Wege

Spuren und Bahnen der Bewegung im Kino

Sonderzahl

Weg und Ziel

Karl Sierek

Sonderzahl

Für Edgar Morin,
Soziologe, Filmtheoretiker
und *omnivore culturel,*
1921 bis 2026

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stadt Wien Kultur.

www.sonderzahl.at

Alle Reche vorbehalten, einschließlich der Nutzung für Text und Data Mining i.S.v. Art 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790.
© 2026 Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Mommsengasse 2, 1040 Wien
verlag@sonderzahl.at
Schriften: Imago, Barlow, Milo
Satz: Mara Scherzer
Druck: booksfactory
ISBN 978 3 85449 720 2

Umschlag von Matthias Schmidt unter Verwendung eines Stills aus
A Matter of Life and Death (1946)

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 Wegebaus 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 zurückdrehen: 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 zum **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 im vierten Band die **Verkehrswege,** ihre Oberflächen und Unterlagen sowie die Mittel der Lokomotion sondiert wurden, kann im fünften Band nunmehr **Weg und Ziel** filmischer Fortbewegung 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

Was kommt **9**

Wegweiser und Landmarken **12**

Wahrzeichen; oder: Das Eiffelturm-Syndrom 13

Desorientierungsanzeichen 19

Indexikalische Unschärferelation in Gunfight at the O.K. Corral • Alphaville, I: Machtverschlingung und Störfeuer vom Wegesrand • Mulholland Drive: Figuren im referenzlosen Datenraum

Von der Einbahnstraße zur bildpolitischen Intervention 30

City of Fear: Führung durch Zeichen und Biographie des Dings

Aufstieg und Absturz **41**

Zur Systematik filmischer Vertikalität 41

Filmische Bildformate und vertikale Wegevektoren • Sehweg: Diagrammatische Sichten

Café Lumière: Gebärmutterdiagramm und borromäischer Knoten • Eisenbahnknoten und Autobahnkreuze

Gehweg und Vertikalität. Zur Loslösung vom Bodenständigen

In der Wand 57

Hand und Wand in Groß • Empor und hinaus: Unaufgelöste Differenzen in Der heilige Berg und Der verlorene Sohn

Mannschaft über den Gipfeln und Herrschaft über die Welt

Die vertikale Internationale

Der Berg ruft! und Challenge: Versionen eines vertikalen Bahnungsfilms • Premier de cordée: Höhenangst und Tiefenpsychologie

Am Seil

Technische Aufstiegshilfen 78

Der Aufzug

Stillstand in Bewegung: Kiss of Death • Bressons Erben: Ascenseur pour l'échafaud und Klassenverhältnisse

Treppauf, treppab: Zur Disjunktion sozialer Räume

Beweggründe filmischer Treppenwege • Innentreppen und vertikale Durchzugswege: The Lodger und The Spiral Staircase • Freitreppe und Himmelsleiter

Feuerleiter und Hochschaubahn: Zur filmischen Physik der Freitreppe • *Toboggan, das vertikale Fahrgeschäft: Woman on the Run* • *Ekstase und Via sacra: Zur filmischen Metaphysik der Himmelsleiter* • *Die Linz-Treppe: Odessa Crash Test* • *Swing Time und Wonder Bar: Mit Black Facing empor ins weiße Paradies* • *Zur farblichen Vertikalität von A Matter of Life and Death*

Unter Aufsicht. Vertikale Kontrolle in der Klassengesellschaft

Höhenschicht und Klassendifferenz: Trouble in Paradise

Zur filmischen Skalierung ökonomischer Werte • *Soziale Höhenschichtung?*

Absturz: The Sin of Harold Diddlebock • The Hudsucker Proxy, oder Die vierte Dimension • Naked City: Aufsicht oder Obsorge

Auswege, Umwege, Abwege **141**

Die Abweichung: Wider den geraden Weg 141

Auswege 143

Aus dem Nichts: Das existenzielle Loch • *Aus dem Knast: I Am a Fugitive from a Chain Gang und Un condamné à mort s'est échappé* • *Aus dem Haus: A Beast at Bay, Back Pay und All That Heaven Allows* • *Aus dem Kino*

Umwege 156

Helden und Irrfahrten: Odysseus, Hannibal, Kolumbus

Odysseus und sein Umweg: O Brother, Where Art Thou?

Detour: Vorsicht und Nachsicht

Abwege 165

La dérive, oder Die dreifaltige Abzweigung

Debord und Dérive

Entbahnung. Der Deviationsfilm (nach) der europäischen Moderne

Nebel: Antonioni und die Auflösung der Wege • *Entbahnung: Komissar*

Zitierte Literatur 187

Filmregister 189

Namensregister 193

Themen der sechs Bände 197

#5 Was kommt

Bevor die Reihe *Wege* in die Zielgerade geht, wird der fünfte Band noch eine doppelte Wende vollziehen. Während bisher die Klassifizierungsversuche filmischer Fortbewegung primär von den Schauwerten und Hörwerten filmischer Weglichkeit und der Präsenz ihrer Erfahrung ausgegangen waren, so verschiebt sich nunmehr der zeitliche Horizont *ins Kommende*. Das Plädoyer für die filmische Weglichkeit wendet sich damit der Untersuchung bahnungsanhängiger *Zielbestimmtheit* zu. Auf das Studium des *Wo?* Und *Wie?* der Wege folgt mit diesem Band das Interesse am *Wohin?*. Nicht selten kündigen sich Ziele der Fortbewegung im Kino durch Schriftverkehr an. Entweder sie nehmen das Ziel als Vorankündigung vorweg und nennen sich *Wegweiser*. Oder sie bieten sich den handelnden Figuren *in* den Filmen sowie den im Kinosaal *vor* den Filmen Sitzenden als Ortstafeln und – meist mehr Bild als Wort – als *Landmarken* zur ersten Orientierungsmöglichkeit im Zielraum an. Dass diese deiktischen Zeichensätze meist alles andere als *Wahrzeichen* sind, wird im ersten Hauptteil dieses Bandes diskutiert.

Bei der Sondierung der Indikatoren, Gebrauchsanleitungen und Ankündigungen des Kommenden am Wegrand wirft sich die Frage auf, warum bisher meist horizontale Wegstrecken und ihre Bewältigung untersucht wurden. Genügt es bei der Frage nach den Zielvorstellungen filmischer Fortbewegung, von den Routen in allen Himmelsrichtungen auszugehen? Oder erweist es sich als tunlich, von den Ebenen ausgehend sich *empor in die Höhen* und *hinab in die Tiefen* zu wenden? Was geschieht beim *Aufstieg und Absturz* noch außer dem Wechsel von Höhenschichtlinien? Wie hängen vertikale Vorstellungen von Fortbewegungsvektoren zusammen mit sozialen, ja: politischen? Der zweite Hauptteil wendet sich also von der dominanten Erstreckung filmischer Fortbewegung in der Horizontale ab und den *Wegen in der Vertikale* des filmischen Handlungsraums zu.

Gibt es eine reinere Form vertikaler Fortbewegung menschlicher Figuren auf der Leinwand als das Klettern *in der Felswand?* Diese im Kino wohl eher seltene Fortbewegungsart zeichnet sich durch zwei Merkmale aus. Um das Ziel hoch oben nicht nur im Auge zu behalten, sondern dieses auch zu erreichen, zelebrieren das Klettern ein *Gehen auf Händen* und übt das *Testen durch Tasten.* Der Klettergang tauscht das *Gesicht* aus gegen das *Gefühl.* Nicht selten stellt sich dieses Gefühl in den Dienst eines Männlichkeitsbildes, das zügig und flüchtig in nationalistische Bergbesteigung und faschistische Höhenflüge übergeht. Ganz anders die filmische Überwindung von Höhenschichtlinien durch *technische Aufstiegshilfen;* die etwa in Screwball Comedies mit notorischer Häufigkeit sich einstellenden Aufzüge und Treppenanlagen erweisen sich – so zumindest nach den in diesem Kapitel vorgestellten Fallstudien – bisweilen als nachgerade radikale Kritiker der Hierarchisierung gesellschaftlicher Macht. *Fahrstühle,* die in die Höhe oder Tiefe schweben, ohne dies filmisch zu vermitteln, aber auch *Treppenanlagen,* die mit barockem Pomp weit über ihr pragmatisches Ziel der Überwindung von Höhenmetern hinausweisen, berichten oft nicht zuletzt auch von *gesellschaftlicher Stratifizierung* und dokumentieren das Oben und Unten politischer Differenzen.

Der *dritte* und letzten Hauptteil des fünften Buches von *Wege* kehrt in die Horizontale zurück. Dem Auftrag zur Klärung weglicher Zielvorstellungen folgend, geht er von der Beobachtung aus, dass Hauptstraßen auf Leinwänden meist vielseitig bedroht und infrage gestellt werden. Da eine Ablenkung und dort ein Hindernis, einmal zu schnell, dann wieder zu langsam – der rechte Weg ans Ziel stellt sich nur selten ein. Häufiger anzutreffen ist folglich die Abweichung. *Auswege,* etwa solche aus Knast und Haus, *Umwege,* etwa Workarounds oder schlicht um Hindernisse herum führende Routen, oder der *Abweg* in den Abgrund oder in soziale und ästhetische Untiefen – sie geben den Filmen oft mehr an chronotopologischer Dynamik als breit ausgeleierte Denkspuren und gründlichere Finessen als tief ausgefurchte Fahrbahnen.

Bei all diese filmischen Funktionen und Vektoren von Landmarke und Wegweiser, Aufstieg und Absturz, Ausweg, Umweg und Abweg drängen

sich nicht zuletzt aber auch die Grenzen weglicher Zielorientiertheit auf. Rutscht man nicht, trotz der Dialektik von Spurung und Bahnung, allzu leicht ab in eine *Teleologie filmischer Wege?* Wenn ja, dann sollte man denn doch vergleichsweise strenger verfahren mit theoretischen Zielsuchen. Was sich in diesem Fall aber mit Gewissheit abzeichnen könnte, wäre eine teleologisch angehauchte *Ästhetik filmischer Weglichkeit*.

> „Es gibt Fälle, in denen wir wie blind im Geschirre liegen und drauflos dienen, immer begleitet von dem Gefühl des langhin sich dehnenden Weges, und als ob wir eben erst ihn angetreten hätten; aber eines Tages werden am Rande dieses Weges neue Zeichen und Marken sichtbar, die Gegend ändert sich, verkreuzte Pfade laufen in glatte Straßen zusammen, und wir halten schließlich erstaunt in der befremdenden Landschaft der Vollendung." (Doderer, Wasserfälle, 106)

Was Heimito von Doderer in *Die Wasserfälle von Slunj* in barocker Manier mit dieser Verwandlung vom *langhin sich dehnenden Weg* zu *Zeichen und Marken am Wegrand* andeutet, ist auch im Kino zu entdecken. Vielleicht sind laufende Bilder überhaupt vor allem Übergänge von blind befahrenen *Wegstrecken* zu sichtbar gewordenen *Wegmarken* und führen damit leicht von der Verblendung zielorientierten Rasens in die Schaulust an Verkreuzungen und Glättungen. Vielleicht können Wahrzeichen, Ortstafeln oder Firmenschilder, Landmarken, Wegmarken oder Wegweiser auf der Leinwand sogar zu Doderers befremdender Vollendung oder vollendender Befremdung beitragen. – Deshalb könnte die Sicht auf den Wegsaum und seine Ortungs- und Wegungsinstrumente im Kino in eine dreifache Typologie filmischer Indikatoren eingebracht werden:

- In Bezeichnungen, Benennungen oder Beschriftungen, welche auf einem gewissen Maß an Vertrauen auf die Verbindlichkeit räumlicher Indikatoren beruhen und die man deshalb gewöhnlich Wahrzeichen nennt.
- In filmische Zeichensysteme, die an dieser Gewissheit und Genügsamkeit wahrer Zeichen Zweifel anmelden und deshalb Desorientierungsanzeichen genannt werden sollen.
- In Landmarken und Wegweiser, denen die Zuversicht oder der Glaube an eine gesicherte, verbindliche Räumlichkeit gänzlich abhanden gekommen ist und die deshalb Ortstafeln, Firmenschilder und dergleichen als bildpolitische Interventionen begreifen.

Bevor die fünf Soldaten aus fünf Staaten irgendwo zwischen den Fronten aufeinander treffen, heißt es „England!“ und „Frankreich!“. Man sieht dazu eine Brücke in London und einen Turm in Paris – „somewhere in the world“:



„England!“



„Frankreich!“

Mit diesem Pleonasmus bestehend aus dem Bild des Turms und dem Wort des Landes ist die Herkunft ihrer Figuren mehr als ausgewiesen. Unmissverständlich weist dieses Konstruktionsverfahren den Betrachtenden im Saal den Ort auf der Leinwand zu, an dem sie sich hinfort zu positionieren haben. Bild und Wort tragen dazu bei, sich an einem sicheren, weil versteckten Ort der Beobachtung einzunisten, der sie auf den kommenden Sehwegen begleitet. Neben dieser Orientierungsleistung bieten derartige Film- oder Sequenzanfänge den Betrachtenden aber auch noch weitere Möglichkeiten an, sich auf dem *Weg* vom *Sitzplatz* im Saal zum *Schauplatz* vor Ort mit den Figuren und Landschaften zu synchronisieren. Bald werden sie in Niemandsland (Victor Trivas, D/1931) von den Hauptstädten der kriegführenden Staaten, mit ihren normen- und werthaltigen Tornistern am Rücken im Niemandsland zwischen den Fronten sein. Manche dieser filmischen Ortungsgesten versuch also die Spezifik der Örtlichkeit durch Reihung und Häufung in transnationale Gewässer zu manövrieren.

Andere dieser filmischen Wahrzeichen wiederum betonen das Alleinstellungsmerkmal der Wege und Orte, auf die sie verweisen, nicht ohne sie vom schweren Ballast dieses schwerfälligen technischen Hilfsmittels filmischen Zeigens und Erzählens zu befreien. Irma la Douce (Billy Wilder, US/1963) etwa trägt es mit Leichtigkeit und Eleganz vor. Sein Wahrzeichen der französischen Hauptstadt folgt erst nach einer kurzen Szene in der Rue Montmartre mit ihren Geschäftsfrauen am Trottoir und

den ersten Geschäftsanbahnungen und dem obligaten „The place is Paris and the time is five o'clock in the morning":



„The place is …"

Viele der Filme Billy Wilders, die sich dieser Serienfertigung von Film- und Sequenzeinleitungen bedienen, können das Abgleiten in die Komplizenschaft mit dem globalen Tourismuskapitalismus auch durch die spürbar ironische Note kaum verhindern. One, Two, Three (US/1961) etwa beginnt vergleichsweise schüchtern mit einem Schwenk nach unten aufs Brandenburger Tor und zeigt das Berliner Wahrzeichen erst mit der dritten Einstellung in der vollen Pracht des nächsten Urlaubsziels:



Stürzende Sicht …

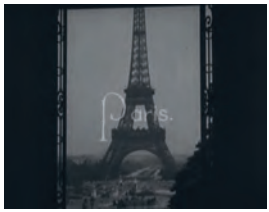


… und totales Wahrzeichen

Während Desire (Frank Borzage, US/1936) zur Abwechslung einmal keinen Eiffelturm errichtet, sondern sich mit dem Pariser Opernhaus und dem dazugehörigen Schriftzug begnügt, verschiebt das Pre-Code-Movie Kept Husbands (Lloyd Bacon, US/1931) seinen Eiffelturm in die bereits weit gediehene Geschichte und präsentiert das Wahrzeichen erst nach einer halben Stunde – und zwar als ein für sein proletarisches Publikum obszön teures Vergnügen:



Durch Schriftbild verstärkte Warnung:



„Visiting all those places must be terribly expensive."

An American in Paris (Minelli, US/1951) kehrt mit seinen Orientierungs- und Ortungsansprüchen von Filmfiguren und Kinositzenden zu dem probaten Mittel der Kombination von *Schrift, Bild und Wort* zurück. Nach der wandelnd-drehenden Sicht vorbei am Luxor-Obelisken des Concorde-Platzes und der Überblendung zur Oper und des Pont Alexandre III fliegt die Sicht weiter zum Arc de Triomphe, der opulent mit dem Pont Neuf und der Île de la Cité überlagert wird. Um auch noch diesen Pleonasmus an Ortszuweisungen zu übertreffen, werden auch gleich die nationalen Herkünfte, ökonomischen Auskünfte mitgeliefert: „This is Paris and I am an American. This is my Street.":



Vom französischen Kolonialismus über den US-amerikanischen Imperialismus …



… zum „I am …"

Wiederum andere dieser wahrlich unwahren, mit oder ohne Eiffelturm zum Klischee verkommenen Wahrzeicheneinleitungen können solche Ortungs- und Wegungsverfahren nur mehr mit sanfter Ironie ins Visier nehmen. In rhythmischen Schritten, bestehend aus drei Einstellungen über drei mal sieben Sekunden, ragt in Akibiyori (Spätherbst, Yasujiro Ozu, J/1960) ein Eiffelturm-ähnliches Gebäude zunächst als Rumpf, dann als Turm hinter Geäst hervor. Die Anmutung des Pariser Wahrzeichens wird allerdings nur angedeutet, um das Gebäude sogleich als Tokyo Tower im Shiba-Park der japanischen Hauptstadt zu enttarnen:



Der Eiffelturm?



Nein, …



… Tokyo!

Egal wie umspielt von Ironien oder umflort von Konnotationen: Akibiyori führt die Hauptfunktion des Eingangs vom Kinosaal als Ort des Zeigens und Erzählens in den fiktiven gewordenen Raum des Gezeigten und Erzählten vor Augen. Unmittelbar auf den Vorspann mit dem Titeltableau folgen Bilder von Wahrzeichen oder Ortstafeln, von Landmarken oder Wegmarken. Sie erfüllen nicht nur ihre pragmatische Funktion als Überführungskursus vom Präsenzraum des Kinosaal in den dargestellten Raum der filmischen Fiktion. Dieser *Übergang* erweisen sich auch als weites Feld reichhaltiger und vielfältiger Möglichkeiten der Ausgestaltung dieses großen *Sprungs* der Kulturtechniken des Zeigens und Erzählens zu einem *Sprungbrett* der Vielfalt inszenatorischer Verfahren filmischer Weglichkeit.

Was die Linguistik *Deixis* nennt, also den Hinweis auf das *Hic et nunc* vieler Arten des Berichtens und Beschreibens, des Zeigens und Darstellens, was in der Semiotik als Indexikalität wohl untersucht ist, hat die Rhetorik des bewegten Bildes immer schon begleitet. Seit den ersten Filmen hat dieser Fingerzeig seinen Beitrag zum Aufzeigen der Präsenz dieses ästhetischen Akts filmischer Weglichkeit geleistet und führt über das *Dies-da* immer auch ein *Hier-bin-ich* mit sich. Er ordnet sich damit nahtlos in die Tradition der Vedutenmalerei ein, die ebenfalls auf diesem Bezug von *Sehen* und Gesehenem, eben das *veduda,* beruht und sich in den frühen Reisefilmen, die man *vues* nannte, fortsetzt. Deiktisch daran ist nicht nur die Behauptung der *Existenz* von Orten und Wegen dieser Art, sondern auch das Bestehen auf der *Präsenz* von Menschen, die diese Orte gesehen, sie besucht oder vielleicht besessen haben. Waren diese, von anonymen Kameraleuten der ersten Filmfabrik ein Jahr nach der ersten Vorführung ihrer Filme vor Publikum gefertigten und ebenso ironisch wie fälschlich als *Wahrzeichen* apostrophierten Stadtmarken und Landmarken allseits bekannter Orte zunächst noch kaum in narrative

Zusammenhänge eingebunden, so wurden sie rasch zu Paradigmen *kinematographischer Globalisierung,* und zwar unter der Tricolore ebenso wie unter dem Sternenbanner:



Allseits bekannt, die Mutter urbaner Wahrzeichen

Wie dieses Panorama des rives de la Seine à Paris, III (Frères Lumière, F/1896) und tausende ähnlich gefertigter Städteansichten aus aller Welt, führen diese wegesäumenden Wahrzeichen geradewegs zu den von Charles Musser als *Travel Genre* bezeichneten Filmkorpora, die bereits in den frühen 1900er Jahren nicht nur die US-Kinos überschwemmt und 1903 bereits rund die Hälfte des Vitagraph-Katalogs gefüllt hatten. Dass diese *travelogues,* also Reiseberichte, lange Zeit der Aufmerksamkeit der Filmgeschichtsschreibung entgangen seien, liege unter anderem, so Musser, auch an den damit verbundenen beunruhigenden Kollateralschäden, die ihre Verbreitung und ihre allzu offene Propagierung als „assumptions about imperialism, racial and cultural superiority, sexism and Social Darwinism" (Musser, Travel Genre, 123) mit sich hätten bringen können. Zwar sind diese *Ideologeme kinematographischer Globalisierung* zumindest in ihren unappetitlichsten Auswüchsen heute weitgehend getilgt und schimmern nur noch in den Spurenelementen der Telefonphotographie durch. Ihre Funktion jedoch scheint sich weitgehend erhalten zu haben, nämlich als Hilfsmittel filmischer Erzählökonomie zu dienen und damit in der Geschichte narratologischer Verfahren des Kinos allzu leicht in hoch kodierten und weitverbreiteten Klischees abzugleiten.

Einiges von diesen Unterwerfungsgesten der Wegweiser und Wahrzeichen am Wegsaum greift Zazie (Louis Malle, F/1960), der Film, auf und stellt Zazie, seine Protagonistin, bloß. Eine den ganzen Film überspannende Linie von horizontalen zu vertikalen Wegen durch die Metropole durchzieht den Ferienaufenthalt der Zehnjährigen, die zwar nicht aus dem US-amerikanischen Mittelwesten, so doch wenigsten aus der französischen Provinz kommt. Einmal Metro-Fahren, waagrecht unter der Erde, das ist ihr unerfüllt bleibender Wunsch; einmal durch die Lüfte rauf

auf den Turm, das ist der Höhepunkt des Films. Als Folge der Versagung des Wunsches nach der Fahrt mit der Unterirdischen erweist sich der Weg hinauf und dann die Treppe hinunter als nachgerade triumphal. Das wegen eines Streiks geschlossene Tor in die Unterwelt war also die notwendige, wenngleich nicht hinreichende Bedingung des Aufstiegs und Abstiegs, das Verwehren horizontaler Fortbewegung die Voraussetzung der Vertikalbewegung hinauf in den Luftraum über der Stadt, sodass das Match Metro gegen Eiffelturm, Aufstiegshilfe und automobiler Fortbewegung letztendlich doch nicht unentschieden bleibt:



Vertikale?



Oder Horizontale?

Dem affirmativen Touristen-Paris der Reisebüros setzt Zazie also den *Abbau des Eiffelturm-Syndroms* entgegen, der den automobilen Verstopfungen der Pariser Verkehrsadern die Vertikalfahrten auf den Eiffelturm entgegenstellt. Was ihn aber mit dem gleichförmigen Einerlei der in Europa oder in Asien oder sonstwo liegenden Eiffeltürme sowie ihre horizontalen Nachfolger der Wahrzeichenvermarktung verbinden, ist die deutlich – meist aber überdeutlich – gesetzte Verknüpfung des *Hier und Jetzt* mit einem klaren *Hier-bin-ich-gewesen.* Sie bilden *Sammelpunkte der Aufmerksamkeit,* die immer ein gewissen Maß an Präsenzempfinden nach sich ziehen. Ihre indexikalische Funktion, also grob gesagt ihr beinahe reflexartiger Wiedererkennungswert, bietet sich dazu an, für rasche Orientierung zu sorgen. Diese semiopragmatischen Akte der Zuschreibung und Ortung leiten einen Vorgang des Parallelsetzens von diskursiven und narrativen Referenzen ein, und zwar für Filmfiguren auf ihren *Gehwegen* ebenso wie für die Kinositzenden auf ihren *Sehwegen.* Die bis heute und bis zum Überdruss verfestigten Verfahren der Einführung in die diegetische Welt des jeweiligen Films oder in eine seiner weglichen Verästelungen bauen also auf ein hohes Maß des Vertrauens in die Indexikalität filmischer Bilder und fügen sich nahtlos ein in die touristischen Vermarktungsstrategien urbanen und ruralen Raums. Ob dabei das beim Bau

der *tour d'Eiffel* als *inutile et monstrueuse,* also nutzlos und haarsträubend, heftig umstrittenen Werk tatsächlich noch zum Einsatz kommt oder nicht, ist letztlich einerlei. Seine Effekte beim Entwurf filmischer Orts- und Wegebilder, die man als *Eiffelturm-Syndrom* zusammenfassen könnte, haben jedenfalls nichts an Wirkkraft für die Entfaltung filmischer und außerfilmischer Wege eingebüßt.

Desorientierungsanzeichen

Der zweite Typus filmischer Indikatoren, bei dem die indexikalische Gewissheit des Vor-Ort-Seins und Am-Weg-Seins eben *nicht* mehr so ungebrochen vorausgesetzt werden kann, fragt nach den Bildlichen, gesprochenen und schriftlichen Mediensystemen und ihren kulturellen Interferenzen im Spannungsfeld historischen Wandels filmischer Spurung und Bahnung. Im Lichte semiologischer Medientheoreme gibt es im Grunde nur diese drei Möglichkeiten expliziter Verweise, die Ortung weglicher Vorrichtung und die ihnen eingeschriebene Verwendung vorzunehmen – oder eben zu befragen:

- durch *Bilder* von Wegen und Orten,
- in Form von gesprochenen *Worten*
- oder durch *Schriftzeichen*.

Umgekehrt aber insistierte etwa die Filmsemiologie mit ihren detailgenauen Analyseinstrumenten auf der *Vielfalt der Kombinatorik* dieser Orientierungszeichen, die sich im Kino ihrerseits als Kombination unterschiedlicher Ausdrucksmaterien zeigt. Christian Metz hat diese Momente der Ausdrucksmaterie in Anlehnung an Louis Hjelmslev als Gewebe physischer oder sensorieller Signifikanten beschrieben, das seine Ausdrucksbreite folglich auch bei Wegweisern, Ortstafeln oder Firmenschildern auf der Leinwand als sinngebenden Ausdrucksinhalt in den Dienst der Orientierung stellt. Die Vielzahl der Ortungsoptionen durch Rede, Schrift und Bild sorgt aber auch dafür, dass den im Kino Sitzenden die Möglichkeit eingeräumt wird, sich im fiktiven Raum einzunisten. Sie können sich darin verlaufen und sich im Paradox der fiktionalen Präsenz dieses *Hic et nunc* auflösen.