittelbar provokativ und anti-illusionistisch ein. Deshalb soll die Literatur die Grenzen des Buchdrucks und aller überlieferten Gattungen überschreiten.

Handkes Texte hängen mit diesen Grundgedanken zusammen. Ähnliche Ansprüche wurden seit den 1960er Jahren programmatisch in einem Plädoyer für neue Impulse zur Veränderung der Literatur gefordert. Konsequenterweise beruft sich Handke auf einen erweiterten Literaturbegriff als Ansatz und Zugang zu Neuem, der angeblich den Zwang der alten Formen aufheben oder abschütteln könnte. Sein Beitrag zum Drehbuch des Films *Der Himmel über Berlin* (1987) ist ein auffälliger Hinweis auf seine ständige Bemühung um Negieren, Auseinandersetzung und Überwindung vorhandener nicht nur literarischer, sondern auch filmischer Muster.

Eine der Besonderheiten ist ein Bruch in der intermedialen Beziehungskette zwischen Handkes literarischen Prätexten und Wenders' Film. Ging es Wenders bisher darum, seinen Film nach einem Prätext Handkes zu drehen und diesem Elemente für den Aufbau seines Films zu entleihen, 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. An Stelle eines Prosatextes entwirft Handke für diesen Film Gedichte (das *Lied vom Kindsein*, *Prolog für eine Liebe* und *Anrufung der Welt*).¹⁸ Wenders stimmt dem Text zu und antwortet auf das Gedicht mit einem Film, der stärker der Lyrik zugewandt ist. Für die Alltagsszenen mit ihren alltäglichen Monologen im *Himmel über Berlin* (1987) bezieht sich der Film zugleich auch auf einen anderen Prätext, nämlich Peter Handkes *Das Gewicht der Welt* (1977) mit dem Untertitel *Ein Journal*, das zwischen Fiktion und Fakten liegt und aus Aphorismen, Notizen und Beschreibungen von täglichen Beobachtungen und Wahrnehmungen Handkes besteht. Diese Vorgehensweise bildet eine Ausnahme in der Filmgeschichte, da sich das Medium bisher gänzlich von Prosatexten hat inspirieren lassen.

¹⁸ 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.

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 („Über den Begriff der Geschichte“ [1940] von Walter Benjamin, die *Duineser Elegien* [1923] von Rainer Maria Rilke und die *Odyssee* von Homer), die im Gegensatz zu dem primären Prätext dem Kanon der Literaturgeschichte angehören, wie es bei Wenders' vorangegangenen 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. Eine andere Besonderheit dieses Films ist, dass jeder der Prätexte einem Modell des Transformationsprozesses folgt: die Gedichte werden explizit im Film wiederholt und die Alltagszenen entsprechen den Aphorismen. Schwach an das Vorbild des antiken Dichters angelehnt und vor allem ohne den Kontext von dessen oraler literarischer Tradition wird die Gestalt des Homer interpretierend in eine fiktive Person transformiert, die einen Chronisten der Menschheitsgeschichte repräsentiert. Die Engel haben dagegen ihre Vorbilder in zwei sehr unterschiedlichen Prätexten von Walter Benjamin und Rainer Maria Rilke. Die Verwandlung des Damiel in einen Menschen, die eine Erneuerung und Fortschreibung der literarischen Konstruktionen bedeutet, folgt dem Modell der Transfiguration.

Wim Wenders fühlt sich seinerseits immer noch einem Film verpflichtet, der in der Lage ist, nicht nur Bilder zu produzieren, sondern auch andere mediale Künste in den Film zu integrieren und mit ihnen das Wesen des Films selbst zu reflektieren. Entscheidend ist hierfür die Rezeption der französischen ‚Nouvelle Vague‘ in Deutschland, die seit den 1960er Jahren analog dem Konzept der Wiener Gruppe in der Literatur und Kunst für Aufsehen im Film gesorgt hat. Die ‚Nouvelle Vague‘ markiert einen Innovationsschub zur Schaffung eines veränderten Films in Europa. Ihre Vertreter wenden sich gegen die zunehmende Artifizialität des Films und sind für die Lockerung der Erzählformen, für die Authentizität des Handlungsorts sowie für Improvisation und Einfachheit der Mittel. Auch hier verändert sich der Umgang mit der Literatur. Da nun die Filmregisseure im Mittelpunkt des Filmschaffens stehen, wollen sie nicht länger von einer normativen Literaturinterpretation oder von einem traditionellen Literaturkanon bestimmt werden, sondern selbst bestimmen, welchem Literaturbegriff und welcher Interpretation sie durch ihre Filme zu Geltung verhelfen möchten.

Die Legitimität der Literatur wurde also dadurch weiter anerkannt, dass der Film sich mit ihr auseinandersetzte, aber sie wurde nicht als ästhetisch höherwertig dem Film gegenüber gestellt.

Diese Perspektiven, die vor allem in Bazins *Plädoyer für ein unreines Kino* seit den 1960er Jahren vertreten wurden, wurden im deutschsprachigen Raum 1962 durch das Oberhausener Manifest propagiert. Dieses Manifest zwang die neuen Autoren des deutschen Films dazu, Literatur zu studieren, sie zu erforschen und über sie zu reflektieren, um aus den gewonnenen literarischen Erkenntnissen Filme zu produzieren.

Wenders Filme, die ihren Ausgangspunkt in den Texten Handkes haben, bringen nicht nur die neuen kinematographischen Ansätze der ‚Nouvelle Vague‘ und des Neuen Deutschen Films zur Geltung, sondern auch die literarischen Ansprüche einer neuen deutschen Generation von Schriftstellern, die nicht länger an traditionellen Mitteln festhalten wollte.