



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Roadtexte: Literarische und filmische Inszenierungen von  
Suche und Reise“

verfasst von / submitted by

Lisa Maria Weber

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

Wien, 2016 / Vienna, 2016

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

A 190 344 353

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

Lehramtsstudium UF Englisch UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Theorie: Die <i>road</i> in Literatur und Film</b> .....	<b>4</b>
2.1. In Bewegung: <i>On the literary road</i> .....	4
2.1.1. Reiseliteratur: allgemeine Definition .....	4
2.1.2. Reiseroman .....	7
2.1.3. Die <i>road novel</i> in den USA .....	9
2.1.4. Der argentinische Roadtext .....	16
2.2. Von Suche und Reise: typische Charakteristika von Roadmovies .....	18
2.2.1. Der amerikanische Roadmovie .....	18
2.2.2. Der argentinische Roadmovie .....	31
2.3. Fazit.....	36
<b>3. Analyse</b> .....	<b>36</b>
3.1. Intermedialität .....	37
3.2. <i>Una sombra ya pronto serás</i> – Osvaldo Soriano.....	38
3.2.1. Autor, Roman und Verfilmung .....	39
3.2.2. Analyse.....	40
3.2.2.1. Handlungsstruktur .....	41
3.2.2.2. Themen und Motive .....	44
3.2.2.3. Figuren .....	55
3.2.3. Intermediale Bezüge in Sorianos Roadtext.....	57
3.3. <i>El décimo infierno</i> – Mempo Giardinelli.....	59
3.3.1. Autor, Roman und Verfilmung .....	60
3.3.2. Analyse.....	61
3.3.2.1. Handlungsstruktur .....	61
3.3.2.2. Themen und Motive .....	65
3.3.2.3. Figuren .....	78
3.3.3. Intermediale Bezüge in Giardinellis Roadtext.....	80
<b>4. Conclusio</b> .....	<b>82</b>
<b>5. Bibliographie</b> .....	<b>86</b>
5.1. Primärtexte.....	86
5.1.1. Literarische Texte .....	86
5.1.2. Filmische Texte .....	86

5.2. Sekundärtexte .....	86
5.2.1. Selbstständige Publikationen.....	86
5.2.2. Aufsätze .....	88
5.2.3. Zitate aus dem Internet.....	90
<b>6. Anhang .....</b>	<b>91</b>
6.1. Resúmen en castellano .....	91
6.2. Zusammenfassung auf Deutsch.....	100

## 1. Einleitung

Weite Landschaften, ein einsames Fahrzeug, von der Sonne ausgebleichte Jeans, rockige Musik und ein unbeschreibliches Gefühl von Freiheit – all dies wird mit dem typisch amerikanischen Road Trip verbunden. Es geht nicht um das Ankommen, nicht um das Ziel, sondern um das bloße Unterwegssein, um eine Reise, bei der der Weg wirklich das Ziel ist. Road Trips vereinen die Quintessenz der amerikanischen Kultur – das unermüdliche Streben nach Freiheit, den Glauben an unbegrenzten Möglichkeiten und die konstante Suche nach der eigenen Identität. Diese Art des Reisens hatte ihre Anfänge Mitte des 20. Jahrhunderts in den USA, fand ihren Einzug in die amerikanische Kultur und wurde dort in verschiedensten Variationen in Literatur und Film wiedergegeben. Es entstanden *road novels*, in denen die motorisierte Reise literarisch wiedergegeben wurde, und Roadmovies, in denen es zu einer filmischen Auseinandersetzung mit dem *road*-Thema kam. Die Faszination für den Road Trip und das Roadgenre wuchs schließlich über die Grenzen der Vereinigten Staaten hinaus und ist heutzutage überall auf der Welt zu finden. Jahr für Jahr werden unzählige Roadmovies in Nordamerika, Europa, Lateinamerika und Australien produziert, stets in Anlehnung an das amerikanische Vorbild und doch mit sehr unterschiedlichen Einflüssen der jeweiligen kulturellen Hintergründe (vgl. Wood, 2007: xix).

Auch in wissenschaftlichen Kreisen gewinnt der Roadmovie immer mehr an Bedeutung, wird zunehmend zum Forschungsgegenstand von Akademikern weltweit und ist heute fixer Bestandteil der Medienwissenschaften. Der literarischen Thematisierung von der *road* scheint außerhalb der USA jedoch oft wenig Beachtung geschenkt zu werden. Allem Anschein nach ist dies auch der Fall in Argentinien, dessen Roadtexte, wie das argentinische Pendant zur amerikanischen *road novel* im Rahmen dieser Abhandlung genannt werden wird, im Zentrum dieser Arbeit stehen. Während der argentinische Roadmovie vermehrt im Fokus wissenschaftlicher Analysen steht (vgl. u. a. Schulze, 2010; Haase und Sartingen, 2012), scheint das akademische Interesse an seinem literarischen Gegenstück noch nicht geweckt worden zu sein. Die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführte Suche nach Sekundärliteratur zum argentinischen Roadtext blieb erfolglos. Dies lässt sich vermutlich damit erklären, dass lateinamerikanische Reiseliteratur erst in den letzten Jahrzehnten an akademischer Bedeutung gewonnen hat (vgl. Wilson, 1997: 803;

Perivolaris, 2004: 571) und dass dadurch die Gattung des Roadtextes in Argentinien schlicht noch nicht untersucht wurde. Diese Forschungslücke den argentinischen Roadtext betreffend soll in dieser Arbeit nun, zumindest teilweise, ausgefüllt werden. Ausgehend von der weiten Verbreitung und der großen Auswirkung, die der US-Roadmovie international aufzeigt, soll in der vorliegenden Diplomarbeit dessen Einfluss auf argentinische Roadtexte analysiert werden. Es soll untersucht werden, inwiefern das Filmgenre Roadmovie Einfluss auf das literarische Genre Roadtext ausgeübt hat.

Wie bereits erwähnt, hat der amerikanische Roadmovie das Filmgenre weltweit stark beeinflusst, auch der argentinische Roadmovie hat seine Wurzeln in Nordamerika und wurde durch den US-Roadmovie stark geprägt (vgl. Wood, 2007: xix). In einer medial immer globaler werdenden Welt stellt sich die Frage, inwiefern der amerikanische Roadmovie auch die argentinische Literatur, speziell den Roadtext, beeinflusst hat. Was ist ein Roadtext, welche charakteristischen Merkmale weist er auf? Inwiefern sind im argentinischen Roadtext Charakteristika des US-Roadmovies zu finden? Sind genügend inhaltliche und strukturelle Aspekte des Roadmovies in den argentinischen Roadtexten zu finden, um von intermedialen Bezügen, wie sie laut Rajewsky formuliert wurden (vgl. Rajewsky, 2002) sprechen zu können? Diese Fragen sollen in der vorliegenden Arbeit gestellt und beantwortet werden. Da der US-Roadmovie international bekannter und weiter verbreitet ist als die amerikanische *road novel*, und außerdem auch den argentinischen Roadmovie beeinflusst hat, wird in dieser Arbeit folgende Hypothese aufgestellt: Der US-Roadmovie hat den literarischen Roadtext Argentiniens zumindest in medienunspezifischen Aspekten geprägt. Dies würde bedeuten, dass es nicht wie häufig zu einem Einfluss der Literatur auf den Film gekommen ist, sondern dass der Film in dem Fall der argentinischen Roadtexte das Ausgangsmedium war und das Medium Buch intermedial beeinflusst hat.

Diese Hypothese soll anhand einer literaturwissenschaftlichen Analyse von zwei argentinischen Roadtexten untersucht und schließlich entweder belegt oder widerlegt werden. Bei den beiden argentinischen Romanen handelt es sich um Osvaldo Sorianos *Una sombra ya pronto serás* (1990) und Mempo Giardinellis *El décimo infierno* (1999). Die beiden Romane wurden ausgewählt, da sie nach ihrem Erscheinen in Roadmovies verfilmt wurden – ein Bezug zu der *road*-Thematik schien daher von

Beginn an naheliegend – und da sie den Charakteristika eines Roadtextes entsprechen, wie nach der Charakterisierung der *road novel* offensichtlich werden wird. Inwieweit sie Merkmale des US-Roadmovies aufgreifen, soll durch eine Analyse ihrer intermedialen Bezüge auf das Medium Film, speziell das amerikanische Genre Roadmovie, festgestellt werden.

### **Aufbau**

Da die Gattung des Roadtextes in literaturwissenschaftlichen Arbeiten bis heute nicht aufscheint und somit keine Auseinandersetzung mit der literarischen Thematisierung von Road Trips stattgefunden hat, wird der Blick zuerst auf das Ursprungsland, die Vereinigten Staaten, gerichtet. Es wird eine allgemeine Einführung in den Bereich der Reiseliteratur mit speziellem Fokus auf den Reiseroman gegeben. Anschließend werden charakteristische Aspekte der *road novel* erläutert, dem amerikanischen Subgenre des Reiseromans, in dem die *road*-Thematik literarisch aufgegriffen wird. Dadurch sollen erste Anhaltspunkte geschaffen werden, um die Frage nach der Definition von argentinischen Roadtexten beantworten zu können. Nach einer kurzen Begriffsauslegung des argentinischen Roadtextes soll dann der Blick auf das Medium Film gewandt werden. Der US-Roadmovie wird ausführlich in seinen charakteristischen inhaltlichen und strukturellen Aspekten analysiert werden, um im analytischen Teil der Arbeit dessen Einfluss auf den Roadtext Argentiniens untersuchen zu können. Zuvor wird jedoch noch die internationale Bedeutsamkeit des US-Roadmovies aufgezeigt, um anschließend zu beweisen, wie sehr das US-Roadgenre den argentinischen Film beeinflusst hat. Zuletzt wird noch einmal vor dem Hintergrund der gegebenen Informationen auf die Forschungslücke und –frage eingegangen, bevor der zweite Hauptteil, die Analyse, stattfindet.

Im zweiten Teil der Arbeit werden die zwei Romane von Soriano und Giardinelli zu ihrem Bezug auf den amerikanischen Roadmovie untersucht. Dazu wird das Konzept der Intermedialität zunächst laut Rajewsky (Rajewsky, 2002) definiert, wobei der Fokus auf ihrer Kategorisierung von intermedialen Bezügen liegen wird. Im Anschluss daran werden die beiden Autoren und deren Romane kurz vorgestellt, bevor es zur eigentlichen Analyse kommt. Die Romane werden im Hinblick auf für US-Roadmovies charakteristische strukturelle Elemente, Themen und Motive, sowie typische Figuren des Filmgenres untersucht. Danach werden die intermedialen Bezüge in den

Romanen auf das Medium Film mit Bezug auf Rajewskys Terminologie zusammengefasst. In der Conclusio findet anschließend eine Diskussion beider Romane und ihrer Bezüge auf den US-Roadmovie statt, sowie ein kurzer Ausblick auf weitere Fragen, die durch die Analyse aufgeworfen wurden.

## 2. Theorie: Die *road* in Literatur und Film

Amerikanische *road novels*, argentinische Roadtexte und Roadmovies beider Länder haben viele Elemente gemeinsam. Das Motiv der Reise, das Unterwegssein, steht in ihrem Mittelpunkt, es geht um den Ausdruck von Freiheit und dem Üben von Kritik an der Gesellschaft. Diese verschiedenen Roadgenres, die sich nicht nur medienübergreifend, sondern auch länderübergreifend mit dem Thema *road* auseinandersetzen, sollen in diesem theoretischen Teil nun definiert werden, um die Analyse der beiden Romane im zweiten Teil in die bereits vorhandene literatur- und medienwissenschaftliche Theorie einzubetten.

### 2.1. In Bewegung: *On the literary road*

Im Folgenden wird auf die literarischen Vertreter der *road*-Thematik eingegangen, nämlich auf allgemeine Reiseliteratur, den Reiseroman im Speziellen und die amerikanische *road novel*.

#### 2.1.1. Reiseliteratur: allgemeine Definition

Reisen, Unterwegssein, Wandern – in den unterschiedlichsten Kulturen können wir das Phänomen der Bewegung beobachten, heute so wie vor hunderten von Jahren. Jahns-Eggert nennt die „Bewegung durch den Raum“ ein „zutiefst innewohnendes Bedürfnis“ (Jahns-Eggert, 2006: 22) und gemessen an der Vielfalt und Persistenz des Reisens auf historischer und kultureller Ebene scheint es ein charakteristisches Merkmal der Menschheit an sich zu sein. So wie das Reisen von Menschen rund um den Erdball geteilt wird, ist auch Literatur ein Phänomen, das in verschiedensten Ausdrucksformen fixer Bestandteil vieler Kulturen ist. Wenn folglich diese beiden wichtigen Aspekte in Berührung kommen, ist die Bedeutsamkeit von Reiseliteratur ein logischer Schluss. Diese soll nun kurz definiert werden, um den anschließenden Einstieg in den Reiseroman und später in die amerikanische *road novel* zu kontextualisieren.

Die Begriffe „Reiseliteratur“, „travel literature“ oder „literatura de viaje“ finden sich in großem Ausmaß in akademischen Texten verschiedenster Länder und Kulturen wieder (vgl. u.a. Wilpert, 2001; Blanton, 2002; Almarcegui, 2011). Das Genre Reiseliteratur ist in Literaturwissenschaften unterschiedlichster Kulturen vertreten und hat lange historische Tradition. Die Begriffsdefinitionen und -bedeutungen der jeweiligen Reiseliteratur und ihrer Untergattungen sind dabei breit gefächert, eine eindeutige Definition oft nicht klar zu erkennen. Und doch sind sich die Wissenschaftler in einem Aspekt einig, und zwar der Wichtigkeit des Genres Reiseliteratur. Peter Youngs meint: „Travel writing (...) is the most socially important of all literary genres“ (Youngs, 2013: 1). Weiter merkt er an, dass Reiseliteratur nicht nur zeigt, wie wir uns selbst definieren, sondern wie wir andere identifizieren (vgl. ebd.: 1). Reiseliteratur lehrt folglich nicht nur über andere Kulturen, sondern formt auch die eigene Identität der Lesenden und ist deswegen wertvoll für das Weiterbilden der Menschheit.

Ein weiterer Aspekt, der den hohen Grad an Wichtigkeit von Reiseliteratur unterstreicht, ist die Langlebigkeit des Genres. „Travel narratives, both oral and written, have been around for millennia“ (Youngs, 2013: 1). Blanton stimmt mit dieser Aussage voll überein: „[T]he journey pattern is one of the most persistent forms of all narratives – both fiction and nonfiction“ (Blanton, 2002: 2). Ein Genre, das seit dem Beginn der schriftlichen Überlieferungen stets in der Literatur vertreten ist, muss bedeutsam für die Menschheit sein. Casey Blanton begründet die Persistenz der Reiseliteratur unter anderem durch die Neugier der Menschheit: „The persistence of this kind of writing is undoubtedly related to human curiosity and to a travel writer’s desire to mediate between things foreign and familiar, to help us understand that world which is other to us“ (ebd.: 2). Wieder wird auf das Verhältnis von Fremdem und Bekanntem hingewiesen, das durch Reisen und Reiseliteratur vergegenständlicht wird.

Trotz der großteils einheitlichen Meinung über die Bedeutung und Langlebigkeit von Reiseliteratur gibt es große Unterschiede bei der Definition des Genres und den stilistischen und inhaltlichen Merkmalen, die Werke der Reiseliteratur aufweisen. Ein Kriterium für Reiseliteratur bei Youngs beispielsweise ist, dass Reisen nicht aus zweiter Hand erzählt oder erfunden werden dürfen, sondern dass der Autor der Reiseliteratur die Reise selbst unternommen haben muss: „[T]ravel writing consists of predominantly factual, first-person prose accounts of travels that have been

undertaken by the author-narrator“ (Youngs, 2013: 3). Blanton hingegen definiert das moderne Reisebuch metaphorisch als eine komplexe Familie: „[T]he modern travel book‘ has inherited elements of all of its predecessors as well as its close cousins. This complex family, then, includes memoirs, journals, and ships‘ logs, as well as narratives of adventure, exploration, journey, and escape“ (Blanton, 2002: 2). Blantons Definition von Reiseliteratur wirkt, im Vergleich mit Youngs, weniger strikt und schafft bereits eine erste Annäherung an das anschließende Thema und eigentliche Interesse dieser Arbeit, dem Reiseroman und der *road novel*/bzw. in weiterer Folge dem Roadtext. Eine noch generellere Definition von Reiseliteratur ist in Lampings *Handbuch der literarischen Gattungen* zu finden:

Die gattungs- bzw. diskurstheoretischen Ansätze zeigen in ihrer methodischen Vielfalt einmal mehr, dass Reiseliteratur nicht als eine fest umrissene Gattung zu verstehen ist, sondern vielmehr als eine offenen Diskursform, die die Geschichte der menschlichen Selbst- und Fremdwahrnehmung einerseits in der raum-zeitlichen Erfahrung von Welt und andererseits in der Auseinandersetzung mit konkurrierenden Diskursen artikuliert. (Fuchs, 2009: 596)

Wie bereits erwähnt, ist die Bandbreite von Definitionen des Begriffs Reiseliteratur groß und die Genrediskussion ist anhaltend. Da sich diese Arbeit jedoch nicht der Reiseliteratur im Allgemeinen, sondern einer bestimmten Form des Reiseromans im Speziellen widmet, würde diese Diskussion den Rahmen dieser Abhandlung sprengen. Deswegen soll im folgenden Unterkapitel der Begriff Reiseroman erörtert und für diese Arbeit definiert werden.

Für diese Untersuchung sehr nützlich ist die Kategorisierung von Reiseliteratur in vier Gruppen nach Manfred Link, dessen bedeutsame Einteilung seither oft zitiert wurde (vgl. u.a. Jahns-Eggert, 2006: 42f; Fuchs, 2009: 593). Link unterscheidet zwischen vier Hauptgruppen von Reiseliteratur (vgl. Link, 1963: 7):

1. „Reiseführer und Reisehandbücher“: Diese sind heutzutage von großer Bedeutung für Reisende aller Art und legen ihren Fokus generell auf Information für eine Reise, wie zum Beispiel die „Backpacker-Bibel“ *Lonely Planet*.
2. „Wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Reiseschriften“: Zu diesen zählt Link Entdeckungs- und Forschungsberichte, die z.B. über kulturelle, geographische und botanische Merkmale eines fernen Ortes berichten.

3. „Reisetagebücher, Reiseberichte, Reisebeschreibungen, Reiseschilderungen und Reiseerzählungen“: Diese Texte basieren auf realen Reisen, haben jedoch stilistisch gesehen mehr Freiheiten als Texte aus der zweiten Gruppe.
4. „Reisenovellen und Reiseromane“: Laut Link handelt es sich bei dieser Gruppe um erlebte oder fiktive Reisen die das zentrale Motiv in den Texten sind. Der Stil und Ausdruck folgen dabei den Gattungsgesetzen von Roman oder Novelle.

Die Kategorisierung von Link ist für diese Arbeit sehr hilfreich, da sie relativ deutlich zwischen verschiedenen Textsorten innerhalb der Reiseliteratur unterscheidet. Link fasst seine Einteilung außerdem klar zusammen: „Die epische Integration und die Fiktionalität nehmen von der 1. Gruppe der Reiseführer und -handbücher bis zur 4. Gruppe der Reisenovellen und Reiseromane immer mehr zu, umgekehrt werden der Grad der Faktizität, die Objektivität und Aktualität immer geringer“ (Link, 1963: 10). Da im zweiten Teil dieser Arbeit zwei Romane analysiert werden, ist vor allem die letzte Hauptgruppe beachtenswert für diesen Rahmen. Die Analyse der Romane wird sich dementsprechend nicht an deren Realitätstreue messen, sondern stattdessen auf stilistische und inhaltliche Aspekte eingehen. Zuvor werden jedoch im nächsten Unterkapitel die Charakteristika des Reiseromans genauer erörtert.

### **2.1.2. Reiseroman**

Nach einem kurzen historischen Überblick wird nun der Begriff Reiseroman definiert und seine typischen Merkmale werden herausgearbeitet. Wie sich zeigen wird, lassen sich die argentinischen Romane, die im zweiten Teil dieser Arbeit bearbeitet werden, als spezielle Untergruppierung des Reiseromans, nämlich des Roadtextes, einordnen.

Reiseliteratur hat eine ausgiebige Tradition und ist historisch gesehen schon seit langem vertreten – von Homers *Odyssee* über Cervantes *Don Quijote* bis zu Defoes *Robinson Crusoe* und Kerouacs *On the Road* ist sie in unterschiedlichsten Kulturen und Zeitepochen zu finden (vgl. Wilpert, 2001: 676-678). Laut *Metzler Lexikon Literatur* (Burdorf, Fasbender und Moeninghoff, 2007) kann man die Anfänge des Reiseromans bis zu dem Abenteuerroman der Antike zurückverfolgen, dessen Held in der Welt umherirrt (vgl. Burdorf, Fasbender und Moeninghoff, 2007: 641). Dieses Thema wird von der malerischen Spielmannsdichtung übernommen, die sich u.a. zum Ritterroman und weiter zum Schelmenroman entwickelt (vgl. ebd.: 641). Daraus bilden

sich dann im Laufe der Jahrhunderte u.a. der abenteuerliche Roman, der Lügenroman, der phantastische Roman, der Bildungsroman und der Entwicklungsroman (vgl. ebd.: 642).

Ein Merkmal von Reiseliteratur ist laut Fuchs, dass sie häufig in Prosa verfasst ist (vgl. Fuchs, 2009: 593), außerdem stimmt sie Link zu, indem sie meint, dass man den Reiseroman bzw. die Reisenovelle an deren Fiktionalität erkennen kann (vgl. Link, 1963: 593). Jahns-Eggert meint außerdem, dass die Bezeichnung „Roman“ bereits darauf hinweise, dass Reiseromane bei ihrer Auseinandersetzung mit dem Thema Reise auf bestimmte Strukturen und Merkmale zurückgreifen, die für die literarische Gattung des Romans bzw. der Epik charakteristisch seien (vgl. Jahns-Eggert, 2006: 46f). Auch innerhalb der Gattung des Reiseromans wird oft weiter differenziert, üblicherweise basierend auf der inhaltlich-thematischen Ausrichtung der Texte (vgl. ebd.: 47):

Die so ermittelten verschiedenen ‘Typen des Reiseromans’ stehen wiederum in enger Relation zu bestimmten thematischen Untergattungen des Romans selbst, wobei die Bandbreite vom Abenteuerroman über den Schelmen-, Lügen- und phantastischen Roman bis hin zum empfindsamen Roman reicht. (ebd.: 47)

Der Reiseroman ist demzufolge nicht nur historisch, sondern auch inhaltlich und stilistisch eng mit anderen Untergattungen des Romans verwandt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Reiseroman das Thema Reise in Prosa und fiktiv behandelt, und dass es innerhalb des Genres Reiseroman verschiedene Typen gibt.

Es wird schnell klar, dass der Reiseroman von vielen verschiedenen Literaturgattungen beeinflusst wurde und er selbst viele Arten von Literatur beeinflusst hat. Für diese Arbeit besonders von Bedeutung ist jedoch nicht die vielschichtige und bunte Geschichte des Reiseromans, sondern vor allem die sogenannte *road novel*, die Mitte des 20. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten ihren Ursprung hatte (vgl. Gross, 2011: 800). Diese thematisiert den zumeist motorisierten Road Trip und wird in ihren Anfängen mit der Beat Generation in Verbindung gebracht. „[F]ür die Beat Generation symbolisiert das Reisen ein Bekenntnis zu einem Leben als moderne Nomaden innerhalb der eigenen Gesellschaft, das sich von der Spießbürgerlichkeit bürgerl. Sesshaftigkeit distanziert“ (Schneider, 2012: 345). Als einer der Vorzeigeromane der Beat Generation gilt Jack Kerouacs *On the Road*, in dem der Autor durch das Reisemotiv Einblick in das Leben seiner Gesellschaft gibt. Für diese

Arbeit ist der 1957 erschienene Roman ein Schlüsselwerk, da er erfolgreich das Motiv des Reisens in Form von Road Trips thematisiert. Deshalb wird diese *road novel* im Anschluss ausführlicher behandelt.

### 2.1.3. Die *road novel* in den USA

Dank ihrem Mythos von weiten, menschenleeren Landschaften, einsamen Straßen und der kontinuierlichen Bewegung Richtung Westen gilt die USA als Geburtsort von unendlichen Road Trips ins Nirgendwo. Daher ist es keine Überraschung, dass das Genre *road novel*, ein Zweig des Reiseromans, in Nordamerika entstanden ist.

#### Definition

Obwohl sogenannte *road novels* oder *road narratives* spätestens seit Kerouacs *On the Road* (1957) fixer Bestandteil der literarischen Welt sind, haben sie nur zögerlich Anklang in der Literaturwissenschaft gefunden (vgl. Primeau, 1996: 12) – deswegen sind aktuell noch zahlreiche Bereiche unerforscht und viele Fragen unbeantwortet. Um anschließend das Genre des Roadtextes in Argentinien definieren zu können, sollen hier folgende Fragen zu dessen amerikanischen Gegenstück beantwortet werden: Was versteht man unter dem Begriff der *road novel*? Wie und warum ist sie so eng mit den USA verbunden, und was sind ihre typischen Merkmale und Charakteristika?

So wie bereits bei der Beschreibung von Reiseromanen gezeigt wurde, ist auch die Definition von dem Begriff *road novel* oft etwas konfus. Einerseits kommt es unter den Wissenschaftlern zu keiner Übereinkunft in der Namensgebung des Genres – es werden unterschiedliche Begriffe für ähnliche Konzepte verwendet: Während Primeau von „road narratives“ (Primeau, 1996) spricht, verwendet Lackey den Begriff „road book“ (Lackey, 1997), und Gross wiederum „road novel“ (Gross, 2011); im Zuge dieser Diplomarbeit wird letzterer verwendet, da er am weitesten verbreitet scheint. Ähnlich wie das Genre der Reiseliteratur greift auch die *road novel* auf die literarischen Merkmale verschiedener Gattungen zurück und ihre Ursprünge können bis zur antiken Reiseliteratur, Beschreibungen von religiösen Pilgerreisen und mythischen Suchen zurückverfolgt werden (vgl. Primeau, 1996: 5). Dies wiederum führt zu einem Mischgenre, das sich in unterschiedlichen Variationen ausdrücken kann und laut Lackey mehrere literarische Rubriken auf einmal umfassen kann (vgl. Lackey, 1997: 24).

Trotz aller Unklarheiten können jedoch auch Gemeinsamkeiten in den verschiedenen Definitionen gefunden werden. Laut Gross kann die *road novel* wie folgt definiert werden: „The road novel is the automotive version of the journey narrative, borrowing elements from its two major variants: the romance or noble quest and the picaresque” (Gross, 2011: 799). Primeau definiert Jahre zuvor einen ähnlichen Begriff, den der *road narratives*: „American road narratives are fiction and nonfiction books by Americans who travel by car throughout the country either on a quest or simply to get away” (Primeau, 1996: 1). Die *road novel* ist demnach eine motorisierte Reiseerzählung durch die USA, die fiktionale sowie non-fiktionale Texte miteinschließt, wobei für Primeau vor allem Prosatexte die innere Gefühlswelt von unterschiedlichen Reisefiguren am besten darstellen können (vgl. ebd.: 1). Primeau weist außerdem bereits darauf hin, dass die *road novel* in engem Zusammenhang mit den USA gesehen wird (vgl. ebd.: 1). Auf diese historische und kulturelle Verbundenheit wird nun näher eingegangen.

### **Entstehung der *road novel*: Die USA in den 1950er Jahren**

Die *road novel* wurde in den USA der 1950er Jahren dank des Massenproduktes Auto und Eisenhowers Ausbau der Autobahnen populär (vgl. Gross, 2011: 800). Im folgenden Abschnitt werden die Entstehungsgeschichte und die kulturellen Hintergründe dieser Unterkategorie des Reiseromans genannt, anschließend wird auf Jack Kerouacs *On the Road* eingegangen.

Immigration, Depression und die Kriegsjahre von 1929-45 hatten in den USA laut Dickstein eine vorsichtige, kulturell konservative Mittelschicht gebildet (vgl. Dickstein, 1999: 171). Die Werte der Gesellschaft lagen dabei auf der Familie und dem Heim, es galt Reife und Verantwortung zu zeigen (vgl. ebd.: 171). Es bildeten sich vorwiegend „weiße“ Vorstädte, in denen wohlhabende Familien erstmals nicht um ihre Existenz kämpfen mussten, sondern sich auf ein idyllisches Familienleben konzentrieren konnten (vgl. ebd.: 171f). Der Wohlstand führte bei der jüngeren Generation zu einer gewissen Langeweile, die der privilegierte Lebensstil mit sich brachte (vgl. ebd.: 169). Diese Langeweile war frustrierend und wurde in Rebellion ausgedrückt: in der Zurückweisung von Traditionellem, den konservativen Werten der Eltern, dem protestantischen Arbeitsethos und dem Materialismus, der sich durch die

wohlhabende Mittelschicht zog (vgl. Laderman, 1996: 42). Die Jugend wendete sich der Rock Musik und der literarischen Strömung der Beat Generation zu und fand so Wege, ihrem Unmut gegenüber den Werten der Elterngeneration freien Lauf zu lassen (vgl. Dickstein, 1999: 172).

Für viele Junge lebten die Mythen von Amerika neu auf, vor allem der Traum der unbegrenzten Freiheit (vgl. Dettelbach, 1976: 35). Es herrschte in der Mittelschicht Wohlstand, die junge Generation musste sich infolgedessen keine Existenzsorgen machen. Dieser Wohlstand führte auch dazu, dass in den 1950er Jahren das Auto erstmals zu einem Massenprodukt für die amerikanische Mittelschicht wurde (vgl. Dickstein, 1999: 171f). Das Auto wurde bald mehr als ein reines Transportmittel, es war der Inbegriff von Freiheit: „The American car has always been more than just transportation: it is status, success, dreams, adventure, mystery, and sex” (Primeau, 1996: 5). Die junge Generation begann somit, das Auto als Inbegriff ihrer Träume und Abenteuer zu sehen, und ihre Freiheit in Road Trips auszuleben.

Dabei ist es bemerkenswert, dass das Auto auch als gesellschaftliches Paradoxon gesehen werden muss (vgl. Gross, 2011: 800). Einerseits vermittelt das Auto das Bild der unendlichen Freiheit, dem Ausbruch aus dem Alltag und der konservativen Konsumgesellschaft. Andererseits findet sich genau dort die Diskrepanz: die Reisenden können nur dank des Autos, das den Inbegriff von Konsumkultur darstellt, aus der materialistischen Gesellschaft fliehen. Gross sieht in dieser Flucht den definierenden Widerspruch des Genres: „This flight is also the central paradox of the genre since drivers, in their dependence on automotive technology, bring with them the civilization they flee” (ebd.: 800).

Die Unzufriedenheit und Rebellion der Jungen fand schließlich auch ihren Weg in die Literatur und wurde dort vor allem von der Beat Generation widergespiegelt. Laderman meint: „Not all journey literature revolves around cultural critique, but an overview of some major works reveals a general use of the journey narrative structure as a vehicle for some kind of social commentary” (Laderman, 2002: 6). Die Beat Generation der 1950er Jahre in den USA ist ein Paradebeispiel für den Gebrauch des Reisemotivs um Gesellschaftskritik zu üben. Besonders Jack Kerouacs Roman *On the Road* kritisiert

nicht nur die Konsumgesellschaft, sondern kann auch als Mutter aller *road novels* gesehen werden.

### ***On the Road: Beat Generation***

Die Beat Generation war eine literarische Bewegung im Amerika der späten 1940er und 1950er Jahre, die vor allem durch die drei befreundeten Autoren Jack Kerouac, Allen Ginsberg, und William Burroughs bekannt wurde (vgl. Carlise, 2004: 141). Die Bewegung wird von Zott wie folgt definiert:

[T]he Beat Generation essentially constituted a countercultural movement in opposition to the traditional, established culture of mid-twentieth-century America. (...) Adherents of the Beat Generation originally coined the term 'beat' to signify their weariness with society in general, but also used the word in a spiritual sense, the beatific inspiration that many of them found in music and religion, including Buddhism, Zen, and other Eastern philosophies. Often using their lifestyle as a means through which to convey their alienation from contemporary society, the Beats expressed their defiance of convention through experiments with drugs, alternative modes of dress, and their writing, art, film, and drama. (Zott, 2003: 1)

Wie bereits erwähnt findet die Rebellion gegen die traditionelle Mittelklasse Amerikas in den Werken der Beat Generation ihren literarischen Ausdruck. Der Begriff *beat* weist dabei einerseits auf die Erschöpfung und Ernüchterung der jungen Generation mit der Gesellschaft hin, andererseits aber auch auf die Spiritualität, die von den Repräsentanten der Bewegung gesucht wird. Während sich der Spiritualität unter anderem durch Jazz-Musik angenähert werden soll, drücken Kerouac und seine Kollegen die Rebellion und bewusste Distanzierung zur Mainstreamgesellschaft auch durch ihre zahlreichen Road Trips und ihr stets rastloses Umherwandern aus (vgl. ebd.: 1).

Als ein beispielhaftes Werk der Beat Generation gilt unumstritten Jack Kerouacs 1957 erschienener Roman *On the Road*. Stout nennt den Roman „the quintessential novel of compulsive wandering“ (Stout, 1983: 109), Dettelbach beschreibt das Werk als „boisterous“ (Dettelbach, 1976: 35) und für Laderman ist es eine „master narrative“ (Laderman, 2002: 10). Der Roman, der von wahren Begebenheiten des Autors beeinflusst wurde, beschreibt einen Ausschnitt aus dem Leben des Erzählers Sal Paradise und dessen Freund Dean Moriarty, die sich auf verschiedenen Reisen durch Nordamerika dem Leben, Frauen, der Jazz Musik und dem Einfluss von Drogen

hingeben. Dabei inspirierten die beiden Figuren unzählige junge Amerikaner, ihre konventionellen Mittelklasseleben aufzugeben und stattdessen aufzubrechen, um impulsive Abenteuer zu erleben und sich der spirituellen Suche zu verschreiben (vgl. Theado, 2011: 651). Theado meint weiter, dass Kerouac auf Grund seiner innovativen *road novel* oft „daddy of the hippies“ und „father of the counterculture“ genannt wird (ebd.: 651).

*On the Road* spiegelt aber nicht nur die Quintessenz des Gedankenguts der Beat Generation wider, sondern gilt auch Vorbild für spätere *road novels*. Der Roman zeigt typische Merkmale der jungen Generation der 1950er Jahre, er handelt von Freiheit, Flucht von der Gesellschaft, dem reinen Unterwegssein und dem allesumfassenden Freiheitssymbol – dem Auto. Dickstein sieht den Roman als Ausdruck der Werte der jungen Generation, und gleichzeitig als eine Herausforderung der konservativen Mittelklasse:

The genius of *On the Road* was to attach the new restlessness to the classic American mythology of the road, and to use it to express a subversive set of values – exuberance, energy, spirituality, intensity, improvisation – that would challenge the suburban and corporate conservatism of the 1950s. (Dickstein, 1999: 178)

Weiters meint Laderman, dass Sal und Dean die Figur des „hobo“ (Laderman, 1996: 42), des Landstreichers, idealisieren, da dieser durch seinen ungebundenen, herumstreunenden Lebensstil implizit Kritik an der Konsumgesellschaft und dem Materialismus übt (vgl. ebd.: 42). Die Charaktere zelebrieren die reine Suche und die Vergänglichkeit anstatt ein bestimmtes Ziel und Stabilität zu verfolgen (vgl. Laderman, 2002: 10) und vertreten damit die zeitgenössischen rebellischen Ideen. Auch die Repräsentation des Autos, der Straße und der Bewegung westwärts sind typisch für das rebellische Gedankengut der Jugend, das sich gegen die Mainstreamkultur richtet:

*On the Road* glorifies the automobile not only as the primary means for traveling but also as a figurative vehicle of transformation. Many lengthy, poetic descriptions of riding in cars and driving cars suggest even a mystical fusion between Sal and Dean and the car. The road itself is another overinvested motif in the novel, romanticized as a sort of wilderness beyond urban and suburban enclaves. This sense of road travel as outside and opposed to mainstream urban culture is bolstered in *On the Road* by the dominant frontier imagery of the American Wild West. (Laderman, 1996: 42)

Doch auch *On the Road* ist nicht frei von Kontradiktionen. Wie bereits erwähnt, ist das Auto Symbol der Freiheit, gleichzeitig aber auch Ausdruck genau der Konsumgesellschaft (vgl. Gross, 2011: 800), vor der Sal und Dean fliehen. Außerdem ist ein ideologischer Widerspruch zwischen Rebellion und Tradition zu erkennen, da der Frontier-Mythos in dem Roman beibehalten wird (Laderman, 1996: 42): „[T]he Journey functions ambivalently (...) as a mode for critical social observation but also for conquest. In other words, *On the Road's* idealism becomes haunted by the very norms the followers of the book sought to alter“ (ebd.: 42).

Auch stilistisch gesehen veranschaulicht *On the Road* das zeitgemäße Motiv des Umherirrens, des puren Unterwegsseins. Die Beat Generation war vor allem an zwei Kunstbewegungen interessiert, einerseits an der improvisierten, frischen und komplexen Spontaneität des Jazz, andererseits an der spirituellen Ambition des abstrakten Expressionismus (vgl. Dickstein, 1999: 169). Die Künstler der Beat Generation versuchten, die Eigenschaften dieser beiden Bewegungen in ihren Schriftstücken wiederzugeben: „In both jazz and abstract painting, as in Beat writing, the fluidity, energy, and subjectivity of the creative process become signifying elements of the work itself“ (ebd.: 169). So liest sich Kerouacs Meisterwerk als atemloser Text, der durch seine spontane Prosa das unaufhaltsame Unterwegssein seiner Charaktere widerspiegelt. Obwohl nach Kerouacs Werk noch viele weitere *road novels* folgten, ist *On the Road's* Bedeutung und Einfluss bis heute unumstritten.

### **Typische inhaltliche Merkmale der *road novel***

- **Straße**

Primeau nennt die amerikanischen Highways „sacred space“ (Primeau, 1996: 1) und meint, dass Straßen und Autos in Amerika schon lange nicht nur für Transport stehen, sondern für „places of exhilarating motion, speed, and solitude“ (ebd.: 1). Die Straße ist demnach ein klassisches Merkmal, welches in amerikanischen *road novels* nicht fehlen darf. Meist in Kombination mit dem Auto, führt sie in die unendliche Weite des Landes, in einsame Landschaften, fernab von Gesellschaft und Zivilisation, und ist daher ein Symbol für Freiheit und Unabhängigkeit. Sie wird auch oft mit dem Frontier-Mythos in Verbindung gebracht und dem damaligen streben in den wilden, ungezähmten Westen des Landes zu ziehen, wo Natur noch über die menschliche Zivilisation herrschte (vgl. Laderman, 2002: 14). Dieser romantisierte Mythos von Freiheit und Einsamkeit wird durch die Straße erreicht.

- **Auto**

Von dem Freiheitssymbol der unendlichen Straßen in den Weiten der amerikanischen Landschaft ist natürlich das Auto in der *road novel* nicht wegzudenken. Als das Auto in den 1950er Jahren erstmals für die breite Mittelklasse als Fortbewegungsmittel zugänglich wurde, stand es für Individualität und Autonomie, die das Bahnnetz und andere öffentliche Verkehrsmittel nicht bieten konnten (vgl. Lackey, 1997: 4). Es war ein einfacher und schneller Weg in die Natur und weg von der strikten Gesellschaft zu kommen. Lackey meint, dass das Auto so sehr die individuellen Bedürfnisse des Einzelnen befriedigte, dass es nach und nach seine mechanischen Charakteristika verlor; er beschreibt es wie eine Art neutrale Prothese, die auf eine bestimmte Weise zu dem menschlichen Körper gehörte (vgl. ebd.: 4). So werden Autos in *road novels* oft glorifiziert und können manchmal gar als eigenständige Figur in einem Roman gesehen werden, wie zum Beispiel in *On the Road* (vgl. Laderman, 1996: 42).

- **Unterschiedliche Motivationen**

Aus der Kombination von Straße, Auto und Reise entstehen folglich oft Road Trips, die als Handlungsstruktur in der *road novel* dienen. Die unterschiedlichen Motivationen, die diesen motorisierten Reisen zugrunde liegen, sind dabei ein weiteres erwähnenswertes Merkmal des Genres, die den Charakter von *road novels* in verschiedene Richtungen lenken kann. Zum Beispiel kann die Sehnsucht ein bestimmtes Ziel zu erreichen oder eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen das Verlangen einer Reise hervorrufen (vgl. Primeau, 1996: 9). Das ziellose Unterwegssein, das typisch für amerikanische Prosa des 20. Jahrhunderts ist (vgl. Stout, 1983: 105), kann laut Primeau auch folgende Motivationen haben: „The desire to get back in touch with people, values, and landscapes creates a loose pattern of apparently aimless wandering“ (Primeau, 1996: 9). Außerdem ist Primeau der Ansicht, dass in vielen *road novels* Verlorenes wiederhergestellt werden soll, wodurch die Reise eine heilende oder reparierende Funktion bekommt (vgl. ebd.: 9).

Eine weitere Motivation, die vor allem im Kontext mit den USA oft aufkommt, ist folgende: „[T]he road journey is an epic quest, a pilgrimage, a romance, a ritual that helps explain where Americans have been and where they think they might be going“ (Primeau, 1996: 1). Laut Primeau ist es demnach einerseits möglich, dass sich die Figuren während eines Road Trips mit der eigenen Identität beschäftigen wollen, also

wo sie herkamen, und wohin sie in Zukunft gehen möchten. Andererseits können hinter der Motivation eines Road Trips aber auch Fragen zur Nation oder Gesellschaft stehen, wobei in Nordamerika vor allem die Landesgeschichte und nationale Identitätsfindung wiederkehrende Frage sind.

- **Race**

Ein letztes Merkmal, das hier aufgezeigt werden soll, ist das oft erwähnte Versagen von *road novels*, mit Andersartigkeit in Bezug auf Hautfarbe und Herkunft korrekt umzugehen (vgl. Lackey, 1997: 22). Gross meint, dass es nur wenige *road novels* gäbe, die von Mitgliedern der indigenen Bevölkerung oder Afroamerikanern verfasst wurden oder handeln: „[F]ew road narratives have been written by Native Americans or people of color, who more often appear as sidekicks or local attractions in books by white authors” (Gross, 2011: 802). Er erklärt dies mit dem schlechteren ökonomischen Status dieser Völkergruppen im Vergleich zu der reichen, vorwiegend weißen Mittelschicht (vgl. ebd.: 802). Afroamerikanische und indigene Amerikaner konnten sich oft entweder keine Autos leisten, oder hatten nicht die gleiche Bewegungsfreiheit wie ihre weißen Mitbürger, was dazu führte, dass sie weniger häufig Autoren von *road novels* wurden (vgl. ebd.: 802).

#### **2.1.4. Der argentinische Roadtext**

Da lateinamerikanische Reiseliteratur erst relativ kurz im Fokus von Wissenschaftlern steht (vgl. Wilson, 1997: 803; Perivolaris, 2004: 571), ist es nicht verwunderlich, dass in akademischen Texten zur argentinischen Reiseliteratur keine Untersuchungen zu einer mit der *road novel* vergleichbaren Gattung aufscheinen. Während die *road novel* als Reiseroman mit speziellem Fokus auf dem Automobil gesehen wird, der stark von den USA als Schauplatz beeinflusst wird (vgl. Primeau, 1996: 1; Gross, 2011: 799), soll nun der für diese Arbeit konzipierte Begriff des Roadtextes definiert werden. Dabei handelt es sich nicht um eine vollständige und ausführliche Definition, sondern um Annahmen, die den Begriff für den Rahmen dieser Diplomarbeit erklären sollen. Die Schlussfolgerungen basieren auf der Analyse der beiden Romane von Soriano und Giardinelli.

Der Roadtext, wie der Begriff in dieser Arbeit verwendet wird, beschreibt eine Untergattung der argentinischen Reiseliteratur, in der die Handlung strukturell an einen

Road Trip oder eine ähnliche Reise gebunden ist. Die Reise an sich hat dabei einen höheren Stellenwert als das Ziel, es geht mehr um das eigentliche Unterwegssein als um das Ankommen. Viele der Elemente im Roadtext scheinen dem US-Roadgenre *road novel* ähnlich, so wird dem Motiv der ziellosen Reise Bedeutung zugeschrieben, außerdem sind Freiheit, Rebellion und Gesellschaftskritik wichtige Themen, wie sich bei der Analyse der beiden argentinischen Romane herausstellen wird. Darüber hinaus wird angenommen, dass der Roadtext von argentinischen Einflüssen geprägt wird, wie der Geographie des Landes, der Sprache, der Kultur und der Geschichte. In der folgenden Tabelle werden die beiden Textsorten zusammenfassend gegenübergestellt, wobei die Merkmale des argentinischen Roadtextes im analytischen Teil der Arbeit näher erläutert werden:

	<b>US-road novel</b>	<b>Argentinischer Roadtext</b>
<b>Straße</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Klassisches Motiv in US-Kultur</li> <li>• Symbol für Freiheit und Unabhängigkeit</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ambivalent: Symbol der Freiheit aber auch des möglichen Gefängnisses (vgl. Soriano, 1991)</li> </ul>
<b>Auto</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Klassisches Motiv in US-Kultur</li> <li>• Glorifiziertes Symbol für Freiheit, Individualität, Autonomie</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geringer Fokus auf Auto, auch andere Transportmittel möglich (vgl. Soriano, 1991)</li> <li>• Auto nur Mittel zum Zweck (vgl. Giardinelli, 1999)</li> </ul>
<b>Motivationen für Reise</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Verlangen eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen</li> <li>• Bloßes zielloses Unterwegssein um mit Menschen, Werten und Natur in Verbindung zu kommen</li> <li>• Verlorenes wiederherstellen</li> <li>• Persönliche und nationale Identitätsfindung</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ungewollte Ziellosigkeit → Anti-Roadtext (vgl. Soriano, 1991)</li> <li>• Freiheit/ Flucht (vgl. Giardinelli, 1999)</li> <li>• Gesellschaftskritik (vgl. Soriano, 1991; Giardinelli, 1999)</li> </ul>
<b>Race</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vorwiegend „weißes“ Genre</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nicht thematisiert</li> </ul>

Da das Forschungsinteresse dieser Diplomarbeit nicht so sehr der Genrebestimmung des Roadtextes, sondern dessen intermedialen Bezügen auf den US-Roadmovie gilt, wird die Definition des Roadtextes an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt.

## **2.2. Von Suche und Reise: typische Charakteristika von Roadmovies**

Argentinische Roadtexte weisen klar eine Auseinandersetzung mit der Thematik *road* auf, ein Bezug zu den Vereinigten Staaten scheint naheliegend. Im Folgenden wird der Blick weg von der Literatur hin zur filmischen Inszenierung der *road* gelegt, wobei zuerst der US-amerikanische Roadmovie erörtert wird, im Anschluss wird auf den argentinischen Roadmovie eingegangen.

### **2.2.1. Der amerikanische Roadmovie**

In den letzten Jahren wurde die visuelle Darstellung der *road* immer wichtiger (vgl. Gross, 2011: 802), heutzutage ist der Roadmovie aus der nordamerikanischen Kultur kaum mehr wegzudenken. Ähnlich wie die *road novel* beschäftigen sich auch Roadmovies mit dem Streben nach Freiheit und der Flucht vor der Gesellschaft, und sind „in ihrem innersten Kern ein Genre des Aufbruchs“ (Grob und Klein, 2006: 9). Da das Genre Roadmovie ein relativ junges ist, das erst in den letzten beiden Jahrzehnten an Beachtung in akademischen Kreisen gewonnen hat, sind sich manche Wissenschaftler nicht einig, was seine Definition angeht. Cohan und Hark meinen 1997 noch, dass die Genrefrage des Roadmovies noch nicht beantwortet sei: „[T]here has not yet been much sustained inquiry into what precisely qualifies a film as a road movie, how the genre relates to the social and cultural history of the United States, or how its inflection alters when carried over to a non-American landscape“ (Cohan und Hark, 1997: 2). Wood meint zehn Jahre nach Cohan und Hark, dass der Roadmovie für ihn eher ein Subgenre und Nachfolger des Westerns ist und nicht als eigene Gattung gilt (vgl. Wood, 2007: xii). Einer der Vorreiter in der Analyse von Roadmovies, David Laderman, spricht hingegen klar von einem eigenständigen Genre, das sich in den späten 1960er Jahren entwickelte (vgl. Laderman, 2002: 3). Ob Subgenre oder doch eigenständiges Genre, Roadmovies werden von Wood wie folgt definiert:

[R]oad movies commonly entail the undertaking of a journey by one or more protagonists as they seek out adventure, redemption or escape from the constricting norms of society and its laws. A manifestation of America's fascination with the road, and by extension the mythology of freedom, the road

movie arguably ranks among the American cinema's most enduring gifts to contemporary film culture. (Wood, 2007: xv)

Auch Correa definiert das Genre ähnlich (vgl. Correa, 2006: 272) und er weist weiter auf folgende Dichotomien hin, die immer wieder in Roadmovies vorzufinden sind: „En el centro del género existe entonces una tensión constante entre clasicismo y modernidad, entre conservatismo y rebelión, entre lugar común e innovación” (ebd.: 273). Auf den ersten Blick lassen sich bereits einige Parallelen zwischen dem Roadmovie und seinem literarischen Pendant, der *road novel*, feststellen. Das literarische sowie das filmische Genre sind beide eng mit dem Ausdruck der Rebellion und dem Kampf für Freiheit verknüpft, wobei die Reise – der Road Trip – als Struktur dient.

Obwohl der Roadmovie klar seine Anfänge in den 1960er Jahren der USA hat, hat er vor allem in den letzten 25 Jahren international an Bedeutung gewonnen und kann nicht mehr ausschließlich als „typisch amerikanisch“ gesehen werden. Wood meint dazu:

It is essential to note that the road movie is by no means an exclusively American domain and has been historically embraced by filmmakers from across the globe as a means of exploring national identity and confronting social and political issues springing from disenchantment with the dominant ideology. (Wood, 2007: xix)

Er erwähnt auch, dass Roadmovies seit dem Beginn des neuen Millenniums vor allem in Lateinamerika an Bedeutung dazugewonnen haben (ebd.: xix).

## **Entstehung**

Da der Film als Medium sehr viel jünger als die Literatur ist, ist es wenig überraschend, dass Roadmovies ihre Themen und Motive aus der Literatur aufgegriffen haben. Laderman schreibt über das Reisemotiv in der Literatur: „The road movie grows out of this long-standing literary tradition, which in turn reflects the history of Western culture at large” (Laderman, 2002: 6). Auch Wood stimmt ihm zu und sieht eine konstante Verbindung zwischen Roadmovies und Literatur, die sich bis zu Homer und Voltaire zurückstreckt (vgl. Wood, 2007: xvi). Durch die zahlreichen literarischen und filmischen Vorgänger, die den Roadmovie prägen, wird die Gattung bald zu einem Mischgenre. „Im Grunde bilden Road Movies ein Patchwork-Genre, das Einflüsse aus den

unterschiedlichsten Formen, Gattungen, Mustern und Stilen aufsaugt und in den einzelnen Filmen neu formt“ (Grob und Klein, 2006: 9), meinen Grob und Klein. Dabei entstehen verschiedenste Arten von Roadmovies, unter anderem sind zum Beispiel vom Western inspirierte Bikerfilme, Roadmovies um Mörderpärchen, die sich aus Gangsterfilmen entwickeln, Musikerfilme oder Rennfilme dem Genre zugehörig (vgl. ebd.: 9). Wie und auf Grund welcher kulturellen Hintergründe diese verschiedenen Arten von Roadmovies entstanden sind, soll nun erläutert werden.

Ähnlich wie bei der Entwicklung der *road novel* entsteht auch der Roadmovie als Ausdruck von Rebellion und Individualität in den Fünfziger Jahren: „Clearly, the birth of the road film seems to reflect two interrelated postwar phenomena: the advent of the automobile as a fundamental expression of individuality and the emergence of a large strata of restless, often suburban, youth in the 1950s“ (Laderman, 1996: 41). Das Genre wird dabei vor allem von drei klassischen Filmgenres beeinflusst: dem Western, dem Gangsterfilm, und dem Film noir (vgl. ebd.: 43). Der Western, ebenfalls ein typisch amerikanisches Genre, ist charakterisiert von weiten, menschenleeren Landschaften und dem wiederkehrenden Motiv des Frontier-Mythos, zwei Merkmale, die auch in Roadmovies zu finden sind (vgl. Beaver, 2015: 285). Der Gangsterfilm wiederum kann als Vorläufer für den outlaw-Roadmovie gesehen werden, da es in beiden Genres um Flucht von Kriminellen vor dem Gesetz bzw. der Gesellschaft geht (vgl. ebd.: 128). Außerdem meint Laderman, dass im outlaw-Roadmovie oft die Westernfigur des Cowboys und die von der Beat Generation idealisierte Figur des Landstreichers vermischt werden um zu zeigen, dass sich der Hauptcharakter moralisch sowie im wahrsten Sinne des Wortes außerhalb des Gesetzes und der Gesellschaft befindet (vgl. Laderman, 2002: 10). Das oft tragische Ende von Roadmovies und das fatale Schicksal der Charaktere wiederum kann auf die düstere Stimmung des Film noirs zurückgeführt werden (vgl. ebd.: 26f).

Grob und Klein meinen, dass der Roadmovie sich vor allem dann weiterentwickelt hat, wenn sich die amerikanische Gesellschaft in einer Krise befand:

Sie entwickeln sich, als die amerikanische Gesellschaft in die Krise geriet, zunächst Ende der Vierziger (als Folge des Zweiten Weltkriegs) inmitten der düsteren Fantasien des Film noir; dann Ende der Sechziger, Anfang der Siebziger (als Folge des Kriegs in Vietnam) in den rebellischen Biker- und Gangsterfilmen. (Grob und Klein, 2006: 10)

In den subversiven Roadmovies über Biker und Gangsterpärchen kommt es wegen der Rebellion gegen die allgemeingültigen Werte der Gesellschaft oft zu Konfrontationen, die sich in Gewalt ausdrücken (vgl. ebd.: 11). Diese Gewalt endet, vor allem in den frühen outlaw-Roadmovies, häufig in Aussichtslosigkeit oder sogar Tod, wie zum Beispiel bei *Bonnie and Clyde* (1967) (vgl. ebd.: 11).

In *Bonnie and Clyde*, einem Klassiker des Roadmovie-Genres und einem Paradebeispiel des outlaw-Roadmovies, geht es um ein Gangsterpärchen, das das Leben der amerikanischen Durchschnittsgesellschaft durch gewalttätige Überfälle auf zumeist Banken durcheinanderbringt. Der Film zeigt, laut Laderman, wie der Road Trip als Instrument der Sozialkritik und Rebellion eingesetzt wird (vgl. Laderman, 1996: 45). So gibt Bonnie zum Beispiel ihr gesellschaftskonformes Leben als einfache Kellnerin auf, um sich dem Kriminellen Clyde und dessen wilden Leben anzuschließen. Nicht nur die für das Genre charakteristischen Themen der Rebellion und sozialen Kritik, sondern auch das Auto wird in typischer Roadmovie Manier eingesetzt: „The automobility of the film's Depression-era outlaw couple serves as an incisive allegory for the 1960s countercultural critique of Big Business and conservative values“ (Laderman, 1996: 45). Auch die düstere Stimmung, die schon bei dem Film noir beschrieben wurde, wird in *Bonnie and Clyde* wiedergegeben. Die konstante Spannung zwischen der Rebellion des Gangsterpärchens und der Tradition der amerikanischen Gesellschaft endet schlussendlich mit dem Tod beider, die von konservativen Bürgern in einen Hinterhalt gelockt wurden (vgl. Laderman, 1996: 46). Dieses tragische Ende ist, wie schon gesagt, nicht untypisch für das Genre: „*Bonnie and Clyde's* sudden, gruesome, apocalyptic ending set the tone for the narrative fate and closure of many road films to follow“ (ebd.: 46).

Laut Laderman wird die bewusste Rebellion vor allem durch zwei narrative Vorwände ausgedrückt: entweder durch den „quest road movie“ (Laderman, 2002: 20), der das Unterwegssein, das Entdecken und die Bewegung in eine bestimmte Richtung zentralisiert, oder durch den „outlaw road movie“ (ebd.: 20), der die Verzweiflung und die Flucht vor dem Gesetz in den Mittelpunkt stellt. Er meint weiter, dass sich die einzelnen Roadmovies im Normalfall eher auf einen der beiden narrativen Merkmale fokussieren, dass sie jedoch oft Eigenschaften von beiden zeigen (vgl. ebd.: 20).

Während *Bonnie and Clyde* klar in die Kategorie des outlaw-Roadmovies fällt, ist es bei einem anderen sehr bekannten Beispiel, *Easy Rider* (1969), nicht so eindeutig.

Grob und Klein meinen, dass *Easy Rider* für viele der eigentliche Anfang des Roadmovie-Genres gewesen sei (vgl. Grob und Klein, 2006: 12) und Laderman meint, dass der Film die Themen von dem zwei Jahre zuvor erschienen *Bonnie and Clyde* aufgegriffen und damit die Merkmale des Genres geformt habe: „All of the themes mobilized in *Bonnie and Clyde* – glorified transience, the fugitive/ alternative lifestyle, sociopolitical critique, visionary ambition, and sensual restlessness – were molded into the generic standard for road films in 1969 in Dennis Hopper's *Easy Rider*“ (Laderman, 1996: 46). Dabei liegt der Fokus nicht mehr auf der Kriminalität und der Flucht vor dem Gesetz, sondern auf einer Suche nach spiritueller und kultureller Identität (vgl. ebd.: 46). Laderman meint weiter, dass in *Easy Rider* die Ästhetik des Road Trips mehr verherrlicht wird als in *Bonnie and Clyde*, zum Beispiel im Rock Musik Soundtrack und der Kamerafahrt, die die Ekstase des Unterwegsseins ausdrücken (vgl. ebd.: 47). Außerdem zeigt der Film das spätestens seit Kerouacs *On the Road* gängige „male buddy pair“, die Paarung von zwei männlichen Protagonisten unterwegs (vgl. Cohan und Hark, 1997: 8).

Obwohl Roadmovies mit zwei männlichen Hauptcharakteren weiterhin wichtig waren, wurden sie ab den rebellischen 70er Jahren und der Bewegung für Freiheit von Homosexuellen immer problematischer, da das Publikum die Möglichkeit, dass die beiden Freunde schwul sein könnten, nicht mehr länger ignorieren konnten (vgl. Cohan und Hark, 1997: 10). Deswegen entwickelten sich amerikanische Roadmovies in den 80er eher zu Komödien, die den Kerngedanken der Rebellion nicht mehr ernst nahmen (vgl. ebd.: 10). Von den späten 70er Jahren bis hin zu den frühen 90er Jahren lag die Produktion von anspruchsvollen Roadmovies deshalb außerhalb der USA, vor allem in Europa und Australien (vgl. ebd.: 10).

Erst mit *Thelma and Louise* (1991), in dem die beiden weiblichen Hauptcharaktere aus ihrem Routineleben ausbrechen und sich mit den gesellschaftlichen Normen – vor allem dem Patriarchat – anlegen, begann eine Wiederentdeckung des Roadmovies als Ausdruck von gesellschaftliche Kritik. Laderman meint, dass in dem Film die Rebellion wieder durch Bewegung und die Straße selbst ausgedrückt wird (vgl.

Laderman, 1996: 54). Dank *Thelma and Louise* wurden laut Cohan und Hark in anschließenden Roadmovies vor allem marginalisierte Individuen, wie zum Beispiel Frauen, Schwule und Lesben, und Menschen anderer Hautfarbe, zur Thematik, die in der Straße einen Zufluchtsort fanden (vgl. Cohan und Hark, 1997: 12).

### **Inhaltliche Merkmale und Charakteristika**

Im folgenden Abschnitt werden typische Merkmale des US-Roadmovies zusammengefasst, um im Anschluss ihre Vorkommnisse oder ihre Abwesenheit in argentinischen Roadtexten analysieren zu können. Die Merkmale werden dabei zwei Gruppen zugeteilt: Einerseits ist meiner Meinung nach auffällig, wie sehr sich Roadmovies mit den kulturellen Mythen der amerikanischen Gesellschaft auseinandersetzen. Dabei wird auf die Straße, das Auto, das Thema Freiheit und die Identitätsfrage eingegangen. Andererseits kristallisiert sich eine zweite Gruppe heraus, die sich mit der Dichotomie von Gesellschaft und Individualität beschäftigt. Dabei wird auf die Themen der Rebellion, der Gesellschaftskritik, auf von Mauer formulierte abstrakte Gegensätze (vgl. Mauer, 2006) und auf die Rolle von Außenseitern eingegangen.

### **Gruppe 1: „Amerikanische“ Themen und Motive im Roadmovie**

- **Straße**

Wie bereits in der amerikanischen *road novel* beschrieben, ist die Straße auch im Roadmovie ein sehr relevantes Motiv. Spätestens seit dem Ausbau des Highway-Systems in den 1950er Jahren ist die Straße nicht mehr aus der amerikanischen Gesellschaft wegzudenken (vgl. Laderman, 2002: 14). Laderman meint, dass „the road“ (ebd.: 2) einerseits ein essentielles Element der amerikanischen Gesellschaft und Geschichte ist, andererseits auch ein universelles Symbol für das Leben, die Sehnsucht, und die Verlockung von Freiheit und Schicksal darstellt (vgl. ebd.: 2). Die Straße ist im Roadmovie ein Ort des Auslebens von Sinn und Bestimmung, aber auch ein Ort der Unsicherheit: „[T]he road secures us with direction and purpose. And yet, the road also can provoke anxiety: We take the road, but it also takes us“ (ebd.: 2). Man begibt sich auf die Straße um ein bestimmtes Bedürfnis zu befriedigen, man betritt aber gleichzeitig eine unbekannte Umgebung, die auch Bedrohungen und Angst bedeuten kann. Die Straße ist aber nicht nur bedeutungsvoll im Hinblick auf den neuen Raum, der entdeckt wird, sondern auch auf den Ort, der verlassen wird: „[T]hese

highways symbolize the potential of venturing beyond the familiarity of home, (...) [t]o cross a state or country line is to leave the familiar behind, to venture into the new and unknown“ (Laderman, 2002: 14). Eine Reise auf der Straße bedeutet demzufolge nicht nur Freiheit, sondern auch immer Abschied von der Heimat, Verzicht auf Vertrautes und somit ein Aufbruch in Neues.

- **Transportmittel**

Die Evolution des Roadmovie-Genres ist mit der Entwicklung des Autos in der amerikanischen Gesellschaft eng verknüpft (vgl. Wood, 2007: xv). So wie das Motiv der Straße, wurde auch das Auto bereits als Merkmal von US-*road novels* beschrieben und es ist ähnlich bedeutsam im Roadmovie. „Ohne Zweifel ist das zentrale Element im Road Movie das Transportmittel: die Maschine oder das Gerät, mit dem die Protagonisten durch die Welt ziehen“, (Grob und Klein, 2006: 11) meinen Grob und Klein. Während in der *road novel* die Wahl des Transportmittels eher auf das Auto beschränkt zu sein scheint, bietet der Roadmovie mehr Freiheiten bezüglich dessen: „While some very important road movies involve motorcycles, trains, busses, bicycles, or even walking, the most common and most generically privileged vehicle is the automobile“ (Laderman, 2002: 13). Die Funktion, die all diese unterschiedlichen Transportmittel ausdrücken sollen, ist dabei die Unabhängigkeit und Individualität, die sie im Vergleich zu öffentlichen Verkehrsmitteln, wie zum Beispiel Zügen, bieten (vgl. ebd.: 13). Das Transportmittel symbolisiert dementsprechend den bewussten Abstand zur Gesellschaft und die Hinwendung zu sich selbst.

So wie schon bei der Beschreibung der *road novel* erwähnt, ist die Beziehung zwischen Mensch und Maschine auch im Film wichtig. So haben Roadmovie-Charaktere oft eine spezielle Bindung zu ihren Fahrzeugen, die sich zu einer Art Verlängerung oder Prothese des menschlichen Körpers, oder zu einer Art Kamerad auf der Straße entwickeln (vgl. Laderman, 2002: 17f). Einerseits kann dies laut Laderman technophobische Kritik ausdrücken, da Menschen immer mehr von Maschinen beherrscht werden. Andererseits kann es aber auch für die Faszination an der raschen industriellen Weiterentwicklung stehen (vgl. ebd.: 18).

- **Freiheit: Grenzüberschreitung**

Die Kombination von Straße und Auto im Roadmovie führt zum Road Trip, der wiederum zum Ausdruck von Freiheit wird. Das Konzept von Freiheit ist stark in der nationalen Identität der Vereinigten Staaten verankert, schon in der amerikanischen Nationalhymne wird Amerika „land of the free“ genannt (Smithsonian, o. J.). Laut Grob und Klein ist die Idee der Freiheit „im Denken, Fühlen und Handeln“ (Grob und Klein, 2006: 10) von zentraler Bedeutung für das Roadmovie-Genre und Laderman meint, dass die Freiheit eben als Bewegung im offenen Raum wiederentdeckt wird (vgl. Laderman, 2002: 15). Die gewonnene Unabhängigkeit der Straße bedeutet im Roadmovie vor allem, dass man als Individuum frei ist von den Normen und Restriktionen der durchschnittlichen Gesellschaft. So werden die Hauptcharaktere von *Bonnie and Clyde* und *Easy Rider* vor allem dann von der Gesellschaft verwundbar, wenn sie aufhören sich zu bewegen (vgl. Laderman, 1996: 47). Sobald sie eine Pause von der Freiheit der Straße machen, werden die Figuren von den Einschränkungen der Gesellschaft eingeholt.

Diese Freiheit führt dann zum Austesten und Überschreiten von Grenzen. Einerseits kommt es zu Grenzüberschreitungen im eigentlichen, physischen Sinne, zum Beispiel in *On the Road* (2012), wo bei einem der Road Trips die Grenze zu Mexiko überquert wird. Andererseits werden aber auch figurative Grenzen überwunden: „[T]he genre of the road movie explores the ‘boarders’ (the status quo conventions) of American society. Often from a culturally critical perspective, the road movie asks, What does it mean to exceed the boundaries, to transgress the limits, of American society?“ (Laderman, 2002: 2). Durch die Grenzüberschreitungen lösen sich die Charaktere so gut sie können von ihren eigenen Kulturen und werden so auf physischer und spiritueller Ebene frei.

- **Identitätsfrage**

Ein weiterer wiederkehrender Aspekt der amerikanischen Kultur ist die Identitätsfrage, die sich auf verschiedenen Ebenen abspielen kann. Die Frage nach der nationalen Identität im amerikanischen „melting pot“ (Paul, 2014: 258) wird vielfach diskutiert (vgl. u.a. Kermes, 2008; Pollard, 2009; Tan, 2015), und wird auch in Roadmovies wie zum Beispiel *Easy Rider* aufgegriffen (vgl. Laderman, 1996: 46). Mauer sieht in amerikanischen Roadmovies eine dreifache Problematik der „Heimats-, Identitäts- und

Sinnsuche“ (Mauer, 2006: 102), die er jeweils einer bestimmten Art von Charakteren zuordnet:

Familiäre Verhältnisse werden zerrissen, um im Alleinsein zu sich selbst zurück zu finden (Frauen unterwegs), verlangen nach Versöhnung, weil nur darüber Identität möglich wird (Männer unterwegs) oder nach Ersatz, um eine neue Heimat zu stiften (Kinder unterwegs). Dabei korreliert die innere Veränderung der reisenden Helden mit der äußeren, der psychische Wandel mit dem geographischen. (ebd.: 102)

Die Reisenden entdecken sich selbst, ihr Leben und ihr Land und entwickeln sich weiter, was sich auch in der Straße und Landschaft widerspiegelt.

## **Gruppe 2: Gesellschaft vs. Individualität**

Die zentralen Motive und Themen, die in Roadmovies behandelt werden, scheinen, abgesehen von den bereits beschriebenen typisch amerikanischen Merkmalen, vor allem die Dichotomie von Gesellschaft und Individualität aufzuzeigen. Die folgenden Aspekte des amerikanischen Roadmovies drücken diese Divergenz aus, die eine stetige Spannung in der amerikanischen Kultur zu sein scheint.

- **Rebellion**

Ein zentrales Thema, das durch die Gegensätzlichkeit von Gesellschaft und Individualität oft in Roadmovies thematisiert wird ist die Rebellion. Laderman meint, dass der allgemeine ideologische Gegensatz von Rebellion und Tradition charakteristisch für das Genre des Roadmovies ist (vgl. Laderman, 1996: 43). Da die Charaktere gesellschaftliche Regeln und Gesetze überschreiten, würden sie eine Alternative zur gesellschaftlichen Norm bieten. Gleichzeitig wären Roadmovies jedoch voller traditioneller Konzepte und klassischer Filmmormen (vgl. ebd.: 43), die wiederum Teil der amerikanischen Gesellschaft sind. Laderman ist außerdem der Ansicht, dass der Ausdruck des Kernkontrastes von Rebellion und Konformität natürlich nicht ausschließlich in Roadmovies vorkommt, sondern auch in anderen Gattungen (vgl. Laderman, 2002: 34). Jedoch ist er der Meinung, dass der Unterschied darin liegt, dass Roadmovies, im Gegensatz zu klassischen Genres, die Rebellion nicht nur metaphorisch, sondern vor allem sehr direkt und offensichtlich ausdrücken (vgl. ebd.: 35).

- **Gesellschaftskritik**

Wie bereits gezeigt ist Rebellion ein Hauptthema in amerikanischen Roadmovies. Es stellt sich infolgedessen die Frage, gegen was die Charaktere generell rebellieren. In vielen Roadmovies handelt es sich dabei um die Gesellschaft, an der Kritik geübt werden soll, denn „die Zivilisation [ist] im Road Movie ein festes Regelsystem, das dem einzelnen entgegensteht“ (Grob und Klein, 2006: 10). Auch Laderman stimmt dem zu, seiner Meinung nach ist ein fundamentaler Hauptimpuls im Roadmovie die Rebellion gegen konservative Sozialnormen (vgl. Laderman, 2002: 1). Durch die Reise wird die vertraute Gesellschaft verlassen und die Suche nach Unbekanntem beginnt (vgl. ebd.: 1). Dabei wird die Gesellschaftskritik auf verschiedenen Levels ausgedrückt:

[C]inematically, in terms of innovative traveling camera work, montage, and soundtrack; narratively, in terms of an open-ended, rambling plot structure; thematically, in terms of frustrated, often desperate characters lighting out for something better, someplace else. (ebd.: 2)

In *Thelma and Louise*, zum Beispiel, kritisieren die beiden Protagonistinnen die streng patriarchalische Gesellschaft und drücken ihre Rebellion durch ihren Road Trip aus. Auch Grob und Klein erwähnen Gesellschaftskritik als zentrales Thema des Genres und sprechen von „endlosen Reisen ins Innere, immer auf der Suche nach sich selbst, immer voller Rebellion gegen den Alltag“ (Grob und Klein, 2006: 15). Roadmovies seien „Dokument *und* Klage gleichermaßen, Bestandsaufnahme der Zeit *und* Vorwurf gegen das Land“ (ebd.: 15). Durch die Reise der Figuren wird die Gesellschaft nicht nur charakterisiert, sondern gleichzeitig wird auch das Verlangen nach Ausbruch aus der alltäglichen Eintönigkeit verdeutlicht und die gesellschaftlichen Normen kritisiert.

- **Kontrast**

Mauer meint, dass Roadmovies vor allem vom Kontrast leben, und hat daher mehrere Gegensätze formuliert, die interessanterweise auch gut unter der Dichotomie von Gesellschaft und Individualität Platz finden (vgl. Mauer, 2006: 101). Er nimmt folgendes an:

Über die Konfrontation abstrakter Gegensätze wird eine inhärente Spannung aufgebaut: (1) zwischen Öffentlichkeit und Intimität, weil die Reisenden ihren privaten Bedürfnissen, wie Essen, Schlafen, Waschen, in Räumen des Transits nachkommen; damit verbunden: (2) zwischen Vertrautheit und Fremdheit, weil Reisende untereinander aber auch dem Zuschauer inmitten der Fremde immer bekannter werden; (3) zwischen Statik und Bewegung, da der Körper des

Reisenden im Fahrzeug festsitzt, während außerhalb des Gefährts ein ständiger Fluss der Veränderungen vorbeizieht; damit verknüpft: (4) zwischen Enge und Weite, denn Road Movies sind Kammerstücke, die auf Rädern durch raumtiefe Welten treiben; und nicht zuletzt (5) zwischen Bild und Musik, da sich beide in der Zeit begleiten, koinzidieren und komplementär bedingen (...). (ebd.: 101)

Abgesehen von „Bild und Musik“, können seine Gegensätze im Rahmen von Gesellschaft und Individualität betrachtet werden. Öffentlichkeit kann als Teil einer Gesellschaft gesehen werden, wohingegen Intimität wiederum zu Individualität zugeordnet werden kann. Auch Vertrautheit kann man in einer Gesellschaft wiederfinden, da bestimmte soziale Normen jedem Mitglied einer Gemeinschaft im Normalfall bekannt sind. Fremdheit hingegen finden Reisende abseits ihres geregelten und gewohnten Lebens, und in Kombination mit der Frage nach der eigenen Identität könnte man argumentieren, dass sich Charaktere in Roadmovies selbst fremd geworden sind und sie sich selbst wiederfinden müssen, womit Fremdheit ein Bestandteil des Individuums wäre. Generell ist es auch üblich, dass die Reisenden von der Gesellschaft eingeholt und verwundbar werden, sobald sie aufhören, sich zu bewegen, so wie es zum Beispiel bei *Bonnie and Clyde* und *Easy Rider* der Fall ist (vgl. Laderman, 1996: 47). Statik kann daher zu der Beeinträchtigung des Reisenden von Gesellschaft führen, während durch Bewegung die Ziele und Motivationen der Individuen verfolgt werden. Als letzter Gegensatz fühlen sich Charaktere durch die Werte und Normen einer Gesellschaft oft eingeengt, wohingegen die Weite der Straße Möglichkeiten bieten, sich mit sich selbst, mit der eigenen Individualität zu beschäftigen.

Die von Mauer genannten Kontraste sind häufig Teil von Roadmovies, in ihrem Kern beschreiben sie jedoch die eigentliche Hauptdichotomie von Gesellschaft vs. Individualität.

- **Außenseiter: *gender* und *race***

Ein weiteres Thema, das in Roadmovie entweder offen behandelt wird, oder erstaunlicherweise verschwiegen wird, ist der Umgang mit gesellschaftlichen Außenseitern. Charaktere werden oft durch ihr Geschlecht, ihre Sexualität oder ihrer Hautfarbe von dem dominanten männlich-weißen Roadmovie ausgeschlossen bzw. in passive Rollen gesteckt. Wieder findet sich die Dichotomie von Individuen, die im

Kontrast zu der Gesellschaft stehen, wobei sie in dem Fall der Außenseiter meist von der Gesellschaft marginalisiert bzw. in machtlosen Positionen gehalten werden.

Die Rolle der Frau in Roadmovies, zum Beispiel, entspricht oft einer traditionellen sexistischen Unterordnung gegenüber dem Mann: „As in typical Hollywood films, the road movie tends to define the active impulse (here, to drive) as male, relegating women characters to passive passengers and/or erotic distractions“ (Laderman, 2002: 20). So wird das Verlangen des Unterwegsseins und der aktiven Bewegung in *On the Road* vor allem von Männern verkörpert, und auch *Easy Rider* marginalisiert die weiblichen Charaktere (vgl. ebd.: 20f). Erst in den feministischen und homosexuellen Roadmovies der 1990er Jahre wird begonnen, diese patriarchische Last aufzuarbeiten (vgl. ebd.: 21).

Nicht nur Frauen, sondern auch Menschen mit diversem kulturellen Hintergrund werden in Roadmovies oft unpassend repräsentiert. Laderman meint dazu:

[A] certain exoticism regarding race pervades many road movies. This exoticism generally appears in the visionary longings of the protagonists, who idealize 'primitive' cultures as a kind of 'dark continent' destination, an antidote to the materialistic Western industrial culture they are rebelling against. (Laderman, 2002: 21)

Laderman meint, diesen konservativen Einstellungen gegenüber Geschlechterrollen und Herkunft lägen Einstellungen zugrunde, die dem amerikanischen Expansionismus und Imperialismus verschrieben seien (vgl. ebd.: 22): „A sense of conquest through traveling, of asserting one's self by venturing elsewhere, often accompanies the genre's rebellious drive to get beyond society – by covertly reiterating that very society's intrinsic need to exploit and colonize“ (ebd.: 22). Obwohl der Roadmovie versucht, aus gesellschaftlichen Konventionen auszubrechen, gelingt dies nicht immer zur Gänze.

### **Weitere Charakteristika**

- **Figurenpaare**

Ein charakteristischer Aspekt des Roadmovies ist, dass die Hauptcharaktere meist in Paaren auftreten, egal ob als Liebespaar (*Bonnie and Clyde*), Kumpels (*Easy Rider*)

oder Freundinnen unterwegs (*Thelma and Luise*). Cohan und Hark begründen dies wie folgt:

A road movie relies upon the couple for rather practical reasons of story-telling. Two people in the front seat of a vehicle make for easy classical framing and keep the dialogue going. The confined space of the car, the shared lodgings, booths in diners, and often hardship and desperation build intimacy and plot conflict quickly. (Cohan und Hark, 1997: 8)

Auch Laderman (vgl. Laderman, 2002: 17) und Wood (vgl. Wood, 2007: xii) erwähnen, dass die ideale Anzahl von Hauptreisenden im Roadmovie zwei ist.

- **Düstere Stimmung**

Wie bereits erwähnt, ist die düstere Stimmung als Vermächtnis des Film noir in amerikanischen Roadmovies oft wiederzufinden. Zwar wird in vielen Filmen, wie *Bonnie and Clyde* oder *Thelma and Louise*, erfolgreich Kritik an der Gesellschaft geübt, jedoch oft auf Kosten der Charaktere. Wood meint dazu:

However, closer inspection reveals the dream of the road to be tarnished, a dead end in which love and dreams are dashed and hopes vanquished by harsh reality. (...) [T]he journey's end rarely brings peace or contentment, but most likely further suffering or even death at the hands of everyday life. (Wood, 2007: xv)

In den beiden oben genannten outlaw-Roadmovies ist genau das der Fall: Beide Filme enden mit dem Tod der Hauptfiguren. Obwohl in den Filmen die Gesellschaft klar kritisiert wird, schaffen die Charaktere es nicht, vollends frei zu sein, sondern sterben durch die Gesellschaft vor der sie fliehen.

- **Kamera und Musik**

Weiters sind bestimmte Kameraeinstellungen typisch für den Roadmovie. Vor allem der „traveling shot“ (Laderman, 2002: 15) – die schnelle Kamerafahrt – wird oft mit dem Roadmovie in Verbindung gebracht, unter anderem um den Zuschauer in die Position des Reisenden zu versetzen, um die Schnelligkeit der Reise zu unterstreichen, aber auch um Klaustrophobie darzustellen (vgl. ebd.: 16; Wood, 2007: xvi). Mit einem einzigen Bild drückt der Film so in einem Moment viel aus, das in einer *road novel* meist ausführlich beschrieben werden müsste.

Auch der Soundtrack von Roadmovies spielt eine große Rolle. Oft spiegeln Rock und Pop Musik die Counterculture der 1960er Jahre wieder: „The rock music sensibility (...) also contributes to the road movie’s essential youth rebellion drive” (Laderman, 2002: 19).

### **2.2.2. Der argentinische Roadmovie**

Nachdem soeben der amerikanische Roadmovie im Detail beschrieben worden ist, soll nun im folgenden Abschnitt der argentinische Roadmovie kurz charakterisiert werden. Dadurch wird dargelegt, wie sehr das US-Filmgenre des Roadmovies Einfluss auf den lateinamerikanischen Film geübt hat. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Unterschiede der Roadmovies der beiden Länder gelegt, um in Folge Abweichungen des Roadtextes vom amerikanischen Roadmovie besser erkennen zu können.

#### **Entstehung**

So wie in Europa, hat das Genre des Roadmovies ausgehend von den USA auch in Lateinamerika Fuß gefasst: „En Cuba, Argentina o Uruguay, el viaje motorizado por el territorio nacional o continental se ha utilizado como exploración crítica o celebratoria de la nación” (Pohl, 2007: 55). Dabei werden bestimmte Themen und Motive, die sich auch im US-Roadmovie finden lassen, beispielsweise die hier erwähnte motorisierte Reise durch das Land bzw. den Kontinent und der kritische oder zelebrierende Blick auf die eigene Nation, beibehalten. Andere Aspekte wiederum werden, beeinflusst von der Geschichte, Landschaft und Kultur des Kontinents, abgeändert. Bevor auf diese Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum US-Roadmovie näher eingegangen wird, müssen zuerst die geschichtlichen und kulturellen Besonderheiten Argentiniens näher in Betracht genommen werden.

#### **Der Roadmovie Argentiniens**

Bereits seit vielen Jahrzehnten übt die USA einen maßgeblichen Einfluss auf die argentinische Filmlandschaft aus. Während bis zum ersten Weltkrieg noch europäische Filme für das Land prägend waren, gewann die US-Filmkultur seit den späten 1920er Jahren immer mehr an Bedeutung (vgl. Prutsch, 2012: 11, 13). Nach einem turbulenten 20. Jahrhundert, das sich durch seine politische Instabilität auszeichnete und daher die Weiterentwicklung der Filmkultur immer wieder

erschwerte, hielt schließlich der Roadmovie in den 1980er Jahren Einzug in die argentinische Filmszene (vgl. Tranchini, 2010: 260).

Einer der früheren aber auch bedeutendsten argentinischen Roadmovies ist dabei der 1992 erschienene Film *El viaje* von Fernando Solanas, in dem sich der junge Martín aus Patagonien auf die Suche nach seinem Vater macht und dabei große Teile von Lateinamerika besucht. Shaw beschreibt detailliert, wie der Einsatz von Musik, Cartoons, Satire, Surrealismus und Sozialrealismus verschiedene genretypische Aspekte thematisiert, wie zum Beispiel Kritik an der argentinischen Politik und der Suche nach einer lateinamerikanischen Identität (vgl. Shaw, 2003: 119), wobei gleichzeitig neue „argentinische“ Aspekte eingesetzt werden, wie zum Beispiel die Symbolträchtigkeit Patagoniens. Sie argumentiert außerdem, dass Solanas zwar in dem Film den Versuch unternimmt, sich von den Einflüssen der amerikanischen Kultur auf das Genre abzuwenden, dass ihm dies jedoch nur bedingt gelingt:

[A]lthough it is intended to be an explicit example of an anti-Hollywood film, the director's attempt to create a Latin American form of filmmaking results in representations that depend on some of the Manichean notions of good and evil of which the director is so critical in his characterization of North American cinema. (ebd.: 106)

Shaw meint weiter, dass der Film zwar sensibel mit Ethnizität und Nationalität umgeht, was in US-Roadmovies nicht immer der Fall ist, dass jedoch die ganze Reise dominiert von männlichen Zügen ist und der Film somit in Bezug auf Geschlechtergleichheit, so wie viele seiner amerikanischen Vorgänger, versagt (vgl. ebd.: 119).

Ein weiterer Roadmovie, der vor allem in Bezug auf das Genre des Roadtextes bedeutsam ist, ist Salles' *Diarios de motocicleta* (2004), in dem eine formative Motorradreise von Ernesto Che Guevara und seinem Freund Alberto Granado in den 1950er Jahren thematisiert wird. Der Roadmovie basiert auf den Tagebüchern des jungen Che und handelt nicht nur von der Entdeckung des lateinamerikanischen Kontinents sondern auch vom politischen Erwachen des späteren Revolutionärs Che (vgl. Maurer Queipo, 2013: 130). Die landschaftliche Schönheit des Kontinents, die in dem Film sehr ästhetisch präsentiert wird, ist für viele beeindruckend, laut Schulze jedoch „erscheinen die glatten Bilder häufig ihres Kontextes enthoben und wirken eher wie Touristenansichten“ (Schulze, 2010: 89). Er kritisiert außerdem die Art des

Aufzeigens von sozialen Problemen: „Guevaras Bewusstwerdung über die prekären Lebensbedingungen der Lateinamerikaner wird verdeutlicht durch Einschübe mit dokumentarisierenden Schwarz-weiß-Portraits, die – untermalt von melancholischer Musik – an Ethnokitsch grenzen“ (ebd.: 89). Zwar wird wie in *El viaje* auf soziale Missstände in Lateinamerika hingewiesen, jedoch ist die Art, ethnische Minderheiten darzustellen und zu präsentieren, in *Diarios de motocicleta* eventuell verbesserbar.

### **Argentinien vs. USA: Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Roadmovies**

Der argentinische Film hat viele Aspekte von dem „Ur“-Roadmovie der Vereinigten Staaten übernommen. Natürlich weist auch das argentinische Roadmovie eine Reise als Haupthandlungsstrang auf, wobei es sich nicht unbedingt um eine Reise mit dem Auto handeln muss, sondern das Transportmittel nahezu beliebig gewählt werden kann. So ist Martín in *El viaje* mit Fähre, Fahrrad, Lastwagen etc. unterwegs, *Diarios de Motocicleta* beschreibt die Reise per Motorrad und in *Familia rodante* bewegen sich die Charaktere mit einem Wohnmobil fort. Es geht um das pure Unterwegssein, wobei das Ziel der Reise zweitrangig ist (vgl. Schulze, 2010: 83), und ähnlich wie im amerikanischen Roadmovie erscheint die persönliche Suche „als Versuch einer gesellschaftlichen Zustandsbestimmung“ (ebd.: 84).

Auch die Motivationen, die die Charaktere zu ihren Reisen verleiten, korrespondieren mit denen des US-Roadmovies. Laut Schulze werden die Figuren „getrieben vom Unmut an sich und ihrer Umwelt oder folgen der Verlockung des Neuen, Unbekannten. Für den Aufbruch bestimmend sind Visionen des Andersseins, Hoffnungen des Zu-sich-selbst-Kommens“ (Schulze, 2010: 83). Wie Schulze erwähnt, ist die Suche nach sich selbst oft ein zentraler Punkt argentinischer Roadmovies, wobei sich die Straße auch zur Suche nach einer Nationalidentität anbietet (vgl. Pohl, 2007: 54). Diese Identitätsfrage ist ebenfalls ein wiederkehrendes Motiv im US-Roadmovie. Die Frage nach der nationalen Identität hat beide Kontinente, Nord- und Südamerika, seit der „Entdeckung“ durch die Europäer beschäftigt und wird deswegen auch oft als zentrales Thema in die jeweiligen Roadmovies eingearbeitet.

Es wurden jedoch nicht alle Aspekte des nordamerikanischen Roadmovies in Argentinien eins zu eins übernommen. Die offensichtlichsten Unterschiede zwischen Roadmovies der beiden Kontinente sind natürlich einerseits die Sprache, andererseits

die Schauplätze des Geschehens. Eine bemerkenswerte Differenz ist der optimistische Grundton, der laut Schulze in argentinischen Roadmovies zu finden ist (vgl. Schulze, 2010: 96). In nordamerikanischen Produktionen herrscht oft ein düsterer Ton vor, der vor allem in den tragischen Enden der Roadmovies zu sehen ist: in *Bonnie and Clyde* (1967) und *Easy Rider* (1969) werden die Hauptfiguren jeweils Rücksichtslos erschossen, Thelma und Louise werden in den Selbstmord getrieben, und auch neuere Produktionen wie *Into the Wild* (2007) enden mit dem Tod des Protagonisten. In argentinischen Roadmovies scheint mehr Diversität zu herrschen: „Während der Grundton dabei fatalistisch bis utopisch sein kann, sind optimistische Sichtweisen vorherrschend“ (Schulze, 2010: 96). Auch Tranchini schließt sich dem, zumindest in Bezug auf patagonische Roadmovies, an:

En el *road movie* patagónico a diferencia del *road movie* clásico, el héroe es optimista (...). No sabe adónde va, pero sabe que va hacia adelante. Le importa estar en movimiento a lo largo del camino. Se trata de un personaje muy diferente al del héroe del *road movie* clásico cercano a la cultura *beat*. (Tranchini, 2010: 264)

Auch der kritische Blick auf die Gesellschaft ist, so wie in den USA, ebenfalls im argentinischen Roadmovie zu finden, so wird zum Beispiel in *El viaje* (1992) die politische Situation des Landes verspottet. Trotzdem scheint dieser Aspekt in argentinischen Roadmovies viel weniger bedeutend zu sein als in amerikanischen Straßenfilmen, in denen ein zentrales Thema meist die Gesellschaftskritik ist. So meint Schulze, dass argentinische Roadmovies „keineswegs primär eine kritische Perspektive ein[nehmen]“ (Schulze, 2010: 96). Er nimmt an, dass sich der Trend beobachten lässt „die soziale Wirklichkeit auf dem Subkontinent bzw. in den jeweiligen Ländern zu reflektieren“ (ebd.: 95), dass dies jedoch oft nicht kritisch geschieht, sondern, dass „[vielmehr e]inige Filme drohen (...), sich in pittoresken Bildern und nationalen Stereotypen zu erschöpfen“ (ebd.: 96). Die teilweise fehlende Thematisierung von Kritik scheint dementsprechend ein weiterer Punkt zu sein, in dem sich nord- und südamerikanische Roadmovies unterscheiden. Ob die fehlende Kritik auch ein Merkmal von argentinischen Roadtexten ist, soll im anschließenden Teil untersucht werden.

Abgesehen von Unterschieden bzw. Parallelen zwischen amerikanischen und argentinischen Roadmovies die nur in Relation von beiden Kontinenten festgestellt

werden können, scheint es auch „typisch argentinische“ Aspekte zu geben, die den argentinischen Roadmovie charakterisieren. Besonders bedeutend ist dabei die Rolle Patagoniens, die in der Filmwissenschaft oft untersucht wird und „im argentinischen Kino als Schauplatz in den letzten zehn bis 20 Jahren einen auffällig hohen Stellenwert eingenommen [hat]“ (Haase und Saringen, 2012: 123). Roadmovies wie *El viaje* (1992), *Diarios de motocicleta* (2004), *Historias mínimas* (2002), *Bombón – el perro* (2004) und viele mehr spielen zumindest teilweise in Patagonien (vgl. ebd. 131). Die unberührte, harsche Natur und die weite, menschenleere Landschaft bieten einen geeigneten Schauplatz, um die innere und äußere Reise der Figuren darzustellen (vgl. ebd.: 124). Obwohl auf den ersten Blick der Anschein erweckt wird, als sei Patagonien ein ausschließlich argentinisches Element im Film, lassen sich doch wieder Parallelen zu den USA finden. Die naturbelassene Szenerie Patagoniens erinnert doch stark an die Weiten der amerikanischen Landschaft und den Drang nach westwärts Bewegung, um fernab von den urbanen Gesellschaften die persönliche Freiheit auszuleben.

Der kurze Vergleich zwischen argentinischen und US-Roadmovies zeigt somit, dass die Grundzüge des Genres in Filmen von beiden Kontinenten zu finden sind. So geht es primär um eine Reise, in der das Unterwegssein an sich und nicht das Ziel im Mittelpunkt steht, und das äußere Vorankommen der Figuren einhergeht mit einer inneren Veränderung. Außerdem ist die Suche nach der individuellen, aber auch nationalen, Identität auf beiden Kontinenten eine wiederkehrende Frage. Doch viel beachtenswerter als die Ähnlichkeiten der Roadmovies sind die Unterschiede, die sich durch die Gegenüberstellung der beiden Länder finden lassen. So scheint in Argentinien der Grundton positiver zu sein, und generell lässt sich auch eine Tendenz weg vom zentralen Thema der Kritik erkennen. Diese genannten Parallelen und Unterschiede werden in folgender Tabelle noch einmal zusammengefasst:

	Parallele zu US-Roadmovie	Unterschied zu US-Roadmovie
Reise	✓	
Auto		✓
Motivationen	✓	
Sprache		✓
Schauplätze		✓
Optimistischer Grundton		✓
Gesellschaftskritik		✓
Äußeres Vorankommen = innere Veränderung der Figuren	✓	
Nationale und individuelle Identitätsfrage	✓	

### 2.3. Fazit

In dem ersten Hauptteil dieser Diplomarbeit wurde die Forschungslücke den argentinischen Roadtext betreffend dahingehend gefüllt, dass der Roadtext als Komplementärstück zur amerikanischen *road novel* in dem Fachgebiet der Reiseliteratur eingebettet und in Anlehnung an die *road novel* definiert wurde. Außerdem wurden anschließend detaillierte Einblicke in das Filmgenre des amerikanischen Roadmovies gegeben und sein Einfluss auf den argentinischen Roadmovie beschrieben, was die Bedeutsamkeit des US-Genres in Argentinien darlegt. Die aufgestellte Hypothese, dass der US-Roadmovie auch den argentinischen Roadtext beeinflusst haben könnte, scheint gerechtfertigt. Es folgt nun der analytische Teil der Arbeit, in dem die Hypothese durch die Analyse der Intermedialität zweier argentinischer Roadtexte entweder belegt oder widerlegt werden soll.

## 3. Analyse

In dem folgenden Teil werden nun zwei argentinische Romane analysiert, die als Roadtexte gesehen werden können, nämlich Osvaldo Sorianos *Una sombra ya pronto serás* und Mempo Giardinellis *El décimo infierno*. Beide Romane weisen verschiedene Charakteristika des amerikanischen Roadmovie-Genres auf, die in Hinsicht auf Intermedialität untersucht werden sollen. Zuerst werden intermediale Bezüge, wie sie

laut Irina Rajewsky beschrieben werden, definiert, anschließend werden die beiden Romane analysiert und schließlich mit Rajewskys Kategorisierung von intermedialen Bezügen in Verbindung gebracht.

### 3.1. Intermedialität

Laut Rajewsky versteht man unter Intermedialität: „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“ (Rajewsky, 2002: 13). Innerhalb der Intermedialität unterscheidet sie wiederum zwischen drei Phänomenbereichen: der Medienkombination, des Medienwechsels und dem Phänomen der intermedialen Bezüge (vgl. ebd.: 15f), wobei für diese Arbeit vor allem letzteres von Bedeutung ist. Intermediale Bezüge definiert Rajewsky als:

Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische System (= Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln. (ebd.: 19)

Anders gesagt, es werden „Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich, reproduziert“ (ebd.: 17). Es handelt sich im Falle dieser Arbeit somit um die Analyse der intermedialen Bezüge zwischen dem kontaktgebenden Medium Film und dem kontaktnehmenden Medium Buch.

Im Bereich der intermedialen Bezüge kommt es laut Rajewsky zu „Systemreferenzen“ (Rajewsky, 2002: 205), wobei zum Beispiel ein Text auf ein semiotisches System Bezug nimmt (vgl. ebd.: 205). Dabei unterscheidet sie unter zwei Arten:

- Erstens, kann es zu intermedialen Systemerwähnungen kommen, bei denen „ein konventionell als distinkt wahrgenommenes mediales System punktuell und vor dem Hintergrund des zur Texterzeugung verwendeten Systems erwähnt“ wird (Rajewsky, 2002: 158). Dies kann einerseits durch eine „explizite Systemerwähnung“ oder eine „Systemerwähnung *qua* Transposition“ geschehen, d.h. das „kontaktgebende fremdmediale System“ wird entweder explizit erwähnt oder bestimmte Elemente oder Strukturen dieses Systems werden „(teil-

)reproduziert, evoziert oder simuliert“ (ebd.: 159). Die evozierende Systemerwähnung wird „in Form einer Thematisierung, also des ‚Redens über‘ oder der ‚Reflexion‘ des Bezugssystems (...) realisiert (...), wobei der Text zusätzlich die Illusion einer Qualität des Fremdmedialen hervorruft“ (ebd.: 159), während in der simulierenden Systemerwähnung „medienspezifische Elemente und/oder Strukturen des Bezugssystems diskursiv simuliert werden“ (ebd.: 160). Die (teil-)reproduzierende Systemerwähnung wiederum ahmt medienunspezifische bzw. medial deckungsgleiche Elemente des Bezugssystems nach (vgl. ebd.: 160).

- Zweitens, kann es auch zur Systemkontamination kommen, bei der es, im Gegensatz zur Systemerwähnung, nicht zu einer bloßen „(Teil-)Reproduktion oder Simulation einzelner Elemente und Strukturen“ (Rajewsky, 2002: 160f) kommt, sondern zu einer „Applikation und Einhaltung von (...) Regeln des Bezugssystems“ (ebd.: 161). Dabei unterscheidet Rajewsky abermals zwischen zwei Unterkategorien: Die „Systemkontamination *qua* Translation zielt auf fremdmediale Spezifika des Bezugssystems“ (ebd.: 161), die Regeln können dementsprechend nur „in uneigentlicher Form“ (ebd.: 161) übernommen werden, da sie medienspezifisch sind (vgl. ebd.: 161). Bei der teilaktualisierenden Systemkontamination hingegen werden, so Rajewsky, medienunspezifische oder medial deckungsgleiche Elemente des Bezugssystems angewendet (vgl. ebd.: 161).

So wie auch von Kuhn erwähnt, wirken die Begriffe und Definitionen von Rajewsky eher „sperrig“ (Kuhn, 2012: 24) und ungeeignet für eine praxisorientierte Analyse, die im Anschluss stattfinden soll. Deswegen werden die intermedialen Bezüge zwischen dem Genre Roadmovie und den beiden Werken von Soriano und Giardinelli an Hand von Textbeispielen analysiert, auf Rajewskys Terminologie wird jedoch nur in den Schlussfolgerungen zu den jeweiligen Romanen eingegangen.

### **3.2. *Una sombra ya pronto serás* – Osvaldo Soriano**

Das Hauptaugenmerk der folgenden Analyse von Osvaldo Sorianos *Una sombra ya pronto serás* liegt auf den intermedialen Bezügen des argentinischen Roadtextes auf das US Filmgenre des Roadmovies. Da der Roman besonders auf medienunspezifische Elemente Bezug nimmt, wird die eigentliche Untersuchung in

intermediale Bezüge die Handlungsstruktur, charakteristische inhaltliche Merkmale und die Figuren betreffend gegliedert.

### 3.2.1. Autor, Roman und Verfilmung

#### **Oswaldo Soriano (1943-1997)**

Oswaldo Soriano (1943 – 1997), Autor von *Una sombra ya pronto serás*, war ein argentinischer Journalist und Schriftsteller, der 1976 auf Grund der politischen Situation Argentiniens ins Exil flüchten musste (vgl. Reichardt, 1992: 116). Nach mehreren Jahren in Brüssel und später Paris konnte er nach Ende der Militärdiktatur 1983 nach Buenos Aires zurückkehren, wo er für die Tageszeitung *Clarín* arbeitete und Mitherausgeber der Kulturzeitschrift *Crisis* war (vgl. ebd.: 116). Seine sechs Romane verbinden „schwarzen Humor, atemberaubende Spannung und unsentimentales Mitgefühl mit seinen tragikomischen Helden“ (ebd.: 116). Außerdem, so Lindstrom, seien Sorianos Werke von starken Gefühlen der Melancholie, Einsamkeit und Verbitterung geprägt (vgl. Lindstrom, 1992: 46), jedoch fänden seine Charaktere trotz allem auch Trost: „Although Soriano’s characters are known to have suffered extremes of isolation, during the period covered by the narration they typically enjoy consoling bonds of solidarity with other hard-bitten outsiders and losers“ (ebd.: 46). Weiters wird Soriano oft in Verbindung mit dem Genre des Detektivromans gebracht, besonders durch seine parodistische Annäherung an die „hard-boiled novel“ (vgl. Lindstrom, 1992: 46; Pellón, 1996: 295). Sorianos Schaffen inkludiert unter anderem *Triste, solitario y final* (1973) und *No habrá más penas ni olvido* (1980) (vgl. Lindstrom, 1992: 46). *Una sombra ya pronto serás*, geprägt von Einflüssen des Surrealismus, Magischen Realismus und Detektivromans, erschien 1990 und wurde vier Jahre später, basierend auf einem Drehbuch geschrieben von Héctor Olivera und Soriano selbst, von Olivera verfilmt (vgl. CineNacional.com, o. J.).

#### ***Una sombra ya pronto serás* (1990)**

Der Anfang der 1990er Jahre erschienene Roman handelt von einem namenlosen Informatiker, der ziellos durch Teile Argentiniens irrt und dessen Weg sich immer wieder mit anderen verlorenen Seelen kreuzt. Obwohl die Figuren versuchen, die verlorene Gegend mitten im Nirgendwo der argentinischen Pampa zu verlassen, gelingt es niemandem, aus den immer wiederkehrenden Schauplätzen auszubrechen.

Alle scheinen verdammt zu sein, planlos durch die Einöde zu irren und immer wieder scheinbar zufällig aufeinander zu treffen.

Bei den teilweise grotesken Figuren handelt es sich unter anderem um Lem, einen verlorenen Banker, der an Liebeskummer zerbricht, Colucchini, einen ehemaligen Zirkusbesitzer mit italienischen Wurzeln der versucht Bolivien zu erreichen, und Nadia, eine Hellseherin, die nach Brasilien auswandern will. Der Roman beginnt, als der Informatiker, der nach langer Zeit in Europa wieder zurück in sein Heimatland Argentinien gekehrt ist, sich zu Fuß auf eine richtungslose Reise macht, nachdem sein Zug im Nirgendwo liegengeblieben ist. Dabei lernt er die verschiedenen Figuren kennen und teilt mit ihnen unter anderem Autos, Gespräche, Betrügereien, Herbergen und Zigaretten. Lem, der von seiner Geliebten verlassen wird, möchte mit Hilfe der Computerkenntnisse des Informatikers beim Roulette gewinnen, Colucchini will gemeinsam mit ihm bei einem Kartenspiel betrügen, und Nadia bietet ihm nicht nur eine Mitfahrgelegenheit, sondern auch ein Liebesabenteuer. Obwohl alle Figuren unterwegs sind, mit Zielen oftmals im Ausland, gelingt es niemandem, ihren genauen Standort auf einer Karte festzustellen, geschweige denn die Ruta Panamericana zu finden. In der surrealistischen Welt, in der sich die Figuren befinden, scheinen alle verdammt zu sein, in Kreisen herumzuirren und niemals irgendwo anzukommen.

Der Roman, der wegen bestimmter struktureller und inhaltlicher Merkmale stark an einen Roadmovie erinnert, jedoch wegen seines melancholischen Untertons und seiner unendlichen kreisförmigen Bewegung auch als Anti-Roadmovie gesehen werden kann, handelt vom Verloren-sein, dem Umherirren in einem Niemandsland, durch das die Aussichtslosigkeit der argentinischen Mittelschicht in den späten 1980er und 1990er Jahren wiedergespiegelt wird (vgl. Rocha, 2010: 4).

### **3.2.2. Analyse**

Im folgenden Abschnitt werden die intermedialen Bezüge von US-Roadmovies auf Sorianos *Una sombra ya pronto serás* analysiert und interpretiert, wobei der hauptsächliche Gegenstand der Analyse die Handlungsstruktur, Themen und Motive, und Figuren sein wird.

### 3.2.2.1. Handlungsstruktur

- **Reise**

Eines der auffälligsten Merkmale, das in *Una sombra ya pronto serás* auf den Bezug auf das Genre Roadmovie hindeutet, ist die Struktur des Romans. Die Geschehnisse in dem Roadtext werden episodisch aneinandergereiht und spielen sich während einer ziellosen Reise ab, was in dem Leser eine starke Assoziation mit der Struktur von Roadmovies hervorruft. So wie auch in den meisten typischen Roadmovies stehen weder der Aufbruch noch das Ankommen im Mittelpunkt, sondern der Fokus liegt klar auf der Reise, auf dem Unterwegssein, selbst.

Der Roman beginnt in medias res, der Protagonist, ein Informatiker dessen Name nie erwähnt wird, befindet sich alleine, hungrig und ohne Geld irgendwo in der argentinischen Einöde, da sein Zug mitten auf der Strecke liegengeblieben ist und er zu Fuß weiterkommen möchte (vgl. Soriano, 1991: 9), wobei bald klar wird, dass er kein richtiges Ziel anstrebt. Im Laufe des Romans ist er zwar immer wieder kurz zu Fuß unterwegs, wird aber auch wiederholt von anderen Reisenden in deren Autos mitgenommen. Unter anderem lernt er so Colucchini, einen ehemaligen Zirkusbesitzer, Lem, einen scheinbar wohlhabenden Banker und Nadia, eine Wahrsagerin, kennen, die alle drei mit ihren eigenen Autos auf Reise sind.

Anders als in nordamerikanischen Roadmovies, in denen die Reise meist ein Ausdruck von äußerer, physischer Bewegung und innerem, seelischen Weiterentwickeln ist (vgl. Mauer, 2006: 102), kommen die Figuren in *Una sombra ya pronto serás* weder geographisch noch spirituell voran, sondern irren ziellos durch die Weiten Argentiniens. Der Informatiker, der zugleich Protagonist und Ich-Erzähler ist, meint zum Beispiel: „Antes de que oscureciera miré el mapa porque no tenía idea de dónde estaba. Hice un recorrido absurdo, dando vueltas y retrocediendo y ahora me encontraba en el mismo lugar que al principio o en otro idéntico“ (Soriano, 1991: 9). Das Motiv der kreisförmigen Bewegung und des Verlorenseins wird am Anfang des Romans eingeführt und begleitet die Figuren bis zum Ende. Sie alle scheinen verloren zu sein, niemand weiß, wo in Argentinien sie sich genau befinden, und obwohl die Figuren, so wie hier der Erzähler, immer wieder versuchen, ihre Standpunkte auf Karten zu orten, bewegen sie sich doch immer nur im Kreis.

Auch die Thematisierung von Freiheit, die in Roadmovies meist durch das Reisen ausgedrückt wird, kommt in dem Roman nicht zur Geltung. Ganz im Gegenteil, das verlorene Umherwandern von Sorianos Figuren und die Tatsache, dass keiner jemals an sein Ziel gelangt, zeigt, dass die Figuren im Nirgendwo gefangen sind und verdammt sind, ewig unterwegs zu sein. Dadurch wird Kritik an der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Situation Argentiniens geübt, was im Folgenden noch ausführlich besprochen wird.

Obwohl der Roman durch seine Strukturierung um das Reisemotiv unverkennbar an einen Roadmovie erinnert, ist es bemerkenswert, wie divergent die Reise im Vergleich zu dem US-Filmgenre inszeniert wird. Anstatt Ausdruck für Weiterentwicklung und Freiheit zu sein, sind die Figuren von *Una sombra ya pronto serás* in einer unaufhörlichen Reise gefangen. Man kann demzufolge die Behauptung aufstellen, dass es sich bei Sorianos Roman eher um eine Art Anti-Roadmovie bzw. Anti-Roadtext handelt. Soriano bezieht sich zwar in der Handlungsstruktur seines Romans auf das amerikanische Roadmovie-Genre, jedoch legt er das Reisemotiv gänzlich neu aus, und schafft damit völlig andere Interpretationsmöglichkeiten.

- **Schauplätze**

Ein weiterer Aspekt, der einen klaren Bezug auf Roadmovies zeigt, sind die Orte und Schauplätze, an denen sich die Handlung abspielt. So finden viele Szenen des Roadtextes an Schauplätzen statt, die für US-Roadmovies typisch sind, wie zum Beispiel in Autos, auf der Straße, an Raststätten bzw. Tankstellen und billigen Motels (vgl. Laderman, 2002: 15).

Der Informatiker wird immer wieder von anderen Reisenden in deren Autos mitgenommen, vor allem in Colucchinis altem Gordini, Lems rotem Jaguar und Nadias klapprigen Deux Chevaux. Da zumeist nur der Protagonist und der Besitzer des jeweiligen Autos in den Fahrzeugen sitzt, lässt sich eine Parallele zu typischen Roadmovies erkennen, in denen sich aus filmtechnischen und erzähltechnischen Gründen oft nur zwei Figuren in einem Auto befinden – dies ist erstens leichter zu filmen und treibt zweitens die Handlung und den Dialog voran (vgl. u.a. Cohan und Hark, 1997: 8; Laderman, 2002: 17). Obwohl das im literarischen Medium nicht notwendig wäre, erweckt Soriano somit in den filmerfahrenen Lesenden ein für

Roadmovies typisches Bild von einem Paar im Auto, unterwegs auf einer leeren Straße durch eine einsame Landschaft.

Auch die Gegend in der sich die Figuren bewegen, vermutlich südlich von Buenos Aires, erinnert stark an die weite, menschenleere Landschaft Nordamerikas, die in Roadmovies immer wieder als Schauplatz zu sehen ist (vgl. Laderman, 2002: 14). So meint der Protagonist: „Mientras iba en el tren me gustaba mirar el atardecer en la llanura pero ahora me era indiferente” (Soriano, 1991: 9). Er beschreibt weiter, dass er zwei Landarbeiter zu Pferd sieht, „y eso era todo lo que se movía en el paisaje” (ebd.: 9). Außerdem scheinen die Straßen oft ins Unendliche zu führen: „[L]legamos a un pavimento que parecía una raya trazada al infinito” (ebd.: 15). Das Bild das von Soriano gezeichnet wird – die einsame Ebene, Sonnenuntergang, Straßen, die am Horizont verschwinden – ruft in den Lesenden eine Verbindung zu amerikanischen Roadmovies hervor. Während in den USA, typischerweise auch im Roadmovie, diese Weite des Landes oft ein Symbol für unbegrenzte Freiheit ist, wirkt die Unendlichkeit der Landschaft in *Una sombra ya pronto serás* eher erdrückend, da ihr die Figuren nicht entfliehen können. Dies weist wieder darauf hin, dass Soriano durch die Bilder die er im Leser hervorruft, eindeutig auf US-Roadmovies anspielt, dass er jedoch die typischen Merkmale einsetzt um Kontraste zu schaffen – anstatt Freiheit zu symbolisieren, wird die endlose Weite Argentiniens zu einem unbezwingbaren Gefängnis, was wiederum auf eine Art Anti-Roadmovie hindeutet.

Ebenfalls typische Schauplätze für das Genre des Roadmovies sind Raststätten, Tankstellen und Motels (vgl. Laderman, 2002: 15). Auch in dem Roman finden große Teile der Handlung an diesen Orten statt. So findet das erste Kennenlernen von Colucchini und dem Protagonisten an einer Tankstelle statt (vgl. Soriano, 1991: 12), gemeinsam mit Lem verbringt der Erzähler eine Nacht in einer Pension (vgl. ebd.: 29), in dem der Protagonist anschließend auch die Wahrsagerin Nadia kennenlernt (vgl. ebd.: 37), und später bleibt er einige Nächte in einem Motel des Automobilclubs wo er unter anderem Boris und Rita, ein Pärchen auf der Suche nach der Panamericana um nach Cleveland zu gelangen, kennenlernt und Barrante, einen verarmten Landstreicher, trifft, der sein Geld damit verdient, Landarbeiter mit einer selbstgebauten, mobilen Dusche zu waschen (vgl. ebd.: 54ff). So wie auch in Roadmovies werden diese Schauplätze dazu genutzt, um neue Figuren vorzustellen und die Handlung voranzutreiben. Da sich in dem Roman jedoch jeder im Kreis

bewegt, treffen die gleichen Figuren immer wieder auf einander. So kommt im Laufe des Romans zum Beispiel heraus, dass Nadia anscheinend Lems Geliebter die Zukunft vorausgesagt hat, dass Barrante und Colucchini gemeinsam Geschäfte gemacht haben und dass sich Lems und Coluchinis Wege ebenfalls regelmäßig kreuzen. Dieses zufällige Treffen derselben Figuren unterstreicht wieder die kreisförmige Reisebewegung, zu der alle Charaktere verdammt sind.

Obwohl das Reisemotiv und die verschiedenen Schauplätze in dem Roman starke Parallelen mit dem amerikanischen Roadmovie aufzeigen, spielt Soriano mit den Assoziationen der Lesenden, indem er den typischen Merkmalen des Filmgenres neue Bedeutungen zuschreibt. So werden die ziellosen Reisen, die unendlichen Straßen und die weite Landschaft zum Ausdruck von Beengtheit und Gefangenschaft – ein Kontrast zu deren ursprünglichen Expression von Freiheit im amerikanischen Roadmovie. Dies wiederum unterstreicht die Annahme, dass Soriano die typischen Roadmovie Charakteristika die Handlungsstruktur betreffend nicht einfach übernimmt, sondern dass er sie in seinem Roman zu einer Art Anti-Roadtext weiterentwickelt.

#### 3.2.2.2. Themen und Motive

Viele Themen und Motive, die typisch für das Genre des amerikanischen Roadmovies sind, lassen sich auch in *Una sombra ya pronto serás* wiederfinden. Besonders ausgeprägt findet sich das Thema der Freiheit wieder, auf das durch das Motiv des Autos immer wieder hingewiesen wird, und auch auf das Thema Gesellschaftskritik geht Soriano ein.

#### **Gruppe 1: „Amerikanische“ Themen und Motive**

- **Straße und Transportmittel**

Wie bereits erwähnt, sind Autos und Straßen nicht aus Roadmovies wegzudenken und symbolisieren meist Freiheit und Ausbruch aus dem Alltag. Auch in *Una sombra ya pronto serás* spielen sie eine wichtige Rolle, wenn auch eine sehr konträre zu dem Filmgenre. In dem Roman irren die Figuren in der Einöde umher, teils zu Fuß, teils mit dem Auto, ohne je zu wissen, wo sie sind oder wie sie ihr Ziel erreichen. Als der Erzähler zum zweiten Mal von Lem in dessen Jaguar mitgenommen wird, fragt dieser den Protagonisten, ob er wisse, wo sie gerade sind. „Le respondí que no tenía la menor idea y que me daba lo mismo“ (Soriano, 1991: 57). Beide Figuren sind verloren, der

Protagonist sogar ohne Ziel unterwegs, was die beiden jedoch nicht davon abhält, ihre Reise fortzusetzen. Andere, wie zum Beispiel Boris und Rita, sind auf der Suche nach der Panamericana um ihr Ziel Cleveland, Ohio, zu erreichen (vgl. ebd.: 62). Als Rita den Informatiker nach dem Weg zur Autobahn fragt, antwortet dieser: „No sé dónde estamos ahora” (ebd.: 62). Als der Protagonist kurze Zeit später den Mitarbeiter des Automobilclubs und danach in einem Restaurant nach dem Weg zur Panamericana fragt, kann und will ihm keiner weiterhelfen. Im Restaurant wird ihm empfohlen, einen Umweg zurück Richtung Colonia Vela zu machen, da die Straße zur Autobahn wegen Reparaturarbeiten gesperrt sei (vgl. ebd.: 77). Colonia Vela ist jedoch ein Ort, in dem der Protagonist schon einige Tage zuvor war, was erneut auf das Feststecken der Figuren und deren endlose kreisförmige Bewegung hindeutet. Es stellt sich nicht nur als schwierig heraus, die Panamericana zu finden, sondern manche Straßen sind auch unpassierbar. In dem Roman symbolisiert die Straße zwar durchaus Freiheit, da sie ein Weg hinaus aus der Einöde wäre, keiner der Figuren gelingt es jedoch, eine größere Straße zu erreichen, da sie aus unerklärlichen Gründen gefangen im Nirgendwo, ergo nicht frei, sind.

Das Auto ist ein weiteres Motiv, auf das Soriano in Hinblick auf das Thema Freiheit anspielt. Wie schon erwähnt, sind einige der Figuren mit ihren eigenen Wagen unterwegs, trotzdem schafft es niemand, auszubrechen aus der argentinischen Pampa. Alle Autos haben das gleiche Problem, nämlich, dass es den Besitzern nicht möglich ist, in den vierten Gang zu schalten, wie der Protagonist nach und nach herausfindet. Zuerst wird der Leser auf das scheinbar irrelevante Problem bei Colucchinis Gordini hingewiesen: „Quiso meter la cuarta pero el motor no daba para tanto y volvió a poner la palanca en tercera” (Soriano, 1991: 14). Auch Nadias Deux Chevaux hat dasselbe Problem (vgl. ebd.: 43), und als Rita die Autoprobleme ihres Mercurys erwähnt, errät der Protagonist: „No entra la cuarta” (ebd.: 76). Colucchini ist überdies davon überzeugt, dass es vor allem die kaputte Gangschaltung ist, die ihn davon abhält, sein Ziel, Bolivien, zu erreichen: „Ah, ¡tener movilidad hoy en día es fundamental! Si yo pudiera meter la cuarta ya estaría en La Paz” (ebd.: 85). Durch Schnelligkeit und ein eigenes Transportmittel wird in dem Roman, so wie auch in typischen Roadmovies, somit Freiheit ausgedrückt. In *Una sombra ya pronto serás* sind genau diese Motive, rasches Vorankommen in einem Auto auf einer schnellen Straße, für die Figuren jedoch unerreichbar. Anstatt frei zu sein, sind sie gezwungen,

langsam und verloren durch die argentinische Einöde zu irren und obwohl die Figuren oft mehrere Stunden am Stück in einer Richtung unterwegs sind, enden sie doch immer wieder an den gleichen Orten. Abermals spielt Soriano zwar auf den US-Roadmovie an indem er typische Motive, das Auto und die Straße, inkludiert, neuerlich inszeniert er diese Motive allerdings gegensätzlich zum Filmgenre und schafft auf diese Weise einen Anti-Roadtext.

- **Freiheit vs. Gefangenschaft**

Wie bereits bemerkt, weisen einige Aspekte des Romans, wie das Scheitern der Figuren, Schnellstraßen zu finden, die kreisförmige Reisebewegung und die technischen Probleme der Autos, auf eine Art Anti-Roadtext hin. Ferner ist das Thema der Freiheit essentiell in amerikanischen Roadmovies, in dem Roman jedoch werden vor allem Anzeichen für Gefangenschaft und Unfreiheit gefunden.

### **Schilder und Karten**

In *Una sombra ya pronto serás* kämpfen viele der Figuren mit Orientierungslosigkeit, unter anderem, da Schilder und Karten, wenn vorhanden, nutzlos sind. So passiert es häufig, dass Straßenschilder beschädigt sind oder fehlen, wie der Protagonist beschreibt: „Salí a la ruta e hice un trecho caminando despacio, tratando de orientarme, hasta que me topé con un cartel todo torcido que decía ‘Shell, 3kms’” (Soriano, 1991: 11). Andere Schilder sind wiederum nicht zu finden, da sie gestohlen worden sind, wie die folgende Konversation zwischen einem angeblichen Offizier und dem Informatiker zeigt:

- ¡Esta es zona militar, carajo! – me gritó –. ¿No sabe leer?
- No está señalizado – respondí sin bajar el tono.
- Se robaron los carteles – admitió con un gesto de disgusto. (ebd.: 145)

Die Abwesenheit von Schildern trägt stark zu der Orientierungslosigkeit der Figuren bei, die sich zu kaum einem Zeitpunkt sicher sind, wo sie sich befinden. Das verstärkt abermals den Aspekt, dass die Figuren nicht frei sind, sondern wie in einem großen Labyrinth herumirren, ohne jemals den Ausgang zu finden. Auch Karten nützen oft relativ wenig, da den Figuren ihre genauen Standpunkte auf den Karten nicht bekannt sind. So findet sich der Protagonist am Anfang des Romans zum Beispiel trotz Karte nicht zurecht (vgl. ebd.: 9), und auch Lem hat eine Karte in seinem Auto, ist aber

trotzdem genauso verloren wie die restlichen Figuren (vgl. ebd.: 27). In einem Gespräch zwischen Colucchini und dem Erzähler versucht der ehemalige Zirkusbesitzer deren Standpunkt auf einer Karte zu lokalisieren:

Colucchini vino a mi pieza, desplegó sobre la cama un mapa de la provincia de Buenos Aires y después de recorrerlo con la vista, puso un dedo cerca de la frontera con Río Negro.

- Para mí que estamos por acá – dijo.
- ¿Qué le hace pensar eso?
- Usted iba para el sur, ¿no?
- ¿Y eso que tiene que ver?
- Este es el sur – golpeó la hoja con el dedo.
- Cambié varias veces de ruta – le dije. (ebd.: 84f)

Beide Figuren sind unverkennbar verloren und irren planlos durch das Land, auch eine Karte verschafft ihnen nicht die gewünschte Klarheit über ihren genauen Aufenthaltsort. Die wohl symbolträchtigste Karte jedoch findet der Protagonist im Büro des Angestellten des Automobilclubs vor:

Entré en la oficina y le eché una mirada al mapa. Junta Grande no figuraba allí ni tampoco Triunvirato ni Colonia Vela. Se lo dije al tipo y me explicó que le habían mandado una hoja de ruta equivocada pero que él ya se había acostumbrado a verla allí y que le daba lo mismo tener esa o cualquier otra. (ebd.: 64)

Auf der Karte ist keine der Ortschaften, die der Informatiker in den Tagen zuvor durchreist hat, zu finden. Die Figuren befinden sich somit metaphorisch an einem Ort gefangen, der für den Rest der Welt nicht existiert, sie sind von der Außenwelt abgeschnitten und können diese deswegen auch nicht erreichen. Dem Angestellten ist es sogar gleichgültig, was für eine Karte in seinem Büro hängt, da Karten den Figuren des Romans anscheinend sowieso nicht zur Orientierung verhelfen. Laut ihm sind die Figuren, die in der Gegend herumirren, hoffnungslos verloren, nicht nur was deren Orientierung angeht, sondern auch was ihr Leben angeht: „El que pasa por acá ya viene jugado“ (ebd.: 65).

Das Fehlen von Schildern und die Nutzlosigkeit von Karten in dem Roman sind Ausdruck der Gefangenschaft, in der sich die Figuren befinden. Obwohl sie versuchen, aus dieser Welt auszubrechen, gelingt es ihnen nicht, frei zu sein. Freiheit wird, so wie auch in Roadmovies, zwar angestrebt, jedoch scheitern die Figuren, sie zu erlangen –

ein neuerlicher Hinweis darauf, dass es sich bei Sorianos Werk um einen Anti-Roadtext handelt.

### **Kommunikation**

Ein weiteres wiederkehrendes Thema in *Una sombra ya pronto serás* ist die Kommunikation nach außen, ergo der Kontakt der Figuren zu der Außenwelt, von der sie abgeschnitten sind. Von allen Figuren sind es der Protagonist und der unglückliche Banker Lem, die den meisten Kontakt nach außen suchen. Lem ist immerzu auf der Suche nach einem Telefon, dies jedoch stellt sich als schwierige Aufgabe heraus und es wird auch nie bekannt, wen er so dringend erreichen will. Als der Protagonist und Lem zum Beispiel einige Stunden nachdem sie sich kennengelernt haben mitten in der Nacht bei einer Pension in Triunvirato ankommen, begibt sich Lem sofort auf die Suche nach einem Telefon (vgl. Soriano, 1991: 29). Der Protagonist bringt währenddessen Lems Jaguar in eine Werkstatt, das Telefonat ist Lem offensichtlich so wichtig, dass er das Risiko eingeht, dem ihm noch fast unbekanntem Erzähler seinen teuren Wagen anzuvertrauen. Auch als die beiden einige Tage später bei ihrem nächsten Treffen gemeinsam zu dem Motel des Automobilclubs kommen, ist das erste, um das sich Lem kümmert, ein Telefon zu finden (vgl. ebd.: 55). In beiden Fällen jedoch stellt es sich als ein aussichtsloses Unterfangen heraus. In Triunvirato schipft Lem: „No hay teléfono en esta pocilga“ (ebd.: 30), und bei dem Automobilclub wird ihm die Tötung eines Anrufs verweigert, da das Telefon nur für Angestellte sei (vgl. ebd.: 57). Abgesehen davon, dass es schwierig ist, Telefone zu finden, sind sie auch meist außer Betrieb. In Triunvirato erklärt eine Angestellte dem Protagonisten: „[E]l teléfono no funcionaba porque las líneas se resecaban con el calor“ (ebd.: 34). Außerdem bemerkt der Erzähler, dass die Telefonkabel nach und nach von Kupferdieben gestohlen werden (vgl. ebd.: 60). All dies deutet auf die Abgeschnittenheit der Figuren vom Rest der Welt hin, und auf deren Schicksal, in ihrer eigenen Welt gefangen zu sein.

Nur zwei Mal gelingt es dem Erzähler, telefonisch Kontakt nach außen aufzunehmen. Als Barrante, der verarmte Landstreicher, bei einem Unfall von dem Angestellten des Automobilclubs erschossen wird, versucht der Protagonist per Telefon Hilfe zu holen:

- ¿Qué ruta es? – me preguntó la telefonista.
- No sé, un Automóvil Club, cerca de Junta Grande.
- ¿Dónde queda eso?

- Hay una rotonda al lado – le dije –. Yo vengo de Triunvirato.
- Desconozco. ¿Está seguro de que el lugar se llama así? (ebd.: 79)

Im Falle dieses Telefongesprächs gelingt es dem Erzähler zwar, die Außenwelt zu erreichen, jedoch wird durch das Gespräch die prekäre Situation der Figuren nur noch deutlicher. Sie sind gefangen im Nirgendwo, in einer Welt, die für Personen außerhalb nicht existiert. Das zweite Telefongespräch, das der Erzähler erfolgreich mit jemandem von außerhalb führt, ist, als er einen Freund in Italien anruft, der ihm bei Geschäften mit Lem helfen soll: „Al fin escuché la voz de mi amigo que me preguntó dónde estaba. Traté de describirle el paisaje, le conté que acababa de escuchar Mozart y cuando terminé el relato me dijo que yo era un tipo de suerte, que me envidiaba de todo corazón” (ebd.: 64). Dieses Gespräch ist auf mehreren Ebenen ein Erfolg, einerseits, da Kontakt zur Außenwelt anscheinend doch nicht unmöglich ist, andererseits, da sein Freund den Erzähler um dessen Leben beneidet. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde der Protagonist von anderen Figuren eher als pessimistisch beschrieben (vgl. u.a. ebd.: 31, 55) durch das positive Telefongespräch wird aber erstmals angedeutet, dass eventuell Hoffnung besteht, aus der Gefangenschaft auszubrechen, frei zu sein und ein glückliches Leben zu führen.

Andere Arten der Kommunikation sind noch surrealer als die vergebliche Suche nach Kontakt zur Außenwelt. Der Erzähler und Lem beschließen bei ihrem ersten Treffen, Geschäftspartner zu werden und gemeinsam in einem Casino beim Roulette zu betrügen. Da sich ihre Wege daraufhin wieder trennen, müssen sie irgendwie in Kontakt bleiben, um ihre Pläne umzusetzen. Völlig selbstverständlich hinterlässt der Protagonist daraufhin Nachrichten an Lem, ob in einem Hotelzimmer oder einem verlassenen Briefkasten (vgl. ebd.: 43, 96), die Lem auch erreichen, und wundert sich außerdem nicht über einen überraschenden Anruf Lems im Automobilclub (vgl. ebd.: 80). Die Kommunikation innerhalb der Welt der Figuren funktioniert augenscheinlich auf rätselhafte Weise einwandfrei, während der Kontakt zur Außenwelt schwierig ist. Einzige Ausnahme sind Briefe von Lems Tochter in Europa, die immer wieder erwähnt werden. So sinniert der Erzähler: „[M]e pregunté qué hacía allí parado (...) en un pueblo desconocido mientras mi hija me escribía cartas a un poste restante al que tal vez nunca llegaría” (ebd.: 21). Auch Nadia erwähnt die Briefe, während sie dem Protagonisten die Karten legt: „Le escribe seguido y usted no contesta” (ebd.: 39). Nur ein Brief seiner Tochter erreicht den Erzähler schlussendlich, dieser ist jedoch von

großer Bedeutung, nicht nur für den emotionalen Vater, sondern auch als Anzeichen, dass schließlich doch Nachrichten von außen zu den Figuren dringen können. Der Brief lässt folglich darauf hoffen, dass sich zumindest der Protagonist langsam der Freiheit nähert und es am Ende vielleicht doch schaffen wird, aus dem planlosen Umherirren in der Einöde auszubrechen.

### **Grenzüberschreitung**

Das Thema der Grenzüberschreitung ist im Roadmovie ein weiterer typischer Ausdruck für das Streben nach Freiheit, auf das auch in *Una sombra ya pronto serás* angespielt wird. Einerseits träumen die meisten Figuren von physischen Grenzüberschreitungen, sie möchten Argentinien verlassen und im Ausland ihr Glück versuchen. Nadia möchte zu ihren Kindern nach Brasilien (vgl. ebd.: 39), Colucchini ist davon überzeugt, dass er im Dschungel von Bolivien zu Reichtum kommen kann (vgl. ebd.: 85), Rita und Boris versuchen, die USA zu erreichen (vgl. ebd.: 65) und der falsche Priester Salinas träumt davon, in Madrid zu leben (vgl. ebd.: 103). Alle wollen weg, streben nach Freiheit, aber schaffen es nicht, auszubrechen, worin eine Parallele zur trostlosen Situation Argentiniens nach der letzten Diktatur gesehen werden kann. Alle scheitern daran, einen Zaun zu überqueren, der immer wieder erwähnt wird, hinter dem, so scheint es, jedoch auch nichts Besseres liegt: „Detrás de la oficina del Atomóvil (sic) Club pasaba un alambrado que se perdía a la distancia y protegía un mundo que me era ajeno y hostil” (Soriano, 1991: 60). Auch Lem warnt den Erzähler immer wieder, nicht auf die andere Seite des Zaunes zu gehen (vgl. u.a. ebd.: 66). Obwohl der Zaun die Grenze zwischen Leben und Tod zu symbolisieren scheint – Barrante, der kurz darauf erschossen wird, hat laut Rita den Zaun überquert (vgl. ebd.: 76), und auch Lem begeht Suizid auf der anderen Seite des Zaunes (vgl. ebd.: 141) – beginnt für den Protagonisten das Leben erst neu, als er sich schlussendlich doch auf die andere Seite des Zaunes begibt. Dort erlebt der Erzähler eine Heuschreckenplage mit (vgl. ebd.: 164f), die an eine der zehn Plagen des Alten Testaments erinnert, und kurz darauf erzählt ihm Colucchini, dass ihm Jesus erschienen sei (vgl. ebd.: 151f). Dieser Kontrast von Tod und Vernichtung allen Lebens einerseits, und die darauffolgende Erscheinung Jesus – der Auferstehung – andererseits, deutet auf einen Neuanfang für den Protagonisten hin. Auch dass er kurz darauf nochmals auf den Zaun stößt, der mittlerweile zerstört am Boden liegt, signalisiert, dass zumindest der Erzähler am Ende frei ist, und auf eine Rückkehr in die wirkliche Welt hoffen kann.

Er hat offenbar als einzige Figur die für Roadmovies typische innere Weiterentwicklung durchlaufen (vgl. Mauer, 2006: 102). Auf dieses positive Ende deutet auch hin, dass der Protagonist seinen anfangs verlassenen Zug in der Pampa wiederfindet und dass die Ampel des Zuges auf grün steht, was Hoffnung symbolisieren könnte. Das Thema Grenzüberschreitung in dem Roadtext wird somit ähnlich wie das Streben nach Freiheit dargestellt – alle Figuren versuchen die Einöde zu verlassen, versuchen Grenzen zu überschreiten, abgesehen von dem Protagonisten gelingt dies jedoch niemandem.

- **Identitätsfrage**

Ein weiteres Thema, das im Roadmovie oft behandelt wird, ist die Identitätssuche (vgl. Mauer, 2006: 102). Wie schon das Thema Freiheit, deutet auch Sorianos Darstellung der Identitätsfrage auf einen Anti-Roadtext hin. So wird der Name des Erzählers nie erwähnt, und auch sonst bleibt vieles über seine Identität verdeckt. Lem meint zu ihm im Streit: „¡Pobre infeliz! (...) Usted es una sombra, nada más que una sombra que va por ahí” (Soriano, 1991: 59). Diese Aussage, die auf den Titel des Buches anspielt, unterstreicht die Identitätslosigkeit des Erzählers, der so ziellos umherwandert, als hätte er sein Leben schon aufgegeben, als wäre er nur noch ein Schatten seiner selbst, als würde sein Leben mit dem Schwinden des Lichts erlöschen. Auch der Protagonist selbst hat das Gefühl, als würden er, und auch Colucchini, nicht existieren: „Allí, agachado entre los pastos, tuve la sensación de que ya no existíamos para nadie, ni siquiera para nosotros mismos” (ebd.: 139).

Aber auch Lems Identität bleibt zu großen Teilen ein Geheimnis, auch er ist nur ein Schatten, der verloren umherwandert. So beschreibt ihn der Protagonist als Mann mit unscheinbarem Aussehen: „Tenía una cara lisa, insípida, de esas que se olvidan enseguida“ (ebd.: 25). Trotz seines gepflegten Aussehens, seiner teuren Anzüge und seines roten Jaguars ist Lem laut Erzähler unauffällig und leicht zu vergessen: „En esa cara se podían haber puesto bigotes, una barba o un par de anteojos colorados y lo mismo siempre sería fugaz para los otros” (ebd.: 26). Außerdem wirkt es, als kenne sich Lem auf Grund von Erinnerungslücken selbst nicht vollständig:

- Una vez estuve en Alaska y después aparecí en Kuala Lumpur. No me acuerdo de haber subido nunca a un barco.
- ¿Cómo volvió?

- No recuerdo. Tengo un hueco acá – se tocó la frente –. Me faltan diez años.  
(ebd.: 27)

Allem Anschein nach weiß Lem selbst nicht, wer er ist, und auch dem Erzähler erscheint er völlig verloren: „Me pareció que no se daba cuenta de dónde estaba ni de lo que hacía“ (ebd.: 56). Lem ist demnach, so wie auch der Protagonist, nur ein verlorener, identitätsloser Schatten und er sieht den einzigen Ausweg, nicht mehr als Schatten verdammt zu sein, im Tod durch Selbstmord. Während die Identitätsfrage in amerikanischen Roadmovies oft ein zentrales Thema ist, wird in Sorianos Roman eher auf den Identitätsverlust eingegangen. Ein weiteres Mal wird somit ein Thema des Filmgenres aufgegriffen, jedoch in Sorianos Roadtext konträr zum US-Roadmovie inszeniert.

## **Gruppe 2: Themen zu Gesellschaft vs. Individualität**

### **• Gesellschaftskritik**

In *Una sombra ya pronto serás* wird das Thema Gesellschaftskritik, welches im Roadmovie oft eine zentrale Rolle spielt, aufgegriffen und es gibt zahlreiche Hinweise darauf, dass Soriano die gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Lage Argentiniens in den 1980er Jahren kritisiert. Argentinien erholte sich in dieser Zeit langsam von den Gräueltaten der Militärdiktatur und hatte ab 1983 mit Raúl Alfonsín erstmals wieder einen demokratisch gewählten Präsidenten (vgl. Daniels, 2013: 395). Abgesehen von Aufarbeitungsarbeit in Zusammenhang mit der Diktatur war Alfonsín auch vor große wirtschaftliche Herausforderungen gestellt. So kam es Ende der 1980er zu einer Hyperinflation in Teilen Südamerikas, die Argentinien besonders stark traf und von der vor allem die Mittel- und Unterschicht hart getroffen wurden (vgl. ebd.: 396). Vor diesem Hintergrund veröffentlicht Soriano 1990 *Una sombra ya pronto serás* und nimmt in dem Roman sehr kritisch auf die schwierige Situation Argentiniens Bezug.

Ein Anzeichen für die prekäre Lage des Landes ist die Armut, mit der die Gesellschaft in dem Roman zu kämpfen hat. So sind zum Beispiel viele Ortschaften, die der Erzähler beschreibt, heruntergekommen: „Las casas bajas, sin jardín, habían perdido la galanura de otro tiempo“ (Soriano, 1991: 18). Die Gebäude erscheinen an bessere, jedoch längst vergangene, Zeiten zu erinnern: „Vista de lejos la estación de servicio parecía haber sido próspera alguna vez“ (ebd.: 11). Auch die bereits erwähnten

Straßenschilder, die meist beschädigt sind und auf dem Boden liegen, sofern sie überhaupt zu finden sind, weisen auf eine verarmte Infrastruktur hin. Ein weiteres Anzeichen für Armut sind die Autos, mit denen die Figuren unterwegs sind. Mit Ausnahme von Lems Jaguar handelt es sich um alte, teilweise kaputte Fahrzeuge. Trotzdem können sich die Nebenfiguren glücklich schätzen, ein Auto zu besitzen, da andere, so wie Barrante, zu Fuß unterwegs sein müssen und von einem Fahrzeug nur träumen können (vgl. ebd. 68). Abgesehen von den verarmten Schauplätzen, an denen der Roman spielt, leidet die Bevölkerung auch an Hunger auf Grund der wirtschaftlichen Situation des Landes. Sowohl in der Ortschaft Colonia Vela, als auch in Triunvirato, sind die Bewohner auf wohltätige Essensausgaben angewiesen. In Colonia Vela isst der Erzähler mit einer Gruppe von Kindern (vgl. ebd.: 23), in Triunvirato sind es vor allem „viejos“ und „peones de campo“ (ebd.: 34), die anscheinend nicht genug Geld für ausreichend Essen haben. Es wird klar, dass die schwächsten Mitglieder der Gesellschaft am meisten mit der wirtschaftlichen Lage Argentiniens zu kämpfen haben.

Trotz aller Armut wird in der Gesellschaft viel Wert darauf gelegt, den äußeren Schein zu wahren. So ist der Protagonist nahezu besessen von seinem Aussehen, da er der Überzeugung ist, keine Mitfahrgelegenheit finden zu können, sollte er wie ein armer Landstreicher aussehen. Er beschreibt auch oft das Aussehen der anderen Figuren mit vielen Details, bewundert Lems teure Anzüge und ist von Barrantes ärmlichen Erscheinungsbild abgestoßen. Auch die Alten, die in Triunvirato zur Essensausgabe zusammenkommen, sind „vestidos con la mejor ropa“ (ebd.: 34). Obwohl sie ganz klar unter der Armut zu leiden haben und nicht einmal genug zum Essen haben, versuchen sie doch, so respektabel wie möglich auszusehen. Aber nicht nur Aussehen ist wichtig, auch der gute Ruf soll erhalten werden. So lässt Nadia die Tür ihres Hotelzimmers offen, als sie dort mit dem Protagonisten zu Abend isst, „para que nadie pensara mal“ (ebd.: 37), wobei sie am Tag darauf kein Problem auf ein Liebesabenteuer mit dem Erzähler in der Intimität ihres Citroëns hat. Es macht den Eindruck, als sei die Situation der Bewohner so schlimm, als hätten sie wegen der Armut bereits so viel von ihrem persönlichen Leben aufgeben müssen, dass sie sich auf nebensächliche Sachen wie ihr Aussehen konzentrieren, um sich doch noch einen Teil des Menschseins zu bewahren.

Häufig wird die prekäre wirtschaftliche Lage in dem Roman thematisiert und kritisiert. So wird die Inflation Argentiniens, die absurde Ausmaße annimmt, mehrmals erwähnt, zum Beispiel, als der Protagonist neue Kleidung kauft: „También me compré dos camisas de esas que no necesitan planchado pero cuando quise pagar el dueño me dijo que volviera a la tarde porque los precios cambiaban tanto que no sabía a cuánto me las tenía que vender” (ebd.: 34). Auch der Neoliberalismus wird laut Daniels direkt kritisiert. Sie meint: „*Una sombra ya pronto serás* is a detective novel with a non-human criminal: neoliberalism” (Daniels, 2013: 409). Ihrer Meinung nach handelt es sich bei genauerer Analyse bei Sorianos Werk um einen Kriminalroman, in dem der Neoliberalismus der Täter sei (vgl. ebd.: 409). Sie führt die schwierige wirtschaftliche Lage, die in dem Roadtext beschrieben wird, auf die freie Marktwirtschaft zurück (vgl. ebd.: 412). Am deutlichsten wird der Neoliberalismus an Hand von Barrante kritisiert, der sich als einziger relativ klar für einen freien Markt ausspricht: „Si nos dejan trabajar a los privados vamos a salir adelante” (Soriano, 1991: 68), und: „Yo siempre digo que hay que modernizarse, que si el Estado nos deja a nosotros, en dos años se arregla todo” (ebd.: 69). Barrante ist gleichzeitig jedoch auch eine der ärmsten Figuren in dem Roman, und außerdem der einzige, der getötet wird. Der Neoliberalismus hat ihm, und dem Rest des Landes, demnach nichts Gutes gebracht. Abgesehen von der Inflation und dem Neoliberalismus wird auch die Korruption der Gesellschaft kritisiert. Für Geld lässt der streikende Angestellte des Automobilclubs den Protagonisten gratis tanken (vgl. ebd.: 54), und auch die Polizei von Colonia Vela ist korrupt (vgl. ebd.: 121).

Durch das Aufzeigen von Armut, vor allem in der Mittel- und Unterschicht, der schwierigen wirtschaftlichen Lage und der Korruption wird die argentinische Gesellschaftssituation kritisiert, ein Thema, das typisch für den amerikanischen Roadmovie ist.

- **Kontrast**

Wie bereits durch Mauer festgestellt, ist das Kontrastieren und Gegenüberstellen von Themen und Motiven ein wichtiges Mittel, mit dem im Roadmovie Spannungsverhältnisse aufgebaut werden. Diese Kontrastierungen finden sich auch teilweise in *Una sombra ya pronto serás* wieder. Zum Beispiel stellt Mauer Statik und Bewegung einander gegenüber (Mauer, 2006: 101). Diese Dichotomie lässt sich auch in dem Roman finden: Obwohl die Figuren immerzu in Bewegung sind, gelingt es ihnen

nicht, aus ihrer Umgebung auszubrechen. Trotz der Bewegung durch den Raum sind sie eigentlich statisch, da sie sich kreisförmig bewegen. Auch der Kontrast von Enge und Weite ist zu beobachten; obwohl die Figuren in der Weite der argentinischen Pampa unterwegs sind, befinden sie sich doch in einer Art Gefängnis, aus dessen Enge nur schwer ausgebrochen werden kann. Außerdem werden in Opposition stehende Themen kontrastiert: So ist der Erzähler unterwegs in einer Welt, in der Traum und Wirklichkeit aneinandergeraten, in der die Realität von surrealen Erlebnissen durchzogen ist, und in der Tod und Leben eng beieinander liegen. Zum Beispiel lauscht der Protagonist eines Morgens eine Symphonie Mozarts, gespielt von einem Bus voller Musiker, ist sich jedoch im Nachhinein nicht sicher, ob das Ereignis wirklich stattgefunden hat (vgl. Soriano, 1991: 60f); Briefe, Telefonate und Nachrichten erreichen den Erzähler in unerwarteten Plätzen (vgl. u.a. ebd.: 80, 108); und das Überqueren des Zaunes symbolisiert Lems Tod aber auch gleichzeitig die innere Wiedergeburt des Protagonisten. All diese Kontraste erzeugen, wie auch typischerweise in Roadmovies, ein Spannungsverhältnis.

Zusammenfassend lässt sich zu der Analyse der Themen und Motive sagen, dass der Roman, ähnlich wie schon bei der Interpretation der Schauplätze und des Reisemotivs gesehen, eher einem Anti-Roadmovie ähnelt. Die Verwendung von typischen Roadmovie Charakteristika wird bemerkenswerterweise von Soriano genau gegensätzlich vollzogen, d.h. für Roadmovies typische Themen und Motive sind zwar oft zu finden, ihre Interpretation weist jedoch auf andere Schlussfolgerungen als im Film hin.

### 3.2.2.3. Figuren

Wie bereits erwähnt, werden aus filmtechnischen Gründen in US-Roadmovies oft zwei Figuren verwendet, entweder Pärchen oder Freunde, die im Zentrum der Handlung stehen (vgl. u.a. Cohan und Hark, 1997: 8; Laderman, 2002: 17), so befinden sich auch in Sorianos Roman oft zwei Figuren in einem Auto. Außerdem wird in der Beat Generation, wie zum Beispiel in *On the Road* (1975), der Landstreicher als Aussteiger aus der Gesellschaft idealisiert, was teilweise auch in den Roadmovie übernommen wurde (vgl. Laderman, 1996: 42). In *Una sombra ya pronto serás* ist der Protagonist hingegen eher ein unfreiwilliger Aussteiger aus dem geregelten gesellschaftlichen Leben. Er bemüht sich um ein gepflegtes Äußeres und gibt nicht gerne zu, dass er

kein Ziel hat, sondern nur planlos umherzieht. Das Bild des Landstreichers wird auf keinen Fall idealisiert, der Protagonist macht sogar eher abfällige Bemerkungen über das Aussehen von Barrante. Der Informatiker versucht augenscheinlich, weiterhin Teil der Gesellschaft zu sein, obwohl dies wegen der wirtschaftlichen Lage Argentiniens ein schwieriges Unterfangen ist. Auch kritisiert er die Gesellschaft nicht direkt, sondern beschreibt nur, was er erlebt. Die beschriebenen Situationen und Ereignisse als Gesellschaftskritik zu interpretieren, liegt bei den Lesenden. Der Protagonist wird dementsprechend nicht als gesellschaftlicher Aussteiger dargestellt, wie für Roadmovies typisch, sondern als eine Figur, die bemüht ist, sich den kulturellen Normen zu fügen. Dies kann als weiteres Anzeichen gesehen werden, dass es sich bei Sorianos Roman um eine literarische Form des Anti-Roadmovies handelt.

Anders als häufig in US-Roadmovies endet Sorianos Roadtext nicht fatal, zum Beispiel mit dem Tod des Protagonisten (vgl. Laderman, 1996: 44), sondern ein leicht optimistisches Ende wird angedeutet. Die Ampel des Zuges, an dem der Protagonist schlussendlich wieder angelangt, steht auf grün und auch seine Gedanken über Colucchini und sich selbst deuten auf eine Wendung zum Besseren hin: „Me dije que en una de esas, sin saberlo, los dos estábamos llegando a alguna parte“ (Soriano, 1991: 154).

Ein Vergleich zwischen den Nebenfiguren des typischen Roadmovies und Sorianos Roman ist nicht möglich, da die Nebenfiguren in dem Filmgenre sehr vielfältig sein können. Es befindet sich jedoch der Aspekt des Individuums, das auf sich alleine gestellt ist, in dem Roman wieder. Viele der Figuren sind alleine unterwegs, sie müssen sich selbst um ihr Überleben kümmern und können nicht auf ein Netz aus Familien oder Freunden zurückgreifen. Einige, so wie Nadia, Colucchini und Barrante, haben zwar Familie, diese sind jedoch weit weg, oftmals sogar im Ausland. Die Figuren verdeutlichen dadurch die Thematik von Individuum vs. Gesellschaft, die typisch für den Roadmovie ist. Außerdem sind viele der Figuren Mitglieder der Mittelschicht, sind nun aber wegen der wirtschaftlichen Situation Argentiniens verarmt und drücken dadurch Kritik an der Gesellschaft und dem politischen System aus.

Auch auf Frauen, die in den frühen Roadmovies meist eine untergeordnete Rolle spielen und erst in den 1990er Jahren durch den feministischen Roadmovie zu Wort

kommen (vgl. Laderman, 2002: 21), wird eingegangen. Einerseits werden Nadia und Rita klar auf ihre Sexualität reduziert. So lässt der Protagonist einen Nachtwächter einen Blick auf Nadias entblößte Brust werfen, als die beiden der betrunkenen Wahrsagerin helfen (vgl. Soriano, 1991: 42), hat am Tag darauf ein sexuelles Abenteuer mit ihr (vgl. ebd.: 47) und er masturbiert, während er bewusst an Rita denkt (vgl. ebd.: 77). Andererseits jedoch wird Nadia als starke Frau charakterisiert, die sogar mehr als einmal die Hand gegen einige der männlichen Figuren erhebt, und die sich am Ende mit den Einnahmen des falschen Priesters Salinas aus dem Staub macht, um das sich der Protagonist, Colucchini und Salinas gestritten haben (vgl. ebd.: 105f). Die genaue Analyse der Rolle der Frau in dem Roman, oder in argentinischen Roadtexten im Allgemeinen, ist für diese Arbeit nicht relevant, bietet jedoch eine vielversprechende Forschungslücke für weitere Untersuchungen.

### **3.2.3. Intermediale Bezüge in Sorianos Roadtext**

Die intermedialen Bezüge in Sorianos *Una sombra ya pronto serás* werden nun in die von Rajewsky formulierten Kategorien eingeteilt, was zeigen wird, inwiefern wie sich der Roman allgemein auf Hollywood Filme und speziell auf das Genre Roadmovie bezieht. Abgesehen von Aspekten des Roadmovies, die soeben analysiert wurden, werden auch andere intermediale Bezüge erwähnt, die meist auf das Medium Film im Allgemeinen hinweisen.

Zum einen sind in *Una sombra ya pronto serás* einige Beispiele für die explizite Systemerwähnung zu finden, die teilweise auch das Bezugssystem Roadmovie evozieren. So wird Lem mit dem Schauspieler Robert Redford verglichen (vgl. Soriano, 1991: 35) und es wird erwähnt, dass sich in dem Mercury von Boris und Rita ein Abziehbild von Mickey Maus befindet (vgl. ebd.: 57), beides explizite Systemerwähnungen des US-Films. Auch in dem nächsten Beispiel wird das Medium Film ausdrücklich genannt, als der Protagonist mit einem Jungen in Colonia Vela unterwegs ist: „Todo me parecía lejano, como si le ocurriera a otro o como si lo viera en una película“ (ebd.: 22). Zusätzlich zu der expliziten Erwähnung handelt es sich hier auch um eine evozierende Systemerwähnung, da die filmerfahrenen Lesenden sich durch den Bezug auf das Medium Film ein genaueres Bild von der Gefühlswelt des Informatikers machen können. Auch in dem nächsten Beispiel, als der Protagonist das Abschiedsgespräch zwischen Lem und seiner Geliebten beobachtet, wird das Medium

Film nicht nur explizit erwähnt, sondern wirkt auf die Lesenden auch evozierend: „Cada una de las cosas que decían eran sacadas de una telenovela pero a mí me sonaban ciertas porque iban acompañadas de gestos y dolores irrepetibles“ (ebd.: 25). Auch hier werden Fernsehserien nicht bloß erwähnt, sondern rufen in den Lesenden weit mehr Information hervor, da emotionale Gefühlsbekundungen in Telenovelas typische Merkmale haben, die von den Lesenden evoziert werden.

Abgesehen von weiteren expliziten und evozierenden Systemerwähnungen, die auf das Medium Film im Allgemeinen Bezug nehmen (vgl. u.a. ebd.: 65, 85, 115), werden auch Referenzen speziell zum Genre des Roadmovies gemacht. So erscheint in einem surrealen Moment in dem nicht klar ist, ob der Protagonist träumt oder die Wirklichkeit beschreibt, plötzlich eine Harley-Davidson: „Más tarde pasaron en una Harley Davidson con sidecar y se perdieron en el campo“ (ebd.: 61). Da der ganze Roman kontinuierlich auf das Genre des Roadmovies anspielt, werden durch dieses Motorrad Bilder hervorgerufen, die an Szenen aus Filmen wie *Easy Rider* erinnern. Es handelt sich dementsprechend um eine evozierende Systemerwähnung, die filmerfahrene Lesende klar zuordnen können.

Obwohl Bezüge auf medienunspezifische Elemente in dem Roman klar überwiegen, lässt sich im Schreibstil Sorianos auch eine simulierende Systemerwähnung feststellen. So ist *Una sombra ya pronto serás* gekennzeichnet von scheinbar überflüssigen Details, wenn Orte, Situationen und auch Personen beschrieben werden. Eines von vielen Beispielen ist die Beschreibung einer Szene in Colonia Vela, die der Protagonist beobachtet:

Al levantar la vista vi un cura que atravesaba la plaza en dirección a la iglesia. Iba con la cabeza descubierta pero parecía indiferente al sol. Cruzó la calle y sacó un llavero enorme con el que abrió la puerta mayor. Al rato apareció un coche fúnebre y atrás otros cuatro autos de los que bajaron unos tipos trajeados y dos mujeres con el pelo cubierto. (ebd.: 19)

Die Szene ist für die Handlung nicht von Bedeutung, trotzdem wird sie sehr detailliert visuell geschildert. Es wirkt fast, als würde Soriano versuchen, die Bilder einer Kamera in Worten wiederzugeben, ergo ein medienspezifisches Element zu simulieren.

Abgesehen von simulierenden, evozierenden und expliziten Systemerwähnungen sind in Sorianos Roman auch Hinweise auf eine teilaktualisierende Systemkontamination zu finden, da auf grundlegende medienunspezifische Elemente des Bezugssystems Roadmovie kontinuierlich Bezug genommen wird, wie bereits in der Analyse bewiesen. So zeigt sich in dem Roman durch die Verwendung der typischen Handlungsstruktur des Roadmovies, mit dem Fokus auf dem Reisemotiv und den charakteristischen Schauplätzen wie Tankstellen und Motels, klar eine Systemkontamination. Auch andere charakteristische Themen und Motive des Filmgenres werden in dem Roman aufgegriffen, wie zum Beispiel Straße, Transportmittel, Freiheit, die Suche nach Identität, Gesellschaftskritik und die Verwendung von typischen Figuren.

Interessanterweise wird das Thema Freiheit jedoch gegensätzlich zu einem typischen Roadmovie dargelegt. Anstatt durch die Reise frei zu werden, finden sich Sorianos Figuren in der Einöde gefangen wieder. Da diese Gefangenschaft im Rahmen einer Roadmovie-Handlung stattfindet, wird das Gefühl der Freiheitsberaubung intensiviert, da Freiheit bekanntlich ein essentielles Thema eines typischen Roadmovies ist. Dieses Erkenntnis der verstärkten Gefangenschaft gelingt nur, wenn man den Roman vor dem Hintergrund des Filmgenres betrachtet, weswegen der intermediale Bezug wesentlich ist. Erst durch den intermedialen Bezug auf den Roadmovie wird es offensichtlich, dass es sich bei Sorianos Roman im Grunde um eine Art Anti-Roadtext handelt.

Da viele grundlegende medienunspezifische Elemente des Genres Roadmovie in dem Roman fortwährend zu finden sind, kann demnach von einer teilaktualisierenden Systemkontamination gesprochen werden. Soriano gibt sich jedoch mit einer einfachen Verwendung der Merkmale nicht zufrieden. Gerade die Neuinterpretation bestimmter typischer Themen, wie das der Freiheit, verstärkt, was Soriano ausdrücken will, und macht den Roman schließlich zu einem Anti-Roadtext.

### **3.3. *El décimo infierno* – Mempo Giardinelli**

Nachdem die intermedialen Bezüge von Sorianos Roadtext auf das US-Filmgenre Roadmovie untersucht wurden, folgt nun die Analyse von Mempo Giardinellis Roadtext *El décimo infierno* und dessen Bezüge auf das Medium Film.

### 3.3.1. Autor, Roman und Verfilmung

#### **Mempo Giardinelli (1947)**

Mempo Giardinelli wurde 1947 in Resistencia geboren und war als Journalist tätig, bis er, so wie auch Soriano, 1976 auf Grund der Militärdiktatur ins Exil fliehen musste (vgl. Reichardt, 1992: 55). Er blieb bis 1985 in Mexiko, kehrte dann nach Buenos Aires zurück und wurde Herausgeber der Literaturzeitschrift *Puro Cuento* (vgl. ebd.: 55). Auch er, ähnlich wie Osvaldo Soriano, schreibt in Anlehnung an den Kriminalroman (vgl. Ertler, 2002: 260) und in seinen Werken sind „an ambiguous combination of horror and fascination“ (Pellón, 1996: 295) zu finden, was auch in *El décimo infierno* zu erkennen ist. Seine Romane beschreibt Lindstrom als „generally brief and expertly-paced“, sie meint weiter, dass Giardinellis Werke die Stimmung der Zeit wiedergeben (Lindstrom, 1992: 58). Bisher hat er zahlreiche Romane, Kurzgeschichten und Essays publiziert, die bereits in zwanzig Sprachen übersetzt wurden, unter anderem *La revolución en bicicleta* (1980), *Luna caliente* (1983) und *Qué solos se quedan los muertos* (1985) (vgl. MempoGiardinelli.com, o. J.). Der Roman *El décimo infierno* wurde 1997 publiziert, bereits in mehrere Sprachen übersetzt und anschließend 2012 gleichnamig verfilmt. Regie führten dabei Juan Pablo Méndez und Mempo Giardinelli selbst, die beide ebenfalls das Drehbuch verfasst haben (vgl. MempoGiardinelli.com, o. J.).

#### ***El décimo infierno* (1997)**

In Giardinellis *El décimo infierno* geht es um Alberto und Griselda, ein heimliches Liebespaar, die eines Tages beschließen, Griseldas Ehemann zu töten und sich anschließend auf eine Höllenfahrt durch Argentinien begeben.

Alberto betrügt seinen besten Freund und Geschäftspartner, Antonio, schon seit Jahren mit dessen Ehefrau Griselda, die abgesehen von der Affäre eine Vorzeigeehefrau ist. Eines Abends, als Alberto bei dem Ehepaar zum Abendessen zu Besuch ist, beschließt Alberto, Antonio zu erschlagen, wovon ihn Griselda nicht abhält. Wie in einem Rausch der Gewalt tötet das Liebespaar zwei weitere Menschen und begibt sich anschließend auf eine planlose Flucht in Albertos Wagen. Beide wollen ausbrechen aus der heuchlerischen Gesellschaft in der sie leben, in der das Wichtigste ist, den Schein gegenüber den Mitmenschen zu wahren. Das Töten geht weiter, es sterben Polizisten und weitere unschuldige und schuldige Menschen – doch langsam

wird aus der feurigen Liebe zwischen Alberto und Griselda glühender Hass. Die Flucht wird fortgesetzt, über die Grenze nach Paraguay, mit dem Ziel Brasilien. Albertos Hass auf Griselda wird immer größer, bis er beschließt, sie zu erschießen und alleine weiter zu fliehen. Griselda jedoch hat dieselben Gedanken, sie kommt Alberto zuvor, schießt auf ihn, überfährt ihn, und als er trotz allem überlebt und in einem Krankenhaus aufwacht, bringt sie die Tat schließlich als Krankenschwester getarnt zu Ende.

Der Roman, aufgebaut wie ein Roadmovie eines Gangsterpärchens, handelt von scheinbar sinnloser Gewalt, die jedoch für die beiden Protagonisten die einzige Möglichkeit ist, aus der falschen und scheinheiligen Gesellschaft auszubrechen, in der viel zu viele Verbrechen totgeschwiegen werden.

### 3.3.2. Analyse

Der Fokus der anschließenden Analyse von Giardinellis *El décimo infierno* wird, wie bei Sorianos Roadtext, auf der Handlungsstruktur, den Themen und Motiven, und den Figuren liegen.

#### 3.3.2.1. Handlungsstruktur

Die Struktur von Giardinellis *El décimo infierno* weist einige Bezüge auf das US-Genre des Roadmovies auf, vor allem, da die Handlung im Rahmen eines Road Trips stattfindet und auf das Motiv des Gangsterpärchens eingegangen wird, wie es aus dem outlaw-Roadmovie bekannt ist. Trotzdem gibt es auch einige Aspekte, die von der typischen Handlungsstruktur des Roadmovies abweichen. Diese Parallelen und Unterschiede sollen nun im Hinblick auf ihre Intermedialität analysiert werden.

- **Reise**

Das Motiv der Reise in *El décimo infierno* findet sich in Form von einem fluchtartigen Road Trip wieder, auf den sich Alberto und Gris nach dem Mord an Antonio und zwei weiteren zufällig erschienenen Personen begeben. Die Reise hat dabei charakteristische Züge von Flucht eines outlaw-Roadmovies, es handelt sich um ein planloses, spontanes Ausreißen aus der Gesellschaft mit der einzigen Absicht, erst einmal Distanz zwischen sich und dem Ort des Verbrechens aufzubauen. Diese Art von Reise erinnert an Roadmovies wie *Thelma and Louise* oder *Bonnie and Clyde*, in denen die Hauptfiguren ebenfalls auf der Flucht vor dem Gesetz sind.

Zu der Spontaneität in *El décimo infierno* trägt bei, dass der Mord an Griseldas Ehemann eher ungeplant zu sein scheint – eines Nachmittags erwähnt Alberto die Idee beiläufig, worauf Gris schlicht antwortet: „¿Y cómo lo haríamos?“ (Giardinelli, 1999: 20). Am Abend des folgenden Tages beschließt Alberto, seinen Mordplan umzusetzen und erschlägt Antonio mit einer Schaufel (vgl. ebd.: 26). Alberto, der auch der Ich-Erzähler in dem Roman ist, meint zu der Wahl des Zeitpunkts: „Y fue esa noche por la sencilla razón de que unas horas antes, durante la tarde, habíamos cobrado el efectivo de tres boletos de compraventa que sumaban casi doscientos mil dólares“ (ebd.: 23). Alberto begeht den Mord somit mehr oder weniger spontan, ohne weitere Schritte geplant zu haben. Das unterstreicht er immer wieder mit Aussagen wie der folgenden: „A mí, la verdad, en ese momento no me importaba nada“ (ebd.: 38). Weitere Ereignisse fordern nach dem ersten Mord schnelles und intuitives Handeln. Eine Nachbarin, Carmencita Barrios, taucht unerwartet an dem Tatort auf, und sieht den ermordeten Antonio sowie den mit Blut beschmierten Alfredo. Gris reagiert schnell und kaltblütig – sie erschlägt die Frau kurzerhand von hinten (vgl. ebd.: 34f). Auch ein Pizzalieferant, der sich in der Hausnummer geirrt hat, wird kurz darauf von Alfredo erschossen, ein Tod, den er als „muerte inútil, quizá la muerte más tonta e inútil del mundo“ (ebd.: 37) beschreibt. Alfredo hat die Kugel mit Antonios Tod ins Rollen gebracht, nun gibt es für ihn und Gris kein Zurück mehr, sie müssen immer weiter Handeln, schnell und instinktiv. Sie müssen in Bewegung bleiben, koste es was es wolle, was Alberto wie folgt beschreibt: „Una vez que me lancé por esa cornisa del Infierno, como una bola en el bowling que adquiere velocidad y fuerza a medida que se desliza, no me detuve más. No importaba cuántos pitotes iba a voltear. Sólo importaba rodar“ (ebd.: 13).

Auch die anschließende Flucht in Alfredos Auto verläuft ungeplant. Weder Gris noch Alfredo folgen einem konkreten Plan, wobei Gris doch etwas überlegter wirkt als Alfredo. Sie bringt zum Beispiel abgesehen von Bargeld und Schmuck auch einen Revolver und für alle Fälle auch ihren Reisepass mit auf die Flucht (vgl. Giardinelli, 1999: 36, 38). Außerdem nimmt sie zwei der Tatwaffen, mit denen die beiden Antonio und die Nachbarin getötet haben, mit. „Que laburen un poco“, meint sie in Bezug auf die Polizei, „que por lo menos tengan que hacer el esfuerzo de pensar un rato y atar cabos“ (ebd.: 39). Obwohl für Gris die Mordnacht eine Überraschung war, ist sie in

ihren Handlungen kalkuliert und rational. Alfredo wiederum ist ab dem Zeitpunkt des ersten Mordes alles egal. Das einzige, von dessen Wichtigkeit er überzeugt ist, ist so viel Geld wie möglich in bar zu haben. Bevor er sich um die finanziellen Mittel kümmert, macht er zunächst noch halt bei seinem eigenen Haus (vgl. ebd.: 43f). Während Gris im Auto wartet, duscht sich Alfredo rasch, packt einige Habseligkeiten zusammen, und hinterlässt einen Umschlag mit Geld für seine Mutter, die währenddessen im Erdgeschoss fernsieht. Er kontempliert kurz, ob er seine blutverschmierte Kleidung mitnehmen soll, seine Überlegungen kreisen dabei um seine Mutter, die ihm alles auf der Welt bedeutet:

Si yo me llevaba las ropas acusatorias ella siempre tendría dudas acerca de mi responsabilidad en los asesinatos; si dejaba todo, en cambio, no habría ninguna duda, la prueba sería incontestable y eso, de pronto, me pareció lo mejor para ella. La certeza le va a doler, me dije, pero la duda la mataría. (ebd.: 47)

Im Gegensatz zu Gris, die die Tatwaffen entsorgen will, scheint es Alfredo nicht zu interessieren, ob die blutige Kleidung der Polizei Hinweise liefern könnte. Er ist planlos, denkt weder an sich, noch an Gris, noch an deren Zukunft. Das einzige, was ihm in dem Moment etwas bedeutet, ist seine Mutter.

Bevor Gris und Alfredo die Stadt Resistencia verlassen, halten sie noch bei der Immobilienagentur, die Antonio und Alfredo zusammen gehörte, und bei mehreren Banken, um so viel Bargeld wie möglich zusammenzutragen (vgl. Giardinelli, 1999: 48f). Anschließend begeben sie sich ohne konkretes Ziel auf die Flucht, wobei Alfredo noch einen weiteren Unschuldigen, einen jungen, gebildeten Autofahrer, kaltblütig erschießt (vgl. ebd.: 50), und enden schließlich zufällig bei einem Motel, das die beiden wegen ihrer Affäre ab und an frequentierten (vgl. ebd.: 54). Griselda ist überrascht, dass sich Alfredo ein Zimmer nimmt: „¿No sería mejor poner distancia de una vez, salir de la provincia? ¿O pensás que no van a encontrarnos? Quizá ahora mismo nos están buscando” (ebd.: 55). Sie behält einen kühlen Kopf in der ganzen Situation, kalkuliert ihre Chancen und drängt auf eine überlegte Flucht. Alfredo antwortet ihr hingegen: „No sé, todavía no pensé nada” (ebd.: 55). Der Eindruck wird vermittelt als ob es ihn nicht störe, dass er sich selbst und auch Gris der Gefahr aussetzt, verhaftet zu werden. An sich ist Ziellosigkeit und reines Unterwegssein ein nicht untypisches Merkmal für Roadmovies. Alfredo scheint es durch seine Gleichgültigkeit jedoch fast zu übertreiben. Gris hingegen verhält sich wie eine typische Figur eines outlaw-

Roadmovies, der es darum geht, vor dem Gesetz zu fliehen und sich selbst in Sicherheit zu bringen.

Das Ende des Romans – und der Flucht der beiden Hauptfiguren – ist ebenfalls nicht typisch für das Genre des US-Roadmovies. Vor allem Gangsterpärchen, so wie zum Beispiel im bereits erwähnten Klassiker *Bonnie and Clyde*, werden oft von den Zwängen der Gesellschaft eingeholt und sterben häufig am Ende eines outlaw-Roadmovies (vgl. Grob und Klein, 2006: 11). In *El décimo infierno* jedoch wenden sich Griselda und Alfredo im Laufe des Romans immer mehr gegeneinander, bis Gris ihren Geliebten schließlich erschießt, überfährt und – als er trotz allem überlebt – ihn im Krankenhaus tötet (vgl. ebd.: 151, 157). Der Roman baut einerseits zwar auf einem Road Trip auf und nimmt folglich in einigen Aspekten Bezug auf den Roadmovie, zeigt jedoch auch Merkmale, die untypisch für das US-Filmgenre sind, wie das Überleben der weiblichen Hauptfigur.

- **Schauplätze**

Auf Grund der Handlungsstruktur, die auf einer Reise – mehr spezifisch auf einem fluchtartigen Road Trip – basiert, sind die Schauplätze, an denen die Handlung stattfindet, typisch für den US-Roadmovie. So verbringen Gris und Alfredo eine Nacht in einem billigen Motel (vgl. ebd.: 54f), müssen an Tankstellen halten um zu tanken und zu essen (vgl. ebd.: 99f), und werden in ihrem Auto mehrmals auf der Straße von Polizeikontrollen aufgehalten (vgl. ebd.: 69, 95) – alles Schauplätze, die auch im Genre Roadmovie weit verbreitet sind.

Trotzdem finden sich auch Unterschiede zu dem amerikanischen Filmgenre. So sind Auto und Straße nur Mittel zum Zweck, sie verhelfen den Figuren zur Flucht, stehen aber nicht symbolisch für Freiheit, wie sie es in Roadmovies generell tun. Auch die Weite der Landschaft, die in Roadmovies und auch in Sorianos *Una sombra ya pronto serás* erwähnt wird, wird in *El décimo infierno* nicht thematisiert. So lassen sich in den Schauplätzen zwar einige Parallelen zum Roadmovie finden, auf manche typischen Motive des Filmgenres wird jedoch nicht eingegangen.

### 3.3.2.2. Themen und Motive

Wie auch bereits bei *Una sombra ya pronto serás*, werden im Anschluss typische Themen und Motive analysiert, die auf inhaltlicher Ebene intermediale Bezüge zum Genre des Roadmovies aufzeigen. Besonders auf das Thema Gesellschaftskritik wird in *El décimo infierno* stark eingegangen, aber auch andere charakteristische inhaltliche Merkmale des Roadmovies werden in dem Roman aufgegriffen.

#### **Gruppe 1: „Amerikanische“ Themen und Motive**

- **Straße und Transportmittel**

Wie bereits mehrmals erwähnt, sind in amerikanischen Roadmovies das Auto und die Straße oft starke Symbole für Freiheit. In *El décimo infierno* hingegen dienen die beiden Motive nur als Werkzeuge, um den beiden Hauptfiguren die Flucht zu ermöglichen. Weder Alfredos Wagen noch die Straße an sich werden in dem Roman detailliert thematisiert, sie scheinen keine weitere Bedeutung zu haben außer Instrumente zur Flucht zu sein. Der einzige Moment, in dem das Paar ihrem Fahrzeug Aufmerksamkeit schenkt, ist, als sie keinen passenden Wagen zur Verfügung haben: Nachdem die beiden den Río Paraná illegal per Boot überquert haben, um nach Paraguay zu gelangen, bittet Alfredo einen seiner zwielichtigen Geschäftskontakte per Telefon um Hilfe (vgl. Giardinelli, 1999: 127). Dieser wiederum kontaktiert einen „Zwerg“ namens Señor Ponce, der ihnen Papiere und einen Wagen besorgen soll, mit dem sie nach Brasilien weiterfliehen können. Das Auto, das ihnen Ponce geben will, ist jedoch gestohlen und hat falsche Papiere, es ist dadurch unbrauchbar, um damit über die Grenze nach Brasilien zu gelangen. Als Ponce Geld von den beiden will, um ihnen den Grenzübergang zu erleichtern, erschießt Griselda den kleinwüchsigen Mann (vgl. ebd.: 137). Obwohl das Paar auch von diesem Tatort ungehindert fliehen kann, führen das Problem mit dem Auto und der darauffolgende Mord dazu, dass Alfredo Griselda für verrückt und unberechenbar hält (vgl. ebd.: 137). Kurz darauf ist er sich sicher, dass seine Fluchtchancen besser stehen, wenn er ohne Griselda ist und er fasst schließlich den Plan, sie zu töten (vgl. ebd.: 144). Obwohl sich die Liebe zwischen Gris und Alfredo wegen eines Fahrzeugs, bzw. der Unbrauchbarkeit eines Fahrzeuges, endgültig in Hass wandelt, haben weder Autos noch Straßen die gleiche symbolische Bedeutung wie in typischen US-Roadmovies. Sie sind kein direkter Ausdruck von Freiheit, es ist demzufolge kein intermedialer Bezug auf das Filmgenre erkennbar.

- **Freiheit**

Auch das Thema Freiheit ist essentiell in amerikanischen Roadmovies. In outlaw-Roadmovies, und so auch in *El décimo infierno*, verschaffen sich die Figuren durch Gewalt Freiheit (vgl. Grob und Klein, 2006: 11). Durch ihre kriminellen Handlungen brechen Gangster in outlaw-Roadmovies aus den gesellschaftlichen Normen und Regeln aus und werden zum Gegenstück der konservativen Gesellschaft. Auch Gris und Alfredo kommen durch ihre gewalttätigen Handlungen, zumindest momentan, zu Freiheit. Ähnlich wie in *Una sombra ya pronto serás*, befinden sich auch Giardinellis Hauptfiguren in einem Gefängnis, für die beiden ist die Gesellschaft erdrückend, ein „pequeño universo provinciano“ (Giardinelli, 1999: 18). Anders als in Sorianos Roman gelingt es Alfredo und Griselda sich immerhin kurzfristig aus der Gesellschaft auszuschließen, und zwar indem sie jegliche sozialen Regeln mit Gewalt brechen.

Die beiden leben in Resistencia, das Alfredo immer wieder mit einer amerikanischen Kleinstadt vergleicht: „[l]igual que Peyton Place, Resistencia es un pueblo norteamericano“ (ebd.: 14). So wie in Peyton Place, einer fiktiven Kleinstadt einer gleichnamigen US-Fernsehserie der 1960er Jahre, bemühen sich die Bewohner von Resistencia, den Schein guter und korrekter Bürger zu wahren. In Wirklichkeit jedoch, ist Resistencia voll von Korruption, Betrugereien und häuslicher Gewalt, so wie auch die Serie Peyton Place von Affären und anderen Geheimnissen handelt. Alfredo und Griselda haben über Jahre die Normen und Regeln dieser kleingeistigen Gesellschaft befolgt, vor allem Gris hatte eine scheinbar perfekte Ehe und Familie, zumindest nach außen. So hat zum Beispiel Alfredos Mutter ein perfektes Bild von Griseldas und Antonios Ehe, sie beschreibt deren Familienleben als „[t]an linda pareja, (...) y con dos nenas preciosas, una familia ejemplar“ (ebd.: 45f), ohne zu ahnen, dass ihr Sohn schon seit mehreren Jahren eine heimliche Affäre mit Gris hat. Griselda jedoch, „estaba harta de representar el papel de la irreprochable dama burguesa resistenciana“ (ebd.: 15). Alfredo berichtet, dass Gris schon vor langer Zeit aufgehört hat, an den sozialen Aktivitäten verschiedener Stiftungen und Vereine in Resistencia teilzunehmen: „Ya no quería perder el tiempo inventándose actividades, ni pedir más permiso ni sentir más culpas por nada. Gris lo que quería era divertirse, gozar, vivir en movimiento y ser amada. Todo lo que el buenazo de Antonio no le daba“ (ebd.: 15).

Aus dieser erdrückenden und scheinheiligen Gesellschaft brechen Griselda und Alfredo schließlich aus – und zwar explosionsartig: „Allí nunca pasa nada, hasta que un día pasa de todo“ (ebd.: 14). Indem Alfredo Antonio tötet, lehnt er sich erstmals gegen die Scheinheiligkeit der Gesellschaft auf, denn Antonio, so ist Alfredo überzeugt, muss von der Affäre gewusst haben, bevorzugte aber, den Schein der glücklichen Ehe aufrechtzuhalten anstatt seine Ehefrau oder seinen besten Freund auf das Hintergehen anzusprechen (vgl. ebd.: 18). Beide, Alfredo und Gris, wollen leben, sich lieben, frei sein. Durch die extreme Gewalt gegen ihre Mitmenschen scheinen sie zum ersten Mal seit Langem Freiheit zu verspüren, durch ihre Flucht lösen sich die beiden, zumindest momentan, von den gesellschaftlichen Regeln und sind endlich frei.

So wie auch in outlaw-Roadmovies üblich, hält die erlangte Freiheit jedoch, zumindest bei Alfredo, nicht lange an. Obwohl er sich durch seine Gewalttaten von den Restriktionen der Gesellschaft befreit und auf der Flucht frei von jeglichen moralischen und sozialen Regeln und Grenzen ist, bezahlt er für seine Freiheit am Ende teuer, nämlich mit seinem Leben. Zwar holt ihn nicht die Gesellschaft ein, wie es in Roadmovies oft der Fall ist, er wird jedoch in Schnelligkeit und Skrupellosigkeit von Griselda übertroffen. Sie, die ihr Leben lang eine Vorzeigeehefrau, -mutter, und -tochter war, ohne je an sich selbst zu denken, und deren einzige Sünde die Affäre mit Alfredo war (vgl. ebd.: 64f), ist am Ende des Romans überraschenderweise als Einzige frei. Das Ende von Giardinellis Roadtext ist folglich eher untypisch im Vergleich mit dem amerikanischen outlaw-Roadmovie.

### **Grenzüberschreitung**

Ein weiteres Thema, durch das die Freiheit in *El décimo infierno* zum Ausdruck gebracht wird, ist die Grenzüberschreitung, die auf mehreren Ebenen stattfindet. Zum einen werden geografische Grenzen überschritten, wodurch sich die Figuren von ihrer Gesellschaft in Resistencia physisch abgrenzen. So hält es Gris am Beginn der Flucht für eine gute Idee, die Provinz so schnell wie möglich zu verlassen (vgl. Giardinelli, 1999: 55), später schlägt sie vor, durch Paraguay bis nach Brasilien zu flüchten (vgl. ebd.: 81), was dem Paar mit der Überquerung des Río Paraná nach Paraguay auch teilweise gelingt. Außerdem überschreiten die beiden durch die extreme Gewalt, die sie gegenüber ihren Mitmenschen anwenden, gesellschaftliche Grenzen und Normen. Durch ihr Morden werden sie zu Außenseitern, sie grenzen sich selbst mit ihren Taten

von der Gesellschaft ab und können diese Grenzüberschreitung nie wieder rückgängig machen.

Doch nicht nur gesellschaftliche Regeln gegenüber Außenstehenden werden durch die kaltblütige Gewalt von Gris und Alfredo gebrochen, auch konventionelle Grenzen zwischen den zwei Liebenden schwinden. Aus der feurigen Liebe der beiden wird langsam glühender Hass und moralische Grenzen gegenüber dem Partner werden übertreten. So erhebt Alfredo auf der Flucht im Auto die Hand gegen Griselda, als diese ihm Wiederworte gibt: „Juro que nunca antes le había pegado a nadie en mi vida, y menos a una mujer. Y mucho menos a la mujer que yo amaba. Pero en ese momento no pude contenerme” (ebd.: 83). Kurz nachdem er Gris in die Bewusstlosigkeit geprügelt hat, haben die beiden Sex in dem Wagen, wobei auch die Grenze zwischen Sexualität und Gewalt verschwimmt: „Entonces me pidió que la penetrara, me rogó que la rompiera toda, que volviera a pegarle, que le hiciera lo que se me antojara” (ebd.: 86). Aber nicht nur Alfredos Liebe zu ihr wird immer gewalttätiger, auch Gris distanziert sich immer mehr von ihrem Liebhaber, widerspricht ihm öfter, wird in ihren Gewalttaten aktiver und richtet am Ende die Waffe sogar gegen Alfredo selbst. Zwischen den beiden werden jegliche emotionalen Grenzen überschritten, sogar vor dem Verrat an dem jeweiligen Partner schrecken die beiden nicht zurück.

Die Themen Grenze und Grenzüberschreitung werden in dem Roadtext auch von dem Erzähler selbst explizit angesprochen:

La pregunta que me hacía era acerca de los límites. ¿Dónde estaban; existían los límites? Y la respuesta era, obviamente, que no había límites, que ya no los había porque yo era hijo, y quizá uno de los hijos más sinceros, de un país en el que lo único que estaba verdadera y rotundamente claro era que lo ilimitado era norma, que todo lo que cualquier imaginación quisiese inventar era posible y que en todo caso se trataba de ver cuán pródiga o frenética era la propia. (ebd.: 95)

Alfredo selbst ist augenscheinlich der Meinung, dass er schon alle Grenzen überschritten habe, dass es für ihn vielleicht von Beginn an keine Grenzen gab, dass das einzige, was ihm Grenzen setzte, seine eigene Imagination sei. Er sieht sich selbst als übermächtig, glaubt, dass ihm niemand Grenzen setzen kann. Es hat den Anschein, als ob er mit seinen kaltblütigen und sinnlosen Morden und mit seiner

Gewalt gegen Griselda die Grenzen seiner eigenen Imagination austesten will. Womit er bis zum Schluss nicht rechnet, ist, dass Gris ihm am Ende eine Grenze aufzeigen wird. Gris, die ihr Leben lang eingegrenzt war, gebunden durch ihre Eltern, ihren Ehemann, ihre Kinder, ihr gesellschaftliches Ansehen (vgl. ebd.: 63) , wird letztendlich dem Mann eine Grenze aufzeigen, der nicht an Grenzen glaubt.

Eine weitere Grenze, auf die Giardinelli wohl anspielt, betrifft die Lesenden selbst. Die Gewalttaten und auch die Sexszenen in *El décimo infierno* sind sehr explizit und brutal beschrieben. Es wirkt, als würde der Autor mit der Grenze der Geschmacklosigkeit der Lesenden spielen, als würde er versuchen, herauszufinden, wie weit er gehen kann, bevor er eine Grenze den Lesenden gegenüber überschreitet. So wird zum Beispiel der Mord an Antonio sehr detailliert beschrieben. Nachdem Alfredo ihn mit einer Schaufel erschlägt, stirbt dieser nicht sofort, sondern atmet bewusstlos weiter (vgl. ebd.: 27). Deshalb beschließt Alfredo, ihm mit einem Messer noch zusätzlich den Hals aufzuschneiden:

Fue un horror: el tipo dio como un brinco, como si todos los actos reflejos de su vida se hubiesen reservado para ese final; y aunque le destrocé la tráquea y le abrí un tajo de medio a medio, que casi le separó la cabeza del torso, no se murió de golpe. (...) Y había sangre por todos lados, yo la sentía incluso en mis mejillas y era una cosa caliente y espesa, como crema de afeitar de barbería. (ebd.: 28)

Auch weitere Szenen werden sehr detailreich beschrieben, wie der Tod von der Nachbarin Carmencita Barrios (vgl. ebd.: 34f), als die beiden Sex im Motel haben (vgl. ebd.: 56) oder als Alfredo Griselda im Wagen schlägt (vgl. ebd.: 83f), wodurch die Lesenden in Bereiche ihrer Vorstellungskraft gedrängt werden, die sie so nicht gewohnt sind.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Thema Grenzüberschreitung, das typisch für Roadmovies ist (vgl. Laderman, 2002: 2), auch auf mehreren Ebenen in Giardinellis Roman zu finden ist. Es werden physische, emotionale und gesellschaftliche Grenzen überschritten, und sogar die Lesenden finden sich mit den Grenzen ihrer eigenen Imagination konfrontiert.

- **Identitätsfrage**

In bestimmten Aspekten von *El décimo infierno* wird auch die Identitätsfrage thematisiert, die, wie bereits mehrmals erwähnt, ebenfalls ein zentrales Thema in vielen Roadmovies ist (Mauer, 2006: 102). Alfredo, mittleren Alters, zweimal geschieden, mit zwei erwachsenen Kindern, ist an einem Scheidepunkt in seinem Leben angelangt:

Un hombre que está por cumplir cincuenta años y se siente hecho, en el sentido de que ya hizo las cosas que quiso y pudo, y entonces está entre aburrido y desasosegado, no tiene más que dos alternativas: o empieza a disponerse a la vejez, satisfecho por lo que hizo o frustrado por todo lo que no logró; o dispara sus últimos cartuchos y lo hace a todo o nada. Yo decidí esto último. (Giardinelli, 1999: 13)

Mit seinen fast fünfzig Jahren fühlt sich Alfredo noch zu jung, um den Rest seines Lebens an sich vorbeiziehen zu lassen, durch die Gewalt und das Auflehnen gegen die Routine der Gesellschaft versucht er, sich neu zu erfinden. Als er nach den ersten Morden Geld für die Flucht bei verschiedenen Banken abhebt, spricht Alfredo von einer Art Selbstentleerung: „En cada uno extraje todo lo que pude, no sólo de las tarjetas de débito sino también de las de crédito. Era una especie de autovaciamiento; no sé si alguna vez lo han hecho, créanme que es bastante excitante” (ebd.: 48). Es wirkt, als versuche Alfredo sein altes Selbst im wahrsten Sinne des Wortes zu entleeren, um sich anschließend neu erfinden zu können.

Auch Griselda ist unzufrieden mit ihrem Leben und ist auf der Suche nach sich selbst, was sie Alfredo, sich selbst, und auch den Lesenden in einem emotionalen Monolog vor Augen führt (vgl. ebd.: 63ff). Sie war ihr Leben lang nur für andere da, nie aber für sich selbst: „Me pasé la vida careteando, forzada a quedar bien con los demás y jamás hice lo que se me daba la gana por el puro gusto de hacerlo” (ebd.: 63). Griselda war bis zu ihrer Affäre vorbildlich in den verschiedenen Rollen, die ihr zugeschrieben warden: „Siempre fui la esposa modelo de mi marido, la madre ejemplar de mis hijas, la hija irreprochable de mis padres, la intachable señora de la pequeña sociedad provinciana en que vivo” (ebd.: 64). Griselda war stets die perfekte Hausfrau, Ehefrau und Mutter, die immer nur für das Wohl anderer zuständig war ohne je an sich selbst zu denken. Das will sie nun aber ändern: „He cumplido prematuramente con todas las obligaciones que me impuso la vida, o me impusieron los demás. Pero soy joven

todavía y ahora quiero otras cosas. Es tiempo de ocuparme de mí misma y de lo que se me antoja” (ebd.: 65). Alfredo hat Griselda durch den Mord an ihrem Ehemann nicht nur von diesem befreit, sondern auch von all den anderen Strängen, die sie abgehalten haben, sich selbst zu finden. Diese neu gewonnene Freiheit nutzt Griselda nun, um als Person zu wachsen, um sich zu verändern, und allmählich wächst sie selbst über Alfredo hinaus.

Im Laufe der Handlung beginnen die beiden Hauptfiguren, subtile Veränderungen was ihre Charaktere betrifft zu zeigen, ihre Identitäten verändern sich zusehends ins Negative. Die Wandlung zeigt sich zuerst äußerlich, nämlich in den Stimmen der beiden. Nachdem Gris ihren ersten Mord, an der Nachbarin Carmencita Barrios, begangen hat, gratuliert ihr Alfredo „con una voz que no me pareció que fuese la mía, como si hubiera sido otro el que hablaba” (ebd.: 35). Diese Stimme beschreibt er kurz darauf nochmals als „voz extraña, como de otro, que salía de mi boca pero yo no terminaba de reconocer” (ebd.: 35). Auch in Griselda bemerkt der Ich-Erzähler Alfredo eine Veränderung – ins Negative: „[S]e rió nuevamente con una risa seca y desagradable que yo le desconocía hasta esa noche” (ebd.: 36). Kurz nachdem die beiden jeweils einen Mord verübt haben, zeigen sich somit erste Veränderungen der Figuren, denen weitere folgen.

So wandelt sich auch die Stimmung zwischen den beiden langsam ins Negative, Griselda ist angespannt und nervös, worauf Alfredo verärgert reagiert (vgl. Giardinelli, 1999: 49). Das Verhältnis zwischen den beiden wird sukzessive kühler und distanzierter: „Permanecemos en silencio, dentro del coche. Griselda miraba hacia adelante, hacia la plaza, como en un diálogo mudo, secreto, con algo o alguien. Tenía los ojos como perdidos. O demasiado llenos de un montón de cosas que yo no sabía, no podía saber” (ebd.: 72). Griselda distanziert sich offenkundig immer mehr von Alfredo; anstatt ihm blind zu folgen, beginnt sie, sich selbst Gedanken zu machen. Sie wird im Laufe der Handlung immer aktiver: Kurz vor dem Mord an ihrem Ehemann bittet sie Alfredo noch leise, es doch nicht zu tun (vgl. ebd.: 26), was diesen jedoch nicht aufhält. Am Ende der Handlung jedoch ist es Griselda, die nicht aufhören will zu töten. Sie erschießt den Bootsfahrer, der die beiden mitten in der Nacht über den Río Paraná bringt, grundlos (vgl. ebd.: 122) und verliert auch bei dem Gespräch mit Señor Ponce die Geduld und tötet ihn (vgl. ebd.: 137). Sie übernimmt das sinnlose Töten,

das anfangs nur Alfredo tat und treibt die beiden damit immer weiter auseinander, bis die Liebe zwischen ihnen zu gegenseitigem Hass wird. Alfredo beschreibt sie als „imprevisible como una gata. No tenía nada que ver con la Griselda que yo había amado, aquella apasionada señora burguesa de Peyton Place” (ebd.: 145). Gris verändert sich so sehr, dass Alfredo sie kaum wiedererkennt, was gleichzeitig aber auch bedeutet, dass er nur an der unterwürfigen, perfekten Gesellschaftsdame interessiert war, nicht aber an einer emanzipierten, selbstständig handelnden Frau. Er hat sie aus den Zwängen der Gesellschaft befreit, hat ihr die Chance gegeben, sich selbst zu entfalten, dass sie ihn daraufhin an Unberechenbarkeit und Kaltblütigkeit übertreffen würde, damit hat er nicht gerechnet. Griselda hingegen, löst sich am Ende völlig von den letzten gesellschaftlichen Strängen, nämlich, indem sie Alfredo tötet (vgl. ebd.: 157). Sie ist am Ende schließlich nicht nur frei, sondern lebt endlich ihre Eigenständigkeit und wahre Identität aus.

## **Gruppe 2: Themen zu Gesellschaft vs. Individualität**

- **Rebellion**

Durch die Thematisierung von Rebellion zeigt sich ein weiterer medialer Bezug von Giardinellis Roman auf das Genre des Roadmovies. Wie bereits erwähnt, ist der Einsatz extremer Gewalt für die beiden Hauptcharaktere ein Mittel um gegen die Zwänge der Gesellschaft zu rebellieren. Die Gewalt wird für die beiden dabei zu einer Art Droge: „Ustedes se preguntarán por qué lo hacíamos, qué buscábamos. Juro que no lo sé. La pura verdad es ésa: no sé por qué hacíamos todo eso. (...) Lo hacíamos y nos fascinaba. La muerte tiene eso, ahora lo sé” (Giardinelli, 1999: 53). Das Ausüben von Gewalt wird für die beiden zu einem Suchtverhalten, es hat alles mit dem Mord an Antonio begonnen, aber nun können die beiden nicht mehr aufhören zu töten. Sie möchten nicht mehr Teil der Gesellschaft sein, gegen die sie sich auflehnen, deswegen brechen sie deren Normen und Regeln mit dem Einsatz von Gewalt.

Während das Paar zu Anfangs nur gegen die Gesellschaft rebelliert, verändern sich Griselda und Alfredo nach und nach so sehr, dass sie sich auch gegeneinander auflehnen. Aus einem Team, in dem Alfredo der aktive Teil ist, werden zwei individuelle Einzelkämpfer, von denen Griselda immer bedrohlicher wird: „Yo intenté hablar con calma con ella, razonar nuestra situación, si ello era posible, en fin, necesitaba que fuéramos nuevamente un equipo. Pero no había caso: ella se había cerrado como una

almeja" (ebd.: 134). Griselda rebelliert nicht nur gegen die Gesellschaft, in der sie nie frei sein konnte, sondern auch gegen Alfredo, und erreicht mit seinem Tod letztendlich totale Freiheit. Durch ihre Figur werden auf die typischen Roadmovie-Themen Freiheit und Rebellion Bezug genommen.

- **Gesellschaftskritik**

Abgesehen von der Rebellion, die in *El décimo infierno* zu erkennen ist, ist natürlich auch das Thema der Gesellschaftskritik essentiell für das Roadmovie-Genre. Die Gesellschaft, in der die beiden Hauptfiguren leben, bzw. gegen die sie rebellieren, wird auf mehreren Ebenen stark kritisiert, die nun analysiert werden sollen.

Ein Aspekt der in Giardinellis Roman mehrmals erwähnt wird, ist, wie korrupt die Gesellschaft in Argentinien bzw. sogar in weiten Teilen Lateinamerikas ist. So beschreibt er die Polizei als „corruptos [e] (...) ineptos“ (Giardinelli, 1999: 69) und lockt zwei Polizisten bei einer Kontrolle genau durch deren Korruptheit in die Falle. Er meint zu ihnen, dass er ein inniger Freund des Gouverneurs sei, dass er im Gesundheitsministerium arbeite und dass er Hilfe mit seinem Wagen brauche (vgl. ebd.: 70). Die zwei Polizisten springen sofort auf den Köder an: „Los idiotas se olvidaron de inmediato la razón, cualquiera fuese, que había motivado que me hicieran detener el coche, se consultaron algo rápidamente y uno de ellos bajó y caminó hacia mí“ (ebd.: 70). Alfredo nützt die Gelegenheit um die beiden zu erschießen und die Flucht mit Griselda fortzusetzen. Auch der Rest des Staates ist laut Alfredo durchzogen von Korruption, wie zum Beispiel die Grenze: „El signo monetario de la frontera argentino-paraguaya se llama Corrupción. Es un lenguaje multilingüe: todos lo entienden“ (ebd.: 100). Obwohl sich die beiden schlussendlich dagegen entscheiden, die Grenze regulär zu überqueren, ist natürlich auch bei der illegalen Überfahrt von Argentinien nach Paraguay auf dem Río Paraná Geld im Spiel, denn der Bootsfahrer will für die gesetzeswidrige Fahrt entsprechend entlohnt werden. Überhaupt ist sich Alfredo bewusst, dass mit Geld in Südamerika so gut wie alles zu erreichen ist. Nachdem Griselda Señor Ponce erschießt, da dieser ihnen kein legales Auto für die Grenzüberschreitung nach Brasilien geben will, ist Alfredos Ziel die paraguayische Grenzstadt Ciudad del Este, „que es símbolo y capital sudamericana de todo lo malo“ (ebd.: 141). Da diese an „tres países corrompidos“ angrenzt, ist er überzeugt „de que en semejante sitio y con doscientos mil dólares, no me iba a ser

imposible cruzar al Brasil" (ebd.: 141). Obwohl Alfredo die korrupte Gesellschaft kritisiert, nutzt er genau diesen Aspekt für seine eigenen Zwecke aus.

Ebenso wie die Korruption, wird auch die Falschheit der Menschen in Giardinellis Roadtext kritisiert. Griselda und Alfredo leben in einer Gesellschaft, in der jedes Mitglied der Norm entsprechen muss. Obwohl gesellschaftliche Regeln gebrochen werden, wird stets der Schein gewahrt – die perfekte, heile Welt nach außen muss aufrechterhalten werden. Nachdem Alfredo Griselda im Wagen zusammengeschlagen hat, sinniert er über seine Taten:

[P]ensé que aunque podía estar muy mal lo que había hecho, después de todo lo mío era nada comparado con la actitud de tantos tipos que yo conocía, los cuales seguramente no habían matado a nadie, incluso quizá ni siquiera eran adúlteros y hasta podían pasar por muy buenos padres, y sin embargo eran unos cretinos consumados, maltratadores casi de profesión, violentos de entrecasa, chantajistas y cínicos de lo peor. (ebd.: 91)

Er fährt fort, indem er als Beispiel die Familiensituation seiner ersten Frau, Marcela, beschreibt, deren Vater sie schlug, deren Onkel seine minderjährige Nichte Marcela und seine eigene Tochter sexuell missbrauchte, und deren Mutter alles tatenlos zuließ (vgl. ebd.: 91). Erst als Alfredo sich zwischen seinen Schwiegervater und Marcela stellte, habe dieser widerwillig aufgehört, seine Tochter zu schlagen, und obwohl der Schwiegervater Alfredo hasste, habe er bei der Scheidung zu seiner Tochter gemeint, sie verlöre „un marido ejemplar“ (ebd.: 92). „Ésa es la hipocresía que a mí me mata de Peyton Place“ (ebd.: 92), meint Alfredo über seinen Schwiegervater im Speziellen, und die falsche Gesellschaft im Allgemeinen. Er beschreibt daraufhin weitere Fälle von außerehelichen Affären, Bordellbesuchen, Inzest, Steuerhinterziehungen, korrupten Politikern und anderen Betrügereien, wobei alle Bürger Resistencias versuchen, den Schein der Unwissenheit aufrechtzuerhalten: „Y todos juegan a no saber nada de nada. Ninguno mata a nadie, quizá ni a una mosca, pero son todos unos cerdos inmundos“ (ebd.: 93).

Antonio, Griseldas Ehemann, ist ein klassisches Beispiel für diese Scheinheiligkeit, davon ist Alfredo überzeugt. Er ist sich sicher, dass Antonio von seiner Affäre mit Griselda wusste: „Nunca entendí por qué procedía así, pero la verdad es que jamás hizo un mínimo gesto, jamás le hizo preguntas a ella ni manifestó enojo alguno

conmigo. Jamás. Siempre aceptó todo en silencio. Era cornudo y se lo bancaba” (ebd.: 18). Alfredo macht Antonios Stillschweigen äußerst wütend: „[M]e volvía loco porque me recordaba a mi madre, tan pelotuda siempre que se bancó toda la vida que mi viejo la engañara y encima la fajara” (ebd.: 25). Antonio entspricht demnach der scheinheiligen Norm, die lieber Probleme verschweigt und den gesellschaftlichen Schein bewahrt als sich ihnen zu stellen. Indem Alfredo Antonio tötet, lehnt er sich gegen Antonios Falschheit auf und lässt an ihm die Wut aus, die er schon seit Kindheitstagen gegen das Verschweigen von gesellschaftlichen Problemen hegt. Er demütigt Antonio auf allen Ebenen: er nimmt ihm seine Frau, sein Leben, und nach dessen Tod sogar noch seinen Revolver und das gemeinsam verdiente Geld der Immobilienagentur. Den Versuch, sein gesellschaftliches Ansehen durch Stillschweigen aufrechtzuhalten, bezahlt Antonio folglich teuer.

Die Gesellschaft, die von Giardinelli gezeichnet wird, ist offensichtlich durchzogen von Defekten und Mängeln, weswegen er auch immer wieder Verweise auf das Motiv Hölle macht. Einerseits beschreibt er dadurch, dass die Gesellschaft in der Alfredo und Griselda leben wie eine Hölle sei. Der Ich-Erzähler nennt Resistencia mehrmals „Peyton Place“ (vgl. u.a. Giardinelli, 1999: 14, 92, 145) in Bezug auf die bereits erwähnte gleichnamige US-Fernsehserie. Auch in Argentinien wurde die Serie ausgestrahlt, unter dem Namen „La Caldera del Diablo“ (ebd.: 14). Alfredo beschreibt Resistencia demnach als des Teufels Kessel, die Stadt ist eine gesellschaftliche Hölle. Auch der Titel des Romans, *El décimo infierno*, ist sehr bedeutungsvoll und wird von dem Erzähler mehrmals explizit erwähnt. So plädiert er gegenüber den Lesenden für eine zehnte Hölle, in der der Abschaum der Gesellschaft schmoren solle:

[H]abría que inventar un décimo infierno para todos ellos, para esos tipos que pontifican y mienten, para los hipócritas y los cínicos de que ya está rebasando este país, para los violentos que predicán la paz, para los que bendicen a cualquiera que les paga y para los que son bendecidos por cualquier charlatán. (...) Ya no hay esperanzas, éste es un país de borregos y desesperados. (ebd.: 75f)

Er argumentiert, dass niemand seine Taten der Mordnacht beurteilen solle, da „[n]adie en este país perverso tiene derecho a juzgar a nadie“ (ebd.: 74). Seiner Meinung nach ist in der Gesellschaft, in der er lebt, niemand unschuldig: „[N]adie puede señalar a nadie con el dedo, nadie puede tirar la primera piedra, nadie tiene el culo limpio como

para indagar en los calzones ajenos” (ebd.: 75). Niemand hat folglich das Recht, ihn zu verurteilen, da alle seine korrupten, inzestuösen und betrügerischen Mitmenschen auf eine Art schuldig sind, und in eine zehnte Hölle zu verbannen wären.

Während die Gesellschaft als höllisch dargestellt wird, aus der das Paar durch Gewalt ausbrechen will, schaffen Alfredo und Griselda genau mit diesen gewaltvollen Taten ihre persönliche Hölle, aus der sie nicht entkommen können. So werden die beiden in der Mordnacht von einer extremen Hitze gequält, was mit dem Motiv Hölle einhergeht. Beispielsweise meint Alfredo, als Gris ihn im Motel aufweckt: „Eran casi las dos y media de la madrugada y el calor seguía siendo intenso y pegajoso. Ni el aire acondicionado de la habitación conseguía paliar los efectos de esa noche incendiaria” (ebd.: 61). Die Hitze, die nicht einmal von der Klimaanlage gemindert werden kann, ist so erdrückend, dass sie nahezu übernatürlich und dämonisch erscheint. Auch als das Paar in dem Dorf Itatí ist, um den Río Paraná mitten in der Nacht nach Paraguay zu überqueren, spricht der Erzähler die Hitze an: „Eran más de las cuatro de la mañana. Pero hacía un calor de todos los demonios y eso, uno ya lo sabe, es garantía de que siempre hay gente despierta. Los insomnes, las putas y los desesperados, por lo menos, son los veladores de la noche en todos los pueblos del planeta” (ebd.: 108). Die teuflische Hitze, von der die beiden Hauptfiguren heimgesucht werden, symbolisiert die Hölle, in der sie sich wegen ihren Taten bewegen müssen.

Auch die Liebe zwischen Griselda und Alfredo bekommt mehr und mehr Züge einer Hölle. Anfangs beschreibt Alfredo noch eine feurige Liebesbeziehung: „Sí créanme que fue sensacional, excitante y que en toda mi vida yo no había conocido una mujer así, tan fogosa, ni había sentido semejante calentura” (ebd.: 16). Für beide ist die Affäre eine neue Art der flammenden Liebe und Passion, ab dem Mord an Antonio verändert sie sich jedoch allmählich in eine brennende Hölle:

[A]hora era un amor, se diría, incandescente. Un amor que sólo sabía quemar. Hay de esos amores, por si no lo saben: así como están los amores fríos y contemplativos, están los amores de fuego. Sólo son eso: flama, llamarada, brasa, tizón. Queman como un demonio y te volvés loco a un punto tal que sólo querés apagarlo. (ebd.: 150)

Die beiden befinden sich in einer zehnten Hölle, „ese décimo infierno que parecíamos estar inventando“ (ebd.: 134). Durch ihre Gewalttaten haben die beiden sich selbst

eine Hölle geschaffen, deren einziger Ausweg der Tod des jeweils anderen zu sein scheint. Das Thema Gesellschaftskritik kommt durch den Vergleich der Gesellschaft mit der Hölle und die Thematisierung von Korruption und Scheinheiligkeit in mehreren Ebenen auf, was typisch für das Roadmovie-Genre ist.

- **Kontrast**

Ein weiterer Aspekt, bei dem der Bezug von *El décimo infierno* auf Roadmovies ersichtlich wird, ist der Einsatz von Kontrasten, der typischerweise in dem US-Filmgenre zu finden ist um Spannung aufzubauen. Giardinellis Roadtext ist voller Gegensätze, Widersprüche und Kontraste, die nun erörtert werden sollen.

Abgesehen von der Liebe des Gangsterpärchens, dass in Kontrast zu dem gegenseitigen Hass steht, der sich langsam zwischen den beiden entwickelt, sind auch die Hauptfiguren voller Oppositionen in ihren charakterlichen Eigenschaften und Handlungen. Gris wird von Alfredo einerseits als „una mujer perfecta, adorable, magnífica, brillante“ (Giardinelli, 1999: 95) beschrieben, jedoch bemerkt er, dass Griselda allmählich über ihn hinauswächst, wie er nach deren ersten sinnlosen Mord, an dem Bootsfahrer des Río Paraná, beschreibt: „[E]sa mujer que iba conmigo era extraordinaria absolutamente en todo. Era verdaderamente capaz de cualquier cosa. Mucho más capaz que yo y que cualquiera que yo hubiera conocido. De pronto me tenía entre fascinado y aterrorizado“ (ebd.: 125). Während Alfredo sie in dem Moment noch als faszinierend und erschreckend gleichzeitig empfindet, gewinnen die negativen Gefühle ihr gegenüber bald die Oberhand: „[Y]o tenía a mi lado la desventaja de una mujer alterada, fisurada, completamente imprevisible“ (ebd.: 144). Auch äußerlich, nämlich in ihren Augen, zeigt Griselda einen starken Kontrast: „Sus fríos ojos grises eran ahora dos llamaradas rojas, llenos de venitas. Estaba furiosa, ansiosa, descontrolada“ (ebd.: 137). Sie ist einerseits eine feurige Geliebte, andererseits eine kaltblütige Mörderin – Griselda vereinigt in sich also sehr kontrastive Charakterzüge.

Aber auch Alfredo selbst ist voller Widersprüche. So bekräftigt er mehrmals, wie verhasst ihm das gesellschaftliche Stillschweigen ist. Egal ob das Schweigen seiner Mutter, die sich nicht gegen ihren gewalttätigen Ehemann auflehnt, das gesellschaftliche Verschweigen von Problemen, oder ob es Antonios Schweigen zu

der Affäre seiner Frau ist: „Me volvía loco, el silencio. (...) Odio el silencio, me mata, me desespera, no entiendo por qué callan y se refugian en esa especie de sufrimiento sordo” (ebd.: 25). Er lehnt sich mit seinen Gewalttaten gegen diese Stille auf, gegen den schweigenden Antonio und gegen die Scheinheiligkeit der Gesellschaft. Trotz allem jedoch, toleriert er nicht, wenn Griselda nicht unterwürfig ist, wenn sie nicht schweigt. Als sie auf der Flucht schlecht gelaunt ist und ihm widerspricht, schlägt er sie brutal zusammen (vgl. ebd.: 83). Nur die Stille der Nacht kann ihn beruhigen: „Sólo el silencio de la noche, el lento aquietamiento de mi respiración y el suave soplo quejoso de Griselda, dormida a mi lado, me fueron calmando” (ebd.: 85).

Abgesehen von der Stille, die Alfredo mal wütend macht, mal beruhigt, ist in der Gewalt gegen Griselda ein weiterer Widerspruch zu finden. Indem er die Hand gegen sie erhebt, begibt er sich auf die gleiche höllische Ebene derer, die ihre eigenen Familienmitglieder schlagen, missbrauchen und betrügen und die er so stark kritisiert. Nach der Tat an Griselda zeigt Alfredo deswegen sogleich Reue:

Me sentía culpable, horrible, me sentía más un monstruo por haberle pegado que por todos los palazos y disparos que habían salido de mi mano esa noche atroz. (...) [E]se moretón en el rostro de Griselda era más acusador, más condenatorio que los tres o cuatro asesinatos de las horas anteriores. (ebd.: 94)

Obwohl Alfredo die Gesellschaft in der das Paar lebt immer wieder sehr explizit kritisiert, ist er selbst nicht anders als die restlichen gewalttätigen, dominanten Männer von Resistencia. Die erwähnten Kontraste bezüglich den beiden Hauptfiguren erzeugen in *El décimo infierno* allesamt Spannung in der Handlung, wie es auch typisch für das Genre des Roadmovies ist.

### 3.3.2.3. Figuren

Besonders in outlaw-Roadmovies ist es weit verbreitet, zwei Hauptfiguren zu haben, die entweder ein Liebespaar oder Freunde sind (vgl. u.a. Cohan und Hark, 1997: 8; Laderman, 2002: 17). In Giardinellis Roman ist ein Gangsterpaar auf der Flucht, was sehr an bekannte Roadmovies wie *Bonnie and Clyde* erinnert. Während im Filmgenre die Sympathien der Zuschauer oft bei den Hauptfiguren liegen, wie zum Beispiel bei *Thelma and Louise*, die sich gegen eine patriarchische Gesellschaft auflehnen, ist dies in *El décimo infierno* nicht der Fall. Obwohl auch Alfredo und Griselda gegen die

Gesellschaft im Allgemeinen rebellieren, sind die einzelnen Individuen, die sie erschießen, nicht explizit an der unglücklichen Lage des Paares schuld. Antonio, die Nachbarin, der Pizzajunge, der junge Mann im Sportwagen, die Polizisten – keiner von ihnen hat dem Paar persönlich Schaden zugefügt, trotzdem müssen sie als Repräsentanten für die Gesellschaft sterben. Da sich Alfredo und Griselda nicht direkt gegen das Establishment und deren Vertreter auflehnen, sondern ihre Wut an einfachen Bürgern auslassen, sind sie für die Lesenden keine Sympathieträger. Giardinelli bezieht sich in der Wahl der Figuren und deren Handlungen klar auf den outlaw-Roadmovie, jedoch kopiert er die typischen Aspekte des Filmgenres nicht einfach, sondern ändert sie für seine Zwecke ab. Ähnlich wie bei Soriano, könnte diese Neuinterpretierung von Roadmovie Charakteristika auch bei Giardinelli auf eine Art Anti-Roadtext hinweisen.

Die Darstellung der Frau in *El décimo infierno* ist aus feministischer Sicht bemerkenswert. Einerseits werden viele Missstände angesprochen, da betrogene, geschlagene und missbrauchte Mädchen und Frauen die Norm in der Gesellschaft Resistencias zu sein scheinen. Selbst Griselda war ihr Leben lang unterwürfig und wird erst durch Alfredo, einem Mann, von ihren gesellschaftlichen Strängen befreit. Anfangs wirkt es, als würde dieser Griselda respektieren und schätzen, trotzdem erhebt er jedoch die Hand gegen sie, ist vor allem an ihrer Sexualität interessiert und macht abfällige Bemerkungen zum weiblichen Zyklus: „Me pregunté si encima de todo no estaría por menstruar. Se vuelven locas cuando están a punto. El día anterior a que les baje la regla son capaces de matar” (Giardinelli, 1999: 128). Im Laufe der Handlung jedoch wird sie aktiver, und im Gegensatz zu Alfredo überlebt sie die Flucht. Die Rolle der Frau ist ambivalent – obwohl sich feministische Züge zeigen, wie beispielsweise Griseldas Erlangen von Freiheit und Selbstbestimmung am Ende des Romans, ist die Gesellschaft doch klar patriarchisch orientiert. Die Feminismus-Bewegung bzw. feministische Roadmovies, wie sie in den 1990er Jahren erstmals in den USA erscheinen (vgl. Laderman, 2002: 21), könnten *El décimo infierno* beeinflusst haben, eine genauere Analyse würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Nichtsdestoweniger wirft der Roman und speziell die Figur Griseldas einige unbeantwortete Fragen auf und würde sich als vielversprechendes Forschungsgebiet anbieten.

### 3.3.3. Intermediale Bezüge in Giardinellis Roadtext

In Giardinellis *El décimo infierno* lässt sich ein klarer Bezug auf das Genre des US-Roadmovies im Speziellen und auf den Hollywoodfilm im Allgemeinen erkennen, da in dem Roman häufig Systemreferenzen, in Form von Systemerwähnungen und auch der Systemkontamination, zu finden sind.

Zum einen lassen sich zahlreiche Beispiele für die explizite und die evozierende Systemerwähnung finden, die allgemein Bezug auf das visuelle Medium nehmen. So wird zum Beispiel die US-Serie *Peyton Place* von dem Erzähler mehrmals explizit erwähnt (vgl. u.a. Giardinelli, 1999: 14). Da das Kleinstadtleben mit der Gesellschaft Resistencias verglichen wird, was in den Lesenden bestimmte Vorstellungen von Scheinheiligkeit und verschwiegenen Problemen hervorruft, kann von einer evozierenden Systemerwähnung gesprochen werden. Auch als Alfredo und Griselda nach den Morden an Antonio und der Nachbarin fliehen wollen und plötzlich der Pizzabote an der Haustür klingelt, wird dies mit einer intermedialen Systemreferenz beschrieben: „Y en ese momento, cuando nos dirigíamos a la puerta, volvió a sonar el timbre y yo me quedé congelado una vez más como en una película detenida“ (ebd.: 36f). Nicht nur wird das Medium Film explizit erwähnt, sondern die Spannung verstärkt sich für die filmerfahrenen Lesenden, da die Figur Alfredos nicht einfach beschrieben wird, sondern das Bild der Hauptfigur mit dem Anhalten eines spannenden Filmes vernetzt wird. Dadurch wird eine Verbindung zwischen dem filmischen und dem literarischen Medium hergestellt, weswegen von einer evozierenden Systemerwähnung gesprochen werden kann. Weitere Systemreferenzen sind auch in den nächsten beiden Beispielen zu erkennen: „Era como ver una película a doble marcha, como los viejos filmes de Carlitos Chaplín que pasaban menos cuadros por segundos y entonces creaban la ilusión de una mayor velocidad“ (ebd.: 54). Während Alfredo in dieser Szene seine Taten wie in alten Filmen schnell an sich vorüberziehen sieht, sieht er im folgenden Beispiel Griselda in Zeitlupe: „Ella hizo todo muy despacio, como en cámara lenta, como si estuviese muy cansada“ (ebd.: 72). In beiden Beispielen wird das Medium Film explizit erwähnt, durch das direkte Nennen von Charly Chaplin und durch die Beschreibung der technischen Mittel der Filmkamera. Die filmerfahrenen Lesenden verknüpfen die Szenen auf Grund der bildlichen Beschreibung mit dem Medium Film, weswegen von evozierenden Systemerwähnungen die Rede sein kann.

Abgesehen von den angeführten Beispielen finden sich in *El décimo infierno* noch einige weitere explizite und evozierende Systemerwähnungen, die ebenfalls auf die Beziehung von Film und Text hinweisen (vgl. u.a. ebd.: 36, 71). Außerdem findet sich eine simulierende Systemerwähnung: Der Ich-Erzähler spricht die Lesenden immer wieder direkt an, was die Stimme aus dem off im Film zu simulieren scheint (vgl. u.a. ebd.: 39, 48, 149).

Abgesehen von Systemreferenzen, die sich auf das Medium Film im Allgemeinen beziehen, lassen sich in Giardinellis Roadtext außerdem auch Referenzen finden, die auf das Filmgenre des Thrillers Bezug nehmen. Nach den ersten Morden befinden sich die beiden Hauptfiguren auf der Flucht und Alfredo denkt über seine Taten nach:

Bueno, no me importaba nada de nada en ese momento. Por eso no me había detenido a borrar huellas ni a hacer todas esas cosas pelotudas que hacen siempre los asesinos en las películas y que suelen ser tan precisas que un único y mínimo error acababa por delatarlos. (ebd.: 39)

Das Medium Film, bzw. der Thriller oder Kriminalfilm, wird explizit thematisiert, was in den Lesenden eine Verknüpfung des Filmischen mit dem Literarischen hervorruft, wobei es sich folglich um eine evozierende Systemerwähnung handelt. Auch als Alfredo seinen Koffer mit Geld beschreibt, den er aus seiner Immobilienagentur entwendet, bezieht er sich auf das Filmgenre des Thrillers: „Antes de cerrarlo pensé que se veía exactamente como en las películas: un maletín tipo Samsonite abierto al medio con las dos hojas llenas de fajos de billetes de cien dólares” (ebd.: 48). Wieder markiert die explizite Systemerwähnung einen intermedialen Bezug, der in den Lesenden ähnliche Bilder von Geldkoffern in Filmen evoziert.

Eine weitere explizite Systemreferenz findet sich in folgendem – widersprüchlichen – Beispiel, in dem Alfredo über seine Taten sinniert:

En menos de (...) dos horas, yo había armado un quilombo fenomenal. Y después en las películas te dicen que esas cosas las hacen los drogados o borrachos, o los pibes incomprendidos por sus padres; que se vayan a la puta que los parió los moralistas que hacen cine. Casi todos los que hacen cine son unos hijos de puta. (ebd.: 73f)

Obwohl Alfredo, der als Ich-Erzähler das Werkzeug ist um die erwähnten Systemreferenzen zum Ausdruck zu bringen, viele Bezüge zum Medium Film herstellt, kritisiert er den Film und seine Macher hier explizit, was widersprüchlich zu seinen anderen Filmbezügen wirkt.

Abgesehen von verschiedenen Instanzen der Systemerwähnung, gibt es auch mehrere Hinweise auf die teilaktualisierende Systemkontamination, da Giardinellis *El décimo infierno* die Struktur und genrespezifische Elemente des Roadmovies aufweist. Wie in der Analyse des Roadtextes bereits erwähnt, wurden grundlegende Themen und Motive des Roadmovie-Genres in den Roman übernommen. So ist die Handlungsstruktur mit der Flucht als Reisemotiv und den typischen Schauplätzen wie Motel und Tankstelle stark an den outlaw-Roadmovie angelehnt. Auch viele der behandelten Themen sind charakteristisch für das US-Filmgenre, wie die Thematisierung von Freiheit, Grenzüberschreitung, der Identitätsfrage, der Rebellion und der Gesellschaftskritik. Auch die Hauptfiguren, ein Gangsterpärchen, sind typisch für den outlaw-Roadmovie. Obwohl andere charakteristische Merkmale unterrepräsentiert sind, wie die für Freiheit stehenden Motive Auto und Straße, oder von der Norm des Roadmovies abweichen, wie der Tod der männlichen Hauptfigur durch die weibliche, kann doch von einer teilaktualisierenden Systemkontamination gesprochen werden, da ein Großteil der typischen Themen und Motive des US-Roadmovies in Giardinellis Roman wiederzufinden sind.

#### 4. Conclusio

Das erste Ergebnis, das diese Arbeit erlangt, ist die Feststellung der Forschungslücke den argentinischen Roadtext betreffend. Während die *road novel* in den USA als literaturwissenschaftliches Subgenre des Reiseromans etabliert ist und der Roadmovie sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Argentinien in akademischen Kreisen anerkannt ist, fehlt die Auseinandersetzung mit der literarischen Thematisierung der *road* in Argentinien bisher völlig. Daher wird in dieser Diplomarbeit zuerst der Begriff Roadtext eingeführt und in Anlehnung an die *road novel* definiert. Die Bestätigung, dass es in Argentinien Roadtexte gibt, ist mit den beiden Roadtexten von Soriano und Giardinelli offensichtlich. Da der Fokus dieser Abhandlung nicht auf der Definition des Genres Roadtext, sondern auf der Analyse im Hinblick auf die intermedialen Bezüge zweier Untersuchungstexte liegt, wäre eine

noch ausführlichere Definition den Roadtext betreffend für spätere Untersuchungen erforderlich. Bestimmte Gattungsmerkmale und -elemente, sowie eine vollständige Entstehungsgeschichte könnte man anhand von weiteren Beispielen für den argentinischen Roadtext herausarbeiten.

In Bezug auf die intermedialen Bezüge des argentinischen Roadtextes auf den amerikanischen Roadmovie kann die anfangs aufgestellte Hypothese als bewiesen gesehen werden. Es wurde angenommen, dass der US-Roadmovie wegen seiner internationalen Verbreitung Einfluss auf den argentinischen Roadtext geübt hat, dass es dementsprechend zu intermedialen Bezügen zwischen dem Medium Film und dem Medium Buch gekommen ist. Diese Hypothese wird durch die Analyse der beiden argentinischen Romane klar bestätigt. Es finden sich in den untersuchten Roadtexten von Soriano und Giardinelli eine Vielzahl von Instanzen, in denen ein Bezug zum Roadmovie der USA erkenntlich ist. Beide Romane weisen in ihren Handlungsstrukturen, den verwendeten Themen und Motiven und in ihren Figuren intermediale Bezüge auf. So wird in beiden Roadtexten auf das Motiv der Reise stark eingegangen, und die Thematisierung von Freiheit und Gesellschaftskritik ist in beiden Romanen zu finden. Trotz aller Parallelen lassen sich auch Unterschiede in der Verwendung typischer *road* Motive und Themen finden: In Sorianos Roman wird zwar ununterbrochen nach Freiheit gestrebt, jedoch ist durch die kreisförmige Bewegung der Figuren, der Unauffindbarkeit von großen Straßen und der generellen Orientierungslosigkeit aller das Thema Gefangenschaft weitaus beherrschender. Auch Giardinelli verwendet nicht ausschließlich typische Roadmovie Merkmale, denn den Motiven Auto und Straße wird keine zentrale Bedeutung zugeschrieben. Trotz dieser Eigenheiten sind doch durchgehend medienunspezifische Bezügen auf den Roadmovie zu erkennen, weswegen in beiden Fällen von einer Systemkontamination gesprochen werden kann. Da in beiden Werken auch intermediale Bezüge zum Medium Film allgemein und nicht nur dem Genre Roadmovie im Speziellen gefunden werden, wird die Intermedialität verstärkt und die Hypothese belegt: Es wird klar ersichtlich, dass die beiden Autoren intermediale Bezüge zum amerikanischen Film und speziell zum Genre Roadmovie herstellen, und nicht etwa auf die amerikanische *road novel* Bezug nehmen.

Obwohl beide Romane also zweifelsfrei sehr häufig Elemente der Intermedialität aufweisen, soll an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen werden, dass vor allem Sorianos Werk Anzeichen zeigt, eher ein Anti-Roadtext zu sein. Es kommt nicht nur zu intermedialen Bezügen, sondern diese machen erst deutlich, dass es starke Unterschiede zwischen dem argentinischen Text und dem amerikanischen Film gibt. Während filmische Roadmovies sehr bestimmte, zentrale Merkmale haben, wie die Auseinandersetzung mit dem Thema Freiheit, inszeniert der argentinische literarische Roadtext auch Anti-Roadmovie Thematiken. Besonders in Sorianos Werk ist dies der Fall: Der Roman spielt zwar sehr stark auf den Roadmovie an, nämlich in seiner Handlungsstruktur und durch die Auseinandersetzung mit Themen wie der Gesellschaftskritik, trotzdem versagen seine Figuren jedoch, Freiheit zu erlangen. Da das Thema Freiheit ein äußerst zentrales Merkmal in amerikanischen Roadmovies ist, Freiheit aber in *Una sombra ya pronto serás* unerreichbar ist, wird das Thema Gefangenschaft um ein Vielfaches verstärkt. Nur durch den intermedialen Bezug auf den Roadmovie und die Neuauslegung dieses typischen Themas gelingt es Soriano, einen so eindeutigen Anti-Roadtext zu schaffen. Giardinellis *El décimo infierno* weist ebenfalls Charakteristika eines Anti-Roadmovies auf, nämlich indem er dem Motiv des Autos und der Straße keine besondere Bedeutung zuschreibt und indem das Ende des Romans sehr untypisch für das Genre des Roadmovies ist – sein Roadtext ist insgesamt einem outlaw-Roadmovie jedoch sehr ähnlich. Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass die Themen und Motive des Roadmovies in den Untersuchungstexten nicht bloß kopiert werden, sondern dass sie neu interpretiert und in Sorianos Fall sogar als Charakteristika für einen Anti-Roadtext ausgelegt werden können. Ob diese Neuauslegung von Themen für argentinische Roadtexte im Allgemeinen gültig ist, oder ob es auch Roadtexte gibt, die ohne Abweichungen die Themen und Motive des US-Roadmovies übernehmen, bleibt an dieser Stelle offen. Um dies festzustellen, muss eine größere Anzahl von argentinischen Roadtexten ausgewertet werden.

Auch weitere Fragen bleiben unbeantwortet und bieten sich als zukünftige Forschungsgegenstände an. So wäre es wissenswert, ob es argentinische Roadtexte gibt, die sich nicht nur auf medienunspezifische, sondern auch auf medienspezifische Elemente des Roadmovies beziehen. Was die beiden Werke von Soriano und Giardinelli angeht, würde sich der Einfluss des feministischen Roadmovies auf die

beiden Werke zur Analyse anbieten. Vor allem die Figur der Griselda biete, wie schon erwähnt, Raum für eine feministische Interpretierung, aber auch Sorianos Frauenfiguren, besonders die Hellseherin Nadia, könnten in dem Hinblick untersucht werden. Ein weiterer vielversprechender Punkt wäre ein Vergleich zwischen dem argentinischen Roadtext und dem argentinischen Roadmovie. Wie bereits im ersten Teil der Arbeit erwähnt, ist der argentinische Roadmovie allem Anschein nach optimistischer als sein amerikanisches Pendant. Auch die beiden Roadtexte von Soriano und Giardinelli enden nicht fatal – wie für US-Roadmovies üblich – sondern deuten zumindest etwas Hoffnung und Optimismus an. So gibt es Anzeichen in Sorianos *Una sombra ya pronto serás*, dass dem Protagonisten der Ausbruch aus der surrealen Gefangenschaft gelingen wird, und in Giardinellis *El décimo infierno* gelingt es zumindest Griselda zu überleben und aus den Zwängen der Gesellschaft auszubrechen. Da diese optimistischen Enden konträr zum typischen Vertreter des Roadgenres der USA stehen, wäre die Frage nach weiteren Parallelen zwischen dem argentinischen Roadtext und dem argentinischen Roadmovie in film-, literatur- und auch kulturwissenschaftlicher Hinsicht aufschlussreich.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in dieser Diplomarbeit nicht nur auf die Literaturgattung des argentinischen Roadtextes aufmerksam gemacht wird, es wird außerdem bewiesen, dass es zumindest in zwei Beispielen für den Roadtext, nämlich in Osvaldo Sorianos *Una sombra ya pronto serás*, sowie in Mempo Giardinellis *El décimo infierno*, zu intermedialen Bezügen auf das amerikanische Filmgenre des Roadmovies kommt. Durch diese Intermedialität wiederum kann es zu einer bedeutungsvollen Neuauslegung der typischen *road* Themen und Motive kommen, wodurch, wie in Sorianos Roman, ein Anti-Roadtext entsteht.

## 5. Bibliographie

### 5.1. Primärtexte

#### 5.1.1. Literarische Texte

Giardinelli, Mempo (1999): *El décimo infierno*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Kerouac, Jack (1957, 24. Auflage): *On the Road*. New York, NY: New American Libr.

Soriano, Osvaldo (1991): *Una sombra ya pronto serás*. Madrid: Mondadori.

#### 5.1.2. Filmische Texte

Hopper, Dennis (1969): *Easy Rider*.

Penn, Arthur (1967): *Bonnie and Clyde*.

Penn, Sean (2007): *Into the Wild*.

Salles, Walter (2004): *Diarios de motocicleta*.

Salles, Walter (2012): *On the Road*.

Scott, Ridley (1991): *Thelma and Louise*.

Solanas, Pino (1992): *El viaje*.

Trapero, Pablo (2004): *Familia rodante*.

### 5.2. Sekundärtexte

#### 5.2.1. Selbstständige Publikationen

Beaver, Frank Eugene (2015, 5. Auflage): *Dictionary of Film Terms. The Aesthetic Companion to Film Art*. New York, NY: Peter Lang Publishing, Inc.

Blanton, Casey (2002): *Travel writing. The Self and the World*. New York, NY: Routledge.

Burdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moenninghoff, Burkhard (Hgg.) (2007): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.

Cohan, Steven/ Hark, Ina Rae (Hgg.) (1997): *The Road Movie Book*. London: Routledge.

Dettelbach, Cynthia Golomb (1976): *In the Driver's Seat. The Automobile in American Literature and Popular Culture*. Westport: Greenwood Press.

Ertler, Klaus-Dieter (2002): *Kleine Geschichte des lateinamerikanischen Romans. Strömungen – Autoren – Werke*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Jahns-Eggert, Imke (2006): *Literarische Inszenierungen der Reise: Untersuchungen zum Thema der Reise in der maghrebinischen Erzählliteratur und in der littérature beur*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

Kermes, Stephanie (2008): *Creating an American Identity. New England, 1789-1825*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

Kuhn, Anja (2012): *The (Im)possible Mating. Audiovisuelle Medien im postmodernen Text*, 16, Reihe: Anglistik – Amerikanistik – Anglophonie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Lackey, Kris (1997): *RoadFrames. The American Highway Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.

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

Link, Manfred (1963): *Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*. Köln: Photostelle der Universität Köln.

Maurer Queipo, Isabel (Hg.) (2013): *Directory of World Cinema. Latin America*, 17. Bristol: Intellect Books.

Paul, Heike (2014): *The Myths That Made America. An Introduction to American Studies*. Bielefeld: transcript Verlag.

Pollard, Finn (2009): *The Literary Quest for an American National Character*. New York, NY: Routledge.

Primeau, Ronald (1996): *Romance of the Road. The Literature of the American Highway*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen: Francke.

Reichardt, Dieter (Hg.) (1992): *Autorenlexikon Lateinamerika*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Shaw, Deborah (2003): *Contemporary Cinema of Latin America – 10 Key Films*. New York, NY: Continuum.

Stout, Janis P. (1983): *The Journey Narrative in American Literature. Patterns and Departures*. Westport: Greenwood Press.

Tan, Kathy-Ann (2015): *Reconfiguring Citizenship and National Identity in the North American Literary Imagination*. Detroit: Wayne State University Press.

Wilpert, Gero von (2001, 8. Auflage): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

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

Youngs, Tim (2013): *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. New York, NY: Cambridge University Press.

Zott, Lynn M. (Hg.) (2003): *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, 1. Detroit: Gale.

### 5.2.2. Aufsätze

Almarcegui, Patricia (2011): „El otro y su desplazamiento en la última literatura de viaje”, *Revista de Literatura*, 73/145, S. 283-290.

Carlise, Chuck (2004): „The Beat Movement”, in: Parini, Jay (Hg.): *The Oxford Encyclopedia of American Literature*, 1. Oxford: Oxford University Press, S. 141-148.

Correa, Jaime (2006): „El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 2/2, S. 270-301.

Daniels, Jennie Irene (2013): „Travelers in the Margins: Post-dictatorship, Economic Reform and Solidarity in João Gilberto Noll's *Hotel Atlântico* and Osvaldo Soriano's *Una sombra ya pronto serás*”, *Contracorriente* 10/3, S. 389-419.

Dickstein, Morris (1999): „On and Off the Road: The Outsider as Young Rebel”, in: Bercovitch, Sacvan (Hg.): *The Cambridge History of American Literature*, 7. Cambridge: Cambridge University Press, S. 165-223.

Fuchs, Anne (2009) „Reiseliteratur“, in: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, S. 593-600.

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

Gross, Andrew S. (2011): „The Road Novel“, in: Shaffer, Brian W. (Hg.): *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction*, 2. Chichester: Wiley-Blackwell, S. 799-803.

Haase, Jenny/ Saringen, Kathrin (2012): „Filmische Patagonienreisen. Kontinentale, nationale und regionale Bewegungen durch den argentinischen Süden“, in: Ingruber, Daniela/ Prutsch, Ursula (Hgg.): *Filme in Argentinien. Argentine Cinema*. Wien: Lit Verlag, S.123-145.

Laderman, David (1996): „What a Trip: The Road Film and American Culture“, *Journal of Film and Video*, 48/1-2, S. 41-57.

Lindstrom, Naomi (1992, 2. Auflage): „Argentina“, in: Foster, David William (Hg.): *Handbook of Latin American Literature*. New York, NY: Garland Publishing, S. 1-64.

Mauer, Roman (2006): „Zwischen Familie und Fahrtwind. Alltagsrebell“, in: Grob, Norbert (Hg.): *Road Movies*. Mainz: Bender-Verlag, S. 101-116.

Pellón, Gustavo (1996): „The Spanish-American Novel: Recent Developments, 1975 to 1990“, in: González Echevarría, Roberto/ Pupo-Walker, Enrique (Hgg.): *The Cambridge History of Latin American Literature*, 2. Cambridge: Cambridge University Press, S. 279-302.

Perivolaris, John D. (2004): „Travel Writing“, in: Balderston, Daniel/ Gonzalez, Mike (Hgg.): *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature: 1900-2003*. London: Routledge.

Pohl, Burkhard (2007): „Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español“, *Hispanic Research Journal* 8/1, S. 53-68.

Prutsch, Ursula (2012): „Eine kleine Geschichte des argentinischen Kinos. Vom Fin de Siècle zum Nuevo Cine Argentino“, in: Ingruber, Daniela/ Prutsch, Ursula (Hgg.): *Filme in Argentinien. Argentine Cinema*. Wien: Lit Verlag, S. 11-28.

Rocha, Carolina (2010): „Middle Class Rebellion in Two River Plate Movies: *Una sombra ya pronto serás* y *El último tren*“, *Chasqui* 39/1, S. 3-13.

Schneider, Mirjam (2012, 2. Auflage): „Reise“, in: Butzer, Günther/ Jacob, Joachim (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, S. 343-345.

Schulze, Peter W. (2010). „Zwischen Dokumentarismus und Allegorisierung. Zeitbilder in lateinamerikanischen Road Movies“, in: Schulze, Peter W. (Gasthg.): *Junges Kino in Lateinamerika*, 18, Reihe: Koebner, Thomas/ Liptay, Fabienne (Hgg.): Film-Konzepte. München: Edition Text+Kritik, S. 83-96.

Theado, Matt (2011): „Kerouac, Jack“, in: Shaffer, Brian W. (Hg.): *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction*, 2. Chichester: Wiley-Blackwell, S. 651-654.

Tranchini, Elina (2010): „El imaginario literario argentino sobre el mítico Sur en el *road movie* patagónico“, *Romance Quarterly* 57, S. 257-272.

Wilson, Jason (1997): „Travel Literature“, in: Smith, Verity (Hg.): *Encyclopedia of Latin American Literature*. London: Fitzroy Dearborn Publishers, S. 803.

### 5.2.3. Zitate aus dem Internet

CineNacional.com (o. J.): „Una sombra ya pronto serás (1994)“, in <http://www.cinenacional.com/node/1994/casting> (letzter Zugriff 25. April 2016)

MempoGiardinelli.com (o. J.): „Mempo Giardinelli“, in <http://www.mempogiardinelli.com/index.html> (letzter Zugriff 25. April 2016)

Smithonian (o. J.): „The Star-Spangled Banner“, in <http://amhistory.si.edu/starspangledbanner/the-lyrics.aspx> (letzter Zugriff 25. April 2016)

## 6. Anhang

### 6.1. Resumen en castellano

#### Introducción

Un paisaje amplio y vacío, un coche solitario en una carretera infinita, las ventanillas bajadas y el sonido de música rock – estas imágenes son las típicas del *road movie* norteamericano que suele tratar temas como la libertad, la rebelión y la crítica social (cf. Laderman, 2002: 1s). Tiene sus orígenes en Estados Unidos, pero hoy en día el género de la película de carretera está firmemente arraigado en el mundo cinematográfico internacional – especialmente Latinoamérica ha visto un aumento de producciones de *road movies* en los últimos años (cf. Wood, 2007: xix). Aunque en EEUU la temática de la *road* también figura en la literatura – en la *road novel* (cf. Gross, 2011: 799) – parece que un género semejante todavía no ha sido objeto de estudio en la literatura latinoamericana. El presente trabajo, centrado en la literatura argentina, pretende abrir una brecha en el panorama de investigación de este subgénero narrativo.

La presente tesina que lleva el título “*Road text*: escenificación literaria y cinematográfica del viaje por la carretera” trata de la representación literaria del viaje por la carretera en dos novelas argentinas: *Una sombra ya pronto serás* (1990) de Osvaldo Soriano y *El décimo infierno* (1999) de Mempo Giardinelli. El trabajo se focaliza en dos aspectos: por un lado, a través de la *road novel* estadounidense, se investiga el llamado *road text* y se destacan sus características típicas para llegar a una definición de este género literario argentino. Por otro lado, se va a examinar la intermedialidad entre el *road movie* estadounidense y el *road text* argentino. Ya que el *road movie* estadounidense ha tenido tanto efecto en el mundo cinematográfico internacional, incluso en el de Argentina, se supone que también ha tenido influencia en el *road text* argentino. Para confirmar o refutar esta hipótesis las novelas de Soriano y Giardinelli serán analizadas en relación con el concepto de la intermedialidad según Rajewsky (Rajewsky, 2002).

El trabajo se organiza por la siguiente manera. Primero, se desarrolla la temática de la *road* en la literatura estadounidense, destacando las características de la *road novel*. En segundo lugar se define el *road text* argentino. Después, resumimos el

origen y las características del *road movie* de ambos países. A continuación se analizan las dos novelas argentinas para investigar si los *road texts* de Soriano y Giardinelli muestran rasgos del *road movie* estadounidense, lo cual demostraría una relación intermedial.

## Teoría

- **La temática *road* en la literatura estadounidense y argentina**

La literatura de viajes existe como género desde hace miles de años (cf. Youngs, 2013: 1) e incluye una multitud de textos diferentes (cf. Blanton, 2002: 2). Manfred Link habla de cuatro categorías importantes dentro de la literatura de viajes, de las cuales la última categoría, novelas y cuentos cortos de viajes (cf. Link, 1963: 7), incluye la *road novel* estadounidense.

La *road novel* tiene su origen en los Estados Unidos de los años 50 (cf. Gross, 2011: 800) y describe, “fiction and nonfiction books by Americans who travel by car throughout the country either on a quest or simply to get away” (Primeau, 1996: 1). Después de las décadas 1930 y 1940 que fueron muy duras a causa de la depresión económica y de la segunda guerra mundial, se había creado una clase media conservadora que valoraba el hogar, la familia y la madurez (cf. Dickstein, 1999: 171). La generación joven se rebeló contra esta vida protegida y privilegiada y encontró liberación en las artes, o sea en la música rock y la literatura Beat (cf. ibíd.: 172). Al mismo tiempo el coche fue más accesible a la clase media y la renovación del sistema de autopistas gracias a Presidente Eisenhower dio libertad de movimiento a los jóvenes (cf. Gross, 2011: 800). En este contexto nació la *road novel* que se usaba para expresar el resentimiento que los jóvenes sentían, como por ejemplo en *On the Road* (1957) de Jack Kerouac:

The genius of *On the Road* was to attach the new restlessness to the classic American mythology of the road, and to use it to express a subversive set of values – exuberance, energy, spirituality, intensity, improvisation – that would challenge the suburban and corporate conservatism of the 1950s. (Dickstein, 1999: 178)

El *road text* argentino tiene mucho en común con la *road novel* estadounidense. Los temas principales también son la libertad, la rebelión y la crítica social. La estructura igualmente se basa en un viaje, aunque el coche como motivo principal suele tener

menos importancia que en los textos estadounidenses. Otras diferencias serán discutidas en el análisis de los dos *road texts* de Soriano y Giardinelli.

- **La temática *road* en el cine estadounidense y argentino**

Aunque la temática *road* también se encuentra en la literatura, como ya hemos visto, en los últimos años la escenificación cinematográfica ha obtenido mayor interés (cf. Gross, 2011: 802). Wood define el género del siguiente modo:

R]oad movies commonly entail the undertaking of a journey by one or more protagonists as they seek out adventure, redemption or escape from the constricting norms of society and its laws. A manifestation of America's fascination with the road, and by extension the mythology of freedom, the road movie arguably ranks among the American cinema's most enduring gifts to contemporary film culture. (Wood, 2007: xv)

Correa define el *road movie* de modo similar (cf. Correa, 2006: 272) y además añade que, “en el centro del género existe entonces una tensión constante entre clasicismo y modernidad, entre conservadurismo y rebelión, entre lugar común e innovación” (ibíd.: 273).

Referente al contenido de las películas de carretera, hay algunos temas y motivos que suelen ser típicos en este género cinematográfico. Tanto en narrativa como en cine el motivo de la carretera es muy importante por tratarse de un símbolo universal que refleja la vida y la libertad (cf. Laderman, 2002: 2). Aunque el medio de transporte no necesariamente tiene que ser el coche, o sea también hay *road movies* en los cuales los protagonistas viajan por motocicleta, bicicleta, transporte público y hasta en pie, sí que muchas veces el coche tiene un rol importante (cf. Laderman, 2002: 13). Los temas más importantes en los *road movies* estadounidenses son la libertad (cf. Grob y Klein, 2006: 10), el desborde de límites (cf. Laderman, 2002: 2), y la búsqueda de la identidad (cf. Mauer, 2006: 102). Además, frecuentemente se puede ver la dicotomía entre la sociedad y el individuo, como en los temas de la rebelión y la crítica social (cf. Laderman, 2002: 1s).

El *road movie* argentino estuvo influido por la película de carretera estadounidense y se inició en Argentina en los años 80 (cf. Tranchini, 2010: 260). Trata de temas y motivos similares, como el viaje sin fin y la búsqueda de identidad (cf. Schulze, 2010:

83s). Se diferencia principalmente en que el *road movie* argentino suele ser más positivo y menos crítico (cf. Schulze, 2010: 96). Es obvio que la película de carretera tiene sus raíces en el *road movie* estadounidense, por eso se supone que el género *road* norteamericano también ha influido el *road text* argentino, lo cual se investiga en el siguiente análisis.

## **Análisis**

Este análisis –como ya hemos mencionado - intenta establecer una relación entre el *road movie* estadounidense y el *road text*, como género literario argentino. Se trataría delimitar la frontera, si es que esta existe, entre los límites de ambos medios – la película y el libro – y por ello se habla de intermedialidad. Estas referencias intermediales acerca de la estructura, temas y motivos característicos en la narrativa de Soriano y Giardinelli son los que analizamos ahora.

- ***Una sombra ya pronto serás* – Osvaldo Soriano**

Osvaldo Soriano (1943 – 1997), autor y periodista argentino, pasó unos años en el exilio durante la dictadura militar y volvió a Buenos Aires en 1983 (cf. Reichardt, 1992: 116). Publicó su novela *Una sombra ya pronto serás* en 1990 (cf. ibíd.: 116) que trata de un ingeniero perdido en la pampa de Argentina. La novela muestra varios instantes de referencias intermediales con el *road movie* estadounidense, los cuales vamos a pasar a exponer a continuación.

*Una sombra ya pronto serás* comienza con el protagonista, un ingeniero, que también es narrador en primera persona, perdido en el campo, en el sur de Argentina. Está andando de pie debido a que su tren se rompió en medio del campo. Pronto el lector aprende que el ingeniero, cuyo nombre nunca es mencionado, está viajando sin destino en un mundo surrealista donde todas las figuras parecen estar cautivas en la vastedad del campo. El protagonista llega a conocer entre otros a Colucchini, un director de circo, a Nadia, una vidente y a Lem, un banquero triste. Todos ellos tienen coche e intentan salir del país, pero nadie logra llegar a ninguna parte, así que, sin querer, todos dan vueltas por el campo y coinciden una y otra vez con las demás figuras.

En cuanto a la estructura de la novela hay varios paralelismos con el *road movie* estadounidense. Por un lado, el motivo del viaje sin destino es muy típico en la película de carretera (cf. Schulze, 2010: 83) – igual que en la novela de Soriano. Todas las figuras están de viaje, muchos tienen un destino impreciso fuera del país, pero ninguno de ellos logra salir de la pampa. Otra semejanza se encuentra en los escenarios: el *road movie* típicamente ocurre durante un viaje por la carretera, escenarios característicos son, por tanto, la carretera en sí, el coche, gasolineras y moteles (cf. Laderman, 2002: 15). En *Una sombra ya pronto serás* el protagonista se mueve por carreteras indefinidas, comparte coches con Colucchini, Lem y Nadia, y coincide con ellos en moteles diferentes. Notablemente, Soriano aplica los típicos motivos cineastas de una manera contraria al *road movie*. Mientras en la película de carretera el coche, la carretera y el viaje simbolizan la libertad, en la novela de Soriano representan el tema de la cautividad. Los coches de Colucchini y Nadia están rotos - no les entra la cuarta marcha– así que los personajes tienen dificultades para llegar lejos. La carretera parece “una raya trazada al infinito” (Soriano, 1991: 15) o sea nunca se llega a ningún destino. Además, los individuos están perdidos y su movimiento es circular, así que siempre se encuentran en los mismos lugares, como, por ejemplo, sucede al protagonista: “Antes de que oscureciera miré el mapa porque no tenía idea de dónde estaba. Hice un recorrido absurdo, dando vueltas y retrocediendo y ahora me encontraba en el mismo lugar que al principio o en otro idéntico” (ibíd.: 9). Aunque Soriano hace referencias a constantes del *road movie* las emplea de manera contraria: en vez de simbolizar libertad, significan cautividad – los personajes deambulan como perdidos en un laberinto, son prisioneros de un camino a ningún lugar. Por lo que en vez de producir un *road text*, la novela de Soriano parece ser un *anti-road text*.

Otros temas y motivos amplifican esta especie de *anti-road text*. En todo el campo faltan indicadores porque se han roto o han sido robados (cf. ibíd.: 11, 145). Además protagonistas y coprotagonistas carecen de mapas, o no pueden averiguar el punto en el que están en un mapa, incluso aparecen mapas totalmente equivocados como describe el ingeniero:

Entré en la oficina y le eché una mirada al mapa. Junta Grande no figuraba allí ni tampoco Triunvirato ni Colonia Vela. Se lo dije al tipo y me explicó que le habían mandado una hoja de ruta equivocada pero que él ya se había acostumbrado a verla allí y que le daba lo mismo tener esa o cualquier otra. (ibíd.: 64)

En este ejemplo se ve que los pueblos que recorren están lejos del mundo real, las figuras están aislados en su propio mundo. Esto también se nota en la comunicación imposible entre los dos mundos. Lem anda buscando un teléfono en todos los pueblos, pero nunca lo consigue (cf. ibíd.: 29, 45). Además, el protagonista observa hombres robando los cables telefónicos, metáfora de un aislamiento incluso mayor (cf. ibíd.: 60). El ingeniero logra llamar al mundo real cuando hay una emergencia, pero falla en conseguir ayuda:

- ¿Qué ruta es? – me preguntó la telefonista.
- No sé, un Automóvil Club, cerca de Junta Grande.
- ¿Dónde queda eso?
- Hay una rotonda al lado – le dije –. Yo vengo de Triunvirato.
- Desconozco. ¿Está seguro de que el lugar se llama así? (ibíd.: 79)

La falta de mapas y letreros, la desorientación de los personajes y el aislamiento del mundo real hace que se ubiquen en un entorno surreal, alegoría del cautiverio. Todo apunta a que, en vez de hacerse más libres durante el viaje, lo cual sería típico del *road movie*, la novela es a medida que avanza el relato, cada vez más, un *anti-road text*.

Sin embargo, también hay temas en la novela que parecen perseguir los mismos objetivos que la película de carretera típica, como la crítica social. Soriano pinta una sociedad muy pobre, con gente sufriendo de hambre y pueblos desmembrados. El protagonista describe: “Las casas bajas, sin jardín, habían perdido la galanura de otro tiempo” (ibíd.: 18). También habla de la inflación dura que afectó a Argentina: “También me compré dos camisas de esas que no necesitan planchado pero cuando quise pagar, el dueño me dijo que volviera a la tarde porque los precios cambiaban tanto que no sabía a cuánto me las tenía que vender” (ibíd.: 34). Soriano no critica la situación política y económica directamente, pero el retrato que hace de una sociedad que sufre de hambre y pobreza, invita al lector a la reflexión crítica.

Resumiendo, puesto que Soriano incluye temas y motivos tan claramente relacionados con el *road movie* estadounidense, como son el viaje, el coche y la crítica social, se puede decir que es obvio que hay referencias intermediales con los patrones de la película de carretera. Sin embargo, da un significado contrario a algunos

elementos inconfundibles del *road movie*, como la libertad. Aunque todas las figuras intentan a encontrar la libertad y salir de la pampa argentina, ninguna lo logra, así que el tema del cautiverio tiene más importancia. Por eso se puede decir que *Una sombra ya pronto serás* realmente es un *anti-road text*.

- ***El décimo infierno* – Mempo Giardinelli**

Mempo Giardinelli, nacido 1947 en Resistencia, Argentina, trabajó como periodista hasta que se tuvo que ir al exilio a México en 1967, de dónde volvió en 1985 (cf. Reichardt, 1992: 55). Desde entonces ha publicado un gran número de obras, entre ellos su novela *El décimo infierno* (1997).

*El décimo infierno* trata de unos amantes, Alfredo y Griselda, que un día deciden a matar al marido de Griselda, Antonio. Después de este primer asesinato se embarcan en una huida infernal por Argentina y Paraguay mientras continúan matando. Igual que en *Una sombra ya pronto serás* la novela de Giardinelli muestra referencias intermediales respecto a la temática de la película de carretera estadounidense, las cuales se analizan a continuación.

*El décimo infierno* muestra varios paralelismos con el llamado *outlaw road movie* que suele tratar de una pareja que, tras cometer una fechoría huye de la ley en coche, como, por ejemplo, los clásicos *Bonnie and Clyde* (1967) o *Thelma and Louise* (1991). Igual que en el *outlaw road movie* la estructura de la novela de Giardinelli se basa en una huida de la pareja en coche tras matar a Antonio, que es no solamente el marido de Griselda sino también el mejor amigo y socio de Alfredo. Las dos amantes mantienen una relación secreta desde hace varios años y un día de pronto Alfredo decide a cometer el asesinato. Después de la muerte de Antonio matan a una vecina que aparece de repente en la casa porque había escuchado un ruido y a un distribuidor de pizza que se equivoca en la casa (cf. Giardinelli, 1999: 34ss). A continuación, huyen del escenario de crimen, consiguen todo el dinero posible en efectivo y se van en coche hacia Paraguay. Dejan un reguero de sangre en su camino matando a varias personas sin ninguna razón aparente que justifique su conducta. Su relación, lentamente, empieza a cambiar, su amor fogoso se convierte en odio ardiente. Al final el narrador, Alfredo, decide matar a Griselda, la cual tenía las mismas intenciones (cf. *ibíd.*: 151). Ella es más rápida y resulta vencedora en esa carrera hacia el crimen,

matando a su amante. Aunque la estructura global de la novela claramente hace referencia al *road movie* estadounidense, su final es atípico para el género cinematográfico. Normalmente la pareja fugitiva muere a causa de la aplicación de la ley, que les suele alcanzar y aplicar con todo rigor el peso de la justicia, de modo que no sobrevive ninguno.

Sin embargo, – como sucedía en el caso de *Una sombra ya pronto serás* – otros temas y motivos de la novela presentan innumerables coincidencias con el *road movie*, como el tema de la libertad. Alfredo y Griselda viven en Resistencia, Argentina, lugar al que el narrador llama “pequeño universo provinciano” (Giardinelli, 1999: 18). En esta sociedad es importante mantener las buenas apariencias, la imagen perfecta de una vida ejemplar. Especialmente Griselda se sintió limitada toda su vida y “estaba harta de representar el papel de la irreprochable dama burguesa resistenciana” (ibíd.: 15). Siempre tuvo que vivir tal como la sociedad se lo imponía, sujeta y prisionera de unos convencionalismos que acaban por asfixiarla y la noche de los asesinatos es la primera vez que Griselda se libra de sus responsabilidades sociales: “Ya no quería perder el tiempo inventándose actividades, ni pedir más permiso ni sentir más culpas por nada. Gris lo que quería era divertirse, gozar, vivir en movimiento y ser amada. Todo lo que el buenazo de Antonio no le daba” (ibíd.: 15). Con la muerte de su marido y la subsiguiente huida en coche Griselda inicia por primera vez el camino a la libertad. También Alfredo se libra de la sociedad, a la cual critica mucho. Para él todos los miembros de la sociedad son unos hipócritas que molestan a sus propias hijas, pegan a sus mujeres, son corruptos, y además, por encima de todo, “todos juegan a no saber nada de nada. Ninguno mata a nadie, quizá ni a una mosca. Pero son todos unos cerdos inmundos” (ibíd.: 93). El opina que todos ellos merecen ir al infierno:

[H]abría que inventar un décimo infierno para todos ellos, para esos tipos que pontifican y mienten, para los hipócritas y los cínicos de que ya está rebasando este país, para los violentos que predicán la paz, para los que bendicen a cualquiera que les paga y para los que son bendecidos por cualquier charlatán. (...) Ya no hay esperanzas, éste es un país de borregos y desesperados. (ibíd.: 75s)

Alfredo critica a la sociedad de Resistencia de manera muy explícita y al decidir matar a miembros de esta sociedad se libra de ellos, en cierto modo, tal vez, podría considerarse un acto de coherencia interna. Ambos personajes se libran de los lastres

hipócritas que atan a una vida sin libertad y deciden –obviamente desde un punto de vista erróneo- tomarse la venganza por su mano. Estos dos temas, la libertad y la crítica social, son típicos en el *road movie* estadounidense.

Durante su huida las dos figuras también muestran un desarrollo de sus propias identidades, lo que es otra característica de la película de carretera (cf. Mauer, 2006: 102). Comienza con un cambio exterior – Alfredo describe su propia voz como “voz extraña, como de otro, que salía de mi boca pero yo no terminaba de reconocer” (Giardinelli, 1999: 35) y también la voz de Griselda cambia: “[S]e rió nuevamente con una risa seca y desagradable que yo le desconocía hasta esa noche” (ibíd.: 36). Pero no solamente cambian las voces de ambos, también la relación entre Griselda y Alfredo cambia negativamente, desconfían y recelan cada vez más y más el uno del otro. Mientras al principio de la novela Alfredo describe a Griselda como lo siguiente: “Sí créame que fue sensacional, excitante y que en toda mi vida yo no había conocido una mujer así, tan fogosa, ni había sentido semejante calentura” (ibíd.: 16). Este cariño y pasión cambian a ser un amor infernal:

[A]hora era un amor, se diría, incandescente. Un amor que sólo sabía quemar. Hay de esos amores, por si no lo saben: así como están los amores fríos y contemplativos, están los amores de fuego. Sólo son eso: flama, llamarada, brasa, tizón. Queman como un demonio y te volvés loco a un punto tal que sólo querés apagarlo. (ibíd.: 150)

El hecho de que los personajes vayan transformándose durante el viaje por carretera, es también una constante y un hecho recurrente en el *road movie* estadounidense (cf. Mauer, 2006: 102). En resumen, *El décimo infierno* se parece mucho a la película de carretera de los EEUU en cuanto a su estructura y al tratamiento de los temas.

## **Conclusión**

En conclusión, los *road texts* de Osvaldo Soriano y Mempo Giardinelli muestran referencias intermedias con el *road movie* estadounidense. Retoman la estructura, temas y motivos principales de la película de carretera. Mientras que *El décimo infierno* se parece mucho al *outlaw road movie* porque trata de una pareja fugitiva de la ley, *Una sombra ya pronto serás* se puede describir como un *anti-road text* porque el tema de la libertad está interpretado paradójicamente contrario a la película de la carretera,

como ya hemos dicho, lejos de encontrar la libertad, los personajes se convierten en prisioneros de su propio camino, de su propia huída.

## 6.2. Zusammenfassung auf Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit geht der Frage nach, inwiefern der US-amerikanische Roadmovie die argentinische Literatur, speziell den sogenannten ‚Roadtext‘, beeinflusst hat. Dazu werden intermediale Bezüge, wie von Irina Rajewsky formuliert, in zwei argentinischen Romanen untersucht, nämlich in Osvaldo Sorianos surrealem *Una sombra ya pronto serás* (1990) und Mempo Giardinellis höllischem *El décimo infierno* (1999). Die literaturwissenschaftliche Analyse der Romane zeigt, dass es in beiden Werken in strukturellen und inhaltlichen Aspekten zu intermedialen Bezügen auf das Medium Film kommt. Während Soriano das für Roadmovies typische Thema der Freiheit konträr zum US-Filmgenre inszeniert und dadurch in *Una sombra ya pronto serás* eine Art Anti-Roadtext schafft, weist Giardinellis *El décimo infierno* Parallelen zum US-amerikanischen outlaw-Roadmovie auf.