



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Aufbruch einer neuen Generation – Ästhetische
Innovationen im postmodernen Road Movie“

verfasst von

Bianca Drobny

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehner

Für
meine Mutter
meinen Großvater

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Postmoderne und Kino	9
2.1 Das Phänomen Postmoderne	9
2.1.1 Genealogie des Begriffs.....	9
2.1.2 Zur Begriffsproblematik	11
2.1.3 Postmoderne versus Moderne?	16
2.1.4 Postmoderne und Ästhetik.....	18
2.2 Das postmoderne Kino	21
2.2.1 Der Begriff im Kino	21
2.2.2 Ästhetische Merkmale im postmodernen Film.....	23
3. Das Road Movie	33
3.1 Genre	33
3.1.1 Ursprünge des Road Movie	33
3.1.2 Konturen des Road Movie	38
3.2 Genrekonstituierende Charakteristika	41
3.2.1 Die Reise.....	41
3.2.2 Die Straße	43
3.2.3 Das Auto	46
3.2.4 Die Reisenden.....	47
3.3 Das postmoderne Road Movie	50

4.	Die Entdeckung der Familie – Filme des postmodernen Road Movie	54
4.1	Auf dem Weg nach Hause – Wim Wenders <i>Paris, Texas</i>	54
4.1.1	Der Aufbruch	54
4.1.2	Die Reise	57
4.1.3	Die Ankunft.....	61
4.2	Pop und Gewalt – David Lynchs <i>Wild at Heart</i>	62
4.2.1	Der Aufbruch	62
4.2.2	Die Reise	67
4.2.3	Die Ankunft.....	74
4.3	Reise in die Vergangenheit – Jim Jarmuschs <i>Broken Flowers</i>	77
4.3.1	Der Aufbruch	77
4.3.2	Die Reise	80
4.3.3	Die Ankunft.....	84
5.	Conclusio	86
6.	Quellenverzeichnis.....	89
7.	Anhang	95

1. Einleitung¹

Die Postmoderne markiert im Kino der 80er Jahre einen zentralen ästhetischen Umbruch. Die Filme wirken auf vielfältige Art und Weise neu und anders. In diesem Kontext erfährt auch das Road Movie-Genre durch die Postmoderne eine neue ästhetische Ausrichtung. Was aber zeichnet einen postmodernen Film aus? Und wie zeigen sich diese neuen Impulse im Road Movie-Genre? Von diesen Fragen ausgehend, steht das postmoderne Road Movie im Zentrum dieser Arbeit.

Im ersten Teil dieser Arbeit gilt es, zunächst das Phänomen Postmoderne zu untersuchen. Zu diesem Zweck wird der Begriff selbst, sowie dessen Auffassung und Verständnis im wissenschaftlichen Diskurs beleuchtet. Da die Postmoderne in einem direkten Bezug zur Moderne steht, wird auch dieses Verhältnis skizziert. Im Hinblick auf das postmoderne Road Movie ist es von zentraler Bedeutung, die ästhetischen Merkmale des postmodernen Kinos aufzuzeigen. Diese sollen Aufschluss darüber geben, wie und aus welchen Elementen sich der spezielle Look postmoderner Filme konstituiert.

Neben dieser Untersuchung der Postmoderne und ihrer Auswirkungen auf das Kino, ist für die Analyse auch die Entwicklung des Road Movie-Genres wichtig. In diesem zweiten Teil der Arbeit wird zunächst der historische Kontext aufgezeigt, um anschließend die genrekonstituierenden Merkmale des Road Movie herauszuarbeiten. Es ist wichtig, diese Charakteristika zu analysieren, da sie im postmodernen Road Movie eine grundlegende Änderung erfahren. Ein abschließender, theoretischer Abriss über das postmoderne Road Movie der 80er Jahre und dessen Entwicklung in den 90er Jahren soll bereits auf die zentralen ästhetischen Umbrüche und Innovationen des Genres aufmerksam machen. Dieser zeitliche Ausblick ist für die Analyse deswegen wichtig, da nicht nur Filme der 80er Jahre untersucht werden. Die Postmoderne und das postmoderne Kino erstrecken sich über diesen Zeitraum hinaus.

¹ Aufgrund einer besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit auf die Gentrifizierung verzichtet. Es wird darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

Auf diese beiden Kapitel aufbauend, sollen im analytischen Teil der Arbeit anhand der drei Road Movies *Paris, Texas* (DE/FR/UK 1984), *Wild at Heart* (US, 1990) und *Broken Flowers* (US/FR 2005) die postmodernen Einflüsse auf das Genre zusätzlich akzentuiert und ausgeführt werden. Ziel ist es, einen zeitlichen Bogen zu spannen, der die unterschiedlichen Ästhetisierungen und Merkmale des Genres über die drei Dekaden hinweg verdeutlicht. Beginnend bei *Paris, Texas*, einem frühen Vertreter des postmodernen Road Movies, führt die Entwicklungsgeschichte weiter zu den Anfängen der 90er Jahre und zu *Wild at Heart*, welcher einen Höhepunkt in diesem Genre markiert. Den Abschluss bildet *Broken Flowers*, der eine Fortführung der Postmoderne in den Beginn des 21. Jahrhunderts aufzeigt.

2. Postmoderne und Kino

2.1 Das Phänomen Postmoderne

2.1.1 Genealogie des Begriffs

„In den Siebzigern wurde die Postmoderne entdeckt. Ende der Neunziger scheint sie wieder verschwunden zu sein. Dazwischen lagen die Achtziger, und einiges spricht dafür, sie zum genuinen postmodernen Jahrzehnt zu erklären.“² Auch wenn die 80er Jahre das Zeitalter der postmodernen Hochblüte sind, so ist der Begriff selbst weitaus älter. „Das Wort »Postmoderne« taucht schon im 19. Jahrhundert auf. 1870 spricht der englische Salonmaler John Watkins Chapman von einer »postmodernen Malerei«.“³ Für Wolfgang Welsch hat die Verwendung des Begriffs Postmoderne hier zwei Bedeutungen. Einerseits versteht er eine Abwendung vom damaligen Impressionismus hin zu einer noch moderneren Malerei.⁴ Andererseits konstatiert er Chapman, dass es diesem mit dem Gebrauch des Wortes „[...] nicht um die übliche reaktionäre, sondern um eine progressive Kritik am Impressionismus geht.“⁵ Diese erste begriffliche Erwähnung hatte zwar keinerlei Auswirkung oder Bedeutung für die spätere Postmoderne-Diskussion⁶, dieser Ausgangspunkt markiert aber einen zeitlichen Rahmen. In den folgenden Jahren entwickelte sich die Genealogie des Ausdrucks ‚postmodern‘, dessen Stationen noch einige weitere Male in der Forschungsliteratur Erwähnung finden.

„1917 benutzt Rudolf Pannwitz das Wort »postmodern« in Anlehnung an Friedrich Nietzsches Kulturkritik. Der spanische Literaturwissenschaftler Federico Oníz nennt 1934 die spanisch-lateinamerikanische Literatur zwischen 1905 und 1914 »Postmodernismo«. Die gegenwärtige Phase der abendländischen Kultur bezeichnet der Historiker Arnold Toynbee 1947 als »post-modern« (und diese Phase beginnt bei ihm bereits 1875).“⁷

² Roger Behrens, *Postmoderne*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2004, S. 67.

³ Ebda. S. 13.

⁴ Vgl. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie ⁶ 2002, S. 12.

⁵ Ebda. S. 12.

⁶ Vgl. Ebda. S. 12.

⁷ Behrens, *Postmoderne*, S. 13.

Dieser Umriss in der Entwicklungsgeschichte der Postmoderne zeigt deutlich die Ambivalenz in der Verwendung des Begriffs. Diese Ambivalenz lässt sich auf zwei Ebenen ausmachen, denn, „[w]eder besteht ein kausaler Zusammenhang zwischen den Verwendungen noch wird ein inhaltlicher erkennbar.“⁸ Zudem ist ersichtlich, dass er zeitlich gesehen relativ punktuell auftritt und ebenso punktuell eingesetzt wird. Rund 10 Jahre nach Arnold Toynbees Erwähnung kommt es zu einer entscheidenden Wende. 1959 etabliert sich der Begriff in der nordamerikanischen Literaturdebatte bei Irving Howe und ist ausschlaggebend für den beginnenden Diskurs rund um die Postmoderne.⁹ Welsch räumt ein, dass der spätere Gebrauch des Terminus hierbei wahrscheinlich auf Toynbee zurückgeht.¹⁰ Von nun an hält die Postmoderne Einzug in zahlreiche Disziplinen.

„1968 findet die Postmoderne durch Amitai Etzioni Eingang in den Sektor der Soziologie, 1975 sodann – zeitgleich durch Robert Stern und Charles Jencks – in die Architektur. Seit den späten 1970er Jahren wird der Terminus auch im Kontext von Tanz und Aufführungen gebraucht. 1979 taucht er erstmals in der Philosophie auf, im wohl bekanntesten Buch der Postmoderne: in Lyotards Programmschrift *La Condition Postmoderne* [...]“¹¹

Dieser komprimierte geschichtliche Abriss verdeutlicht das große Wirkungsspektrum der Postmoderne. Literatur, Architektur, Soziologie, Philosophie, darstellende Künste – jeder Sektor wurde sukzessiv ergriffen. Die Disziplinen unterscheiden sich aber nicht nur in ihrem Anwendungsbereich, sondern vertreten auch intern divergente Auffassungen zum Begriff und Verständnis der Postmoderne. So hält Welsch fest, dass etwa Robert Venturi und Charles Jencks, Vertreter der postmodernen Architekturtheorie, verschiedene Positionen im Diskurs beziehen.¹² Trotz dieser unterschiedlichen Ansätze attestiert Welsch den Disziplinen aber eine Gemeinsamkeit, denn „[...] [p]ostmoderne Phänomene liegen dort vor, wo ein

⁸ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S.14.

⁹ Vgl. Ebda. S.14.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Welsch, „Einleitung“, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Hg. Wolfgang Welsch, Berlin: Akademie ² 1994, S. 1-43, hier S. 9.

¹¹ Antrhin Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, Trier: WVT 2007, S. 27f.

¹² Vgl. Welsch, „Einleitung“, S.23.

grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen und Verfahrensweisen praktiziert wird, und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk.“¹³ Der Ausdruck Pluralität ist als ein zentrales Merkmal im Duktus der Postmoderne zu verstehen.

Diese erste, temporäre Eingrenzung der Postmoderne zeigt die große Diversität des Begriffs bereits auf. Die Vielfältigkeit lässt sich neben der Begriffsgeschichte auch an weiteren Faktoren feststellen, wie im Folgenden aufgezeigt und erläutert wird.

2.1.2 Zur Begriffsproblematik

„Seit einigen Jahren macht ein neuer Begriff die Runde: „Postmoderne“. Kein Feuilleton, keine Tagung, kein informierter Zeitgenosse kommt ohne ihn mehr aus. Und doch weiß kaum einer so recht, wovon er eigentlich spricht, wenn er „Postmoderne“ sagt. [...] [D]ieser Ausdruck ist äußerst schillernd und höchst umstritten.“¹⁴

Obwohl der Begriff Postmoderne gegenwärtig nicht mehr neu, und seine Blütezeit schon wieder vorbei ist, entzieht er sich doch nach wie vor einer spezifischen Definition. Dies lässt sich auf bestimmte Inkohärenzen zurückführen, die sich im Lauf der Postmoderne-Diskussion herausgebildet haben. Welsch konstatiert dem Terminus Uneinigkeit bezüglich folgender Aspekte:

1. „Legitimität“
2. „Anwendungsbereich“
3. „zeitliche Einordnung“
4. „Inhalte“¹⁵

Unter Legitimität versteht Welsch jene Kritik, ob die Inhalte der Postmoderne tatsächlich neu seien und ob die Einführung des Begriffs daher sinnvoll oder gar legitim ist.¹⁶ Der Terminus ist demnach auf zwei Ebenen – begrifflich und inhaltlich – äußerst kontrovers. Die Begriffsproblematik der Postmoderne verortet

¹³ Ebda. S. 10.

¹⁴ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 9.

¹⁵ Ebda. S. 9f.

¹⁶ Vgl. Ebda. S.9.

Welsch bereits in den Wurzeln des Terminus, denn er hält fest: „Man hat sich oft am Ausdruck „Postmoderne“ gestoßen – zu Recht. Er scheint einen Epochenanspruch auszudrücken, aber damit übernimmt er sich. Zudem stehen die Gehalte, die er vertritt, keineswegs einfach jenseits der Moderne.“¹⁷ Jenen Epochenanspruch konstituiert der Terminus durch die Vorsilbe „post“ – welche aus dem lateinischen stammt und „nach“ bedeutet – aber selbst.¹⁸ Hierdurch vermittelt der Begriff den Eindruck, dass es sich bei der Postmoderne um eine „[...] Zeit/Ära/Epoche [handelt], die nach der Moderne kommt, bzw. sich von dieser Moderne abgrenzt.“¹⁹ Jene These, dass die Postmoderne die Moderne ablöst und damit den Beginn einer neuen Epoche markiert, ist im wissenschaftlichen Diskurs nicht nur höchst umstritten, sondern auch ebenso wenig haltbar. Anthrin Steinke spricht sich – wie Welsch und Sandbothe – explizit gegen einen möglichen Epochenanspruch der Postmoderne aus und sieht in diesem grundlegenden Missverständnis die Problematik des Begriffs begründet.

„Da die *Postmoderne* aber weder eine neue Epoche sei noch Inhalte aufweise, die sich durchweg von denen der Moderne unterscheiden (*Postmoderne* also im Sinne einer Anti-Moderne), sondern sowohl aus dem Modernismus beziehungsweise der Spätmoderne hervorgehe als auch einen Bruch mit der modernen und modernistischen Problematik herbeiführe, sei die Verwendung des Begriffes *Postmoderne* sinnwidrig.“²⁰

Zahlreiche weitere Theoretiker stehen dem Ausdruck ebenfalls kritisch gegenüber. Für Umberto Eco ist es ein „Passepartoutbegriff“²¹ und Peter V. Zima fasst zusammen, dass der Terminus von vielen Seiten „[...] als leere Worthülse [...]“²² bezeichnet wird. Aus diesen Definitionen ergibt sich ein bestimmtes Muster: ohne spezifischen Inhalt scheint der Begriff als Phrase zu fungieren, mit der versucht wird, die vielfältigen Gehalte der Postmoderne dennoch einzugrenzen. Das Verhältnis der

¹⁷ Ebda. S. 1.

¹⁸ Vgl. Mike Sandbothe, „Was heißt hier Postmoderne? Von diffuser zu präziser Postmoderne-Bestimmung“, *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Hg. Andreas Rost/ Mike Sandbothe, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1998, S. 41-54, hier S. 44.

¹⁹ Ebda. S. 44.

²⁰ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 20.

²¹ Vgl. Umberto Eco, „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Hg. Wolfgang Welsch, Berlin: Akademie ² 1994, S. 75-78, hier S. 75.

²² Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne, Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen: Francke ³ 2014, S. 19.

Postmoderne zur Moderne wurde an dieser Stelle bereits mehrmals angedeutet. Dies ist wenig verwunderlich, stellt diese Verbindung doch einen zentralen Faktor im wissenschaftlichen Diskurs dar. Daher ist es nur sinnvoll, dieser in einem eigenen Kapitel nachzugehen.

Der Anwendungsbereich, in dem sich die Postmoderne entfaltet, ist ebenso höchst vielfältig. Sie findet sich unter anderem, wie bereits erwähnt, in den wissenschaftlichen und kulturellen Diskursen der letzten Jahrzehnte wieder. Die inhaltliche Bandbreite und die daraus resultierende Diversität der Disziplinen machen eine allgemeine Kategorisierung oder Definition der Postmoderne einerseits unmöglich, andererseits aber auch wenig sinnvoll. Diese Problematik führt auch John Hill aus: „The term itself has been applied to an almost bewilderingly wide range of economic, social, and cultural phenomena, with the result that many commentators on postmodernism are not necessarily referring to, or focusing upon, the same things.“²³ Ferner etablierte sich die Postmoderne nicht nur in akademischen und ästhetischen Bereichen, sondern avancierte auch zu einem populären Ausdruck, der zunehmend das gesellschaftliche Leben erfasste. „Seit Mitte der 1980er Jahre wird er [der Begriff Postmoderne] vermehrt als Schlagwort für kurzlebige Modeerscheinungen oder bloßen Zeitgeschmack gebraucht.“²⁴ Roger Behrens hält fest:

„Plötzlich [...] war alles »postmodern«, und zwar nicht nur die Philosophie und die Künste, sondern das Alltagsleben, die Arbeit, die Liebesbeziehungen, die Wohnungseinrichtungen, der Urlaub, die Freizeit, das Essen, die Kleidung und sogar die Naturgesetze.“²⁵

Dieser Aspekt eröffnete in der Diskussion eine weitere Ebene, die sich auf eine postmoderne Alltags- und Freizeitkultur stützte. Allerdings soll und muss an dieser Stelle eine klare Differenzierung vorgenommen werden, da grundsätzlich „[...] zwischen einem diffusen und einem präzisen Postmodernismus“²⁶ zu unterscheiden ist. Mit seinem vorangestellten Adjektiv deutet der diffuse

²³ John Hill, „Film and postmodernism“, *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill/Pamela Church Gibson, New York: Oxford University Press 1998, S. 96-105, hier S. 96.

²⁴ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 21.

²⁵ Behrens, *Postmoderne*, S. 13.

²⁶ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 2.

Postmodernismus, der in eben jener Alltags- und Freizeitkultur gebraucht wird, bereits ein vages, nicht scharf begrenztes Anwendungsgebiet an. Er „[...] ist eine Kreation des Feuilletons und unterscheidet sich erheblich von der *Postmoderne*, die in wissenschaftlichen Disziplinen verwendet wird.“²⁷

Eine erste, grobe zeitliche Einteilung der Postmoderne wurde bereits im vorangehenden Kapitel geschaffen. Obwohl dieser Abriss eine chronologisch, lineare Entwicklung vermuten lässt, ist dieser Schluss unzulässig. So sind in der postmodernen Genese zwischen Europa und den USA deutliche Diskrepanzen erkennbar.

„In den USA, wo die Debatte begann, bezog sie sich ursprünglich auf Phänomene der fünfziger Jahre. Als man in Europa nachzog – so ab 1970 und im Blick auf Phänomene der siebziger Jahre –, da stand im *New Yorker* bereits zu lesen, der Postmodernismus sei out und angesagt sei jetzt ein Post-Postmodernismus.“²⁸

Demnach hätte die Postmoderne als kurzlebiges Phänomen, rund 10 Jahre nach der Etablierung des Begriffs in den USA, bereits ein Ende gefunden. Diese Behauptung steht jedoch in einem klaren Gegensatz zu Behrens These, nach welcher die Postmoderne ihren Höhepunkt in den 80er Jahren erreicht.²⁹ Ob dieser Uneinigkeit in der Theorie erstaunt es nicht, dass ein etwaiges Weiterbestehen beziehungsweise das Ende der Postmoderne aufgrund der Diskursvielfalt nicht kongruent bestimmt werden kann.

Inhaltlich ist der Terminus insofern umstritten, da er aufgrund seiner interdisziplinären Bandbreite nicht einheitlich aufgefasst werden kann. Steinke argumentiert, dass „[...] die Postmoderne kein homogenes ästhetisches System darstellt, sondern als komplexes, heterogenes System zu denken ist.“³⁰ Zudem verweist sie darauf, „[...] dass die *Postmoderne* nicht auf *einen* Inhalt verweise, sondern eine Subsumtion sei von etwas derart Umfangreichem, Vieldeutigen und

²⁷ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 21.

²⁸ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 10.

²⁹ Vgl. Behrens, *Postmoderne*, S. 13.

³⁰ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 23.

Komplexen, dass Inhalte sich überschneiden oder sogar widersprechen.“³¹ Diese Heterogenität ist ausschlaggebend für die Vieldeutigkeit der Postmoderne und veranschaulicht zugleich die Inkohärenz des Terminus. Die Vermutung liegt nahe, der Begriff sei durch diese Uneinheitlichkeit willkürlich und in seiner Anwendung nicht differenziert genug. Dieser Ansatz entspricht jedoch dem Prinzip des ‚anything goes‘, welches dem diffusen Postmodernismus zugrunde liegt.³² Mit dieser Parole verliert sich jene unscharfe Ausformulierung der Postmoderne in Unbestimmtheit und Vagheit. Das Motto ‚anything goes‘

„[...] besteht in der Ansicht, dass die Pointe postmodernen Denkens in der Aufkündigung aller Verbindlichkeiten und im Lob der ethischen Beliebigkeit, der ästhetischen Willkür und der sektorenübergreifenden Kombinierbarkeit von allem und jedem bestehe.“³³

Das Indefinitpronomen ‚anything‘, zu Deutsch ‚alles‘ beziehungsweise ‚jedes‘, verweist bereits auf die Unbestimmtheit der Sache, die es vertritt. Der Leitspruch lautet demnach: Alles kann postmodern sein! Der in der Theorie oft formulierte Pluralismus der Postmoderne findet auch bei diesem Ansatz Verwendung. In diesem Sinn, und vor allem in seiner Anwendung durch den diffusen Postmodernismus, wird der Pluralismus als ein zentrales postmodernes Merkmal aber entschieden missverstanden. Welsch gibt zu bedenken: „Der Grundfehler dieser Pseudo-Postmoderne ist, dass sie den Pluralismus – ohnehin ein Wort, das meist die falschen Assoziationen weckt – bloß als Auflösungslizenz, nicht als Reflexionsgebot erfasst und praktiziert.“³⁴

Es wird deutlich, dass sich der diffuse Postmodernismus zwar den Schlagworten und Grundvokabeln des präzisen wissenschaftlichen Postmodernismus annimmt, diese aber in seiner Ausführung nur oberflächlich einsetzt.

³¹ Ebda. S. 20.

³² Vgl. Ebda. S. 24.

³³ Sandbothe, „Was heißt hier Postmoderne? Von diffuser zu präziser Postmoderne-Bestimmung“, S. 42.

³⁴ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 81.

2.1.3 Postmoderne versus Moderne?

Die bisherige Untersuchung zeigt, dass die Postmoderne untrennbar mit der Moderne verbunden ist. Diese Arbeit ist allerdings nicht der geeignete Ort, um den vollen Umfang der Diskussion erfassen und reflektieren zu können. Vielmehr soll exemplarisch aufgezeigt werden, dass in der Theorie zum Verhältnis von Moderne und Postmoderne äußerst unterschiedliche Positionen erkennbar und vertreten sind.

Wenn also von Postmoderne die Rede ist, stellt sich folglich auch immer die Frage nach der Moderne. Behrens stellt treffend fest: „Das Problem der Postmoderne ist zunächst weniger sie selbst und ihre Definition, sondern die Moderne.“³⁵ Nur: Welche Moderne ist gemeint? Hier beginnt die Problematik, denn ein homogenes Verständnis der Moderne existiert ebenso wenig wie eine homogene Postmoderne. Welsch führt diese Problematik anhand einiger namhafter Theoretiker aus:

„So wendet sich die Postmoderne laut Habermas gegen das Projekt der Moderne im Sinn der Aufklärung, also gegen eine im 18. Jahrhundert konzipierte und begonnene Moderne. Für Jauß hingegen sucht sie die ästhetische Moderne zu verabschieden, also eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Für Jencks wiederum definiert sie sich durch ihre Opposition zur Moderne des 20. Jahrhunderts.“³⁶

Diese Ansätze sprechen für eine diametrale Auffassung von Postmoderne zu Moderne. Die Konzepte wirken konträr und die Postmoderne scheint die grundlegenden Prinzipien des jeweiligen Moderne-Begriffs zu negieren. Gleichzeitig speist sich die Postmoderne aber aus ihrer Relation zur Moderne. Um sich folglich dem Phänomen Postmoderne adäquat annehmen zu können, muss zuerst der Ausdruck Moderne bestimmt werden. Dabei gilt zu beachten, die Moderne nicht als allgemeines Vokabel zu gebrauchen, sondern deren spezifische Inhalte herauszuarbeiten.³⁷ Diese Inhalte sind vom jeweiligen Moderne-Begriff abhängig und dementsprechend multipel in ihrer Ausrichtung. In der Theorie sind daher unterschiedliche Positionen vertreten, die sich im wissenschaftlichen und kulturellen Diskurs in divergenten Haltungen zur Postmoderne manifestieren. Behrens

³⁵ Behrens, *Postmoderne*, S.9.

³⁶ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 47.

³⁷ Vgl. Ebda. S. 51.

verdeutlicht, dass sich mit der Postmoderne ein grundlegender Wandel vollzogen hat, der gravierende Spuren hinterlassen hat.

„Fest steht lediglich, dass mit »Postmoderne« ein Bruch in der Geschichte der Moderne bezeichnet wird, der so tief geht, dass die bisherigen Motive, Muster und Maßgaben der Moderne grundlegend überdacht, neu formuliert, wenn nicht aufgegeben werden müssen.“³⁸

Ob die Postmoderne die Moderne tatsächlich in allen Lebensbereichen abgelöst hat, ist im Diskurs von zentraler Bedeutung. In der Forschung sind mehrere Positionen vertreten, der folgende Ansatz von Sandbothe scheint aber zu überwiegen: „Die Postmoderne bewegt sich im Inneren der Moderne selbst. Sie unterscheidet sich von dieser nicht in einem epochal-chronologischen Sinn. Vielmehr verhält sie sich zu ihr in einer gespannten und gespaltenen Gleichzeitigkeit.“³⁹ Analog zu Sandbothe vertritt auch Zima die These der Gleichzeitigkeit von Moderne und Postmoderne. „Auch in unserer Zeit wirken vormoderne, moderne, modernistische und postmoderne Strömungen in Politik, Wissenschaft und Kunst zusammen, so dass es sinnlos wäre, von einer rein postmodernen Zeit seit 1950 oder 1960 zu sprechen.“⁴⁰ Wie Sandbothe und Zima, ist auch Steinke dieser Forschungsposition zuzuordnen. Sie hält fest:

„Anstatt eine Fortführung der Moderne anzunehmen, verstehen Verfechter der Postmoderne den Übergang von Moderne zu Postmoderne entweder als strikte Ablösung im Sinne einer Zäsur oder – und dies ist die am häufigsten vertretene Ansicht – als Transformationsprozess: eine sowohl kontrastive als auch komplementäre Entwicklung. [...] Die Postmoderne wird bei dieser Entwicklung weder als pauschale Absage an die Moderne verstanden noch als ihre unmittelbare Fortsetzung, sondern als Erweiterung.“⁴¹

Die Postmoderne und die Moderne sind demnach keine in sich geschlossenen Systeme, vielmehr konstituiert sich die Postmoderne aus ihrer Verbindung zur Moderne. Dieses Spannungsverhältnis soll der Abschnitt zur Ästhetik der Postmoderne noch verdeutlichen.

³⁸ Behrens, *Postmoderne*, S. 12f.

³⁹ Sandbothe, „Was heißt hier Postmoderne? Von diffuser zu präziser Postmoderne-Bestimmung“, S. 45f.

⁴⁰ Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne*, S. 36.

⁴¹ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 32.

2.1.4 Postmoderne und Ästhetik

Dass sich die Postmoderne in den unterschiedlichsten Bereichen etabliert hat, wurde bereits festgehalten. So verschieden diese Zweige sind, so unterschiedlich repräsentieren sich auch ihre Erscheinungsformen in der Architektur, Philosophie, Literatur, Soziologie etc. Wie diese Bereiche, hat auch der Sektor Kunst in der Postmoderne nachhaltige Umbrüche erfahren. Nach Steinke hat sich die Kunst aufgrund der Postmoderne-Bewegung zum allgemein gefassten Bereich der Ästhetik entwickelt. Zu diesem zählt sie den Film, die Werbung oder generell popkulturelle Phänomene ebenso, wie die tradierten Kunstformen Literatur, Theater und Malerei.⁴² Diese Bereiche, die traditionellen wie die jüngeren Kunstformen, werden in der Postmoderne nicht nur unter dem Sammelbegriff der Ästhetik zusammengefasst, sondern erfahren durch ihren Zusammenschluss auch eine Dekonstruktion ihrer homogenen Strukturen.

„Die Postmoderne kümmert sich nicht um die Demarkationslinien, die zwischen einer elitären Kunst und der Massenkunst verlaufen, weder ihrem Inhalt nach noch hinsichtlich der technischen Formen. U und E, unterhaltende und ernste Künste, werden gemischt, und es kommt zu einem Crossover (ein Begriff, der sich im Pop für genreübergreifende Rockmusik etablierte).“⁴³

Die einheitlichen Ursprungsformen der Künste werden in der Postmoderne aufgebrochen. Die Konzeption altbewährter Traditionen, Muster und Formen haben keine Gültigkeit mehr, da die Übergänge zwischen Hochkultur und Populärkultur fließend verlaufen. Diese Vermengung unterschiedlicher Kunstformen, ein zentrales Merkmal des Phänomens Postmoderne, eröffnet auch inhaltlich ein neues Repertoire. Hiervon ausgehend, lassen sich in der Ästhetik – trotz der allgemeinen Begriffsproblematik der Postmoderne – weitere Charakteristika festmachen. So wurden im Zuge der Untersuchung die Schlagworte Heterogenität, Unbestimmtheit und Pluralität bereits genannt, welche vor allem den breiten Anwendungsbereich und die inhaltliche Vielfalt des Terminus akzentuieren. Zudem verweist Kerstin Stutterheim auf die Elemente Ironie, Witz und Spiel, sowie die kritische Reflexion

⁴² Vgl. Ebda. S. 23.

⁴³ Behrens, *Postmoderne*, S. 55.

anerkannter Normen per se und eine neue Handhabung mit den Dimensionen Zeit und Raum als essentielle Komponenten postmoderner Ästhetik.⁴⁴ Bereits Eco hat die Ironie als ein signifikantes Stilmittel postmoderner Ästhetik erkannt:

„Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld.“⁴⁵

Der ironische Blick der Postmoderne offenbart nicht nur einen neuen Zugang zur Vergangenheit, sondern ebenso neue Formen der Repräsentation. Die Kunst reagiert auf diese Veränderungen, indem vorhandene Werke in der postmodernen Ästhetik eine ironische Brechung erfahren. Jürgen Felix führt Ecos These anhand des direkten Bezuges zum postmodernen Kino aus:

„Die von Umberto Eco beschriebene Praxis des ironisierenden Zitats läßt sich nun – nach ihrem Siegeszug in den anderen Künsten – auch im Kino beobachten, als Bezugnahme und Auseinandersetzung mit einer Tradition des Spielfilms und anderer Massenmedien, deren Ausdrucksformen und Inhalte zum Klischee verbraucht sind [...]“.⁴⁶

Demzufolge charakterisiert die Ironie eine ästhetische Errettung überholter Motive und Themen, sowie einer zu einem Massenphänomen verbrauchten Darstellungsweise. Diese Impulse führen zu einer Neubetrachtung und einer veränderten Handhabung konventionell gewordener Stile und Elemente. Analog zur Ironie steht auch das Überdenken bisher tradiertter Normen, wie die Aufhebung und die damit einhergehende Verschmelzung von Hochkultur und Populärkultur gezeigt haben.

Das Element des Spiels ist auf mehreren Ebenen ersichtlich. Wie Stutterheim erläutert, findet in der Postmoderne ein spielerischer Diskurs mit der Dekonstruktion und der Verflechtung von Hochkultur und Unterhaltungskultur statt. Hierdurch

⁴⁴ Vgl. Kerstin Stutterheim, „Postmoderne – Annäherung an eine Definition“, *Come and play with us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino*, Hg. Kerstin Stutterheim/Christine Lang, Marburg: Schüren 2014, S. 13-38, hier S. 24ff.

⁴⁵ Eco, „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“, S. 76.

⁴⁶ Jürgen Felix, „Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino“, *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren 2002, S. 153-179, hier S. 175.

entstehen Werke, welche sich aus vielen verschiedenen Ebenen und Versatzstücken zusammensetzen⁴⁷ und in ihrer Rezeption folglich mehrere Lesarten evozieren. Mit diesem Motiv operiert auch die Ironie, da diese in postmodernen Werken auf spielerische Art Bezüge zu anderen Medien erzeugt. Zudem erkennt Behrens im Spiel eine Dialektik von postmoderner und moderner Ästhetik.

„Gegen den ästhetischen Ernst der Moderne plädiert die Postmoderne für eine Ästhetik des Spielerischen. Damit verweist sie nicht nur auf eine neue Leichtigkeit und betont die lustvollen Aspekte der Kunst, sondern setzt sich auch in Opposition zur Arbeit. [...] Spiel und Begehren bewegen sich jenseits der kontemplativen, elitären Zugangsweisen zur Kunst der Hochkultur; vielmehr geht es um Unterhaltung, Entertainment und Amüsement, also um die Massenkunst der Popkultur.“⁴⁸

Die Dimensionen Zeit und Raum sind besonders für den Film und die Literatur von großer Bedeutung, wie Stutterheim konstatiert.⁴⁹ In formaler Hinsicht führt ein veränderter Umgang mit diesen Komponenten zu einem Aufbruch linearer Erzählstrukturen, indem Rück-, sowie Vorblenden chronologische Zeitabläufe dekonstruieren. Zeit und Raum lassen sich aber auch hinsichtlich inhaltlicher Kriterien ausmachen. Im narrativen Diskurs kann die Zeit etwa in Form von Zeitreisen thematisiert werden, ebenso ist es auch möglich, in einem Werk mehrere, parallel verlaufende Zeitebenen und somit auch Spielräume zu öffnen.

Wie die Untersuchung aufzeigt, erzeugen sich die zentralen Charakteristika der postmodernen Ästhetik aus ihrem Verhältnis zur Moderne. Dies geschieht sowohl auf einer formalen, wie auf einer inhaltlichen Ebene. Mit Blick auf das postmoderne Kino lässt sich sagen, dass die Kennzeichen der postmodernen Ästhetik in ihrer Anwendung optional sind, nicht jedes Merkmal ist zwingend ein Element postmoderner Werke. Der Diversität des Begriffs entsprechend, können die postmodernen Attribute in der Praxis auf unterschiedliche Art und Weise zum Ausdruck gebracht werden. Diese mannigfache Ausprägung in der Anwendung ist wenig verwunderlich, wäre eine eindeutige Konkretisierung postmoderner Elemente

⁴⁷ Vgl. Stutterheim, „Postmoderne – Annäherung an eine Definition“, S. 34.

⁴⁸ Behrens, *Postmoderne*, S. 51.

⁴⁹ Vgl. Stutterheim, „Postmoderne – Annäherung an eine Definition“, S.26f.

aufgrund der Vielfältigkeit des Terminus doch ein Widerspruch in sich. Dennoch ist anhand der allgemeinen ästhetischen Merkmalsbestimmung ersichtlich, dass die Kennzeichen der Postmoderne nicht in sich geschlossene Phänomene sind, sondern in einer symbiotischen Verbindung zueinander stehen.

2.2 Das postmoderne Kino

2.2.1 Der Begriff im Kino

Ein Diskurs über die Entwicklungen des Kinos seit den 80er Jahren ist ohne den Begriff der Postmoderne undenkbar. In dieser Dekade, der Hochblüte der Postmoderne, etabliert sich der Ausdruck im Kino.⁵⁰ Zugleich ist das Kino auch „[...] der Ort, an dem sich das Selbst- und Weltbild der postmodernen Kultur manifestierte.“⁵¹ Dabei verhält es sich auf dem Sektor Kino wie in den bereits genannten Bereichen: der postmoderne Film ist wie die postmoderne Literatur oder Architektur, um an dieser Stelle nur zwei Beispiele zu nennen, unscharf begrenzt und bildet keine homogene Einheit. Es sind Werke wie *Diva* (FR, 1981), *Blade Runner* (US, 1982), *The Terminator* (US, 1984), *Blue Velvet* (US, 1986), die *Die Hard* Filme (US, 1988, 1990 und 1995), *Pulp Fiction* (US, 1994) und *Fight Club* (US, 1999), die Jens Eder und Jürgen Felix als Prototypen des postmodernen Kinos anführen.⁵² Dieser beispielhafte Querschnitt offenbart die unterschiedlichen Genres und das breite stilistische Spektrum des postmodernen Films, ohne dabei einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erfüllen. Drama, Thriller und Science-Fiction sind ebenso Filmgenres der Postmoderne wie Episodenfilme und Actionfilme. Das Phänomen Postmoderne ist somit nicht an ein spezifisches Genre gebunden, vielmehr repräsentiert die Diversität dieser Kategorie die Bandbreite des postmodernen Œuvre.

⁵⁰ Vgl. Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 35.

⁵¹ Jürgen Felix, "Die Postmoderne im Kino (revisited)", *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Hg. Jürgen Felix, Marburg: Schüren 2002, S. 7-10, hier S. 8.

⁵² Vgl. Jens Eder, „Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre“, *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hg. Jens Eder, Münster: LIT 2002, S. 9-62, hier S. 9. Vgl. Felix, „Die Postmoderne im Kino (revisited)“, S. 8.

Die Charakteristika des postmodernen Kinos in ihrer Gesamtheit auszumachen ist allerdings ebenso schwierig, wie die Postmoderne per se zu definieren.

„Auch Filmtheoretiker sind sich nicht einig darüber, was einen postmodernen Film ausmacht. Einige lehnen den Begriff ganz ab, weil er nicht trennscharf genug sei. Andere versuchen ihn über soziopolitische und ökonomische Hintergründe zu bestimmen, über zeittypische Themen, ästhetische Merkmale oder über Veränderungen im Bereich der Produktion und Rezeption.“⁵³

Diese divergenten Methoden im Analyseverfahren legen einen filmischen Korpus offen, der durch Vielfältigkeit gekennzeichnet ist, daraus resultierend aber auch durch Unbestimmtheit. Folglich ergibt sich, wie Jürgen Felix diagnostiziert,

„[...] dass das Kino der postmodernen Dekade, im Gegensatz zum neuen Klassizismus der postmodernen Architektur, keinen internationalen Stil ausgebildet hat und alle Versuche, das postmoderne Kino über einen spezifischen Stil zu definieren, etwa im Anschluss an Jean-François Lyotard als »zitierendes Formenflimmern«, gescheitert sind.“⁵⁴

Das postmoderne Kino definiert sich demnach weder über eine spezifische Machart, noch über eine bestimmte Ästhetik, da keine einheitlichen Verfahrensmuster existieren. Die Produktionsweise der Filme gibt ebenso wenig Aufschluss über die Spezifika des postmodernen Kinos, da die Postmoderne in alle Gattungen des fiktionalen Films Einzug gefunden hat.⁵⁵ Dementsprechend mannigfaltig präsentiert sich das Kino der Postmoderne in seinen Ansätzen, Formulierungen, Themen und Merkmalen, wie auch die angeführten Filme belegen. Eder kontrastiert, dass „[...] Filme aus ganz verschiedenen Gründen als „postmodern“ bezeichnet werden: wegen ihres expressiven Designs, ihrer popkulturellen Zitate, ihres gesellschaftlichen Kontextes, ihrer Thematik, Atmosphäre oder Erzählweise.“⁵⁶ Entgegen der Unbestimmtheit des Terminus verortet Felix mit dem Einzug der Postmoderne einen zentralen Umbruch, da „[...] mit dem Postmodernismus der 80er Jahre eine neue Ära

⁵³ Eder, „Die Postmoderne im Kino“, S. 10.

⁵⁴ Jürgen Felix, „Postmoderne und Kino“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ² 2007, S. 528-530, hier S. 529.

⁵⁵ Vgl. Kerstin Stutterheim, „Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films“, *Come and play with us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino*, Hg. Kerstin Stutterheim/Christine Lang, Marburg: Schüren 2014, S. 39-87, hier S. 40.

⁵⁶ Eder, „Die Postmoderne im Kino“, S. 9f.

des Kinos begann (die immer noch andauert) [...].“⁵⁷ Die neue Ära der Postmoderne hat jedoch nicht den gesamten Kinosektor dieser Zeit ergriffen, da neben postmodernen Filmen ebenso Filme des klassischen Erzählkinos weiter bestehen. Eine mögliche Vermutung, die Postmoderne löse die Moderne im Kino ab, ist auf diesem Gebiet ebenso wenig haltbar wie in den anderen Forschungsbereichen, da auch an dieser Stelle eine homogene Charakterisierung des Modernebegriffs fehlt.⁵⁸ Analog zu Sandbothe, Zima und Steinke kann daher bestimmt werden, dass die Postmoderne auch im Kino in einer Gleichzeitigkeit zur Moderne besteht.

Dass der postmoderne Film kein reines Phänomen der 80er und 90er Jahre ist, zeigt ein Blick auf das gegenwärtige Kino. Postmoderne Filme existieren nach wie vor, David Lynchs *Mulholland Drive* (US, 2001), Quentin Tarantinos Filmreihe *Kill Bill: Vol. 1* und *Vol. 2* (US, 2003 und 2004) und Martin Scorseses *Shutter Island* (US, 2010) sind nur einige Beispiele der jüngeren Generation. Dabei ist festzuhalten, dass postmoderne Filme in den 80er Jahren einen ästhetischen Bruch mit tradierten filmischen Strukturen evozierten, während ihre Charakteristika in den 90er Jahren selbst gebräuchlich werden.⁵⁹ Folglich zeigt sich, dass das postmoderne Kino über einen zeitlichen Rahmen ebenso wenig bestimmt werden kann, wie über eine in sich homogene und logisch-geschlossene Ästhetik.

2.2.2 Ästhetische Merkmale im postmodernen Film

Das breite Spektrum des postmodernen Kinos konnte anhand einiger Filme bereits aufgezeigt werden. Welche Kennzeichen sind es aber, die postmoderne Filme charakterisieren? Und wie kann es solche einheitlichen Merkmale geben, wenn das postmoderne Kino doch gerade durch seine Heterogenität besticht? Wie aufgezeigt wurde, ist die postmoderne Ästhetik durch bestimmte Charakteristika definiert. Dementsprechend haben sich auch im Kino ästhetische Kennzeichen herausgebildet, die einen typischen, postmodernen Look erzeugen. Dabei ist zu betonen, dass diese

⁵⁷ Felix, „Die Postmoderne im Kino (revisited)“, S. 8.

⁵⁸ Vgl. Eder, „Die Postmoderne im Kino“, S. 10.

⁵⁹ Vgl. Julia Dabbert, „Wiederholung und Spiegelung – Mittel der Variation im Werk von David Lynch am Beispiel von *Inland Empire*“, *Studien zum postmodernen Kino. David Lynchs *Inland Empire* und Bennett Millers *Capote**, Hg. Kerstin Stutterheim, Frankfurt am Main: Peter Lang 2011, S. 23-85, hier S. 26.

Charakteristika vereinzelt wohl in nahezu jedem Film auftreten. In ihrem Zusammen- und Wechselspiel aber „[...] bilden [sie] ein Geflecht, das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile.“⁶⁰ Eder definiert vier Merkmalskomplexe als ästhetische Indikatoren des postmodernen Films:

- „1. Intertextualität
2. Spektakularität und Ästhetisierung
3. Selbstreferentialität
4. Anti-Konventionalität und dekonstruktive Erzählverfahren“⁶¹

Der Bereich der Intertextualität bezeichnet gemeinhin Verweise von einem Text auf einen anderen. Hans Jürgen Wulff beschreibt drei verschiedene Arbeitsbereiche der Intertextualität – ein theoretisches, ein analytisches und ein pragmatisches Feld – wobei der analytische Aspekt die Verbindung von Texten zueinander untersucht. Hierbei verweist ein Werk in Form von Zitaten und Anspielungen auf Inhalte, Genres, Figuren, Darstellungsformen, aber auch auf Darsteller und Regisseure eines anderen Werkes.⁶² Graham Allen sieht das Feld der Intertextualität unweigerlich mit der Postmoderne verbunden. „At the present time, any discussion of the place of intertextuality within the arts leads us towards the issue of Postmodernism.“⁶³ Intertextuelle Bezüge sind allerdings keine Erfindung des postmodernen Kinos. In der Filmgeschichte finden sich derartige Verweise schon früher, etwa in den Filmen der Nouvelle Vague. So reflektiert Jean-Luc Godards *Le Mépris* (FR, 1963) einerseits die Forderung der Regisseure nach mehr Entscheidungsmacht gegenüber dem Studiosystem, andererseits ist die Story mit zahlreichen Bezügen zur Filmgeschichte – beispielsweise Fritz Lang als Regisseur des Films im Film – und zu Produktionsprozessen in der Filmindustrie angereichert.

⁶⁰ Eder, „Die Postmoderne im Kino“, S. 11.

⁶¹ Ebda. S. 11.

⁶² Vgl. Hans Jürgen Wulff, „Intertextualität“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1816> 2014, 8.12.2014.

⁶³ Graham Allen, *Intertextuality*. London: Routledge 2000, S. 181.

Neben dem Begriff der Intertextualität findet sich in der Fachliteratur zum postmodernen Kino aber auch jener der Intermedialität.⁶⁴ Die wissenschaftliche Debatte um die Begriffsproblematik der beiden Termini wird an dieser Stelle jedoch nur kurz angeschnitten und dient dazu, die divergenten Lesarten des Ausdrucks zu verdeutlichen. Von diesem Standpunkt ausgehend kann festgehalten werden, dass der Intertextualitätsbegriff nicht so eindeutig festgelegt ist, wie die eingangs formulierte Kurzdefinition vermuten lässt. Tatsächlich haben sich in der wissenschaftlichen Theorie zwei unterschiedliche Positionen herausgebildet, wie Irina O. Rajewsky ausführt. Die erste Position beschreibt einen weitgefassten Begriff der Intertextualität und vertritt jene Auffassung, dass nicht nur literarische Texte, sondern unter anderem auch Filme als Texte gelesen werden können. Laut diesem Strang ist Intertextualität ein medienübergreifendes Phänomen und verweist somit auch auf Bezüge zu anderen Medien. Die zweite Position hingegen geht von einem engen Intertextualitätsbegriff aus und begrenzt den Textbegriff auf seine schriftliche Grundform. Nach dieser Ausrichtung beschreibt Intertextualität lediglich Verweise zwischen Texten. Um auf Bezüge zu anderen Medien hinzuweisen, wird in diesem Forschungszweig der Begriff der Intermedialität verwendet.⁶⁵

Unabhängig vom jeweiligen Standpunkt muss festgehalten werden, dass sich der postmoderne Film aus einem Spektrum an Verweisen konstituiert, die weit über die Grenzen des eigenen Mediums hinausgehen. Joan Kristin Bleicher führt aus: „Die darstellerische Vielfalt postmoderner Filme beschränkt sich nicht auf die Integration unterschiedlicher historischer Filmstile, also auf intertextuelle Bezüge zu anderen Werken desselben Mediums.“⁶⁶ Bleicher geht hier von einem engen Intertextualitätsbegriff aus. Da dieser nur innerhalb eines Mediums mit Referenzen und Zitaten operiert, ist er in seiner Anwendung für das postmoderne Kino folglich unzureichend. Vielmehr ist er ein zentrales Merkmal der eingangs erwähnten *Nouvelle Vague*, welcher vornehmlich Hollywoodfilme als Bezugsquelle dienen.⁶⁷

⁶⁴ Vgl. Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 36. Vgl. Joan Kristin Bleicher, „Die Intermedialität des postmodernen Films“, *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hg. Jens Eder, Münster: LIT 2002, S. 97-112, hier S. 97.

⁶⁵ Vgl. Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen, Basel: A. Francke 2002, S. 48ff.

⁶⁶ Bleicher, „Die Intermedialität des postmodernen Films“, S. 97.

⁶⁷ Vgl. Eder, „Die Postmoderne im Kino“, S. 14.

Es ist daher unumgänglich, die Intertextualität des postmodernen Kinos im Sinne des weiten Begriffs zu verstehen.

Im Gegensatz hierzu ist der Terminus der Intermedialität spezifisch festgelegt und entspricht in seiner Ausrichtung dem weiten Intertextualitätsbegriff. Bleicher beschreibt den Ausdruck der Intermedialität als Intertextualität, die zwischen mehreren Medien operiert.⁶⁸ Im Folgenden wird der Begriff der Intermedialität aufgrund seiner signifikanten Ausrichtung dem der Intertextualität vorgezogen.

Die unterschiedlichen Medien, aus denen sich die Intermedialität des postmodernen Kinos erschöpft, sind zwei verschiedenen kulturellen Bereichen zuzuordnen.

„Die Versatzstücke, mit denen der postmoderne Film spielt, stammen überwiegend aus dem Universum der Popkultur und hier vor allem aus zuvor gering geschätzten Sparten: Horrorfilme, Kampfsportfilme und andere B-Movies; Trivalliteratur („Pulp Fiction“), Werbung, Musikvideos, Computerspiele. Anders als beim traditionellen Genrekino werden aber auch Bestandteile und Verfahren der ‚Hochkultur‘ oft mit aufgenommen [...].“⁶⁹

Die Bandbreite an intermedialen Bezügen setzt sich im postmodernen Kino folglich aus den beiden Determinanten Hochkultur und Populärkultur zusammen, sowie ihrer Verschmelzung.

Narrativ werden diese Versatzstücke postmoderner Filme vornehmlich durch das Stilelement der Ironie transportiert, da sie sich zu bereits bekannten Konventionen und Klischees entwickelt haben. Ebenso können die intermedialen Elemente auch mittels Pastiche artikuliert werden. In diesem Fall sind die Bezugnahmen nicht spöttisch, sondern neutral. Zitate und Verweise mit ernsten oder erklärenden Nuancen sind hingegen kaum auszumachen und daher wenig verbreitet.⁷⁰ Die Ironie und das Pastiche sind in der intermedialen Struktur von Hochkultur und Populärkultur als Gegenpole zu verstehen, beide nehmen direkten Bezug zu anderen Medien, aber auf unterschiedliche Art und Weise. Besonders die Implementierung ironischer Elemente trägt maßgeblich zur Ästhetik des postmodernen Kinos bei, da diese mit bisher gewohnten Sehmustern brechen.

⁶⁸ Vgl. Bleicher, „Die Intermedialität des postmodernen Films“, S. 97.

⁶⁹ Eder, „Die Postmoderne im Kino“, S. 13f.

⁷⁰ Vgl. Ebda. S. 15f.

„Statt einer filmischen Erfassung eines realen Milieus führen diese Filme ihre Zuschauer in ästhetisierte Kunstwelten, reproduzieren in übersteigerten Formen und ironischen Brechungen Versatzstücke der Massenkultur, des Films und der Fernsehserien, der Werbung und Video-Clips.“⁷¹

Man denke nur an Quentin Tarantinos *Kill Bill: Vol. 1* und *Vol. 2*, die sich aus einem Universum an ironischen Bezugnahmen zusammensetzen. So wird etwa anhand von Figuren, Motiven und dem in der Diegese zitierten Film *Shogun Assassin* (JP, US, 1985)⁷² auf das Genre des Eastern verwiesen.

Wie Eder weiter ausführt, evozieren die intermedialen Verweise und Zitate in postmodernen Filmen mehrere Bedeutungsebenen. Diese sind als Doppelcodierung zu verstehen, welche diverse Lesarten der darstellerischen und narrativen Komponenten eines Films ermöglichen. Durch die Doppelcodierung kann der Film als ein autonomes Werk verstanden werden, ebenso aber auch als Zitat. Um die Ebene des Zitats allerdings erkennen zu können, ist ein Vorwissen aus den Bereichen der Hochkultur und Populärkultur obligatorisch. Ein Spezifikum des postmodernen Kinos ist aber, dass die Dramaturgie der Filme auch ohne die Kenntnis der Zitate und Bezugnahmen funktioniert.⁷³ Folglich ist die Position des Zuschauers von zentraler Bedeutung. Das Potential des postmodernen Kinos erschließt sich demnach nicht nur aus der Verschmelzung von Hochkultur und Populärkultur, sondern auch aus der persönlichen Dechiffrierung der Referenzmedien durch den Rezipient. Erst dies ermöglicht das intermediale Spiel des postmodernen Kinos zu erfassen.

Schlagworte wie Spektakel und Ästhetisierung klingen im ersten Moment nach Explosionen, Verfolgungsjagden und Schusswechseln, umgesetzt in höchst ästhetischen Bildern. Für Eder ist die Spektakularität – die Verwendung spektakulärer Elemente – nicht nur ein Charakteristikum des postmodernen Kinos, sondern seit Anbeginn des Films ein fester Bestandteil des Mediums. Bereits das Early Cinema nutzte das Spektakel als ein beliebtes dramaturgisches Mittel, um Aufmerksamkeit zu

⁷¹ Felix, „Ironie und Identifikation“, S. 176.

⁷² *Kill Bill: Vol. 2*, Regie: Quentin Tarantino, DVD, Buena Vista Home Entertainment 2004, 1:35:00; (Orig. US 2004).

⁷³ Vgl. Eder, „Die Postmoderne im Kino“, S. 17.

erzeugen. In seiner Ästhetik vereint der postmoderne Film zwei Konzepte der Spektakularität: eine avantgardistische Variante, die durch thematische Konventionsbrüche besticht und eine dem Mainstreamkino verhaftete Auslegung, welche den Fokus auf bekannte Schauspieler und imposante Bilder legt. Intertextuelle Verweise und eine selbstreferentielle Narration sollen die audio-visuelle Wahrnehmung des Films beim Publikum verstärken. Gewalt, Tabubruch, und Sexualität sind thematisch wie ästhetisch die primären Motive der Spektakularität und Ästhetisierung und äußern sich in einer künstlich übersteigerten Form.⁷⁴ Durch das Sujet der Gewalt erscheint die eingangs formulierte Assoziation mit Explosionen und Verfolgungen plausibel. Ohne Frage ist Gewalt eine wesentliche Komponente des postmodernen Kinos, wie die kathartisch zelebrierten Kämpfe in *Fight Club* oder die Darstellung extremer Brutalität in *Pulp Fiction* belegen. Allerdings muss das Spektakel differenzierter betrachtet werden, da es – wie Eder beschreibt – nicht ausschließlich auf der ästhetischen Bildebene in Erscheinung tritt, sondern in den Filmen thematisch-inhaltliche Faktoren ebenso ausschlaggebend sind. Ernst Schreckenbergs artikuliert, dass Spektakel, groteske Settings, ein außergewöhnliches Szenenbild, sowie Momente des Schocks sich von der Erzählung loslösen und verselbstständigen. Dies trifft auch auf exaltierte Gewaltdarstellungen zu, da diese Übersteigerungen in keinem kausalen Zusammenhang zur Narration stehen.⁷⁵ Die Ästhetisierung, die Inszenierung der stark überzeichneten Ereignisse, Bilder und Schauplätze, und der Gebrauch von spektakuläreren Mitteln sind kennzeichnend für den Look postmoderner Filme. Explizite Gewaltdarstellungen repräsentieren dabei nur einen Teil der spektakulären Ästhetik, wie aufgezeigt wurde. James Camerons *The Terminator* beispielsweise vereint mehrere Elemente von Spektakularität und Ästhetisierung in sich. Einerseits zieht der Terminator eine Spur der Gewalt durch Los Angeles, andererseits beeindruckt die Special Effects in der Darstellung des Cyborgs, dessen Hülle zwar anatomisch den Anschein von Menschlichkeit erweckt, unter dieser aber ein metallisches Endoskelett zum Vorschein kommt.

⁷⁴ Vgl. Ebda. S. 18.

⁷⁵ Vgl. Ernst Schreckenberg, „Was ist postmodernes Kino? – Versuch einer kurzen Antwort auf eine schwierige Frage“, *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Hg. Andreas Rost/Mike Sandbothe, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1998, S. 118-130, hier S. 122.

Unter Selbstreferentialität ist eine Auseinandersetzung des Films mit sich selbst zu verstehen. Da sich die Filme des postmodernen Kinos auf sich selbst, d.h. auf ihr eigenes Trägermedium beziehen, entspricht dies einer intertextuellen Verfahrensweise.⁷⁶ Die Selbstreferentialität ist stark mit den bereits genannten Charakteristika des postmodernen Kinos verbunden. Hierbei ist zu betonen, dass die Intermedialität und das Stilelement der Ironie per se selbstreferentiell sind, da sich diese ebenso aus Verweisen und Bezugnahmen konstituieren. Postmoderne Filme betten ihre Versatzstücke offensichtlich in die Narration ein, die Implementierung bereits vorhandener struktureller Elemente erfolgt somit bewusst. Dies führt zu einer Hervorhebung der Künstlichkeit des Filmes, ein Aspekt, der auch bei der Spektakularität und seinen von der Narration losgelösten Filmszenen zu beobachten ist.⁷⁷ Spektakularität, sowie intermediale und selbstreferenzielle Bezüge erwecken im postmodernen Film somit den Eindruck von künstlicher Beschaffenheit.

Schreckenberger betont hierzu, dass Künstlichkeit kein Instrument sei, um die einzelnen Komponenten eines Films bewusst frei zu legen. Vielmehr ist diese in postmodernen Filmen als Reaktion auf eine zunehmende mediale Einflussnahme zu verstehen. Dabei sind selbstreferenzielle Bezüge nicht nur auf die Narration der Filme begrenzt, auch die Bildebene kann durch Verweise, beispielsweise anhand des Settings, erweitert werden und beim Publikum Assoziationen wecken.⁷⁸ Im postmodernen Kino nimmt der Zuschauer eine aktive Position ein und wird dazu angehalten, die unterschiedlichen Verfahren postmoderner Ästhetik zu erkennen. Eine Tendenz, die stark auf den Spielcharakter der Postmoderne verweist, da erst das Wissen um die Anleihen postmoderner Filme eine Rezeption dieser ermöglicht.

⁷⁶ Vgl. Joan Kristin Bleicher, „Zurück in die Zukunft. Formen intertextueller Selbstreferentialität im postmodernen Film“, *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hg. Jens Eder, Münster: LIT 2002, S. 113-132, hier S. 114.

⁷⁷ Vgl. Eder, „Die Postmoderne im Kino“, S. 20f.

⁷⁸ Vgl. Schreckenberger, „Was ist postmodernes Kino?“, S. 120f.

Die Rolle und die Bedeutung des Zuschauers kontrastiert Bleicher, indem sie feststellt:

„Postmoderne Filme sprechen durch selbstreferentielle Intertextualität gleichzeitig zwei verschiedene Teilpublika an:

1. den ‚naiven‘ Kinobesucher, der sich am oberflächlichen Handlungsablauf, an Action und Spektakel erfreut, und
2. den eingeweihten, ironischen Zuschauer, der die Selbstthematisierung, die Zitate und Anspielungen erkennt und sich an seinem eigenen Wissen delectiert.“⁷⁹

Die Filmgattungen, die sich aus selbstreferenziellen Bezügen konstituieren sind Parodie, Satire und Remake. Aufgrund ihrer divergenten Ausrichtungen sind alle drei Formen voneinander zu unterscheiden. Die Parodie bedient sich dem Stilmittel der Übertreibung eines bestimmten Elements, um kritisch oder unterhaltsam zu sein. Dabei beschränkt sie sich nicht auf einzelne Filme, sondern gesamte Filmgenres werden für die Darstellung herangezogen. Im Gegensatz hierzu ist das Sujet der Satire wesentlich breiter gefasst. Diese kann nicht nur einen Aspekt fokussieren, sondern allgemein unverhältnismäßige Situationen thematisieren. Das Remake nimmt in dieser Konstellation eine besondere Stellung ein, da sich diese Art des Films auf eine bereits vorhandene filmische Vorlage bezieht. Die Motive für Remakes sind mannigfach, neue Schwerpunktsetzungen können ebenso ausschlaggebend sein wie eine zeitgemäße Adaption des Stoffes. Neben diesen homogenen Variationen finden sich aber auch Mischformen vor, wie das parodistische Remake.⁸⁰

Selbstreferenzielle Bezüge sind ein essentieller Bestandteil des postmodernen Kinos. Anhand dieses Charakteristikums ist Wes Cravens *Scream* (US, 1996) wohl als ein filmisches Paradebeispiel zu nennen. Der Regisseur führt einen selbstreferenziellen Diskurs über die Filmgeschichte, insbesondere über das Genre des Horrorfilms und erstellt dabei Bezüge zu zahlreichen bekannten Filmen wie *Carrie* (US, 1976), *Halloween* (US, 1978) oder *Friday the 13th* (US, 1980). Craven verweist aber auch auf seine eigene Karriere als Horrorfilmregisseur, wenn einer seiner früheren Filme *A*

⁷⁹ Bleicher, „Zurück in die Zukunft“, S. 113.

⁸⁰ Vgl. Ebda. S. 126f.

Nightmare on Elm Street (US, 1984) zitiert wird.⁸¹ Zudem wirft der Regisseur die Frage nach einem erweiterten Wirkungsspektrum des Kinos auf, wenn im Showdown Filme als Grund und Auslöser für die Mordserie genannt werden. Craven bezieht in diesem Diskurs eine klare Position, indem er die Killer antworten lässt, dass Filme niemals schuld seien.⁸²

Als letztes zentrales Merkmal einer postmodernen Ästhetik im Kino sind die Komponenten Anti-Konventionalität und dekonstruktives Erzählverfahren zu nennen. Diese verweisen bereits in ihren Termini auf einen Bruch mit bisher bekannten Konventionen und Erzählmustern. Stutterheim definiert Anti-Konventionalität wie folgt:

„Antikonventionalität beinhaltet oder sagt aus, dass das Regelwerk des bürgerlichen Zeitalters für künstlerische Darbietungen infrage gestellt, aufgebrochen oder konterkariert wird. Dazu gehört unter anderem, dass die Grenzen von sogenannter ernster Kunst und Unterhaltung, von Hoch- und Popkultur ignoriert und aufgebrochen werden [...]“⁸³

Das Aufbrechen von Hochkultur und Populärkultur wurde bereits in den Ausführungen zur allgemeinen Ästhetik in der Postmoderne dargelegt. Der Konventionsbruch besteht einerseits in der Auflösung der beiden ursprünglich streng voneinander getrennt verlaufenden Kulturbegriffe und andererseits in der Verschmelzung ebendieser. Durch die Einbindung popkultureller Phänomene und Elemente erschließt sich in postmodernen Filmen auch inhaltlich-thematisch ein neues Repertoire. Die Zitate und Bezugnahmen erzeugen eine erweiterte Rezeptionsebene, wie bereits festgestellt wurde.

Analog zu Stutterheim sieht auch Eder in der postmodernen Anti-Konventionalität ein Mittel, um etablierte Konventionen wie Motive und dramaturgische Strukturen zu dekonstruieren. Anti-Konventionalität ist somit immer auf einen Bruch mit vertrauten Mustern zurückzuführen. Da diese dem Zuschauer vertrauten Elemente in ihrer

⁸¹ Vgl. *Scream*, Regie: Wes Craven, DVD, Studiocanal 2013, 00:02:09; (Orig. US 1996).

⁸² Vgl. Ebda. 1:32:00.

⁸³ Stutterheim, „Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films“, S. 53.

filmischen Rezeption bekannt und verbraucht sind, erlaubt sich das postmoderne Kino mit ihnen zu spielen. In den Geschichten entstehen dadurch unerwartete Wendepunkte und neue narrative Verfahrensweisen. In *From Dusk Till Dawn* (US, 1996) etwa wechselt abrupt das Genre, während die Handlung von *Wild Things* (US, 1998) zahlreiche Plot Points aufweist. Ebenso kann sich dieser Bruch auch in der Auflösung der zeitlichen Abfolge der Erzählung ereignen. Eine vertraute, linear verlaufende Chronologie kann aufgebrochen, durchmischt und in ihrem Aufbau neu strukturiert werden. Aus dieser formalen Neuordnung von Szenen ergibt sich eine veränderte Form der Narration.⁸⁴ Diese äußert sich vor allem durch Sprünge in der Linearität der Erzählung. Analepsen und Prolepsen zerreißen das geradlinige Konstrukt der Zeit, wechselnde und zunächst voneinander unabhängig erscheinende Szenen führen zu einer Verschachtelung der Handlung und veranschaulichen dekonstruktive Erzählmodi. Mit der Aufhebung der linearen Erzählstruktur des Films wendet sich das postmoderne Kino aber nicht explizit gegen das klassische narrative Kino, vielmehr ist es sich dessen Tradition bewusst. „Dem traditionellen Erzählkino wird ein Kino entgegengesetzt, das zwar die klassischen Filmelemente aufgreift, sie aber in neue ästhetische und dramaturgische Strukturen einbettet.“⁸⁵ Quentin Tarantinos *Pulp Fiction*, ein Schlüsselfilm des postmodernen Kinos, vereint alle der von Eder bestimmenden Charakteristika einer postmodernen Ästhetik in sich. Neben spektakulären Szenen der Gewalt, intermedialen und selbstreferenziellen Verweisen, wählt Tarantino auch das Motiv der zeitlichen Dekonstruktion als geeignetes narratives Mittel für seinen Film.⁸⁶

⁸⁴ Vgl. Eder, „Die Postmoderne im Kino“, S. 22.

⁸⁵ Richard Stang, „Kino und Postmoderne“, *medien praktisch. Medienpädagogische Zeitschrift für die Praxis* 3/92, September 1992, S. I.

⁸⁶ Vgl. Eder, „Die Postmoderne im Kino“, S. 22.

3. Das Road Movie

3.1 Genre

3.1.1 Ursprünge des Road Movie

Freiheit, Rebellion, Unterwegssein, endlose Highways und weite Landschaften sind zentrale Symbole des Road Movie-Genres, welches sich in den USA der 60er Jahre etabliert hat.⁸⁷ Obwohl es ein relativ junges Genre der Filmgeschichte ist, sind seine Ursprünge in der Historie weitaus früher auszumachen. David Laderman verortet die Wurzeln des Road Movie bereits in der Reiseliteratur⁸⁸ und konstatiert:

„The road movie grows out of this long-standing literary tradition, which in turn reflects the history of Western culture at large. Especially important in the historical continuity between journey literature and road movie is the thematic impulse of cultural critique.“⁸⁹

Die kritische Auseinandersetzung mit der westlichen Kultur liegt folglich beiden Genres zugrunde. Sie reflektieren die gesellschafts-politischen Entwicklungen ihrer Zeit und konstituieren sich aus diesem Diskurs.

In der Reiseliteratur lässt sich die Genealogie des Road Movie bis zu Homers *Odysee* zurückführen. Die jahrelange Irrfahrt des Odysseus erschließt sich aus immer wieder neuen Wendungen und Versuchungen, denen sich der Held stellen muss, um nach Hause gelangen zu können. Die Ankunft in Ithaka ist zwar das vornehmliche Ziel in der *Odysee*, es ist aber die Reise selbst, die zum essentiellen Charakteristikum wird und den Fokus der Narration bildet. Homers Epos ist die Grundlage zahlreicher späterer Werke wie Miguel de Cervantes *Don Quijote* (1615), *Candide* von Voltaire (1759) oder Mark Twains *Adventures of Huckleberry Finn* (1884). Cervantes und Voltaire nutzen in ihren Parodien die Reise der Figuren als sozialkritische Impulse. Während *Don Quijote* etwa mittelalterliche Strukturen

⁸⁷ Vgl. Marcus Stiglegger, „Roadmovie“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ² 2007, S. 604-607, hier S. 604.

⁸⁸ Vgl. David Laderman, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin: University of Texas Press 2002, S. 6.

⁸⁹ Ebda. S. 6.

kritisiert, wird in *Candide* anhand der Reise ein thematisch-dramaturgischer Bogen bis hin zur spanischen Inquisition gespannt. Auch Twain übt mit seinem Werk *Adventures of Huckleberry Finn* Kulturkritik, indem er durch die Reise von Huckleberry Finn und dessen Freund Jim die Missstände jener Zeit aufzeigt. Er dokumentiert die gesellschaftlichen Strukturen, welche von Rassismus, Sklaverei und verlorenen ethischen Grundwerten bestimmt sind. Das Unterwegssein ermöglicht es Huck aber, das Grundprinzip der Gleichheit der Menschen zu erkennen. Durch ihre Reise sind die Figuren von der Gesellschaft, ihren Normen und Ideologien losgelöst. Hierdurch sind sie in der Lage, die sozio-kulturellen Ereignisse um sich kritisch zu beleuchten.⁹⁰ Diese beispielhafte Auswahl zeigt das hohe Maß an Sozialkritik auf, welche in der Reiseliteratur ein ebenso relevantes Element ist, wie im Road Movie.

In den literarischen Werken des 20. Jahrhunderts bleiben die sozialkritischen Elemente, die durch die Reise der Figuren transportiert werden, weiter bestehen. Ein wichtiger Roman dieser Zeit ist John Steinbecks *The Grapes of Wrath* (1939). Anhand des Reisemotivs diskutiert Steinbeck die gravierenden Auswirkungen der Wirtschaftskrise auf die Bevölkerung in den USA und reflektiert ebenso wie Twain in *Adventures of Huckleberry Finn* die Natur als Rückzugs- und Zufluchtsort. Es ist aber Jack Kerouacs Roman *On the Road* (1955), der als literarischer Prototyp des rebellischen 60er Jahre Road Movie gilt. Dieser spiegelt die sozialen Wertvorstellungen der Beat Generation wider, richtet sich gegen die bürgerlichen Konventionen, sowie den Materialismus seiner Zeit und proklamiert einen Lebensstil außerhalb gesellschaftlich-konservativer Strukturen. Das Auto und die Straße werden als die Innbegriffe von Freiheit und unberührter Natur romantisiert. Das Unterwegssein, welches in *On the Road* einen Gegenentwurf zu einem angepassten Leben darstellt, konstituiert sich aus der Frontier-Symbolik des Wilden Westen.⁹¹ Mit dem Ausbruch aus einem bürgerlichen, konservativen Milieu vollführen die Figuren in Kerouacs Roman einen Befreiungsschlag.

Das Unterwegssein dient den Werken der Reiseliteratur als Form der Kulturkritik, welche – wie es scheint – erst durch die bewusst gewählte soziale Ausgliederung artikuliert werden kann. Die Abkehr von gesellschaftlichen Konventionen führt die

⁹⁰ Vgl. Ebda. S. 6ff.

⁹¹ Vgl. Ebda. S. 9f.

Romanfiguren des 20. Jahrhunderts unweigerlich auf die Straße, später auf die Highways und damit in die weiten Landschaften der USA. Diese stehen in einem starken Kontrast zum Alltagsleben, sie sind als Gegenpol, als unberührter Raum fernab der Zivilisation zu verstehen.

Der Western spielt in der Genealogie des Road Movie ebenso eine signifikante Rolle. Dieser ist tief mit der amerikanischen Kultur verwurzelt, denn „[...] Gewalt ist der Kern der Mythologie des Genres und der Mythologie Amerikas.“⁹² Gewalt als genrekonstituierendes Charakteristikum zeigt sich bereits in Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* (US, 1903), der den Beginn des Western-Genres markiert.⁹³ Die Verbindung des Western und der Geschichte des Landes erläutert Bernd Kiefer wie folgt:

„Was den Western strukturiert, sind die beiden Archetypen der Mythologie Amerikas: der Mythos der Frontier, der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation im Zuge der Eroberung eines Kontinents zwischen 1776 und dem Ende des 19. Jahrhunderts, also der Ära des Wild West, und der Mythos der Regeneration Through Violence, der permanenten Erneuerung und Wiedergeburt Amerikas aus und durch Gewalt im Kampf Gut gegen Böse.“⁹⁴

Die Eroberung Amerikas ist untrennbar mit der systematischen Vertreibung der Indianer verbunden. Im Zuge dieser Eroberung wird die Frontier, jene Schwelle zwischen Kultur und Natur, kontinuierlich Richtung Westen verschoben. Der hieraus resultierende Konflikt ist das zentrale narrative Element zahlreicher Western und handelt sowohl von der wirtschaftlichen, als auch der kulturellen Inbesitznahme des Landes durch die Siedler.⁹⁵ Die Annektierung von neuem Grund und Boden wird im Western als Kampf gegen das Böse – die Indianer – inszeniert. Die Brutalität, mit welcher hier vorgegangen wurde, äußert sich in den Filmen in einer bis in die 50er Jahre glorifizierten Darstellung.⁹⁶

⁹² Bernd Kiefer, „Western“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ² 2007, S. 764-769, hier S. 764f.

⁹³ Vgl. Ebda. S. 765.

⁹⁴ Ebda. S. 765.

⁹⁵ Vgl. Hans Jürgen Wulff, „Western“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=387> 2014, 2.2.2015.

⁹⁶ Vgl. Kiefer, „Western“, S. 765.

Laderman hält fest, dass die Ursprünge des Western auch im Road Movie unverkennbar sind: „With its lone rider of the vast open plains trekking through the romanticized but ominous wilderness, the Western anticipates the road movie both visually and thematically.“⁹⁷ Jack Sargeant und Stephanie Watson führen „[...] epic landscapes, the belief in freedom, the search for a better tomorrow, and the outlaw mythology [...]“⁹⁸ als essenzielle Charakteristika des Western und des Road Movie an. Die Suche nach der persönlichen Freiheit und der Wunsch nach Veränderung sind in beiden Genres von großer Bedeutung. Mit dem Aufbruch Richtung Westen erhoffen sich die Figuren einen Neubeginn, einen Wandel beziehungsweise Ausbruch aus ihrer gegenwärtigen Lebenssituation. Anhand der Reise durch die noch unberührte Natur werden diese Motive auch auf der visuellen Ebene akzentuiert.

Der männliche Held des Western ist der Westerner, ein in sich gekehrter Einzelgänger, dessen Ziel die Eroberung der Wildnis ist, um sie für seine Gemeinschaft zu kultivieren. Die Figur des Westerner erfährt unterschiedliche Nuancierungen, er kann ein Cowboy, Jäger oder Kämpfer gegen die Indianer sein. Er kann aber ebenso auch einen Outlaw oder einen Gesetzeshüter repräsentieren. Der Anstoß für die Reise des Helden ist die Flucht vor der wachsenden Zivilisation, sein Bestreben ist der Aufbau einer eigenen gesetzeskonformen Gemeinschaft. Diesem Aspekt liegt das Paradoxon, der tragische Kern des Western zugrunde, denn gerade dieser Lebensentwurf knüpft an den fortschreitenden Zivilisationsprozess an, vor welchem der Westerner im Grunde fliehen will.⁹⁹

Neben der Reiseliteratur und dem Western haben die Filme der 30er und 40er Jahre, welche die große Depression der USA und ihre Folgen thematisieren, ebenfalls maßgeblichen Einfluss auf das Genre des Road Movie. Das wesentliche Merkmal dieser Filme ist das Sujet der Mobilität. Das Unterwegssein soll die existenziellen Auswirkungen der Wirtschaftskrise kritisch zum Ausdruck bringen. Als wichtige Filme sind hier *You Only Live Once* (US, 1937), die Filmadaption *The Grapes of Wrath* (US, 1940) oder die Screwball Komödie *It Happened One Night* (US, 1934) zu

⁹⁷ Laderman, *Driving Visions*, S. 23.

⁹⁸ Vgl. Jack Sargeant/Stephanie Watson, „Introduction. Looking for Maps: Notes on the Road Movie as Genre“, *Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies*, Hg. Jack Sargeant/Stephanie Watson, London: Creation Books 1999, S. 5-20, hier S. 9.

⁹⁹ Vgl. Kiefer, „Western“, S. 765ff.

nennen. Es ist zu betonen, dass diese Filme nicht als typische Road Movies zu verstehen sind, sondern vielmehr narrative Akzente für das spätere Genre setzen und das Unterwegssein mit kritischen Impulsen aufladen.¹⁰⁰

Aus diesen Filmen entwickelt sich der Film Noir, der ebenso als ein elementarer Vorläufer des Road Movie gilt. Den Fokus des Film Noir bilden insbesondere die psychologisch konnotierte Figurenzeichnung der Outlaws und das hiermit verbundene Sujet der Kriminalität. Versehen mit einer düsteren Grundstimmung, führen der Bruch mit dem Gesetz und einem gesellschaftlich anerkannten Lebensstil die Figuren zumeist in den Tod. Charakteristika, die auch im Road Movie unverkennbar sind.¹⁰¹

Weitere wichtige Wegbereiter des Road Movie-Genres sind „[...] die so genannten „youthsploitation films“ – Filme über die Jugendkultur der 1950/60er Jahre [...].“¹⁰² Sargeant und Watson betonen die elementare Relevanz des Autos, welches untrennbar mit der Jugendbewegung dieser Zeit verbunden ist. So hat sich die kulturelle Bedeutung des Autos durch die Herausbildung von Jugendkulturen nach dem Zweiten Weltkrieg verändert, es wird zu einem Symbol von Freiheit und Unabhängigkeit. Diese Attribute verdeutlichen die Abgrenzung der Jugendlichen zu ihrer bürgerlichen Elterngeneration, die das Auto als einen reinen Gebrauchsgegenstand begreift. Wie in *Rebel Without a Cause* (US, 1955) stellt der kulturelle Wandel des Autos auch im Road Movie ein Kernelement der Narration dar. Das Auto beziehungsweise auch das Motorrad sind das bestimmende Charakteristikum dieser Filme. Nicht nur symbolisch, sondern auch narrativ werden die Konflikte und das Aufbegehren, die Rebellion der Jugendlichen anhand dieser

¹⁰⁰ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 24.

¹⁰¹ Vgl. Ebda. S. 26f.

¹⁰² Kirstin Laser, *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies. Another Road?*, Saarbrücken: VDM 2008, S. 29.

Vehikel diskutiert.¹⁰³ In ihrer Gesamtheit bündeln diese Motive, literarischen wie filmischen Ursprungs, das Sinnbild von Aufbruch, Rebellion und Kritik an sozialen Umständen – ein Bild, das in den Filmen des aufkommenden Road Movie-Genres seinen Höhepunkt findet.

3.1.2 Konturen des Road Movie

In den Road Movies der späten 60er Jahre spiegeln sich die zentralen Elemente seiner Wegbereiter wider: die sozialkritischen Töne der Reiseliteratur und der Depressionsfilme; das Freiheitsbedürfnis des Einzelgängers und dessen Flucht vor der Gesellschaft, sowie den damit verbundenen Landschaftsbildern des Western; die Outlaws des Film Noir und die Rebellion gegen das Establishment der Jugendkulturfilme. Es wird deutlich, dass sich das Road Movie aus unterschiedlichen Stoffen, Genres, und Motiven zusammensetzt. Norbert Grob und Thomas Klein konstatieren: „Im Grunde bilden Road Movies ein Patchwork-Genre, das Einflüsse aus den unterschiedlichsten Formen, Gattungen, Mustern und Stilen aufsaugt und in den einzelnen Filmen neu formt.“¹⁰⁴ Eine einheitliche Genredefinition des Road Movie ist somit nicht gegeben, wie auch in der Filmforschung betont wird.¹⁰⁵ Aufgrund dieser Vielfalt an Einflüssen haben sich unterschiedliche Variationen des Road Movie herausgebildet, die Grob und Klein wie folgt bestimmen:

„Da sind die Bikerfilme, die vom Western die Stilisierung des einzelnen übernehmen, der sich gegen die vorgegebene Ordnung stellt. Oder die Filme um die Mörderpärchen, die dem Gangsterfilm die Tendenz zur Verherrlichung des Outlaw entlehnen. Oder die Filme um Musiker *on the road*, die Formen des Bio-Pics wie des Star-Vehikels variieren. Und da sind die Rennfilme, die von der Flucht aus dem Alltagsleben erzählen, um auf den Straßen zurückzufinden zu Freiheit und Abenteuer.“¹⁰⁶

¹⁰³ Vgl. Sargeant/Watson, „Introduction“, S. 9f.

¹⁰⁴ Norbert Grob/Thomas Klein, „Das wahre Leben ist anderswo...Road Movies als Genre des Aufbruchs“, *Road Movies*, Hg. Norbert Grob/Thomas Klein, Mainz: Bender 2006, S. 8-20, hier S. 9.

¹⁰⁵ Vgl. Michael Strübel, „Road Movies: Die Illusion des unbegrenzten Raumes. Zum Verhältnis von Film und Politik“, *Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*, Hg. Wilhelm Hofmann, Baden-Baden: Nomos 1996, S. 25-38, hier S. 25.

¹⁰⁶ Grob/Klein, „Das wahre Leben ist anderswo...“, S. 9.

Nach Martin Bertelsen ist das Road Movie als zeitgemäße Adaption des Western zu verstehen. Beide Genres sind tief mit der amerikanischen Kultur verwurzelt, unterscheiden sich aber hinsichtlich ihrer Ausrichtung. So thematisiert der Western den Gründermythos des Landes, während das Road Movie das Erbe dieses Kultivierungsprozesses diskutiert.¹⁰⁷ Das Resultat dieser Entwicklung ist ein enges gesellschaftliches Konstrukt von Normen und Konventionen, welches dem Freiheitssinn des Individuums keinen Platz einräumt. Der Road Movie-Held hat im Unterschied zum Westerner nicht mehr die Möglichkeit, sich von der Zivilisation abzuwenden, um diese an einem anderen Ort nach seinen eigenen Vorstellungen neu zu gestalten. Ihm bleibt bei seiner gesellschaftlichen Abkehr nur die Hoffnung, anderenorts seinen Lebensstil verwirklichen zu können.¹⁰⁸

Die Abkehr des Einzelnen von seiner vertrauten, sozialen Umgebung ist nach Timothy Corrigan ein bestimmendes Merkmal des Genres. Im klassischen Hollywoodkino noch eine fixe Institution, wird dem sozialen Konstrukt von Familie im Road Movie immer weniger Bedeutung zugesprochen.¹⁰⁹ Amelie Soyka konstatiert: „Das Road Movie zeigt die Suche nach individuellen, alternativen Lebenskonzepten und ersetzt die Stabilität des Heims vorübergehend durch Mobilität, negiert sie jedoch nicht grundsätzlich.“¹¹⁰

Filmgeschichtlich setzt die Herausbildung des Road Movie-Genres mit der Zäsur des Zweiten Weltkriegs ein. Corrigan betont: „[...] the road movie is very much a postwar phenomenon and is rooted in the institutional turbulence that describes the cinema after the war, with its foundation in the fifties and its maturity in the sixties and seventies.“¹¹¹ Der Prototyp des Road Movie ist somit eine Konzeption der Nachkriegszeit, seinen Höhepunkt erlangt es in der US-amerikanischen

¹⁰⁷ Vgl. Martin Bertelsen, *Road Movie und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Road Movies*, Ammersbek bei Hamburg: Verlag an der Lottbek Jensen 1991, S. 44.

¹⁰⁸ Vgl. Grob/Klein, „Das wahre Leben ist anderswo...“, S. 10.

¹⁰⁹ Vgl. Timothy Corrigan, *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*, London: Routledge 1991, S. 145.

¹¹⁰ Amelie Soyka, *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre*, Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: Lang 2002, S. 30.

¹¹¹ Corrigan, *A Cinema without Walls*, S. 143.

Protestbewegung. Dennis Hoppers *Easy Rider* (US, 1969), inmitten dieser Gegenkultur entstanden, ist ein zentraler Film jener Zeit. Analog zu Corrigan setzen auch Grob und Klein den Beginn des Genres mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs an. Zudem zeigen sie die enge zeitliche Verbindung zwischen den Hochblüten des Road Movie und den US-amerikanischen Kriegen des 20. Jahrhunderts auf.

„Sie [Road Movies] entwickeln sich, als die amerikanische Gesellschaft in die Krise geriet, zunächst Ende der Vierziger (als Folge des Zweiten Weltkriegs) inmitten der düsteren Fantasien des Film noir; dann Ende der Sechziger, Anfang der Siebziger (als Folge des Kriegs in Vietnam) in den rebellischen Biker- und Gangsterfilmen; und schließlich in den frühen Neunzigern, als durch die mediale Vermittlung der Kriege in der Golfregion der Bilderstatus massiv in Frage gestellt wurde, in den radikalen Medienparodien von Oliver Stone oder David Lynch.“¹¹²

Der Zusammenhang zwischen den gesellschafts-politischen Einschnitten der Vereinigten Staaten der letzten Jahrzehnte und der Genese des Road Movie führt direkt zu den sozialkritischen Impulsen und damit erneut zu den Wurzeln des Genres.

„[...] cultural critique functions in road movies on many levels: cinematically, in terms of 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.“¹¹³

Alle Ebenen des Road Movie transportieren folglich Kritik an gesellschaftlichen wie politischen Strukturen und Entwicklungen. Auf der thematischen Ebene äußert sich die kulturelle Reflexion anhand des Motivs der Reise,¹¹⁴ bereits ein signifikantes Element aller literarischen und filmischen Vorläufer des Genres. Das Reisen ist ein konstitutives Charakteristikum des Road Movie, ebenso wie die Straße und das Auto.¹¹⁵ In diesem Zusammenhang spielen auch die Reisenden eine essentielle Rolle.

¹¹² Grob/Klein, „Das wahre Leben ist anderswo...“, S. 10.

¹¹³ Laderman, *Driving Visions*, S.2.

¹¹⁴ Vgl. Ebda. S. 1.

¹¹⁵ Vgl. Soyka, *Raum und Geschlecht*, S. 8.

3.2 Genrekonstituierende Charakteristika

3.2.1 Die Reise

Die Reise kennzeichnet das Road Movie formal wie thematisch. Die Motive des Reisens sind dabei sehr verschieden, nach Bertelsen haben sich drei Subgenres herausgebildet:

1. „Reisen als Selbstzweck“
2. „Reisen als Beruf“
3. „Reisen als Flucht“¹¹⁶

Die Road Movies der ersten Kategorie sind abermals in Subgenres – „Reisen als Zustand“ und „Reisen als Rennen“ – zu unterteilen. Die Reise der ersten Untergruppe erfolgt um ihrer selbst Willen, ohne ein bestimmtes Ziel und meist ohne bestimmte Motivation. Falls in den Filmen doch eine Motivation für das Unterwegssein vorhanden ist, so ist diese im Grunde substanzlos und wird auf der Reise bedeutungslos. Das Unterwegssein ist hier vielmehr eine Suche. Es ist eine Suche nach Autarkie, die aber nur abseits gesellschaftlicher Regeln gefunden werden kann. Die zweite Gruppe konstituiert sich aus dem Element des Rennens und einem mit dem Akt des Fahrens verbundenen temporären Austritt aus der Normalität. Das Reisemotiv jener Road Movies, in welchen „Reisen als Beruf“ im Fokus steht, resultiert aus einem Bedürfnis nach Freiheit, das sich auch in der Berufswahl artikuliert. In den Filmen der letzten Kategorie wird die Reise zur Flucht. Die Helden sind mit sozialen Missständen konfrontiert und müssen sich die Freiheit innerhalb dieses Systems mit Gewalt nehmen oder bewahren. Sie brechen Gesetze und gesellschaftliche Regeln, sodass ihnen nur mehr die Flucht als Ausweg bleibt. Das Fliehen stellt somit nicht die Suche nach Freiheit dar, sondern die kompromisslose Verteidigung ebendieser.¹¹⁷

¹¹⁶ Bertelsen, *Road Movie und Western*, S. 52ff.

¹¹⁷ Vgl. Ebda. S. 52ff.

Es zeigt sich, dass ein Großteil der Reisemotive im Road Movie unweigerlich mit dem Sujet der Suche verbunden ist. „What most of the films of this genre share is, quite obviously, a quest motif, which propels the usually male characters along the road of discovery.“¹¹⁸ Die Suche ist stark mit dem Wunsch nach Freiheit verbunden, wie Bertelsens Ausführungen belegen. Sargeant und Watson ergänzen:

„The quest drives many protagonists of the road movie, as they travel in search for a better future, a new life, or greater potentialities. The quest theme recalls the original mythic journeys such as that detailed in Homer’s *Odyssey*, but its modern form places emphasis on in the voyage taken westwards, intrinsic to American history and the western mythology.“¹¹⁹

Es ist somit eine existenzielle Suche, welche die Figuren hinaus auf die Straße treibt. Die Reise, das Unterwegssein auf den Highways ist in einem doppelten Sinn zu verstehen: die Bewegung der Figuren findet sowohl motorisiert auf dem Asphalt, als auch in ihrem Inneren statt. Das Ziel ist weniger die physische Ankunft, sondern zu sich selbst oder zu einer Lösung seiner Probleme zu finden. Der Aufbruch in eine neue Welt bedeutet die Negation von bestehenden gesellschaftlichen Strukturen und stellte bereits im Western ein elementares Merkmal der Narration dar.¹²⁰ Die Reise dient der Selbstfindung und der Suche nach Freiheit. Da diese im Road Movie aber nur außerhalb der Gesellschaft zu finden sind, repräsentiert die Reise auch ein Mittel der kritischen Auseinandersetzung mit der US-amerikanischen Kultur.

Die rebellischen Intentionen der Reise äußern sich anhand zwei unterschiedlicher Ausrichtungen des Genres, dem „Quest Road Movie“ und dem „Outlaw Road Movie“. In ersterem, welchem *Easy Rider* zuzuordnen ist, stehen das Unterwegssein und hiermit verbunden das Element der Suche im Fokus. Auf der Reise soll folglich etwas gefunden werden, etwa eine Erkenntnis oder ein bestimmter Ort. Im „Outlaw Road Movie“, dessen Prototyp *Bonnie and Clyde* (US, 1967) ist, findet hingegen eine Wegbewegung von konkreten Umständen statt. Die Flucht vor dem Gesetz ist hier

¹¹⁸ Corrigan, *A Cinema without Walls*, S. 144.

¹¹⁹ Sargeant/Watson, „Introduction“, S. 16f.

¹²⁰ Vgl. Berndt Schulz, *Lexikon der Road Movies. Von „Easy Rider“ bis „Rain Man“, von „Thelma und Louise“ bis „Zugvögel“, von „Bonnie und Clyde“ bis „Natural Born Killers“*, Berlin: Lexikon Imprint 2001, S. 4.

das bestimmende narrative Element. Diese Kategorien sind allerdings nicht als rein homogen anzusehen, vielmehr bestehen die meisten Filme des Road Movie-Genres aus beiden Formen. Das Unterwegssein ist sowohl im „Quest Road Movie“, als auch im „Outlaw Road Movie“ ein bestimmendes Ausdrucksmittel, obwohl sich beide aus divergenten Narrativen konstituieren.¹²¹ Die Abkehr von der Gesellschaft erfolgt somit aus bestimmten, aber unterschiedlichen Gründen. Es wird deutlich, dass die Komponenten ‚Suche‘ und ‚Flucht‘ – wie Bertelsen und Laderman attestiert haben – sowohl für das Reisemotiv, als auch für das Genre selbst von signifikanter Bedeutung sind und den entscheidenden Antrieb, sozusagen den Motor der Filme bilden.

Die Reisenden sind aber nicht permanent unterwegs. Ruhepausen nehmen eine wichtige narrative Funktion im Road Movie ein, da sie oftmals Plot Points markieren. Die Story erhält an diesen Zwischenstopps neue Impulse, sei es durch die Einbindung neuer Figuren oder bestimmter Situationen, wie etwa kriminelle Handlungen.¹²²

3.2.2 Die Straße

Mit dem Ausbruch der Figuren aus bürgerlichen Konventionen wird die Straße zum Austragungsort ihrer Bedürfnisse und Sehnsüchte. „[D]ie 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.“¹²³ Als konkret abgegrenzter Ort und Rahmen der Handlung führt die Straße das frühe Frontier-Motiv des Western fort, interpretiert dieses aber unter zeitgemäßen Aspekten neu. Die implizierten Werte von Freiheit und Selbstbestimmung illustrieren, mit welcher starker Symbolik das Element der Straße konnotiert ist. Zugleich ist sie Bestandteil und Sinnbild der amerikanischen Kultur, wie Laderman konstatiert.

„[...] [A]n essential element of American society and history, but also a universal symbol of the course of life, the movement of desire, and the lure of both freedom and destiny. Like the wheel, the road express our distinction as humans, embodying the essential stuff that makes human civilization possible.“¹²⁴

¹²¹ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 20.

¹²² Vgl. Ebda. S. 15.

¹²³ Soyka, *Raum und Geschlecht*, S. 24.

¹²⁴ Laderman, *Driving Visions*, S. 2.

Diese Attribute sind ein wesentlicher Bestandteil der Ästhetik und Narration im Road Movie, da sie die Straße sowohl auf der formalen, als auch auf der symbolischen Bildebene definieren. „The vision of the open road eternally vanishing into the horizon always promises greater possibilities and journeys to come.“¹²⁵ Durch ihre endlose Weite, die keine Begrenzungen zu haben scheint, transportiert die Straße das Bild vollkommener Freiheit – sowohl auf einer geographischen, als auch einer individuellen Ebene der Figuren. Sie entwickelt sich zu einem spezifisch konnotierten Ort, der fernab jeglicher politisch-gesellschaftlicher Strukturen liegt.

„Die Straße des Road Movie verweist auf die Abwesenheit von Zivilisation und Gesetzen, von Gesellschaft und dem daran geknüpften Konzept von Häuslichkeit und verlängert so direkt die abenteuerlichen Pfade der Westerner im Western-Genre. 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.“¹²⁶

Die Straße als Raum von Selbstbestimmung ist allerdings nicht so unbegrenzt, wie ihre Symbolik vermuten lässt. Das gesellschaftliche System mit seinen Konventionen und Regeln kann auf der Straße nicht vollends negiert werden, da dieses auch auf den Highways und Landstraßen weiter vorherrscht. Folglich kann die angestrebte Freiheit zumeist nicht gefunden werden – sei es durch äußere Umstände oder durch die Erkenntnis der Figuren selbst, dass diese für sie nur eine Illusion bleibt. Der gesellschaftliche Ausbruch scheitert an der Dominanz der Zivilisation gegenüber dem Individuum.¹²⁷ Die Flucht vor bürgerlichen Wertvorstellungen kann im Road Movie somit nur von temporärer Dauer sein. Für Steven Cohan und Ina Rae Hark zeichnet sich hier eine konstante Entwicklung ab.

„Although the road has always functioned in movies as an alternative space where isolation from the mainstream permits various transformative experiences, the majority of road films made before the 1960s more successfully imagined a ultimate reintegration of road travelers into the dominant culture.“¹²⁸

¹²⁵ Sargeant/Watson, „Introduction“, S. 13.

¹²⁶ Soyka, *Raum und Geschlecht*, S. 26.

¹²⁷ Vgl. Bertelsen, *Road Movie und Western*, S. 33ff.

¹²⁸ Steven Cohan/Ina Rae Hark, „Introduction“, *The Road Movie Book*, Hg. Steven Cohan/Ina Rae Hark, London, New York: Routledge 1997, S. 1-14, hier S. 4f.

Die Reintegration in das gesellschaftliche System ist für den Road Movie-Held nicht möglich. Zu divergent sind Eigen- und Fremdvorstellungen des sozialen und kulturellen Lebens, zu groß ist der Bruch, als dass eine Rückkehr möglich wäre. Die individuelle Freiheit, die gesucht wird, kann weder in der Zivilisation, noch auf der Straße gefunden werden. Daher scheint es logisch, dass die Helden aus *Easy Rider*, Wyatt und Billy, auf der Straße sterben. Sie werden von Vertretern des konservativen Wertesystems getötet.¹²⁹

Die Straße im Road Movie konstituiert sich aus den Highways und den Landstraßen¹³⁰ des US-amerikanischen Raums. Sie ist somit in einer ländlichen Umgebung situiert, welche oft durch endlose Landschaften gekennzeichnet ist. Diese können mit der mystifizierten Weite des Western assoziiert werden.¹³¹ In diesem Kontext ist die Wüste besonders hervorzuheben. Ihr wohnt ein duales Bedeutungsspektrum inne, sie verspricht Unabhängigkeit, ebenso wie Veränderung oder Erkenntnis, sie kann aber auch zu einem Raum der Angst mutieren, wie etwa in Steven Spielbergs *Duel* (US, 1971).¹³² Dieser Dualismus der Wüste erschließt sich aus ihrer natürlichen Beschaffenheit. Bertelsen führt hierzu aus: „Die Landschaft, die die Straße umgibt, ist oft karg und lebensfeindlich. [...] Auch wenn [diese] ihnen nicht so feindlich begegnet, müssen die Road Movie-Helden in der Natur Fremdlinge bleiben.“¹³³ Bertelsen verweist auf die Landschaft im Road Movie zwar allgemein, die Wüste ist aber eine Nuancierung dieser und folglich auch Teil dieser These. Wie die zivilisierte Urbanität, können daher auch die Straße und die Natur den Figuren keinen für sie adäquaten Lebensraum schaffen.

¹²⁹ Vgl. *Easy Rider*, Regie: Dennis Hopper, DVD, Columbia Tristar Home Entertainment 1999, 1:28:05; (Orig. US 1969).

¹³⁰ Vgl. Bertelsen, *Road Movie und Western*, S. 21.

¹³¹ Vgl. Laser, *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies*, S. 40.

¹³² Vgl. Sargeant/Watson, „Introduction“, S. 15.

¹³³ Bertelsen, *Road Movie und Western*, S. 37.

3.2.3 Das Auto

Das Auto steht in einer engen Symbiose zur Straße, beide sind Symbole eines kulturellen wie wirtschaftlichen Fortschritts. Ihre Relevanz innerhalb des Road Movie-Genres konstituiert sich aus ihrer Korrelation, denn der Freiheitsgedanke der Straße kann erst durch das Auto verwirklicht werden. Als ursprünglich europäische Innovation entwickelt sich das Auto in den USA nicht nur zu einem gesellschaftlichen Konsumgut, sondern wird auch zu einem Sinnbild von Mobilität. Die Bedeutung des Unterwegsseins, des Fahrens mit dem Auto auf der Straße führt unweigerlich zu den Reisen des Westerners und seiner Gemeinschaft zurück und somit zur Gründung des Landes selbst.¹³⁴ Diese Verbindung, die bis in die Pionierzeit zurückreicht, verdeutlicht die kulturelle Relevanz des Reisens in den USA. Analog hierzu beschreibt Berndt Schulz, dass das Auto die Pferde des Western abgelöst und das Road Movie als eine motorisierte Variante hervorgebracht hat.¹³⁵

Das Auto trägt, wie auch die Straße, eine starke Symbolkraft in sich. Durch seine gesellschaftliche Verbreitung und seine steigende soziale Bedeutung in den USA wird es zu einem Zeichen der US-amerikanischen Geschichte und Kultur. Dies zeigen auch die bereits dargelegten Ausführungen zu den Jugendkulturfilmen der Nachkriegszeit auf, die ein filmischer Vorläufer des Road Movie sind. Dem Auto (und auch dem Motorrad) kommt in diesen Filmen eine besondere Bedeutung zu, als Mittel der Mobilität symbolisieren sie Freiheit und Rebellion.

Diese Charakteristika sind auch in der Ästhetik des Road Movie deutlich erkennbar. Die Road Movie-Helden brechen aufgrund unterschiedlicher Motivationen mit der Gesellschaft, ihr Ziel ist die Freiheit. Diese glauben sie durch das mobile Unterwegssein auf den einsamen Straßen der USA erlangen zu können. Wie Sargeant und Watson beschreiben, greift das Road Movie die Konnotationen der Fahrzeuge der Jugendkulturfilme auf: „Many road movies recall this cultural construction of the car as a point of rupture with the recognizably adult world; thus even when protagonists

¹³⁴ Vgl. Soyka, *Raum und Geschlecht*, S. 27.

¹³⁵ Vgl. Schulz, *Lexikon der Road Movies*, S. 4.

are no longer young, the freedom of transportation enables them to rekindle a youthful spirit.“¹³⁶

Es ist aber nicht nur diese kulturelle Symbolik, die das Auto charakterisiert. Im Road Movie ist das Auto mit der Straße ebenso stark verbunden wie mit den Reisenden im Wageninneren. Corrigan attestiert: „Cars and motorcycles represent a mechanized extension of the body, through which that body could move farther and faster than ever before [...]“.“¹³⁷ Das Auto nimmt eine doppelte Bedeutungsebene ein. Einerseits repräsentiert es als Symbol das Motiv der Freiheit, andererseits ist es als Maschine auch ein physisches Ausdrucksmittel der Reisenden. Durch die motorisierte Erweiterung ihrer selbst können die Road Movie-Helden ihre Suche oder Flucht auf der Straße erst antreten.

3.2.4 Die Reisenden

Obwohl das Road Movie vehement gegen ein bürgerliches Wertesystem rebelliert und die kulturellen Impulse der 60er Jahre aufnimmt, vertritt es ein sehr traditionelles Geschlechterbild. Im Fokus steht die Figur des weißen, heterosexuellen Mannes, dem innerhalb der Narration eine aktive Rolle zugesprochen wird. Er sitzt hinter dem Lenkrad und steuert das Fahrzeug, somit ist der Akt des Fahrens selbst männlich konnotiert. Die Position der Frau hingegen ist marginalisiert. Sie ist entweder „passive Beifahrerin“ oder die personifizierte, sexuell aufgeladenen Zerstreuung des Fahrers.¹³⁸ Aus diesem konservativen und patriarchalischen Gesellschaftsbild ergibt sich eine strikte Rollenverteilung von Mann und Frau in aktiv und passiv. Das Road Movie ist somit ein eindeutig männlich konnotiertes Genre.

Der Held des Films kann ein Aussteiger sein, ebenso aber auch ein Outlaw oder Berufsfahrer. Innerhalb dieser Typen erfährt die Figur unterschiedliche, individuelle Nuancierungen, bestimmte Charakteristika sind für den Reisenden aber kennzeichnend. Ihn zeichnen sein Fahrtalent, sein Mut und seine Gelassenheit aus. Er ist aber auch ein Mann weniger Worte und hat eine Außenseiterposition inne. Diese

¹³⁶ Sargeant/Watson, „Introduction“, S. 9.

¹³⁷ Corrigan, *A Cinema without Walls*, S. 146.

¹³⁸ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 20.

Persönlichkeitsmerkmale offenbaren eine gewisse Einsamkeit des Helden.¹³⁹ Seine Figur ist zudem eine Anlehnung an den Cowboy des Westerns. Beide suchen Freiheit, jedoch unter verschiedenen Prämissen. Im Western sucht der Held nach seiner individuellen Freiheit, noch vor der Herausbildung fester gesellschaftlicher Strukturen. Im Road Movie ist der Reisende ebenfalls auf der Suche nach Autarkie, allerdings im Kontext eines abgeschlossenen Zivilisationsprozesses. Gesellschaftliche Normen, Konventionen sowie Gesetze sind bereits fest im alltäglichen Leben integriert, wodurch die Freiheit des Road Movie-Helden – im Gegensatz zu jener des Cowboys – zahlreiche Einschnitte von außen erfährt. Die Suche nach Unabhängigkeit ist folglich mit dem Bruch des gesellschaftlichen Konstrukts und dessen Gesetzen verbunden.¹⁴⁰ Auch Soyka verortet die Gründe für den Ausbruch aus der Zivilisation in diesem engen gesellschaftlichen Korsett aus Regeln und Gesetzen.

„[Die Gesellschaft] stellt Erwartungen an die ProtagonistInnen, die sich nicht mit ihren Freiheitsvorstellungen decken. Es kommt zur individuellen Rebellion gegen gesellschaftliche Tradition, zum Verstoß gegen das gesellschaftliche Normen- und Gesetzssystem [...].“¹⁴¹

Der Raum, in dem sich die Reisenden von nun an bewegen, liegt fernab „[...] von Gesellschaft oder Gemeinschaft, etwa in Form der Familie [...].“¹⁴² Trotz seines Individualismus und der Suche nach Freiheit und Selbstbestimmung tritt der Held seine Reise meist nicht alleine an. Vielmehr sind bestimmte Paarungen charakteristisch für das Genre.

So hat sich – obwohl dem Road Movie-Reisenden die Einzelgänger-Mythologie des Westerns zugrunde liegt – zum einen die Figurenkonstellation des „Buddy-Paares“ etabliert. Dieses Paar konstituiert sich aus zwei männlichen, heterosexuellen Freunden. Beide sind in etwa gleichwertige Figuren der Narration, positionieren sich innerhalb dieser aber durch ihre Individualität.¹⁴³ Ihren Wurzeln entsprechend, bleiben die Helden der „Buddy“-Konstellation trotz ihrer freundschaftlichen

¹³⁹ Vgl. Bertelsen, *Road Movie und Western*, S. 119ff.

¹⁴⁰ Vgl. Ebda. S. 27ff.

¹⁴¹ Soyka, *Raum und Geschlecht*, S. 9f.

¹⁴² Ebda. S. 9.

¹⁴³ Vgl. Ebda. S. 37f.

Verbindung und der gemeinsamen Reise auf der Straße im Grunde aber Einzelgänger.¹⁴⁴

Eine weitere zentrale Figurenpaarung ist das „Outlaw-Paar“. Im Zentrum steht ein weißes, heterosexuelles Paar, welches sich gegen Sesshaftigkeit und traditionelle Familienwerte ebenso wie gegen das Gesetz richtet. Durch die Negation gesellschaftlicher Wertvorstellungen stehen sie am Rand eben dieser, die Auslebung ihres kriminellen Triebes zwingt sie, aus dem sie umgebenden bürgerlichen Milieu auszubrechen. *Bonnie and Clyde*, das wohl berühmteste Pärchen dieser Konstellation, repräsentiert nicht nur den Prototyp dieser Art von Reisenden, sondern hat auch maßgeblichen Einfluss auf zahlreiche spätere „Outlaw-Paare“ des Road Movie.¹⁴⁵ Für die innere Struktur dieses Paares ist die Outlaw-Mentalität von besonderer Bedeutung. Norbert Grob hält fest: „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.“¹⁴⁶ Allerdings bildet der erste gemeinsame Sex der Outlaw-Liebenden einen dramaturgischen Wendepunkt, denn aus diesem resultiert ihr Wunsch nach Sesshaftigkeit und Familie. Folglich wollen sie ihrem gesetzlosen Leben den Rücken kehren, dieses Vorhaben scheitert aber unweigerlich.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. Bertelsen, *Road Movie und Western*, S. 131f.

¹⁴⁵ Vgl. Soyka, *Raum und Geschlecht*, S. 37ff.

¹⁴⁶ Norbert Grob, „Lovers on the Run. Gangsterpärchen“, *Road Movies*, Hg. Norbert Grob/Thomas Klein, Mainz: Ventil 2006, S. 67-88, hier S. 69.

¹⁴⁷ Vgl. Ebda. S. 70.

3.3 Das postmoderne Road Movie

Den Weg für das postmoderne Road Movie ebnen bereits die Filme der frühen 70er Jahre.

Zu dieser Zeit erfährt das Genre eine erste entscheidende Wendung. Filme wie *Duel* (US, 1971), *Vanishing Point* (US, 1971), *The Getaway* (US, 1972) und *Badlands* (US, 1973) konstituieren sich zwar eindeutig aus ihren Vorgängerfilmen *Easy Rider* und *Bonnie and Clyde*, brechen aber gleichzeitig mit den zentralen Elementen des Genres. Die sozialkritischen und politischen Töne sowie die Rebellion gegen das Establishment treten in den Hintergrund, der gesellschaftliche Ausbruch der Figuren und das Unterwegssein sind nun ironisch sowie zynisch konnotiert. Die Reise dient den Filmen der neuen Road Movie-Generation nicht mehr als Mittel der Kulturkritik, sondern wird zu einer psychologischen Auseinandersetzung mit den Ängsten und Verlusten des Ichs.¹⁴⁸

In den 80er Jahren erlebt das Road Movie-Genre eine ästhetische Renaissance. Es ist das Jahrzehnt, in dem sich die Postmoderne im Kino etabliert und dieses visuell und thematisch nachhaltig verändert. Dieser Umbruch ist auch im postmodernen Road Movie unverkennbar.¹⁴⁹ Die Filme konstituieren sich aus einem selbstreferentiellen Blick auf die Genese des Genres, ebenso wie aus den Anleihen von Elementen der Hoch- und Populärkultur. Diese intertextuellen und intermedialen Bezüge sind ebenso typisch wie ihre Betonung durch die Stilmittel der Ironie oder des Pastiche.

„The postmodern road movie thus modifies *but continues* the genre's modernist impulse. Still restless, rebellious, and independent, the postmodern road movie exaggerates irony and cynicism through stylized spectacles of sex, violence, or simple tongue-in-cheek cool. Generic elements become driven by style (think fashion), transformed into images of and for mass popular culture.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 82f.

¹⁴⁹ Nicht alle Road Movies der 80er Jahre sind postmodern, einige Filme des Genres orientieren sich auch weiterhin stark an den Vorgängerfilmen der 60er Jahre. Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S.133.

¹⁵⁰ Laderman, *Driving Visions*, S. 132f.

Die Ironie, bereits in der vorangehenden Dekade ein markantes Merkmal des Genres, beeinflusst die Ästhetik der Filme nun maßgeblich. Der Look des postmodernen Road Movie ist cool und ironisch, zudem ist es mit zahlreichen Zitaten und Verweisen zu anderen Stoffen und Motiven angereichert. Sexualität und Gewalt – generell zentrale Themen postmoderner Filme und dem Merkmalskomplex der Spektakularität zuzuordnen – sind auch im Road Movie der 80er Jahre relevante Sujets und werden stark ironisiert und überspitzt dargestellt.

Die Ironie der Postmoderne ist jedoch nicht mit der Ironie der frühen 70er Jahre-Road Movies gleichzusetzen. Während letztere pessimistisch konnotiert ist, wirkt die postmoderne Ironie „cartoonish“ und betont vor allem das Element der Künstlichkeit. Diese Künstlichkeit ist einerseits im Schauspiel ersichtlich, sie dominiert aber auch andere Ebenen des Films.¹⁵¹ Künstlichkeit ergibt sich aus einer ostentativen Darstellungsweise. Die schauspielerische Darbietung kann aufgrund verschiedener Einflüsse übertrieben wirken, etwa durch Mimik und Gestik, Kostüm oder Maske. Ebenso bringt die Zitationsfähigkeit einer Figur eine gewisse Künstlichkeit hervor. So kann sich eine Figur – ganz im Sinne eines postmodernen Stils – aus zahlreichen ironischen Zitaten und Bezugnahmen zu anderen bekannten Kinofiguren konstituieren. Künstlichkeit geht aber über die Figur und einen übertriebenen Schauspielstil hinaus. Alle thematischen und visuellen Elemente, wie etwa das Setting, können stark mit Ironie aufgeladen sein und folglich Künstlichkeit evozieren. Die Künstlichkeit gehört den Merkmalsbereichen der Spektakularität und Selbstreferentialität an und ist ein zentrales Gestaltungsmittel postmoderner Ästhetik. Das Erzeugen von Künstlichkeit ist hierbei immer ein bewusst gesetzter Akt.

Das postmoderne Road Movie ist sich seiner Genealogie bewusst, blickt jedoch mit zeitlicher Distanz zynisch auf diese zurück. Die Filme sind zwar immer noch rebellisch, sozial-politische Kritik und das gesellschaftliche Aufbegehren erfahren aber eine starke ironische Brechung. Filme wie *Paris, Texas* (DE/FR/UK, 1984),

¹⁵¹ Vgl. Ebda. S. 134.

Down by Law (US, 1986), *Leningrad Cowboys Go America* (FI/SE, 1989), *Drugstore Cowboy* (US, 1989) und *Wild at Heart* (US, 1990) sind exemplarisch für die neue Ausrichtung des Genres.¹⁵² Dass in vielen postmodernen Road Movies das Element der Kulturkritik kaum noch auszumachen ist, führt Laderman auf eine Werteververschiebung zurück: „On these postmodern highways, visual thrills and reflexive in-jokes supplant a lack of historical, social, or political grounding.“¹⁵³ In der Postmoderne tritt die Ästhetik stark in den Vordergrund, das Road Movie dieser Ausrichtung besticht durch seinen stark expressiven Look auf der Bildebene. Die umfassenden medialen Bezüge verleihen aber nicht nur visuell neue Anreize, sondern eröffnen bekannten Narrativen des Genres ebenso einen neuen Kontext.

Die neue ästhetische Ausrichtung der Postmoderne zeigt sich auch in den Strukturen der genrekonstituierenden Charakteristika des Road Movie. So verändert sich die Bedeutung der Reise im postmodernen Road Movie von Grund auf, wie Laderman attestiert: „[...] road travel as narrative drive is minimized, occurring as a turning point rather than as a continuous fluctuating state. [...] [T]he postmodern road movie allots substantial attention to scenes of stability within a general context of mobility.“¹⁵⁴ Das Unterwegssein bleibt in der Postmoderne als ein konstituierendes Element bestehen, auf der visuellen Ebene nehmen aber die Momente der motorisierten Ruhe, die Zwischenstopps, einen größeren Part als das Unterwegssein ein und verändern hiermit auch die Motivation des Genres.

In diesem Kontext wandeln sich auch die Absichten der Reisenden, die Suche nach individueller Freiheit oder die Flucht vor dem Gesetz stehen nicht mehr im Fokus der Narration. „[...] [T]he driver is trying to *get back to* mainstream society, not away from or beyond it.“¹⁵⁵ Folglich stehen die Figuren zu Beginn außerhalb der Gesellschaft und streben eine Reintegration an, es erfolgt eine Rückbesinnung auf alte Werte und Traditionen. Diese Tendenz ist bereits in den Road Movies um die Outlaws erkennbar, allerdings erfolgt deren Einsicht aus anderen Impulsen und mitten in ihrem kriminellen Dasein auf der Straße. Dieser Umbruch, der Rückweg in die

¹⁵² Vgl. Ebda. S. 133f.

¹⁵³ Ebda. S. 134.

¹⁵⁴ Ebda. S. 151.

¹⁵⁵ Ebda. S. 168.

Gesellschaft, verdeutlicht die elementare Veränderung in der Symbolik der genrekonstituierenden Merkmale, „[...] mobility, rebellion, and cultural critique take a backseat.“¹⁵⁶ Die Straße modifiziert sich nun zu jenem Raum, der die Reisenden wieder zurück in die Gesellschaft führen soll. Der Wunsch nach sozialer Stabilität revidiert das ursprüngliche Bild von Familie und fester gesellschaftlicher Strukturen, welche der Road Movie Held zugunsten seiner individuellen Freiheit hinter sich lässt, maßgeblich.

Mit *Thelma and Louise* (USA, 1991) erfährt das Genre Anfang der 90er Jahre eine neuerliche Wendung. Der Film dekonstruiert die etablierte männliche Buddy-Konstellation, indem nun erstmals Frauen die aktiven Road Movie-Heldinnen sind. *Thelma and Louise* wendet sich gegen ein patriarchalisches Gesellschaftsbild und verleiht dem eindeutig männlich konnotierten Genre ganz neue Impulse. In der weiteren Entwicklung nimmt die Darstellung bisher marginalisierter Personengruppen im Road Movie zu, wie etwa in *My Own Private Idaho* (US, 1991) oder *Get on the Bus* (US, 1996).¹⁵⁷ Mit diesen neuen Reisenden kehrt das Genre zu seinen kulturkritischen Wurzeln zurück. Parallel hierzu entwickelt sich auch das postmoderne Road Movie weiter. In den Outlaw Road Movies der 90er Jahre steht das Sujet der Gewalt im Zentrum, beispielsweise in *Kalifornia* (US, 1993) oder in *Natural Born Killers* (US, 1994). Neben diesen konstituieren sich aber auch Road Movies, die verstärkt auf die Genre-Filme der 70er Jahre Bezug nehmen und das Element der Suche mit existenziellen und psychologischen Motiven aufladen.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ebda. S. 161.

¹⁵⁷ Vgl. Cohan/Hark, „Introduction“, S. 10ff.

¹⁵⁸ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 176ff.

4. Die Entdeckung der Familie – Filme des postmodernen Road Movie

4.1 Auf dem Weg nach Hause – Wim Wenders *Paris, Texas*

Mit *Paris, Texas* gelang Wim Wenders ein Road Movie, das bei Kritikern und Publikum gleichermaßen Euphorie auslöste und 1984 in Cannes die Goldene Palme gewann.¹⁵⁹ Da Wenders mit seinem Film das Unterwegssein in den USA aus einem europäischen Blickwinkel betrachtet, verleiht er dem Road Movie-Genre in den 80er Jahren neue Akzente.¹⁶⁰

4.1.1 Der Aufbruch

Paris, Texas beginnt mit einer Plansequenz über die unendliche Weite der Wüste. Durch diese landschaftliche Kargheit spaziert ein Mann. Er bleibt stehen und scheint selbst nicht genau zu wissen, wo er hin soll. Er nimmt den letzten Schluck aus seinem Kanister, wirft ihn weg und zieht weiter. Seine Suche nach Wasser führt ihn zu einer verlassenen Tankstelle. Nachdem er Eiswürfel gefunden hat, bricht er vor den Augen des Besitzers, der in einer dunklen Nische sitzt, zusammen. Der Arzt, der den Mann anschließend in einem veralteten Krankenzimmer untersucht, findet in dessen Geldbörse eine Visitenkarte von einem gewissen Walter Henderson. Da der Unbekannte kein Wort spricht, kontaktiert der Arzt jenen Walter Henderson.¹⁶¹ Mit dem Motiv der Wüste greift Wenders sowohl ein zentrales Motiv des Western, als auch des Road Movie auf. Die ersten Einstellungen des Films erinnern stark an die Ästhetik von John Ford-Filmen.¹⁶² Die weiten Landschaftsbilder von *Paris, Texas* sind aber ebenso ein Verweis auf das eigene Genre, denn die epochalen

¹⁵⁹ Vgl. Stefan Kolditz, „Kommentierte Filmografie. Paris, Texas“, *Wim Wenders*, Hg. Frieda Grafe/Wolfgang Jacobsen [u.a.], München, Wien: Carl Hanser 1992, S. 246-260, hier S. 258.

¹⁶⁰ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 142.

¹⁶¹ Vgl. *Paris, Texas*, Regie: Wim Wenders, DVD, Kinowelt Home Entertainment 2006, 00:00:54-00:06:18; (Orig. DE/FR/UK 1984).

¹⁶² Vgl. Roger F. Cook, „Postmodern Culture and Film Narrative. *Paris, Texas* and Beyond“, *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Hg. Roger F. Cook/Gerd Gemünden, Detroit: Wayne State University Press 1997, S. 121-135, hier S. 123.



Abbildung 1 – Travis auf dem Weg durch die Wüste

Panoramaeinstellungen sind unter anderem ein zentrales Element in *Easy Rider*. Die Ausgangsposition dieser beiden Road Movies ist allerdings gänzlich unterschiedlich. Während die Road Movie-Helden in *Easy Rider* erst am Anfang ihrer Reise durch Amerika stehen, befindet sich der Held in Wenders Film bereits inmitten dieser. Er muss nicht erst aus der Gesellschaft fliehen wie seine Vorgänger, da er sich schon fernab jeglicher Zivilisation bewegt. Auch seine Kleidung, ein staubiger Anzug mit Hemd und Krawatte, lassen auf eine bereits erfolgte Abkehr von gesellschaftlichen Strukturen schließen. Verweist der Anzug noch auf die zivilisierte Gesellschaft, deutet der Staub auf diesem bereits eine Verbindung des Mannes mit der Natur an. Aus einem Überlebensdrang heraus, weil er Wasser benötigt, wandert er in den mehr oder weniger zivilisierten Raum am Rand der Wüste. Dem Zusammentreffen mit der Gesellschaft tritt er aber stumm gegenüber.

Der Unbekannte heißt Travis, eine Analogie zu „traveller“, dem Reisenden. Somit verweist der Name auf die Grundkonzeption der Figur, ist aber auch ein Zitat auf die Filmgeschichte. Wenders schlägt hier eine intertextuelle Brücke zu Martin Scorseses *Taxi Driver* (US, 1976), in welchem Robert De Niros einsame Figur ebenfalls Travis heißt.¹⁶³

¹⁶³ Vgl. Norbert Grob, *Wenders*, Berlin: Volker Spiess 1991, S. 248.

Walter Henderson ist Travis Bruder. Per Flugzeug und Mietauto reist er nach Texas, um den seit vier Jahren verschwundenen Travis abzuholen und ihn nach Hause zu bringen. Als Walter ankommt, ist dieser aber schon wieder weg. Travis marschiert geradewegs durch die begrünte Natur entlang der Straße, als Walter auf ihn trifft. Er kann Travis dazu überreden, mit ihm zu kommen. Zögerlich und stumm steigt dieser in den Wagen, verschwindet bei einem Zwischenstopp in einem Motel aber erneut. Walter entdeckt ihn bei Zuggleisen, die er entschlossen entlang geht. Gemeinsam brechen sie schließlich Richtung Los Angeles auf.¹⁶⁴ Die stetige Flucht von Travis konzipiert sich aus einem bestimmten Grund. Wenders Figur des Reisenden ist in *Paris, Texas* „[...] kein erfahrungshungriger Mann, der sehnstüchtig auf Erlebnisse hofft, die ihn verändern. Er wandert nicht suchend umher, sondern flüchtet verzweifelt vor seiner Vergangenheit [...]“.¹⁶⁵ Die Flucht vor der Vergangenheit beruht in *Paris, Texas* auf familiären Gründen. Indem Wenders das Sujet der Familie in all ihren Nuancierungen – von ihrem Zerfall bis zu ihrer Vereinigung – aufgreift und in das Zentrum der Narration stellt, knüpft er an Genre-Filme der 70er Jahre, wie etwa *The Sugarland Express* (US, 1974) an.¹⁶⁶

Die Bildebene in *Paris, Texas* ist zunächst von den weiten Landschaften und endlos wirkenden Straßen gekennzeichnet. Diesem ursprünglichen und symbolträchtigen Raum von Freiheit stellt Wenders aber einen konträren Raum gegenüber, „[t]he other world first enters the film, appropriately enough, via cable hookup.“¹⁶⁷ Es ist die Einstellung, in der Walter von Travis erfährt. Den Anruf erhält er auf seinem schnurlosen Telefon, im Hintergrund ist das Plakat eines Hochhauses zu sehen.¹⁶⁸ Wenders portraitiert hier zwei gegensätzliche Welten, „[t]he modern biotechnical design of the building – it resembles a magnified computer chip – represents the other extreme from the adobe hut in the desert clinic“¹⁶⁹, in welcher sich Travis befindet. Die fortschrittliche und technisierte Welt prallt hier auf die einfache Kultivierung und Ursprünglichkeit der Wüste. Dieser Kontrast wird zum einen auf der Ebene zwischen

¹⁶⁴ Vgl. *Paris, Texas* (DE/FR/UK 1984), 00:06:49-00:22:00.

¹⁶⁵ Grob, *Wenders*, S. 244.

¹⁶⁶ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 142.

¹⁶⁷ Cook, „Postmodern Culture and Film Narrative“, S. 124.

¹⁶⁸ Vgl. *Paris, Texas* (DE/FR/UK 1984), 00:06:49.

¹⁶⁹ Cook, „Postmodern Culture and Film Narrative“, S. 124.

Natur und Technik beziehungsweise Natur und Kultur verhandelt. Zum anderen findet er sich aber auch innerhalb der Kultur selbst, indem zwei Stadien dieser, Fortschritt und Rückständigkeit, repräsentiert werden. Die visuelle Gegenüberstellung dieser diametralen Welten ist auch ein ironischer Blick auf kulturelle Entwicklungen.

Der Aufbruch konstituiert sich in *Paris, Texas* aus den Szenen des Findens und Verschwindens. Hierdurch verzögert Travis die Abfahrt aus der Wüste immer wieder. „What’s out there? There’s nothing out there!“¹⁷⁰, sagt Walter zu Travis, als er diesen auf den Gleisen entdeckt. Wieder kollidieren die zwei Welten. „[...] [D]iese letzte Flucht tritt [Travis] schon auf den Schwellen eines Bahngleises an; was mehr als ein Hinweis ist auf seine beginnende Rückkehr in normale Bahnen.“¹⁷¹ Wenders operiert hier ebenfalls mit diametralen Bildern. Während er durch die weiten Landschaften und Straßen die Symbole von Freiheit und Selbstbestimmung früherer Road Movies übernimmt, wählt der Regisseur diese Motive ebenso für die beginnende Rückkehr von Travis in die Gesellschaft. Den endgültigen Aufbruch der beiden Männer stellt eine Autofahrt dar. Die Kamera filmt durch die Windschutzscheibe des Wagens hinaus auf den verlassen und endlos weiten Highway, der im Sonnenuntergang verschwindet.¹⁷² An dieser Stelle ist wieder die Umkehr der etablierten Road Movie-Symbolik erkennbar. Repräsentationen für die Abkehr gegenüber der Gesellschaft werden nun für die Rückführung in diese verwendet.

4.1.2 Die Reise

Bevor Travis und Walters Reise beginnt, kehren sie in einem Motel ein. Travis hat neue, frische Kleidung an und ist rasiert. Es ist der erste Schritt zurück in die Zivilisation. Während sie in einem typischen US-amerikanischen Diner essen, offenbaren sich für den Rezipient die familiären Konstellationen in *Paris, Texas*. Travis hat einen Sohn, Hunter, der seit seinem Verschwinden bei Walter und dessen Frau Anne lebt. Ebenso wie Travis ist auch seine Frau Jane, die Mutter von Hunter, seit Jahren unauffindbar. Als er erstmals mit seiner Vergangenheit konfrontiert wird,

¹⁷⁰ *Paris, Texas* (DE/FR/UK 1984), 00:21:02.

¹⁷¹ Grob, *Wenders*, S. 246.

¹⁷² Vgl. *Paris, Texas* (DE/FR/UK 1984), 00:21:44.

kann er seinen aufgewühlten Zustand kaum verbergen, spricht aber nach wie vor nicht.¹⁷³

Die Reise der beiden Brüder soll nach Los Angeles, zu Hunter und Anne führen. Am Weg zum Flughafen spricht Travis erstmals ein Wort, „Paris“. Kurz darauf verweigert er, nach Kalifornien zu fliegen. Er will mit einem Mietauto reisen, aber nur mit dem gleichen wie zuvor. Diese skurrilen Ereignisse markieren den Ausgangspunkt der Reise in *Paris, Texas*. Auf ihrer langen Fahrt kommen sich Travis und Walter einander wieder näher, über die Beweggründe seiner Abkehr von der Familie kann Travis aber noch nicht sprechen. Ihm fällt aber ein, warum er ein Stück Land in Paris, Texas, gekauft hat. Er vermutet, dass er dort gezeugt wurde.¹⁷⁴

Das Motiv der endlosen Highways ist auf der Rückreise von Travis und Walter kaum noch wahrzunehmen. Vielmehr ist die Fahrt von diversen Stopps, etwa durch eine Ampel oder einen Bahnübergang, und einer visuellen Enge aufgrund der befahrenen Straßen durchzogen. Die Symbolik des Autos erfährt in *Paris, Texas* ebenso eine neue Konnotation, es ist ein Transportmittel und kein Symbol von Freiheit mehr. Dies zeigt sich deutlich, als Travis und Walter auf dem Parkplatz der Autovermietung am Flughafen stehen und fast alle Modelle identisch aussehen. Nur Travis sucht nach ihrem ursprünglichen Wagen. Dennoch ist das Auto tief mit der US-amerikanischen Kultur verbunden, wie Wenders verdeutlicht. Bei allen Pausen auf Travis und Walters Reise ist das Auto omnipräsent, aber auch in späteren Szenen ist es ein wichtiges Element auf der visuellen Ebene. Wenders präsentiert hier ein Bild der Vereinigten Staaten und der „[...] alles bestimmenden Autokultur mit ihren Motels, Tankstellen, Fast-Food-Restaurants und Banken mit Autoschaltern.“¹⁷⁵

Travis und Walter entsprechen in ihrer Figurenkonstellation dem Buddy-Paar. Wenders behält dessen Grundform bei, positioniert Travis aber trotz der brüderlichen Annäherung als einen Einzelgänger. „It’s all right if you leave me“,¹⁷⁶ meint er zu Walter, als sie aus dem Flieger steigen. Die Bedeutung von dem gekauften Stück

¹⁷³ Vgl. Ebda. 00:22:27-00:25:20.

¹⁷⁴ Vgl. Ebda. 00:26:31-00:38:45.

¹⁷⁵ Gerd Gemünden, „Paris, Texas“, *Metzler Film Lexikon*, Hg. Michael Töteberg, Stuttgart, Weimar: Metzler ² 2005, S. 495-497, hier S. 496.

¹⁷⁶ *Paris, Texas* (DE/FR/UK 1984), 00:29:09.

Land in Paris, Texas, konzipiert sich für Travis aus dem Verhältnis zur eigenen Identität. Dort liegen seine Wurzeln, hier beginnt seine individuelle Geschichte.¹⁷⁷

Travis beginnt durch die Reise nicht nur physisch, sondern auch psychisch von der Wüste in die Zivilisation zurückzufinden. Das Unterwegssein auf dem Highway ist somit auch eine Reise in das eigene Ich. Laderman führt hierzu aus: „*Paris, Texas* likewise treats the literal journey as a metaphor for an internal, psychological journey.“¹⁷⁸ In der formalen Struktur von *Paris, Texas* stellt die Reise nach Kalifornien die erste von drei Reisen dar. „The destination of the film’s first road trip furnishes Travis with the first part of his cultural and emotional restoration.“¹⁷⁹ Die Ankunft in Los Angeles markiert einen entscheidenden Wandel. Travis versucht eine Beziehung zu seinem Sohn aufzubauen und beginnt, sich mit seiner Vergangenheit auseinanderzusetzen. Er findet in der Sesshaftigkeit und nicht durch das Unterwegssein auf der Straße allmählich zu sich selbst zurück. Hierdurch wird das ursprüngliche Motiv der Reise im Road Movie dekonstruiert. Eine Veränderung der Reisedstruktur lässt sich im Road Movie-Genre aber bereits früher ausmachen, die Postmoderne modifiziert diese Entwicklung jedoch. Laderman rekapituliert: „Exaggerating the genre’s lack of motivation and direction in the early 1970s, many postmodern road movies break up the journey.“¹⁸⁰ Auch in *Paris, Texas* tritt das Unterwegssein als visuelles Element in den Hintergrund. Die Fahrt selbst wird kaum noch gezeigt, vielmehr sind es die Stopps und die Aufenthalte, die nun im Fokus stehen.

Die Wiedereingliederung in soziale und familiäre Strukturen führt Travis erneut auf eine Reise. Dieses Mal liegt ihr aber kein Flucht-Motiv zugrunde, sondern die Suche nach Jane. Er holt Hunter von der Schule ab und erzählt seinem Sohn, warum er erneut aufbrechen und ihn verlassen muss. Hunter möchte mitkommen und so machen sich die beiden gemeinsam auf den Weg nach Houston, wo Jane nun lebt. Diesem Aufbruch setzt Wenders visuell ein diametrales Bild entgegen. Travis und

¹⁷⁷ Vgl. Ebda. 00:38:20.

¹⁷⁸ Laderman, *Driving Visions*, S. 143.

¹⁷⁹ Ebda. S. 144.

¹⁸⁰ Ebda. S. 142f.

Hunter sitzen an einer Straße unterhalb des Highways und dessen zahlreichen Auf- und Ausfahrten. Während ihnen ihr Entschluss auf der narrativen Ebene leicht fällt, erzeugen die ineinander verschlungenen Fahrbahnen des Highways im Hintergrund ein anderes Bild.¹⁸¹ In dieser zweiten Aufbruchs-Szene des Films ist die Weite des Highways auf der Bildebene erneut auszumachen.¹⁸² Abermals führt die Straße nicht aus der Gesellschaft, sondern in eine Großstadt. Travis ist immer noch ein ‚traveller‘, nur in einem anderen Kontext. Er flüchtet nicht mehr, sondern befindet sich auf einer Suche. Zudem bricht er aus einer eigenen Motivation und ohne fremdbestimmte Impulse auf. Mit Travis und Hunter als Reisende greift Wenders erneut auf das Motiv des Buddy-Paares zurück, diesmal sind es Vater und Sohn, die sich gemeinsam auf eine Reise begeben. Er ist mit seinem Sohn unterwegs, um die Mutter, den letzten fehlenden Teil ihrer Familie, zu finden. Mehr als zuvor ist diese zweite Reise somit eine Reise hin zur Familie und ihren Werten. „This second drive from Los Angeles to Houston functions as the second part of Travis’s process of cultural reconciliation. [...] Mobility in *Paris, Texas* is thus a journey *back to* – not away from – home, family, and society.“¹⁸³ Hier wird ein zentrales Motiv deutlich, welches sich im postmodernen Road Movie etabliert. Nicht mehr die Abkehr von der Familie, sondern die Rückkehr zu dieser ist die treibende Kraft hinter den Figuren.

Travis und Hunter können Jane in Houston ausfindig machen und folgen ihr mit dem Auto zu ihrem Arbeitsplatz. Als Travis die Tür öffnet, zeigt sich, dass Jane in einem Bordell beschäftigt ist. In einer Kabine, die durch einen Spiegel getrennt ist, kommt es zur ersten Kontaktaufnahme. Der Spiegel ist so konzipiert, dass nur Travis durch diesen blicken kann. Jane, die auf der anderen Seite sitzt, sieht nur ihr Spiegelbild. Ihre erste Unterhaltung verläuft über ein Telefon, doch Travis kann sich noch nicht zu erkennen geben und auch Jane erkennt seine Stimme nicht. Erst bei seinem zweiten Besuch, als er ihre gemeinsame Liebesgeschichte Revue passieren lässt, begreift Jane, wer hinter dem Spiegel sitzt.¹⁸⁴

¹⁸¹ Vgl. Grob, *Wenders*, S. 250

¹⁸² *Paris, Texas* (DE/FR/UK 1984), 1:18:35.

¹⁸³ Laderman, *Driving Visions*, S. 144.

¹⁸⁴ *Paris, Texas* (DE/FR/UK 1984), 1:28:28-2:03:52.

Die dritte und letzte Reise in *Paris, Texas* ist nicht physischer Natur, sondern metaphorisch. Es ist eine mentale Reise in die Vergangenheit.¹⁸⁵ Diese führt nicht nur den Rezipient, sondern auch die Figuren selbst zu den Ursprüngen zurück, die Travis Flucht in die Wüste und seine Abkehr von der Familie begründen. Janes Erkenntnis, dass es sich hierbei um ihre eigene Geschichte handelt und das Travis auf der anderen Seite der Kabine sitzen muss, untermalt Wenders mit leiser Gitarrenmusik. Auch Jane erzählt Travis ihre Geschichte, von ihrer Flucht.

4.1.3 Die Ankunft



Abbildung 2 – Travis beobachtet die Wiedervereinigung von Mutter und Sohn

Die dritte Reise markiert mehr oder weniger auch die Ankunft der Figuren in *Paris, Texas*. Travis führt Jane und Hunter am Ende in einem Hotelzimmer zusammen, da er „[...] eine alte Schuld in sich trägt und deshalb alles tun muß, um diese Schuld zu tilgen. So ändert er sich für seinen Sohn und seine Frau, um danach wieder derselbe sein zu können – und doch zugleich auch eine Chance zur Rückkehr zu haben [...]“.¹⁸⁶ Travis kann nicht bei ihnen bleiben, zumindest noch nicht zu diesem Zeitpunkt. Aus der Distanz von einem leeren Parkplatz aus beobachtet er die

¹⁸⁵ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 144.

¹⁸⁶ Grob, *Wenders*, S. 248.

Wiedervereinigung von Mutter und Sohn, das Bild ist dabei in eine neongrüne Farbe getaucht und suggeriert damit die Hoffnung auf eine Rückkehr. Zugleich wendet er sich ab, steigt in sein Auto und fährt auf dem Highway aus der Stadt, der Kamera entgegen.¹⁸⁷ Mit diesem offenen Ende verweist Wenders erneut auf einige Road Movies der 70er Jahre, wie *Two-Lane Blacktop* (US, 1971). Zugleich repräsentiert das Ende von *Paris, Texas* auch den ästhetischen Umbruch des postmodernen Road Movies hin zu Familie und gesellschaftlicher Integration, auch wenn Travis (noch) kein Teil dieser ist.¹⁸⁸

4.2 Pop und Gewalt – David Lynchs *Wild at Heart*

David Lynchs *Wild at Heart* gewann 1990 die Goldene Palme bei den Filmfestspielen in Cannes¹⁸⁹ und zählt wie *Blue Velvet* zu einem der Schlüsselfilme des postmodernen Kinos.

„The style of *Wild at Heart* seems the epitome of cinematic postmodernism: flashy, bizarre camera techniques; a recycling and blending of genres; extreme self-consciousness and posturing; an ironic condescension toward the suburban culture of Middle America (or, in this case, the South).“¹⁹⁰

Mit viel Ironie, selbstreferentiellen und intermedialen Zitaten versehen, ist *Wild at Heart* auch ein Beispiel dafür, wie in der Postmoderne die zentralen Elemente des Road Movie-Genres durch neue Impulse dekonstruiert werden.

4.2.1 Der Aufbruch

David Lynchs Vorspann zu *Wild at Heart* setzt spektakulär ein – ein brennender Streichholzkopf in einer Detailaufnahme, der ein Flammeninferno auslöst. Das Feuer ist nicht nur ein visueller Anreiz, sondern auch Sinnbild für die ‚explosive‘ Dynamik der Story. Diese führt zunächst zu einer gediegenen Veranstaltung nach Cape Fear,

¹⁸⁷ Vgl. *Paris, Texas* (DE/FR/UK 1984), 2:14:22.

¹⁸⁸ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 144.

¹⁸⁹ Vgl. Anne Jerslev, *David Lynch. Mentale Landschaften*, Wien: Passagen² 2006, S. 154.

¹⁹⁰ Laderman, *Driving Visions*, S. 166.

„somewhere near the border between North and South Carolina.“ Musikalisch ist die Szene innerdiegetisch von Glenn Millers *In the Mood* untermalt, die Stimmung ist beschwingt und bildet einen starken Kontrast zum Flammenmeer des Vorspanns. Der sprechende Name von Cape Fear bildet in dieser dualistischen Grundstimmung ein weiteres Versatzstück. Tatsächlich dekonstruiert Lynch die vermeintliche Idylle augenblicklich: im Foyer werden Lula und Sailor, das junge und leidenschaftliche Liebespaar, von einem Mann aufgehalten. Dieser gibt Sailor zu verstehen, dass er im Auftrag von Marietta, Lulas Mutter, Sailor töten soll. Sailor kann den Angriff verhindern, indem er dem Mann einen Schlag versetzt – in diesem Moment entsteht ein Bruch. Die Leichtigkeit der Musik wechselt abrupt in harte Gitarrensounds. Außer sich schlägt Sailor den Kopf des Mannes mehrmals gegen ein Geländer und dann immer wieder auf den harten Boden, bis sich das Blut auf diesem verteilt. Als Sailor von ihm ablässt, ertönt wieder Millers Musikstück *In the Mood*. Der Mann ist längst tot, die Kamera fängt die austretende Gehirnmasse ein; Sailor zündet sich eine Zigarette an und zeigt blutverschmiert in Richtung Marietta, die wie Lula und weitere Gäste das Geschehen beobachtet hat.¹⁹¹

Die postmoderne Spektakularität, mit der *Wild at Heart* einsetzt, führt Lynch in der ersten Szene weiter fort. Sailors Verteidigung gegenüber seinem Angreifer ist auf der Bildebene von stark überzeichneter Gewalt gekennzeichnet. Die harten Klänge der Musik untermalen sowohl Sailors ekstatischen Gemütszustand, als auch die Brutalität der Szene selbst. Mit dem musikalischen Wechsel zu *In the Mood* nach der Bluttat nimmt auch Sailors Erregung ab. Dass er über den Auftragsmord Bescheid weiß, vermittelt er Marietta mittels der Geste des Zeigens.

Sailor muss daraufhin eine knapp 2-jährige Haftstrafe wegen Totschlags verbüßen. Seine Entlassung markiert den Ausgangspunkt für die Reise mit Lula, folglich ist die übertriebene Darstellung des Gewaltexzesses narrativ begründet. Die extreme Brutalität steht somit nicht für sich alleine, außerhalb der Narration, sondern treibt diese sogar voran.

¹⁹¹ Vgl. *Wild at Heart*, Regie: David Lynch, DVD, Universal Studios 2003, 00:00:40-00:05:03; (Orig. US 1990).

Als Sailor vor dem Gefängnis auf Lula wartet, posiert er lässig in einem schwarzen T-Shirt und mit Sonnenbrille an der Außenfassade des Gebäudes. Lula komplementiert das Bild dieser Coolness, als sie in einem schwarzen Cabrio, bekleidet mit einem engen, schwarzen Kleid, einer Sonnenbrille und Zigarette in der Hand in die Szene einfährt. Ebenso wie Sailor zuvor, posiert auch Lula, als sie im Wagen ihre Hände über ihrem Kopf verschränkt.¹⁹² Lula und Sailor posieren unentwegt. Ihre Bewegungen und ihre Mimik wirken übertrieben stilisiert, geradezu unecht. Die Posen sind aber nicht neu, auf den erfahrenen Kinorezipient wirken sie vertraut.

„Lula ist Baby Doll und Marilyn Monroe. [...] Sailor ist Elvis Presley, der die Welt zum Schmelzen bringt und er ist Marlon Brando aus THE FUGITIVE KID [sic!] [...] [u]nd [er] ist James Dean, der die Pose gegen die Welt setzt und die Welt an seiner unnahbaren Verletzlichkeit verglimmen lässt.“¹⁹³

Lula und Sailor konstituieren sich nicht aus individuellen Persönlichkeitsmerkmalen oder selbstbestimmten Impulsen. Die beiden sind eine intermediale Projektionsfläche, ein Konglomerat an Zitaten und Verweisen. Sie sind Kunstfiguren, die sich aus den Attributen und Symbolen verschiedenster Kultfiguren der US-amerikanischen Kulturgeschichte zusammensetzen. Da sich diese in ihrer jahrzehntelangen medialen Repräsentation zu Klischees gewandelt haben, erfahren sie bei Lynch eine postmoderne, ironische Konnotation.

In Sailors Figurenkonzeption ist der Verweis auf James Dean unweigerlich mit dessen Image als Rebell und den Filmen über die Jugendkultur der Nachkriegsjahre verbunden. Wahrhaftige Rebellion ist in *Wild at Heart* allerdings nicht präsent, stattdessen nehmen die Helden übertrieben inszenierte rebellische Posen ein.¹⁹⁴ Laderman führt weiter aus: „By not being interested in rebellion, and by pretending to be rebels, the film’s outlaw couple carry out a viciously sardonic mockery of the

¹⁹² Vgl. Ebda. 00:06:46.

¹⁹³ Georg Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, Marburg: Schüren ⁵ 2003, S. 104f.

¹⁹⁴ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 166.

genre [...].“¹⁹⁵ Die Rebellion, ein zentrales Motiv im Road Movie, dient in Lynchs Film nur mehr der ironischen Repräsentation und ist Teil der ästhetisch neuen, zynischen Ausrichtung des Genres. Zugleich erzeugen die rebellischen Posen auch die Coolness des Films.

Lula und Sailor sind hybride Figuren, die divergente Fragmente der Populärkultur in sich bündeln. Felix betont: „[...] the only way to give themselves an identity is to copy popular images, poses, gestures and the kind of experience commercialized by mass media culture.“¹⁹⁶ Die popkulturellen Versatzstücke und ihre ironische Darstellung evozieren die Künstlichkeit von Lynchs Figuren. Diese Künstlichkeit ist neben dem visuellen Erscheinungsbild auch in ihrer Sprache und in ihren Dialogen ersichtlich.

Sailor: „Hey, my snakeskin jacket!

Thanks, baby! Did I ever tell you that this jacket represents a symbol of my individuality and my belief in personal freedom?“

Lula: „About 50000 times.“¹⁹⁷



Abbildung 3 – Lula und Sailor in Pose

¹⁹⁵ Ebda. S. 166.

¹⁹⁶ Jürgen Felix, „Beyond the Visible. Framing the Postmodern Subject (Lynch’s Version)“, *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*, Hg. Knut Hickethier/Eggo Müller/Rainer Rother, Berlin: Sigma 1997, S. 134-142, hier S. 140.

¹⁹⁷ *Wild at Heart* (US 1990), 00:07:07.

Die Jacke ist ein selbstreferentieller Verweis auf Marlon Brando, der in *The Fugitive Kind* (US, 1960) ebenfalls eine solche trägt.¹⁹⁸ Sailor spricht in einem übertrieben künstlichen Stil über die Symbolik der Jacke und zitiert somit ironisch die Figur des jungen Rebellen in *The Fugitive Kind*.¹⁹⁹ Analog nimmt er auch auf seine eigene Figur Bezug, die sich nur vornehmlich als Rebell konstituiert. Lulas lakonische Anmerkung hierzu wirkt in ihrer Akzentuierung nicht weniger ironisch. Der ideelle Wert, den Sailor der Jacke zuspricht, ist aber auch ein ironischer Kommentar auf das Genre selbst. Während Individualität und Freiheit für die Reisenden in den Road Movies der späten 60er Jahre noch durch die Zeichen der Mobilität – das Unterwegssein, die Straße und das Auto – repräsentiert wurden, so ist in *Wild at Heart* eine Jacke mit diesen Symbolen aufgeladen.

Der Aufbruch beginnt in *Wild at Heart* mit der Fahrt zu einem Hotel und der Absicht, das Konzert der Band Powermad zu besuchen. Es ist aber nicht Sailor, der sich hinter das Steuer des Autos setzt. Lula ist die Fahrerin, Sailor nimmt neben ihr Platz. Als sie losfährt, ertönen wieder die harten Gitarrensounds der Totschlag-Szene und die beiden machen sich auf den Weg.²⁰⁰ Lynch dekonstruiert gleich zu Beginn des Aufbruchs das typische Rollenverhältnis von Mann und Frau im Road Movie. Lulas aktiver Part in der Figurendynamik ist Teil einer kontinuierlichen Veränderung der Reisenden, die das Genre in den 90er Jahren erfährt.

Dem Aufbruch der beiden liegt somit ein konkretes Ereignis, das Konzert der Heavy-Metal-Band Powermad, zugrunde. In dieser Szene sind erstmals Elemente des Road Movie – das Auto und eine (urbane) Straße – sichtbar. Lynch gesteht diesen auf der Bildebene aber kaum Raum zu. Der Zuschauer sieht Lula im Auto sitzen, posieren und mit Sailor ein kleines Stück die Straße entlang fahren, dann folgt bereits eine Überblendung in das Hotelzimmer.²⁰¹ Der Fokus liegt hier nicht auf den genrekonstituierenden Merkmalen des Road Movie, sondern auf dem Pärchen und seiner Repräsentation von Künstlichkeit. Von den endlos weiten Motiven und

¹⁹⁸ Vgl. Jürgen Felix, „Beyond the Visible“, S. 140.

¹⁹⁹ Marlon Brando verkörperte in *The Fugitive Kind* das letzte Mal einen jungen Rebellen. Vgl. Gerhard Bühler, *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand. Musikvideos, Werbespots und David Lynchs Wild at Heart*, Sankt Augustin: Gardez! 2002, S. 276.

²⁰⁰ Vgl. *Wild at Heart* (US 1990), 00:07:24.

²⁰¹ Vgl. Ebda. 00:06:54-00:07:37.

Einstellungen des Unterwegsseins– wie im Vorspann zu *Easy Rider*²⁰² – ist in der Aufbruch-Szene von *Wild at Heart* nichts mehr übrig. Der Aufbruch von Lula und Sailor besteht nur aus einer einzelnen Einstellung, der nicht mehr das Gefühl von Freiheit inne wohnt. Vielmehr evoziert diese durch das erneute Erklingen des Liedes von Powermad eine düstere Vorahnung. Dieser Aufbruch ist für die Story eine weitere Kausalität der Narration, markiert aber nicht den tatsächlichen Beginn des Unterwegsseins in *Wild at Heart*.

4.2.2 Die Reise

Lulas und Sailors Reise startet erst in ihrem Hotelzimmer, als sie sich für das Konzert von Powermad zurechtmachen. Lula meint, dass sie vorsichtig sein müssen, da ihre Mutter bestimmt ihren Freund, den Detektiv Johnnie Farragut, angeheuert hat, um die beiden zu finden. Da Sailor die wahren Beweggründe kennt, warum Marietta gegen ihre Beziehung ist, möchte er mit Lula weg, nach Kalifornien. Dafür ist er auch bereit, gegen seine Bewährungsaufgaben zu verstoßen. Lula kann ihr Glück kaum fassen.²⁰³ Sailor hält Mariettas Motive vor Lula vorerst geheim. Bevor sich die beiden kennenlernten, war er ein Fahrer für Marcello Santos – einem mafiösen Killer, mit dem auch Marietta in engem Kontakt steht und den sie für den Mord an ihrem Ehemann, Lulas Vater, engagiert hat. Marietta hat große Angst, dass Sailor dieses dunkle Geheimnis kennt, zumal er auch in dieser Nacht der Fahrer war. Aus diesem Grund, aber auch weil sie in der Story die böse Hexe ist und folglich die Liebe zerstören muss,²⁰⁴ will sie die Beziehung von Lula und Sailor unterbinden und diesen töten lassen. Lynch vermittelt diese Vorgeschichte durch eine Analepse, noch bevor die Reise von Lula und Sailor beginnt.²⁰⁵ Zugleich verweist der Regisseur anhand dieses Stilmittels auf typische Charakteristika eines Road Movie-Helden. Der Rezipient erfährt, dass Sailor früher Berufsfahrer war, eine Tätigkeit, die Geschick im Umgang mit Autos voraussetzt. Analog hierzu besitzt Sailor auch die nötige Gelassenheit und Coolness, die für den Merkmalskomplex des Road Movie-Helden von großer Bedeutung sind.

²⁰² Vgl. *Easy Rider* (US 1969), 00:07:18-00:09:30.

²⁰³ Vgl. *Wild at Heart* (US 1990), 00:14:08-00:16:52.

²⁰⁴ Vgl. Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, S. 103.

²⁰⁵ Vgl. *Wild at Heart* (US 1990), 00:15:23.

Den Beginn von Lulas und Sailors Reise kennzeichnet Lynch sowohl auf der Bild-, als auch auf der Tonebene mit dem Geräusch quietschender Reifen, dem Sound von Powermad und dem Vorbeiziehen gelber Highwaystreifen in einer Detailaufnahme.²⁰⁶ Ihre Reise konstituiert sich aus zwei Motivationen, die einander bedingen. Einerseits fliehen die beiden vor Marietta beziehungsweise Johnnie Farragut, andererseits haben sie auch ein konkretes Ziel vor Augen. Sie wollen in Kalifornien ein neues Leben beginnen.

In einer Parallelmontage ist neben der Fahrt des Outlaw-Paares auf dem Highway Marietta zu sehen, wie sie Marcello Santos beauftragt, Sailor zu töten.²⁰⁷ Von nun an ist den beiden auch Santos auf der Spur. Lulas und Sailors Unterwegssein ist mit beschwingter Klaviermusik unterlegt, bei den Schnitten zu Marietta und Santos erklingt hingegen ein bedrohlicher Ton, der den starken Kontrast dieser Einstellungen akzentuiert. Lynch legt Heiterkeit und Bedrohung zusammen und stellt sie einander gegenüber. Lula und Sailor sind zu diesem Zeitpunkt Gejagte, fahren aber unbekümmert Richtung Kalifornien. Während Marietta und Santos den Mord an Sailor planen, scherzt dieser auf der Fahrt ironisch mit Lula über seine Verurteilung als ‚Mörder‘.

Sailor: „Honey, you ain’t gonna begin worrying now for what’s bad for you?

I mean, here you are, crossing state lines with an A-number-one certified murderer.“

Lula: „Manslaughter, honey, not murderer. Don’t exaggerate.“²⁰⁸

Die Flucht entsteht in *Wild at Heart* nicht durch die Flucht vor dem Gesetz, sondern vor der Gesetzlosigkeit. „[...] Sailor and Lula are running *from* the gangsters (though [Sailor] is initially coded as a criminal).“²⁰⁹

Wild at Heart ist auf der formalen Ebene sowohl ein Quest Road Movie, als auch ein Outlaw Road Movie. Wie in vielen Road Movies, ist auch hier das Reisemotiv durch das Sujet der Suche gekennzeichnet. Lula und Sailor sind aber nicht, wie in früheren

²⁰⁶ Vgl. Ebda. 00:25:49.

²⁰⁷ Vgl. Ebda. 00:27:10.

²⁰⁸ Ebda. 00:26:32.

²⁰⁹ Laderman, *Driving Visions*, S. 168.

Road Movies, auf der Suche nach individueller Freiheit außerhalb gesellschaftlicher Strukturen. Im Gegenteil, sie sind „[...] auf einer wie auch immer gearteten Suche nach einer emotionalen Heimat.“²¹⁰ Auch das Flucht-Motiv ist in *Wild at Heart* verändert. Diesem wohnt eine diametrale Perspektive inne, denn Lula nimmt das Unterwegssein zunächst nicht explizit als Flucht wahr.²¹¹ „I guess I’ll send Mama a postcard from somewhere. I don’t want her to worry more than necessary“²¹², meint Lula, als sie den Highway entlang fahren. Es ist keine Flucht mehr im Sinne von *Bonnie and Clyde* und obwohl Sailor durch den Verstoß seiner Bewährungsaufgaben wie ein Outlaw wirkt, der vor dem Gesetz flieht, so dient diese Rebellion nur einem übergeordneten Ziel: mit Lula eine Familie, ein neues, gemeinsames Leben aufzubauen.²¹³ Mit diesem Bestreben vollzieht *Wild at Heart* einen grundlegenden Wandel des Genres. Der Film wendet sich von allen Motivationen früherer Road Movie-Helden ab und postuliert Stabilität und Familie als neues Ziel. Durch die neue Ausrichtung der Motive von Flucht und Suche hebt Lynch die Ausrichtung des Genres auf. Beide entspringen nun dem Wunsch, ein angepasstes, bürgerliches Leben zu führen. In diesem Kontext erfährt in *Wild at Heart* auch die Symbolik der Straße einen grundlegenden Bruch, wie Laderman feststellt: „Yet just beneath the surface of the film’s hip veneer, one discovers a depoliticized, neoconservative view of the road, and of the world.“²¹⁴

Analog hierzu modifiziert Lynch auch die Konzeption des Outlaw-Paares im Road Movie, behält dessen Kernsymbolik aber bei. In den genrekonstituierenden Outlaw Road Movies vollzieht sich der Sinneswandel erst in mitten des gesetzlosen Lebens auf der Straße. In *Wild at Heart* sind Sailor und Lula aber kein kriminelles Pärchen, welches vor dem Gesetz fliehen muss. Zudem ist ihre Hinwendung zu gesellschaftlichen Normen und Konventionen ein bestimmendes Narrativ der Handlung, da es ihre Reise nach Kalifornien begründet. Dennoch bleibt ein grundlegendes Motiv des Outlaw-Paares auch im postmodernen Road Movie

²¹⁰ Ralfdieter Füller, *Fiktion und Antifiktion. Die Filme David Lynchs und der Kulturprozeß im Amerika der 1980er und 90er Jahre*, Trier: WVT 2001, S. 166.

²¹¹ Vgl. Jerslev, *David Lynch*, S. 167f.

²¹² *Wild at Heart* (US 1990), 00:26:12.

²¹³ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 168.

²¹⁴ Ebda. S. 166.

bestehen: „[...] zwei für sich gegen den Rest der Welt.“²¹⁵ So meint Lula zu Sailor während ihrer Fahrt: „Well, you ain’t let me down yet...Sail’. That’s more than I can say for the rest of the world.“²¹⁶ Dies betont die Outlaw-Mentalität der beiden, verweist aber auch auf die sozialen und familiären Strukturen in *Wild at Heart*. Sailor ist gänzlich ohne elterliche Fürsorge aufgewachsen, da seine Mutter und sein Vater früh verstorben sind. Lula hat nach dem Tod ihres Vaters zwar noch ihre Mutter, das Verhältnis ist ob Mariettas Herrschsucht, ihrem Kontrollzwang und ihrer Missbilligung von Lulas und Sailors Beziehung aber sehr angespannt. Es verwundert also nicht, dass beide auf der Suche nach einem zu Hause sind.²¹⁷

Die Straße und das Auto spielen in dieser ersten Szene der Reise – ebenso wie in der Aufbruch-Szene von Lula und Sailor – nur eine marginalisierte Rolle. Die Kamera zeigt die beiden Reisenden frontal in einer Nahaufnahme, vom Auto selbst sind nur mehr die Windschutzscheibe sowie ein Ausschnitt der Scheibenwischer, das Armaturenbrett, die Rücksitze und ein Teil des Hecks zu sehen. Das Zentrum der Kameraeinstellung bilden Lula und Sailor, die Windschutzscheibe und das Armaturenbrett liegen am Bildrand und rahmen das Paar ein. Die Straße ist auf beiden Seiten von einem Wald umgeben und sowohl die Fahrbahn von Lula und Sailor, als auch die gegenüberliegende Spur sind befahren. Durch die Fokussierung auf das Liebespaar in der Nahaufnahme wirkt die Straße unscharf, leichter Regen verstärkt diesen Eindruck zusätzlich. Die postmoderne Ironie der Szene ist unverkennbar: „Not really taking itself seriously, the film teasingly (under)mines its own representational mode. The windshield wipers cut the rain while the car top is down.“²¹⁸ Dass Lula und Sailor trotz Regen mit einem offenen Verdeck fahren, verweist nicht nur auf die selbstreflexiven, spöttischen Töne der Postmoderne auf das Genre, sondern betont auch die offensichtliche und zur Schau gestellte Coolness der beiden.

²¹⁵ Grob, „Lovers on the Run“, S. 69.

²¹⁶ *Wild at Heart* (US 1990), 00:26:58.

²¹⁷ Vgl. Füller, *Fiktion und Antifiktion*, S. 166.

²¹⁸ Laderman, *Driving Visions*, S. 169.



Abbildung 4 – Lula und Sailor mit offenem Verdeck im Regen

Lula und Sailor machen auf ihrer Reise erstmals einen Zwischenstopp in New Orleans. Als sie Richtung Stadtgrenze fahren, wirkt die Straße aufgrund der schrägen Kameraperspektive, einer Baumlinie im Hintergrund und einer Brücke im Vordergrund des Bildes abgetrennt.²¹⁹ Durch die visuelle Beschaffenheit dieser und der vorangehenden Szene wird deutlich, dass das Element der Straße in *Wild at Heart* nicht mehr die endlose Weite repräsentiert, wie es noch in *Easy Rider* der Fall war.

Ihre Reise führt das Outlaw-Paar weiter nach Texas. An einer Tankstelle übernimmt Lula erneut das Steuer des Autos.

Lula: „How much we got left, baby?“

Sailor: „Under 100.“

Lula: „You want me to drive for a stretch so you get a chance to rest?“

Sailor: „Yeah, that’d be good, Lula.“²²⁰

Mit Lula als aktiver Fahrerin wird die Rollenverteilung von Mann und Frau in *Wild at Heart* abermals deutlich. Das Besondere an dieser Szene ist, dass in einer Überblendung hier erstmals die endlose Weite des Highways ersichtlich wird. Bisher war der Blick der Kamera durch die Windschutzscheibe in das Wageninnere

²¹⁹ Vgl. *Wild at Heart* (US 1990), 00:32:07.

²²⁰ Ebda. 00:45:51.

gerichtet, wodurch der Raum eine gewisse Enge evoziert hat.²²¹ Diese Perspektive hat die ästhetische Repräsentation und die symbolische Bedeutung der Straße und des Autos im Film stark beeinflusst und verändert.

In dieser ersten Einstellung der Szene richtet sich der Blick aber nach außen, die Straße erstreckt sich über die gesamte Bildtiefe.²²² Mit diesem selbstreferentiellen Zitat verweist Lynch auf das ursprüngliche, das genrekonstituierende Motiv der Straße im Road Movie. An dieser Stelle entsteht ein klarer Bruch mit der bisherigen visuellen Darstellung ebendieser in *Wild at Heart*. War die Straße bisher ein scharf begrenzter Raum auf der Bildebene, so entfaltet sich hier ihr visuelles und symbolisches Möglichkeitsspektrum. Analog greift der Film auch mit der unberührten, wüstenähnlichen Landschaft rings um den Highway das Motiv früherer Road Movies auf. Diese Einstellung dauert allerdings nur wenige Sekunden, danach wechselt die Kameraperspektive und richtet den Blick erneut nach innen. Lynch setzt die Weite des Raums in dieser Szene nun augenblicklich der bisher vorherrschenden Enge entgegen.

Sailor liegt auf dem Rücksitz, während Lula rauchend mit einer Hand das Auto lenkt. Im Radio folgt eine Schreckensmeldung der anderen, bis sie es nicht mehr aushält. Schreiend stoppt Lula das Auto am Straßenrand, springt aus dem Wagen und befiehlt Sailor ganz außer sich, sofort Musik einzuschalten. Als er zwischen den Nachrichten ein Heavy-Metal-Lied bemerkt, beginnen die beiden ekstatisch zu tanzen und springen.²²³ Lulas Posen und die überspitzt dargestellte Hysterie verdeutlichen abermals die Künstlichkeit der Figuren. Während Sailor versucht, die Nachrichten – überladen mit Berichten über Gewalt und menschliche Abgründe – durch Musik aus Lulas Kopf zu verdrängen, wird klar, dass Lula diese Wirklichkeit innerhalb der Diegese nicht erträgt.

²²¹ Vgl. Jerslev, *David Lynch*, S. 168.

²²² Vgl. *Wild at Heart* (US 1990), 00:46:19.

²²³ Vgl. Ebda. 00:46:22.

Georg Seeßlen bemerkt hierzu:

„Heldin und Held [Lula und Sailor] durchheilen ganz unterschiedliche Ebenen von Wirklichkeit, und sie sind umso glücklicher, je mehr die jeweilige Ebene einem selbstgewählten Level entspricht, das vom richtigen Leben am weitesten entfernt ist. Ihr eigener Ort der Zeichen sind die fünfziger Jahre;“²²⁴

Nicht nur die Figuren konstituieren sich aus den popkulturellen Bezugnahmen zu den US-amerikanischen Kultfiguren der 50er Jahre, ebenso repräsentiert auch das Auto von Lula und Sailor diese Zeit. So lässt das Design des Wagens einen Rückschluss auf die 50er Jahre zu. Analog erzeugt Lynch durch dieses Modell auch einen Verweis auf die Filme der US-amerikanischen Jugendkulturbewegung der Nachkriegszeit und somit auf die Wurzeln des Road Movie-Genres. Diese Zeichen existieren in *Wild at Heart* aber nicht für sich alleine. Lynch setzt ihnen popkulturelle Zeichen der 80er und frühen 90er Jahre entgegen, etwa Lulas Frisur – eine Dauerwelle – und das kontinuierlich fortgesetzte musikalische Motiv des Heavy-Metal.

Während Lula und Sailor im Sonnenuntergang zu Heavy-Metal-Sounds tanzen, sind sie durch eine Kamerafahrt nun aus der Vogelperspektive zu sehen. Die harten Klänge weichen sanfter Streichmusik und Lula und Sailor fallen sich in die Arme.²²⁵ Es ist die Geschichte einer großen Liebe, die Lynch hier übertrieben kitschig und klischeehaft in das rötlich-goldene Licht der Abendsonne taucht. Vor dem Hintergrund der unendlichen Weite der Landschaft und der untergehenden Sonne ironisiert *Wild at Heart* in dieser Szene besonders „[...] [die] generischen Konventionen der Liebesgeschichte [...] und [...] des Road Movies.“²²⁶

Ihr Weg führt Lula und Sailor weiter nach Big Tuna, Texas, wo die Handlung eine dramatische Wendung nimmt. Lula erzählt Sailor, dass sie schwanger ist. Bobby Peru, eine neue Bekanntschaft der beiden, überredet Sailor daraufhin zu einem Überfall. Dieser ist jedoch ein Komplott, da Peru der kriminellen Organisation rund um Santos angehört und Sailor nun töten soll. Der Mordversuch scheitert erneut,

²²⁴ Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, S. 104.

²²⁵ Vgl. *Wild at Heart* (US 1990), 00:47:22.

²²⁶ Füller, *Fiktion und Antifiktion*, S. 172.

dafür muss Sailor aber für fast sechs Jahre ins Gefängnis.²²⁷ Die veränderte Outlaw-Mythologie des postmodernen Road Movie zeigt sich auch in dieser Szene. Sailor begeht den Überfall nur, damit er für Lula und sein ungeborenes Kind sorgen kann. Der Überfall übt keine Sozialkritik im Sinne von *Bonnie and Clyde*, sondern soll der Familie als finanzielle Grundlage dienen.

4.2.3 Die Ankunft

An einem Bahnhof trifft Sailor erstmals wieder auf Lula und auch auf ihren gemeinsamen Sohn. Lynch betont in dieser Szene die Liebesgeschichte, die große Sehnsucht der beiden nacheinander, untermalt von Klaviermusik.²²⁸ Sailor, immer noch vermeintlicher Rebell in der Schlangenlederjacke und Lula, die sich mit neuer Frisur und ihrem Kleid im 50er Jahre Stil optisch zu Marilyn Monroe gewandelt hat, sind wieder vereint. Das angestrebte Ziel einer neuen, gemeinsamen Zukunft scheint sich zu erfüllen. Indem *Wild at Heart* die Story hier weiterspinnt und das Outlaw-Paar zusammenführt, bricht der Film mit der Narration früherer Road Movies.²²⁹ Allerdings baut Lynch einen weiteren Plot Point ein, denn Sailor bekommt nach einer kurzen gemeinsamen Autofahrt Zweifel und verlässt die völlig aufgelöste Lula und seinen Sohn. Zu Fuß geht er die Straße zurück. Lynch greift hier erneut das Motiv der endlos weiten Straße auf, allerdings ist es hier kein Highway, sondern eine urbane Straße, die von Gebäuden umringt ist und ewig lang erscheint. Sailor wird von einer Straßengang umzingelt und niedergeschlagen. Als er am Boden liegt, erscheint ihm die gute Hexe aus *The Wizard of Oz* (US, 1939).²³⁰

The Good Witch: „Sailor, Sailor.“

Sailor: „The Good Witch...“

The Good Witch: „Sailor Ripley. Lula loves you.“

Sailor: „But I’m a robber and a manslaughterer. And I haven’t had any parental guidance.“

²²⁷ Vgl. *Wild at Heart* (US 1990), 1:16:33-1:42:42.

²²⁸ Vgl. Ebda. 1:44:37.

²²⁹ Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S. 172.

²³⁰ Vgl. Ebda. S. 172.

The Good Witch: „She’s forgiven you all these things. You love her. Don’t be afraid, Sailor.“
 Sailor: „But I’m wild at heart.“
 The Good Witch: „If you’re truly wild at heart, you’ll fight for your dreams. Don’t turn away from love, Sailor.“²³¹

The Wizard of Oz ist „[...] ein wichtiger kultureller Bestandteil [...]“²³² von *Wild at Heart* und hat visuell wie thematisch maßgeblichen Einfluss. So erschauert Lula im Hotelzimmer nach ihrem und Sailors Aufbruch, als sie das Gelächter einer Frau hört. Es erinnert sie an ein bekanntes Lachen, an das Lachen der „Wicked Witch“.²³³ Dieses Lachen hat Lula auch in jener Nacht gehört, als ihr Vater gestorben ist. In einer späteren Analepse wird für den Rezipient klar, dass es Mariettas Lachen ist.²³⁴ Ebenso reflektiert Lula, als sie Sailor von ihrer Schwangerschaft erzählt, ihre Reise anhand eines Motivs aus *The Wizard of Oz*. „I’m just sort uncomfortable about it how things has been going, since we broke down along that Yellow Brick Road and this doesn’t soothe me.“²³⁵

Die Begegnung mit der guten Hexe führt Sailor zu der Erkenntnis, sich nicht von Stabilität und seiner Familie abzuwenden, sondern zu dieser zurückzukehren. Im Hinblick auf das Road Movie-Genre betont Laderman: „[*Wild at Heart*] trivialize and ridicule the road movie’s visionary impulse by “realizing” it in a context of cartoonish (sur)realism.“²³⁶ Seinen Höhepunkt findet der Film in der Wiedervereinigung des Paares. Von der guten Hexe bekehrt, läuft Sailor die Straße zurück. Er springt über die im Stau stehenden Autos hinweg, um Lulas Wagen zu erreichen. Auf der Motorhaube fallen sich die beiden in die Arme und Sailor beginnt für sie *Love Me Tender* zu singen.²³⁷ Mit dieser Szene dekonstruiert Lynch die

²³¹ *Wild at Heart* (US 1990), 1:51:28.

²³² Jerslev, *David Lynch*, S. 171.

²³³ Vgl. *Wild at Heart* (US 1990), 00:09:48.

²³⁴ Vgl. Ebda. 1:05:48.

²³⁵ Ebda. 1:17:55.

²³⁶ Laderman, *Driving Visions*, S. 172.

²³⁷ Vgl. *Wild at Heart* (US 1990), 1:53:26.



Abbildung 5 – Lula und Sailor im Stau

zentralen Elemente des Genres vollends, denn „[...] the car (and all it means for the road: mobility, rebellion, exploration) is immobilized.“²³⁸ Das Unterwegssein von Lula und Sailor findet sein Ende in einem Stau. Diese Immobilität offenbart sich in der Struktur des Films aber schon viel früher. Die Reise ist – im Gegensatz zu den Ruhepausen – kein bestimmendes Motiv mehr. Hiermit treten auch alle anderen Charakteristika des Road Movie in den Hintergrund. Folglich zeigt sich der Umbruch des Genres in *Wild at Heart* besonders deutlich. Die zentralen Genremerkmale erfahren in Lynchs Road Movie eine ironische Brechung und ästhetische Neuausrichtung.

Diese konservative Wende des Genres in den 80er Jahren, die Abkehr von der Rebellion und die Hinwendung zu Familie und Sesshaftigkeit, repräsentiert einen tiefen Bruch mit den Idealen der frühen Road Movies. Die neue ästhetische Ausrichtung des postmodernen Road Movie kann aber nicht nur als bloße Dekonstruktion des Genres gesehen und verstanden werden, sondern auch als eine rebellische Antwort auf vorgegebene und tradierte Genrekonventionen.²³⁹

²³⁸ Laderman, *Driving Visions*, S. 173.

²³⁹ Vgl. Laser, *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies*, S. 62.

4.3 Reise in die Vergangenheit – Jim Jarmuschs *Broken Flowers*

2005 in Cannes mit dem Großen Preis der Jury ausgezeichnet,²⁴⁰ ist Jim Jarmuschs *Broken Flowers* ein postmodernes Road Movie der jüngeren Dekade. Mit ironischen Tönen und zahlreichen Verweisen auf die Hoch- und Populärkultur versehen, führt der Film die existenzielle Ausrichtung des Genres der 70er Jahre in den 90er Jahren fort.

4.3.1 Der Aufbruch

Am Anfang von *Broken Flowers* steht ein anonymer, rosafarbener Brief. Dieser erreicht den alternden Frauenheld Don Johnston, als er gerade von seiner Freundin Sherry verlassen wird. Don soll einen fast 19-jährigen Sohn haben, der sich auf die Suche nach ihm gemacht hat. Dons Freund und Nachbar Winston, leidenschaftlicher Hobbydetektiv, sieht in dem Brief ein Rätsel, das gelöst werden muss. Mit den wichtigsten Informationen ausgestattet, plant und organisiert er eine Reise, auf der Don die Mutter seines Sohnes ausfindig machen soll. Dabei instruiert er Don auch, wie er sich zu verhalten hat. Bei seinen Besuchen müsse Don unauffällig sein, zugleich aber auch nach Hinweisen, etwa nach Fotos von seinem Sohn und der Farbe Rosa, suchen. Und vor allem soll er allen vier potentiellen Müttern rosa Blumen mitbringen. Don ist zunächst wenig begeistert, dennoch sitzt er am darauffolgenden Morgen auf dem Flughafen und macht sich auf den Weg.²⁴¹

Während Winston Nachforschungen über die möglichen Mütter anstellt und Don eine Reiseroute präsentiert, findet dieser den Plan lächerlich und hat auch kein Interesse daran, sich auf diese Reise zu begeben.

Die Einsicht, doch aufzubrechen, ereilt Don alleine in seinem dunklen Wohnzimmer. Mit einer Flasche Sekt sitzt er in seinem Trainingsanzug auf der Couch und sieht sich verloren im Raum um, seine Blicke führen nur in die Leere des Zimmers, er wirkt

²⁴⁰ Vgl. Dieter Krusche, „Broken Flowers“, *Reclams Filmführer*, Hg. Dieter Krusche, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ¹³ 2008, S. 120-121, hier S. 121.

²⁴¹ Vgl. *Broken Flowers*, Regie: Jim Jarmusch, DVD, Focus Magazin 2007, 00:05:35-00:29:31; (Orig. US/FR 2005).

nachdenklich. Die offensichtliche Einsamkeit Dons erfüllt die gesamte Atmosphäre, Marvin Gayes sehnsüchtige Textzeilen aus dem Lied *I Want You* sind zugleich untermalender wie ironischer Kommentar auf das Bild. „Don’t play with something, you should cherish for life“²⁴², beschwört er. Eine Textzeile, die für Don nicht treffender formuliert hätte sein können. Am nächsten Morgen wartet er am Flughafen auf seine Maschine.²⁴³



Abbildung 6 – Don wartend im Flughafenterminal

In *Broken Flowers* begibt sich Jarmuschs Held alleine auf seine Reise. Don und Winston bilden in ihrer Figurenkonstellation zwar ein Buddy-Paar, es bestehen jedoch keine innerlichen oder äußerlichen Beweggründe für einen Aufbruch von Winston. Er hat eine Familie, ein Zuhause und mehrere Jobs gleichzeitig. Er ist fest in sozialen Strukturen verankert und lebt die gesellschaftlichen Werte und Normen, nach denen sich die Helden im postmodernen Road Movie sehnen. Don hingegen lebt lethargisch in den Tag hinein. Jarmusch zeigt hier aber keine tragische Figur, sondern offenbart durch ironische Elemente dessen tragikomische Konzeption. Dons innere Leere kann aber weder er selbst, noch eine Beziehung dauerhaft füllen. Folglich versucht Winston, Don die Bedeutung der Reise bewusst zu machen.

²⁴² *I Want You*, Interpret: Marvin Gaye, DVD, *Broken Flowers*, Focus Magazin 2007, 00:28:52; (Orig. Vinyl-LP, *I Want You*, Tamla, US 1976).

²⁴³ Vgl. *Broken Flowers* (US/FR 2005), 00:28:10-00:29:31.

Winston: „You need to treat this as a sign.“
Don: „What kind of sign?“
Winston: „Of the direction of your life. Of this present moment. You need to solve this mystery and find out which of your women it was that you impregnated with your semen 20 years ago.“²⁴⁴

Ebenso wie dem Outlaw-Paar oder der Buddy-Konstellation liegen auch den allein reisenden Männern im Road Movie bestimmte Motivationen für ihren Aufbruch zugrunde. Roman Mauer kontrastiert diese wie folgt:

„Unterhalb des Alltags der männlichen Protagonisten schwelt eine Krise, deren Ausbruch zum Aufbruch führt und als heimlicher Motor ihrer Reise einen Prozess der Selbstfindung antreibt. Meist wurden zugunsten des beruflichen Erfolgs eigene Bedürfnisse und familiäre Beziehungen verdrängt oder verloren.“²⁴⁵

Diese Krise „[...] reißt die Männer aus ihren Gewohnheiten und wühlt ungeklärte oder mit Schuld belastete Beziehungen zu engen Verwandten auf, die sie aus einem meist uneingestandenem Wunsch nach Familie und Identität bereinigen wollen.“²⁴⁶ Bei Don löst das Ende der Beziehung zu Sherry diese Krise aus. Im Kontext seines generellen passiven Daseins wird das emotionale Chaos noch verstärkt, als er den rosafarbenen Brief mit der Nachricht über den ihm unbekannten Sohn erhält. Dies wird auch in jener Szene, in der er alleine in seinem Wohnzimmer sitzt und in die Leere starrt, deutlich. Folglich begibt er sich doch auf die Suche. Analog zu *Broken Flowers* liegt auch in *Paris, Texas* eine Krise dem Aufbruch des Road Movie-Helden zugrunde. Anders als Don wählt Travis zunächst aber die Flucht und das sprachliche Verstummen und kann erst allmählich zu sich selbst finden.

²⁴⁴ Ebda. 00:17:56.

²⁴⁵ Roman Mauer, „Zwischen Familie und Fahrtwind. Alltagsrebell“, *Road Movies*, Hg. Norbert Grob/Thomas Klein, Mainz: Bender 2006, S. 101-117, hier S. 102.

²⁴⁶ Ebda. S. 103.

4.3.2 Die Reise

Der Aufbruch beziehungsweise der Beginn der Reise wird in *Broken Flowers* nicht mehr durch das Element der Straße symbolisiert. War in *Paris, Texas* und in *Wild at Heart* zumindest noch eine Aufbruchsstimmung anhand weiter Highways oder vorbeiziehender Bodenmarkierungen des Highways erkennbar, so sind diese Motive in Jarmuschs Road Movie gänzlich verschwunden. Die Reise startet hier sitzend und wartend an einem Flughafen. Auf seiner Reise besucht Don vier Frauen, die alle die Mutter seines Sohnes sein könnten. Das erste Ziel auf seiner Route ist das Haus von Laura, welches er nach dem Flug mittels Bus und Mietauto erreicht. Lauras pubertierende und exhibitionistische Tochter Lolita, genannt Lola, ist ob des Nachnamens von Don sehr amüsiert.

Lola: „Hi, who are you?“

Don: „Don Johnston.“

Lola: „Really? You are Don Johnson?“

Don: „Yeah. No, Johnston with a ‚t‘.“²⁴⁷

Die Analogie zu dem Schauspieler Don Johnson, der die 80er Jahre mit der TV-Serie *Miami Vice* (US, 1984-1990) maßgeblich geprägt hat, ist unverkennbar. Es ist aber nicht nur der Schauspieler selbst, sondern auch dessen Serienfigur Sonny Crockett, die Dons Merkmalskomplex anhaftet. Sowohl Crockett als auch Don sind Frauenhelden. In diesem Kontext verweist Jarmusch auf eine weitere, einflussreiche und namensgebende Figur: Don Juan. Mit dieser Bezugnahme eröffnet der Regisseur ein breites Spektrum an Referenzen, da die Figur von Don Juan in der westlichen Kultur vielfach, literarisch wie filmisch, zitiert wurde.²⁴⁸ Dons Charakteristika des Frauenhelden konstituieren sich somit aus verschiedenen intermedialen Verweisen, die der Hoch- und Populärkultur zuzuschreiben sind. Sein Dasein als alternder Don Juan begründet auch seine emotionalen Probleme. Es ist seine Unfähigkeit eine ernsthafte Bindung einzugehen, wie auch Sherry bei ihrem Auszug kommentiert: „I

²⁴⁷ *Broken Flowers* (US/FR 2005), 00:35:00.

²⁴⁸ Vgl. Sofia Glasl, *Mind the Map. Jim Jarmusch als Kartograph von Popkultur*, Marburg: Schüren 2014, S. 207f.

just don't think I wanna be with an over-the-hill Don Juan anymore. [...] I mean, I'm like your mistress, except you're not even married."²⁴⁹ Neben Don ist auch Lolitas Name ein direkter Verweis auf die Literaturgeschichte, auf Vladimir Nabokovs gleichnamiges Werk *Lolita* (1955). Als sie sich Don vorstellt, zitiert sie unwissentlich den Beginn des Romans.²⁵⁰

Jarmusch vollführt aber nicht nur ein postmodernes Spiel mit Namen, sondern auch mit dem unbekannten Sohn. Auf dem Weg zu Laura wird er im Bus auf einen Jungen aufmerksam, der ein jüngeres Abbild von ihm sein könnte.²⁵¹ Ebenso bietet Lauras Haus durch rosa Vorhänge, ein rosa Handy, eine rosa Tapete aber auch durch Lolas rosa Bademantel und ihre rosa Plastikohrringe zahlreiche, mögliche Hinweise auf einen potentiellen Sohn.²⁵² Trotz zahlreicher Indizien zieht Don nach einer gemeinsam verbrachten Nacht mit Laura ohne konkrete Hinweise weiter, um seine Suche fortzusetzen.

Die marginalisierte Darstellung des Unterwegsseins, sowie des Autos und der Straße sind auch bei Jarmusch deutlich erkennbar. Don startet seine Reise in einem voll besetzten Flugzeug und auch die Fahrt mit dem Mietwagen zu Laura verspricht keine atemberaubenden Landschaften mehr. Der Kamerablick aus der Windschutzscheibe des Autos evoziert nicht das Gefühl von Freiheit, die Highways sind stark befahren und auch dem Auto selbst wird keine besondere Bedeutung zugesprochen. Es ist eines von vielen, als Don es bei der Autovermietung holt.²⁵³ Laura hebt dieses Bild allerdings auf, sie hat einen roten Sportwagen und in ihrem Haus sind überall Fotos, Bilder und Zeitschriften von und über Autos. Diese Leidenschaft ist aber kein Verweis auf die Symbolik des Autos früherer Road Movies, sondern eher skurril. Die im Grunde tragische Geschichte um den Tod von Lauras Mann bei einem Rennunfall ironisiert Jarmusch nicht nur durch diese visuelle Omnipräsenz des Autos, sondern auch durch Lolas Kommentar zu dem Unfall: „It was even on TV“²⁵⁴, während im

²⁴⁹ *Broken Flowers* (US/FR 2005), 00:06:09.

²⁵⁰ Vgl. Roman Mauer, *Jim Jarmusch. Filme zum anderen Amerika*, Mainz: Bender 2006, S. 345.

²⁵¹ Vgl. Ebda. S. 331.

²⁵² *Broken Flowers* (US/FR 2005), 00:35:25.

²⁵³ Vgl. Ebda. 00:30:12-00:34:05.

²⁵⁴ Ebda. 00:39:49.

Hintergrund eine Rennflagge zu erkennen ist. Diese Szene kann auch als selbstironischer Witz des Regisseurs gesehen werden, da er in seinem Road Movie die zentralen Elemente des Genres entmystifiziert und ebenso dekonstruiert.

Dons Reise begründet sich aus dem Motiv der Suche, *Broken Flowers* ist ein Quest Road Movie. Er möchte herausfinden, welche seiner Ex-Freundinnen die Mutter seines Sohnes ist, damit er diesen auch finden kann. Abermals – und das ist exemplarisch für das postmoderne Road Movie – ist es keine Reise, die zu persönlicher Freiheit führen soll, sondern zur Familie. *Broken Flowers* liegt wie *Paris, Texas* eine existenzialistische Suche zugrunde. Es ist eine Reise in die eigene Vergangenheit, wobei Jarmusch und Wenders sich diesem Sujet in ihren Filmen unterschiedlich annehmen. Gleich bleibt aber, dass das Unterwegssein auch eine psychologische Reise in das eigene Ich bedeutet. Beide Filme nehmen somit Bezug auf das Road Movie der 70er Jahre.

Seine zweite Reise führt Don per Auto zu Dora. Auch hier setzt Jarmusch das Spiel mit möglichen Hinweisen auf einen Sohn durch rosa Visitenkarten, rosa Blumen und ein Bild von rosa Blumen fort.²⁵⁵ Die Stimmung ist jedoch angespannt, war der Abend bei Laura und Lolita noch ausgelassen und voller Leben, so wirkt die konservative Dora reserviert und verunsichert auf Dons Besuch. Für Don ist die Begegnung mit Dora und ihrem Mann ernüchternd, denn es ist auch eine Begegnung mit sich selbst. „Mit Dora und Ron bekommt er wie in einem Zerrspiegel drastisch vor Augen gehalten, welch konservative Entwicklung auch sein Leben genommen hat.“²⁵⁶ Don und Dora waren Hippies, wie ein Foto von Dora zeigt, welches Don damals aufgenommen hat.²⁵⁷ Doch diese Zeit der Unbekümmertheit ist vorbei, sie haben sich verändert.

Dons Reise führt ihn weiter zu Carmen und Penny, bei ihnen findet er aber auch keine Antworten auf seine Fragen. Mittlerweile versucht Don nicht mehr behutsam Informationen herauszufinden, sondern fragt seine ehemaligen Freundinnen direkt, ob sie Kinder haben. Carmen, die eine rosa Hose trägt, ist irritiert und möchte ihn im

²⁵⁵ Vgl. Ebda. 00:47:17.

²⁵⁶ Glasl, *Mind the Map*, S. 218.

²⁵⁷ Vgl. *Broken Flowers* (US/FR 2005), 00:52:50.

Grunde keine Auskunft geben.²⁵⁸ Die ursprüngliche Figur der Carmen, eine Anlehnung an Prosper Mérimées gleichnamige Novelle, wird in *Broken Flowers* modifiziert. Während sie in der Literatur die Position einer großen Verführerin einnimmt und damit Dons weiblichen Gegenpart repräsentieren würde, erfährt sie bei Jarmusch eine ironische Brechung. Für ihre Figurenkonzeption nutzt er die lateinische Bedeutung des Namens, „Zauberspruch“, um ihren Beruf als „Tierkommunikatorin“ spöttisch zu untermalen und zugleich ihr Unwissen in der menschlichen Kommunikation aufzuzeigen.²⁵⁹

Penny, ist noch weniger erfreut über ihr Wiedersehen mit Don. Im Gegenteil, sie ist so aufgewühlt, dass sie ihn wegstößt und in ihr Haus zurückläuft. Daraufhin schlagen ihn ihre zwei Freunde zu Boden und er erwacht erst am nächsten Tag.²⁶⁰ Mauer führt zur Symbolik dieser Szene aus:

„Einen symbolischen Tod erfährt Don, wenn er freitags bewusstlos geschlagen wird, eine Wiedergeburt, wenn er am Morgen des sechsten Tages aus der Bewusstlosigkeit erwacht. [...] Der Regen, der diesen sechsten Tag [...] begleitet, spricht von der Katharsis dieses Charakters, seiner Reinigung und Läuterung.“²⁶¹

Dies ist die zweite Szene, in der Jarmusch auf Autos und auch Motorräder verweist. Penny und besonders ihre Freunde wirken wie die Rebellen der 60er Jahre Road Movies, durch die ironische Darstellung der beiden Männer dekonstruiert Jarmusch diese Genre-Verbindung aber augenblicklich. Auch das rosafarbene Motorrad, welches Penny gehört, bietet eine ironische Sicht auf die Anfänge des Genres.

Der Besuch bei Penny bildet den dramatischen Höhepunkt in Dons Reise. Hier findet er einen entscheidenden Hinweis für seine Suche, eine rosafarbene Schreibmaschine. Jarmusch präsentiert an dieser Stelle aber keine Lösung, er verfolgt dieses zentrale Indiz nicht weiter und Don tritt gezeichnet seine Heimreise an.

²⁵⁸ Vgl. Ebda. 1:07:43.

²⁵⁹ Vgl. Glasl, *Mind the Map*, S. 219ff.

²⁶⁰ Vgl. *Broken Flowers* (US/FR 2005), 1:15:55.

²⁶¹ Mauer, *Jim Jarmusch*, S. 329.

4.3.3 Die Ankunft

Dons innere Reise endet jedoch nicht mit seiner physischen Heimkehr. Auf der visuellen Ebene ist seine Rückreise ebenso minimalisiert dargestellt, wie das Unterwegssein im Allgemeinen. Auf der existenziell-psychologischen Ebene hat ihn die Reise in seine Vergangenheit aber verändert und zu einer Selbsterkenntnis geführt.

„Die zum Ausgangspunkt [...] zurückgekehrte Reise ist ein verdeckter Lernprozess hinsichtlich von Verantwortung und Kausalität.“²⁶² Don, vor seinem Aufbruch ein in die Jahre gekommener Don Juan mit Bindungsangst, ist nun bereit für eine ernsthafte Beziehung mit Sherry, die ihm in seiner Abwesenheit einen rosafarbenen Brief hinterlassen hat. Ebenso ist er auch für seine Rolle als Vater bereit, auch wenn sein vermeintlicher Sohn nicht existieren sollte. Dies wird in jener Szene ersichtlich, als er einen Jungen, der ihm schon bei seiner Ankunft am Flughafen aufgefallen ist, die Straße entlang gehen sieht. Don kommt mit ihm in ein Gespräch, er bringt ihm etwas zu essen und versucht so eine Verbindung zu ihm aufzubauen.²⁶³ Der Junge fragt ihn um einen Rat für Reisende. Die Ironie der Szene ist unverkennbar. Don, physisch wie psychisch gezeichnet von seiner eigenen Reise, soll einem Jungen hilfreiche Tipps geben. Seine Antwort ist zugleich ein Gleichnis. „The past is gone. I know that. The future isn't here yet, whatever it's going to be. So, all there is, is this. The present.“²⁶⁴ Dinge können nicht ungeschehen gemacht werden, so ist alles, was zählt, die Gegenwart. Als der Junge wegläuft, versucht Don ihn noch einzuholen. Es gelingt ihm nicht, dafür entdeckt er einen anderen Jungen, ebenfalls mit einer Trainingsjacke bekleidet, der ebenso sein Sohn sein könnte.

Jarmusch vollführt am Ende von *Broken Flowers* erneut das postmoderne Spiel um den potentiellen Sohn. Wie zuvor, greift er das Motiv auch in diesen Szenen aber nur lose auf und führt es ins Nichts. Don ist durch seine Reise eindeutig geprägt worden, die Suche nach seinem Sohn wird vermutlich nie mehr aufhören. Wie in den früheren postmodernen Road Movies ist auch bei Jarmusch das Motiv der physischen Reise in seiner Darstellung marginalisiert. Es geht nicht mehr um den großen Aufbruch, der zu

²⁶² Mauer, „Zwischen Familie und Fahrtwind“, S. 105.

²⁶³ Vgl. *Broken Flowers* (US/FR 2005), 1:29:59.

²⁶⁴ Ebda. 1:34:41.

individueller Freiheit führen soll, sondern um die Suche nach Familie und festen sozialen Strukturen.

Allerdings unterscheiden sich *Broken Flowers* und auch *Paris, Texas* von *Wild at Heart* bezüglich ihrer Ausrichtung. Obwohl die Motivation dieser drei Road Movies das Sujet der Familie ist, ist die Reise in ersteren auch eine psychologisch konnotierte Reise in die eigene Vergangenheit. Dies führt zu einer Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich. Diese existenzielle Komponente fehlt in Lynchs Road Movie, welches sich eindeutig an den Vorgängerfilmen der 60er Jahre orientiert.

5. Conclusio

Nach wie vor kann der Terminus der Postmoderne nicht einheitlich bestimmt werden. Die Postmoderne bildet keine homogene Einheit, sondern ist durch Unbestimmtheit und Vielfältigkeit geprägt. Der Begriff suggeriert, dass die Postmoderne in einem zeitlichen Gegensatz zur Moderne steht. Dem ist aber nicht so, vielmehr geht im wissenschaftlichen Diskurs ein Großteil der Theoretiker von einer Gleichzeitigkeit von Postmoderne und Moderne aus. Die Postmoderne hat in zahlreiche Disziplinen, wie in die Architektur, die Philosophie, die Literatur, die Soziologie und die Kunst Einzug gefunden und diese nachhaltig beeinflusst und verändert. In der postmodernen Kunst lösen sich die Grenzen von Hoch- und Populärkultur auf, es konstituieren sich bestimmte ästhetische Charakteristika, die auch für das Kino von zentraler Bedeutung sind.

Im Kino etabliert sich der Begriff der Postmoderne in den 80er Jahren und markiert einen zentralen ästhetischen Wandel. Allerdings ist der postmoderne Film ebenso unscharf definiert und begrenzt wie das Phänomen der Postmoderne per se. Es kann jedoch festgehalten werden, dass die Postmoderne auch im Kino parallel zur Moderne existiert. Filme können aus zahlreichen Gründen als postmodern bezeichnet werden, in der Forschung herrscht kein Konsens darüber, welche Komponenten einen Film tatsächlich zu einem postmodernen Film modifizieren. Dennoch haben sich bestimmte Charakteristika herausgebildet, die einen postmodernen Look erzeugen. Hierzu zählen die Bereiche der Intermedialität, der Spektakularität, der Selbstreferentialität und der Anti-Konventionalität. Diese Merkmale äußern sich aber auf unterschiedliche Art und Weise, sodass der postmoderne Film zahlreiche unterschiedliche ästhetische Konnotationen erfährt. Das postmoderne Kino ist kein reines Phänomen der 80er Jahre, es reicht bis in die Gegenwart. Durch dieses Fortbestehen sind die Charakteristika postmoderner Filme im Lauf der Jahre allerdings konventionell geworden. Die Postmoderne ist im Kino an kein bestimmtes Genre gebunden, sie hat auch maßgeblichen Einfluss auf das Road Movie.

Road Movies etablierten sich in den 60er Jahren in den USA stellen in der Filmgeschichte somit ein relativ junges Genre dar. Das Road Movie konstituiert sich aus den vielfältigen Einflüssen des Western und des Film Noir, aus den rebellischen Jugendkulturfilmen der Nachkriegszeit und aus der Reiseliteratur. Rebellion, Sozialkritik und die Flucht aus der Gesellschaft sind die zentralen Motive der Filme. Die genrekonstituierenden Merkmale, die das Road Movie auf der formalen Ebene auszeichnen sind die Reise, die Straße, das Auto und die Reisenden selbst.

In den 80er Jahren erfährt das Genre durch die Etablierung der Postmoderne maßgebliche ästhetische Veränderungen. Die Filme dieser Generation blicken spöttisch und ironisch auf die Prototypen des Genres zurück. Die grundlegenden kritischen und rebellischen Elemente früherer Road Movies werden dekonstruiert, im Fokus steht nun die Reintegration in die Gesellschaft. Die postmodernen Road Movie-Helden sind nicht mehr auf der Suche nach individueller Freiheit, sondern nach Stabilität, Sesshaftigkeit und Familie. Zudem sind die Filme mit Ironie, sowie zahlreichen Zitaten, Verweisen und Bezugnahmen zur Hoch- und Populärkultur versehen.

In den 90er Jahren erhält das postmoderne Road Movie neue Impulse. Immer noch mit einer postmodernen Ästhetik ausgestattet, ist die Suche der Reisenden nun, wie in den Road Movies der 70er Jahre, verstärkt mit psychologischen und existenziellen Motiven angereichert.

Diese Entwicklung ist auch im neuen Jahrtausend zu erkennen, wie Jim Jarmuschs Road Movie *Broken Flowers* aus dem Jahr 2005 belegt. Mit Ironie und zahlreichen Bezügen zur Hoch- und Populärkultur versehen, ist das Unterwegssein auf der Straße – ganz im Zeichen der postmodernen Ästhetik – auf der Bildebene kaum noch auszumachen. Die physische Reise von Don ist eine Reise in die eigene Vergangenheit und in das eigene Ich, aus welcher der Wunsch nach einer Familie entspringt. Folglich stehen die Zwischenstopps, bei denen Don auf seine ehemaligen Geliebten trifft, narrativ und visuell im Fokus.

Wim Wenders *Paris, Texas* von 1984 bezieht sich ebenfalls auf die psychologisch motivierte Ausrichtung des Genres. Die genrekonstituierenden Merkmale sind visuell stark reduziert, das Unterwegssein auf der Straße tritt eindeutig in den Hintergrund.

Analog zu *Broken Flowers* steht die Reise auch hier für eine Reise in die eigene Vergangenheit und für die Hinwendung zur Familie.

David Lynchs *Wild at Heart*, obwohl 1990 entstanden, wohnt diese psychologische Komponente nicht inne. Sailor und Lula sind nicht auf der Suche nach Selbstfindung, sie setzen sich nicht mit ihrer Vergangenheit auseinander, sie möchten diese hinter sich lassen, aber dennoch ein neues, gemeinsames Leben als Familie aufbauen.

Anhand der Analyse von *Paris, Texas*, *Wild at Heart* und *Broken Flowers* offenbart sich die ästhetische Bandbreite des postmodernen Road Movie besonders deutlich. Es zeigt sich, dass in allen drei Filmen die postmodernen Charakteristika auf unterschiedliche Art und Weise zum Ausdruck gebracht werden. In *Paris, Texas* ist der Einfluss der Postmoderne anhand der Dekonstruktion von Genreelementen und der Bezugnahme auf die Road Movies der 70er Jahre erkennbar. *Wild at Heart* hingegen ist eine filmische Explosion an ironischen Zitaten und Verweisen auf die US-amerikanische Populärkultur. Das Stilmittel der Ironie ist in diesem Film am stärksten ausgeprägt, die extrem überspitzte Ironie akzentuiert die Künstlichkeit des Films auf allen Ebenen. Die postmoderne Ästhetik zeigt sich in diesem Film allgemein viel deutlicher als in den anderen beiden Road Movies.

Auch *Broken Flowers* kombiniert Ironie mit Verweisen auf die Hoch- und Populärkultur, allerdings nicht in der hochkonzentrierten Form von *Wild at Heart*.

Trotz ihrer unterschiedlichen postmodernen Ästhetik liegen alle drei Road Movies dem gleichen Prinzip zugrunde. Die ursprünglich genrekonstituierenden Merkmale des Road Movie – Mobilität, Straße und Auto – sowie die Motive von Rebellion und Kulturkritik treten in den Hintergrund und spielen visuell wie narrativ kaum eine Rolle. Stattdessen forcieren die postmodernen Road Movie-Helden eine Reintegration in die Gesellschaft und in die Familie.

6. Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Allen, Graham, *Intertextuality*, London: Routledge 2000.

Behrens, Roger, *Postmoderne*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2004.

Bertelsen, Martin, *Road Movie und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Road Movies*, Ammersbek bei Hamburg: Verlag an der Lottbek Jensen 1991.

Bleicher, Joan Kristin, „Die Intermedialität des postmodernen Films“, *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hg. Jens Eder, Münster: LIT 2002, S. 97-112.

Bleicher, Joan Kristin, „Zurück in die Zukunft. Formen intertextueller Selbstreferentialität im postmodernen Film“, *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hg. Jens Eder, Münster: LIT 2002, S. 113-132.

Bühler, Gerhard, *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand. Musikvideos, Werbespots und David Lynchs Wild at Heart*, Sankt Augustin: Gardez! 2002.

Cohan, Steven/Ina Rae Hark, „Introduction“, *The Road Movie Book*, Hg. Steven Cohan/Ina Rae Hark, London, New York: Routledge 1997, S. 1-14.

Cook, Roger F., „Postmodern Culture and Film Narrative. *Paris, Texas* and Beyond“, *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Hg. Roger F. Cook/Gerd Gemünden, Detroit: Wayne State University Press 1997, S. 121-135.

Corrigan, Timothy, *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*, London: Routledge 1991.

Dabbert, Julia, „Wiederholung und Spiegelung – Mittel der Variation im Werk von David Lynch am Beispiel von *Inland Empire*“, *Studien zum postmodernen Kino. David Lynchs Inland Empire und Bennett Millers Capote*, Hg. Kerstin Stutterheim, Frankfurt am Main: Peter Lang 2011, S. 23-85.

Eco, Umberto, „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltex te der Postmoderne-Diskussion*, Hg. Wolfgang Welsch, Berlin: Akademie ² 1994, S. 75-78.

Eder, Jens, „Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre“, *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hg. Jens Eder, Münster: LIT 2002, S. 9-62.

Felix, Jürgen, „Beyond the Visible. Framing the Postmodern Subject (Lynch's Version)“, *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*, Hg. Knut Hickethier/Eggo Müller/Rainer Rother, Berlin: Sigma 1997, S. 134-142.

Felix, Jürgen, „Die Postmoderne im Kino (revisited)“, *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Hg. Jürgen Felix, Marburg: Schüren 2002, S. 7-10.

Felix, Jürgen, „Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino“, *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Hg. Jürgen Felix, Marburg: Schüren 2002, S. 153-179.

Felix, Jürgen, „Postmoderne und Kino“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ² 2007, S. 528-530.

Füller, Ralfdieter, *Fiktion und Antifiktion. Die Filme David Lynchs und der Kulturprozeß im Amerika der 1980er und 90er Jahre*, Trier: WVT 2001.

Gemünden, Gerd, „Paris, Texas“, *Metzler Film Lexikon*, Hg. Michael Töteberg, Stuttgart, Weimar: Metzler ² 2005, S. 495-497.

Glasl, Sofia, *Mind the Map. Jim Jarmusch als Kartograph von Popkultur*, Marburg: Schüren 2014.

Grob, Norbert, „Lovers on the Run. Gangsterpärchen“, *Road Movies*, Hg. Norbert Grob/Thomas Klein, Mainz: Bender 2006, S. 67-88.

Grob, Norbert, *Wenders*, Berlin: Volker Spiess 1991.

Grob, Norbert/Thomas Klein, „Das wahre Leben ist anderswo...Road Movies als Genre des Aufbruchs“, *Road Movies*, Hg. Norbert Grob/Thomas Klein, Mainz: Bender 2006, S. 8-20.

Hill, John, "Film and postmodernism", *The Oxford Guide to Film Studies*, Hg. John Hill/Pamela Church Gibson, Oxford: Oxford Univ. Press 1998, S. 96-105.

Jerslev, Anne, *David Lynch. Mentale Landschaften*, Wien: Passagen ² 2006.

Kiefer, Bernd, „Western“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ² 2007, S. 764-769.

Kolditz, Stefan, „Kommentierte Filmografie. Paris, Texas“, *Wim Wenders*, Hg. Frieda Grafe/Wolfgang Jacobsen [u.a.], München, Wien: Carl Hanser 1992, S. 246-260.

Krusche, Dieter, „Broken Flowers“, *Reclams Filmführer*, Hg. Dieter Krusche, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ¹³ 2008, S. 120-121.

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

Laser, Kirstin, *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies. Another Road?*, Saarbrücken: VDM 2008.

Mauer, Roman, „Zwischen Familie und Fahrtwind. Alltagsrebell“, *Road Movies*, Hg. Norbert Grob/Thomas Klein, Mainz: Bender 2006, S. 101-117.

Mauer, Roman, *Jim Jarmusch. Filme zum anderen Amerika*, Mainz: Bender 2006.

Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen, Basel: A. Francke 2002.

Sandbothe, Mike, „Was heißt hier Postmoderne? Von diffuser zu präziser Postmoderne-Bestimmung“, *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Hg. Andreas Rost/Mike Sandbothe, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1998, S. 41-54.

Sargeant, Jack/Stephanie Watson, „Introduction. Looking for Maps: Notes on the Road Movie as Genre“, *Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies*, Hg. Jack Sargeant/Stephanie Watson, London: Creation Books 1999, S. 5-20.

Schreckenber, Ernst, „Was ist postmodernes Kino? – Versuch einer kurzen Antwort auf eine schwierige Frage“, *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Hg. Andreas Rost/Mike Sandbothe, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1998, S. 118-130.

Schulz, Berndt, *Lexikon der Road Movies. Von „Easy Rider“ bis „Rain Man“, von „Thelma und Louise“ bis „Zugvögel“, von „Bonnie und Clyde“ bis „Natural Born Killers“*, Berlin: Lexikon Imprint 2001.

Seeblen, Georg, *David Lynch und seine Filme*, Marburg: Schüren ⁵ 2003.

Soyka, Amelie, *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre*, Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: Lang 2002.

Stang, Richard, „Kino und Postmoderne“, *medien praktisch. Medienpädagogische Zeitschrift für die Praxis* 3/92, September 1992, S. I.

Steinke, Anthrin, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, Trier: WVT 2007.

Stiglegger, Marcus, „Roadmovie“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ² 2007, S. 604-607.

Strübel, Michael, „Road Movies: Die Illusion des unbegrenzten Raumes. Zum Verhältnis von Film und Politik“, *Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*, Hg. Wilhelm Hofmann, Baden-Baden: Nomos 1996, S. 25-38.

Stutterheim, Kerstin, „Postmoderne – Annäherung an eine Definition“, *Come and play with us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino*, Hg. Kerstin Stutterheim/Christine Lang, Marburg: Schüren 2014, S. 13-38.

Stutterheim, Kerstin, „Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films“, *Come and play with us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino*, Hg. Kerstin Stutterheim/Christine Lang, Marburg: Schüren 2014, S. 39-87.

Welsch, Wolfgang, „Einleitung“, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltex te der Postmoderne-Diskussion*, Hg. Wolfgang Welsch, Berlin: Akademie ² 1994, S. 1-43.

Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie ⁶ 2002.

Zima, Peter V., *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen: Francke ³ 2014.

Internetquellen

Wulff, Hans Jürgen, „Intertextualität“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1816> 2014, 8.12.2014.

Wulff, Hans Jürgen, „Western“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=387> 2014, 2.2.2015.

Liedverzeichnis

I Want You, Interpret: Marvin Gaye, DVD, *Broken Flowers*, Focus Magazin 2007; (Orig. Vinyl-LP, *I Want You*, Tamla, US 1976).

Filmverzeichnis

Broken Flowers, Regie: Jim Jarmusch, DVD, Focus Magazin 2007; (Orig. US/FR 2005).

Easy Rider, Regie: Dennis Hopper, DVD, Columbia Tristar Home Entertainment 1999; (Orig. US 1969).

Kill Bill: Vol. 2, Regie: Quentin Tarantino, DVD, Buena Vista Home Entertainment 2004; (Orig. US 2004).

Paris, Texas, Regie: Wim Wenders, DVD, Kinowelt Home Entertainment 2006; (Orig. DE/FR/UK 1984).

Scream, Regie: Wes Craven, DVD, Studiocanal 2013; (Orig. US 1996).

Wild at Heart, Regie: David Lynch, DVD, Universal Studios 2003; (Orig. US 1990).

7. Anhang

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 – Travis auf dem Weg durch die Wüste	55
<i>Paris, Texas</i> , Regie: Wim Wenders, DVD, Kinowelt Home Entertainment 2006; (Orig. DE/FR/UK 1984), 00:02:27.	
Abbildung 2 – Travis beobachtet die Wiedervereinigung von Mutter und Sohn.....	61
<i>Paris, Texas</i> , Regie: Wim Wenders, DVD, Kinowelt Home Entertainment 2006; (Orig. DE/FR/UK 1984), 2:14:16.	
Abbildung 3 – Lula und Sailor in Pose.....	65
<i>Wild at Heart</i> , Regie: David Lynch, DVD, Universal Studios 2003; (Orig. US 1990), 00:07:17.	
Abbildung 4 – Lula und Sailor mit offenem Verdeck im Regen.....	71
<i>Wild at Heart</i> , Regie: David Lynch, DVD, Universal Studios 2003; (Orig. US 1990), 00:26:25.	
Abbildung 5 – Lula und Sailor im Stau.....	76
<i>Wild at Heart</i> , Regie: David Lynch, DVD, Universal Studios 2003; (Orig. US 1990), 1:54:26.	
Abbildung 6 – Don wartend im Flughafenterminal.....	78
<i>Broken Flowers</i> , Regie: Jim Jarmusch, DVD, Focus Magazin 2007; (Orig. US/FR 2005), 00:30:08.	

Abstract

In den 80er Jahren hat das Road Movie einen grundlegenden ästhetischen Umbruch erfahren. Die vorliegende Studie beschäftigt sich mit dieser Neuausrichtung des Genres. In einem ersten Schritt wird zunächst das Phänomen Postmoderne beleuchtet, um dessen Bedeutung für das Kino herauszuarbeiten. Analog hierzu ist auch das Road Movie-Genre in seinem historischen Kontext zu verorten, zudem gilt es, die genrekonstituierenden Merkmale aufzuzeigen.

Anhand der drei Road Movies *Paris, Texas* (DE/FR/UK 1984), *Wild at Heart* (US, 1990) und *Broken Flowers* (US/FR 2005) sollen die ästhetischen Merkmale des postmodernen Kinos im Road Movie sichtbar gemacht werden. Parallel hierzu wird die Dekonstruktion der genrekonstituierenden Merkmale, die das Road Movie durch die Postmoderne erfährt, analysiert.

Lebenslauf

Name

Bianca Drobny

Geburtsort

Wien

Hochschulbildung

seit Oktober 2006

Studium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaft an der Universität Wien

Berufserfahrung

seit 2012

Redaktion bei *knuthwien* im Auftrag der
Wirtschaftsuniversität Wien

2008 - 2012

Lernhilfe in einem Hort der Stadt Wien