



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Das Road Movie in Ecuador“

verfasst von / submitted by

Sophia Schmölz

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 353 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium Spanisch und
Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

Danksagung

Zunächst möchte ich mich bei Frau Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen für ihren Enthusiasmus bezüglich meines Themas und ihre richtungsweisenden Anregungen bedanken, sowie auch bei Frau Lucia Filipova MA für ihre wertvollen Ratschläge und die – nicht selbstverständlichen – ausführlichen Korrekturen.

Außerdem gilt ein großes ‚Dankeschön!‘ meinen unersetzlichen Freunden, die mich während der Erstellung dieser Diplomarbeit moralisch wie auch fachlich begleitet haben und den lieben Korrekturleserinnen – ihr ward essentiell für meinen Erfolg.

Allen voran möchte ich mich jedoch bei meinen Eltern bedanken, welche mich seit jeher ohne Wenn und Aber in jeglicher Hinsicht unterstützt haben. Danke für euer Vertrauen in mich und für eure liebevolle, aufmunternde Unterstützung in allen Phasen meines Studiums.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1. Erkenntnisinteresse	1
1.2. Arbeits- und Analysemethode	2
1.3. Untersuchungsgegenstand	3
1.3.1. Forschungsstand	3
1.3.2. Spielfilme	4
2. Das Genre Road Movie.....	5
2.1. Eine allgemeine Definition des Begriffs Genre	5
2.2. Einführung in das Genre Road Movie	6
2.2.1. Narrative Themen (innere Form)	8
2.2.1.1. Kulturkritik	9
2.2.1.2. Suche nach dem Unbekannten	10
2.2.1.3. Ausbruch aus sozialen Umständen	11
2.2.2. Stilistische Eigenheiten (äußere Form)	12
2.2.2.1. Filmische Inszenierung	13
2.2.2.2. Musik	15
2.3. Genrekonstituierende Elemente des Road Movie	16
2.3.1. Protagonisten und Figurenkonstellation.....	16
2.3.2. Raum	18
2.3.3. Fortbewegungsmittel.....	19
3. Das lateinamerikanische Road Movie.....	21
3.1. Anfänge und Entwicklung: Adaption des klassischen Road Movies?	21
3.1.1. Lateinamerikanische Road Movies als Produkt der neoliberalen Krise	23
3.2. Narrative Themen (innere Form).....	24
3.2.1. Bewegung in die Gesellschaft hinein	25
3.2.2. Lateinamerikanisches Road Movie als <i>Counter- Road Movie</i>	27
3.3. Stilistische Eigenheiten (äußere Form).....	27
3.3.1. Kamera und Musik	28
3.4. Genrekonstituierende Elemente des lateinamerikanischen Road Movies	29
3.4.1. Protagonisten und Figurenkonstellation.....	29
3.4.2. Raum	31

3.4.3.	Funktionalität des Fortbewegungsmittels.....	32
4.	Filmanalyse drei ausgewählter Beispiele.....	34
4.1.	<i>Dos para el camino</i> (1981) von Jaime Cuesta und Alfonso Naranjo.....	34
4.1.1.	Handlung	34
4.1.2.	Protagonisten und Figurenkonstellation.....	35
4.1.3.	Raum	39
4.1.4.	Fortbewegungsmittel	42
4.1.5.	Stilistische Eigenheiten	43
4.1.5.1.	Innere Form.....	43
4.1.5.2.	Äußere Form	45
4.1.6.	Sozialkritik	49
4.2.	<i>Qué tan lejos</i> (2006) von Tania Hermida	51
4.2.1.	Handlung	51
4.2.1.	Protagonisten und Figurenkonstellation.....	52
4.2.2.	Raum	56
4.2.3.	Fortbewegungsmittel.....	59
4.2.4.	Stilistische Eigenheiten	60
4.2.4.1.	Innere Form.....	60
4.2.4.2.	Äußere Form	61
4.2.5.	Sozialkritik	65
4.3.	<i>Pescador</i> (2011) von Sebastián Cordero	68
4.3.1.	Handlung	68
4.3.2.	Protagonisten und Figurenkonstellation.....	69
4.3.3.	Raum	72
4.3.4.	Fortbewegungsmittel	74
4.3.5.	Stilistische Eigenheiten	75
4.3.5.1.	Innere Form.....	75
4.3.5.2.	Äußere Form	76
4.3.6.	Sozialkritik	78
4.4.	Vergleich der drei analysierten Filme	79
5.	Konklusion.....	81
6.	Bibliographie.....	85
6.1.	Filme.....	85

6.2.	Sekundärliteratur	85
6.3.	Artikel	88
6.4.	Internetquellen	88
6.5.	Abbildungsverzeichnis	89
7.	Anhang	90
7.1.	Resumen en español	90
7.2.	Abstract.....	100

1. Einleitung

1.1. Erkenntnisinteresse

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Road Movie in der ecuadorianischen Filmlandschaft. Im Mittelpunkt steht die Frage, ob die ecuadorianischen Filme *DOS PARA EL CAMINO* (1980) von Jaime Cuesta und Alfonso Naranjo, *QUÉ TAN LEJOS* (2006) von Tania Hermida und *PESCADOR* (2011) von Sebastián Cordero dem Genre des Road Movies zugeordnet werden können. Es soll in Erfahrung gebracht werden, welche Abweichungen diese ausgewählten Filme zum klassischen, also zum nordamerikanischen, Road Movie aufweisen und herausgearbeitet werden, was deren lateinamerikanische Spezifika sind.

Schlussendlich soll festgestellt werden, ob typische Merkmale des ecuadorianischen Road Movies erkennbar sind und, dementsprechend, ob das Filmgenre Road Movie in der ecuadorianischen Filmlandschaft auf eine spezielle Art und Weise inszeniert wird, beziehungsweise ob ein eigenes, ecuadorianisches Road Movie festzumachen wäre.

Dieser Arbeit liegt die These zugrunde, dass die drei ausgewählten ecuadorianischen Filme sehr wohl dem Genre des Road Movie zuzuordnen sind. Weiters ist anzunehmen, dass Abweichungen vom klassischen Road Movie im Sinne eines eigenständigen lateinamerikanischen Road Movie erkennbar sein werden. Aufgrund der dürftigen Anzahl an ecuadorianischen Road Movies kann jedoch davon ausgegangen werden, dass ein eigenständiges Genre des ecuadorianischen Road Movies nicht beziehungsweise noch nicht existiert.

Da der Umgang mit dem Begriff ‚Lateinamerika‘ problematisch sein kann, da er eine politische, wirtschaftliche und kulturelle Identität unterstellt, soll angemerkt sein, dass bei Verwendung dieses Begriffs in dieser Arbeit lediglich alle Länder Südamerikas zuzüglich Zentralamerika, inklusive Mexiko, sowie der Karibik gemeint sind.

1.2. **Arbeits- und Analysemethode**

1.2.1. Arbeitsmethode

Zu Beginn wird anhand einer Analyse ausgewählter Sekundärliteratur die theoretische Grundlage für diese Arbeit geschaffen. Es soll ausgelegt werden, wie das Genre Road Movie definiert und welche Art von Filmen diesem Genre zugeordnet werden können.

Wie dem einleitenden Teil zu entnehmen ist, wird es notwendig sein eine Gegenüberstellung des klassischen, also nordamerikanischen, Road Movies mit dem lateinamerikanischen Road Movie anzustellen. Zuerst werden die narrativen Themen, die stilistischen Eigenheiten sowie die genrekonstituierenden Elemente des klassischen Road Movies herausgearbeitet und im Anschluss die des lateinamerikanischen.

Im angliedernden analytischen Teil der Arbeit werden die ausgewählten ecuadorianischen Filme auf ihre genretypischen Elemente untersucht um festzustellen, ob sie tatsächlich dem lateinamerikanischen Road Movie zugeordnet werden können. Außerdem soll beobachtet werden, ob die drei Filme derart auffällige Ähnlichkeiten bezüglich jeglicher Merkmale aufweisen, dass man von einem eigenständigen ecuadorianischen Road Movies sprechen könnte.

1.2.2. Analysemethode

Für die Filmanalyse wird das von Werner Faulstich entwickelte Grundmodell¹ herangezogen, da dieses eine umfassende Betrachtung von Filmen ermöglicht. Die zu analysierenden Filme werden demnach von vier verschiedenen Perspektiven betrachtet. Zuerst wird die Frage nach dem *WAS* geklärt, wobei mithilfe einer Handlungsanalyse in chronologischer Reihenfolge festgehalten wird, was in dem Film passiert. Anschließend werden die Figuren und deren Konstellation untersucht und somit die Frage nach dem *WER* beantwortet. Hierbei werden die Haupt- und Nebenfiguren identifiziert und deren Charakterisierung vorgenommen. Im dritten Teil wird das *WIE* bestimmt, was die Analyse der Bauformen, also der stilistischen Elemente auf audiovisueller Ebene, beinhaltet. Zu guter Letzt muss das *WOZU* geklärt werden. Diese

¹ Vgl. Faulstich, 2002: 25f.

Analyse der Normen und Werte soll klären, was die Botschaft des Untersuchungsgegenstandes ist und der Filminterpretation Raum geben.

1.3. **Untersuchungsgegenstand**

1.3.1. Forschungsstand

Zur Erstellung dieser Arbeit wurden mehrere Standardwerke zum Genre Road Movie konsultiert, wobei hier anzumerken ist, dass sich der Großteil davon auf den nordamerikanischen Raum bezieht. Um dennoch einen Einblick in das Genre zu bekommen wurden Werke wie *Driving Visions* (2002) von David Laderman, *Road Movies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies* (1991) von Martin Bertelsen, *Raum und Geschlecht: Frauen im Road Movie der 90er Jahre* (2002) von Amelie Soyka sowie *Road Movies* (2006) von Norbert Grob und Thomas Klein hinzugezogen. Diese Werke bieten mittels Filmbeispielen einen ausführlichen Einblick in das von nordamerikanischen Filmen dominierte Genre.

Im Bereich des lateinamerikanischen Road Movies war bislang wenig Literatur zu Verfügung, jedoch publizierten innerhalb der letzten zwei Jahre Garibotto und Pérez ein umfangreiches Standardwerk mit dem Titel *The Latin American Road Movie* (2016) ebenso wie Nadia Lie mit dem Titel *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity* (2017). Diese Werke setzen sich mit Filmbeispielen aus dem lateinamerikanischen Raum auseinander. Bis dahin war das Buch *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies. Another road?* (2008) von Kirstin Laser das einzige Werk, welches mehrere lateinamerikanische Road Movies von drei verschiedenen Ländern (Argentinien, Brasilien und Mexiko) miteinander verglichen hat und einen Katalog von lateinamerikanischen Spezifika des Road Movies zu erstellen versucht hat.

Außerdem waren die Diplomarbeiten *Das argentinische Roadmovie* (2012) von Raphaela Schiffauer – eine Ausarbeitung der typischen Charakteristika des argentinischen Road Movies – sowie *Das Roadmovie in der Lusophonie* (2013) von Tamara Kopp – eine Ausarbeitung der portugiesischen Spezifika des Genres – sehr hilfreiche Wegweiser im Zuge der Erstellung dieser Diplomarbeit.

Texte, die sich speziell mit dem ecuadorianischen Road Movie beschäftigen, wurden keine gefunden, was darauf schließen lässt, dass bisher keine spezifischen Ausarbeitungen zu diesem

Thema gemacht wurden. Aus diesem Grund soll diese Arbeit einen wertvollen Beitrag zur medienwissenschaftlichen Hispanistik darstellen, da sie diese Forschungslücke zu schließen versucht.

1.3.2. Spielfilme

Im analytischen Teil dieser Arbeit werden drei ecuadorianischen Filme untersucht, und zwar *Dos para el camino* (1981) von Jaime Cuesta und Alfonso Naranjo, *Qué tan lejos* (2006) von Tania Hermida und *Pescador* (2011) von Sebastián Cordero.

Ausgewählt wurden diese Filme deswegen, weil sie die einzigen des ecuadorianischen Filmkorpus sind, die augenscheinlich in das Genre Road Movie fallen.

2. Das Genre Road Movie

2.1. Eine allgemeine Definition des Begriffs Genre

Die Definition des Begriffs ‚Genre‘ variiert je nach Theorieansatz und historischem Kontext. Um Unklarheiten vorzubeugen, soll festgehalten werden, dass der Begriff ‚Genre‘ in der hier vorliegenden Arbeit wie folgt zu verstehen ist:

Der Entstehung und Entwicklung eines Genres liegt ein Prozess zugrunde, dessen Beginn und Ende nicht genau festzusetzen sind. Bestimmte Konventionen bzw. Kernelemente werden als genrekonstituierend und -definierend angenommen. Dies impliziert jedoch nicht, dass diese starr, irreversibel festgelegt oder invariabel sind, da jeder neue Film, der dem Genre zugerechnet werden kann, potenziell eine Variation oder Weiterentwicklung bedeutet. Aufgrund dessen ist auch die Entwicklung eines Genres nicht vorhersagbar und höchstens retrospektiv zu erkennen.²

Ergänzend soll darauf hingewiesen werden, dass ein Genre auch als ein „set of cultural conventions“³, also ein Muster kultureller Konventionen, verstanden werden kann. Dem zufolge dient die Einteilung von Werken in Genres sowohl dazu gewisse Erwartungen im Betrachter zu wecken als auch zur Steuerung der Wahrnehmung und des Verständnisses des Werkes. Jedoch sind Filmgenres keine festgefahrenen Konstrukte, sondern viel mehr Gebilde mit fließenden Grenzen, welche zur Orientierung dienen, obgleich sie einem ständigen Wandel unterliegen.⁴ Wie Soyka erklärt, ist die Wahl eines Genres oft gleichzeitig schon die Wahl eines spezifischen Handlungsraums, da manche Genres einen ganz gewissen Raum fordern, wie beispielsweise Science-Fiction-Filme den Weltraum⁵ oder eben Road Movies die Straße und die endlose Weite.

Zuordnen kann man einen Film einem bestimmten Genre anhand der Kombination von leicht wiedererkennbaren Elementen der Erzählstruktur sowie der *mise-en-scène*.⁶ So wird meist, in Anlehnung an Edward Buscombe, zwischen der ‚inneren Form‘ der narrativen Themen, und der ‚äußeren Form‘ der Inszenierung unterschieden.⁷

² Altman, 1999: 214.

³ Tudor, 1995: 7, vgl. Soyka, 2002: 2.

⁴ Vgl. Soyka, 2002: 2.

⁵ Vgl. ebd.: 3.

⁶ Vgl. Watson, Sargeant, 1999: 6.

⁷ Vgl. Buscombe, 1995: 13.

2.2. Einführung in das Genre Road Movie

Auf den ersten Blick scheint das Genre Road Movie ein sehr leicht zu definierendes zu sein, da es ja offensichtlich Filme kategorisiert, deren Handlungen sich auf der *road*, also der Straße, abspielen. Es fällt jedoch bald auf, dass dieses Charakteristikum zu kurz greift, um das Genre Road Movie zu definieren, wie Norbert Groß im folgenden Zitat festhält:

Road Movies: Straßenfilme/Wegefilme/Reisefilme. Filme übers Unterwegs-Sein – über Gehen, Fahren, Flanieren, Rasen, Rennen, Schlendern, moving on the road. Kaum ein Genre scheint so einfach zu definieren zu sein. Aber dann, schon nach den ersten Worten, gerät man ins Stocken. Das Selbstverständliche wird problematisch. Zumal die Höhepunkte, jeder weiß es, dünn gesät sind, die aber stets voller Kraft und Fantasie, voller Wucht und Wildheit.⁸

Garibotto und Pérez betonen, dass die Essenz eines Road Movies jedoch nicht darin liegt, dass Leute irgendwo hinfahren, sondern dass viel mehr die Reise, ganz egal mit welchem Fortbewegungsmittel, in Verbindung mit den Auswirkungen welche diese Reise auf die Reisenden hat, im Mittelpunkt steht.⁹

Eine viel spezifischere Definition wäre Folgende von Corrigan und White:

A prescriptive definition of the road movie would doubtless focus on automobiles or motorcycles as the center of narratives about wandering or driven men who are or eventually will become buddies. Structurally, the narrative develops forward, usually along a linear path, as an aimless odyssey toward an undefined place of freedom. Encounters are episodic and disconnected and traveling shots of open roads and landscapes are the stylistic heart of the genre.¹⁰

Man könnte auch ganz einfach davon ausgehen, dass jeglicher Film, dessen zentrale Handlung eine Reise ist, ein Road Movie sei. Nadie Lie findet diese Definition jedoch wieder zu breit gegriffen, da somit sogar Verfilmungen von literarischen Werken wie der Odyssee und Don Quixote in das Genre Road Movie fallen würden. Sie definiert das Road Movie deshalb als „any story that centers on **mobility** and takes place in an era in which **automobile transportations** exist.“¹¹ Außerdem muss auch eine ‚defamiliarization‘¹² auftreten, also eine Loslösung aus der gewohnten Umgebung.

⁸ Grob, 2006: 9.

⁹ Vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 2.

¹⁰ Corrigan, White, 2004: 318.

¹¹ Lie, 2017: 10. [Hervorhebung im Original]

¹² Laderman, 2002: 2.

Um aber besser verstehen zu können, was nun tatsächlich das Road Movie ausmacht, werden in Kapitel 2.2.1. und 2.2.2. die innere und äußere Form des Genres analysiert sowie dessen genrekstituierenden Elemente herausgearbeitet.

Zu Beginn ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass viele Filmwissenschaftler, darunter Laderman und Grob, die Wurzeln und die Entstehungsgeschichte des Road Movies dem nordamerikanischen Kontinent zuschreiben. Deshalb soll im Folgenden dieser Blickwinkel angemessen ausgeführt werden.

Der Verlauf der amerikanischen Geschichte und die daraus entstandenen gesellschaftlichen Entwicklungen sind maßgebend für das Genre Road Movie.¹³ Es bietet Raum, um Spannungen und Krisen, welche zum Zeitpunkt der Entstehung und der Produktion des jeweiligen Filmes aktuell sind, zu erforschen.¹⁴ Grob erläutert dieses Phänomen wie folgt:

Road Movies zählen nicht zu den klassischen Genres, die zur Zeit der großen Studios in Hollywood entstanden sind. Sie entwickelten sich, als die amerikanische Gesellschaft in die Krise geriet, zunächst Ende der Vierziger (als Folge des Zweiten Weltkrieges) 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 und David Lynch.¹⁵

Corrigan kategorisiert das Road Movie deshalb insgesamt als ‚Nachkriegsphänomen‘.¹⁶

Eine genaue Datierung der Entstehung des Road Movies kann nicht festgestellt werden, jedoch versuchen einige Autoren den Zeitraum einzugrenzen. Laut Bertelsen liegt die Entstehungsphase des Road Movies in den 60er Jahren, kann aber nicht an einem bestimmten Film oder Jahr festgemacht werden. Er weist darauf hin, dass auch früher schon Filme gedreht wurden, welche als Road Movies gelten würden, jedoch konnte man diese erst retrospektiv ab den 60ern als solche einordnen.¹⁷ Auch Laderman situiert den Beginn des Road Movies in den

¹³ Vgl. Reschke, 2010: 27.

¹⁴ Vgl. Cohan, Hark, 1997: 2.

¹⁵ Grob, 2002: 10.

¹⁶ Vgl. Corrigan, 1996: 143.

¹⁷ Vgl. Bertelsen, 1991: 23.; Schiffauer, 2012: 33f.

60er Jahren, genauer gesagt in den späten 60er Jahren. Ihm zufolge, wurde das Road Movie erst ab diesem Zeitpunkt als eigenständiges Genre identifiziert.¹⁸

Diese Gattung, welcher lange Zeit wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, zählt kaum zu den klassischen Filmgenres und wurde auch des Öfteren als eigenständiges Genre übersehen.¹⁹

Eine mögliche Erklärung dafür wäre, dass es sich beim Road Movie um ein Hybridgenre handelt:

Upon closer inspection, the road movie reveals itself to be not only a „new“ independent genre of the New American cinema but also an amalgam of certain classical Hollywood elements.²⁰

Der Western wird von Laderman als ‚Großvater‘ des Road Movies bezeichnet, da dieser auf ästhetischer, als auch auf narrativer Ebene die meisten Gemeinsamkeiten mit dem Road Movie aufweist.²¹ Aber auch viele andere Filmgenres und Strömungen gelten als Vorläufer des Road Movies und haben dieses stark beeinflusst. Zu nennen wären hier Filme der Weltwirtschaftskrise, der *Film Noir* der Depressionsära, die Jugendkulturfilme sowie auch Werke aus der Literatur, wie die *Odysee* Homers oder Cervantes' *Don Quijote*.²²

2.2.1. Narrative Themen (innere Form)

Laderman nennt als den fundamentalen Grundimpuls des Road Movies die Rebellion gegen konservative soziale Normen. Die Hauptantriebskraft jeglicher Road Movies sei die Kulturkritik, welche anhand der inszenierten Reise geübt wird. Zentral sei dabei die Suche nach dem Unbekannten und dem Ausbruch aus sozialen Umständen, die entweder als mangelhaft oder als unterdrückerisch empfunden werden.²³

¹⁸ Vgl. Laderman, 2002: 3.

¹⁹ Vgl. Corrigan, 1996: 143.

²⁰ Laderman, 2002: 23.

²¹ Vgl. Laderman, 2002: 23.

²² Vgl. Schiffauer, 2012: 39ff.

²³ Vgl. Laderman, 2002. 1f.

2.2.1.1. Kulturkritik

Es muss in Betracht gezogen werden, dass das Genre inmitten der revolutionären 60er Jahre aufkam, als große Teile der nordamerikanischen Bevölkerung die politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen sowohl im eigenen Land als auch außerhalb der Landesgrenzen in Frage stellten. Es herrschte eine Stimmung von Rebellion, Protest, Hinterfragung und Ablehnung – die sogenannte Gegenkultur (engl.: counterculture) -, welche das Genre in weiten Zügen beeinflusste.²⁴

Ein typisches Merkmal des Road Movies ist die Gegenüberstellung von konservativen Werten mit einem rebellischen Verlangen, welche in einem starken Spannungsverhältnis zueinanderstehen.²⁵ Laderman postuliert hingegen, dass das Road Movie sich aber nicht aufgrund seiner Dualität von Konformität und Rebellion von anderen Genres abhebt, sondern aufgrund seiner literalen Darstellung von Rebellion im Gegensatz zur figurativen Darstellung. Genau dies sei das Ergebnis der modernistischen Herangehensweise des Genres, welche von der Gegenkultur der 1960er Jahre geformt und inspiriert wurde.²⁶ Außerdem werden die USA, das Land, in welchem der sogenannte ‚American Dream‘ für alle wahr werden könne, in einem ganz anderen Licht präsentiert:

Das mythische Bild von Amerika, wo jeder seine Chance hat, insofern er nur genügend Engagement, List und Fantasie investiert, in Filmen aus Hollywood ja wieder und wieder entworfen, wird in Road Movies systematisch dekonstruiert.²⁷

Das Charakteristikum Kulturkritik wird aber in einem weiteren Sinne verstanden:

This broadly conceived notion of cultural critique functions in road movies on many levels: cinematically, in terms of innovative 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.²⁸

So zählt nicht nur die offensichtliche Kritik an der Gesellschaft, anhand der Inszenierung von Rebellion und Konformität, zur Kulturkritik, sondern auch die Ablehnung von herkömmlichen Kamera- und Montagetechniken, die Verwendung von alternativer Filmmusik und das Aufbrechen der üblichen Erzählstrukturen.

²⁴ Vgl. Grob, 2006: 74.

²⁵ Vgl. Cohan, Hark, 1997, 3.

²⁶ Vgl. Laderman, 2002, 35.

²⁷ Grob, Klein, 2006: 10.

²⁸ Laderman, 2002: 2.

Die in den 70er Jahren genretypischen unglücklichen Enden der Road Movies, im Gegensatz zu den von Hollywood bekannten *happy endings* gelten ebenfalls als Kritik an der dominanten Kultur und den erzählerischen Konventionen.²⁹

2.2.1.2. Suche nach dem Unbekannten

Ein weiteres genretypisches Charakteristikum ist die Suche an sich. „Gesucht werden Freiheit, Sinn, Werte, Zuhause, Familie, Identität – ganz allgemein wird hier eine zukunftsgerichtete Vorwärtsbewegung „towards something“ dargestellt.“³⁰

Das sogenannte *Quest Road Movie* nimmt dieses Moment des Suchens am stärksten in sich auf, da es sich genau dadurch auszeichnet, dass die Protagonisten auf der Suche nach etwas sind beziehungsweise auf ihrer Reise etwas erforschen. Dabei wird die Reise zum Selbstzweck, denn nur beim Reisen, und zwar um des Reisens willen, kann gefunden werden, was gesucht wird.³¹

Herauszuheben ist die Suche nach Freiheit und Identität – beides sehr kontinuierliche Elemente des *Quest Road Movies*, welche schwer voneinander zu trennen sind. Denn ist der Protagonist auf der Suche nach Freiheit, so wird er sich im Laufe des Reiseprozesses wohl oder übel mit sich selbst auseinandersetzen müssen und sich somit auch zwangsläufig besser kennenlernen.

Die Suche nach Freiheit, also die Möglichkeit zur Selbstbestimmung, geht einher mit der Suche nach sich selbst. Persönliche und gesellschaftliche Bedeutung der Suche lassen sich kaum trennen.³²

Es wird davon ausgegangen, dass jeder Mensch sein Schicksal selbst in der Hand hat und sich auf seiner Reise nicht nur physisch fortbewegt, sondern auch einen psychischen Prozess durchläuft. Die Reise des Road Movies kann somit immer als Metapher der Suche angesehen werden, in welcher die Bestimmung der eigenen Identität zentral ist.³³ Es kann also zwischen einer inneren und einer äußeren Reise unterschieden werden, wobei die innere Reise der Protagonisten im Mittelpunkt steht, da die äußere oft nur als Anstoß dient, einen Aufbruch zu wagen.³⁴

²⁹ Vgl. Laderman, 2002: 50.

³⁰ Laser, 2008: 44.

³¹ Vgl. Laser 2008: 44.

³² Bertelsen, 1991: 54.

³³ Vgl. Soyka, 2002: 9.

³⁴ Vgl. Reschke, 2010: 28.

Road Movies bezeichnen also ein Genre, in dem das Personal sich fortbewegt, äußerlich und innerlich. Ein filmischer Entwicklungsroman mit dem Ziel, bei sich selbst oder irgendeiner Konfliktlösung anzukommen.³⁵

Es muss den Protagonisten aber nicht zwangsläufig bewusst sein, was genau das Ziel ihrer Suche ist. Oft sind die Protagonisten Leute, die ihr Leben nicht in den Griff bekommen und sich auf den Weg machen, hoffend, dass auf der Reise irgendetwas geschieht und sie aufgrund dieser Geschehnisse ebenfalls einen Wandel durchlaufen.³⁶ Der Film *Easy Rider* (1969) von Dennis Hopper kann als Prototyp des *Quest Road Movies* angesehen werden.

2.2.1.3. Ausbruch aus sozialen Umständen

Neben dem *Quest Road Movie* gibt es auch das *Outlaw Road Movie* bei welchem die Essenz nicht in einer zukunftsgerichteten Vorwärtsbewegung, sondern viel mehr in einer vergangenheitsbezogenen Wegbewegung liegt. Im Zentrum kann die Flucht vor persönlichen Bedrängnissen, wie beengenden Lebensumständen, Unterdrückung, oder der eigenen Vergangenheit stehen, oder auch die Flucht vor tatsächlichen Verfolgern, Konflikten mit dem Gesetz oder sonstigen Geschehnissen, die auf dem Weg passiert sind.³⁷ Das Muster bleibt im *Outlaw Road Movie* meistens gleich: Der Protagonist befindet sich in einer Umwelt, welche ihn ungerecht behandelt und in welcher seine Freiheit in Gefahr ist; die Flucht ist seine einzige Chance auf Freiheit und die einzige Möglichkeit die eigene Identität zu bewahren.³⁸ *Outlaw Road Movies* „[...] express the fury and suffering at the extremities of civilised life, and give their restless protagonists the false hope of a one-way ticket to nowhere“.³⁹ Atkinson spricht von falscher Hoffnung, da diese Filme sehr oft mit dem Tod der Protagonisten enden.⁴⁰

Obwohl die Hauptfiguren des Öfteren gegen Gesetze verstoßen und moralisch fragwürdige Handlungen ausführen, werden diese vom Zuschauer nicht verurteilt, da deren Taten durch die bedrohende und einengende Umwelt, in welcher sie sich befinden, gerechtfertigt werden.⁴¹ Der Film *Bonnie and Clyde* (1967) von Arthur Penn galt als richtungsweisend für das *Outlaw Road Movie*.⁴²

³⁵ Schulz, 2001, 4.

³⁶ Vgl. Grob, 2006: 9.

³⁷ Vgl. Laser, 2008: 44.

³⁸ Vgl. Bertelsen, 1991: 82.; Schiffauer, 2012: 30.

³⁹ Atkinson, 1994: 16.; vgl. Soyka, 2002: 10.

⁴⁰ Vgl. Soyka, 2002: 10.

⁴¹ Vgl. Bertelsen, 1991: 80.

⁴² Vgl. Laser, 2008: 44.

Die zwei narrativen Kontexte (*Outlaw Road Movie* und *Quest Road Movie*) erfahren natürlich Überschneidungen und können nicht immer klar voneinander abgegrenzt werden.⁴³

2.2.2. Stilistische Eigenheiten (äußere Form)

Ganz allgemein stilisiert sich das Road Movie dadurch, dass es ein Genre des Aufbruchs ist und einen Reiseprozess in Szene setzt. Genretypisch sind somit Aufnahmen, die das Unterwegssein einfangen, wie Bilder der Fahrt und Bilder von weitläufigen Landschaften sowie Bilder des „tragenden Elementes“⁴⁴ jeglicher Fortbewegungsmittel, nämlich der Straße.⁴⁵

Auffallend ist des Weiteren die episodische Erzählstruktur⁴⁶, welche vielen Road Movies eigen ist. Es zeichnet sich ab, dass deren narrative Erzählstruktur meist keinen klaren Anfang aufweist und das Ende offengelassen wird. Somit wendet sich das Genre von den drei aristotelischen dramaturgischen Einheiten ab und verschreibt sich den weniger konventionellen narrativen Stilen von Cervantes und Brecht.⁴⁷

Als Projektionsfläche für eine derartige episodische und spontane Narrative dienen die einzelnen Stopps, welche die Protagonisten während ihrer Reise einlegen müssen. Wie Laderman im nächsten Zitat ausführt, dienen diese kurzen Pausen des Unterwegsseins als Treibstoff für die Entwicklung der Geschichte:

These various pit stops are often exploited for significant narrative developments. First of all, logic necessitates the drivers must stop somewhere temporarily to meet various rudimentary needs (rest, food, fuel). Second, the journey narrative can gain dramatic intrigue from unexpected plot twists resulting from such intermissions (meeting some new character, committing a crime), or from simply developing the travelers' relationship. (...) Put differently, these periodic stationary pauses usually serve to enhance the main narrative and thematic thrust: the journey itself.⁴⁸

⁴³ Vgl. Laser, 2008: 44.

⁴⁴ Bertelsen, 1991: 21.

⁴⁵ Vgl. Schiffauer, 2012: 25f.

⁴⁶ Grob, 2006: 73.

⁴⁷ Vgl. Laderman, 2002: 17.

⁴⁸ Laderman, 2002: 15.

2.2.2.1. Filmische Inszenierung

Die Bildkompositionen, die Darstellungen von Räumen in den Bildern dient (sic!) in der Regel nicht dem Selbstzweck, sondern dazu, die abgebildeten Menschen in ihrem Verhältnis zur Umgebung zu zeigen, einem Bild-Umraum, der sie bestimmt und prägt. [...] Häufig beruht die Wirkung einer Einstellung gerade darauf, daß die gezeigte Person auf eigentümliche Weise mit den Formen der Umgebung verschmilzt und dadurch eine intensive visuelle Wirkung erzeugt wird. Aber auch die Nähe und die Entfernung zwischen den abgebildeten Elementen sagt etwas über die Beziehungen der Gegenstände zueinander aus.⁴⁹

Durch verschiedene Perspektiven können demnach unterschiedliche Wirkungen im Betrachter erzeugt werden. Je nachdem, aus welchem Blickwinkel und aus welcher Distanz gefilmt wird, wird der Zuschauer entweder zum objektiven oder subjektiven Betrachter. Anhand von Montagesequenzen werden im Road Movie die Handlung des Fahrens und die Bewegung des Fahrzeugs miteinander verbunden. Hierfür sind spezielle Kameraeinstellungen und Bewegungen besonders gut geeignet.⁵⁰ Im Folgenden werde ich diese genauer ausführen und mich auf die Klassifizierung von Giampiero Frasca⁵¹ und dessen Überarbeitung von Santiago García Ochoa⁵² stützen:

- Erstens, die Totale (spanisch: *plano general*) mit dem Fahrzeug auf der Straße im Blick. Es handelt sich hierbei um eine objektive Perspektive, welche mit dem ‚establishing shot‘ – der ersten Einstellung einer Sequenz – des klassischen Kinos gleichgesetzt werden kann. In dieser Bildeinstellung kann man drei verschiedene Formen unterscheiden: zum einen die vom Wegrand aus gefilmte Panoramaaufnahme, die Vogelperspektive und zuletzt die *camera-car* – eine an einem weiteren Fahrzeug festgemachte Kamera, welche ein fahrendes Objekt von der Seite, von vorne oder auch von hinten filmen kann. Diese Einstellungen können einen tiefgehenden, metaphorischen Sinn erlangen.⁵³
- Zweitens, Landschaftseinstellungen, die ebenfalls eine objektive Perspektive bieten. Diese sind normalerweise von kurzer Dauer, erleichtern die narrative Spannung und

⁴⁹ Hickethier, 1996: 52f.

⁵⁰ Vgl. Laser, 2008: 49.

⁵¹ Vgl. Frasca, 2001: 169-184.

⁵² García Ochoa, 2009: 192ff.

⁵³ Vgl. ebd.: 192.

vervollständigen die räumliche Information des Betrachters: Straße, Fauna, verschiedene Formationen der natürlichen Landschaft, Tankstellen, usw.⁵⁴

- Drittens, Einstellungen innerhalb des Fahrzeuges. Diese dienen zur Preisgabe von Informationen über die Eigenschaften der Protagonisten und deren Einstellung bezüglich der Reise. Hierbei handelt es sich ebenfalls um eine objektive Perspektive. Die Kamera befindet sich üblicherweise innerhalb des Fahrzeuges, kann die Protagonisten aber auch von außerhalb, durch das Glas, filmen. Letzteres erzeugt einen verzerrenden Effekt, welcher genutzt werden kann, um den emotionalen Zustand der Protagonisten festzuhalten.⁵⁵
- Bei der vierten Einstellung handelt es sich um eine subjektive Perspektive, die sogenannte Einstellung der ‚Ansicht‘ (spanisch: *punto de vista*). Diese Einstellung dient dazu, das Innenleben des Fahrzeuges mit der äußeren Umgebung in Verbindung zu bringen. Dies wird durch eine Perspektive, welche den Blick der Fahrenden nach draußen imitieren soll, erreicht. Am charakteristischsten ist dabei die Ansicht des Fahrers, welcher dem Zuschauer den Raum zeigt, der noch durchfahren werden muss. Es handelt sich um eine Ansicht voll von Erwartungen, welche sich mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft gleichsetzt. Schaut der Fahrer bei den seitlichen Fenstern hinaus, so wird damit die Gegenwart repräsentiert, eine Art ‚Pause‘, welche es erlaubt den Ausblick zu genießen. Der Blick nach hinten durch die Heckscheibe soll die unterdrückerische Gesellschaft in Erinnerung rufen, welche man versucht hinter sich zu lassen.⁵⁶

Außerdem werden unterschiedliche Techniken angewendet, wie beispielsweise die typischen Kameranäherungen und Kamerafahrten, um das Unterwegssein am besten darzustellen.

Der im klassischen Road Movie viel verwendete *Traveling shot* ist dem konventionellen *Tracking shot* zwar ähnlich, unterscheidet sich jedoch von diesem durch die außerordentliche Geschwindigkeit, welche jener darzustellen vermag. Der *Tracking shot* wird üblicherweise eher bodennahe und langsam gehalten und wird mit Gehen oder Laufen verbunden.⁵⁷

One technique road movies tend to mobilize with a certain verve is the traveling shot. [...] Road movie traveling shots by contrast attempt to convey a visceral sense of traveling at a hyperhuman, modernized speed. As such, the point of view of these traveling shots is usually

⁵⁴ Vgl. ebd.: 192.

⁵⁵ Vgl. ebd.: 193.

⁵⁶ Vgl. ebd.: 193.

⁵⁷ Vgl. Laderman, 2002: 15.

located with the driver, or the car itself (though aerial shots and parallel 'side by side' traveling shots are fairly common).⁵⁸

Oft werden verschiedene *Traveling shots* aus unterschiedlichen Perspektiven in schnellen Montagesequenzen miteinander verbunden, um keine lineare und zielorientierte Reise darzustellen, sondern dem Zuschauer das Gefühl des ‚Reisens um des Reisens Willen‘ zu vermitteln.⁵⁹

2.2.2.2. Musik

Nicht zu unterschätzen ist schließlich die Bedeutung der Musik und Soundtrack, die das Road Movie als filmischen Entwurf der counter culture koppeln an das wichtigste Ausdrucksmittel jener Zeit: die Rock-Musik.⁶⁰

Wie im vorhergehenden Zitat zu erkennen ist, ist das klassische nordamerikanische Road Movie ohne dessen Rock’n’roll Musik kaum vorstellbar. Sowohl das Road Movie als auch der Rock’n’roll sind in den rebellischen 60er Jahren entstanden und somit kulturell stark miteinander verbunden.

Road movies have become ineluctably tied to the cheap-and-nasty aesthetics of rock ‘n’roll [...], rebel youth culture and the no-future potential of crazed automobile use.⁶¹

Am sinnbildlichsten für das klassische Road Movie ist wahrscheinlich das Lied *Born to be wild* von Steppenwolf, welches im Zuhörer ein gewisses Freiheitsgefühl weckt und glorifizierende Bilder von PS-starken Motorrädern, des Kicks des schnellen Fahrens und der endlosen, ursprünglichen Weite herbeiführt.⁶²

Der Soundtrack der klassischen Road Movies ist meist unkonventionell und dient zur Verdeutlichung des Geschwindigkeitsrausches und des Freiheitsgefühls sowie als erzählerisches Mittel um den Gemütszustand des oder der Protagonisten zu untermalen. Die Musik wird sowohl intradiegetisch verwendet, beispielsweise durch das Aufdrehen des Radios, als auch extradiegetisch.⁶³

⁵⁸ Laderman, 2002: 15.

⁵⁹ Vgl. Laderman, 2002: 16.

⁶⁰ Grob/Klein, 2006: 18.

⁶¹ Vgl. Atkinson, 1994: 16.; in: Laderman, 2002: 16.

⁶² Vgl. Laderman, 2002: 68f., Laser, 2008: 50.

⁶³ Vgl. Laderman, 2002: 16., 69.; Laser, 2008: 49.

2.3. Genrekonstituierende Elemente des Road Movie

2.3.1. Protagonisten und Figurenkonstellation

In Road Movies stößt man hauptsächlich auf Antihelden – Figuren die dem konservativen Establishment nicht angehören beziehungsweise sich bewusst davon entfernen. Es sind Außenseiter, Banditen und Ausreißer, die ihrem Verlangen nach Unbestimmtheit und Freiheit nacheifern⁶⁴:

[...] they are solitary individuals who embrace the road as a way of life and whose simple goal is crisscrossing the vast expanses of open national highways, sometimes aimlessly.⁶⁵

Inspiziert seien die Road Movie-Helden vom *lonesome cowboy*, welcher den Wilden Westen erkunden möchte, um einen alternativen, rechtsfreien Lebensraum zu erobern. Ein solcher Lebensraum steht dem Road Movie-Helden zwar nicht zur Verfügung, jedoch ähnelt er dem *lonesome cowboy* durch seinen Willen entgegengesetzt der zivilisierten Gesellschaft zu leben, fernab von Gesetzen, Normen und Einschränkungen.⁶⁶

Michael Strübel beschreibt sie wie folgt:

Die Helden der Straße, die Davids unterschiedlichster Herkunft, die gegen den Goliath Polizeisystem, sprich Staatsgewalt, einen ungleichen Kampf austragen, -und letztlich verlieren -, werden fast durchgängig zu Identifikationsfiguren des meist jugendlichen Kinopublikums.⁶⁷

Typischerweise sind im klassischen Road Movie zwei Protagonisten gemeinsam unterwegs: entweder als romantisches Liebespärchen oder als Freunde – sogenannte „*buddies*“⁶⁸. Zum einen ist dies aus narrativer Hinsicht sinnvoll, da sich zwischen den beiden Reisenden Spannungen bilden können, die erzählerischen Wert haben⁶⁹, und andererseits ist es aus filmtechnischer Hinsicht schlicht und einfach praktisch, wie Cohan und Hark im folgenden Zitat erläutern: „two people in the front seat of a vehicle make for easy classical framing and keep the dialogue going“.⁷⁰

Oft handelt es sich um zwei sehr unterschiedliche, zum Teil sogar polarisierende Charaktere. Die Folge sind Meinungsverschiedenheiten und Spannungen, welche die Protagonisten eher

⁶⁴ Vgl. Kopp, 2013: 41.

⁶⁵ Lopez, 1993: 256f.

⁶⁶ Vgl. Soyka, 2002: 36.

⁶⁷ Strübel, 1996: 36f.

⁶⁸ Das englische Wort „buddy“ bedeutet so viel wie Kumpel, Freund, jemand, auf den man sich verlassen kann. Vgl. Langenscheidt, 1988: 153.

⁶⁹ Vgl. Laderman, 2002: 17.

⁷⁰ Cohan, Hark, 1997: 8.

trennt als verbindet. Typisch ist jedoch, dass sie sehr bald als Team in Erscheinung treten und gerade aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit mit jeder Situation zurechtkommen können.⁷¹

Die Figurenkonstellation des Liebespaares ist größtenteils dem *Outlaw Road Movie* zuzuordnen, da es sich meist um ein Gangsterpärchen handelt, welches sich immer mehr in kriminelle Handlungen verstrickt.⁷²

Bezüglich des *Buddy Road Movies* hebt Soyka hervor, dass fast immer ein männliches Protagonisten-Paar zu sehen ist und das Road Movie somit grundsätzlich als ein *male genre*⁷³ gilt. Es handelt sich meist um zwei individualistische Einzelgänger, welche dem Mythos des autonomen Mannes verschrieben sind und nicht um ein zu einer Einheit verschmelzendes Paar. Ganz unter dem Motto „gemeinsam einsam“ macht sich das *buddy*-Paar auf den Weg.⁷⁴

Welche Rolle nehmen nun die Frauen in den klassischen Road Movies ein? Soyka beantwortet diese Frage wie folgt:

Es herrscht in der Literatur Übereinstimmung darüber, dass die Road Movie-Narration zwei mögliche Positionen für Frauenfiguren kennt, und zwar entweder die der passiven Komplizin oder die der gefährlichen Ablenkung am Wegesrand.⁷⁵

Frauen wird also eine Art Objektstatus zugeschrieben, welcher durch geschlechtsspezifische Attribuierungen wie Passivität und Schutzbedürftigkeit zum Ausdruck kommt. Dennoch sind sie essenziell für den Verlauf der Geschichte, da sie als sogenannter ‚*plot motivator*‘ dienen.⁷⁶ Würden die weiblichen Figuren in den Road Movies nicht vorkommen, so entwickelten sich die Geschichten der üblicherweise männlichen Protagonisten auf eine ganz andere Art und Weise.

Thelma and Louise (1991) von Ridley Scott ist das erste Road Movie, welches aus diesem Schema ausbricht, da erstmals Frauen hinterm Steuer sitzen und die Rolle der Protagonistinnen einnehmen.

Zwar können ab Beginn des 21. Jahrhunderts einige Road Movies vermerkt werden, welche von diesem festgefahrenen, männlich dominierten und heteronormativen Schema abweichen

⁷¹ Vgl. Soyka, 2002: 37.

⁷² Vgl. Kopp, 2013: 42.

⁷³ Tasker, 1993: 134.

⁷⁴ Vgl. Soyka, 2002: 34., 37.

⁷⁵ Soyka, 2002: 40.

⁷⁶ Vgl. Soyka, 2002: 40., Vgl. Bertelsen, 1991: 134.

und anstatt Paar-Konstellationen ganze Gruppen, Familien oder auch sogenannte *lonely rider*, also Einzelgänger, in Szene setzen, jedoch bilden diese noch bis heute die Ausnahme.⁷⁷

2.3.2. Raum

Die Auswahl des Genres und die des Handlungsraumes eines Filmes stehen in einer starken Wechselwirkung zueinander. Um eine Geschichte erzählen zu können, muss ein gewisser Handlungsraum geschaffen werden, welcher im Falle einer filmischen Erzählung auch visuell konstruiert werden muss.

Das Ergebnis ist ein komplexes Konstrukt aus einem abgebildeten realen Raum und dem imaginären Raum der Filmerzählung, der zum spezifischen Handlungsspielort deklariert wird. Ähnlich wie in der Literatur ist dieser Raum, obwohl fiktiv, angereichert mit Informationen aus dem realen Leben und genährt durch Referenzen beispielsweise auf nationale Raum-Mythen.⁷⁸

Im klassischen nordamerikanischen Road Movie wird die Straße zum Handlungsraum und erhält somit eine starke symbolische und metaphorische Besetzung. Eingebettet in eindrucksvolle Landschaften durchqueren die US-amerikanischen *Highways* einen Raum, welcher die amerikanische Western-Mythologie aufleben lässt. Einerseits wird also ein Raum dargestellt, welcher auf eine idealisierte Vergangenheit verweist – wie wir es schon vom Western kennen, und andererseits zeigt uns das Road Movie einen Raum, welcher frei von gesellschaftlichen Konventionen ist.⁷⁹ Die Spannung zwischen der individuellen Freiheit und der gesellschaftlichen Unterdrückung, welche typisch für das Road Movie ist, wird durch die Gegensätze von Natur und Zivilisation auch räumlich verstärkt.⁸⁰ Die Straße wird im klassischen Road Movie zu einem Symbol von Freiheit; ein Raum, in dem alles möglich ist:

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.⁸¹

⁷⁷ Vgl. Wood, 2007: 17.; Schiffauer, 2012: 22.

⁷⁸ Soyka, 2002: 3.

⁷⁹ Vgl. Laser, 2008: 40.

⁸⁰ Laser, 2008: 40.

⁸¹ Soyka, 2002: 26.

Laderman beschreibt die Straße als essentielles Element der amerikanischen Gesellschaft und Geschichte wie auch als allgemeines Symbol für den Verlauf des Lebens, der Verlockung nach Freiheit und dem Schicksal.⁸²

Außerdem wird auch speziell der Landschaft im Road Movie eine sehr wichtige Rolle zugeschrieben, da sie als „Trägerin emotionaler Zustände“⁸³ sowie als „Indikator für den ‚Entwicklungsstatus‘ der Protagonisten im Rahmen der Erzählung [...]“⁸⁴ gilt.

2.3.3. Fortbewegungsmittel

Essenziell für jegliches Road Movie ist natürlich ein Fortbewegungsmittel, welches den Protagonisten ermöglicht ihre Reise zu unternehmen. Die Figuren können auf eine sehr große Bandbreite von Fortbewegungsmitteln zurückgreifen, welche grundsätzlich in zwei Kategorien aufgeteilt werden können. Zum einen sind dies Fahrzeuge, welche selbst gesteuert werden, wie Autos, Motorräder, Kleinbusse, Fahrräder, oder sogar das Unterwegssein zu Fuß, und zum anderen sind das Fahrzeuge, die fremdgesteuert werden, wie beispielsweise Busse, Züge oder Flugzeuge. Die Wahl des Fortbewegungsmittels sagt einiges über den Protagonisten selbst, den kulturellen Raum, in welchem er sich befindet, als auch über sein Reisemotiv und -ziel aus. Während Busse und Züge fixe Abfahrts- und Ankunftszeiten sowie eine klar definierte Destination haben, kann mit Autos eher ziellos und in der gewünschten Geschwindigkeit durch die Gegend gefahren werden. Selbstgesteuerte Fahrzeuge isolieren die Protagonisten also eher von der Gesellschaft, während fremdgesteuerte Vehikel die Protagonisten mehr als Teil einer Menge darstellen.⁸⁵

Wenn die Reise zu Beginn noch stromlinienförmig einem Ziel zustrebt, befinden sich die Figuren im Flugzeug (...), im Bus (...) oder im Zug (...) – öffentliche Verkehrsmittel mit einem stringenten Fahrplan. Wenn die Fahrt ihre Zielstrebigkeit verliert, wechseln symptomatisch auch die Mittel der Fortbewegung: Die Figuren reisen nun mit einem Auto, einem Kleinbus oder per Anhalter auf einem Transporter – private Vehikel, die freier und selbstbestimmter durch den Raum treiben können. Das eine bezeichnet die Reise, das andere das Unterwegs-Sein.⁸⁶

Das Fortbewegungsmittel wird also auch öfters mal während der Reise gewechselt, da sich Umstände wie die Reiseroute, das Budget, der (mentale) Zustand des Reisenden oder sonstiges

⁸² Vgl. Laderman, 2002: 2.

⁸³ Pichler, Pollach, 2006: 22.

⁸⁴ ebd. 22.

⁸⁵ Vgl. Reschke, 2010: 48f.

⁸⁶ Mauer, 2006: 115f.

immer wieder ändern können und diese einen großen Einfluss auf die (nicht immer freiwillige) Wahl des Vehikels ausüben. Ein solcher Transportwechsel kann von einer starken Symbolhaftigkeit zeugen, speziell wenn der Protagonist zugleich einen inneren Wandel durchläuft.⁸⁷

Obwohl es ein facettenreiches Angebot an Fortbewegungsmitteln gibt, ist im klassischen US-amerikanischen Road Movie dennoch das Auto definitiv das bevorzugteste unter ihnen.⁸⁸ Dies mag daran liegen, dass das Auto als Bestandteil der amerikanischen Kultur angesehen wird, welches bestimmte amerikanische Grundwerte zu verkörpern vermag.⁸⁹ Außerdem repräsentiert es individuelle Freiheit und Selbstverwirklichung.⁹⁰

⁸⁷ Vgl. Mauer, 2006: 115.

⁸⁸ Vgl. Laderman, 2002: 13.

⁸⁹ Vgl. Bertelsen, 1991: 43.

⁹⁰ Vgl. Soyka, 2002: 29.

3. Das lateinamerikanische Road Movie

3.1. Anfänge und Entwicklung: Adaption des klassischen Road Movies?

Seit den 1990ern hat das Genre Road Movie auch in Lateinamerika einen großen Boom erfahren. Unter einem Filmkorpus von über 200 Filmen haben es einige von ihnen, wie *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004) und *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002), geschafft, einen hohen Bekanntheitsgrad bei diversen Filmfestivals zu erreichen sowie einen starken finanziellen Erfolg zu verbuchen.⁹¹ Die führenden Filmindustrien des Subkontinents, Argentinien, Brasilien und Mexiko, haben zweifelsohne den größten Anteil an lateinamerikanischen Road Movies produziert, wobei dies nicht bedeutet, dass es Filmen aus kleineren Filmnationen an Qualität fehlt.

Eine wichtige Frage, die zu Beginn geklärt werden muss, ist, weder das lateinamerikanische Road Movie sich aus dem klassischen nordamerikanischen Road Movie heraus entwickelt hat und dessen Genrekonventionen, Stilelemente und narrative Themen – zugeschnitten auf den eigenen kulturellen Kontext – übernommen hat, wie viele Filmwissenschaftler annehmen, oder ob es ein eigenständiges Genre darstellt, dessen Entwicklung und Verlauf unabhängig von dessen nordamerikanischen Pendants ist. Diese Fragestellung kommt auf, weil das lateinamerikanische Road Movie seine Blütezeit erst geraume Zeit nach seinem nordamerikanischen Äquivalent erlebte. Laser deutet darauf hin, dass das späte Auftreten des Road Movies in Lateinamerika auf mehrere Faktoren zurückzuführen ist, wie die allgemeine schlechte Situation für eigenständiges Kino in Lateinamerika, die politisch-sozialen Auswirkungen der Diktaturen in Argentinien, Chile und Uruguay sowie begrenzte Fördermöglichkeiten und niedrige Budgets⁹², jedoch ist sie, aufgrund thematischer Parallelitäten zum nordamerikanischen Road Movie und des Fehlens von lateinamerikanischen Vorläufern, der Meinung,

[...] dass das Road Movie in Lateinamerika nicht aus einer dem Kontinent eigenen generischen Strömung entspringt. Vielmehr kann unterstellt werden, dass das amerikanische Genre bekannt ist und bewusst im eigenen Kontext benutzt wird.⁹³

⁹¹ Vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 2.

⁹² Vgl. Laser, 2008: 153.

⁹³ Laser, 2008: 154.

Des Weiteren verteidigt Laser ihre Position, dass das lateinamerikanische Road Movie auf dem nordamerikanischen Genre aufbaut, wie folgt:

Die explizit lateinamerikanische Ausformung des Genres, die sich an den Konventionen des amerikanischen Pendants orientiert, wird vor allem an der durch alle Kernelemente unterstützen Suchbewegung festgemacht. Das Motiv der persönlichen Suche ist, wie dessen metaphorische Ebene der kulturellen oder nationalen Identitätssuche, aus dem amerikanischen Road Movie übernommener narrativer Kontext.⁹⁴

Ganz im Gegenteil dazu kritisieren Filmwissenschaftler in jüngeren Studien, dass das lateinamerikanische Road Movie sehr wohl ein eigenständiges Genre ist und losgelöst vom nordamerikanischen Rahmen betrachtet werden muss.

The appearance of the road movie in Latin American cinema should not be understood as the mechanical transference of a previously developed model into which local stories are injected. New contexts bring with them new characteristics or change the ones that were already there.⁹⁵

Garibotto und Pérez weisen darauf hin, dass der Entwicklung einer lateinamerikanischen Perspektive erst gar kein Raum gegeben wurde, da das Road Movie, aufgrund den im vorigen Kapitel schon mehrmals zitierten Autoren wie Laderman, Corrigan, Cohan und Hark, auf eine selbstverständliche Art und Weise mit den USA verbunden wird. So haben auch die meisten Forschungen auf lateinamerikanischem Gebiet diese Perspektive übernommen und das lateinamerikanische Road Movie widerspruchlos als Adaptionen des nordamerikanischen Formats interpretiert. Mit dieser Ansicht wird jedoch außer Acht gelassen, dass das Road Movie ein Hybrid-Genre ist, dessen Wurzeln weit zurück auf andere Filmgenres sowie andere narrative Formen gehen.⁹⁶

Geschichten über Reisen, Vertreibung, Migration usw. haben nicht nur in der westlichen Kultur eine sehr lange Tradition (Odyssee, Don Quixote), sondern auch in Lateinamerika formten sie einen fundamentalen Teil der regionalen Kultur noch lange vor dessen Kolonialisierung. Es ist also unentbehrlich darauf aufmerksam zu machen, dass das Genre Road Movie sich einer weitaus reicheren Tradition an Reisenarrativen bedient als bloß dem einen angeblich importierten kulturellen Schemas der USA.⁹⁷

José Andrés Laguna Tapia argumentiert sehr überzeugend: Wenn das Genre Road Movie mit der US-amerikanischen Film-Tradition in Verbindung gebracht werde, würde dies ganz außer

⁹⁴ Laser, 2008: 154.

⁹⁵ Lie, 2017: 7.

⁹⁶ Vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 3f.

⁹⁷ Vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 5.

Acht lassen, dass es sich speziell beim Road Movie um ein transnationales Genre handelt, welches nicht auf nationale Grenzen limitiert werden kann. Außerdem werden anhand der unkritischen Annahme, dass lateinamerikanische Filme ledig Variationen von US-amerikanischen Konventionen sind, spezifisch regionale Elemente ignoriert und auf diese Art und Weise wird eine ethnozentrische, subalternierende Perspektive verstärkt, welche Lateinamerika wiederum in die Rolle des Anbieters von Rohmaterial (Landschaften für die Aufnahmen bzw. Filme, die analysiert werden können) und/oder in die Rolle des passiven Konsumenten von anglo-amerikanischen theoretischen Zugängen rückt.⁹⁸

Pérez offeriert, dass das Road Movie nicht als festgefahrenes Genre mit klaren nationalen Ursprüngen angesehen werden sollte, sondern viel mehr als „artistic site with a fluid circulation of influences“.⁹⁹

3.1.1. Lateinamerikanische Road Movies als Produkt der neoliberalen Krise

Ein stark ausschlaggebender Punkt, der für den Aufschwung des lateinamerikanischen Road Movies verantwortlich ist, ist die Internationalisierung der Produktionen und deren Finanzierung. Lie erläutert: „[it’s] plausible to attribute part of the road movie’s current success to it’s own ‘travelling’ conditions in terms of financing and production.“¹⁰⁰

Sánchez Prado bezeichnet die Globalisierung als Urheber des cineastischen Aufschwungs in Lateinamerika. Er führt den Boom der lateinamerikanischen Road Movies der letzten drei Jahrzehnte auf die wirtschaftliche Situation der einzelnen Länder zurück. Er erläutert, dass die meisten Regierungen der lateinamerikanischen Länder, bis auf die Ausnahme Kuba, den Schlüssel zum nationalen Wachstum in der Globalisierung, in Auslandsinvestitionen, im Freihandel und in der Deregulierung des Marktes und Arbeitsmarktes gesehen haben – eine Sicht, die schlussendlich zur größten wirtschaftlichen Krise (1980er) der Region geführt hat. Laut ihm ist das Aufkommen des Road Movies sogar auf zweifache Weise mit dieser Wirtschaftskrise verbunden: Einerseits dient es als Mittel um sozioökonomische Kritik zu üben, indem eine Realität auf die Leinwand projiziert wird, die teilweise fernab von den Versprechen von Modernität, Fortschritt und Reichtum liegt, die jedoch den Diskurs der meisten Staatsmänner prägten. Es wurde ein Lateinamerika gezeigt, welches in Stillstand verfallen ist.

⁹⁸ Vgl. Laguna Tapia, 32f; vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 6f.

⁹⁹ Sánchez Prado, 2014: 6f; vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 10.

¹⁰⁰ Lie, 2017: 3.

Andererseits verdankt das lateinamerikanische Road Movie seinen Boom vielen Veränderungen, die aufgrund des Neoliberalismus in der Filmindustrie eingetreten sind. So war es ausländischen Organisationen, wie beispielsweise der US-amerikanischen *Motion Picture Association* (MPA), welche internationale Co-Produktionen förderte, nun auch möglich ihre Filme in Lateinamerika zu verbreiten. Weiters haben viele private, spanische Firmen sehr viel Geld in transatlantische Koproduktionen investiert. Hierbei erwähnt er *Ibermedia*, welche die Verteilung und Ausstellung von ibero-amerikanischen Filmen sowie die Ausbildung von Filmemachern vorantreiben wollte.¹⁰¹

Lie führt zusätzlich noch das *Sundance Institute* (US, 1985) sowie die *Hubert Bals Foundation* (Niederlande, 1989) an, welche, wie auch *Ibermedia*, weniger kommerziell orientiert gewesen seien als diejenigen, die in internationale Koproduktionen involviert waren. Außerdem waren diese alternativen Stiftungen großzügiger mit der Freiheit, welche sie den jungen Filmemachern bezüglich des Scripts und der Wahl der Schauspieler einräumten.¹⁰²

All dies, in Verbindung mit den seither auch noch leichter zugänglichen Produktionsmitteln, führte also zum Aufschwung der lateinamerikanischen Filmproduktion. Die besten Beispiele dieser neuen Finanzierungs- und Verteilungsstrategien innerhalb des Genres Road Movie sind *Y tu mamá también*, *Central do Brasil*, *Sin dejar huella* (2000, María Novaro) und *Diarios de motocicleta*.¹⁰³

3.2. Narrative Themen (innere Form)

Tatsächlich gibt es einige Parallelitäten zwischen den narrativen Themen des nordamerikanischen Road Movies und dem lateinamerikanischen Road Movie. Hier kann die Suche nach Identität und kultureller Zugehörigkeit sowie die Wegbewegung aus dem gewohnten Umfeld genannt werden.

Dem lateinamerikanischen Road Movie sind gleichwohl eine ganze Reihe an Besonderheiten eigen. Nennenswert wäre hier zu Beginn seine ‚transnationale Perspektive‘, welche eine Menge an Merkmalen enthüllt, die sich auf spezielle Probleme, Spannungen und Werte lateinamerikanischer Länder beziehen.¹⁰⁴ Garibotto und Pérez heben hervor:

¹⁰¹ Vgl. Garibotto, Pérez; 2016: 10f.

¹⁰² Vgl. Lie, 2017: 3.

¹⁰³ Vgl. Garibotto, Pérez; 2016: 10f.

¹⁰⁴ Vgl. Garibotto, Pérez, 2016 8.

Perhaps the most noticeable is the films' staging and reconfiguration of collective identities. Instead of the desire for individual liberation typically propelling US road films [...], the Latin American Road Movie often alludes to broader economic, historical, and national frameworks.¹⁰⁵

Diese kollektiven Identitäten kommen zum Ausdruck, indem die Figuren in den Filmen nicht nach ihrer persönlichen Individualität streben, wie aus dem US-amerikanischen Road Movie bekannt, sondern ausdrücklich als Repräsentanten einer größeren Gruppe dargestellt werden.¹⁰⁶ Dies wird jedoch noch genauer unter dem Punkt *Protagonisten und Figurenkonstellationen* besprochen.

Ein weiteres Element, welches dem lateinamerikanischen Road Movie seine Einzigartigkeit verleiht, ist das angespannte Verhältnis zwischen lateinamerikanischen Ländern und der Modernität. Dieses wird in den verschiedensten Szenen zum Ausdruck gebracht anhand von unsicheren Transportwegen (sogenannten prekären Infrastrukturen), dem ungleichen Zugang zu motorisierten Transportmitteln und anderen technologischen Errungenschaften.¹⁰⁷

3.2.1. Bewegung in die Gesellschaft hinein

Einer der wohl fundamentalsten Unterschiede des lateinamerikanischen Road Movies zu seinem nordamerikanischen Pendant ist die Positionierung der Protagonisten ihrer Umwelt gegenüber. Im klassischen Road Movie sind die Protagonisten als Einzelgänger und Individualisten gekennzeichnet, während die Charaktere im lateinamerikanischen Road Movie der Gesellschaft nie beziehungsweise kaum den Rücken kehren.

Das lateinamerikanische Genre begibt sich auf der Suche nach der kulturellen Identität des jeweiligen Landes oder Lateinamerikas in die Gesellschaft hinein, statt genrekonventionell aus ihr heraus.¹⁰⁸

Anders als im nordamerikanischen Road Movie stehen die Protagonisten des lateinamerikanischen Road Movies in regem Kontakt mit ihrer sozialen Umwelt und sind somit nicht auf sich alleine gestellt. Sie gehen auf die Leute zu und interessieren sich für jene, sie sind teilweise bereit von ihnen zu lernen und sich selber zu verändern. Sie lernen Menschen kennen,

¹⁰⁵ Garibotto, Pérez, 2016: 8.

¹⁰⁶ Vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 8.

¹⁰⁷ Vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 2.

¹⁰⁸ Laser, 2008: 69.

die ihnen ähnlich sind, aber auch Menschen, die komplett anders sind, obgleich bleiben Konfrontationen, geschweige denn gewalttätige Zwischenfälle, fast komplett aus.¹⁰⁹

Gleich wie das nordamerikanische Road Movie bietet auch das lateinamerikanische Raum für soziale Kritik, jedoch auf eine ganz andere Art und Weise: Während im ersteren die soziale Kritik hauptsächlich durch Zurückweisen von gesellschaftlichen Konventionen und Normen zum Ausdruck gebracht wird, wird im anderen viel mehr auf größere soziale, wirtschaftliche und politische Probleme aufmerksam gemacht, indem die Protagonisten entweder selber unter jenen leiden oder Menschen auf ihrer Reise begegnen, die davon betroffen sind.

Dieser Raum wird größtenteils durch die Abkehr vom Auto – welche später noch thematisiert wird – und dem daraus entstehenden Begehen von unkonventionelleren Wegen eröffnet. Dank diesem ist es den Protagonisten möglich, verschiedenste Begegnungen und Beobachtungen zu machen.¹¹⁰

Auch im lateinamerikanischen Road Movie ist eine duale Reisestruktur erkennbar. Die Protagonisten legen demnach nicht nur physisch ihren Weg zurück, sondern durchleben auch psychisch eine Reise. Im Unterschied zum nordamerikanischen ist laut Laser jedoch ein klares Ziel für beide Elemente präsent.¹¹¹

Statt ziellosem Herumfahren, spontanen Fluchten und unbestimmter Suche dominieren eindeutig definierte Ankunftsorte, geplante Routen und eine feste Vorstellung von dem, was am Ende der Reise erreicht worden sein soll.¹¹²

Im lateinamerikanischen Road Movie wissen die Protagonisten also sehr wohl, wohin sie gehen und aus welchen Gründen. Wiederkehrende Reisemotive wären die Suche nach einem verlorenen Familienmitglied, das Abschied nehmen wollen von einem verstorbenen Verwandten oder die Intention, sich und/oder seine Familie in Sicherheit bringen zu wollen.¹¹³

Außerdem wird die Suche typischerweise beendet. Vielleicht nicht so wie erhofft, aber jeder Protagonist kommt zu einer – seine Suche abschließenden – Erkenntnis.¹¹⁴

¹⁰⁹ Vgl. Laser, 2008: 108.

¹¹⁰ Vgl. Laser, 2008: 108.

¹¹¹ Vgl. Laser, 2008: 104f.

¹¹² Laser, 2008: 105.

¹¹³ Vgl. Lie, 2017: 9.

¹¹⁴ Vgl. Laser, 2008: 107.

3.2.2. Lateinamerikanisches Road Movie als *Counter- Road Movie*

Eine weitere narrative Eigenheit, die nicht auf alle lateinamerikanischen Road Movies zutreffen mag, laut Nadia Lie bei lateinamerikanischen Road Movies aber sehr präsent ist, ist das *Counter-Road Movie*.

Nadia Lie beschreibt hierbei eine Art von Film, welche dem Road Movie generell zugeordnet werden kann, jedoch unterscheidet sich das *Counter- Road Movie* vom typischen Road Movie dadurch, dass Autos nun nicht mehr schnell sind, sondern jegliche Schäden aufweisen, Straßen nicht mehr befahrbar sind und die Straßenkarten die Protagonisten in die Irre führen.

In this variant of the road movie, journeys either do not materialize, or they become stranded at an early stage of the story. Whereas road movies reflect on mobility in a straightforward manner, counter-road movies reflect on it through its opposite: stasis.¹¹⁵

Die Autorin führt aus, dass derartige Elemente des *Counter- Road Movies* zwar in mehreren Road Movies zu entdecken sind, jedoch wird ein Road Movie erst dann zum *Counter- Road Movie*, wenn die ganze Reise, und somit die ganze Handlung, durch die jeweilige Panne beeinträchtigt wird. Lie bemerkt eine Tendenz zu *Counter- Road Movies* auf globaler Ebene, vor allem in Frankreich und Palästina (Roadblock Movies), aber auch in Lateinamerika ist die Präsenz von dieser Unterform auffallend groß.¹¹⁶

3.3. **Stilistische Eigenheiten (äußere Form)**

Ein Phänomen, welches Gonzalo Aguilar als „return of the real“¹¹⁷ bezeichnet, hat auch Eingang in das lateinamerikanische Road Movie gefunden. Laut ihm wird Film hierbei als ein „investigative tool‘ of reality“¹¹⁸ verwendet. Es handelt sich dabei um eine Öffnung gegenüber dem Unerwarteten und dem Zufälligen, welche Auswirkungen auf die Skripts und die Schauspielerwahl hat.¹¹⁹ Es werden mehrheitlich nicht-professionelle Schauspieler, ‚shooting on location‘ – also vor Ort – und natürliche Belichtung eingesetzt um harte Realitäten der

¹¹⁵ Lie, 2017: 15.

¹¹⁶ Vgl. Lie, 2017: 15.

¹¹⁷ Aguilar, 2008: 17.

¹¹⁸ Aguilar, 2008: 24.

¹¹⁹ Vgl. Lie, 2017: 6.

Region, wie andauernde Armut, Klassendifferenzen, und die Marginalisierung von indigenen Bevölkerungsgruppen, auf eine neorealistische Art und Weise darzustellen.¹²⁰

3.3.1. Kamera und Musik

Bezüglich der Kameraführung ist nennenswert, dass es eine Loslösung von der Fahrzeugperspektive gibt. Diese ist zwar immer noch vorhanden, jedoch werden die Kamerafahrten freier und der Blick auf die Fahrt selbst wird zugunsten der durchfahrenen Landschaften in den Hintergrund gestellt. Es wird nun anhand von schwenkenden Panoramaaufnahmen viel mehr die Sicht des Beifahrers imitiert – der Blickwinkel dreht sich also stets in die Richtung, in der es etwas zu sehen gibt. Der Fokus liegt nun also in der Perspektive eines Reisenden und nicht eines Fahrenden.¹²¹

Der *tracking shot*, welchen Laderman als „usually more ‚grounded‘ and slow, related to walking or running“¹²² beschreibt, wird im lateinamerikanischen Road Movie sehr häufig verwendet, da er sich offensichtlich gut eignet um die genretypischen, langsameren Arten der Fortbewegung einzufangen. Außerdem kommt die Handkamera an verschiedenen Stellen von Road Movies vermehrt zum Einsatz, was den Filmen einen Realitätseffekt verpasst.¹²³

Der Soundtrack der lateinamerikanischen Road Movies hebt sich stark vom nordamerikanischen Genre ab, da nicht die typische Rock,n‘Roll Musik eingesetzt wird, sondern hauptsächlich instrumentale, wehmütige Melodien, welche die Einsamkeit und die Schönheit der Landschaft untermalen. Laser zufolge spiegelt sich in ihr die schmerzliche Sehnsucht nach der verlorenen Vergangenheit und nach dem Ursprünglichen wieder. Der Soundtrack ist also nicht auf das Fahren an sich ausgerichtet, sondern dient viel mehr dazu die Handlung des Reisens, Reflektierens und Schauens zu unterstützen. Oft wird traditionelle Musik eingesetzt, wobei Lieder mit Text eher selten vorkommen, aber wenn, dann dient der Liedtext als Ausdruck des Innenlebens des oder der Protagonisten.¹²⁴

¹²⁰ Vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 2.

¹²¹ Vgl. Laser, 2008: 99f.

¹²² Laderman, 2002: 15.

¹²³ Vgl. Lie, 2017: 14.

¹²⁴ Vgl. Laser, 2008: 106.

3.4. Genrekonstituierende Elemente des lateinamerikanischen Road Movies

3.4.1. Protagonisten und Figurenkonstellation

Das typische ‚personality pairing‘ konträrer Paarcharaktere wird auch im lateinamerikanischen Road Movie beibehalten. Es kommen also genauso die vom nordamerikanischen Road Movie bereits bekannten *buddy*-Paare zum Einsatz, wobei diese im lateinamerikanischen Kontext stärkere Differenzierungen bezüglich Alter und Geschlecht aufweisen.¹²⁵

Laser weist darauf hin, dass die Protagonisten des lateinamerikanischen Road Movies zwar in Alter und Geschlecht variieren, jedoch ist auffällig, dass sie fast alle „innerhalb des Spektrums europäisch geprägt – weißer – Lateinamerikaner zu verorten sind.“¹²⁶ Sie bemerkt hier eine ähnlich eindimensionale Konstellation wie auch im nordamerikanischen Road Movie. Jegliche nicht-europäische Bevölkerungsgruppen werden als marginalisierte ‚Andere‘ beziehungsweise aus einem exotischen und ursprünglichen Gesichtswinkel dargestellt, wodurch eine ambivalente Darstellung von Benachteiligung und Idealisierung zu beobachten ist.¹²⁷

Das Ursprüngliche, hier zumeist das Indigene, wird durch Charaktere in traditioneller Kleidung und/oder über spezifische Sprachen eingeführt. Diese werden dabei häufig als hilfsbereit, freigiebig, arbeitsam und stoisch alle Repressalien ertragend idealisiert.¹²⁸

Garibotto und Pérez kommen zu einem ganz anderen Schluss als Laser, wenn sie feststellen, dass im lateinamerikanischen Road Movie die meisten Protagonisten zu einer sozialen Gruppe gehören, welche in der Vergangenheit von nationalen Imaginären marginalisiert beziehungsweise ausgeschlossen wurde. Die Rede ist hierbei von Indigenen, Schwarzen, Mestizen, Arbeitslosen, Bauern und vielen mehr. Lateinamerikanische Road Movies betonen somit die ungleiche und oft auch gewaltvolle Koexistenz von heterogenen Gruppen und Kulturen.¹²⁹

Garibotto und Pérez sprechen diesbezüglich von repräsentativen Charakteren. Das bedeutet, dass die privaten Kämpfe, welche die Protagonisten austragen müssen, meistens auch als Metapher für eine viel größere, kollektive Notlage innerhalb des Landes interpretiert werden können.¹³⁰

¹²⁵ Vgl. Laser, 2008: 102.

¹²⁶ Laser, 2008: 100.

¹²⁷ Vgl. Laser, 2008: 100.

¹²⁸ Laser, 2008: 101.

¹²⁹ Vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 14.

¹³⁰ Vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 9.

In Latin American road movies, characters are caught in the middle of conflicts and tensions that go beyond individual disenchantment and that speak to (e.g. allegorize) larger national issues – even when [...] they allegorize the impossibility of a national allegory.¹³¹

Es muss aber auch angemerkt werden, dass es kein erkennbares Muster der Beziehungen zwischen den repräsentativen Charakteren und der Nation gibt. Man stößt hierbei auf unterschiedlichste Ausformungen: manche begeben sich auf die Reise auf der Suche nach Inklusion in einer Gesellschaft, die sie längst vergessen hat; andere machen sich auf die Suche nach verlorenen Eltern usw., und wieder andere wollen beispielsweise einer für sie repressiven nationalen Kultur entfliehen.¹³²

Welches der beiden nun die zutreffendere Ansicht bezüglich des lateinamerikanischen Road Movies ist, kann in dieser Arbeit nicht herausgearbeitet werden. Es soll jedoch im analytischen Teil festgestellt werden, in welchem Spektrum sich die zu analysierenden ecuadorianischen Road Movies bewegen.

Außerdem ist interessant, dass bis auf die zögerliche homosexuelle Annäherung der Protagonisten in *Y tu mamá también* männliche Charaktere immer explizit heterosexuell konnotiert sind.¹³³ Garibotto und Pérez schreiben hierzu:

Latin American road movies have not questioned gender and sexual asymmetries ingrained in social structures in the same way as the racial, ethnic, and class-related ones. To be fair, these uneven gender and sexuality-based dynamics match a generic trend on a global scale. [...] Although Latin American road movies have generally focused on the adventures of the heterosexual male, they have also placed women behind the wheel, and a number of Latin American women directors have delivered compelling road movies.¹³⁴

Laser erwähnt außerdem, dass Frauen in Nebenrollen im lateinamerikanischen Road Movie ebenfalls als Symbol der drohenden Stasis funktionieren. Sie werden typischerweise aber nicht nur als Symbol der Einschränkung dargestellt, sondern auch als Objekte der Begierde sowie als fürsorgliche Mütter und Ehefrauen.¹³⁵

¹³¹ Garibotto, Pérez, 2016: 9.

¹³² Vgl. Garibotto, Pérez, 2016: 8.

¹³³ Vgl. Laser 2008: 103.

¹³⁴ Garibotto, Pérez, 2016: 15f.

¹³⁵ Vgl. Laser, 2008: 103.

3.4.2. Raum

Auch im lateinamerikanischen Road Movie nimmt die Straße ein genrekonstituierendes Element ein, welchem ein hohes Maß an ikonographischer, narrativer sowie symbolischer Bedeutung zugeschrieben wird. Im Unterschied zum klassischen Road Movie, in welchem die Protagonisten hauptsächlich auf den endlos wirkenden US-amerikanischen Interstates unterwegs sind, ist unter den lateinamerikanischen Road Movies eine viel größere Vielfalt vorzufinden. Zwar sind die genretypischen asphaltierten und breiten Strecken auch präsent, jedoch bewegen sich die Protagonisten zum Großteil auch auf unbefestigten Straßen, sandigen Feldwegen bis hin zu kaum passierbaren Trampelpfaden, welche den Übertritt in ländlichere beziehungsweise ärmere Teile des Landes ankündigen.¹³⁶

Versneit, matschig oder trocken, schnurgerade, serpentinartig gewunden oder holprig überwinden diese Straßen riesige Entfernungen und offenbaren die Vielfalt des Kontinents.¹³⁷

Das Ergreifen von einer solch großen Palette an Transportwegen eröffnet auch einen Einblick in eine beeindruckende landschaftliche Vielfalt, welche von kleinen Dörfern über futuristische Großstädte bis hin zu Wüstenlandschaften, imposanten Berglandschaften oder tropischen Regenwaldgebieten reichen kann.¹³⁸

Auch der Gegensatz zwischen Stadt und Land ist im lateinamerikanischen Road Movie präsent, wobei hier oft stark auf die ‚Mystik des indigenen Landes‘ aufgebaut wird, indem an die Hochkulturen erinnert und deren Verlust mit Melancholie bedauert wird. Laser beschreibt die Landschaft des lateinamerikanischen Road Movie „[...] als Projektionsfläche für die Sehnsucht nach einer längst verlorenen, idealisierten Vergangenheit.“¹³⁹

Der Landschaft wird im lateinamerikanischen Road Movie eine ganz spezielle Rolle zugewiesen. Sie wird in Szene gesetzt anhand von neorealistischen Techniken, was eine große Palette an Bedeutungen und Emotionen im Betrachter hervorrufen soll beziehungsweise kann. Garibotto und Pérez deuten deshalb auf Folgendes hin:

[...] contemporary road movies re-signify landscapes with competing valences across the political spectrum, thus compelling viewers not to overlook them as mere background.¹⁴⁰

¹³⁶ Vgl. Laser, 2008: 92.

¹³⁷ Laser, 2008: 92.

¹³⁸ Vgl. Laser 2008: 93.

¹³⁹ Laser, 2008: 93.

¹⁴⁰ Garibotto, Pérez, 2016: 18.

Die im nordamerikanischen Road Movie durch ihr hohes Konfliktpotential oft als furchteinflößend konnotierten Orte wie Tankstellen, Diners und Motels haben im lateinamerikanischen Road Movie nur wenig Bedeutung, beziehungsweise gelten sie nicht als Gefahrenherde, sondern viel mehr als Orte, an denen sich die zwischenmenschlichen Beziehungen der Reisenden untereinander entfalten können. Jegliche Unterbrechungen der Reise haben in den lateinamerikanischen Road Movies vorwiegend einen positiven Ausgang. Dies mag wohl daran liegen, dass sich die Protagonisten generell nicht gänzlich von der Gesellschaft abschotten, wie vom nordamerikanischen Pendant bekannt, sondern ständig in moderater Nähe von jener bleiben. Dies ermöglicht mehr Begegnungen aller Art und „leitet vielleicht deshalb das Road Movie durch die Gesellschaft hindurch bzw. auf sie zu, statt aus ihr heraus.“^{141 142}

3.4.3. Funktionalität des Fortbewegungsmittels

Die reiche Vielfalt an Transportwegen im lateinamerikanischen Road Movie bietet neue Möglichkeiten für alternative Transportmittel. Es lässt sich also abzeichnen, dass das im nordamerikanischen Road Movie essentielle Element des Autos im lateinamerikanischen Kontext somit stark an Bedeutung verliert. Auffallend ist, dass die meisten verwendeten Transportmittel im lateinamerikanischen Road Movie fremdgesteuert sind. Die Protagonisten sind meist dazu angehalten sich an kollektive oder auch öffentliche Fortbewegungsmittel zu wenden. Sehr typisch sind hierbei überfüllte Lieferwagen und Busse, wobei auch viel einfachere Transportmittel wie das Fahrrad oder auch das zu Fuß gehen in die Mitte der Bildfläche rücken.

Es wird im lateinamerikanischen Road Movie auf alternative Fortbewegungsmittel zurückgegriffen, da sich das Genre an die landestypischen Transportmöglichkeiten anpasst und für die Mehrheit der Lateinamerikaner gilt das Auto nicht als deren primäres, oder überhaupt verfügbares, Transportmittel. Ganz speziell gewinnt das zu Fuß gehen stark an Bedeutung, da es den Kontakt zu anderen sozialen Schichten sowie einen direkten Zugang zur Natur und deren besonderen Landschaften ermöglicht.¹⁴³

¹⁴¹ Laser, 2008: 96.

¹⁴² Vgl. Laser, 2008: 96f.

¹⁴³ Vgl. Laser, 2008: 98f.

Diese Art des Reisens hat natürlich auch großen Einfluss auf das Erlebnis der Protagonisten, da sie des Öfteren durch die fixen Bus-Routen, das Verpassen von Bussen oder das Gebunden-sein an ihre Mitfahrgelegenheit stark einschränkt sind. Außerdem gibt es dadurch kaum Platz für individuelle Stopps, Umwege, Abkürzungen oder ähnliches – auf das Tempo der Reise haben die Protagonisten somit meist keinen Einfluss.

By contrast, whichever form of transportation is used in Latin America [sic!] road movies, it is customarily relevant only for its functionality.¹⁴⁴

Laser bezieht sich auf die Filme *El viaje* (1992) von Fernando E. Solanas und *Diarios de motocicleta* (2004) von Walter Salles, als sie zu folgendem Schluss kommt, jedoch trifft dies auf den Großteil der lateinamerikanischen Road Movies zu:

[...] die Protagonisten, die nun per Boot, Schiff, Zug, Truck oder gar zu Fuß das Land *erfahren*, [kommen] in direkten Kontakt mit dem landschaftlichen und dem sozialen Raum – mit anderen Menschen. Das Mitfahren, das Erlaufen, die Begegnungen und die sich ergebenden Gespräche, führen die Charaktere auf Wege, die sie womöglich – physisch wie auch gedanklich – sonst nicht betreten hätten.¹⁴⁵

Die Abkehr vom Auto spielt somit eine sehr große Rolle bei der Definition des lateinamerikanischen Road Movies. Es ist eines seiner grundlegendsten Charakteristika, welches Einfluss auf den ganzen Verlauf der verschiedenen Narrativen nimmt. Laser fasst zusammen:

Abschließend lässt sich feststellen, dass der vereinzelnde, isolierende und oft auch entfremdende Raum des Autos zugunsten gemeinschaftsfördernder, integrierender eher auf die Gesellschaft zuführender Räume resp. Reisearten aufgegeben wird.¹⁴⁶

Außerdem stellt Laser fest, dass auch das lateinamerikanische Road Movie ein *male genre* ist, insofern jegliche Fahrzeuge – angefangen von Autos und Bussen über Boote, Schiffe oder Sonstiges – von Männern gesteuert werden.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Garibotto, Pérez, 2016: 13.

¹⁴⁵ Laser, 2008: 98.

¹⁴⁶ Laser, 2008: 100.

¹⁴⁷ Vgl. Laser, 2008: 98.

4. Filmanalyse drei ausgewählter Beispiele

4.1. *Dos para el camino* (1981) von Jaime Cuesta und Alfonso Naranjo

Der ecuadorianische Film *Dos para el camino* ist laut der lokalen Zeitung in Quito *El Universo* mit 500.000 Zuschauern der wohl größte Kassenschlager des Landes.¹⁴⁸ Es handelt sich dabei um die einzige Komödie, welche in den 70er und 80er Jahren – Jahrzehnte, die eigentlich vom politischen und sozialen Kino geprägt waren – in Ecuador gedreht wurde. Beschrieben kann der Film werden als eine Mischung aus Komödie, Sitten-Melodrama und Road Movie.¹⁴⁹ Regie haben Jaime Cuesta und Alfonso Naranjo geführt, die ebenfalls das Drehbuch geschrieben haben. Es handelt sich dabei um eine der ersten rein ecuadorianischen Filmproduktionen. Die Schauspieler sowie das technische Personal waren ausschließlich Ecuadorianer.¹⁵⁰

4.1.1. Handlung

Der Film *Dos para el camino* erzählt die Geschichte zweier Lebenskünstler namens Alejandro (Ernesto Albán) und Gilberto (César Carmigniani), die sich anhand von kleinen Diebstählen und Schwindeleien über Wasser halten. Es ist eine abenteuerliche Parodie eines ambulanten Verkäufers und eines Abenteurers, die sich mit Hilfe ihrer List den Autoritäten und dem Gesetz widersetzen.

Zu Beginn des Filmes werden die beiden unabhängig voneinander bei ihren alltäglichen Betrüger- und Schwindeleien abgebildet. Beide verstricken sich dabei in Probleme und geraten dadurch in eine, für das Publikum aberwitzige, Verfolgungsjagd. Die beiden begegnen sich schlussendlich durch Zufall, da sich Gilberto im Kofferraum des Autos versteckt, mit welchem Alejandro seine Verfolger abhängt. Als klar wird, dass beide kein bestimmtes Ziel haben, beginnt deren gemeinsame Reise.

¹⁴⁸ Vgl. *El Universo*, 2016: <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2016/08/06/nota/5728305/dia-cine-ecuadoriano-10-peliculas-mas-taquilleras> (zugegriffen am 12.09.2017)

¹⁴⁹ Vgl. León, 2012: <http://viavisual.blogspot.co.at/2012/01/dos-para-el-camino.html> (zugegriffen am 12.09.2017)

¹⁵⁰ Vgl. *El Comercio* (11 de Septiembre de 1980) in <http://cinematecaecuador.com/Tematicas/Detalle/10> (zugegriffen am 12.09.2017)

Gleich am Anfang ihrer Reise begegnen sie der hübschen jungen Andrea und ihrem Vater, die aufgrund einer Panne am Straßenrand gestrandet sind. Sie helfen ihnen den platten Reifen zu wechseln, wobei Gilberto gleich schon ein Auge auf Andrea geworfen hat.

Die beiden reisen von Dorf zu Dorf und versuchen den Bewohnern auf verschiedenste Weise Geld abzuschwindeln. Dabei sind einfache Leute, die sie am Marktplatz antreffen sowie wohlhabende Hausherrinnen ihr Ziel. Nach einigen Rückschlägen machen sie sich auf in die Stadt Cuenca in der Hoffnung, dass sie dort mehr Glück haben werden. Kaum angekommen treffen sie durch Zufall wieder auf Andrea und ihren Vater, von denen sie eine Einladung zu einer Modeschau bekommen, bei welcher die Tochter singen wird. Bei der anschließenden Feier gesteht Gilberto Andrea seine Liebe, die jedoch nicht zugleich erwidert wird und somit zu großem Liebeskummer führt.

Als Gilberto sein Leid nicht mehr ertragen kann, entscheidet er sich dazu wieder in Kontakt zu treten mit der jungen Dame, indem er einen Selbstmordversuch vortäuscht. Diese amüsiert sich jedoch weniger über diesen Streich und schwört Gilberto nie wieder sehen zu wollen.

Gegen ihren Willen sucht Gilberto seine Geliebte trotzdem auf und versucht ein letztes Mal, ihr Herz zu gewinnen. Diesmal mit Erfolg, denn am nächsten Tag, als Alejandro und Gilberto sich wieder auf die Reise machen, erwartet Andrea die zwei am Straßenrand und stoppt ihr Auto, um die Reise, sehr zur Freude der beiden Kumpanen, mit ihnen fortzusetzen.

4.1.2. Protagonisten und Figurenkonstellation

Ganz zu Beginn der Figurenanalyse kann festgehalten werden, dass alle Hauptdarsteller in *Dos para el camino* europäisch geprägte -weiße- Lateinamerikaner sind und die männlichen Protagonisten, sowie alle anderen Figuren, heterosexuell orientiert sind.

Alejandro

Alejandro ist ein charmanter, gut gekleideter, geschickter, aber hauptsächlich durchtriebener Verkäufer um die sechzig, der die Menschen leicht um den Finger wickeln kann. Mit seiner guten Rhetorik und ausgefeilten Verkaufsstrategien sind leichtgläubige Leute eine einfache Beute für ihn. Auf die Frage von Gilberto, was seine Profession sei, antwortet er bloß: „Llevo la felicidad a los pueblos“ (00:16:11), „Soy vendedor de fantasías“ (00:16:22), was darauf schließen lässt, dass er den Leuten genau das verkauft, was sie sich wünschen, ohne der Garantie, dass dies nun etwas taugt, wirkt oder echt ist. Sein Hauptziel ist es, sich mit seinen

Verkäufen und Betrugereien über Wasser zu halten, was in folgendem Zitat erkennbar wird: „A vender para comer, eh? That is the question!” (01:21:53).

Er ist ein Spaßvogel, der ständig gute Laune hat und aufgrund seiner Kreativität aus allem einen Ausweg findet. So stellt er auch das Verlassen seiner Frau in seiner Erzählung als aberwitzig dar, obwohl er wahrscheinlich ebenfalls nur einen einfachen Ausweg aus einer beengenden Situation gesucht hatte. Außerdem ist Alejandro der Inbegriff eines Antihelden, er ist ein Einzelgänger, der sich gegen die Zwänge der Gesellschaft gestellt hat und nun versucht, sich durch krumme Geschäfte zu erhalten. Er sucht jedoch nicht nur den eigenen Nutzen, sondern unterstützt auch seine Mitmenschen durch seine Taten, beispielsweise als er seinen Freunden in Manta hilft deren Schulden zu begleichen. Es haftet ihm somit auch etwas Robin-Hood-artiges an, da er von den Reichen nimmt und es den weniger gut Situierten weitergibt. Eben dies und seine charmante Art machen ihn zum Publikumsliebbling.

Alejandro ist somit das Sinnbild eines Antihelden des nordamerikanischen Road Movies – auf der Suche nach seiner persönlichen Freiheit, fernab von jeglichen normativen Zwängen.

Gilberto

Gilberto ist ein junger, attraktiver und gut gekleideter Don Juan, der sich dem Abenteuer verschrieben hat. Im Laufe des Filmes kommt zu Tage, dass er spielsüchtig und äußerst unzufrieden mit seinem aktuellen Leben ist, aber nicht bereit ist, etwas daran zu ändern. Als er Andrea kennen lernt, zeigt er sich als romantischer Galan, der die hübsche junge Dame mit allen Mitteln in seinen Bann zu ziehen versucht. Lange verbirgt er vor Andrea sein wahres Ich, da er sich ihrer nicht würdig fühlt, und hofft, dass diese sich in sein Scheinbild verliebt. Schlussendlich ist er jedoch bereit, sich und sein Leben zu verändern, um ein angemessener Partner für Andrea zu sein.

Bei Gilberto ist also durchaus eine innere Wandlung erkennbar, rein aus der Tatsache heraus, dass er sich für Andrea verändern würde. Ob diese Veränderung schlussendlich tatsächlich stattfindet, weiß man nicht, da sich eigentlich Andrea mit den zwei Männern ins Nichts aufmacht und sich somit, zumindest symbolisch, für ein Leben außerhalb der Gesellschaft entscheidet. Es besteht jedoch ganz klar die Möglichkeit, dass die beiden gemeinsam ein ehrliches Leben ohne Betrugereien beginnen werden.

Gilberto ist nicht, so wie Alejandro, unbedingt dem Herumtreiben verschrieben, sondern viel mehr bloß auf der Suche nach seiner Identität und einem Lebensziel – er ist ein junger Mann der sein Leben nicht wirklich auf die Reihe bekommt und sich mit Alejandro auf den Weg macht in der Hoffnung, dass sich irgendetwas ergeben wird; egal was. Er gilt ebenfalls als Antiheld, da er vom Publikum wertgeschätzt wird, obwohl er sich eigentlich weder produktiv in die Gesellschaft einbringt noch sich von illegalen Tätigkeiten fernhält. Auch Gilbertos Figur ist somit augenscheinlich ein wahrer Prototyp eines Antihelden des nordamerikanischen Road Movies.

Andrea

Andrea ist die Tochter wohlhabender Eltern. Sie scheint eine für die damalige Zeit moderne Frau zu sein, die selber hinter dem Steuer sitzt und die einfachen Schmeicheleien von Gilberto zunächst als albern abwinkt. Sie versucht emanzipiert und selbstständig zu sein, was daran zu erkennen ist, dass sie den von ihren Eltern für sie vorgesehenen Bräutigam nicht akzeptierte – sehr zum Bedauern ihres Vaters, der ein angenehmes Leben ohne Geldsorgen für sie vorgesehen hat. Sie ist jedoch der Romantik verschrieben und möchte nichts sehnlicher, als dass ihr Wunsch nach wahrer Liebe in Erfüllung geht. Sie ist eine sehr hübsche und intelligente Frau mit einem formidablen Talent für den Gesang. Sie wirkt am Anfang eher resigniert bezüglich der Liebe und bedrückt von den Vorstellungen, die ihr Vater für ihr Leben hat, so lässt sie sich zuerst nicht allzu leicht von Gilberto beeindrucken. Als ihr jedoch klar wird, dass er ihr genau das geben kann, was sie sich am sehnlichsten wünscht, blüht ihre Lebensfreude wieder auf.

Andrea ist wohl die Figur, welche den stärksten inneren Wandel durchläuft. Sie lässt ihren Vater zurück, um sich mit Gilberto und dessen Freund Alejandro auf ein großes Abenteuer einzulassen. Sie bricht regelrecht aus ihrer beengenden Lebenssituation, dem eng geschnürten Korsett an gesellschaftlichen Normen, aus und verlässt das fein-bürgerliche Leben zu Gunsten eines freien Lebens, an der Seite ihrer großen Liebe.

Hinsichtlich ihrer Figur als Frau in einem Road Movie lassen sich zwei Rollen abzeichnen, die Andrea dabei einnimmt. Erstens die Rolle der Tochter, für die gesorgt werden muss, und zweitens die Rolle des Objekts der Begierde. Als letzteres stellt sie zunächst eine potentielle Gefahr für das Fortwähren des *buddy*-Paars dar, auch wenn dies von keinem der beiden Männer als solche empfunden wird. Nichtsdestotrotz hat ihre Präsenz großen Einfluss auf die Reiseroute von Alejandro und Gilberto und somit auf den Verlauf der Geschichte. Wie schon erwähnt,

scheint sie eine emanzipierte Frau zu sein, da sie, für Road Movies unüblich, als Frau am Steuer sitzt, jedoch schlittert sie lediglich von einer Abhängigkeit eines Mannes in die andere und erfüllt dadurch, und durch ihre Rolle als Objekt der Begierde, das Profil einer weiblichen Nebendarstellerin im nordamerikanischen Road Movie zur Gänze.

Andreas Vater

Dr. Rigoberto Martínez de la Cadena, Andreas Vater, scheint ein respektabler und wohlhabender Mann zu sein. Mit seinem schönen Anzug, der Pfeife im Mund und der bildhübschen Tochter an seiner Seite macht er zwar einen guten Eindruck, wirkt jedoch etwas unselbstständig, wenn man bedenkt, dass er höchstwahrscheinlich nicht selber Auto fahren kann und ebenso hilflos ist, als er den platten Reifen wechseln sollte. Hinzukommend kann an den Gesprächen, die er mit Alejandro über die Wirtschaftslage in Ecuador führt, erahnt werden, dass er selber nicht viel Ahnung in diesem Gebiet hat und ebenso viel schwätzt wie Alejandro. Nichtsdestotrotz hat er abgesehen von der Wirtschaftslage und seinen Geschäften keine anderen Gesprächsthemen auf Lager. Dem hinzukommend ist er ein naiver Mann, der seine Umwelt genauso wahrnimmt, wie er sie am liebsten hätte. So hört er seinen Gegenübern gar nicht zu, wenn er sie beispielsweise nach ihren Namen, deren Berufen oder deren Unterkunft fragt, sondern geht einfach davon aus, dass er die Antwort schon kennt (Bsp.: 00:55:37).

Die Figur von Andreas Vater kann wohl als Antagonist zu den Gesellschaftsausreißern interpretiert werden. Er verkörpert mit seinen traditionalistischen Ansichten all das, von dem Alejandro und Gilberto sich eigentlich distanzieren wollen. In der typischen Dichotomie von gesellschaftlichen Ausreißern und Konformisten, die das nordamerikanische Road Movie prägt, hat Andreas Vater also die genretypische Rolle des Gegenspielers inne, auch wenn der Figur das so nicht bewusst ist.

Figurenkonstellation

Zwischen Alejandro und Gilberto liegt zwar ein größerer Altersunterschied, dennoch gelten sie als ein klassisches *buddy*-Paar, das sich gegenseitig gut ergänzt: Alejandro, der einen Begleiter und Partner braucht, zeigt sich nur zu gern in der Rolle des Lehrers und Mentors, während Gilberto froh darüber ist, dass ihn jemand mitnimmt und ihm einen, wenn auch vorläufigen, Weg bereitet. Alejandro behandelt Gilberto wie den Sohn, den er nie hatte, womöglich froh

darüber, dass er nicht tatsächlich irgendwelche Verantwortung für ihn trägt und ihm dennoch sein breites Wissen der Betrugerei weitergeben kann. Weiters ist Alejandro ein sehr optimistischer Charakter, während Gilberto eher pessimistisch veranlagt ist.

Andrea und ihr Vater reisen ebenfalls in einer Zweier-Konstellation. Diese hingegen kann als eine Mischung aus der Rubrik ‚*buddy*‘ und ‚Familie‘ gesehen werden. Einerseits sind es Vater und Tochter, die gemeinsam reisen, andererseits will der Vater eine spezielle Beziehung zu seiner Tochter aufbauen.

Gilberto und Andrea sind zwar im Laufe des Filmes noch kein Liebespaar, jedoch treibt Gilbertos Liebe zu Andrea die Handlung der Geschichte stets voran. Am Ende des Filmes küssen sich die zwei zum ersten Mal und fahren schlussendlich gemeinsam mit Alejandro in die weite Ferne, ohne Ziel. Diese letzte Szene (01:34:30 – 01:35:20) verleiht dem Film eine weitere Note von *Outlaw Road Movie*, da das Liebespaar das bürgerliche Leben gemeinsam verlässt.

Zwar besteht ein größerer Altersunterschied zwischen Alejandro und Gilberto, aber abgesehen davon verkörpern sie ein klassisches *buddy*-Paar, wie es im nordamerikanischen Road Movie üblich ist. Auch die Konstellation von Gilberto und Andrea kann dem nordamerikanischen Road Movie zugeschrieben werden, da sie ein beispielloses, ausreißerisches Pärchen, im Sinne des *Outlaw Road Movie* sind. Lediglich die Kombination von Andrea und ihrem Vater könnte eventuell dem lateinamerikanischen Road Movie zugeordnet werden, da Familienreisen viel mehr in diesem Spektrum auftreten als im nordamerikanischen. Dennoch können die zwei auch als *buddies* gesehen werden, da der Vater diese Reise als Annäherungsversuch inszeniert, um eine freundschaftliche Beziehung zu seiner Tochter aufzubauen. Da diese Konstellation von den dreien jedoch die am weitesten nach hinten gereichte ist und die ersten zwei weitaus aussagekräftiger sind, kann zweifelsohne festgestellt werden, dass die Charakterzüge der Protagonisten sowie deren Konstellationen dem nordamerikanischen Genre zuzuordnen sind.

4.1.3. Raum

Die Eröffnungsszene spielt im historischen Zentrum von Quito, was anhand einer Panoramaaufnahme des „Panecillos“, eines berühmten Hügels, verziert mit einer riesigen Marien-Statue mit Flügeln, eindeutig identifizierbar ist (siehe Abb. 1).



Abbildung 1: *Dos para el camino* 00:02:26

Die Protagonisten bewegen sich abwechselnd an naturbelassenen Orten und Städten der Sierra, also dem gebirgigen Teil Ecuadors, sowie der Küste. Von Quito aus fahren sie zuerst ins nördliche Otavalo, dann Richtung Süden nach Cuenca und schlussendlich über die Küstenstadt Manta zur einwohnerreichsten Stadt Ecuadors Guayaquil.

Es sind, der Infrastruktur des Landes entsprechend, Aufnahmen von kurvigen Landstraßen und hügeligen, sowie kargen Hochlandschaften zu sehen, anstelle von schnurgeraden *highways*. Außerdem wird eher innerhalb der einzelnen Städte gefilmt, da das Augenmerk viel mehr auf den verschiedenen Stationen der Protagonisten liegt, als auf der Fahrt selbst.

Dem geographischen Raum liegt auch in *Dos para el camino* eine starke symbolische Bedeutung zugrunde, da Alejandro und Gilberto frei von Stress und Gefahren sind, wenn sie entweder mit dem Auto unterwegs sind oder an einem abgelegenen, landschaftlichen Ort Halt machen, während sie fast konstant gesellschaftlichen Zwängen sowie gefährlichen Situationen ausgesetzt sind, sobald sie sich in städtischen Gebieten bewegen. Die Straße und die unberührte Natur werden somit zu einem Symbol von Freiheit. Auch hier kann erkannt werden, dass sich *Dos para el camino* stark an den Normen der nordamerikanischen Road Movies orientiert, da dieser Gegensatz von Natur und Zivilisation, welcher die Spannung zwischen der individuellen Freiheit und der gesellschaftlichen Unterdrückung repräsentiert, typisch für das nordamerikanische Road Movie ist.

Die erste Station der Protagonisten ist sehr ländlich geprägt, was deren Flucht aus den Zwängen der Gesellschaft unterstreicht. Nahe eines kleinen Flusses machen sie Halt, um ein Lagerfeuer zu machen und sich zu waschen und rasieren. Sie werden fernab von der Zivilisation gezeigt, was sie als authentische Ausreißer ganz im Stil des nordamerikanischen Road Movies erscheinen lässt (siehe Abb. 2).



Abbildung 2: *Dos para el camino* 00:15:57

Derartige Zwischenstopps im Grünen kommen öfters vor, stets an einsamen, schönen und romantischen Orten und teilweise mit einer wunderbaren Aussicht. Die Landschaft spielt aber auch, während die zwei Kumpanen mit dem Auto fahren, eine große Rolle. So wird beispielsweise der Vulkan Imbabura mit einer Panoramaaufnahme wunderschön in Szene gesetzt (siehe Abb. 3), als sie sich mit dem weißen Chevrolet auf den Weg in den Norden machen, sowie der Hafen von Manta, als sie in die Stadt einfahren (siehe Abb. 4).



Abbildung 3: *Dos para el camino* 00:25:06



Abbildung 4: *Dos para el camino*: 01:10:23

Sie reisen von Stadt zu Stadt und ermöglichen so dem Zuschauer Einblick in ein Land zu nehmen, welches von landschaftlicher und kultureller Vielfalt sowie von finanzieller Ungleichheit geprägt ist. Sie halten sich viel an menschenreichen und turbulenten Orten auf, jedoch werden die facettenreichen Identitäten Ecuadors leider sehr simplifiziert dargestellt.

4.1.4. Fortbewegungsmittel

Alejandro und Gilberto fahren von Beginn an mit einem klapprigen, weißen Chevrolet fort. Der Wagen scheint keine hohen Geschwindigkeiten zu erreichen, was die Reisenden jedoch nicht im Mindesten stört, da das Auto es ihnen dennoch ermöglicht, ihre Reise selbstbestimmt zu gestalten. Der Chevrolet dient als bequemes Fortbewegungsmittel, welches ihnen komplette Unabhängigkeit gewährt, sowie auch als Versteck und Verkaufsfläche. In der ersten Hälfte des Filmes ist das Auto sehr oft im Blick der Kamera: Es wird in Szene gesetzt, wenn die Protagonisten ein neues Ziel ansteuern sowie als Hintergrundmotiv bei den einzelnen Aufenthalten. In der zweiten Hälfte verliert es jedoch an erzählerischem Wert und wird nur noch selten gezeigt. Erst in der Schlussszene ist dessen Präsenz im Film wieder von hoher Relevanz. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass der Kern der Erzählung im ersten Teil noch gänzlich in der Reise der beiden Protagonisten liegt, während in der zweiten Hälfte die Liebesgeschichte zwischen Gilberto und Andrea in den Vordergrund rückt. Da am Ende des Filmes diese beiden Teile fusionieren, rückt auch das Auto wieder in die Bildfläche.

Auch Andrea und ihr Vater reisen mit einem Auto, wobei dieses weder den Eindruck macht, als wäre es viel schneller, noch neuer, obwohl Andreas Vater wohl situiert ist. Es lässt sich erkennen, dass Geschwindigkeit in dieser Erzählung überhaupt keinen hohen Stellenwert

einnimmt. Das tatsächliche Fahren ist generell nicht von zentraler Bedeutung in *Dos para el camino*, wenn man bedenkt, dass die effektive Fahrzeit im Film original nicht mehr als acht Minuten beträgt, das Fortbewegen jeglicher Charakter miteinbezogen. Das Augenmerk liegt somit viel mehr auf den einzelnen Zwischenstopps anstelle des Fahrens im Geschwindigkeitsrausch, was mehr dem lateinamerikanischen Road Movie zugeordnet werden kann als dem nordamerikanischen.

Ein technisches Gebrechen – das Platzen eines Reifens des Autos von Andreas Vater – führt schlussendlich zum Kennenlernen von Gilberto und Andrea, welches den ganzen Verlauf der Handlung beeinflusst. Dennoch kann bei *Dos para el camino* nicht die Rede von einem *Counter-Road Movie* sein, da die Reise generell nicht von Stasis geprägt ist. Bei der Autopanne handelt es sich lediglich um ein *Counter-Road Movie* Element.

Ob Alejandros Auto sein eigenes ist, oder ob er es bei der Flucht geklaut hat, ist nicht ganz klar. Einerseits gibt es für diese Unterstellung in der Fluchtszene keine Hinweise, jedoch ist es eher unwahrscheinlich, dass er der Besitzer des Chevrolets ist, wenn in Betracht gezogen wird, dass er meist knapp bei Kasse ist. Für die erzählte Geschichte ist es jedoch unentbehrlich die beiden Schwindler mit dem Auto reisen zu lassen, welches ihnen – selbstgesteuert – komplette Unabhängigkeit gewährt. Aufgrund der Tatsache, dass sie ständig auf der Flucht sind beziehungsweise kein genaues Ziel vor Augen haben, ist das Auto das perfekte Fortbewegungsmittel für die zwei Herumtreiber.

Dass die Wahl auf ein Auto gefallen ist und die Protagonisten ohne eindeutiges Ziel herumfahren, deutet ebenfalls darauf hin, dass sich *Dos para el camino* stark an den Normen des nordamerikanischen Road Movies orientiert.

4.1.5. Stilistische Eigenheiten

4.1.5.1. Innere Form

Dos para el camino ist eine Mischung aus *Outlaw-* und *Quest Road Movie*. Die Handlung wird eröffnet mit einer klassischen Fluchtszene, wie sie für das *Outlaw Road Movie* typisch ist. Im Verlauf der Narrative spielen ihre ursprünglichen Verfolger aber keine Rolle mehr, sie haben ihnen lediglich den Anstoß für ihre Reise gegeben. Alejandro und Gilberto haben es jedoch nicht schwer, immer wieder neue Verfolger anzuziehen, da sie sich bei jedem Stopp wieder in neue Schwierigkeiten begeben und sich erneut aus dem Staub machen müssen. Das Schema des

Outlaw Road Movies scheint sich also durch den ganzen Film zu ziehen, aber es sind dennoch viele *Quest Road Movie* Elemente zu entdecken. Ein zentrales Thema des Filmes ist nämlich außerdem die Suche – eine innere Reise. Auch in *Dos para el camino* ist jeder Charakter auf der Suche nach etwas: Alejandro sucht seine Freiheit, während Gilberto seinen Weg sucht beziehungsweise seine Identität, auch wenn ihm das nicht bewusst ist. Ganz konkret sucht Gilberto jedoch die Zuneigung von Andrea. Andrea ist auf der Suche nach der wahren Liebe und einem anderen Leben als dem von ihrem Vater für sie vorgesehenen, während ihr Vater sich wünscht, eine gute Beziehung zu ihr aufbauen zu können und seine Tochter zur Vernunft zu bringen.

Ein typisches Merkmal des lateinamerikanischen Road Movies ist die Bewegung in die Gesellschaft hinein. Tatsächlich sind Alejandro und Gilberto jedoch Einzelgänger, die fast alle Menschen, die sie treffen – bis auf Andrea – bloß ausnützen. Es besteht kein Bedürfnis ihrerseits sich den Menschen anzunähern, geschweige denn etwas von ihnen zu lernen. Außerdem sind die Zwischenstopps fast immer mit Gefahr verbunden, da Alejandro und Gilberto nur Halt machen, um Leute auszutricksen und ihnen Geld abzuknöpfen, oder um Andrea zu umgarnen, was die beiden in viele Lügen verstrickt, die aufzufallen drohen.

Ein weiteres wichtiges Merkmal dieser Narrative ist, dass keiner der Protagonisten ein klares Ziel vor Augen hat, welches bei Beendigung der Reise erreicht werden sollte. Bei Gilberto ist dies am auffälligsten, was folgendem Dialog zwischen Alejandro und Gilberto ganz zu Beginn der Reise entnommen werden kann:

G: Bueno yo me quedo aquí.

A: Aquí en esta soledad? Bueno y adónde iba?

G: Bueno, a ninguna parte, qué sé yo...

A: A ninguna parte yo les llevo...yo les llevo. ¡Los náufragos no escogemos puerto!

(00:14:53 – 00:15:04)

All diese narrativen Elemente sowie das Ende des Filmes sind nicht typisch lateinamerikanisch, denn Alejandro, Gilberto und Andrea kehren der Gesellschaft den Rücken zu. Sie fahren gemeinsam los, ohne Ziel und ohne Plan, was deren Ausbruch aus der Gesellschaft und somit die Rebellion gegen konservative Normen symbolisiert. Allein dass das Ende sehr glücklich wirkt, also ein *Happy End* ist, ist untypisch für das nordamerikanische Road Movie und verleiht dem Film auf diese Weise doch noch eine leichte lateinamerikanische Note, auch wenn die Narrative generell als nordamerikanisch, also klassisch bestimmt werden kann.

4.1.5.2. Äußere Form

Die Erzählstruktur des Filmes ist episodisch inszeniert, die übliche Erzählform wurde also, wie für Road Movies typisch, aufgebrochen. Unter Verwendung von Anekdoten, Gags und Abschweifungen wird die Handlung in verschiedenste kleine Teile zerlegt, die teilweise auch alleine für sich stehen könnten, beziehungsweise den Handlungsstrang nur minimal verändern würden, sollten sie ausgelassen werden. Ein Beispiel dafür wäre der Rückblick, in dem Alejandro von seiner Ex-Frau Violeta erzählt. Es handelt sich dabei um einen kurzen Stummfilm, der im Zeitraffer gezeigt wird, unterlegt mit der Titelmusik, diesmal auf einem Piano gespielt. Speziell bei diesem Ausschnitt, welcher stilistisch vom Rest des Filmes abweicht, lässt sich einwandfrei die episodische Erzählstruktur erkennen. Auch die einzelnen Stopps und die verschiedenen Schwindel-Manöver, die Alejandro und Gilberto einlegen, beziehungsweise ausführen, sind derartige kurze Episoden.

Der Aufbruch der Reise wird anhand von zwei Szenen ausgedrückt. Einerseits wird durch das rasche Einsteigen und Losfahren am Ende der Verfolgungsszene (00:09:23 – 00:13:03) zusätzlich verstärkt durch das Hinterherlaufen und das anschließende auf den Boden Werfen des Hutes eines Verfolgers, das Entkommen der Protagonisten eingefangen. Die Verfolgungsszene ist von schnellen Schnitten, dem partiellen Einsatz der Handkamera und der Untermalung einer schnellen, staccatoartigen und aufgeweckten Musik geprägt, wodurch die Flucht dynamisch, brisant und spontan wirkt.

Tatsächlich beginnt die Reise jedoch erst, als das Auto in einer ruhigen und menschenleeren Landschaft gezeigt wird, an einem abgestellten Bus vorbeifahrend, begleitet von melancholischen Klängen. Die Kameraeinstellung befindet sich dabei in der Totalen, bei der das Auto vom Wegrand aus mitsamt seiner Umgebung gefilmt wird. Alejandro befindet sich nun außerhalb der Gesellschaft, also abseits der Gefahr, wodurch sich seine Flucht nun in eine Reise entwickelt.

Der Ausspruch „two people in the front seat of a vehicle make for easy classical framing and keep the dialogue going“¹⁵¹ von Cohan und Hark bestätigt sich auch in diesem Film. Es gibt mehrere Kameraeinstellungen innerhalb des Fahrzeuges, bei denen entweder Alejandro und Gilberto oder Andrea und ihr Vater durch das Seitenfenster auf der Fahrerseite (siehe Abb. 5) oder durch die Windschutzscheibe (siehe Abb. 6) gefilmt werden und somit als Fahrende inszeniert werden, was typisch für das nordamerikanische Road Movie ist.



Abbildung 5: *Dos para el camino* 00:24:11



Abbildung 6: *Dos para el camino* 00:16:03

Der Blick aus dem Fahrzeug hinaus, also die Kameraeinstellung der Ansicht, wird lediglich zwei Mal eingesetzt; erstens als Alejandro und Gilberto Andrea und ihren Vater aufgrund ihrer Autopanne am Straßenrand stehen sehen und zweitens, kurz vor Ende des Filmes, als Alejandro und Gilberto Andrea entdecken, wie sie deren Auto stoppt. Gefilmt werden diese Szenen von

¹⁵¹ Cohan, Hark, 1997: 8.

der Rückbank des Autos aus, um die Sicht der zwei Fahrenden zu imitieren. Der Umstand, dass die Umrisse der Protagonisten sowie der Innenraum des Fahrzeuges stets im Blickfeld bleiben (siehe Abb. 7), und außerdem keine Aufnahmen vorhanden sind, bei denen das Schauen der Protagonisten imitiert wird, also die Landschaft aus deren Blickwinkel gezeigt wird, lässt darauf schließen, dass die beiden nur als Fahrende, nicht aber als Reisende inszeniert werden, was ein klares Merkmal des nordamerikanischen Road Movies ist.

Dennoch liegt das Hauptaugenmerk des Filmes weder auf dem Fahren an sich, noch auf den Protagonisten als Fahrenden. Das Auto wird immer nur kurz gefilmt, um den Übergang in eine



Abbildung 7: *Dos para el camino* 00:17:27

andere Stadt zu symbolisieren, wo die nächste episodenhafte Erzählung ihren Lauf nehmen kann. Bei diesen Übergängen werden jedoch immer wieder Panoramaaufnahmen eingesetzt, bei welchen das fahrende Auto im Blick des Betrachters bleibt und dem mittels eines langsamen Kameraschwenks gefolgt wird. Diese kurzen Szenen, dienen hauptsächlich zur Symbolisierung des Übertritts in eine neue Umgebung.

Die Inszenierung des Filmes ist geprägt von vielen Kameraschwenken, welche das fahrende Auto, sowie die Landschaft einfangen und einigen *traveling shots*. Bei den *traveling shots* ist die Kamera meistens außerhalb des Fahrzeuges montiert und filmt die Fahrenden vom Seitenfenster aus, was dem Betrachter mehr Einsicht in die Persönlichkeit sowie in die Einstellung der Protagonisten ermöglicht. Es wird aber auch Gebrauch von der Technik *camera-car* gemacht, wobei das Auto von vorne gefilmt wird, während die Kamera an einem anderen Auto befestigt ist, welches vorausfährt, und zwei Mal wird von der Rückbank des Vehikels aus gefilmt. Zusätzlich werden ein paar Mal *tracking shots* eingesetzt, jedoch nicht im gleichen Ausmaß wie die *traveling shots*. Interessant ist, dass trotz des höheren Einsatzes an

traveling shots, die Reise dennoch nicht im Zeichen des Geschwindigkeitsrausches steht, was wiederum untypisch für das klassische Road Movie ist.

Eine Episode, welche aufgrund ihrer interessanten Inszenierung herausgehoben werden sollte, ist jene, als Gilberto halluziniert, dass er Andrea in der Bar, in der er sich befindet, singen sieht und sie sich einander annähern. Das Ganze erinnert an einen kitschigen Musikvideoclip, bei welchem der Hintergrund verschwommen ist und viele Lichter und Spiegelungen eingesetzt werden, wohl um dem Zuschauer zu vermitteln, dass es sich um eine Art Traum handelt.

Dass bis auf Ernesto Albán alle eingesetzten Darsteller keine professionellen Schauspieler sind, könnte als Stilmittel des lateinamerikanischen Road Movies interpretiert werden, also dem „return of the real“¹⁵², höchstwahrscheinlich ist dies jedoch darauf zurückzuführen, dass erstens die finanziellen Mittel nicht ausreichten, um die Schauspieler gut zu bezahlen, und es zweitens in Ecuador damals kaum Möglichkeiten gab, einer schauspielerischen Ausbildung nachzugehen. Es sind zudem keine neorealistischen Elemente bemerkbar, die versuchen, die harte Realität der Bevölkerung widerzuspiegeln.

Die Filmmusik, welche von Claudio Jacome komponiert wurde, erinnert im Intro an Hintergrundmusik eines Comics mit fröhlichen Flötensolos, viel Staccato und synthetisch erzeugten Spezialeffekten. Diese aufgeweckte und animierende Musik kann als Einladung für den Zuschauer interpretiert werden, die kommende Handlung aus einer kindlichen Perspektive zu betrachten und über die Gaunereien der Protagonisten zu lachen, anstatt sie moralisch zu bewerten.

Manchmal ist die Musik sehr kitschig, speziell wenn Andrea singt, oft wird sie synthetisch verzerrt, manchmal wird sie aber auch sehr einfach gehalten, ganz der Szene entsprechend. Die Filmmusik von *Dos para el camino* ist generell nicht sehr subtil, sie funktioniert meist als offensichtliche Untermalung der Gefühle der Protagonisten oder der Situation, wie beispielsweise das dramatische Pianosolo bei Gilbertos ‚Selbstmordversuch‘. Die Titelmelodie wiederholt sich des Öfteren, jedoch stets an die Situation angepasst, manchmal eben schnell und aufgeweckt, ein anderes Mal langsam und romantisch.

Größtenteils wird die Musik im Film intradiegetisch eingesetzt. Ganz zu Beginn der Reise zum Beispiel, als Alejandro noch glaubt alleine im Auto zu sein, singt er über die Einsamkeit, die er wohl sehr wertschätzt, wie man an seinem glücklichen Gemüt erkennen kann. Ebenso singt Andrea sehr viel im Film, was ebenfalls intradiegetisch ist und ihren Gefühlszustand zum

¹⁵² Aguilar, 2008: 17.

Ausdruck bringt (*Lágrimas* 00:22:16, *Dónde estás amor?* 00:43:50, *Cuándo tu me miras* 01:03:30, *Daniela* 01:26:11). Auch die Szene, bei der sich Alejandro als Schlangenbeschwörer ausgibt, wird von einer intradiegetischen Musik begleitet, da Alejandro ja selber Flöte spielt, auch wenn sein Flötenspiel extradiegetisch von anderen Instrumenten unterstützt wird (01:00:05).

Extradiegetisch wird stark auf pointierte Musik und Geräusche gesetzt, welche kurze Momente der Handlung mit passenden Signalen für den Zuschauer unterlegen. Hierfür wird oft von der Titelmusik Gebrauch gemacht, welche durch das Verändern der Geschwindigkeit, das Einsetzen unterschiedlicher Instrumente und synthetischer Verzerrungen, stets der Situation angepasst wird.

Zwar kann die Filmmusik von *Dos para el camino* eindeutig als nicht klassisch nordamerikanisch erkannt werden, da es sich nicht um Rock'n'Roll handelt. Oft sind melancholische Melodien zu hören, welche für das lateinamerikanische Road Movie typisch sind, wobei die pointierte Musik viel mehr den komödiantischen Aspekt des Filmes unterstreicht als dessen Road Movie-Charakter.

4.1.6. Sozialkritik

Jaime Cuesta erzählt im gefilmten Interview, welches in den Extras der DVD zu finden ist, dass er schon immer pädagogisch wertvolle Filme (sog. *películas educativas*) machen wollte (00:00:36). Bei einem Filmfestival in Venezuela sollte er *Dos para el camino* vorzeigen, was ihm jedoch immens unangenehm war, da es, wie er meinte, ja lediglich eine Komödie ohne pädagogischen Wert sei. Er erzählt, dass er dem Publikum damals sagte: „Si buscaban el mensaje, no lo iban a encontrar y que no peleemos” (00:07:56).

Der Film könnte jedoch als eine Parodie der *Viveza Criolla* interpretiert werden, was als ‚Kreolische Cleverness‘ ins Deutsche übersetzt werden könnte. Es handelt sich dabei um eine Phrase, die einen Lebensstil beschreibt, welcher hauptsächlich mit Argentinien, Uruguay, Kolumbien und Venezuela in Verbindung gebracht wird, jedoch in den meisten lateinamerikanischen Ländern anzutreffen ist. Die *Viveza Criolla* ist eine Art Lebensphilosophie, nach der man sich Fortschritt und Verbesserung des eigenen Lebens erhofft, indem stets der Weg des geringsten Widerstands gesucht wird, Regeln ignoriert werden sowie Verantwortung und die Achtung des anderen gleichgültig sind. Dieser Lebensstil ist nicht an eine bestimmte soziale Schicht gebunden, sondern tritt über das Land verteilt bei den

verschiedensten Leuten auf. Es sei die *Viveza Criolla*, die die primäre Schuld an der moralischen, kulturellen, ökonomischen, politischen und sozialen Krise der lateinamerikanischen Länder trägt.¹⁵³

Es lässt sich jedoch darüber diskutieren, ob diese Interpretation nun stichhaltig ist oder nicht, denn *Dos para el camino* wirkt je nach Blickwinkel weniger wie ein sozialkritischer Film als eine Hommage an die Gewitztheit des ecuadorianischen Lebenskünstlers.

Des Weiteren wird die soziale und finanzielle Ungleichheit Ecuadors indirekt thematisiert. Dies wird in der Szene mit Doña Cándida und Alejandro, welcher sich als Indigener verkleidet, gut sichtbar, wobei an derselben Szene auch erkannt werden kann, dass der Film sich an kruden Stereotypen bedient. Während Alejandro die Indigenen als dummlich, von nichts wissend, untergeben und dankbar imitiert, wird Doña Cándida als eitel, naiv und unselbstständig dargestellt. Diese Stereotypisierung von Indigenen und Frauen ist typisch für das nordamerikanische Road Movie, wobei der Film genau dadurch den Anspruch eines sozialkritischen Werkes verliert. Der Witz der Komödie ist jedoch genau auf diesen Stereotypen aufgebaut und kann somit nicht weggedacht werden. Primär wird also nur die Ablehnung der gesellschaftlichen Normen durch die Flucht der Protagonisten thematisiert, ansonsten bleibt die Sozialkritik aus, wie Jaime Cuesta im Interview schon vorgewarnt hatte.

Aus dieser Perspektive betrachtet kann *Dos para el camino* ebenfalls dem nordamerikanischen Road Movie zugeschrieben werden, da eine tiefgründigere Kritik am Sozialstaat, der Politik und der wirtschaftlichen Lage quasi inexistent ist.

¹⁵³ Vgl.: <http://www.latinamericanstudies.org/argentina/viveza.htm> (zugegriffen am 22.08.2017)

4.2. *Qué tan lejos* (2006) von Tania Hermida

Nicht nur in seinem Herkunftsland traf der Film *Qué tan lejos* auf äußerst positive Rückmeldungen, sondern auch international genoss er viel Anerkennung und gewann sogar vier verschiedene Filmpreise – darunter die Auszeichnung des besten Erstlingswerks in Montreal.¹⁵⁴ Laut der ecuadorianischen Tageszeitung *El Telégrafo* (Guayaquil) erreichte *Qué tan lejos* im Kino eine Zuschauerzahl von 220 Millionen und liegt damit unter den drei meistgesehenen ecuadorianischen Filmen. Tania Hermida fertigte das Drehbuch über mehrere Jahre hinweg an und führte außerdem Regie. In einem Interview im *El Telégrafo* im Jahr 2016 erzählt Hermida, dass es damals noch sehr schwierig war in Ecuador Filme zu drehen, da es 2006 weder unterstützende Gesetzte noch einen Film-Rat (span.: *consejo de cine*), geschweige denn Fördergelder gab. Zusätzlich war Ecuador damals noch nicht Teil des Abkommens mit *Ibermedia*.¹⁵⁵

4.2.1. Handlung

In *Qué tan lejos* treffen die zwei sehr unterschiedlichen Charaktere Esperanza (Tania Martínez), eine spanische Touristin, und Teresa (Cecilia Vallejo), eine Literaturstudentin aus Quito, aufeinander. Unabhängig voneinander machen sie sich auf den Weg nach Cuenca: die Spanierin um die schöne, koloniale Altstadt gesehen und fotografiert zu haben, die Ecuadorianerin um die geplante Hochzeit ihres Geliebten mit einer anderen Frau zu verhindern.

Als es aufgrund eines Streikes kein Vorankommen mehr gibt, reisen die beiden gemeinsam per Autostopp weiter. Teresa stellt sich bei Esperanza jedoch als ‚Tristeza‘ vor, was einerseits als zynische Antwort auf Esperanzas vorbedeutungsträchtigen Namen und andererseits als ein Zeichen ihrer Reserviertheit verstanden werden kann.

Anhand von mehreren Mitfahrgelegenheiten bewegen sich die zwei Frauen in Richtung Cuenca und wandern sogar zu Fuß durch die pittoreske Hochebene der Anden Ecuadors um ihr Ziel zu erreichen. Dabei stoßen sie auf Jesús (Pancho Aguirre), der sie von dort an begleitet. Jesús ist ebenfalls auf dem Weg nach Cuenca, wo er die Asche seiner Großmutter zu deren Beerdigung bringen und anschließend in den Fluss Tomebamba streuen soll.

¹⁵⁴ Vgl. Santos, 2007: 159

¹⁵⁵ Vgl. *El Telégrafo* 2016

Nach einer kurzen Trennung – Teresa fährt ein Stück weit mit einem jungen indigenen Mann auf seinem Motorrad mit – treffen sich die drei wieder und dürfen bei einem jungen *Quiteño* namens Andrés (Fausto Miño) im Auto mitfahren. Dieser ist auf dem Weg zur Hochzeit seines besten Freundes, welcher, wie sich schnell herausstellt, auch Teresas Geliebter ist. So erfährt Teresa, dass ihr Verehrter ein wahrer Frauenheld war und nicht der Traummann, den sie zu kennen glaubte.

Nach einigen Umwegen stranden die drei in einem Küstendorf und bleiben in einer Strandbar hängen, wo sie mit dem Barkeeper ‚Iguana‘ einige Piña Coladas trinken. Am nächsten Morgen wachen sie am Strand auf und merken, dass die Flut ihre Sachen weggetragen und die Asche der Großmutter aus der Urne gewaschen hat. Darauf befüllt Jesús die Urne kurzerhand mit Asche des Lagerfeuers und die drei machen sich mit dem Bus weiter auf den Weg nach Cuenca.

Auch dieser Bus muss anhalten, weil ein Reifen gewechselt werden muss, was den drei Reisenden noch einmal die Möglichkeit bietet, ein tiefgründigeres Gespräch zu führen. Als Esperanza und Teresa im Bus, der bereits am Busbahnhof in Cuenca angekommen ist, von einem Jungen geweckt werden, erfahren sie, dass ihr Freund Jesús schon viel früher ausgestiegen war und seine Urne auf seinem Sitz vergessen hatte. Jesús ist somit auf eine ähnlich mysteriöse Weise verschwunden wie er erschienen ist.

Esperanza und Teresa gehen auf die Hochzeit, jedoch interveniert Teresa nicht, sondern schaut ihrem Geliebten nur von einer Anhöhe herab zu, wie er auf seiner Hochzeit tanzt. Danach spazieren die zwei Protagonistinnen entlang des Tomebambas und schütten zum Schluss die falsche Asche in den Fluss. Im Abspann sind im Off die Stimmen der Protagonistinnen zu hören, eine Collage von Aussagen, die sie im Film von sich gegeben haben, die die Reise nochmal Revue passieren lassen.

4.2.1. Protagonisten und Figurenkonstellation

Auch in *Qué tan lejos* sind die zwei Protagonistinnen sowie die wichtigeren Nebendarsteller weiße – also europäisch geprägte – Schauspieler sowie alle Figuren, insofern es keine offensichtlichen anderen Hinweise gibt, heterosexuell orientiert.

Esperanza

Esperanza del Carmen Sánchez Cruz ist eine Spanierin Ende zwanzig, die in Barcelona in einem Reisebüro arbeitet und über ihren Job jedes Jahr eine größere Reise finanziert bekommt, was sie diesmal nach Ecuador geführt hat. Sie ist optimistisch, fröhlich, neugierig, gesprächig und offensichtlich reiselustig und offen für Neues. In Ecuador wird zwar ihre Muttersprache Spanisch gesprochen, dennoch wird sie aufgrund ihres anderen Dialektes sofort als Spanierin und somit als Fremde identifiziert. Es kommen mehrere Anspielungen vor, in welchen sie als Eroberin, also als ‚conquistadora‘, dargestellt wird. Zum einen, weil sie Spanierin ist und zum anderen, weil sie mit ihrem Reiseführer und ihrer Kamera versucht das Land zu entdecken und festzuhalten. Mit ihrer Einstellung, dass bloß alle ‚schönen‘ Sachen fotografiert gehören und mit Aussagen wie „Los indígenas molan“ (00:22:37) wirkt sie etwas verblendet und naiv – vor allem in den Augen von Teresa. Trotz derartigen Aussagen kann über den Film hinweg erkannt werden, dass sie tatsächlich eine sehr bodenständige, pragmatische und vernünftige Frau ist, die sich in jeglichen Situationen sehr gut zurechtfindet.

Ein wichtiger Charakterzug von Esperanza ist ihre Selbstbestimmtheit, speziell in Bezug auf ihre Sexualität. Sie wird von mehreren Männern begehrt und fällt somit in die Kategorie ‚Objekt der Begierde‘, lässt sich deswegen von Teresa aber nicht in eine Opferrolle drängen, sondern stellt klar, dass Sex in ihrem Leben eine wichtige Rolle spielt und sie bestimmt keine Gejagte ist.

Esperanza durchläuft einen Wandel, den sie insbesondere Teresa zu verdanken hat, da diese sie dazu bewegt, die kleinen und alltäglichen Dinge Ecuadors wahrzunehmen und schätzen zu lernen. So überwindet die Spanierin zu einem gewissen Grad ihren touristischen Blick, welchen sie auf Ecuador geworfen hat, und empfindet nun nicht nur mehr, dass die Vulkane und die Indigenen ‚flipan‘, sie also faszinieren, sondern hat ein tiefgründigeres Interesse an Land und Kultur entwickelt.

Teresa alias ‚Tristeza‘

María Teresa Hernandez Larrea ist eine Literaturstudentin Mitte zwanzig aus Quito. Nicht nur ihre Art und Weise die Welt zu betrachten und zu kommentieren, sondern auch ihre Lektürewahl mit *Sor Juana Ines de la Cruz oder Die Fallstricke des Glaubens* und *El mono Gramático* von Octavio Paz lassen erkennen, dass sie eine intellektuelle und feministische Frau ist, die sehr idealistisch denkt. Es ist ihr zuwider, dass ihr Heimatland Ecuador von Touristen

stets in Klischees betrachtet wird, und sie versucht Esperanza klarzumachen, dass es unzählige Probleme in diesem Land gibt, welche diese wohl zu übersehen scheint. Sie verhält sich ihrer Reisepartnerin gegenüber zu Beginn wortkarg und abweisend, ist tatsächlich aber sehr schlagfertig und eloquent. Teresa fühlt sich selbstbestimmt und emanzipiert, in Wirklichkeit ist sie zu einer solchen emotionalen Reife aber noch nicht ganz herangewachsen, was daran erkennbar ist, dass der Grund ihrer Reise ein Mann ist, der sie nicht respektvoll behandelt hat. Sie ist jung, in eine Wunschvorstellung von Mann verliebt und handelt impulsiv, als sie entschließt nach Cuenca zu reisen, um die Hochzeit zu verhindern.

Dem Road Movie Genre entsprechend ist sie eine Einzelgängerin, die sich von den sozialen Normen der Gesellschaft abwenden möchte, ohne jener den Rücken zu kehren. Am Ende des Filmes erkennt man, dass sie einen Reifeprozess durchlaufen hat, als sie Esperanza ihren richtigen Namen enthüllt. Dies kann symbolisch als eine Öffnung interpretiert werden, welcher sie zu Beginn des Filmes noch nicht gewachsen war. Sie hat aber nicht nur Vertrauen entwickelt, sondern sie hat auch ihre jugendliche Verliebtheit überwunden.

Jesús

Jesús María Borrero Márquez dürfte Mitte dreißig sein, hat ein eher schmutziges Erscheinungsbild, ist aber gutherzig, freundlich, sehr feinfühlig und reflektiert, wie man an seinen Unterhaltungen mit den Protagonistinnen und den Ratschlägen, die er jenen anbietet, gut erkennen kann. Er erzählt, dass er in Cuenca geboren wurde, jetzt aber in Quito lebt und Schauspieler ist, wobei er sich damit nicht ganz erhalten kann. Mehrere Aspekte an seiner Figur, auch abgesehen von seinem Namen, suggerieren eine Ähnlichkeit mit Jesus Christus. Anfangen von seinem Erscheinungsbild mit seinen langen, glatten Haaren, über seine ruhige und geheimnisvolle Art sowie seine Hilfsbereitschaft und sein mysteriöses Erscheinen beziehungsweise Verschwinden weisen darauf hin. Er fungiert auch als eine Art Hirte oder zumindest als Wegbegleiter für die zwei Frauen und hält für Teresa auch einige Weisheiten bereit, die ihr ihren inneren Reifeprozess erleichtern. Außerdem interpretiert er am Strand auch noch die Rolle des ehrfürchtigen San Pedros, bekleidet lediglich mit einem Bettlaken, was den Zuschauer noch viel mehr dazu veranlasst, ihn als biblische Figur zu erkennen.

Andrés

Juan Andrés Ponce León ist ungefähr 30 Jahre alt, kommt aus Quito und wird im Film als *el aniñado* bezeichnet, was in Ecuador so viel wie ‚Verwöhnter‘ oder ‚Person einer hohen Gesellschaftsschicht‘ bedeutet.¹⁵⁶ Dass er aus einem wohlhabenden Umfeld kommt, kann leicht an seinem Auto, seinem Handy und an seiner Kleidung festgestellt werden. Sonderbarer ist, dass er ohne sein Handy immer komplett verloren ist, er kennt sich also nie wirklich aus, wenn er aus dem Auto aussteigt. Aus seinen Erzählungen lässt sich entnehmen, dass er mit seinen Freunden gerne ausgiebig feiert und keine allzu großen Sorgen im Leben hat. Er scheint ein ziemlich oberflächlicher Mensch zu sein, dessen Herz für die *Liga Deportiva Universitaria* schlägt, ein großer Fußballclub in Quito. Es kann angenommen werden, dass er seinen Freunden gegenüber sehr loyal ist, aber ansonsten über keine tieferen Gefühle disponiert, beziehungsweise diese nicht preisgibt.

Figurenkonstellation

Esperanza und Teresa reisen zwar zu zweit und bilden ein *buddy*-Paar, stellen aber kein klassisches *buddy*-Paar dar, da sie weiblich sind und das typisch männliche Genre somit aufbrechen. Sie sind zwei Hauptcharaktere, die konventionellerweise grundverschieden sind und sich dadurch gut ergänzen. Die etwas ältere Esperanza ist gefühlsmäßig etwas reifer als Teresa und begleitet jene, zumindest auf emotionaler Ebene, wie eine große Schwester, während Teresa landeskundig ist und Esperanza durch ihr Heimatland führt. Ihrem Namen entsprechend ist ‚Tristeza‘ eine eher pessimistische Persönlichkeit mit einer düsteren Weltanschauung, während die optimistische Esperanza immer auf das Beste hofft und die Welt eher verblümt betrachtet. Zwischen den beiden ist zusätzlich ein kolonialer Antagonismus, der verstärkt erkennbar durch die zwei unterschiedlichen Varianten der spanischen Sprache zum Ausdruck kommt und die Differenzen zwischen den Beiden unterstreicht.

Nicht nur die zwei Frauen ergänzen sich gut, sondern auch die vier wichtigsten Charaktere komplementieren sich anhand ihren Gefühlsebenen hervorragend: die extrovertierte Esperanza bringt, wie ihr Name schon verheißt, Hoffnung und Fröhlichkeit in die Gruppe ein; Teresa, die eher introvertiert ist, verkörpert den Schwermut und die Skepsis; Jesús ist das Sinnbild der

¹⁵⁶ Vgl. <http://www.asihablamos.com/word/palabra/Ani%C3%B1ado.php> (zugegriffen am 20.09.2017)

Tiefsinnigkeit, mit Andrés, welcher den Hedonismus und die Seichtheit verkörpert, als seinem Antagonisten.

4.2.2. Raum

Die Inszenierung der Reise beider Frauen beginnt in Ecuadors Hauptstadt Quito. Esperanza wird gefilmt, wie sie am Flughafen von Quito ankommt, wo ihre Reise beginnt, und Teresa wird an ihrer Universität in Quito gezeigt, wie sie den Entschluss fasst, sich nach Cuenca aufzumachen. Von der Stadt selbst sieht man bis auf die Fassade Esperanzas Unterkunft wenig. Es werden hauptsächlich der Flughafen und der Busbahnhof – Orte, die das Unterwegssein symbolisieren – in Szene gesetzt. Die zwei Protagonistinnen fahren mit dem Bus durch die andine Berglandschaft, die von Vulkanen gesäumt zwar sehr imposant, dafür aber karg, kühl, ausladend und unnahbar wirkt. Dies kann als Reflektion der Einstellung der beiden Frauen einander gegenüber interpretiert werden, zumal die Landschaft über den Film hinweg einen starken symbolischen Wert innehält und den inneren, emotionalen Zustand der Protagonistinnen widerzuspiegeln scheint. Je mehr sich Esperanza und Teresa einander annähern und sich einander öffnen, desto einladender und freundlicher werden das Klima und die Vegetation. Auch die nebelverhangenen Landschaften sind bedeutungsträchtig, da sie die Ungewissheit des Vorankommens sowie die Orientierungslosigkeit Esperanzas versinnbildlichen. Außerdem verleihen diese dem Auftritt von Jesús eine mystische Note, was die biblische Konnotation des Charakters verstärkt.

Generell liegt das Hauptaugenmerk in *Qué tan lejos* stark auf den Natur- und Außenräumen. Diese werden von den Protagonistinnen, teilweise mit Jesús an ihrer Seite, durchwandert, als Rastplatz verwendet und stehen auch für deren basische Bedürfnisse, wie den Toilettengang, zur Verfügung. So kommen sie, kennzeichnend für das lateinamerikanische Road Movie, zu Fuß und auf holprigen Schotterwegen sowie auf Trampelpfaden voran.



Abbildung 8: Qué tan lejos: 00:33:05



Abbildung 9: Qué tan lejos: 01:10:03

Es gibt viele Panoramaaufnahmen, die die immense Landschaft anhand von langsamen Kameranäherungen erfassen – zwei Mal sogar mit einem 180° Schwenk (00:28:54; 00:33:16). Die endlosen Weiten so wie auch die Dichotomie von Stadt und Land beziehungsweise der Modernität und der Tradition, die im Film zu sehen sind, erinnern stark an den Western. Obgleich die weite und verlassene Landschaft ein wenig an die Szenerie des nordamerikanischen Road Movies erinnert, deuten die geschwungenen Landstraßen, die vielen Trampelpfade, die Aufenthalte in den kleinen Dörfern Alausí und Zhud sowie das in Kontakt treten mit fremden Menschen eindeutig darauf hin, dass es sich um eine unverkennbare Landschaft des lateinamerikanischen Road Movies handelt.



Abbildung 10: *Qué tan lejos* 00:16:36



Abbildung 11: *Qué tan lejos* 00:22:05

Am Ziel angekommen, also in Cuenca, werden nur die drei Orte inszeniert, welche das Ende der Reise aller drei Charaktere symbolisieren: zum einen die Hochzeit, die Teresa und Andrés erreichen wollten; der Busbahnhof Cuencas, der das Ziel von Esperanzas Reise symbolisiert und der Fluss Tomebamba, der indirekt das Ziel von Jesús verkörpert, da die ‚falsche‘ Asche seiner Großmutter ihr Ziel damit erreicht hat.

Die facettenreiche Landschaft Ecuadors mit ihren unendlichen Weiten wird aber auch wunderbar in Szene gesetzt, wenn die Protagonistinnen sich innerhalb der Fortbewegungsmittel befinden und somit nicht in direktem Kontakt mit dieser stehen. Gleichwohl ob die zwei Frauen sich in einem Fahrzeug befinden, ob sie alleine am Rande eines Weges sitzen oder ob sie mit Jesús am Strand den Ausblick auf das Meer genießen, es haftet fast jeder Situation über den ganzen Film hinweg das Gefühl der Einsamkeit und Abgeschiedenheit an. Obgleich sie immer wieder in Kontakt mit verschiedenen Menschen treten, wird ein Ecuador gezeigt, das verlassen und vergessen wirkt. Anhand der Landschaft, die zugleich pittoresk und anmutig sowie trist und unnahbar erscheint, wird eine Mischung an Faszination und Melancholie an den Zuschauer getragen.

4.2.3. Fortbewegungsmittel

Von Anfang an sind Esperanza und Teresa auf fremdgesteuerte Fortbewegungsmittel angewiesen. So landet Esperanza zuerst mit einem Flugzeug, lässt sich anschließend von einem Taxifahrer zu ihrem Hotel bringen und macht sich, gleich wie Teresa, mit dem Bus auf nach Cuenca. All diese Fortbewegungsmittel ermöglichen kein spontanes oder selbstbestimmtes Vorankommen, sondern sind an fixe Abfahrts- beziehungsweise Abflugzeiten gebunden oder haben zumindest ein bestimmtes Ziel.

Als der Bus aufgrund des Streikes nicht mehr weiterfahren kann, verändert sich die Reise der zwei Protagonistinnen gänzlich. Zum einen sind sie nun auf sich selbst gestellt, denn es liegt an ihnen sich nach Cuenca durchzuschlagen, auf der anderen Seite sind sie nun noch viel mehr von anderen Personen abhängig, da sie auf die Hilfsbereitschaft von Privatpersonen angewiesen sind, um weiterzukommen. So können sie weder das genaue Ziel noch eine bestimmte Abfahrtszeit selber wählen, sondern sind komplett an die Kaprice der Fahrer, die sie mitnehmen, gebunden. Dies kommt insbesondere in der Situation zum Ausdruck, als sie sich entscheiden mit Andrés nach Guayaquil zu fahren, obwohl sie eigentlich direkt nach Cuenca wollen, und schlussendlich aber im Küstendorf Montañita landen.

Abgesehen von Andrés haben sie noch einige andere Mitfahrgelegenheiten über den Film hinweg: zuerst einen jungen Mann mit einem Trolley für Touristen, dann zwei Journalisten, die über den Streik berichten wollen und einmal wird Teresa von einem jungen Indigenen mit seinem Motorrad ein Stück mitgenommen. All diese Fortbewegungsmöglichkeiten haben

gemeinsam, dass sie zum einen fremdgesteuert sind und zum anderen, dass die Fahrer, ganz im Sinne des Road Movies – nordamerikanisch sowie lateinamerikanisch – alle männlich sind.

Die meiste Freiheit genießen die Protagonistinnen immer dann, wenn sie sich zu Fuß fortbewegen. Obgleich dies die langsamste und archaischste Form des Vorankommens ist, verleiht sie ihnen die größtmögliche Form von Selbstbestimmtheit und Unabhängigkeit.

Wie schon kurz erwähnt, kommt auch das Reiten als Fortbewegungsmittel zum Einsatz. Esperanza und Jesús traben und galoppieren mit Pferden entlang von Bahngleisen, was eine selbstbestimmte und freie Art des Reisens darstellt und dem Film wiederum eine sehr melancholische Note verleiht, die an den Western erinnert.

Die Fortbewegungszeit der Charaktere beruht sich auf insgesamt 15,5 Minuten im Film, was auch hier darauf schließen lässt, dass nicht das Fahren selbst den Kern der Geschichte ausmacht, sondern die einzelnen Stopps der Protagonistinnen für die Narrative viel wichtiger sind. Hohe Geschwindigkeiten sind irrelevant in *Qué tan lejos*, was zusammen mit den vielen unterschiedlichen und fremdgesteuerten Fortbewegungsmitteln als typisch für das lateinamerikanische Road Movie klassifiziert werden kann.

4.2.4. Stilistische Eigenheiten

4.2.4.1. Innere Form

Ganz klar erkennbar in *Qué tan lejos* ist, dass die Charaktere sich nicht vorsätzlich von der Gesellschaft abkapseln wollen. Sie bewegen sich alle viel mehr dem lateinamerikanischen Road Movie genretypisch in die Gesellschaft hinein. Esperanza möchte etwa die ecuadorianische Kultur kennen lernen, während Teresa sich auf den Weg zu ihrem Geliebten macht, um ihn davon zu überzeugen nicht zu heiraten und besser mit ihr zusammen zu sein. Jesús unternimmt seine Reise ebenfalls, weil er bei der Beerdigung seiner Großmutter dabei sein möchte und auch Andrés will an einer Hochzeitsfeier teilnehmen – alles gesellschaftliche Veranstaltungen, die die Protagonisten des klassischen Road Movies vehement vermeiden würden. Außerdem sind die einzelnen Stopps, welche die Protagonistinnen einlegen, keinesfalls von Gewalt oder Gefahr geprägt, wie es für das klassische Road Movie typisch wäre. Die Protagonisten erleben die einzelnen Aufenthalte als positiv, da diese ihnen die Möglichkeit geben, sich gegenseitig, sich

selbst und auch andere Charaktere besser kennen zu lernen sowie auch mit anderen Menschen in Kontakt zu treten.

Somit ist indirekt auch schon erkennbar, dass alle Figuren in *Qué tan lejos* ein ganz bestimmtes Ziel haben – geographisch wie auch mental. Alle vier wollen nach Cuenca; Teresa um die Hochzeit zu stoppen; Esperanza um die Stadt gesehen zu haben; Jesús um seiner Großmutter ihren letzten Wunsch zu erfüllen – ihre Asche in den Tomebamba zu streuen – und Andrés, um die Hochzeit seines Freundes zu besuchen. Nicht nur dies ist typisch für das lateinamerikanische Road Movie, sondern auch die Tatsache, dass alle Charaktere ihre Suche auf eine gewisse Art und Weise abschließen. Teresa und Andrés erreichen die Hochzeit, obwohl Teresa diese nun nicht mehr zu vereiteln versucht, Esperanza und Teresa schütten die ‚falsche‘ Asche Jesús‘ Großmutter in den gewünschten Fluss und Esperanza hat schlicht und einfach ihr Reiseziel erreicht. Zusätzlich durchlaufen auch beide Frauen einen inneren Reifeprozess, der daran erkannt werden kann, dass Teresa sich schlussendlich ihrer Reisepartnerin gegenüber öffnet und ihr ihren richtigen Namen nennt, und Esperanza versucht ein tiefgründigeres Verständnis für die Kultur Ecuadors zu erlangen.

Auch die prekäre Infrastruktur, die im Film in Szene gesetzt wird, hat großen narrativen Wert. *Qué tan lejos* kann dadurch nämlich klar als *Counter-Road Movie* bezeichnet werden, da die Geschichte von Stillstand und Barrieren des Vorankommens geprägt ist. Der Streik, der das Vorankommen von jeglichen Fortbewegungsmitteln stark erschwert beziehungsweise einstellt, ist ausschlaggebend für den Verlauf der Handlung. Hätte der Streik nicht stattgefunden, wäre keine Straßenbarriere entstanden und die Protagonistinnen wären problemlos in Cuenca angekommen, ohne sich je wirklich kennenzulernen beziehungsweise einen persönlichen Wandel zu durchlaufen.

4.2.4.2. Äußere Form

Wie für das Road Movie kennzeichnend, ist auch die Erzählstruktur von *Qué tan lejos* episodisch gestaltet. Die verschiedenen Sequenzen könnten Großteiles auch unabhängig voneinander existieren und besäßen trotzdem einen inhärenten narrativen Wert.

Eine Eigenheit des Filmes ist die Voice-Over-Stimme, welche die Figuren und Orte bei ihrer Ersterscheinung vorstellt. Es handelt sich dabei um eine weibliche, extradiegetische und onnisziente Erzählerin im Off, welche lediglich objektive und hauptsächlich medizinische Angaben, wie das Datum der ersten Regelblutung oder der ersten Ejakulation der Charaktere,

preisgibt. Diese Einschübe, welche zumindest gedanklich einen Sprung in die Vergangenheit der Figuren machen, begünstigen ebenfalls die episodische Erzählstruktur, da die scheinbare Linearität des Filmes dadurch verzerrt wird. Ebenso trägt die Vermischung von Zitaten der Protagonistinnen im Off in der Schlusszene, welche die ganze Reise wie einen Traum erscheinen lässt, zu dieser Verzerrung bei.

Nicht nur an den Fortbewegungsmitteln, sondern auch an den Kameraeinstellungen kann gut erkannt werden, dass bei *Qué tan lejos* zweifelsohne der Blick von Reisenden und nicht der Blick von Fahrenden in Szene gesetzt wird. Dies kommt am besten in der Szene zur Geltung, in der Teresa auf der Rückbank sitzt und seitlich aus dem Fenster schaut, beziehungsweise die Kamera, die sich im Inneren des Autos befindet, ihren Blick imitiert (siehe Abb. 13). Anschließend wird Teresa gezeigt, wie sie ihren Kopf aus dem Fenster streckt und die Landschaft um sich herum betrachtet, wobei die Kamera dabei außerhalb des Autos befestigt ist (siehe Abb. 12). Dieser seitliche Blick, der auch in den Busreisen vorkommt (00:16:29, 01:21:30), lässt darauf schließen, dass der Fokus des Filmes im Präsens liegt, ein weiteres Merkmal des lateinamerikanischen Road Movies.



Abbildung 12: *Qué tan lejos*: 01:09:46

Ebenfalls wird in *Qué tan lejos* viel vom Straßenrand aus gefilmt. Die jeweiligen, sich bewegenden Fahrzeuge werden entweder mit einem langsamen Kameraschwenk im Blickfeld gehalten, wobei die atemberaubende Landschaft im Hintergrund in Szene gesetzt wird, oder die Fahrzeuge durchqueren eine feste Bildeinstellung (siehe Abbildungen im Kapitel „Raum“).



Abbildung 13: *Qué tan lejos*: 01:09:21

Die Protagonistinnen werden viel von vorne und auch von der Seite gefilmt, wenn sie sich in oder auf einem Transportmittel befinden. So werden sie im Bus, im Trolley, auf der Ladefläche des Pick-ups sowie im Auto von Andrés hauptsächlich frontal gefilmt. Bei den Aufnahmen in Andrés' Auto werden die Charaktere mit einer Kamera, die außerhalb des Autos befestigt ist, durch die Windschutzscheibe des Autos gefilmt (siehe Abb. 14 bis 17). Dies sind kennzeichnende Kameraeinstellungen für das Road Movie generell, wobei die Protagonistinnen dabei – für das lateinamerikanische Road Movie charakteristisch – als Reisende inszeniert werden, da sie immerzu nur Mitfahrerinnen sind.



Abbildung 14: *Qué tan lejos*: 00:16:11



Abbildung 17: *Qué tan lejos* 00:20:35



Abbildung 16: *Qué tan lejos* 01:09:11



Abbildung 15: *Qué tan lejos* 00:26:34

Als Esperanza und Teresa auf der Ladefläche des Pick-ups der Journalisten mitfahren, werden sie anhand eines *traveling shots* gefilmt, da die Kamera am fahrenden Auto festgemacht ist. Dabei wird nicht die Geschwindigkeit des Gefährts in Szene gesetzt, sondern viel mehr die

ausladenden Verhältnisse, wie der Wind und der Regen, denen die zwei Frauen ausgesetzt sind. Weitaus öfters wird jedoch der für das lateinamerikanische Road Movie typische *tracking shot* verwendet, der die langsame Fortbewegung der Protagonistinnen einfängt. Außerdem kommt auch die *camera-car* zum Einsatz, beispielsweise als Cuenca von oben gefilmt wird und durch die *camera-car* der seitliche Blick aus dem Fenster des fahrenden Buses von Jesús imitiert wird (01:21:30) sowie in der Schlusszene, als die *camera-car* an der Straße entlang an den spazierenden Protagonistinnen vorbeifährt und diese im Hintergrund langsam verschwinden lässt (01:25:44).

In *Qué tan lejos* lässt sich gut erkennen, dass der *return of the real* Eingang gefunden hat, da versucht wird, die ausladende Landschaft und die krude Realität anhand von neorealistischen Techniken, wie dem Direktton und das Filmen in der Natur, in Szene zu setzen. Auch die Schauspieler sind Halblaien, da sie zuvor an keinen Filmproduktionen mitgearbeitet haben.

Die Filmmusik von *Qué tan lejos* ist sehr einfach gehalten. Es wird auf diskrete und akustische Melodien gesetzt, die größtenteils auf der Gitarre, dem Piano, der Geige oder der Ziehharmonika vertont werden. Ganz im Sinne des lateinamerikanischen Road Movies werden somit viele Szenen mit melancholischen, extradiegetischen Tönen untermalt.

Im Autoradio von Andrés, also intradiegetisch, wird das Volkslied *Chullito Quiteño* abgespielt, welches die drei Ecuadorianer zum Mitsingen animiert und somit eine Art kulturelle Zusammengehörigkeit schafft. Eine solche Zusammengehörigkeit kommt auf diese Weise über den Film hinweg sonst nie zum Vorschein, da das Land viel mehr von seiner kulturellen Divergenz, als von einem Gemeinschaftsgefühl geprägt ist.

Es werden nur drei weitere Lieder mit Text gespielt, das erste extradiegetisch mit dem Titel *Cuando pienses en mí* von Héctor Napolitano, welches der Linie der Filmmusik folgend melancholisch und gefühlsbetont ist. Das zweite ist eine aufgeweckte Salsa, ebenfalls extradiegetisch, mit dem Titel *Qué rico boogaloo* von La 33 und schließlich das Lied *El amor verdadero*, welches auf der Hochzeit von Teresas Geliebten gespielt wird, hier offensichtlich intradiegetisch.

4.2.5. Sozialkritik

Bei *Qué tan lejos* ist viel mehr als bei *Dos para el camino* eine implizite und gewollte Sozialkritik zu erkennen, die Tania Hermida sehr geschickt in ihre Narrative eingebunden hat.

Allein der narrative Raum kann als sozialkritisches Statement verstanden werden: Hermida inszeniert ein Ecuador, das verlassen und vergessen wirkt; sie zeigt eine Kultur, die resigniert hat und sich nicht mehr um ihr Land kümmert.¹⁵⁷ Die politische und wirtschaftliche Instabilität des Landes wird indirekt in einigen Unterhaltungen thematisiert, wie im Gespräch um den eben gefallenen Präsidenten sowie in der Erzählung des jungen Mädchens, das seine Eltern schon seit drei Jahren nicht mehr gesehen hat, da diese nach Spanien emigriert sind, um Geld nach Hause schicken zu können (00:52:27).

Ein weiterer Kritikpunkt der Regisseurin ist die Verzerrung der Realität. So setzt sie die Realität in ihrem Film als etwas nicht Greifbares in Szene, das nie eine klare Gestalt annimmt. Dies kommt dadurch zum Ausdruck, dass keiner mit Sicherheit weiß, weswegen überhaupt gestreikt wird, auch nicht die zwei Journalisten, welche dennoch Bericht darüber erstatten und die Details erfinden. Teresa beschreibt dieses Phänomen, dass Sachverhalte verzerrt und Zusammenhänge inexistent sind – zumindest im Ecuador, das Tania Hermida porträtiert – mit den Worten: „aquí nada tiene que ver con nada“ (01:01:25).

Teil des Fundamentes der Geschichte sind die unterschiedlichen Perspektiven, die In beziehungsweise Ausländer dem Land Ecuador gegenüber einnehmen. Für Esperanza ist alles *chulo*, *guay*, *halucinante*, etc. – also staunenswert –, während Teresa sich mehr mit den Problemen des Landes auseinanderzusetzen versucht. Diese Gegenüberstellung wird von dem kleinen Mädchen, dessen Eltern in Spanien leben, schön in Worte gefasst mit der Aussage: „Claro que una cosa es andarse paseando, pero a todos los extranjeros les gusta. Bonito dizque es el Ecuador.“ (00:52:42)

Außerdem werden die Spannungen thematisiert, die zwischen den Ecuadorianern und den Spaniern aufgrund der Kolonialzeit herrschen. So wurde Esperanza gleich am Anfang des Filmes von einem Taxifahrer mehr Geld als vereinbart abverlangt mit der Begründung, dass sie als Spanierin genug Geld hätte und ihre Vorfahren alle Schätze Ecuadors entwendet hätten. Auch Teresa legt Esperanza eine Erbschuld des Kolonialismus auf. Esperanza kontert jedoch, indem sie Teresa darauf hinweist, dass diese wohl von ihren eigenen Vorfahren spreche, da die Vorfahren von ihr selbst in Spanien geblieben sind.

Ebenso werden die kulturellen Spannungen innerhalb des Landes thematisiert. Ecuador wird bekanntlich von vielen unterschiedlichen ethnischen Gruppen bevölkert und Zugehörigkeit beziehungsweise eine nationale Identität ist keine Selbstverständlichkeit. Die Szene, in der die

¹⁵⁷ Vgl. Hermida in: <http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=342> (zugegriffen am 15.09.2017)

zwei indigenen Männer untereinander Kichwa sprechen, zeigt, dass sich Teresa in diesem Moment in ihrem eigenen Land als Fremde fühlt. Auch in der folgenden Aussage von Iguana ist zu erkennen, dass Identität in Ecuador eine komplizierte Angelegenheit ist:

Los que decimos que somos indios, no todos somos indios; los que decimos que no somos indios, a veces sí somos; los que decimos que no somos negros, a veces queremos ser negros; y los que somos medios indios, medio negros o medio algo, no sabemos ni qué decir cuando nos preguntan qué somos. Pero eso sí, somos unos verracos. (01:14:35)

4.3. *Pescador* (2011) von Sebastián Cordero

Pescador ist das jüngste ecuadorianische Road Movie/Drama, welches zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit gefunden werden konnte, wobei hier anzumerken ist, dass es sich um eine Koproduktion mit Kolumbien handelt. Der Regisseur Sebastián Cordero und der Hauptdarsteller Andrés Crespo sind jedoch gebürtige Ecuadorianer. Die Handlung des Filmes findet in Ecuador statt und wurde dort auch tatsächlich gedreht. Es handelt sich bei dem Road Movie *Pescador* um die Verfilmung der Chronik *Confesiones de un pescador de coca* von Juan Fernando Andrade.¹⁵⁸

Die internationale Erstaufführung von *Pescador* fand 2011 in San Sebastián, Spanien, statt, wo auch die meisten anderen Filme von Cordero schon präsentiert wurden. In Ecuador wurde der Film mit dem Premio Augusto San Miguel in der Kategorie ‚Fiktion‘ ausgezeichnet. In Guadalajara, Mexiko, erhielt der Film zwei weitere Auszeichnungen, nämlich ‚Mayahuel‘ als beste Regie und als bester Hauptdarsteller in der Kategorie ‚Largometraje Iberoamericano de Ficción‘.¹⁵⁹ Außerdem erhielt Andrés Crespo den Preis für den besten Hauptdarsteller in Cartagena, Kolumbien, in der Kategorie ‚Colombia al 100%‘.¹⁶⁰

Der Film wurde vom ecuadorianischen Kulturministerium, Bildungsministerium und dem nationalen Film-Rat sowie vom kolumbianischen Fond für die Weiterentwicklung von Filmen als auch *Ibermedia* mitfinanziert.

4.3.1. Handlung

Im Mittelpunkt der Geschichte von *Pescador* steht der 30-jährige Blanquito (Andrés Crespo), der mit seiner Mutter unter einem Dach im Fischerdörfchen El Matal an der nördlichen Küste Ecuadors lebt. Er hat weder großes Interesse noch Talent für die Fischerei, hat aber keine anderen konkreten Möglichkeiten um sich über Wasser zu halten.

Eines Morgens ziehen die Fischer eine große Menge an Kokain aus dem Meer – wohl das Ergebnis eines Schiffunglücks von Drogenhändlern – und entschließen die Pakete untereinander aufzuteilen.

¹⁵⁸ Vgl. <http://www.cinevistablog.com/pescador-nuevo-film-de-sebastian-cordero-en-co-produccion-con-colombia/> (zugegriffen am 27.09.2017)

¹⁵⁹ Vgl. <http://www.andes.info.ec/es/videos-cultura/1155.html> (zugegriffen am 27.09.2017)

¹⁶⁰ Vgl. http://www.lbv.co/velvet_voice/boletin_ficci/52ficci/palmares.html (zugegriffen am 27.09.2017)

Blanquito sieht im Kokain sein Ticket hinaus aus El Matal in ein besseres Leben. So reiht er sich nachts am Strand in die Schlange von Menschen ein, welche den gerade angekommenen Drogenhändlern die Pakete für eine Entschädigung von jeweils 500\$ zurückgeben. Blanquito entscheidet sich aber dazu lediglich zwei Pakete zu übergeben – um Startkapital zu gewinnen – und den Rest auf eigene Faust zu verkaufen.

Bei seiner Suche nach Begleitung für sein Vorhaben, wendet Blanquito sich an Lorna – eine bildhübsche Kolumbianerin –, von der er weiß, dass sie Geldprobleme hat und gerne zu ihrer Tochter nach Kolumbien zurückkehren würde. Er bietet ihr 500\$, damit sie mit ihm seinen abtrünnigen Vater aufsucht, bei dem er nicht alleine aufkreuzen will, und zeigt ihr das Kokain, welches er in Guayaquil verkaufen möchte. Lorna akzeptiert unter der Bedingung, das Kokain gemeinsam in Quito, wo sie einen Käufer kennt, zu verkaufen und den Profit untereinander aufzuteilen.

Sie machen sich auf nach Guayaquil, um deren Käufer zu treffen, welcher sich bei der Ankunft als Lornas Ex-Freund Don Elías herausstellt. Die Abwicklung des Geschäftes würde in Quito stattfinden und nur unter der Bedingung – welche Blanquito nicht bekannt ist –, dass Lorna noch ein letztes Mal mit Elías schlafen würde.

Lorna und Blanquito reisen mit Lornas Chauffeur Fabricio im Cabriolet nach Quito, wo gleich am ersten Abend das Treffen zwischen den Käufern und Verkäufern in der modernen Villa von Don Elías veranstaltet wird. Beide Parteien stimmen dem Kauf zu, wobei Blanquito nicht akzeptieren möchte, dass Lorna die Nacht bei Elías verbringen muss, um den Deal abzuschließen. Diese beugt sich jedoch Elías' Willen, was Blanquito dazu bewegt, die Villa zu verlassen und zurück ins Hotel zu gehen. Er setzt sich mit Fabricio in Verbindung, der ihm den indirekten Rat gibt, keine Geschäfte mit Lorna und Elías abzuschließen, sondern besser auf eigene Faust weiterzumachen.

Daraufhin entschließt er sich kurzerhand das Hotel mit dem Kokain zu verlassen und den Deal platzen zu lassen. Er lässt Lorna lediglich ihr Honorar von 500\$ und ein Paket Kokain, dessen Geld er schon besitzt, zurück.

4.3.2. Protagonisten und Figurenkonstellation

Wie auch schon bei den zwei vorhergehenden Filmen sind die zwei Protagonisten sowie die zusätzlichen Charaktere alle heterosexuell orientiert.

Carlos Adrián Solórzano alias ‚Blanquito‘

Der 30-jährige Blanquito stammt aus einfachen Verhältnissen, hat somit keine höhere Bildung genossen und muss seinen Lebensunterhalt mit der Fischerei bestreiten. Er ist unzufrieden mit seinem Fischerdasein und lebt zudem immer noch mit seiner Mutter in einem kleinen Haus aus Zuckerrohr in El Matal. Er wirkt wenig elegant, hat keine außerordentlichen Manieren und gleicht oft mehr einem Kind als einem Mann. Auf den ersten Blick könnte man Blanquito als naiv wahrnehmen, speziell nachdem er in Guayaquil während seines Rausches ausgeraubt wurde. Jedoch geht er in seinem Unternehmen stets sehr vorsichtig vor und entpuppt sich schlussendlich sogar als der Scharfsinnigste aller Involvierten, indem er sich nicht über den Tisch ziehen lässt. Seinen Spitznamen verdankt er seiner hellen Haut, welche ihm ein eher europäisches Aussehen verleiht und ihn seit Anbeginn von seinen Kumpanen und Mitmenschen in El Matal unterscheidet. Aus diesem Grund hat er das Gefühl nicht dorthin zu gehören. Dieses europäische Aussehen ist außerdem ein typisches Merkmal des lateinamerikanischen Road Movies.

Blanquito durchläuft einen starken Wandel, indem er vom einfachen, naiven und unbeholfenen Fischer zum Machtträger wird. Zu Beginn ließ er sich von Lorna um den Finger wickeln, erhoffte sich mit ihr zu schlafen und schenkte ihr mehr Vertrauen, als er sollte. Gegen Ende des Filmes ist er jedoch ein selbstbewusster Mann, der auf die spärliche Hilfe von Lorna sowie auf die Akzeptanz seines Vaters verzichten kann und sein Leben und seine Geschäfte selbst in die Hand nimmt. Zudem ist er ein repräsentativer Charakter, was laut Garibotto und Pérez typisch ist für das lateinamerikanische Road Movie. Er ist ein mittelloser Fischer, der ein besseres Leben anstrebt. Er möchte sein ländliches Leben hinter sich lassen und stattdessen die Möglichkeiten erkunden, welche die Stadt ihm bietet.

Lorna

Lorna ist eine äußerst attraktive und junge Kolumbianerin Mitte dreißig, die ihr Heimatland verlassen hat, um Geld aufzutreiben, das sie ihrer Mutter und ihrer Tochter nach Hause schicken kann. Ihren Erzählungen kann entnommen werden, dass sie in den Restaurants von Elías in Quito zu arbeiten begonnen hat, wodurch sie sich immer mehr von ihm abhängig gemacht hat, sowohl finanziell als auch emotional. Ihr exotisches und elegantes Aussehen verleiht ihr einen Sonderstatus in Ecuador, da sie als Kolumbianerin als Art Mangelware idealisiert wird. Dies lässt sich an folgendem Zitat von Blanquito erkennen: „Ella es material importado. ¿No la ves?

Parece una miss” (00:38:00). So wird auch in diesem Film die Protagonistin, welche untypischerweise nicht weiß ist, als etwas Exotisches idealisiert, wie es für das lateinamerikanische Road Movie typisch ist. Sie kann also leicht als das weibliche Objekt der Begierde des Filmes erkannt werden. Lorna scheint eine starke Frau zu sein, wenn man sie mit Blanquito zusammen sieht, jedoch trägt dieser Schein, denn sobald sie an der Seite von Elías steht, wirkt sie komplett hilflos und abhängig. Ihre einzigen Stärken sind ihre Schönheit und ihre sexuelle Anziehungskraft, welche ihr dennoch keine Freiheit verschaffen, da sie ihren Körper schlussendlich verkaufen muss, um das zu bekommen, was sie will. Sie ist sich ihrer Rolle als Objekt der Begierde bewusst und nützt dies aus, wenn es ihr beliebt. Sie nimmt sich auch die Freiheit dieser Rolle zu entschlüpfen, wenn sie aus einer gewissen Situation keinen Vorteil zu ziehen vermag.

Lorna kann als repräsentativer Charakter identifiziert werden, da sie eine Frau in einer prekären finanziellen Lage ist, die ihre Heimat verlässt, um ihre Familie über Wasser halten zu können. Sie zählt dabei auf ihre äußere Erscheinungsform und die Großzügigkeit eines wohlhabenden Mannes, dem sie gefällt – ein Muster das auch in der Realität oft genug gefunden werden kann.

Don Elías

Elías ist ein wohlhabender Geschäftsmann um die Vierzig mit einer großen Villa in Quito und einem prachtvollen Strandhaus in El Matal. Womit er sein Geld genau verdient, ist nicht klar, es kann aber darauf geschlossen werden, dass seine kaum vorhandene Moral eine Schlüsselrolle dabei spielt. Lorna greift umgehend auf Elías zurück, als sie einen Käufer für das Kokain sucht, wissend, dass er mehrere zwielichtige Kontakte besitzt.

Fabricio

Fabricio, der Chauffeur, der Lorna und Blanquito ab Manta begleitet, ist ein höflicher, zurückhaltender Mann, der ohne viele Fragen zu stellen Lornas Anweisungen folgt. Er ist somit ein stiller Begleiter der zwei Reisenden und versucht sich stets professionell im Hintergrund zu halten. Dennoch kann eine gewisse Vertrautheit und Freundschaft zwischen ihm und Lorna wahrgenommen werden. Von Beginn an scheint Fabricio Lorna gegenüber sehr loyal zu sein, indem er nur ihre Anweisungen befolgt, nicht aber jene von Blanquito. Dies kann gegen Ende des Filmes darauf zurückgeführt werden, dass Fabricio eigentlich Elías‘ Chauffeur ist und von jenem wohl bereits Anweisungen bekommen hatte. Fabricios Loyalität verändert sich allerdings

am Schluss des Filmes, da er Blanquito am Telefon davon abrät, mit Lorna und Elías Geschäfte zu machen.

Figurenkonstellation

Blanquito und Lorna bilden, wie auch in den zwei vorhergehenden Filmen, ebenfalls ein typisches *buddy*-Paar. Sie sind von Grund auf verschieden, streben jedoch das gleiche Ziel an: die Drogen zum höchst möglichen Preis zu verkaufen und somit aus ihrem einengenden und unerfüllten Leben zu entkommen. Sie werden zwar von Fabricio begleitet, jedoch gilt er nicht als Reisender, da er nur deren Chauffeur und nicht Komplize ist.

Lorna und Elías sind offensichtlich ein Liebespaar, was in dieser Analyse jedoch irrelevant ist, da sie nicht gemeinsam reisen und Elías somit nur eine Nebenfigur darstellt.

4.3.3. Raum

Die Geschichte beginnt im Morgengrauen in El Matal, einem kleinen Fischerdörfchen in der Provinz Manabí, welches sehr idyllisch und verschlafen wirkt. Blanquito erwacht mit Blick aufs Meer und gesellt sich zu seinen schon arbeitenden Kollegen an den noch fast menschenleeren Strand, wo abgesehen von den paar Fischern bloß das Rauschen des Meeres zu hören ist. Mit dem Fund des Kokains verändert sich die Szenerie: Das ganze Dorf scheint dadurch zu erwachen und alle helfen die Pakete einzusammeln, während die Sonne langsam aufgeht und die Möwen den Strand von den Fischresten befreien. El Matal ist ein typisches ecuadorianisches Fischerdörfchen mit vielen kleinen, simplen Häusern aus Zuckerrohr, die in den steilen Hang gebaut wurden und deren Vorgärten mit bunten Wäscheleinen bestückt sind. Das Leben in El Matal spielt sich im Freien ab; es wird draußen gearbeitet, gekocht und gefeiert, während die Häuser hauptsächlich als Schlaf- und Aufbewahrungsstellen dienen. Das Meer nimmt dabei eine zentrale Rolle ein, da es einerseits als Lieferant für Essen und Arbeit dient, als auch visuell omnipräsent im Leben der Küstenbewohner ist. Blanquito bewegt sich jedoch weg von diesem gelassenen, landschaftlichen Raum, den er zugunsten der pulsierenden Großstädte eintauscht in der Hoffnung, dort ein aufregenderes Leben mit besserer finanzieller Aufstellung führen zu können. Interessanterweise bedeutet für Blanquito, ganz gegensätzlich zum klassischen Road Movie, nicht der Naturraum, sondern die Stadt persönliche Freiheit.

Die Stadt wird in *Pescador* als Ort der vielen Möglichkeiten und des Reichtums dargestellt, während der ländliche Raum als verarmt und einschränkend inszeniert wird. Diese

Gegenüberstellung ist bereits im Dorf erkennbar, da die Hütten der Dorfbewohner sehr klein und einfach sind und von mehreren Personen geteilt werden, während das Ferienhaus von Don Elías, welcher in Quito arbeitet, enorm und luxuriös ist und oft sogar leer steht. Ab dem Zeitpunkt, an dem Blanquito El Matal verlässt, hält er sich nur noch in Städten beziehungsweise auf der Straße auf und frequentiert mit Lorna ausnahmslos erstklassige Hotels, kriegte die Villa seines verschollenen Vaters in Guayaquil sowie Lornas schöne Wohnung und Elías' pompöses Haus in Quito zu Gesicht. Diese Bewegung vom ländlichen Gebiet in die Großstadt kann definitiv als nicht typisches Merkmal des nordamerikanischen Road Movies erkannt werden und kann durch den alternativen Raum der Stadt mit seinem Menschengewimmel, den vielen Autos, Lichtern und Lärm sowie durch das Verbleiben der Protagonisten in der Zivilisation viel mehr dem lateinamerikanischen Road Movie zugeordnet werden.

Bezüglich des Klimas kann angemerkt werden, dass der Himmel über den ganzen Film hinweg bewölkt ist, was als Symbol für die Ungewissheit und die Unklarheit der Protagonisten bezüglich des Ausgangs ihres Vorhabens gedeutet werden kann. Außerdem ist der Übergang vom Küstengebiet ins Hochland durch die Kälte und den Nebel stark markiert, was den Übertritt von Blanquito in ein für ihn unbekanntes Territorium außerhalb seiner Komfortzone unterstreicht. Dies gibt ihm das Gefühl immer mehr die Kontrolle über seinen eigenen Plan zu verlieren. Zusätzlich verstärkt die Absenz des Meeres das Fremdsein Blanquitos, welcher sein Leben lang am Wasser gelebt und gearbeitet hat.

Am Ende des Filmes wird Blanquito gezeigt, wie er durch die Stadt läuft, als wäre sie ein Dschungel von Menschen, Geschäften, Autos usw., was eventuell eine Anspielung darauf sein könnte, dass er sich jetzt im Labyrinth des großen Meeres an potentiellen Käufern orientieren und zurechtfinden muss.



Abbildung 18: Pescador: 00:40:50

4.3.4. Fortbewegungsmittel

Die zwei Protagonisten Blanquito und Lorna beginnen ihre Reise, indem sie die Bushaltestelle von El Matal zu Fuß erreichen, von da an sind sie jedoch nur mehr mit motorisierten Fortbewegungsmitteln unterwegs. In ihrem ersten Transportmittel, einem regionalen Bus in Richtung Manta, werden sie von der Polizei aufgehalten und deren Gepäck auf Drogen überprüft. Da sich öffentliche Verkehrsmittel somit als potentiell gefährlich herausgestellt haben und sich außerdem die Möglichkeit ergibt, bewegen sie sich ab Manta nur mehr mit einem von Lorna bekannten Chauffeur namens Fabricio in dessen hochwertigen schwarzen



Abbildung 19: *Pescador*: 00:06:08

Cabriolet mit hellen Ledersitzen fort. Dieser bringt die Protagonisten an all die von ihnen gewünschten Orte, ohne jegliche Einschränkungen bezüglich Distanz oder Uhrzeit, was jenen eine Bewegungsfreiheit gewährt, die dem nordamerikanischen Road Movie zuzuordnen wäre. Es ist jedoch zu beachten, dass die zwei Protagonisten niemals selber hinter dem Steuer sitzen, wodurch all ihre Fortbewegungsmittel, inklusive dem noch nicht erwähnten Boot, der Fähre und dem Taxi in Guayaquil, in die Kategorie ‚fremdgesteuerte Fahrzeuge‘ fallen. Fremdgesteuerte Fahrzeuge sind wiederum typisch für das lateinamerikanische Road Movie. Die Wahl des Autos bewirkt, dass die Protagonisten sich von der Gesellschaft abschotten, also einen isolierenden Reisestil haben, wie man ihn von den Figuren des nordamerikanischen Road Movies kennt. Der isolierte Reisestil dient außerdem auch als Symbol für den Lebensstil, den Blanquito und Lorna anstreben. Ganz abgesehen davon kann aber angenommen werden, dass die Protagonisten das Auto lediglich aufgrund dessen Disponibilität und Funktionalität als ihr Fortbewegungsmittel gewählt haben. Wäre Fabricio mit seinem Auto nicht in der Nähe gewesen, hätte sich das *buddy*-Paar auch auf andere Weise in Richtung Quito, deren klar definiertem Ziel, bewegt. Deswegen kann die Art der Fortbewegung in *Pescador* dem

lateinamerikanischen Road Movie zugeordnet werden, jedoch mit dem Vermerk, dass ein großer Teil der Reise starke Einflüsse des nordamerikanischen Road Movies beinhaltet. Anzumerken ist, dass auch in *Pescador* jegliche Fahrer, die zu sehen sind, ganz im Sinne des *male genre* männlich sind.

4.3.5. Stilistische Eigenheiten

4.3.5.1. Innere Form

Auch in *Pescador* sind die üblichen Road Movie Charakteristika wie die *defamiliarization* sowie die Elemente des *Quest-* und *Outlaw Road Movies* vorzufinden. Auf der einen Seite verlassen Blanquito und Lorna El Matal auf der Suche nach einem besseren Leben, mehr Freiheit und Individualität und brechen auf der anderen Seite aus einem mangelhaften Sozialzustand aus, zu dem sie nicht zurückkehren wollen. Deren Motive für den Aufbruch ihrer Reise sind demnach typisch für das nordamerikanische Road Movie, wobei nicht vergessen werden darf, dass beide ein klares Ziel vor Augen haben, sowohl geographisch, nämlich Quito, als auch inhaltlich – die Drogen zu verkaufen – was wiederum ganz klar dem lateinamerikanischen Road Movie zuzuordnen ist. Die Suche wird allerdings mit Ende des Filmes für keinen der beiden Charaktere abgeschlossen, was wieder typisch für das klassische nordamerikanische Road Movie ist. Blanquito und Lorna wenden sich zwar von ihrem Leben im Dorf ab, kehren der Gesellschaft jedoch nicht den Rücken. Auf ihrer Reise treten sie mit mehreren Personen in Kontakt, was bedeutet, dass sie dem lateinamerikanischen Road Movie konform in der Gesellschaft verweilen. Es fällt somit schwer, den Film *Pescador* anhand seiner narrativen Themen eindeutig einem der beiden Genres zuzuordnen, da er starke Einflüsse von beiden beinhaltet.

Bei Blanquito ist ganz klar eine duale Reisestruktur zu beobachten, da er mit seiner Reise wächst; er wird vorsichtiger und lernt mehr und mehr auf sich selber zu hören, während bei Lorna ein solcher Wandel nicht klar zu erkennen ist.

Einen wichtigen Stellenwert in der Geschichte von Blanquito und Lorna nimmt die Darstellung des Kontrastes zwischen luxuriösem und einfachem Leben ein. So werden beispielsweise die protzigen Häuser von Elías und die Villa von Blanquitos vermeintlichem Vater den einfachen Hütten aus Zuckerrohr in El Matal gegenübergestellt. Ein weiteres Beispiel stellt das Dinieren

von Lorna und Elías in einem noblen Restaurant dar, während Blanquito an einem kleinen Straßenstand isst.

4.3.5.2. Äußere Form

Aufgrund von elementaren Merkmalen, wie den Bildern des Unterwegsseins, des Fortbewegungsmittels und der Straße sowie dem unklaren Anfang der Narrative und dem offenen Ende des Filmes als auch der episodischen Erzählstruktur, kann *Pescador* ebenfalls stilistisch dem Genre Road Movie zugeordnet werden. Darüber hinaus kann in den nachstehenden Abbildungen erkannt werden, dass für das Road Movie typische Kameraeinstellungen verwendet wurden. So wird das Fahrzeug beispielsweise frontal in einer Totalen gefilmt, wie es der Straße entlang auf die Kamera zufährt (Abb. 22). Auch zahlreiche Einstellungen innerhalb des Fahrzeuges, wobei die Kamera außerhalb und innerhalb des Fahrzeuges montiert wurde (Abb. 20 und 21), sind typisch. Auch von der *camera-car*, die den Reiseprozess gut einzufangen vermag, wurde des Öfteren Gebrauch gemacht, wie in Abbildung 23 zu sehen ist. Auffällig ist hierbei, dass die Protagonisten stets als Reisende, nicht aber als Fahrende inszeniert werden, indem sie in Szene gesetzt werden, während sie aus dem Fenster schauen und die Umgebung betrachten oder wie sie gedankenverloren auf der Rückbank des Cabriolets beziehungsweise im Bus sitzen. Dennoch ist festzuhalten, dass keine Loslösung der Fahrzeugperspektive zugunsten der Landschaft stattfindet, wie sie für das lateinamerikanische Road Movie typisch wäre.



Abbildung 20: *Pescador* 00:26:24



Abbildung 22: Pescador 00:28:03



Abbildung 21: Pescador 01:03:36



Abbildung 23: Pescador 00:37:41

Weitere vorhandene stilistische Elemente, die für das Road Movie generell typisch sind, sind der mehrmalige Einsatz eines Zeitraffers (00:03:22; 00:28:09; 00:45:42; 01:09:34; 01:17:04), welcher die episodische Erzählstruktur unterstützt, als auch eine einmalige Aufnahme des

Fahrzeuges aus der Vogelperspektive (00:40:54). Auch der immer wiederkehrende Einsatz des *tracking shots*, anstelle des *traveling shots*, ist kennzeichnend für das lateinamerikanische Road Movie. Hervorzuheben ist zusätzlich, dass einige Elemente des sogenannten *return of the real*, welcher für das lateinamerikanische Road Movie kennzeichnend ist, vorzufinden sind. Bemerkenswert ist hierbei, dass der gesamte Film durch den Einsatz einer Handkamera gefilmt wurde, wobei das Bild manchmal mehr und manchmal weniger verwackelt wurde. Außerdem kann erkannt werden, dass hauptsächlich vor Ort im Freien gedreht und so gut wie möglich mit natürlichem Tageslicht gearbeitet wurde.

Zur Filmmusik lässt sich sagen, dass sie sehr subtil ist und ausschließlich eine die Erzählung unterstützende Funktion einnimmt. Sie unterstreicht mit sanften Jazz-Klängen ebenso wie mit fröhlichen Salsa-Rhythmen den emotionalen Zustand der Protagonisten und untermalt somit die jeweilige Situation, was kennzeichnend für das lateinamerikanische Road Movie ist.

4.3.6. Sozialkritik

Kulturkritik wird allein schon durch das Aufnehmen der Reise ausgeübt. Blanquito tritt die Reise nur an, weil er unzufrieden mit seinen Lebensumständen in El Matal ist, keine guten finanziellen Aussichten hat und seine Identität in dem kleinen Fischerdörfchen nicht entfalten kann. Lorna macht sich ebenfalls auf die Reise, weil sich für sie keine bessere Möglichkeit ergibt, um ihre Familie zu versorgen, als mit Blanquito jene Reise anzutreten und das Kokain zu verkaufen. Der bloße Antritt der Reise versinnbildlicht somit den Willen der Protagonisten, aus deren sozialen Umständen auszubrechen und all jene Mängel und Unzufriedenheiten hinter sich zu lassen. Auch kann eine Rebellion beider Figuren gegen konservative Normen dadurch wahrgenommen werden, dass Blanquito das ruhige und einfache Leben eines Fischers aufgeben möchte und auch Lorna ihren Versuch, einen reichen Mann zu heiraten, aufgibt. Beide tun dies mit der Absicht, illegal Drogen zu verkaufen.

Über den Film hinweg sieht sich der Zuschauer ständig mit der Gegenüberstellung von Wohlstand mit Einfachheit als auch von Klasse und Kultiviertheit mit der rustikalen und provinziellen Art Blanquitos konfrontiert. Hierbei kann angenommen werden, dass Sebastián Cordero auf die markanten finanziellen Unterschiede der Einwohner Ecuadors aufmerksam machen möchte und auf einer vagen Ebene auch auf nationale wirtschaftliche und politische Konflikte des Landes indirekt eingeht. Außerdem lässt sich die Überlegung anstellen, ob Cordero anhand seines Filmes in Frage stellen möchte, ob eine ehrliche Art zu Reichtum zu

kommen in seinem Heimatland überhaupt möglich ist, wenn man in Betracht zieht, dass der wohlhabende Elías Geschäfte von niedriger Moral unternimmt, Blanquitos Vater ein wohlhabender Mann aufgrund seiner korrupten Arbeit als Politiker ist und auch Blanquito selbst sich ein besseres Leben durch den illegalen Verkauf von Drogen erhofft.

4.4. Vergleich der drei analysierten Filme

Im folgenden Abschnitt werden die genretypischen Elemente der drei analysierten Filme miteinander verglichen, um ausfindig zu machen, ob typische Merkmale des ecuadorianischen Road Movies festgestellt werden können.

Eine erste Gemeinsamkeit, die alle drei Filme (*Dos para el camino*, *Qué tan lejos* und *Pescador*) miteinander teilen, ist, dass die Protagonisten in jedem dieser Road Movies ein *buddy*-Paar bilden. Diese unterscheiden sich dennoch geringfügig dadurch, dass Alejandro und Gilberto als klassisches männliches *buddy*-Paar zählen, während Esperanza und Teresa sowie Blanquito und Lorna als alternative *buddy*-Paare gelten. Ferner sind alle Protagonisten heterosexuell orientiert – Homosexualität wird in keinem der Filme behandelt – und bis auf Lorna, die schöne kolumbianische Exotin, sind alle im Spektrum der europäisch geprägten – weißen – Ecuadorianer zu finden. Außerdem fällt auf, dass in jedem der drei Filme eine Frau als Objekt der Begierde fungiert.

Bezüglich der Räume, in welchen die drei Geschichten sich abspielen, kann festgehalten werden, dass die Dichotomie von Stadt und Land eine wichtige Rolle spielt, auch wenn diese in jedem der Filme eine sehr unterschiedliche Bedeutung einnimmt. So symbolisiert die Stadt in *Dos para el camino* gesellschaftliche Unterdrückung und Gefahr, in *Qué tan lejos* Modernität und Fortschritt und in *Pescador* einen Ort der Möglichkeiten und der persönlichen Entfaltung. Die ländliche Region kann im Gegenzug in *Dos para el camino* als Ort der Freiheit, in *Qué tan lejos* als Ort der Tradition und des Stillstandes und in *Pescador* als Ort der Armut und der Einschränkung interpretiert werden. So könnte als weiteres typisches Merkmal des ecuadorianischen Road Movies das gemeinsame Vorkommen von Aufnahmen der Stadt als auch dem Land im Sinne von zwei Gegenspielern genannt werden.

Das Fortbewegungsmittel und die Art des Vorankommens betreffend, können nicht allzu viele Gemeinsamkeiten ausfindig gemacht werden. So sitzen in *Qué tan lejos* und *Pescador* lediglich männliche Fahrer hinter dem Steuer, während in *Dos para el camino* Andrea, stets mit ihrem

Vater als Beifahrer, das Lenkrad in Händen hält. Außerdem sind Alejandro und Gilberto sowie auch Blanquito und Lorna – zumindest die meiste Zeit – mit einem Auto unterwegs, jedoch fährt ersteres *buddy*-Paar selber, während das andere von einem Chauffeur gefahren wird. Ganz anders bewegen sich Esperanza und Teresa fort, die auf unzählige verschiedene Fortbewegungsmittel angewiesen sind – alle fremdgesteuert –, um an ihr Ziel zu gelangen.

Die narrativen Themen überschneiden sich in den drei Filmen, aber dennoch lässt sich kein klares Muster einer typisch ecuadorianischen Road Movie- Narrative erkennen. So haben die Protagonisten von *Pescador* und *Qué tan lejos* ein klar definiertes Ziel und verbleiben in der Gesellschaft, während das *buddy*-Paar in *Dos para el camino* aus der Gesellschaft ausbricht und kein klares Ziel vor Augen hat. *Qué tan lejos* ist außerdem der einzige der drei Filme, welcher bloß *Quest Road Movie* Elemente und nicht zusätzlich *Outlaw Road Movie* Elemente, wie die anderen zwei Filme, aufweist.

Hinsichtlich der stilistischen Eigenheiten kann festgestellt werden, dass alle drei analysierten Filme, dem Road Movie Genre entsprechend, eine episodische Erzählstruktur aufweisen. Anhand der Kameraeinstellungen werden die *buddy*-Paare jedoch unterschiedlich in Szene gesetzt: In *Dos para el camino* werden die Protagonisten als Fahrende inszeniert, während hingegen die Protagonisten in *Qué tan lejos* und *Pescador* als Reisende dargestellt werden.

Bezüglich der Filmmusik können ebenfalls Überschneidungen bei *Qué tan lejos* und *Pescador* entdeckt werden, da in diesen beiden Filmen auf subtile, eher melancholische Hintergrundmusik gebaut wird, die hauptsächlich extradiegetisch eingesetzt wird. In *Dos para el camino* hingegen ist die Musik pointiert und unterstützt somit jegliche Situation und jedes Gefühl auf eine sehr offensichtliche und plumpe Art und Weise.

Zu den sozialkritischen Filmen können lediglich *Qué tan lejos* und *Pescador* gezählt werden, und zwar insofern, als soziale und wirtschaftliche Probleme Ecuadors im Film, zumindest indirekt, behandelt werden. In *Dos para el camino* beschränkt sich die Sozialkritik auf eine Kritik an gesellschaftlichen Normen, da die Protagonisten aus einer sie einengenden Gesellschaft ausbrechen.

5. Konklusion

Alle drei analysierten Filme (*Dos para el camino*, *Qué tan lejos* und *Pescador*) sind Geschichten des Unterwegsseins, geprägt von Straßen- und Landschaftsaufnahmen, und können anhand dieser Tatsache dem Genre Road Movie zugeordnet werden. Essenziell für diese Kategorisierung sind weiterhin die im Mittelpunkt stehenden Auswirkungen, welche die Reise auf die Protagonisten hat, als auch der Umstand, dass die drei analysierten Reisen in einer Ära stattfinden, in welcher die Fortbewegung mittels Automobilen existiert.

Die Analyseergebnisse von *DOS PARA EL CAMINO* ergaben, dass der Film sehr klar dem klassischen nordamerikanischen Road Movie Genre zuzuordnen ist, anstelle des lateinamerikanischen. Die zwei Antihelden Alejandro und Gilberto formen ein männliches, heterosexuell orientiertes und weißes *buddy*-Paar, wie es im nordamerikanischen Road Movie üblich ist. Andrea nimmt ebenfalls eine prototypische Frauenrolle des nordamerikanischen Road Movies ein, indem sie einerseits ein Objekt der Begierde ist und als *plot motivator* fungiert, andererseits eine unbeholfene Frau ist, für die gesorgt werden muss. Die Bedeutung des Raumes deutet ebenfalls auf eine nordamerikanische Ausrichtung hin, da jeglicher Naturraum sowie auch die Straße für die Protagonisten Orte der Freiheit sind, während alle Annäherungen an die Zivilisation mit Gefahr verbunden sind. Diese Dichotomie von Straße/Freiheit und Zivilisation/Gefahr ist kennzeichnend für das nordamerikanische Road Movie, auch wenn die Handlung in die Szenerie der ecuadorianischen Landschaft eingebettet ist. Die Wahl des Fortbewegungsmittels, des Autos, ist unverkennbar dem nordamerikanischen Road Movie zuzuschreiben sowie auch das Fahren ohne ein bestimmtes Ziel. Auch auf der Ebene der narrativen Themen, mit *Outlaw*-, als auch *Quest Road Movie* Elementen, und der Inszenierung der Protagonisten als Fahrende anstelle von Reisenden, kann der Film dem nordamerikanischen Road Movie zugeordnet werden. Alleine die Musik entspricht nicht eindeutig einem der beiden Genres, da sie meist sehr pointiert ist, also mehr der Filmmusik einer Komödie gleicht als der eines Road Movies. Abschließend kann noch angemerkt werden, dass lediglich Sozialkritik geübt wird, indem die beiden Protagonisten die gesellschaftlichen Normen und Gesetze durch ihre Flucht ablehnen, aber eine tiefgründige Kritik an Staat, Politik und wirtschaftlicher Lage ausbleibt – ganz im Sinne des nordamerikanischen Road Movies.

In starkem Kontrast dazu steht der Film *QUÉ TAN LEJOS*, welcher zweifelsfrei dem lateinamerikanischen Road Movie Genre angehört. Die Konstellation der zwei weiblichen Protagonistinnen als *buddy*-Paar weist lateinamerikanisch-alternative Züge auf, zudem es sich,

dem lateinamerikanischen Road Movie Genre konform, um eine Europäerin und eine europäisch geprägte – also weiße – Lateinamerikanerin handelt, die beide heterosexuell orientiert sind. Auch der Raum kann unmöglich dem klassischen Road Movie zugeordnet werden, da sich die Protagonistinnen auf geschwungenen Landstraßen und abgelegenen Trampelpfaden fortbewegen, anstatt auf immensen *Interstates*, und auch positive Aufenthalte in kleinen Dörfern einlegen. Die dementsprechende Wahl der Fortbewegungsmittel – zu Fuß gehen, mehrere Busse und Mitfahrgelegenheiten nützen – kann somit ebenfalls als typisch lateinamerikanisch eingeordnet werden. *Qué tan lejos* ist außerdem der einzige der drei analysierten Filme, welcher als *Counter-Road Movie* klassifiziert werden kann – ebenfalls ein Merkmal des lateinamerikanischen Road Movies. Auch bewegen sich die Protagonistinnen auf ihrer Reise in die Gesellschaft hinein, während sie ihr klar definiertes Ziel zu erreichen versuchen, was ihnen, passend zum lateinamerikanischen Road Movie, auch gelingt. Auf stilistischer Ebene bewegt sich der Film genauso im Spektrum des lateinamerikanischen Road Movies, indem die Charaktere als Reisende, nicht als Fahrende, inszeniert werden und demnach eine Abwendung vom Auto zugunsten der Landschaft stattfindet. Auch die eingesetzten neorealistischen Filmtechniken sind dem lateinamerikanischen Road Movie zuzuschreiben als auch die *tracking shots*, die langsam gehaltenen *traveling shots* und die einfach gehaltene, akustische und melancholische Filmmusik. An Kultur- und Sozialkritik fehlt es Hermidas Werk keinesfalls, da sie geschickt auf die politische und wirtschaftliche Instabilität des Landes anspielt, ohne sie direkt zu thematisieren, und auch die aufgrund der Kolonialzeit entstandenen Spannungen zwischen Spanien und Ecuador behandelt.

Beim dritten und letzten analysierten Film *PESCADOR* fällt die Zuordnung zu einem der beiden Genres um einiges schwerer als bei den zwei vorangehenden Beispielen, weil die einzelnen kennzeichnenden Road Movie-Elemente oft divergent sind. So kann das Protagonisten *buddy*-Paar zwar teilweise dem lateinamerikanischen Genre zugeordnet werden, nachdem es sich erstens um ein zweigeschlechtliches Gespann sowie zweitens um einen europäisch aussehenden – weißen – Lateinamerikaner und eine exotisch aussehende Kolumbianerin handelt, welche zusätzlich repräsentative Charaktere sind. Dennoch sind sie typische Antihelden, wie man sie aus dem nordamerikanischen Road Movie kennt. Blanquito und Lorna bewegen sich vom ländlichen Raum in die Stadt, was wiederum für das nordamerikanische Road Movie untypisch ist und viel mehr dem lateinamerikanischen Road Movie zugeschrieben werden kann, aufgrund des alternativen Raumes der Stadt und dem Verbleiben in der Zivilisation. Die Wahl des Fortbewegungsmittels, des Autos, hingegen deutet auf den ersten Blick auf eine nordamerikanische Ausrichtung hin, da die Protagonisten dadurch eine Bewegungsfreiheit

haben, welche für das lateinamerikanische Road Movie untypisch ist. Dennoch bleibt das Auto von Beginn bis Ende des Filmes fremdgesteuert, genauso wie der Bus und das Taxi. Es kann daraus gefolgert werden, dass die Protagonisten lediglich das Auto gewählt haben, weil es disponibel war, sie hätten ihr klar definiertes Ziel jedoch auch ohne Auto erreicht, was wiederum kennzeichnend für das lateinamerikanische Road Movie ist. Am schwierigsten zuzuordnen sind die narrativen Themen des Filmes, da sie Elemente von beiden Genres in sich aufnehmen: zum einen der Ausbruch aus einem mangelhaften Zustand und die Ablehnung von Gesetzen, was das nordamerikanische Road Movie auszeichnet, und zum anderen das klar definierte Ziel beider Protagonisten, welches wiederum charakteristisch für das lateinamerikanische Road Movie ist, auch wenn dieses Ziel im Sinne des nordamerikanischen Road Movies nicht erreicht beziehungsweise abgeschlossen wird. Auf stilistischer Ebene kann der Film jedoch sehr gut ins lateinamerikanische Genre eingeordnet werden, da die Protagonisten als Reisende, nicht als Fahrende, inszeniert werden sowie der *return of the real* Eingang in den Film gefunden hat und die Musik die jeweiligen Szenen anhand von sanften Rhythmen untermalt. Kultur- und Sozialkritik werden mittels des Ausbruchs der Protagonisten aus ihren Lebensumständen und deren Rebellion gegen konservative Normen geübt. Diese Art der Kulturkritik ist kennzeichnend für das nordamerikanische Road Movie, wobei Sebastián Cordero auch auf die weit auseinanderklaffende Einkommensschere und die Korruption des Landes hinweist, was wiederum typisch lateinamerikanisch ist.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass lediglich *Qué tan lejos* eindeutig dem lateinamerikanischen Genre zugeordnet werden kann, während *Dos para el camino*, abgesehen von der ecuadorianischen Szenerie, ganz in der Tradition des nordamerikanischen Road Movies steht. *Pescador* hingegen kann weder klar als nordamerikanisch noch als lateinamerikanisch klassifiziert werden, da dieser Film Merkmale von beiden Genres vorweist, auch wenn die lateinamerikanischen Charakteristika überwiegen. Diese Vermischung der beiden Genres kann auf die eingangs erwähnten fließenden Grenzen eines Genres zurückgeführt werden.

Die Frage nach der Existenz eines eigenständigen ecuadorianischen Road Movies im Sinne von übereinstimmenden genretypischen Merkmalen kann anhand des Vergleiches der drei analysierten Filme in Kapitel 4.4. mit einem klaren Nein beantwortet werden. Lediglich auf der Ebene der Protagonisten konnten Übereinstimmungen gefunden werden, wie beispielsweise die Figurenkonstellation *buddy*-Paar, die Hautfarbe der Protagonisten, deren sexuelle Orientierung sowie das Vorhandensein einer Frau als Objekt der Begierde. Abgesehen davon kann nur die Relevanz der Dichotomie von Stadt und Land für die einzelnen Narrativen erwähnt werden.

Es ist jedoch wichtig hier anzumerken, dass es mehrere Überschneidungen zwischen den Filmen *Qué tan lejos* und *Pescador* gab, die ohne der Berücksichtigung von *Dos para el camino* eventuell zu einem eindeutigeren Ergebnis führen hätten können. Diese Schlussfolgerung basiert auf der berechtigten Annahme, dass, nachdem der *Film Dos para el camino* schon 1980 gedreht wurde, er wegen seines frühen Entstehungsdatums noch ganz in der Tradition des nordamerikanischen Road Movies steht.

6. Bibliographie

6.1. Filme

Dos para el camino (Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, 1980), Ecuador: 97 min.

Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006), Ecuador: 92 min.

Pescador (Sebastián Cordero, 2011), Ecuador: 96 min.

Easy Rider (Dennis Hopper, 1969), USA: 95 min.

Bonny and Clyde (Arthur Penn, 1967), USA: 107 min.

Thelma and Luise (Ridley Scott, 1991), USA: 129 min.

Y tu mamá también (Alfonso Cuarón, 2001), Mexiko: 101 min.

Central do Brasil (Walter Salles, 1998), Brasilien, Frankreich: 113 min.

Diarios de motocicleta (Walter Salles, 2004), USA, Deutschland, UK, Argentinien, Chile, Peru, Brasilien: 120 min.

Historias mínimas (Carlos Sorín, 2002), Argentinien, Spanien: 92 min.

Sin dejar huella (María Novaro, 2002), Mexiko: 109 min.

El viaje (Fernando E. Solanas, 1992), Argentinien: 140 min.

6.2. Sekundärliteratur

AGUILAR, Gonzalo (2008): *New Argentine Film. Other Worlds*. New York: Palgrave Macmillan.

ALTMAN, Rick (2003): *Film/Genre*. London: British Film Institute.

- ATKINSON, Michael (1994): „Crossing the frontiers“ in: *Sight & Sound* 4:1, S. 14-17
- BERTELSEN, Martin (1991): *Road Movies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies*: Ammersbek bei Hamburg: Verlag an der Lottbek Jensen.
- BUSCOMBE, Edward (1995): „The Idea of Genre in American Cinema“ in: Grant, Barry Keith: *Film Genre Reader II*, Austin: University of Texas Press. S. 11-25.
- COHAN, Steven/ HARK, Ina Rae (Hgg.) (1997): *The Road Movie Book*. Abingdon: Routledge.
- CORRIGAN, Timothy (1996): *A cinema without walls. Movies and culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- CORRIGAN, Timothy; WHITE, Patricia (2004): *The film experience: an introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's.
- FAULSTICH, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink.
- FRASCA, Giampiero (2001): *ROAD MOVIE. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*. Torino: UTET.
- GARCÍA OCHOA, Santiago (2009): „Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie“, *Liño* 15, S. 187-196.
- GARIBOTTO, Veronica; PÉREZ, Jorge (2016): *The Latin American Road Movie*. New York: Palgrave Macmillan.
- GROB, Norbert (Hg.) (2006): *Road Movies*. Mainz: Bender.
- GROB, Norbert/ KLEIN, Thomas (2006): „Das wahre Leben ist anderswo ... Roadmovies als Genre des Aufbruchs“, in: Grob, Norbert (Hg.), *Op. Cit*, S. 8-20.
- HICKETHIER, Knut (1996²): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler.
- HOFMANN, Wilhelm (Hg.) (1996): *Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*. Baden-Baden: Nomos.
- KOPP, Tamara (2013): *Das Roadmovie in der Lusophonie*. Universität Wien: Diplomarbeit.

- LADERMAN, David (2002): *Drivin visions. Exploring the road movie*. Austin: Texas University Press.
- LASER, Kirstin (2008): *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies. Another road?*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.
- LIE, Nadia (2017): *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- LOPEZ, Daniel (1993): *Films by Genre*. Jefferson: McFarland.
- MAUER, Roman (2006): „Zwischen Familie und Fahrtwind. Alltagsrebell“, in: Grob, Norberg (Hg.): Op. Cit., S. 101-117.
- PICHLER, Barbara/ POLLACH, Andrea (Hrsg.) (2006): *Moving landscapes. Landschaft und Film*. Wien: Synema.
- RESCHKE, Anna (2010): *Road Movies – Geschichten übers Unterwegssein. Vom Genre des Aufbruchs zum Genre des Ankommens*. Universität Wien: Diplomarbeit.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio (2014): *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema 1988–2012*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- SARGEANT, Jack/ WATSON, Stephanie (Hgg.) (1999): *Lost Highways. An Illustrated Guide To The Road Movie*. London: Creation Books.
- SCHIFFAUER, Raphaela (2012): *Das argentinische Roadmovie*. Universität Wien: Diplomarbeit.
- SCHULZ, Berndt (2001): *Lexikon der Road Movies. Von >>Easy Rider<< bis >>Rain Man<<, von >>Thelma & Louise<< bis >> Zugvögel<<, von >>Bonnie and Clyde<< bis >>atural Born Killers<<*. Berlin: Lexikon Imprint Verlag.
- SHAW, Deborah (2003): *Contemporary cinema of Latin America. Ten key films*. New York/ London: Continuum International Publishing Group.
- SOYKA, Amelie (2002): *Raum und Geschlecht: Frauen im Road Movie der 90er Jahre*. Frankfurt am Main: Lang.

STRÜBEL, Michael (1996): „Road Movies: Die Illusion des unbegrenzten Raumes. Zum Verhältnis von Politik und Film“, in: Hofmann, Wilhelm (Hg.), Op. cit., S. 25-38.

TUDOR, Andrew (1995): „Genre“, in: Grant (Hg.), Op. Cit., S. 3-10.

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

6.3. Artikel

<http://cinematecaecuador.com/Tematicas/Detalle/10> (zugegriffen am 12.09.2017).

<http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2016/08/06/nota/5728305/dia-cine-ecuatoriano-10-peliculas-mas-taquilleras> (zugegriffen am 12.09.2017).

http://www.jstor.org/stable/25596607?seq=1#page_scan_tab_contents (zugegriffen am 12.09.2017).

6.4. Internetquellen

<http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=342> (zugegriffen am 15.09.2017).

<http://viavisual.blogspot.co.at/2012/01/dos-para-el-camino.html> (zugegriffen am 12.09.2017).

<http://www.andes.info.ec/es/videos-cultura/1155.html> (zugegriffen am 27.09.2017).

<http://www.asihablamos.com/word/palabra/Ani%C3%B1ado.php> (zugegriffen am 20.09.2017).

<http://www.cinevistablog.com/pescador-nuevo-film-de-sebastian-cordero-en-co-produccion-con-colombia/> (zugegriffen am 27.09.2017).

<http://www.latinamericanstudies.org/argentina/viveza.htm> (zugegriffen am 22.08.2017).

http://www.lbv.co/velvet_voice/boletin_ficci/52ficci/palmares.html (zugegriffen am 27.09.2017).

6.5. **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Dos para el camino 00:02:26	40
Abbildung 2: Dos para el camino 00:15:57	41
Abbildung 3: Dos para el camino 00:25:06	41
Abbildung 4: Dos para el camino: 01:10:23	42
Abbildung 5: Dos para el camino 00:24:11	46
Abbildung 6: Dos para el camino 00:16:03	46
Abbildung 7: Dos para el camino 00:17:27	47
Abbildung 8: Qué tan lejos: 00:33:05	57
Abbildung 9: Qué tan lejos: 01:10:03	57
Abbildung 10: Qué tan lejos 00:16:36	58
Abbildung 11: Qué tan lejos 00:22:05	58
Abbildung 12: Qué tan lejos: 01:09:46	62
Abbildung 13: Qué tan lejos: 01:09:21	63
Abbildung 14: Qué tan lejos: 00:16:11	63
Abbildung 15: Qué tan lejos 00:26:34	64
Abbildung 16: Qué tan lejos 01:09:11	64
Abbildung 17: Qué tan lejos 00:20:35	64
Abbildung 18: Pescador: 00:40:50	73
Abbildung 19: Pescador: 00:06:08	74
Abbildung 20: Pescador 00:28:03	77
Abbildung 21: Pescador 00:26:24	76
Abbildung 23: Pescador 00:37:41	77
Abbildung 22: Pescador 01:03:36	77

7. Anhang

7.1. Resumen en español

El Road Movie en Ecuador

El trabajo presente versa sobre el género cinematográfico del Road Movie – en español también conocido como ‘película de carretera’ – en Ecuador. A través de un análisis cinematográfico se investiga si las películas ecuatorianas *DOS PARA EL CAMINO* (1980) de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, *QUÉ TAN LEJOS* (2006) de Tania Hermida y *PESCADOR* (2011) de Sebastián Cordero, pueden ser clasificadas como tales películas de carretera. Además se examina si dichas películas demuestran características del Road Movie clásico, es decir, del Road Movie norteamericano, y se indaga cuales son sus elementos específicamente latinoamericanos. Al final de la investigación las películas analizadas serán comparadas para averiguar si destacan características típicas ecuatorianas y así, si se puede distinguir un género propio del Road Movie ecuatoriano. Este trabajo se basa en la tesis que estas tres películas se pueden clasificar como películas de carretera y que los rasgos de estas películas se desvían más hacia el género del Road Movie latinoamericano que al clásico. Por el hecho que existen muy pocas películas ecuatorianas que podrían ser denominadas como películas de carretera, se puede asumir que no sea distinguible un propio género del Road Movie ecuatoriano.

Este trabajo básicamente está constituido por dos diferentes partes. En la primera parte se crea un marco teórico en el que se trata de llegar a una definición adecuada para el género del Road Movie. Se investiga las características típicas del Road Movie norteamericano, tanto como las del latinoamericano. Esta parte es un análisis exclusivamente con la ayuda de la literatura científica. En la segunda parte, se analiza las tres películas elegidas a base del marco teórico creado anteriormente para poder responder a las preguntas formuladas. Para este análisis cinematográfico la autora de este trabajo hace uso del modelo básico (dt. Grundmodell) de Werner Faulstich¹⁶¹.

¹⁶¹ Cf.: Faulstich, 2002: 25.

El intento de definir el género cinematográfico del Road Movie ha demostrado que, aunque parece ser fácil, es una tarea que requiere una elaboración profunda de las características de tales películas. Superficialmente se puede describir a los Road Movies como películas que tienen lugar en la carretera y cursan acerca de un viaje o simplemente del estar-en-camino.¹⁶² Garibotto y Pérez, añaden a esta descripción que lo esencial del Road Movie no está en el trasladarse de un lugar a otro, sino que en el impacto que este viaje tiene en los viajeros.¹⁶³ Nadia Lie sugiere que la historia tiene que tener lugar en una era en la que el transporte mediante de automóviles es posible¹⁶⁴ y David Laderman ve como esencial la aparición de la ‘defamiliarización’, es decir, el desapego del ámbito habitual¹⁶⁵.

Para profundizar esta definición, se analizará las características típicas del Road Movie norteamericano y posteriormente del latinoamericano. Es importante mencionar en esta parte que muchos cinematólogos, entre ellos Laderman y Grob, atribuyen el origen de los Road Movies al continente norteamericano entramado con su historia. Por lo tanto, se suele también usar el término ‘Road Movie clásico’ al hablar del Road Movie norteamericano.

En el Road Movie clásico los temas narrativos más importantes son la crítica de la cultura con sus elementos de rebeldía, protesta e incomformidad; la búsqueda de lo desconocido, es decir, la búsqueda de la libertad, del sentido, del hogar, de la familia y la identidad, entre muchos; y la fuga de las circunstancias sociales como angustias personales, opresión o conflictos con la ley.

En torno a las propiedades estilísticas se puede observar que hay muchas grabaciones de imágenes que capturan el estar-en-camino como imágenes de automóviles, del paisaje o de la carretera. Además es típico en este género que la estructura de la narración sea episódica, es decir, que no tenga un inicio ni un fin bien definido.

La escenificación de las películas de carretera norteamericanas es distinguida por sus secuencias de montage que unen la acción del conducir con el movimiento del vehículo. Las siguientes configuraciones de cámara son unas de las más adecuadas para lograr esto: primero, la configuración llamada plano general, en la que se puede ver el automóvil en la carretera,

¹⁶² Cf.: Grob, 2006: 9.

¹⁶³ Cf.: Garibotto, Pérez, 2016: 2.

¹⁶⁴ Cf.: Lie, 2017: 10.

¹⁶⁵ Cf.: Laderman, 2002: 2.

segundo, la panorámica, en la que el observador obtiene informaciones acerca del entorno, tercero, configuraciones dentro del automóvil que sirven para transmitir detalles acerca de los protagonistas y por último la configuración del punto de vista, que imita la mirada del conductor.¹⁶⁶ Además es muy típico el uso del *Traveling shot* que produce la sensación de una velocidad muy alta.¹⁶⁷

Otro elemento importantísimo del Road Movie norteamericano es la música Rock'n'Roll que acentúa la rebeldía y la búsqueda de libertad de los protagonistas.

Aparte de lo ya mencionado se puede distinguir tres elementos claves que constituyen el género cinematográfico del Road Movie: los protagonistas y la constelación de las figuras, el espacio narrativo y el vehículo, o mejor dicho, la forma de trasladarse.

En el Road Movie clásico los protagonistas suelen ser anti-héroes, es decir, personas que se oponen a las normas sociales y buscan la libertad fuera de la civilización. Por lo general suelen estar en camino dos personas bastante diferentes que forman, o una pareja amorosa o una pareja de amigos – llamados *buddies* en inglés. Tales *buddies* tradicionalmente son dos hombres, dándoles a las mujeres meramente espacio para papeles secundarios. Por esta razón, así como también por el hecho que generalmente sólo los hombres manejan los vehículos, el Road Movie es clasificado como un género masculino (ingl.: *male genre*).¹⁶⁸

El espacio narrativo del Road Movie norteamericano se centra al rededor de los *highways* estadounidenses que cruzan paisajes impresionantes que hacen recordar a la mitología norteamericana del Western. Los espacios naturales y la civilización suelen estar escenificados en una dicotomía así que la carretera, tanto como el paisaje desolado, simbolizan la libertad mientras que la civilización representa la opresión social.

Esencial para un Road Movie, en general es un medio de transporte que les permite a los personajes moverse de un lugar a otro. Estos medios de transporte se puede dividir en aquellos que son manejados por los protagonistas mismos, como automóviles, motocicletas, bicicletas y el andar a pie, y aquellos que son manejados por otras personas, como buses, aviones o trenes. La selección del medio de transporte revela mucha información acerca de los protagonistas, el

¹⁶⁶ Cf.: García Ochoa, 2009: 192, 193.

¹⁶⁷ Cf.: Laderman, 2002: 15.

¹⁶⁸ Cf.: Soyka, 2002: 34, 37.

espacio cultural en el que se encuentran y su motivo de viaje. Como el automóvil es el medio de transporte que más libertad les da a los protagonistas, además de la importancia que tiene en la cultura popular de los estados unidos, es el vehículo preferido en el Road Movie clásico.

Ahora bien, como el Road Movie latinoamericano celebró su apogeo varios años después del norteamericano (N: ~1960, L: ~1990), existe la discusión si el género latinoamericano surgió del norteamericano – simplemente adaptando sus convenciones de género al propio contexto cultural. Varios cinematólogos norteamericanos, como Laderman, Corrigan, Cohan y Hark, defienden esta posición, mientras estudios más jóvenes, hechos por cinematólogos no-norteamericanos, como Lie, Laguna Tapia, Garibotto y Pérez, postulan que el género del Road Movie en general se nutre de una tradición de narrativas de viaje mucho más rica que meramente del esquema cultural que supuestamente ha sido importado de los Estados Unidos.

En adición a esto, se puede observar fácilmente que los elementos constitutivos del Road Movie son muy diferentes entre el género latinoamericano y el norteamericano.

En cuanto a los temas narrativos, aunque se puede encontrar similitudes entre los dos géneros, como la búsqueda de la identidad o de la pertenencia cultural, existen diferencias monumentales entre ellos.

Para empezar, en oposición al género norteamericano, los protagonistas del Road Movie latinoamericano no suelen escapar ni alejarse de la sociedad. Más que nada, buscan el contacto de su entorno social para aprender de los demás y encontrar su identidad.

La crítica social que se encuentra en estas películas se enfoca en los problemas económicos, políticos y sociales, mientras el género norteamericano se reduce a la crítica de las convenciones y normas sociales.

Otra diferencia marcante es que los protagonistas del Road Movie latinoamericano casi siempre quieren llegar a una meta específica, claramente definida, mientras los protagonistas del género norteamericano se dejan llevar y van de un sitio a otro sin objetivo. En adición, los protagonistas latinoamericanos suelen llegar a una conclusión de su búsqueda.

Una particularidad que está muy presente en películas de carretera latinoamericanas, aunque no es manifestada en todas, es el *Counter-Road Movie*. Nadia Lie describe con este término un tipo de películas de carretera, que en vez de versar acerca de la movilidad, están centrados en

su opuesto: la paralización.¹⁶⁹ Se puede encontrar elementos de este género en varios Road Movies latinoamericanos, pero sólo se denomina como *Counter- Road Movie* a aquellas películas de carretera, en las que la historia entera se ve afectada por un acontecimiento determinante.

En cuanto a las propiedades estilísticas del Road Movie latinoamericano, es importante mencionar el fenómeno llamado “return of the real”¹⁷⁰, que se refiere a la apertura hacia lo inesperado y al azar. Se suele usar actores no-profesionales, hacer uso de la iluminación natural, tanto como del ‘shooting on scene’, es decir, de la filmación en el momento para poner en escena las realidades crudas de la región de un modo neorealista.

También, se puede notar un desapego visual de la perspectiva del vehículo. Aunque ésta aún está presente, se puede percibir que la cámara enfoca más el alrededor de los protagonistas, es decir, el paisaje, en vez de centrarse en el vehículo. Además, es típica la imitación de la perspectiva por parte del co-piloto mediante la cámara, como también las grabaciones panorámicas aumentadas. Esto dos rasgos juntos, provocan la presentación de la perspectiva de un viajero, en vez de la de un conductor, como sería típico en el Road Movie clásico.

Respecto al tema de la música se puede destacar que en el género latinoamericano no es utilizado el Rock’n’roll, sino que se hace uso de melodías melancólicas, las cuales por lo general son instrumentales. La música sirve para poner fondo a la belleza del paisaje y para subrayar el acto del viajar, mirar y reflexionar.

Como en el Road Movie norteamericano, también se emplea la constelación de la pareja-*buddy* que es constituida por dos personajes bastante contrarios. En el Road Movie latinoamericano, de todas formas, estas parejas pueden mostrar diferencias más grandes respecto a la edad y del género entre los dos. Kirstin Laser además pone de relieve que casi todos los protagonistas del género latinoamericano se encuentran en el espectro de latinoamericanos con apariencia física europea – es decir, latinoamericanos blancos. Ella distingue ahí una unidimensionalidad similar como en el Road Movie clásico, y destaca que casi toda la población no-europea son categorizados como ‘los otros’ que son marginalizados.¹⁷¹

¹⁶⁹ Cf.: Lie, 2017: 15.

¹⁷⁰ Aguilar, 2008: 17.

¹⁷¹ Cf.: Laser, 2008: 100, 102.

Garibotto y Pérez llegan a otra conclusión enteramente al constatar que los protagonistas latinoamericanos en las películas de carretera, suelen pertenecer a grupos marginalizados como indígenas, negros, mestizos, desempleados, campesinos, etc. En este ámbito hablan de figuras representativas, es decir, que las luchas privadas de los personajes pueden ser interpretadas como metáforas para una situación crítica colectiva mucho más grande dentro del país.¹⁷²

Además es interesante que, aparte de los acercamientos hesitantes en *Y tú mamá también*, los protagonistas masculinos siempre son connotados explícitamente heterosexual y los papeles interpretados por mujeres suelen reducirse a madres y esposas cariñosas, y objetos de deseo.¹⁷³

Tanto como en el Road Movie clásico, también en el Road Movie latinoamericano la carretera tiene un valor iconográfico, narrativo y simbólico inherente. El espacio narrativo del género latinoamericano se distingue del otro, por disponer de una variedad más grande de vías de transporte. Mientras los protagonistas del Road Movie latinoamericano también cursan por carreteras asfaltadas, también pasan por caminos de grava, campos y senderos trillados casi inaccesibles. Al aprovechar estas alternativas de rutas de transporte, se les ofrece la vista de paisajes diversos impresionantes, desde pueblos chiquitos, a grandes ciudades, desiertos y hasta regiones de la selva tropical. Lo que no hay que pasar por alto, es el hecho que en el Road Movie latinoamericano el paisaje muchas veces es utilizado para provocar emociones y significados en el observador, y por lo tanto tiene un papel importante en el género.

Diferente a su homólogo norteamericano, en el Road Movie latinoamericano las paradas de los protagonistas a lo largo de su viaje no son momentos con un potencial alto de conflictos, sino más que nada sirven para fortalecer las relaciones entre los protagonistas y para entrar en contacto con otras personas de forma pacífica.

El Road Movie latinoamericano también se define por el alejamiento del automóvil, en favor de una variedad de otros medios de transporte. Correspondiendo a la infraestructura y las circunstancias socioeconómicas de los países latinoamericanos, los protagonistas suelen optar por vehículos manejados por otras personas, como por ejemplo buses y camionetas repletas. Además, ganan más importancia las formas de locomoción más arcaicas como el andar en bicicleta o andar a pie.

Este cambio tiene efectos en la experiencia de las figuras, dado que así están obligadas a acoplarse a los horarios de los buses, a sus rutas fijas o al capricho de los conductores de

¹⁷² Cf.: Garibotto, Pérez, 2016, 9.

¹⁷³ Cf.: Laser, 2008: 103.

camionetas que las llevan. Implícitamente, esto significa que cualquier medio de transporte usado es principalmente escogido por su funcionalidad antes de todo. Ahora bien, esta forma de viajar les acerca a los personajes más a la sociedad, dado que les fuerza a entrar en contacto con otras personas.

Un elemento refiriéndose al vehículo, que es compartido por el Road Movie latinoamericano con el norteamericano, es el hecho que por su mayor parte los hombres que están conduciendo, es decir, que ambos pueden ser clasificados como géneros masculinos (eng.: *male genre*).

Después de haber creado este marco teórico, se puede hacer el análisis de las tres películas *Dos para el camino*, *Qué tan lejos* y *Pescador*. Las tres películas pueden ser clasificadas como películas de carretera porque son historias que narran viajes, que contienen bastantes grabaciones de paisajes y carreteras y el enfoque en los efectos que este viaje tiene en los protagonistas; también porque las narrativas tienen lugar en una era, en la que ya existe la locomoción a través de automóviles.

Sorprendentemente los resultados del análisis cinematográfico de *DOS PARA EL CAMINO* de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, muestran que esta obra puede ser asignada claramente al Road Movie norteamericano, en vez de al latinoamericano. Los dos antihéroes Alejandro y Gilberto forman una pareja-*buddy* masculina, explícitamente heterosexual y de color de piel blanca, como es típico para el Road Movie norteamericano. También Andrea toma el papel de una mujer prototípica en el Road Movie al representar un objeto de deseo, y al mismo tiempo ser una mujer dependiente a la que hay que cuidar.

El espacio narrativo también sugiere la orientación al género clásico, dado que los espacios naturales, alejados de la civilización y la carretera significan libertad, paz y tranquilidad; mientras que cualquier acercamiento a los pueblos y a la ciudad implican peligro. Esta dicotomía de carretera/libertad y civilización/peligro es característica para el Road Movie norteamericano, aunque el paisaje escenificado en esta película es ecuatoriano.

Siguiendo la línea del Road Movie clásico, también la elección del vehículo – un automóvil – puede ser atribuido a este género, tanto como el conducir y viajar sin una meta específica.

También al nivel de los temas narrativos, con elementos del *Outlaw*-, tanto como del *Quest Road Movie*, al escapar de la sociedad y vivir como estafadores vagabundos, la película se posiciona en el Road Movie norteamericano.

En cuanto a la escenificación, es notable que los protagonistas son puestos en escena como conductores, no como viajeros, como es típico para el Road Movie clásico.

La música de la película es el único elemento no correspondiente a uno de los dos géneros, puesto que no es Rock'n'roll, pero tampoco es música sutil y melancólica. Más que nada es usado un tipo de música y efectos de sonido muy acentuados, más apropiados para una comedia que para un Road Movie en general.

Al final es importante mencionar que se ejerce crítica social meramente al rechazar la sociedad y con ella sus normas y leyes, como es típico para el Road Movie norteamericano; mientras falta una crítica profundizada del estado, la política y el estado político del país, como sería esencial para un Road Movie latinoamericano.

Con esto contrasta la película *QUÉ TAN LEJOS* de Tania Hermida, la cual puede ser clasificada evidentemente como Road Movie latinoamericano. La constelación de las dos protagonistas femeninas como pareja-*buddy*, exhibe rasgos alternativos latinoamericanos; además de las apariencias europeas de las protagonistas y su orientación heterosexual, conforme al género latinoamericano.

El espacio narrativo no puede ser atribuido al Road Movie clásico, porque las protagonistas se mueven a lo largo de la película en carreteras rurales con muchas curvas y senderos trillados y apartados; en vez de las carreteras inmensas de los Estados Unidos. Además, las dos mujeres suelen hacer paradas para descansar u orientarse, las cuales nunca resultan ser peligrosas, sino más que nada les ponen en contacto con su entorno y ellas mismas.

Como suelen cambiar mucho sus medios de transporte: primero en bus, luego con una camioneta e incluso a pie, se puede detectar otro rasgo típico latino – además del hecho que todos los vehículos usados son manejados por otra persona.

También es notable que *Qué tan lejos* es la única de las tres películas analizadas que puede ser clasificada como *Counter- Road Movie*, lo que también indica el apego al género latinoamericano. Asimismo, las protagonistas no se alejan de la sociedad, sino se acercan a ella mientras intentan llegar a su meta claramente definida, lo cual logran, de acuerdo con el género del Road Movie latinoamericano.

Al nivel estilístico, la película igualmente se mueve dentro del espectro de las películas de carretera latinoamericanas, puesto que las figuras son puestas en escena como viajeras, no como conductoras, y por lo tanto existe un desapego visual al automóvil, y un apego visual al paisaje. Las técnicas cinematográficas empleadas, como el *return of the real*, tanto como los *tracking shots*, los *traveling shots* en velocidad moderada y la música acústica melancólica pueden ser atribuidas al Road Movie latinoamericano.

La obra de Tania Hermida además es rica en crítica cultural y social, como alude sutilmente a la inestabilidad política y económica del país sin tematizarlos directamente, y trata las tensiones entre los españoles y los ecuatorianos por la colonialización.

Con la tercera película *PESCADOR* la atribución a uno de los dos géneros no resulta tan fácil como con las dos películas antecedentes, porque los elementos característicos a veces son divergentes. Así que la pareja-*buddy* parcialmente puede ser clasificada como típicamente latinoamericana, puesto que se trata de una pareja constituida por un hombre y una mujer, tanto que el protagonista Blanquito es – como ya indica su nombre – blanco y Lorna es una colombiana bella de apariencia exótica, los que adicionalmente son personajes representativos. De todas formas son típicos antihéroes del Road Movie clásico.

Los protagonistas se mueven desde un espacio rural hacia la ciudad, lo que es atípico para el Road Movie norteamericano, y puede ser atribuido al género latinoamericano debido al espacio alternativo de la ciudad y el permanecer en la civilización.

La elección del automóvil como medio de transporte parece ser una característica norteamericana a primera vista, como los protagonistas obtienen una libertad de movimiento que es poco característica para el Road Movie latinoamericano. De todos modos, el automóvil es conducido por un chofer, así como el bus y el taxi que usan una vez. Por esto se puede deducir que los protagonistas solamente eligieron al automóvil, porque estaba disponible y les servía mejor para su objetivo claramente definido. Como eligieron el automóvil meramente por su funcionalidad, esta característica puede ser clasificada como latinoamericana.

Lo más difícil de atribuir a uno de los dos géneros fueron los temas narrativos de *Pescador*, porque contienen temáticas de ambos géneros: por un lado, la fuga de una situación precaria y el rechazo de las leyes, que son típicas para el Road Movie norteamericano; y por otro lado, la meta específicamente definida lo cual puede ser atribuido al Road Movie latinoamericano.

Estilísticamente la película *Pescador* puede ser clasificada indiscutiblemente como película de carretera latinoamericana por el uso de técnicas cinematográficas como el *return of the real*, la puesta en escena de los protagonistas como viajeros en vez de conductores y la música suave que pone fondo a las escenas diferentes con sutileza.

La crítica cultural y social se ejerce a través de la fuga de las figuras de sus circunstancias de vida y su rebeldía contra las normas conservativas. Este tipo de crítica cultural y social es característica para el Road Movie norteamericano, aunque Sebastián Cordero también señala la diferencia enorme en sueldos y la corrupción en el país, lo que puede ser denominado típicamente latinoamericano.

En resumen, se puede decir que sólo *Qué tan lejos* es una película de carretera típicamente latinoamericana, mientras *Dos para el camino*, aparte de su paisaje ecuatoriano, puede ser atribuido ciertamente al Road Movie norteamericano. La película *Pescador* en cambio, no puede ser clasificada claramente a ninguno de los dos géneros, puesto que esta película contiene características de ambos géneros, aunque los rasgos latinoamericanos predominan. Esta mezcla de los dos géneros puede ser considerado como la consecuencia de un margen fluyente del género.

La pregunta si es que existe un propio género del Road Movie ecuatoriano – en el sentido de características unánimes típicas del género – ahora bien, puede ser contestada con una respuesta negativa transparente. En el ámbito de los protagonistas se pudo encontrar concordancias en cuestión a la constelación pareja-*buddy*, la apariencia europea de los protagonistas, su orientación heterosexual y la existencia de una mujer como objeto de deseo. Además se puede mencionar la relevancia de la dicotomía entre la ciudad y el campo, que tiene importancia en todas las narrativas analizadas.

Es importante nombrar, que se han encontrado más concordancias entre las películas *Qué tan lejos* y *Pescador*, las cuales, tal vez hubieran llevado a un resultado diferente, al dejar *Dos para el camino* fuera del análisis. Esta conclusión está basada en la suposición que la película *Dos para el camino* fue creada en la tradición del Road Movie norteamericano, ya que fue grabada en 1980, un tiempo en el cual sólo existía este género.

7.2. Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Genre Road Movie in der ecuadorianischen Filmlandschaft. Anhand der Analyse von einschlägiger Literatur zum Genre Road Movie, wird die Frage geklärt, ob die ecuadorianischen Filme *DOS PARA EL CAMINO* (1980) von Jaime Cuesta und Alfonso Naranjo, *QUÉ TAN LEJOS* (2006) von Tania Hermida und *PESCADOR* (2011) von Sebastián Cordero dem Genre des Road Movies zugeordnet werden können.

Es wird, mit Hilfe eines im Theorieteil ausgearbeiteten Katalogs an typisch nordamerikanischen und typisch lateinamerikanischen Charakteristika des Road Movies und einer darauffolgenden Filmanalyse, untersucht, welchem dieser beiden Genres die drei analysierten Filme zugeordnet werden können.

Im Anschluss wird ermittelt, ob typische Merkmale des ecuadorianischen Road Movies erkennbar sind und, dementsprechend, ob ein eigenes ecuadorianisches Road Movie festgemacht werden kann.

Die gewonnen Ergebnisse der Analyse haben ergeben, dass alle drei Filme dem Genre Road Movie zugeordnet werden können. Konträr zur ursprünglichen Erwartung, steht der Film *Dos para el camino*, abgesehen von der abgebildeten ecuadoriansichen Landschaft, ganz in der Tradition des nordamerikanischen Road Movies. Allein *Qué tan lejos* kann, anhand seiner charakteristischen Road Movie Elemente, eindeutig dem lateinamerikanischen Road Movie zugeordnet werden, während *Pescador* zwar mehr lateinamerikanische Charakteristika besitzt, aber dennoch einige Züge des klassischen Road Movies aufweist.

Ein eigenständiges Genre des ecuadorianischen Road Movies konnte nicht festgestellt werden, da, bis auf die Protagonisten und deren Konstellation, kaum Überschneidungen zwischen den genretypischen Merkmalen der drei Filme vorzufinden waren.