

Geane Alzamora,
Renira Rampazzo Gambarato,
Simone Malaguti
(Hrsg.)

Kulturdialoge

Brasilien – Deutschland

Design, Film, Literatur, Medien

edition tranvía · Verlag Walter Frey
Berlin 2008

INHALT

Danksagung der Herausgeberinnen 7

Vorwort

Von Winfried Nöth/Lucia Santaella 9

Brasilien und Deutschland: Motivationen

Die Konkrete Poesie:

Zwischen dem deutschsprachigen Europa und Brasilien

Von Edgar Roberto Kirchof 15

Objekte des Begehrens von Wim Wenders

Von Simone Malaguti/Renira Rampazzo Gambarato 37

Brasilien in Deutschland: Verbindungen

Fortschritt, Modernität und neue Lebenswege:

Brasilienbilder im westdeutschen Kino der 1950er Jahre

Von Wolfgang Fuhrmann 61

Wo sind Tommis Briefe?

Thomas Manns Verbindungen zu brasilianischen Intellektuellen

Von Simone Malaguti 77

Brasilien und Deutschland: Vergleiche

Text und Bild in deutscher und brasilianischer

Automobilwerbung: Ein interkultureller Vergleich

Von Nina Bishara 97

Zwischen Print- und Hypermedia: die digitalen Ausgaben der
Wochenzeitschriften *Época* (Brasilien) und *Focus* (Deutschland)
Von Geane Alzamora 123

Deutschland in Brasilien: Inspirationen

Als ‚Fremde‘ in der ‚Fremde‘: Ina von Binzers
Leid und Freud einer Erzieherin in Brasilien (1887)
Von Anke Hertling 141

Ikonen des Designs: Vom *Bauhaus* zum Karneval
Von Renira Rampazzo Gambarato 161

Simone Malaguti / Renira Rampazzo Gambarato

OBJEKTE DES BEGEHRENS VON WIM WENDERS¹

Objekte sind polysem. Der Prozess der Kommunikation, der von Zeitlichkeit und Wiederholung geprägt und somit ebenfalls polysem ist, lässt im Alltag eine Vielzahl von Bedeutungen und Konnotationen in Erscheinung treten, bei denen geläufige konkrete Objekte die Zeichenträger sind. Mit „Objekt“ ist im Folgenden „Gegenstand als Zeichen“ gemeint und nicht das Korrelat des Zeichens im Prozess der Semiose. Speziell geht es um Objekte im ästhetischen Kontext des Films. Es gibt ein menschliches Begehren nach Objekten als eine bewusste (oder unbewusste) Erwartung, etwas zu besitzen, das sich auf verschiedene Weise äußern kann. Dieses Begehren, dieser Trieb, hat viele Formen. Sein Ziel kann eine Person, ein wirkliches, erfundenes oder ein unvollständiges Objekt sein. Das Begehren durchbricht die Grenzen und die Starre der reinen Notwendigkeit oder des biologischen Instinkts. Gerpe schreibt hierzu:

Wenn nach Freuds *Traumdeutung* (1900) die Befriedigung des Bedürfnisses der Verwirklichung einer besonderen Handlung entspricht, während dagegen die Verwirklichung des Begehrens an die Identität der Wahrnehmung gebunden ist und Folge einer Halluzination sein kann, steht beim menschlichen Begehren das komplementäre Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt selbst auf dem Spiel. Das Objekt ist auch hier notwendig, lässt aber eine große Veränderbarkeit zu, so dass es auch Halluzinationen umfasst. Das Subjekt befreit sich nicht vom Objekt, aber macht sich selbst insoweit freier, als es das Objekt als solches konstituiert. Die Existenz des Objektes ist an die Wahl des Subjekts geknüpft, eine Wahl, die darüber hinaus den Modellen der Anpassung des Menschen an seine Umwelt zuwiderlaufen kann (Gerpe 1998).

Diese Freiheit bei der Wahl eines Wunschobjekts mitten in der Vielfalt von Formen und Bedeutungen, die ihrerseits ein Begehren erwecken können, erlaubt es, die Identität dessen zu erkennen, der wählt. In diesem Sinne

¹ Der Titel des brasilianischen Originaltextes, „Objetos do desejo de Wim Wenders“, ist eine Anspielung auf den Titel der brasilianischen Version von *Der Himmel über Berlin* (*Asas do desejo*, in Anlehnung an die französisch- und englischsprachigen Versionen, *Les ailes du désir* bzw. *Wings of Desire*). Anm. d. Übers.

kann die Inszenierung eines Films als Schauplatz dienen, als geeignetes Umfeld, um den menschlichen Trieben freien Lauf zu lassen. Die vom Film hervorgerufene Illusion einer unmittelbaren Wirklichkeit ist für die intensive Einfühlung und Identifizierung seitens der Zuschauer verantwortlich. Es handelt sich um ein wechselseitiges Verhältnis. Objekte zum Ausgangspunkt der Analyse und Interpretation von Filmen zu machen ist nicht gerade neu. Einer der Vertreter dieser Praxis war der Kritiker und Filmtheoretiker André Bazin. In dem Buch *L'analyse des films* (1988) machen Jacques Aumont und Michel Marie auf die besondere Art und Weise aufmerksam, in der Bazin über das Kino und über einen bestimmten Film zu sprechen pflegte und die darin bestand, dass er ein Objekt zum Ausgangspunkt machte, das wiederholt gezeigt wurde oder sonst irgendwie auffiel. Welches sind also die Wunschobjekte des gefeierten deutschen Filmemachers Wim Wenders? Sollte es wirklich Objekte geben, die die Wünsche von Wenders enthüllen? Welche Interpretanten (im Sinne von Peirce) kann ein im Innern eines Filmes eingeschlossenes Objekt beim Filmpublikum erzeugen?

1. Das Material der Kultur

Zweifellos sind wir von Objekten und damit von Geschichte und vielen Geschichten umgeben. Ein Objekt ist mehr als Farbe, Form, Konsistenz, Rohstoff und Funktionalität. Es ist Ursache, Ideologie, Kontext, Emotion, Sinneseindruck und Kommunikation (Glassie 1999). Objekte sind Geschichtenerzähler, sind Zeichen, die ständig neue Interpretanten entstehen lassen. Sie sind Ergebnis der Semiose derer, die sie schaffen und derer, die ihnen in einem kontinuierlichen Dialog zwischen Reizen und Empfindsamkeiten, zwischen dem Innen und Außen, Bedeutung beilegen. Es handelt sich um ein Kontinuum zwischen Geist und Materie, Innerlichkeit und Äußerlichkeit ganz im Sinne des Synechismus (Doktrin der Kontinuität: CP 1.172) bei Peirce (1839-1914). Objekte sind sensorische und emotionale Instrumente zur Konstruktion, Erhaltung und Unterscheidung von Identitäten. Es sind Mittel zur Identifizierung und Kennzeichnung der materiellen Kultur in der Zeit und im Raum, zu denen wir eine solch enge Bindung unterhalten wie zu unseren Mitmenschen im Alltag. Diese Fähigkeit der Objekte zur Mobilisierung scheint von den angenehmen Empfindungen der Beständigkeit von etwas, das uns sehr wertvoll ist, abgeleitet zu sein.

Die materielle Kultur umgibt das, was der Mensch schafft und in seinem gewöhnlichen Leben benutzt, um seiner Umwelt das zu entnehmen, was er braucht. Und was braucht der Mensch? Materialität und Immaterialität. Deshalb übernehmen die Objekte die Rolle von Vermittlern innerhalb der menschlichen Beziehungen oder im Verhältnis zwischen Mensch und Welt. In diesem Sinne wollen wir nun die engen Beziehungen der Wunschobjekte mit den Figuren in den Filmen von Wim Wenders untersuchen.

Im Film übersetzen die Objekte das Innere der Personen durch eine gleichzeitige Bewegung der Ent- und Verhüllung, des Expliziten und des Impliziten und zwar in einem Spiel, dessen Regeln auf der ethisch-ästhetischen Bindung an die Konzeption der Handlung beruhen. Die Objekte und das Design eines Films resultieren aus einem Zeichenkonzept, dessen letztes Ziel es ist, eine bestimmte Geschichte zu zeigen. Design ist hier nicht als Illustration der Handlung oder des Drehbuchs zu verstehen, als reines Beiwerk zum Text, sondern als die Bewegung der Konstruktion von Bedeutung, wie sie von allen Konstitutionsmerkmalen des Designs (Farben, Formen, Konsistenz, Materialien usw.) ermöglicht werden. Es handelt sich um eine intersemiotische Übersetzung, bei der durch den Wechsel der Ausdrucksform keine Verluste entstehen.

Durch die Bilder des Films enthüllt sich der Reichtum der ikonischen Zeichen in der Verschiedenheit der Interpretanten, die vom Interpreten hervorgebracht werden können, ohne die Alterität der Index-Ebene einzubüßen, die ein Merkmal von Visualität ist und die ihre Spuren hinterlässt – deutliche Spuren auf dem Verbindungsweg zwischen dem dargestellten Zeichen und dem Bezugsgegenstand (Inhalt). Bilder können mehr von Gefühlen erzählen als Wörter. Das Design eines Films ist Teil des Films, ist sein eigentlicher Inhalt. Denn schließlich können „Objekte nicht mit derselben Geschwindigkeit wie bei Wörtern angehäuft und wieder weggeschickt werden“ (Nöth 1995: 441). Das Design erklärt, was schon in der Handlung gegenwärtig war, aber vielleicht nur verstreut. Es ist die Reichhaltigkeit der Zweideutigkeit, die den Objekten eine eigene Syntax und Semantik verleiht.

Objekte sind Zeichen, die Ideen und Ideale bezeichnen und Gedanken übersetzen. Sie sind Teil der Syntax des Films (neben der Montage, dem Schnitt und der Edition), gerade weil sie die Semantik bestimmen. Sie bilden eine Grammatik, ein Zeichensystem, das es erlaubt, die Dinge dadurch zu bestimmen, dass sie das übersetzen, was sie im Innern des Films bedeuten könnten und was wiederum eine andere Sprache ist. Das Design der Filme macht die Logik der Handlung verständlicher und trägt dadurch

zum Verständnis dafür bei, dass verstreute Inhalte in eine konkrete Beziehung gebracht werden. Abgesehen davon, dass die Objekte in den Filmen von Wenders das Innere und das Äußere der Personen übersetzen und damit die Handlung ergänzen, übersetzen sie auch Ethik und Ästhetik ihres Regisseurs, sind Teil eines umfassenderen Textes, über den wir noch sprechen werden (Santaella/Nöth 1999: 36-57). Die Filme von Wenders als solche sind Wunsch- und Konsumobjekte unserer Zeit.

2. Der begehrte Wenders

Der Filmmacher Wim Wenders ist 1945 im Nachkriegsdeutschland geboren, d.h. auf einem mit Blut befleckten und Trümmern bedeckten Territorium, auf dem sich nebeneinander Überlebende, Helden, Opfer, Zivilisten, Soldaten, Verbrecher, Schuldige und Unschuldige bewegten und über das die Alliierten, allen voran die Vereinigten Staaten, wachten. Die US-Amerikaner steuerten mit ihren Gegenständen, Utensilien und Systemen zur Phantasie der deutschen Nachkriegskinder bei, d.h. mit Symbolen des Neuen und sogar der Hoffnung in einem Land, das wieder bei Null anfang. Diese Gegenstände wurden von den Militärlastwagen oder -flugzeugen geworfen oder persönlich von den stationierten Soldaten verteilt oder ausgestellt. Es handelte sich dabei sowohl um Lebensmittel als auch um echt amerikanische Süßigkeiten wie Kaugummi, Schokolade und Coca-Cola, Kleidungsstücke wie Jeans, musikalische Rhythmen wie Rock 'n' Roll, Jazz, Beat, Filmgattungen wie Western und Gangsterfilme und Apparate wie die Jukebox und Flipperautomaten.

Eine Analyse des Werks und der Kommentare des Filmmachers (Wenders 1986; 1988; 1992) macht deutlich, dass er nicht nur den Wunsch hatte, diese Situation zu dokumentieren, sondern auch eine Lösung für diesen Krisenzustand, das persönliche Unbehagen und den Konflikt zwischen Sprache, Wahrheit und Gesellschaft zu finden. Dies entspricht einer postmodernen Haltung, wie sie von Marzabal (1998: 85) beschrieben wird. Diesem zufolge besteht das grundlegende Merkmal des postmodernen oder manieristischen Films darin, dass immer nach dem Bild hinter dem Bild gefragt wird. Natürlich können wir dieses Bild hinter dem Bild als eine Metapher dafür verstehen, was im Bild ist, d.h. für die konstitutiven Bildelemente und für das Ziel, zu dem uns das Bild führen will. Hier liegt unserer Ansicht nach die Bedeutung der Analyse der materiellen Kultur der Filme von Wenders, denn es gibt Objekte, die nicht nur die Funktion von

reinen Requisiten und Komponenten erfüllen, die dem Schauplatz eigen oder technisch notwendig sind, sondern absichtlich und wiederholt in der Ästhetik von Wenders benutzt werden, wie z.B. Coca-Cola und die Jukebox, die nicht zufällig zu den begehrtesten Objekten der Kinder und Jugendlichen aus Wenders' Generation gehörten.

3. Begehrte Methoden

Wim Wenders wurde wegen seiner Filme und deren Qualität berühmt. Seine künstlerische Produktion beschränkt sich jedoch nicht auf seinen Beitrag zur Geschichte des Films, sondern geht sehr viel weiter: Kritiken, Fotos, Werbespots, poetische Fotobände, Drehbücher, Bücher mit Essays und Interviews und schließlich CDs – im Allgemeinen genauso prämiert wie die Filme – ergänzen sein Lebenswerk. Um festzustellen, welche die Wunschobjekte von Wenders sind, und um diese zu untersuchen, war es nötig, ein Korpus festzulegen, Filme und Objekte auszuwählen und Kriterien und methodologische Kategorien für die Analyse aufzustellen.

Fangen wir bei den Filmen von Wenders an, die untereinander sehr verschieden sind: Es gibt sowohl Kurz- als auch Langfilme, Spiel- und Dokumentarfilme, Filme in Schwarz-Weiß und in Farbe, Fernseh- und Kinofilme, europäische und, seit 1967, US-amerikanische Produktionen. Unser Vorhaben beschränkt sich auf die Langfilme in Schwarz-Weiß und die Farbfilme aus den ersten Jahrzehnten seines Schaffens, da diese Werke besondere ästhetische Elemente enthalten, spätere Arbeiten vorwegnehmen und deshalb repräsentativer für seine Laufbahn sind. Unsere Auswahl ist folgende: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971), sein erster Spielfilm in Farbe; *Alice in den Städten* (1973), der erste Spielfilm in Schwarz-Weiß; *Falsche Bewegung* (1975), der dritte Spielfilm (in Farbe), und *Der Himmel über Berlin* (1987), der achte Spielfilm (schwarz-weiß und in Farbe) und Höhepunkt seiner Laufbahn, was Auszeichnungen, Kritik und Rezeption betrifft.

Während unserer Untersuchungen richtete sich unsere Aufmerksamkeit auf industrialisierte Objekte des täglichen Gebrauchs (Mikroobjekte) im Film, d.h., dass architektonische Objekte oder Verkehrsmittel (Makroobjekte) ausgeschlossen wurden. Daraus ergab sich eine hohe Zahl von markanten Objekten. Wir gingen also einerseits von einer quantitativen Analyse aus, die die Objekte nach der Häufigkeit ihres Erscheinens in jedem der vier Filme auswählte, andererseits von einer qualitativen Analy-

se, die diese Objekte nach ihrer Relevanz und Ausdruckskraft bestimmte. Daraus ergab sich eine Taxonomie von thematischen Kategorien, deren Ursprünge auf die Filmographie von Wim Wenders selbst zurückgehen, genauer gesagt auf die vier genannten Filme. Diese Kategorien stehen außerdem in Verbindung mit anderen Begriffen, Ideen und Gefühlen, die, wenn sie hier zitiert werden, die Anwendung einer jeden Kategorie erweitern und die Analyse der Objekte bereichern: (1) Angst/Sessel, (2) Stadt/Fernseher und (3) Bewegung/Koffer.

- (1) *Angst*: eine Kategorie, die aus *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971) gewonnen wurde. Objekte: *Sessel*, Schaukelstuhl, Spiegel. Bezüge: Verzweigung, Unzufriedenheit, Innerlichkeit, innere Unruhe, Gefühl der Begrenztheit, Klaustrophobie, Unterdrückung, Enge.
- (2) *Stadt*: eine Kategorie aus *Alice in den Städten* (1973). Objekte: *Fernseher*, Fotoapparat, Radio, Zeitung, Jukebox, Foto, Postkarte, Notizheft und -block. Bezüge: Zivilisation, Kultur, Information, zwischenmenschlicher Kontakt, Komplexität, Konzentration, Ausdehnung.
- (3) *Bewegung*: eine Kategorie aus *Falsche Bewegung* (1975). Objekte: *Koffer*, Regenschirm, Schlüssel. Bezüge: unterwegs, Öffnung, Verkehr, Vergänglichkeit, Abreise, Ankunft, Trance, Wandel, Werden, Impuls, Kreisbewegung.
- (4) *Himmel*: eine Kategorie aus *Der Himmel über Berlin* (1987). Objekt: *Uhr*. Bezüge: Zeit, Raum, Uhrzeit, Chronologie, Ewigkeit, Schicksal, Geist, Flügel, Unbegrenztheit, Zeitlosigkeit.

Innerhalb dieses Fächers an begehrten Objekten wurden vier für unsere Studie ausgewählt und zwar: der Sessel, der Fernseher, der Koffer und die Uhr. Jedes dieser Objekte wurde als das repräsentativste seiner Kategorie angesehen, sowohl von der Häufigkeit her, mit der sie in den jeweiligen Filmen auftauchen (Resultat der quantitativen Analyse), als auch wegen ihres Auftauchens in ungewöhnlichen sowie in gewöhnlichen Situationen, was ihnen größere Relevanz und Ausdruckskraft im Ganzen des Werkes verleiht (Resultat der qualitativen Analyse). Neben den Kriterien der Relevanz (1) und der Ausdruckskraft (2) haben wir auch das der Funktionalität (3) in Betracht gezogen, um auch Nebensächlichkeiten auszuwerten und die Rolle der entsprechenden Objekte in den jeweiligen Filmen näher zu bestimmen.

- (1) *Das Kriterium der Relevanz*: Dieses Kriterium hängt zunächst von den Ergebnissen der quantitativen Analyse ab bzw. der Häufigkeit, mit der die Objekte im Film vorkommen. Ein Objekt, das sehr häufig erscheint bzw. vom Regisseur mit dieser Häufigkeit eingesetzt wurde, hat größere Chancen, zu einem privilegierten Gegenstand zu werden. Dasselbe kann bei einem Objekt passieren, das nur ein einziges Mal erscheint, jedoch besonders hervorgehoben wird. In einer zweiten Phase ist zu untersuchen, ob diese Objekte eine größere oder geringere Relevanz für den Kontext haben, in den sie gestellt wurden.
- (2) *Kriterium der Ausdruckskraft*: Dieses Kriterium geht auf Brechts Verfremdungseffekt² zurück: Es geht darum zu wissen, welchen Eindruck ein Objekt macht, ob es die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Aufnahme oder auf die Montage lenkt. Dieser Eindruck, den ein Objekt verursachen kann (als Gefühlsqualität – ein Merkmal der phänomenologischen Erstheit bei Peirce), kann sich auf verschiedene Weise bemerkbar machen. Deshalb haben wir die Ausdruckskraft in folgende Subkategorien unterteilt:
- (2.1) *Verfremdung*: eine Strategie, die auf dem Abweichen vom Standardgebrauch der Filmsprache beruht (im technischen Sinne, als Anordnung, Montage) und deren Ziel es ist, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf irgendeinen Aspekt dieses Objektes in einer bestimmten Szene zu lenken. So können die Objekte z.B. in ungewöhnlichen Aufnahmen auftauchen, bis hin zum Nonsense.
- (2.2) *Vereinzeln*: Genauigkeit, Sonderung, die das Augenmerk auf etwas Ungewöhnliches lenkt, wie z.B. ein *Close-up*, das so nahe ist und so lange dauert, dass es eine Verformung in der Erscheinung des Objektes hervorruft.
- (2.3) *Überraschung*: das Unvorhergesehene, das Bewunderung und/oder Schrecken verursacht. Der Schock, den die Anordnung eines bestimmten Objekts in der Szene verursachen kann. Das Überraschende enthüllt, was versteckt oder unbewusst war.
- (2.4) *Ekstase*: Erregung der Sinne und Gefühle, Begeisterung. Bei der Erzeugung von Erregung wird die Kommunikation konkret. Roland Barthes (1982) nennt diese Erregung im Bereich der Fotografie *Punctum*: dasjenige, das den Betrachter direkt berührt, was ins Auge fällt. Das *Punctum* eines Bildes ist nicht für alle Personen dasselbe, son-

² „[...] gilt der Vermittlung einer neuen künstlerischen Wahrnehmungsweise, mit der die alltägliche, automatisierte Wahrnehmung negiert und wieder der unvoreingenommenen ‚Empfindung der Dinge‘ zugeführt wird [...]“ (Knopf 2004: 684).

dem hängt von einem besonderen Interesse an ihm ab. Im Anschluss daran können wir davon ausgehen, dass auch im Film Szenen vorkommen, in denen die Objekte die Wirkung eines *Punctums* haben, bei dem die Aufmerksamkeit des Zuschauers so sehr angezogen wird, dass Ekstase die beste Übersetzung für das dabei entstehende Gefühl ist.

(3) *Kriterium der Funktionalität*: Ein relevantes und ausdrucksstarkes Objekt übt sicherlich eine oder mehrere Funktionen im Film aus. Für das Kriterium der Funktionalität haben wir die folgenden Subkategorien geschaffen:

(3.1) *Szenische Funktion*: Die trivialste Funktion, die ein Objekt in einem Film ausüben kann. Sie hat mit der Schaffung und Anpassung der Szene an eine bestimmte Atmosphäre zu tun. Es handelt sich also um ein reines Requisit.

(3.2) *Semantische Funktion*: Hier wird versucht, eine Bedeutung (einen Interpretanten) zwischen dem Objekt (als Gegenstand) und dem Bild (als Zeichen) herzustellen. Dies hat mit dem Verhältnis von Denotation und Konnotation sowie mit den metaphorischen, metonymischen und synekdochischen Möglichkeiten der Filmmontage zu tun (Monaco 1980).

(3.3) *Synästhetische Funktion*: Es handelt sich hier um das Erwecken von Sinneseindrücken im Allgemeinen, im Gegensatz zu anderen Eindrücken, die das Objekt normalerweise hervorruft. Die synästhetische Funktion hat auch Appellcharakter, da sie unsere Wahrnehmung stark berührt, indem sie u. a. unser visuelles, verbales, chromatisches, olfaktorisches und musikalisches Repertoire aktiviert und Emotion und Betroffenheit hervorruft.

(3.4) *Referenzielle Funktion*: Sie verweist auf andere Künste, Sprachen und außerfilmische Zusammenhänge. In Anlehnung an die gleichnamige Funktion innerhalb der Studien über Intertextualität (Broich/Pfister 1985) misst diese Funktion die Eingliederung und Kennzeichnung von Bezügen zu anderen „Texten“. Diese Funktion kann dadurch höhere Intensität erlangen, dass ein anderer Text stärker erwähnt, thematisiert oder interpretiert wird. Je nach Grad dieser Intensität lassen sich intermediale Berührungen ausmachen, nämlich wenn durch den Kontakt mit anderen Kommunikationsmitteln Bedeutungen geschaffen werden (Rajewsky 2002).

(3.5) *Dialogische Funktion*: Diese bezieht sich auf die Rekontextualisierung der Referenz. Dieses Kriterium geht auf die Bachtinschen Prin-

zipien des Dialogismus zurück, um die Spannung zu bestimmen, die aus der Konfrontierung der Bedeutung der Referenz im ursprünglichen Kontext mit der Bedeutung im Film (neuer Kontext) hervorgeht. Nach Malaguti (1998: 41) „[...]stellt die Referenz eine dialogische Spannung dar, wenn eine kritische Stellungnahme durch ihre Rekontextualisierung stattfindet. Wenn der frühere Kontext lediglich bestätigt wird, weist die Referenz einen geringen Grad an intertextuellem Dialog auf“.

- 3.6) *Ideologische Funktion*: Im Sinne des Marxismus ist Ideologie die Gesamtheit der in Theorie, Kultur und Institutionen vorhandenen Ideen. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie ihren materiellen, den Bedürfnissen und Interessen innewohnenden Ursprung, wie er den wirtschaftlichen Produktionsverhältnissen innewohnt, ignoriert und damit den herrschenden Klassen zugute kommt. Es geht hier um die Gesamtheit der sozialen Bewusstseinsformen, einschließlich der Ideen, welche die ökonomische Herrschaft der herrschenden Klasse (bürgerliche Ideologie) legitimieren und auch die Gesamtheit der Ideen, die die revolutionären Interessen der beherrschten Klasse (proletarische oder sozialistische Ideologie) betreffen. Außerdem gehört hierzu das unabhängige Gedankengut (Glauben, Traditionen, Prinzipien und Mythen), das von einer sozialen Gruppe getragen wird, welche ihre eigenen Interessen und institutionellen Verpflichtungen reflektiert, rationalisiert und vertritt, seien sie moralischer, religiöser, politischer oder wirtschaftlicher Art. Es handelt sich also um philosophische, soziale und politische Überzeugungen eines Individuums oder einer Gruppe.
- 3.7) *Selbstreflexive Funktion*: Sie bezieht sich auf das Verhältnis des Autors zu seinem eigenen Film. Unter diesem Kriterium verstehen wir die Relevanz von Einschüben persönlicher Elemente des Autors in den Film und ihr Erscheinen auf der Leinwand. Es ist also von dem Verhältnis innerer Elemente zur äußeren Wirklichkeit die Rede.
- 3.8) *Ästhetische Funktion*: Diese Funktion betrifft formale Aspekte des Designs der Objekte. Sie hat sowohl mit der konstitutiven Materialität der Objekte in ihrer Form, Farbe, Konsistenz, ihrem Material, ihren Ausmaßen und ihrer Funktionalität zu tun, als auch mit der ästhetischen Tendenz, in die sie eingebettet sind und durch die wir die künstlerische Absicht, die theoretischen Voraussetzungen und die kulturellen Ursprünge der ästhetischen Äußerung erkennen. Das Design der Objekte maßt sich nicht an, für immer bedeutsam zu sein,

sondern versteht sich als Ausdruck einer gegebenen Kultur und einer bestimmten Zeit – es reflektiert den Zeitgeist. Auch für die Erkenntnis des Zeitgeistes, von dem die Objekte durchdrungen sind, kommt diese Funktion zum Tragen.

Die hier vorgeschlagenen Kriterien sind die ersten Schritte hin zu einer Typologie zur Differenzierung und Bewertung des visuellen Auftretens von Objekten in einem fiktionalen Umfeld.

4. Die Analyse des Begehrens

So wie in der Linguistik weist auch die junge Wissenschaft vom Bild Beziehungen zur Übersetzung im weiteren Sinne auf. Es handelt sich dabei um die Transkription und Transponierung von Elementen von einem Kontext in einen anderen, wobei die Bedeutung des letzteren von der des ursprünglichen Kontextes vorbestimmt ist. Dieser ist seinerseits, allerdings verdeckt, Teil des neuen Kontextes. Wetzel (2002) behauptet, dass „[...] in den Bildern auch die Sichtbarkeit [...] durch visuelle Kondensierung ‚transdeterminiert‘ ist. [...] Jedes Bild enthält also das Material eines anderen Bildes, während es gleichzeitig ein neues Bild bietet usw.“ Wir stellen unsere Arbeit in diesen Kontext, in den Kontext der Semiose: Wenn wir die Objekte im Film sehen, stehen wir lediglich vor dem Bild (Zeichen) dieses Objektes, vor der Idee dieses Objektes, die visuell umgeformt und gemäß den technisch ökonomischen Verhältnissen der Zeit auf die Leinwand übertragen wurde. Das Zeichen-Objekt der Leinwand ist also nur teilweise ein Objekt der Realität, denn es trägt Daten mit sich, die über eine Ästhetik des Wirklichen hinausgehen und die innerhalb der Struktur des fiktionalen Bildes, in unserem Fall des Spielfilms, entstehen.

4.1 Sessel

Die hier untersuchten Filme stammen aus den siebziger und achtziger Jahren. Die ästhetische Tendenz, die diese Zeit kennzeichnet, ist die Postmoderne mit ihrer Aversion gegen die utopische Absicht der Moderne, eine universelle Ästhetik zu finden, und mit ihrer Vorliebe für die Hervorbringung von spielerischen, farbigen und unterhaltsamen Objekten. Dennoch ist das Design der Objekte dieser Filme auch ein Reflex der vorangegangenen

nen Tendenzen, eben der deutschen Moderne und des deutschen Funktionalismus. Der Geist der Moderne, wie er für den Wiederaufbau Deutschlands in der Nachkriegszeit kennzeichnend ist, gründet sich auf Nützlichkeitsdenken, Schmucklosigkeit, Anwendung von metallischen und synthetischen Stoffen in der Architektur wie im Design. Stilistisch gesehen zielt er auf Einfachheit, Sauberkeit und Reinheit ab und zwar durch die Verwendung von geometrischen Formen, Rechtwinkligkeit, Modulierung, klare Farbgebung (besonders Schwarz und Weiß) und technischen Materialien. Das Erbe des deutschen Funktionalismus, der beherrschenden Theorie der Moderne, bildet die strukturelle Grundlage, auf der das Industrie-Design des Bauhauses (1919) und der Hochschule für Gestaltung Ulm (1953) bis zu deren Höhepunkt im Jahre 1960 aufbauten. Die Filmobjekte zeichnen sich durch formale und farbliche Nüchternheit aus und spiegeln auf diese Weise den deutschen Zeitgeist wider. Mit den Sesseln in den Filmen ist es nicht anders, denn schließlich „ist die Zusammenstellung des Mobiliars ein getreues Bild der familiären und gesellschaftlichen Strukturen einer Epoche“ (Baudrillard 2002: 21).

Die Ruhesessel fallen in den Filmen von Wenders auf, nicht weil sie funktionale Objekte im Sinne der szenischen Funktion wären, deren Nützlichkeit ins Auge fällt, sondern weil sie eine verringerte oder gar verweigernde Zwischenmenschlichkeit betonen. In ausgeklügelte bequemen Sesseln sitzend, mit großzügig abgewinkelter Neigung der Lehne und einer vertieften Sitzfläche (ästhetische Funktion), sehen die Personen sich nicht mehr genötigt, den Blickkontakt mit den anderen beizubehalten. Die Haltung des Körpers in einem solchen Sessel lädt geradezu dazu ein, den Blick schweifen zu lassen oder einfach abzuwenden. Entspannung des Körpers und Absonderung der Seele (semantische Funktion) – das ist die Funktion der althergebrachten Ruhesessel in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971), *Falsche Bewegung* (1975) und *Der Himmel über Berlin* (1987). Der genau neben dem Bett stehende Schaukelsessel aus dunklem Holz und mit rot-schwarz kariertem Bezug nimmt eine Schlüsselstellung im Zimmer der von Bloch ermordeten Kinokassiererinnen ein. Mit seiner hohen geneigten Lehne und seinen Armlehnen ist er die ideale Sitzmöglichkeit zum Ausruhen des Körpers und für die Aktivitäten des Geistes. In den Szenen im Innern des Zimmers wird dieser Sessel ständig von der Kamera fokussiert (Vereinzelung). Zu einer ähnlichen Situation kommt es in *Falsche Bewegung* (1975) in einem der Räume des Hauses, wo Wilhelm und seine Freunde den Industriellen besuchen. Dort befindet sich ein Sessel mit weißen Armlehnen aus Holz und vorwiegend roten und weißen Streifen.

In *Der Himmel über Berlin* (1987) tauchen zwei Sessel mit großer Ausdruckskraft in verschiedenen Momenten des Films auf. Zunächst der elegante Sessel am oberen Ende einer Treppe der Bibliothek. Mit seinem Metallgerüst, schwarzem Lederbezug, geraden und einfachen Linien ist er das Abbild der in den Filmen vorherrschenden modernistischen Ästhetik und Motiv für einen lang andauernden *Close-up*, obwohl niemand ihn benutzt (Vereinzelung). Strategisch am oberen Ende der Treppe platziert, verschafft er dem Alten, der die Last der Zeit spürt und sich auf ihn setzt, nicht nur Entspannung, sondern auch dem Zuschauer den Genuss des magischen Innern der Bibliothek, die harmonisch von Büchern, Menschen und Engeln bevölkert ist (synästhetische Funktion). Noch in das monochromatische Berlin eingetaucht,³ führen uns die „Flügel des Begehrens“⁴ zum Alten und zu dessen Suche nach seiner Zeit, die ihm mit dem Ende des Potsdamer Platzes während seiner Jugend verloren gegangen ist. Mitten auf einem verödeten und verlassenen Platz setzt er sich auf einen geräumigen altmodischen Sessel mit breiten Armlehnen (Überraschung). Das Design des Sessels, der Sessel, die Gedanken des Alten, der Alte: entspannt, vergessen, verloren.

In *Alice in den Städten* (1973) setzt sich das Mädchen in der Halle des Flughafens auf einen Sessel mit einem an der Armlehne befestigten Fernseher, wie er für einen Wartesaal üblich ist. In diesem Fall ist das Design des Sessels nicht dazu angetan, den Blick abzulenken, sondern ihn, im Gegenteil, auf den Fernseher zu richten. Es handelt sich nicht um einen bequemen tiefen Sessel mit geneigter Rückenlehne, sondern er ist härter, sowohl im Material als auch in der Form. Er nimmt den Körper auf und hält ihn für begrenzte Zeit gespannt, um die Bilder des Fernsehers aufzunehmen. In der fiktionalen Wirklichkeit der hier untersuchten Filme nimmt der Sessel die Rolle des für die Kategorie der Angst repräsentativen Objekts ein. Metaphorisch schließt er in seiner Gestalt selbst die Gefühle der Unzufriedenheit, der Verinnerlichung und der Enge ein.

³ *Der Himmel über Berlin* (1987) wurde sowohl in Schwarz-Weiß als auch in Farbe gedreht. Die hervorragende Fotografie des Films trägt die Handschrift des Franzosen Henri Alekan. Wenders erweist ihm seine Anerkennung, indem er den im Film auftauchenden Zirkus „Alekan“ nennt.

⁴ Anspielung auf die Titel der ausländischen Versionen dieses Films, vgl. Anm. 1.

4.2 Fernseher

Die Gegenwart der Medien ist von großer Bedeutung in den Filmen von Wenders. Der quantitativen Analyse zufolge sind die Kommunikationsmittel die am häufigsten vorkommenden Objekte in allen seinen Filmen. Sie üben verschiedene Funktionen aus und ermöglichen eine sehr viel umfassendere kritisch-kulturelle Interpretation als die, die wir uns hier vorgenommen haben. Im Rahmen unseres Ansatzes ist erstens die szenische Funktion hervorzuheben, wenn nämlich die Gegenstände in verschiedenen Ausführungen in einem alltäglichen Umfeld angesiedelt werden, wo man sie auch normalerweise antrifft: Fernseher und Radios befinden sich in Wohnzimmern, Bücher und Zeitungen in Regalen, auf einem Tisch oder neben dem Sessel eines Protagonisten, das Kino in den Straßen einer Stadt, durch die die Hauptfigur streift. Zweitens die semantische Funktion, wenn die Objekte wie die Schauspieler eine Rolle übernehmen. Drittens die synästhetische Funktion, wenn die Objekte bei den Darstellern des Films Sinneseindrücke hervorrufen, die ihre Wahrnehmungen von der Welt und von sich selbst schärfen. Und viertens die referenzielle Funktion, wenn vorangegangene Filme dem Zuschauer ins Gedächtnis gerufen werden.

Das Beispiel, das am besten das Kriterium der Ausdruckskraft erfüllt, ist die Szene in *Falsche Bewegung* (1975), in der die Reisegruppe im Wartezimmer des Industriellen ist und man den Fernseher in seinem Plastikschutz eingewickelt sieht, als wenn er noch nicht ganz ausgepackt worden wäre. Das Merkwürdige ist, dass er eingeschaltet, aber nicht auf einen bestimmten Kanal eingestellt ist, so dass wir den Bildschirm nur in Blau und Grau flimmern sehen. Zwar erfüllt er die szenische Funktion – die Anwesenheit eines Fernsehers in einem Wohnzimmer ist etwas Selbstverständliches –, aber der flimmernde, auf keinen Kanal eingestellte Bildschirm erfüllt auch eine dialogische Funktion in dem Sinne, dass seine Kontextualisierung auf eine Kritik der Realität außerhalb des Films verweist: auf einen Konsumgegenstand, der seinen ursprünglichen Zweck, nämlich zu informieren und zu unterhalten, eingebüßt hat und Teil des Alltags geworden ist, in welchem er lediglich einen leeren Raum einnimmt. Dieser kritische Aspekt wird deutlicher, wenn wir die Szene mit einem Thema in Beziehung setzen, das von den Darstellern diskutiert wird: die Einsamkeit in Deutschland. Die synästhetische Analyse zeigt, dass der Fernsch Bildschirm im Haus des Industriellen zwar keine Bilder zeigt, aber ein Gefühl der Gereiztheit hervorrufen und mit seinem bläulichen Weiß die Oberflächlichkeit der Umgebung noch potenziert.

In diesem Zusammenhang ist an eine Szene in *Alice in den Städten* (1973) zu erinnern, in der es zur Zertrümmerung eines Fernsehers kommt: In seinem Hotelzimmer sitzend sieht Philipp fern und schläft bald darauf ein. Eine Montage zeigt, wie er von dem Inhalt des im Fernsehen Dargestellten träumt. Wir können sehen, wie Bilder und Töne des Fernsehens in seinen Geist eindringen und auf seinen Traum einwirken. In einem Akt des völligen Kontrollverlustes und der Gereiztheit schlägt er auf den Fernseher ein und zertrümmert ihn, als wenn er gegen ein fremdes Wesen kämpfen würde (Überraschungsfunktion). Aber da der Fernseher ein unbelebter Gegenstand ist, ist seine Wirkung weitgehend vom persönlichen Zustand Philipps abhängig und erlangt eine synästhetische Funktion, indem er Sinnesindrücke stimuliert und die Laune der Darsteller wie im Fall von Philipp verändert, oder indem er einfach ihre Regungen mitmacht. So hat der Fernseher für Alice eher eine semantische als eine synästhetische Funktion, denn er ersetzt durch seine Bilder das Fehlen der Mutter. Während der Wartezeit auf dem Flughafen vergnügt sich Alice damit, es sich im Sessel bequem zu machen, an dessen Armlehne mittels eines Gestells ein kleiner Fernseher befestigt ist. So setzt sich Alice nicht einfach nur und sieht fern, sondern tut dies umgeben vom Sessel, von der Vorrichtung und vom Fernseher selbst. Hier steht der Fernseher in einem positiven Kontext und bekommt einen fast menschlichen Wert, indem gezeigt wird, wie das Gerät „Gesellschaft leisten“ kann und damit, und sei es auch nur für ein paar Minuten, das durch das Fehlen der Mutter entstandene Vakuum ausfüllen kann. Andere Szenen, in denen der Fernseher dieselbe Funktion übernimmt, sind diejenigen, in denen Alice und Mignon vor dem eingeschalteten Fernseher einschlafen.

In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1973) leistet das Fernsehen, das unmittelbar nach der Erdrosselung der Kinokassiererin durch Bloch gezeigt wird, ebenfalls Gesellschaft, um sich jedoch bald danach in den Zeugen eines Verbrechens zu verwandeln. Diese Interpretation wird durch die Verfremdung ermöglicht, die die Montage der Szene bei uns verursacht: Beim Aufwachen aus seiner mörderischen Trance sucht Bloch mit misstrauischem Gesichtsausdruck den Raum mit den Augen nach Indizien seiner Schuld ab. In diesem Augenblick streift die Kamera durch das Zimmer, fokussiert eine wuchernde Pflanze und bleibt an ihrer Seite an einem Fernseher mit weißer Verkleidung hängen. Die Intensität der semantischen Funktion wird in diesem Fall ästhetisch verstärkt, denn die weiße Farbe ist ein Symbol für Reinheit und Neutralität. Danach sehen wir, wie Bloch von einigen Objekten seine Fingerabdrücke abwischt.

Auch bei anderen Gelegenheiten übernimmt der Fernseher die Funktion eines referenziellen Kennzeichens. In seiner scheinbar szenischen Funktion verwandelt Wenders den Fernseher in ein Palimpsest und blendet mit Hilfe von Fernsehbildern Botschaften und Zitate aus anderen Filmen ein. Durch das Medium Fernsehen tritt also das Medium Film in einen Dialog mit der filmischen Tradition. Diese Technik kann mit dem kritischen Bewusstsein des Filmemachers hinsichtlich seiner eigenen Kunst in Beziehung gesetzt werden, denn heutzutage wird der Film hauptsächlich über das Fernsehen rezipiert; und wenn dies einerseits bedeutet, dass man den Film auf einer unangemessenen Projektionsfläche sieht, so heißt das gleichzeitig, dass man über das Fernsehen mehr Filme sieht, als die Kinos bieten können. Im ersten Film von Wenders, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971), ist die referenzielle Funktion des Fernsehens noch viel weniger intensiv als z.B. in *Falsche Bewegung* (1975). Im ersten Film geht Bloch häufiger ins Kino, wenn er einen Film sehen will, und schaltet das Fernsehen ein, wenn er sich über reale Ereignisse informieren will (Nachrichten, Fußballspiele). Im zweiten wohnen wir zusammen mit den Darstellern verschiedenen Szenen aus dem Film *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) von Jean-Marie Straub bei. In *Alice in den Städten* (1973) und *Der Himmel über Berlin* (1987) finden wir ähnliche Szenen, so z.B. wenn Philipp mit Lisa im Hotel ist und im Fernsehen Filme und eine Sendung mit Künstlergesichtern sieht oder Peter Falk im Fernsehen in einer Szene gesehen wird, in der er selbst mitspielt.

Wie wir gesehen haben, sind die Szenen mit Fernsehern in den ausgewählten Filmen unterschiedlich. Sie zeigen das Fernsehen einmal als eine moderne Erfindung voller Möglichkeiten, ein anderes Mal als ein destabilisierendes Element und schließlich als einen unnützen Gegenstand. Der Fernsehapparat ist eine der Ikonen der Serienproduktion, ein Gegenstand ohne jeden persönlichen oder handwerklichen Wert, der überall zu finden ist, sowohl im öffentlichen als auch im privaten Bereich, der zu jedem Preis und in verschiedenen Ausführungen erworben werden kann und der Übertragungen in jeder Sprache und allen Farben verwirklicht. Während das Fernsehen das Individuum einerseits isoliert und es ihm ermöglicht, von der äußeren Welt Kenntnis zu nehmen, um in einer fast schon gesellschaftsfeindlichen Haltung das Haus nicht zu verlassen, ist es andererseits eine demokratische Plattform, die in gleichmäßiger und geordneter Weise von der Gesellschaft hervorgebrachte komplexe Informationen aufnimmt und ausstrahlt. Als Vertreter der Kategorie *Stadt* zeichnet das Fernsehen

ein Bild von den besten und von den schlechtesten Seiten der Gesellschaft und ist folglich ein Objekt, das voller Widersprüchlichkeiten steckt.

4.3 Koffer⁵

Eine Reihe von Filmen von Wim Wenders handelt von Reisen. *Road movies* neigen dazu, für die Straße typische Motive und Figuren zu zeigen. Während die Vorstellung von der Reise, die erst mit ihrem Abschluss verwirklicht ist, zunächst etwas unfassbar und abstrakt erscheint, ist der Koffer ein konkretes und greifbares kulturelles Element, das die Vorstellung von der Reise übersetzt und gegebenenfalls vorwegnimmt. Das Zeichen „Koffer“ impliziert ein anderes Zeichen, nämlich Reise, als sein Korrelat. Aber obwohl wir davon ausgehen, dass es sich um bildhafte Korrelate handelt, die demselben semantischen Feld angehören, sind wir der Meinung, dass der Koffer – neben seinen Artgenossen wie der Truhe, der Reisetasche, dem Rucksack – der Vorstellung der Reise untergeordnet ist. Innerhalb der Thematik des Reisens taucht unweigerlich der Koffer auf, ähnlich wie das Fortbewegungsmittel, die Fahrscheine, Hotels usw. Andererseits ist der Koffer als Objekt jedoch *das* klassische Reiseutensil, sozusagen das Objekt aller Objekte, da es andere Objekte enthält und in sich trägt. Da es sich um ein persönliches Objekt handelt, kann der Koffer sehr viel von der Persönlichkeit seines Besitzers enthalten, wenigstens von einem bestimmten Augenblick seines Lebens. So können wir die Eingangsszene von Hitchcocks *Marnie* als markant und unvergesslich interpretieren, da hier eine Tasche in kräftigem Gelb in den Vordergrund gerückt wird, die ein Gegenstand der Protagonistin des Films ist, einer Schwindlerin und Kleptomanin. Schließlich ist die Farbe „die Metapher der als Index verwendeten kulturellen Bedeutung“ (Baudrillard 2002: 38).

Die Koffer von Mignon in *Falsche Bewegung* (1975) und Marion in *Der Himmel über Berlin* (1987) erfüllen zwar auch ihre szenische Funktion, aber ihr ästhetischer Wert ist größer: beide tragen große Reisetaschen mit Schulterriemen aus Leder oder Stoff und spiegeln auf diese Weise das unstete Leben ihrer Figuren wider. Der kleine Koffer von Wilhelm in *Falsche Bewegung* (1975), ein schwarzes Modell mit Metallbeschlägen und steifem Leder, fungiert auch wie die Übersetzung seiner verschlossenen Persönlichkeit. Das Modell ist eine Mischung aus einem Reise- und einem

⁵ „Koffer“ ist die Übersetzung des portugiesischen „mala“, dessen Bedeutungsfeld jedoch umfassender ist und auch jede Art von Reisetasche bezeichnen kann. Anm. d. Übers.

Aktenkoffer und erinnert an einen Agentenkoffer. Mit seinem beigen Regenmantel sieht Wilhelm eher wie ein Reisender in offizieller Mission als wie ein angehender Schriftsteller aus. Die Figur Wilhelms mit seinem diskreten Erscheinungsbild ist gewissermaßen ein Beispiel für die dominierende Ästhetik im Film und in der Gesellschaft, indem sie eine gemäßigte Form des Flower-Power-Stils der sechziger Jahre reflektiert, im Gegensatz zu einem nüchterneren Stil.

Bei den ausgewählten Filmen war das quantitative Kriterium nicht entscheidend. Dasselbe lässt sich nicht vom Kriterium der Relevanz sagen, denn, wie wir schon anfangs darlegten, rückt der Koffer den Film in die Nähe des *Road movies*. Und tatsächlich sehen wir, wie Wilhelm mit dem Zug seine Geburtsstadt verlässt, wie Alice von einem Land zum anderen reist, um ihre Familie zu treffen, wie Bloch in einem Hotel ankommt und wie Marion durch die Stadt zieht, nachdem sie sich von ihren Begleitern verabschiedet hat. Das *Road movie* ist bei Wenders präsent und das Erscheinen von Objekten dieses Genres bestätigt dies. Dennoch dehnt Wenders die Bedeutung dieser Gattung aus, wenn er seine Filme mit dem Zeitgeist in Berührung kommen lässt und Personen zeigt, die sehr viel mehr mit ihrer inneren geistigen Reise beschäftigt sind als mit der Reise als solcher. Der Ablauf und das Ziel der Reise scheinen nicht wichtiger zu sein als die inneren Bewegungen der Figuren selbst; es sind Indexe eines persönlichen Wandels. Wenders kehrt sozusagen den Gehalt des *Road movies* um, da es bei diesem Genre ursprünglich darum ging, den Reisenden im Verlauf seiner Reise im Sinne einer Suche und Eroberung neuer Territorien auf die Probe zu stellen. In der Gegenwart besteht die Suche hauptsächlich darin, nach sich selbst zu suchen bzw. nach etwas, das seine Existenz rechtfertigt.

Als Beispiel für diese innere Suche können wir eine Szene aus *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971) heranziehen, in der die Ausdruckskraft des Koffers einen hohen Grad erreicht und zwar sowohl auf dem Weg der Verfremdung als auch dem der Vereinzelung. Im Allgemeinen erscheint der Koffer selten in diesem Film und er erfüllt eher eine rein szenische Funktion. Dennoch erregt eine Gesamtaufnahme, die den Koffer hervorhebt, unsere Aufmerksamkeit besonders und verleiht dem Kriterium der Ausdruckskraft ein spezielles Gewicht wegen der ungewöhnlichen Szene, die sich hier abspielt. Eine der ersten Gesten Blochs beim Betreten des Hotels besteht darin, dass er den Koffer neben sich auf den Schalter der Rezeption stellt, sodass er in den Vordergrund in der linken unteren Ecke der Leinwand rückt und ein kleines tragbares Fernsehgerät einschaltet, das

er dort vorfindet. Der Koffer, in dem sich die persönlichen Objekte Blochs befinden, wird unbedeutend im Vergleich zum Fernseher, einem völlig unpersönlichen Objekt, über das das Subjekt – der Zuschauer – keine Macht hat und von dem er im Gegenteil fast beherrscht wird. Anscheinend schaltet Bloch den Fernseher in einem verzweifelten Akt der Suche nach etwas ein, nach einer Spur oder einem Hinweis, der ihm die nächsten Schritte zeigt, die er zu machen hat.

Mit dem Koffer der Protagonistin in *Alice in den Städten* (1973) steht es anders. In diesem Film erregt die Ausdruckskraft des Koffers unsere Aufmerksamkeit durch den Effekt der Überraschung, wodurch seine semantische Funktion betont wird: Das Mädchen Alice sieht den Koffer als das vertrauteste Objekt seiner Umgebung, fast wie ein Objekt mit Gefühlswert, oder als eine Verlängerung ihrer selbst. In den Momenten äußerster Spannung lehnt sie sich an den Koffer an, umarmt ihn und stützt sich auf ihn, wie sie es auch mit ihrer verschwundenen Mutter täte. Im Amsterdamer Hotel bleibt der Koffer lange Zeit auf dem Bett, sogar während sie schläft. Alice ist die einzige Person im Film, die ihren Koffer aufmacht. Bei diesen Gelegenheiten geht es darum, ein Kleidungsstück herauszunehmen. In diesen Momenten hat der geöffnete Koffer einen ausgeprägt synästhetischen Charakter und nimmt sowohl für Alice als auch für uns Zuschauer die Rolle eines Katalysators von Gefühlen an. Wir werden darauf neugierig gemacht, was im Koffer ist, vielleicht phantasieren wir sogar und nehmen Bilder vorweg, die gar nicht erscheinen. Der offene Koffer regt uns dazu an, Bilder zu sehen und uns zu fragen: Was sucht Alice? Was wünscht sie? Wir fühlen, wie Alice die Stoffe im Koffer berührt und sehen durch ihre Augen Kleider und Farben. Das Mädchen seinerseits ist darauf aus, die Aufmerksamkeit Philipps auf sich zu lenken, und deshalb wählt sie mit Bedacht ein Kleid. In diesem Zusammenhang wird uns ein anderer Sinn des Koffers enthüllt: Der Koffer als ein Objekt, das Indexe unserer Ursprünge enthält und alles, was wir in einem weiteren Sinne mit uns herumtragen: unser kulturelles, moralisches, biologisches und soziales Erbe, dem wir alles entnehmen, um zu leben und zu überleben. Deshalb macht Alice den Koffer auf und nimmt aus ihm ein Kleidchen, mit dem sie zarter und weiblicher wirkt.

In *Der Himmel über Berlin* (1987) ist die Rüstung von Damiel, das einzige Gepäckstück, das vom Himmel fällt, von großer Ausdruckskraft aufgrund der Verfremdung; die semantische Funktion wird bis zum Äußersten getrieben, da in diesem Film die Rüstung eine Metapher des himmlischen Koffers ist. Wenn Damiel zum Menschen wird und seine irdische Reise

beginnt, ist sein Koffer bzw. sein Gepäck der Brustteil einer mittelalterlichen Rüstung, deren Zweck der körperliche Schutz des Ritters auf seinen Ausfahrten und in seinen Kämpfen ist. Damiel besitzt nichts weiter als sein eigenes Sein und alles, was er als Engel gelernt hat, wobei seine Rüstung dazu dient, sein Wesen als Engel vor den Menschen zu schützen. Damiel beschließt, die Rüstung gegen andere Accessoires einzutauschen, die sein Überleben in seinem irdischen Dasein garantieren: Uhr, Hut, Mantel und Krawatte. Das Eintauschen seines Gepäcks gegen diese Objekte besiegelt seine Umwandlung und seine Stilisierung zum Menschen.

Wie unsere Analyse zeigt, ist der Gebrauch des Koffers ausdrucksvoll und relevant im Sinne der semantischen und synästhetischen Funktion und unterstreicht die Kategorie *Bewegung* durch die äußeren (zeitlich-räumlichen) und inneren (individuell-persönlichen) Veränderungen. Als Gegenstand des persönlichen Gebrauchs und durch seine Eigenschaft als Behälter verleihen der Koffer und seine Artgenossen den Räumen und Figuren eine Stimmung der Spannung und Überraschung: Man weiß nie, ob der Koffer geöffnet wird und was aus ihm herauskommt.

4.4 Uhr

Uhren (Armband-, Taschen-, Wand- und öffentliche Uhren) sind ausgesprochen emblematische Objekte, sind Messinstrumente der Regelmäßigkeit, Symbole der Dauer und Verinnerlichung der Zeit. Sie erscheinen an besonderer Stelle in allen erwähnten Filmen. In *Alice in den Städten* (1973) benutzen sowohl Alice als auch Philipp eine Armbanduhr und treten in Szenen auf, in denen dieser Gegenstand an Ausdruck gewinnt. Die erste relevante Szene ist die, in der das Gesicht Alices am Flughafen im Vordergrund erscheint und zwar von einer Reihe von Wanduhren „eingerahmt“, die die unterschiedlichen Uhrzeiten in verschiedenen Städten der Welt zeigen und auf die Unterschiede in der inneren Zeit der Figuren verweisen. Philipp benutzt eine traditionelle Armbanduhr: ein rundes Ziffernblatt mit gut lesbaren Zahlen und einem Armband in schwarzem Leder. Er trägt die Uhr die ganze Zeit und zieht sie auch beim Schlafen nicht aus. Dieses Objekt beansprucht ausgedehnte *Close-ups* (Vereinzelung). Auch Alice benutzt eine Armbanduhr und schaut nach ihr wie jemand, der eine Antwort für das Nichtvergehen der Zeit sucht, einer Zeit, die ihr die Mutter und ihre Familie nicht wiederbringt (semantische Funktion). Hier finden wir auch für die Filme von Wenders typische Szenen: *Close-ups* der großen runden

Uhren (immer in Schwarz-Weiß), wie sie an Bahnhöfen und Bushaltestellen üblich sind (szenische Funktion). Da sie zum Genre des *Road movies* gehören, taucht in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971), in *Alice in den Städten* (1973) und in *Falsche Bewegung* (1985) die klassische Szene der vergehenden Zeit auf, in der Bahnhofsuhren fokussiert werden.

In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971) bringt Bloch die Kassiererin um und starrt danach lange auf seine Armbanduhr (wieder ein rundes klassisches Modell mit schwarzem Lederarmband) wie jemand, der ganz genau die Bedeutung dieses Augenblicks festhalten will. Es fällt auf, dass der Protagonist, der ebenfalls seine Uhr nachts nicht auszieht, sie immer mit nach innen gekehrtem Zifferblatt benutzt, so als wollte er die Zeit verdecken und verheimlichen.

In *Alice in den Städten* (1973) arbeitet Wenders mit der Präsenz der Umgebung von Uhren wie z.B. der Küche und ist immer bemüht, sie in die Szene einzubeziehen und sie zu den Figuren in Beziehung zu setzen. Die Wanduhr, die am oberen Teil der Leinwand erscheint, kontrolliert die Figuren und verschlingt sie wie einen Leckerbissen. Die schwere alte und ungewöhnlich große Wanduhr aus dunklem Holz im unaufgeräumten Haus des Industriellen in *Falsche Bewegung* (1975) ist ein Gegenstand, der Raum einnimmt und dem Ambiente einen bestimmten Charakter verleiht. Schließlich ist „das alte Objekt in der genauen Bedeutung des Wortes immer ein Familienporträt“ (Baudrillard 2002: 83).

In *Himmel über Berlin* (1987) koexistieren Figuren, die in einer differenzierten Zeitmessung leben: die Engel in der Ewigkeit und die Menschen in ihrer sozialen und kulturellen Zeit. Unter den Menschen scheint es jedoch auch verschiedene Zeitbegriffe zu geben, die zu unterschiedlichen Weltansichten führen. Daniel verliebt sich in Marion, eine einsame Trapezakrobatin, was ihn dazu bringt, seinem Zustand als Engel zu entsagen. Und als Mensch wird Daniel den Farben und Geschmackseindrücken der Welt ausgesetzt, angefangen bei den Graffiti auf der Mauer, die Berlin (und Deutschland) teilt. Hieraus lässt sich eine einfache Metapher ableiten, da die Mauer die Stadt und damit zwei Lebensstile teilt, das Geistige und das Körperliche, die Zeitlosigkeit und die Zeitordnung voneinander trennt. Der Alte greift auf die Bibliothek zurück, um der Geschichte Berlins und seiner eigenen Geschichte einen Sinn zu entnehmen: die Bibliothek und der Alte als Wächter eines kollektiven Gedächtnisses; später dann in den Erinnerungen in der Nähe der Mauer und des Potsdamer Platzes, auf der Suche nach seiner eigenen Zeit. Die Benutzung des Raumes als Marke der Zeit ist ein Kunstgriff, mit dem Wenders den ganzen Film hindurch arbeitet. Auch

die Gegenwart von Uhren ist für den Film relevant. Beim Eintauschen der Rüstung gegen Kleider und andere für die irdische Welt angemessenere Gegenstände bekommt er eine Armbanduhr und bewundert sie wie ein Juwel (Ekstase). In einer ausdrucksvollen Szene wird er mit einer Uhr konfrontiert, die auf einen im Schaufenster ausgestellten Fernsehbildschirm projiziert ist. Er hält inne, ist von der ungewöhnlichen Situation überwältigt und überprüft seine Armbanduhr durch einen Zeitvergleich und versichert sich damit seiner Situation innerhalb dieser Raumzeit, die sich so sehr von der ewigen Zeit seines Ursprungs unterscheidet. Die Kategorie *Himmel*, wie sie durch die Uhr repräsentiert ist, hat nichts mit der Chronologie der abgelaufenen Zeit zu tun, sondern macht die Zeitlosigkeit der menschlichen Beziehungen deutlich, die in den Filmen von Wenders zur Darstellung kommen.

5. Design und Begehren

Kein Begehren überlebt ohne die Vermittlung der kollektiven Vorstellungswelt. Die Wünsche von Wenders sind auch unsere. Gestehen wir uns ein, dass die Objekte unseres Alltags tatsächlich Objekte einer Leidenschaft, derjenigen des Privatbesitzes sind, dessen affektive Besetzung in nichts hinter der der anderen Leidenschaften zurücksteht. Es handelt sich um eine Leidenschaft, die häufig über die anderen die Oberhand erlangt, ja die manchmal sogar die Alleinherrschaft übernimmt; eine gemäßigte, diffuse, der Regulierung dienende Leidenschaft, deren Bedeutung im vitalen Gleichgewicht zwischen dem Individuum und der Gruppe liegt, in dem eigenen Entschluss zum Leben, von dem wir wenig wissen. So sind die Objekte außerhalb des Umgangs, den wir mit ihnen haben, zu einem gegebenen Moment etwas Anderes, das sich mit dem Individuum in einer tiefen Beziehung befindet, nicht allein in Form eines materiellen und resistenten Körpers, sondern als ein geistiger Zaun, der mein Reich umgibt, etwas von dem ich der Sinn bin, ein Eigentum, eine Leidenschaft (Baudrillard 2002: 93-94).

Übersetzung: Georg Otte

Literaturverzeichnis

- Aumont, Jacques/Marie, Michel (1988): *L'analyse des films*. Paris: Éditions Nathan.
- Barthes, Roland (1982): *Camera Lucida – Reflections on Photography*. London: Jonathan Cape.
- Baudrillard, Jean (2002): *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva.
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (1985): *Intertextualität*. Tübingen: Niemeyer.
- Gerpe, Vera L. R. (1998): „Esse obscuro objeto do desejo“. In: <www.rubedo.psc.br/Artigos/melanco.htm> (04.04.2004).
- Glassie, Henry (1999): *Material Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Knopf, Jan (2004): *Brecht-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Malaguti, Simone (1998): *O romance intertextual Die neuen Leiden des jungen W. de Ulrich Plenzdorf*. São Paulo: Universität São Paulo (unveröffentlichte Magisterarbeit).
- Marzabal, Íñigo (1998): *Wim Wenders*. Madrid: Cátedra.
- Monaco, James (1980): *How to Read a Film*. London/New York: Oxford University.
- Nöth, Winfried (1995): *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen: A. Francke, UTB.
- Santaella, Lúcia/Nöth, Winfried (1999): *Imagem – cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- Wenders, Wim (1986): *Emotion Pictures*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Wenders, Wim (1988): *Die Logik der Bilder*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Wenders, Wim (1992): *The Act of Seeing*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Wetzel, Michael (2002): „Unter Sprachen – unter Kulturen. Walter Benjamins Interlinearversion des Übersetzens als Inframedialität“. In: <www.uni-konstanz.de/paech2002/zdk/beitrg/Wetzel.htm> (16.02.2004).