



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Roadmovie in der Lusophonie“

analysiert anhand der Filmbeispiele „The Stoneraft“ von George Sluizer

und „98 Octanas“ von Fernando Lopes

Verfasserin

Mag.phil. Tamara Kopp

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 357

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Portugiesisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

Danksagungen

Bei Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen möchte ich mich recht herzlich dafür bedanken, dass sie mir mit ihrer menschlichen Art während meiner gesamten Studienzeit immer unterstützend zur Seite stand, mir kritisches Denken beibrachte, sowie mich auch meine Liebe zu den Medienwissenschaften entdecken ließ. Außerdem ein Dankeschön für die Unterstützung und die wissenschaftliche Betreuung bei dieser Arbeit.

Ein großes Dankeschön auch an meine Familie und Freunde, auf welche ich während meiner Studienzeit immer zählen konnte.

Der größte Dank gebührt aber meinen Eltern, durch deren Hilfe mir mein Studium erst ermöglicht wurde. Sie standen stets an meiner Seite und haben nie an mir gezweifelt.

Für alle Reisenden

Abkürzungen

bzw.	beziehungsweise
ca.	cirka
d.h.	das heißt
z.B.	zum Beispiel

Gender-Formulierung:

Bei allen Bezeichnungen, die auf Personen bezogen sind, meint die gewählte Formulierung beide Geschlechter, auch wenn aus Gründen der leichteren Lesbarkeit die maskuline Form verwendet wird.

Inhaltsverzeichnis

1.) Einleitung	9
1.1) Hinführung zum Thema	9
1.2) Erkenntnisinteresse	10
1.3) Aufbau und Vorgehensweise	11
1.4) Forschungsliteratur	13
2.) Theoretischer Einstieg	14
2.1) Die Geschichte des Roadmovies	14
2.1.1) Literarische Vorläufer	14
2.1.2) Western	16
2.1.3) 1930er: Die Große Depression	17
2.1.4) Nachkriegszeit: Film Noir	17
2.1.5) 1960er: Genrekonstituierende Roadmovies	19
2.1.6) 1970er: Entpolitisierung und Personalisierung	25
2.1.7) 1980er: Postmoderne und „modernism gone mass media“	26
2.1.8) 1990er: New Drivers und Wiederbelebung der Kulturkritik	27
2.1.9) 2000er Jahre: Die Reise geht weiter	33
2.1.10) Das europäische Roadmovie	34
2.2) Das Genre Roadmovie	38
2.2.1) Klassische Elemente des Roadmovie Genres	41
3.) Analyse ausgewählter Filmbeispiele	56
3.1) The Stoneraft	56
3.1.1) Außerfilmische Details	56
3.1.2) Inhalt	59
3.1.3) Klassische Roadmovie Charakteristiken	61
3.1.3.1) Figuren und Figurenkonstellationen	61
3.1.3.2) Raum	67
3.1.3.3) Fortbewegungsmittel	70
3.1.3.4) Reisemotiv	76
3.1.3.5) Sozialkritik	80
3.1.3.6) Musik/ Medien	84
3.1.3.7) Besonderheiten der Inszenierung	86
3.2) 98 Octanas	90
3.2.1) Außerfilmische Details	90
3.2.2) Inhalt	92

3.2.3) Klassische Roadmovie Charakteristiken.....	93
3.2.3.1) Figuren und Figurenkonstellationen	93
3.2.3.2) Raum	96
3.2.3.3) Fortbewegungsmittel.....	101
3.2.3.4) Reisemotiv	103
3.2.3.5) Sozialkritik	108
3.2.3.6) Musik	110
3.2.3.7) Besonderheiten der Inszenierung	111
4.) Conclusio	113
5.) Bibliographie.....	116
Anhang	131
1) Abstract.....	131
2.) Resumo	132
3.) Reiseprotokolle	142
4.) Liedtexte.....	144
5) Lebenslauf.....	147

1.)Einleitung

1.1) Hinführung zum Thema

Portugal, am äußersten Rande Europas gelegen, besitzt etwa 850 Küstenkilometer, welche es erlauben seinen Blick über den weiten Horizont in die Ferne schweifen zu lassen. Kein Wunder also, dass dieser Anblick seit jeher ein gewisses Fernweh in den Herzen der Bewohner des Landes am Atlantik hervorgerufen hat. Bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts beginnt die glorreiche Geschichte der portugiesischen Entdeckungsfahrten. Auf dem Seeweg drangen die Portugiesen immer weiter in unbekannte Gefilde vor, bis sie schlussendlich den ganzen Erdball umrundet hatten.

Entdeckungen der Portugiesen:

- Madeira
- Azoren
- Umseglung des Cabo Bojador
- Entlang der Küste Afrikas dringen die Portugiesen immer weiter nach Süden vor.
- Gambia Fluss
- Guinea-Küste
- Kapverdische Inseln
- Kap der Guten Hoffnung (unter Bartolomeu Dias)
- Seeweg nach Indien (unter Vasco da Gama)
- Brasilien (unter Pedro Álvares Cabral)
- Weltumseglung (unter Fernão de Magalhães)¹

Die Reiselust, die *saudade* nach der Ferne, der Entdeckungsdrang und das Verlangen nach neuen Abenteuern abseits des Mutterlandes, sind tief in der kollektiven Seele des portugiesischen Volkes verankert.

¹Oliveira Marques, 2001: 93ff.

MAR PORTUGUÊS^[1]

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!

Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!
Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.

Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.²

Da das Konzept des Freiheitsdrangs, der Reiselust und des Ausbruchs aus der als zu eng empfundenen "Heimat" auch dem Filmgenre Roadmovie zugrunde liegt, finde ich es sehr spannend in der vorliegenden Arbeit zu untersuchen, inwiefern sich die Reiselust der Portugiesen im lusophonen Roadmovie widerspiegelt.

Heute gibt es fast keinen unerforschten Fleck mehr auf dieser Erde und das goldene Zeitalter Portugals als Seefahrernation gehört längst der Vergangenheit an. Doch vielleicht gelingt es den Portugiesen ihre Reisen auf der Leinwand fortzusetzen.

1.2) Erkenntnisinteresse

In der vorliegenden Diplomarbeit soll anhand der ausgewählten Filme THE STONERAFT von George Sluizer (2002) und 98 OCTANAS von Fernando Lopes (2006) untersucht werden, wie das Filmgenre Roadmovie in der portugiesischen Filmlandschaft inszeniert wird und in diesem Zuge soll herausgefunden werden ob das Roadmovie in der Lusophonie als solches überhaupt existent ist.

Der Arbeit liegt die These zu Grunde, dass das Genre Roadmovie im portugiesischen Kino noch keinen Eingang gefunden hat. Um diese These zu bestätigen, bzw. zu widerlegen, wird beabsichtigt herauszuarbeiten, welche für das Roadmovie typische Charakteristiken in den ausgewählten „Reisefilmen“ enthalten sind und in wie fern sie aufgrund dieser Charakteristiken dem Filmgenre zugeordnet werden können.

² Pessoa, 1934.

1.3) Aufbau und Vorgehensweise

Unter Heranziehung von einschlägiger Sekundärliteratur wird in einem ersten Arbeitsschritt die **theoretische Grundlage** für diese Diplomarbeit erarbeitet.

Um das Genre Roadmovie greifbar zu machen, ist anfangs eine Reise durch die Geschichte des Roadmovies geplant. Es wird veranschaulicht wie sich das Genre von seinen Vorläufern, über die ersten genrekonstituierenden Roadmovies bis hin zum Wandel des Genres über die Jahrzehnte hinweg entwickelt hat. Da sich die spätere Filmanalyse auf Portugal und im weiteren Sinne auf Europa bezieht, soll abseits des von der amerikanischen Filmlandschaft geprägten Genres ebenfalls ein Exkurs auf das europäische Roadmovie und seine Eigenheiten durchgeführt werden.

Da sich das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit auf das spezifische Filmgenre Roadmovie bezieht und Werke die einem bestimmten Genre zugeordnet werden, generell dieselben inhaltlichen, stilistischen, ideologischen, dramaturgischen und ästhetischen Charakteristika aufweisen, wird im nächsten Schritt erarbeitet, wie sich das **Genre definiert** und welche **klassischen Elemente** in einem Roadmovie enthalten sind.

Anschließend folgt im praktischen Teil die **Analyse der ausgewählten Filme**. Diese wurden nach den Kriterien ausgewählt in Verbindung mit Portugal³ zu stehen und das für das Roadmovie essentielle Motiv der Reise zu beinhalten.

Für die genrespezifische Filmanalyse wird auf das von Werner Faulstich entwickelte „**Grundmodell der Filmanalyse**“⁴ zurückgegriffen. Dieses Modell basiert auf vier Säulen. Zu Beginn schlägt Faulstich vor eine Handlungsanalyse vorzunehmen. Dabei wird chronologisch abgebildet WAS im Film passiert. Darauf folgt die Figurenanalyse, welche thematisiert WER, also welche Charaktere, von Bedeutung sind. Drittens folgt die Analyse der Bauformen und es steht im Vordergrund WIE der Film die Handlung stilistisch umsetzt. Als vierte Säule schlägt Faulstich vor eine Analyse der Normen und Werte vorzunehmen und somit das WOZU zu klären. Hierbei soll analysiert werden welche Ideologien und welche Botschaft der Film zu vermitteln versucht.

³ 98 OCTANAS wurden von portugiesischen Regisseuren im Produktionsland Portugal realisiert. Es wurde auch eine nicht rein portugiesische Produktion zur Analyse herangezogen: THE STONERAFT ist eine niederländisch-spanisch-portugiesische Ko-Produktion und Filmadaptation des von dem portugiesischen Autor José Saramago verfassten Romans A JANGADA DE PEDRA.

⁴ Vgl. Faulstich, 2002², S. 26 f.

Wie in der folgenden Skizze ersichtlich ist, beeinflussen diese vier Elemente den Film gleichermaßen und sie können nur im Zusammenhang miteinander betrachtet werden.

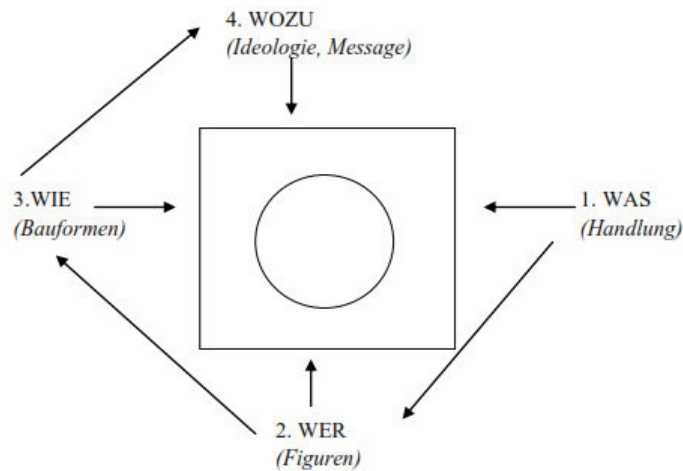


Abbildung 1

Für die Beantwortung meiner Forschungsfrage ist es notwendig das Grundmodell von Faulstich zu erweitern und etwas zu konkretisieren. Anhand der im Theorieteil erarbeiteten klassischen Elemente des Roadmovies soll im Analyseteil jeder einzelne der Filme nach diesen Charakteristika untersucht werden:

- Figuren und Figurenkonstellationen
- Raum
- Fortbewegungsmittel
- Reisemotiv
- Sozialkritik
- Musik
- Inszenierung

Letztendlich wird versucht, unter Betracht der theoretischen Basis, durch die Analyseergebnisse der ausgewählten Werke zu klären, inwiefern das Roadmovie in der Lusophonie präsent ist und sollte dies der Fall sein, welche eventuellen Eigenheiten es aufweist.

1.4) Forschungsliteratur

Um ein fundiertes Wissen über das Roadmovie Genre zu erlangen und den theoretischen Rahmen dieser Arbeit zu gewährleisten, wurde eine Auswahl an einschlägiger Standardliteratur konsultiert. Besonders nennenswert sind die Werke *DRIVING VISIONS* (2002) von David Laderman, *ROAD MOVIES* (2006) von Norbert Grob und Thomas Klein, *THE ROAD MOVIE BOOK* (1997) herausgegeben von Steven Cohan und Ina Hark, *RAUM UND GESCHLECHT: FRAUEN IM ROAD MOVIE DER 90ER JAHRE* (2002) von Amelie Soyka, sowie das *LEXIKON DER ROAD MOVIES* (2001) von Berndt Schulz. Da das Genre Roadmovie zum größten Teil von US-amerikanischen Produktionen dominiert wird, beschäftigen sich diese Werke zu einem großen Teil mit Produktionen der nordamerikanischen Filmindustrie. Jedoch vermitteln sie wertvolles Wissen zur Genretheorie und verschaffen teilweise auch Eindrücke von Roadmovies aus anderen Ländern. Kirstin Laser wirft mit ihrem Werk *DIE ÄSTHETIK DES LATEINAMERIKANISCHEN ROAD MOVIES* (2008) einen Blick auf das Genre in Lateinamerika und bietet in der Einleitung ebenfalls eine übersichtliche Zusammenfassung zur Definition des Genres. Zudem wurden sachgemäße Artikel aus weiteren Sammelbänden konsultiert. Es ist anzumerken, dass kein einziger Beitrag gefunden wurde, der sich ausschließlich mit dem portugiesischen Roadmovie befasst.

Um eine gute wissenschaftliche Grundlage für den Analyseteil der Arbeit zu garantieren, wurde auf anerkannte deutschsprachige Handbücher und Einführungen in die Filmanalyse zurückgegriffen. Als wichtige Begleiter für die Ausarbeitung des Analyseteils werden die zweite Auflage von Werner Faulstichs *GRUNDKURS FILMANALYSE* (2002), Peter Steinmetz' *FILME SEHEN LERNEN* (2005) und die vierte Auflage von Knut Hickethiers *FILM UND FERNSEHANALYSE* (2007) herangezogen. Peter Beickens *WIE INTERPRETIERT MAN EINEN FILM* (2004) und Stefan Volks *FILMANALYSE IM UNTERRICHT* (2004) werden vereinzelt konsultiert, da diese Werke in mancher Hinsicht eine bessere Erklärung des zu beschreibenden Sachverhalts liefern.

2.) Theoretischer Einstieg

2.1) Die Geschichte des Roadmovies

2.1.1) Literarische Vorläufer⁵

Um einen historischen Überblick über die Entwicklung des Roadmovies gewährleisten zu können, muss mit einem Exkurs auf dessen literarische Vorläufer begonnen werden. Bereits lange bevor die rastlosen Protagonisten die Leinwände und Bildschirme durchreisten, hinterließen sie ihre Spuren in traditionsstiftenden literarischen Werken.

Zu Beginn dieser literarischen Tradition steht zweifelsohne das im achten Jahrhundert vor Christus von Homer verfasste Epos ODYSSEE, welches als narrativer Prototyp für die spätere Reiseliteratur gilt. Das Werk erzählt von der zehnjährigen Heldenfahrt des Odysseus, dem König von Ithaka. Nach dem Sieg über Troja begibt sich Odysseus auf die Heimfahrt, er hat also ein festes Ziel vor Augen. Bevor er dies erreicht muss er jedoch noch eine abenteuerliche Reise bestreiten und zu Hause angekommen, seine Identität beweisen.

Ein weiteres bedeutsames Werk ist der 1605 und 1615 in zwei Bänden erschienenen Roman⁶ EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA. Der spanische Autor Miguel de Cervantes schickt seinen Anti-Helden Don Quijote und dessen treuen Begleiter Sancho Panza auf eine fantastische Reise. Beflügelt von Rittergeschichten aus längst vergangenen Tagen macht sich „der Ritter von der traurigen Gestalt“ auf um dieselben anmutigen Heldentaten zu vollbringen. Die Phantasie Don Quijotes wird von der Gesellschaft beanstandet und er wird schlichtweg als verrückt erklärt. Durch die Reise gelingt es den Protagonisten sich von der Gesellschaft abzugrenzen und ein kritischer Blick wird auf die Kultur dieser Zeit geworfen. Diese Kultur- bzw. Gesellschaftskritik wird in den späteren Roadmovies zu einem wesentlichen Element.

In diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnenswert ist Voltaire's satirische Novelle CANDIDE OU L'OPTIMISME aus dem Jahr 1759. Nachdem der Held Candide aus seiner Heimat vertrieben wurde, begibt er sich auf eine abenteuerliche Irrfahrt um seine Geliebte Cunégonde wieder zu

⁵ Vgl. Laderman, 2002: S. 6 ff.

⁶ DON QUIJOTE gilt in der Literaturgeschichte als gattungsstiftendes Werk für das Romanggenre.

finden. Auch dieses Werk impliziert eine bedeutsame Kritik an Kultur, Politik, Religion und Philosophie.

“This journey novel dramatizes the overwhelming chaos of the emerging mercantile, materialistic culture, as well as the brutal hypocrisy of the Spanish Inquisition (and politics in general).”⁷

Auch Mark Twains Roman ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN (1884) beinhaltet Kritik an Gesellschaft und Moral. Huckleberry Finn kann auf Grund seiner Herkunft durchaus als *outlaw* bezeichnet werden. An der Seite des entlaufenen Sklaven Jim befindet er sich auf der Flucht vor dem Gesetz. Sie „reisen“ auf einem Floß den Mississippi entlang und halten sich mit List und kleinen Gaunereien über Wasser. Sowohl das Motiv der Flucht, die kriminellen Handlungen der Protagonisten, als auch die Persönlichkeitsentwicklung die Huck durch die gemeinsame Reise mit Jim erfährt, treten später als klassische Elemente des Genres Roadmovie auf. Zudem „the novel implies that living with nature (represented by the journey downriver) is more pure and authentic than the culture observed from a fluid distance.“⁸

Jack Kerouacs Roman ON THE ROAD (1957) gilt nicht nur als eines der wichtigsten Werke der Beat Generation⁹ sondern auch als „<<master narrative>> for the road movie, especially the distinctive modernist/rebel version that emerges in the late 60s.“¹⁰ Die beiden Protagonisten Sal Paradise und Dean Moriarty sind *outlaws*, die begleitet von viel Tumult quer durch die USA „rasen“. Alkohol, Drogen, Sex und kriminelle Handlungen stehen dabei auf der Tagesordnung. „Der Weg ist das Leben“.¹¹ Die Außenseiter „versuchen im Unterwegs-Sein herauszufinden, warum sie unterwegs sind“¹² und wo sich das „echte“ Amerika befindet. Die Narration wird von einem uneinheitlichen, improvisatorischen Erzählstil geprägt. Dabei ist der Bebop Jazz jener Zeit nicht nur ein wichtiges Element das die Romanfiguren auf ihrer Reise begleitet, sondern gibt auch den improvisatorischen Rhythmus vor, in dem Kerouac seine Geschichte erzählt.¹³

⁷ Laderman, 2002: S. 7.

⁸ Ebd.: S. 8.

⁹ Nordamerikanische Schriftstellergruppe, welche die althergebrachten Werte ihrer Heimat ablehnte und diese mit progressiven Werken zu verändern versuchte. So würdigt diese Jugendkultur die sexuelle und geistige Freiheit und kann als einer der Grundpfeiler der Hippiebewegung gesehen werden.

¹⁰ Laderman, 2002: S. 10.

¹¹ Kerouac, 1998: S. 259.

¹² Kiefer, 2006: S. 47.

¹³ Vgl. ebd.: S. 45ff.

2.1.2) Western

Auf der Suche nach Freiheit und einem besseren Leben bewegen sich die Planwagenzüge der ersten Siedler in Richtung Westen. Landschaftsbilder von unberührter Wildnis und schier unendlichen Terrains sind ein bekannter Bestandteil des klassischen Westerns. In sehr vielen Fällen dient dabei das Monument Valley als filmische Kulisse. Dieses Genre handelt von „Bewegung, Veränderung, [...] Hoffnung und Utopie“¹⁴, der „Entdeckung, Eroberung und Inbesitznahme des nordamerikanischen Kontinents durch europäische Pioniere und Siedler“¹⁵, sowie vom Freiheitsdrang und den Unabhängigkeitsbestrebungen Nordamerikas und seiner multikulturellen Bevölkerung.

Wie kein anderes Genre präsentiert der Western den Nationalmythos auf dem die USA und ihr kollektives Identitätsbewusstsein aufbauen. Es geht um Freiheit, Pioniergeist, Fortschritt, unbegrenzte Möglichkeiten, aber auch um bedrohliche Wildnis, Konflikte aufgrund der heterogenen Bevölkerungskonstellation, Scheitern und Desillusionierung. So zerbröckelt der amerikanische Traum für viele und macht *outlaws* aus ihnen. Außerdem wird der „Wilde Westen“ nach und nach von der voranschreitenden Zivilisation verdrängt.

„Der Western ist das Drama der Sozialisation, in dem sich der wilde, <<unzivilisierte>> Naturzustand dem ordnenden, besitzergreifenden Eingriff nur anfänglich widersetzen kann, um am Ende um so wirksamer <<kolonialisiert>> zu werden.“¹⁶

Das Filmgenre Western ist wohl der bedeutungsvollste Vorläufer des Roadmovies, es kann gewissermaßen als „Architext“¹⁷ verstanden werden. Laderman bezeichnet den Western als „the road movie's grandparent“¹⁸. Auf der einen Seite hält das Roadmovie stark an der Western Tradition fest und es lassen sich sowohl inhaltlich als auch ästhetisch viele Parallelen feststellen.¹⁹ Auf der anderen Seite hat sich das Roadmovie jedoch weiterentwickelt und die Pioniervergangenheit des Westerns hinter sich gelassen.

Das Donnern der Pferdehufe wich nach und nach dem Dröhnen der Pferdestärken unter der Motorhaube. Die Cowboys von heute sitzen auf Feuerstühlen oder hinter dem Armaturenbrett. Der Ausbruch aus der Abhängigkeit in die Freiheit ist ein amerikanischer Mythos geblieben. Der letzte Spielraum einer durchorganisierten Gesellschaft: das silberne Band des Highways. Road Movies als Western des Jet-Zeitalters transportieren die alten Mythen wie eine kostbare Fracht: Pioniermut,

¹⁴ Faulstich, 2008²: S. 33.

¹⁵ Soyka, 2002: S. 11.

¹⁶ Bertelsen, 1991: S. 43.

¹⁷ Vgl. Genette, 1990.

¹⁸ Laderman, 2002: S. 23.

¹⁹ Z.B.: Migration, Aufbruch, Freiheit, Gesetzlosigkeit, Flucht, weite Landschaftsbilder,...

individuelle Stärke, Optimismus, Skepsis gegenüber dem Fortschritt – und Angst vor Frauen, bei gleichzeitiger Sehnsucht nach ihnen.

[...]

Im Gegensatz zum alten Western fehlt den Auto- und Straßenfilmen zwar die historische Bedeutung der Pioniervergangenheit, aber sie bewahren die Stimmung eines kultischen Zustands: Unterwegssein, Rausch der Geschwindigkeit, der freie Highway, Landschaft, Drogen, Rockmusik [...] ²⁰

2.1.3) 1930er: Die Große Depression

Auch Filme wie *I'M A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG* (1932), *WILD BOYS OF THE ROAD* (1933), *YOU ONLY LIVE ONCE* (1937) oder *THE GRAPES OF WRATH* (1940) die alle während der Zeit der Großen Depression in den USA entstanden, üben vor allem auf das frühe Roadmovie der 60er Jahre direkten Einfluss aus. Massenarbeitslosigkeit, Entwurzelung und gravierende gesellschaftliche Probleme bestimmten den Alltag. Die Filmschaffenden jener Epoche gaben eine rebellische Antwort auf die kulturellen und gesellschaftlichen Folgen der Wirtschaftskrise. Diese Filme verbinden Mobilität mit gesellschaftlicher Isolation mit scharfer Sozialkritik. ²¹

2.1.4) Nachkriegszeit: Film Noir

Die Filmlandschaft zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs war von leichter Kost und Heiterkeit geprägt. Durch seichte Unterhaltungsfilme versuchte man den harten Alltag zu verdrängen.

Dies änderte sich jedoch schon bald als nach Kriegsende die pessimistischen *Film Noir* Werke Einzug in die Kinos hielten. Der *Film Noir* knüpft an die Filme der Großen Depression an und verweist auf ein kritisches Weltbild. Die Protagonisten dieser Filmgattung sind meist marginalisierte Antihelden, geprägt von Kriminalität, Gewalt und geringer Moral. Düstere Filmgestaltung und fragmentarisch-moderne Erzähltechniken bestimmen die Ästhetik. Ein *Happy End* kommt nur in den seltensten Fällen vor. ²²

Noir Filme wie *DETOUR* (1945), *THEY LIVE BY NIGHT* (1949), *GUN CRAZY* (1950) oder *PLUNDER ROAD* (1957) werden von Laderman als die „älteren Geschwister“ des Roadmovies bezeichnet. Das *outlaw* Element wird vor allem aus psychologischer Sicht sehr zugespitzt

²⁰ Schulz, 2001: S. 4f.

²¹ Vgl. Laderman, 2002: S. 24.

²² Vgl. <http://www.filmsite.org/filmnoir.html>; zugegriffen am 12. Juli 2012.

dargestellt – diese typischen *Film Noir* Eigenschaften sind in den späteren Roadmovies klar erkennbar (z.B. *Bonny und Clyde*).²³

„Film noir provides the most immediate link between the road movie and the classical era – which makes a certain sense, since noir films were mostly low-budget, independent B-movies.“²⁴

Der *Film Noir* und das *New Independent American Cinema* gewinnen in den 1950er Jahren an Anerkennung. Sie legen den Grundstein für eine neue Art der Narration und lösen die Dominanz des Hollywood Kinos ab. Als in den 1960er Jahren die Fernsehapparate in den Haushalten Einzug halten, kommt es jedoch erneut zu einem Umschwung. Durch die Unterhaltung zu Hause und das neue Fernsehformat erlebt das Kino ernst zu nehmende Einbußen.²⁵

Generell kann festgestellt werden, dass in den 1950er und frühen 1960er Jahren keine nennenswerten Straßenfilme gedreht wurden. Dennoch fanden in dieser Zeit kulturelle Entwicklungen statt, die prägenden Einfluss auf das spätere Roadmovie haben und für das Verständnis des Genres von Bedeutung sind: In den 1950er Jahren wird das Automobil für die breite Masse erschwinglich. Es handelt sich um die „era of highly stylized and diversified automobiles“²⁶ und auch die *Hot Rod* Kultur hielt in jenen Tagen Einzug. Diese an die Kundenwünsche angepassten Gefährte werden zum Prestigeobjekt und somit zum Ausdruck von sozialem Status und Individualität.

Ein weiterer Grundstein für die Entstehung des Roadmovies ist der Ausbau des *interstate highway systems* in den USA.

The highway surge of the 1950s promotes an image of America as a healthy body whose lifeblood flows through a network of road arteries. It also presents itself as a bold step forward into the modernized future exaggerating both the entrepreneurial spirit of individualized freedom and the community spirit of transportation as communication. The new highways would reconstitute the nation's identity as a unity, while reinventing the American pioneer spirit with evocative frontier imagery.²⁷

Jedoch hat die Verankerung von Automobil, Film und Fernsehen im Alltag auch seine negativen Seiten. Durch sie verlieren die Menschen ihre Verbindung zum „wirklichen“ Leben

²³ Vgl. Laderman, 2002: S. 26ff.

²⁴ Ebd.: S. 27.

²⁵ Vgl. Reschke, S. 12.

²⁶ Laderman, 2002: S. 37ff.

²⁷ Ebd.: S. 39f.

und isolieren sich immer mehr von der Gesellschaft. Diese Analogien zwischen Auto und Film sind signifikant für ein in den 1950ern aufkeimendes Bewegungs- und Raumgefühl, das ausschlaggebend für die Materie des Roadmovies wird.²⁸

2.1.5) 1960er: Genrekonstituierende Roadmovies

All die bisher beschriebenen Genres und Werke haben wesentlich zur Herausbildung des Roadmovie Genres beigetragen und dieses sowohl auf inhaltliche, als auch auf narrative und ästhetische Weise geprägt. Das Roadmovie entwickelt in der Folge jedoch seine eigenen Charakteristiken und Eigenheiten. Es entsteht aus der Gegenkultur der 1960er Jahre und weist eine stark modernistische Erzählweise auf. Rebellion, politischer Umschwung und Sozialkritik sind wichtige Motive dieses *B-Movie* Genres.²⁹

Bevor wir nun endgültig zur „Geburt des Roadmovies“ übergehen können, muss noch auf die beiden Bikerfilme *THE WILD ONE* (1954) und *THE WILD ANGELS* (1966) verwiesen werden. Sie bilden sozusagen eine Brücke zwischen den Filmen der Nachkriegszeit und der Gattung Roadmovie. *THE WILD ONE* kann als der erste Bikerfilm betrachtet werden. Der Film handelt von Rockern, Jugendkultur und Kriminalität. Der Protagonist Johnny (Marlon Brando) „celebrates the private anarchy of driving around, breaking society’s conventions and laws“:³⁰ Ikonische Elemente wie die Stilisierung der Gangmitglieder durch schwarze Lederkluft als Ausdruck von Andersartigkeit und die Inszenierung des Motorrads als Symbol der Anarchie, Wildheit und Ungebundenheit werden im frühen Roadmovie Genre noch weiter ausgebaut.

THE WILD ANGELS, ein weiterer Bikerfilm, erscheint nur ein Jahr vor *BONNIE UND CLYDE* und erzählt ebenfalls von der Gesetzlosigkeit und den geringen Moralvorstellungen rebellischer Jugendlicher. Der Film weicht zwar stark von der Narration des Roadmovie Genres ab, in Bezug auf die Produktion ist er für den Straßenfilm jedoch von Bedeutung, da es sich um ein unabhängiges *low budget B-Movie* handelt. Die dadurch erzeugte Atmosphäre wird sich auch in den frühen Roadmovies wiederfinden lassen.

Zwar handeln die beiden Filme von Gesetzlosigkeit, Rebellion, dem Leben auf der Straße und es gibt kein *Happy End*, dennoch können sie nicht als Roadmovie eingestuft werden. Der

²⁸ Vgl. Laderman, 2002.: S. 40.

²⁹ Vgl. ebd. S. 35.

³⁰ Vgl. S. 45.

Großteil der Szenen spielt nämlich nach der Ankunft oder vor der Abfahrt an festen Orten – Stabilität und der Mangel an Bewegung werden betont.³¹

Es fällt schwer, *The Wild One* als Road Movie zu charakterisieren: Lediglich der Vorspann vermittelt in prägnanten Totalen und Nahaufnahmen (allerdings mit Rückprojektion) ein Gefühl des on the road-Seins. Der Hauptteil des Films spielt jedoch in der Enge der Kleinstadt.³²

Hervorgerufen durch den kommerziellen Erfolg der beiden bahnbrechenden *Independent Movies* **BONNIE UND CLYDE** (1967) und **EASY RIDER** (1969) schlägt endgültig die Geburtsstunde des Roadmovie Genres.

In vielen Fällen wird das erst zwei Jahre später erscheinende Werk **EASY RIDER** als tatsächlicher Beginn der Gattung Roadmovie gesehen, da es einen waren Hype auslöst und die *counterculture* der 60er Jahre auf eine sehr authentische Weise einfängt. Dennoch wird hier in chronologischer Reihenfolge mit **BONNIE UND CLYDE** begonnen, da dieser Film ohne Zweifel zum ersten Mal die klassischen Charakteristiken des Roadmovie Genres aufweist.



Abbildung 2: *Bonnie und Clyde* 00:20:07

Arthur Penn's **BONNIE UND CLYDE** basiert auf der wahren Geschichte des kriminellen Gangsterpärchens Bonnie Parker und Clyde Barrow, welches zu Zeiten der Weltwirtschaftskrise unzählige Überfälle und Morde zu verantworten hatte. Die Große

Depression erschüttert das Land und die Gesetzlosen sehen in ihren kriminellen Handlungen die einzige Möglichkeit um an Geld zu kommen. Gemeinsam mit C. W. Moss, den die beiden unterwegs kennenlernen und Clyde's Bruder Bruck, sowie dessen Frau Blanche, bewegen sich die *outlaws* in gestohlenen Autos quer durch die USA. Sie rauben und morden und sind zudem ständig auf der Flucht vor den Gesetzeshütern. Um der Polizei entrinnen zu können werden fortwährend Staatsgrenzen überschritten. Am Ende siegt doch das Establishment: Das Liebespaar wird in einen Hinterhalt gelockt und stirbt durch einen gewaltigen Kugelhagel, abgefeuert von der Polizei. Diese Schlusszene wird im Gegensatz zu den bewegten Szenen

³¹ Laderman, 2002: S. 44ff.

³² Stiglegger, 2006: S. 51.

des restlichen Filmes in *slow motion* wiedergegeben und lässt den Zuschauer mit den ermordeten Protagonisten, trotz ihrer kriminellen Vorgeschichte, sympathisieren.

Immediately following this intimate glance, their murders are shown through rapid cuts and slow motion, shot with a variety of cameras equipped with different lenses attempts to challenge narrative closure through a moment of paradoxical temporal intensity. Penn slows it down, presenting their demise as a lyrical moment that, as he says, makes” their deaths more legendary than real.”³³

Das Automobil hat in diesem Film einen besonders hohen Stellenwert. Es ermöglicht den Protagonisten die Bewegung auf der Straße, bzw. kann man annehmen, dass das Automobil selbst zu einer Art Hauptfigur wird, durch welche der Narration Leben eingebläst wird. So meint Laderman „[...] the story itself is told through the narrative fabric of automobility.“³⁴

Die erst durch das Auto ermöglichte Mobilität gestattet es Clyde seine Pläne zu verfolgen und verhilft Bonnie zum Ausbruch aus ihrem langweiligen Alltag und der damit verbundenen Stabilität. Aber auch die Bewegung der beiden Protagonisten auf einander zu vollzieht sich durch das Transportmittel und dem damit einhergehenden Leben auf der Straße. Die Mobilität fungiert als Schlüssel zur Freiheit und als Extension der Gesetzlosen: „[...]the automobile – and mobility in general, since they never possess the same car – has become an extension of the outlaws, exemplary of the road movie’s romantic human-car fusion.”³⁵

Das Motiv der ständigen Bewegung, ohne Möglichkeit zur Umkehr, ist ein essentieller Bestandteil von BONNIE UND CLYDE, sowie auch von allen nachfolgenden Roadmovies.

Solange die *outlaws* mit ihren PKW’s unterwegs sind, sich also in Bewegung befinden, wird ihre Freiheit nicht eingeschränkt und es gelingt ihnen jedes Mal aufs Neue dem Gesetz zu entfliehen. Kommt es allerdings zum Stillstand, befinden sich die Protagonisten also außerhalb des Transportmittels, lauern Gefahren. Letzten Endes werden Bonnie und Clyde getötet – dabei befindet sich Clyde außerhalb und Bonnie innerhalb des stillstehenden Wagens.

Außerdem ist die Dichotomie zwischen Bewegung und Stabilität erwähnenswert. Diese wird vor allem durch das Paar Blanche und Bruck ausgedrückt. Während Blanche nach einem geregelten Leben schmachtet, ist Bruck von Rastlosigkeit getrieben und genießt das gesetzlose Leben auf der Straße. Ähnlich verhält es sich gegen Ende des Filmes bei BONNIE UND CLYDE. Die Protagonistin beginnt sich nach ihrem alten Leben zu sehnen und vermisst

³³ Leong, Sell, Thomas, 1997: S. 81.

³⁴ Laderman, 2002: S. 51.

³⁵ Ebd., S. 57.

ihre Mutter – doch sie ist sich bewusst, dass es kein Zurück mehr gibt. Clyde hingegen verschwendet keinen einzigen Gedanken an ein häusliches Leben.

Die Gesellschafts- und Kulturkritik, ein weiteres wesentliches Merkmal das sich durch das gesamte Roadmovie Genre zieht, hat auch in BONNIE UND CLYDE einen wichtigen Stellenwert. Durch die *mise-en-scène* des Autos wird eine allegorische Kritik am Kapitalismus und den konservativen Werten geübt. Sheriff Hamer tritt als Antagonist auf. Seine Figur steht für die Autorität, gegen welche die Barrow Gang rebelliert.

Wie bereits erwähnt stand die Kulturkritik bereits in den Filmen aus der Zeit der Großen Depression im Mittelpunkt. BONNIE UND CLYDE wurde zwar 1967 veröffentlicht, ist jedoch ebenfalls in jener Epoche angesiedelt. In alter „Robin Hood Manier“ wird die Arbeiterklasse von den *outlaws* größtenteils verschont, denn sie wird als Opfer der Krise betrachtet.

The Depression setting furnishes the essential political critique, roughly liberal and progressive, that will pervade the genre as a whole (even during this postmodern phase). Overall the mobile social criticism of the road movie has substantial roots in the social crisis of the Depression.³⁶

Jedoch erfolgt die Kulturkritik in BONNIE UND CLYDE nicht auf die gleiche Weise wie in den Filmen der 30er Jahre. Das Roadmovie glorifiziert seine kriminellen Protagonisten und die Gesellschaftskritik erfolgt aus der Sichtweise der Gegenkultur der 1960er Jahre. Die Mehrheit der Filmszenen erstrahlt im *high key* und lässt die Gangster in einem hellen Licht erstrahlen.

Dazu die Autoren Leong, Sell und Thomas: „Penn sees this encounter not just as a meeting of bandits and labor but as the convergence of countercultural rhetoric of the 1960s and populist political discourses of the 1930s.“³⁷

³⁶ Laderman, 2002: S. 61.

³⁷ Leong, Sell, Thomas, 1997: S. 79.

“A man went looking for America and couldn’t find it anywhere.”

Mit diesem Slogan wurde 1969 für Dennis Hoppers Film **EASY RIDER** geworben. Viele betrachten erst dieses Werk als klassischen Archetyp des Roadmovie Genres.

Inspiziert von Jack Kouracs’ Roman, schwingt sich Peter Fonda drei Jahre nach **THE WILD**



Abbildung 3: *Easy Rider* 00:20:20

ANGELS wieder aufs Motorrad, diesmal um sich auf die Suche nach Amerika zu begeben. Als Buddy Paar par excellence zieht er gemeinsam mit Dennis Hopper ziellos von Kalifornien ostwärts. „Weite Landschaften, breite Straßen, riesige Stahlbrücken, viel Sonne und des Nachts: Lagerfeuer. Sie reisen nicht, sie sind einfach unterwegs, schauen,

scherzen, kiffen [...]”³⁸“ Sich nach neuen Erfahrungen und Erlebnissen sehnend, machen sich die beiden *Easy Rider* auf um ihre glorreiche Heimat zu erkunden. Dabei durchqueren sie poetisch anmutende Landschaften, welche gekonnt von László Kovács Kamera eingefangen wurden. Dabei wird unter anderem das Monument Valley passiert. Die eindrucksvolle Weite dieser Gegend wird noch in vielen Filmen dieses Genres erscheinen. Bei **EASY RIDER** steht die *quest*, die Suche nach Spiritualität und kultureller Identität im Zentrum der Narration. Auch schon bei **BONNIE UND CLYDE** sind diese Elemente hintergründig enthalten und dennoch richtet sich der Aufbruch des Liebespaares überwiegend gegen die gesellschaftlichen Auswirkungen der Großen Depression und das Hauptaugenmerk wird auf das Gangsterdasein an sich gerichtet. Zwar sind auch die beiden motorradfahrenden Protagonisten *outlaws*, die sich durch ihren Drogenkonsum, ihre Musik und den alternativen *look* vom gängigen Gesellschaftsbild unterscheiden, doch verursachen sie in diesem Sinne keinen Schaden.³⁹

Bereits in den ersten Momenten des Films lassen sich essentielle Momente des Roadmovie Genres erkennen.⁴⁰ Dabei untermalt die extradiegetische Musik nicht nur die Stimmung der Gegenkultur und des Freiheitsgefühls, sie vermittelt auch eine wesentliche Botschaft.

So heißt es im Songtext von Steppenwolfs **BORN TO BE WILD**:

³⁸ Grob/Klein, 2006: S. 13.

³⁹ Vgl. Laderman, 2002: S. 66.

⁴⁰ „[...] rock music, drugs, the thrill of riding/driving itself, the search as journey, the journey as discovery, and alternative social values.“ (Ebd.: S. 69)

“ [...]Get your motor running
Head out on the highway
Looking for adventure
And whatever comes our way
[...]
Like a true nature child
We were born
Born to be wild [...]”⁴¹

Wie bereits aus dem Westerngenre bekannt, handelt der Film vom Ausbruch aus dem Alltag, der Suche nach Abenteuern und der Entdeckung eines unbekannten, wilden Landes. Dabei dient die Figur des Motorradfahrers und seine Mobilität als „Symbol für die uramerikanische Freiheitsliebe“⁴². Kurz bevor der eigentliche Aufbruch der beiden Protagonisten erfolgt, entledigt sich Captain America seiner Armbanduhr. Diese Geste ist eine wichtige Metapher für den Ausbruch aus der Gesellschaft und aus jeglicher temporärer Struktur.⁴³ Jetzt kann die Reise in Richtung Freiheit beginnen.

Doch wie sich später herausstellt erweist sich der amerikanische Freiheitsmythos als „trügerische Illusion“⁴⁴. Zogen die Pioniere im 19. Jhdt. westwärts um ihr Freiheitsgefühl zu stillen, reisen die beiden *Buddys* in entgegengesetzter Richtung nach Osten. Umso weiter die Reise der beiden fortschreitet, desto mehr zerbröckelt der Amerikanische Traum. Dies wird durch das *setting* des Kultfilms gekonnt unterstrichen. Bewegten sich die Protagonisten anfangs durch wunderschöne Landschaften, wird der Raum gegen Ende immer enger und düsterer und Industriegebiete, voll von Fabriken, Verkehr, Kabeln und Rauch lösen die weitläufige Szenerie ab.⁴⁵ Der Film kulminiert im Tod der beiden Hippies. Aufgrund ihres Aussehens und ihrer alternativen Lebensform werden sie von konservativen *rednecks* erschossen. Dieses tragische Ende demonstriert nicht nur das Scheitern der beiden *biker* und der *counterculture* der 1960er Jahre, sondern auch das Scheitern Amerikas und den Verfall von diesem einst wunderschönen Land, voll von Hoffnung und Träumen.

Die Gesellschafts- und Kulturkritik ist also ein wesentlicher Bestandteil dieses rebellischen Roadmovies.

⁴¹ www.songtexte.com/songtext/steppenwolf/born-to-be-wild-7bd47640.html; zugegriffen am 10. August 2012.

⁴² Stiglegger, 2006: S. 61.

⁴³ Vgl. Beicken, 2004: S. 144.; vgl. Laderman, 2002: S.68.

⁴⁴ Beicken, 2004: S. 144.

⁴⁵ Vgl. Laderman, 2002: S. 77.

2.1.6) 1970er: Entpolitisierung und Personalisierung⁴⁶

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Genres, kristallisiert sich im Roadmovie neben der physischen Reise auch das Motiv der inneren Reise, das heißt der Persönlichkeitsentwicklung der Figuren heraus.⁴⁷ Dieses Element rückt vor allem in den Roadmovies der 1970er Jahre in den Vordergrund. Wie bereits ausführlich beschrieben gelten das *outlaw* Roadmovie BONNIE UND CLYDE, sowie das *quest* Roadmovie EASY RIDER als Initiatoren des Roadmovie Genres. Nur wenige Jahre nach deren Produktion, folgen weitere Roadmovies, die jedoch relativ schnell eigene Charakteristiken entwickeln. Der Tradition des *quest* Roadmovies folgen Filme wie Hellmans TWO-LANE BLACKTOP (1971) oder Sarafians VANISHING POINT (1971). Malicks BADLANDS (1974) kann als direkter Nachfolger von BONNIE UND CLYDE betrachtet werden. Grundlegende Elemente der Filmgattung, wie das Motiv der Reise und die Inszenierung des Transportmittels, bleiben zwar erhalten, jedoch entwickelt sich das Genre bereits in den Folgefilmen weiter und emanzipiert sich dadurch von seinen Vorgängern. Die Protagonisten des 1970er Roadmovies haben keine tiefgründigen Beweggründe für ihre Reise, oder besser gesagt für ihr Herumschwirren *on the road*. Beeinflusst durch die zerplatzten Träume der Gegenkultur, die Eskalation des Vietnamkriegs, die Bürgerrechtsbewegung, die Watergate Affäre und die konservative politische Landschaft jener Zeit verstummt die Rebellion und die Gesellschaftskritik im Roadmovie Genre. „Still modernist, the road movie’s proliferation during this period is characterized by a movement away from the idea(l) of social rebellion, toward exaggerated cynicism, irony, and nihilism.“⁴⁸ Das Hauptaugenmerk wird nun auf die psychologisch motivierte innere Reise, die Selbstreflexion bzw. die Entwicklung der Protagonisten gelenkt.

Driving on the open road becomes an allegory of a personal search through life’s meaningless landscape. Road movie modernism here has turned inward, away from cultural critique. Consequently, we observe in these films a general tendency to depoliticize the genre, as well as a more ironic attitude toward the journey.⁴⁹

Durch die Glorifizierung der Fahrzeuge und des Reisens an sich erscheinen die Filme oft entmenslicht und inhaltslos.⁵⁰ Dabei fällt ein durchwegs zynischer Blick auf das Element der Reise.

⁴⁶ Vgl. Laderman, 2002: S. 82 ff.

⁴⁷ Vgl. Roberts, 1997: S. 53.

⁴⁸ Laderman, 2002: S. 81.

⁴⁹ Ebd.: S. 83.

⁵⁰ Vgl. ebd., 2002: S. 93.

Außerdem kündigen die Roadmovies dieser Epoche in gewisser Weise bereits die “Me generation”⁵¹ und das Yuppium der 80er Jahre an und es kommt zu einer Personalisierung der politischen Unzufriedenheit und des sozialen Konflikts. „That is, political frustration and disillusionment get internalized by characters, dramatized as individual psychological and emotional conflicts.“⁵²

2.1.7) 1980er: Postmoderne und „modernism gone mass media“⁵³

In der dominierenden Hollywood Filmlandschaft dieses Jahrzehnts kommt es vermehrt zum „revival of the patriarchal action-hero, heralding the Reagan-Bush era (Rocky, Star Wars, Rambo, etc.).“⁵⁴ Die Blockbusters des New Hollywood Kinos enthalten sich visionärer Rebellion und somit auch der *being on the road* Thematik.

Erneut leitet das aufblühende „American independent cinema“⁵⁵ in der Mitte der 80er Jahre die Wiedergeburt des Roadmovies ein. Das postmoderne Roadmovie setzt die ironische und zynische Tradition der 70er Jahre fort und intensiviert diese noch um einiges. Das anfänglich von *low budget B-Movies* gekennzeichnete Genre wird von aufwendigen (Hollywood) Produktionen abgelöst und das kommerzielle Zeitalter hat die Filmgattung für sich entdeckt: „modernism gone mass media“.⁵⁶

Das Ende des Vietnam Kriegs, die „gescheiterte“ Hippie Bewegung und die aufkeimende Popkultur, geprägt von MTV, *fashion, lifestyle* und Yuppium lassen Politik- und Sozialkritik auch in den 80er Jahren nur trivial zutage treten. Nach den harten Jahren der amerikanischen Geschichte will die breite Masse schlicht und einfach nur unterhalten werden.

Laderman jedoch ist der Meinung, dass sich das Postmoderne Roadmovie wieder an den rebellischen Elementen der Ursprungsfilme orientiert und die Kulturkritik durch satirische Elemente und Komik ausdrückt.

⁵¹ Laderman, 2002: S. 85.

⁵² Ebd.: S. 86.

⁵³ Vgl. ebd.: S. 132.

⁵⁴ Ebd.: S. 132ff.

⁵⁵ Ebd.: S. 132.

⁵⁶ Ebd.: S. 133.

„Utilizing a postmodern tone and look (which does often incorporate comic elements of farce and satire), these road movies stick more closely and self-consciously to the genre’s original terrain of rebellion and cultural critique.“⁵⁷

Diese neue Version des Roadmovies beinhaltet also ebenfalls das Motiv der Rebellion und Kulturkritik, jedoch in einer abgeschwächteren und seichteren Version als in den Ausgangsfilmen der 60er Jahre.

While it is true that the postmodern road movie is characterized by revisionism, self-consciousness, and irony, this phase is no end point. On the contrary, here the genre thrives more than it ever has previously. The road movie therefore is in no sense a classical genre but an independent, postmodernist one: its “classical” phase, its soul, is rooted in late – 1960s countercultural modernism, while its generic flowering reflects the advent of postmodern culture at large.⁵⁸

SOMETHING WILD (1986), LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA (1989), DRUGSTORE COWBOY (1989) und WILD AT HEART (1990) sind nennenswerte Roadmovies dieses Jahrzehnts.

Der größte Unterschied zwischen den 1980er Roadmovies und den Ursprungsfilmen ist die Tatsache, dass sich die Protagonisten danach sehnen, sich nach ihrem Abenteuer auf der Straße wieder in die “konservative” Gesellschaft eingliedern zu können um zu ihrem Ausgangspunkt zurückzukehren.⁵⁹

So gerät beispielsweise das Liebespaar Lula und Sailor im Film WILD AT HEART größtenteils unschuldig mit der Gesellschaft in Konflikt. Da Lula’s Mutter befürchtet Sailor wisse über den Mord an ihrem Mann Bescheid, setzt sie einen Auftragskiller auf ihn an. Ständig auf der Flucht sind die beiden Verliebten zu einem Leben auf der Straße gezwungen und sie reisen quer durch die USA. Dabei sehnen sie sich nach nichts mehr als nach einem geregelten Leben gemeinsam mit ihrem Sohn.

2.1.8) 1990er: New Drivers und Wiederbelebung der Kulturkritik

Die florierende Wirtschaft der USA, Massenmedien, die prosperierende Computer Technologie und das weltvernetzende Internet, der sogenannte „information highway“⁶⁰, üben Einfluss auf einen Roadmovie Boom in den 1990ern.

⁵⁷ Laderman, 2002: S. 133.

⁵⁸ Ebd..

⁵⁹ Vgl. ebd.: S. 168.

⁶⁰ Ebd.: S. 175.

Das neue Jahrzehnt knüpft sowohl an das Postmoderne Roadmovie als auch an das Comedy Roadmovie Hollywoods an. Außerdem kommt es innerhalb dieses Kontexts zu einer Neuerfindung der Ursprungsfilme der späten 1960er.

Bisher waren die Hauptfiguren des Filmgenres vor allem maskuline Buddy Konstellationen oder heterosexuelle Liebespärchen. In revolutionärer Form schicken die Regisseure dieser Dekade neue, bzw. andersartige Protagonisten auf die Reise. Dabei handelt es sich größtenteils um marginalisierte Individuen wie Frauen, Dunkelhäutige und Homosexuelle. Dadurch kehrt auch der archetypische Aspekt der Gegenkultur wieder in das Genre zurück.

“The once-masculinist road story of the lone anarchist on the run is reborn when genre becomes a vehicle for the representation of , otherness’ along the lines of marginalized class, race, sexuality, or gender.”⁶¹

Mostly within the postmodern independent context, though at times through the Hollywood mode, the genre’s depoliticized, reinvigorated cultural critique in the 1990s usually derives from new drivers – notably gays, people of color, and women. The 1990s road movie therefore comes back to itself, in a sense, to embrace its original, countercultural purpose.⁶²

Abseits der bereits ausgetrampelten Pfade des Filmgenres wird durch die *new drivers* das Motiv der Rebellion und der Kulturkritik, das eigentliche Herzstück des Roadmovie Genres, verstärkt und ausgebaut.⁶³



Einer der bahnbrechendsten Filme dieser Ära ist Ridley Scotts **THELMA UND LOUISE**⁶⁴ aus dem Jahr 1991. Zum ersten Mal in der Geschichte des Genres befindet sich ein weibliches *outlaw* Paar hinter dem Steuer.

Abbildung 4: *Thelma und Luise* 00:94:08

Durch die feministische Sozialkritik die auf den Bildschirm tritt wird das Roadmovie wieder politisch.⁶⁵

⁶¹ Mills, 1997: S. 323.

⁶² Laderman, 2002: S. 176.

⁶³ Vgl. ebd.: S. 175ff.

⁶⁴ Zwar ist die Hollywood Produktion aus stilistischer Sicht nicht als Postmodernes Roadmovie anzusehen, dennoch verbinden sie die bildhaften und metaphernreichen Elemente mit dem postmodernen Genre. (vgl. ebd.: S.192)

⁶⁵ Ebd.: S. 184.

Louise arbeitet als Kellnerin in einem Imbiss und muss sich dort die plumpen Sprüche ihrer größtenteils männlichen Kundschaft anhören. Thelma hingegen ist Hausfrau und ihr Lebensinhalt besteht darin, ihren tyrannischen Ehemann zu umsorgen.

Dazu Laderman: „[...]Thelma's marriage and Louise's job are coded as static and enslaving. Both women see their trip as an escape from the "prison" of domestic servitude and economic dependence.“⁶⁶

Die beiden Freundinnen machen sich auf um dem Alltag für ein paar Stunden zu entfliehen und ein erholsames Wochenende in den Bergen zu verbringen. Jedoch nimmt der geplante Wochenendausflug eine dramatische Wende, als Thelma missbraucht wird und Louise den Vergewaltiger erschießt. Von nun an befinden sich die beiden Frauen auf der Flucht vor dem Gesetz und die Verstrickungen in weitere Gaunereien machen die beiden Protagonistinnen endgültig zu *outlaws*. Sie haben kein Ziel und es gibt kein Zurück mehr. Doch die Flucht und das Leben auf der Straße ermöglicht es den beiden „andersartigen Fahrerinnen“ auch aus dem häuslichen und patriarchal geprägten Alltag zu entschlüpfen. Somit behandelt das feministisch geprägte Roadmovie das bereits bekannte Thema der *quest*.

Mit dem Weggang von Heim und Herd unternehmen sie nicht nur den Versuch, die Sphäre des weiblichen Lebens, den häuslichen Innenraum zu verlassen; vielmehr überschreiten sie damit die Grenzen der genderkodierte Raumaufteilung und stellen die binäre Ordnung der Geschlechter, ihrer Räume und Rolle in Frage.⁶⁷

Nicht nur in Bezug auf die Gesellschaftskritik, sondern auch in Hinsicht auf die Szenerie des Filmes greift THELMA UND LOUISE einen wichtigen Aspekt des klassischen Roadmovies auf: Die beiden *outlaws* durchreisen die unendlichen Weiten des nordamerikanischen Südwestens. Als Fortbewegungsmittel dient Louises 1966er Ford Thunderbird – ebenfalls eine Hommage an die Zeit der Gegenkultur in welcher das Roadmovie seinen Ursprung nahm.⁶⁸

Sowohl intra- als auch extradiegetische Rock Musik unterstreichen die für das Roadmovie typischen Fahrsequenzen.

⁶⁶ Laderman, 2002: S. 185.

⁶⁷ Soyka, 2002: S.45.

⁶⁸ Vgl. Laderman, 2002: S. 185.

Als Symbol des Austritts aus den gesellschaftlichen Konventionen wirft Louise ihren Lippenstift aus dem Wagen, etwas später tauscht sie ihre Uhr gegen einen Cowboyhut. Dieses metaphorische Bild ist bereits aus *Easy Rider* bekannt.⁶⁹

Generell erscheint Louise mit ihrer nachdenklichen und abgebrühten Art als eine Wiedergeburt von Captain America oder Clyde. Thelma hingegen kann wie Laderman vorschlägt als Inkarnation von Bonnie, bzw. Billy betrachtet werden. Diese Figuren haben naivere und impulsivere Attribute inne, und doch sind sie größtenteils die Vermittler der rebellischen Botschaften und durchleben eine signifikante Persönlichkeitsentwicklung.⁷⁰

Um nicht von der Polizei, bzw. der patriarchalen Gesellschaft ergriffen zu werden, wählen die beiden Figuren am Schluss des Filmes den Freitod. Zwar ist der Tod der Protagonisten als



Abbildung 5: *Thelma und Luise* 01:25:34

(bitteres) Ende des Roadmovies keine Neuheit, dennoch ist diese Form des „Märtyrertods“ für Freiheit und Rebellion ein Novum. Nach Thelmas Aufforderung „Let’s keep going!“ gibt Louise ein letztes Mal Gas und die beiden stürzen sich samt

ihrem Gefährt in den Canyon.

Die Kritik an Politik, Gesellschaft, den USA und den androkratischen Strukturen wird zweifelsohne durch eine feministische Sicht auf die Begebenheiten ausgeübt. Dennoch stellt sich die Frage ob der Film es schafft die beiden Frauen „außerhalb der festgeschriebenen Raum- und Genderkonventionen“⁷¹ zu platzieren. Fakt ist, dass die Straße und das Roadmovie ein männlich dominierter Ort bleiben. Fakt ist ebenfalls, dass Thelma und Louise die Straßen inmitten von phallisch anmutenden Trucks befahren, sie ahmen das *outlaw* Dasein ihrer maskulinen Vorbilder nach und an manchen Stellen hat es den Anschein, das männliche Buddy Paar sei lediglich durch weibliche Darsteller ersetzt worden. Die Rebellion gegen die patriarchale Gesellschaft ist schlussendlich nur durch den Tod möglich.⁷²

Der Erfolg von *THELMA UND LOUISE* führt das Entstehen weiterer feministischer, bzw. multikultureller Hollywood Roadmovies herbei.

⁶⁹ Captain America entledigt sich seiner Uhr.

⁷⁰ Vgl. Laderman, 2002: S. 187.

⁷¹ Soyka, 2002: S. 45.

⁷² Vgl. ebd.: S. 45ff.; vgl. Laderman, 2002: S. 190ff.

Neben den femininen Charakteren die das Genre durchreisen, finden in den 1990er Jahren vermehrt auch andere Randgruppen Eingang in die Filmgattung.

Im selben Jahr wie *THELMA UND LOUISE* erscheint **MY OWN PRIVATE IDAHO**. Dieser stark postmoderne Independent Film platziert zum ersten Mal ein homosexuelles „Buddy Paar“ hinter dem Steuer. Die beiden auf der Straße lebenden Stricher Mike und Scott begeben sich auf eine (Selbstfindungs-) Reise, die sie von Portland über Idaho bis nach Italien führt. Durch die Frage der sexuellen Identität und die Thematisierung der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten⁷³ werden neuerdings Rebellion und Kulturkritik im Roadmovie eingebracht.

„[...] they dynamically combine both the quest and outlaw road narratives, refueling the genre by exploring rebellion and cultural critique from a gay perspective.“⁷⁴

Auch wenn sich viele Szenen des Filmes an einem bestimmten Ort abspielen, kann er trotzdem dem Roadmovie Genre zugeordnet werden. Denn der Fokus des Films beruht auf dem „being homeless on the road.“⁷⁵

Auch *THE LIVING END* (1992) handelt von einem homosexuellem Buddy Paar. In *GET ON THE BUS* (1996) und *SMOKE SIGNALS* (1998) machen sich Minoritäten, genauer gesagt Indigene und Afro-Amerikaner, auf die Reise. Erwähnenswert ist auch der 1999 erschienene Film *THE STRAIGHT STORY* von Kultregisseur David Lynch. Da der 73-jährige Alvin nicht viel Geld und keinen Führerschein besitzt, begibt er sich auf einem Rasenmäher *on the road* um seinen kranken Bruder im 600km entfernten Wisconsin zu besuchen. Wie der Titel verrät ist diese am Ende der 1990er Jahre stehende Reise nicht wild und hektisch, wie in den vorangegangenen Filmen. Besonders ist, dass das Roadmovie Genre erneut eine marginalisierte Person zum Protagonisten macht – nämlich einen Rentner. Bisher standen

⁷³ Scott stammt eigentlich aus einer wohl situierten, angesehenen Familie. Das *outlaw* Dasein ermöglicht es ihm gegen das konservative Gesellschaftsbild seiner Familie zu rebellieren. Schlussendlich kehrt er aber wieder in seine bürgerliche Welt zurück. Mike hingegen ist ein Kind der Straße, ohne Rückhalt und Familie. (vgl. Lang, 1997: S. 335f.)

⁷⁴ Laderman, 2002: S. 204.

⁷⁵ Ebd.: S. 205.

ältere Personen im Roadmovie für Stabilität, Tradition - gegen sie galt es zu rebellieren. In *THE STRAIGHT STORY* wird in umgekehrter Form der „Großvater“ zum Außenseiter.

Ein weiteres Roadmovie, das sich jedoch nicht in die Kategorie der erwähnten *new drivers* Roadmovies einordnen lässt, ist der 1994 erschienene Film **NATURAL BORN KILLERS**. Wie in *BONNIE UND CLYDE* wird die gewaltverherrlichende Geschichte eines *outlaw* Liebespaares erzählt. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass die Protagonisten Mickey und Mallory eine weitaus exzessivere Vorgehensweise an den Tag legen – gewaltsam werden 52 Menschen von ihnen getötet. Außerdem ist die audiovisuelle Ebene des Films ein innovatives Meisterwerk. Konventionsbrüche, Kollagen, eine Variation aus Schwarzweiß und knalligen Farbaufnahmen, vielseitige Kameraeinstellungen, Sitcom und Cartoonelemente, sowie Spezialeffekte bestimmen das psychedelisch anmutende Bild des Filmes.⁷⁶

„By deconstructing the boundaries between television, the family, romance, and mass murder, Stone ensures that Mickey and Mallory will appear both utterly familiar and disturbingly alien – the serial killers next door.“⁷⁷

Außerdem macht die unersättliche Medienberichterstattung gewissermaßen Superstars aus dem Mörderpärchen. Durch diesen Aspekt bewahrt auch dieses Roadmovie seine Kritik an Kultur, Gesellschaft und Politik. Auf ironische Weise beanstandet das Roadmovie die Massenmedien, die Gewalt und die Sensationsgier der amerikanischen Gesellschaft.

So Creekmur: „*Natural Born Killers*, despite its wildly inventive style, finally seems an ineffective satire of the now commonplace idea that the modern media make celebrities out of society’s monsters.“⁷⁸

“Emphasizing the cult of superstardom enables Stone to criticize the negative effects of the mass media on our collective sense of right and wrong.“⁷⁹

⁷⁶ Vgl. www.filmstarts.de; zugegriffen am 2. August 2012.

⁷⁷ Leong/Sell/Kelly, 1997: S. 83.

⁷⁸ Creekmur, 1007: S. 100.

⁷⁹ Leong/Sell/Kelly, 1997: S. 83.

2.1.9) 2000er Jahre: Die Reise geht weiter⁸⁰

In den 1990er Jahren lösten also neue, andersartige *driver* das klassisch maskuline Buddypaar, bzw. das heterosexuelle Liebespaar ab. Dieser Trend setzt sich auch nach der Jahrtausendwende fort.

BROKEN FLOWERS (2005), LITTLE MISS SUNSHINE (2006) und TRANSAMERICA (2006) werden in Anna Reschkes 2010 erschienenen Diplomarbeit, als signifikante Roadmovies der Gegenwart bearbeitet.

BROKEN FLOWERS erzählt die Geschichte eines Einzelgängers, der eines Tages einen anonymen Brief erhält, welcher ihn über seinen bisher unbekannten Sohn informiert. Daraufhin begibt sich der Protagonist auf eine Odyssee quer durch Amerika um nach der mysteriösen Absenderin dieses Briefes zu suchen. Dabei begegnet er nicht nur den Frauen aus seiner Vergangenheit, sondern auch den verschiedenen kulturellen Begebenheiten des Landes.

Im Gegensatz hierzu begibt sich in LITTLE MISS SUNSHINE eine ganze Familie in einem VW Bus auf die 800km lange Reise von Albuquerque nach Kalifornien, damit die kleine Olive an einem Schönheitswettbewerb teilnehmen kann. Während der Reise kommt es zu einigen Komplikationen, schlussendlich finden die Familienmitglieder jedoch näher zueinander.

TRANSAMERICA handelt von einer transsexuellen Frau, die kurz vor ihrer Geschlechtsumwandlung erfährt, dass sie einen Sohn hat. Gemeinsam mit diesem durchquert die transsexuelle Bree das Land. Ihr Sohn weiß anfangs nicht, dass Bree eigentlich sein Vater ist – die Reise schweißt die beiden jedoch näher zusammen.

Diese Roadmovies beschäftigen sich mit gesellschaftlichen Außenseitern (Prostituierte, Transsexuelle, Drogensüchtige,...) und erzählen allesamt Familiengeschichten. Tiefgründige Inhalte und Gefühle rücken in das Zentrum des Genres.

Das Roadmovie befindet sich seit seiner Entstehung in den späten 1960er Jahren in einem Prozess der ständigen Veränderung. Die klassischen Elemente des Roadmovie Genres, welche bereits aus dem Westerngenre hervorgingen, blieben jedoch bis in die Gegenwart erhalten – wenn auch in stark abgewandelter Form.

⁸⁰ Vgl. Reschke, 2010: S. 53ff.

2.1.10) Das europäische Roadmovie⁸¹

Das vorangegangene Kapitel lässt klar erkennen, dass größtenteils US-amerikanische Filme dem Roadmovie Genre angehören. Dies lässt sich auf seinen Ursprung im amerikanischen Westernfilm und auf seine Geburtsstunde als ein klassisches Genre der US-Filmindustrie zurückführen. Jedoch ist anzumerken, dass auch andere Länder fantastische Roadmovies hervorgebracht haben.⁸² Großartige lateinamerikanische Roadmovies sind zum Beispiel BYE, BYE BRASIL (Brasilien/1979), CENTRAL DO BRASIL (Brasilien, Frankreich/ 1998), HISTORIAS MÍNIMAS (Argentinien/ 1998) oder Y TU MAMÁ TAMBIÉN (Mexiko/ 2001).

Genauer auf diese Werke einzugehen, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Da im Anschluss explizit auf das Roadmovie in der portugiesischen Filmlandschaft eingegangen wird, erachte ich es als notwendig an dieser Stelle die amerikanischen Straßen zu verlassen, um einen kurzen Einblick in das europäische Roadmovie zu gewähren.

Wie Laderman feststellt, kann das gegenwärtige europäische Roadmovie als eine neue Darlegung des amerikanischen Genres und dessen Einflusses betrachtet werden.

Generell kann jedoch festgestellt werden, dass der Rebellion, der Gesetzlosigkeit und der romantisierten Freiheitsvorstellung im europäischen Roadmovie relativ wenig Beachtung geschenkt wird. Vielmehr steht die *quest* im Vordergrund und es geht um die innere Reise und die Überschreitung persönlicher Grenzen.

Laderman ist derselben Meinung wenn er sagt „Rather, the exploration of psychological, emotional, and spiritual states becomes more important to the Continental drive. Overall the European road movie associates road travel with introspection rather than violence and danger.“⁸³

Dabei werden Reisen auf dem europäischen Kontinent realisiert und Themen der nationalen Identität, der Politik, der Kultur und der Philosophie Europas und seiner unterschiedlichen Länder und Regionen behandelt. Die Vielseitigkeit des „Alten Kontinents“ ermöglicht es, bereits nach der Bewältigung von vergleichsweise kurzen Distanzen *frontiers* zu überschreiten und in neue Kulturen einzutauchen. Diesen Aspekt macht sich das europäische Roadmovie zu nutzen.

⁸¹ Vgl. Laderman, 2002: S. 247ff.

⁸³ Laderman, 2002: S. 248.

Außerdem wird die das Roadmovie kennzeichnende Kulturkritik bei den europäischen Vertretern durch Spiritualität und künstlerische Reflektionen ausgedrückt. Ein weiterer Unterschied ist die Tatsache, dass die „europäischen“ *drivers* sich eher aus Notwendigkeit, als aus Abenteuerlust und Rebellion auf die Straße begeben. Sie befinden sich auf einer konkreten Suche, etwa nach Arbeit, einem neuen zu Hause oder Familie. Zudem unterstreicht Laderman, dass im europäischen Roadmovie anstelle des *Buddy* Paares, häufig ganze Kollektive zur Reise aufbrechen und dem Fahrzeug, sowie der *high speed* Reisegeschwindigkeit weniger Interesse gebühren. Nicht das Fahrzeug, sondern die Charaktere stehen im Vordergrund.

So meint Laderman: “The European road movie foregrounds the meaning of the quest journey more than the mode of transport revelation and realization receive more focus than the act of driving.”⁸⁴

Nennenswerte Vertreter des europäischen Roadmovie Genres sind LA STRADA (Italien, 1954), WILD STRAWBERRIES (Schweden, 1957), WEEKEND (Frankreich, 1967), ALICE IN DEN STÄDTEN (Deutschland, USA, 1974) KINGS OF THE ROAD (Deutschland, 1976), VAGABOND (Frankreich, 1985), BANDITS (Deutschland, 1997).

Frederico Fellinis LA STRADA und Ingmar Bergmans WILD STRAWBERRIES erscheinen noch bevor die tatsächliche Geburtsstunde des Roadmovies schlägt. In beiden Filmen bestimmen jedoch die Elemente Mobilität und Reise die Narration. Es geht dabei aber nicht um Nervenkitzel und Geschwindigkeitsrausch, sondern um die innerer Reise und deren Reflektion durch die Landschaft und um die existenzialistische Suche nach dem eigentlichen „Sinn des Lebens“. LA STRADA kann als Pendant zu den amerikanischen Filmen der Depressionszeit betrachtet werden. Fellinis Film handelt von Armut und fahrenden Künstlern auf der Straße. „[...] home here is not a place to reject or leave behind; home is not an option. More literally than in many American road movies, the road *is* home.”⁸⁵

Durch Mobilität wird im stilistisch wertvollen Film WEEKEND massive Kulturkritik an der westlichen Mittelstandsgesellschaft ausgeübt.

Der deutsche Regisseur Wim Wenders etablierte sich in den 1970er Jahren durch eine Reihe von Roadmovies.

⁸⁴ Laderman, 2002: S. 248.

⁸⁵ Ebd.: S. 249f.

Im amerikanischen Sinn verherrlicht sein Roadmovie IM LAUFE DER ZEIT das mehr oder weniger inhaltslose „being on the road“.⁸⁶ Der Film erzählt die Geschichte des Kinoprojektors Technikers Bruno Winter (Rüdiger Vogler) und des introvertierten Robert Lander (Hanns Zischler), welche in einem Möbellaster der west- ostdeutschen Grenze entlang reisen, um auf Grund von Winters Beruf herabgekommene Kinos zu besuchen. Die dabei durchreiste, realitätsfremd anmutende Landschaft, ist menschenleer und karg, dies reflektiert die innere Isolation der beiden Protagonisten. Im Gegensatz hierzu demonstrieren Aufnahmen von weiten Landschaften an manchen Stellen Freiheit und die Entfernung von Stabilität und dem „konservativen“ Leben.

Der Film beschäftigt sich sowohl mit der nationalsozialistischen Vergangenheit des Landes, als auch mit der gegenwärtigen Trennung zwischen Ost und West.

Die Reise des Buddypaares entlang der Grenze zwischen dem kommunistischen Osten und dem kapitalistischen Westen reflektiert das Thema der Grenzüberschreitung. Ein ironisch-kritischer Blick fällt auf Amerika, als die beiden zum Beispiel an einer verlassenen US-amerikanischen Militärbasis halten müssen. Diese stellt eine Hürde dar, die es unmöglich macht in den deutschen Osten weiter zu reisen - daraus resultiert ein kurzer Stillstand.

Wie die meisten Werke von Wim Wenders, ist auch dieser in schwarz-weiß gehaltene Film eine Hommage an das Kino selbst. Die Stilfigur des Films im Film erhält vor allem durch die häufigen Aufenthalte der Protagonisten in Lichtspielhäusern Signifikanz.

Außerdem wird dadurch Kritik an der Amerikanisierung der Gesellschaft geübt. Diese kommt vor allem im Bereich der Filmlandschaft zu tragen, denn eine Flut von kommerziellem *Trash* beginnt Europa zu überschwemmen:

„[...] das Kinosterben auf dem Lande nimmt den allgemeinen Verfall der Kinokultur vorweg, denn das Kino als die Kunst des Sehens wird verdrängt vom industrialisierten Blick und von der Lust an den billigen Genüssen des Kommerzes: >>Violence, Action, Sex<<.“⁸⁷

Auch in Wenders Film ALICE IN DEN STÄDTEN, welcher in den USA beginnt und seine Reise in Deutschland fortsetzt, wird thematisiert, wie die amerikanische Populärkultur das Europa der Nachkriegszeit beeinflusst.⁸⁸

Reisen wir weiter nach Frankreich: VAGABOND erzählt die Geschichte einer apathisch umher driftenden obdachlosen Frau namens Mona. Sie überschreitet keine großen Grenzen und

⁸⁶ Laderman, 2002: S. 259.

⁸⁷ Beicken, 2004: S. 145.

⁸⁸ Vgl. http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/aliceinthecities/aliceinthecities.htm; zugegriffen am 6. August 2012.

Distanzen im räumlichen Sinne, wie es aus dem amerikanischen Filmgenre bekannt ist. Sie bewegt sich ganz im Gegenteil in einem kleinen Radius im Süden Frankreichs – oft zu Fuß oder per Anhalter. Durch die Reaktion der Gesellschaft auf die Antiheldin Mona impliziert der Film Kritik an Kultur und Gesellschaft.

BANDITS, ist ein rebellisches Roadmovie, das von einer Gruppe krimineller Frauen handelt, welche sich im Gefängnis kennenlernen und eine Rock Band gründen. Eines Tages gelingt es ihnen in die Freiheit zu entkommen – durch ihre Flucht werden die weiblichen *outlaws* zu Rockstars. Wie bereits aus amerikanischen Roadmovies bekannt, findet sowohl die Populärkultur (durch Massenmedien), als auch die Gegenkultur (Freiheit, Rock, *outlaws*) Eingang in dieses deutsche Roadmovie.

Die europäischen Roadmovies verzeichneten hierzulande große Erfolge, vor allem in der alternativen Kinoszene. In den USA fanden sie jedoch kaum Anklang. Einerseits grenzt die amerikanische Filmindustrie europäische Produktionen generell oft aus ihrem Repertoire aus und zum anderen enthalten diese Roadmovies oft eine nicht unbedeutende Kritik an den USA.

Sie zeigen, visuell wie im übertragenen Sinne, die Schattenseiten des „American Dream“: Trostlose Autobahnraststätten und Tankstellen, die Isoliertheit der Individuen in Hochhäusern und Motels oder das an Samuel Becketts Theaterstücke erinnernde Mülltonnen-Dasein in heruntergekommenen Trailer Parks.⁸⁹

⁸⁹ Strübel, 1996: S. 26.

2.2) Das Genre Roadmovie

Da im Anschluss explizit auf das Genre Roadmovie in der portugiesischen Filmographie eingegangen wird, ist notwendig vorerst zu erläutern, wie sich dieses Filmgenre definiert.

Der Begriff Genre an sich geht auf die „Grundformen des griechischen Theaters, die Tragödie und die Komödie“⁹⁰ zurück. Äquivalent zu Genre, kann im Deutschen auch der Terminus Gattung verwendet werden, auch wenn dieser zunächst mehr in der Literatur geläufig ist, sich in der Filmwissenschaft an und für sich auf den „Modus des Erzählens und Darstellens“⁹¹ bezieht und als ein dem Genre übergeordneter Begriff auftritt. Vielerorts lässt sich die Grenze zwischen dem Genre- und dem Gattungsbegriff allerdings nur schwer nachvollziehen. Aus diesem Grund können die beiden Termini in dieser Arbeit als Synonyme betrachtet werden.

Filme, welche demselben Genre zugeordnet werden, besitzen dieselben Charakteristika in Bezug auf stoffliche, stilistische, dramaturgische, formal-strategische, strukturelle, ideologische und kulturelle Konventionen, sowie in Bezug auf das Figureninventar. Diese Rahmenbedingungen, die Filmgruppen zu Genres zusammenfassen, sind als relativ stabil zu betrachten. Jedoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sie historisch, lokal und kulturell wandelbar sind. So kommt es häufig zur Herausbildung von Subgenres und genreübergreifenden Werken.⁹²

„Das Genre bestimmt also einen historisch-pragmatischen Zusammenhang, in dem sich sowohl Produzenten als auch Rezipienten befinden“⁹³ und oft auch „Mythen tradiert werden“⁹⁴.

⁹⁰ Faulstich, 2002: S.28.

⁹¹ Hickethier, 2007⁴: S. 206.

⁹² Vgl. Beicken, 2004: S. 131f.; vgl. Hickethier, 2007⁴: S. 203; vgl. Faulstich, 2002: S. 29.

An dieser Stelle möchte ich gerne Umberto Ecos Standpunkt zum Motiv des immer Gleichen anfügen. Dieser bezieht sich zwar auf die Literatur, meiner Meinung nach kann seine Aussage aber auf jede Kunstform umgelegt werden:

„Der <naive und der gewitzte Leser>, der erste benutzt das Werk als semantische Maschine und ist der Gefangene der Strategien des Autors, der zweite dagegen betrachtet das Werk als ästhetisches Produkt und freut sich an den eingelagerten Strategien, die einen Modell-Leser der ersten Stufe erschaffen sollen. Dieser Leser erfreut sich an der Serialität der Serie nicht als Wiederkehr des Gleichen (das der einfache Leser für verschieden gehalten hatte), sondern an der Strategie der Variationen. Der Leser der zweiten Ebene erfreut sich mit anderen Worten an der Art und Weise, in der die gleiche Geschichte überarbeitet wurde, um unterschiedlich zu erscheinen“ (Eco, 1990: S. 312f.)

⁹³ Hickethier, 2007⁴: S. 203.

⁹⁴ Ebd.: S. 204.

Die einzelnen Genres wurden auch zu einem wichtigen Faktor in der Vermarktung von Filmen, da gewisse Erwartungshaltungen des Publikums bereits im Vorhinein bestätigt werden. Indem die Filmindustrie durch gezieltes Marketing bestimmte Zuschauergruppen anspricht, wird das Risiko eines Verlustes minimiert.⁹⁵

Aufgrund seiner Entstehungsgeschichte kann das Roadmovie ursprünglich als ein klassisch amerikanisches Filmgenre verstanden werden. Der wichtigste Vorläufer des Roadmovies ist der Western Film. Auf der Suche nach Freiheit, Abenteuer und einem besseren Leben machten sich die ersten Pioniere in die unendlichen Weiten des amerikanischen Kontinents auf. Das Motiv der Mobilität und der Reise im Roadmovie ist dasselbe geblieben. Jedoch dekonstruiert das Genre das „mythische Bild von Amerika“⁹⁶ systematisch.

Wie bereits aus der Geschichte des Roadmovies klar hervorgeht, zählt das Roadmovie nicht zu den „klassischen Genres, die zur Zeit der großen Studios in Hollywood entstanden sind.“⁹⁷ Das Genre keimte in Zeiten von gesellschaftlichen Krisen auf und transportiert die Ideologien der **Gegenkultur**. Wie die *counterculture* entsprang auch das Roadmovie einer alternativen Szene und konzipierte sich zu Beginn überwiegend aus *B-Movies* und *low budget* Produktionen.

Dabei ist die **Rebellion** gegen die konservative Gesellschaft das wichtigste Unterscheidungsmerkmal des Roadmovies zu anderen klassischen Filmgenres.

[...] the road movie distinguishes itself from all these classical genres by virtue of its literal (as opposed to figurative) portrayal of rebellion. This literal quality derives from the genre's explicit modernist narrative approach – itself directly shaped and inspired by the 1960s counterculture.⁹⁸

Ganz im Sinne der Gegenkultur enthalten Roadmovies häufig Kritik an Gesellschaft, Kultur und Politik.

Neben dem Motiv der Rebellion ist die **Straße** ein charakteristisches Genre-konstituierendes Element. Bertelsen bezeichnet die Straße als „tragendes Element“⁹⁹ des Filmes. Auf ihr vollzieht sich die Bewegung der Charaktere. Dabei spielt die Art der Fortbewegung ebenfalls eine wichtige Rolle. Es werden vor allem in den amerikanischen Filmen Kraftfahrzeuge, wie Autos, Motorräder und Trucks zu zentralen Elementen des Filmes hochstilisiert.

⁹⁵ Vgl. Beicken, 2004: S. 132.

⁹⁶ Grob/Klein, 2006: S.10.

⁹⁷ Ebd.: S. 10.

⁹⁸ Laderman, 2002: S. 35.

⁹⁹ Bertelsen, 1991: S. 21.

Auch das **Motiv der Reise** ist sehr entscheidend für das Roadmovie Genre und kann variieren. Zum einen gibt es die „Reisen als Selbstzweck“.¹⁰⁰ Im Zentrum steht die Reise, bzw. die Fortbewegung an sich, denn nur so gelingt der Ausbruch in die **Freiheit** und **Selbstverwirklichung**.¹⁰¹ Dem haftet meist auch das Element der *quest* an. Die Charaktere, meist Antihelden und Außenseiter, begeben sich auf eine Suche nach dem eigenen Ich, bzw. der eigenen oder kollektiven Identität. Dabei steht die äußere Fortbewegung oft als Metapher für die innere Reise und Persönlichkeitsentwicklung, auch als Sinnbild für die Bewegung der Figuren aufeinander zu.

Das **outlaw** Dasein ist ein weiteres, sich wiederholendes Element im Filmgenre und kann neben der quest ebenfalls als Subgenre betrachtet werden. Durch verschiedene Umstände geraten die Protagonisten in Konflikt mit dem Gesetz und die Flucht motiviert ihre Reise.

Außerdem erwähnt Soyka das Trucker Roadmovie als Subgenre. Hierbei bedingt der Beruf die Motivation der Reise. Auch bei Rennfilmen steht die Bewegung im Zentrum des Geschehens. Diese beiden Subgenres haben jedoch ein klares Ziel an welchem der Film auch endet.

Im Lexikon der Road Movies werden folgende Begriffe als Synonyme bzw. Subgenres für Roadmoviefilme genannt:

Reisefilme, Aussteigerfilme, Sinnsucherfilme, Straßen-Milieufilme, Streetfighterfilme, Motorradfilme, Truckerfilme, Rockerfilme, Autofilme, Rebellenfilme, Driverfilme, Fluchtfilme, Rennsportfilme, Gangster-Road Movies, Karambolagefilme, Hot-Rod Filme, Schrottmovies, Apokalypsefilme.¹⁰²

Diese Flut von Begriffen lässt verstehen, dass Genrebezeichnungen mehr als Etikettierungen zu betrachten sind. Filme sind fast immer Hybride und das Roadmovie insbesondere ist als Patchwork Genre zu verstehen. Im Roadmovie werden nicht nur inhaltlich, sondern auch in Bezug auf seine Klassifizierung Grenzen überschritten.

¹⁰⁰ Soyka, 2002: S. 8.

¹⁰¹ Vgl. Soyka, 2002: S. 8f.

¹⁰² Schulz, 2009: S. 9.

2.2.1) Klassische Elemente des Roadmovie Genres

2.2.1.1) Protagonisten

Die stereotypischen Hauptdarsteller in Roadmovies sind Antihelden, Außenseiter oder *outlaws*, die nicht zum konservativen Establishment gehören, oder sich bewusst außerhalb von diesem situieren um ihrem Drang nach Freiheit und Unbestimmtheit nachzukommen.

Die Hauptfiguren sind meistens Außenseiter: Künstler, Trumper, Hippies, Indianer, kleine Ganoven, alleinerziehende Mütter oder Väter, Drogendealer, Prostituierte, Stricher. Sie scheuen sich nicht vor Gesetzesübertretungen, wie z.B. zu hohe Geschwindigkeiten beim Autofahren, Drogenhandel, Beschaffungskriminalität, Geiselnahme oder illegalen Waffenbesitz.¹⁰³

Die meisten Roadmovies weisen zwei oder mehrere Protagonisten auf, welche sich im Laufe der Reise immer mehr aufeinander zubewegen – denn im Grunde sind die Charaktere der Hauptdarsteller gegensätzlich. Dies ist ein bewusst eingesetztes dramaturgisches Element. So gelingt es den Spannungsbogen aufrecht zu erhalten, die Narration zu vertiefen und die langen Episoden der physischen Reise mit Dialogen anzureichern, welche wiederum die psychische, innere Reise unterstreichen.

Am häufigsten treten folgende Figurenkonstellationen auf:

Das Buddy Paar

Zwei Individuen sitzen Seite an Seite im Cockpit eines fahrenden Wagens und blicken sehnsüchtig nach Vorne oder unterhalten sich angeregt – die Kamera filmt dabei aus zentraler Perspektive durch die Windschutzscheibe in das Innere des Fahrzeugs, bzw. ersetzt diese.

Dieses im Roadmovie ständig wiederkehrende Bild erlaubt uns den Blick auf die wohl klassischste und am häufigsten anzutreffende Figurenkonstellation des Genres: das *Buddy* Paar.

Wie bereits erwähnt ist das Duo eine aus erzähltechnischen Gründen häufig angewandte Figurenkonstellation. Zwei unterschiedliche Charaktere, mit ebenso verschiedenartigen Standpunkten treffen dabei aufeinander. Dies bringt sowohl Konfliktpotential, als auch sich einander ergänzende Eigenschaften mit sich.¹⁰⁴

¹⁰³ Strübel, 1996: S. 32.

¹⁰⁴ Vgl. Bertelsen, 1991: S. 124f.

Zunächst treten vor allem maskuline Zweiergespanne auf. EASY RIDER gilt hierfür als Roadmovie *par excellence* - zwei Kumpels die gemeinsam aufbrechen um das Land zu erkunden, um nach ihrer Identität zu Suchen und Freiheit zu finden.

The couple is a dominant configuration in road movies just as it is in Hollywood movies in general. A road movie relies upon the couple for rather practical reasons of story-telling. Two people in the front seat of a vehicle make for easy classical framing and keep the dialogue going. The confined space of the car, the shared lodgings, booths in diners, and often hardship and desperation build intimacy and plot conflict quickly.¹⁰⁵

Spätestens in den 1990er Jahren sind die *new drivers* im Roadmovie auf dem Vormarsch und somit sind auch immer mehr vom klassisch männlichen *Buddy Paar* abweichende Konstellationen anzutreffen. In Thelma und Louise hat zum ersten Mal ein weibliches Gespann das Steuer in der Hand und somit hält auch der Feminismus Einzug in das Roadmovie.

Das Liebespaar

Ähnlich wie beim Buddy Paar, befinden sich auch beim Liebespaar zwei Individuen auf der gemeinsamen Reise. Der grundlegende Unterschied ist jedoch die Beziehung der beiden Protagonisten zueinander. Verbindet das größtenteils gleichgeschlechtliche Buddy Paar lediglich eine platonische Freundschaft, so ist der Antrieb des Liebespaares, wie schon der Name verrät, die gefühlvolle und sexuelle Zuneigung zueinander.

Diese Figurenkonstellation trifft größtenteils auf Gangsterpärchen zu, welche ein Dasein als *outlaws* fristen und ständig auf Achse sind um nur beisammen sein zu können.

„Das eine Muster, dem all diese Filme folgen, ist die konfrontative Situation: zwei für sich gegen den Rest der Welt. Das andere: ihr Schicksal, nirgendwo zu Hause zu sein, in keiner Stadt, in keinem Haus.“¹⁰⁶

Hierbei ist das Genre konstituierende Roadmovie BONNIE UND CLYDE der Archetyp des gesetzlosen Liebespaares. Am Anfang steht der Ausbruch aus der Gesellschaft. Desto mehr sich die Verliebten in kriminelle Handlungen verstricken, umso häufiger tritt auch der Wunsch nach einem geregelten Leben auf – doch es gibt kein Zurück mehr.

¹⁰⁵ Cohan/Hark, 1997: S.8.

¹⁰⁶ Grob, 2006: S. 69.

Grob notiert folgende dramaturgische Charakteristika für das stereotypische Gangsterpärchen:

[...] der erste Blick für einander, der Aufbruch; die vielen episodischen Ereignisse unterwegs, die mal zu Begegnungen, mal zu Konfrontationen führen. Zweitens die pure Lust an der Bewegung – als Gegenentwurf für Stillstand, Tristesse und Langeweile. Drittens der Wendepunkt, an dem die Wildheit umkippt in Gewalt – und Opfer fordert. Viertens die Umkehrung des wilden Treibens auf der Straße, die plötzlich aufkommende Lust auf Idylle, wenn die beiden, nachdem sie erstmals miteinander geschlafen haben, von einer gemeinsamen Zukunft träumen, von Heirat und davon wie es wäre, wenn sie alles noch einmal von vorne beginnen könnten. Und fünftens der Sinneswechsel: die Versuche zur Heimkehr, die zum Desaster werden.¹⁰⁷

Neben heterosexuellen Liebespaaren, finden auch homosexuelle Pärchen Eingang in das Roadmovie.¹⁰⁸

Die Gruppe

Neben den Zweiergespannen können auch ganze Reisekollektive als Protagonisten auftreten. Die Anzahl der Reiseteilnehmer und Möglichkeiten der Zusammensetzung dieser Gruppe sind unbegrenzt. Von Familienmitgliedern, über Freunde, Zufallsbekanntschaften, Fahr-, Zwangs- und Zweckgemeinschaften sind alle Konstellationen möglich. Dabei kommt es häufig zu großen Altersunterschieden zwischen den einzelnen Reiseteilnehmern und auch die soziale, kulturelle und ethnische Herkunft kann divergieren. Befindet sich eine ganze Reisegruppe *on the road* werden die dramaturgischen Möglichkeiten des Duos verstärkt. Eine größere Anzahl an Perspektiven, Konflikten, zwischenmenschlichen Kontakten, Charakteren, Ausgangssituationen und Lebensgeschichten bereichert die Narration dieser Roadmovies.¹⁰⁹

Lonely Rider

Eine relativ selten auftretende Figur im Roadmovie ist der einsam Reisende, da es, obwohl die persönliche, innere Reise im Roadmovie durchaus von Relevanz ist, an zwischenmenschlicher Interaktion fehlt, um diese mit dem Publikum teilen zu können. Aus diesem Grund wird die Narration des alleine Reisenden angereichert durch die Personen und Kontakte, welche dem Protagonisten auf der Straße begegnen und ebenfalls auch durch die Stationen, die passiert werden.¹¹⁰

¹⁰⁷ Grob, 2006: S. 70.

¹⁰⁸ Z.B. THE LIVING END

¹⁰⁹ Vgl. Reschke, 2010: S. 34f.

Z.B. LITTLE MISS SUNSHINE, BYE, BYE BRASIL

¹¹⁰ Vgl. ebd.: S. 36.

Z.B. THE STRAIGHT STORY, BROKEN FLOWERS

2.2.1.2) *Raum*

Das *setting*, in welchem die einzelnen Filmszenen stattfinden, steht in enger Verbindung mit den Figuren und ist ebenfalls ein wichtiger Handlungsträger. Auch seelische Zustände werden durch Raumsituationen ausgedrückt.¹¹¹

So wie in der Literatur auch die Szenerie die literarischen Gestalten definiert und diese wiederum auch den Raum mitbestimmen, so sind im Spielfilm, im Fernsehspiel und in der Serie die Figuren durch ihren Umraum geprägt und prägen wiederum diesen.¹¹²

Die Straße ist ein zentrales Genre konstituierendes und ebenso wichtiges „tragendes Element“¹¹³ im Roadmovie. Sie kann als Haupthandlungsort und wichtigster Raum des Geschehens betrachtet werden.

„Die Weiten der Highways, die scheinbare Unbegrenztheit des Raumes und die herbe Schönheit der Landschaften“¹¹⁴ sind typische, traditionsstiftende Bilder des US-amerikanischen Filmes. Die Straße ist sowohl ein bedeutendes Element der amerikanischen Gesellschaft und Geschichte, als auch ein universelles Symbol für den Weg des Lebens, das Streben nach Freiheit und das Fremde.¹¹⁵

Die Straße wird zur neuen frontier, die im individuellen Abenteuer des Unterwegsseins Gelegenheit zur Flucht aus der Gesellschaft, zur Suche nach anderen Lebensräumen und zur Hinwendung zum Selbst bietet.

[...]

Wohnt dem Bild der Straße die Funktion einer Projektionsfläche inne, so wird sie im Road Movie zu einem Möglichkeitsraum in dem die Chance für Identitätssuche und Selbstfindung, Flucht und Neuanfang, Individualismus und Freiheit ausprobiert werden können.¹¹⁶

Die Straßen der Roadmovies, bzw. die Bewegung auf ihnen, ermöglicht es den Protagonisten kulturelle und gesellschaftliche Grenzen zu überschreiten. Die kontrastierenden Räume, welche von den Reisenden erlebt und durchschritten werden, sind ein weiteres wichtiges Charakteristikum für das Genre. Zum einen wird die lokale Grenzüberschreitung thematisiert. Diese impliziert eine Veränderung von politischen Grenzen, wie Bundesstaaten und Ländern, oder der Kontrast zwischen Zivilisation und Wildnis wird aufgezeigt.

¹¹¹ Vgl. Hickethier, 2007: S. 70.

¹¹² Ebd.: S. 70.

¹¹³ Bertelsen, 1991: S. 21.

¹¹⁴ Strübel, 1996: S. 27.

¹¹⁵ Vgl. Laderman, 2002: S. 2.

¹¹⁶ Soyka, 2002: S. 24ff.

Generell kann in Roadmovies zwischen Außenraum¹¹⁷ und Innenraum¹¹⁸, bzw. öffentlichem und privatem Raum unterschieden werden.

Der Innenraum ist „der Raum des menschlichen Wohnens, in dem der Mensch zu Hause ist, in dem er sich vor den Angriffen der Welt sicher fühlt und in dem er sich ausruht, in den er darum nach allen Ausfahrten in die Weite immer wieder zurückkehrt.“¹¹⁹ Im Gegensatz hierzu steht der öffentliche Raum, bzw. Außenraum. Dieses Konzept bezeichnet den Raum außerhalb des Konzepts „Zuhause“, den Ort des „gemeinsamen menschlichen Handelns“¹²⁰ und in erweitertem Sinne auch fremde, bisher unbekannte Gebiete.

In diesem Zusammenhang möchte ich die Theorie des französischen Anthropologen Mark Augé anführen. In seinem 1992 erschienenen Werk *NON LIEUX* stellt er dem natürlich gewachsenem anthropologischen Ort, welcher „durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist“¹²¹, sogenannte Nicht-Orte gegenüber. Diesen modernen Nicht-Orten fehlt es an Identität und Geschichte, sie sind lediglich provisorische Durchgangsstationen, welche die Vereinsamung der Individuen verstärken, es fehlt ihnen das Gefühl der Geborgenheit, das etwa vom Raum des trauten Heimes vermittelt wird.¹²²

Beispiele für solche Nicht-Orte sind Bahnlinien, Autobahnen, Flughafen, Bahnhöfe, Hotelketten, Einkaufszentren, Freizeitparks und mobile Behausungen, sprich Verkehrsmittel wie Autos, Züge, Schiffe oder Flugzeuge.¹²³ In diesem Sinn bezieht sich Augé auf „eine Welt, in der sich ein enges Netz von Verkehrsmitteln entwickelt, die gleichfalls bewegliche Behausungen sind, wo der mit weiten Strecken, automatischen Verteilern und Kreditkarten Vertraute an die Gesten des stummen Verkehrs anknüpft, eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet ist“¹²⁴.

In vielen Roadmovies kommen jene von Augé als Nicht-Orte gekennzeichneten Räume als handlungstragende *settings* vor. Die Protagonisten befinden sich ständig auf der Durchreise, in ihren „mobilen Behausungen“ und sie halten an seelenlosen Plätzen wie an Motels oder

¹¹⁷ „Espace du dehors“; vgl. Foucault, 2005.

¹¹⁸ „Espace du dedans“, vgl. Foucault, 2005.

¹¹⁹ Bollnow, 1970: S. 17.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Augé, 1994: S. 92.

¹²² Vgl. <http://titelmagazin.com/artikel/13/8403/marc-aug%C3%A9-nicht-orte.html>; zugegriffen am 17. November 2012.

¹²³ Vgl. Augé, 1994: S. 94.

¹²⁴ Ebd.: S. 93.

Bahnhöfen. Jedoch ist es sehr schwierig eine Grenze zwischen Ort und Nicht-Ort zu ziehen. Abhängig von unterschiedlichen Situationen und Individuen die sich an einem bestimmten Ort befinden verschwimmen diese Grenzen. So können diese provisorischen Durchgangsstationen ebenso zu einem Zuhause werden und ein wohliges Gefühl vermitteln.

Dazu meint Soyka: „Das Road Movie zeigt die Suche nach individuellen, alternativen Lebenskonzepten und ersetzt die Stabilität des Heims vorübergehend durch Mobilität, negiert sie jedoch nicht Grundsätzlich.“¹²⁵

Der private Raum im Roadmovie ist nicht ausschließlich an das Konzept eines starren, unbeweglichen Ortes gebunden. Zwar versuchen die rebellischen Protagonisten der „beengend empfundenen Sphäre häuslicher Geborgenheit“¹²⁶ und dem konservativen Bürgertum zu entfliehen, in vielen Fällen wird das Fortbewegungsmittel jedoch zu einem privaten Innenraum, zum Substitut eines Zuhauses, einem Rückzugsort indem Privatsphäre, Intimität und Sicherheit herrschen. Im folgenden Unterkapitel wird noch etwas näher darauf eingegangen.

Maurer nennt folgende für das Roadmovie typische kontrastierende Räume, bzw. abstrakte Gegensätze:

(1) Zwischen Öffentlichkeit und Intimität, weil die Reisenden ihren privaten Bedürfnissen, wie Essen, Schlafen, Waschen, in Räumen des Transits nachkommen; damit verbunden: (2) zwischen Vertrautheit und Fremdheit, weil Reisende untereinander aber auch dem Zuschauer inmitten der Fremde immer bekannter werden; (3) zwischen Statik und Bewegung, da der Körper des Reisenden im Fahrzeug fest sitzt, während außerhalb des Gefährts ein ständiger Fluss der Veränderungen vorbei zieht; damit verknüpft: (4) zwischen Enge und Weite, denn Road Movies sind Kammerspiele, die auf Rädern durch raumtiefe Welten treiben; und nicht zuletzt (5) zwischen Bild und Musik, da sich beide in der Zeit begleiten, koinzidieren und komplementär bedingen[...]¹²⁷

Im Kapitel Raum müssen unbedingt auch die im Roadmovie durchreisten Landschaften erwähnt werden, denn sie stellen ein bedeutendes „genrespezifische Merkmal“¹²⁸ dar.

Vor allem Landschaften von unberührter Natur, fernab von jeglicher Zivilisation, Gesetzen, Häuslichkeit, Industrie und dem Trubel der Ballungszentren, prägen den durchreisten Raum¹²⁹ und sind ein für das Roadmovie typisches Sinnbild für den Ausbruch aus der Gesellschaft,

¹²⁵ Soyka, 2002: S. 30.

¹²⁶ Bollnow, 1970: S. 19.

¹²⁷ Maurer, 2006: S. 101.

¹²⁸ Pichler/Pollach, 2006: S. 11.

¹²⁹ Vgl. Soyka, 2002: S. 26.

deren Unterdrückung und Konventionen. Wie J.W.T. Mitchell feststellt, handelt Landschaft „einzig vom Vergessen, von der Flucht aus der Wirklichkeit“.¹³⁰

Somit zieht sich auch Leo Marx' „*pastoral ideal*“¹³¹ quer durch den Kanon der Roadmovies.

Pastoralism appears throughout the road movie canon as both motivation and goal: a longing to escape America's congested, confining urban centers; a compulsion to rediscover nature and taste the unpredictable wilderness; a burning need to withdraw from culture, sometimes from humanity itself.¹³²

Außerdem stehen Landschaften eng in Verbindung mit unserer „kollektiven Geschichte“¹³³, sowie der „historischen, kulturellen, sozialen, nationalen und individuellen Identität und ihrer Reflexion [-] sie sind hochkomplexe, ideologisch aufgeladene Produkte“¹³⁴. Sowie die Musik sind auch Landschaften ein wichtiges ästhetisches Stilmittel um „Stimmungen, Gefühle und spirituelle Erfahrungen“¹³⁵ zu transportieren.

Die Fortbewegung auf der Straße und die Reise durch die „unberührten“ Landschaften werden jedoch durch mehr oder weniger regelmäßige Stopps in der „Zivilisation“ unterbrochen. Motels, Tankstellen, Diners, manchmal auch intime, familiäre Räume sind die gängigsten Boxenstopps während dem *road travel*, die eingelegt werden um rudimentären Bedürfnissen wie Essen, Schlafen und Tanken nachzukommen. Diese Intermezzi in der mehr oder weniger zivilisierten Welt besitzen auch eine wichtige dramaturgische Funktion. Durch den Stillstand an diesen Orten werden neue Bekanntschaften gemacht, neue Kulturen erlebt, nicht selten führt die Unterbrechung der Fortbewegung auch zu einer Verstrickung der Handlung - so werden beispielsweise kriminelle Handlungen vollzogen. Die Straße, bzw. die Orte an der Straße sind ein wichtiger Schnittpunkt für Menschen mit unterschiedlicher sozialer und lokaler Herkunft.¹³⁶

¹³⁰ Mitchell, 2002: S. 109.

¹³¹ Vgl. Marx, 2000.

¹³² Laderman, 2002: S. 18.

¹³³ Pichler/Pollach, 2006: S. 30.

¹³⁴ Ebd.: S. 10.

¹³⁵ Ebd.: S. 22.

¹³⁶ Vgl. Maurer, 2004: S. 117.

2.2.1.3) Fortbewegungsmittel

Das Fortbewegungsmittel, mit dem sich die Protagonisten durch Zeit und Raum bewegen, ist ein essentielles Element des Roadmovie Genres. Gewissermaßen stellt das Fahrzeug eine Verbindung zwischen der Straße und dem Reisenden her und dient als Instrument zur „Verwirklichung von Freiheit und Individualisierung“.¹³⁷

“Cars and motorcycles represent a mechanized extension of the body, through which that body could move farther and faster than ever before and quite literally evade the trajectory of classical narrative.”¹³⁸

Der Medientheoretiker Marshall McLuhan¹³⁹ geht sogar einen Schritt weiter und bezeichnet das Automobil selbst als Medium.¹⁴⁰

Das im Roadmovie am häufigsten vorkommende Fahrzeug ist zweifelsohne das Automobil.¹⁴¹ Doch Fortbewegung ist ohne Frage auch durch pure Muskelkraft möglich. Jedoch ermöglicht der motorisierte Untersatz ein viel zügigeres Weiterkommen. „[...] im Rasen werden die Körper und die Maschine in der Ekstase der Geschwindigkeit und im Wunsch nach Auflösung osmotisch eins.“¹⁴² Durch diese „Auflösung“ verhilft das Gefährt zum Ausbruch aus festgefahrenen gesellschaftlichen Werten und bringt den Protagonisten ein Stück näher zur ersehnten Freiheit.

Doch das Fahrzeug ist nicht nur ein Fortbewegungsmittel, welches seine Passagiere von A nach B befördert. Es wird in vielen Roadmovies personifiziert, ja sogar zu einem weiteren Hauptdarsteller hochstilisiert.

„At times this sense of human-machine interface suggests that the vehicle itself is a character in the film, through special close-ups of the car’s machinery “working” to race down the road, for example.”¹⁴³

Das Automobil an sich ist ein „Symbol für den Glauben an den technischen Fortschritt des 20. Jahrhunderts.“¹⁴⁴ Aber auch die Auswahl des Fahrzeugs hat eine starke Symbolkraft inne. Sie

¹³⁷ Soyka, 2002: S. 27.

¹³⁸ Corrigan, 1994: S. 144-46; zitiert in Laderman, 2002: S. 298.

¹³⁹ „The medium is the message“ (vgl. McLuhan, 2002)

¹⁴⁰ Vgl. Kiefer, 2006: S. 45.

¹⁴¹ Vgl. Laderman, 2002: S. 13.

¹⁴² Kiefer, 2006: S. 47.

¹⁴³ Laderman, 2006: S. 18.

unterstreicht in vielen Fällen die Charaktereigenschaften und gibt zudem Auskunft über die soziale Herkunft der Protagonisten. So unterscheidet sich der stereotypische Fahrer eines Mercedes Benz in der Regel von jenem eines Ford Thunderbird's oder eines VW Busses.¹⁴⁵

Außerdem hat das gewählte Vehikel eine starke Aussagekraft über die Form, bzw. den Inhalt der Reise. Autos, Motorräder, Trucks, Wohnwagen, Kutschen, Pferde und auch der Marsch *per pedes* sind an kein festes Ziel gebunden und erlauben den Insassen eine unabhängige, spontane und eigenständige Wahl der Reiseroute. Diese Gefährte ermöglichen das für das Roadmovie typische Streben nach Freiheit und den Ausbruch aus der Gesellschaft.

„Autos garantieren die freie Wahl der Bewegungsrichtung. Autos sind wie Prometheus, der sich in Blech und Chrom verwandelte. Sie verdonnern die Mängel ihrer Fahrer zum Schweigen.“¹⁴⁶

Züge, Busse, Fähren und Linienflugzeuge hingegen folgen einem fixen Fahrplan und gestatten es den Passagieren grundsätzlich nicht die Reiseroute oder die Abfahrts- und Ankunftszeit selbst zu bestimmen. Aus diesem Grund gelingt der Austritt aus den gesellschaftlichen Normen durch dieses Transportmittel nicht gänzlich.

Zudem ist relevant wer sich hinter dem Steuer befindet und das Fahrzeug lenkt. Diese Person bestimmt nämlich über die Reiseroute und im metaphorischen Sinne auch über das Voranschreiten der inneren Reise aller Beteiligten.

Die *mise-en-scène* des Fahrzeugs, z.B. durch *travelling shots*, ist ebenfalls eine typische Eigenschaft des Filmgenres. Der nach vorne gerichtete Blick durch die leinwandartige Frontscheibe lässt zukünftiges erkennen und die Bilder im Rück- oder Seitenspiegel lassen die Insassen in die Vergangenheit schauen. Durch die nach draußen gerichteten Blicke der Passagiere lässt das Roadmovie „Mikrofilme“ im Film entstehen.¹⁴⁷

Doch das Fahrzeug im Roadmovie ist nicht nur als bloßes Fortbewegungsmittel zu betrachten. Es wird zum kurz- oder längerfristigen Zuhause der Reisenden, in ihm entstehen zwischenmenschliche Beziehungen, es vermittelt Intimität, Geborgenheit und Sicherheit.¹⁴⁸ In diesem Zusammenhang beschreibt Merker die Rolle des Fahrzeugs in *BONNIE UND CLYDE* wie folgt: „[...] Bonnie und Clydes Normalzustand ist die Bewegung und das Auto der Ort, in

¹⁴⁴ Soyka, 2002: S. 27.

¹⁴⁵ Vgl. Soyka, 2002: S. 27.

¹⁴⁶ Schulz, 2005: S. 1.

¹⁴⁷ Vgl. Soyka, 2002: S. 28.

¹⁴⁸ Vgl. Laser, 2008: S. 47.

dem sie leben, lieben, wohnen essen und sterben. Alles was sie besitzen, führen sie darin mit sich.“¹⁴⁹

2.2.1.4) Reisemotiv

Wie bereits erwähnt sind die zwei Hauptgründe, welche die Roadmovie Protagonisten dazu veranlassen sich auf die Reise zu begeben, die *quest* und das *outlaw* Dasein. Wie schon der Name verrät geht es bei den *quest* Roadmovies um die **Suche**, welche die Reisenden antreibt und sie dazu veranlasst sich ohne festes örtliches Ziel vorantreiben zu lassen. Ähnlich wie bei spirituell motivierten Pilgerreisen¹⁵⁰, steht dabei die persönliche Identitätsfindung, die Reise zum inneren Ich, aber auch die Suche nach Freiheit, sozialer und kultureller Zugehörigkeit, bzw. Abgrenzung im Vordergrund. Das Motiv ist die „Reise als Selbstzweck“¹⁵¹, bei der es „um den Zustand des Unterwegsseins selbst [...und] die Suche nach Freiheit und Selbstbestimmung und nicht nach einem örtlich benennbaren Ziel“¹⁵² geht.

Hierzu zitiert die Autorin Soyka Atkinson: „The journey’s the thing, and anyone who thinks differently is just wasting gas.“¹⁵³

In *outlaw* Roadmovies resultiert die stetige Fortbewegung der Protagonisten aus kriminellen Handlungen und die Flucht vor dem Gesetz lässt die oft verzweifelten „Reisenden“ nicht zur Ruhe kommen.¹⁵⁴

Die Rebellion gegen das *establishment* und das konservative Bürgertum, sowie das Streben nach Freiheit und Selbstverwirklichung sind ein weiteres Motiv für das *being on the road*.

In vielen Filmen des Genres geht es um „die endlosen Reisen ins Innere, immer auf der Suche nach sich selbst, immer voller Rebellion gegen den Alltag.“¹⁵⁵

Indem sich die Protagonisten aus den Zwängen des Alltags befreien und auf die Straße begeben, versuchen sie ihrem Streben nach Freiheit näher zu kommen.¹⁵⁶ Jedoch nimmt dieser Ausbruch aus den gesellschaftlichen Zwängen in den meisten Roadmovies kein

¹⁴⁹ Merker, s.a.: S. 227; zitiert in Grob, 2006: S. 76.

¹⁵⁰ Z.B. Wallfahrten, Jakobsweg, Mekka,...

¹⁵¹ Soyka, 2002: S. 8.

¹⁵² Ebd..

¹⁵³ Atkinson, 1994: S. 16; zitiert in: Soyka, 2002: S. 8.

¹⁵⁴ Vgl. Laderman, 2006: S. 20.

¹⁵⁵ Grob/Klein, 2006: S. 15.

positives Ende. In vielen Fällen steht am Ende der Tod oder die Resignation der Protagonisten oder die Zukunft bleibt ungewiss und das Ende offen.¹⁵⁷

Jedoch gibt es auch Roadmovies in denen die Hauptakteure weder Suchende noch Gejagte¹⁵⁸ sind. Diese relativ neue Gattung des Roadmovie Filmes handelt von „Herumtreiber[n] im radikalen Sinn – unterwegs in ihrer eigenen Sphäre mit Lust am verbotenen, illegalen Tun wie an exzentrischer Selbststilisierung“¹⁵⁹ und es „dominiert die Wollust am Abgründigen.“¹⁶⁰

Wiederum in anderen Subgenres, wie etwa dem Trucker-Film wird die Reise durch den Beruf motiviert; in Rennfilmen ist das Wettrennen der Hauptgrund für die Fortbewegung.

2.2.1.5) Sozialkritik

Die Reise an sich birgt das Element der Verfremdung in sich und kann als mobiler Zufluchtsort vor gesellschaftlichen Normen und sozialer Unterdrückung betrachtet werden. Auch die Bewegung der Roadmovie Protagonisten an sich findet außerhalb der Gesellschaft statt¹⁶¹, nicht selten sind diese *outlaws* die sich am Rand der Gesellschaft bewegen und dem Zuschauer einen kritischen Blick auf die vorherrschende politische und gesellschaftliche Situation ermöglichen.

Die Kultur- bzw. Sozialkritik in Roadmovies kommt, wie Laderman ausarbeitet, durch verschiedene Stilmittel zum Ausdruck:

„-**innovative** traveling camera work, montage, and soundtrack;
-**narratively**, in terms of an open-ended, rambling plot structure;
-**thematically**, in terms of frustrated, often desperate characters lighting out for something better, someplace else.“¹⁶²

Betrachtet man die Geburtsstunde des Roadmovies in den späten 1960er Jahren, zu einer Zeit von gesellschaftlichem Aufbruch, Protest, Studentenbewegungen, Rebellion und Feminismus, wird klar woher der kritische Ansatz des Filmgenres rührt. Große Teile der Allgemeinheit begannen sich für Politik, Wirtschaft und soziale Fragen zu interessieren und diese

¹⁵⁷ Vgl. Bertelsen, 1991, S. 35.

¹⁵⁸ Vgl. Grob, 2006: S. 75.

¹⁵⁹ Ebd.: S. 75.

¹⁶⁰ Ebd..

¹⁶¹ Vgl. Laderman, 2002: S. 1f.

¹⁶² Ebd.: S. 2.

Begebenheiten kritisch zu hinterfragen – eben diese Tatsache spiegelt sich in vielen Roadmovies wieder.¹⁶³

2.2.1.6) Musik

Ein sehr wichtiges Stilmittel das im Roadmovie angewandt wird ist die intra¹⁶⁴- und/oder extradiegetische Filmmusik.

Das Zeitalter der Rock n' Roll Musik geht Hand in Hand mit der Geburtsstunde des Roadmovies Ende der 1960er Jahre. Die Rebellion und das Streben nach Freiheit sind Parallelen, die sowohl in der Rock Musik als auch im Roadmovie vorkommen. Zudem unterstreicht die Filmmusik diese zentralen Themen.¹⁶⁵

„Road movies have become ineluctably tied to the cheap-and-nasty aesthetics of rock 'n'roll (with Chuck Berry's 'Route 66' as the first unofficial anthem), rebel youth culture and the no-future potential of crazed automobile use“.¹⁶⁶

Aber auch die unverkennbar nordamerikanische Country- und Folkmusik, die bereits im Western Genre zu hören war, unterstreicht die typisch amerikanische *being on the road* Kultur.¹⁶⁷

Beispiele für berühmte Roadmovie Songs sind z.B.: „Born to be Wild“ von Steppenwolf im Film EASY RIDER; „Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues again“ von Bob Dylan im Film FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS; „Better not look down“ von BB King im Film THELMA & LOUISE; oder „Hit the Road Jack“ von Percy Mayfield im Film TWO-LANE BLACKTOP.

2.2.1.7) Inszenierung

Die narrative Struktur vieler Roadmovies hat keinen klaren Anfang und meist ein offenes Ende und die Thematik und die Stimmung des Filmes können sich sehr abrupt verändern. Die Zerrissenheit der Protagonisten, welche auf der Flucht vor ihrer eigenen Vergangenheit sind

¹⁶³ Vgl. Schiffauer, 2012: S. 25.

¹⁶⁴ „The car radio and tape deck figure commonly here, providing narrative pretext and synchronous source for an overinvested music track during driving scenes.“ (Laderman, 2002: S. 16)

¹⁶⁵ Vgl. Laderman, 2012: S. 16.

¹⁶⁶ Atkinson, 1996: S. 16; in: Laderman, 2002: S. 16.

¹⁶⁷ Vgl. Kiefer, 2006: S. 41.

und versuchen in der Bewegung Freiheit und Glück zu finden, spiegelt sich in der fragmentarischen Erzählweise wieder. So wie auf der inhaltlichen Ebene der rebellische Charakter des Filmgenres eine Innovation darstellt, geschieht dies ebenso aus stilistischer Sicht. Roadmovies sind oft sehr fragmentarisch und episodisch und es kommt zur „Durchbrechung der chronologischen Erzählweise“.¹⁶⁸ So distanzieren sie sich von der Dramaturgie des Aristoteles und orientieren sich eher am episodischen Stil von Miguel de Cervantes oder Bertold Brecht. Das Roadmovie ist sowohl inhaltlich als auch stilistisch an die Gegenkultur angelehnt. Aus diesem Grund ist das Roadmovie dem *countercinema* zugehörig, und es weicht von der klassischen Kinonarration ab.¹⁶⁹

Die filmische Inszenierung dieser episodischen Erzählweise, der Rebellion und der Zerrissenheit der Charaktere im Roadmovie greift auf besondere Stilmittel zurück. Wie auch auf inhaltlicher Ebene, ist Dennis Hoppers EASY RIDER ein Vorreiter auf dem Gebiet der *mise-en-scène* eines *road travels* in diesem Sinne. Die Verbindung von Bildern und Musik erzeugen eine einzigartige Stimmung, denn „zeitgenössische Rockmusik kommentiert die Handlung und garantiert die Milieutreue“¹⁷⁰; die grobkörnigen Handkameraaufnahmen vermitteln Unordnung und Hektik und lassen das Geschehen darüber hinaus authentisch wirken.¹⁷¹ Es werden Zerrlinsen eingesetzt um die psychedelischen Impressionen des Films einzufangen, es wird mit Flash-Montagen und Farbverfremdung experimentiert¹⁷² und die einzelnen Szenen werden durch „abgehackte Staccato – Schnitte, die wie Jalousien blitzen“¹⁷³ miteinander verbunden.

Wie Norbert Grob feststellt hat „Bewegung als Seele des Kinos“¹⁷⁴ eine besondere Bedeutung. Insbesondere im Genre Roadmovie steht die Reise, bzw. Fortbewegung im Zentrum und auf deren Inszenierung durch filmische Stilmittel wird besondere Aufmerksamkeit gelegt.

¹⁶⁸ Strübel, 1996 : S. 36.

¹⁶⁹ Vgl. Laderman 2002: S. 17.

¹⁷⁰ Grob, 2006: S. 59.

¹⁷¹ Dieses Stilmittel ermöglicht es, wie im *Cinéma Vérité* unter die Oberfläche der beobachteten Realität zur Wahrheit vorzustoßen. Es erscheint dem Zuschauer, als würde in einem gewissen Maße in die Wirklichkeit eingegriffen. (vgl. Steinmetz, 2005:19)

¹⁷² Vgl. Grob/Klein, 2006: S. 16.; Stiglegger, 2006: S. 61.

¹⁷³ Beicken, 2004: S. 144.

¹⁷⁴ Grob, 2006: S. 87.

Sehr häufig wird hierfür der *travelling shot* (Kamerafahrt)¹⁷⁵ angewendet. Dabei wird die Kamera auf Schienen, einen Kran, einen Dolly¹⁷⁶ oder andere Fahrzeuge wie Autos oder Züge montiert und sie begleitet das sich bewegende Objekt durch Ran- und Rückfahrten, Parallelfahrten, sowie Vertikal- und Horizontalfahrten. Dadurch wird der „Bildeindruck kontinuierlichen Gleitens“¹⁷⁷ hervorgerufen und es gelingt der Kamera die Fortbewegung des Fahrzeugs, bzw. des Protagonisten einzufangen. Die Kamerafahrten werden aus unterschiedlichen Perspektiven gefilmt und erzeugen dadurch verschiedene narrative Wirkungen. Positioniert sich die Kamera im Fahrzeug und filmt aus diesem hinaus, erlebt der Zuseher den durchreisten Raum aus dem subjektiven Blick des Fahrers, bzw. der Passagiere.

„The point of view of these travelling shots is usually located with the driver, or the car itself (though aerial shots and parallel „side-by-side“ travelling shots are fairly common).“¹⁷⁸

Richtet sich der *travelling shot* von außen auf das Fortbewegungsmittel und begleitet dieses, fungiert die Kamera als Erzähler, bzw. Beobachter.¹⁷⁹ Dadurch wird das Fahrzeug in Szene gesetzt und seine Relevanz unterstrichen.

„The camera moves with the moving object in its lens, as a part of the process of movement in general. This reflexive fix is part of what gives the car its spectator appeal, making it an ecstatic version of the body extended in space and time.“¹⁸⁰

Außerdem erwähnenswert ist der *frame*, der räumliche Rahmen des gezeigten Bildausschnitts.¹⁸¹ Der Bildrahmen im Roadmovie beinhaltet häufig die Frontscheibe, die seitlichen Windschutzscheiben oder den Rückspiegel.¹⁸²

Ein bekanntes Bild ist der durch die Frontscheibe gefilmte Dialog, bzw. die Mimik und Gestik der sich auf den Vordersitzen befindlichen Individuen.

Durch das Inkludieren der Scheiben, Rück- und Seitenspiegel im eingefangenen Bildausschnitt und die dadurch eingefangene Reflektion der Außenwelt und der Reisenden im Vehikel wird von dem formalen Stilmittel des „*frame-within-frame*“ gebrauch gemacht und die Präsenz der Kamera deutlich. So wird zum einen der Akt des Sehens während dem Fahren betont und das bereits Vergangene im Rückspiegel abgebildet. Zum anderen wird durch

¹⁷⁵ *Travelling shots* unterscheiden sich von den langsameren *tracking shots*, welche eher die Bewegung von gehenden oder laufenden Personen einfangen. (vgl. Laderman, 2002: S. 15)

¹⁷⁶ Kamerawagen mit federnden Gummireifen

¹⁷⁷ Steinmetz, 2005: S.26.

¹⁷⁸ Laderman, 2002: S. 15.

¹⁷⁹ Vgl. Wood, 2007: S. 16.; Schiffauer, 2012: S. 26.

¹⁸⁰ Orr, 1993: S. 130.

¹⁸¹ Vgl. Volk, 2004: S. 16.

¹⁸² Vgl. Laderman, 2002: S. 16.

dieses ästhetische Stilmittel der Charakter des oder der Reisenden auf das Fahrzeug und die Umgebung produziert und somit das Thema der Selbstfindung durch den durchreisten Raum oder die Reise an sich dargestellt.¹⁸³

Jedoch kann durch diese Bildgestaltung auch die Engstirnigkeit und die seelische Eingesperrtheit der Protagonisten ausgedrückt werden. Wird aus dem Fahrzeug hinaus gefilmt und die unendliche Weite der Landschaft abgebildet, verweist dies auf eine offene, optimistische und in die Zukunft gerichtete Denkweise. „Das Vehikel als abgeschlossener Raum steht (...) im starken Kontrast zur Freiheit symbolisierenden Weite der Landschaft.“¹⁸⁴

“The way in which a person is framed in that shot has a specific meaning, (for example, if the camera holds a person in the frame but that person is at one extreme or other of the frame, this could suggest a sense of imprisonment).”¹⁸⁵

Die Montage der Kamerafahrt erfolgt in der Regel durch schnelle Schnitte, welche die sich verändernden Perspektiven des Vehikels und des Fahrers kreativ zusammenfügen. Durch diese freie Montagetechnik wird die Idee des “traveling for travelin’s sake” hervorgehoben und dem linearen, zielgerichteten Konzept einer Reise entgegengesteuert.¹⁸⁶

Sehr oft wird die Fortbewegung des Fahrzeugs aus der Vogelperspektive und durch die Panoramaeinstellung (*extreme long shot*) gefilmt. Dadurch werden die Geschwindigkeit der Fahrt und die Dimension des durchreisten Raumes hervorgehoben.¹⁸⁷ Die Totale (*long shot*) kommt zum Einsatz um die Narration zu unterstreichen, denn sie ist „ein Stilmittel, das sich ganz klar auf die menschliche Aktivität bezieht und Menschen bzw. Orte menschlicher Handlung in einem größeren Rahmen etabliert, dabei aber die Eindrücklichkeit und teilweise auch die Dominanz der Landschaft ausstellt.“¹⁸⁸

Auch andere Formen der Kamerabewegung, wie z. B. Zoom, Schwenk, oder Handkamera, kommen zum Einsatz um den Reiseprozess, dessen Dynamik und die durchreiste Landschaft abzubilden. „Bereits in den späten 1890er- Jahren wurden Kamerafahrt und Schwenk als dynamische Strategien eingesetzt, um Landschaft spektakulär ins Bild zu setzen.“¹⁸⁹

¹⁸³ Vgl. Laderman, 2002: S. 16.

¹⁸⁴ Schiffauer, 2012: S. 26.

¹⁸⁵ www.springhurst.org/cinemagic/glossary_terms.htm#Tracking%20shot; zugegriffen am 20. November 2012.

¹⁸⁶ Vgl. Laderman, 2002: S. 16.

¹⁸⁷ Vgl. Laser 2010: S. 49.

¹⁸⁸ Sitney, 1993: S. 108.

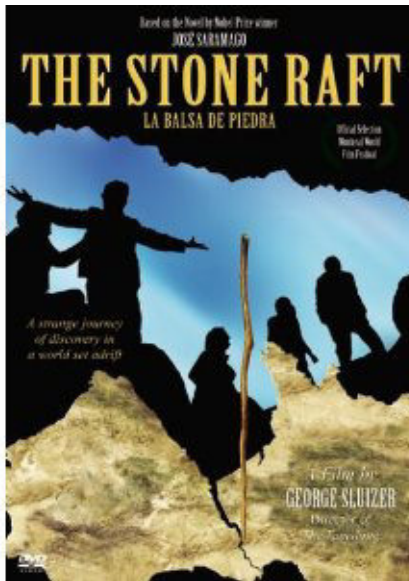
¹⁸⁹ Pichler/Pollach, 2006: S. 19.

3.) Analyse ausgewählter Filmbeispiele

3.1) The Stoneraft

*“keine Reise ist nur Reise für sich,
eine jede birgt eine Vielzahl”¹⁹⁰*

3.1.1) Außerfilmische Details



The Stone Raft (La Balsa de Piedra)

Romanvorlage: José Saramago (1986)

Land: Portugal, Spanien, Niederlande

Erscheinungsjahr: 2002

Regie: George Sluizer

Drehbuch: Yvetto Biro and George Sluizer

Musik: Henny Vrienten

Produziert von: Cinema Vault

In Co-Produktion mit: Sogecine und
Lusomundo

Dauer: 112 min

Cast:

Federico Luppi: Pedro

Iciar Bollain: Maria

Gabino Diego: José

Diogo Infante: Joaquim

Golfo der Hund: Fiel

3.1.1.1) Romanvorlage

Der 330 Seiten umfassende Roman *A JANGADA DE PEDRA* des portugiesischen Nobelpreisträgers José Saramago wurde im Jahr 1986 vom Editorial Caminho herausgegeben und erzählt die fiktive Geschichte der Separation der Iberischen Halbinsel vom Rest Europas. Mit diesem Werk unternimmt der Autor eine kritische Anspielung auf den Beitritt Spaniens und Portugals in die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft im Jahr 1986. Saramago ist bekannter Gegner der Europäischen Union, er ist Verteidiger des Iberismus und sprach sich stets für die wirtschaftliche und kulturelle Unabhängigkeit der beiden iberischen Länder aus.

Auf der Halbinsel, die ohne logische Erklärung auf den Atlantik hinaus driftet, begeben sich auch die fünf Protagonisten des Romans auf eine Reise. Den Portugiesen Joana Carda, Joaquim Sassa und José Anaiço, sowie der Galizierin Maria Guavaira und dem Andalusier

¹⁹⁰ Saramago, 1997: S. 314.

Pedro Orce widerfahren übernatürliche Ereignisse, welche sie zusammenführen und zur gemeinsamen Reise veranlassen. Der aus dem spanisch-französischen Grenzgebiet entstammende Hund Constante begleitet die Gruppe, die auf den Instinkt des Tieres vertraut.

Der Autor selbst reflektiert sich in die Position des Erzählers¹⁹¹ und es gelingt ihm gekonnt die übernatürlichen, fiktionalen Ereignisse als realistischen Fakt zu präsentieren.¹⁹²

Das Werk wurde in über 20 Sprachen übersetzt. Im Jahr 2002 wurde der Roman von George Sluizer als Kinofilm adaptiert. Saramago selbst war mit der Verfilmung nur wenig zufrieden: „Parece-me que embora seja um filme limpo e honesto, algo falhou ali. Não sei muito bem o que é nem quero pensar nisso“¹⁹³.

Der Autor José Saramago¹⁹⁴

Saramago wurde am 16. November 1922 im Dorf Azinhaga, im Bezirk Golegã, der späteren Provinz Ribatejo in Portugal geboren. Der offizielle Eintrag seiner Geburt ist jedoch auf den 18. November datiert.

Als der kleine Saramago noch nicht einmal drei Jahre alt war, emigrierten seine aus ärmlichen Verhältnissen stammenden Eltern nach Lissabon.

Aus ökonomischen Gründen konnte sich die Familie keinen Gymnasiumbesuch für ihn leisten, daher absolvierte er eine technische Schule, wurde Maschinenschlosser und arbeitete in einer KFZ-Werkstatt.

Schon bald begann Saramago sich für Literatur zu interessieren. Nachdem er sich in autodidaktischen Studien ein breites Wissen angeeignet hatte, arbeitete Saramago unter anderem als Übersetzer und Journalist.

Sein erstes Buch, den Roman TERRA DO PECADO, publizierte er 1947; danach wurde bis 1966 nichts mehr veröffentlicht.

¹⁹¹ Der Erzähler hat viele Gesichter, an manchen Stellen ist er allwissend und mischt sich in auktorialen Erzählsituationen kommentierend ein, manchmal positioniert er sich selbst als homodiegetischer Erzähler im Werk und ab und zu kommt es zu einer externen Fokalisierung, das heißt der Erzähler weiß weniger als die Figur selbst. (vgl. Martinez/Scheffel, 2005)

¹⁹² Vgl. Barreto da Cunha, 2006: S. 112f.

¹⁹³ Céu e Silva, 2009: S. 193; in: Sartingen/Gimeno Ugalde, 2011: S. 102.

¹⁹⁴ www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/saramago-autobio.html; zugegriffen am 04. Dezember 2012/ www.josesaramago.org; zugegriffen am 04. Dezember 2012; Bartels, 2010: <http://www.zeit.de/politik/2010-06/nachruf-saramago>; zugegriffen am 04. Dezember 2012.

Erwähnenswert ist, dass sich Saramago 1969 der damals verbotenen Kommunistischen Partei Portugals anschloss.

José Saramago arbeitete bei der Zeitschrift *Seara Nova*, zwischen 1972 und 1973 war der Schriftsteller Teil der Redaktion des Journals *Diário de Lisboa*. Zudem gehörte er der *Primeira Direcção der Associação Portuguesa de Escritores* an und war von 1985 bis 1994 Präsident der *Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Autores*. Seit 1976 lebte Saramago ausschließlich von seiner Arbeit als Literat.

Im Jahr 1988 ehelichte der Schriftsteller die spanische Journalistin Pilar del Río, die sich bis zu seinem Tode an seiner Seite befand.

Neben vielen anderen portugiesischen und internationalen Literaturpreisen erhielt der Schriftsteller 1995 den Prémio Camões und 1998 den Nobelpreis für Literatur. Saramago ist für seine Kritik am Kapitalismus, an der katholischen Kirche, an Politikern und der israelischen Armee bekannt.

José Saramago verschied am 18. Juni 2010 nach langer Leukämie Krankheit in seinem Haus auf Lanzarote. Er wurde in Lissabon beigesetzt.

3.1.1.2) Regisseur George Sluizer¹⁹⁵

Der niederländische Regisseur, Produzent und Drehbuchautor George Sluizer wurde 1932 in Paris geboren und besuchte dort die IDHEC Film Akademie. Sluizer arbeitete unter anderem als Regieassistent in Michael Anderson IN 80 TAGEN UM DIE WELT. Sein erster Film HOLD BACK THE SEA wurde 1961 verfasst. Für diesen Dokumentarfilm erhielt er den Silbernen Bären bei der Berlinale. Daraufhin produzierte der Filmemacher für mehr als 20 Jahre Dokumentarfilme und TV *specials* und arbeitete als Produzent für zahlreiche Filme. Seinen ersten Spielfilm JOAO AND THE KNIFE drehte er 1971, dabei war er selbst als Drehbuchautor und Regisseur tätig. Daraufhin folgten weitere Spielfilme. Das preisgekrönte Werk THE VANISHING (SPOORLOOS) aus dem Jahr 1988 verschaffte ihm internationale Anerkennung. Fünf Jahre später wurde ein *remake* des Films für 20th Century Fox Regie aufgelegt, in den Hauptrollen Kiefer Sutherland, Sandra Bullock und Jeff Bridges. Nach weiterem Filmschaffen, das unter anderem eine Romanadaptation, eine Komödie und einen Thriller beinhaltet, adaptierte er im Jahr 2002 José Saramagos THE STONERAFT. Der Regisseur machte sich einen Ruf als Meister des Thriller Genres. Sluizers bezeichnet sich selbst als einen Regisseur Europas, er produzierte Filme und Dokumentationen in insgesamt sechs

¹⁹⁵ www.georgesluizer.com; zugegriffen am 04. Dezember 2012.

verschiedenen Sprachen, für welche er mit vielzähligen Preisen ausgezeichnet wurde. Zudem ist Sluizer Mitglied in verschiedenen, überwiegend niederländischen Filmvereinigungen.

3.1.2) Inhalt

George Sluizers Film *THE STONERAFT* (*LA BALSA DE PIEDRA*) orientiert sich mit relativ hoher Werktreue an der Romanvorlage und erzählt die fantastische Geschichte der iberischen Halbinsel, welche ohne rational erklärbaren Grund an Spaniens Grenze zu Frankreich vom Rest Europas abbricht und auf den Atlantik hinaus segelt. Zu Beginn des Filmes widerfahren fünf nicht miteinander in Verbindung stehenden Personen übernatürliche Ereignisse und durch einen der wenigen Spezialeffekte wird dargestellt, wie plötzlich die Erde aufreißt und sich die Halbinsel von Europa zu trennen beginnt. Fernsehteams berichten rund um die Uhr und die ganze Welt blickt auf den „Spalt“ in den Pyrenäen. Doch die Ruptur wurde von keinem Seismographen registriert und die Wissenschaftler sind ratlos. Um wenigstens irgendetwas unternehmen zu können rückt ein Team von US-amerikanischen Spezialisten an und versucht den Erdriss mit Stahlseilen zusammenzuhalten – doch vergebens. Die Halbinsel driftet auf den Ozean hinaus und lässt auch Gibraltar hinter sich. Währenddessen suchen sich die aus Spanien und Portugal stammenden Protagonisten gegenseitig auf, bzw. werden durch den Instinkt eines Hundes und einer Schar von Staren zusammengeführt und begeben sich auf eine Reise kreuz und quer über die iberische Halbinsel. Den fünf Protagonisten selbst, sowie auch den Regierungen beider Länder stellt sich die Frage, ob die rätselhaften Begebenheiten die sie erlebten, in Verbindung mit der Abspaltung stehen. Zwei der Protagonisten werden öffentlich gesucht und schließlich auch gefasst um die notwendigen wissenschaftlichen Tests mit ihnen durchführen zu können. Doch auch dadurch werden keine zufriedenstellenden Ergebnisse erzielt. Wahrscheinlich mussten alle Begebenheiten zusammenspielen und auch der richtige Zeitpunkt war entscheidend.

Massenpanik bricht aus, als verkündet wird, dass sich das „steinerne Floß“ auf die Azoren zubewegt und eine Kollision erheblichen Schaden anrichten wird. Es wird geraten die Halbinsel zu verlassen, oder sich zumindest ins Landesinnere aufzumachen. So bricht auch unsere Reisegruppe von ihrem kurzweiligen Domizil an der Küste auf und flieht ins Innenland – doch kurz vor dem Aufprall ändert die Insel, wie von Gottes Hand, ihre Fahrtrichtung und gleitet unbeschadet an den Azoren vorbei.

Mittlerweile befinden sich zwei Liebespaare unter den Protagonisten und um ihre Neugierde zu befriedigen, macht sich die Gruppe auf in die Pyrenäen, um sich selbst ein Bild von dem

„nicht mehr vorhandenen“ Europa, oder besser ausgedrückt, der Abrissstelle zu machen. Dort angekommen verstirbt der betagte Pedro Orce und somit scheint auch die Halbinsel an ihrem Ziel angekommen zu sein und sie hört auf sich weiterzubewegen. Die Position dieses neuen Kontinents befindet sich mitten im Atlantischen Ozean, zwischen Europa und Amerika. Doch die Reise der Hauptfiguren ist noch nicht zu Ende. Sie machen sich auf den Weg nach Andalusien um ihren verstorbenen Gefährten zu beerdigen. Wir erfahren, dass die beiden Protagonistinnen schwanger sind. Doch nicht nur sie, es scheint eine unerklärliche Massenschwangerschaft über die segelnde Insel hereingebrochen zu sein. Jede gebärfähige Portugiesin und Spanierin erwartet ein Kind, es wird in nächster Zeit mit 12 bis 15 Millionen Geburten gerechnet. Somit steht der neuen iberischen Nation nichts mehr im Wege...

Der Film wird den Genres Drama und Fantasy zugeordnet.¹⁹⁶ Wie in der Romanvorlage gelingt es auch dem Regisseur des Filmes mit den Erwartungen des Zuschauers zu spielen, denn das Fantastische wird als eine reale Tatsache dargestellt.¹⁹⁷ Glaubt der Zuschauer an einen Zusammenhang zwischen den mystischen Begebenheiten und dem Abdriften der Insel? Zweifelt er an den übernatürlichen Geschehnissen oder ist er bereit sich darauf einzulassen? Dabei handelt es sich um grundlegende Merkmale der fantastischen Literatur: das Spiel mit der Wahrheit. Es wird ein grundsätzlich realistischer Rahmen präsentiert, der dazu führt, dass der Leser oder Zuschauer das Erzählte als wahr oder zumindest möglich annimmt. Dann wird allerdings Irreales so selbstverständlich dargestellt, dass der Zuschauer immer wieder vor den Kopf gestoßen wird und sich aufs Neue überlegen muss, was man nun glauben kann und was nicht.¹⁹⁸

¹⁹⁶ www.imdb.com/title/tt0175203; zugegriffen am 4. Jänner 2013.

¹⁹⁷ “[...] o maravilhoso está presente aqui em três níveis: na própria diegese (1), na inclusão de personagens dotadas de virtudes insólitas (2) e nos objectos mágicos como a vara de negrilho (3)” (Berrini, 1998: S. 118; in: Gimeno Ugalde, 2011: S. 94)

¹⁹⁸ Vgl. Todorov, 1972: S. 31-33.

3.1.3) Klassische Roadmovie Charakteristiken

3.1.3.1) Figuren und Figurenkonstellationen

Joaquim



Wie uns ein Insert am Anfang des Filmes verrät, lebt Joaquim in Azenhas, an der portugiesischen Küste. Er arbeitet als Nachtportier und als Küstenbewohner fischt er leidenschaftlich gerne. Joaquim wirft belanglos einen mittelgroßen Stein ins Wasser - zur Verwunderung aller gelingt ihm dabei ein unnatürlich weiter Wurf und der Stein springt wieder und wieder

Abbildung 6: *The Stoneraft* 00:03:57

aus dem Wasser. Joaquim sitzt in einer Bar als im Fernsehen von einem älteren Andalusier berichtet wird, welcher plötzlich ein starkes Beben der Erde verspürt. Daraufhin wird ihm von einem weiteren Spanier berichtet, der ohne erklärbaren Grund von einer Schar Staren verfolgt wird. Geplagt von dem Mysterium seines Weitwurfes macht sich der Hobbyfischer in seinem bereits in die Tage gekommenen *Citroën Dois Cavalos* auf um den von den Staren verfolgten Lehrer aufzusuchen. Aus dem Radio entnimmt Joaquim die Nachricht, dass er gesucht wird und sich umgehend bei den nächsten Behörden melden möge. Somit wird das ursprüngliche Reisemotiv der Suche nach Antworten auf die übernatürlichen Ereignisse zusätzlich vom Motiv der Flucht geprägt. Beim Lehrer José Lopez angekommen, schließt sich ihm dieser prompt an und gemeinsam besuchen sie den Apotheker Pedro Orce, welche laut Medienberichten die Fähigkeit besitzt die Erde zittern zu spüren. Nachdem sie sich das vorbeiziehende Gibraltar angesehen hatten, reist das Dreierteam weiter nach Lissabon. Dort angekommen werden Pedro Orce und Joaquim Sassa bereits von Wissenschaftlern der Regierung empfangen und unsanft untersucht. Es wird versucht eine Erklärung für ihre „Superkräfte“ zu finden, doch die Angelegenheit bleibt ohne Erfolg. In der Hauptstadt gesellt sich die Portugiesin Joana Carda zur Runde. Später begegnen sie einem Hund. Von dessen Instinkt geleitet begeben sich die vier Reisenden wieder über die Grenze zurück nach Spanien. Das Tier bringt sie zu einem Bauernhof, dort trifft Joaquim auf Maria und sie verlieben sich sofort. Nun ist die Reisegruppe komplett.

Joaquim macht den ersten Schritt und beginnt somit die Mikroreise¹⁹⁹ auf der driftenden Insel. Er ist der Besitzer des Gefährts, welches der Gruppe bis zur Ankunft auf Marias Farm als Fortbewegungsmittel dient. Zudem hat er stets das Steuer in der Hand und bestimmt somit

¹⁹⁹ *microtrájectoria* (vgl. Gimeo Ugalde, 2011: S. 95)

auch indirekt über den Verlauf der Reise. Weiters ist anzumerken, dass Joaquim in der Gruppe häufig eine skeptische, vielleicht sogar etwas pessimistische Haltung einnimmt. Beispielsweise schlägt er vor auf die Stare zu schießen, er will bei der ersten Begegnung den Hund mit Steinen verjagen und ist anfangs nur wenig begeistert dem Instinkt eines Hundes zu folgen. Joaquim ist gewissermaßen auch der Realist in der Runde und es gelingt ihm am wenigsten sich ohne weiteres auf die fantastischen Ereignisse einzulassen. Doch letzten Endes schließt er sich dann doch immer der kollektiven Meinung an.

José



Abbildung 7: *The Stoneraft* 00:02:48

José Lopez ist Lehrer und lebt in Zahinas in Extremadura.²⁰⁰ Als er sich eines Tages im Pausenhof seiner Schule befindet, bewegt sich ein Vogelschwarm auf ihn zu und begleitet ihn von nun an. Als José sich gemeinsam mit Joaquim aufmacht um Pedro Orce aufzusuchen kommen sie in eine Straßensperre. Da Joaquim Sassa von den

Behörden gesucht wird scheint es schier unmöglich an den Polizisten vorbeizukommen. Da eilen die Stare zur Hilfe und attackieren die Beamten. Somit können die beiden ihre Reise problemlos fortsetzen. In Lissabon werden die drei Männer am Hotel bereits von den Vögeln erwartet. Dies lenkt auch die Aufmerksamkeit der Medien und Behörden auf die verdächtigen Herren. Jedoch wird nicht nur Negatives angezogen. Joana Carda, der selbst ein Mysterium widerfahren ist, sucht die Männer im Hotel Jorge auf, doch trifft sie zunächst nur auf José Lopez. Die beiden verlieben sich sofort und sind von nun an unzertrennlich.

José Lopez ist ein sehr sensibler Charakter, er ist nett und höflich und nimmt zudem die Rolle des Gebildeten in der Runde ein. So nimmt er es beispielsweise auch in die Hand die Reisegeschwindigkeit der Insel zu berechnen.

²⁰⁰ Im Fall von José Lopez kommt es im Film zur wohl signifikantesten Abweichung von der Romanvorlage. Die Figur José Anaíço stammt in Saramagos Architext aus dem portugiesischen Ribatejo, George Sluizer ändert seine Nationalität in die eines Spaniers. Diese Entscheidung wurde wohl vor allem aus kommerziellem Interesse getroffen, bedenkt man nur, dass es so einfacher ist die Sprache des Filmes in Spanisch zu halten. In spanischer Sprache kann ein viel größeres Publikum angesprochen werden. Der Wechsel der Nationalität zu Lasten des Portugiesischen wird auf narrative Ebene dadurch ausgeglichen, dass sich nun jeweils zwei Liebespaare von unterschiedlicher Nationalität herauskristallisieren und somit der Grundgedanke von Saramagos Verschmelzung zu einer iberischen Nation verstärkt werden kann. (vgl. Gimeno Ugalde, 2011: S. 103 ff.)

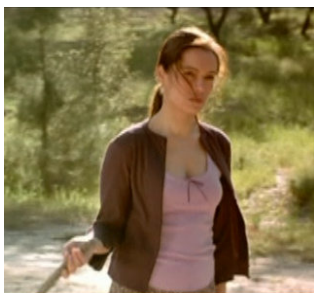
Pedro



Der 65-jährige Apotheker lebt in Venta Micena in Andalusien. Eines Tages verspürt er ein nicht mehr enden wollendes Beben der Erde – doch kein Seismograph kann das Phänomen bestätigen. Ohne zögern beschließt er sich den beiden Männern anzuschließen, als diese ihn aufsuchen. Sein Gesichtsausdruck verrät die Abenteuerlust die in ihm

Abbildung 8: *The Stoneraft* 00:03:15 aufkeimt. Er ist es auch, der vorschlägt nach Lissabon weiterzureisen – er verkündet er sei noch nie in Portugal gewesen. Als die Gruppe dem Hund begegnet wird schnell klar, dass besonders er sich zu dem Tier hingezogen fühlt. Nicht zuletzt verbindet sie das gleiche Schicksal, denn der Hund zittert genauso wie er selbst und kann sein Los als einziger verstehen. Pedro Orce ist sichtlich von der Reise mitgenommen, er zieht sich des Öfteren von der Gruppe zurück und leidet eventuell auch darunter, das fünfte Rad neben den beiden Liebespaaren zu sein. Aus Mitleid, oder eben weil die beiden Frauen nicht wollen, dass er sich aus der Gruppe ausgeschlossen fühlt, haben sie auch Geschlechtsverkehr mit ihm. Aufgrund dessen kommt es zur einzigen Spannung im Reisekollektiv und Joaquim will sich von der Gemeinschaft trennen. Im Endeffekt überwinden sich die beiden jungen Männer und versuchen die einmalige Sache zu verstehen. Somit kann die Reise zur Abrissstelle in den Pyrenäen fortgesetzt werden. Dort angekommen verstirbt Pedro Orce und in diesem Moment hört auch die Erde auf zu zittern und die Fortbewegung der Halbinsel ist beendet. Der Leichnam wird vom Rest der Gruppe zurück in seine Heimat nach Andalusien gebracht und dort beerdigt. Der Stock von Joana Carda wird auf dem Grab positioniert und beginnt als Symbol für einen Neubeginn zu sprießen. Nebenbei steht auch noch zur Debatte, dass eventuell auch Pedro Orce der biologische Vater der bald zur Welt kommenden Kinder der beiden Frauen sein könnte.

Joana



Joana Carda kommt aus Alcacer in Portugal und ist wie José ebenfalls Lehrerin. Sie zeichnet mit einem Stock aus Ulmenholz eine Linie in den Boden um die endgültigen Trennung von ihrem Mann zu symbolisieren. Doch wie von Geister Hand lässt sich dieser Strich nicht mehr verwischen, so sehr man sich auch bemüht.

Abbildung 9: *The Stoneraft* 00:01:52

Da dieses Ereignis direkt am Anfang des Filmes, noch vor den Erlebnissen der anderen Protagonisten und dem Abbruch der Halbinsel gezeigt wird²⁰¹, könnte es theoretisch auch möglich sein, dass Joana Carda der Auslöser für all die rätselhaften Vorgänge ist. Joana verliebt sich in José als sie die Männer in Lissabon aufsucht. Zu Beginn sind die beiden anderen Männer ihr gegenüber etwas misstrauisch und bestimmt spielt auch ein Quäntchen Eifersucht mit.

Wie José, ist auch Joana eine sehr gebildete Frau. Im Gegensatz zu den vor allem technischen und sprachlichen Fähigkeiten ihres Geliebten, kommt in Joana vor allem die poetische Seite zum Vorschein und sie trifft sehr philosophische Aussagen.²⁰² So erklärt sie, sie habe die Männer aufgesucht, weil sie wie sie selbst außerhalb der logischen Weltordnung stehen. Sehr interessant ist auch ihre Ansicht in Sachen Liebe. Nachdem ersten Kuss mit José erläutern die beiden was es bedeutet sich wirklich zu kennen, doch Joana bezweifelt, dass dies möglich ist und sie ist der Meinung man müsse die Liebe einfach zulassen.

Fiel der Hund



Wir bekommen das Tier bereits am Anfang des Filmes zu Gesicht, mit blutigen Pfoten und einem blauen Faden im Maul macht der Mischlingshund einen Sprung und unter ihm tut sich ein Spalt auf, der sich später bis zum Abbruch der Halbinsel ausdehnt. Derselbe Hund taucht wieder auf, als Joana Carda den beiden Männern gerade den unvergänglichen Strich im Boden

gezeigt hat. Diese Szene wird mit viel warmem Licht im

Abbildung 10: *The Stoneraft* 00:44:51

high key dargestellt und von sanft verspielter Musik hinterlegt. Das Tier wird fast wie eine göttliche Erscheinung inszeniert. Tatsächlich ist der Hund auch das bedeutendste Bindeglied für die Zusammenführung der Gruppe, insbesondere für die Liebe von Joaquim und Maria. Der blaue Faden, den der Hund im Maul trägt, führt zur Farm der Bäuerin.²⁰³

Der Vierbeiner, der nie bellt, wird zu einem besonders engen Vertrauten von Pedro Orce. Als sechstes Gruppenmitglied muss für den Hund auch ein passender Name gefunden werden. Verschiedene Vorschläge werden gemacht: *Piloto*, *Constante*, *Cómplice*, *Ángel de la Guardia*, *Fiel*, *Perro*.²⁰⁴ Zum Schluss entscheidet sich die Gruppe ihren treuen Begleiter *Fiel*²⁰⁵ zu nennen.

²⁰¹ Im Buch wird deutlich erklärt, dass sich all diese Geschehnisse exakt zur gleichen Zeit zugetragen haben.

²⁰² Dabei schwenkt sie vom Spanischen in ihre Muttersprache, das Portugiesische um.

²⁰³ Vgl. Mythos von Theseus und Ariadne (vgl. Gimeno Ugalde, 2011: S. 99f.)

²⁰⁴ Dieser Vorschlag kommt, wie könnte es anders sein, von Joaquim. (vgl. Sluizer, 2002: 01:01:45 – 01:02:15)

²⁰⁵ In der Romanvorlage heißt der Hund *Constante*.

Als Pedro Orce beerdigt worden ist, scheint auch die Aufgabe des Hundes erledigt zu sein und er verschwindet genauso plötzlich ins Nichts, wie er aufgetaucht ist.

Maria



Abbildung 11: *The Stoneraft*
00:04:48

Maria ist seit drei Jahren Witwe und lebt alleine auf einem Bauernhof in Mere, Asturias.²⁰⁶ Nachdem sie die Feldarbeiter entlohnt hat, beginnt sie eine gestrickte blaue Socke aufzulösen.²⁰⁷ Doch der Faden nimmt kein Ende, später bekommen wir zu sehen, wie die Wolle einen ganzen Raum ausfüllt und aus allen Ecken

und

Enden hervorquillt. Fiel führt die vier Reisenden zum Haus von Maria – als Joaquim nach dem magisch durch die Luft schwebenden blauen Faden greift, findet er Maria am anderen Ende vor. Die beiden verlieben sich und nach der ersten Nacht mit Joaquim fühlt sich die Witwe wie neu geboren und erwacht aus ihrer Trauer. Sie erstrahlt wieder in bunter Kleidung und fühlt sich durch die frische Liebe wie die schönste Frau der Welt. Der Hof von Maria dient der Reisegruppe für einige Tage als Heim – alle fühlen sich dort sehr wohl und brechen von dort nur ungerne auf, als sie vor der Kollision mit den Azoren fliehen.

Maria stellt das eher bodenständige Element der Gruppe dar. Sie arbeitet hart, ist vernünftig und hält viel auf Ehrlichkeit und Werte. Nachdem der *Dois Cavalos* nicht mehr anspringt und er so und so zu wenig Platz für die sechs Individuen geboten hätte, wird Marias alter Pferdekarren als Fortbewegungsmittel gewählt. Sie ist es auch die von nun an meistens „die Zügel in der Hand hat“ und in diesem Sinne indirekt den weiteren Reiseverlauf bestimmt.

Im Fall von Maria lässt sich die persönliche Weiterentwicklung und Reifung der Charaktere besonders gut erkennen. Von der trauernden Witwe erblüht sie zur liebenden Abenteurerin. Außerdem ist ausgerechnet sie es, die beschließt ein weiteres Pferd zu stehlen und zur ersten tatsächlich „kriminellen“ Tat der Gruppe motiviert. Zuvor hat sie ihre Freunde noch gerügt, als diese in ein verlassenes Haus einbrechen wollten.

²⁰⁶ In der Romanvorlage stammt sie aus Galizien. Es ist gut möglich, dass auch diese Änderung aus sprachlichen Gründen erfolgte. Wäre Maria auch im Film Galizierin, würde sie anstelle des Spanischen galizisch als Muttersprache haben.

²⁰⁷ Starke Symbolkraft: der Sparstrumpf wird aufgelöst, da das letzte Geld an die Arbeiter ausgezahlt wurde. Es macht für die Frau keinen Sinn mehr zu sparen, sie ist bereit in ein neues Leben aufzubrechen und das Alte hinter sich zu lassen.

Die Figurenkonstellation in *THE STONERAFT* ist in erster Linie eine harmonische Reisegruppe, bestehend aus zwei Frauen, drei Männern und einem Hund, heterogen in ihrer nationalen Zusammensetzung²⁰⁸. Die Gruppe findet durch die fantastischen Begebenheiten zusammen und unterstützt sich gegenseitig. Maria, Joana, Joaquim und José sind etwa im gleichen Alter, ca. 40 Jahre alt, einzig allein Pedro Orce weist einen großen Altersunterschied auf. Auch auf dem Gebiet der sozialen Herkunft und Bildung divergieren die einzelnen Charaktere. Neben den beiden Lehrern und dem Apotheker, begeben sich eine Bäuerin und ein Fischer, bzw. Nachtportier auf die gemeinsame Reise.

Jedoch kristallisieren sich auch innerhalb der Gruppe engere Verbindungen heraus. Zum einen entstehen die beiden Liebespärchen und zum anderen schließen sich die gleichgeschlechtlichen Teilnehmer zusammen. So werden die drei Männer mit dem Voranschreiten der Reise zu immer besseren Freunden und zum anderen solidarisieren sich die beiden weiblichen Figuren. Sie führen Frauengespräche, tollern kindlich im Fluss herum und verrichten typisch feminine Arbeiten, wie Wäsche aufhängen, stricken oder Hühner füttern.

Die Figuren sind zwar keine *outlaws* im direkten Sinn, doch unterscheiden sie sich durch die ihnen widerfahrenen fantastischen Ereignisse auch vom Rest der Gesellschaft und befinden sich durch ihre Reise und das Nomadentum auch außerhalb von Dieser. Es ist gut möglich, dass sie eben aus diesem Grund den ständigen Antrieb verspüren weiterreisen zu wollen, auch wenn sie gegen Ende hin kein klares Ziel mehr vor Augen haben. Den Protagonisten gelingt es durch die Reise sich weiter zu ihrem eigenen Ich vorzuwagen, sie unterstützen sich in der Gruppe, verlieben sich und lassen ihr altes Leben schlussendlich komplett hinter sich. Eventuell sind sie auch mit der Makroreise der abdriftenden Halbinsel verbunden – doch das bleibt offen.

²⁰⁸ Drei Spanier und zwei Portugiesen; jedoch stammen alle aus unterschiedlichen Regionen der iberischen Halbinsel.

3.1.3.2) Raum

Inserts verraten zu Beginn des Filmes an welchen Orten sich die übernatürlichen Ereignisse zugetragen:²⁰⁹

- Alcácer, Portugal
- Zahinas, Extremadura
- Venta Micena, Andalucía
- Azenhas, Portugal
- Meré, Asturias
- Irati, Pirineos

Es ist interessant anzumerken, dass in den Inserts neben den Namen der Orte auch die Regionen genannt werden. Im Fall der portugiesischen Lokalisationen wird jedoch lediglich „Portugal“ angegeben. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass die iberische Halbinsel mit ihren Regionen als ein Ganzes betrachtet wird und Staatsgrenzen in dem Fall nicht berücksichtigt werden. Portugal ist für den Regisseur (im Sinne von Saramago) lediglich eine Region der iberischen Halbinsel.

Tatsächlich wurde der Film in Portugal, Asturias, Navarra, Granada, Almería und Madrid gedreht. Die Drehorte befinden sich also gemäß den im Film vorkommenden Räumen ausschließlich auf der iberischen Halbinsel.

Entgegen der Roadmovie-Tradition werden in dem klapprigen *Dois Cavalos* und später mit dem Pferdekarren anstelle von weitläufigen *highways*, Landstraßen, steile Bergwege und staubige Pfade bereist. Das Pferdegespann macht es sogar möglich Bäche zu überqueren, mit einem motorisierten Vehikel wäre dies nur begrenzt möglich gewesen.

Gekonnt gelingt es dem Regisseur die Vielfalt der iberischen Landschaften darzustellen. Die kontrastierenden Räume der iberischen Halbinsel werden von den Figuren durchreist und somit nicht nur kulturelle und landschaftliche, sondern auch politische Grenzen²¹⁰ überschritten. Die Reise führt von den bewaldeten Ebenen Portugals über die sanften Hügellandschaften in Extremadura, durch das karge Andalusien, die saftig grüne Bergwelt im

²⁰⁹ Vgl. Sluizer, 2002: 00:01:33 – 00:05:41.

Die übernatürlichen Ereignisse werden durch das Stilmittel der Parallelmontage präsentiert und von spannungsaufbauender, extradiegetischer Musik unterlegt. (vgl. Gimeno Ugalde, 2011: S. 94.)

²¹⁰ Grenze zwischen Spanien und Portugal

Norden und das gebirgige Gebiet der Pyrenäen, sowie durch urige Dörfer und die Stadt Lissabon.

Diese Landschaftsbilder sind neben der Musik ein wichtiger Träger der Stimmung des Filmes. Zudem erlauben sie dem Zuschauer einen Einblick in die Identität des iberischen Volkes, oder besser ausgedrückt, in die facettenreichen Identitäten der iberischen Völker.²¹¹

„Unsere persönliche und kollektive Geschichte ist mit ihr [der Landschaft] verbunden; sie löst Gefühle, Erinnerungen aus und bleibt immer auch ein Gegenstand der ästhetischen Auseinandersetzung.“²¹²

Landschaften sind also oft stark ideologisch geladen. Um dies zu unterstreichen soll der angeführte Bildausschnitt näher beschrieben werden. Joaquim und José befinden sich gerade auf dem Weg in das andalusische Venta Micena. Durch die Veränderung der durchreisten Landschaft – zuvor noch saftig, grün und bewaldet – wird signalisiert, dass die Charaktere bereits eine längere Strecke hinter sich gelegt haben. Die abgebildete karge andalusische



Landschaft mit der Windmühle im Hintergrund erinnert nicht nur an das im amerikanischen Roadmovie vorkommende Monument Valley, sondern auch an das von Don Quijote durchreiste

Abbildung 11: *The Stoneraft* 00:15:44 Spanien.²¹³

Die Reise der Protagonisten wird immer wieder durch Stopps unterbrochen. Sehr interessant hierbei sind die auch im genrekonstituierenden *EASY RIDER* vorkommenden „Lagerfeuerszenen“ in der Nacht, in welchen die Männer philosophieren und obwohl ihre Körper sich im Stillstand befinden, dadurch trotzdem ihre innere Reise antreiben. Solche Szenen kommen auch in *THE STONERAFT* vor. Die Männer befinden sich dabei zwar nicht zwingend um ein Lagerfeuer versammelt, doch philosophieren unter freiem (Nacht-) Himmel und beraten sich über den weiteren Verlauf der Reise. In der ersten Szene bevorzugen

²¹¹ Auch die Traditionen der durchreisten Gebiete werden vorgestellt. Ein gutes Beispiel hierzu ist die Freudenfeier, als die Kollision mit den Azoren ausbleibt. Typisch nordspanische Dudelsackmusik ertönt, die Menschen tanzen traditionelle Tänze und tragen Baskenmützen. (vgl. Sluizer, 2002: 01:17:40 – 01:18:45)

²¹² Pichler/Pollach (2006): S. 30.

²¹³ Mit ein wenig Vorstellungskraft könnte der *Dois Cavalos* auf dem Bild auch die Stute Rosinante ersetzen; im Wageninneren Sancho Pansa (Joaquim) und der Ritter von der traurigen Gestalt (José).

Joaquim und José die Nacht unter freiem Himmel zu verbringen, als wie im Haus des Lehrers zu bleiben²¹⁴; als Pedro Orce in seiner Apotheke aufgesucht wird, wird vereinbart sich außerhalb des Dorfes bei einem Paradiesbaum zu treffen um ungestört miteinander sprechen zu können.²¹⁵ Daraus lässt sich schließen, dass unsere freiheitsliebenden Protagonisten sich in der Natur viel wohler und sicherer fühlen, als in den Zwängen der menschlichen Zivilisation.

Doch werden auch Stopps in der Zivilisation eingelegt. Diese bringen jedoch nicht selten Probleme und Verstrickungen mit sich. So wird das Lissaboner Hotel Jorge von lästigen Journalisten belagert und zwei der Reisenden werden dort angekommen von der Regierung abgeführt um Tests mit ihnen durchzuführen. Als José Lopez dort auf Joana Carda trifft, verlegen sie ihr Gespräch in einen Park, welcher als Symbol der Natur im städtischen Raum gesehen werden kann und den beiden Ungestörtheit verspricht. Auch in einer späteren Szene wird beispielsweise ein Dorf passiert, der panische Pöbel stürzt sich auf die Reisenden und schiebt ihnen die Schuld für das Abdriften der Halbinsel zu.

Bevor die Protagonisten bei Maria ankommen, verbringen sie eine Nacht im Hotel Seculo XX. Noch bevor das Liebespaar das Hotel betritt, verbleiben Joana und José alleine im Wagen zurück – durch ein im *low key* gehaltenes *close up* wird vom Vordersitz aus der erste Kuss der beiden eingefangen. Da die Gruppe sich zu viert ein Zimmer teilt, warten Joaquim und Pedro vor der Tür, damit sie den beiden Verliebten etwas Intimsphäre gewährleisten können. Pedro Orce begibt sich währenddessen in den Wagen um dort ungestört Zeit mit dem Hund verbringen zu können.

Generell ist sehr interessant, wie sich im Zuge der Reise der öffentliche Raum mit dem privaten Raum zu vermischen beginnt.²¹⁶

Die Hotels und menschenleeren Häuser im Film sind im Sinne Augés definitiv als Nicht-Orte zu verstehen. Hingegen werden die Fortbewegungsmittel, insbesondere der *Dois Cavalos*, sowie auch die Nachtlager und die Stopps inmitten von wunderschöner Natur, mit dem Voranschreiten der Narration immer mehr zu einem privaten Innenraum.

„A intimidade dos viajantes encontra-se retratada em cenas que os representam a satisfazer necessidades pessoais como comer, dormir, lavar-se ou vestir-se.“²¹⁷

²¹⁴ Vgl. Sluizer, 2002: 00:11:40 – 00:13:19.

²¹⁵ Vgl. ebd.: 00:19: 04 – 00:20:50.

²¹⁶ Vgl. Maurer, 2006: S. 101.

²¹⁷ Gimeno Ugalde, 2011: S. 108.

In Bezug auf den privaten Raum ist unbedingt auch der Bauernhof von Maria zu erwähnen. Die Reisenden verweilen dort längere Zeit und es tut ihnen sichtlich gut, ihren Bedürfnissen wieder in geregelter Form nachkommen zu können. Dabei ist sicher auch von Bedeutung, dass sich Marias Hof am Land, im Einklang mit der Natur und obwohl ein festes Haus, doch fernab der Zivilisation befindet. Nur sehr ungern verlassen die Protagonisten diesen Ort.

Nun kehren sie dem Konzept eines geregelten Lebens und eines festen Zuhauses endgültig den Rücken zu. Wurde zu Beginn noch in Hotels genächtigt, wird ihr nächtliches Lager nun nur mehr in der Wildnis, bzw. in verlassenem, menschenleeren Häusern errichtet. Sprachen die Figuren anfangs noch von ihren Jobs, denen sie bald wieder nachgehen müssen, wird jetzt kein Gedanke mehr an eine Rückkehr verschwendet. Die persönliche Weiterentwicklung der Charaktere und ihr Ausbruch aus der Gesellschaft werden dadurch sehr gut erkennbar. Selbst der Leichnam des Toten Pedro Orce wird nicht den Konventionen entsprechend am Friedhof begraben, seine Freunde beerdigen ihn in Freiheit auf der Anhöhe eines Berges.

3.1.3.3) Fortbewegungsmittel

Die Makroreise

Eines der wohl ungewöhnlichsten Fortbewegungsmittel in der Filmgeschichte ist eine ganze Halbinsel, die sich auf die Reise begibt. Wie später noch genauer erklärt wird, impliziert *THE STONERAFT* zwei Formen der Fortbewegung: zum einen die der fünf Protagonisten auf der iberischen Halbinsel und zum anderen eben den Aufbruch der Halbinsel an sich.

Von den 100 Filmminuten befindet sich das steinerne Floß fast die ganze Zeit hindurch, insgesamt 87 Minuten und 5 Sekunden, in Fortbewegung.

Wie der Titel verrät mutiert die Insel nach der Loslösung vom europäischen Kontinent zu einem „steinernen Floß“ und begibt sich samt seinen Einwohnern portugiesischer und spanischer Nation, welche hier als Passagiere zu betrachten sind, auf die Reise.

Es kann nur spekuliert werden, wer das Ruder in der Hand hält und das Gefährt steuert. Vielleicht sollte der Autor José Saramago mit seiner antieuropäischen Haltung als Kapitän dieser Reise betrachtet werden.

Die in Szene Setzung dieses Fortbewegungsmittel geschieht überwiegend auf der auditiven Ebene des Filmes. Über Medienberichte aus Radio und Fernsehen werden die Passagiere des Floßes über den Fortschritt der Reise informiert:²¹⁸

- Am dritten Tag hat die Halbinsel eine Konstante Geschwindigkeit von ca. 750 Metern pro Stunde, das heißt 18 Kilometern pro Tag erreicht und entfernt sich somit jede Minute mehr als 12 Meter vom europäischen Festland.
- Über das Radio wird informiert, dass auch Gibraltar zurückgelassen wird.
- Laut den Wissenschaftlern im Versuchslabor hat sich die Halbinsel vom 35. zum 43. Breitenkreis fortbewegt, dies praktisch in gerader Linie. Folgt die Insel dieser Route, wird ein großes Unglück befürchtet, denn die Azoren befinden sich zwischen dem 37. und 40. Breitenkreis.
- Am Hof von Maria wird den Radionachrichten entnommen, dass sich die Reisegeschwindigkeit verdreifacht hat. Nun legt das „Floß“ 3.000 Meter pro Stunde und somit 70 Kilometer pro Tag zurück.

Es ist sehr schwierig dieses fantastische Fortbewegungsmittel filmisch zu inszenieren und visuell darzustellen. Auf der Leinwand ist zu sehen, wie sich die Erde aufspaltet, somit wird die Initiation der Reise dargestellt. An einer anderen Stelle sieht man, wie Gibraltar hinter sich gelassen wird. Sluizer spart sich einen weiteren *special effect*, als er den Lehrer José die Halbinsel mit einer Schere symbolisch von einer Landkarte abschneiden lässt. Mit etwas Vorstellungskraft kann sich der Zuseher das dazugehörige Naturschauspiel selbst imaginieren.

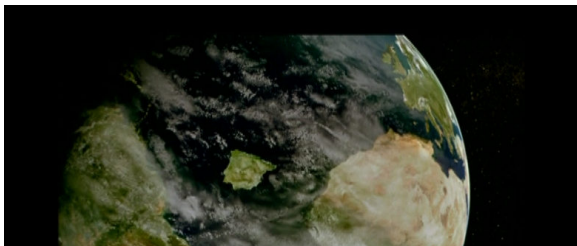


Abbildung 13: *The Stoneraft* 01:33:26

Schlussendlich stellt der Regisseur den neuen Standort der „Arche“ durch ein Satellitenbild aus dem All dar.

²¹⁸ Vgl. Sluizer, 2002.

Auf der Ebene des Textes ist es da schon viel einfacher ein passendes Bild in den Köpfen der Leserschaft zu erzeugen: "Danach eine Pause, man verspürte in den Lüften einen gewaltigen Hauch, wie der erste tiefe Atemzug eines Erwachenden, und die Masse von Stein und Erdreich, bedeckt von Städten, Dörfern, Flüssen, Wäldern, Fabriken, Brachland, Feldern, und den Menschen und Tieren darauf, sie begann sich in Bewegung zu setzen, ein Schiff, das den Hafen verläßt und hinaushält in das abermals unbekannte Meer." (Saramago, 1997: S. 56)

Die Mikroreise

Von der totalen Filmdauer von 100 Minuten befinden sich die Protagonisten insgesamt 16 Minuten und 48 Sekunden auf der Reise bzw. im Akt der Fortbewegung. Dies entspricht etwa einem Sechstel der gesamten Filmlänge. Dabei dient für 8 Minuten der PKW und für weitere 8 Minuten und 48 Sekunden der Pferdekarren als Fortbewegungsmittel.

Ein klapppriger Citroën *Dois Cabalos*²¹⁹ dient den Protagonisten in der ersten Hälfte des



Filmes als Fortbewegungsmittel auf der schwimmenden iberischen Halbinsel. Wie in anderen bekannten Roadmovies erlaubt das Automobil die freie Wahl der

Bewegungsrichtung und sich in höherer

Abbildung 14: *The Stoneraft* 00:10:22

Geschwindigkeit zu bewegen und somit schneller weitere Distanzen zu bewältigen. Somit steht auch dieser Oldtimer als ein Symbol für den Ausbruch aus der Gesellschaft und dem alltäglichen Leben – auch wenn dies in *THE STONERAFT* auf iberische Art und Weise geschieht. Entgegen den PS-starken Gefährten und dem Geschwindigkeitsrausch der US-amerikanischen Roadmovies, erlaubt der *Dois Cavalos* nur eine als gemütlich zu betrachtende Fortbewegungsgeschwindigkeit. Dies gleicht sich jedoch dadurch aus, dass der durchreiste Raum auf der iberischen Halbinsel nicht annähernd mit den unendlichen Meilen, welche im amerikanischen Roadmovie zurückgelegt werden, verglichen werden kann.

Außerdem lässt die Fahrzeugwahl auch auf die Persönlichkeit der Insassen schließen. Aufgrund der geringen Anschaffungs- und Erhaltungskosten gilt der *Dois Cavalos* als Inbegriff des PKW's des einfachen Mannes und ist ein Symbol für die konsumkritisch und antikapitalistisch eingestellten Menschen in Europa.

Zur ersten Begegnung mit dem Wagen kommt es als sich Joaquim aufmacht um José Lopez in Spanien aufzusuchen. Zuerst befindet sich die filmende Kamera im Inneren des Wagens. Wir sehen eine DetailEinstellung auf einen am Beifahrersitz positionierten portablen Radio, darauf folgt ein *close up* auf Joaquim Sassas Gesicht von links oben aus der Vogelperspektive. Die intradiegetisch aus dem Autoradio ertönenden Stimme verkündet eine Nachricht des Innenministeriums, in welcher Joaquim Sassa aufgefordert wird, sich bei der

²¹⁹ Hierzulande umgangssprachlich als „Ente“ bezeichnet.

nächsten Behörde zu melden. Zudem wird auch sein Fahrzeug beschrieben: „um *Dois Cavalos* laranja com faixas de violeta“.²²⁰ Noch bevor sich der Zuseher visuell ein Bild von dem Wagen machen kann, hört man dessen Beschreibung vorerst auf auditiver Ebene. Nach dem nächsten Schnitt folgt bereits ein *long shot* auf den ins Bild fahrenden Wagen. Wie in den meisten Szenen des Filmes wird das Fahrzeug durch einen 180° Schwenk von einer am Wegrand positionierten statischen Kamera aufgenommen. Zuerst fährt der PKW von vorne aus dem linken Bildrand auf die Kamera zu, diese folgt ihm mit einem Schwenk, bis das Fahrzeug schließlich von der Hinterseite aus gefilmt am rechten Bildrand wieder austritt. Vordergründig wird mit der Bewegung der Objekte im Bild und nicht mit aufwendigen Kamerafahrten gearbeitet.

In der nächsten Einstellung folgt eine weitere Großaufnahme auf den Fahrer, diesmal vom Rücksitz aus gefilmt. Sein Gesicht ist im Rückspiegel sichtbar, er dreht sich ängstlich nach hinten und blickt zurück, die auf die Zukunft verweisende Straße liegt vor ihm. In der nächsten Einstellung wird klar, dass sich Sassa umdrehte, weil er die herannahende Bedrohung in Form eines Polizeiwagens erkannte. Diese Einstellung transportiert eine starke metaphorische Aussage, der nach hinten gerichtete Blick galt der Gefahr und der



Verabschiedung von seinem vergangenen, sesshaften Leben, die offene Straße vor ihm verweist auf ein Leben in Freiheit und dem Ausbruch aus der Gesellschaft.²²¹

Abbildung 15: *The Stoneraft* 00:08:39

Als sich mit José Lopez bereits zwei Passagiere im Wagen befinden, werden die Dialoge der beiden meist von vorne durch die Frontscheibe eingefangen, dies auch bei fahrendem Wagen. Als sie bereits zu dritt, bzw. später zu viert reisen, werden die Passagiere durch das Seitenfenster oder aus der Obersicht durch das immer offene Stoffdach aufgenommen. Diese Kameraeinstellungen erfolgen jedoch meist nur bei stehender Position. Während sich das Fahrzeug in Bewegung befindet, wird es entweder durch eine Totale oder Panoramaeinstellung gefilmt, das Innere des Wagens ist dabei jedoch nicht zu erkennen. Werden während der Fahrt Dialoge aus dem Innenraum des Wagens wiedergegeben, ist die Kamera meist ebenfalls im Wagen positioniert und filmt abwechselnd in Groß- und

²²⁰ Vgl. Sluizer, 2002: 00:08:16 – 00:08:33.

²²¹ Vgl. ebd.: 00:08:34 – 00:08:43.

Detail Einstellungen auf die sprechenden Personen. Häufig werden die Charaktere auf den Vordersitzen von den Hintersitzen aus aufgenommen.



Abbildung 16: *The Stoneraft* 00:15:16



Abbildung 17: *The Stoneraft* 00:41:18



Abbildung 18: *The Stoneraft* 00:23:59



Abbildung 19: *The Stoneraft* 00:14:49

Neben der Funktion als Fortbewegungsmittel wird der *Dois Cavalos* zu einem weiteren Protagonisten hochstilisiert. Er ist fast immer im Bild, auch wenn die Personen gerade Rast machen. Als er auf dem Hof von Maria nicht mehr anspringt, wird José scherzhalber gebeten mit ihm zu sprechen. „Brumm, brumm, brumm“, doch das Gespräch mit dem Wagen bleibt erfolglos, es scheint der Wagen ist taub. Schlussendlich wird das treue Gefährt für Tod erklärt.²²² Vielleicht wäre es zu viel von einer Personifikation des Wagens zu sprechen, aber nicht zuletzt aufgrund seines Namens, kann in diesem Sinne der Begriff „*Animalisation*“ verwendet werden. Der Citroën *Dois Cavalos* wird nach seinem Ableben durch ein tatsächliches zwei Pferde Gespann ausgetauscht. Somit wird das Wortspiel zur Realität.

O carro (2 CV) que os acompanha desde o princípio da aventura não conseguirá sobreviver à dura viagem: deixa de funcionar na Galiza [Film: Asturias] e tem que ser substituído pela galera. As características antropomórficas (e animais) – que desde o princípio do romance o narrador atribui ao automóvel e que fazem com que este deixe de ser olhado como simples meio de transporte e passe a ser parte integrante do grupo de viajantes [...] ²²³

Da sich bis zur Begegnung mit Maria innerhalb der Gruppe bereits zwei engere Verbindungen herauskristallisiert haben²²⁴, ist es eine Überlegung wert eine solche Beziehung auch zwischen dem Wagenbesitzer und Lenker Joaquim und dem PKW in Betracht zu ziehen. Der Wagen „stirbt“ genau zu jenem Zeitpunkt der Reise, an dem sich Joaquim in Maria verliebt. Von nun an geht es auch mit ihrer Kutsche weiter und sie übernimmt die meiste Zeit das Steuer und löst ihren Geliebten damit ab.

²²² Vgl. Sluizer, 2002: 01:10:40 – 01:11:04.

²²³ Gimeno Ugalde, 2011: S. 108.

²²⁴ Joana und José/ Pedro und Hund



Abbildung 20: Der Wagen als Teil der Reisegruppe: *The Stoneraft* 00:46:06

Beim Verlassen des Hofes von Maria wird der Pferdekarren zum neuen Fortbewegungsmittel. Im Gegensatz zum progressiven *US-Roadmovie* kommt es hier sichtlich zu einem technologischen Rückschritt. Die Aufgabe des letzten festen Domizils der Gruppe ist ein wichtiger Wendepunkt im Verlauf der psychischen und physischen Reise der Charaktere. Um sich von den Zwängen der Gesellschaft und wie die Halbinsel, von der europäischen Abhängigkeit zu befreien, muss auch das in Frankreich produzierte Fahrzeug der puren Muskelkraft weichen. Als dem alten Pferd Pegasus die Anstrengung zu groß wird, stehlen die Vagabunden ein zweites Pferd – und somit ist der neue *Dois Cavalos* komplett.

Denkt man nur daran, dass ein Auto auch Geld kostet und es abhängig von Tankstellen und Mechanikern ist, symbolisiert auch der Wechsel vom PKW zum Pferdegespann einen Ausbruch aus jeglichen gesellschaftlichen Zwängen und Abhängigkeiten.

Die Inszenierung des Karrens ist ähnlich wie die des PKW's. Die Kutschenfahrt wird immer nur in kurzen Einstellungen gefilmt. Auch hier wird überwiegend mit statischen Kameras und Schwenks gearbeitet. Der fahrende Karren wird von der Seite oder aus der Vogelperspektive aufgenommen. Oder die Kamera positioniert sich wie im Automobil auf dem Gefährt und filmt die Figuren in *close ups*. Ebenso wird von der Kutsche hinaus auf die vorbeiziehende Umgebung gefilmt. Somit bietet sich dem Zuschauer die Möglichkeit das Erlebte auch aus der Sicht der Passagiere wahrzunehmen.

Die einzige im Film vorkommende Parallelfahrt bekommen wir präsentiert als sich die Gruppe wieder in Richtung Süden aufmacht um den Toten Pedro dort zu beerdigen.²²⁵ Nach Detail Einstellungen auf den Hund, die Räder und die sich bewegenden Pferde, wird die Fortbewegung des Gespannes durch eine Kamerafahrt abgebildet. Die beobachtende Kamera filmt den Karren samt seinen Insassen durch die Bäume hindurch und bewegt sich „horizontal neben dem sich in gleicher Richtung bewegenden gefilmten Objekt.“²²⁶

²²⁵ Vgl. Sluizer, 2002: 01:33:44 – 01:34:07.

²²⁶ Steinmetz, 2005: S. 27.

3.1.3.4) Reisemotiv

The grand symbol of A Jangada de Pedra is that of the journey, whether by land or sea (since both comprise elements of the novel). The journey is both that of emigration and of quest, of going from and going to [...].²²⁷

Wie bereits erwähnt kommt es in THE STONERAFT zu einer doppelten Reise. Zum einen die Makroreise, die Abtrennung der Halbinsel vom europäischen Festland und ihre Fortbewegung hinaus auf den atlantischen Ozean. Eingewoben in diese Makroreise ist der Trip der fünf Individuen und des Hundes, welche sich in einer Mikroreise quer über das schwimmende „Floß“ bewegen. Im folgenden Kapitel soll herausgearbeitet werden, welche Reisemotive sowohl der äußeren Makro- als auch der inneren Mikroreise zugrunde liegen.

Makroreise

Über das tatsächliche Reisemotiv der fantastischen Makroreise lassen sich eigentlich nur Vermutungen anstellen, denn eine klare Antwort wird weder in der Romanvorlage, noch in der Filmadaptation gegeben. Die Abspaltung der iberischen Halbinsel und die Möglichkeit ihrer Fortbewegung bleiben ein übernatürliches Rätsel. Dem kritischen Leser, bzw. Zuschauer fällt jedoch auf, dass das Motiv der aus der Feder eines antieuropäisch eingestellten Autors entflorenen Reisehandlung, vor allem in kulturellen und politischen Gründen zu suchen ist. Wie unter 3.1.3.5) noch ausführlicher beschrieben wird, ist die Reise des „steinernen Floßes“ eine Allegorie auf den Iberismus. Somit liegt das Hauptmotiv dieser Reise, wenn auch von den mystischen Begebenheiten überschattet, in der Suche nach der kollektiven iberischen Identität. Die iberischen EU Länder Spanien und Portugal laufen Gefahr der europäischen Vereinheitlichung zum Opfer zu fallen, ihre Eigenständigkeit wurde von den mächtigen Ländern Zentraleuropas ohnehin nie anerkannt und sie werden weiterhin als rückständige Nationen in der Peripherie Europas betrachtet.²²⁸ Erst die Loslösung von Europa ermöglicht den iberischen Völkern die für das Roadmovie typische *quest* nach der eigenen Identität, sowohl im kulturellen, als auch im wirtschaftlichen Sinne.

Dazu schreibt Gimeno Ugalde: „No segundo nível de leitura, a viagem traduz-se numa procura da identidade da Península e da identidade das próprias personagens.“²²⁹

²²⁷ Daniel, 1991: S. 536f.

²²⁸ Heutzutage, 27 Jahre nach dem Erscheinen des Romanes und 11 Jahre nach der Filmadaptation, ist dieses Thema aktueller denn je. Auch in der aktuellen Wirtschaftskrise trifft es die iberischen Länder besonders hart und sie werden auch als Sündenböcke Europas dargestellt.

²²⁹ Gimeno Ugalde, 2011: S. 108.

Gewissermaßen wird das iberische Floß auch vom Motiv der Flucht angetrieben. In ihrem Streben nach Eigenständigkeit und Freiheit muss sich die Halbinsel von Europa abspalten und sie flüchtet vor der Dominanz des alten Kontinents auf den Atlantik hinaus. Der neue iberische Kontinent nimmt seine letztendliche Position inmitten des atlantischen Ozeans, eingebettet zwischen Afrika und Südamerika ein und soll eine sowohl geographische, als auch kulturelle Brücke zwischen Europa und seinen Ex-Kolonien darstellen.²³⁰ Gemäß der portugiesischen (und auch spanischen) Seefahrertradition brechen die iberischen Völker als Insassen eines riesigen Schiffes ein weiteres Mal auf. Diesmal nicht um neue Welten zu erobern, sondern um sich selbst und ihre kollektive Identität wiederzuentdecken.²³¹

Im Nachhinein betrachtet scheint es, als ob die Reiseroute der schwimmenden Halbinsel exakt geplant worden sei und auch ihre ausgeklügelte finale Position lässt darauf schließen, dass das Ziel der Makroreise von Anfang an festgestanden hat. Entgegen dem ziellosen Herumtreiben im Roadmovie Genre konzentriert sich diese Reise also auf einen bereits feststehenden Endpunkt.

Mikroreise

In Verbindung mit der *quest* der Makroreise steht zweifelsohne auch in der Mikroreise die Suche der Personen nach ihrer eigenen sowohl kollektiven als auch individuellen Identität im Mittelpunkt. Durch die Abspaltung ihres Heimatbodens vom Rest Europas ist die iberische Bevölkerung gezwungen sich mit dem eigenen kollektiven Erbe auseinanderzusetzen. Von den fantastischen Ereignissen der Makroreise angetrieben und durch schicksalhafte Begebenheiten findet die Reisegruppe zueinander und macht sich gemeinsam auf, in der Hoffnung durch die Reise Antworten auf die mysteriösen Geschehnisse zu erhalten. Somit schwimmen die Protagonisten als Passagiere des großen „steinernen Floßes“ auf den Atlantik hinaus und zum anderen durchreisen sie die driftende Halbinsel selbst. Sie befinden sich also auf einer See- und einer Landreise zugleich.

Durch den Trip der Reisegruppe werden zwar keine unmittelbaren Antworten auf ihre Fragen gefunden, jedoch gelingt es jedem einzelnen der Protagonisten sein Heimatland, bzw. seinen neuen „Heimatkontinent“ besser kennen zu lernen, sie lernen bedingungslos zu lieben und sie

²³⁰ Vgl. Gimeno Ugalde, 2011: S. 99.

Voice over Stimme am Ende des Filmes gibt Auskunft über die neue Situation der Halbinsel: „La isla ibérica se ha detenido en la mitad del océano. Nació una nueva Atlántida. Un peón se ha movido en el ajedrez del mundo. Un puente de unión entre América y Europa (Sluizer, 2002: 01:37:50 – 01:38:00)

²³¹ Gimeno Ugalde, 2011: S. 109.

schaffen es, sich aus den Zwängen des Alltags zu befreien und ein Dasein in Freiheit zu genießen. Neben der physischen Reise quer durch die Halbinsel erleben die Charaktere ebenfalls eine immer stärker voranschreitende Reise zum eigenen ICH und somit eine auffällige Persönlichkeitsentwicklung. Wenn man so will könnte diese innere Reise neben der Makro- und Mikroreise als dritte im Film vorkommende Reisebewegung betrachtet werden.

Zu Beginn des Roadtrips sehen die Figuren ihre Fortbewegung noch als eine Art Abenteuerurlaub. Doch nach und nach wird den Protagonisten immer klarer, dass sie nicht mehr in ihr altes Leben zurück wollen – auf Grund der Ereignisse ist eine Rückkehr in ihre alten Berufe eventuell erst einmal auch gar nicht mehr möglich. Nachdem anfänglich noch feste Ziele angesteuert werden, verlieren diese mit dem Fortschreiten der Reise immer mehr an Bedeutung und zum Ende hin wird klar, dass es den Protagonisten nur mehr um das Reisen um der Reise willen geht.²³² Dazu Pedro Orce als beschlossen wird von nun an dem Instinkt des Hundes zu folgen: „Un viaje no tiene más sentido que su fin. ¿Y quién sabe adónde nos llevará éste?“²³³ Den Protagonisten gelingt es sich von der Last des Alltags zu befreien. Besonders gut ist dies in jener Szene zu erkennen, in der die beiden Frauen kindlich und unbeschwert im Fluss herumtollen.²³⁴

Neben dem Hauptmotiv der beschriebenen *quest*, kommt auch die Flucht als Reisemotiv vor. Zum einen müssen die Hauptdarsteller, wie alle auf der schwimmenden Insel

²³² Feste Ziele zu Beginn:

1. Ziel: Joaquim fährt zu José.
2. Ziel: Joaquim und José fahren zu Pedro.
3. Ziel: Joaquim, José und Pedro wollen sich ansehen, wie sie an Gibraltar vorbeischwimmen.
4. Ziel: Die drei Männer beschließen sich die Abbruchstelle der Halbinsel anzusehen.

Spontane Ziele:

5. Ziel: Weiterfahrt nach Lissabon, um dem Risiko zu entgehen gefasst zu werden und auch einfach aus Abenteuerlust.
6. Ziel: Joana Carda will den Männern ihren unvergänglichen Strich im Boden zeigen.
7. Kein konkretes Ziel mehr: Sie lassen sich vom Hund leiten – zum ersten Mal lassen sie sich richtig treiben und folgen dem Instinkt eines Tieres. Der Hund führt sie zum Haus von Maria.
8. Sie flüchten ins Landesinnere, ohne fixes Ziel.
9. Ziel: Weiterfahrt zur Abbruchstelle in den Pyrenäen. (Nachdem die Kollision ausblieb und kein Grund mehr zu fliehen besteht, beschließt die Gruppe zusammen zu bleiben, die Zeit zur Umkehr sei NOCH nicht gekommen – die Reisenden werden währenddessen immer mehr zu Nomaden.)
10. Ziel: Pedro Orce's Leichnam soll nach Andalusien gebracht werden um ihn dort zu beerdigen.
11. Offenes Ende.
- 12.

²³³ Sluizer, 2002: 00:46:22 – 00:46:24.

²³⁴ Ebd.: 01:19:09 – 01:19:40.

Zurückgebliebenen von den Küsten ins Landesinnere fliehen, denn eine folgenschwere Kollision mit den Azoren wird befürchtet.

Zum anderen werden zwei der Protagonisten von den Behörden gesucht und die Gruppe versucht somit nicht nur den Fängen der Wissenschaftler zu entgehen, sondern muss auch vor dem aufgebrauchten Pöbel fliehen, welcher ihnen die Schuld für die Vorkommnisse zuschreibt. Obwohl die Reisenden, so wie Bonnie und Clyde, Thelma und Louise oder Mickey und Mallory keine wirklich kriminellen Handlungen vollzogen haben, können sie auf Grund ihrer Andersartigkeit trotzdem als *outlaws* betrachtet werden. Die ihnen widerfahrenen Ereignisse und ihr zunehmend alternativer Lebensstil positionieren die Charaktere außerhalb des gewöhnlichen Gesellschaftsbildes und sichtlich kommt es auch zu einer äußerlichen Veränderung der Figuren²³⁵.

Mit der Progression des *outlaw* Daseins, werden auch gesellschaftliche Konventionen mehr und mehr negiert. So beschließt die anfangs anständige Maria kurzerhand ein Pferd zu stehlen und vollzieht somit die erste, tatsächlich kriminelle Handlung. „No lo vamos a comprar, lo vamos a robar.“²³⁶

Eine „kriminelle Handlung“ führt zur nächsten, so wird später einfach in ein leer stehendes Haus eingebrochen, dort übernachtet und die vorhandenen Sachen benützt. Selbstverständlich sind die fünf Reisenden nicht die Gesetzlosen *par excellence*, jedoch kann auch hier im kleinen Rahmen beobachtet werden, wie das *road travel* sie beeinflusst und die vorerst braven Bürger zur Kleinkriminalität verleitet.

Nachdem die Frage nach dem Reisemotiv geklärt ist, soll nun auch noch ein kurzer Blick auf den Ausgang der Reise gerichtet werden. Gemäß der Roadmovie-Tradition bleibt das Ende des Filmes offen. Im Fall der Makroreise kommt es zwar zu einem endgültigen Stillstand der Fortbewegung zu Ende des Filmes, jedoch bleibt unklar wie sich der neue iberische Kleinkontinent an seiner neuen Position weiterentwickeln wird. Schlägt die Geburtsstunde

²³⁵ „Sie lagern im Schatten eines Baumes, gerade haben sie gespeist, in Gebaren und Kleidung hielte man sie für Nomaden, in so kurzer Zeit so viel Verwandlung, das ist der Mangel an Bequemlichkeiten, zerknitterte und verschmutzte Kleidung, die Männer mit einem Bart, der Tage alt ist, tadeln wir sie nicht, auch nicht die Frauen, daß sie auf den Lippen nur noch die Farbe der Natur tragen, die nun blasse, Sorgen halber, vielleicht schminken und putzen sie sich dann in den allerletzten Stunden, um den Tod würdig zu empfangen, das zu Ende gehende Leben verdient nicht so viel Aufwand.“ (Saramago, 1997: S. 299)

²³⁶ Sluizer, 2002: 01:20:22.

einer neuen iberischen Nation oder kommt es zu einem wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Desaster – nicht zuletzt auf Grund der befürchteten Überbevölkerung?

Das Ende der Mikroreise wird vom Tod Pedros überschattet. Dieser wird aber nicht als negativ dargestellt, sondern symbolisiert einen Neuanfang. Auch hier bleibt das Ende offen. Als die nun nur mehr aus vier Personen bestehende Reisegruppe in der Schlusszene ein Dorf passiert, werden sie dort herzlich empfangen. Die Gesellschaft blickt voll Zuversicht in die Zukunft, so auch die Protagonisten. Es ist anzunehmen, dass die vier Freunde nicht in ihr altes Leben zurückkehren werden. Jedoch erfahren wir nichts über den weiteren Verlauf der Reise. Die werdenden Eltern fahren von Hoffnung erfüllt mit dem Pferdekarren aus dem Bild und durch eine Abblende entlässt der Regisseur die Charaktere in ihre noch ungewisse Zukunft.

3.1.3.5) Sozialkritik

Iberismus

Da das utopische Werk sich auf die Abspaltung der iberischen Halbinsel von Europa bezieht, kann es in seiner Gesamtheit als Kritik an der europäischen Politik und Gesellschaft verstanden werden. Utopien sind meist auch ein politisches Manifest. Saramagos Prätext erscheint 1986, im selben Jahr in dem Portugal und Spanien an die EWG angeschlossen werden. Zweifelsohne bringt der portugiesische Schriftsteller mit *A JANGADA DE PEDRA* seine antieuropäische Haltung zum Ausdruck und kritisiert die Bevormundung der marginalisierten iberischen Länder, aufgrund ihrer angeblichen kulturellen und wirtschaftlichen Minderwertigkeit.²³⁷

Quando todos se interrogavam sobre o sentido do provável ingresso de Portugal na comunidade europeia, o autor avança a hipótese inversa: e se, pelo contrário, Portugal se afastasse e fosse buscar aliados económicos e políticos no mundo não-português?²³⁸

Dass sich diese von Europa abgewandte Haltung auch in den Charakteren der Filmadaptation wiederfinden lässt, veranschaulicht beispielsweise folgender Dialog der schmunzelnden Protagonisten, als die Nachricht erklingt, dass nun auch Gibraltar zurückgelassen wird:

²³⁷ Dazu José Saramago selbst in einem im *Jornal de Letras* veröffentlichten Artikel: „Para os Estados europeus ricos e [...] culturalmente superiores, o resto da Europa é algo vago e difuso, um pouco exótico, um pouco pitoresco, merecedor, quando muito, da atenção da antropologia [...]“ (Saramago, 1989: S. 32; in Gimeno Ugalde, 2011: S. 96)

²³⁸ Berrini, 1998: S. 114; in Gimeno Ugalde, 2011: S. 96.

Joaquim: „Les han jodido bien a los ingleses.“

Pedro: „Aún no asistiríamos a la caída del Imperio Británico.“²³⁹

Aber auch die Staatsmänner Europas distanzieren sich von den iberischen Ländern und deren Erleichterung in Bezug auf die Loslösung vom europäischen Kontinent ist spürbar.²⁴⁰ Gleichzeitig keimt kurzweilig auch eine Welle der Solidarisierung der anderen europäischen Länder auf. So sehen wir über Medienberichte: „WE ARE IBERIAN TOO“, „MI IS IBEREK VAGYUNK“, „OOK WIJ ZIJN IBERIERS“, „NOUS SOMMES TOUS DES IBERIQUES“²⁴¹

Mit dem samt den iberischen Völkern auf das Meer hinaus segelndem „steinernen Floß“ verteidigt Saramago seine Idee des Iberismus. Zu diesem Thema veröffentlicht er zwei Jahre nach dem Text „O (meu) iberismo“²⁴². Auch Natália Correia beschäftigt sich in dem 1988 erschienenen Aufsatz „Somos todos hispanos“²⁴³ mit diesem Thema.²⁴⁴

Das lusophone Portugal sowie sein hispanisches Nachbarland sind nach der mehr als 500 jährigen Kolonialzeit in geographischer und politischer Bedeutungslosigkeit versunken.²⁴⁵ Die Anhänger des Iberismus sehen die Lösung für dieses Problem in der gemeinsamen Volkskultur aller iberischen Völker.

Auch in THE STONERAFT sitzen alle iberischen Kollektive sprichwörtlich im selben Boot. Egal ob Andalusier, Galizier, Katalane, Portugiese oder Baske – verlassen vom Rest der Welt müssen sich diese Völker mit einer gemeinsamen Zukunft auf ihrem neuen Minikontinent abfinden.²⁴⁶ Dabei lässt der dem Iberismus zugewandte Schriftsteller die Autonomiebestrebungen der einzelnen Regionen der Halbinsel außer Acht. Dennoch heben

²³⁹ Sluizer, 2002: 00:20:42 – 00:20:47.

²⁴⁰ “[...]se a Península Ibérica se queria ir embora, então que se fosse, o erro foi tê-la deixado entrar” (Saramago, 2010¹⁵: S. 44)

²⁴¹ Vgl. Sluizer, 2002: 00:51:53 – 00:52:23.

²⁴² Saramago, 1988: S. 32.

²⁴³ Correia, 2003².

²⁴⁴ Vgl. Gimeno Ugalde, 2011: S. 95f.

²⁴⁵ Vgl. Dinis, 2003: S. 81.

²⁴⁶ “Der Mensch gewöhnt sich an alles, und noch viel leichter und schneller die Völker, schließlich ist es, als reisten wir jetzt auf einem riesigen Schiff, einem so großen, daß man gar den Rest seines Lebens darauf verbringen könnte, ohne jemals Bug oder Heck zu sehen, ein Schiff war die Halbinsel zwar nicht, als sie noch an Europa festhing, doch schon damals kannten viele Leute nur den Landstrich ihrer Geburt, da sage mir einer, bitte sehr, wo hier der Unterschied ist.”. (Saramago, 1997: S. 171)

der Romanautor sowie auch der Regisseur in seiner Adaptation die kulturelle, sprachliche und geographische Vielfalt der Halbinsel hervor.²⁴⁷ So stammen die Protagonisten aus grundverschiedenen Gebieten der Halbinsel, es ist sowohl die portugiesische, als auch die spanische Sprache zu hören und der filmische Text demonstriert die diversen iberischen Landschaften gekonnt auf visueller Ebene.

Das Konzept des Iberismus strebt also die Verschmelzung zu einer neuen iberischen Einheit an. Die Herausbildung dieser Einheit wird auch im Roman, bzw. nach dem Medienwechsel im Film angestrebt. Wie bereits erwähnt sind die Liebespaare in Sluizers Adaptation unterschiedlicher Herkunft, sie konstituieren sich jeweils aus einem Portugiesen und einem Spanier und stehen somit als Sinnbild für die Vereinigung der iberischen Nationen.

À imagem de Portugal e de Espanha, os casais compostos por um membro português e outro espanhol ficarão juntos no final da viagem, constituindo assim uma „hibridez“ transnacional que aponta para um entendimento entre Portugal e Espanha.²⁴⁸

Als Symbol des endgültigen Bruchs mit Europa steht der Tod von Pedro Orce. Mit seinem Tod hält auch die Reisebewegung der Insel ein und das steinerne Floß legt seinen Anker. Pedro's Nachname „Orce“ ist äquivalent mit dem Namen des, laut Saramago, ältesten registrierten Europäers. „El hombre de Orce“ ist tatsächlich der Name eines in Venta Micena entdeckten Fossils. Wie wir uns erinnern stammt auch der Protagonist Pedro aus diesem Ort. Das Ableben von Pedro Orce ist also als Metapher für den Tod des Europäers auf der iberischen Insel zu verstehen. Auf Grund der kollektiven Schwangerschaft und der damit einhergehenden Geburt von Millionen von neuen Iberern steht der Geburtsstunde einer neuen iberischen Nation eigentlich nichts mehr im Wege.

Nicht nur der plötzlich einsetzende Regen nach der Beerdigung von Pedro Orce und das daraus resultierende Austreiben des Ulmenstocks an seinem Grab, sondern auch das Abdriften der Insel in die Weiten des Ozeans und ihre Schlussposition, umgeben vom Element Wasser, kann als Metapher für eine Neugeburt und die Taufe der iberischen Nation verstanden werden.

²⁴⁷ So in der Romanvorlage in Bezug auf Galizien: „[...]aos povos pequenos ninguém dá ouvidos, não, mas não é mania da perseguição, mas histórica evidência“ (Saramago, 2010¹⁵: S. 25)

Oder Pedro Orce als er darauf hingewiesen wird, dass er sich nach dem Überschreiten der portugiesisch-galizischen Grenze wieder in seinem Land befinden wird: „A minha terra é a Andaluzia“; daraufhin José: „Terra e país são tudo o mesmo“ und Pedro antwortet: „ Não são, podemos conhecer o nosso país, mas conhecemos a nossa terra [...] Nunca fui à Galiza, a Galiza é a terra doutros“. (Saramago, 2010¹⁵: S. 178)

²⁴⁸ Gimeno Ugalde, 2011: S. 104.

Sich auf die Romanvorlage beziehend schreibt der Autor Daniel dazu:

[...] in harmony with the timeless maritime destiny of the Portuguese, it is the venturing of the Peninsula into the primordial waters that cover the earth that symbolizes potential rebirth and cosmic baptism so that a better human race may face a better future.²⁴⁹

Die heutige Identität Portugals bzw. der gesamten iberischen Halbinsel liegt sowohl in Lateinamerika, als auch in Europa und Westafrika. Mit seiner Endposition platziert sich der neue „iberische Kontinent“ genau in der Mitte dieser Länder und fungiert somit auch als kulturelle Brücke dieser einst dem portugiesischen Weltreich zugehörigen Länder.

Gemäß ihrer Seefahrertradition machen sich die iberischen Völker ein weiteres Mal auf und reisen ins Meer hinaus, diesmal nicht um neue Welten zu entdecken, sondern um die eigene Identität zu festigen und somit die unterschiedlichen Kulturen zu einer bedeutenden iberischen Einheit zu vereinen.²⁵⁰

Medien

Wie in anderen großen Roadmovies²⁵¹ kommt der Inszenierung von modernen Nachrichtenmedien auch in *THE STONERAFT* eine besondere Bedeutung zu und der Film lässt die Grenzen zwischen ihnen verschwimmen.

Zum einen verwendet die Filmadaptation die aus Radio und Fernsehen ertönenden Berichterstattungen als Stilmittel zur Darstellung des Verlaufs der Fortbewegung der iberischen Halbinsel, zum anderen wird durch die unersättliche Medienberichterstattung auch Kritik an der heutigen Informationsgesellschaft geübt.

Lästige Paparazzi belagern die Protagonisten, Panik wird erzeugt und immer und überall konsumiert das sensationsgierige Volk die Berichterstattung. Zu Beginn der Reise lassen sich auch unsere Protagonisten auf die Informationsflut ein – das Handradio ist immer mit von der Partie. Mit der Abreise von Marias Hof kommt es jedoch auch in diesem Aspekt zu einer Wende. Die Bäuerin erklärt, sie habe keinen Fernseher und distanziert sich somit von der globalisierten Welt und nicht zuletzt auch von der Europäischen Union. So Maria: „Las noticias son palabras, pero nunca se llega a saber si las palabras son noticias.“²⁵²

Von nun an kehrt die Reisegruppe der Informationsgesellschaft den Rücken zu und sie lassen sich, von der verbreiteten Panik und Berichterstattung wenig beeindruckt, einfach treiben.

²⁴⁹ Daniel, 1991: S. 540.

²⁵⁰ Vgl. Gimeno Ugalde, 2011: S. 109f.

²⁵¹ ZB.: *BONNY & CLYDE* oder *NATURAL BORN KILLERS*

²⁵² Sluizer, 2002: 00:56:47 – 00:56:51.

3.1.3.6) Musik/ Medien

Auf extradiegetischer Ebene dient die Musik in *THE STONERAFT* als wichtiges „dramaturgisches Element“. ²⁵³ Sie wird vor allem dazu eingesetzt Stimmungen zu transportieren und Bilder zu unterstreichen. Besonders das fantastische Element, welches der



Abbildung 21: *The Stoneraft* 00:55:58

Geschichte anhaftet, wird dadurch hervorgehoben. An dieser Stelle besonders nennenswert ist beispielsweise die Sequenz, in welcher Maria Joaquim das surreale Bild des überdimensionalen Wollknäuels präsentiert. Mystische, spannungsaufbauende Musik akzentuiert dieses fantastische Bild.

Die Musik aus dem OFF erhöht auch den Spannungsgehalt in der Anfangsszene. Wir sehen in Nebel gehüllte Berge, es wird Neugierde hervorgerufen und der Zuseher wird dazu animiert sich auf die fantastische Welt des Filmes einzulassen. ²⁵⁴ An anderen Stellen wiederum wirkt die Filmmusik bedrohlich. So ertönen dumpfe Paukenschläge als die Männer von der Regierung abgeholt werden um im Labor Untersuchungen unterzogen zu werden. ²⁵⁵ Aber die extradiegetische Musik wird auch als Träger des romantischen Elementes eingesetzt. Als Joana José den ersten Blick zuwirft, ertönen sanfte Klänge, diese steigern sich in verspielte Melodien, welche sogar die Leitmusik der Stare ersetzen. Es wird bereits angedeutet, dass die Mission der Vögel erfüllt ist und dass sie sich von nun an wieder von Josés Seite abwenden werden. ²⁵⁶

Zudem wird die extradiegetische Musik als Leitmotiv bestimmter wiederkehrender Elemente eingesetzt. Die Vogelschar etwa besitzt eine quirlig, fröhliche Leitmusik, welche meist von intradiegetischem Vogelgezwitscher gefärbt ist.

Auf intradiegetischer Ebene ertönt die Musik bzw. die Stimmen der Nachrichtensprecher vor allem aus modernen Medien wie TV und Radio. Diese „Intermedialitäten“ ²⁵⁷ können als Bindeglied zwischen der Makro- und der Mikroreise betrachtet werden. Vor allem durch das Handradio, welches Joaquim mit sich führt, aber auch durch diverse Fernsehgeräte, die in der ersten Hälfte Filmes bei den Stopps in der Zivilisation vorkommen, erfahren die Reisenden die neuesten Informationen zum Reisefortschritt der Halbinsel. Zudem können diese Medien

²⁵³ Faulstich, 2008²: S. 140.

²⁵⁴ Vgl. Sluizer, 2002: 00:00:00 – 00:01:31.

²⁵⁵ Vgl. ebd.: 00:27:18 – 00:27:37

²⁵⁶ Vgl. ebd.: 00:28:04 – 00:32:23.

²⁵⁷ Vgl. Rajewsky, 2002.

im Medium Film gewissermaßen auch als Verbindung der vagabundierenden Protagonisten zur Außenwelt betrachtet werden.

Aber auch die intradiegetischen Geräusche und Töne haben die Funktion die Bilder zu untermalen. Hierfür zu nennen ist beispielsweise das Zirpen der Grillen in den Nachtszenen oder das Vogelgezwitscher und die Kuhglocken welche die Idylle der im *high key* ausgeleuchteten Szene unterstreichen, als die Protagonisten in aller Ruhe in einer an den Garten Eden erinnernden Wiese auf die Kollision mit den Azoren warten. In der nächsten Szene wird im Kontrast dazu mit bedrohlichem extradiegetischen Ton die apokalyptische Stimmung auf dem Rest des „schwimmenden Floßes“ ausgedrückt. Von der bukolischen Ruhe am Land folgt ein harter Schnitt in die Stadt und wir sehen das Militär, hören im ON die ernst klingende Stimme einer Nachrichtensprecherin und verzweifelt betende Frauen in einer portugiesischen Kirche. Als die Gefahr dann doch ausblieb gesellt sich die Reisegruppe zu einer ausgelassen feiernden Menge – traditionelle Dudelsackmusik und Getrommel ertönen.²⁵⁸

Als auf intermedialer Ebene stilistisch interessante Szene ist jene zu erwähnen, in der Scharen von Touristen und reiche Iberer versuchen zu fliehen. Inmitten des Gewirrs sehen wir ein portables Fernsehgerät in den Händen eines nur in Detailsinstellungen abgebildeten Mannes. Durch das Bild im Bild wird erlaubt die neuesten Nachrichten zur Lage der Nation im TV



Gerät des Mannes mitzuverfolgen. In der durch einen harten Schnitt getrennten nächsten Sequenz folgt ein Sprung und der Zuseher bekommt den Nachrichtensprecher dann direkt, also nicht mehr nur

Abbildung 22: *The Stoneraft* 01:05:15

durch das Medium im Medium, zu sehen.²⁵⁹

In einigen Szenen ertönen extradiegetische Musik, Stimmen oder Geräusche – durch einen harten Schnitt wird in die nächste Einstellung gewechselt, die Tonspur setzt sich fort und das zuvor Gehörte ertönt nun im ON. Ein Beispiel hierfür ist die Britische Hymne die bereits ertönt, als die Kamera noch auf das schmunzelnde Gesicht von Pedro filmt und dann in der nächsten Einstellung als Hintergrundmusik des englischen Nachrichtensprechers dient.²⁶⁰

²⁵⁸ Vgl. Sluizer, 2002: 01:13:56 – 00:18:50.

²⁵⁹ Ebd.: 01:05:04 – 01:05:28.

²⁶⁰ Ebd.: 00:20:45 ff.

Oder man hört bereits die Kirchenglocken im OFF als Pedro Orce begraben wurde, sieht die dazu passende Kirche aber erst in der nächsten Einstellung.²⁶¹

Dem Abspann ist zu entnehmen, dass die Filmmusik vom Orquesta Metropole, unter der Leitung von Dick Bakker stammt. Dabei werden die Instrumente Akkordeon, Klarinette, Violine, Mandoline, Perkussion, Flöte und Keyboard verwendet.

In THE STONERAFT kommt bis auf eine einzige Ausnahme nur Instrumentalmusik vor. Moderne Lieder im Sinne eines Roadmovie *soundtracks* sind nicht zu hören.

Ein einziges Mal ertönt der Bruchteil eines *Country Songs* im ON, als die beobachtende Handkamera einen Blick in das Innere eines *SUV*'s zulässt. Wir sehen zwei Touristinnen, die das Warten im Stau über sich ergehen lassen.²⁶² Das auf englischer Sprache erklingende Lied verweist auf das ausländische Element auf der Halbinsel und bestätigt die außeriberische Nationalität der Frauen. Da es sich um einen *Country Song* handelt, kann durchaus von einer Anspielung auf die US-amerikanische Roadmovie-Tradition ausgegangen werden. Eventuell impliziert Sluizer mit dieser unbedeutend wirkenden Szene sogar eine für das Roadmovie Genre wichtige „Intramedialität“.²⁶³ Handelt es sich bei den zwei auf iberischem Boden zum Stillstand gekommenen Damen vielleicht sogar um eine Reinkarnation von Thelma und Louise?

3.1.3.7) Besonderheiten der Inszenierung

Obwohl in den vorhergegangenen Kapiteln bereits viele Details über die filmische Inszenierung von THE STONERAFT erwähnt wurden, soll unter diesem Punkt, der Vollständigkeit halber, noch kurz auf die wichtigsten, bisher noch nicht erwähnten stilistischen Details eingegangen werden.

²⁶¹ Sluizer, 2002: 01:32:29ff.

²⁶² Ebd.: 00:24:00 – 00:24:09.

²⁶³ Vgl. Rajewsky, 2002: S. 12ff.

Kamera

Wie bereits angeführt, werden die Reiseszenen im Film eher ruhig in Szene gesetzt. Es wird größtenteils mit der statischen Kamera²⁶⁴, sowie mit Zooms²⁶⁵ und Schwenks²⁶⁶ gearbeitet. Befinden sich die Reisenden jedoch im Stillstand, kommt es zu vergleichsweise hektischen Aufnahmen durch die beobachtende Kamera. Insbesondere jene Sequenzen, in welchen Tumulte dargestellt werden, werden durch wacklige Handkameraaufnahmen²⁶⁷ gefilmt. Die Szenen der Massenpanik und Plünderungen vor der Kollision mit den Azoren werden z.B. durch Handkameraaufnahmen wiedergegeben. Sehr gekonnt wird der Unordnung und der herrschenden Anarchie dadurch Ausdruck verliehen. Außerdem wird mit *close ups*, hektischen Schwenks und schnellen Einstellungswechseln gearbeitet.²⁶⁸ Im Kontrast dazu die ruhige Kameraführung um die Idylle bei den Protagonisten am Land auszudrücken.

Generell ist nennenswert, dass die Filmkamera in der Romanvorlage die Rolle des Erzählers einnimmt. Sie spielt eine mediatisierende, beobachtende Rolle und vermittelt zwischen der außerfilmischen Wirklichkeit und dem Zuschauer. Der französische Filmkritiker Alexandre Astruc versteht unter der erzählenden Kamera die Idee, dass der Filmemacher den Film schreibt, wie ein Schriftsteller mit dem Federhalter seinen Roman.²⁶⁹ In der Szene, in der die Protagonisten im Stau stehen, wird der beobachtenden Rolle der Kamera besonderer Ausdruck verliehen. Durch die Handkameraaufnahmen bekommt der Zuschauer den Eindruck, als würde er selbst durch die Menge spazieren.²⁷⁰

²⁶⁴ Die statische Kamera wird auch als „starre“ oder „feste“ Kamera bezeichnet. Sie erfasst die Bewegung im Bild, die Bewegung ins Bild hinein, die Bewegung aus dem Bild heraus sowie auch ein statisches Bild. (vgl. Steinmetz, 2005:26)

²⁶⁵ Der Zoom bringt eine Veränderung der Proportionen der Subjekte und Objekte zueinander mit sich. Außerdem fokussiert der Zoom auch für die Handlung wichtige Bildgegenstände an. (vgl. Steinmetz, 2005:26ff.)

²⁶⁶ Die Kamera wird in vertikaler oder horizontaler Richtung um die eigene Achse gedreht. (vgl. Steinmetz, 2005:26)

²⁶⁷ Dieses Stilmittel ermöglicht es, wie im „Cinéma Vérité“ unter die Oberfläche der beobachteten Realität zur Wahrheit vorzustoßen. Es erscheint dem Zuschauer, als würde in einem gewissen Maße in die Wirklichkeit eingegriffen. (vgl. Steinmetz, 2005:19)

²⁶⁸ Vgl. Sluizer, 2002: 01:05:40 – 01:06:10.

²⁶⁹ Vgl. Steinmetz, 2005: 32ff.

²⁷⁰ Vgl. Sluizer, 2002: 00:24:10 – 00:24:27.

Weiters nennenswert ist jene Szene, in der Joaquim und Pedro von den Wissenschaftlern untersucht werden. Diese werden aus der Untersicht gefilmt um sie größer und bedrohlicher erscheinen zu lassen. Zudem spiegeln die kühlen Farben und der starke Kontrast die Gefühle der Protagonisten und lösen Unbehagen beim Zuseher aus.²⁷¹

Außerdem unbedingt zu nennen ist jene Szene, in der die Mikroreise der Protagonisten in Verbindung mit der Makroreise gesetzt wird. Die trauernden Gefährten befinden sich am Grab von Pedro Orce, als Kirchenglocken aus dem OFF ertönen. Das Glockengeläut zieht sich wie erwähnt über den harten Schnitt hinweg in die nächste Einstellung und passt nun im ON zur gezeigten Kirche. Folglich werden verschiedene Kirchtürme dargestellt, die unterschiedlichen Baustile und Hintergrundlandschaften lassen erkennen, dass sie sich quer über die Insel verstreut befinden. Mit jeder weiteren Kirche wird ein Glockengeräusch mehr hinzugefügt. Ein Mann schreit von einem Kirchturm „¡La península ha parado!“ und es wird mit zunehmender Geschwindigkeit vom Kirchturm weg hinaus gezoomt. Somit verändern sich die Einstellungsgrößen. Vom *close up* auf den Kirchturm wird durch die Veränderung der Proportionen zur Panoramaeinstellung auf das gesamte Dorf geblickt. Dies steigert sich solange, bis wir den neuen Minikontinent schlussendlich aus dem Weltall aus zu Gesicht bekommen.²⁷²

Inserts

Die Romanverfilmung wird durch das Insert „un día/ one day“ eingeleitet und situiert den Zuseher somit im Geschehen. Außerdem gilt dieses Insert als Aufforderung die reale Welt nun zu verlassen und sich auf die fiktive Welt der Narration einzulassen.

Außerdem geben die bereits im Kapitel „Raum“ erwähnten Inserts Auskunft über die Orte, an denen sich die Handlung abspielt.

Die weiteren Inserts im Film gliedern diesen in Kapitel und geben Auskunft über die Reiseteilnehmer und das Fortbewegungsmittel.²⁷³ Dadurch wird filmisches Schreiben ausgedrückt und ein intermedialer Bezug zur Romanvorlage wird hergestellt.

²⁷¹ Sluizer, 2002: 00:32:56 – 00:34:29.

²⁷² Ebd.: 01:32:29 – 01:33:27.

²⁷³ -Un hombre y un dos caballos (Sluizer, 2002: 00:08:16)

-Tres hombres y un dos caballos (Sluizer, 2002: 00:14:10)

-Tres hombres y una mujer en un dos caballos (Sluizer: 00:41:02)

Neben den Medienberichtet, den Sprüngen von der Makro- zur Mikroreise und von der Reise der Protagonisten zu den allgemeinen Geschehnissen auf der Halbinsel, wird auch durch diese Kapitelgliederung eine episodische Struktur der Narration erzielt.

Sprache

Da auf der iberischen Halbinsel, neben den beiden Hauptsprachen Portugiesisch und Spanisch noch eine Vielzahl an Sprachen und Dialekten existiert, ist interessant wie die Romanverfilmung diese Tatsache wiedergibt.

Um die Narration zu erleichtern und aus kommerziellen Gründen wird in *THE STONERAFT* hauptsächlich auf Spanisch kommuniziert. Wie bereits erläutert, wurden dafür sogar die Nationalitäten zweier Protagonisten aus der Romanvorlage zu spanischen Muttersprachlern umgeändert. Dennoch kommen in einigen wenigen Szenen auch Dialoge und Wortmeldungen auf Portugiesisch vor. Dies vor allem durch die beiden portugiesischen Protagonisten und die Medienberichterstattung. Zudem wird in einigen Passagen Englisch gesprochen und in der Szene der Solidarisierung der europäischen Länder kommen auch noch weitere europäische Sprachen vor.

Auf andere iberische Sprachen wie Galizisch, Katalonisch oder Baskisch wird jedoch nicht eingegangen. Um dem Konzept des Iberismus etwas näher zu kommen, wäre es vielleicht interessant gewesen, die Protagonisten in ihrer jeweiligen Muttersprache sprechen zu lassen. Bereits in der Vergangenheit gab es immer wieder Künstler, die ihre iberische Identität durch Zweisprachigkeit zum Ausdruck brachten, so z.B. García de Resende, Sá Miranda, Francisco Manuel de Melo oder Luís de Camões.²⁷⁴

-Dos mujeres tres hombres un perro y un dos caballos en una granja (Sluizer, 2002: 00:53:06)

-Tres hombres dos mujeres un perro y un carro tirado por un caballo (Sluizer, 2002: 01:11:43)

- Dos mujeres dos hombres con un cadáver y un perro llevado por dos caballos (Sluizer, 2002: 01:33:22)

²⁷⁴ Vgl. Dinis, 2003: S.82.

3.2) 98 Octanas

*Vamos para onde? -Longe.
E onde é que isso fica? -Perto.*

3.2.1) Außerfilmische Details



98 Octanas

Land: Portugal

Erscheinungsjahr: 2006

Regie: Fernando Lopes

Drehbuch: Diogo Lopes

Musik: Bernardo Sassetti

Produziert von: ATALANTA/ CLAP

Filmes

Dauer: 98 min

Cast:

Rogério Samora: Dinis

Carla Chambel: Maria

Márcia Breia: Avó Dona Pilar

3.2.1.1) Regisseur Fernando Lopes²⁷⁵

Fernando Lopes wurde 1935 in Maçãs de Dona Maria, einem kleinen Dorf in Zentralportugal geboren. Er entstammt einer jungen Generation der Lissaboner Filmklub Bewegung und war Mitglied des *Cineclube Imagem*. Seine ersten technischen Kenntnisse erhielt er durch seine Arbeit im öffentlich-rechtlichen Fernsehen Portugals, der *Rádio Televisão Portuguesa*.

Ein Stipendium des *Fundo de Cinema Nacional* machte es ihm möglich, 1959 nach London aufzubrechen, um dort in der *London School of Film Technique* einen Regiekurs zu belegen. Bereits 1960 drehte er dort einige Kurzfilme.

Wieder nach Portugal zurückgekehrt, arbeitete er an einigen Dokumentarfilmen, in welchen er eine für die damalige Zeit ungewöhnlich moderne Sprache verwendete. 1964 entstand sein erster Film auf Spielfilmlänge. Das Werk *BELARMINO* ist eine Mischung aus Dokumentation und Fiktion und handelt vom Leben des Boxers Belarmino Fragoso. Hinterlegt von Jazzklängen wird das „alte“, vom aussterbende bedrohte Lissabon gezeigt und somit zum ersten Mal dieses Musikgenre in die Filmmusik eines portugiesischen Filmes eingebracht.

BELARMINO ist außerdem eines der Hauptwerke des *Novo Cinema*, einer sozialkritischen Filmrichtung, welche sich gegen das bisher seichte, traditionelle portugiesische Kino stellt

²⁷⁵ Murtinheira, 2010: www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/lopes_fernando.html;
zugegriffen am 19. Jänner 2013.

und die sich unter dem autoritären Regime vermehrenden Missstände des Landes mit stilistisch wertvollem Material aufzeigt.

Nach einem dreimonatigen Praktikum in Hollywood, drehte Lopes ab 1965 wieder einige Dokumentarfilme, sowie Arbeiten für das Fernsehen.

Im Jahr 1970 wurde er zum Präsidenten des *Centro Português de Cinema* gewählt. Ein Jahr später entstand sein wohl bedeutsamstes Werk, der schwarzweiß Film *UMA ABELHA NA CHUVA*, eine Literaturverfilmung des gleichnamigen Romans von Carlos de Oliveira und bis heute eines der bedeutendsten kinematographischen Werke Portugals und ebenfalls ein wichtiger Vertreter des *Novo Cinema*.

Ein weiter nennenswerter, noch vor der Salazar Diktatur gedrehter Dokumentarfilm ist *NACIONALIDADE: PORTUGUÊS* aus dem Jahr 1972. Er beschreibt das harte Leben der portugiesischen Gastarbeiter in Frankreich und wurde nachfolgend unter der Zensur des *Estado Novo* verboten.²⁷⁶

Danach entstanden weitere Dokumentarfilme, wie zum Beispiel *O ENCOBERTO* (1975), *HABITAT* (1975), *SONS E CORES DE PORTUGAL* (1977), *LISBOA* (1979), *ALTITUDE 114* (1984), *SE DEUS QUIZER* (1996), *LISSABON – WUPPERTHAL – LISBOA* (1998) und *CINEMA* (2001), welche für TV und Kino produziert wurden. Unter weiteren Spielfilmen die unter der Regie von Fernando Lopes in der Folgezeit entstanden sind, befinden sich z.B. die Romanverfilmungen *CRÓNICA DOS BONS MALANDROS* (1984), *O FIO DO HORIZONTE* (1993), sowie *O DELFIM* (2002).

MATAR SAUDADES (1987), *LÁ FORA* (2004) und schließlich der anschließend analysierte Film *98 OCTANAS* (2006) können als Trilogie verstanden werden. Denn alle drei handeln von der Suche nach Identität, der Flucht vor sich selbst und der Suche nach den eigenen Wurzeln. Wurde im Slogan von *Lá Fora* die Frage gestellt „O amor é possível?“, so gibt *98 Octanas* eine Antwort darauf „o amor é possível“.²⁷⁷

Fernando Lopes verstarb im Mai 2012 in Lissabon, nachdem er noch die beiden Spielfilme *OS SORRISOS DO DESTINO* (2009) und *EM CÂMARA LENTA* (2012) realisiert hatte.

Fernando Lopes war zweifelsohne einer der bedeutendsten Vertreter des portugiesischen Filmes und etablierte stets ästhetische Neuheiten in der Filmlandschaft Portugals. Der Großteil seiner Werke beschäftigt sich mit der nationalen Identität, Kultur, Geschichte und

²⁷⁶ Vgl. Metzeltin/ Murtinheira, 2010: S. 136.

²⁷⁷ Vgl. Gomes, 2005: <http://www.clapfilmes.pt/98octanas/imprensaY.htm>; zugegriffen am 1. Februar 2013.

Gesellschaft seines Mutterlandes Portugal. Seine Arbeiten handeln nicht selten von der inneren Isoliertheit der Individuen in der kapitalistisch – globalisierten Welt von heute.

3.2.2) Inhalt

Der Filmtitel 98 OCTANAS ist die in Portugal übliche Bezeichnung für Benzin mit einer Oktanzahl von 98 und lässt den Zuseher bereits so einiges über den Inhalt dieses Filmes erahnen. Benzin ist der Treibstoff der das Liebespaar Maria und Dinis in ihrer schier rastlosen Reise quer durch Portugal vorantreibt. Als die beiden sich auf einer Autobahnraststätte zwischen Lissabon und Porto kennenlernen lässt Dinis, der Fahrer eines metallicblauen BMW's, die junge Maria spontan und fast wortlos mitfahren. Es folgt eine Odyssee durch die Nation am Atlantik, ein Leben zwischen Raststätten, Hotels, Autobahnen, Landstraßen und kleinen Dörfern wird zum Alltag der beiden Protagonisten. Aber nicht nur aus geografischer Sicht bewegen sich die beiden weiter, ebenso erfolgt eine Bewegung der beiden Charaktere aufeinander zu. Nach und nach lernen sie sich kennen und kommen sich einander näher. In die Reise eingewoben sind auch die kriminellen Machenschaften des Protagonisten, welche das Pärchen dazu veranlassen die Flucht ergreifen zu müssen. Worum es dabei jedoch tatsächlich geht, bleibt unbekannt. Schlussendlich überredet Maria ihren Begleiter sie zu ihrer Großmutter zu bringen. Dort angekommen werden die beiden mit Marias Vergangenheit konfrontiert und erleben die Geborgenheit eines Zuhauses. Doch die beiden entschließen sich bald ihre gemeinsame Reise fortzusetzen.

Mit dem Dialog der gleichzeitig den Slogan des Filmes darstellt:

-„*Vamos para onde?*“ –„*Longe.*“

-„*E onde é que isso fica?!* –„*Perto.*“

entlässt der Regisseur seine Protagonisten in eine ungewisse Zukunft.

3.2.3) Klassische Roadmovie Charakteristiken

3.2.3.1) Figuren und Figurenkonstellationen

Die beiden Protagonisten sind zwei Schiffsbrüchige, ausgesetzt in einer brutalen, gewalttätigen Welt²⁷⁸ die sich in der Anfangsszene auf einer Autobahnraststätte kennenlernen und sich auf eine gemeinsame Reise quer durch Portugal begeben. Von nun an sind die beiden unzertrennlich, auch wenn anfangs eine kühle Distanz zwischen ihnen herrscht. Die gemeinsam verbrachte Zeit und die, wenn auch unflüssig erbrachten Dialoge, erlauben eine Bewegung der beiden Charaktere aufeinander zu. Die beiden entwickeln auch eine gewisse Abhängigkeit voneinander. Dinis gibt Maria Halt, sowohl auf materieller, als auch auf emotionaler Ebene und Maria ermöglicht es Dinis seine Vergangenheit und seine sentimental Schwächen aufzuarbeiten.

Dinis

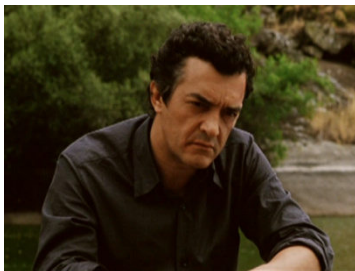


Abbildung 23: 98 Octanas
00:48:20

Dinis ist ein Mann mittleren Alters, welcher die junge Maria auf einer Autobahnraststätte erblickt und sie ohne viele Worte in seinem Wagen mitnimmt. Er entspricht einem Macho und wirkt desinteressiert und sehr gefühllos. Er hat Bindungsängste und lässt die Annäherungsversuche von Maria anfangs kühl abblitzen.

Doch Maria entdeckt, dass sich unter seiner harten Schale doch ein weicher Kern versteckt. Wie der Regisseur ihm aufgetragen hat, spielt Rogério Samora einen „cão batido e fugido“²⁷⁹, der weder Rückhalt noch Wurzeln hat und dies durch seine frigide Art zu kaschieren versucht. Wir erfahren, dass Dinis' Mutter bereits verstorben ist, als er noch ein kleiner Junge war und auch sein Vater lebt bereits nicht mehr. Dies lässt seine innere Zerrissenheit erklären. An jenem Tag, an dem seine Mutter von ihm ging, schenkte ihm sein Vater ein Rasiermesser. Dies hat er immer bei sich und es ist das einzige, das ihm von seiner Familie geblieben ist. Eventuell erhielt er es von seinem Vater auch als Symbol, von nun an ein Mann zu sein und sich um sich selbst kümmern zu müssen. Maria teilt in gewisser Weise sein Schicksal und schafft es mit ihrer kindlich-träumerischen Art schlussendlich doch zu ihm durchzudringen.

²⁷⁸ Vgl. Lopes; in: www.clapfilmes.pt/98octanas/notaintencoes.htm; zugegriffen am 2. Februar 2012.

²⁷⁹ Gomes, 2005: <http://www.clapfilmes.pt/98octanas/imprensaY.htm>; zugegriffen am 1. Februar 2013.

Seinen zwiespältigen Telefongesprächen ist zu entnehmen, dass der Protagonist in kriminelle Geschäfte verwickelt ist. Außerdem wird er verfolgt und von mafiös anmutenden Russen zusammengeschlagen. Als ihn Maria daraufhin tröstet erblickt sie eine große Narbe auf seinem Rücken. Jedoch wird ebenfalls nicht geklärt woher diese stammt. Auf jedenfall symbolisiert sie eine gewisse Vorgeschichte des Mannes. Dinis besitzt eine Waffe und gibt vor gewillt zu sein diese zu verwenden. Auch in seiner Beziehung zu Maria schwingt stets ein Hauch von rauem Verhalten mit. Zudem will er seine Identität erst nicht Preis geben. Seinen Namen verrät er erst nach 58 Minuten Erzählzeit (4 Tage erzählte Zeit).

Maria



Abbildung 24: 98 Octanas 00:44:03

Die Nachwuchsschauspielerin Carla Chambel spielt ein Mädchen um die zwanzig, welches sich auf der Flucht vor ihrer Vergangenheit befindet und so quer durch Portugal herumvagabundiert. Sie ist frech, aufbrausend und wie sie erzählt auch zu kleinen Gaunereien bereit. Dabei weiß sie ihren weiblichen Charme auszuspielen. Dieser findet bei Dinis zunächst nur wenig Anklang, doch auf gewisse Art und Weise ist er doch von ihr angetan und es steht nie zur Debatte, dass er sie nicht mehr mitnehmen will. Wir erfahren, dass sie in ihrer Kindheit von ihrem Vater missbraucht wurde, dass dieser später Tot im Fluss aufgefunden wurde und ihre Mutter sie verließ. Aufgewachsen ist Maria bei ihrer Großmutter, welche eine wichtige Bezugsperson für sie darstellt und der Nexus zu ihrer Vergangenheit ist. Gemeinsam mit Dinis überwindet sie sich schlussendlich doch ihre Großmutter zu besuchen. Dort verbringt sie ein paar wunderschöne Tage im Schoße ihrer Oma, jedoch bemerkt sie bald, dass es für sie wieder an der Zeit ist aufzubrechen. Mit ihrem neuen Seelenverwandten Dinis macht Maria sich auf in die Weite, sie verspricht jedoch ihrer Großmutter sie wieder zu besuchen.

Maria ist im Gegenteil zum realistisch-abgebrühten Dinis, sehr sensibel, verträumt und romantisch. Sie klammert sehr stark an Dinis und hat Verlustängste, welche in ihrer Vorgeschichte begründet sein könnten. Die kriminellen Verstrickungen ihres Begleiters scheinen sie nicht abzuschrecken, im Gegenteil, sie genießt das Abenteuer und die Freiheit.

Outlaw Liebespaar

Auch wenn der gemeinsame Aufbruch der beiden nicht wie in den meisten *Roadmovies* durch die Liebe zueinander motiviert ist, können Maria und Dinis durchaus als Liebespaar kategorisiert werden. Im Zuge der gemeinsamen Reise entwickeln die „Gesetzlosen“ immer mehr Zuneigung für einander und spätestens am Ende steht fest, „zwei für sich gegen den Rest der Welt.“²⁸⁰ Durch die gemeinsame Reise gelingt ihnen wie bei BONNIE UND CLYDE der Ausbruch aus dem alltäglichen Leben und die Flucht vor ihrer Vergangenheit.

Die zwei Protagonisten stellen zwar kein klassisches Gangsterpärchen dar, dennoch sind sie in kriminelle Handlungen verstrickt und können deshalb als *outlaws* bezeichnet werden.

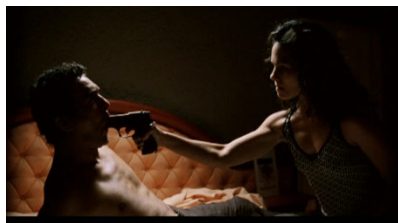


Abbildung 25: 98 Octanas 00:47:23

Sie sind auf der Flucht vor Dinis' Verfolgern und spielen mit der Gewalt – die Pistole ist ihr ständiger Begleiter. Als sich zwei (sehr stereotypische) Motorradfahrer darüber lächerlich machen, dass Dinis mit dem jungen Mädchen unterwegs ist, greift er zur Waffe und droht damit die beiden zu erschießen.

In einer anderen Szene, in welcher der Protagonist übrigens Maria auch zum ersten Mal körperlich näher kommt, legt er ihr grob seinen Arm um den Hals und zeigt ihr wie das schießen funktioniert. Als er später sagt, er möchte sterben, steckt ihm Maria die Pistole in den Mund und fordert ihn auf dies zu wiederholen.



Abbildung 26: 98 Octanas 00:33:36

Szenen im *low-key*, viele Schatten, obskure Wälder, Nachtszenen, *extreme close ups* und das Scheinwerferlicht der Verfolger im

Seitenpiegel – die *mise-en-scène* vieler Sequenzen trägt zur zwielichtigen Stimmung des Filmes bei.

²⁸⁰ Grob, 2006: S. 69.

3.2.3.2) Raum

Sowie der Titel des Filmes, positionieren auch der Vorspann und die Anfangsszene den Zuschauer auf der Straße, abseits von häuslichen Gegebenheiten.

Neben extradiegetischer Klaviermusik ist intradiegetisches Motorengeräusch zu hören und es wird ein *extreme close up* auf den halb vom Scheinwerferlicht ausgeleuchteten, schnell vorbeiziehenden Asphalt gezeigt.²⁸¹

Durch eine Art flüssige Schiebeblende wird das Bild des Asphalts von einer Wand verdrängt und von rechts nach links in einen Innenraum geschwenkt. Durch ein großes Fenster sieht man die draußen vorbeiziehenden Autos. So ist anzunehmen, dass wir uns auf einer Raststätte befinden. Es folgt ein harter Schnitt und danach ein *extreme close up* auf ein Waschbecken, die extradiegetische Musik verstummt, intradiegetisch ertönen Geräusche von fließendem Wasser und vorbeiziehenden Kraftfahrzeugen. Die Kamera schwenkt weiter, bis sie Gebrauchsgegenstände wie eine Uhr, einen Rasierpinsel, ein Rasiermesser, einen Stift und ein Feuerzeug aufnimmt. Eine ebenfalls im *extreme close up* aufgenommene Hand greift nach dem Rasiermesser und die Kamera folgt dieser bis zum dazugehörigen Gesicht. Schräg von hinten gefilmt setzt die beobachtende Kamera den Hauptdarsteller in Szene und führt ihn dem Publikum zum ersten Mal vor. Danach folgt ein Schnitt und wir blicken auf den Rücken einer sich die Haare machenden Frau – nun ist auch die zweite Protagonistin bekannt. Durch harte Schnitte wird zwischen der Damen- und der Herrentoilette gewechselt und wir sehen abwechselnd beide Charaktere bei ihrer Körperpflege - die junge Frau wird nun durch ihr Spiegelbild etwas genauer vorgeführt. Mit ihrem Lippenstift schreibt sie auf den Spiegel „AMOR a MAR“²⁸² und sie macht mit der Kamera ihres Mobiltelefones ein Bild von ihrem Spiegelbild, im Vordergrund der erwähnte Text.²⁸³ Währenddessen setzt auch die sanfte Filmusik im OFF wieder ein. So gelingt es dem Regisseur bereits nach wenigen Minuten das Publikum über den romantisch-verträumten Charakter der Protagonistin aufzuklären. Diese einleitende Szene präsentiert also erst einmal die beiden Hauptfiguren und situiert diese in ihrem sich durch den Film ziehenden Handlungsraum – das Leben auf der Durchreise, ein Leben *on the road*.

²⁸¹ Vgl. Lopes, 2006: 00:00:00 – 00:01:38.

²⁸² „a MAR“ könnte als Anagramm zu „AMOR“ gedeutet werden, und somit das Verb „lieben“ wiedergeben oder die Protagonistin beabsichtigt das eigentlich maskuline Wort „Meer“: „o MAR“ durch den weiblichen Artikel „a“ zu einem femininen Wort und somit zu einem neuen feministischen Konzept zu machen.

²⁸³ Vgl. Lopes, 2006: 00:01:38 – 00:06:12.

Das andere Portugal

Der Film präsentiert dem Zuschauer ein Portugal abseits der Hauptstadt Lissabon und den anderen bekannten Lokalitäten des Landes. 98 OCTANAS weist dadurch die Charakteristiken eines Dokumentarfilms auf und lässt die Handschrift von Fernando Lopes erkennen.²⁸⁴ Die Kamera begleitet die Protagonisten auf ihrer Reise quer durch das ländliche Portugal, welches weder der Städtereisende noch der Pauschaltourist für gewöhnlich zu Gesicht bekommen. Neben den Raststätten, Tankstellen und Hotels am Straßenrand, zeigt das Werk Felswände, Strände, Flüsse, Wälder und Viadukte. Für das Roadmovie typisch weitläufige Landschaften kommen nur dürftig vor. Portugal ist, eingeschlossen zwischen dem Atlantik und Spanien, eben ein kleines, enges Land – sowohl geographisch als vielleicht auch geistig. Doch mehr dazu noch später.

Die Protagonisten begegnen sich auf einer Raststätte in Algures, auf der Autobahn zwischen Lissabon und Porto.²⁸⁵ Dort lügt Dinis seinen Gesprächspartner am Telefon an und sagt er sei im Ausland. Daraufhin fragt er Maria: „Isto é o estrangeiro?“ und sie antwortet „Se quiser“.²⁸⁶ Dieser banalen Lüge ist so einiges zu entnehmen. Zwar schwindelt er erstrangig um in Ruhe gelassen zu werden, doch dahinter steckt mehr. Dinis drückt dadurch nämlich aus, dass er sich abseits des allseits bekannten Portugals, wie etwa Lissabon, Porto oder Coimbra befindet. Der Zuseher wird also gewissermaßen dazu eingeladen, mit den Protagonisten in ein „anderes Portugal“ aufzubrechen. Außerdem ist dieser Dialog bereits der erste Schritt dahin, dass sich

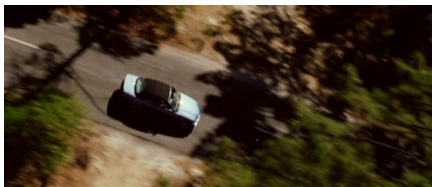


Abbildung 12: 98 Octanas 00: 12:01
Gesellschaft Reißaus zu nehmen.

die Protagonisten ihr eigenes Land innerhalb ihres Mutterlandes kreieren und sich dorthin zurückziehen werden, um von der konservativen, kapitalistischen

Von den weiten der in den amerikanischen Roadmovies vorkommenden *highways* ist in 98 OCTANAS nicht viel zu sehen. Doch das Genre konstituierende Element Straße ist durchaus im Film zugegen - nur werden dabei die nicht ganz so weitläufige portugiesische Autobahn, sowie Dorfstraßen und Landstraßen befahren.

²⁸⁴ “Sim, também é um filme sobre Portugal, aproveitando o que a viagem, física, real, tem para oferecer, paradouros de camionistas, áreas de service, hotéis na beira de Estrada, a Paixão de Cristo em desfile de auto-flagelações. Este filme, à sua maneira, é um documentário.”
(Gomes, 2005: www.clapfilmes.pt/98octanas/imprensaY.htm; zugegriffen am 1. Februar 2013)

²⁸⁵ Vgl. Lopes, 2006: Klappentext.

²⁸⁶ Ebd.: 00:11:07.

Nur einmal folgt ein *long shot* auf den fahrenden Wagen aus der Vogelsicht. Die dabei abgebildete Landschaft im Hintergrund ist jedoch nicht wirklich von Bedeutung. Das Fahrzeug wird von der Luft aus durch eine Kamerafahrt begleitet und durch Bäume hindurch erblickt. Auf diese Szene folgt eine weitere Kamerafahrt, die aus der Aufsicht über das Meer und den Strand filmt – jedoch auch nicht auf das weite Meer samt Horizont – im *close up* wird nur das Wasser allein eingefangen.²⁸⁷

Erst in der Schlusszene erscheint die Weite des Landes. Durch eine Kamerafahrt bewegen



wir uns auf einen Hügel, der eine Aussicht in die Ferne gewährt, jedoch versperrt immer noch ein Baum einen Teil der Sicht. Es ist gut möglich, dass diese Panoramaeinstellung hier

Abbildung 28: 98 Octanas 01:27:21 absichtlich zum ersten Mal gewählt wurde um Hand in Hand mit der psychischen Verfassung der Protagonisten einherzugehen. Durch den Besuch bei Marias Großmutter gelang ihnen die Konfrontation mit der Vergangenheit und somit auch ein Schritt in Richtung Freiheit. Wir sehen die weite Landschaft und hören dazu den erwähnten Dialog der Protagonisten, welcher informiert, dass kein definitives Ziel angesteuert wird:

– „*Vamos para onde?*“ – „*Longe.*“
– „*E onde é que isso fica?! —, Perto.*“

Danach wird langsam abgeblendet und die Detaileinstellung auf die Straße, welche bereits aus dem Vorspann bekannt ist, schließt den Film.

Nicht-Orte

Die Protagonisten frequentieren auf ihrer Reise viele sogenannte Nicht-Orte im Sinne von Marc Augé. Dies sind uniforme, seelenlose Plätze, welche weder Identität noch Kultur vermitteln. Da das „Liebespaar“ kein festes Domizil besitzt müssen sie ihren privaten Bedürfnissen im öffentlichen Raum nachgehen. Die Individuen halten an Raststätten, Hotels und Tankstellen um zu Essen, zu Schlafen und ihrer Körperpflege nachzugehen - mit dem einzigen Ziel, diese Durchgangsstationen, gerüstet für die Reise, bald wieder zu verlassen. Ebenso sind diese Stopps notwendig, um das Fahrzeug mit dem für die Weiterfahrt notwendigen Treibstoff, mit *98 octanas*, zu versorgen.

Das *setting* dieser öffentlichen Räume ist kühl, lieblos und homogen und besitzt keinerlei Hinweise darauf, dass sich die Protagonisten in Portugal befinden. Im Hintergrund sind stets Motorengeräusche zu vernehmen.

²⁸⁷ Vgl. Lopes, 2006: 00:11:46 – 00:12:35.

Orte

Im Gegenzug zu den oben genannten Nicht-Orten werden von den Protagonisten auch anthropologische Orte²⁸⁸ besucht. Diese besitzen Identität und Geschichte und evozieren das kollektive Gedächtnis der portugiesischen Nation.

So begeben sich die beiden Reisenden beispielsweise einmal in eine Bar, die komplett anders ist als die bisher besuchten, an der Autobahn gelegenen Gaststätten. Opernmusik ertönt aus dem Fernsehen, Heiligenbilder hängen an der Wand, die Stimmung ist wohlig²⁸⁹ – hier haben wir es also mit einem natürlich gewachsenen Ort zu tun.

Auch das kleine portugiesische Dorf in dem Maria aufwuchs stellt einen solchen anthropologischen Ort dar. Helles Licht durchflutet die staubigen Straßen und ein jedes der Häuser trägt in seiner Individualität zu diesem besonderen Dorfbild bei.

Das spartanisch aber liebevoll eingerichtete Haus der Großmutter ist der einzige tatsächlich private Raum im ganzen Film. Die Zeit dort wirkt wie Balsam für die Seele und lässt das Liebespaar voll Zuversicht in die Zukunft fahren.

Eine nennenswerte Szene ist der Moment, indem die Protagonisten das Haus der Großmutter

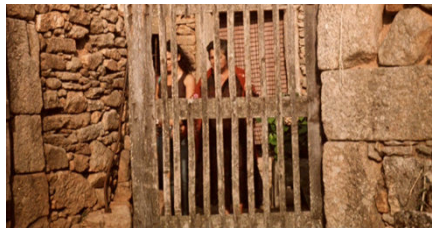


Abbildung 29: 98 Octanas 01:25:09

verlassen. Die alte Dame begleitet ihre Enkelin durch den Garten hinaus. Dies wird durch das wie Gefängnisgitter anmutende Haustor hindurch aufgenommen – ein Symbol für das Gefühl der Beklemmung und des Stillstandes an einem fixen Ort. Maria und Dinis müssen hinaus in die

Weite um Freiheit und Seelenfrieden zu finden.

In Bezug auf die privaten und öffentlichen Räume ist außerdem anzumerken, dass im Laufe des Filmes bemerkt werden kann, wie die sogenannten Außenräume hier teilweise die privaten Innenräume in der Form eines festen Zuhauses ersetzen. Portugal wird in diesem Sinne zum Heim der Protagonisten. Maria badet beispielsweise nackt in einem Fluss und besitzt somit das wohl schönste und romantischste Badezimmer des Landes. Auch im Cockpit des Wagens und am Straßenrand werden intime Gespräche geführt und die Notwendigkeiten des Alltags verrichtet.

²⁸⁸ Vgl. Augé, 1994.

²⁸⁹ Vgl. Lopes, 2006: 01:10:17.

Landeskundliche Elemente

Der Film spielt zwar ausschließlich in Portugal und nützt seine Landschaften als Hintergrund, dennoch hat es den Anschein, als würde es dem Regisseur nicht wirklich darum gehen mit seinem Werk tiefer unter die Oberfläche der Portugiesischen Nation vorzudringen.

Trotzdem werden ab und zu für Portugal typische Elemente in den Film eingebracht.

So berichtet z.B. ein Nachrichtensprecher im TV ausführlich von den wütenden Waldbränden und verwendet dabei lokale Angaben.

Tudo serviu para combater o incêndio. Começou ontem às quatro da tarde em Vale de Barris, em poucos minutos atingia uma vasta área do parque natural da Arrábida, bem perto de Palmela. Foram mobilizadas todas as corporações do distrito de Setúbal, perto de 250 bombeiros. Uma prioridade: evitar que as chamas atingissem habitações. Algumas estiveram em perigo toda a noite. Vivem com o inimigo dentro de casa e à porta de casa, porque, de facto, hoje em dia, ninguém, ninguém ou practicamente ninguém, limpa o mato e isso é uma ameaça terrível para os incêndios. A acelerar a propagação das chamas o forte vento que se fez sentir e o facto da zona ser de difícil acesso.²⁹⁰

Vielleicht soll dieser Bericht über die Waldbrände eine Metapher für das Innere von Dinis sein. Dieser ist im Badezimmer in Dampf und Zigarettenrauch gehüllt während er die Nachrichten hört. Auch er ist schwer zugänglich, seine Gefühle eingehüllt von einem dicken Gestrüpp – darum steht auch Dinis in Gefahr zu verbrennen.

An einer anderen Stelle erleben wir eine typisch portugiesische Prozession wie sie heutzutage in dieser Form nur mehr in ländlichen Gebieten anzutreffen ist. Die *mise-en-scène* dieser ist sehr unheimlich gestaltet. Es handelt sich um eine Nachtszene im *low key* mit sehr schwachem, extradiegetischem Licht. Schatten ziehen an einer Hauswand vorbei, wir erblicken in weiße Kutten gehüllte Personen, mit einer Dornenkrone am Kopf. Diese geiseln sich selbst und tragen Gegenstände wie Kreuzer und Leitern mit sich. Ein raschelndes Geräusch, welches von einer Person in einem Gefäß mit Steinen erzeugt wird, unterlegt das Schrittempo der Prozession.²⁹¹ Diese schaurige Szene soll eine Anspielung auf das erzkatholische Leben in den portugiesischen Dörfern sein.

Außerdem dient diese Prozession als Hintergrund für eine zwielichtige Übergabeszene, in welcher Dinis einen gefälschten Pass entgegennimmt und sich somit eine neue Identität beschafft.

²⁹⁰ Lopes, 2006: 00:20:09 – 00:21:07.

²⁹¹ Vgl. ebd.: 00:52:47 – 00:54:37.

3.2.3.3) Fortbewegungsmittel

Das Fortbewegungsmittel in 98 OCTANAS ist das metallischblaue BMW Cabriolet des Protagonisten Dinis. Die in Deutschland produzierte Premium Marke steht weltweit für Luxus, Eleganz und Geschwindigkeit. Dem Wagen zufolge handelt es sich bei seinem Lenker um einen zahlungskräftigen Mann – dass er mit seinen dunklen Machenschaften viel Geld anhäuft, erfahren wir später. Da in Portugal keine Fahrzeuge mit diesen Eigenschaften produziert werden, sei verziehen, dass die Auswahl des Wagens auf einen in Europa produzierten PKW mit hohem Wiedererkennungswert fiel. Der Film imitiert zwar an vielen Stellen die Stereotypen des US-amerikanischen Roadmovies – dennoch wäre es wahrscheinlich zu viel gewesen die Protagonisten das Land in einem *Ford Thunderbird* durchqueren zu lassen.

Das Fahrzeug ermöglicht eine Fortbewegung in hoher Geschwindigkeit und erlaubt dem Lenker eine flexible Wahl seines Reisezieles. Die Identitätssuche und die Flucht werden erst durch das Gefährt möglich.

Die Inszenierung des Fahrzeugs und dessen Fortbewegung erfolgt vor allem durch Kamerafahrten, welche das Öffnen aus der Vogelperspektive eingefangen werden. Es gibt auch Kamerafahrten, in denen die Kamera auf einem *camera car* positioniert wurde und vor dem zu filmenden Objekt herfährt um seine Vorwärtsbewegung frontal einzufangen. Dabei hört man die Protagonisten zwar sprechen, sieht die Umrisse ihrer Köpfe jedoch nur Schemenhaft hinter der Windschutzscheibe.

Auch horizontale sowie vertikale Schwenks werden eingesetzt um das Fahrzeug in Szene zu setzen. Dabei muss erwähnt werden, dass der BMW in seiner Gesamtheit nur sehr selten abgebildet wird. Meist sieht der Zuschauer nur einen Teil des Wagens.

Auch in 98 OCTANAS dient die Kamera als Erzähler, sie beobachtet das Geschehen, fängt es



Abbildung 30: 98 Octanas 00:50:39

ein und gibt die Narration somit an den Zuseher weiter. Die Kamera fällt in ihrer beobachtenden Rolle z.B. besonders auf, als die Abfahrt des Wagens aus der Vogelperspektive durch ein Loch in einem Baum hindurch eingefangen wird.

Hauptsächlich werden die beiden Protagonisten und ihre Dialoge jedoch mit statischer Kamera durch die Windschutzscheibe hindurch gefilmt. Da nicht selten bei Nacht gefahren wird, wird das Wageninnere und die Umgebung dabei im *low key* gehalten und lediglich die

Gesichter der beiden Reisenden leicht ausgeleuchtet. Zeitweise werden die Aufnahmen auch vom Rücksitz aus gemacht. Dabei bekommt man die Hinterköpfe der beiden oder das Profil eines der Charaktere im *close up* zu sehen.

Außerdem wird die Fortbewegung an manchen Stellen auf surreale Art und Weise inszeniert. Diese Reiseinstellungen wurden höchstwahrscheinlich im Studio aufgezeichnet und dienen vor allem dazu, das Innere der Figuren nach außen zu kehren.

So sehen wir in einer Szene eine seitlich von hinten gefilmte Großaufnahme auf die

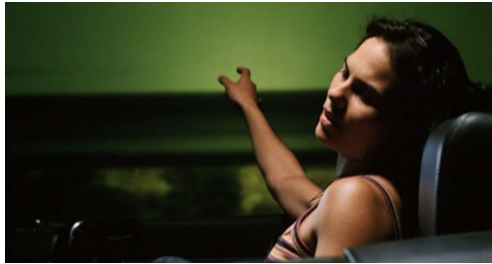


Abbildung 31: 98 Octanas 00:41:57

verträumte Maria. Ihre Lippen bewegen sich zwar, doch nur die extradiegetische Musik ist zu hören. Im Hintergrund zieht die Landschaft vorbei - diese ist jedoch sehr unscharf und erstrahlt in einem sanft

grünen Ton. Maria streckt die Hand in den Fahrtwind und fühlt die Freiheit der Straße, mit diesem Mann an ihrer Seite.²⁹²

Das Fahrzeug übernimmt auch die Funktion eines intimen, privaten Innenraumes der Sicherheit vermittelt. Solange sich der BMW in Bewegung befindet kommt es zu keinen Komplikationen und auch die Verfolger können dem Pärchen nichts anhaben. Kommt es jedoch zum Stillstand, droht Gefahr. So wird Dinis am parkenden Wagen vor dem Hotel zusammengeschlagen. Der Wagen dient den beiden auch als Schlafplatz – Maria erwacht am dritten Tag der Reise auf der Rückbank des vor einer Felswand parkenden Wagens.²⁹³

Der PKW ist fast immer im Bild, auch wenn die Reisenden gerade am Wegrand halten, sich auf einem Parkplatz oder in einer Raststätte befinden. Zweifelsohne kann das BMW Cabriolet als dritter Protagonist betrachtet werden.

Bis auf eine einzige Ausnahme sitzt immer Dinis hinter dem Steuer und bestimmt somit die Reise. Zum einen ist er der Besitzer des Wagens, zum anderen wird dadurch auch seinem männlichen Charakter Ausdruck verliehen. Es sind nun mal nicht die Frauen die auf dieser Welt hinter dem Steuer sitzen. Als Dinis Maria endlich seinen Namen verraten hat und er ihr somit sichtlich vertraut, überlässt er ihr kurz das Lenkrad. Dennoch gibt er ihr Hinweise, wie

²⁹² Vgl. Lopes, 2006; 00:41:55 – 00:42:09.

²⁹³ Vgl. ebd.: 00:38:12.

sie richtig zu fahren hat, um das Fahrgefühl der Freiheit verspüren zu können.²⁹⁴ Er ist also ihr Meister in Bezug auf das Erreichen des Freiheitsgefühles. Die feminine Stimme Marias beeinflusst Dinis jedoch indirekt. Gewissermaßen ist er der Lenker und sie der Motor der Reise.

Die folgende Frage von Dinis veranschaulicht dieses Thema. Er will wissen, wer denn nun eigentlich mit wem unterwegs ist.

„Sou eu que venho contigo? Ou és tu que vens comigo?“²⁹⁵

Oberflächlich ist klar, dass Maria auf Dinis angewiesen ist – denn er hat das Auto. Andererseits hält Maria die Zügel der inneren Reise der Protagonisten in der Hand. Aus der oben erwähnten Frage geht hervor, dass sich Dinis dessen bewusst ist.

3.2.3.4) Reisemotiv

In die äußere Reise quer durch Portugal eingewoben, ist die innere Reise der Protagonisten. Diese wird motiviert von der Suche der eigenen Identität, aber auch von der Flucht, von Rebellion und von der Bewegung der beiden Charaktere aufeinander zu.

Suche

Ein wichtiges Reisemotiv des Filmes ist die Identitätsfindung.

Die Suche nach den kollektiven Wurzeln der Portugiesen wird thematisiert. Eine Antwort darauf erwarten sich die Protagonisten vom Meer. Der erste Zwischenstopp nach ihrem gemeinsamen Aufbruch von der Autobahnraststätte erfolgt am Meer, ein kompletter Gegensatz zum lauten, menschenüberfluteten Nicht-Ort. Das weite Meer spiegelt die Wurzeln der portugiesischen Seefahrertradition und ist zweifelsohne ein Symbol der Freiheit und des Aufbruchs. Maria erklärt „O mar. A minha avó queria ver o mar comigo. Queria tanto.“ Daraufhin antwortet Dinis „O mar é bom. Não tem pessoas“. Maria erwidert „Tem. Tem sereias.“²⁹⁶ In diesem Dialog treten die Sehnsucht und die Hoffnung, welche die beiden in das Meer setzten, zum Vorschein. Marias feste Wurzeln liegen bei der Großmutter, sie würde diese gerne mit den kulturellen und geschichtlichen Wurzeln Portugals in Verbindung

²⁹⁴ “Quando sentires os pneus a tocarem na areia, vira o volante para o lado oposto. Abre os olhos. Repõe o carro no meio da estrada. Calcula a distância até a próxima curva. Volta a fechar os olhos. Tens que sentir quando deves fazer a curva. Quando estiveres no meio da curva, abranda. Abranda um pouco. E depois acelera, acelera a fundo, a fundo.” (Lopes, 2006: 01:00:29 – 01:01:05)

²⁹⁵ Ebd.: 01:08:17 – 01:08:19.

²⁹⁶ Ebd.: 00:11:54 – 00:12:04.

bringen. Außerdem ist es für die kindliche Maria ein Ort der die Flucht in die Fantasie zulässt. Für Dinis hingegen symbolisiert das Meer Freiheit, abseits der globalisierten und korrupten Gesellschaft.

Zudem wird die Identitätssuche in einem weiteren Dialog direkt thematisiert:

Maria erzählt Dinis von ihrem ersten Liebhaber, den sie beklaut. Darauf entgegnet er „Quando são as outras a abrir as pernas, são umas putas. Quando são elas a abri-las, estão à procura da sua identidade.“²⁹⁷

Maria ist auf der Suche nach Liebe und festem Halt. Sie hat zwar im Gegensatz zu Dinis feste Wurzeln bei ihrer Großmutter, doch wird sie dort auch mit einem weniger schönen Teil ihrer Vergangenheit konfrontiert und es scheint als gäbe es keinen Weg mehr dorthin zurück. Sie muss sich, auch wenn sie ein gutes Verhältnis zu ihrer *avó* hat und diesem nachtrauert, von der Vergangenheit freimachen. Dennoch fasst das Paar den Entschluss, die Großmutter zu besuchen und sich somit dem Geschehenen zu stellen. Als sie kurz vor dem Ziel sind, erklärt Maria, dass sie Angst davor hat nach Hause zu kehren und sie befürchtet herauszufinden, dass es sich dabei gar nicht mehr um ihr zu Hause handelt. Doch die Begegnung mit der warmherzigen Großmutter verläuft positiv. Der Besuch war notwendig um sich von den Altlasten zu befreien, um somit mit noch mehr Leichtigkeit in eine gemeinsame Zukunft blicken (bzw. fahren) zu können.

Von Marias *avó* erfahren wir, dass ihre Enkelin immer schon Sehnsucht nach der Ferne hatte: „Ela costumava dizer: É tudo tão longe, é tão longe...um dia tenho que lá ir.“²⁹⁸

Neben dem Meer steht Marias Großmutter als Sinnbild für das echte, ursprüngliche portugiesische Mutterland. Sie heißt Dona Pilar, ein traditionell portugiesischer Name und lebt in einem heute vom Aussterben bedrohten kleinen Dorf in der Peripherie. Marias Ausbruch macht klar, dass kein Weg mehr zurück besteht. Die Globalisierung hat auch in Portugal Einzug gehalten und das ländliche Leben bietet keine Zukunft für junge Menschen. Dona Pilar wird als weise, mütterliche, gottähnlich anmutende Erscheinung in Szene gesetzt. Ihr Steinhaus erstrahlt in hellem, intradiegetischem Sonnenlicht, welches durch die Fenster eintritt und die Räume mit wohliger Wärme durchflutet. Als wir die Großmutter zum ersten Mal zu Gesicht bekommen fällt ein heller Lichtstrahl auf sie.

²⁹⁷ Lopes, 2006: 00:31:44 – 00:31:53.

²⁹⁸ ebd.: 01:12:06 – 00:12:15.



Abbildung 32: 98 Octanas 01:12:03

Die Suche nach der eigenen persönlichen und kollektiven Identität gipfelt also im Besuch bei der Großmutter. Nicht nur Maria gelingt es so sich ihrer Vergangenheit zu stellen, sondern auch Dinis hat die Möglichkeit, seine Begleiterin

besser kennen zu lernen, sich mehr auf sie einzulassen und somit auch zu seinen eigenen Wurzeln zu finden. Nicht nur durch die Gespräche mit der betagten Dame, sondern auch durch das Betrachten von alten Fotos und einem Friedhofsbesuch taucht er in die Vergangenheit Marias ein und reflektiert somit auch über seine Eigene.

Flucht

Ein weiterer wichtiger Motor für die Reise ist das Motiv der Flucht. Zum einen die Flucht vor den mysteriösen Verfolgern, zum anderen aber die innere Flucht vor sich selbst. Dinis ist ein rastloser Charakter, der Angst hat Bindungen einzugehen und weder Wurzeln noch Rückhalt besitzt. Um nicht damit konfrontiert zu werden bevorzugt er sich ohne festes Ziel herumtreiben zu lassen.

Maria flüchtet vor ihrer Vergangenheit. Doch gelingt es ihr durch die Reise nur sich räumlich davon zu trennen. In ihren Worten ist stets die Sehnsucht nach ihrer Großmutter zu vernehmen und ihre weniger schöne Kindheit mit ihren Eltern verfolgt sie überall hin.

Rebellion

Das Motiv der Rebellion ist ein weiterer Antrieb für die Reise. Die Protagonisten entscheiden sich für ein nomadenhaftes Leben. Durch diesen alternativen Lebensstil, welcher ihnen das Gefühl von Freiheit vermittelt, gelingt ihnen der Ausbruch aus der konservativen Gesellschaft. Sie gehen auch keinen gewöhnlichen Berufen nach. Dinis verdient seine Brötchen mit zwiespältigen Geschäften und auch Maria hat keine feste Anstellung.

Ziel der Reise

Die räumliche Reise der beiden Protagonisten verfolgt kein festes Ziel. Sie reisen quer durch Portugal und halten wo es ihnen gerade gefällt bzw. wo es zwingend notwendig ist.²⁹⁹ Sie lassen sich impulsiv treiben. Deren Planlosigkeit kommt z.B. in folgendem Dialog zum Ausdruck. Als die beiden am zweiten Tag Anhalten fragt Maria den Lenker „Vamos dormir aqui?“; daraufhin dieser „Quieres ir para onde?“; sie antwortet „Para um sítio onde não haja cartões, nem homens.“³⁰⁰.

Das einzige tatsächlich fixe Ziel das in 98 OCTANAS angesteuert wird ist das Haus von Marias Großmutter. Dinis stimmt zu seine Begleiterin dorthin zu bringen, doch es dauert noch einige Zeit bis sie dort tatsächlich ankommen. Am Weg dorthin stellt sich heraus, dass Maria einen Rückzieher macht und ihrem „Chauffeur“ nicht mehr verraten will, wo sich das Dorf befindet. Daraufhin wird er wütend und zweifelt bereits an der Existenz diese sagenumwobenen Großmutter.

Generell dürfte die Durchquerung von Portugal maximal einige Stunden dauern, doch unsere Protagonisten befinden sich mehrere Tage auf der Reise. Das heißt sie fahren über Umwege kreuz und quer durch das Land.³⁰¹

Ein weiteres festes Ziel der Reise ist zusammenzubleiben und gemeinsam am Gefühl der Freiheit festzuhalten. In einem Dialog wünscht sich Maria „Que ficamos assim, a olhar para o mar.“; der realistisch, kühle Dinis entgegnet „Isto não é o mar.“; doch Maria klärt ihn auf „É. Se quisermos, é.“³⁰² Das Meer als Metapher für Freiheit kann laut Maria überall sein. Wenn die beiden nur zusammenbleiben können sie alles schaffen. Maria verlangt zwar nicht nach einem häuslichen Leben mit Dinis, doch wünscht sie sich ein Leben an seiner Seite. Sie kreieren sich ein Miniuniversum, indem die beiden, abgespaltet vom Rest der Welt, durch das Land ziehen.

²⁹⁹ Z.B.: zum Schlafen, zum Essen, zur Körperpflege,...

³⁰⁰ Lopes, 2006: 00:29:42 – 00:29:48.

³⁰¹ Zu kritisieren ist, dass Maria eine so große Sache um die Rückkehr zu ihrer Großmutter macht. Sie verlässt Portugal nicht, ist also rein geographisch gesehen nie richtig weit von ihrem „Elternhaus“ entfernt. Angelehnt an das amerikanische Roadmovie, indem eine Distanz von der Ost- zur Westküste tatsächlich eine große Entfernung darstellt, möchte der Regisseur dieses Element auch in seinem Roadmovie-Versuch einbringen. Doch die Tatsache, dass es sich bei Portugal um ein kleines Land handelt, lässt diesen Plan nicht richtig aufgehen.

³⁰² Lopes, 2006: 00:57:51 – 00:57:58.

Dazu Prado Coelho: “[...] os protagonistas, cercados por uma espécie de ameaça, criem progressivamente o seu universo próprio, contra-universo em oposição ao universo social comum.”³⁰³

Das Ende bleibt offen. Nachdem die Protagonisten bei der Großmutter ihren Antworten ein Stück näher gekommen sind, führen sie ihre gemeinsame Reise fort. Wohin sie diese leitet bleibt jedoch unklar.

Bewegung der Reisenden auf einander zu

Noch bevor die beiden miteinander ins Gespräch kommen, fällt das junge Mädchen dem Mann auf und er beschreibt sie seinem Gesprächspartner am Telefon: „Diz-lhes que estou numa auto-estrada, a olhar para uma miúda que me quer engatar. Deve ter para aí uns 25 anos. Não, 22, 21. Deve ter 18.”³⁰⁴

Am Parkplatz vor der Raststätte spricht Maria den Mann an und bittet ihn sie mitzunehmen: „Vou para o mesmo sítio.”³⁰⁵ Scheinbar wortlos steigt Maria zu dem Fremden in den Wagen. Von nun an beginnt auch die Reise der beiden auf einander zu. Sie philosophieren, sprechen über Gott, erzählen sich von ihrer Vergangenheit. Dabei ist vor allem Maria diejenige, die auf Dinis zugeht, doch er bleibt zunächst distanziert und undurchdringlich. Beispielsweise beschwert er sich als Maria die Barriere zwischen *tu* und *você* aufbricht. Die erste Nacht verbringen die beiden in getrennten Schlafzimmern, doch bereits beim Frühstück taut Dinis ein wenig auf, als er sich auf das kindische Telefonspiel Marias einlässt. Mit einem Messer am Ohr beantwortet er ihren fiktiven Anruf „Está sim? Asilo para miúdas fugidas da casa dos pais. Faz favor de dizer.”³⁰⁶ Nach diesem Gespräch verrät die junge Frau auch ihren Namen - Maria. Auf der Weiterfahrt entdecken die Reisenden eine Gemeinsamkeit – sie hatten beide einen Hund namens Rex. Auf Marias Berührungen reagiert der Mann jedoch abweisend. Als Maria nach der zweiten Nacht im Fahrzeug erwacht und Dinis nicht zugegen ist, bekommt sie Panik und ruft nach ihm. Er taucht auf und die beiden fallen sich in die Arme. Zum ersten Mal zeigt der Protagonist, dass ihm seine Begleiterin doch wichtig ist. Von nun an bewegen sie sich immer näher auf einander zu und auch sanfte Berührungen sind keine Seltenheit mehr.

³⁰³ Prado Coelho, 2006: www.clapfilmes.pt/98octanas/imprensaY.htm; zugegriffen am 1. Februar 2013.

³⁰⁴ Lopes, 2006: 00:09:28 – 00:09:44.

³⁰⁵ Ebd.: 00:11:29

³⁰⁶ Ebd.: 00:23:13 – 00:23:18.

Maria akzeptiert die kriminellen Machenschaften des Mannes, er kümmert sich um die finanziellen Angelegenheiten und sie hilft ihm auf emotionaler Ebene. Jedoch verneint Dinis immer noch, dass Maria seine Freundin ist. „Não é a minha namorada. É uma miúda a quem die boleia.“³⁰⁷ Doch es steht fest, dass die beiden von nun an zusammengehören. Nach 58 Minuten und 32 Sekunden Erzählzeit verrät Dinis schließlich seinen (königlichen) Namen. Er vertraut Maria also und überlässt ihr in der Folge auch das Steuer. Zudem begleitet er die Frau, sowohl physisch als auch emotional zu ihrer Großmutter. Genauer gesagt wird diese Konfrontation mit der Vergangenheit durch ihn erst möglich. Gestärkt von der Liebe an diesem wohligen Ort, brechen die beiden gemeinsam auf und setzen ihre Reise Seite an Seite fort.

3.2.3.5) Sozialkritik

Oberflächlich betrachtet ist 98 OCTANAS ein Film mit nur wenig Platz für soziale Kritik.

Betrachtet man das Werk jedoch genauer, ist Kritik an der politischen Vergangenheit des Landes und der damit einhergehenden geistigen Verschlossenheit des portugiesischen Volkes zu entdecken.

Die Zeit des autoritären *Estado Novo* von 1933 bis 1974 war geprägt von der Abgeschlossenheit des Landes am Rande Europas und vom geistigen Stillstand, herbeigeführt nicht zuletzt durch die Zensur. Der Diktator Salazar selbst soll einmal gesagt haben: „Politicamente só existe o que o público sabe que existe [...]“³⁰⁸

Auch der Ratschlag der *Direcção dos Serviços de Censura* verrät so einiges über die vom Staat kontrollierte Verschlossenheit der Bürger zu jener Zeit:

Parece desejável que as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portuguesas.³⁰⁹

Der Regisseur Fernando Lopes insistiert darauf, dass 98 OCTANAS ein Film „todo em movimento, e tudo em acção“³¹⁰ ist. Von den insgesamt 98 Filmminuten befinden sich die Protagonisten etwa 19 Minuten und 26 Sekunden in Bewegung mit dem Fahrzeug. Durch die

³⁰⁷ Lopes, 2006: 00:55:43.

³⁰⁸ Almeida Rodrigues, 1980: S. 76.

³⁰⁹ Ebd.: 72.

³¹⁰ De Carvalho, 2005: www.clapfilmes.pt/98octanas/imprensaY.htm; zugegriffen am 1. Februar 2013.

im Film implizierte Geschwindigkeit und Fahrtbewegung wird versucht dem Stillstand während der Diktatur entgegenzuwirken und sich davon zu distanzieren. Dies gelingt zwar teilweise aus stilistischer Sicht, nicht jedoch auf Seiten der Narration.

Die beiden Protagonisten durchreisen enge, begrenzte Landschaften. Die unendlichen Weiten der Landschaft und der *highways*, welche für gewöhnlich Freiheit symbolisieren, kommen im Film nur mangelhaft vor. Die beiden Charaktere werden größtenteils im Cockpit sitzend inszeniert und die Windschutzscheibe bildet dabei den Rahmen des Bildes im Bild.

Solche Raumsituationen stehen oft für den seelischen Zustand der Figuren:

Um den Eindruck einer Begrenztheit des Denkens zu zeigen, werden Figuren in enge Kammern gesetzt; wenn sie sich öffnen, wird der Blick in die Weite gerichtet [...] Türen, Fensterrahmen und Gardinen, durch Schatten werfende Stores und Jalousien käfigartig wirkende Räume präsentiert, die das seelische Eingesperrtsein ihrer Bewohner symbolisieren.³¹¹



So klein wie das Cockpit des BMW's, der zu einem wichtigen privaten Innenraum des Paares wird, war auch der Horizont Portugals während der Diktatur und auch noch nach der Nelkenrevolution. Erst mit dem Eintritt in die EU begannen die

Abbildung 33: 98 Octanas 00:27:03

Portugiesen wieder über den Rand ihrer Landesgrenzen hinaus zu denken. Der Weitblick der einstigen Seefahrernation scheint jedoch verloren gegangen zu sein und das kleine Land in der Peripherie Europas hat heute noch Probleme sich im Rest der Welt zu etablieren.

Will der Film damit eine Metapher erzeugen? Die bereits erwähnte Kreation ihres eigenen Miniuniversums, welches außerhalb des Cockpits bzw. spätestens außerhalb der portugiesischen Landesgrenzen endet, demonstriert die Begrenztheit des Horizontes und der Gedanken des portugiesischen Volkes. Tatsächlich fehlt es auch den Dialogen und Handlungen der Protagonisten an Qualität.

Maria wirft in einer Szene Dinis' Waffe in den See und setzt damit das Zeichen, dass sie sich von der kriminellen Vergangenheit ihres Partners abwenden will. Aus demselben Grund entledigt sie sich auch seines Handys³¹². Daraufhin ruft er empört: „Estúpida. E agora como é

³¹¹ Hickethier, 2007: S. 70.

³¹² Hier handelt es sich bestimmt auch um eine Anspielung auf Captain America, der seine Armbanduhr wegwerft oder auf Louise welche sich ihres Lippenstiftes und ihrer Uhr entledigt. Diese Gesten, sowie auch der Wegwurf des Handys durch Maria sind eine Metapher für Freiheit, Unabhängigkeit und den Ausbruch aus der modernen Gesellschaft.

que eu falo com o resto do mundo?"; und sie erwidert mit bestimmtem Tonfall: „Nos somos o resto do mundo.“³¹³

3.2.3.6) Musik

Die Filmmusik, welche wiederholt extradiegetisch im Film vorkommt und das „Gezeigte mit emotionalen Qualitäten“³¹⁴ versieht, ertönt in sanft - traurigen Pianoklängen, welche von einem Kontrabass und einem Schlagzeug unterlegt werden. Diese dienen vor allem dazu, den seelischen Zustand der Figuren widerzuspiegeln.

Aber auch auf der intradiegetischen Ebene kommt Musik im Film vor:³¹⁵

Der BOLERO SABOR A MÍ, geschrieben vom Mexikaner Alvaro Carrillo, ertönt im Autoradio in der Version des *Trío Los Panchos*, als die Protagonisten gerade einen Tunnel durchqueren. In dieser Szene öffnet sich Dinis und gesteht Maria seine Liebe zu dieser Musikrichtung. Der Text des Liedes hat zudem die Funktion, die Gefühle der beiden zueinander nach außen zu kehren. Die beiden werfen sich verliebte Blicke zu und es hat den Anschein, als würden sie sich gemeinsam in der Musik und der Fahrtgeschwindigkeit auflösen.

Als Maria in einer anderen Szene mit ihrer Großmutter über deren frühere Männergeschichten spricht, stimmt diese das Lied HASTA SIEMPRE an. Auch hierbei handelt es sich um einen Bolero, der vom Argentinier Mario Clavell komponiert wurde. Der von der Großmutter mit portugiesischem Akzent auf Spanisch gesungene Text ist sehr symbolgeladen. Er spielt auf ihre eigene verflossene Liebe an, wahrscheinlich auch auf die Beziehung zwischen Maria und Dinis, doch hauptsächlich auf die Verbindung zwischen Maria und ihrer *avó*. Auch wenn sie räumlich voneinander getrennt sind werden sie immer in Verbindung miteinander stehen. Es wird bereits angedeutet, dass Maria das Haus bald wieder verlassen wird.

Das dritte im ON vorkommende Lied ertönt aus dem TV, als gerade eine Tanzshow läuft. Es handelt sich dabei um den brasilianischen Samba CANTA, CANTA MINHA GENTE, von Martinho da Vila. Die Großmutter und ihre Enkelin tanzen dabei vergnügt, Dinis sitzt nahezu emotionslos auf dem Sofa. Das fröhliche Lied unterstreicht die Loslösung der Protagonistin

³¹³ Lopes, 2006: 00:59:18 – 00:59:24.

³¹⁴ Hickethier, 2007⁴: S. 94.

³¹⁵ Siehe Liedtexte im Anhang.

von ihren Alltagsproblemen, sie ist einfach nur glücklich und genießt es mit ihrer Großmutter (wie früher) zu tanzen.

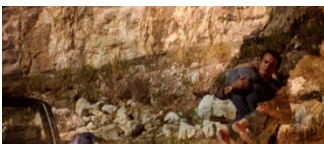
In Bezug auf die intradiegetische Filmmusik ist verwunderlich, dass kein einziges portugiesisches Lied verwendet wurde. Ein schöner *fado* hätte wahrscheinlich dieselben inhaltlichen Funktionen erfüllt wie die beiden Boleros und dabei auch noch die portugiesische Kultur eingebracht. Doch vielleicht wählte der Regisseur diese ausschließlich aus Lateinamerika stammenden Lieder um Kritik an der eigenen Tradition zu üben. Die fröhliche Musik stammt aus der Ex-Kolonie Brasilien, welche es im Gegenzug zu Portugal geschafft hat, sich kulturell weiter zu entwickeln. Ähnlich ist es auch mit den Boleros. Das Gefühl nach Sehnsucht und Liebe wird nicht einmal in der eigenen Muttersprache wiedergegeben.

3.2.3.7) Besonderheiten der Inszenierung

Die im Zentrum des Filmes stehende Inszenierung der Fortbewegung wurde bereits unter dem Kapitel Fortbewegungsmittel genauer erläutert.

Außerdem nennenswert, sind die Überblenden mit denen der Film an manchen Stellen des Filmes „Bindeglieder zwischen räumlich oder zeitlich auseinanderliegenden Einstellungen und Sequenzen“³¹⁶ impliziert:

- Lopes, 2006: 00:39:20: Dinis hält Maria über die Schultern getragen, das Bild verblasst während die Kamera weiter nach links schwenkt und den Hintergrund der Felswand einfängt. Hierbei soll kein Zeitsprung angedeutet werden.



- Lopes, 2006: 00:52:33: Wir sehen ein *extreme close up* auf Marias Hand in der sie eine Locke von sich hält. Sie streckt die Hand in den Wind hinaus und es folgt eine Überblende auf den im Abendrot erstrahlenden Himmel. Auch hier gibt es keine zeitliche Distanz, die durch die Blende überwunden wird. Die Blende hat die Absicht das Freiheitsgefühl zu verstärken.



³¹⁶ Steinmetz, 2005: S. 16.

- Lopes, 2006: 01:26:48: Das Bild der sich verabschiedenden Großmutter verschwimmt



mit dem Bild einer neu aufblühenden Landschaft. Hier wird sowohl zeitliche, als auch räumliche Trennung angedeutet.

- Lopes, 2006: 00:44:117: Wir sehen wie das Bild Marias im Wagen immer mehr verblasst. Darauf folgt ein harter Schnitt und wir befinden uns bereits vor dem Hotel.



Außerdem ist anzumerken, dass oft nach einem harten Schnitt eine Detailaufnahme auf ein Objekt - z.B. einen Kirchturm³¹⁷ - folgt und danach kommt ein vertikaler Schwenk von oben nach unten dem Objekt entlang, bis der Zuseher schlussendlich in der neuen Szene situiert ist.

Nachtszenen werden im *low key* präsentiert, oft ist nur ein Teil oder die Gesichter der Protagonisten ausgeleuchtet. Diese nicht selten vorkommenden dunkel gehaltenen Szenen können als Spiegelbild des seelischen Zustands und der Verklemmtheit der Charaktere verstanden werden.

Im Film wird einzig und allein in der portugiesischen Sprache Portugals kommuniziert. Lediglich in den zwei genannten Boleros kommt Spanisch vor und der Samba erklingt in der brasilianischen Varietät des Portugiesischen. Ursprünglich wurde ein Drehbuch auf *portunhol* geschrieben, da vorerst geplant war die Rolle der Maria mit einer spanischen Schauspielerin zu besetzen.

Obwohl 98 OCTANAS in chronologischer Reihenfolge verläuft lassen die abgehackten, staccato-artigen Dialoge der Protagonisten den Film etwas fragmentarisch erscheinen.

³¹⁷ Vgl. Lopes, 2006: 01:14:32.

4.) Conclusio

Die Fortbewegung ist ein zentrales Element der beiden untersuchten Reisefilme.

Die Analyseergebnisse von **THE STONERAFT** zeigen, dass der Film die wichtigsten Charakteristiken eines klassischen Roadmovies besitzt. Die Protagonisten reisen in einer Gruppe und werden durch ihre Erlebnisse sowie durch ihr späteres Nomadentum zu gesellschaftlichen Außenseiter. Eine Weiterentwicklung der Charaktere im Zuge der Reise ist deutlich erkennbar. In ihren wenn auch klapprigen und nicht besonders schnellen Gefährten bereisen sie die gesamte iberische Halbinsel, machen sich dabei somit auf die Suche nach der persönlichen und kollektiven iberischen Identität und befreien sich aus dem Alltag des bisherigen Lebens. Dem übergeordnet ist die schwimmende Halbinsel als ein überdimensionales Schiff zu verstehen, welches sich mitsamt seiner iberischen Völker auf eine fantastische Reise begibt. Das Motiv der Reise(n) in **THE STONERAFT** ist die Identitätsfindung sowie die Flucht vor den Behörden zum einen, vor dem europäischen Kontinent zum anderen. Das Werk beinhaltet wesentliche soziale und politische Kritik an der Beeinflussung der iberischen Länder durch Europa. Die kulturelle Eigenständigkeit der beiden südeuropäischen Länder kann nur gewahrt und intensiviert werden, indem sie sich von Europa entfernen.

Sluizers Werk kann definitiv dem europäischen Roadmovie Genre zugerechnet werden, denn im Zentrum der Reise steht die *quest* und die Introspektion der Charaktere. Wie Laderman als Charakteristikum für das kontinentale Roadmovie angibt, begibt sich auch in dieser Produktion ein ganzes Kollektiv auf die Reise. Die Reisegruppe überschreitet *frontiers* zwischen den einzelnen iberischen Ländern und lernt dadurch die verschiedenen Kulturen ihres Heimatlandes kennen. Wie für das europäische Roadmovie üblich, werden die nationale Identität, Politik und Kultur fokussiert. Anders als in den genrekonstituierenden US-amerikanischen Roadmovies steht hier nicht die Inszenierung des Fahrzeugs, des *high speeds* und der Fortbewegung im Vordergrund. Gereist wird auf gemütliche Art und Weise erst in einem klapprigen *oldtimer*, danach in einem nicht weniger alten Pferdegespann. Auch die in Szene Setzung dieser Gefährte erfolgt nicht durch aufwändige Kamerafahrten und Montage. Im Gegenteil, es wird viel mit statischer Kamera und Schwenks gearbeitet und ruhige Bilder der fahrenden Objekte werden eingefangen.

Auch **98 OCTANAS** beinhaltet für das Roadmovie typische Elemente. Hier begibt sich ein Liebespaar auf die mehr oder weniger ziellose Reise quer durch die portugiesische Peripherie und fängt das Land abseits der bekannten kulturellen und wirtschaftlichen Hochburgen ein. Frequentierte werden neben ruralen Gebieten vor allem Durchgangsorte wie Raststätten, Hotels und Tankstellen. Lopes' Roadmovie-Versuch imitiert die Stereotypen des US-amerikanischen Roadmovies. Das Fortbewegungsmittel soll den Ausbruch aus gesellschaftlichen Strukturen ermöglichen, es symbolisiert die Geschwindigkeit in der sich die Protagonisten auflösen wollen. Durch die ständige Fortbewegung erhoffen die Figuren Freiheit und Glück zu finden. Das Motiv der Reise ist die Suche nach persönlichen Wurzeln und Identität, sowie die Flucht vor der eigenen Vergangenheit und den mysteriösen Verfolgern. Weiters spielt auf innerer Ebene auch die Bewegung der Reisenden aufeinander zu eine bedeutende Rolle.

Der Film arbeitet zwar mit Kamerafahrten und lässt für das Roadmovie klassisch stilistische Elemente einfließen, jedoch gelingt es nicht die Weiten der durchreisten Landschaft und die Fortbewegungsgeschwindigkeit in Szene zu setzen. Dazu fehlt es an Totalen und Panoramaeinstellungen, größtenteils wird nur ein Teil des fahrenden BMW's durch Nahaufnahmen und *close ups* inszeniert. Hauptsächlich werden die beiden Passagiere jedoch durch den Rahmen der Windschutzscheibe hindurch gefilmt. Dies ist zwar ein klassisches Charakteristikum des Roadmovies, jedoch vermitteln diese Aufnahmen der Protagonisten in der Enge ihres Cockpits die Eingeschränktheit ihres Horizonts und die Begrenztheit ihres Denkens. Es wird auch selten ein Blick auf die vor ihnen liegende Straße, eine Metapher für Hoffnung und Zukunft, geworfen. Auch die Dialoge des Liebespaares wirken inhaltslos und unglaubwürdig.

Zwar wird durch diese Engstirnigkeit soziale und politische Kritik an der portugiesischen Vergangenheit geübt, jedoch widerspricht sie dem nach Freiheit und Ausbruch strebenden Motiv des US- Roadmovies, das hier so zwanghaft zu kopieren versucht wird.

Abschließend kann also gesagt werden, dass Portugal, eingezwängt zwischen dem Atlantik und Spanien zu klein für qualitativ hochwertige Filme im Sinne des Roadmovie Genres ist. Es fehlen die Weiten der Landschaften, die unendlichen *highways* und die Unbegrenztheit des Raumes der klassischen Roadmovies. Das Land kann mit Motorkraft in nicht einmal einem Tag durchquert werden. Dennoch dauert die Reise in **98 OCTANAS** mehrere Tage, dadurch soll vielleicht die fehlende Größe des Landes kaschiert werden.

Im Sinne des europäischen Roadmovies hat auch das lusophone Genre die Möglichkeit die fehlenden Weiten durch die innere Reise der Figuren zu ersetzen. Dies gelingt in *THE STONERAFT* recht gut. Jedoch bezieht sich Saramagos Romanverfilmung nicht ausschließlich auf Portugal, sondern der gesamte iberische Raum dient als Untergrund für die innerliche und äußerliche Fortbewegung. Zudem wird der Film, obwohl er aus der Feder eines portugiesischen Schriftstellers stammt, größtenteils in spanischer Sprache wiedergegeben und der Bestand der iberischen Identität durch eine kulturelle Annäherung an die Ex-Kolonien in Lateinamerika und Afrika angestrebt. So wird auch in *98 OCTANAS* mit lateinamerikanischer Musik gearbeitet. Es hat den Anschein, dass das portugiesische Roadmovie nur in Verbindung mit anderen Ländern existieren kann, um so die eigene geographische und kulturelle Begrenztheit zu überwinden.

Ein eigenständiges lusophones Roadmovie müsste wahrscheinlich das Meer mit einbeziehen. Dieses steht als Inbegriff der portugiesischen Geschichte und Kultur und impliziert die *saudade* sowie den Abenteuer- und Entdeckungsdrang der einstigen Seefahrernation. Zudem würde die räumliche Begrenztheit des kleinen Landes damit überwunden. In *THE STONERAFT* geschieht dies durch die Makroreise, jedoch wird diese nicht ausreichend visuell inszeniert und wie gesagt, hierbei handelt es sich um ein gesamtiberisches Konzept.

5.) Bibliographie

5.1) Monographien

ALMEIDA RODRIGUES, Graça (1980): *Breve história da censura literária em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve.

AUGÉ, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

BARTHES, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BEICKEN, Peter (2004): *Wie interpretiert man einen Film?*. Stuttgart: Reclam.

BERTELSEN, Martin (1991): *Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre Bestimmung des Roadmovies*. Ammersbek: Verlag an der Lottbek.

BERTELSEN, Martin (2008²): *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: W.Fink.

CERDEIRA Da SILVA, Teresa Cristina (1989): *José Saramago. Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.

CORREIA, Natalia (2003²): *Somos todos hispanos*. Lisboa: Editorial Notícias.

FAULSTICH, Werner (1991): *Road Movie und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Road Movies*. Ammersbek: Lottbek Jensen.

FAULSTICH, Werner (2002²): *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink.

GENETTE, Gerard (1990): *Einführung in den Architext*. Stuttgart: Legueil.

GROB, Norbert (1991): *Wenders*. Berlin: Edition Film.

HICKETHIER, Knut (2007⁴): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

KEROUAC, Jack (1998): *Unterwegs*. Reinbek: Rowohlt Verlag.

LASER, Kirstin (2008): *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies. Another road?*. Saarbrücken: Dr. Müller Verlag.

LADERMAN, David (2002): *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.

MARTINEZ, Matias/ SCHEFFEL, Michael (2005⁶): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck.

MARX, Leo (2000): *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: University Press.

MC LUHAN, Marshall (2001): *Das Medium ist die Botschaft*. Dresden: Philo Fine Arts, Verlag der Kunst.

MURTINHEIRA, Alcides/ METZELTIN, Igor (2010): *Geschichte des portugiesischen Kinos*. Wien: Praesens.

OLIVEIRA MARQUES, A.H. de (2001): *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs..* Stuttgart: Kröner.

ORR, John (1993): *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press.

PESSOA, Fernando/ Seabra, José Augusto (Hrsg.) (1996²): *Mensagem*. Madrid: ALLCA XX.

PICHLER, Barbara/ POLLACH, Andrea (Hrsg.) (2006): *Moving landscapes. Landschaft und Film*. Wien: Synema.

RAJEWSKY, Irina (2002): *Intermedialität*. Tübingen: A. Franke.

RESCHKE, Anna (2010): *Road Movies – Geschichten übers Unterwegssein. Vom Genre des Aufbruchs zum Genre des Ankommens*. Dipl. Arb. (unveröffentlicht), Wien.

SARAMAGO, José (1997): *Das steinerne Floß*. Reinbeck: Rowohlt.

SARAMAGO, José (2010¹⁵): *A Jangada de Pedra*. Alfragide: Editorial Caminho.

SCHIFFAUER, Raphaela (2012): *Das argentinische Roadmovie*. Dipl. Arb. (unveröffentlicht), Wien.

SCHULZ, Berndt (2001): *Lexikon der Road Movies. Von >>Easy Rider<< bis >>Rain Man<<, von >>Thelma & Louise<< bis >> Zugvögel<<, von >>Bonnie and Clyde<< bis >>Natural Born Killers<<*. Berlin: Lexikon Imprint Verlag.

SOYKA, Amelie (2002): *Raum und Geschlecht: Frauen im Road Movie der 90er Jahre*. Frankfurt am Main: Lang.

STEINMETZ, Rüdiger, (Hrsg.) (2005): *Filme sehen lernen*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

TODOROV, Tzvetan. (1972): *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Carl Hanser.

VOLK, Stefan (2004): *Filmanalyse im Unterricht*. Braunschweig: Schöningh.

WOOD, Jason (2007): *100 Road Movies*. London: BFI.

5.2) Aufsätze in Sammelbänden

COHAN, Steven/ HARK, Ina (1997): "Introduction"; in: COHAN, Steven/ HARK, Ina (1997) (Hrsg.): *The Road Movie Book*. London: Routledge, S. 1-14.

GIMENO UGALDE, Esther (2011): "Utopia ibérica n´A Jangada de Pedra (do romance ao road movie)"; in: SARTINGEN, Kathrin/ GIMENO UGALDE, Esther (2011) (Hrsg.): *Perspectivas actuais na Lusitanística*. München: Meidenbauer, S. 93-111.

CREEKMUR, Corey K. (1997): "On the Run and on the Road. Fame and the outlaw couple in American cinema."; in: COHAN, Steven/ HARK, Ina (1997) (Hrsg.): *The Road Movie Book*. London: Routledge, S. 90-109.

DINIS, António: „Cultura lusófona ou ibérica? Natália Correias Beitrag zum *iberismo*“; in: BAUM, Richard/ DINIS, António (2003) (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*. Bonn: Romanistischer Verlag, S. 81-91.

ECO, Umberto: „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien.“; in: FRANZ, Michael/ RICHTER, Stefan (1989) (Hrsg.): *Umberto Eco. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam, S. 301-324.

FOUCAULT, Michel: „Von anderen Räumen“.; in: DEFERT, Daniel (Hrsg.) (2005): *Foucault Michel -Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits.*, Bd. IV: 1980-1988. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

GROB, Norbert (2006): „Lovers on the Run. Gängsterpärchen“; in: GROB, Norbert/ KLEIN, Thomas (Hrsg.) (2006): *Road Movies*. Mainz: Ventil Verlag, S. 67 – 88.

GROB, Norbert/ KLEIN, Thomas (2006): „Das wahre Leben ist anderswo... Road Movies als Genre des Aufbruchs.“; in: GROB, Norbert/ KLEIN, Thomas (Hrsg.) (2006): *Road Movies*. Mainz: Ventil Verlag, S. 8-21.

HARK, Ina/ SELL, Mike (1997): "Fear of Flying: Yuppie critique and the buddy-road movie in the 1980s"; in: COHAN, Steven/ HARK, Ina (1997) (Hrsg.): *The Road Movie Book*. London: Routledge, S. 204-229.

KIEFER, Bernd (2006): „Die Flucht vor der Heimatlosigkeit. Sieben Zündkerzen für eine Reise durch die Vorgeschichte der Road Movies.“; in: GROB, Norbert/ KLEIN, Thomas (Hrsg.) (2006): *Road Movies*. Mainz: Ventil Verlag, S. 40-49.

LANG, Robert (1997): "My own private Idaho and the new queer road movies."; in: COHAN, Steven/ HARK, Ina (1997) (Hrsg.): *The Road Movie Book*. London: Routledge, S. 330-348.

LEONG, Ian/ SELL, Mike/ THOMAS, Kelly (1997): "Mad Love, Mobile Homes, and Dysfunctional Dicks. On the Road with Bonnie and Clyde."; in: COHAN, Steven/ HARK, Ina (1997) (Hrsg.): *The Road Movie Book*. London: Routledge, S. 75-89.

MAURER, Roman (2004): „Entfesselte Träume. Rockmusik und Roadmovies.“; in: KIEFER, Bernd/ STIGLEGGER, Marcus (Hrsg.) (2004): *Pop & Kino*. Mainz: Bender Verlag, S. 117 – 127.

MAURER, Roman (2006): „Zwischen Familie und Fahrtwind. Alltagsrebelln.“; in: GROB, Norbert/ KLEIN, Thomas (Hrsg.) (2006): *Road Movies*. Mainz: Ventil Verlag, S. 101 – 117.

MILLS, Katie (1997): "Revitalizing the road genre"; in: COHAN, Steven/ HARK, Ina (1997) (Hrsg.): *The Road Movie Book*. London: Routledge, S. 307-329.

MITCHELL, W.J.T (2002): „Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness“; in: MITCHELL, W.J.T (2002) (Hrsg.) (2002²): *Landscape and Power*. Chicago/ London: University Chicago Press, S. 261-291.

ROBERTS, Shari (1997): "Western meets Eastwood"; in: COHAN, Steven/ HARK, Ina (1997) (Hrsg.): *The Road Movie Book*. London: Routledge, S. 45-67.

SITNEY, P. Adams (1993): "Landscape in the cinema: the rythms of the world and the camera"; in: KEMAL, Salim/ GASKELL, Ivan (Hrsg.) (1993): *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Univ. Press, S. 103-126.

STIGLEGGER, Marcus (2006): „Born to be free – Easy Riders, Hells Angels und andere Outlaws.“; in: GROB, Norbert/ KLEIN, Thomas (Hrsg.) (2006): *Road Movies*. Mainz: Ventil Verlag, S. 50-66.

STRÜBEL, Michael (1996): „Road Movies: Die Illusion des unbegrenzten Raumes.“; in: HOFMANN, Wilhelm (Hrsg.) (2006): *Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*. Baden Baden: NomoS, S. 25-38.

MITCHELL, W.J.T (2002): „Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness“; in: MITCHELL, W.J.T (2002) (Hrsg.) (2002²): *Landscape and Power*. Chicago/ London: University Cicago Press, S. 261-291.

5.3) Artikel aus Zeitschriften

BARRETO DA CUNHA, Priscila (2006): „Dramaticas palavras: O narrador e a teoria da linguagem em A Jangada de Pedra, de Jose Saramago“; in: Luzo-Brazilian Review, Volume 43, Nr. 1, 2006, S. 111-127.

DANIEL, Mary L. (1991): „Symbolism and Synchronicity: José Saramago's Jangada de Pedra“; in: Hispania, Literature and Culture, Volume 74, Nr. 3, 1991, S. 536-541.

PEDROSA, Inês (1986): „José Saramago: A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa“; in: Jornal de Letras, Nr. 227, 1986, S. 24-26.

SARAMAGO, José (1988): „O (meu) iberismo“; in: Jornal de Letras, Nr. 330, 1988, S. 32.

WOLLEN, Peter (1986/87): „Landscape, Meteorology and Chris Welsby“; in: Millenium Film Journal. Nr. 16/17/18 (Herbst/ Winter 1986-87), S. 208-211.

5.4) Filme

LOPES, Fernando (2006): *98 Octanas*. DVD. 98 min. Lissabon: ATALANTA/ CLAP Filmes.

SLUIZER, George (2002): *The Stoneraft*. DVD. 112 min. Portugal/Spanien/Niederlande: CINEMA VAULT.

5.5) Internetquellen

BARTELS, Gerrit (2010): José Saramago, der Unbeugsame; in: Zeit Online, Tagesspiegel.

www.zeit.de/politik/2010-06/nachruf-saramago; zugegriffen am 04. Dezember 2012.

BOLLNOW, Otto Friedrich (1970): "Der Mensch in der Spannung zwischen öffentlicher und privater Sphäre"; in: Haider, L./ Prohaska, F. (1970) (Hrsg.): Jugendgemäße Lebenskunde in der Entscheidung. Wien, S. 17-27.

www.otto-friedrich-bollnow.de/doc/OeffentlichPrivat.pdf; zugegriffen am 20. Oktober, 2012.

DE CARVALHO, Ana Margarida (2005): „Pode abastecer“

www.clapfilmes.pt/98octanas/imprensaY.htm; zugegriffen am 1. Februar 2013.

GOMES, Kathleen (2005): „On the road“

www.clapfilmes.pt/98octanas/imprensaY.htm; zugegriffen am 1. Februar 2013.

LOPES, Fernando: „Nota de intenções“

www.clapfilmes.pt/98octanas/notaintencoes.htm; zugegriffen am 2. Februar 2012.

MURTINHEIRA, Alcides (2010): Fernando Lopes (1935); in: INSTITUTO CAMÕES na Universidade de Hamburgo.

www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/lopes_fernando.html; zugegriffen am 19. Jänner 2013.

PRADO COELHO, Eduardo (2006):

www.clapfilmes.pt/98octanas/imprensaY.htm; zugegriffen am 1. Februar 2013

www.filmsite.org/filmnoir.html; zugegriffen am 12. Juli 2012.

www.filmstarts.de; zugegriffen am 2. August 2012.

www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/aliceinthecities/aliceinthecities.htm; zugegriffen am 6. August, 2012.

www.songtexte.com/songtext/steppenwolf/born-to-be-wild-7bd47640.html; zugegriffen am 10. August 2012.

<http://titelmagazin.com/artikel/13/8403/marc-aug%C3%A9-nicht-orte.html>; zugegriffen am 17. November 2012.

http://www.springhurst.org/cinemagic/glossary_terms.htm#Tracking%20shot; zugegriffen am 20. November 2012.

www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/saramago-autobio.html;
zugegriffen am 04. Dezember 2012.

<http://www.imdb.com/title/tt0175203/>; zugegriffen am 2. Jänner 2013.

5.6) *Abbildungsverzeichnis*

Abbildung 1: Faulstich, 2002: S. 27

Abbildung 2: Penn, 1967: 00:20:07

Abbildung 3: Hopper, 1969: 00:20:20

Abbildung 4: Scott, 1991: 00:94:08

Abbildung 5: Scott, 1991: 01:25:34

Abbildung 6: Sluizer, 2002: 00:03:57

Abbildung 7: Sluizer, 2002: 00:02:48

Abbildung 8: Sluizer, 2002: 00:03:15

Abbildung 9: Sluizer, 2002: 00:01:52

Abbildung 10: Sluizer, 2002: 00:44:51

Abbildung 11: Sluizer, 2002: 00:04:48

Abbildung 12: Sluizer, 2002: 00:15:44

Abbildung 13: Sluizer, 2002: 01:33:26

Abbildung 14: Sluizer, 2002: 00:10:22

Abbildung 15: Sluizer, 2002: 00:08:39

Abbildung 16: Sluizer, 2002: 00:15:16

Abbildung 17: Sluizer, 2002: 00:41:18

Abbildung 18: Sluizer, 2002: 00:23:59

Abbildung 19: Sluizer, 2002: 00:14:49

Abbildung 20: Sluizer, 2002: 00:46:06

Abbildung 21: Sluizer, 2002: 00:55:58

Abbildung 22: Sluizer, 2002: 01:05:15

Abbildung 23: Lopes, 2006: 00:48:20

Abbildung 24: Lopes, 2006: 00:44:03

Abbildung 25: Lopes, 2006: 00:47:23

Abbildung 26: Lopes, 2006: 00:33:36

Abbildung 27: Lopes, 2006: 00:12:01

Abbildung 28: Lopes, 2006: 01:27:21

Abbildung 29: Lopes, 2006: 01:25:09

Abbildung 30: Lopes, 2006: 00:50:39

Abbildung 31: Lopes, 2006: 00:41:57

Abbildung 32: Lopes, 2006: 01:12:03

Abbildung 33: Lopes, 2006: 00:27:03

5.7) Filmographie

Alice in den Städten

Land: Deutschland, USA

Erscheinungsjahr: 1974

Regie: Wim Wenders

Drehbuch: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg

Musik: Chuck Berry, The Can, Canned Head

Dauer: 107 min

Badlands

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1973

Regie: Terrence Malick

Drehbuch: Terrence Malick

Musik: Micky Baker, James Taylor

Dauer: 90 min

Bandits

Land: Deutschland

Erscheinungsjahr: 1997

Regie: Katja von Garnier

Drehbuch: Uwe Wilhelm, Katja von Garnier

Musik: Peter Weihe, Udo Arndt

Dauer: 108 min

Bonnie & Clyde

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1967

Regie: Arthur Penn

Drehbuch: Dennis Hopper, Peter Fonda, Terry Southern

Musik: Steppenwolf, The Jimi Hendrix Experience, The Byrds, Roger McGuinn, uvm.

Dauer: 95 min

Broken Flowers

Land: USA, Frankreich

Erscheinungsjahr: 2005

Regie: Jim Jarmusch

Drehbuch: Jim Jarmusch

Musik: Mulatu Astatke

Dauer: 101 min

Bye Bye Brasil

Land: Brasilien

Erscheinungsjahr: 1979

Regie: Cacá Diegues

Drehbuch: Cacá Diegues, Leopoldo Serran

Musik: Chico Buarque, Roberto Menescal, Dominginhos

Dauer: 105 min

Central do Brasil

Land: Brasilien, Frankreich

Erscheinungsjahr: 1998

Regie: Walter Salles

Drehbuch: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein

Musik: Antonio Pinto, Jaques Morelenbaum

Dauer: 113 min

Detour

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1945

Regie: Edgar G. Ulmer

Drehbuch: Martin Goldsmith, Martin Mooney

Musik: Leo Ordody

Dauer: 68 min

Drugstore Cowboy

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1989

Regie: Gus Van Sant

Drehbuch: Jams Fogle (Roman), Gus Van Sant, Daniel Yost, William S. Burroughs

Musik: Elliot Goldenthal

Dauer: 102 min

Easy Rider

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1969

Regie: Dennis Hopper

Drehbuch: David Newman, Robert Benton, Robert Towne

Musik: Charles Strouse

Dauer: 107 min

Get on the Bus

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1996

Regie: Spike Lee

Drehbuch: Spike Lee

Musik: Terence Blanchard

Dauer: 120 min

Gun Crazy

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1950

Regie: Joseph H. Lewis

Drehbuch: MacKinlay Kantor

Musik: Victor Young

Dauer: 86 min

Historias Minimas

Land: Argentinien
Erscheinungsjahr: 2002
Regie: Carlos Sorín
Drehbuch: Pablo Solarz
Musik: Nicolas Sorin
Dauer: 92 min

Im Laufe der Zeit

Land: Deutschland
Erscheinungsjahr: 1976
Regie: Wim Wenders
Drehbuch: Wim Wenders
Musik: Axel Linstädt
Dauer: 168 min

Something Wild

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1986
Regie: Jonathan Demme
Drehbuch: E. Max Frye
Musik: Laurie Anderson, John Cale, New Order, ...
Dauer: 113 min

I'm a Fugitive from a Chain Gang

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1932
Regie: Mervyn LeRoy
Drehbuch: Brown Holmes, Howard J. Green
Musik: Leo F. Forbstein
Dauer: 93 min

La Strada

Land: Italien
Erscheinungsjahr: 1954
Regie: Federico Fellini
Drehbuch: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli
Musik: Nino Rota
Dauer: 104 min

Leningrad Cowboys Go America

Land: Finnland, Schweden
Erscheinungsjahr: 1989
Regie: Aki Kaurismäki
Drehbuch: Sakke Järvenpää, Aki Kaurismäki, Mato Valtonen
Musik: Mauri Sumén
Dauer: 78 min

Little Miss Sunshine

Land: USA
Erscheinungsjahr: 2006
Regie: Jonathan Dayton, Valerie Faris
Drehbuch: Michael Arndt
Musik: Mychael Danna, DeVotchKa
Dauer: 98 min

My Own Private Idaho

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1991
Regie: Gus Van Sant
Drehbuch: Gus Van Sant
Musik: Bill Stafford
Dauer: 102 min

Natural Born Killers

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1994
Regie: Oliver Stone
Drehbuch: Oliver Stone, Dave Veloz, Quentin Tarantino
Musik: Brent Lesis
Dauer: 118 min

98 Octanas

Land: Portugal
Erscheinungsjahr: 2006
Regie: Fernando Lopes
Drehbuch: Diogo Lopes
Musik: Bernardo Sassetti
Dauer: 98 min

Plunder Road

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1957
Regie: Hubert Cornfield
Drehbuch: Steve Ritch, Jack Charney
Dauer: 72 min

Sans toit ni loi (Vogelfrei)

Land: Frankreich
Erscheinungsjahr: 1985
Regie: Agnès Varda
Drehbuch: Agnès Varda
Musik: Joanna Bruzdowicz, Fred Chichin
Dauer: 105 min

Smoke Signals

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1998
Regie: Chris Eyre
Drehbuch: Chris Eyre
Musik: B.C. Smith
Dauer: 89 min

The Grapes of Wrath

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1949
Regie: John Ford
Drehbuch: Nunnally Johnson
Musik: Alfred Newman
Dauer: 128 min

The Stone Raft (La Balsa de Piedra)

Land: Portugal, Spanien, Niederlande
Erscheinungsjahr: 2002
Regie: George Sluizer
Drehbuch: Yvetto Biro and George Sluizer
Musik: Henny Vrienten
Dauer: 100 min

Thelma & Louise

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1991
Regie: Ridley Scott
Drehbuch: Callie Khouri
Musik: Pam Tillis, Charlie Sexton, Martha Reeves, uvm.
Dauer: 130 min

The Living End

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1992
Regie: Gregg Araki
Drehbuch: Gregg Araki
Musik: Cole Coonce, Sasche Konietzko
Dauer: 92 min

The Wild Angels

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1966
Regie: Roger Corman
Drehbuch: Charles Griffith
Musik: Davie Allen and The Arrows
Dauer: 93 min

The Wild One

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1953
Regie: László Benedek
Drehbuch: Frank Rooney, John Paxton, Ben Maddow
Musik: Leith Stevens
Dauer: 79 min

They Live by Night

Land: USA
Erscheinungsjahr: 1949
Regie: Nicholas Ray
Drehbuch: Edward Anderson, Nicholas Ray, Charles Schnee
Musik: Leigh Harline
Dauer: 95 min

Transamerica

Land: USA
Erscheinungsjahr: 2005
Regie: Duncan Tucker
Drehbuch: Duncan Tucker
Musik: David Mansfield
Dauer: 103 min

Two Lanes Blacktop

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1971

Regie: Monte Hellman

Drehbuch: Rudolph Wurlitzer, Will Corry

Musik: Billy James

Dauer: 102 min

Vanishing Point

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1971

Regie: Richard C. Sarafian

Drehbuch: Guillermo Cabrera Infante

Musik: Jimmy Bowen

Dauer: 95 min

Weekend

Land: Frankreich

Erscheinungsjahr: 1967

Regie: Jean-Luc Godard

Drehbuch: Jean-Luc Godard

Musik: Antoine Duhamel

Dauer: 105 min

Wild at Heart

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1990

Regie: David Lynch

Drehbuch: Barry Gifford (Roman)

Musik: Angelo Badalamenti

Dauer: 120 min

Wild Boys of the Road

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1933

Regie: William Wellman

Drehbuch: Daniel Ahern

Musik: Arthur L. Todd

Dauer: 67 min

Wild Strawberries

Land: Schweden

Erscheinungsjahr: 1957

Regie: Ingmar Bergman

Drehbuch: Ingmar Bergman

Musik: Erik Nordgren

Dauer: 91 min

You Only Live Once

Land: USA

Erscheinungsjahr: 1937

Regie: Fritz Lang

Drehbuch: C. Graham Baker, Gene Townner

Musik: Alfred Newman

Dauer: 86 min

Y Tu Mamá También

Land: Mexiko

Erscheinungsjahr: 2001

Regie: Alfonso Cuarón

Drehbuch: Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón

Dauer: 105 min

Anhang

1) Abstract

Anhand der ausgewählten Filmbeispiele THE STONERAFT von George Sluizer (2002) und 98 OCTANAS von Fernando Lopes (2006) wird untersucht, wie das Filmgenre Roadmovie in der portugiesischen Filmlandschaft inszeniert wird, bzw. ob das Roadmovie in der Lusophonie als solches überhaupt existiert.

Um den theoretischen Rahmen der Arbeit zu gewährleisten, werden anhand von einschlägiger Literatur zum Roadmovie Genre im Theorieteil die Geschichte des Roadmovies, sowie die klassischen Charakteristiken des Filmgenres erarbeitet.

Daraufhin folgt im Praxisteil die genrespezifische Analyse der Filme. Dabei wird auf Werner Faulstichs Grundmodell der Filmanalyse zurückgegriffen. Zusätzlich werden die beiden Filme nach den im Theorieteil erarbeiteten, folgenden klassischen Elementen des Roadmovies untersucht:

- Figuren und Figurenkonstellation
- Raum
- Fortbewegungsmittel
- Reisemotiv
- Sozialkritik
- Musik
- Inszenierung

Aus der Analyse geht hervor, dass beide Filme die wichtigsten Charakteristiken des Genres aufweisen. Es resultiert, dass es sich in THE STONERAFT um einen Vertreter des klassisch europäischen Roadmovies handelt, denn nicht die Inszenierung des Fahrzeugs und der Fortbewegung, sondern die innere Reise steht im Vordergrund. Jedoch thematisiert das Werk die gesamte iberische Halbinsel, Spanien und Portugal kommen gleichermaßen vor und die Filmsprache ist zum Großteil auf Spanisch – es handelt sich bei dem Roadmovie also um kein rein portugiesisches Werk. In 98 OCTANAS misslingt der Versuch die für das amerikanische Roadmovie typischen Elemente in den Film einzubringen, es fehlt dem Land dafür an Größe und den Charakteren an Qualität.

Es wird die These bestätigt, dass Portugal als eigenständiges Land wohl zu klein für Roadmovies ist.

2.) Resumo

2.1) Introdução ao tema

Portugal, situado na margem ocidental da Europa, tem cerca de 850 quilômetros de costa atlântica e, desde sempre, esta vista permitiu um olhar para um horizonte aberto, que evoca a saudade, um sentimento tipicamente português, nos corações dos seus habitantes. Já no século XV começa a história gloriosa dos descobrimentos baixo à bandeira portuguesa. No caminho marítimo a nação lusófona conseguiu explorar terras desconhecidas, até que finalmente tinham circunavegado todo o globo terrestre.

Por isso, o desejo de viajar, a ansiedade pelas distâncias largas e pelas aventuras fora da pátria estão ancorados na alma do povo português.

A aspiração à liberdade e a fuga da terra maternal opressora também são conceitos implicados nos filmes do gênero *road movie*. Por esse motivo, acho interessante investigar até que ponto a vontade de viajar dos portugueses reflete-se no *road movie* lusófono.

Hoje em dia quase não há mais terras desconhecidas e também a época dos famosos navegadores, há muito tempo faz parte do passado. Talvez os portugueses consigam continuar com as suas viagens na tela.

2.2) Interesse da investigação

Este trabalho tem o objetivo de analisar nos filmes escolhidos *THE STONERAFT* de George Sluizer (2002) e *98 OCTANAS* de Fernando Lopes (2006), como o gênero *road movie* está encenado na paisagem cinematográfica de Portugal. Por conseguinte, será evidenciado se o *road movie* na lusofonia está presente em geral.

O trabalho basea-se na tese de que o gênero *road movie* todavia não está presente no cinema português. Para confirmar, ou refutar esta tese, foi planejado verificar, quais características típicas do *road movie* estão incluídos nestes „filmes de viagem“ e até que ponto podem ser enquadrados no gênero cinematográfico por virtude dessas características.

Para obter um conhecimento sólido sobre o gênero *road movie* e também para garantir o âmbito teórico deste trabalho, consulte literatura especializada respectiva a este tema. As principais obras são *DRIVING VISIONS* (2002) de David Laderman, *ROAD MOVIES* (2006) de Norbert Grob e Thomas Klein, *THE ROAD MOVIE BOOK* (1997) publicado por Steven Cohan e

Ina Hark, RAUM UND GESCHLECHT: FRAUEN IM ROAD MOVIE DER 90ER JAHRE (2002) de Amelie Soyka, o LEXIKON DER ROAD MOVIES (2001) de Berndt Schulz, assim como outros artigos que se mostraram apropriados. Para assegurar a base científica, sobretudo na análise dos filmes, recorri a manuais e introduções à análise cinematográfica reputados em alemão. Neste caso digno de menção: GRUNDKURS FILMANALYSE (Werner Faulstich, 2002), FILME SEHEN LERNEN (Peter Steinmetz, 2005) e FILM UND FERNSEHANALYSE (Knut Hickethier, 2007).

Os filmes foram escolhidos pelos critérios de estar em relação com Portugal e de conter o motivo da viagem, o qual é essencial para o *road movie*.

Para análise específica do gênero foi utilizado o modelo de base da análise cinematográfica³¹⁸, elaborado por Werner Faulstich. Este modelo implica a análise dos personagens, a análise do argumento, a análise da encenação estilística e finalmente, a análise das ideologias e da mensagem que o filme quer proporcionar.

Para poder dar uma resposta à minha pesquisa é necessário aumentar o modelo de Faulstich sobre as características clássicas do *road movie*, as quais serão analisados na parte prática, referente aos dois filmes escolhidos:

- os personagens e a constelação dos personagens
- o espaço
- o veículo
- o motivo da viagem
- a crítica social
- a encenação

³¹⁸ „Grundmodell der Filmanalyse“ (cf. Faulstich, 2002²: p.26 et seq.)

2.3) A história do *road movie*

Para estabelecer uma visão histórica sobre o desenvolvimento do *road movie*, primeiro tem que ser feito um excuroso aos **precursores literários** do gênero.

Já antes que os protagonistas percorressem as telas dos cinemas, deixavam os seus rastros nas obras importantes dos cânones literários.

Ao início dessa tradição literária encontra-se sem dúvida o poema épico ODISSEIA do século VIII antes de Cristo, atribuída por Homero. Também absolutamente digno de menção é o romance DOM QUIXOTE, escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes no início do século XVII. O livro de Jack Kerouac ON THE ROAD, publicado em 1957 não só é a obra principal da *beat generation*, senão também a *master narrative*³¹⁹ do *road movie* rebelde, que surgirá nos anos sessenta.

O gênero do *cinema western* ilustra os pioneiros que se moviam em direcção ao oeste para colonizar o novo continente americano. Em busca da liberdade e duma vida melhor, conquistam a selva. O *western* representa o mito nacional dos Estados Unidos e pode ser visto como o precursor mais importante do *road movie*.

Outros precursores, dignos de menção, são os filmes críticos, no que se refere aos efeitos culturais e sociais da Grande Depressão nos anos 30, tão como o fútil *film noir* da época pós-guerra, pois influenciaram consideravelmente no tipo de narração a ser priorizada, bem como a nível estético.

Com o sucesso comercial dos revolucionários *independent movies* BONNIE AND CLYDE (1967) e EASY RIDER (1969), o gênero *road movie* vem ao mundo nos anos sessenta do século XX. BONNIE AND CLYDE trata a história dum casal-gângster que comete incontáveis assaltos e homicídios nos anos 30. Os *outlaws* têm que fugir das autoridades e movem-se em carros roubados através dos Estados Unidos. Contudo, ao final vence o *establishment* e os namorados são assassinados por uma rajada de balas.

Seja como for, muitas pessoas consideram *Easy Rider* como o primeiro *road movie* verdadeiro, ou seja, com todas as características do gênero, embora também *Bonnie and Clyde*

³¹⁹Laderman, 2002: p. 7.

já possuíssem alguns de seus traços principais tais como: uma existência *outlaw* e uma busca da própria identidade.

Em *Easy Rider* dois motociclistas movem-se, nas suas *Harleys*, desde a Califórnia até o leste dos Estados Unidos, percorrem vastas paisagens e extensas estradas. O filme implica uma crítica social notável aos Estados Unidos – eles andam em direção oposta aos pioneiros do *western* e têm que experimentar a decadência cultural do seu país.

Nos anos setenta o gênero experimenta uma despolitização e os protagonistas não têm motivos profundos para as suas viagens. Assim, manifesta-se o fracasso da *counterculture*, a escalada da guerra do Vietnam e a política conservadora destes tempos.

Uma década mais tarde, Hollywood descobre o gênero, e os *B-movies* iniciais convertem-se em filmes para o grande público, sem rebelião visionária notável.

Através da implantação de *new drivers* nos anos 90, o *road movie* logra reanimar a crítica social, que é uma particularidade importante do gênero. Homossexuais, mulheres e minorias substituem os *buddys* masculinos ou o casal heterossexual, que dominavam o gênero até agora. Nesse sentido, um filme notável é *THELMA AND LOUISE* (1991).

2.4) O gênero *road movie*

Por causa da sua origem, pode ser visto como um gênero tipicamente americano. Como se vê na sua história, não trata-se dum gênero clássico que surge nos tempos dos grandes estúdios em Hollywood. Tem origem na época de crises sociais e transporta as ideologias da contracultura. No princípio, havia sobretudo *B-movies* e produções de *low budget*, pois na sua versão clássica contém crítica a sociedade, a cultura e a política.

Além disso, a estrada é uma característica que constitui o gênero. Bertelsen a designa como elemento portador³²⁰ do filme. Sobretudo a imagem das *highways* extensas, nas paisagens infinitas americanas, está presente com frequência. Em cima da estrada realiza-se a movimentação dos personagens e, assim, o movimento em si, passa a desempenhar um papel muito importante. Dessa forma, veículos como carros, motocicletas, ônibus e caminhões são estilizados como elementos centrais das narrativas.

³²⁰Cf. Bertelsen, 1991: p. 21.

Também o motivo da viagem faz-se importante nesse gênero e pode variar. Por um lado há viagens com um fim em si mesmas³²¹. No centro, encontra-se a viagem, ou respectivamente, o movimento em geral, porque assim pode-se lograr a fuga, a liberdade e a realização pessoal, na maioria dos casos, acompanhada pelo elemento da *quest*. Isto é, os personagens, sobretudo anti-heróis e marginais sociais, vão em busca do EU, em uma busca pela identidade própria e coletiva. Nesse sentido o movimento exterior pode ser visto como metáfora da viagem interior, e o desenvolvimento da personalidade. Também pode ser um símbolo do movimento das figuras, as quais estão aproximando-se.

Os espaços percorridos podem ser divididos em exteriores e interiores. Os segundos são constituídos pelas áreas privadas, como a própria casa, e os primeiros são caracterizados por espaços abertos ou públicos. Agregamos ainda a possibilidade do filme ter como locação o „não-lugar“, termo criado pelo francês Marc Augé, que se refere a estações ferroviárias, autoestradas, espaço aéreo ou carros, que não teriam nem identidade, nem história. Sem embargo, há exceções, dependendo das escolhas do diretor, da fidelidade ao texto original ou da visão do roteirista, essa regra poderá ser modificada e, por exemplo, o veículo ou a natureza poderam servir de espaços privados durante o caminho.

A existência *outlaw* é um elemento a mais que caracteriza o desenvolvimento desse gênero. Por circunstâncias diferentes, os protagonistas vêem-se metidos em conflito com a lei e tem a fuga como principal motivo da sua viagem.

A subsequente análise cinematográfica refere-se a filmes portugueses, também é importante deixar as estradas americanas e mencionar como esse gênero se expressa no contexto europeu. Em geral a rebelião, as existências fora da lei e a idéia da liberdade romantizada não tem muita importância nesse contexto. No primeiro plano, encontra-se a *quest*, portanto, centram-se na viagem interior do personagem e a superação de seus limites pessoais.

³²¹Cf. Soyka, 2002: p. 8.

2.5) Análise cinematográfica

THE STONERAFT

Este filme tem como pretexto o romance do titular do prêmio nobel português José Saramago *A JANGADA DE PEDRA*, publicado no ano de 1986. A obra foi adaptada ao cinema pelo diretor holandês George Sluizer em 2002.

The STONERAFT conta a história fantástica da península ibérica, que solta-se do continente europeu inexplicavelmente e veleja pelo atlântico em direção ao oeste. Metido nessa macrotrajetória encontra-se a microtrajetória³²² dos protagonistas, que percorrem a península em busca de respostas aos acontecimentos sobrenaturais. Guiados pelas vivências inexplicáveis, os portugueses Joaquim e Joana, tão como os espanhóis Maria, José e Pedro buscam-se uns aos outros e também um cão junta-se ao grupo e leva-os à fazenda da Maria. No coletivo surgem realções amorosas entre a Joana e o José e entre o Joaquim e a Maria. Também forma-se uma relação profunda entre o Pedro e o cão fiel.

Flutuando nessa “jangada de pedra” gigante, os protagonistas viajam pela península ibérica inteira e esperam descobrir uma explicação para os incidentes místicos. Poderia ser que eles estariam vinculados com o decair da península? Com maestria o diretor consegue representar a multiplicidade das paisagens ibéricas. As figuras passam pelos espaços contrastantes de Espanha e Portugal e atravessam não só fronteiras políticas e culturais, senão também fronteiras sociais. As imagens panorâmicas contêm um valor significativo no sentido ideológico e são portadoras de sentimentos e recordações.

Por um lado a península ibérica inteira serve como veículo e pode ser visto como um barco gigante que veleja, segundo a tradição de navegação dos povos ibéricos.

Por outro lado os protagonistas viajam num velho Citroen Dois Cavalos, que pertence ao Joaquim, o iniciador da microtrajetória. Embora este veículo distinga-se dos carros modernos e rápidos nos *road movies* americanos, o Dois Cavalos permite aos seus passageiros escolher livremente o(s) destino(s) da viagem. Além disso, o Dois Cavalos está caracterizado como um protagonista a mais do filme. Sempre está à vista, falam com ele e “falece” exatamente quando o seu dono apaixona-se por Maria. Quando os protagonistas querem continuar a viagem ao interior, e também sair da fazenda da Maria para fugir da colisão com a

³²²Cf. Gimeno Ugalde, 2011: p. 95.

ilha de Açores, o Dois Cavalos não funciona mais e, por conseguinte, é substituído por uma velha carroça da Maria, puxada por um cavalo idoso. Mais tarde o grupo rouba um segundo cavalo – dessa maneira, o novo Dois Cavalos está completo. Em oposição ao modelo progressivo americano, aqui experimenta-se visivelmente um retrocesso tecnológico. Contudo, a mudança de um automóvel para um veículo movido a tração animal também é símbolo da evasão das dependências sociais – isto porque, um carro necessita gasolina para mover-se e custa dinheiro.

Referente ao motivo da viagem, é interessante notar que os personagens não encontram respostas diretas às suas perguntas, não obstante conseguem explorar os países ibéricos e a sua identidade coletiva, aprendem a amar incondicionalmente, logram liberar-se da vida cotidiana e podem viver uma vida em liberdade. Além da viagem física as figuras vivem uma viagem de aproximação cada vez maior com seu próprio EU.

Também está incluído o elemento da fuga: os viajantes têm que fugir das autoridades e ao mesmo tempo a península inteira está fugindo do continente europeu.

Porque a obra utópica contém a separação da península ibérica de Europa, na sua totalidade, pode ser vista como crítica à política e à sociedade europeia. Utopias, muitas vezes, são um manifesto político. O texto de Saramago foi publicado no mesmo ano em que Portugal e Espanha ingressaram à Comunidade Económica Europeia. Sem dúvida, o autor expressa com a obra a sua atitude anti-europeia e crítica a tutela da Europa sobre os países marginalizados ibéricos.

Com a metáfora da jangada que navega levando os povos ibéricos pelo mar, Saramago defende a sua idéia do *iberismo*. O Portugal lusófono e a sua vizinha Espanha se tornaram países insignificantes depois da gloriosa época colonial, que durou mais que 500 anos. Os simpatizantes do *iberismo* vêem a solução do problema da insignificância, na criação de uma cultura unitária para os povos ibéricos.

A identidade atual de Portugal, ou respectivamente, da península ibérica, reside tanto na Europa, como na América Latina e África. Com a posição final da península nadando, o novo “continente ibérico” situa-se exatamente no centro destes países e atua como uma ponte cultural entre eles.

Segundo a sua tradição, os povos ibéricos põem-se a caminho uma vez mais e viajam para fora do mar. Esta vez não para encontrar novos mundos, senão para estabilizar a própria identidade e para unir as culturas diversas à uma unidade significativa.

Também a relação amorosa entre os casais heterogêneos com referência à sua nacionalidade e a gravidez coletiva no novo “mini continente” é um símbolo para a fusão entre os países e o nascimento dum povo ibérico novo.

A língua principal falada no filme é o espanhol. Só em poucos monólogos dos protagonistas, ou da mídia portuguesa, pode-se ouvir também a língua portuguesa. É muito provável que predomine o espanhol por interesses econômicos. Pois, pode-se alcançar um público muito mais grande na língua espanhola.

98 OCTANAS

O filme realizado pelo famoso diretor português, Fernando Lopes, foi lançado no ano de 2006.

O título já nos deixa suspeitar do que se trata o filme. A gasolina é o combustível do casal Maria e Dinis e permite-lhes viajar através de Portugal. Eles conhecem-se numa área de serviço entre Lisboa e Porto. Dinis, o condutor dum BMW cabriolé da carona a uma moça jovem – quase sem palavras entra no seu carro e começa uma odisséia pela nação até chegar no Atlântico.

Os dois protagonistas são mergulhados num mundo violento.³²³ No começo, há uma distância fria entre os dois, mas a Maria consegue mais e mais penetrar a dura casca do seu acompanhante. No final, os dois se tornam inseparáveis.

O Dinis parece um personagem frio, no início, repele as tentativas de aproximação da Maria e imaginamos que está envolvido em negócios criminais. Ao contrário, Maria é uma personagem absorta e romântica. No decorrer do filme manifesta-se uma certa dependência mútua entre os dois. Dinis dá-lhe amparo, tanto no nível econômico como no nível emocional, o que possibilita a Maria, superar o homem do seu passado e a sua fraqueza sentimental.

³²³Cf. Lopes; em clapfilmes.pt/98octanas/notaintencoes.htm; consultado no 2 de Fevereiro de 2013.

Introduzida na viagem exterior por Portugal, está a viagem interior dos protagonistas. Esta tem os seus motivos na busca da própria identidade e na fuga dos perseguidores, bem como na fuga do passado. A busca das próprias raízes e a confrontação com o passado culmina na visita a casa da avó de Maria. Esta mulher, tão velha como a sua casa e a sua aldeia tradicional, são o símbolo do Portugal autêntico, fora da globalização e dos *não-lugares*.

Contudo, depois desta visita os protagonistas põem-se em caminho outra vez. Com o diálogo, que ao mesmo tempo é o *slogan* do filme, o diretor deixa os seus protagonistas num futuro ainda incerto.

– „Vamos para onde?“ – „Longe.“
– „E onde é que isso fica?!“ – „Perto.“

O filme apresenta ao espectador um Portugal da periferia, fora da capital Lisboa, e dos outros centros famosos. Tem um carácter documental e acompanha os protagonistas na sua viagem pelas áreas rurais do país. Além dos pequenos povoados e da natureza, também param, muitas vezes, em áreas de serviço, bombas de gasolina e hotéis na margem da estrada para satisfazer as suas necessidades, como comer, dormir e lavar-se.

Então o carro, pouco a pouco, começa a atuar como um espaço privado, passam a noite nele e têm conversas profundas no seu *cockpit*. O BMW é um símbolo de velocidade e de luxo, e possibilita escolher o destino da viagem. A busca da própria identidade e a fuga do passado, aqui, somente são possíveis pelo veículo.

As filmagens são realizadas, na maioria dos casos, por uma câmara estática, que está posicionado no carro e filma às figuras através do pára-brisas, que delimita a imagem.

Fernando Lopes quis fazer um filme „todo em movimento, e todo em ação“. ³²⁴ Esta locomoção intensa pode ser vista como rebelião contra a paralisação, espiritual e cultural, na época do *Estado Novo*.

Sem embargo, o „mini-universo“ que criam os protagonistas, a limitação do cockpit, a estreiteza do espaço percorrido, exerce crítica sobre o horizonte fechado do país e a falta da perspicácia da antiga nação de navegantes.

³²⁴De Carvalho, 2005: www.clapfilmes.pt/98octanas/imprensaY.htm; consultado no 11 de Fevereiro de 2013.

2.6) Conclusão

THE STONERAFT contém as características mais importantes do *road movie* clássico e pode ser classificado sem dúvida no gênero do *road movie* europeu. No centro da viagem encontram-se a *quest* e a introspecção dos personagens.

Também o filme 98 OCTANAS inclui elementos típicos do gênero. Lopes tenta de imitar os estereótipos do *road movie* estadunidense. O filme trabalha com interessantes *travelling shots* e, em parte, com elementos valiosos estilisticamente, sem embargo, não conseguem pôr em cena nem a extensão da paisagem percorrida, e nem a velocidade da locomoção.

Finalmente, pode-se dizer, que Portugal, fechado entre o Atlântico e a Espanha, é muito pequeno para *road movies* de alta qualidade. Faltam a extensão da paisagem, os infinitos *highways* e o espaço sem limites do *road movie* clássico. Com um veículo motorizado o país inteiro pode ser atravessado em menos dum dia. Embora a viagem, em 98 OCTANAS, dure alguns dias, é provável que queiram esconder a pequena dimensão do país.

No sentido do *road movie* europeu, também o gênero lusófono tem a possibilidade de substituir a falta de vastidão espacial pela viagem interna dos personagens. O filme THE STONERAFT, é exitoso, nesse sentido, no entanto, não só Portugal, senão o espaço ibérico inteiro serve como fundo para viagem interior e exterior. Além disso, as personagens no filme falam sobretudo em espanhol e a existência da identidade ibérica pode ser garantida somente através da aproximação cultural à América Latina e África. Também, 98 OCTANAS, trabalha só com música da América do Sul. Parece que o *road movie* português só pode existir em relação com outros países, para assim superar a própria limitação geográfica e cultural.

O *road movie* lusófono independente necessitaria incluir o mar, porque é a quinta-essência da história e da cultura portuguesa e também implica a saudade, tão como o desejo de aventuras e descobrimentos da antiga nação. No filme, THE STONERAFT, a macrotrajetória já implica a viagem pelo mar, mas não é visualizada muito bem e como já dito, trata-se dum conceito ibérico total, e não só dum conceito português.

3.) Reiseprotokolle

3.1) THE STONERAFT

Mikroreise

Fahrzeug: PKW Citroën Dois Cavalos

00:08:16 – 00:09:03	Um homem e um dois cavalos
00:14:10 – 00:17:49	Dois homens e um dois cavalos
00:23:47 – 00:25:13	Três homens e um dois cavalos
00:41:02 – 00:42:02	Três homens e uma mulher num dois cavalos
00:46:38 – 00:47:23	Três homens e uma mulher num dois cavalos seguem um cão
00:50:42 – 00:53:05	Três homens e uma mulher num dois cavalos seguem um cão até chegar à casa da Maria

Total: 8 Minuten

Fahrzeug: Pferdekarren

01:11:43 – 01:13:58	Duas mulheres, três homens, um cão e um carro puxado por um cavalo
01:17:34 – 01:18:20	duas mulheres, três homens, um cão e um carro puxado por um cavalo até chegar a uma aldeia
01:19:44 – 01:20:44	duas mulheres, três homens, um cão e um carro puxado por um cavalo
01:23:27 – 01:24:06	duas mulheres, três homens, um cão e um carro puxado por dois cavalos
01:27:14 – 01:27:36	duas mulheres, três homens, um cão e um carro puxado por dois cavalos
01:28:35 – 01:30:08	duas mulheres, três homens e um cão caminhando
01:33:32 – 01:33:44	duas mulheres, dois homens com um cadáver e um cão puxado por dois cavalos
01:33:44 – 01:34:30	duas mulheres, dois homens com um cadáver e um cão puxado por dois cavalos
01:34:53 – 01:35:11	duas mulheres, dois homens com um cadáver e um cão puxado por dois cavalos
01:37:31 – 01:38:27	duas mulheres e dois homens

Total: 8 Minuten, 48 Sekunden

Total gesamt: 16 Minuten, 48 Sekunden

Makroreise

Fahrzeug: Halbinsel als „steinernes Floß“

00:05:27 – 01:32:32	Bewegung der Halbinsel
---------------------	------------------------

Total gesamt: 87 Minuten, 5 Sekunden

3.2) 98 OCTANAS

Fahrzeug: BMW Cabriolet

00:11:47: - 00:12:39	Raststätte bis Meer
00:16:53 – 00:19:03	Meer bis Hotel
00:25:18 – 00:29:26	Hotel bis nächster Halt
00:32:19 – 00:35:03	Verfolgungsszene in der Nacht
00:41:24 – 00:44:20	Surreale Szene bis zum Hotel
00:50:41 – 00:50:49	Abfahrt vom Fluss
00:56:15 – 00:58:13	Nachtszene
59:33 – 01:01:05	Maria am Steuer
01:06:29 – 01:07:50	Nachtszene
01:08:42 – 01:10:17	Surreale Inszenierung
01:26:28 – 01:26:30	Abfahrt von Marias Großmutter

Total gesamt: 19 Minuten, 26 Sekunden

4.) Liedtexte

„Sabor a mí“

Geschrieben von: Alvaro Carrillo

Interpretiert von: Trío Los Panchos

00:43:00 – 00:44:20

Tanto tiempo disfrutamos de este amor
Nuestras almas se acercaron tanto así
Que yo guardo tu sabor pero tu llevas también
Sabor a mí.

Sin negaras mi presencia en tu vivir
Bastaría con abrazarte y conversar.
Tanta vida yo te di que por fuerza tienes ya
Sabor a mí.

No pretendo ser tu duena.
No soy nada, yo no tengo vanidad.
De mi vida, doy lo bueno
Soy tan pobre que otra cosa puedo dar?

Pasaran mas de mil años, muchos mas.
Yo no se si tenga amor la eternidad.
Pero alla tal como aqui, en la boca llevaras
Sabor a mí.

„No te digo adiós“

Geschrieben von: Mario Clavell

Gesungen von Großmutter

01:19:45 – 01:20:31

No te digo adiós,
te digo hasta siempre;
tú sabes bien que yo vuelvo
por lo mucho que te quiero.

No te digo adiós
que es triste palabra;
no hay adiós entre las almas
que se quieren de verdad.

Im Film nicht mehr angeführt:

No podría nunca
olvidar tu mirada, paisaje del cielo,
ni tu dulce acento, tus suaves caricias,
tu tierno besar;
y por eso no te digo adiós,
te digo hasta siempre;
no hay adiós entre las almas
que se quieren de verdad.

Hasta siempre, corazón,
hasta siempre.

„Canta, canta minha gente“

Geschrieben von: Martinho da Vila

Interpretiert von: Martinho da Vila

01:22:36 – 01:23:57

Canta, canta minha gente

Deixa a tristeza pra lá

Canta forte, canta alto

Que a vida vai melhorar

Cantem o samba de roda

O samba-canção e o samba rasgado

Cantem o samba de breque

O samba moderno e o samba quadrado

Cantem ciranda e frevo

O coco, maxixe, baião e xaxado

Mas não cantem essa moça bonita

Porque ela está com o marido do lado

Quem canta seus males espanta

Lá em cima do morro ou sambando no asfalto

Eu canto o samba-enredo

Um sambinha lento ou um partido alto

Há muito tempo não ouço

O tal do samba sincopado

Só não dá pra cantar mesmo

É vendo o sol nascer quadrado

5) Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Tamara Kopp
Geburtsdatum: 23. September 1985
Geburtsort: Schwaz, Tirol
Adresse: Märzenstraße 26, 6275 Stumm im Zillertal

Schulbildung

1992 – 1996: Volksschule Stumm
1996 – 2000: Hauptschule Stumm
2000 – 2005: Höhere Lehranstalt für Tourismus Zell am Ziller
Reife- und Diplomprüfung am 22. Juni 2005

Studienverlauf

WS 2005 – SS 2007: Lehramtsstudium Unterrichtsfach Spanisch und Russisch an der Universität Innsbruck

WS 2007 – WS 2011: Diplomstudium Romanistik-Spanisch an der Universität Wien

Diplomarbeit:

„Geschichte und Gegenwart des kastilisch-deutschen Sprachkontakts in der Kolonie Pozuzo/Peru“

seit WS 2007 Diplomstudium Romanistik-Portugiesisch an der Universität Wien

September 2010: Feldforschungsaufenthalt für die Diplomarbeit Romanistik-Spanisch in Pozuzo/Peru