

**Wege**

**Spuren und Bahnen der Bewegung im Kino**

**Sonderzahl**



# Verkehrswege

**Karl Sierek**

**Sonderzahl**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stadt Wien Kultur.

[www.sonderzahl.at](http://www.sonderzahl.at)

Alle Rechte vorbehalten

© 2025 Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H.

Mommsengasse 2, 1040 Wien

Schriften: Imago, Barlow, Milo

Druck: booksfactory

ISBN 978 3 85449 687 8

Umschlag von Matthias Schmidt unter Verwendung eines Stills  
aus Jean Renoirs LA BÊTE HUMAINE (1938)

## Wege Spuren und Bahnen der Bewegung im Kino

In den sechs Bänden der Buchreihe **Wege. Spuren und Bahnen der Bewegung im Kino** treffen Wegebauten und Bewegungsbilder aufeinander. Seit es das Kino gibt, wird das Furchen von Spuren und Legen von Bahnen durch Land- und Stadtschaften in bewegten Bildern präsentiert, reflektiert und differenziert. Eine der ältesten Fertigkeiten des Menschen, nämlich die Herstellung von Wegen vor Ort, stößt damit auf eine etwas gealterte, nämlich die Herstellung von Bewegung im Bild. Dabei begleiten die beiden Kulturtechniken des Wegebbaus und des Filmemachens aneinander auf ihren Wegen durch die Kinos und befruchten sich wechselseitig. Sie ziehen Spuren und bilden Bahnen, und diese Bahnungen und Spurungen führen zu jenem Reichtum ästhetischer Ausdrucksformen, der uns bis heute in die Kinos lockt.

Wer – das Kino denkend – von Handlungsort, Schauplatz oder Spielraum spricht, meint meistens fest begrenzte, klar definierte Felder, in denen filmische Ereignisse ablaufen. Diese Handlungen und Bewegungen sind in der Theoriebildung des Kinos wohl erschlossen. Man kann sogar von einer veritablen Konjunktur film- und kulturtheoretischen Forschens zwischen Zeit- und Bewegungsparadigmen seit den 1970er Jahren sprechen, die dann ab der Jahrtausendwende – als Gegenbewegung gewissermaßen – von filmischen Raumtheorien abgelöst wurden. Vor allem aber haben vielfältigen Studien zum frühen Kino in den letzten Jahrzehnten fruchtbare Ergebnisse zum Verständnis filmischer Bewegung erbracht. Der Autor dieser sechsbändigen Buchreihe möchte an diese Erkenntnisse anknüpfen, zugleich aber das Rad ihrer Argumentationen zurückdre-

hen: Worauf bezieht sich filmische Bewegung? Wie wird sie wahrnehmbar? Braucht sie nicht, um gesehen und gehört zu werden, ihr Anderes, nämlich den Weg? Erst durch den Weg wird Bewegung erfahrbar und erfassbar. Theoriehistorisch setzt die Reihe also dort an, wo die Erforschung filmischer Bewegung einer notwendigen Ergänzung bedarf.

Im ersten Band der Reihe **Wege** haben die Lesenden, das **Vademecum** im Gepäck, via Film in Fahrzeugen, Flugzeugen oder Gehzeugen Platz genommen und konnten sich dort begrifflich einrichten. Der zweite Band fragt zunächst, wie dieses Einrichten und Einnisten im Kinosaal zu **Aufbruch (und Ankunft)** gezeigter Wege und erzählter Geschichten wird. Der dritte Band, **Unterwegs**, stellt die Verkehrsmittel vor, geht den verschiedenen Formen der Fortbewegung nach und sucht die Spuren und Bahnen auf, welche die Vektoren der Wege hinterlassen. Nachdem also diese Verkehrswege sondiert wurden, können nun im vierten Band die **Verkehrswege** und ihr Artenreichtum im Kino untersucht werden.

#1 Wohin die Wege führen. Ein Vademecum

#2 Aufbruch (und Ankunft)

#3 Unterwegs

#4 Verkehrswege

#5 Weg und Ziel

#6 Ankunft (und Aufbruch)

# Inhaltsverzeichnis

|                                                                                                                                                                                       |               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| <b>Oberflächen und Unterlagen</b>                                                                                                                                                     | <b>10</b>     |
| Betrachtungsoberflächen                                                                                                                                                               | 14            |
| <i>Glatt und glänzend: EDWARD SCISSORHANDS, PLAYTIME und TRAFIC • Sandig und steinig: AT LAND und AU HASARD</i>                                                                       |               |
| <i>BALTHAZAR • Wässrig, schlickig, schlammig: NOVYJ BABYLON</i>                                                                                                                       |               |
| <b>Bewegungsunterlagen</b>                                                                                                                                                            | <b>32</b>     |
| <i>Tati da capo: Schauspiel, Sichtbarkeit und Nutzbarkeit • Handkamera und Steadycam: Pseudo-Mimesis weglischer Unterlagen • Medien der Erinnerung: Von Fußsohlen und Schuhsohlen</i> |               |
| <br><b>Mittel und Wege der Lokomotion</b>                                                                                                                                             | <br><b>42</b> |
| Schienenwege auf Schienensträngen                                                                                                                                                     | 42            |
| <i>Die Tempomaschine: Medienhistorische Wahrnehmungsdiskurse</i>                                                                                                                      |               |
| Bewegung ohne Objekt: PACIFIC 231                                                                                                                                                     |               |
| <i>Der soziologische Diskurs: Fortbewegungen im Inneren des bewegten sozialen Raum</i>                                                                                                |               |
| Außenwege und Innenwege: POCIAG                                                                                                                                                       |               |
| <i>Ökonomisch-technische Diskurse schienengebundener Weglichkeit</i>                                                                                                                  |               |
| Gleisarbeit, Mehrwertproduktion und Kommunikation: RANGIERER und NIGHT MAIL • Tatort und Arbeitsplatz: LA BÊTE HUMAINE                                                                |               |
| <b>Landstraßen und Landschaften</b>                                                                                                                                                   | <b>66</b>     |
| <i>Schnitt und Schneise, Kurve und Serpentine: THE KILLERS • Soziale Insriptionen in die Landschaft: Der Highway, Schlachtfeld an der Genderfront</i>                                 |               |
| Automobile Innerlichkeit: BONNIE AND CLYDE • Wegliche Interferenzen: WANDA • Fliegender Wechsel: THELMA & LOUISE • Penetrieren und touchieren: DEATH PROOF                            |               |
| <b>Stadtstraßen und Stadtschaften</b>                                                                                                                                                 | <b>92</b>     |
| <i>Biomorph und geomorph: Pflaster, Schlucht und Schlauch</i>                                                                                                                         |               |
| Straßenfilme? DIE STRASSE, DER GOLEM                                                                                                                                                  |               |
| <i>Kinetische Chronotopoi: Fahrwege und Sehwege im Kino nach Haussmann • Appropriation der Naked City: Die Straße gehört uns!</i>                                                     |               |
| Ganglands und Playgrounds: THE PUBLIC ENEMY, ANGELS WITH DIRTY FACES und ON THE BOWERY • Bildpolitische Appropriationen urbaner Wege: LOS OLVIDADOS, ACCATTONE, KUHLE WAMPE           |               |

|                                                                                                                                                                                                                                                 |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Bauliche Disjunktive filmischer Weglichkeit</b>                                                                                                                                                                                              | <b>124</b> |
| <b>Außenwege: flüchtige Disjunktionen</b>                                                                                                                                                                                                       | <b>125</b> |
| <i>Intrinsische Formationen: Gabelung, Kreuzung, Netz</i>                                                                                                                                                                                       |            |
| Die Gabelung: HONG GAOLIANG • Die Kreuzung: EDIPO RE und<br>MILLER'S CROSSING • Das Netz: CONVOY                                                                                                                                                |            |
| <i>Extrinsische Vorrichtungen: un/bewegte Brücken (Wicki, Calatrava, Ivens,<br/>Serra)</i>                                                                                                                                                      |            |
| <b>Außen und/oder Innen</b>                                                                                                                                                                                                                     | <b>142</b> |
| <i>Türen und Schwellen: LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE • Laufschnaise<br/>und Durchhaus</i>                                                                                                                                                      |            |
| Le Corbusiers Laufschnaisen • Durchhaus und Genossenschaft: DIE<br>FREUDLOSE GASSE und LE CRIME DE MONSIEUR LANGE                                                                                                                               |            |
| <b>Innenwege: Gang und Flur, Korridor und Galerie</b>                                                                                                                                                                                           | <b>151</b> |
| <i>Feudale Laufgänge und Labyrinth des Verbrechens: LA RÈGLE DU JEU und<br/>GOSFORD PARK • Musealer Ort, filmischer Weg: LA VILLE LOUVRE und<br/>RUSSKI KOWTSCHEG • Filmische Erinnerungsarbeit: Kopräsenz zwischen<br/>Spurung und Bahnung</i> |            |
| <b>Zitierte Literatur</b>                                                                                                                                                                                                                       | <b>169</b> |
| <b>Filmregister</b>                                                                                                                                                                                                                             | <b>171</b> |
| <b>Namensregister</b>                                                                                                                                                                                                                           | <b>174</b> |
| <b>Themen der sechs Bände</b>                                                                                                                                                                                                                   | <b>179</b> |



## #4 Verkehrswege

Hat man einmal im Kinosaal Platz genommen und ist von den Bewegungen und Fortbewegungen auf der Leinwand mitgerissen worden, ist man *unterwegs*. Von Ort zu Ort, vorwärts bahnend oder rückwärts spurend, und dies in verschiedenen Tempi und Modi, findet man sich – filmisch – auf den unterschiedlichsten *Verkehrswegen* wieder. Während sich der dritte Band dieser Buchreihe den Diskursfeldern des Zusammenspiels filmischer Wege und Orte, den Arten der Fortbewegung und ihren Dynamiken sowie den prospektiven und retrospektiven Ausdehnungen auf Spuren und Bahnen zugewandt hat, geht der vorliegende Band zunächst vom *Anderen* der Fortbewegung aus: von jener Sphäre, die den Ortswechsel erst ermöglicht. Auch diese Komponenten laufender Bilder zeigen sich auf den Leinwänden erstens ausschließlich als flache Bilder, als *Oberflächen*. Nur über sie erschließen sich zweitens die *Mittel und Wege der Fortbewegung* und drittens die baulichen *Einrichtungen* filmischer Weglichkeit. Wer also nach Verkehrswegen und ihren Erscheinungsformen auf der Leinwand fragt, hat eine Systematik zu entwickeln, deren Logik sich aus der Vieldimensionalität dieser drei Komponenten ableitet, um die Bewegtheit, Dynamik und Fortbewegung auf filmischen Wegen theoretisch fassbar zu machen: Oberflächen und Unterlagen, Mittel und Wege der Lokomotion und bauliche Disjunktive filmischer Weglichkeit auf Leinwand.

## Oberflächen und Unterlagen

Dieser dreiteilige Werkzeugkasten, ein bescheidenes Organon filmischer Verkehrswege, geht zunächst von der *Sichtbarkeit* von Wegen auf der Leinwand, aber auch von ihrer *Unscheinbarkeit* im filmischen Diskurs aus. Obwohl im Kino Bewegung und Fortbewegung das filmische Geschehen bestimmen, bleiben die materiellen und ästhetischen Voraussetzungen dieser Dynamik meist im Hintergrund, oder besser: im Untergrund. Sie vegetieren am Rande der Wahrnehmung, beherrscht von der Dominanz dessen, was man die Handlung und ihre Träger, die Figuren nennt.

Dass diese Verdrängung von Wahrnehmungsleistungen im Kino und ihre mangelnde Untersuchung seitens der Theorien, Methodologien und Analysen des Bewegtbildes auch *theoriehistorische Gründe* hat, steht außer Frage. Die stark von der Literaturtheorie geprägte Filmtheorie scheint den Ballast, den Wiktor Schklowski an seiner Disziplin kritisiert hat, noch immer mit sich zu schleppen. Statt sich um das Machen, Zeigen und Erzählen zu kümmern, begnügen sich, so der Mitbegründer des Moskauer Linguistischen Zirkels und somit des Russischen Formalismus, Kunsttheorien mit dem Wiedererkennen von Bekanntem. In *Kunst als Verfahren* lenkt Schklowski die Aufmerksamkeit deshalb auf den unmittelbaren *Vorgang des Herstellens und Vorstellens* künstlerischen Ausdrucks. Es sei die Arbeit des Wahrnehmens, dem sich sowohl die Kunst als auch ihre Theorien zu stellen haben. Mit der 1916 verfassten und später von Brecht übernommenen Formel des Verfremdens von Sichtbarem plädiert er für das *Sehen* und nicht das Wiedererkennen, das *Machen* und nicht das Gemachte. Erst das Denken von den Oberflächen und Sichtbarkeiten zu den *Vorgängen der Darstellung* führe zu den Eigenschaften und Funktion der Dinge, egal ob zwischen Buchdeckeln oder im Kino: „Um nun die Empfindung des Lebens wiederzugewinnen, die Dinge wieder zu fühlen, den Stein steinern zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen.“ (Schklowski, Kunst, 17) Erst wenn man von außen auf die Oberflächen der Dinge blickt, durch sie hindurch auf ihre Seltsamkeit aufmerksam macht, ihr Anderssein und ihre Fremdheit aufdeckt, erkennt man sie, statt sie nur wiederzuerkennen. Kurz: was Schklowski für Literatur und Poetik fordert, lösen Film und Kino ein. Die laufenden Bilder benennen und beschreiben

nicht, sondern gehen zunächst von der Oberflächenbeschaffenheit der Dinge aus, um sie zu Bildern zu transformieren und *als Bilder zu verwenden*. Sie greifen die gegenständlichen Erscheinungen auf, um ihre *Bauart und Machart* vorzuführen. Von der Rahmung und der Wahl der Einstellungsgröße und bis zur Bestimmung des Bildkörpers und seiner Füllung, also der Kadrage und Möblage, bis zu den stofflichen Qualitäten weisen die Gegenstände durch ihre Oberflächen hindurch auf ihre *Konstruiertheit* hin. Um die Konturen und Strukturen herauszumeißeln, setzen die Bildermachenden ihre Instrumente der Bildgebung ein. Beim Aufnehmen der Farbtemperatur, beim Aufstellen der Lampen und Spiegel im Zuge des Ausleuchtens wird das Spiel zwischen Lokalfarbe und Farbanmutung, die Oberfläche von Stoff und Stein erzeugt. Was dergestalt als *Textur* unsere Augen anspricht, führt konsequent zur *Faktur*, jener Machart, welche die Werkspuren als Bearbeitungsspuren freilegt. Durchaus vergleichbar mit dem, was Max Raphael bei Goyas Malweise und dem Pinselduktus zwischen Dichte, Festigkeit und Härte, der Undurchsichtigkeit und Undurchdringlichkeit glatter und der Transparenz weicher Flächen beobachtet hat, wird die Materialität der Objekte in die Künstlichkeit und Tonalität der Flächen des Filmbilds übersetzt. Beide zusammen, Textur und Faktur, machen die *Oberflächen* für die Zusehenden durchschaubar und durchdenkbar, den Stein steinern und seine *Wege weglich*:



Die Textur des Weges und ...



... der Tanz der Hufe im Sand

Steine am Weg, Hufe im Sand: UVLENCHENIYA (*KLEINE LEIDENSCHAFTEN*, Kira Muratowa, RU/1994) geht über weite Strecken den Bildern der Wegoberflächen nach, um aus der Textur der Wege Schlüsse auf die Faktur der Bilder, auf ihre Herkunft und Hinkünfte zu ziehen. Der Film, der als Schauplatz eine Rennbahn gewählt hat, führt diese prozessuale Wanderung vom Bild der Steine zum Machen der Bilder vor Augen. UVLENCHENIYA legt zunächst eine grobe *Textur filmischer Oberflächlichkeit* vor: harte Einstellungswechsel, die systematisch dezentrierte Kadrierung, das Alter-

nieren zwischen bildweitenden Totalen und den wenigen bestechenden Großaufnahmen der beiden Protagonistinnen, ihre teils offensiven Blicke in die Kamera, welche die diegetische Geschlossenheit aufbrechen, Ton- aussetzer, welche die Dialoge in unhörbare Gesten sprechender Figuren transformieren und dergleichen. Es sind die Oberflächen und ihre Brüchigkeit, die dem surrealen Spektakel um die vermutliche Krankenschwester Lilia und die vorgebliche Zirkusartistin Violetta, sein befremdliches und verfremdendes Timbre verleihen. Über weite Strecken ist KLEINE LEIDENSCHAFTEN mit Teleobjektiv gefilmt. Durch die langen Brennweiten verschwimmen die Bildtiefen zusehends in großen Unschärfezonen und reduzieren damit die Plastizität der gefilmten Objekte, Menschen und Tiere zugunsten einer *Flächigkeit und Oberflächlichkeit der filmischen Dinge*. Statt der Dreidimensionalität eines handlungsdurchwirkten Raums entstehen zweidimensionale Felder unterschiedlicher Texturen, bis auch sie sich auflösen und in einer flüchtig hingeworfenen Bildgeste nur mehr die monochrome Oberfläche des Schotters im Bild hängenbleibt:



Teilflächen aus Gestein und  
Getier, Staub und Blatt



Die pure Oberfläche  
der Weglichkeit

Der Schwenk auf die Weglichkeit des Wegs führt zu einem Effekt der Entleerung der Bildvolumina, die der Verdichtung der materiellen *Oberflächenbeschaffenheit* Vorschub leistet. Auf den Wegen des rasanten Rennens und seiner Darstellung im Film nähern sich das Steinige der Galopperpisten und das Flächige ihrer Bilder einander zusehends an. Die *Texturen* überlagern einander, bis der tiefe Sand der Rennbahn mit dem groben Korn des 35mm-Materials ineinander verfließt.

Diese Hybridisierung des Grunds der Fortbewegung mit den vibrierenden Bildern leitet in UVLENCHENIYA bald auch ein zweites Diskursfeld ein: das der *Fakturen*. Sie führt die filmischen Wege hinweg auf die *Geschichte der Herkunft* ihrer Oberflächen. Einmal finden die Rennpferde im Film ihre Vorläufer in der fotografischen Vorgeschichte des Kinos:

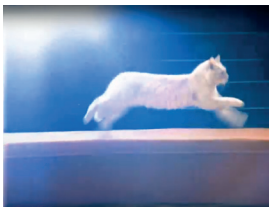


Film und ...



... Fotografie

Ein andermal erinnert – nach einer komplizierten Tonmontage aus dem Geplapper der Figuren und dem Getrappel der Pferdehufe – eine lange Sequenz in einem Zirkus mit Aufnahmen in der Art der Chronofotografie an andere Schaukünste im Vorfeld des Films:



Standbild ...



... und Laufbild

Beide medienübergreifenden Montagekomplexe sind mit beinahe didaktischer Behutsamkeit überwölbt von einer obsessiven Suche nach dem *Eigenleben filmischer Oberflächen*, die von den Texturen steiniger Wege und sandiger Bahnen, schweißglänzender Pferdehälsen und samtigen Katzenfellen zusammengehalten wird. Die sinnlich wahrnehmbaren *Texturen* der weglichen Oberflächen in den KLEINEN LEIDENSCHAFTEN haben Einsicht in ihre *Fakturen* gewährt.

Die Disjunktion der Oberflächen filmischer Wege und der Oberflächlichkeit filmischer Bilder beschränkt sich jedoch nicht – wie in Muratowas UVLENCHENIYA – auf die Verdichtung weglicher Materialitäten zu präzise ausgeführten Chronotopoi. Die verbindende *und* trennende Abstimmung ihrer Erscheinungsweisen auf der Leinwand kann auch direkt eingreifen in die narrativen Funktionen der Figuren und Fahrzeuge, Flugzeuge und Schwimmzeuge im Geflecht der dargestellten Episoden und Geschichten. Die einen können auf glattem Parkett ausgleiten, die anderen im Schlamm versinken und wieder andere laufen Gefahr, einfach zu verschwinden. Für sie alle sind die *Wege in Filmen* deshalb nicht nur als Gegenstände der Betrachtung konstruiert, sondern

in ihrer Textur und Faktur auch als Hilfs- oder Hemmungsmittel des Fortkommens sichtbar gemacht. *Oberflächen der Wege* sind immer auch *Unterlagen der Bewegung*.

### **Betrachtungsoberflächen**

Wenige Jahre nach Schklowskis Plädoyer für die Transformation der umgebenden Erscheinungen in sinnliche Sichtbarkeiten setzt Béla Balázs mit der Untersuchung des Strukturierens von Oberflächen der Bilder und Töne im Kino nach. Was er *Physiognomie* nennt, bezieht sich nicht nur auf Gesichter, sondern auch auf Landschaften und Stadtschaften. Auch sie sind nichts anderes als Gestaltungseffekte filmischer Oberflächen: „Wie Zeit und Raum eine Kategorie unserer Wahrnehmung, also aus unserer Erfahrungswelt niemals auszuschalten sind, so haftet das Physiognomische jeder Erscheinung an. Es ist eine notwendige Kategorie unserer Wahrnehmung.“ (Balázs, Mensch, 103) Herstellung und Vorstellung von Filmen, das bedeute die Physiognomie herauszufinden, zu umrahmen und zu betonen, die Einstellung des Apparates und die Auswahl der Motive vorzunehmen und die Beleuchtungseffekte zu bestimmen. Die Textur der Oberflächenbeschaffenheit ist der Faktur der Oberflächenbearbeitung zuzuführen, die Materialeigenschaften der Oberflächen, also auch der von Wegen, als Unterlagen im und als Bild einzurichten.

### ***Glatt und glänzend: EDWARD SCISSORHANDS, PLAYTIME und TRAFIC***

Die Wege in Tim Burtons EDWARD SCISSORHANDS (US/1990) führen von einer Lebenswelt in eine andere: Vom ausgebleichten Pastell der US-Suburbs ins farbensättigte Schwarzweiß eines gotischen Schlosses und wieder zurück. Glatt und nachgerade aseptisch gemahnen die Hauseinfahrten und Straßenfluchten der Plastiklandschaft zur Vorsicht, auf dass nichts die Mauern der Wohnhäuser durchdringe und das Sehen nicht abrupte ins Abseits allzu anderer Welten:



Undurchlässige Hauseinfahrten



Aalglatte Straßenfluchten

Was in den ersten Minuten noch als Getrenntes in eigenen Sequenzen vorgeführt wird, beginnt sich alsbald miteinander zu vermengen. Ein Farbzustand greift in den anderen, sie vermischen sich und dialogisieren innerhalb einzelner Einstellungen miteinander. Der Blick der Protagonistin, der Kurzwarenvertreterin Peg Boggs, in den Rückspiegel fasst das Monochromblau des Gothic Horror und die Farben aus der nicht weniger synthetischen Welt einer Soap Opera in einem Bild zusammen:



Farbdialog im Rückspiegel



Gothic Horror und Soap Opera

EDWARD SCISSORHANDS ist, bezogen auf die Textur seiner Wegeoberflächen, so etwas wie die Fortsetzung des Comics mit anderen Mitteln. Er führt die aalglatten Flächen, auf denen die Figuren durch die Suburbs schweben, auf analogem Material vor. Edward mit den Scherenhänden bewegt sich noch durch farbechte und handfest gebaute Kulissen, mit Kameras und Linsen von Panavision auf 35mm-Eastman-Kodak-Negativen abgelichtet.

Was sich an diesen, mit dem diskreten Charme der Abstufungen chemophysikalischen Fotomaterials hergestellten Oberflächen ablesen lässt, versuchen fünf Jahre danach der Pixar-Animationsfilm TOY STORY (John Lasseter, US/1995) und ein Vierteljahrhundert später BARBIE (Greta Gerwig, US/2023) digital zu errechnen:



Barbie auf glattem Terrain

Während Barbie, die Puppe, vorbei an Palmen und unter einem Flugzeug am blauem Himmel mit dem zuckerrosa Cabrio ihres Weges fährt und *BARBIE*, der Film, den Blick der Betrachtenden nach oben ins Numinose lenkt, richten *PLAYTIME* (Jacques Tati, FR/IT/1967) und *TRAFIC* (Tati, FR/1971) die Aufmerksamkeit nach unten aufs Anschauliche und Materielle, auf die Funktionen und *Beschaffenheiten der Wege und ihrer glatten Oberflächen*:



Indikatoren von Bewegungsvektoren



Glatte Rennbahnoberfläche vs.  
grober Schotterrand

Ihre bildfüllenden Oberflächen sind – wie in *PLAYTIME* die Schriftzeichen und Pfeile – Träger von Hinweisen auf die Nutzung; oder sie weisen – wie in *TRAFIC* – auf Differenzen zu anderen weglichen Oberflächen hin, etwa auf jene des geschotterten Straßenrands mit seinem einsamen Wanderer. Beide Tati-Filme legen Vektoren der Fortbewegung *und* der Sicht über die Oberflächen hinaus und nicht in den Himmel über sie hinweg.

Zur sinnlichen Wahrnehmbarkeit dieses vibrierenden Spiels weglicher Oberflächen trägt, ebenso wie bei den US-Infantil-Movies, auch das Werkzeug bei, mit dem, einem feinen Pinsel gleich, diese Oberflächen aufgetragen sind. Wie auch *EDWARD SCISSORHANDS* bedienten sich die Tati-Filme, wenngleich mit anderen Ergebnissen, der je neuesten Bildgebungs- und Bildbearbeitungstechniken. In den späten 1960er und frühen 1970er Jahren hergestellt, befand sich *PLAYTIME* am Höhepunkt der technologischen Entwicklung analoger Produktions- und Reproduktionsmethoden. Mit dem Todd-AO, ein von Michael Todd und American Op-



tical 1955 auf den Markt geworfenes Verfahren der Herstellung von Filmen auf 65mm, konnte PLAYTIME auf dem 70mm-Filmformat und mit 1:2,77 Bildformat auf die Leinwände gebracht und über das neue Magnettonspur-System im Klangraum der Kinos vorgeführt werden.

Dieser chemophysikalische Support wurde mit den eben erfundenen sphärischen APO-Panatar-Objektiven kombiniert, welche die Herstellung von Bewegtbildern mit nie gekannter Schärfe ermöglichten. Mit einer zwecks Erhöhung der Brillanz der Bildoberflächen auf Bildfrequenzen über 24/sec umgebauten Mitchell-Kamera auf 65mm-Eastman-Negativ gedreht und im Format 1:1,85 projiziert, ermöglicht diese aufwendige Technik das *Ziselieren der Texturen* glatter oder glänzender Oberflächen und die Übertragung der *Modulationen weglicher Fakturen* auf die Leinwand. Ihre Modernismus-Kritik, könnte man sagen, dringt bis in den filmischen Signifikanten ein.

Die Spuren in die Abwege der Moderne setzen sich auch auf den gehobnerten Bahnen und gewienerten Wegen in den Innenräumen des Verwaltungsgebäudes von PLAYTIME und in der Halle der Autoshow Amsterdam von TRAFIC (F/1971) fort:



Innenwege, spiegelglatt



Aalglatte Autoshow

Die Fortbewegung auf aseptischem Grund ist darüber hinaus nicht nur sichtbar, sondern auch hörbar. Klappernd bei der Berührung des Schuhwerks mit der weglichen Oberfläche vermittelt auch ihre *Hörsamkeit* jene Oberflächeneigenschaften, denen die Figuren ebenso wie die Filmbeachtenden ausgesetzt werden:



Klappklapp  
und nichts zu sehen