



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Road Movie und Tod. Die unterschiedlichen Spielarten  
des Todes und ihre Bedeutung für die Reise der  
Figuren“

Verfasserin

Katharina Wallerits

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

An dieser Stelle möchte ich mich besonders bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer bedanken, der mir vor allen Dingen Mut gemacht hat diese Arbeit zu beginnen. Außerdem bedanke ich mich bei meiner Familie und meinen Freunden, die mich während der Jahre meines Studiums unterstützt haben und mich durch den Prozess meiner Diplomarbeit begleitet haben.

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Road Movie.....	7
2.1 Wurzeln und Entwicklung des Road Movies.....	8
2.2 Kontext der amerikanischen Kultur.....	14
Reise durch den amerikanischen Raum.....	15
The Last True Frontier – Die Straße.....	18
Das Automobil.....	19
2.3 Figurenkonstellation.....	21
2.4 Erzählstruktur.....	25
3. Tod der Figuren am Ende des Films.....	28
3.1 Vanishing Point.....	28
Vanishing Point im historischen Kontext.....	28
Figurenkonstellation.....	32
Erzählstruktur und Vorzeichen auf den Tod.....	36
Todesszene.....	40
3.2 Thelma and Louise.....	43
Thelma and Louise im historischen Kontext.....	43
Figurenkonstellation.....	47
Erzählstruktur und Vorzeichen auf den Tod.....	51
Todesszene.....	53
4. Die Reise des Toten.....	57
4.1 Leningrad Cowboys Go America.....	57
Leningrad Cowboys Go America im historischen Kontext.....	57
Figurenkonstellation.....	61
Erzählstruktur.....	62
Die Reise des Toten.....	64
4.2 Little Miss Sunshine.....	69
Little Miss Sunshine im historischen Kontext.....	69
Figurenkonstellation.....	73
Erzählstruktur.....	78
Die Reise des Toten.....	79
5. Schlussbemerkungen.....	82
Literaturverzeichnis.....	86
Filmografie.....	89
Abstract.....	90

# 1. Einleitung

„Über den Tod sprechen wir stets als Lebende, immer in Unkenntnis, in Spekulation, in Phantasien der Angst oder Erlösung. Er markiert eine Grenze, die wir nur von einer Seite her kennen, einen Zustand absoluter Irreversibilität, einen Punkt voller Unschärfe, auf den wir uns zubewegen.“<sup>1</sup>

Der Tod ist etwas, das man nicht erfahren kann, etwas, von dem man nicht berichten kann. In der Einleitung von *Tod. Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte* bezeichnet Katharina Lacina den Tod als eine *Terra incognita* und meint, dass der Tod ein Thema sei, das uns an die Grenzen unserer Erkenntnis führe.<sup>2</sup> Interessant ist, dass sowohl in dem oben angeführten Zitat von Siegfried Steinert, als auch bei Lacina das Wort Grenze in Zusammenhang mit dem Tod aufgegriffen wird. Egal, ob der Tod nun als Ende des Lebens oder als Übertritt in einen anderen Bewusstseinszustand gesehen wird, er markiert stets eine Grenze. Eine Grenze in ein unbekanntes Land ohne Wiederkehr. Doch wie verhält sich der Film, als Medium der Simulation zu so etwas Einmaligem und Irreversiblen wie dem Tod?

Nach Hartmut Bitomsky ist der Tod zunächst ein wichtiges Prinzip des Kinos: „Der Tod ist ein Axiom des Kinos – so wie die Liebe und das Verbrechen und die Realaufnahme Axiome des Kinos sind.“<sup>3</sup> Tatsächlich gibt es kaum einen Film in dem nicht eine Person sterben muss und es existieren zahlreiche Filmgenres die vom Tod leben:

„Im Kriegsfilm, im Western, im Thriller, im Horrorfilm und, noch extremer, im 'Splattermovie' setzt die dramaturgische Kohärenz, der narrative Spannungsbogen auf das Phänomen des Todes – sei es, daß er gerächt, gesühnt, aufgeklärt, vermieden oder wie z.B. im Splattermovie, regelrecht ausgeschlachtet werden soll.“<sup>4</sup>

Demnach hat der Tod unterschiedliche Funktionen im Film. Ebenso gibt es unterschiedliche Traditionen den Tod im Film zu darzustellen. „Roberto Rossellini [...] hat sich stets geweigert, den Tod und den Liebesakt realistisch in Szene zu setzen und zu filmen, beides hielt er für nicht darstellbar.“<sup>5</sup> Meist wird der Tod im Film metaphorisch umschrieben. Manchmal ist er „die nackte Glühbirne, [...] der Becher, der umfällt, das Rad, das stillsteht, die Linie auf dem Monitor neben dem

<sup>1</sup> Siegfried Steinert: Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung der Vergänglichkeit, in: Das Kino und der Tod, hg. v. Frank Werner, Wien 1994, S 18.

<sup>2</sup> Vgl. Katharina Lacina: Tod. Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte, Wien 2009, S 7.

<sup>3</sup> Hartmut Bitomsky: Das Kino und der Tod. Ein Videofilm. Der Kommentar, in: Das Kino und der Tod, hg. v. Werner Frank, Wien 1994, S 54.

<sup>4</sup> Christiane von Wahlert: Die dunkle Kammer. Präliminarien zu „Film und Tod“, in: Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung der Vergänglichkeit, hg. v. Ernst Karpf / Doron Kiesel / Karsten Visarius, Marburg 1993, S 17.

<sup>5</sup> Siegfried Steinert: Kino und Tod, S 24.

Krankenbett<sup>6</sup>. Es ist schwierig den Tod zu fassen und so verweigert auch Greenaway jedes originale Todesbild.<sup>7</sup> In Zusammenhang mit dem Tod tauchen im Film ebenso häufig Fotografien auf.<sup>8</sup> In Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* aus dem Jahr 1967, macht ein Mann in einem Park Fotos von einer Frau und sieht beim Entwickeln, dass er einen Mord fotografiert hat.<sup>9</sup>

Der Frage nach der Darstellung des Todes im Film möchte ich in der vorliegenden Arbeit nachgehen. Genauer gesagt, beschäftige ich mich mit dem Tod im Road Movie. Der Tod nimmt im Road Movie ebenso wie im Western oder im Horrorfilm einen bedeutenden Platz ein. Roman Maurer konstatiert in seinem Text *Entfesselte Träume. Rockmusik und Roadmovies*: „Kaum ein Roadmovie, das nicht mit dem Tod des oder der Helden am Steuer endet.“<sup>10</sup> Der Tod der Hauptfiguren am Ende des Films entspricht durchaus den Konventionen des Genres.<sup>11</sup> Es stellt sich zunächst die Frage, ob der Tod der Figuren zwingend am Ende eintritt und im Weiteren, ob es im Laufe der beinahe fünfzigjährigen Geschichte des Genres eine Veränderung gegeben hat. Das Hauptaugenmerk der Arbeit gilt somit der Frage nach den unterschiedlichen Spielarten des Todes im Road Movie und der Bedeutung des Todes für die Reise der Figuren.

Im theoretischen Teil werden die grundlegenden Merkmale des Genres Road Movie betrachtet. Zunächst sollen die Wurzeln aus der Literatur und Filmgeschichte untersucht werden und die thematischen und stilistischen Aspekte, die im Road Movie übernommen wurden herausgearbeitet werden. In diesem Teil der Arbeit werden ebenso die kennzeichnenden Merkmale des Genres deutlich.

Das Road Movie steht in einem Spannungsfeld zwischen der Kritik an der US-amerikanischen Kultur und einer Wiederbehauptung der traditionellen Werte. Es wurde stark von gesellschaftlichen und politischen Ereignissen beeinflusst. Viele Filme beinhalten deshalb kulturkritische Aspekte. Aufgrund dessen wird die Entwicklung des Road Movies von seiner Entstehung in den sechziger Jahren bis heute mit Blick auf die Kulturkritik, skizziert werden. Dabei sollen auch etwaige Veränderungen, in Bezug auf die Figuren und ihren Tod hervorgehoben werden.

Das handlungstragende Element die Reise und die genrekonstituierenden Elemente Straße und Auto werden schließlich auf ihre Relevanz in und ihre Verbindung mit der US-amerikanischen Kultur untersucht. Abgeschlossen wird dieser Teil der Arbeit durch die Aufarbeitung der Erzählstruktur und Figurenkonstellation von Road Movies.

<sup>6</sup> Ebd., S 24.

<sup>7</sup> Vgl. Siegfried Steinert: Kino und Tod, S 24.

<sup>8</sup> Vgl. Ebd., S 28.

<sup>9</sup> Vgl. Hartmut Bitomsky: Das Kino und der Tod, S 61.

<sup>10</sup> Roman Maurer: Entfesselte Träume. Rockmusik und Roadmovies, in: Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem, hg. v. Bernd Kiefer / Marcus Stigelegger, Mainz 2004, S 118.

<sup>11</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre, Frankfurt/Main u.a. 2002, S 67.

Im praktischen Teil der Arbeit werden vier Filme hinsichtlich der Bedeutung des Todes analysiert. Für die Auswahl der Filme war ihre filmgeschichtliche Relevanz wesentlich. Aus jeder Epoche des Road Movies wurde ein Film gewählt. Wichtig war dabei, welche Figuren sterben und wann der Tod in der Narration eintritt.

Aufgrund des Umfangs der Arbeit können hier nur einige wenige Filme diskutiert werden, diese sollen aber beispielhaft für jene stehen, die den Tod ebenfalls behandeln.

An dieser Stelle möchte ich noch darauf hinweisen, dass, wenn im Folgenden von Amerika gesprochen wird, damit stets die Vereinigten Staaten von Amerika gemeint sind und nicht der gesamte Kontinent.

## 2. Road Movie

Angetrieben von der rebellischen Stimmung der Zeit entstand das Road Movie in den späten sechziger Jahren als unabhängiges Filmgenre in Amerika. Es erschien als „dynamic manifestation of American society's fascination with the road“<sup>12</sup> und transportierte damit auch die Mythen und Ideale der amerikanischen Kultur. Allerdings fand in den Filmen keine reine Glorifizierung dieser Elemente statt. Das Road Movie blickte aus einer kulturkritischen Perspektive darauf: „a road movie provides a ready space for exploration of the tensions and crises of the historical moment during which it is produced.“<sup>13</sup> Vor allem jene Filme, die zu Zeiten des politischen Umschwungs und gesellschaftlichen Aufbruchs in Amerika entstanden, enthalten Schlüsselmomente in der Geschichte des Road Movies:

„Sie entwickelten sich, als die amerikanische Gesellschaft in die Krise geriet, zunächst Ende der Vierziger (als Folge des Zweiten Weltkriegs) inmitten der düsteren Fantasien des Film noir; dann Ende der Sechziger, Anfang der Siebziger (als Folge des Krieges in Vietnam) in den rebellischen Biker- und Gangsterfilmen; und schließlich in den frühen Neunzigern, als durch die mediale Vermittlung der Kriege in der Golfregion der Bilderstatus massiv in Frage gestellt wurde, in den radikalen Medienparodien von Oliver Stone oder David Lynch.“<sup>14</sup>

Durch die Bezugnahme auf die jeweiligen aktuelle gesellschaftliche und politische Ereignisse und der Kritik an ihnen, kommt es im Road Movie auch zu einer Auseinandersetzung mit amerikanischen Mythen. Es besteht eine Spannung zwischen der Kritik an der konservativen Autorität und einer Wiederbehauptung der traditionellen Ideologie. Wie sich zeigt, entspringt das Road Movie zum einen der amerikanischen Kultur und ihren Mythen. Zum anderen hat es sich zum Teil rebellisch gegen die amerikanische Gesellschaft aufgelehnt und Kritik geübt.<sup>15</sup> Das Road Movie zeigt sich als ein stark gesellschaftsbezogenes Genre.

Es sind jedoch nicht nur die amerikanische Kultur und Gesellschaft, die das Genre beeinflussen. In der Literatur und natürlich auch in der Filmgeschichte lassen sich inhaltliche und stilistische Elemente finden, die dem Road Movie den Weg ebneten. Aufgrund des Ineinanderfließens der verschiedenen Aspekte bezeichnet Norbert Grob das Road Movie als „ein Patchwork-Genre, das Einflüsse aus den unterschiedlichsten Formen, Gattungen, Mustern und Stilen aufsaugt und in den einzelnen Filmen neu formt“.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> David Laderman: *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, Tex. 2002, S 2.

<sup>13</sup> Steven Cohan: Introduction, in: *The Road Movie Book*, hg. v. Steven Cohan / Ina Rae Hark, London u. a. 1997, S 2.

<sup>14</sup> Norbert Grob: *Road Movies*, Mainz 2006, S 10.

<sup>15</sup> Vgl. David Laderman: *Driving Visions*, S 20.

<sup>16</sup> Norbert Grob: *Road Movies*, S 9.

## 2.1 Wurzeln und Entwicklung des Road Movies

Hier möchte ich zuallererst auf die literarischen Wurzeln des Road Movies verweisen. Vom Reisen wird in der Literatur bereits seit der Antike mit Homer's *Odyssee* erzählt. Schriftsteller aus den verschiedenen Jahrhunderten griffen das Thema der Reise in ihren Werken immer wieder auf, größtenteils um kulturelle Kritik zu üben. Zu diesen Werken zählen unter anderem Cervantes's *Don Quixote* (1615) und Mark Twain's 1884 erschienene *Adventures of Huckleberry Finn*.<sup>17</sup> Außer der Reise als Mittel zur Kulturkritik, womit sich die Figuren, ebenso wie die Road Movie Helden außerhalb der Gesellschaft stellen, weisen diese Werke jedoch keine engeren Bezugslinien zum Road Movie auf.

Mit Jack Kerouac's *On the Road* erschien in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein Buch, das als bedeutender literarischer Einfluss auf das Road Movie genannt wird. „Several of the novel's more specific thematic and stylistic preoccupations prove useful both in describing the road movie as a genre and in outlining its ideological contours and contradictions.“<sup>18</sup> Sal Paradise und Dean Moriarty, die beiden Hauptfiguren des Buchs, reisen mit dem Auto mehrmals von der Ost- zur Westküste der USA. Auto und Straße werden dabei einer Glorifizierung unterzogen. Das Unterwegssein wird für sie zum primären Ziel und die Reise zu einer spirituellen und lustvollen Entdeckungsfahrt. *On the Road* drückt damit den Lebensstil und die sozialen Werte der Beat-Generation aus, die später in die Gegenkulturbewegung der sechziger Jahre münden sollte.<sup>19</sup> Das sind jedoch nicht die einzigen Punkte in denen Kerouac's Werk das Road Movie beeinflusste: Außerdem feiert und kritisiert Kerouac mit dem Buch die amerikanische Nation und huldigt der amerikanischen Landschaft. Parallelen zeigen sich auch hinsichtlich der Figurenkonstellation in den Filmen (vor allem in Hinsicht auf die Buddy-Road-Movies<sup>20</sup>) und der Rolle der Frau.<sup>21</sup> Trotz der rebellischen Stimmung in *On the Road* wird Frauen darin ein traditioneller Platz zugewiesen; nämlich jener der Geliebten am Wegesrand, die meist schwanger zurückbleibt.<sup>22</sup>

Eine derart statische Rolle wird der Frau auch im Genre des Western auferlegt, welches der bedeutendste Vorreiter des Road Movies war. Der Western ist das klassische amerikanische Filmgenre, vereint er doch alle Mythen der Besiedelung des Westens in sich und hat diese zum Teil auch mitbegründet und weitergeführt. Die Filme erzählen von den Abenteuern der Besiedelung, großen Helden im Kampf gegen die

<sup>17</sup> Vgl. David Laderman: *Driving Visions*, S 6f.

<sup>18</sup> Ebd., S 10.

<sup>19</sup> Vgl. Ebd., S 10.

<sup>20</sup> Auf die Buddy-Road-Movies wird im Kapitel 2.3 Erzählstruktur und Figurenkonstellation genauer eingegangen.

<sup>21</sup> Vgl. David Laderman: *Driving Visions*, S 10.

<sup>22</sup> Amelie Soyka: *Raum und Geschlecht*, S 41.

Natur, der grenzenlosen Weite der Landschaft und der damit verbundenen Freiheit. Vor allem die Figur des Cowboys sollte den Road Movie Helden in mancher Hinsicht prägen.

Martin Bertelsen nimmt in seinem Buch *Roadmovies und Western* eine Genrebestimmung des Road Movies vor, indem er es in Bezug zum Western setzt. Er sieht im Road Movie einen modernen Nachfolger des Western: „Während der Western sich mit der Zeit beschäftigt, in der diese Nation (Amerika) gegründet wurde, untersucht der Road Movie, was aus ihr geworden ist.“<sup>23</sup> So ist das Road Movie, mit einigen Ausnahmen wie *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn 1967) und *Thieves Like Us* (Robert Altman 1974), in der jeweils aktuellen Zeit angesiedelt.

Großen Einfluss auf das Road Movie hatten außerdem die Landschaftsbilder des Western. Diese Bilder sind vor allem durch Weite geprägt. Dem war allerdings nicht immer so, denn anfänglich lag die Aufmerksamkeit der Westernfilme auf dem Helden, der in nahen und halbnahen Bildern von der Kamera gefilmt wurde.<sup>24</sup> Erst mit den Filmen der zwanziger Jahre „öffnete sich der Blick für die Weite des Horizonts, die Landschaft bekam eine Seele“.<sup>25</sup> Es entstand schließlich das *classic frontier tableau*<sup>26</sup>, das vor allem John Ford mit seinen Filmen geschaffen hat. „Für seinen Film *Stagecoach* entdeckte er 1939 das Monument Valley als Drehort, das in der Folgezeit als typische Szenerie des Westens nicht nur für seine Western legendär wurde.“<sup>27</sup> In diesen Bildern war eine reale Landschaft nicht mehr von Interesse. Wichtig war die Konstruktion von Landschaft, die eine Funktion in der Erzählung erfüllen sollte.

„In diesem Sinne steht die Landschaft des amerikanischen Westens für Verheißung und Freiheit. Auch wenn die Eroberung des Landes fortschreitet, wird im Western ein Bild von der Wildnis behauptet, das ihren unbezähmbaren, feindlichen Charakter romantisiert und als positiven Gegenpol zur Zivilisation darstellt.“<sup>28</sup>

Das Landschaftsbild des Road Movies übernahm diese erzählende Funktion. Aufgrund der Prägung durch den Western verweist die Landschaft im Road Movie zum einen auf die Gründung der Nation und ist dadurch voll von nationalen Raum-Mythen, zum anderen wirkt die Landschaft die die Figuren durchqueren oft auch bedrohlich.

Neben dem Western entwickelte sich das Road Movie zum Teil auch aus dem klassischen Hollywoodkino, das in den dreißiger und vierziger Jahren des 20.

<sup>23</sup> Martin Bertelsen: *Roadmovies und Western*. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies, Ammersbek 1991, S 44.

<sup>24</sup> Vgl. George Seeßlen: *Western. Geschichte und Grundlage des Westernfilms*, Marburg 1995, S 41.

<sup>25</sup> Ebd., S 41.

<sup>26</sup> Manohla Dargis: *Roads to Freedom*, in: *Sight and Sound* 3, 1991, S 17.

<sup>27</sup> Amelie Soyka: *Raum und Geschlecht*, S 13.

<sup>28</sup> Amelie Soyka: *Raum und Geschlecht*, S14.

Jahrhunderts vereinzelt Filme produzierte, die bereits wichtige Elemente des Road Movies beinhalten. Zu diesen Wegbereitern zählen unter anderem Filme wie *You Only Live Once* (Fritz Lang 1937) und *The Grapes of Wrath* (John Ford 1940), die bereits vom Unterwegssein auf den Straßen Amerikas erzählen.

Auch der Film Noir hatte Einfluss auf das Road Movie: „With their dark, often fatal destinies awaiting their protagonists as punishment for venturing beyond conservative culture, these noir road films anticipate the cynical tone of many post-1960s road movies.“<sup>29</sup> Nicht zu vergessen sind die Bikerfilme aus den 1960er Jahren, die vor allem Rebellion gegen die Gesellschaft und ihre Normen zum Thema haben. Hierzu zählen Filme wie *The Wild One* (László Benedek 1953) und *The Wild Angels* (Roger Corman 1966).

Wie hier deutlich wurde, stammen die Wegbereiter des Road Movies, obwohl es als unabhängiges Filmgenre entstand, zum Teil durchaus aus dem klassischen Hollywoodkino. Allerdings enthalten Road Movies die rebellische Note zum einen aus Jack Kerouacs *On the Road*, zum anderen aus den frühen Filmen der sechziger Jahre und stehen damit den Werten, die im Hollywoodkino glorifiziert wurden kritisch gegenüber.

Obwohl heute viele der oben genannten Filme in der Literatur als Road Movies angeführt werden, sind sie vielmehr als Vorläufer und Wegbereiter anzusehen und können erst im Nachhinein dem Genre zugeordnet werden.<sup>30</sup> Erst mit *Bonnie and Clyde* und *Easy Rider* (Dennis Hopper 1969) entstanden Filme, die stilprägend für das Genre waren. Sie gaben „den Anstoß für die gehäufte Produktion von Filmen, die erst dann aufgrund der thematischen und stilistischen Gemeinsamkeiten und der Variation der Elemente als Genre Road Movie zu erkennen waren“.<sup>31</sup>

Aufgrund der Entwicklung aus der Gegenkulturbewegung der sechziger Jahre, erhielt die Reise einen „politically rebellious spirit“<sup>32</sup>. Die gesellschaftspolitische Situation, die sich in dieser Zeit durch soziale Unruhen, Frauenrechtsbewegungen, die Gegenkulturbewegung und die zunehmende Beteiligung Amerikas im Vietnamkrieg immer mehr zuspitzte, spielte eine wichtige Rolle.<sup>33</sup> „By the end of 1965 [...] protests, mostly among youth groups, began.“<sup>34</sup> Als wichtigstes Ausdrucksmittel jener Zeit galt die Rockmusik, die mit *Easy Rider* Eingang in das Road Movie fand. „The rock music [...] also contributes to the road movie's essential youth rebellion drive“.<sup>35</sup>

<sup>29</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 26.

<sup>30</sup> Vgl. Amelie Soyka: *Raum und Geschlecht*, S 7.

<sup>31</sup> Ebd., S 8.

<sup>32</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 20.

<sup>33</sup> Vgl. Shari Roberts: *Western meets Eastwood. Genre and Gender on the Road*, in: *The Road Movie Book*, hg. v. Steven Cohan / Ina Rae Hark, London u. a. 1997, S 51.

<sup>34</sup> Ebd., S 51.

<sup>35</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 19.

Neu im Vergleich zu seinen filmischen Vorläufern war in *Bonnie and Clyde* und *Easy Rider*, dass die beiden Filme die Reise als zentrales Element in die Narration integrierten und sie als Mittel zur kulturellen Kritik benutzten. Das Ziel der Reisenden war es nicht mehr irgendwo anzukommen, wie es in vielen Filmen davor der Fall war, sondern sich auf die Reise zu begeben, die im Idealfall niemals endet. Im Falle von *Bonnie and Clyde* war sie Flucht und Ausbruch aus der Gesellschaft, die die Figuren in ihrem Denken und Handeln einschränkte. Bei *Easy Rider* wurde die Reise zur Metapher für die Suche nach sich selbst, nach Freiheit, nach einer anderen Art zu leben. Vor allen Dingen fand sie sowohl äußerlich als auch innerlich statt. Der Straße und dem Auto, respektive dem Fahrzeug, kamen als genrekonstituierende Elemente bedeutende Funktionen für die Handlung zu. Während „the majority of road films made before the 1960s more successfully imagined an ultimate reintegration of road travelers into the dominant culture“<sup>36</sup>, war es den Reisenden nun nicht mehr möglich in ein normales Leben, oder in das Heim von dem sie aufgebrochen waren, zurückzukehren. Die Helden der ersten beiden Road Movies sterben am Ende. Dieses Ende wurde bezeichnend für das Road Movie und in der Folge in vielen anderen Road Movies übernommen.

Abgesehen von diesen grundlegenden Merkmalen, hat das Road Movie seit seiner Entstehung in den sechziger Jahren bis heute einige Veränderungen erfahren, wobei sich die Schwerpunkte im Laufe der Jahrzehnte immer wieder verlagerten.

Waren die Filme der sechziger Jahre noch geprägt von Rebellion, Kritik an der Gesellschaft und einer Romantisierung dieser Elemente, bildeten sich in den Filmen der siebziger Jahre sehr rasch Zweifel an den eigenen visionären Gedanken. Die Filme konzentrierten sich mehr auf den existentiellen Verlust. „Still modernist, the road movie's proliferation during this period is characterized by a movement away from the idea(l) of social rebellion, toward exaggerated cynicism, irony, and nihilism.“<sup>37</sup> Die Helden aus *Two-Lane Blacktop* (Monte Hellman 1971) driften auf der Straße umher, scheinbar ohne wirkliches Ziel. Die Straßen selbst führen ins Nirgendwo, „sometimes in circles, invoking a forlorn mood of wandering“<sup>38</sup>. Die Filme drücken eine Desillusionierung aus, die sich durch die gescheiterte Gegenkulturbewegung und den nicht eingetretenen sozialen Wandel in den siebziger Jahren breitmachte.

„The country seemed torn apart by the Vietnam War, the civil rights struggle, feminism, and other socially and politically divisive issues. This mood perhaps culminates with the Watergate crisis, which spawned widespread cynicism

<sup>36</sup> Steven Cohan: Introduction, S 5.

<sup>37</sup> David Laderman: Driving Visions, S 81.

<sup>38</sup> Ebd., S 83.

toward political authority.“<sup>39</sup>

Es fand eine Ernüchterung statt, wodurch sich in den Filmen eine gewisse Lethargie breit machte. Die Filme konzentrierten sich nun mehr auf die Verbindung zwischen den Figuren und ihren Fahrzeugen. Weitere wichtige Filme der siebziger Jahre, die die Stimmung der Zeit widerspiegeln waren unter anderem *The Rain People* (Francis Ford Coppola 1969), *Five Easy Pieces* (Bob Rafelson 1970), *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian 1971) und *Badlands* (Terrence Malick 1973).

Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre entstanden in Hollywood einige Road Movie Komödien, die keinen bedeutenden Einfluss auf die Weiterentwicklung des Genres hatten.<sup>40</sup> Dazu zählen unter anderem *Smokey and the Bandit* (Hal Needham 1977), *Convoy* (Steven Spielberg 1978) und *Honkytonk Man* (Clint Eastwood 1982). In diesen Hollywood-Komödien fand keine kritische Auseinandersetzung mit der amerikanischen Kultur und Gesellschaft statt.

Mitte der achtziger Jahre kam es zu einem Wandel im Road Movie: „from existential narratives of rebellion to comedy and farce.“<sup>41</sup> Das Road Movie erschien in einer postmodernen Verkleidung:

„Still restless, rebellious, and independent, the postmodern road movie exaggerates irony and cynicism through stylized spectacles of sex, violence, or simple tongue-in-cheek cool. [...] the postmodern road movie is characterized by revisionism, self-consciousness, and irony.“<sup>42</sup>

Durch die Selbstironie, die das Road Movie an den Tag legte und den ständigen Verweis auf seinen genrespezifischen Status, hatte das Road Movie einen Teil seiner Kultur- und Sozialkritik hinter sich gelassen.<sup>43</sup> Zu den bedeutenden Filmen der achtziger Jahre zählen unter anderem *Paris, Texas* (Wim Wenders 1984), *Down by Law* (Jim Jarmusch 1986) und *Leningrad Cowboys Go America* (Aki Kaurismäki 1989). Der Aspekt der Wiedereingliederung in die Gesellschaft kam hinzu, wodurch sich die Ziele der Figuren entscheidend veränderten. Die Figuren wollten nun nicht mehr außerhalb der Gesellschaft leben. Ihr Wunsch war die Zugehörigkeit zur Gesellschaft. In *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant 1989) versucht Bob nach dem Tod einer Freundin clean zu werden und in die Gesellschaft zurückzukehren, um ein normales Leben zu leben. Der Tod fungiert hier als Wendepunkt in der Geschichte. Ebenso streben Sailor und Lula, die beiden Hauptfiguren in *Wild at Heart* (David Lynch 1990), nach einem

---

<sup>39</sup> Ebd., S 84.

<sup>40</sup> Ebd., S 132.

<sup>41</sup> Steven Cohan: Introduction, S 10.

<sup>42</sup> David Laderman: Driving Visions, S 132f.

<sup>43</sup> Vgl. Timothy Corrigan: A Cinema without Walls, London 1991, S 146.

bürgerlichen Leben. Die Road Movies der achtziger Jahre schlossen nun meist mit einem offenen Ende und nicht mit dem Tod der Figuren.

Die neunziger Jahre bedeuteten schließlich eine Rückkehr zu den Wurzeln des Genres: „the genre's repoliticized, reinvigorated cultural critique in the 1990s usually derives from new drivers – notably gays, people of color, and women.“<sup>44</sup> Durch die neuen Figuren erweiterte sich das Spektrum des Genres. Das Road Movie erlebte einen Boom, für den Laderman den wirtschaftlichen Erfolg der „Clinton era“<sup>45</sup> verantwortlich macht. Er unterscheidet außerdem zwischen den Hollywoodproduktionen die einfach exzessive gewalttätige Ausbrüche, Rassen- und Genderthemen in einer kitschigen, oberflächlichen Form darstellen und jenen die den unabhängigen Geist des Genres revitalisieren, indem sie eine multikulturellere Perspektive eröffneten.<sup>46</sup> Das wichtigste Road Movie, das erstmals zwei Frauen an das Steuer eines Wagens setzte war *Thelma and Louise* (Ridley Scott 1991). Diesem Beispiel folgten Filme wie *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant 1991), in dem Homosexualität thematisiert wird und *Get on the Bus* (Spike Lee 1996), wo sich eine Gruppe von Afroamerikanern in einem Bus auf den Weg nach Washington D.C. macht.

Im neuen Jahrtausend hielt der Trend sich wieder in die Gesellschaft zu integrieren weiter an. Die Figuren führten meist ein bürgerliches Leben und brachen oft aus familiären Gründen zu einer Reise auf. In *Transamerica* (Duncan Tucker 2005) macht sich Bree, eine Transsexuelle, nach dem Tod ihrer Exfreundin auf den Weg nach New York um ihren Sohn kennenzulernen. In *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton und Valerie Faris 2007) wiederum ging eine Familie auf Reisen, um zu einem Schönheitswettbewerb nach Kalifornien zu gelangen. Auf dieser Reise stirbt der Großvater. Die Figuren sterben hier nicht mehr am Ende des Films, dennoch spielt der Tod weiterhin eine Rolle.

Das Road Movie hat, wie hier deutlich wurde, seit seiner Entstehung einige Veränderungen erfahren. Es entwickelte sich vom Genre des rebellischen Aufbruchs, über das existentielle Herumdriiften, bis hin zum postmodernen Road Movie, das sich selbst zitiert. In den neunziger Jahren durchbrach es schließlich seine eigenen Grenzen und startete mit neuen Fahrern und einem veränderten Verständnis von Heim und Familie ins neue Jahrtausend.

Obwohl das Road Movie nicht immer die rebellische Kritik seiner Entstehungsjahre

---

<sup>44</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 176f.

<sup>45</sup> Ebd., S 175.

<sup>46</sup> Vgl. Ebd., S 178f.

besaß, war es doch stets Ausdruck der jeweiligen Zeit. Die Veränderungen betreffen vor allem die Kultur- und Sozialkritik der Filme und die Entwicklung der Figuren – vorrangig ihre Beziehung zur Gesellschaft, ihr Wille oder ihre Ablehnung zur Integration in diese. Der Wunsch der Figuren außerhalb der Gesellschaft zu leben, wandelte sich und eine Rückkehr in die Gesellschaft wurde erstrebenswert. Mit diesem neuen Aspekt änderte sich auch das Schicksal der Figuren. Die Tendenz ging vom Tod der Helden am Ende des Films weg, hin zu einem offenen Ende. Der Tod wurde dennoch nicht ausgeklammert. Es starben Mitglieder einer Gruppe, wie in *Drugstore Cowboys*, oder einer Familie, wie in *Little Miss Sunshine*. Der Tod bezeichnete einen Wendepunkt in der Handlung oder trieb die Handlung voran.

Es haben sich somit zwei interessante Todesformen herauskristallisiert. Die eine ist der bereits erwähnte konventionelle Tod der Figuren am Ende des Films, der andere ist der Tod eines Reisenden.

## 2.2 Kontext der amerikanischen Kultur

Das Road Movie lässt sich als ein typisch amerikanisches Genre beschreiben. Es entstand nicht nur in Amerika, sondern seine filmgeschichtlichen Wegbereiter lassen sich auch in typisch amerikanischen Filmgenres finden. Und obwohl das Road Movie im Zuge der Gegenkulturbewegung entstand und im Verlauf seiner Entwicklung immer wieder Kritik an der amerikanischen Kultur und Gesellschaft üben sollte, basiert es doch genau auf dieser Kultur, auf ihren Mythen und Idealen.

Besonders die Reise, die Straße und das Auto sind eng mit der amerikanischen Kultur verbunden; dabei handelt es sich bei ersterer um das handlungstragende Element, bei den beiden weiteren um die genrekonstituierenden Elemente des Road Movies. Diese Elemente lassen sich auf den Begriff der Mobilität zurückführen, der für die Geschichte Amerikas von größter Bedeutung ist: „Die geschichtliche Erfahrung der Besiedelung des Landes, die den Menschen besondere Mobilität abverlangte, prägte die Amerikaner.“<sup>47</sup> Denn, erst nach einer langen Reise kamen europäische Pioniere nach Amerika und letztendlich wurde der Kontinent durch erneutes Reisen, durch eine Bewegung gegen Westen, besiedelt. Aufgrund der Besiedelung entstanden die ersten Straßen, die später von den Interstates abgelöst wurden. Die Straßen versprachen wiederum die „Verwirklichung von Freiheit und Individualisierung“<sup>48</sup>, die letztlich durch das Auto ermöglicht wurde.

Die genrebestimmenden Elemente des Road Movies stehen aber nicht nur für

<sup>47</sup> Martin Bertelsen: Roadmovies und Western, S 1.

<sup>48</sup> Amelie Soyka, S 27.

Mobilität, hinter ihnen verbergen sich all die Schlagworte des amerikanischen Traums: „Identitätssuche und Selbstfindung, Flucht und Neuanfang, Individualismus und Freiheit“.<sup>49</sup>

Die amerikanische Geschichte und Kultur sind wichtige Aspekte, um die Grundlagen des Road Movies zu erfassen.<sup>50</sup> Die nächsten Seiten widmen sich der Reise, der Straße und dem Auto unter besonderer Berücksichtigung dieser Aspekte.

## Reise durch den amerikanischen Raum

Die Reise führt die Helden im Road Movie durch den Außenraum, einen spezifisch amerikanischen Raum. Dieser Raum ist voll von Referenzen auf die Gründungsgeschichte und die Besiedelung der Vereinigten Staaten von Amerika. Es ist das Land, in das europäische Pioniere und Siedler über Jahrhunderte aufbrachen, um es zu entdecken, zu erobern und zu besiedeln.

Die Geschichte Amerikas führt also zurück bis nach Europa. Dort träumten viele Menschen von einem neuen Land im Westen – einem „Utopia“ –, dass jedem Menschen, egal welcher Herkunft, eine neue Chance und die Möglichkeit auf sozialen Aufstieg bieten sollte. Amerika ist eine solche „Utopie, die von Anfang an als schon verwirklicht gelebt wurde“<sup>51</sup>.

Viele Europäer kamen in der Hoffnung auf ein besseres Leben nach Amerika. Sie wollten weg von „ihren eng und feindlich gewordenen Heimatländern“<sup>52</sup>, in denen „die wirtschaftlichen Veränderungen [...] neue Zwänge für den einzelnen hervorbrachten und eine radikale Veränderung von Lebensrhythmus und Alltagsleben bewirkten“<sup>53</sup>. Die Erfahrung der Auswanderung war in vielen Fällen ein ganz persönliches Schicksal. „Von daher wird ein wenig deutlich, warum der Individualismus in der Idee von Amerika eine so zentrale Bedeutung hat.“<sup>54</sup> Die Idee von Amerika ist auch eine Idee der Freiheit. Die Idee von einem Land, das mit seiner scheinbar unbegrenzten, weitläufigen Landschaft auch unbegrenzte Möglichkeiten zu bieten hatte.

Bereits kurz nachdem die ersten Pioniere nach Amerika kamen, begann ihre Bewegung gegen Westen und eine Ansiedelung in den Gebieten an der Grenze zur Wildnis, der *frontier*. Die Bewegung nach Westen, die mit dem Aufbruch von Europa nach Amerika begonnen hatte, setzte sich somit auf dem neuen Kontinent fort.

---

<sup>49</sup> Ebd., S26.

<sup>50</sup> Vgl. Martin Bertelsen: Roadmovies und Western, S 9.

<sup>51</sup> Jean Baudrillard: Amerika, Berlin 2004, S 45.

<sup>52</sup> Georg Seeßlen: Western, S 9.

<sup>53</sup> Ebd., S 9.

<sup>54</sup> Ebd., S 9.

Die frontier markierte zur Zeit der Erschließung des amerikanischen Westens die geographische Linie zwischen dem dicht besiedelten Osten und dem unerforschten, wilden Westen – zwischen Zivilisation und Wildnis, zwischen Bekanntem und Unbekanntem.<sup>55</sup> Durch den ständigen Aufbruch und die Bewegung nach Westen war die frontier keine starre Linie, sondern beweglich und fluide.

Das Leben im Grenzraum, in dem Einwanderer unterschiedlicher Herkunft zusammen lebten, prägte mehrere Generationen amerikanischer Siedler und hatte schließlich eine wichtige Funktion für die nationale Identitätsbildung.<sup>56</sup> „Das Leben an der frontier war hart, entbehrensreich und voller Gewalt. Es war ein primitives Leben an der Peripherie der nationalen Gesellschaft, ausgefüllt mit harter körperlicher Arbeit.“<sup>57</sup> Trapper erkundeten das Land jenseits der Grenze und mussten sich dabei immer wieder dem Kampf mit der Natur stellen. Die Vielfalt der amerikanischen Landschaft stellte dabei eine große, oft auch tödliche Herausforderung dar. „Im Westen liegen die feuchtesten und trockensten, die heißesten und die kältesten, die landschaftlich spektakulärsten, aber auch die monotonsten Gegenden Nordamerikas. Jede dieser Region verlangte von den Siedlern spezifische Anpassungsprozesse.“<sup>58</sup>

Während die Natur eine reale Bedrohung für die Siedler darstellte, war die Bedrohung, die sie von Seiten der amerikanischen Urbevölkerung her empfanden eine fiktive, die lediglich in ihrem Glauben begründet war. Viele der Einwanderer meinten, dass sie durch ihren historisch fundierten Glauben von Gott dazu bestimmt seien, den Kontinent zu erobern.<sup>59</sup> Dabei übersahen sie, dass das Land bereits von Menschen besiedelt und kulturell geprägt war:

„Solange es den Indianer gab, war dem weißen Christen die Welt aus den Fugen, hatte sein ganz auf die wörtliche Auslegung der Bibel ausgerichteter Glaube einen gefährlichen Riß. [...] es fand sich in der Bibel keine Erklärung für ihr Vorhandensein.“<sup>60</sup>

In der Folge kam es zu unzähligen Umsiedelungen der amerikanischen Urbevölkerung und schließlich zu mehreren gewalttätigen Auseinandersetzungen. So ist die Besiedelungsgeschichte Nordamerikas auch mit der Ausrottung mehrerer Stämme der amerikanischen Urbevölkerung verbunden. Der Grenzraum war nicht nur ein sich sehr rasch ausdehnender Raum und ein Raum für neue Möglichkeiten, sondern gleichzeitig sehr konfliktbeladen.

1890 war der Pazifik schließlich erreicht und das Ende der frontier wurde konstatiert.

<sup>55</sup> Vgl. Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 12.

<sup>56</sup> Vgl. Jürgen Heideking: Einführung in die amerikanische Geschichte, München 1998, S 97.

<sup>57</sup> Volker Depkat: Geschichte Nordamerikas, Wien u. a. 2008. S 78.

<sup>58</sup> Ebd., S 64.

<sup>59</sup> Vgl. [http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/2009\\_01/09\\_lehmkuhl/index.html](http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/2009_01/09_lehmkuhl/index.html), Stand: 10.10.12.

<sup>60</sup> George Seeßlen: Western, S 13.

Die frontier verschwand als geographische Linie von der Landkarte und fand ihre Fortsetzung als historischer Prozess. „Dieser beinhaltete die fortlaufende Verwandlung von 'Wildnis' in Kulturland sowie die allmähliche Verfestigung politischer, sozialer, ökonomischer und kultureller Strukturen.“<sup>61</sup> Durch die stetige Besiedelung von Osten nach Westen war ein Zivilisationsgefälle entstanden, dass sich nach und nach ausglich.

Parallel dazu fand im Genre des Western eine Fiktionalisierung und Romantisierung der Zeit der Besiedelung und des Lebens im Westen statt. Publizisten und Autoren begannen mit der Idealisierung der Figur des Cowboys, als Symbol für Amerika und seine Werte. Sie entwarfen Bilder, die es niemals gegeben hatte und lieferten den Siedlern damit Helden nach denen sie sich in ihrem harten Überlebenskampf in den Grenzgebieten sehnten.<sup>62</sup> „Die Grenze [...] wird im Western zur extremen Herausforderung an das (männliche) Individuum und damit zum Symbol für Erprobung, Gewinn, Verteidigung und Verlust von Freiheit.“<sup>63</sup> So entstand der Mythos der frontier:

„Als kulturelles Konstrukt beinhaltet die Frontier bestimmte historische und kulturelle Konzepte und Anschauungen, die für die Entwicklung amerikanischer Institutionen, Ideale und Überzeugungen grundlegend gewesen sind.“<sup>64</sup>

Der Westen war Projektionsfläche für Zukunftshoffnungen und ein Ort, an dem sich politisch-soziale Utopien verwirklichen ließen. In der frontier lebte der Gedanke vom heldenhaften Pionier und der Eroberung des unermesslich weiten Landes weiter.<sup>65</sup>

„Je weniger der wahre Wilde Westen und die frontier [...] real existierten, desto mehr wandelten sie sich zu einem fiktiven und mythischen Raum, der auch dem Road Movie-Genre zugrunde liegt.“<sup>66</sup> Die Road Movie Helden reisen durch diesen mythischen Raum und suchen ähnlich den Siedlern nach Freiheit, allerdings in einem von Ost bis West besiedelten Land. So bedrohlich die Natur für die Siedler war, so bedrohlich zeigt sie sich zum Teil auch im Road Movie.

Die Reise ist im Road Movie elementarer Bestandteil, denn wie bereits erwähnt ist sie das handlungstragende Element der Filme und Mittel zur kulturellen Kritik.<sup>67</sup> Die Helden fahren meist Richtung Westen, wo sie nach der vermeintlichen Freiheit und einem besseren Leben suchen. Doch werden diese selten gefunden und oft bleibt nur

<sup>61</sup> Volker Depkat: Geschichte Nordamerikas, S 78.

<sup>62</sup> Vgl. Dieter Rünzler: Im Westen ist Amerika. Die Metamorphose des Cowboys vom Rinderhirten zum amerikanischen Helden, Wien 1995, S 13.

<sup>63</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 13.

<sup>64</sup> Susanne M. Maier: Star Trek und das unentdeckte Land am Rande des Universums. Ein amerikanischer Mythos, in: Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse, hg. v. Wilhelm Hofmann, Baden-Baden 1996, S 14.

<sup>65</sup> Vgl. Volker Depkat: Geschichte Nordamerikas, S 78.

<sup>66</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 13.

<sup>67</sup> Vgl. David Laderman: Driving Visions, S 13.

der Tod der Helden. Manche Reisen führen die Helden auch Richtung Osten, wie in *Easy Rider*, oder in den Süden, wie in *Thelma and Louise*.

## The Last True Frontier – Die Straße

Der mythische Raum des amerikanischen Westens wird im Road Movie von Straßen durchquert. Straßen, die einst die Siedlertrecks, die langen Kolonnen von Planwagen auf ihrem Weg nach Westen in die Erde gruben. Bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren wurde die Straße

„von Seiten der politischen Öffentlichkeit sowie von Seiten der Kulturproduktion als typisch für die amerikanische Geschichte im Sinne von Mobilität und Fortsetzung der frontier-Erfahrung der Pionierzeit empfunden und so dargestellt. Tatsächlich waren die ersten befestigten Straßen die Wege aus der Besiedlungszeit [...] Ende der sechziger Jahre wurde die Bedeutung der alten Landstraßen von den so genannten Interstates, den direkten Verbindungsstraßen der Ost- und Westküste der USA, abgelöst“<sup>68</sup>.

Wie hier nochmal deutlich wird, ist die Straße wichtiger Bestandteil der amerikanischen Kultur und Geschichte und als solches ist sie Symbol für das Leben, Freiheit und Bewegung. „Die amerikanische Straße [...] ist immer in Bewegung, immer vital, kinetisch und kinematographisch wie das Land selbst.“<sup>69</sup>

Im Road Movie fungiert die Straße als „tragendes Element“<sup>70</sup> für das Fahrzeug. Außerdem ist sie das Umfeld in dem die Handlung stattfindet. Sie symbolisiert das Potential des Aufbruchs, die Möglichkeit Grenzen zu überschreiten – seien es nun Staatsgrenzen oder die Grenzen des Gesetzes – und das Bekannte hinter sich zu lassen, sich in Neues und Unbekanntes zu stürzen. Die Straße wird zu einem Möglichkeitsraum und somit zur „last true frontier“<sup>71</sup>, einem „alternative space“<sup>72</sup>. Allerdings wird die Straße keiner Romantisierung unterzogen: „it simply asks over and over, as each mile marker is passed, what does America mean today? Are dreams even possible?“<sup>73</sup>

<sup>68</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 26.

<sup>69</sup> Jean Baudrillard: Amerika, S 32.

<sup>70</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 7.

<sup>71</sup> Manohla Dargis: Roads to Freedom, S 16.

<sup>72</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 9.

<sup>73</sup> Shari Roberts: Western Meets Eastwood, S 52.

## Das Automobil

Das Auto ist ebenso eng mit der amerikanischen Kultur und sozialen Geschichte verbunden wie die Straße. Als „Symbol für den Glauben an den technischen Fortschritt des 20. Jahrhunderts“<sup>74</sup> wurde das Auto, obwohl es entwicklungsgeschichtlich in Europa verwurzelt ist, bereits in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Amerika in Massenproduktion hergestellt. In den folgenden Jahren erlebte es einen Boom und wurde zum Gebrauchsgegenstand Nummer eins.

Außerdem stellt das „Automobil die sinnfälligste Verkörperung von amerikanischen Grundwerten und nationalen Eigenheiten wie Individualismus und 'mobility'“<sup>75</sup> dar. Der Individualismus hat, wie bereits erwähnt, eine zentrale Bedeutung für Amerika und ist in der Einwanderungsgeschichte verwurzelt. Diesem Drang zum Individualismus wird das Auto gerecht. Es ermöglicht dem Einzelnen sich überall hinzubewegen, wodurch es zu einer Nivellierung des Raumes kommt.<sup>76</sup>

Im Übrigen übernahm und übernimmt das Auto in Amerika eine wichtige Funktion als Statussymbol und ist Mittel zur Selbstdarstellung. Es dient der Identifikation des Einzelnen und definiert seine Stellung in der Gesellschaft.

Noch bevor das Road Movie auf den Kinoleinwänden erschien, waren die Film- und Autoindustrie bereits eine enge Verbindung eingegangen; sie entwickelten sich ungefähr zur selben Zeit und prägten das Leben im 20. Jahrhundert.<sup>77</sup> „Als 1886 mit dem Motorwagen von Carl Friedrich Benz das erste Automobil vorgestellt wurde, experimentierten rund um die Welt zahlreiche Erfinder unabhängig voneinander daran, die Bilder zum Laufen zu bringen.“<sup>78</sup> Es waren diese Gründerväter des Films, die die ersten Aufnahmen von Automobilen zeigten. Mit *Automobile Parade* war Thomas A. Edison einer von ihnen. Diesem Beispiel sollten zahlreiche Regisseure folgen und Autos immer wieder in ihre Filme integrieren – sei es als technisches Hilfsmittel oder als Teil des Plots.

„Cars assisted in the making of films, and in the early development of film narrative. Directors like D.W. Griffith used them for effective traveling shots. [...] Certainly the silent comedians, then the gangsters of the thirties, depended in various ways on their automobiles to keep the story going. [...] films too assisted in the 'making' of cars, which have since the earliest films enjoyed 'propstar' status.“<sup>79</sup>

In Filmen wie *Vanishing Point* und *Two-Lane Blacktop* wurden Autos verwendet, die

<sup>74</sup> Amelie Soyka: *Raum und Geschlecht*, S 27.

<sup>75</sup> Jens Peter Becker: *Das Automobil und die amerikanische Kultur*, Trier 1989, S 11.

<sup>76</sup> Vgl. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Basel 1995, S 338.

<sup>77</sup> Vgl. Jens Peter Becker: *Das Automobil und die amerikanische Kultur*, S 144.

<sup>78</sup> Andreas Wagenknecht: *Das Automobil als konstruktive Metapher*, Wiesbaden 2011, S 11.

<sup>79</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 3.

diesen „'propstar' status“<sup>80</sup> erlangten. Der weiße Dodge Challenger aus *Vanishing Point* wurde zum Kultauto und sollte schließlich in *Death Proof* (Quentin Tarantino 2007) als Zitat erscheinen.

Das Auto ist das am häufigsten verwendete Transportmittel im Road Movie. „This is due probably to the fact that cars, especially in the postwar era, became so much more popular than motorcycles, trains, or busses.“<sup>81</sup> Außerdem ist das Auto wichtiges Mittel zur Raumdurchquerung. Mithilfe des Fahrzeuges können die Grenzen von Raum und Zeit überwunden werden. Außerdem hat es eine besondere Bedeutung bezüglich seiner Eigenschaften als Raum selbst. Es besteht eine „Gleichzeitigkeit von Bewegungslosigkeit (des im Auto sitzenden Menschen) und Bewegung (des Autos)“<sup>82</sup>. In diesem Sinne schafft das Auto im Road Movie einen Rahmen nach innen. Es ermöglicht eine Interaktion zwischen den Figuren: „Es funktioniert als Zoom, und zwar auf seine Insassen.“<sup>83</sup> Somit sorgt es für Spannung und fokussiert auf den Vorgang der Handlung. Außerdem sterben die Figuren im Road Movie meist im Auto.

Des Weiteren werden Autos im Road Movie auch als eine Erweiterung der Körper der Protagonisten angesehen, als eine „human-machine interface“<sup>84</sup>:

„Road Movie characters bond with their vehicles. Cars and motorbikes often evolve in the narrative as a kind of prosthetic limb or „buddy“ for the driver. Road movies may develop character by showing some kind of interaction between car and driver.“<sup>85</sup>

Die Beziehung zwischen den Figuren und ihren Fahrzeugen kann sich auf unterschiedliche Art und Weise ausdrücken. Besonders für die Filme der siebziger Jahre war, wie bereits erwähnt, eine enge Beziehung zwischen Figur und Auto charakteristisch.<sup>86</sup> Ein Beispiel wie die Verbindung zwischen Mensch und Maschine aussehen kann, zeigt sich sehr gut in *Two-Lane Blacktop*. Die Figuren haben keine Namen mehr und werden über ihr Fahrzeug und ihre Funktionen im Film definiert. „The protagonist's identity is almost fully displaced onto the mechanized vehicle“<sup>87</sup> Die zwei jungen Männer, die durch Amerika fahren und sich das Geld dafür mit Autorennen verdienen sind lediglich als „Der Fahrer“ und „Der Mechaniker“ beschrieben. Ihr Gegenspieler ist nach seinem Auto „G.T.O.“ benannt. Das Mädchen, das die zwei

---

<sup>80</sup> Ebd., S 3.

<sup>81</sup> Ebd., S 13.

<sup>82</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 28.

<sup>83</sup> Ebd. S 30.

<sup>84</sup> David Laderman: Driving Visions, S 17.

<sup>85</sup> Ebd., S 18.

<sup>86</sup> Siehe dazu das Kapitel 2.1 Wurzeln und Entwicklung des Road Movies.

<sup>87</sup> Timothy Corrigan: A Cinema without Walls, S 145.

Männer mitnehmen ist lediglich die „Anhalterin“.<sup>88</sup>

Das Auto erscheint oft auch als Ausdehnung des menschlichen Körpers und als Ergänzung seiner Fähigkeiten. Diese Funktion des Automobils spricht auch Marshall McLuhan an. McLuhan sieht Medien als eine Ausweitung des menschlichen Körpers. In dieser Folge haben sie einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung des Menschen und verändern diese durch ihr Erscheinen.<sup>89</sup> Das Auto ist für McLuhan ein Medium, das noch viel mehr „als das Pferd eine Ausweitung des Menschen ist, die den Fahrer zu einem Übermenschen macht“<sup>90</sup>. Immerhin bewegen sich die Figuren nur mithilfe des Autos schneller als je zuvor durch den Raum.

Auf die Veränderung der Wahrnehmung durch das Auto weist auch Michael Atkinson hin:

„The structure of the car, designed both to conform to our bodies' shortcomings and powerfully extend them, has become how we regard the world (through the screen-like, Panavision-shaped lens of the windscreen and, like a miniature movie within a movie, the rear view mirror), how we measure the width of continents (which have all become significantly smaller), how we both close ourselves up within our self-made universes and gain access to every corner of the globe.“<sup>91</sup>

Atkinson zieht ebenso einen Vergleich zwischen der Kinoleinwand und der Windschutzscheibe und einem Film im Film und dem Rückspiegel des Autos. Das Auto lässt im Fahren alles was an seiner Windschutzscheibe vorbeizieht wie Kino erscheinen. „Im Moment des Fahrens entrückt dem Auto-Insassen die Welt und erscheint wie im Kino, und zwar gedoppelt: Zukünftiges im großen Rahmen der leinwandformatigen Windschutzscheibe und das zurückgelassene Vergangene im kleinen Rahmen des Rückspiegels.“<sup>92</sup> Der Blick in den Rückspiegel als Symbol für den Blick in die Vergangenheit kommt im Road Movie immer wieder vor.

## 2.3 Figurenkonstellation

Das Road Movie ist ein männerdominiertes Genre, weshalb auch seine Helden lange Zeit vorrangig männlicher Natur waren. Vor allem durch die Verbindung zur Tradition des Western leben im Road Movie Helden zum Teil bestimmte Eigenschaften des Cowboys weiter. Der Cowboy ist ein „Vorbild an Männlichkeit. [...] Er hat die Macht und die Waffen, um sich im Notfall sein Recht und den nötigen Respekt zu verschaffen, er

<sup>88</sup> Vgl. Jens Peter Becker: Das Automobil und die amerikanische Kultur, S 154.

<sup>89</sup> Vgl. Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, S 22.

<sup>90</sup> Ebd., S 338.

<sup>91</sup> Michael Atkinson: Crossing the Frontiers, in: Sight and Sound 4, 1994, S 16.

<sup>92</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 29.

ist ein Einzelgänger, respektiert aber die 'natürlichen' Regeln des Zusammenlebens [...] und er hat die einzigartige Möglichkeit, in und doch 'über' der Natur zu leben, da er immer auf seinem Pferd sitzt.“<sup>93</sup> Die Figur des Cowboys entspricht dabei jedoch nicht einer realen historischen Figur, er ist ein Konstrukt und wurde erschaffen als die Lebensweise und Werte vehement im Wandel waren.<sup>94</sup>

Ähnlich war es beim Road Movie Helden:

„Der Road Movie-Held taucht als narrative Figur zu einem Zeitpunkt auf, als der männliche Subjektbegriff ins Wanken gerät. Dazu tragen gesellschaftliche Erschütterungen bei wie Zweiter Weltkrieg, Vietnam-Krieg, Bürgerrechtsbewegung oder Hippie-Kultur und die damit zusammenhängende Entwicklung, dass die Kernfamilie und damit verbundene, festgelegte Positionen des Agierens in Frage gestellt werden.“<sup>95</sup>

Es zeigt sich hier, dass in Zeiten von Krisen immer wieder nach einer Heldenfigur verlangt wurde. Der Held im Road Movie entspricht allerdings nicht mehr dem konstruierten Männlichkeitsideal des Cowboys. Er folgt zwar ähnlich wie der Cowboy seinem Drang nach Freiheit und tritt gegen die Gesellschaft, ihre Gesetze und Normen an. Allerdings steht ihm nicht mehr die unerforschte Natur als alternativer Lebensraum zur Verfügung.<sup>96</sup> Denn anders als im Western existiert im Road Movie der gesetzlose Raum nicht mehr. Hatte der Westernheld noch die Möglichkeit wegzugehen, die Zivilisation zu verlassen und woanders neu zu beginnen, muss der Held im Road Movie einsehen, dass Regeln und Normen bereits so weitreichend sind, „daß die individuelle Freiheit existentielle Einschränkungen erfahren hat“<sup>97</sup>. Die ProtagonistInnen im Road Movie geraten mit der Gesellschaft in Konflikt, weil diese Erwartungen an sie stellt, „die sich nicht mit ihren Freiheitsvorstellungen decken“<sup>98</sup>. Dabei fürchten sich die Road Movie Helden nicht vor Gesetzesüberschreitungen.

Die Figuren im Road Movie reisen allerdings selten alleine. Das Paar, wie es in *Bonnie and Clyde* und *Easy Rider* auftritt, sei es nun in einer Liebesbeziehung verbunden oder als *Buddies*, ist die am häufigsten eingesetzte Figurenkonstellation im Road Movie. „This couple character structure [...] furnishes narrative tension between the two people traveling together.“<sup>99</sup>

Das Buddy-Paar gilt als die typische Figurenkonstellation im Road Movie. Sie schien in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg als das Familienideal auseinanderbrach die

<sup>93</sup> Dieter Rünzler: Im Westen ist Amerika, S 203f.

<sup>94</sup> Vgl. Ebd., S 10.

<sup>95</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 35.

<sup>96</sup> Vgl. Ebd., S 36.

<sup>97</sup> Martin Bertelsen: Roadmovies und Western, S 28.

<sup>98</sup> Ebd., S 9.

<sup>99</sup> David Laderman: Driving Visions, S 17.

sicherste Konstellation zu sein.<sup>100</sup> Zwei Figuren, vorrangig männlich, machen sich auf die Reise. Es werden ihnen unterschiedliche Charaktereigenschaften zugeschrieben, „geschlechtsspezifische Stereotypen wie Passivität oder Aktivität oder [...] ideologisch gegensätzliche(n) Standpunkte(n) wie Vertreter von Tradition und Rebellion“<sup>101</sup>.

Besonderen Einfluss auf das Buddy-Road Movie hatte, wie bereits erwähnt, Kerouac's Roman, der zwei junge Männer auf die Reise schickt. Der eine aus bürgerlichem Haus, mit Rückzugsmöglichkeit, der andere ein Vagabund.

„Sal is in many ways a contrast to Dean, particularly in his middle-class origins and family safety nets [...]. He is the college boy who looks not only to live life on the road but to use it as raw material for his books. [...] Sal's companion, Dean Moriarty, on the other hand, is an ex-convict and juvenile delinquent, whose drunken father is the never-realized goal of all his frantic motion.“<sup>102</sup>

Zum einen bilden die Buddies ein Paar, das sich nach außen hin zu einer Einheit formt, die aufgrund ihrer Fähigkeiten auf alle Probleme reagieren kann, zum anderen werden die Road Movie-Buddies durch ihre Eigenschaften als individualistische Einzelgänger, „die 'gemeinsam einsam' durch die Lande ziehen“<sup>103</sup> dargestellt.

Das Outlaw Paar wie es in *Bonnie and Clyde* zu sehen war prägte ebenso die Figurenkonstellation des Road Movies. Das heterosexuelle Paar trat bereits vor der Entstehung des Road Movies im Hollywoodkino immer wieder auf. „Prior to *On the Road*, road movie protagonists were either heterosexual couples, as in *It Happened One Night*, *You Only Live Once*, [...] or whole communities of displaced persons, as in *Wild Boys of the Road*, *The Grapes of Wrath* or *Three Faces West*.“<sup>104</sup>

Durch die Enge des Fahrzeugs ergaben sich sexuelle Spannungen zwischen den Figuren, die jedoch aufgrund des Production Codes in den dreißiger und vierziger Jahren nicht ausgelebt werden konnten. „By the 1970s, however, audiences would be more skeptical that a man and a woman who found passion on the road wouldn't simply act on it.“<sup>105</sup> Weshalb der Aspekt der Gewalt hinzugefügt wurde: „Fireworks, sexual and ballistic, replaced romance, and the heterosexual couple became united through their criminality, like *Bonnie and Clyde* [...] or Mickey and Mallory [...] in *Natural Born Killers*.“<sup>106</sup> Durch das Abgleiten in die Kriminalität wurde ein Leben in der Gesellschaft für das Paar unmöglich, sie wurden als untauglich zur Familienbildung gezeigt und eine Bedrohung für die sesshafte Mittelklasse. Allerdings bestand von

<sup>100</sup> Vgl. Timothy Corrigan: *A Cinema without Walls*, S 147.

<sup>101</sup> Amelie Soyka: *Raum und Geschlecht*, S 37.

<sup>102</sup> Steven Cohan: *Introduction*, S 7.

<sup>103</sup> Amelie Soyka: *Raum und Geschlecht*, S 38.

<sup>104</sup> Steven Cohan: *Introduction*, S 7f.

<sup>105</sup> Ebd., S 8.

<sup>106</sup> Ebd., S 9.

Seiten der Paare auch stets der Wunsch eine Familie zu gründen, wie in *Natural Born Killers* (Oliver Stone 1994).

In 80er Jahren erweiterte sich das Repertoire der Reisenden um die Gruppe, wie zum Beispiel in *Kalifornia* (Dominic Sena 1993), *Leningrad Cowboys Go America*. Damit kehrte das Genre zurück zu den Anfängen. Schließlich wandte sich das Road Movie im neuen Jahrtausend immer mehr der Familie und dem Heim zu und so ging in *Little Miss Sunshine* eine Familie auf die Reise.

### Die Verführung am Wegesrand

Als von Männern dominiertes Genre wurde Frauen im Road Movie stets die passive Rolle zugewiesen. „[...] the road movie tends to define the active impulse (here, to drive) as male, relegating women characters to passive passengers and/or erotic distractions.“<sup>107</sup> Auch wenn Frauen in Filmen wie *Badlands*, *The Sugarland Express* (Steven Spielberg 1974) und *Thieves Like Us* als stark auftreten, ist diese Stärke jedoch zweideutig: „These women are crucial to the films, yet still act as appendages to masculinist fantasies.“<sup>108</sup>

Übernommen hatte das Road Movie diese geschlechtsspezifische Raumteilung vom Western. Das heißt, der Western weist den Außenraum, die Wildnis, dem Mann zu und den Innenraum, die Zivilisation, der Frau.<sup>109</sup>

Es war aber nicht erst der Western, der die Begrenzung der Frau auf den Innenraum und des Mannes auf den Außenraum vornahm. Damit folgte der Western und auch das Road Movie einer langen Tradition in der Menschheitsgeschichte. Über Jahrhunderte hinweg wurde der Mann als das Maß aller Dinge angesehen, „während die Frau, als mangelhaftes, unvollkommenes Wesen [...] abgegrenzt wurde“<sup>110</sup>. Frauen hatten keinen Besitz, mussten ihren Männern gehorchen und durften nicht wählen.<sup>111</sup> In kleinen Schritten konnten Freiheiten gewonnen und Verbesserungen der gesellschaftlichen Situation der Frau geschaffen werden. Der Ausbruch der Frau aus den ihr zugewiesenen Lebensbereichen wurde stets als Bedrohung von Seiten des Mannes gesehen:

„Wenn Frauen geistig in Bewegung geraten, den ihnen zugeschriebenen Innenraum physisch überschreiten und ihren Wirkungsradius ausdehnen, wird dieses Bestreben als Bedrohung des Einfluss- und Machtbereichs im männlich

<sup>107</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 20f.

<sup>108</sup> Shari Roberts: *Western meets Eastwood*, S 62.

<sup>109</sup> Vgl. Amelie Soyka: *Raum und Geschlecht*, S 14.

<sup>110</sup> Ebd., S 16.

<sup>111</sup> Vgl. Jürgen Heideking: *Einführung in die amerikanische Geschichte*, S 132.

kodierten Außenraum ausgelegt.“<sup>112</sup>

Auch im Road Movie wurden Frauen als Gefahr und Bedrohung gesehen, sobald sie in den Raum des Mannes eindringen. Der Außenraum und die Straße waren ein männlich konnotierter Raum, ebenso wie die Reise und das Auto Ausdrucksmittel des Mannes waren.

„Zwar befindet sich das gesellschaftliche Bild der Frau während der Etablierung des Road Movie-Genres im Wandel; auf die Darstellung der Frau wirkt sich jedoch zuerst einmal nur die liberalisierte Sexualmoral aus. Ein neues Rollenverständnis in der Handlungskonzeption für Frauenfiguren lässt auf sich warten.“<sup>113</sup>

Erst in den neunziger Jahren übernahmen in *Thelma and Louise* zwei Frauen das Steuer eines Wagens.

## 2.4 Erzählstruktur

Im Road Movie haben sich zwei Narrationsfolien etabliert, die mit *Bonnie and Clyde* und *Easy Rider* eingeführt und in den folgenden Filmen weitergeführt wurden:

„In the first, one or more goal oriented protagonists take off as a means to escape, either from pursuers [...] or from a hitherto boring lifestyle [...]. In the second, one or more protagonists seek to 'find themselves' existentially, either through sex [...], violence [...], or by messing with nature[...].“<sup>114</sup>

Bei der ersten Narrationsfolie bewegen sich die Reisenden von einem Punkt weg, sie leitet sich von *Bonnie and Clyde* ab und wird von David Laderman als „outlaw road movie“<sup>115</sup> bezeichnet. In *Easy Rider* bewegen sich die Figuren zu einem Ziel hin, es entspricht der zweiten narrativen Situation und wird als „quest road movie“<sup>116</sup> bezeichnet. In vielen Filmen sind diese zwei Erzählstrategien nicht klar unterscheidbar und vermischen sich.

Weiters brachen die Filme mit den Erzählkonventionen des klassischen Hollywoodkinos und setzten eine episodische Erzählstruktur ein: „the genre's plot often carves out a rambling [...] narrative path. [...] likewise the genre often shifts gears regarding mood and plot with a certain disorienting, open-air free will.“<sup>117</sup>

<sup>112</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 24.

<sup>113</sup> Ebd., S 41.

<sup>114</sup> Julian Stringer: Exposing Intimacy in Russ Meyer's *Motorpsycho!* And *Faster Pussycat! Kill! Kill!*, in: *The Road Movie Book*, hg. v. Steven Cohan / Ina Rae Hark, London u.a. 1997, S 165.

<sup>115</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 20.

<sup>116</sup> Ebd., S 20.

<sup>117</sup> Ebd. S 17.

Die Reise der Figuren teilt sich in den Aufbruch (aus der normalen Welt), der meist mit einer Grenzüberschreitung verbunden ist, in die Fahrt, unterbrochen von mehreren Stopps, und der Überschreitung einer Schwelle, sprich dem Tod, oder der Rückkehr. Die Figuren brechen von einem sie einengenden, statischen Ort auf, der für sie mit einem Gefühl der Frustration und Langeweile verbunden ist. Der Moment des Aufbruchs enthält die Möglichkeit von Freiheit und eine gewisse Leichtigkeit. Im ersten Teil der Filme ist die Stimmung meist noch vom Aufbruch geprägt. Sie ist „lustig, rauschhaft und eskapistisch“<sup>118</sup>. Die Fahrt der Figuren wird immer wieder durch Stopps unterbrochen, bei denen den menschlichen Bedürfnissen und den Bedürfnissen der Maschinen, respektive den Fahrzeugen, nachgegangen wird. Diese Unterbrechungen werden für zufällige Begegnungen genutzt, werden so zu Wendepunkten und treiben die Handlung voran.<sup>119</sup> Oft werden mit den Stopps alternative Lebensweisen aufgezeigt und Figuren eingeführt, die die Protagonisten begleiten und wichtig für den Fortgang der Handlung sind.

Die Handlung wird überwiegend in einen „Narrationsraum außerhalb eines von Gesellschaft oder Gemeinschaft abgesteckten Rahmens verlegt“<sup>120</sup>. Schauplätze sind Landstraßen, schäbige Schnellrestaurants, Motels und verschlafene Kleinstädte. Die Landschaft außerhalb der Städte, in der sich die Figuren bewegen, bekommt eine wichtige Bedeutung. Zum einen ist sie wie bereits erwähnt voll von Raum-Mythen der amerikanischen Besiedelung, zum anderen spiegeln sich in ihr die unterschiedlichsten Dinge, wie die aktuelle Situation der Figuren, sie kann auch zur Bedrohung für die Figuren werden oder ein Panorama der amerikanischen Gesellschaft bieten, wie in *Two-Lane Blacktop*.

Der amerikanische Mythos wird im ersten Teil der Reise zunächst genährt. Allerdings wird er „nach und nach aufgelöst und aufgeweicht durch eine gnadenlose Desillusionierung“<sup>121</sup>. Entweder bleibt am Ende die Suche nach Freiheit eine „Fahrt ohne Ende“<sup>122</sup> und somit offen oder die Helden finden den Tod.

Der Tod der Figuren am Ende des Films ist charakteristisch für das Road Movie. Wie sich bereits zu Beginn dieser Arbeit herausgestellt hat, hat sich dieser Aspekt im Laufe der Entwicklung des Genres verändert. Der Tod trat in unterschiedlichen Formen auf; als Handlungsauslöser am Anfang des Films, wie in *Transamerica*, oder als Unfall am Straßenrand, wie in *Wild at Heart*. Jedoch waren hier Nebenfiguren vom Tod betroffen.

<sup>118</sup> Michael Strübel: Road Movies. Die Illusion des unbegrenzten Raumes. Zum Verhältnis von Film und Politik, in: Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse, hg. v. Wilhelm Hofmann, Baden-Baden 1996, S 31.

<sup>119</sup> Vgl. David Laderman: Driving Visions, S 15.

<sup>120</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 9.

<sup>121</sup> Michael Strübel: Road Movies, S 31.

<sup>122</sup> Michael Strübel: Road Movies, S 35.

Als schließlich neue Fahrer das Road Movie besiedelten, stellten auch Gruppen und Familien die Reisenden dar. Der Tod betraf in diesen Filmen oft eine Figur aus der Reisegruppe, die als Toter auf die Reise mitgenommen wurde.

Für diese Arbeit sind jene Filme interessant, die sich mit dem Tod der Hauptfiguren beschäftigen. Im Folgenden werden Filme analysiert, die mit dem Tod der Figuren am Ende des Films schließen und Filme, in denen eine Figur stirbt und danach mitgenommen wird auf die Reise.

## 3. Tod der Figuren am Ende des Films

### 3.1 *Vanishing Point*

*Vanishing Point* handelt von dem ehemaligen Vietnamsoldaten/Polizisten/Auto- und Motorradrennfahrer Kowalski (Barry Newman), der nunmehr Autos von Stadt zu Stadt transportiert. Nachdem er ein Auto in Denver abgeliefert hat, will er so schnell wie möglich das nächste Auto überstellen. Mit dem weißen 1970er Dodge Challenger soll es weiter nach San Francisco gehen. Um bei der Fahrt wach zu bleiben, besorgt sich Kowalski Speed bei seinem Dealer Jack. Mit ihm wettet Kowalski, dass er es schafft den Dodge innerhalb von 36 Stunden nach San Francisco zu überstellen. Kowalski rast in fieberhaftem Tempo die Straßen des amerikanischen Westens entlang, überschreitet dabei Geschwindigkeitsbeschränkungen und Staatsgrenzen. Aufgrund seines rasanten Fahrstils wird die Polizei bald auf ihn aufmerksam, und es beginnt eine von vielen Verfolgungsjagden. Auf der Fahrt trifft Kowalski auf unterschiedliche Personen, die ihm zum Teil helfen, ihn zum Teil bedrohen. In dem blinden, afroamerikanischen Radiomoderator Super Soul gewinnt Kowalski einen Verbündeten. Super Soul informiert ihn über des Radio über die Vorhaben der Polizei und kreierte seinen Status als „Last American Hero“, wodurch Kowalski der nationalen Öffentlichkeit bekannt wird. Die Polizei nimmt Kowalski's Spur stets erneut auf, und auch seine Vergangenheit ist ihm dicht auf den Fersen. Schließlich stoppt ihn, kurz vor dem Ziel, eine mit Bulldozern errichtete Straßensperre. Kowalski rast mit dem Dodge in die Straßensperre, es kommt zur Kollision und das Auto geht mit Kowalski am Steuer in Flammen auf.

#### *Vanishing Point* im historischen Kontext

Als *Vanishing Point* 1971 in die amerikanischen Kinos kam, hatte es der Film zunächst schwer, sich durchzusetzen. Bereits nach zwei Wochen war *Vanishing Point* aus den Programmen der Kinos verschwunden. Nachdem der Film einen gewissen Kultstatus in Europa erreicht hatte, kam er 1975 erneut in die amerikanischen Kinos und bekam schließlich seine verdiente Aufmerksamkeit.<sup>123</sup> Nicht nur dem Film wurde der Kultstatus verliehen: Mit *Vanishing Point* setzte Richard C. Sarafian dem weißen 1970er Dodge Challenger ein „Zelluloid-Denkmal“<sup>124</sup>. Aufgrund der vielen spektakulären

<sup>123</sup> Vgl. Ebd., S 90.

<sup>124</sup> <http://www.sueddeutsche.de/auto/jahre-auto-die-zehn-besten-auto-filme-vollgas-auf-der-leinwand-1.1065791-3>. Stand: 9.11.2012

Verfolgungsjagden, wurde er als „large-scale chase movie“<sup>125</sup> beworben.

Gleichzeitig steht *Vanishing Point* aber auch ganz in der Tradition der Road Movies der siebziger Jahre. Der Optimismus auf der Suche nach Freiheit und dem ursprünglichen Amerika, das in den Sechzigern zwar nicht gefunden, der Glauben daran dennoch nicht aufgegeben wurde, fehlte in den Filmen der siebziger Jahre. Die Folge war eine Desillusionierung, die sich in den Filmen breit machte.<sup>126</sup> Der Grund dafür waren die politischen und gesellschaftlichen Ereignisse, die sich innerhalb der zwei Jahre, die zwischen der Aufführung von *Easy Rider*, 1969, und jener von *Vanishing Point*, 1971, lagen, verschärften.

„As a result of the massive increase in aerial bombardments of Vietnam and the inevitable spread of the conflict into Cambodia, as well as the large scale police brutality at the Democratic Convention in Chicago in the summer of 1968, the student protest movement – which had been largely non-violent – became increasingly confrontational.“<sup>127</sup>

Die Studentenbewegung wurde zunehmend gewalttätiger und die Hoffnung auf eine gewaltfreie Lösung, wie sie die Gegenkulturbewegung angestrebt hatte, wurde immer kleiner: „Collectively Woodstock, Monterey, Free Love and LSD had achieved little of what they promised. Altamont and Manson had exposed the fraudulent Hippy Dream.“<sup>128</sup> So löste sich die an Liebe orientierte Gegenkultur „in pools of blood and gun smoke“<sup>129</sup> auf. Diese und die oben genannten Ereignisse führten zu einer „bitter confusion about American political institutions and the overall direction of American society“<sup>130</sup>.

Die Enttäuschung über die gescheiterte Gegenkulturbewegung kommt in *Vanishing Point* zum Ausdruck und zeigt ein desillusioniertes Bild der Hippies. Sie werden als „grubby and dirty“<sup>131</sup> dargestellt und nicht mehr als „the 'innocent' and 'beautiful' people that they once were“<sup>132</sup>. Man sieht sie auf den Straßen in Denver zusammenkommen, um Kowalski als Helden zu feiern. „Most appear fascinated by Kowalski purely as a media-generated myth which alleviates their stoned boredom.“<sup>133</sup>

Der Einfluss der Medien als Heldenmaschinerie wird im Film ebenfalls deutlich. Das Interesse der Medien an Kowalski ist groß und er wird sehr bald zum Helden stilisiert:

<sup>125</sup> Jack Sargeant: 'Vanishing Point'. Speed Kills, in: Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies, hg. v. Jack Sargeant / Stephanie Watson, London 1999, S 97.

<sup>126</sup> Vgl. David Laderman: Driving Visions, S 85.

<sup>127</sup> Jack Sargeant: 'Vanishing Point', S 94.

<sup>128</sup> Adam Webb: No Beginning. No End. No Speed Limit. 'Two Lane Blacktop', in: Lost Highway. An Illustrated History of Road Movies, London 1999, S 82.

<sup>129</sup> Jack Sargeant: 'Vanishing Point', S 94.

<sup>130</sup> David Laderman: Driving Visions, S 84.

<sup>131</sup> Jack Sargeant: 'Vanishing Point', S 94.

<sup>132</sup> Ebd., S 94.

<sup>133</sup> Jack Sargeant: 'Vanishing Point', S 94.

„Dieses Abenteuer machte ihn zum Helden des Tages.“<sup>134</sup>

Weitere kritische Betrachtungen betreffend der Gegenkulturbewegung lassen sich in den Figuren finden, die Kowalski auf seiner Reise trifft. Vor allem zeigt *Vanishing Point* was aus der Gegenkulturbewegung geworden ist. Auf der Straße wird Kowalski von einem Motorradfahrer erkannt, der ihm seine Hilfe und Drogen anbietet und ihn mitnimmt zu seiner Hütte. Die Hütte steht in einer tristen Gegend in der Wüste inmitten von Autotrümmern. An den Wänden der Hütte liest man das Wort 'Sex' und auf einem umgekippten Auto 'Love' – die Schlagworte der Hippie-Bewegung. Die Worte scheinen aber keine Bedeutung mehr zu haben. Der Motorradfahrer und seine Freundin, die ohne Kleidung auf einem Motorrad zwischen den Trümmern im Kreis fährt, erscheinen wie Überreste der Hippie-Bewegung. Während der Motorradfahrer Informationen über eine Polizeiblockade verschafft, bleibt Kowalski mit dessen Freundin alleine. Sie bietet Kowalski Sex und Marihuana an. Kowalski lehnt ab, wodurch der Unterschied von Kowalski zu den beiden „left-over hippies“<sup>135</sup> deutlich wird. Indem er den Sex ablehnt, erhält die Idee von freier Liebe einen bitteren Beigeschmack. Kowalski lehnt ihre Drogen und ihre Ideale ab.

Nicht nur mit den Figuren wurde die aktuelle gesellschaftspolitische Situation kritisiert. Die gesellschaftliche Verunsicherung, die Verwirrung, der Verlust jeglicher Richtung in den siebziger Jahren kam in den Filmen außerdem wie folgt zum Ausdruck: „early-1970s road movies [...] emphasize individual psychology more than social criticism, often conveying a deep sense of alienation“<sup>136</sup>. Die Stimmung der Zeit wurde vor allem auf das persönliche Schicksal der Figuren übertragen, wodurch man einen stärkeren Einblick in die Psyche der Reisenden erhielt, die wiederum Ausdruck der allgemeinen Desillusionierung war. Die Helden der Filme verloren jegliche Motivation, jegliche Richtung. Sie schienen im Kreis zu fahren auf Straßen, die ins Nirgendwo führten, und festzustecken in einer Endlosschleife des ewigen Umherwanderns.<sup>137</sup> Diese Aspekte zeigen sich in *Vanishing Point* in den grundlegenden Elementen, Reise, Straße und Auto und der Figurenzeichnung.

### Reise – Straße – Auto

Die Reise führt Kowalski von Denver nach San Francisco und somit Richtung Westen, wo nach amerikanischem Mythos Freiheit, neue Möglichkeiten und ein besseres Leben zu finden waren. Allerdings hat die Reise für Kowalski nicht mehr den Zweck

<sup>134</sup> Jean Baudrillard: Amerika, S 82.

<sup>135</sup> David Laderman: Driving Visions, S 115.

<sup>136</sup> Ebd., S 84.

<sup>137</sup> Vgl. Ebd., S 83.

auszubrechen und eine alternative Lebensweise zu finden.

Zunächst ist festzuhalten, dass Kowalski bereits vor dem Aufbruch nach San Francisco unterwegs ist. Der Film zeigt, dass Kowalski ein Auto in Denver bei Argo's Car Delivery abliefert und mit dem Dodge nach San Francisco aufbricht. Der Aufbruch aus Denver ist also nur ein weiterer Aufbruch in seiner rastlosen Reise. Kowalski beginnt die Reise nicht wie im Road Movie üblich, von einem Heim, einem statischen Ort, aus. Damit kreierte der Film eine Stimmung der Reise als ein endloses im Kreis fahren, „as if Kowalski is endlessly trapped within the twin loops of the journey (back and forth, from San Francisco to Denver to San Francisco, and, presumably, back yet again)“<sup>138</sup>.

Das ständige im Kreis fahren wird verdeutlicht, als Kowalski nach einer der Verfolgungsjagden mit der Polizei in der Wüste landet. Er fährt in der Szene abseits der Straße durch die Einöde der Wüste.



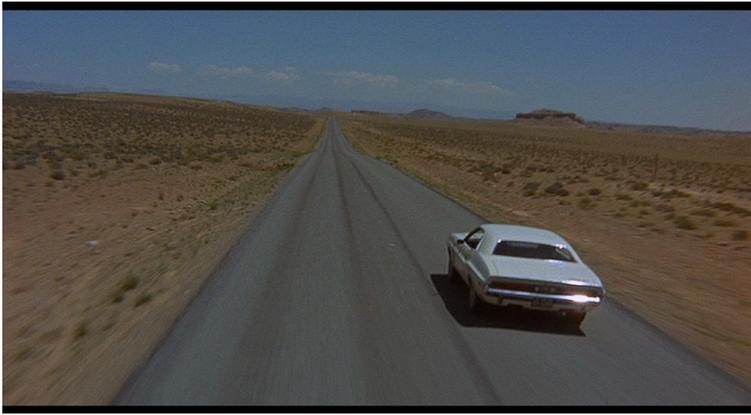
Die Kamera blickt hier aus der Vogelperspektive auf den Dodge Challenger und zeigt, wie Kowalski nochmal seine zuvor gemachte Spur im Wüstensand durchquert. Es folgt eine Panoramaeinstellung, in der eine größere Distanz zum Auto eingenommen wird. „the early-70s road often leads nowhere in particular, sometimes in circles, invoking a forlorn mood of wandering.“<sup>139</sup>

Es zeigt sich hier das von Baudrillard beschriebene siderische Amerika, „das der leeren und absoluten Freiheit [...] – das der Wüstengeschwindigkeiten.“<sup>140</sup> Die Wüste liefert durch die unendliche Weite allerdings auch die Möglichkeit für die Geschwindigkeit in der Kowalski fährt.

<sup>138</sup> Jack Sargeant: 'Vanishing Point', S 96.

<sup>139</sup> David Laderman: Driving Visions, S 83.

<sup>140</sup> Jean Baudrillard: Amerika, S 14.



Der Punkt an dem sich die Straße und der Himmel treffen, erscheint zunächst als Endpunkt, als Ziel. Tatsächlich wird er nie erreicht, weil er verschwindet und sich verschiebt, je näher Kowalski dem Punkt kommt. So lässt er sich als „vanishing point“ bezeichnen. Er ähnelt der frontier, die sich im 19. Jahrhundert ebenfalls mehr und mehr nach Westen verschob.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang natürlich auch das Auto mit dem Kowalski nach San Francisco fährt. Es handelt sich hierbei um einen weißen 1970er Dodge Challenger. Mit ihm fordert Kowalski die Polizei, sein Leben und die Zeit heraus. Das Auto wird für Kowalski zu einer Erweiterung und Verlängerung seines Körpers. „A mechanized extension of the body, through which the body could move farther and faster than ever before.“<sup>141</sup> Es hilft Kowalski Raum und Zeit zu überwinden und gibt ihm Stärke und Macht. Mit Hilfe des Autos kann er sich in einer Geschwindigkeit fortbewegen, die ihn zu einer Art McLuhanschen Übermenschen macht.<sup>142</sup> Gleichzeitig ist das Auto auch eine Waffe, mit der Kowalski in den Verfolgungsjagden gegen die Polizei kämpft, indem er mit dem Auto Straßensperren durchbricht.

Die enge Verbindung zwischen der Figur und dem Automobil ist eine charakteristische Eigenschaft in Road Movies der frühen siebziger Jahre<sup>143</sup>.

### Figurenkonstellation

Kowalski rast mit starrem Blick, halb träumend, in wahnsinnigem Tempo die Highways entlang. Er wird als einsamer Held gezeigt, der sich von zwischenmenschlichen Beziehungen weitgehend gelöst hat. Kowalski spricht wenig, zum einen weil er keinen Buddy im üblichen Sinne an seiner Seite hat, zum anderen weil Kommunikation als

<sup>141</sup> Timothy Corrigan: A Cinema without Walls, S 146.

<sup>142</sup> Vgl. Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, S 338.

<sup>143</sup> Vgl. David Laderman: Driving Visions, S 83.

hoffnungslose Tätigkeit gesehen wird. Vanishing Point „strips communication between individuals and social exchange to their most perfunctory forms.“<sup>144</sup>

Im Laufe des Films erfährt man durch Rückblenden mehr über Kowalski's Vergangenheit. Die ersten beiden Rückblenden werden ausgelöst als Kowalski von Polizisten verfolgt wird. Kowalski ist darin einmal als Motorradrennfahrer, ein anderes Mal als Autorennfahrer zu sehen. Die Rückblenden werfen etwas Licht auf seinen wahnsinnigen Zwang zu fahren und erklären sein fahrerisches Können. Interessant ist, dass in beiden Rückblenden Unfälle von Kowalski zu sehen sind, die unweigerlich auf die Gefahr des Motorsports hinweisen – die Gefahr der er ausgesetzt war. Ulrich Körtner spricht in seinem Text Der verwilderte Tod über das Todesrisiko, dass den Reiz vieler Sportarten ausmacht: „Der Sport ist eine Weise der Inszenierung des Todes. Man denke an den Motorsport und die spektakulären Todesfälle.“<sup>145</sup> Die Rückblenden zeigen Unfälle bei denen Kowalski hätte sterben können und somit eine bereits vorhandene Nähe zum Tod. Sie weisen aber auch auf die aktuelle Gefahr hin in der sich Kowalski durch sein wahnsinniges Rasen befindet.

Eine weitere Rückblende zeigt Kowalski als Polizist. Kowalski rettet in dieser Rückblende ein Mädchen vor seinem Kollegen, der versucht es zu vergewaltigen. Diese Rückblende macht Kowalski zum Helden. Sie zeigt auch, dass Kowalski in der Vergangenheit nicht nur versucht hat sich an die Gesellschaft anzupassen, sondern ihre Regeln und Gesetze auch ausgeführt hat – „the rules he presently shows no respect for.“<sup>146</sup> Außerdem liefert die Rückblende „a very road movieesque criticism“<sup>147</sup> an der polizeilichen Autorität, respektive der Gewalt durch die Polizei.

Die vierte und letzte Rückblende erscheint, als Kowalski jenseits der Straße in der endlosen Weite der Wüste fährt. Die Rückblende erzählt von Kowalski's großer Liebe, die er durch eine Surfingunfall verloren hat. Ihr Tod wird in der Rückblende zunächst durch ein Surfbrett, das alleine in der Brandung treibt nur angedeutet, durch einen Zeitungsausschnitt später im Film allerdings bestätigt.

Wie sich hier zeigt, erzählen die Rückblenden von den Versuchen und vom Scheitern in Kowalskis Leben, in seinen Jobs und Beziehungen.<sup>148</sup> Sie führen in das innere der Figur und liefern eine Erklärung für Kowalskis Teilnahmslosigkeit und Desillusionierung.

<sup>144</sup> Jack Sargeant: 'Vanishing Point', S 94.

<sup>145</sup> Ulrich Körtner: Der verwilderte Tod, in: Das Kino und der Tod, hg. v. Werner Frank, Wien 1994, S 32.

<sup>146</sup> David Laderman: Driving Visions, S 113.

<sup>147</sup> Ebd., S 113.

<sup>148</sup> Vgl. Ebd., S 114.

Das fragmentarische Bild, dass durch die Rückblenden, von Kowalskis Vergangenheit entsteht, wird durch die Informationen, die in den Polizeistationen gegeben werden abgerundet:

„Enlisted in US Army in 1960. Service in Vietnam War. Wounded, Mekong Delta. Honourable discharge from Army, 1964. Medal of Honour for bravery in battle. Entered San Diego police force, 1964. Twice promoted, detective first class 1966. Dishonourable discharge. Classified document available to authorised personnel only. Demolition derby driver and auto clown 1967, '68. Driving licence suspended 1968. Previous failure to submit to alcohol-level test. Minor job, other driving jobs from 1970 to date.“<sup>149</sup>

Zum Teil gibt seine Vergangenheit Aufschluss über das manische Fahren. Denn die Wette, die Kowalski mit dem Dealer eingeht, stellt nur mehr einen oberflächlichen Vorwand für die Geschwindigkeit der Reise dar. Auch die Polizei ist hier nicht der Tempomacher. „His speeding driving and speeding body and mind seem nihilistic gestures of escape – mainly from himself.“<sup>150</sup> Die zahlreichen Blicke in den Rückspiegel sind ebenfalls ein Hinweis für seine Unfähigkeit zu vergessen.<sup>151</sup> Der Mythos vom Aufbruch, um die Vergangenheit hinter sich zu lassen und woanders neu zu beginnen wird dekonstruiert.

Kowalskis Erinnerungen und das manische Fahren machen ihn blind für die Gegenwart in der überall der Tod lauert. Geschwindigkeit ist ein Mittel sich aufzulösen.

„Die Geschwindigkeit schafft einen Initiationsraum, der den Tod einschließt und dessen einzige Regel lautet, die Spuren zu verwischen. Triumph des Vergessens über das Gedächtnis, barbarischer, erinnerungsloser Rausch.“<sup>152</sup>

Kowalski fährt so schnell, dass er die Dinge am Straßenrand nicht mehr wahrnimmt. Er schafft es jedoch nicht seine Vergangenheit durch die Geschwindigkeit zu vergessen. „Kowalski is [...] trapped in a psychic cage of his own making, however fast he moves he is inevitably unable to outrun himself.“<sup>153</sup>

### The blind leading the blind – Super Soul

Als Buddy steht Kowalski der blinde, afroamerikanische Radiomoderator Super Soul helfend zur Seite. Über illegales Abhören des Polizeifunks hört Super Soul von dem „speed maniac“ der sich der Polizei widersetzt und nicht stehenbleiben will. Fortan gibt

<sup>149</sup> Vanishing Point (Richard C. Sarafian 1971, DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2011, 1:05:13)

<sup>150</sup> David Laderman: Driving Visions, S 114.

<sup>151</sup> Vgl. Jack Sargeant: 'Vanishing Point', S 96.

<sup>152</sup> Jean Baudrillard: Amerika, S 16.

<sup>153</sup> Ebd., S 96.

Super Soul Kowalski von seiner Radiostation aus in verschlüsselten Botschaften Informationen über die Vorhaben der Polizei. Die Verbindung zwischen den beiden erfolgt in der Narration dadurch, dass Kowalski Radio hört, weshalb die Kommunikation auch nur in eine Richtung erfolgt. Super Soul wird zu einer Art Orakel oder blinder Seher, der Kowalski ähnlich der griechischen Mythologie die Zukunft vorhersagt.

Auf den ersten Blick haben Kowalski und Super Soul nichts gemeinsam. Es zeigt sich jedoch bald, dass sie beide Außenseiter der Gesellschaft sind. „Both are spectacles of difference for Middle America.“<sup>154</sup> Als Schwarzer und Blind ist Super Soul doppelt ausgestoßen - „racially and physically Other“<sup>155</sup>. Das Anderssein und die Außenseiterposition Super Souls zeigen sich in der Szene in der er eingeführt wird. Man sieht Super Soul inmitten einer Panoramaaufnahme eines Städtchens in der Wüste. Er geht von seinem Blindenhund geführt auf die Kamera zu, bis er in einem Medium Close-Up im Bild zu sehen ist. Mit starrem Blick geht er an der Kamera vorbei. Die Stimmung der Szene ist sehr ruhig, zunächst sind nur Straßengeräusche zu hören. Während er die Straße entlang geht, wird er von den Bewohnern des Städtchens kritisch beäugt. Super Soul wird hier wie eine Attraktion ausgestellt. Er überquert die Straße und geht in die Radiostation. Im Innenraum der Radiostation beginnt seine Show, dabei wirkt er wie ausgewechselt. Super Soul biegt und verdreht sich, er ist nun ständig in Bewegung und steckt voller Energie.<sup>156</sup> Er befindet sich ebenso wie Kowalski ständig in Bewegung. Allerdings bleibt er dabei am gleichen Ort, während Kowalski mehrere Kilometer zurücklegt.



Das Fenster der Radiostation aus der Super Soul sendet, eröffnet den Blick auf die Landschaft und auf ein Stoppschild. Dieses Stoppschild wird zu einer Warnung für Super Soul. Die Informationen, die er Kowalski über die Polizei gibt, werden von den

<sup>154</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 109.

<sup>155</sup> Ebd., S 109.

<sup>156</sup> *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian 1971, 0:13:15)

konservativen Dorfbewohnern nicht gutgeheißen. Im Laufe des Films versammeln sich immer mehr Menschen vor der Radiostation. Diese Szenerie wirkt sehr bedrohlich. Doch Super Soul kann die Menschen sowie das Stoppschild aufgrund seiner Blindheit nicht sehen. Schließlich wird Super Soul auch Opfer eines Überfalls durch die Bewohner des Städtchens.

Super Soul macht Kowalski zu einer mythischen Figur auf einem symbolischen Pfad und konstruiert seinen Status als letzter amerikanischer Held:

„And there goes the Challenger being chased by the blue, blue meanies on wheels. The vicious squad cars are after our lone driver, the last American Hero, [...] the super driver of the Golden West. [...] the police numbers are gettin' closer, closer, closer to our soul hero in soul-mobile. [...] the last beautiful, free soul on this planet.“<sup>157</sup>

Er stellt eine Verbindung zwischen sich und Kowalski her, indem er von dem „soul hero“ in seinem „soul-mobile“ spricht. Super Soul sieht Kowalskis Schicksal als von einer höheren Macht vorherbestimmt.

Mithilfe von Super Soul und den Medien wird Kowalski schließlich auch zum Helden. In einer Zeit in der dringend Helden gebraucht werden.

## Erzählstruktur und Vorzeichen auf den Tod

Entsprechend der bereits erwähnten Narrationsfolien, die durch die ersten beiden Road Movies geprägt wurden, hebt sich *Vanishing Point* als outlaw Road Movie hervor.<sup>158</sup> Kowalski ist ein Außenseiter und flieht vor der Polizei und im weiteren Sinne vor seiner Vergangenheit, wie im Laufe des Films deutlich wird.<sup>159</sup>

Die Erzählstruktur entspricht nur zum Teil den Konventionen des Road Movies. Obwohl man die Handlung in Aufbruch, Fahrt und den Tod des Protagonisten einteilen kann, steht am Anfang des Films eine Szene, die die weitere Handlung, sprich Aufbruch, Fahrt und Tod, als Rückblende ausweist. Damit ähnelt die Struktur dem Film Noir, in dem die Erzählung meist aus Rahmen- und Binnenhandlung besteht. Der Erzählkreis in *Vanishing Point* schließt sich jedoch nicht, wie beim Film Noir üblich.

Die Rückblende ist eines der narrativen Elemente in *Vanishing Point*, das die charakteristische und komplexe Erzählstruktur des Films ausmacht. Mithilfe von Rückblenden erfährt man auch im Laufe des Films von Kowalskis Vergangenheit. Das andere Element ist die Parallelmontage, mittels derer die Handlungsebenen Super

<sup>157</sup> *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian 1971, 0:34:06)

<sup>158</sup> Vgl. David Laderman, S 107.

<sup>159</sup> Vgl. Julian Stringer: *Exposing Intimacy in Russ Meyer's Motorpsycho! and Faster Pussycat! Kill! Kill!*, S 165.

Soul, Kowalski und Polizei verbunden werden.

Vanishing Point beginnt an einem beliebigen Ort in der Wüste. Die Kamera blickt in einer Panoramaeinstellung auf diese Wüstenlandschaft und beginnt mit einem 180 Grad Schwenk, währenddessen man typische Einrichtungen eines Road Movies sieht: Tankstelle, Motel und Dinner. Es folgt eine Montage von ankommenden Polizeiautos, zwei Bulldozern, die eine Straßensperre errichten und Zuschauern, die aus Neugierde gekommen sind. Nun sieht man Kowalski der von einem Polizeihubschrauber verfolgt wird. Er rast auf die Straßensperre zu, kehrt kurz davor um und fährt in die andere Richtung davon. Als ihm drei Polizeiautos entgegenkommen, biegt Kowalski von der Straße ab und fährt quer durch die Wüste bis er zu einem „apparently symbolic monument“<sup>160</sup> kommt: den zurückgelassenen/’verwesenden’ Teilen mehrerer Autotrucks, die wie die Knochen von verendeten Büffeln in der Prärie erscheinen. Kowalski hält an und steigt aus dem Auto. Er blickt mit einem Lächeln zu Boden, auf die Trümmer, als könne er sein eigenes Schicksal darin sehen; als wäre der Zustand der Autotrümmer bald sein eigener Zustand. Danach steigt Kowalski ins Auto und fährt wieder los. Zurück auf der Straße kommt Kowalski ein schwarzes Auto entgegen, das an ihm vorbei fährt. Das Bild wird eingefroren und die beiden Autos erscheinen in einem Still. Im Bild erscheint: „California – Sunday – 10:02 A.M.“ Damit werden Zeit und Ort in der bisher räumlich und zeitlich desorientierten Umgebung fixiert.



Das weiße Auto, in welchem, wie wir nun wissen, Kowalski sitzt, wird langsam ausgeblendet bis es schließlich ganz verschwunden ist. Der andere Wagen setzt sich wieder in Bewegung und fährt aus dem Bild.

Die Auflösung des Dodge Challenger mit Kowalski am Steuer wirft einen Schatten der dunklen Vorahnung auf die weitere Handlung des Films. Kowalskis eigentliche Reise wird im folgenden als Rückblende gekennzeichnet, deren Ende, wie man hier bereits

<sup>160</sup> David Laderman: Driving Visions, S 107.

erfährt, die Auflösung sein wird: „the flashback structure indicates that Kowalski came to be 'vanishing' by virtue of the journey itself, the process of driving.“<sup>161</sup> Das schwarze Auto nimmt den Zuschauer im übertragenen Sinn schließlich mit in die Vergangenheit, denn Kowalski kommt in der Rückblende mit einem schwarzen Auto in Denver an. Durch das Anhalten des Films und der Ausblendung erfolgt eine Reflexion des Films auf sich selbst. *Vanishing Point* nimmt durch die Selbstreflexion und das Bewusstsein des Films über sein eigenes Material bereits Elemente der postmodernen Road Movies der achtziger Jahre vorweg.<sup>162</sup>

Die Rückblende, die der Eröffnungssequenz folgt, zeigt wie „Two Days Earlier“ in „Denver Colorado – Friday 11:30 P.M.“ alles begann. Und zwar mit der Ankunft von Kowalski am Steuer eines schwarzen Autos bei Argo's Car-Delivery. Sandy, der Mechaniker erwartet ihn bereits und begrüßt ihn überschwänglich. Kowalskis erste Worte zu Sandy sind: „What have you got goin' for Frisco?“<sup>163</sup> Kowalski, ganz im Geschwindigkeitsrausch, will so schnell wie möglich weiter und ein anderes Auto nach San Francisco überstellen. Selbst hier, außerhalb des Autos ist er, während er mit Sandy über die Sinnhaftigkeit seines Vorhabens heute noch nach 'Frisco' aufzubrechen diskutiert, stets in Bewegung. In weiser Voraussicht meint Sandy schließlich: „Hey, you're gonna kill yourself someday, you know that? Do you know?“<sup>164</sup> Kowalski antwortet rasch: „Yeah, yeah.“<sup>165</sup> Auch auf Sandys zweiten Versuch ihn zum Bleiben zu überreden, reagiert Kowalski ablehnend. Mit dem weißen 1970er Dodge Challenger aus der Eröffnungssequenz beginnt Kowalski die Fahrt nach San Francisco und rückt seiner Auflösung damit ein Stück näher. Durch Sandy erfolgt die erste Warnung vor dem Tod. Super Soul warnt Kowalski etwas später im Film ebenfalls, allerdings vor den Gefahren der Wüste, die ihm ebenso den Tod bringen könnte: „You can beat the police, you can beat the road and you can even beat the clock. But you can't beat the desert.“<sup>166</sup>

In der Nacht als Kowalski nach San Francisco aufbricht rast er durch die Stadt und überschreitet dabei bereits die Geschwindigkeitsbeschränkungen. Wichtig ist hier, dass er im Laufe des Films auch immer wieder Stoppschilder überfährt. Kowalski rast an den Schildern vorbei, während die Kamera mit ihrem Blick stets ein paar Sekunden auf den Stoppschildern verweilt. Der Film macht hier auf die Überschreitung einer Grenze aufmerksam. Die Schilder scheinen eine Aufforderung an Kowalski stehen zu bleiben.

---

<sup>161</sup> Ebd., S 108.

<sup>162</sup> Vgl. David Laderman: *Driving Visions*, S 107.

<sup>163</sup> *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian 1971, 0:09:49)

<sup>164</sup> Ebd., 0:09:55

<sup>165</sup> Ebd., 0:09:58

<sup>166</sup> Ebd., 0:47:49

Doch er ignoriert sie und sieht sie womöglich auch nicht. Das verweist auf eine veränderte Wahrnehmung von Kowalski, die zum Teil aus der Geschwindigkeit resultiert mit der Kowalski fährt. So, „wie die beschleunigte Automobilität das Bild der Landschaften, durch die man fährt, verwischt“<sup>167</sup>, so verengt auch Speed den Blick. Durch die schnelle Fahrt und die Drogen nimmt er seine Umgebung nicht mehr wahr. Sein Blick ist stets starr nach vorne gerichtet.

Kowalski überschreitet während seiner Fahrt nicht nur Stoppschilder und Geschwindigkeitsbeschränkungen, sondern im Zuge der Verfolgungsjagden mit der Polizei auch die Grenzen der Straßen. Er fährt entgegen der Fahrtrichtung, überquert Fahrbahnen und durchbricht Absperrungen. Kowalski überschreitet hier die Grenze, die Shari Roberts dem Auto in einem Vergleich mit dem Pferd des Westernhelden zuweist: „they also indicate restrictions because, while the horse can go anywhere, the car needs a road [...] the car indicates limitations“<sup>168</sup>. Kowalski braucht keine Straße um zu fahren, er nimmt sich die Freiheit alle Grenzen zu überschreiten.

Nachdem Kowalski die Grenze zu Nevada überquert hat und erneut vor der Polizei fliehen muss, biegt er ab in die Wüste. Kowalski fährt in dieser Szene durch die scheinbar endlosen Weiten der Wüste. Die Kamera zeigt ihn ohne Ton aus der Vogelperspektive. Es herrscht Totenstille. Baudrillard spricht in seinem Amerika-Buch von einer Stille der Wüste, die es nirgendwo anders gibt. Einer Stille die man auch sehen kann. „Sie liegt in der Weite des Blicks, der sich an nichts brechen kann.“<sup>169</sup> Die Stille weist auch auf Kowalskis Isolation hin.

Kowalski hält schließlich an, steigt aus dem Auto und blickt zu Boden. Er versucht die Spuren im Wüstensand zu lesen. Kowalski hat seine Orientierung verloren und seine Erschöpfung und Verzweiflung werden vermehrt spürbar. Mit dem Auto, einem Zeichen für den modernen Fortschritt, ist Kowalski ein Fremdkörper in der Wüste. Er befindet sich in einer feindseligen Umgebung. „Entgegen dem Westerner, der in der Wildnis zu überleben fähig ist, kann er [der Road Movie Held] in ihr genauso wenig existieren wie in der Gesellschaft, und, gefangen und abgekapselt im Gehäuse des Fahrzeuges, ist ihm kein Kontakt mit der Natur möglich.“<sup>170</sup>

Die Fahrt wird immer wieder von Stopps unterbrochen, die weniger die Funktion von Wendepunkten in der Narration haben. Kowalski trifft hier auf Figuren, die ihm helfend zur Seite stehen und, wie eingangs bereits erwähnt, zum Teil Kritik an der gescheiterten Gegenkulturbewegung und der Gesellschaft üben.

<sup>167</sup> Paul Virilio: *Der negative Horizont*, Frankfurt am Main 1996, S 54.

<sup>168</sup> Shari Roberts: *Western meets Eastwood*, S 61.

<sup>169</sup> Jean Baudrillard: *Amerika*, S 15.

<sup>170</sup> Amelie Soyka: *Raum und Geschlecht*, S 36.

## Todesszene

Der Tod Kowalskis ereignet sich am Ende des Films. Die Schlussequenz beginnt mit fröhlicher Musik. Die nun folgende Montage von ankommenden Polizisten, zwei Bulldozern und Menschen, die sich versammeln, erinnert an die Bilder der Eröffnungssequenz. Es werden Vorbereitungen getroffen, um Kowalski zu stoppen. Mittels Parallelmontage sieht man Super Soul der über seine Radiosendung versucht Kontakt mit Kowalski aufzunehmen. Er ruft nach Kowalski und will ihn mithilfe der Kraft seiner Gedanken erreichen. Letztendlich scheint er aber zu spüren, dass Kowalski ihn nicht hört. Er hat seine Funktion als Orakel erfüllt.

Kowalski rast indessen immer weiter auf sein Schicksal zu. Die Kamera zeigt den weißen Dodge Challenger in der Totalen auf die Kamera zufahren und rechts im Bild ein Stoppschild, das Kowalski ein letztes Mal vor einer Weiterfahrt warnt.

Der Film zeigt nun ein helles, weißes Licht zwischen den Schaufeln der Bulldozer, auf welches Kowalski lächelnd zufährt. Kowalski wird in Großaufnahme mit leuchtenden Augen gezeigt. Es folgt ein Schnitt aus Kowalskis Point of View auf die Straßensperre. Es zum Zusammenstoß mit den Bulldozern. Der Dodge Challenger explodiert und geht in Flammen auf. Mit dem Zusammenstoß und der Explosion endet auch die Musik. Im Bild erscheint: „California – Sunday – 10:04 A.M.“

Die Kamera befindet sich kurz vor dem Aufprall sehr nahe an Kowalski und vermittelt so eine Nähe zu seiner Figur. Es stellt sich am Ende heraus, dass die Eröffnungssequenz nur eine Variation der Endsequenz war. Kowalski fährt am Ende grinsend, mit glasigen Augen in die Straßensperre der Polizei. Diese Divergenz führt zu einem Bruch in der Fiktion und lässt den Zuschauer an der Verlässlichkeit des Films zweifeln.

Dadurch zeigt sich lediglich, das was der Anfang bereits angekündigt hat. „No matter where or how or why he is driving, he will never arrive at his destination, but only his obscure destiny.“<sup>171</sup> Die „Auflösung“ passiert, egal wie. Der Tod ist nicht abzuwenden.

Die Kamera verweilt nach dem Aufprall noch am Unfallort, während die Credits durch das Bild laufen. Erneut setzt Musik ein. Die Textzeilen lauten: „Nobody knows, Nobody sees, Till the light of life comes burnin', Till another soul goes free.“ Damit wird Kowalskis endgültige Freiheit, die er durch seinen Tod erlangt hat, besungen. Es wird allerdings auch auf die Blindheit der Gesellschaft hingewiesen. In dem Sinn, dass erst etwas passieren muss, damit den Mitgliedern der Gesellschaft die Augen geöffnet werden.

Im Abspann sieht man wie das Wrack gelöscht wird und Menschen, die näher kommen und neugierig starren. Die Kamera schwenkt von dem Unfallort weg und blickt in die

<sup>171</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 108.

Weite. Der Film endet dort wo er begonnen hat.

## Fazit

Vanishing Point greift die Themen der Gegenkulturbewegung auf und stellt sie als gescheitert dar.<sup>172</sup> Die Kritik kommt in den Figuren, die Kowalski auf der Reise trifft, und deren Lebensweisen zum Ausdruck. Wie bereits erwähnt unterscheidet sich die Erzählstruktur von Vanishing Point von den ihm vorangegangenen Road Movies dadurch, dass sehr ausgiebig Parallelmontagen und Rückblenden verwendet werden. Die Rückblenden werden dazu benutzt, um tiefer in die Psyche von Kowalski einzudringen, wodurch der Film den Konventionen der Road Movies der siebziger Jahre entspricht.

Vanishing Point zeigt die Reise eines einsamen, gescheiterten Helden. Durch das Eindringen in Kowalskis Erinnerungen und seine Vergangenheit erfährt man über den Verlust seines persönlichen amerikanischen Traums. Dies kann rückgeführt werden auf die politischen und sozialen Ereignisse der Zeit. Durch den gescheiterten Vietnamkrieg und die gescheiterte gewaltfreie Bewegung zerplatzte der Traum einer ganzen Generation. Der Glaube an den amerikanischen Mythos von Freiheit für den Einzelnen und eine gewaltfreie Lösung für Alle war verloren gegangen. Die Richtungslosigkeit, die sich in der Folge in der Gesellschaft breit machte, findet in Kowalskis ziellosem Fahren Ausdruck. Ebenso scheinen die Straßen in Vanishing Point endlos, ohne Richtung und manchmal, als führten sie im Kreis. Die Desillusionierung der damaligen Zeit macht sich auch in den genrekonstituierenden Merkmalen bemerkbar.

Mit der Richtungslosigkeit geht auch Kowalskis, von Super Soul kreierter, Heldenstatus einher. Nach einer Desillusionierung von den großen Erwartungen und Versprechungen der sechziger Jahre fehlte es an Helden. Die Obrigkeit sollte mit einer letzten Rebellion geschlagen werden und dazu wurde Kowalski im Film von Super Soul benutzt.

Gleichzeitig ist es eine Reise in den Tod, deren Wegesrand von Vorzeichen des Todes gesäumt ist. Die Eröffnungssequenz gibt bereits eine dunkle Vorahnung auf Kowalskis Tod. Sein Schicksal scheint vorherbestimmt. Den ganzen Film hindurch scheut Kowalski vor keiner noch so großen Gefahr und fordert damit den Tod heraus. Er schreckt auch nicht davor zurück Grenzen zu überschreiten – weder Geschwindigkeitsgrenzen, Staatsgrenzen oder Gesetze. In den Rückblenden sieht

---

<sup>172</sup> Vgl. Jack Sargeant: 'Vanishing Point', S 94.

man, dass er bereits einige Unfälle mit motorisierten Fahrzeugen hatte. So wird Kowalski auch von Sandy und Super Soul vor dem Tod gewarnt.

Sobald die Bilder der Schlusssequenz als jene der Eröffnungssequenz erkannt werden, erhält man die Gewissheit, dass Kowalski auf seinen Tod zurast, sprich seine Auflösung bald erfolgen wird.

Kowalski hat sich bereits von allen weltlichen Dingen gelöst. Er hat kein Heim mehr und ist ständig unterwegs. Der Tod ereignet sich sehr rasch. Man sieht Kowalski lächeln und nach einem kurzen Schnitt auf die Bulldozer folgt die Explosion. In der Folge sieht man das brennende Autowrack, jedoch nicht seinen toten Körper.

Der Tod hat für Kowalski eine erlösende Funktion. Die einzig mögliche Option für ihn liegt in einer „wilful annihilation“<sup>173</sup>. Im Tod findet er die Freiheit. Das Licht zwischen den Bulldozern, welches Kowalski kurz vor dem Aufprall sieht, erscheint als ein Portal in eine andere Welt, eine „Other destination“<sup>174</sup>. Es wird eine letzte Grenze überschritten.

---

<sup>173</sup> Jack Sargeant: 'Vanishing Point', S 94.

<sup>174</sup> David Laderman: Driving Visions, S 107.

## 3.2 Thelma and Louise

*Thelma and Louise* handelt von zwei Frauen, die, um ihren Männern zu entfliehen, zu einem Wochenendtrip in die Berge aufbrechen. Der Stopp in einer Bar namens Silver Bullett ändert ihren ursprünglichen Plan. Thelma wird beinahe von Harlan, einem Mann mit dem sie in der Bar getanzt hat, vergewaltigt. Louise kommt ihr rechtzeitig zur Hilfe und erschießt Harlan. Allerdings nicht um Thelmas Vergewaltigung zu verhindern, sondern in einem wütenden Moment aufgrund von Harlans reuelosen Beschimpfungen. Die beiden Frauen fliehen vom Ort des Verbrechens. Louise ist überzeugt, dass ihnen, aufgrund der fehlenden Beweise, niemand glauben wird, dass die Anwendung der Schusswaffe Notwehr war. Ihre Reise wird zur Flucht, ihr neues Ziel ist Mexiko. Dabei nehmen Thelma und Louise nicht den direkten Weg in den Süden. Louise besteht darauf Richtung Westen zu fahren und Texas zu meiden.

Auf der Fahrt nehmen Thelma und Louise den Anhalter J.D. mit, der den beiden schließlich ihr Geld stiehlt. Ohne Geld ist ihre Weiterfahrt und damit ihre Flucht in Gefahr, weshalb Thelma einen Laden ausraubt. Währenddessen hat die Polizei Thelmas Ehemann Darryl aufgespürt und sich in seinem Haus verschanzt, um auf einen Anruf von Thelma zu warten.

Thelma und Louise fahren weiter, immer mehr Richtung Westen, bis sie die Wüste erreichen. Schließlich kommt es zu einer Verfolgungsjagd mit der Polizei, die die beiden Frauen an den Rand des Grand Canyon führt. Als Thelma und Louise dort von der Polizei umstellt werden, beschließen sie einfach weiterzufahren. Sie fahren über den Rand des Grand Canyon hinaus in den Tod.

### *Thelma and Louise* im historischen Kontext

„The release of *Thelma and Louise* in 1991 [...] marked an important turning point in the popular and academic reception of the road film.“<sup>175</sup> Der Film setzte in vielerlei Hinsicht neue Maßstäbe. Mit zwei Frauen am Steuer öffnete *Thelma and Louise* das Road Movie für neue Figuren und holte damit die kulturelle Kritik in das Genre zurück. Die Filme der achtziger Jahre hatten sich nämlich vorrangig darauf konzentriert genreimmanente Aspekte zu zitieren und unentwegt auf sich selbst zu verweisen. In der Folge von *Thelma and Louise* entstanden Filme wie *Get on the Bus* (Spike Lee, 1996) und *My own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1992), mit Afroamerikanern und Homosexuellen in den Hauptrollen. Mit den neuen Figuren als aktive Reisende wurde

<sup>175</sup> Steven Cohan: Introduction, S 10.

der Kern des Genres erweitert.

*Thelma and Louise* durchbrach außerdem die Genderkonventionen des Genres. Denn, wie bereits erwähnt, verkörperten Frauen, obwohl sie seit den ersten Road Movies als Reisende vertreten waren, stets Randfiguren, wie die passive Komplizin oder die Verführung am Wegesrand. Selbst wenn Frauen in Road Movies als wesentlicher Teil des Outlaw Paares auftraten, waren sie abermals nur Anhängsel der „male-oriented and -dominated fantasy“<sup>176</sup> und wurden oft als Bedrohung angesehen: „If a woman hops a ride with a man, the journey, perfumed with a female sexuality, breeds danger and violence rather than pleasure.“<sup>177</sup> Der angestammte Platz der Frau im Road Movie war somit, ebenso wie im Western, der Innenraum.

Diese geschlechtsspezifische Raumgrenze überschreiten Thelma und Louise mit dem Aufbruch zu ihrer Reise. Zu Beginn des Films werden Thelma und Louise in ihren jeweiligen Lebensbereichen gezeigt. Hier wird besonders deutlich, dass vor allem Thelma durch den Aufbruch ihre für sie festgesetzte räumliche Grenze überschreitet. „Ihre frontier ist die Haustürschwelle, spätestens die Grenze [...] der Stadt.“<sup>178</sup> Man sieht Thelma in der Küche, dem „Inbegriff des 'weiblichen' Innenraums“<sup>179</sup>. Sie wird als Hausfrau eingeführt, die versucht ihrem Ehemann Darryl eine gute Frau zu sein. Durch Darryl wird Thelma auf das Haus begrenzt: „All he wants me to do is hanging around the house while he's out and doing God knows what.“<sup>180</sup> Mit dem Aufbruch überschreitet Thelma eine räumliche Grenze und bricht die Erwartungshaltung ihres Mannes. Als er nach Hause kommt, kann er sie nicht finden und meint deshalb in einem Telefonat, dass die beiden später im Film führen: „I leave for work, and you take complete leave of your senses.“<sup>181</sup>

Louise wird ein größerer Handlungsspielraum zugewiesen, als Thelma. Sie ist unabhängiger und arbeitet als Kellnerin in einem Dinner. Außerdem besitzt sie ein Auto, das ihr eine gewisse Mobilität ermöglicht. Der Job als Kellnerin verweist sie allerdings wieder in den Innenraum und damit gewissermaßen in die Küche.

Durch ihren Aufbruch dringen Thelma und Louise in den männlich besetzten Außenraum ein. Die Gefahr dieses Raumes zeigt sich als die zwei ihren ersten Stopp im Silver Bullet einlegen, wo Thelma beinahe vergewaltigt wird und mit dem Mord an Harlan eine weitere Grenze, nämlich die Grenze des Gesetzes (dieses Mal durch Louise) überschritten wird. Im Laufe des Films dehnen Thelma und Louise ihre Grenzen immer weiter aus. Ähnlich der Siedler in der Zeit der Besiedelung verschiebt

<sup>176</sup> Shari Roberts: *Western meets Eastwood*, S 63.

<sup>177</sup> Manohla Dargis: *Roads to Freedom*, S 16.

<sup>178</sup> Amelie Soyka: *Raum und Geschlecht*, S 45.

<sup>179</sup> Ebd., S 56.

<sup>180</sup> *Thelma and Louise* (Ridley Scott 1991, DVD, Metro-Goldwyn-Mayer Pictures 2009, 0:09:15)

<sup>181</sup> Ebd., 0:36:42

sich die Grenze, die hier keine geographische ist, sondern eine von der patriarchalischen Gesellschaft auferlegte. Thelma und Louise überschreiten nach der räumlichen Grenze die Grenze des Gesetzes, Staatsgrenzen und die Grenzen von tradierten Rollen.

Es zeigt sich also, dass Thelma und Louise mit dem Aufbruch zu ihrer Reise zwar vor der Unterdrückung in Heim und Beruf fliehen können, aber erneut in einen von Männern dominierten Raum gelangen. „While male protagonists use the road to flee femininity, women cannot similarly flee the masculine because of the gendered assumptions of the genre.“<sup>182</sup>

Der Außenraum wird in *Thelma and Louise* durch Westernsymbole und die zunehmende Flucht in den Westernraum auch explizit als männlich ausgewiesen. Bereits ihr erster Stopp im Silver Bullett erinnert in der Ausstattung des Hauses, seinen Gästen mit den Cowboyhütte und ihrer Kleidung, der Musik und dem Tanz an den Western. Der Anhalter J.D. wird ebenfalls als Cowboy gekennzeichnet, „im Jeans-Look und mit Cowboy-Hut“<sup>183</sup>.



Thelma und Louise nehmen J.D. von einer verlassenen Raststation mit. J.D. sitzt auf eine Mitfahrgelegenheit wartend, an einem Brunnen. Im Hintergrund wirbelt ein Steppenläufer im Wind. Dieses Bild zeigt deutliche Bezüge zum Western.

Thelma und Louise dringen nicht nur in den männlich konnotierten Außenraum ein, sie eignen sich auch männliche Symbole an. Die Heldinnen tauschen „die typisch 'weibliche' Maskerade in Form von Kleidung, Schmuck und Make-up nach und nach gegen Objekte ein, die den Western- und Outlaw-Raum vertreten.“<sup>184</sup> Durch die

<sup>182</sup> Shari Roberst: Western meets Eastwood, S 62.

<sup>183</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 51.

<sup>184</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 64.

erfolgreiche Anwendung der Waffe – „männliches Machtsymbol“<sup>185</sup> – treten sie aus ihrer Opferrolle. In dem Moment wo sie die Kontrolle über ihre Körper ergreifen, werden Thelma und Louise zu Outlaws. Durch die Aneignung dieser Rolle, greifen sie auf den im Road Movie bereits vorhandenen Figurentypus des Outlaws zurück.<sup>186</sup> Im Zusammenhang damit ist wichtig, dass es in Thelma and Louise vor allem um Wahlmöglichkeiten und Freiheit geht: „The film's not about rape. It's about choices and freedom.“<sup>187</sup> Thelma und Louise entscheiden sich stets für einen Weg, ebenso wie sie sich für ihren Tod entscheiden.

Thelma and Louise hat aufgrund der Überschreitung der Genderkonventionen des Genres viele Debatten und Kontroversen ausgelöst und wurde unterschiedlichen Interpretationen zugeführt:

„The film has been variously interpreted as feminist manifesto (the heroines are ordinary women, driven to extraordinary ends by male oppression) and as profoundly antifeminist (the heroines are dangerous phallic caricatures of the very macho violence they're supposedly protesting). Some critics have discerned a lesbian subtext (that final soul kiss at the abyss); others interpret this reading as a demeaning negation of feminine friendship that flies in the face of patriarchal authority.“

Im Weiteren löste der Film auch Debatten über Genderkonventionen in Filmgenres, vor allem in Hollywoodfilmen aus.

### Reise – Straße – Auto

Die Reise ist für Thelma und Louise zunächst Flucht vor ihrem Heim sowie ihrem Job. Nach dem Mord wird sie zu einer Flucht vor dem Gesetz und macht nach einer Verkettung von Ereignissen eine Rückkehr in ein normales Leben nicht mehr möglich. Als ihr eigentliches Fluchtziel haben Thelma und Louise Mexiko festgelegt. Weil Louise aber nicht durch Texas fahren will, führt sie ihre Reise zunächst nach Westen und letztlich durch die Notwendigkeit schnell die nächste Staatsgrenze zu überqueren, weiter in den Westen. Damit entspricht die Richtung der Reise den Konventionen des Road Movies. Nachdem sich die beiden mit ihrer Verbrecheridentität anfreunden, wird die Reise Symbol für Freiheit.

Auf ihrer Reise benutzen sie die Nebenstraßen um nach Mexiko zu gelangen. Die Straße wird für Thelma und Louise zu einem Möglichkeitsraum. Zu Beginn ihrer Reise

---

<sup>185</sup> Ebd., S 58.

<sup>186</sup> Vgl. Ebd., S 45.

<sup>187</sup> Ebd., S 52.

verheißt sie Spaß und Freiheit. Sie stellt aber auch eine Bedrohung dar, weil sie vorrangig von Männern beherrscht wird und von männlichen Symbolen gesäumt ist. Das zeigt sich an den phallischen Symbolen, wie den Trucks und Telefonmasten, die im Film auftauchen.



Nachdem Louise Harlan erschossen hat fliehen Thelma und Louise vom Ort des Verbrechens. Auf der Straße werden sie von Trucks umzingelt. Damit zeigt der Film eine „powerful visual metaphor for their entrapment within patriarchy“<sup>188</sup>. Die 'männlichen' Trucks überragen sie und versperren ihnen den Weg auf ihrer Flucht.<sup>189</sup> Auch die Telefonmasten die die Straßen einrahmen wirken bedrohlich.

Das Auto mit dem Thelma und Louise ihre Reise antreten ist ein „1966 convertible T-bird“<sup>190</sup> und verweist durch seine eigene Verwandlungsfähigkeit auf die Verwandlung der beiden Frauen und außerdem auf die Tradition des Genres und den damit verbundenen Mythos der Route 66. Thelma und Louise verbringen, aufgrund der ungünstigen Begebenheiten bei ihren Stopps, immer mehr Zeit im Auto, bis sie schließlich auch die Nacht durchfahren. Das Auto wird zu einem Lebensbereich. Es ist sowohl Privatraum als auch öffentlicher Raum. Es lässt zum einen durch seine Offenheit den Außenraum herein, zum anderen ist es ein privater, sicherer Raum, wo sie unter sich sein können. Mit dem Auto fahren sie auch in den Tod.

### Figurenkonstellation

Thelma und Louise werden am Anfang des Films als sehr unterschiedlich charakterisiert. Sie durchleben während der Reise eine Veränderung, wodurch sich auch ihre Beziehung zueinander neu formt. Sie wird von einer eher unausgeglichene Mutter-Tochter-Beziehung zu einer gleichwertigen Freundschaft, mit gemeinsamen

<sup>188</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 186.

<sup>189</sup> Vgl. Ebd., S 186.

<sup>190</sup> Ebd., S 185.

Träumen vom Fluchort Mexiko. Die beiden existieren „to complement and contrast one another, resulting in a total expression of womanhood that is varied and individualistic.“<sup>191</sup>

Vor allem Thelma durchlebt eine Verwandlung und Befreiung in jeder Hinsicht. Thelmas Entwicklung kann eingeteilt werden in den Anfangszustand, ein erstes Aufbegehren und die Entschlussfassung, die Befreiung und das aktiv werden. Wie bereits erwähnt, werden Thelma und Louise in den ersten Szenen des Films in ihren jeweiligen Lebensbereichen gezeigt. Man sieht Thelma als Hausfrau in ihrem Heim, wie sie sich um ihren Ehemann und Haushalt kümmert. „Thelma is simple and sweet, childlike and unworldly.“<sup>192</sup>

Thelmas erstes Aufbegehren erlebt man, als sie an einer Tankstelle Darryl anruft, um ihn über ihr Wohlbefinden zu informieren. Er befiehlt ihr sofort nach Hause zu kommen. Am Anfang dieser Szene ist Thelma noch schüchtern und ängstlich Darryl gegenüber, bis sie schließlich Mut fasst und mit fester Stimme sagt: „Darryl, you're my husband not my father [...] Go fuck yourself.“<sup>193</sup> Aufgrund dieses Telefonats fasst Thelma den Entschluss Louise nach Mexiko zu begleiten.

Bei dem nächsten Stopp in dem Motel in Oklahoma City erlebt Thelma mit J.D. ihre sexuelle Befreiung, die sie schließlich weitere Grenzen überschreiten lässt. In der Szene nach der Liebesnacht wird Thelma das erste Mal als aktive Figur gezeigt. J.D. stiehlt das Geld mit dem Thelma und Louise ihre Flucht nach Mexiko finanzieren wollten. Infolgedessen bricht Louise, die bis zu diesem Zeitpunkt die Dominantere in ihrer Beziehung war, zusammen. Es scheint jegliche Perspektive und Hoffnung auf die Flucht und ein neues Leben verloren. „Louise's weakened state provides Thelma with the opportunity to exercise her own decisive power for the first time.“<sup>194</sup> Thelma ärgert sich darüber, dass J.D. sie bestohlen hat. Als sie merkt, dass Louise am Boden des Hotelzimmers zusammengesunken ist, fordert sie Louise auf sich zusammenzureißen und zu packen. „Now you listen to me. Don't you worry about it. You hear me? Come on. Stand up. [...] Move! Jesus Christ, come on.“<sup>195</sup> Thelma zieht Louise hinter sich aus dem Motelzimmer.

Um an Geld zu kommen raubt Thelma in der Folge einen Laden aus. „Thelma embraces her new role in earnest, bearing the criminal imprint she acquires during her risky interlude with J.D. [...] Thelma flowers as a hold-up artist.“<sup>196</sup> Mit dem Überfall hat auch Thelma eine Straftat begangen und eine weitere Grenze wurde überschritten. Auf

<sup>191</sup> Gina Fournier: *Thelma & Louise and Women in Hollywood*, Jefferson 2007, S 27.

<sup>192</sup> Manohla Dargis: *Roads to Freedom*, S 17.

<sup>193</sup> *Thelma and Louise* (Ridley Scott 1991, 0:37:23)

<sup>194</sup> Gina Fournier: *Thelma & Louise and Women in Hollywood*, S 51.

<sup>195</sup> *Thelma and Louise* (Ridley Scott 1991, 1:07:07)

<sup>196</sup> Gina Fournier: *Thelma & Louise and Women in Hollywood*, S 51.

der Flucht vom Ort des Verbrechens meint sie, dass sie sich so fühlt als hätte sie das schon ihr ganzes Leben lang gemacht. Louise: „Think you find your calling?“<sup>197</sup>  
Thelma: „Maybe. Maybe. The call of the wild!“<sup>198</sup>

Auch in der Kleidung spiegelt sich die Verwandlung der Frauen wider. Anfangs trägt Thelma ein Kleid, das ihre Mädchenhaftigkeit unterstreicht. Nach der Nacht mit J.D. trägt sie Jeans und ein Hemd, das sie später gegen ein schwarzes T-Shirt mit einem lächelnden Totenkopf und der Aufschrift „Drivin' my life away“ tauscht.

Louise verändert sich ebenfalls äußerlich, indem ihr Kleidungsstil etwas lockerer wird. Sie trägt ihre Haare anfangs zu einer strengen Frisur gebunden und biedere, hoch geschlossene Kleidung. Nach dem Mord an Harlan hat sie ihre Haare offen und nach Thelmas Überfall wirbeln sie wie wild im Fahrtwind. Louise wird eingeführt als „though and knowing“<sup>199</sup>. Sie ist unabhängiger als Thelma, arbeitet in einem Dinner und lebt alleine. Durch ihren Job als Kellnerin hat sie vermutlich mehr Menschenkenntnis, als die an das Haus und den Herd gefesselte Thelma. Das zeigt sich in der Bar, als Harlan die beiden Frauen anspricht. Thelma ist Harlan gegenüber sehr offenherzig, während Louise abweisend ist und ihm als Zeichen dafür ihren Zigarettenrauch ins Gesicht bläst.

Im Vergleich zu Thelma ist es bei Louise weniger die Veränderung der Persönlichkeit, die ins Auge sticht. Louise wird entsprechend ihrem Kleidungsstil etwas lockerer, aber „Louise [...] does not so much become a new person as rediscover long-suppressed elements of her identity.“<sup>200</sup> Sie schließt auch mit ihrer Vergangenheit ab. Im Motel in Oklahoma wartet Louises Freund Jimmy mit ihrem Erspartem auf die beiden Frauen. Durch ihre Flucht wird für Louise ein Zusammensein mit Jimmy unmöglich. Er macht ihr einen Heiratsantrag, sie entscheidet sich jedoch bewusst gegen ihn. Louise schließt mit Jimmy, ihrer gemeinsamen Vergangenheit und einer möglichen Zukunft ab. Louise behält seinen Verlobungsring, den sie später an der Tankstelle gemeinsam mit anderem Schmuck tauscht.

Beide Frauen lösen sich von ihrer Vergangenheit und befreien sich von weltlichen Dingen. Louise legt ihren Schmuck ab, den sie einem alten Mann an der Tankstelle überlässt. Im Gegenzug erhält sie dafür einen Cowboyhut. Es kennzeichnet zum einen die Aneignung eines männlichen Symbols, zum anderen wirkt es wie eine Vorbereitung auf den Tod, indem sie sich von diesen Dingen befreit.

<sup>197</sup> Thelma and Louise (Ridley Scott 1991, 1:13:25)

<sup>198</sup> Ebd., 1:13:26

<sup>199</sup> Manohla Dargis: Roads to Freedom, S 17.

<sup>200</sup> Alistair Daniel: Our Idea of Fun, S 177.

## Männerfiguren

Thelma and Louise hält eine breite Palette von männlichen Stereotypen bereit. „Men are signposts along this freaky female trip.“<sup>201</sup>

Thelmas Ehemann Darryl ist egoistisch und behandelt Thelma als wäre sie sein Eigentum. In der Anfangsszene ist Thelma sehr um Darryl bemüht, während er sie anschnauzt und zurecht weist. Beim Verlassen des Hauses zeigt sich jedoch seine Tolpatschigkeit, als er über den Schlauch stolpert.

Louises Beziehung mit dem Musiker Jimmy ist ebenfalls wenig erfüllend. Als Musiker fährt er von Ort zu Ort und ist deshalb „unavailable for Louise, physically and emotionally.“<sup>202</sup> Beide Frauen stecken jeweils in einer Beziehung, in der sie von ihren Partnern nicht geschätzt werden.

Harlan sieht Frauen einfach als Objekte, die er sich nimmt und wieder wegwirft, wenn er seinen Vorteil aus ihnen gezogen hat.

J.D. ist die Verführung am Wegesrand. Er ist sowohl Gefahr, als auch Sexobjekt. Auf Thelma hat er eine befreiende Wirkung. Schließlich ist er aber auch ein Gegner der beiden, weil er ihnen das Geld stiehlt und Thelma deshalb einen Raub begeht. Er erhält die im Road Movie als weiblich konnotierte Rolle der Verführung am Wegesrand. Hal Slocumb ist der Detektiv der die Fahndung nach Thelma und Louise leitet. Er will die beiden nicht nur fangen, er will sie auch beschützen. Slocumbs Wohlwollen für die beiden Frauen kommt in der Anschuldigung J.D.'s zum Ausdruck, dass sie durch J.D.'s Diebstahl gezwungen waren den Überfall zu begehen und damit tatsächlich eine Straftat begangen haben. Mithilfe von Slocumb werden Thelma und Louise allerdings auch aufgespürt. Er spricht mit Thelma und gibt ihr zu verstehen, dass er ihnen helfen möchte. Letztendlich kann er nichts gegen die Polizeischar ausrichten, die Thelma und Louise umstellen. Er kann nur zusehen, wie sie dem Abgrund entgegen fahren.

Es soll hier noch auf den Handlungsspielraum der im Film auftretenden Männer hingewiesen werden. Im Laufe des Films findet für die männlichen Figuren zum Teil eine Einschränkung statt, dennoch verlieren vor allem die Ermittler nicht an Mobilität. Sie wechseln zwischen verschiedenen Räumen, das heißt, man sieht sie im Polizeiquartier und bei Darryl zu Hause. Darryl wird im Laufe des Films nur mehr im Haus gezeigt und hat damit Thelmas Platz übernommen.

<sup>201</sup> Manohla Dargis: Roads to Freedom, S 17.

<sup>202</sup> Gina Fournier: Thelma & Louise and Women in Hollywood, S 51.

## Erzählstruktur und Vorzeichen auf den Tod

Bei *Thelma and Louise* handelt es sich um ein outlaw Road Movie. Der Film enthält zwei Handlungsebenen die räumlich voneinander getrennt sind und mittels Parallelmontage verbunden werden. Meist erfolgt die Verbindung der zwei Ebenen durch narrative Techniken, wie die Telefonate zwischen Thelma und Louise und Detective Hal Slocumb, respektive ihren Männern. Die eine Ebene zeigt also Thelma und Louise auf ihrer Reise, im Außenraum, die andere die von ihnen zurückgelassene Welt, die Ermittlungen der Polizei, die vorrangig auf den Innenraum begrenzt sind.

Die Struktur der Erzählung entspricht den Konventionen des Road Movies. *Thelma and Louise* beginnt mit einem Blick auf eine weitläufige Landschaft in schwarz/weiß. Es folgt ein Establishing Shot auf eine felsige Gebirgslandschaft und eine Straße, die zu diesen Bergen führt. Das Bild wird langsam farbig und die Kamera verweilt auf dieser Landschaft während die Titel im Bild ablaufen. Die Musik verleiht dem Bild Spannung und Vorahnung. Für einige Sekunden sieht man die soeben etablierte Landschaft in kräftigen Farben. Schließlich wird langsam schwarz abgeblendet. Diese Veränderung in Licht und Farbe verändert die Landschaft und nimmt die Stimmung und die Struktur des Films vorweg. Außerdem verweist diese Szene bereits auf die Veränderung, die Thelma und Louise durchleben.

Der Aufbruch ist noch von einer fröhlicher Stimmung geprägt. Thelma und Louise machen ein Foto mit einer Polaroidkamera bevor sie in das Auto steigen und ihrem Leben für ein Wochenende entfliehen. Die beiden Frauen posieren in die Kamera. Louise betätigt den Auslöser und gleichzeitig wird das Filmbild eingefroren. „this photo 'frames' their journey“<sup>203</sup>. Es nimmt die letzte Szene in der ihr Sprung in den Tod ebenfalls eingefroren wird vorweg. Das Foto fliegt am Ende des Films als Thelma und Louise in den Abgrund springen aus dem Auto und zeigt den Fortbestand von Thelma und Louise als Bilder, als „mythical icons“<sup>204</sup>.

Dem Aufbruch folgt die Fahrt mit mehreren Stopps in Motels, an Tankstellen und der Bar (ihrem ersten Stopp). In der Bar ereignet sich bereits ein bedeutender Wendepunkt in der Geschichte. Die Ermordung von Harlan lässt Thelma und Louise ihr ursprüngliches Ziel aufgeben und sie vor dem Gesetz fliehen.

Die Stopps an den Tankstellen und Motels sind ebenso immer wieder Motoren für die Geschichte, bewirken Veränderungen in den Figuren und der Narration. Im nächsten Stopp, in einem Motel in Arkansas wird ein neues Ziel für die Reise festgelegt. Louise

<sup>203</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 192.

<sup>204</sup> Ebd., S 192.

beschließt nach Mexiko zu fliehen.

Die Stopps an den Tankstellen werden meist dafür benutzt um Telefonate zu führen. Nach einem Telefonat mit Darryl, in dem er Thelma droht und ihr befiehlt sofort nach Hause zu kommen, entscheidet Thelma sich mit Louise nach Mexiko zu gehen. Thelma schließt hier zum Teil mit ihrem alten Leben ab und trifft in Form von J.D., über den sie nach dem Telefonat stolpert, auf ihr neues.

Über ein Telefonat mit Detective Slocumb werden Thelma und Louise letztlich auch von der Polizei aufgespürt. Sie überschreiten bei dem Telefonat die Zeit, die sie ohne geortet zu werden telefonieren können. Mithilfe der Fangschaltung wird Thelmas und Louises Raum zur Flucht eingegrenzt. Auch der Tankwagen, den Thelma und Louise in die Luft jagen ist ein Zeichen für die Polizei. Der Rauch zieht sich über viele Kilometer in den Himmel. So legen Thelma und Louise auf ihrer Flucht auch immer wieder Spuren, die es der Polizei ermöglichen sie zu finden.

Die Fahrtszenen werden zum einen zur Reflexion über das bisherige Geschehen verwendet, zum anderen erhält man Informationen über die Beziehung der beiden Frauen zueinander. Beide sprechen jeweils die Gefahr an, in der sie sich befinden.

Als Thelma und Louise ihre Route für die Flucht festlegen, halten sie an einem Bahnübergang. Thelma und Louise diskutieren in dieser Szene, ob sie direkt durch Texas nach Mexiko fahren oder zunächst in den Westen, um Texas zu umfahren. Louise weigert sich durch Texas zu fahren, weil sie damit unangenehme Erinnerungen aus der Vergangenheit wieder einholen. Was genau Louise dort widerfahren ist, wird von ihr niemals ausgesprochen. Daraufhin meint Thelma: „We're running for our lives. Can't you make an exception?“<sup>205</sup>

Hier wird ein Zuwiderhandeln der Figur gegen ihre Flucht deutlich. Wodurch die Chancen, dass die Polizei sie fasst umso größer wird. So ist es hier Louises Vergangenheit in Texas, die sie der Erfassung durch die Polizei und somit dem Tod näher bringt. Es kommt zu einer Durchdringung des Erinnerungsraums. In dieser Szene rast die Eisenbahn an ihnen vorbei, die ihnen als männlich kodiertes Symbol den Weg versperrt. Die Eisenbahn stellt einen Bezug zum Western her. Sie wurde zur Zeit der Besiedelung gebaut und war die erste Möglichkeit einer raschen Überwindung der räumlichen Grenzen.

Louise spricht die Gefahr ihrer Flucht ebenfalls an. Sie macht sich bewusst, dass sie Thelma und sich in eine Situation gebracht hat, in der sie beide getötet werden könnten: „I got us in a situation where we both could get killed.“<sup>206</sup> In dieser Szene wird ihr Auto von einem männlich kodierten Symbol, einer Kuhherde, die von Cowboys

<sup>205</sup> Thelma and Louise (Ridley Scott 1991, 0:42:10)

<sup>206</sup> Ebd., 1:38:02

getrieben wird, umringt. Sie scheinen die Frauen an ihrer Flucht zu hindern und auf ihre räumlichen Grenzen hinzuweisen.

Ein weiteres Mal tut sich vor Thelma und Louise eine künstlich hergestellte Grenze auf, als sie von einer Tankstelle wegfahren. Es ziehen bedrohliche dunkle Wolken auf, wodurch die Stimmung düsterer wird. Als sie auf die Straße biegen wollen, rast ein ganz in schwarz gekleideter Motorradfahrer an ihnen vorbei. Es wird immer wieder darauf hingewiesen, dass sie sich nicht in ihrem natürlichen Bereich bewegen.

Thelma und Louise dringen im Laufe des Films immer weiter in den Westenraum ein und somit in eine weitläufige Landschaft. Sie fahren von der Enge der Stadt in die Weite des Hinterlandes, die den Traum der freien Bewegung noch schürt. Gleichzeitig mit der Ankunft in dieser unendlich Weiten Landschaft wird jedoch in der Narration die Einschränkung des Raums und die Hinführung zum Abgrund angekündigt. Je weiter weg sie von der Stadt kommen, desto näher kommt ihnen die Polizei in der Narration.

Während der Fahrt sprechen Thelma und Louise auch über die Veränderungen die sie durchleben. „The physical transformations parallel the women's wild rush down the American road. At each state border they cross, another boundary [...] is transgressed.“<sup>207</sup> Thelma sagt zu Louise, dass sie nicht mehr zurück kann: „Something's like, crossed-over in me, and I can't go back.“<sup>208</sup> Auf der Fahrt danach: „I feel awake. [...] Wide awake. I don't remember ever feeling this awake. Know what I mean. Everything looks different.“<sup>209</sup> Es ist als könnte sie das erste Mal sehen. Ihr erweiterter Blick wird durch den Blick in den Seitenspiegel verdeutlicht. Thelma blickt damit zurück in die Vergangenheit, aber auch nach vorne, in die Zukunft. Sie hat ihr altes Leben zurückgelassen.

## Todesszene

Der Film schließt mit dem Tod der beiden Heldinnen, indem sie ihr Auto über den Hang des Grand Canyon hinaus steuern. In der Schlussequenz entkommen Thelma und Louise der Polizei zunächst. Anschließend bahnen sie sich ihren Weg durch eine Wüstenlandschaft. Die Szene wird zunächst von einer beunruhigenden Stille beherrscht. Keine der beiden spricht zunächst. Die Kamera zeigt Thelma und Louise abwechselnd in Großaufnahme im Bild. Es findet nun eine Reflexion über ihre Reise und ihre Freundschaft statt. Auf der Tonebene sind nun vereinzelt Klänge zu hören, die

<sup>207</sup> Manohla Dargis: *Roads to Freedom*, S 17.

<sup>208</sup> *Thelma and Louise* (Ridley Scott 1991, 1:41:07)

<sup>209</sup> Ebd., 1:43:24

eine Assoziation zum Western hervorrufen.

Man sieht Thelma und Louise schließlich am Abgrund entlang fahren. Unter dem Abgrund taucht, wie eine gefährliche Drohne, ein Polizeihubschrauber auf.



Die Einstellung zeigt eine Totale, in der sich der Hubschrauber im Bild links, unterhalb von Thelma und Louises Auto (rechts oben) befindet. Sie ahnen noch nicht von der drohenden Gefahr. Thelma und Louise werden im Bild noch oberhalb der männlichen Figuren dargestellt. Dieses Verhältnis wird sich im Folgenden ändern.

Louise kann das Auto kurz vor dem Abgrund noch zum stehen bringen. Aus dem Abgrund taucht nun, wie aus der Hölle, der Polizeihubschrauber auf. Durch den Einsatz des Hubschraubers zeigt sich nun die männliche Übermacht. Er demonstriert eine Übernahme des Luftraumes, was auch eine „perfekionierte Beherrschung des Bodens“<sup>210</sup> voraussetzt. Von der anderen Seite werden Thelma und Louise von Polizeiautos umstellt. Sie haben keine Chance mehr zu fliehen. Die Polizei richtet die Waffen auf die beiden Frauen und fordert sie auch sich zu ergeben.

Nun folgen die letzten Minuten ihrer Rebellion. Thelma und Louise sitzen im Auto und wägen ihre Alternativen ab. Louise „cocks a firearm and says she'll keep fighting, but Thelma looks into the canyon with a knowing look and a mitigating smile.“<sup>211</sup> Schließlich sagt Thelma: „Lets keep going.“<sup>212</sup> Vom Wind zerzaustes Haar und mit Wüstensand bedeckt sehen sich die Frauen, dem Tod gegenüber, ein letztes Mal an. Beide lächeln nervös und haben Tränen in den Augen. Ein letzter Kuss zeigt nochmal ihre Freundschaft und Nähe zueinander. Schließlich folgt Louise Thelmas Anweisung, tritt auf das Gaspedal und fährt auf den Abgrund zu.

Die Kamera befindet sich während der Szene im Privatraum des Autos und zeigt Thelma und Louise in Großaufnahme. Dadurch wird Nähe und Intimität vermittelt. Sie

<sup>210</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 63.

<sup>211</sup> Gina Fournier: Thelma & Louise and Women in Hollywood, S 55.

<sup>212</sup> Thelma and Louise (Ridley Scott 1991, 1:59:19)

kontrastiert hier auch den Innenraum des Autos mit dem feindlichen Außenraum (der Polizei mit ihren Waffen) von dem Thelma und Louise umgeben sind.

Die nächste Einstellung zeigt in einer Totalen den T-Bird in Zeitlupe von hinten auf den Abgrund zufahren. Das Auto rast über den Abgrund und für ein paar Sekunden fliegt es in der Luft bis das Bild schließlich eingefroren wird und eine weiße Abblende folgt.



Einfach weiterzufahren wird als ultimative Lösung für die Rebellion von Thelma und Louise dargestellt. Der Film erhöht dadurch den Widerstand der Beiden indem er sie zu einem würdigen Extrem führt. „The fact that they choose their own death distinguishes it from most other rebel road movies. Their embrace of their fatal destiny signifies a potent form of trenchant subversion: a slap in the face of patriarchy.“<sup>213</sup>

Nachdem weiß abgeblendet wurde, werden eine Reihe von Bildern von Thelma und Louise aus den vorangegangenen Szenen gezeigt, die von der Vorstellung des zertrümmerten Autos und der verstümmelten Körper im Abgrund ablenken. Diese Bilder machen Thelma und Louise unsterblich.<sup>214</sup> Durch das explizite Aufzeigen von diesen Bildern macht der Film Thelma und Louise zu Heldinnen.

## Fazit

Thelma and Louise hatte große Bedeutung für die Weiterentwicklung des Road Movies, indem er zwei Frauen ans Steuer setzte und das Genre damit für neue Fahrer öffnete. Wie bereits erwähnt hat der Film die Genderkonventionen und die räumlichen Grenzen des Genres überschritten und Debatten im öffentlichen Diskurs um das Thema Frauen und Gewalt ausgelöst.

Mit zahlreichen Bezügen zum Western verdeutlicht sich die Zuweisung des Außenraums als männlicher Raum. Thelma und Louise überschreiten die ihnen vom

<sup>213</sup> David Laderman: Driving Visions, S 192.

<sup>214</sup> Vgl. David Laderman: Driving Visions, S 192.

Genre gesetzten Grenzen und weiten ihren Handlungsspielraum im Laufe des Films immer weiter aus.

Zu Beginn ihrer Reise lässt sich ihr Tod nicht vorhersehen. Erst mit dem Mord an Harlan wird ihre Reise zu einer Flucht und durch die folgende Gesetzesübertretung von Thelma, den Überfall, wird diese Flucht immer gefährlicher. Die Straße ist gesäumt von männlichen Symbolen, wie den Telefonmasten, denen Thelma und Louise nur durch eine Flucht in die Weite der Westernlandschaft entfliehen können. Doch auch dort finden sie keine Sicherheit. Verschiedene Symbole, wie die Eisenbahn und die Kuhherde zeigen ihnen immer wieder Grenzen auf und stoppen ihre Fahrt für kurze Zeit. Die Zeichen weisen bereits auf die spätere Umstellung durch die Polizei hin. Vor allem die Kuhherde von der sie umringt werden, lässt eine solche Assoziation zu.

Gegen Ende des Films wird ihre Situation immer aussichtsloser und die Gefahr ihrer Flucht und ein drohender Tod werden sowohl von Thelma als auch von Louise angesprochen.

Thelma und Louise wollen nicht in die Gesellschaft zurück und sich dem Gesetz stellen. Beide sprechen dies gegen Ende des Films deutlich aus. Sie haben auch nichts mehr wohin sie zurück gehen können. Es hat hier eine Ablösung von ihren alten Leben stattgefunden. Thelma hat mit Darryl gebrochen, um ihr neues Leben in vollen Zügen zu genießen. Louise hat Jimmys Heiratsantrag abgelehnt und ebenso keinen Grund mehr zurückzugehen. Für Thelma und Louise gibt es nur einen Weg in die Freiheit, nämlich den Sprung über den Abgrund hinaus.

Die beiden Frauen haben im Laufe des Films immer wieder die Möglichkeit sich für eine Richtung zu entscheiden. Somit ist auch der Tod der Beiden eine freie Entscheidung. Thelma und Louise entscheiden sich für den Tod als Freiheit, anstatt sich der patriarchalischen Unterdrückung und ihren Gesetzen zu unterwerfen. Sie überschreiten hier die letzte Grenze, die noch übrig bleibt.

Das filmästhetische Mittel der Abblende in weiß charakterisiert den Sprung über den Abgrund als befreiend. Durch die Bilder, die im Anschluss im Abspann zu sehen sind, erfolgt eine Mythologisierung der Figuren.

## 4. Die Reise des Toten

### 4.1 Leningrad Cowboys Go America

*Leningrad Cowboys Go America* handelt von den Leningrad Cowboys, einer Gruppe von Musikern, die sich von Irgendwo in der Tundra auf den weiten Weg nach Amerika machen, um dort berühmt zu werden.

In New York angekommen werden sie mit der amerikanischen Kultur und Realität konfrontiert. Sie erhalten von einem Clubbesitzer den Rat nach Mexiko zu der Hochzeit eines Verwandten weiterzuziehen. Ihre Musik würde dort besser ankommen, denn in New York gäbe es etwas anderes, das sich Rock'n'Roll nennt. Daraufhin besorgt der Bandmanager Vladimir ein Buch über die Geschichte des Rock'n'Roll, womit sich die Band zumindest theoretisch informieren kann. In der Folge spielen die Leningrad Cowboys in unterschiedlichen Bars, jedoch mit wenig Erfolg.

Auf der Reise durch den amerikanischen Süden begleitet sie ihr toter Bassist. Er hat in der Heimat zu lange am Feld geübt und ist dabei erfroren. Um ihm etwas von der Welt zu zeigen wird er nach Amerika mitgenommen. Am Ende wird er wieder aufgetaut und die Leningrad Cowboys werden in Mexiko berühmt.

#### *Leningrad Cowboys Go America* im historischen Kontext

Das Road Movie der achtziger Jahre war voll von Selbstironie und geringerer politischer und sozialer Kritik als die Filme der siebziger Jahre. Vor allem die in Hollywood entstandenen Road Movies enthielten keine Rebellion und beschäftigten sich auch nicht speziell mit dem Reisen auf den Straßen Amerikas. „Partaking little of the genre's modernist narrative structure elaborated between 1967 and 1975, they likewise dilute visionary and existential themes with heavy doses of trite and sentimentalized values (e.g., 'friendship is more important than greed').“<sup>215</sup> Beispiele dafür sind Filme wie *Lost in America* (1985) und *Rain Man* (1988).

Die Road Movies des American Independent Cinema hingegen, waren trotz ihrer „post-modern quirkiness“<sup>216</sup> näher an dem rebellischen und kulturkritischen Kern des Genres waren. Sie hatten einen selbstreflexiven Blick auf ihren genrespezifischen Status und enthielten dadurch „a cleverly ironic tone“<sup>217</sup>. Dadurch wurde der subversive Ansatz

<sup>215</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 133.

<sup>216</sup> Ebd., S 132.

<sup>217</sup> Ebd., S 133.

zwar etwas gemindert, aber nicht ausgeschlossen. „many postmodern road movies that appear subversive can just as easily be read through their ironic mockery of subversion.“<sup>218</sup> Ein Beispiel dafür ist *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmusch 1984), in dem „die Mythen und Positivklischees der US-amerikanischen Kultur hinterfragt“<sup>219</sup> werden.

*Leningrad Cowboys Go America* knüpft an die Road Movies des American Independent Cinema<sup>220</sup> und enthält dementsprechend „comic elements of farce and satire“<sup>221</sup>. Kaurismäki überdreht diese Elemente so sehr, dass der Film von der Kritik als „dadaistischer Spottgesang“<sup>222</sup> und „one-gag film“<sup>223</sup> bezeichnet wurde. Volker Gunske schreibt über den Film: „LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA ist ein Slapstick-Film [...], sein Irrwitz kennt keine Pausen und Höhepunkte, sondern ist einfach nur permanent präsent.“<sup>224</sup> Die Übertreibung des äußeren Erscheinungsbildes der Leningrad Cowboys, die „stümperhaft vorgetragene Musik, die Qualität der Dialoge, die sich stets näher an der Plattitüde orientieren als am logischen Dialogtext – all das unterstreicht den Vorsatz, 'schlechtes Kino' zu machen. Doch das vermeintlich Schlechte wird auf hohem Niveau zelebriert.“<sup>225</sup>

Und so war der Film dennoch einer von Kaurismäkis größten Erfolgen. Bei den Berliner Filmfestspielen 1990 wurde *Leningrad Cowboys Go America* von Besuchermassen geradezu gestürmt.<sup>226</sup>

In der Überzeichnung der Figuren, der schlechten Musik und der platten Dialoge zeigt sich die gesellschaftliche und kulturelle Kritik des Films. So findet in *Leningrad Cowboys Go America* eine „Auseinandersetzung mit sozialen und nationalen Identitätskonstruktionen“<sup>227</sup> statt. Mit dem Eintreffen der Leningrad Cowboys in Amerika treffen nicht nur musikalische Kulturen, sondern völlig konträre Weltbilder aufeinander. Kaurismäki zeigt in dem Film die Gegensätzlichkeit von Ost und West. Die Heimat der Leningrad Cowboys wird unter anderem durch eine fehlende Infrastruktur als rückständig dargestellt. Als die Band ihren Hof verlässt und durch den Wald zum Flughafen zieht, scheint es, als würden sie das erste Mal mit der Zivilisation in Kontakt kommen. Im Übrigen findet eine Überbetonung des Ländlich-Bäuerlichen statt, denn als Fortbewegungsmittel

<sup>218</sup> David Laderman: S 134.

<sup>219</sup> Jochen Werner: Aki Kaurismäki, Mainz 2005, S 121.

<sup>220</sup> Ebd., S 121.

<sup>221</sup> David Laderman: Driving Visions, S 133.

<sup>222</sup> Heike Kühn: Die Wiederkehr der Farbe Rot, in: Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des sozialen im Film, Hg. v. Ernst Karpf, Marburg 2000, S 161.

<sup>223</sup> Jonathan Romney: The Kaurismäki Effect, in: Sight and Sound 7, Juni 1997.

<sup>224</sup> Volker Gunske: Leningrad Cowboys Go Amerika (1989)/Leningrad Cowboys meet Moses (1993), in: Aki Kaurismäki, Hg. v. Ralph Eue / Linda Söffker, Berlin 2006,

<sup>225</sup> Jochen Werner: Aki Kaurismäki, S 116.

<sup>226</sup> Beate Rusch: Schatten im Paradies. Von den „Leningrad Cowboys“ bis „Wolken ziehen vorüber“ - Die Filme von Aki Kaurismäki, Berlin 1997, S 90.

<sup>227</sup> Jochen Werner: Aki Kaurismäki, S 117.

dienen den Leningrad Cowboys Traktoren.

Mit den Figuren kommen folglich sowjetrussische Stereotypen nach Amerika. Der Bandmanager Vladimir steht für die „Orwellsche Doppelmoral des kommunistischen Systems [...] nach der die politische Spitze Genügsamkeit predigt, für sich selbst aber Privilegien beansprucht, die sie durch die Ausbeutung der ihr Untergebenen gewinnt“<sup>228</sup>. Vladimir lässt die Musiker hungern, während er sich in einem Restaurant den Bauch vollschlägt. Die despotische Herrschaft von Vladimir zieht sich durch den ganzen Film, während der Hunger unter den Leningrad Cowboys größer wird. Als sie nach Essen fragen, kauft ihnen Vladimir im Supermarkt einen Sack voll Zwiebeln, die sie schließlich am Straßenrand sitzend verzehren. Vladimir selbst isst ein Stück entfernt von den Musikern einen Schinken.

Gleichzeitig dekonstruiert Kaurismäki amerikanische Mythen. In Amerika angekommen, müssen die Leningrad Cowboys rasch feststellen, dass sich das ihnen präsentierende Amerika bedeutend von ihrem Idealbild des Landes unterscheidet. Zum einen lässt der Erfolg auf sich warten. Sie versuchen sich anzupassen und spielen Rock'n'Roll und Country Musik. Illusion und Wirklichkeit des amerikanischen Traums werden entlarvt. Zum anderen erscheinen die Landschaft und auch die Städte, sowie die Bars in denen die Leningrad Cowboys spielen trostlos. Nichts ist so wie erwartet und eigentlich unterscheidet es sich nicht viel von ihrem zu Hause. „Kaurismäki's America does not come across as being at the top of or at the center of the world. Neither is it a land of infinite possibilities.“<sup>229</sup>

### Reise – Straße – Auto

Die Reise führt die Leningrad Cowboys von der Tundra nach New York und von dort weiter Richtung Mexiko. Sie soll zur Erfüllung des amerikanischen Traums, zu Ruhm und Reichtum führen. Allerdings stellt sich der Erfolg nicht ein. Erst in Mexiko, wo die Leningrad Cowboys zu ihrer Musik zurückfinden, haben sie Erfolg. Die letzten Titel des Films verraten: „The Band hit the Top Ten of Mexico“. So werden sie nicht im Land der unbegrenzten Möglichkeiten berühmt, sondern im Nachbarland. „Diese Wendung vermittelt eine exemplarische Botschaft, die der Forderung nach einer kulturellen Assimilation entgegensteht: Solange die Helden ihre eigene Kultur verleugnen, ist ihr Tun zum Scheitern verurteilt.“<sup>230</sup> In Mexico kehren sie wieder zu ihrer eigenen Musik zurück.

<sup>228</sup> Jochen Werner: Aki Kaurismäki, S 179.

<sup>229</sup> Ewa Mazierska: Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie, London 2006, S 15.

<sup>230</sup> Jochen Werner: Aki Kaurismäki, S 125.

Die Straßen führen durch den amerikanischen Süden Richtung Mexiko. Sie verheißen keine Freiheit und neue Möglichkeiten. Die Landschaft, die die Leningrad Cowboys durchqueren zeigt sich als trist. Immer wieder fahren sie durch Industriegebiete. „gigantic factory plants, electrical installations, heaps of scrap metals and disused cars.“<sup>231</sup> Dabei wird deutlich, dass sich die Landschaft Amerikas, in der Stimmung, die sie erweckt, kaum von der zu Beginn gezeigten Steppenlandschaft der Tundra unterscheidet. Zu dieser Analogie meint Volker Gunske: „Die Tundra besitzt zwar unendliche Weiten, aber doch nur sehr begrenzte Möglichkeiten für die Musikkapelle. Im Land der unbegrenzten Möglichkeiten wird die Sache nicht viel besser. Amerika sieht bei Kaurismäki aus wie die Tundra, nur bebaut und asphaltiert.“<sup>232</sup>

Mit einem schwarzen Cadillac, den die Leningrad Cowboys in New York kaufen, treten sie die Reise nach Mexiko an. Das Auto ist aufgrund der Anzahl der Bandmitglieder restlos überladen. Zwei Bandmitglieder müssen aufgrund des Platzmangels im Kofferraum reisen. Die Figuren wirken in dem Auto eingeschränkt und nicht als würde ihnen die Fahrt Freiheit bringen. „It is even difficult to imagine their car reaching high speed.“<sup>233</sup> Hier bricht der Film mit den Traditionen des Road Movies.



Die Kamera blickt meist von außen auf die Protagonisten im Auto und nicht wie sonst üblich durch ihre Augen auf die Welt. Damit wird eine Restriktion der Figuren angedeutet und eine Distanz hergestellt. „the vision of the driver is not privileged.“<sup>234</sup> Es wird vielmehr ein Gefühl der Gefangenschaft vermittelt.<sup>235</sup> Im Übrigen wird dadurch eine Distanz zu den Figuren hergestellt.

Auf dem Dach des Autos transportieren die Leningrad Cowboys den Sarg mit der Leiche des Bassisten. In den Sarg sind vier Löcher gebohrt, eines für die Haartolle, eines für den Steg der Bassgitarre und zwei weitere für die Schnabelschuhe. Mit dieser Fracht auf dem Dach erscheinen die Leningrad Cowboys ihrer Umgebung zusätzlich

<sup>231</sup> Ewa Mazierska: *Crossing New Europe*, S 15.

<sup>232</sup> Volker Gunske: *Leningrad Cowboys Go Amerika (1989)/Leningrad Cowboys meet Moses (1993)*, S 124.

<sup>233</sup> Ewa Mazierska: *Crossing New Europe*, S 19.

<sup>234</sup> Ebd., S 21.

<sup>235</sup> Ebd., S 21.

als entfremdet.

Nachdem den Leningrad Cowboys der Motor des Cadillacs gestohlen wird, kaufen sie später im Film einen weißen Cadillac, indem alle Bandmitglieder Platz haben. Der Sarg findet sich schließlich im Kofferraum wieder.

## Figurenkonstellation

Bei den Reisenden handelt es sich um eine Gruppe, die aus acht Musikern, einer Leiche (dem Bassisten) und ihrem Manager Vladimir besteht. Bis auf den Bandmanager erhält nur der tote Bassist einen Namen, wodurch er von der Gruppe abgehoben wird. Ihre Kennzeichen sind „etwa 30 Zentimeter lange schnabelartige Haartollen, ebenso lange spitze Schuhe“<sup>236</sup> und schwarze Anzüge. Sie werden mit ihrer Kleidung bereits als anders präsentiert. Gleichzeitig wird damit eine Uniformität hervorgerufen, die sie beinahe ununterscheidbar macht. „Vor dem Hintergrund der sowjetischen Geschichte lässt sich eine solche Präsentation der Figuren als Anspielung auf die 'Gleichschaltung' des individuellen Menschen in den Kollektiven des kommunistischen Regimes verstehen.“<sup>237</sup>

Diese Darstellung der Leningrad Cowboys als Kollektiv steht entgegen dem Individualismus, der ein bedeutender Aspekt im Road Movie und in der amerikanischen Geschichte und Kultur ist.

Die Leningrad Cowboys versuchen sich an die Gesellschaft, sprich die amerikanische (Musik-)Kultur zu anpassen und wollen Teil von ihr sein. Sie spielen Rock'n'Roll und Country Musik. Mit der *Ballade of the Leningrad Cowboy* kleiden sie ihr Leben in einen kitschigen Country-Song. „Die zur Melodie der Slidegitarre vorgetragenen Textzeilen handeln vom Zuhause in der Kolchose und der kollektiven Agrar- und Viehwirtschaft.“<sup>238</sup>

Der Versuch sich in die amerikanische Gesellschaft zu integrieren und die Schwierigkeit das zu erreichen, wird im Namen der Band symbolisiert. 'Leningrad Cowboys' ist ein Oxymoron und verweist zum einen auf eine russische Stadt (aus der die Bandmitglieder allerdings nicht stammen) und zum anderen auf den Cowboy, das Symbol für die amerikanische Besiedelungszeit, für ein ländliches Amerika, für Männlichkeit und Freiheit.<sup>239</sup> „Metaphorically speaking, the name 'Leningrad Cowboys' signifies the distance of the musicians from their own inherited traditions and their craving for a new identity by appropriating elements of different cultures.“<sup>240</sup>

<sup>236</sup> <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13501368.html>, Stand: 28.01.13

<sup>237</sup> Jochen Werner: Aki Kaurismäki, S 118.

<sup>238</sup> Jochen Werner: Aki Kaurismäki, S 125.

<sup>239</sup> Vgl. Ewa Mazierska: Crossing New Europe, S 24.

<sup>240</sup> Ebd., S 24.

Der Wunsch ein Cowboy zu sein geht genauso wenig in Erfüllung wie der Wunsch in Amerika berühmt zu werden. Schließlich kauft sich ein Bandmitglied mit dem Geld, das für Essen gedacht war, ein Cowboykostüm und erscheint als amerikanischer *Glamour* Cowboy.



In diesem Bild zeigt sich sehr deutlich die Uniformität der Leningrad Cowboys. Der Cowboy im orangenen Kostüm entspricht einer schrillen Auffassung von einem Cowboy. Es ist mehr Kostüm als tatsächliches Kleidungsstück und entspricht eher einem Cowboy-Outfit wie es in den Medien präsentiert wird.<sup>241</sup>

Die Band steht unter der Leitung des Bandmanagers Vladimir. Er befiehlt ihnen nur mehr Englisch zu sprechen. Das tun die Musiker auch, wenn sie mal sprechen.

Kaurismäki erinnert mit den Leningrad Cowboys an das Schicksal vieler europäischer Einwanderer in der Anfangszeit der Besiedelung: „poverty, helplessness, fear and isolation, as well as dependence on various types of 'guardians' who organise work for them in exchange for a high porportion of their wages.“<sup>242</sup>

Während der gesamten Reise werden die Leningrad Cowboys von Igor verfolgt, der Teil der Band sein möchte, aber ausgestoßen wird.

## Erzählstruktur

*Leningrad Cowboys Go America* ist ein *quest* Road Movie. Die Leningrad Cowboys verfolgen den Traum in Amerika zu Reichtum und Erfolg zu gelangen. Die Struktur der Erzählung teilt sich in Aufbruch, die Fahrt mit mehreren Stopps und die Ankunft in Mexiko. Die Erzählung verläuft in Episoden, die durch Zwischentitel getrennt werden, die den Eindruck von abgeschlossenen Handlungsteilen erwecken. Dadurch kann sich jede Episode in Amerika einem neuen Aspekt widmen. Es sind hier weniger die

<sup>241</sup> Ebd., S 23f.

<sup>242</sup> Ewa Mazierska: *Crossing New Europe*, S 23.

Stopps, die die Reise gliedern, sondern vielmehr die Zwischentitel.

Die Leningrad Cowboys treffen bei ihren Stopps nicht, wie im Road Movie üblich, auf neue Figuren, die ihnen helfend zur Seite stehen oder Wendepunkte einleiten. Sie kommen zwar mit den Barbesitzern in Kontakt, aber hier vorrangig wieder nur Vladimir. Verabschiedet werden die Musiker meist mit den Worten: „Verzieht euch und lasst euch hier nie wieder blicken.“<sup>243</sup> Weitere Funktion für die Handlung haben diese Figuren allerdings nicht. Bei einem Stopp an einer Tankstelle treffen die Leningrad Cowboys auf einen Verwandten, der als Kind ins Wasser gefallen ist und mit dem Golfstrom nach Amerika geschwemmt wurde. Sie nehmen ihn in die Band auf und er kommt mit auf die Tournee.

Auf der Reise werden einige Grenzen überschritten. Dadurch, dass sie an der Tankstelle einen Verwandten treffen wird der Eindruck erweckt Amerika sei ein kleines Land. So bewegen sich die Leningrad Cowboys auch über den Kontinent, ohne Landkarte, ohne genaue Adressen.<sup>244</sup>

Die Reise auf dem neuen Kontinent beginnt von New York aus und führt die Leningrad Cowboys über Memphis, New Orleans, Galveston, Langtry (Texas), Houston nach Del Rio und schließlich nach Mexiko. Die Städte erscheinen ebenso trostlos wie die Landschaft durch die die Band auf ihrer Reise fährt. Selbst „places whose names are associated with vibrant culture and first-class entertainment, such as New York and Memphis“<sup>245</sup> haben der Band nicht viel zu bieten. Baudrillard schreibt in seinem *Amerika*-Buch über New York: „Die Schönheit, die Städte normalerweise erst im Laufe von Jahrhunderten erwerben, hat sich diese hier in fünfzig Jahren angeeignet.“<sup>246</sup> Dieses New York finden die Leningrad Cowboys nicht. Ihnen bietet sich nur der Anblick von Hinterhöfen.

Die Leningrad Cowboys spielen in den Städten in schmuddeligen Bars und kaum besuchten Clubs. In Memphis macht die Band ihren ersten Stopp. Einst Geburtsstadt des Rock'n'Roll, ist von dieser goldenen Zeit nichts mehr übrig, „Elvis ist tot und der Mythos des Rock'n'Roll längst Legende“<sup>247</sup>.

<sup>243</sup> Leningrad Cowboys Go America (Aki Kaurismäki 1989, DVD, Pandora Film 2009, 0:47:40)

<sup>244</sup> Ewa Mazierska: *Crossing New Europe*, S 29.

<sup>245</sup> Ewa Mazierska: *Crossing New Europe*, S 15.

<sup>246</sup> Jean Baudrillard: *Amerika*, S 27.

<sup>247</sup> Jochen Werner: *Aki Kaurismäki*, S 123.



Die beiden Stills zeigen den ersten Stopp der Leningrad Cowboys – Memphis. Die Kamera eröffnet den Blick auf eine Straßenkreuzung in der einzig eine Ampel über dem Asphalt im Wind schaukelt. Auch die heruntergekommene Bar „The Lonesome Bar“, in der die Leningrad Cowboys ihr erstes Gastspiel geben, zeigt ein deprimierendes Bild. Die Städte in die sie kommen erinnern zum Teil an verlassene Westernstädte. „Hier pulsiert nicht das Leben [...], hier haben Depression und Alkoholabhängigkeit Einzug gehalten.“<sup>248</sup> In der Bar finden sich lediglich ein Betrunkener, der bereits schläft und drei weitere Figuren als Zuhörer. „Die Unterschiede zwischen Ost und West erscheinen [...] weniger groß als angenommen. Die Schattenseiten der Gesellschaften gleichen sich hier wie dort und soziale Verlierer sind ein internationales Phänomen.“<sup>249</sup>

Ihr zweiter Auftritt in einer Bar in New Orleans, wird von dem afroamerikanischen Publikum enthusiastischer aufgenommen. Sie tanzen und bewegen sich zur Musik. Am Ende des Auftritts klatschen sie begeistert. Der Film zeigt einen Querschnitt durch die amerikanische Gesellschaft und ihre Vielfaltigkeit. Mit dem Publikum werden jeweils unterschiedliche Typen der amerikanischen Gesellschaft gezeigt: „Hillbillies, Cowboys, Motorrad-Rocker, Afroamerikaner“<sup>250</sup>. Jede Gruppe hat ihre musikalischen Präferenzen, eigene Sprache und äußeren Merkmale.

## Die Reise des Toten

*Leningrad Cowboys Go America* enthält keine Todesszene. Die Cowboys nehmen ihren toten Bassisten mit auf die Reise nach Amerika. Der Film beginnt mit dem Titel „Somewhere in tundra... in no man's land“. Auf der Tonspur ist das Pfeifen des Windes zu hören. Schließlich sieht man das Bild einer Steppenlandschaft. Die Kamera schwenkt durch die brache Landschaft, bis schließlich einige Traktoren und eine Holzhütte im Bild zu sehen sind. Im Vordergrund dieser Szenerie liegt ein toter Leningrad Cowboy mit seiner Bassgitarre im Feld.

<sup>248</sup> Ebd., S 123.

<sup>249</sup> Ebd., S 123.

<sup>250</sup> Jochen Werner: Aki Kaurismäki, S 124.



Das Bild zeigt die ländliche Umgebung mit den Traktoren und dem toten Bassisten im Feld. Die Haartolle, die spitzen Schuhe und die Gitarre des toten Leningrad Cowboys ragen in den Himmel. In dem Moment wo die Kamera auf dieser Szenerie zu ruhen kommt, ertönt Polka-Musik. Es folgt ein Schnitt und man sieht die Leningrad Cowboys in dem Stall vor einem Mann in grauem Anzug spielen. Sein Urteil über die Musik: „Scheiße!“<sup>251</sup> Er gibt ihnen den Rat nach Amerika zu gehen, denn: „Die nehmen alles dort drüben.“<sup>252</sup>

Das Bild des toten Bassisten wird mit der lauten Polka-Musik kontrastiert. Die Atmosphäre ist keineswegs düster, die Szene wirkt vielmehr skurril.

Der tote Leningrad Cowboy wird von den anderen Bandmitgliedern auf einem Anhänger nach Hause gefahren. Dort wird er in der Stube auf den Fußboden gelegt. In der Stube sitzt ein älterer Mann, dessen Namen man nicht erfährt, in einem Schaukelstuhl.



Es folgt eine Konversation zwischen dem älteren Mann und Vladimir. Vladimir erklärt: „Pekka hat die ganze Nacht draußen geübt. Am Morgen war nichts mehr zu machen.“<sup>253</sup> Der Mann sitzt mit nachdenklichem Gesicht in seinem Schaukelstuhl und

<sup>251</sup> Leningrad Cowboys Go America (Aki Kaurismäki 1989, 0:02:07)

<sup>252</sup> Ebd., 0:02:25

<sup>253</sup> Ebd., 0:05:05

sagt: „Ich sehe eine gefrorene Leiche. [...] Nimm die Leiche mit und zeige ihr die Welt.“<sup>254</sup> Er gibt Vladimir Geld, um den Leningrad Cowboys die Reise nach Amerika zu ermöglichen. Es scheint als wüsste er nicht, was mit der Leiche anzufangen wäre und schickt sie deshalb mit auf die Reise.

Der Zwischentitel „Next Morning“ kündigt den Aufbruch an. Die Leningrad Cowboys machen sich mit ihren Instrumenten unterm Arm mit Vladimir und der Leiche auf den Weg zum Flughafen. „Auf einem mittelalterlichen Handkarren fahren sie den Sarg des Bassisten über das Feld.“<sup>255</sup> In New York wird der Sarg gemeinsam mit den anderen Instrumenten aus dem Flugzeug ausgeladen. Er wird von einem Leningrad Cowboy auf seinen Schultern getragen und schließlich wird er am Dach des Autos durch die amerikanische Landschaft transportiert. Die Leningrad Cowboys sind ein Kollektiv, weshalb sie den toten Bassisten auch überall hin mitnehmen.

In New Orleans wollen die Leningrad Cowboys den toten Bassisten schließlich beerdigen, weil er bereits von Hunden angebellt wird. Daraufhin werden sie von der Polizei wegen unerlaubter Durchführung eines Trauerzuges angehalten und ins Gefängnis gesperrt.



Während die Leningrad Cowboys den Trauerzug abhalten, kommt ein Polizist in einem Polizeiauto angefahren und steigt aus dem Wagen. Er stoppt die Musik der Leningrad Cowboys mit den Worten: „Hört auf mit dem Krach. [...] Schluss mit dieser Katzenmusik.“<sup>256</sup> Schließlich klettert auf den Wagen und schaut in den Sarg, wo er den Toten findet: „Scheiße, was ist denn hier los?! Der Typ ist gefroren. Was habt ihr vor?“<sup>257</sup> Einer der Leningrad Cowboys erklärt, dass sie ihn begraben möchten. „Habt ihr eine Geneh-

<sup>254</sup> Ebd., 0:05:14

<sup>255</sup> Jochen Werner: Aki Kaurismäki, S 119.

<sup>256</sup> Leningrad Cowboys Go America (Aki Kaurismäki 1989, 0:32:53)

<sup>257</sup> Ebd., 0:33:11

migung? [...] Ist die Leiche ein US-Bürger? [...] Vielleicht ist er gar nicht tot. Er steckt bis zum Hals in Bier. In Eis.“<sup>258</sup> Diese Szenen entlarvt zum einen Vladimir und seinen Biervorrat, zum anderen wird der Leiche erstmals Aufmerksamkeit geschenkt. Der Polizist ist unfreundlich zu den Leningrad Cowboys. Es zeigt sich hier aber auch ihre Unkenntnis über die amerikanischen Verhaltensweisen. Sie scheitern damit ein erneutes Mal im Versuch sich anzupassen.

Der tote Bassist im Sarg reist schließlich mit bis nach Mexiko. Dort wird er wieder aufgetaut und zwar mit einem Schluck Tequila. Er bewegt zuerst seine Finger und beginnt danach sofort seinen Bass zu spielen. Er tanzt, seinen Bass spielend zu den anderen Leningrad Cowboys, die auf der mexikanischen Hochzeit spielen.

Genauso wie es die ganze Reise über völlig normal war einen Sarg im Gepäck zu haben und mit einem Toten zu reisen, wird auch die Tatsache, dass er wieder am Leben ist von niemandem speziell wahrgenommen. Durch die Wiederauferstehung des Bassisten werden jegliche Grenzen überschritten:

„the laws of time are violated. Take [...] the dead corpse of one of the Cowboys, which does not undergo decomposition but, on the contrary, is brought back to life after several weeks. Neither the friends of the resurrected Cowboy nor the man himself find this particularly strange.“<sup>259</sup>

Es wird eine Umkehrung des Todes vorgenommen. Ebenso wie die Leningrad Cowboys die Grenze nach Mexiko überschreiten und dabei die eigentliche Migrationsrichtung ins Gegenteil verkehren,<sup>260</sup> geht der tote Leningrad Cowboy seinen Weg vom Tod ins Leben.

Letztendlich sind sie in Mexiko erfolgreich und stürmen die Charts, wie die letzten Titel im Film ankündigen: „The band hit the Top Ten of Mexico“. Damit erreichen sie im Nachbarland Amerikas, das was ihnen die amerikanischen Mythen versprochen haben, aber nicht halten konnten.

## Fazit

*Leningrad Cowboys Go America* steht mit der Überzeichnung seiner Figuren und der Handlung ganz in der Tradition der Road Movies der achtziger Jahre. Der Film enthält viel skurriles, aber auch Kulturkritik. Mit den Leningrad Cowboys bringt Kaurismäki eine sowjetrussische Musikgruppe nach Amerika. Ost und West prallen aufeinander. Obwohl es wenig Unterschied in der Trostlosigkeit der Landschaft und Städte gibt, kann

<sup>258</sup> Ebd., 0:33:18

<sup>259</sup> Ewa Mazierska: *Crossing New Europe*, S 30f.

<sup>260</sup> Vgl. Jochen Werner: *Aki Kaurismäki*, S 126.

trotzdem keine Integration der Leningrad Cowboys in die amerikanische Gesellschaft erfolgen. Der amerikanische Mythos von Erfolg und Reichtum wird hier ebenfalls dekonstruiert.

Der Tod steht am Anfang des Films und ist in Gestalt des toten Leningrad Cowboys die ganze Reise präsent. Im ersten Bild liegt er bereits erfroren im Feld. Man erfährt etwas später, dass er die ganze Nacht geübt hat und deshalb erfroren ist.

Der Tod steht am Anfang des Films, somit gibt es keine Vorzeichen.

In einem Sarg wird der Tote auf die Reise mitgenommen. Der Tod ist somit physisch im Bild präsent. Für die Leningrad Cowboys scheint es nichts besonderes zu sein einen Sarg mit einem Toten auf eine Reise mitzunehmen. Der Sarg dient zum einen dem Transport der Leiche, zum anderen ist er auch Symbol für den Tod.

Der Tote wird auch auf unterschiedlichen Transportmitteln befördert. Zunächst wird der tote Leningrad Cowboy auf einem Anhänger vom Feld nach Hause gebracht und schließlich in einem Handkarren durch den Wald zum Flughafen gezogen. In New York trägt ein Leningrad Cowboy den Sarg und im Weiteren wird er auf dem Dach des Autos transportiert. Dadurch wird die Fremdheit, die bereits durch ihre Uniformität besteht verdoppelt. Der Sarg ist sehr auffällig und hat zunächst vorrangig die Eigenschaft sie zusätzlich als fremd zu kennzeichnen.

Der Tote beeinflusst die Reise der Leningrad Cowboys nicht, bis auf ein einziges Mal, wo sie aufgrund der Veranstaltung eines Leichenzuges ohne Genehmigung in New Orleans eingesperrt werden. Diese Szene stellt erneut ihre Unwissenheit mit der amerikanischen Gesellschaft dar, aber auch die Bürokratie dieser Gesellschaft.

Die Wiederauferstehung des Bassisten kann zum einen als eine Hommage an die Road Movies gesehen werden, in denen üblicherweise die Figuren am Ende sterben. Da der Film im Zuge der postmodernen Road Movies der achtziger Jahre entstand, kann hier von einer Reflexion der Genrekonvention, des Todes der Figuren am Ende des Films, ausgegangen werden. Diese Konvention wird hier in ihr Gegenteil verkehrt. Ebenso wie die Leningrad Cowboys die Grenze nach Mexiko überschreiten und damit im vermeintlich falschen Land berühmt werden, übertritt der tote Cowboy die Grenze ins Leben. Der Tod kann als ironischer Kommentar auf die nicht gefundene Freiheit in Amerika gelesen werden.

## 4.2 Little Miss Sunshine

*Little Miss Sunshine* handelt von der Familie Hoover, die sich von Albuquerque, New Mexiko, aufmacht nach Redondo Beach, Kalifornien. Der Grund für ihre Reise ist der Little Miss Sunshine Schönheitswettbewerb, an dem das jüngste Familienmitglied Olive teilnehmen soll. Auf die Reise gehen Olives Eltern, Richard und Sheryl, sowie ihr Bruder Dwayne. Sheryl's Bruder Frank, der nach einem missglückten Selbstmordversuch von der Familie aufgenommen wurde und nicht alleine gelassen werden darf, und Olives Großvater Edwin kommen ebenfalls mit nach Kalifornien.

Die Reise ist für die voneinander entfremdeten Familienmitglieder zunächst eine Herausforderung. Nachdem der Großvater auf der Reise stirbt, lernen die übrig gebliebenen Familienmitglieder zusammenzuhelfen und kommen einander wieder näher. Sie kommen rechtzeitig bei dem Schönheitswettbewerb in Redondo Beach an.

### *Little Miss Sunshine* im historischen Kontext

*Little Miss Sunshine* wurde am Sundance Film Festival im Jahr 2006 erstmals aufgeführt und erhielt durchwegs positive Kritiken. Als Independent Movie spielte der Film im Vergleich zu seinen Produktionskosten einen großen Gewinn ein.

„Little Miss Sunshine was shot for \$8 million and after premiering [...] Fox Searchlight acquired it for over \$10 million. The quirky, dysfunctional family comedy went on to gross almost \$60 million domestically and over \$100 million worldwide.“<sup>261</sup>

Es war einer der größten Deals in der Geschichte des Sundance Film Festivals.<sup>262</sup> Schließlich sollte der Film noch den Oskar für „Bestes Originaldrehbuch“ und „Bester Nebendarsteller“ (für Alan Arkin) erhalten. Als Genrefilm ist *Little Miss Sunshine* besonders interessant, weil hier eine für das Road Movie untypische Figurenkonstellation besteht. Dazu ist es zunächst wichtig den Film im Zusammenhang seiner Entstehungszeit zu betrachten.

Das Road Movie entwickelte sich im neuen Jahrtausend mehr und mehr zu einer familiären Angelegenheit. Bereits 1999 wurde diese Tendenz mit *The Straight Story* angekündigt. David Lynch erzählt die Geschichte des 73-jährigen Alvin Straight, der nach einem Schlaganfall beschließt seinen Bruder, mit dem er seit Jahren nicht mehr gespro-

<sup>261</sup> [http://scholarship.claremont.edu/cmc\\_theses/19/](http://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/19/), Stand: 11.2.13

<sup>262</sup> Vgl. [http://www.filmfestivalstv.com/sundance/2006/01/first\\_major\\_acq.html#more\\_Stand](http://www.filmfestivalstv.com/sundance/2006/01/first_major_acq.html#more_Stand): 30.12.12

chen hat, zu besuchen. Mit der Wahl der Figur wurde hier zum einen eine neue Perspektive im Road Movie aufgegriffen<sup>263</sup>, zum anderen bekamen die Konzepte 'Heim' und 'Familie' eine neue Bedeutung. Ursprünglich war die Reise im Road Movie dazu da, das Heim und die Familie zu verlassen und auf der Straße, jenseits von ihnen, Freiheit zu finden und nach alternativen Lebenskonzepten zu suchen.<sup>264</sup> Heim und Familie werden in *The Straight Story* ebenfalls verlassen, allerdings findet eine Rückkehr zu ihnen in veränderter Form statt.<sup>265</sup> Durch die eigenwillige Reise mit dem Rasenmähertraktor stellt Straight sich außerhalb der Gesellschaft. Am Ende kommt er an, nicht in dem zu Hause von dem er abgereist ist, sondern in dem Heim seines Bruders, bei einem Teil seiner Familie.

Diese Tendenz, sich auf die Suche nach der Familie zu begeben wurde in Road Movies wie *Broken Flowers* und *Transamerica* fortgeführt. Der Grund für den Aufbruch der Figuren in diesen Filmen ist, ebenso wie bei *The Straight Story*, familiärer Natur und führt die Figuren von der Stabilität des Heims weg.

Während sich in den soeben genannten Filmen einzelne Figuren auf die Reise begeben, um Teile ihrer Familie zu suchen, geht in *Little Miss Sunshine* eine Familie auf die Reise. Damit kehrt der Film in seiner Figurenkonstellation zurück zu einem bedeutenden Wegbereiter des Genres und zwar zu *The Grapes of Wrath* (John Ford 1940), wo sich die Familie Joad auf die Reise in Westen begibt um dort Arbeit zu finden. Allerdings treten die Figuren in *Little Miss Sunshine* die Reise nicht aus existentiellen Gründen an, sondern weil das jüngste Familienmitglied Olive den Traum hat Schönheitskönigin zu werden und die Chance erhält ihn zu verwirklichen.

Mit der Thematisierung des Schönheitswettbewerbs übt der Film Kritik an einer Gesellschaft, die ihre Kinder ausstellt. Bei dem Little-Miss-Sunshine-Schönheitswettbewerb bei dem Olive teilnehmen soll, werden Mädchen zu kleinen künstlich wirkenden Frauen gemacht. Sie werden geschminkt und gekleidet wie Erwachsene. „By dressing young girls as mature women, the parents and organizers of these events are, however inadvertently, parading their children as objects.“<sup>266</sup> Die männlichen Familienmitglieder merken bald, dass Olive bei dem Wettbewerb fehl am Platz ist. Sie wollen Olive beschützen und sie davor bewahren, dass jemand über sie urteilt. Valerie Faris meint dazu in einem Interview: „the pageant is just kind of representative of the whole world, and the way we allow ourselves to be judged, and how wrong that is. And what the story really expresses is that no one should be judged or do anything for someone else's appro-

<sup>263</sup> Wie bereits erwähnt, übernahmen in den neunziger Jahren neue Figuren das Steuer in Road Movies.

<sup>264</sup> Amelie Soyka: Raum und Geschlecht, S 30

<sup>265</sup> Vgl. David Laderman: Driving Visions, S 238.

<sup>266</sup> Myke Bartlett: Sex Sells. Child Sexualization an the Media, in: Screen Education, Issue 51, S 107.

val.“<sup>267</sup> Sheryl gibt Olive die Möglichkeit selbst zu entscheiden, ob sie bei dem Wettbewerb teilnehmen will oder nicht. Olive entscheidet sich dafür.

*Little Miss Sunshine* übt außerdem Kritik an der *America's winner-take-all culture*, die ihre Bürger zum Teil in den Wahnsinn treibt.<sup>268</sup> Der Vater Richard jagt dem amerikanischen Traum von Erfolg und Reichtum hinterher. Er versucht sein Neun-Stufen-Programm, wie man zum Gewinner wird zu verkaufen und teilt Menschen in Gewinner und Verlierer. Richard lebt nach dem Motto: Wenn man es nur lange genug versucht wird man erfolgreich. „Das ist der amerikanische Traum, dass jeder alles schaffen kann. Aber natürlich stimmt es nicht.“<sup>269</sup> So muss auch Richard im Laufe des Films einsehen, dass man auch wenn man sich noch so anstrengt verlieren kann.

### Reise – Straße – Auto

Die Reise führt die Hoovers von Albuquerque in New Mexiko nach Redondo Beach in Kalifornien. Es findet also eine Bewegung Richtung Westen statt, wodurch eine Hoffnung auf die Erfüllung von Träumen geschürt wird. Weil sie Sonntag Nachmittag in Kalifornien sein müssen, hat Richard die Reise genau geplant. Durch den Tod des Großvaters wird die Familie jedoch aufgehalten und Olives Teilnahme am Wettbewerb beinahe verhindert. Die Reise soll zunächst Olives Traum Schönheitskönigin zu werden erfüllen. Sie wird schließlich zu einer Möglichkeit für die Familie wieder zueinanderzufinden. Das Konzept Familie bekommt im Laufe ihrer Reise eine neue Bedeutung für die Figuren. „They go through many different moments and they are constantly changing. The journey that they go on is physically and metaphorically full of so many leaps and changes and abrupt turns and epiphany.“<sup>270</sup>

Die Straße wird für die Figuren zum Möglichkeitsraum einander wieder näher zu kommen und sich selbst zu entdecken, zu scheitern und daran zu wachsen.

Die Hoovers treten die Reise mit dem gelben Familienbus, einem Volkswagen T2 Microbus an. Sheryl will ursprünglich nach Kalifornien fliegen, weil das Geld für einen Flug fehlt, nehmen sie das Auto. Bereits nach wenigen Kilometern wird die Kupplung des Busses kaputt. Für die weitere Reise bedeutet das, dass die Hoovers den Bus anschieben müssen, um ihn im dritten Gang zum fahren zu bringen. Olive, Sheryl, Frank und Dwayne schieben den Bus an, während Richard am Steuer sitzt. Nach und nach läuft jedes Familienmitglied dem Auto nach und springt über die Seitentür ins Auto. Der Großvater sitzt bei der offenen Tür und hilft ihnen bei ihrem Sprung ins Auto. „It is this

<sup>267</sup> <http://www.efilmcritic.com/feature.php?feature=1897>. Stand: 31.12.12

<sup>268</sup> Vgl. David Denby: Hot and Bothered, in: The New Yorker, July 31, 2006, S 84.

<sup>269</sup> <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/349098>. Stand: 31.12.12

<sup>270</sup> <http://www.movieweb.com/news/riding-in-the-little-yellow-van-with-little-miss-sunshine> Stand: 30.12.12

scene that shifts the movie from an isolated goal of destination to a combined goal of self-discovery.“<sup>271</sup> Durch dieses technische Gebrechen ist die Familie erstmals gezwungen zusammenzuhelfen und an einem Strang zu ziehen.



Das Auto zeigt im Laufe des Films weitere Schäden, wie eine klemmende Hupe, die eine Kontrolle durch die Polizei nach sich zieht. Als sie in Redondo Beach ankommen, fällt die Seitentür aus der Verankerung. So wie jedes Familienmitglied seine Macken hat, zeigt auch das Familienauto immer wieder neue Schäden. Jonathan Dayton meint dazu in einem Interview: „We realized pretty early on that the van was another character in the film.“<sup>272</sup> In diesem Sinn kann der Bus in *Little Miss Sunshine* als eine *human-machine interface* verstanden werden. Demnach können Autos im Road Movie auch als Buddy fungieren.

„Road movies may develop character by showing some kind of interaction between car and driver, the latter channeling desire or anger through the former. [...] At times this sense of human-machine interface suggests that the vehicle itself is a character in the film.“<sup>273</sup>

Das Auto wird außerdem zu einem Kommunikationsraum, der die Figuren näher zusammen bringt. Anfangs sind die Beziehungen der Familienmitglieder zueinander nur sehr lose. In dem engen Raum des Autos können sie sich jedoch nicht aus dem Weg gehen und Konflikte können nicht vermieden werden.

<sup>271</sup> Kristen Holm: Review of *Little Miss Sunshine*, in: *Journal of Feminist Family Therapy*, Vol. 20(2) 2008, S 201.

<sup>272</sup> <http://www.theepochtimes.com/news/7-2-20/51902.html>. Stand: 31.12.12

<sup>273</sup> David Laderman: *Driving Visions*, S 18.



Jede Figur hat im Auto einen festen Platz, der auf der Fahrt beibehalten wird. Richard fährt und Sheryl sitzt auf dem Beifahrersitz, während Olive und Frank in der zweiten Reihe und Dwayne und der Großvater in der letzten Reihe Platz nehmen. Mit Richard als Fahrer wird sein Status als Familienoberhaupt wiederhergestellt. Dadurch, dass er wenig Geld verdient und seine Familie nicht ausreichend ernähren kann, ist dieser Status anfangs geschwächt. Er wird auch von den anderen Familienmitgliedern nicht ganz ernst genommen. Nach dem Stopp in dem Dinner meint Sheryl, dass sie auch fahren könne, wenn es Richard schafft, könne es nicht so schwer sein. Nachdem der Großvater gestorben ist, wird auch optisch das Fehlen eines Familienmitglieds gezeigt. Der Großvater wird in ein Leintuch gehüllt im Kofferraum des Autos transportiert.

## Figurenkonstellation

*Little Miss Sunshine* zeigt „eine Momentaufnahme einer amerikanischen Familie.“<sup>274</sup>

Die Hoovers sind eine ganz normale, *dysfunctional family*. Der Film thematisiert die Entfremdung der Familienmitglieder voneinander und ihre erneute Annäherung.

Der Film handelt jedoch nicht nur von der Familie als Einheit. Jede Figur hat ihre eigenen Wünsche und Träume. In der Eröffnungssequenz wird jedes Familienmitglied einzeln eingeführt, wodurch ihre Individualität hervorgehoben wird. Die Kamera zeigt in den jeweiligen Szenen stets eine Detailaufnahme der Figur und schließlich ihre Umgebung. Die Detailaufnahme vermittelt eine besondere Nähe zu den Figuren. Man erhält einen ersten Einblick in die Wünsche und Träume der Figuren. Schließlich werden die Familienmitglieder am Esstisch im Haus der Hoovers zusammengeführt.

*Little Miss Sunshine* beginnt mit dem einsetzen von Musik. Durch die musikalische Untermalung, die in der Eröffnungssequenz bei jeder Figur leicht variiert, wird ihre Individualität nochmals unterstrichen.

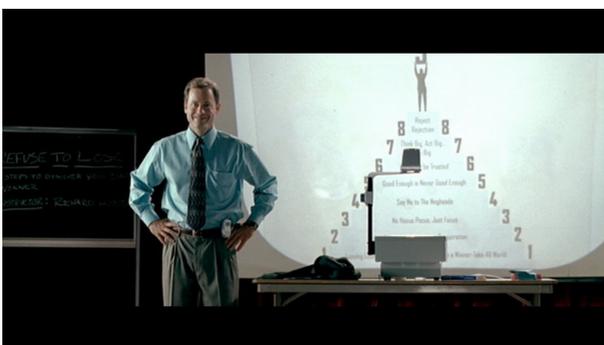
<sup>274</sup> <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/349098>. Stand: 31.12.12



Im ersten Bild sieht man Olive in Großaufnahme. In Olives Brillengläsern spiegelt sich das Bild des Fernsehers und somit ihr Traum. Olive sieht sich einen Schönheitswettbewerb an und ahmt die Posen der Gewinnerin nach, denn sie will selbst Schönheitskönigin werden. Dabei entspricht sie nicht dem Bild einer klassischen Schönheitskönigin, wie man im nächsten Bild sieht. Sie trägt übergroße Brillen und ist etwas mollig.

Olive ist ein Kind, das die Welt auch mit solchen Augen sieht. Sie ist keine kleine Erwachsene und unterscheidet sich dadurch sehr deutlich von den anderen Teilnehmerinnen bei der Miss-Wahl. Die Mädchen, die an der Wahl teilnehmen wirken künstlich und oberflächlich. Olive wirkt im Gegensatz dazu sehr authentisch. Ihr Großvater übt mit ihr einen Striptease, womit sie bei dem Wettbewerb für Empörung bei der Jury und den Zuschauern sorgt. Allerdings ist nichts Sexuelles an ihrer Performance, „only in the audience's recognition of its connotations. That is, society reads the dance as sexualized, even if its performer doesn't.“<sup>275</sup> Olive folgt dabei lediglich den Anweisungen ihres Großvaters, der ihr die Bedeutung dieser Bewegungen nicht erklärt hat.

Olive bekommt durch die Reise die Gewissheit, dass ihre Familie zu ihr hält und dass sie, obwohl sie den Wettbewerb nicht gewinnt eine Gewinnerin ist. Sie ist der Grund für die Reise und sozusagen der Punkt in dem alles zusammenfließt. Jedes Familienmitglied fühlt eine Verbindung zu Olive und so werden die anderen darüber hinaus miteinander verbunden.



<sup>275</sup> Myke Bartlett: Sex Sells, S 106.

Die nächste Szene zeigt Olives Vater Richard, der einen Vortrag über sein Neun-Stufen-Programm *Refuse to Lose*, vor ein paar wenigen Menschen hält. Richard ist Motivationstrainer und hat das Programm erarbeitet, um es nun in Form eines Buches zu verkaufen. Er will damit erfolgreich werden und zählt sich zu den Gewinnern. Richard will seiner Familie und dem Rest der Welt beweisen, dass er etwas zu geben hat und etwas für seine Familie beisteuern kann. Er will sich von dem Durchschnittsbürger abheben und glaubt, dass er alles schaffen kann, wenn er sich nur genug anstrengt. „The Richard character always feels like he's being put to the test. You feel like he's trying so hard, and that everything is a test.“<sup>276</sup> Die anderen Familienmitglieder sind von seiner Einstellung genervt.

Richard kann das Buch nicht verkaufen und muss einsehen, dass auch wenn man es versucht es passieren kann, das man verliert. „But he keeps his chin up.“<sup>277</sup> Letztlich ist er es, der nach dem Tod des Großvaters entscheidet, seine Leiche aus dem Krankenhaus zu entwendet, damit Olive rechtzeitig zu dem Schönheitswettbewerb kommt. Mit dieser Entscheidung kämpft er weiter und versucht zumindest seine Tochter zur Gewinnerin zu machen.



Als nächstes zeigt die Eröffnungssequenz Olives Bruder Dwayne, der Gewichte stemmt. Dwayne hat ein Schweigegelübde abgelegt, um seinen Willen zur Air Force Academy zu zeigen. Er benutzt einen Schreibblock um zu kommunizieren. In der Eröffnungssequenz fragt ihn Frank mit wem er rumhängt. „I hate everyone“ schreibt Dwayne auf seinen Schreibblock. Auf die Frage, was mit seiner Familie sei, unterstreicht er das Wort „everyone“. Auf der Reise entdeckt er, dass er farbenblind ist und deshalb nicht Pilot werden kann. Damit wird sein Traum zerstört. Mit Hilfe von Frank erkennt er jedoch, dass es noch andere Träume gibt.

<sup>276</sup> <http://www.theepochtimes.com/news/7-2-20/51902.html>. Stand: 31.12.12

<sup>277</sup> David Denby: Hot and Bothered, S 84.



Danach zeigt der Film Edwin Hoover, Olives Großvater, der im Badezimmer Heroin nimmt. Er wurde, aufgrund seines Drogenkonsums, aus dem Pflegeheim geworfen. In seinem Alter sei es egal, dass er Drogen nehme, meint er. Er wohnt bei den Hoovers. Edwin ist offen und direkt und benutzt, trotz der Proteste seines Sohns, eine ziemlich rohe Sprache im Beisein der anderen Familienmitglieder. Edwin wirkt wie ein Relikt aus der Zeit in der sich das Road Movie entwickelt hat. Er hat im Vietnamkrieg gekämpft und dabei „Nazi bullets“<sup>278</sup> abbekommen. Edwin interessiert sich nicht für die Gesellschaft und was andere denken. In der Mitte des Films stirbt Edwin. Damit ist seine Reise jedoch noch nicht zu Ende. Sein Leichnam wird von den Hoovers aus dem Krankenhaus entwendet und bis zum Wettbewerb mitgenommen.



Schließlich sieht man Sheryl, Olives Mutter, auf dem Weg ins Krankenhaus. Sheryls Aufgabe ist es die Familie zusammenzuhalten; sie ist „the archetypal worrying, loving mother“<sup>279</sup> und scheint, bis auf das Rauchen, keine persönlichen Probleme oder seltsamen Angewohnheiten zu haben, die sie zu etwas anderem machen als der Mutter-Figur.<sup>280</sup> Die Hoovers stehen immer wieder am Rande alles zu verlieren. Sheryl arbeitet und sorgt dafür, dass die Familie etwas zu essen hat, auch wenn ihre Vorstellung von einem Abendessen ein Eimer voll Hähnchenteilen ist.

<sup>278</sup> Little Miss Sunshine (Jonathan Dayton und Valerie Faris 2006, DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2009, 0:22:57)

<sup>279</sup> <http://www.eurekastreet.com.au/article.aspx?aeid=1713>, Stand: 31.12.12

<sup>280</sup> Ebd., Stand: 31.12.12

„Sheryl is the locus of normality for the family, the calm heart at the storm of conflict and mayhem that the other members embody. She grounds and guides the other members of the family. Sheryl does not enjoy her own epiphanies, like others in her family, but rather enjoys their shared resolutions. Her happiness is found in reflection from her family.“<sup>281</sup>

Sie macht keine Veränderung durch, ihr Gewinn ist es, dass die Familie am Ende einander wieder näher rückt. Sheryl holt Frank aus dem Spital, der aufgrund des misslungenen Selbstmordversuches vorübergehend bei der Familie Hoover einzieht und auf anraten des Arztes nicht alleine bleiben soll. Durch Sheryl findet eine Verbindung der Figuren statt. Es zeigt sich, wie sie versucht ihre Familie zusammenzuhalten und die Familie über ihre eigenen Bedürfnisse stellt.



Frank ist Kollegprofessor und Spezialist für Proust. Der Grund für seinen Suizidversuch ist seine gescheiterte Beziehung zu einem Studenten, der nun mit seinem größten Konkurrenten zusammen ist. Zusätzlich hat Frank seinen Job und seine Wohnung verloren und keinen Sinn mehr im Leben gesehen. Er ist anfangs sehr depressiv, versteht sich aber gleich mit Dwayne. Im Laufe des Films überwindet er seine depressive Phase und erkennt, dass ihm die Familie Halt gibt.

Die Figuren werden schließlich im Haus der Hoovers am Esstisch vereint. Die Beziehungen der Familienmitglieder zueinander werden hier aufgezeigt. Man erfährt unter anderem, dass jeder seine eigenen Ziele verfolgt, das Beisammensein ist vielmehr Qual als Freude.

---

<sup>281</sup> Ebd., Stand: 31.12.12

## Erzählstruktur

*Little Miss Sunshine* ist ein *quest* Road Movie. Das Ziel der Reise ist der Schönheitswettbewerb in Redondo Beach und die Erfüllung von Olives Traum. Die Erzählstruktur des Films besteht aus dem Aufbruch, der Fahrt mit einigen Stoppes, dem Tod des Großvaters im Motel, der das Erreichen des Ziels in Gefahr bringt, der Ankunft beim Wettbewerb und dem Antritt der Heimreise.

In der Eröffnungssequenz werden, wie bereits erwähnt, die Familienmitglieder einzeln eingeführt und schließlich im Haus der Hoovers vereint. Beim gemeinsamen Essen spricht die Familie über den Selbstmordversuch von Frank. Sheryl erklärt Olive was geschehen ist, weil sie der Ansicht ist, dass Olive es ohnehin erfahren wird. Richard hingegen meint, dass ein derartiges Thema nichts für eine siebenjährige ist. Er hebt hier mehrere Male hervor, dass nur schwache Menschen Selbstmord begehen. Der Tod wird somit von Anfang an thematisiert.

Der Aufbruch entsteht nicht für alle Familienmitglieder aus freien Stücken heraus. Dwayne wird von Sheryl mit der Einwilligung für die Flugschule bestochen. Für Olive und ihren Großvater ist der Aufbruch ein freudiges Ereignis. Als die Familie aufbricht, zeigt die Kamera jede Figur in Nahaufnahme im Bild, dadurch wird ihre Individualität ein weiteres Mal hervorgehoben. Während der Fahrt geraten die Familienmitglieder immer wieder aneinander. Es werden verschieden Dinge diskutiert, unter anderem Edwins Drogenkonsum. Frank meint: „That stuff will kill you.“<sup>282</sup> Hier wird bereits die Gefahr des Drogenkonsums für den Großvater angesprochen. Es scheint ihn jedoch nicht zu kümmern, denn er ist alt, weshalb es egal ist, ob er Drogen nimmt oder nicht.

Im Laufe der Reise erlebt jede der männlichen Figuren eine Enttäuschung beziehungsweise eine Konfrontation mit ihrer Vergangenheit. Frank trifft bei dem Stopp an einer Tankstelle auf seinen Exfreund. Im Übrigen kauft Frank hier die Pornohefte, die später eine Durchsuchung des Kofferraums durch den Polizisten verhindern. Richard erhält telefonisch eine Absage von dem Verleger und Dwayne merkt etwas später im Film, dass er farbenblind ist. Das neugefundene Bewusstsein für die Familie und der Wunsch Olive ihren Traum zu ermöglichen, führt die Figuren jedoch zueinander und zeigt ihnen, dass es Dinge gibt, die wichtiger sind.

---

<sup>282</sup> *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton und Valerie Faris 2006, 0:23:18)

## Die Reise des Toten

Der Tod des Großvaters tritt ungefähr in der Mitte des Films ein. Die Hoovers übernachten in einem Motel, in dem der Großvater stirbt. Olive teilt sich mit ihm ein Zimmer und weckt ihre Eltern am nächsten Morgen mit den Worten: „Grandpa won't wake up.“<sup>283</sup>

Im Krankenhaus kann nur mehr der Tod des Großvaters festgestellt werden. Sheryl bereitet Olive und Dwayne, im Wartezimmer, auf den möglichen Tod des Großvaters vor. Sie sagt zu den beiden: „He's had a long, eventful life, and I know he loves both of you very much. But if God wants to take him, we have to be ready to accept that, ok?“<sup>284</sup> Außerdem bezieht sie sich wieder darauf, dass sie eine Familie sind: „Whatever happens, we are a family and what's important that we love each other.“<sup>285</sup> Ein Arzt überbringt schließlich die Nachricht vom Tod des Großvaters: „He probably just fell asleep and never woke up.“<sup>286</sup> Nun haben sie Gewissheit. Der Tod wird hier zum einen mit Phrasen, wie „er ist eingeschlafen“ umschrieben, zum anderen wird er auf die Vernunftebene gebracht – der Großvater hatte bereits ein erfülltes Leben.

Eine Mitarbeiterin des Krankenhauses bringt viele Formulare, die Richard ausfüllen muss. Er erhält eine Broschüre einer Selbsthilfegruppe für Trauerbewältigung. Der Tod wird zu etwas Formellem. Um den toten Körper über die Grenze zu bringen, brauchen sie außerdem eine Genehmigung. Dadurch wird die rechtzeitige Ankunft beim Wettbewerb gefährdet. Es machen sich hier weniger die Bedeutung des Todes für den Großvater, als vielmehr die Auswirkungen seines Todes auf die Familienmitglieder bemerkbar. Der Tod gefährdet zunächst Olives Teilnahme am Schönheitswettbewerb.

Die Familie versammelt sich um den Leichnam des Großvaters. Sie werden in einen abgetrennten Teil eines Raumes gebracht, der von Vorhängen umgeben ist. Die Familie befinden sich nun nicht mehr in dem öffentlichen Raum des Wartezimmers. Sie erhalten einen privaten Moment. Die Kamera zeigt Sheryl mit Olive in einem Bild und Frank neben Dwayne mit leerem Blick auf das Bett starren, auf dem Edwin unter einem Leintuch liegt. Sheryl tröstet Olive, dass sie nächstes Jahr bei der Little Miss Sunshine Wahl teilnehmen könne. Doch Richard ist plötzlich außer sich und verkündet, dass er, koste es was es wolle zu dem Schönheitswettbewerb gelangen wird. Er wirft die Formulare, die er zuvor erhalten hat, in den Müll und beginnt im Raum herumzulaufen und die Fenster zu öffnen. Richard beschließt den Leichnam seines Vaters mitzunehmen, weil er erkennt, dass es sein letzter Wunsch war. Er kann nicht aufgeben und

<sup>283</sup> Little Miss Sunshine (Jonathan Dayton und Valerie Faris 2006, 0:48:53)

<sup>284</sup> Ebd., 0:49:34

<sup>285</sup> Ebd., 0:49:46

<sup>286</sup> Ebd., 0:50:42

bezieht sich erneut auf sein Gewinner-Verlierer-System: „There's two kinds of people in this world. There's winners, and there's losers. Ok? You know what the difference is? Winners don't give up. So what are we here? Are we winners or are we losers?“<sup>287</sup> Sheryl stimmt ihm zu und alle helfen zusammen, um den Körper des Großvaters aus dem Fenster zu heben. Richard will gemeinsam als Familie zu dem Wettbewerb fahren. Es soll niemand zurückgelassen werden.

Nach dem Tod des Großvaters beginnen sie an einem Strang zu ziehen und arbeiten zusammen, um Olive rechtzeitig zu dem Schönheitswettbewerb zu bringen. Es zeigt sich in der Folge, obwohl der Großvater tot ist, lebt in den Erinnerungen der Familienmitglieder weiter. Olive widmet ihren Striptease bei dem Wettbewerb ihrem Großvater. Am Ende tritt die Familie die Heimreise an. „When you saw them all working together without speaking a word essentially, that tells you how far the family has come.“<sup>288</sup> Wie sich ihre Leben und ihre Beziehungen zueinander weiterentwickeln erfährt man nicht. Am Ende des Films sieht man wie sie alle in den Kofferraum blicken und an den Großvater denken.

## Fazit

*Little Miss Sunshine* konzentriert sich auf die Familie und der Beziehung der Mitglieder dieser Familie zueinander. Im Laufe des Films zeigt sich eine Entwicklung innerhalb der Familienstrukturen. *Little Miss Sunshine* übt außerdem Kritik an der Gewinnergesellschaft.

Der Tod des Großvaters tritt plötzlich ein, ohne Vorzeichen. Der Großvater nimmt zwar Drogen, weshalb er in gewisser Weise dem Tod nahe steht, allerdings wirkt er nicht als würde er bald sterben. Er ist ein Aussteiger und will sich nicht an die Gesellschaft anpassen. Sein Drogenkonsum sei aufgrund seines Alters belanglos, meint er.

Nach seinem Tod wird seine Leiche nicht gezeigt. Es wird lediglich von seinem Tod berichtet. Als die Hoovers sich um den Leichnam des Großvaters im Krankenhaus versammeln, ist er mit einem Leintuch bedeckt. Man sieht somit nur die Umrisse seines Körpers. Es wird vor allem über den Tod gesprochen und versucht Worte dafür zu finden.

Der Tod löst in den Familienmitgliedern Trauer aus. Er hat aber auch die Funktion sie zu versammeln, sie über die Reise reflektieren zu lassen und im Weiteren bietet er ihnen die Möglichkeit als Familie wieder zueinanderzufinden.

---

<sup>287</sup> Ebd., 0:55:36

<sup>288</sup> <http://www.theepochtimes.com/news/7-2-20/51902.html>, Stand: 31.12.12

Der Tod des Großvaters hat Einflüsse auf die Weiterfahrt, die er zunächst verzögert und damit beinahe Olives Teilnahme am Wettbewerb verhindert. Doch die Hoovers schaffen es rechtzeitig in Redondo Beach zu sein. Bei dem Wettbewerb wirkt Olives Striptease, der ihr von ihrem Großvater beigebracht wurde, wie eine Abrechnung des Großvaters mit der Gesellschaft gegen die er sich bereits zu Lebzeiten aufgelehnt hat. Bei dem Wettbewerb findet die Familie auch endgültig zusammen, indem sie sich für Olive einsetzen, die Bühne stürmen und gemeinsam mit ihr tanzen.

## 5. Schlussbemerkungen

Es hat sich gezeigt, dass das Road Movie ein besonders gesellschaftskritisches Genre ist und dass die Intensität der Kritik, die die jeweiligen Filme der einzelnen Epochen enthalten, aber auch immer wieder variiert. Außerdem wurde die Verbindung des Road Movies zur amerikanischen Kultur, ihren Mythen und Idealen hervorgehoben. Es wurde die enge Verbindung der genrebestimmenden Merkmale des Road Movies Reise, Straße und Auto zur amerikanischen Kultur herausgearbeitet.

Die Figurenkonstellation der Filme wurde ebenso analysiert und auf Veränderungen, die sich im Laufe der Entwicklung des Road Movie einstellten, wurde eingegangen. Bei der Erzählstruktur wurde besonders das Ende der Filme hervorgehoben. Der Tod der Figuren am Ende des Films ist charakteristisch für das Road Movie. Auch dieser Aspekt hat in der Entwicklung des Genres eine Veränderung erfahren, neue Aspekte kamen hinzu, die den Tod auf andere Weise in das Road Movie integrierten.

Um die Bedeutung des Todes zu untersuchen wurden zwei Spielarten des Todes für die Analyse ausgewählt. Diese wären zum einen der Tod der Hauptfiguren am Ende des Films, dazu wurden *Vanishing Point* und *Thelma and Louise* zur Analyse herangezogen. Zum anderen wurde die Reise des Toten anhand von *Leningrad Cowboys Go America* und *Little Miss Sunshine* untersucht.

In *Vanishing Point* und *Thelma and Louise* zeigt sich, dass die Figuren durch ihren Tod die Freiheit erlangen, die sie durch die Reise auf der amerikanischen Straße nicht finden konnten. Bei beiden Filmen handelt es sich um *outlaw* Road Movies, in denen die Figuren vor ihrer Vergangenheit und im Weiteren vor der Polizei fliehen.

In *Vanishing Point* ereignet sich der Tod, entsprechend dem Tempo des ganzen Films, ziemlich rasch. Der Film zeigt Kowalski auf die Straßensperre zurasen und nach einem Zwischenschnitt die Explosion von Kowalskis Auto. Durch all die Information, die man im Film über Kowalskis Vergangenheit erhält, entsteht ein Bild von ihm, das verdeutlicht, dass Kowalski lediglich in der Stille des Todes seine Freiheit finden kann. Am Ende sieht man das brennende Wrack. Der Tod als „Auflösung“ wird zu einer Erlösung für Kowalski. Er hat sich von allen zwischenmenschlichen Beziehungen abgekapselt.

Die Todesszene in *Thelma and Louise* ist länger als die in *Vanishing Point* und wird ausgespielt. Sie zeigt, dass sich die beiden Frauen bewusst für die Fahrt in den Abgrund und damit in den Tod entscheiden. Thelma und Louise haben die Reise gemeinsam angetreten und sind in ihrer neugefundenen Freiheit zu gleichwertigen Partner herangewachsen. Die Todesszene weist nochmal auf diese Verbindung der Beiden zu-

einander hin. Im Laufe des Films hat bereits eine Ablösung von ihrem jeweiligen Leben stattgefunden.

Die Todesszenen der beiden Filme gestalten sich somit sehr unterschiedlich. Gemeinsam haben sie, dass sie die toten Körper der Figuren nicht zeigen und dadurch auf ein Weiterleben ihrer Figuren an einem anderen Ort anspielen.

Der Tod macht die Figuren in beiden Filmen zu Helden. In *Vanishing Point* wird Kowalski bereits vor seinem Tod zum Helden stilisiert. Der Radiomoderator Super Soul kreiert seinen Heldenstatus und auch durch die Medien wird er ins Licht der Öffentlichkeit gestellt. Kowalski wird zu einem Rebellen der im Kampf gegen die Obrigkeit, bei der Erfüllung seiner Mission „Fahren, fahren, fahren,...“ gestorben ist. In *Thelma and Louise* unterstreicht der Film speziell mit dem filmästhetischen Mittel, der weißen Abblende am Ende und den nachfolgenden Szenenausschnitten ihren Heldenstatus und einen Sieg über die patriarchalische Gesellschaft. Thelma und Louise werden dadurch unsterblich und ihre Reise setzt sich fort.

In beiden Filmen wird auch Kritik an der Gesellschaft geübt. Während in *Vanishing Point* die gescheiterte Gegenkulturbewegung thematisiert wird und die desillusionierte Stimmung der siebziger Jahre über die gesellschaftspolitischen Ereignisse zum Ausdruck kommt, ist es bei *Thelma and Louise* eine Kritik an der patriarchalischen Gesellschaft und im Weiteren eine Kritik an den Genderkonventionen in Filmgenres.

*Leningrad Cowboys Go America* und *Little Miss Sunshine* zählen zu den *quest Road Movies*. Die Hauptfiguren sind in diesen Filmen zum einen eine Gruppe Musiker, zum anderen eine Familie. In beiden Filmen jagen die Figuren dem amerikanischen Traum von Reichtum und Erfolg nach und wollen damit Teil der Gesellschaft werden.

In *Leningrad Cowboys Go America* wollen sich die Figuren an die amerikanische Gesellschaft und Kultur anpassen. Ebenso ist bei den Figuren in *Little Miss Sunshine* der Wunsch nach Zugehörigkeit und Erfolg innerhalb der Gesellschaft präsent. In beiden Fällen ist der Sieg oder das Scheitern von dem Urteil anderer Personen abhängig.

Der Tod betrifft in beiden Filmen eine Figur aus der Mitte dieser Reisegruppen. Der Tote wird allerdings nicht zurückgelassen, sondern auf die Reise mitgenommen. In *Leningrad Cowboys Go America* handelt es sich bei dem Toten auf der Reise um ein Bandmitglied, das in einem Sarg von der Tundra nach Amerika und weiter in den Süden bis nach Mexiko reist. Die Leiche soll die Welt sehen und durchquert deshalb den amerikanischen Raum. Er ist bereits zu Beginn des Films tot.

In *Little Miss Sunshine* stirbt der Großvater ungefähr in der Mitte des Films im Krankenhaus. Seine Familie nimmt ihn deshalb mit, weil eine ordnungsgemäße Abwicklung der Formalitäten zu lange dauern würde und somit Olives Teilnahme an dem Schön-

heitstbewerb nicht möglich wäre.

Die Filme zeigen unterschiedliche Arten des Todes im Kreise eines Kollektivs und einer Familie. Es zeigt sich wie mit Trauer und dem Tod umgegangen wird. In *Little Miss Sunshine* wird der Tod vorrangig umschrieben. Es wird von ihm in Metaphern gesprochen. Der tote Körper ist hier nicht zu sehen, denn die Leiche wird von einem Leintuch umhüllt. Während in *Leningrad Cowboys Go America* der Tote den ganzen Film über physisch präsent ist. Man sieht entweder den Sarg als Symbol für den Tod oder manchmal den toten Leningrad Cowboy selbst. Am Ende wird der Tote wieder lebendig. Mit der Darstellung der Auferstehung findet eine Grenzüberschreitung statt, jedoch in eine Richtung, die nicht üblich, geschweige denn, möglich ist. Der Tod kann hier als ein ironischer Kommentar zum einen auf das Road Movie, zum anderen auf die Nichterfüllung des amerikanischen Mythos von Erfolg und Reichtum aufgefasst werden. Die Cowboys haben zwar in Amerika keinen Erfolg, aber in Mexiko.

Die Darstellung des Todes unterscheidet sich in diesen beiden Filmen, ebenso wie die Bedeutung des Todes. In *Little Miss Sunshine* hat der Tod unterschiedliche Bedeutungen für die Reise der Figuren. Für den Großvater selbst kann der Tod als eine Befreiung von der Gesellschaft interpretiert werden. Er hat sich längst von gesellschaftlichen Zwängen und Normen befreit. Für die Familienmitglieder ist der Tod des Großvaters ein Anstoß einander wieder näherzurücken. Der Großvater lebt in den Gedanken und Erinnerungen fort. Olive widmet dem Großvater den Striptease.

Es zeigt sich somit, dass der Tod in den beiden Spielarten, in denen er in den besprochenen Filmen auftritt, unterschiedliche Bedeutung für die Figuren und ihre Reise hat. Zum einen macht er die Figuren zu Helden, ist der einzige Weg in die Freiheit und setzt ihre Reise über das Leben hinaus fort. Zum anderen wird der Tote auf die Reise mitgenommen. Der Tod wirkt sich nicht nur auf den Toten, sondern auch auf die Mitreisenden aus und führt zu einer Veränderung in den Figuren. Diese unterschiedlichen Spielarten und Bedeutungen des Todes lassen sich auf die Vielfältigkeit des Road Movie Genres und auf die unzähligen Einflüsse, die es aus der Filmgeschichte aber auch aus der Zeitgeschichte bezieht, zurückführen.

Gemeinsam ist den Filmen, dass der Tod oder im Falle der Leningrad Cowboys die Auferstehung als eine weitere Grenzüberschreitung gesehen werden kann. In *Vanishing Point* überschreitet Kowalski Geschwindigkeitsbeschränkungen, Thelma und Louise überschreiten räumlich Grenzen und die Grenzen der Genderkonventionen. Die Leningrad Cowboys überschreiten Staatsgrenzen, Grenzen des Glaubwürdigen und die Grenzen des guten Geschmacks und in *Little Miss Sunshine* werden die Geschwindigkeitsbeschränkungen und Grenzen des Legalen überschritten.

Das Road Movie lebt davon, in Anlehnung an die frontier, Grenzen zu überschreiten. Die Figuren durchqueren auf ihrer Reise den amerikanischen Raum und überschreiten dabei immer wieder Grenzen. So markiert der Tod die Überschreitung einer letzten Grenze in ein unbekanntes Land. Im Fall der Leningrad Cowboys ist es die Grenze zum Leben und das Land ist Mexiko.

## Literaturverzeichnis

Adam Webb: No Beginning. No End. No Speed Limit. 'Two Lane Blacktop', in: Lost Highway. An Illustrated History of Road Movies, hg.v. Jack Sargeant / Stephanie Watson, London 1999, S 81-88.

Alistair Daniel: Our Idea of Fun. 'Thelma & Louise' on Trial, in: Lost Highway. An Illustrated History of Road Movies, hg.v. Jack Sargeant / Stephanie Watson, London 1999, S 169-180.

Amelie Soyka: Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre, Frankfurt/Main u. a. 2002.

Andreas Wagenknecht: Das Automobil als konstruktive Metapher. Eine Diskursanalyse zur Rolle des Autos in der Filmtheorie, Wiesbaden 2011.

Beate Rusch: Schatten im Paradies. Von den „Leningrad Cowboys“ bis „Wolken ziehen vorüber“ - Die Filme von Aki Kaurismäki, Berlin 1997.

Christiane von Wahlert: Die dunkle Kammer. Präliminarien zu „Film und Tod“, in: Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung der Vergänglichkeit, hg. v. Ernst Karpf / Doron Kiesel / Karsten Visarius, Marburg 1993, S 17-24.

David Denby: Hot and Bothered, in: The New Yorker, July 31, 2006, S 84.

David Laderman: Driving Visions. Exploring the Road Movie, Austin, Tex. 2002.

Dieter Rünzler: Im Westen ist Amerika. Die Metamorphose des Cowboys vom Rinderhirten zum amerikanischen Helden, Wien 1995.

Ewa Mazierska: Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie, London 2006.

Georg Seeßlen: Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms, Marburg 1995.

Gina Fournier: *Thelma & Louise and Women in Hollywood*, Jefferson 2007.

Hartmut Bitomsky: *Das Kino und der Tod. Ein Videofilm. Der Kommentar*, in: *Das Kino und der Tod*, hg. v. Werner Frank, Wien 1994, S 53-71.

Heike Kühn: *Die Wiederkehr der Farbe Rot*, in: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des sozialen im Film*, hg. v. Ernst Karpf, Marburg 2000, S 159-167.

Jack Sargeant: *'Vanishing Point'. Speed Kills*, in: *Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies*, hg. v. Jack Sargeant / Stephanie Watson, London 1999, S 89-98.

Jean Baudrillard: *Amerika*, Berlin 2004.

Jens Peter Becker: *Das Automobil und die amerikanische Kultur*, Trier 1989.

Jochen Werner: *Aki Kaurismäki*, Mainz 2005.

Jonathan Romney: *The Kaurismäki Effect*, in: *Sight and Sound* 7, Juni 1997.

Julian Stringer: *Exposing Intimacy in Russ Meyer's Motorpsycho! And Faster Pussycat! Kill! Kill!*, in: *The Road Movie Book*, hg. v. Steven Cohan / Ina Rae Hark, London u. a. 1997, S 165-178.

Jürgen Heideking: *Einführung in die amerikanische Geschichte*, München 1998.

Katharina Lacina: *Tod. Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte*, Wien 2009.

Kristen Holm: *Review of Little Miss Sunshine*, in: *Journal of Feminist Family Therapy*, Vol. 20(2), 2008, S 200-202.

Manohla Dargis: *Roads to Freedom*, in: *Sight and Sound* 3, 1991, S 14-18.

Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Basel 1995.

Martin Bertelsen: *Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies*, Ammersbek 1991.

- Michael Atkinson: Crossing the Frontiers, in: Sight and Sound 4, 1994, S 14-17.
- Michael Strübel: Road Movies. Die Illusion des unbegrenzten Raumes. Zum Verhältnis von Film und Politik, in: Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse, hg. v. Wilhelm Hofmann, Baden-Baden 1996, S 25-38.
- Myke Bartlett: Sex Sells. Child Sexualization an the Media, in: Screen Education, Issue 51, S 106-112.
- Norbert Grob: Road Movies, Mainz 2006.
- Paul Virilio: Der negative Horizont, Frankfurt am Main 1996.
- Roman Maurer: Entfesselte Träume. Rockmusik und Road Movies, in: Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem, hg. v. Bernd Kiefer / Marcus Stiglegger, Mainz 2004, S 117-127.
- Shari Roberts: Western meets Eastwood. Genre and Gender on the Road, in: The Road Movie Book, hg. v. Steven Cohan / Ina Rae Hark, London u. a. 1997, S 45-69.
- Siegfried Steinert: Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung der Vergänglichkeit, in: Das Kino und der Tod, hg. v. Werner Frank, Wien 1994, S 15-29.
- Steven Cohan: Introduction, in: The Road Movie Book, hg. v. Steven Cohan / Ina Rae Hark, London u. a. 1997, S 1-14.
- Susanne M. Maier: Star Trek und das unentdeckte Land am Rande des Universums. Ein amerikanischer Mythos, in: Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse, hg. v. Wilhelm Hofmann, Baden-Baden 1996, S 13-24.
- Timothy Corrigan: A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam, London 1991.
- Ulrich Körtner: Der verwilderte Tod, in: Das Kino und der Tod, hg. v. Werner Frank, Wien 1994, S 31-52.
- Volker Depkat: Geschichte Nordamerikas, Wien u. a. 2008.

Volker Gunske: Leningrad Cowboys Go Amerika (1989) / Leningrad Cowboys meet Moses (1993), in: Aki Kaurismäki, hg. v. Ralph Eue / Linda Söffker, Berlin 2006, S 122-126.

## **Filmografie**

Leningrad Cowboys Go America (Aki Kaurismäki 1989, DVD, Pandora Film 2009)

Little Miss Sunshine (Jonathan Dayton und Valerie Faris 2006, DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2009)

Thelma and Louise (Ridley Scott 1991, DVD, Metro-Goldwyn-Mayer Pictures 2009)

Vanishing Point (Richard C. Sarafian 1971, DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2011)

## **Abstract**

Die vorliegende Diplomarbeit legt ihren Untersuchungsschwerpunkt auf den Tod im Road Movie.

Zunächst wird die Entwicklung des Genres von seinen Anfängen in den sechziger Jahren bis heute skizziert. Das Road Movie basiert auf der amerikanischen Kultur, ihren Mythen und Idealen, hat sich aber ebenso immer wieder gegen die jeweils bestehende gesellschaftliche Ordnung aufgelehnt. Es wird untersucht, welche Veränderung in Hinblick auf den gesellschaftskritischen Charakter und unter anderem auf Elemente der Narration und Figurenkonstellation stattgefunden haben.

Im theoretischen Teil folgt auch eine Auseinandersetzung mit den genrekonstituierenden Merkmalen des Road Movies; zunächst im Kontext der amerikanischen Kultur und danach wird ihre Bedeutung im Genre selbst untersucht.

Die zentrale Fragestellung richtet sich schließlich auf die Bedeutung des Todes für die Reise der Figuren und betrachtet dabei vor allem den Tod der Figuren am Ende des Films und den Tod des Einzelnen aus einer Gruppe oder Familie, der tot auf die Reise mitgenommen wird.

## Curriculum vitae

Katharina Wallerits

E-Mail k.wallerits@gmx.at

### Schulbildung

1998 – 2003 Bundeshandelsakademie Neusiedl am See

1994 – 1998 Hauptschule Zurndorf

### Studium

Oktober 2008 – Juli 2009 Erasmusaufenthalt an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

seit Oktober 2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft  
Schwerpunkt Filmwissenschaft

Studium der Komparatistik im Zuge der Wahlfächer

Oktober 2003 – 2006 Studium der Architektur

### Projekte

April – Juni 2011 Schauspielworkshop Reactor Theater (*Brechtreiz*)

September 2008 Beleuchtung *Nukleus* (Stuthe)

April 2008 Produktionsassistentin *Kopf zwischen Sterne*

März und April 2008 Beleuchtung *Yerma* (Stuthe)

September – Oktober 2007 Produktionsassistentin *Rimini*

August 2007 Praktikantin bei der Alpinal

August 2007 Assistentin der Set-Aufnahmeleitung *Die Vereinigung*