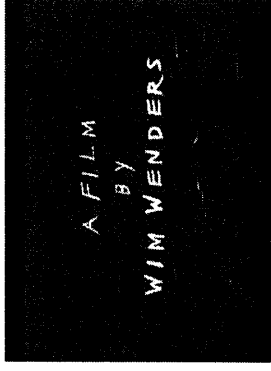
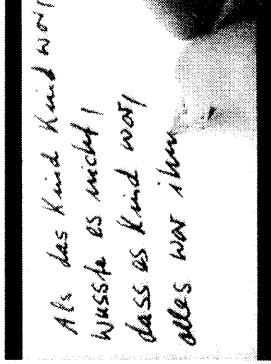
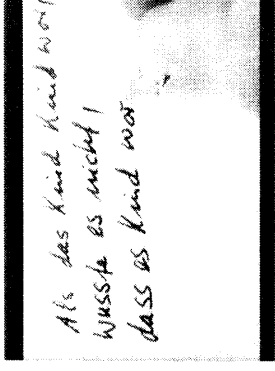
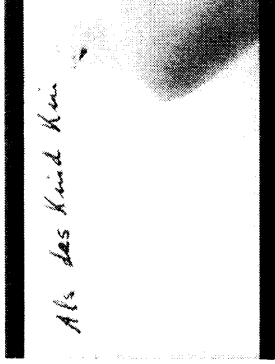


Joachim Paech

Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film

Da ich ein Kind war, da redete ich wie ein Kind und war klug wie ein Kind und hatte kindische Anschläge; da ich aber ein Mann ward, tat ich ab, was kindisch war. (1. Korinther 13,11)



Ein Film beginnt damit, daß eine Hand mit einem Füllfederhalter die Zeile »Als das Kind Kind war ...« schreibt. Zur lesbaren Spur der Tinte auf Papier kommt eine Stimme hinzu, die das Geschriebene wiederholt, aber den Text anders fortsetzt, als die Hand ihn schreibt: Die Hand fährt fort zu schreiben »... wusste es nicht, dass es Kind war, alles war ihm beseelt ...« Die Stimme dagegen setzt die erste Zeile fort mit »... ging es mit hängenden Armen, wollte, der Bach sei ein Fluss, der Fluss sei ein Strom und diese Pflütze das Meer.« Erst jetzt stimmen geschriebener und laut gelesener Text überein: »Als das Kind Kind war, wusste es nicht,

dass es Kind war, alles war ihm beseelt ...« und die Stimme fährt fort: »... und alle Seelen waren eins. Als das Kind Kind war, hatte es von nichts eine Meinung, hatte keine Gewohnheit, saß oft im Schneidersitz, lief aus dem Stand, hatte einen Wirbel im Haar und machte kein Gesicht beim Fotografieren.« Die mittleren Zeilen »wollte der Bach sei ein Fluss, der Fluss sei ein Strom« werden von der Stimme in einer Art Sprechgesang vorgetragen. Während die letzten Zeilen gesprochen werden, blendet der Film von der Szene des Schreibens zur mit Großbuchstaben bereits *geschriebenen* Titelsequenz des Vorspanns über und der ersten Tafel »a Film by Wim Wenders«. Die nachfolgenden Tafeln sind mit Cello-musik unterlegt. Vom Filmtitel WINGS OF DESIRE blendet der Film auf einen Himmel mit Wolken über. Mit hartem Schnitt folgt die Detailaufnahme eines geöffneten Auges, von dem langsam zu einer Aufsicht auf eine Stadtlandschaft übergegangen wird, die der Blick mit kreisenden Bewegungen überfliegt. Eine schnelle Überblende zeigt den Engel Damiel auf einem Vorsprung der Ruine der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche stehend. Er blickt nach unten.

Der Film beginnt. Wie beginnen Filme? Filme beginnen im Medium der Schrift, sie tragen Titel und Namen. Sie folgen den Vor-Schriften, die ihnen die älteren Künste der Literatur und des Theaters gemacht haben, deren Konventionen sie gefolgt sind. Der Vorspann zitiert nicht nur bei Literaturverfilmungen den Titel auf dem Buchdeckel, während das Programmheft einer Theateraufführung mit Autor, Regisseur und Darstellern aufgeblättert wird, bevor der Vorhang zur ersten Szene aufgeht. Graphische Elemente deuten schon mal auf das Genre oder den Inhalt des Films voraus, ohne in der Regel zur »lesbaren« Graphik der Schrift in Konkurrenz zu treten. Der Vorspann ist extradiegetisch, man liest ihn wie einen Programmzettel, eigentlich bevor der Film beginnt. Aber ein Film ist kein Buch und keine Theateraufführung, geblieben ist der »Paratext« ihrer Schriften als das »Außen« des Films. Die (extradiegetische, d.h. nicht fiktionale) Schrift ist im Film immer als ein Fremdkörper empfunden worden, dessen Medienwechsel den Fluss der Bilder und ihrer Wahrnehmung unterbricht; das gilt für Vorspann und Zwischentitel: Der Vorspann zögert die Erwartung des Anfangs hinaus, der Abspann weist auf die schmerzhafteste Rückkehr in den Alltag voraus, die Zwischentitel sind Metadiskurse, die beschreiben, was an dieser Stelle hätte gehört werden können, aber filmisch »stumm« geblieben ist, solange der Film auf die gesprochene Rede verzichten musste.

Inzwischen gibt es mit wenigen Ausnahmen keine Vorhänge mehr vor der Kinoleinwand und der Film hat eine eigene Stimme, die die Beschreibung des Gesprochenen überflüssig macht. Die Schrift wird immer weiter zurückgedrängt. Der harte Übergang vom extradiegetischen, graphisch immer aufwendiger gestalteten Vorspann zur diegetischen Filmhandlung wird gemildert, immer häufiger beginnt der Film schon bevor oder während der Vorspann läuft; insbesondere das Fernsehen mit seinen Endlosprogrammen hat dazu beigetragen, unwillkommene Unterbrechungen durch formale (juristische) Pflichtübungen wie die Credits so unauffällig wie möglich zu platzieren, z.B. ganz ans Ende des Films, wo sie von eiligen Filmbesuchern nicht mehr zur Kenntnis genommen werden müssen oder einfach am Monitor abgeschaltet werden. Der Film ist kein singulärer Text mehr, der mit seinen Schriften Anfang und ENDE kennzeichnet, sondern Teil eines Programms, das zugunsten seiner Kontinuität jede (Kennzeichnung einer) Unterbrechung vermeidet.

Der Film von Wim Wenders HIMMEL ÜBER BERLIN beginnt mit einer Szene des Schreibens. Auf einer weißen Fläche, die das Bild vollständig füllt, ist die erste Zeile am oberen Rand bereits geschrieben, als die Hand mit dem Füllfederhalter die Zeile beendet und mit der nächsten fortfährt, während die Stimme einsetzt. Der Bildausschnitt verändert sich nicht, bis die Überblende zum Vorspann und dem ersten »Karton« des Titels in literarischer Tradition überleitet. Bis dahin scheint das Schreiben der Schrift keine andere Unterlage als das Bewegungsbild selbst zu haben, das sie zeigt, sie ist bildfüllend, beide sind erst im Ausschnitt durch Bildkader und den Rahmen der Leinwand begrenzt, was den Raum der Schrift definiert, während der Raum des Schreibens offen bleibt. Diese Öffnung wird durch die schreibende Hand betont, die über den Bildrand an der rechten unteren Ecke hinausragt; der Schreibende, der (vielleicht) auch der Sprechende-/Singende ist, bleibt im *Hors Cadre* des Bildes. Oder befindet er sich auch im *Hors Champs* der Leinwand? Vor dem Film gewissermaßen? Noch gibt es keinen narrativen Raum, der die Unsichtbarkeiten des sichtbaren Ausschnitts aufnehmen könnte und der der Stimme einen Ort jenseits des sichtbaren Bildes zuweist, sondern nur ein vages »Außen«.

Sind auch dieses Schreiben und Sprechen extradiegetisch, gehören sie also nicht zur Erzählung des Films wie die Schrift des gesamten Titelvorspanns; artikuliert sich hier ein Autor, der seinen Film »schreibt« und »spricht«, bevor dieser sein Eigenleben beginnen kann? Andererseits sind Schreiben und Sprechen Handlungen, die auch im Film selbst einen

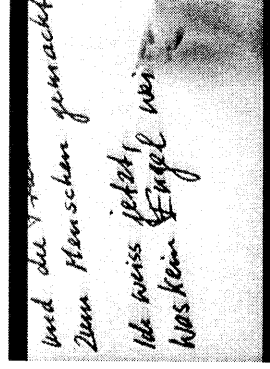
diegetischen Akteure voraussetzen könnten, dem Hand und Stimme gehören. Es wird sich später herausstellen, daß der Engel Daniel, dessen Stimme die Verse gesprochen und gesungen hat, in ein Notizbuch Eintragungen gemacht hat, was diese Szene des Schreibens diegetisch innerhalb der Filmhandlung motivieren und dort einordnen wird. Bleibt ihre Position am Anfang, genauer vor dem Anfang des Films als Handlung und Erzählung, von der sie zunächst durch die Schriften des Titelvorhangs deutlich getrennt ist. Beide Seiten, die der Schrift vor Beginn des Films und die der Bilder danach, werden gemeinsam durch die Figur des Engels repräsentiert. Engel sind Schwellenfiguren, Boten und Medien der Kommunikation¹, die zwischen verschiedenen Welten und also auch auf der Grenze zwischen dem Außen und dem Innen des Films, zwischen Schrift, Stimme und Bildern, vermitteln. Der Engel Daniel verbindet, was im Namen des Films noch getrennt ist. In diesem Sinne verweist der *Général* des Titelvorhangs auf die Genesis als Ursprung allen Erzählens: Am Anfang ist das Wort in der Spur der Schrift, das sich dem Film einschreibt, bevor er noch begonnen hat und mit dem er entsteht.

Der Film als Schrift oder Geschriebener hat bereits begonnen, wenn die Bewegung der Hand das Schreiben (des Films/im Film) fortsetzt. Etwas ist bereits geschrieben worden, bevor der Film als Film sichtbar beginnt und hörbar um die Stimme, die das Geschriebene wieder/holt und erweitert, ergänzt wird. Stimme und Schrift artikulieren zunächst dasselbe, operieren dann aber unabhängig voneinander, die Stimme überholt den Vorgang des Schreibens, füllt die Zeilen der Schrift, die nur einen Teil dessen lesbar machen, was die Stimme längst hörbar gemacht hat und die auch noch zu hören ist, als die bereits geschriebene Schrift schon nicht mehr lesbar ist. Das Schreiben hat eine andere Zeit als das Sprechen, wenn es wie hier nicht nachträglich und an den Fortgang des Schreibens gebunden ist. Die Stimme füllt das Geschriebene auf. Das Lesen muss das Hören einbeziehen, wenn es das Schreibbare, aber (noch) nicht Lesbare verstehen will.

Der Ton im Film erweitert grundsätzlich das Sichtbare oder auch Zeigbare in den diegetischen Raum des *Hors Champs*: jenseits der Grenzen der Cadrierung des Films und der Leinwand. Die Stimme ist dort, wohin der Arm jenseits des Bildes reicht und das Geschriebene nicht mehr nur in der Schrift verkörpert. Auch der Körper des Schreibenden und sprechenden Engels ist, solange er Engel ist, zugleich Körper der

Schrift und Körper des Schreibenden. Der Film »beschreibt« seine Bewegung der Ent/Scheidung von der Schrift zum Körper seiner Sichtbarkeit im Bild des Films.

Am Ende wird der Engel durch die Liebe zu einer Frau ein Mensch werden. Wenn jetzt seine Worte wieder in das Schreiben der Schrift übergehen, die wiederum das Weiß der Leinwand füllt, dann wiederholt sie zwar das Schreiben des Anfangs, ist nun aber Ausdruck des Wissens, das die Erzählung des Films ist: »Ich weiß jetzt, was kein Engel weiß: sind die letzten Worte des Films, die geschrieben und gesprochen werden. Die Hand, die sie schreibt, Daniels Hand, ist jetzt nicht mehr schwarz/weiß, sondern farbig, die Menschwerdung des Engels hat ihm die Farbigkeit der realen Welt gegeben. Die Schrift und der sie schreibt sind Bestandteile des Films geworden, in den sie sich eingeschrieben haben. Deshalb endet der Film auch nicht mit der Schrift. Seine letzten Bilder zeigen schwarz/weiß den alleine zurückgebliebenen Engel Cassiel unter dem Flügel der Siegesgöttin und danach die Skyline der Stadt (Berlin) und darüber den Himmel, über den die Worte »Fortsetzung folgt« geschrieben sind, ein Versprechen, das der Film als Film gibt, nachdem er die Schwelle zu seinem Außen mit dem verbliebenen Engel Cassiel überschritten hat. Hier trennt wieder die nicht-diegetische Schrift den Film von seiner Diegese, was aktuell folgt ist der Abspann; tatsächlich hat der Film eine Art Fortsetzung gefunden mit dem Film von Wenders aus dem Jahr 1993 *AUS WEITER FERNE, SO NAH* oder in mediengeschichtlicher Hinsicht im Film *LISBON STORY*, der die Aufzeichnung der Schrift durch das Thema des Tons gleichsam auf der Tonspur ersetzt hat.



DER HIMMEL ÜBER BERLIN füllt den narrativ erweiterten Raum zwischen zwei Schriften, die geschrieben und gesprochen und schließlich gefilmt werden. Der Film macht von vornherein die Schrift zu seinem Bild und wendet das Schreiben und das Sprechen (und Singen) zum

¹ Vgl. Michel Serres. Die Legende der Engel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.

Bewegungsbild, das sich schließlich in seine Erzählung auflöst, um am Schluss wieder zum Schreiben und zur Schrift zurückzukehren. Die Szene der Schrift eröffnet den Film, die Inszenierung des Schreibens versetzt ihn in Bewegung und bringt seine Erzählung in Gang, um sie (fast) am Ende wieder in das Schreiben und die Szene der Schrift zurückzunehmen. Es ist das Schreiben, das sich in den Film hinein fortsetzt, nicht das Geschriebene.

Wir wissen also, wohin das Schreiben führt, nämlich in die Erzählung des Films. Die Schrift ist bereits da, bevor der Film beginnt und setzt sich schreibend in den Film hinein fort: Woher kommt sie, wessen Schrift ist es, bevor der Engel sie diegetisch (bereits mit seiner Stimme) auf der Schwelle zwischen Schrift und Bild verkörpert? In welchem Moment wird ein Film geboren? Die Frage stellt Wim Wenders, um die Bilder und Töne des Films gegen die kulturelle Hegemonie der Wörter zu verteidigen: »Der Film beginnt immer mit Worten, die darüber entscheiden, ob die Bilder das Recht haben werden, geboren zu werden.«

Filme sind immer schon erzählt, bevor sie selber erzählen dürfen und geschrieben, bevor ihre Bilder beschreiben, was ihnen die Schrift vorge-schrieben hat. Fast jeder Film ist die produktionstechnische Fortsetzung und mediale Transformation seiner Vor-Schrift, ob das nur der schriftlich fixierte Plot, ein sorgfältig ausgearbeitetes Drehbuch, womöglich nach einer literarischen Vorlage, oder nur eine Dialogliste ist, die dem Film vorausgehen. Immer (meistens) geht die Schrift dem Film voran, und der Film folgt mit seinen Mitteln der Spur, die das Schreiben ihm vorgegeben hat. Die Vor-Schrift des Films ist mit dem Namen und der Au/c/torität eines Autors verbunden.

Dem diegetisch schreibenden Engel Damiel ist der extra-diegetische Schriftsteller vorausgesetzt, dessen Worte der Engel wiederholt. Wenders hat zwar den Plot für seinen Film entwickelt, das Schreiben der Dialoge jedoch, wie auch in früheren Filmen, Peter Handke überlassen, weil er Angst davor habe, dass das Schreiben vor dem Film die kreative Erfindung des Films selbst behindern könnte, indem es ein für allemal schriftlich festlegt, was filmisch erst noch realisiert werden soll.

Der Schriftsteller setzt dem Film nicht nur das Schreiben, sondern Geschriebenes und woanders Gelesenes voraus und verknüpft so das Schreiben (des Films) mit der Kultur des immer schon Geschriebenen: Aus den *Duanever Elegien* nimmt er den Gestus des Schreibens, mit dem Rilke sich dem Ausdruck der Engel annähert: »In der Nacht will ich mit den Engeln reden ...« heißt es dort; und mit Walter Benjamin blickt er

zurück auf den Engel der Geschichte, der bei Paul Klee der Zukunft den Rücken zuzukehren scheint.² Wenders wird den Blick seiner gefallenen Engel auf das alltägliche Drama des Irdischen und ihre Sehnsucht auf das Menschliche lenken. Die symbolische Form der Schrift, die sich im Schreiben mit den Bewegungsbildern des Films verbindet, wird die Transformation eines der Engel, Damiels, einleiten und seinen Übergang zum wirklichen Leben der Menschen, das nicht mehr geschrieben, sondern gelebt (und geliebt) werden will.

Der Gestus des Schreibens, nicht mehr und nicht weniger, könnte sich im Gestus des Filmens wiederholen. Das jedenfalls setzt die Metapher (oder Katachrese?) von der *camera stylo*, der Kamera als Füllfederhalter voraus: Die Bewegung des einen und des anderen, der Kamera wie des Federhalters hinterlässt eine Spur der Aufzeichnung, in der sich das Erzählen unmittelbar in Bildern und Tönen wie in der graphischen Linie, die sich zu Worten gestaltet, herstellt. Aber die Bewegung ist nicht dieselbe, die auf dem Papier zur Schrift und im Film zur dargestellten Handlung des Schreibens führt: Wenn die Metapher von der *camera stylo* nicht nur eine Metapher sein soll, die den Wunsch nach der Unabhängigkeit des Films von den Vor-Schriften der Literatur bedeutet, in dem paradoxerweise der Film selbst »Literatur« wird, dann verweist sie in der gefilmten Szene des Schreibens auf die Gleichzeitigkeit zweier verschiedener Gesten des Schreibens, die sich im Moment ihrer gegenseitigen Realisierung begegnen und auf die Szene des Übergangs von der einen Geste des Schreibens zur anderen Geste des Filmens.

Die Szene der Schrift und des Schreibens vor dem Beginn des Films bedeutet also auch die Inszenierung des Übergangs vom Geschriebenen (Handke) zum gefilmten (Wenders) Film, das Schreiben verwandelt sich in das Bewegungsbild des Films; hinzu kommt der Ton, die Szene der Schrift wird von ihrer Inszenierung des Films abgelöst, indem sie sich in den Film, allerdings nicht vollständig, auflöst. Sie bleibt als sein »literarisches Gedächtnis« erhalten, stellt eigene Gedächtnisräume wie die Staatsbibliothek in Berlin als Ort der Handlung zur Verfügung und bleibt selbst als (von Handke) literarisch Geschriebenes im Gesprochenen der Dialoge stilistisch anwesend. So gesehen ist es nur folgerichtig, wenn der Film am Schluss zur symbolischen Form seiner Vor-Schrift zurückkehrt, die zwischen diesem und den nächsten Filmen, die folgen werden, den Zwischenraum überbrücken und von einem zum anderen überleiten

2 Vgl. Maité Viennet. *La figure de l'ange au cinéma*. Paris: Ed. Du Cerf, 1995.

kann, denn zwischen den Filmen dominiert die Schrift (in Nach-Schriften wie Kommentaren, Interviews, Kritiken, neuen Drehbüchern – neuen Vor-Schriften also).

Die Szene der Schrift ist die Ebene, auf der sich dieser Film entfaltet, die ihn thematisiert und leitet und zu der er am Ende zurückkehrt, um sich an anderer Stelle wieder aus ihr heraus zu entwickeln. Der Film selbst ist die Inszenierung (s)eines Schreibens, das er unmittelbar an seinem Anfang als Film zum Thema seiner medialen Transformation macht. Der Gestus des Schreibens in der Szene der Schrift wiederholt sich im Stil der Inszenierung des Films.

»Schreiben heißt«, sagt Vilém Flusser, »sich der magischen Macht der Wörter zu überlassen und dabei doch eine gewisse Kontrolle über die Geste zu bewahren,«³ die sich als Stil zu erkennen gibt. »Mein Stil ist die Art, wie ich schreibe, das heißt, er ist meine Geste des Schreibens. Lebens auf, der vor dem Film die Tonart angeben hat. Gesichter, Blicke, Bewegungen folgen einander wie auf einer Perlenschnur, so wie die

Geste des Schreibens [...] einer spezifischen Linearität [gehört]. Dem abendländischen Programm entsprechend beginnt sie in der linken oberen Ecke einer Oberfläche; sie rückt bis zur rechten oberen Ecke vor; um auf die linke Seite zurückzukehren, springt sie genau unter die bereits geschriebene Linie und fährt fort, auf diese Weise vorzurücken und zu springen, bis sie die rechte untere Ecke der Oberfläche erreicht hat».

Obwohl beide Bewegungen, das Schreiben der Schrift und die apparative Bewegung des Films, linear verlaufen, ist es auch hier nicht dieselbe Bewegung, die die weiße Fläche der Darstellung auf der Leinwand und die weiße dargestellte Fläche im Film füllt. Die Bewegung der Hand, die eine Linie auf dem Papier zieht, aus der ein Wort entsteht, ist eine andere als die des Films, die unsichtbar einzelne Momente der Entstehung der Linie 24mal in der Sekunde ruckweise verbindet. Und doch scheint der Projektionsstrahl, der die Einzelmomente in sich bündelt, ihre Abfolge auf die Leinwand zu »schreiben, wo auch die Schrift sich im Gestus des Schreibens wieder zu realisieren scheint.

³ Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt/M: Fischer, 1994, S. 37.

⁴ Vilém Flusser: *Gesten* (wie Anm. 3), S. 33.

Es ist nicht die Bewegung, die eine Linie zieht, oder jene, die filmisch diese Bewegung wiederholt, die beide verbindet, sondern die Figuration ihrer Bewegung in der Figur der Differenz ihres Zustandekommens: Schreibend artikuliert das Ziehen einer Linie die Gestalt eines Wortes in der Differenz ihrer Elemente, der Buchstaben und zum nächsten Wort in der Lücke des Nicht-Geschriebenen, im Absetzen der Bewegung des Schreibens, das wesentlicher Bestandteil des Schreibens selbst ist. Und dankt sich den Unterbrechungen, mit denen die Schaltung von 24 Einzelbildern in der Sekunde den Eindruck ihrer Kontinuität erst aus den Differenzen ihres Verlaufs herstellt. Anders gesagt, nicht die Linie ihrer Bewegung bedeutet die Intermedialität von Schrift und Film, sondern die Figur ihrer Unterbrechung, in der analog jeweils ihre konstitutive Differenz figuriert. Und das gilt ebenso für die gesprochene Sprache: Eines der frühen reihen fotografischen Experimente, die *Photographie de la Parole* 1891 von Georges Demy, hat das phonetische Alphabet im Gestus des Sprechens zur filmschriftlichen Artikulation transformiert: »Je t'aime« sagen die Stellungen des Mundes, die die Reihen fotografie aus den Differenzen in der Abfolge ihrer Stellungen zur Formung der Vokale als sichtbare Schrift des Gesprochenen in der fotografischen Abfolge zusammensetzt. Nicht anders verfährt der Film, wenn er die Linie des Schreibens zu seiner Bilder-Schrift macht.

Der Übergang von der Fotografie zum Film ist auch derjenige vom Geschriebenen zum Akt des Schreibens: Talbots Vorstellung von der Fotografie als »Pencil of Nature«⁵ hat die allmähliche Entstehung des fotografischen Bildes noch als Schreibvorgang gesehen; wenig später haben die kurzen Belichtungszeiten nur noch fertige Bilder hinterlassen, deren Entwicklung sich nicht mehr dem Vorgang des Schreibens, sondern dem Gegensatz von Erscheinen und Verschwinden verdankt. Der fotografische Akt schneidet den Moment von seinem Kontinuum ab, kappt wie der Tod den Faden zum Leben. Das fotografische Bild bewahrt die Inschrift des Lebens, das um so mehr vergangen ist, als es im Bild die Erinnerung an seine Gegenwart festhält.⁶ Der Film hat den

⁵ Vgl. Hubertus von Amelunxen: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Fotografie durch William Henry Fox Talbot*. Berlin: Nishen, 1989.

⁶ Vgl. Christian Metz: »Foto, Fetische«. *Theorie der Fotografie IV*. 1980-1995. Hg. Hubertus von Amelunxen. München: Schirmer Mosel, 2000, S. 345-355; Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1998.

fotografischen Bildern das Leben scheinbar zurückzugeben und die Inschrift der Vergangenheit zur Bilderschrift ihrer Wiedervergegenwärtigung werden lassen. 1912 heißt es:

Der Kinematograph, das ist die Geschichte, in einer Sprache geschrieben, die jedermann versteht; das ist eine universelle Bilderschrift aus den Anfängen der Menschheit, nur viel perfekter, viel schneller. Es ist die Stenographie der Geschichte, die für alle lesbar ist⁷,

indem sie sich als Geschriebene vor unseren Augen wiederholt.

Die Spur der Schrift und die Bewegung des Schreibens führen nur scheinbar direkt in die Bewegungsbilder des Films. Ihre Bewegungen sind nicht dieselben und nur über die Figur der Differenz aufeinander zu beziehen. Eine andere Figur, der Graphismus, bildet dagegen eine sehr genaue Klammer zwischen der (Szene der) Schrift, dem Vorgang des Schreibens und der Kinematographie. Gemeint ist eine graphische Instanz im Film⁸, die ihn jenseits mimetischer Repräsentation des vorfilmisch Dargestellten lesbar macht. Der Film ist dann eine ›Zeichenschrift, die mehr Linien, Umrisse, Volumen, Kontraste im Bewegungsbild diskontinuierlich zeichnet, als schreibend der Kontinuität der Linie der Schrift zu folgen.

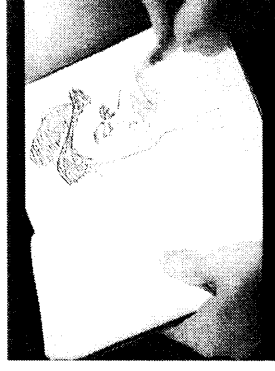
Tatsächlich erscheint im Innern des Films von Wim Wenders der Graphismus des Zeich(n)ens alternativ zur geschriebenen Schrift als Graphik, als Zeichnung, die zwischen der Schrift und den Bildern des Films auf ihre Weise noch einmal das Thema des Schreibens in ihrem Graphismus wiederholt und verändert. Jetzt geht es nicht mehr um den Anfang eines Films und den Übergang von der Vor-Schrift zur In-Schrift und zur filmischen Erzählung, sondern um die Wiederholung der Produktion des Films ›im Film‹.

In einem unterirdischen Bunker sollen die letzten Tage des Krieges und der Schlacht um Berlin gedreht werden, die Geschichten in Berlin graben nach der Geschichte Berlins, der Vergangenheit dieser Stadt. Ein bekannter Schauspieler, selbst ein gefallener Engel, zeichnet das, was er um sich herum sieht, zum Beispiel ein Gesicht. Diese Zeichnung macht

⁷ Victor Perrot. *Charles Ford Brévaire du Cinéma. Soixante ans de pensée cinématographique*. Paris: Contact, 1959, S. 79.

⁸ Vgl. Jacques Derrida. »Freud und der Schauplatz der Schrift«. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976; Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. *Le texte divisé*. Paris: PUF, 1981.

den Graphismus des Kinematographischen innerhalb des Films ebenso explizit wie das Schreiben am Anfang von der Schrift zum Film führt. Der Graphismus der Zeichnung rückverwandelt die Bewegungsbilder in den Status ihrer Entstehung aus der Voraussetzung und Bewegung ihrer graphischen Konstruktion, aus den Zeichnungen der *story boards* und den Skizzen, die das Geschriebene begleiten oder es auch ersetzen. Als Zeichnung bleibt die Graphik ikonisch in der Nähe der Bilder, die der Film von seinem farbigen Realismus schon dadurch distanziert, daß er zum Schwarz/weiß zurückkehrt, das auch die Farbe der Schrift und der Existenz der Engel ist. In der Mitte des Films, auf dem Set einer Filmproduktion, werden also der Film und sein ihm vorausgesetzter Graphismus selbstreflexiv, indem sie sich in ihrem je anderen spiegeln, der Film in einem anderen Film, der in ihm entstehen soll, während die Graphik der Zeichnung auf die vorausgesetzte Schrift und das Schreiben verweist.



Oder noch anders: Wenn schon der Gestus und die Bewegung des Schreibens die geschriebene Schrift und den Film zueinander in Beziehung setzen, ist darüber hinaus der ›Film als Schrift‹ oder Ideographie nicht das, was sich über das Graphem als gemeinsamem Kern der geschriebenen Sprache annähert? Sind es zwei Schriften, eine phonetische und eine ideographische Schrift, die sich über dem Graphismus kreuzen, zu dem beide gleichermaßen beitragen? Das Bild der Schrift wie das geschriebene Bild realisieren einen Graphismus, der beiden gemeinsam ist und der in der Einschreibung der Schrift in das Bild kenntlich wird – als Zwischentitel oder als diegetische Schrift, als Graphik oder skriptomale Struktur, die erst aus der Figur ihrer Differenz sich selbst als Bewegung konstituiert.

Genau an dieser Stelle führt das digitale Verfahren errechneter Bilder von Schrift oder elektronisch geschriebener Bilder jede figurale Differenz

renz im binären Code wieder zusammen, der jeder Analogie gegenüber gleich/gütig ist. Wim Wenders hat bereits mit digitalen Bildern experimentiert (BIS ANS ENDE DER WELT, 1987-91), bevor er am Beginn seines Films HIMMEL ÜBER BERLIN auf die Schrift zurückgekommen ist. Sollte die Kulturschichte der Schrift zusammen mit der Ideographie des (analogen) Films an demselben Punkt enden, wo ihre medialen Eigenschaften von ihrem Logarithmus im digitalen Zahlencode ersetzt werden? Die Engel der Mediengeschichte sind offenbar konservativ, sie schaffen gerade den Übergang von der Schrift zur Graphik zum analogen Bewegungsbild des Films.

Das Geschriebene bedeutet die symbolische Gegenwart des Schreibens im Gedächtnis seines Aufzeichnungsmediums; es ist die Umschreibung der radikalen Abwesenheit des Aktes seiner Entstehung, den das Erzählen verzeitlicht, ohne daß das Lesen ihn am Ort der Schrift wieder herstellen, wohl aber als ›Spur in der Zeit‹ nach-vollziehen kann. Kandinsky und Klee haben die Erinnerung an die Entstehung der Linie in ihre Bilder einzuschreiben versucht⁹; im Film zieht sich diese Linie stets neu oder sie wird vielmehr immer wieder aus den Differenz-Momenten der Bewegung des Films zusammengesetzt. Die Linie des Schreibens nämlich bleibt vor-filmisch das Andere des Films. Der Film als Leser der Schrift exponiert (und rekonstruiert medial) in seinen Bewegungsbildern den Akt des Schreibens in einem zweiten Aufzeichnungsmedium, das in seiner ›Schrift‹ das Schreiben als EinBILDung des Films wiederholbar macht. Der Film macht das Schreiben und das Sprechen, Schriftlichkeit und Mündlichkeit gleichermaßen, zur Einschreibung seines Aufzeichnungsmediums.

Während im Bild die Hand schreibend ihre unterbrochenen Linien zieht, hinterläßt die Sprache im Rhythmus des Sprechens Spuren am Rande des Bildes, eine Ton-Schrift, die mit demselben Licht abgetastet wird, um hörbar gemacht zu werden, mit dem das fotografische Bild die Linie der Schrift sichtbar macht. Auf dem langen Weg, der die Schrift vom Körper der Mündlichkeit und vom Akt des Schreibens getrennt und als deren verschwindende Spur überliefert hat, scheinen im Film das Sprechen und das Schreiben im selben Medium ihrer Aufzeichnung wieder zusammenzukommen: Getrennt noch nach ihren jeweiligen me-

⁹ Vgl. Joachim Paech: »Der Bewegung einer Linie folgen ...«. *Bild – Medium – Kunst*. Hg. Yvonne Spielmann, Gundolf Winter. München: Fink, 1999, S. 35-44.

dialen Analogien des Lichtes und des Schalls warten sie nebeneinander, in der Projektion gleichzeitig zu werden. Im digitalen Speicher werden sie vereinigt sein im binären Code, dem ein weiterer Code erst die Differenz für ihre unterschiedliche Darstellung zurückgibt.

Am Schluss noch einmal zurück zum Film, dessen Geschichte Wim Wenders in einer topographischen Bewegung zwischen oben und unten erzählt.¹⁰ Die Frage wäre, wie die ›Inszenierung des Schreibens‹ als Element des Films sich zu dieser topographischen Struktur der filmischen Inszenierung seiner Geschichte verhält. Einer narrativen Logik folgend, setzt das Schreiben ›ganz oben‹ im ›Himmel über Berlin‹ an, von wo aus der Blick ›nach unten‹ auf die Stadt und ihre Menschen führt. Geschichte ist in diese Stadt selbst eingeschrieben, indem die Engel den Spuren der Menschen an ihren Orten folgen, verbinden sie ihre Geschichten mit der Geschichte der Stadt. Dafür gibt es eine Reihe exemplarischer Orte, zum Beispiel die Nationalbibliothek als Ort nicht nur der Schrift, sondern auch des in Bildern überlieferten Gedächtnisses.

Die Inszenierung des Schreibens hat sich auch für die Engel zur Inszenierung des Lesens und des Betrachtens transformiert. Ganz unten, in einem halb verschütteten Bunker, bewahrt sich die Erinnerung an die jüngste Vergangenheit Berlins, hier findet eine Filminszenierung statt, die diese Vergangenheit vergegenwärtigen wird. Am Ort der Trennung, der Berliner Mauer am Potsdamer Platz (heute Ort der spektakulären Inszenierung des Kinos) vollzieht sich die Entscheidung eines der Engel für das Leben als Mensch und die Erdenschwere ›hier unten‹, und nur die Liebe kann diesen Sturz wieder in einen Schwebezustand über dem Boden am Trapez im ›Himmel eines Zirkus versetzen. Topographisch ist die Szene der Schrift am Ende auf dem Boden der Geschichte der Menschen in dieser Stadt und ihrer individuellen Geschichten angekommen, wenn der Engel, »... zum Menschen gemacht« an ihnen teilhat: »Ich weiß jetzt, was kein Engel weiß«. Das Schreiben ist reflexiv geworden und schreibt sich so in die Szene des Films ein, die das beschriebene menschliche Wissen repräsentiert.

¹⁰ Vgl. Michael Schulz. »Les espaces du regard – notes sur le film ›Der Himmel über Berlin‹ (›Les Ailes du désir‹) de Wim Wenders«. *Espaces du texte*. Hg. Peter Fröhlicher, Georges Güntert, Felix Thürlemann. Neuchâtel: À la Baconnière, 1990, S. 367-382.