

#3 Unterwegs

Wie bringt das Kino seine Wege zur Darstellung? Oder genauer: wie zeigen sich die Wege jedes einzelnen Films in ihrer Spezifik, ja: Einzigartigkeit? Was geschieht, wenn Menschen oder Tiere, Fahrzeuge oder Flugzeuge auf der Leinwand und im Saal *unterwegs* sind? Unterwegs ist, wer sich am Weg befindet. Wer unterwegs ist, ist gewöhnlich nicht vor Ort. Diese so simpel hingestellte Zuordnung zu zwei räumlichen Befindlichkeiten hinkt und täuscht, gerade, was das Kino betrifft. Tatsächlich sind die bewegten Geflechte auf den Leinwänden und Bildschirmen unterschiedlicher Abspelstätten so klar zuzuordnen nicht. Wege und Orte gehen ineinander über. Sie schließen einander keineswegs wechselseitig aus. Dieser Zweifelszone zwischen *Weg und Ort*, ihrer Zwischenräume und Zwischenzeiten nimmt sich das erste Kapitel dieses Buches an. Es werden Verkehrswege in ihrer paradoxen Örtlichkeit sondiert, aber auch Verkehrsmittel als Schauplätze betrachtet. Im zweiten Teil beginnen die Fragen nach dem Wie des unterwegs Seins. Ich werde verschiedene *Fortbewegungsarten* zur Schau und zur Diskussion stellen, Gangarten und Körpertechniken als Medien zwischen Weg und Bewegung untersuchen. Der dritte Teil dieses Buches stellt die Frage nach der dem Film eigenen *Dynamik* filmischer Weglichkeit und nach den Möglichkeiten sie zu studieren. Wie bestimmen die Modulationen der *Tempi*, also das Auf und Ab von Beschleunigung und Verzögerung, die erzählerischen und generischen Formen des Kinos? Darauf folgt im vierten Kapitel eine Sondierung retrospektiver Vektoren. Wie verlaufen *Spuren* in den verflochtenen Wegen des Kinos und welche Arten und Figuren von Spurensuche zeichnen sich ab, etwa wenn Detektive oder Pfadfinder unterwegs sind? Das fünfte Kapitel wird den Spieß umdrehen und sich die Dynamiken von *Bahn und Bahnung* vornehmen. Der bildpolitisch bis jetzt heißeste Teil der Serie zur filmischen Weglichkeit wird auf geopolitischen Pfaden nach den Produkten und Effekten der mythenbildenden Maschine Kino in den drei mächtigsten Megastaaten des 20. Jahrhunderts und ihren filmischen Gründungsmythen fragen.

Weg oder Ort

Proust und die bewegte Sicht: Zur Weglichkeit des Sehens

Ein Junge steht zwischen den Bäumen. Gefolgt von zwei Frauen, marschiert er zügig ab nach rechts. Unser Sehen folgt ihnen mit dem, was die Sprache der Filmaufnahmetechnik eine laterale Begleitfahrt nennen würde. Die ersten Sekunden dieser Bewegung dynamisieren das gesamte Bild. Die Bäume haben ihre Stellung zueinander verändert. Die Entfernungen zwischen ihnen scheinen verrückt, ihre Stellung zum Wald dahinter verschoben. Als ob das Gehölz selbst in Bewegung geraten wäre, gibt es die Sicht auf den Hintergrund frei:



Bewegtes Gehölz



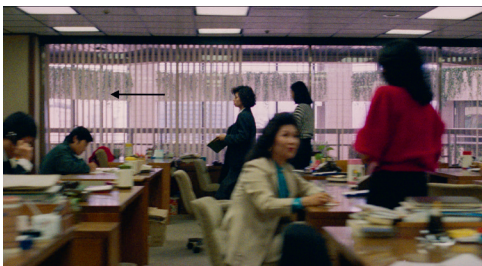
Bewegte Sicht

Ein Büro vollgestopft mit Schreibtischen, dahinter eine Fensterfront:



Im Bildzentrum
festgehaltene Figur

Eine der Büroangestellten durchquert den Raum von rechts nach links. Die Sicht bewegt sich mit ihr nach links. Das Mobiliar und die Wege dazwischen wischen durchs Bild. Zügig ziehen sie von links nach rechts:



Fließende Möbel

Die beiden kurzen Bildfolgen aus *HÉLAS POUR MOI* (Godard, F/CH/1993) und *QING MEI ZHU MA* (TAIPEI STORY, Edward Yang, TW/1985) verbindet das Spektakel des Entstehens der Wahrnehmung bewegter Bilder. Sie mögen sich bewegen, doch zur Darstellung des Vorgangs ihrer Bewegtwerdung gehört mehr. Erst durch das Sehen werden sie bewegt. Erst das bewegte Sehen macht ihren Weg zum Ort und ihren Ort zum Weg. Erst als *Schauplatz* gewinnt der Vorgang den Mehrwert der *Differenz aus Weg und Ort*.

Stehe ich oder gehe ich? Fährt da etwas mit mir oder bin ich fest im Gerüst der Bäume und Tische sowie der Wege zwischen ihnen verfangen und befangen? Weg und Ort jedenfalls, denen mein Sehen folgt, sind in diesen Bildern nicht so einfach auseinander zu halten. Unterwegs nimmt dieses Sehen die Dinge auf und bahnt uns den Weg: den *Sehweg*. Er zeigt sich, wenn sich das Sehen auf den Weg macht. Er zeigt sich, wenn das Sehen in Bewegung gerät. Oder er zeigt sich, wenn das Sehen in Widersständigkeit verharrt und sich den Bewegungen der Dinge in den Weg stellt.

Dieses lustvolle Zusammenspiel zwischen Ort und Weg beschäftigt nicht nur das Kino. Es stellt, besonders seit den kulturtechnischen Veränderungen durch die Mobilisierung unserer Gesellschaften im 19. Jahrhunderts, auch einen Fundus verschiedenster sinnlicher Erfahrungen und deshalb auch literarischer Erörterungen bereit. Einerseits *verflüssigen sich Orte* des Geschehens zunehmend zu Wegen der Fortbewegung. Andererseits *gerinnen die Wege* zusehends zu Orten des Geschehens. Weg und Ort werden nicht mehr in einander ausschließender Weise wahrgenommen. Mit der Verzeitlichung des Raums und der Verräumlichung der Zeit beginnen sie zusehends, einander wechselseitig zu durchdringen, bis das eine ins andere übergegangen ist, das andere ins eine diffundiert.

Es dürfte wohl eines der ersten Stücke Literatur gewesen sein, die der Erzähler von Marcel Prousts *Recherche* in seiner Kindheit verfertigt hat. Auf einer seiner Wanderungen mit den Eltern in der Gegend von Guermentes wurde die Familie vom Landarzt Doktor Percepied in seine Kutsche eingeladen. In Windeseile ging es die Landwege entlang. Auf der Fahrt am Bock sah der Erzähler erst zwei Kirchtürme, dann einen dritten. Durch die Bewegung des Fahrzeugs und die Kurven des Weges schienen sich die Kirchtürme plötzlich in Bewegung zu setzen. An einer Windung des Weges verschwindend, tauchten sie dann wieder gleißend in der Abendsonne auf, so, wie wir es tatsächlich von der Leinwand im Saal eines Kinos kennen. Das Zusammenspiel von Bildbewegung, Fortbewegungen von Figuren und unbeweglich, jedoch bewegt erscheinenden Gegenständen und Wegen aus dem Godard- und Yang-Film sowie aus zahllosen anderen Filmphasen scheint die Gegenstände und Wege *wandern zu machen*. Voneinander weg und dann wieder aufeinander zu schieben sich die von den gewundenen Wegen und der Fortbewegung des Fahrzeugs verursachten Eigenbewegungen der Türme zu zeigen. Ein weiteres Mal noch sah sie der Erzähler-als-Kind „au tournant d'un chemin“ (Proust, *Recherche*, 1/178), bis die *Bewegtheit* dem Sehen durch eine andere Wegbiegung unwiederbringlich entzogen wurde.

Die Erfahrung der durch die Fahrt in Bewegung gesetzten Türme und des „déplacement de leurs lignes“ (178), also der Verschiebung ihrer Linien aus dem ersten Teil von *Du côté de chez Swann* setzt bei dem kleinen Marcel ein Glücksgefühl frei. Mehr noch; verzückt und berauscht stellt sich der Wunsch ein, dieses Ereignis der *Belebung der Wege* zu wiederholen. Der Erzähler lässt sich vom Arzt Schreibzeug aushändigen und füllt damit die erste Seite in seinem literarischen Leben. Auf der Rückfahrt nach Combray hat sich das Ereignis bereits in einen *Vorgang* verwandelt. Die Bewegtheit der Sicht scheint den Kirchtürmen in der Landschaft und dem Weg, auf dem sich der Schreibende befand, Leben eingehaucht zu haben. Der Sehweg hat an ihnen eine Vitalität entdeckt, die durch den Schreibvorgang noch verstärkt wurde. Die Türme „montaient vers le ciel“ (179), stiegen also zum Himmel empor, einer davon, der von Vieuxvicq, „s'écartera, prit ses distances“ (179), rückte weiter weg, bis die Kirchturmspitzen den unterwegs Befindlichen noch ein Lebewohl zuwinkten: „agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées“ (179).

Die Proust'sche Beschreibung der Bewegung, ja: *Belebung* unbewegter Gegenstände während ihrer Ansicht aus bewegten Fahrzeugen fasst zwei einander überlagernde Phänomene zusammen: erstens die Bewegung eines Ortes und zweitens das Feststellen eines Weges. Beide – sowohl Ort also auch Weg – werden zueinander in eine *dynamische Beziehung* gesetzt. HÉLAS POUR MOI UND TAIPEI STORY tragen dann nur mehr einen kleinen Schritt dazu bei, um diese klaffende Zone zwischen Orten und Wegen aus ihrem literarischen Schwebезustand zwischen Halt und Vorwärts, Stopp und Rückwärts herauszuführen und sichtbar zu machen. Aby Warburg, ein anderer, ebenso genauigkeitsversessener Bildbetrachter des Beginns der Hochmoderne, hat die Vorrichtung, mittels derer sich *der Ort auf den Weg macht*, deshalb ein *Bildfahrzeug* genannt. Und welches Bildfahrzeug verdient diesen Namen mehr als das Kino?

Der Vorgang des Sichtbarmachens der Kluft zwischen Ort und Weg einschließlich ihres Schließens wird im Kino nicht selten behutsam gedehnt und aufwändig in Szene gesetzt. Die Coen Brüder etwa nehmen sich Zeit, dieses Grundgesetz des vitalistischen Zusammenspiels von Ort und Weg analytisch auseinanderzunehmen und dann wieder synthetisch zusammenzusetzen. Mit ebenso großer Überzeugungskraft wie Finesse konstruieren und erklären sie in TRUE GRIT (US/2010) den Übergang zwischen Weg und Ort. Sie konstruieren, klären und erklären ihre Zusammenhänge und Übergänge. Denn nicht von sich aus gibt die Leinwand diese Qualität filmischer Bilder, die *Weglichkeit filmischen Sehens* am Ort filmischen Geschehens, her.

Zwei klar geschiedene Bildmomente stellen die Sachlage in diesem Western der Postmoderne von Beginn an klar: Erstens liegt eine Leiche im Sand am Weg: unbewegt, doch von der Bildbewegung nach vor zu sehends mehr ins Auge der BetrachterInnen gerückt; zweitens wischt ein Pferd durchs Bild, das eher am Hörereignis des Galoppierens denn durch die visuellen Konturen seines Körpers zu erkennen ist: bewegt und über dem festen Boden schwebend. Ein Satz aus dem Off fasst diese beiden Momente zwischen Ort und Weg, Stillstand und Bewegung, Darstellung und Erzählung zusammen: „Chaney fled.“ Das Bild der am Weg liegenden Leiche und der Ton des galoppierenden Pferdes werden zum Quellpunkt der Erzählung:



Narrativer Quellpunkt:
Leiche im Bild und
Pferd im Ton

Lakonisch und knapp wird die Ermordung von Matties Vater und die Flucht seines Mörders durch die *Raffung von Weg und Bewegung* montiert, um sie dergestalt umso effektiver in die Erzählung überzuführen. Beides, das Flüchtige, also Pferd und Reiter, und das Feste, also der wegliche Support samt Leiche, sind zunächst zwar kopräsent, aber noch unverbunden. Erst der Sehweg fasst sie zu einem *Ereignis* zusammen. Ort und Weg sind zum *Tatort* geworden.

Gleich danach wird dieses Zusammenspiel von ereignishafter Beweglichkeit und örtlicher Festigkeit noch weiter verdichtet. Mattie blickt durch die Scheibe eines Zugfensters hinaus. Im Glas spiegelt sich das, was sie sieht. Alles um sie herum ist bewegt. Über ihr Gesicht huscht der Hinweis auf einen Ort: die Tafel der Eisenbahnstation *Fort Smith*. Es folgt, diesmal durch eine Kranfahrt in die Tiefe sinkend, das Bild einer Baustelle des Schienenwegs:



Bahnung: Weg vor
Fortbewegung

Noch nicht befahrbar, liegen die Schienen und Schwellen herum. Der Weg ist noch nicht für die Bewegung auf ihm bereit. Beides, Fortbewegung und Weg, werden wieder entzweit und als voneinander getrennte Bildmomente gezeigt. Denn erst, wenn beides ineinander verzahnt und logisch sowie narrativ aufeinander bezogen sein wird, werden Orte und Wege wieder ihre aufeinander abgestimmte Bestimmung finden. Erst wenn die *Bahnung*, also der Akt des Schienenlegens, abgeschlossen sein wird, ist jene Stimmung möglich, die Prousts Erzähler-als-Kind anlässlich

seines ersten Erzählakts empfunden hat: den Rausch belebter Bewegtheit. Die Bahnung, also der Bau der Eisenbahn, ist die Voraussetzung dafür.

Vier Positionen zur Verortung und Verwegung: Schanelec und Anderson, Tarr und Yang

Damit ist die Problematik der Dehnbarkeit und Darstellungsmöglichkeit filmischer Überlagerung von Weg und Ort umrissen. Sie erfährt im Kino unendlich viele Ausformungen, von denen ich vier kurz umreißen will: erstens die Vorstellung eines Prekärzustands der Bleibe in Angela Schanelecs *MARSEILLE* (D/F/2004); zweitens ihr Gegenteil, die paradoxe Verörtlichung in der Utopie rasender Bewegung in Lindsay Andersons *IF ...* (GB/1968); drittens die Abkehr der Weglichkeit vom genügsamen Instrument narrativen Fortschreitens in Béla Tarrs *A LONDONI FÉRFI* (*DER MANN AUS LONDON*, HU/D/F/IT/2007); viertens die kaleidoskopischen Spiegelungen und Brechungen urbaner Wege und Orte in Edward Yangs bereits erwähnter *TAIPEI STORY*.

MARSEILLE: Funktionen der Eigenzeitlichkeit

Was der Bahnungs-Akt aus *TRUE GRIT* gezeigt hat, ist zunächst so einfach wie kompliziert: Das Kino findet seine Wege nicht vor. Es muss sie erst konstruieren. Und die Bildmaschine konstruiert sie immer in hybrider Form: keine rein ortslosen Wege, keine rein weglosen Orte, sondern von beidem etwas. Die bewegten Leinwandflächen bleiben grundsätzlich immer in der Zweifelszone zwischen Ortsweglichkeit und Wegörtlichkeit verfangen. Das ist so selbstverständlich nicht. Spätestens seit den 1920er Jahren wurde nämlich ein Denken der Wege und Orte propagiert, das die strikte Sonderung der beiden voneinander zum Ziel hatte. Werner Sombart etwa, der Soziologe der Weglichkeit im modernen Kapitalismus, hat es immer und immer wieder betont: Um dem ökonomischen Rationalismus zum Durchbruch zu verhelfen, bedarf es ihrer strikten Sonderung. Je kürzer die Übergänge vom Weg zum Ort, je schärfer ihre Trennung voneinander, desto effizienter das Wirtschaften. Orte werden auf *Produkt-*

tionsstandorte und Wege auf *Verkehrswege* reduziert. Sombart beschreibt, wie sich der Mensch seit dem Merkantilismus seine Umwelt zurechtgebogen hat, um sie sich im Hochkapitalismus dann restlos zu unterwerfen. Unterwegs sein wurde im Kapitalismus zu einem *Verkehrsakt* der Ortsveränderung entfremdet und das Verkehrsmittel zum *Instrument* des Verkehrswegs. Zwecks Stimulierung des Handels wurde Verkehrstechnik zum verkehrsordnungsrechtlichen Transport, der wiederum als *Betriebsleistung* entsprechenden Regelungen zu unterwerfen war. Das System lässt Flüsse nicht mehr fließen, sondern wird, wie Sombart schreibt, korrigiert und Meere und Landschaften als utilitaristische Anlagen definiert. Angela Schanelecs MARSEILLE scheint genau da anzusetzen. *Unterwegs* zu sein, was heißt das? Nach einem etwa 40-minütigen Einleitungsteil, der in der titelgebenden Stadt spielt, kehrt der Film mit der Protagonistin für weitere knappe vierzig Minuten nach Berlin zurück, bis er sich am koda-ähnlichen Schluss von kaum einer Viertelstunde wieder im Midi niederlässt und mit drei Einstellungen der Mittelmehrküste in elegischer Dauer sowie ohne Hast und Eile ausklingt.

Wie entsteht dieser Übergang von der Weglichkeit zur relativen Unbeweglichkeit? Woher kommt diese nun *bewegte Ereignislosigkeit* in MARSEILLE und wie gestaltet sie sich fort? – Man könnte diese Transformation filmischer Wege-Verwendungen auf vier diskursive Operationen zurückführen. Erstens ist sie von einem Prinzip gesteuert, das man als *Gleichbehandlungsgrundsatz von Weg und Ort* bezeichnen könnte. Es sorgt dafür, die Hierarchie zwischen den beiden diskursiven und narrativen Modalitäten – der Weglichkeit und der Örtlichkeit – zu minimieren. Diese Ausgeglichenheit zwischen Weg und Ort führt zu dem Paradox, dass der Ort eben nur auf Wegen zu sehen ist und umgekehrt die Wege Orte durchkreuzen, umfahren, umschreiben. So wird im ersten Teil des Films Marseille, der Ort, durch MARSEILLE, den Film, auf seinen *Wegen erfahren* und durch seine Wege definiert.

Zweitens verlaufen diese Wege durch Ortsteile, die kaum irgendwelche besonders auffällige Merkmale aufweisen. Keine Bilder der bekannten touristischen Attraktionen sind zu sehen, weder der Vieux Port noch die Cannebière, weder die Kathedrale Sainte-Marie-Majeure noch die Basilika Notre-Dame de la Garde hoch oben über der Stadt und schon gar nicht Le Corbusiers Cité radieuse, die Sophie in wenigen Minuten mit

dem von Pierre geliehenen Auto hätte erreichen können. Statt auch nur eine Sehenswürdigkeit, statt einer Landmarke oder einem sonstigen Element allgemeiner Wiedererkennbarkeit zeigt MARSEILLE, der Film, Marseille, die Stadt, nur über kaum bemerkenswerte Gässchen, dazu ein paar Mal eine nicht gerade einzigartige Treppe, dann wieder überhaupt nur eine sechsspurige Autobahn, wie es sie auf der ganzen Welt gibt, und dies noch dazu in einer Einstellung mit der absurden Länge von beinahe einer Minute. Der Ort erweist sich als *unspezifisch und austauschbar*, eine anonyme Stadt, wie alle Städte, wenn man danach sucht. Er zeigt sich eher wie eine Passage, durch die hindurch der eigentliche Ort, nämlich die Stadt Marseille, erst erreicht wird. Der Ort verkleidet sich als Weg. Marseille bleibt ein Name und nicht mehr: ideal zur Darstellung einer Ereignis- und Gesichtslosigkeit, deren *Wege nirgendwohin führen* als wieder zurück:



Autobahnen, die nirgendwohin führen

Drittens bleibt jedes örtliche Detail, das zum Keim einer kontinuierlich fortlaufenden Geschichte führen könnte, fragmentarisch. Aus ihm entstehen keinerlei Konsequenzen für den weiteren Handlungsverlauf. Es zeitigt keinen narrativen Strang und bildet keine Handlungsknoten, die einen Ort mit einem anderen verbinden könnten. Die einzelnen mikroskopischen Ereignis-Atome kreisen nur um sich selbst. Genau so werden auch die Wege behandelt. Nur manchmal führen sie von einem dieser Punkte, um sie eben nicht Orte zu nennen, zum andern. Wie sich der Ort als Weg verkleidet, so will es ihm nicht gelingen, zum Schauplatz zu werden. Dies wiederum führt zum letzten der genannten Merkmale der bewegten Ereignislosigkeit in Marseille.

Viertens nämlich finden die Einebnung örtlicher und weglicher Eigenschaften, das Fehlen von Wegmarken und die Fragmentierung der Handlungsrudimente schließlich doch noch zu einem, wenn auch nur

äußerst milde angedeuteten Handlungsmoment: dem Anfertigen von Photographien. In gewisser Weise erfahren Sophies Stadterkundungen sogar eine Verdopplung durch ihre Motivsuche. Nach rund zwanzig Minuten Filmzeit sieht man, wie sie einige dieser Aufnahmen an die Wand ihrer ebenso anonymen Leihwohnung pinnt. Und was ist auf den Photos zu sehen? Keine wertvollen Bilder, keine ausgesuchten Venues, keine gewagten oder außergewöhnlichen Perspektiven, sondern ganz prosaisch nur Momente ihrer Wege. Einmal wird diese Wegörtlichkeit oder Ortsweglichkeit, je nach Perspektive, auch explizit, also im Dialog, erklärt. Gegen Ende des Films zögert Sophie lange auf die Frage, was es mit ihren Photos auf sich hätte. Erst als nachgehakt wird, ob dies zu kompliziert sei, rückt sie heraus und beantwortet die Frage, was auf ihnen zu sehen sei: ‚Straßen‘. Punkt. Nichts sonst bleibt zu sagen, um ihrer Rastlosigkeit, ihrem Hadern zwischen Ort und Weg Ausdruck zu verleihen.

Der Gleichbehandlungsgrundsatz von Weg und Ort, im Rahmen der Anfertigung photographischer Momentaufnahmen rudimentär narrativisiert, findet schließlich seinen, wenn man so will, ontologischen Höhe- und Endpunkt. Wir sehen drei Einstellungen der Küste von Marseille bei Sonnenuntergang. Alle irgendwie ähnlich, jedenfalls ohne spezifische Details oder besonders bemerkbare Ereignisse. Sophie hat aufgehört, rastlos durch die Gassen zu ziehen. Ihr Gehen vergeht; genauer: ist bereits vergangen. Keine Wege mehr, die zur Fortbewegung einladen. Nichts geht mehr. Was bleibt ist die Dauer des filmischen Bilds, nicht mehr sein Übergang zum Fortschreiten einer wie auch immer bedeutsamen Geschichte. Geht man davon aus, dass Photographieren das Fixieren von Bewegung im Augenblick und sein Festhalten in der Dauer ist, so wird das elegische Ausklingen des Films ein Moment dieser Gleichbehandlungsstrategie: Nicht Ort, nicht Weg, weder bleiben noch fortbewegen, sondern wegliche Dauer.

Marseille rückt die von Sombart dokumentierte funktionalistische Sonderung von Weg und Ort zurecht und ad absurdum. Der Film mit dem Namen einer Stadt ist keiner über einen Ort, sondern über den Verlust der Örtlichkeit ebenso wie einer über die Ausweitung der Weglichkeit. Die Wege durch die Stadt am Rande des Rhône-Deltas führen nirgends hin, die Orte bleiben prekär. Nirgends finden sich Ort und Weg im ständigen Von-Bis und Von-Zu. Marseille bleibt, auf der Leinwand, ein Schau-

platz in der Vorläufigkeit seiner Bleibe. Die von Sombart stipulierte Logik der Trennung, die den Kapitalismus immerhin gut 150 Jahre begleitet, wenn nicht mit bedingt hat, hat ausgedient. Keine Unterscheidung zwischen Verkehrsakt und Verkehrsweg, Verkehrsmittel und verkehrsordnungsrechtlichem Transport führt ans Ziel. Nicht nur in Marseille.

Mit der stetigen Dauer ohne Fortschritt kündigt sich ein stiller, aber nachhaltiger Einwand gegen jene Logik an, der Sombart auf der Spur ist. Wenn für den Soziologen der Verkehr dem Transport von Personen und Sachgütern dient und ein Verkehrsakt „die Vornahme einer Ortsveränderung [..., ...] bewerkstelligt auf den Verkehrswegen“ (Sombart, *Kapitalismus*, 232) darstellt, so nimmt dies Marseille zunächst wörtlich. Der Film sucht und untersucht die Wege der Stadt abseits jener von Sombart kristallklar herausgearbeiteten Logik und Rationalität. Er findet die von Sombart detektierten Verkehrsmittel zwar, doch kann er ihnen nichts abgewinnen. Seine Erkundungen des Orts erschöpfen sich nicht im Einhalten der Ordnung des Verkehrs und der „Vorschriften, denen ein sich vollziehender oder ein zu erwartender Verkehr unterworfen sein soll: Rechts gehen! Rechts ausweichen, links überholen!“ (233) Sein bewegtes Sehen durch die Windschutzscheibe auf Fahrzeuge, PassantInnen und Gebäude stellt sich vielmehr als Vorgang heraus, der die Akte der Verkehrstechnik und Verkehrsorganisation hinnimmt, um sie sogleich links liegen zu lassen. Der Sehweg dieses Films hat anderes im Sinn: Die Fortbewegung in die Dauer zu ziehen um den Weg in den Ort hinein zu verlängern und den Ort durch das Fahrzeug hindurch ziehen zu lassen. Marseille beginnt also mit dem Ausstellen purer Weglichkeit, die sich sogleich zu einem veritablen Musterkatalog aller möglichen Wege-Verwendungen und Orts-Zuwendungen auswächst.

IF ...: Rasendes Verorten und Verwegen

Man könnte diesen Vorgang des Verortens der Wege und des Verwegens der Orte als einen filmischen Versuch deuten, der zunehmenden Reduktion der Wege auf ihre Verwertungsfunktion zu entgehen. Dann wären die behutsamen Konstruktionen austauschbarer Ereignisarmut in dem langsamen Film Schanelecs nur eine der zahlreichen Möglichkeiten, die Gren-

zen der von Sombart untersuchten Funktionen des Verkehrswegs im Rahmen der Vermarktungs- und Mehrwertschöpfungslogik des Kapitalismus aufzuzeigen. Eine andere Möglichkeit bestünde, von der erhabenen Langsamkeit in die rasende Geschwindigkeit zu wechseln, wie dies etwa für die Neuen Wellen der 1960er Jahre bezeichnend war. Lindsay Andersons *IF ...* wählt diese Option weglichen Accelerandos, um den schmalen Grat zwischen Weg und Ort zu untersuchen, zu feiern und zu zelebrieren. Statt der Bleibe innezuwerden, wählt er den Ausbruch. Die späte Frucht des Free Cinema vollzieht die Kritik an der Sombart'schen Transformation vom Ort zum Weg und schließlich zum Weg als Ort mittels zweierlei Verfahren. Einerseits ist der Farbfilm durchsetzt von Schwarzweiß-Passagen, deren Abfolge den trägen und trostlosen, von Engstirnigkeit und Brutalität gezeichneten Ritualen britischer Erziehungsanstalten eine eigene Logik entgegensetzen. Schwarzweiß ist die beharrende Kraft des Faktischen, in Farbe wird hingegen das Andere angedeutet, das möglich wäre. Andererseits ist im fünften Kapitel, also ziemlich genau in der Mitte des Films, eine Episode eingefügt, die einen Ausweg aus der stumpfsinnigen Örtlichkeit des Internats zu weisen scheint. Er zeigt, bunt und schnell dargestellt, eine Ausfahrt der jungen Wilden mit einem gestohlenen Motorrad durch die satten Matten englischer Ländlichkeit. In leuchtendem Grün, der Sozius am Kraftrad mit grellrotem Schal, zeigt sich dies Andere, Mögliche als Weg mit nachgerade euphorischem Gestus und wird als Nicht-Ort, als Utopie, durchfahren. Die Sequenz wird eingeleitet mit einer Aufnahme des Weges, der hinaus führt aus dem grauen Gemäuer struktureller Gewalt des britischen Knabeninternats. Sie schließt in einer Örtlichkeit befreit erscheinender Bewegtheiten durch die freie Natur mit einer herbeiphantasierten Geliebten:



Der Weg hinaus ...



... in die Örtlichkeit freischwebender Utopie