Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 376

Artikel: Close-up : Weiterfahren, Linien zeichnen, Punkte machen
Autor: Binotto, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863071

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

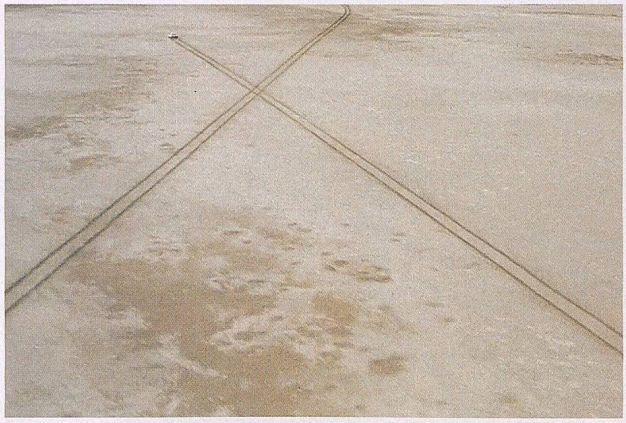
Einfach nur weiterfahren, auf den Horizont zu, bis irgendwann der Film ausläuft. Das ist die Logik vom Kino als Bewegungsbild. Doch was passiert, wenn sich die Wege kreuzen?

Weiterfahren, Linien zeichnen, Punkte machen

Zwei voneinander verschiedene Punkte definieren eine gerade Linie – so lautet das erste Axiom der Geometrie. Und auch im Kino braucht es nicht mehr als zwei Positionen, um dazwischen einen ganzen Film zu entwickeln. Von Denver, Colorado, nach San Francisco, Kalifornien, soll der Auftragsfahrer Kowalski einen weissen 1970er Dodge Challenger R/T überführen, in unter fünfzehn Stunden. Darum rast er auch gleich los, mit Aufputschmitteln im Blut, der Unterstützung eines schwarzen Radiodiskjockeys im Ohr und alsbald die Polizei auf den Fersen.

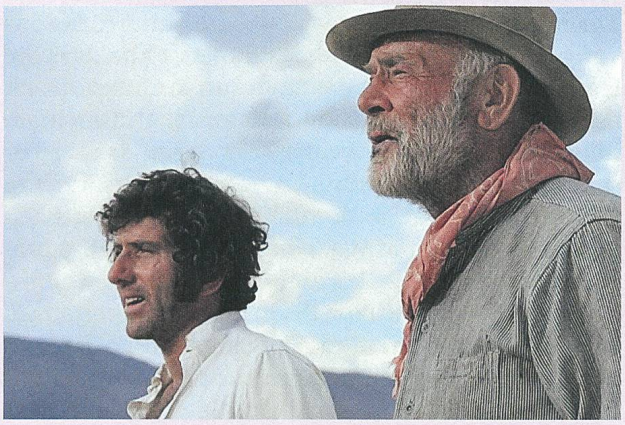
1971, zwei Jahre nach Dennis Hoppers Easy Rider in die Kinos gekommen, hat das existenzialistische Roadmovie Vanishing Point von *Richard C. Sarafian* leider nie dieselbe Berühmtheit erlangt wie der Vorläufer und das, obwohl Sarafians Film mit seiner sehr viel expliziteren Thematisierung von Rassismus und Polizeigewalt nicht nur der politischere, sondern auch sonst der radikalere Film ist. Denn während Easy Rider sich bei der Fahrt durch Amerika allzu gern auf Um- und Abwegen verliert, will Vanishing Point die Logik der Strassenfahrt bis zur letzten Konsequenz denken, und das bedeutet: ins Unbegrenzte. Denn Strassen, so schreibt der niederländische Phänomenologe Johannes Linschoten bereits in den Fünfzigerjahren, sind niemals nur Verbindungen zwischen zwei Orten, sondern gehen potenziell immer weiter, weil jedes erreichte Ziel nur wieder der Start für die nächste Fahrt ist. «Die Strasse schiesst über ihr Ziel hinaus oder vielmehr sie ersetzt die nahen Ziele durch immer weiter entfernte. Man könnte sagen, dass die Strassen sich selber verlängern.» Auch deswegen ist hier einmal mehr die deutsche Übersetzung, die glaubt, den abstrakten Filmtitel zum Fluchtpunkt San Francisco konkretisieren zu müssen, derart grundfalsch. Denn natürlich ist nicht das konkrete San Francisco das wahre Ziel von Kowalskis Fahrt, sondern vielmehr der im Unendlichen liegende Perspektivpunkt an sich.

Doch während dieser «vanishing point» am Horizont per Definition nie erreicht werden kann, kommen wir an anderer Stelle an einen ungleich interessanteren Punkt: In der Mitte des Films gerät unser Fahrer in die Wüste und damit in eine Zone, in der es plötzlich keine Strassen und damit auch keine klaren Fluchtlinien und Richtungsvektoren mehr gibt. Allen könne man ein Schnippchen schlagen, sagt dazu die Stimme des Discjockeys aus dem Autoradio zum Fahrer, der Polizei, der Strasse, sogar der Uhr, nur der Wüste nicht: «You can beat the police, you can beat the road and you can even beat the clock, but you can't beat the desert.» Der Fahrer aber hört nicht hin, sondern schaltet stattdessen das Radio aus und fährt weiter, ohne Ziel und Strasse. In imposanten Flugaufnahmen sehen wir den verlorenen Wagen seine Doppelspur durch den Wüstensand ziehen, in endlos scheinenden Linien, die sich selber kreuzen. Zusammen mit der Kamera scheint plötzlich der ganze Film in einen Schwebezustand zu geraten. Selbst noch das ohnehin maximal reduzierte Storygerüst einer Verfolgungsjagd wird sozusagen als letzter Ballast abgeworfen, und die Musik, die sonst der Fahrt zusätzlichen Drive verliehen hat, ist verstummt. Das Erzählkino mit seinen eingeübten Techniken der Emotionssteigerung und



seinen geraden Strassen der Handlungsführung ist vorbei. Wir sind raus und ganz woanders.

Frappant erinnern die Luftaufnahmen vom Spurenzeichnen in der Wüste an die minimalistische Landschaftskunst von Walter De Maria. Dieser hatte 1968 zwei parallele Kalklinien von je einer Meile Länge in die kalifornische Mojave-Wüste gelegt und damit die natürliche Umgebung selbst zu einer Zeichenfläche gemacht, die durch die Linien des Künstlers nicht nur neu kartografiert, sondern radikal umgestaltet wird. So wie eine Linie auf einem Blatt genügt, um mit nur einem Strich die Fläche in Bereiche zu teilen und das, was links vom Strich liegt, von dem zu unterscheiden, was rechts davon ist, so erschafft die Linie im homogenen Raum mit nur einem Zug ein Hier und Dort. Und so scheint auch der Fahrer in Vanishing Point, weil in der Wüste alle Unterscheidungen verschwunden sind, seine eigenen Strassen und damit einen neuen Raum kreieren zu müssen. Doch anders als die Gerade des Highways, werden die Linien, die Kowalski in die Wüste zeichnet, auf sich selbst zurückgewendet, kreuzen sich, machen Punkte – mit verblüffendem Effekt. «Auf dem Kreuzpunkt wird die Strasse ambivalent», heisst es bei Linschoten, weil an der Kreuzung der weitere Verlauf der Fahrt nicht von vornherein gegeben ist: «[…] man kann in mehrere Richtungen gehen […] man muss einen Augenblick überlegen». Und eben das tut auch der Film in diesem Moment: Auf den im Sand kurvenden Wagen folgen unvermittelt die Bilder eines sich durch den Schnee pflügenden Fahrzeugs, erst allmählich scharf werdende Nahaufnahmen zweier Körper, Wellen, Strand. Der Blick Kowalskis aus dem Cockpit des Wagens vermischt sich mit Bildern seiner Erinnerung, und auf der Tonspur geht das Rauschen des Fahrtwindes in Meeresbrandung über. So wie sich auf dem Wüstenboden die Reifenspuren überkreuzen, so überschneiden sich in der Assoziationsmontage die Zeitebenen, Geografien und meteorologischen Zustände. Der Film wird ambivalent.



Man muss überlegen. Im Kreuzungspunkt verknüpft sich, was vorher separate Spuren waren. Und es ist darum auch kein Zufall, dass ausgerechnet in dieser Sequenz in der Wüste auch die Begegnung Kowalskis mit dem von *Dean Jagger* gespielten namenlosen Wüstenwanderer folgt. Buchstäblich aus dem Nichts taucht er auf und mit ihm nicht weniger als eine ganze, andere Filmgeschichte. Als Nebendarsteller aus den Genrefilmen der Vierziger- und Fünfzigerjahren aus Kriegsfilmen wie Twelve O'Clock High oder B-Movie-Thrillern wie When Strangers Marry, aus Musicals wie White Christmas und Western wie Forty Guns kennt man Jagger, und so kommt mit ihm auch ein Stück altes Hollywood in diesen New-Hollywood-Film. Nicht nur Orte, Zeiten und mentale Zustände, auch die Filmtraditionen überkreuzen sich. Und obwohl der Film nach diesem erhabenen Moment in der Wüste noch weitergeht, befindet sich doch vielleicht hier, im Kreuzungspunkt der Reifenspuren in der Wüste, der eigentliche Höhepunkt. Es ist, als sei es mit dieser Szene gelungen, auch die Fahrtrichtung des ganzen Mediums zu verändern und es nicht mehr nur in einer Richtung abspulen zu lassen, wie es die Filmrollen vorgeben, sondern als würde dieser Film von beiden Seiten, vom Anfang und vom Ende her auf diese Szene in der Mitte zulaufen, um sich dort mit sich selbst zu kreuzen.

Dem Titel zum Trotz geht es in Serafians Film wohl gar nicht um den unerreichbaren Vanishing Point am Horizont, sondern um jene Kreuzungspunkte, in denen Bilder und Assoziationen, Zeiten, Stile und Genres zusammenschiessen. Und das filmische Medium ist das Vehikel, mit dem diese Kreuzungen hergestellt werden, indem man die Tonbildspuren laufen lässt. Mit Vollgas aufeinander zu.

Johannes Binotto

→ Vanishing Point (USA 1971) 00:50:00–00:54:00

Regie: Richard C. Sarafian; Drehbuch: Guillermo Cain; Kamera: John A. Alonzo; Schnitt: Stefan Arnsten; Darsteller (Rolle): Barry Newman (Kowalski); Cleavon Little (Discjockey Super Soul); Dean Jagger (Prospector).