



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Road Movies – Geschichten übers Unterwegssein Vom Genre des Aufbruchs zum Genre des Ankommens

Verfasserin

Anna Reschke, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Mai 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler

INHALT

Vorwort	6
1. Einleitung	7
2. Historischer Überblick der Entwicklung des Road Movies	
2.1. Wurzeln und Herkunft	9
2.2. Wegbegleiter und erste Road Movies	12
2.3. Genrekonstituierende Road Movies Ende der 60er- und Anfang der 70er-Jahre	14
2.4. Postmoderne – Das Road Movie in den 80er-Jahren	18
2.5. Road Movies der 90er-Jahre	21
3. Das Genre Road Movie	
3.1. Definition	27
3.2. Subgenres	31
3.2.1. Buddies/Pärchen	32
3.2.2. Familienunternehmen	34
3.2.3. Gruppe	34
3.2.4. Lonesome Ranger	36
4. Untersuchungsmethoden	
4.1. Filmanalyse	37
4.1.1. Narration	37
4.1.1.1. Erzählebenen	37
4.1.1.2. Erzählphasen	38
4.1.1.3. Erzählstrategie	39
4.1.2. Figuren	40
4.1.2.1. Figurenkonstellationen	41
4.1.3. Sprache	41
4.1.4. Musik	42
4.1.5. Bildkomposition	43
4.1.5.1. Einstellungsgröße	44
4.1.5.2. Kameraperspektive	44

4.1.5.3. Lichtsetzung	45
4.1.5.4. Raum	46
4.2. Profil eines Road Movies	47
4.2.1. Die Reise – Klassifizierung der (Reise-)Motive	47
4.2.2. Fortbewegungsmittel: Wie wird gereist?	48
4.2.3. Teilnehmer: Wer reist?	49
4.2.4. Der Weg als Ziel	50
4.2.5. Wichtige dramaturgische Elemente	51
4.2.6. Musik als Begleiter	52
5. Analyse ausgewählter Filmbeispiele	
5.1. <i>Little Miss Sunshine</i>	53
5.1.1. Inhalt	53
5.1.2. Filmanalyse ausgewählter Szenen	54
5.1.3. Profil	60
5.2. <i>Transamerica</i>	65
5.2.1. Inhalt	65
5.2.2. Filmanalyse ausgewählter Szenen	66
5.2.3. Profil	72
5.3. <i>Broken Flowers</i>	77
5.3.1. Inhalt	77
5.3.2. Filmanalyse ausgewählter Szenen	79
5.3.3. Profil	84
6. Ergebnisse der Analyse	
6.1. Interpretation der Analyse	88
6.1.1. <i>Little Miss Sunshine</i>	88
6.1.2. <i>Transamerica</i>	90
6.1.3. <i>Broken Flowers</i>	93
6.2. Zuordnung zu einer Subkategorie des Genres	96
6.2.1. <i>Little Miss Sunshine</i>	96
6.2.2. <i>Transamerica</i>	97
6.2.3. <i>Broken Flowers</i>	97
6.3. Vergleichende Interpretation der untersuchten Filme	98

7. Resümee	100
8. Bibliographie	103
9. Anhang	107
Zusammenfassung	137
Abstract	139
Erklärung	141
Lebenslauf	142

Vorwort

Während meiner gesamten Studienzeit waren meine Interessen auf dem Gebiet der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sehr vielfältig. Dennoch habe ich mich schon sehr früh entschieden, meine Diplomarbeit dem Bereich der Filmwissenschaft zu widmen. Das konkrete Thema hat schließlich während meines Studiums im Ausland Formen angenommen, als mir die Idee kam, mich mit Filmen zu beschäftigen, die Reisen beziehungsweise Unterwegssein zum Inhalt haben. Schnell stellte sich heraus, dass es über Road Movies bereits sehr viel einschlägige Literatur gab. Was mir jedoch auffiel und letztendlich mein Thema auch konkretisierte, war, dass es kaum neuere Forschungen zu diesem Bereich gab.

Aus diesem Grund habe ich meine Arbeit einer neuen Generation von Road Movies gewidmet, die sich, wie sich im Laufe meiner Recherchen und Analysearbeit herausgestellt hat, von ihren Vorgängern stark differenzieren und das Genre mit neuem Leben erfüllt haben.

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen Menschen bedanken, die mich bei der Fertigstellung meiner Diplomarbeit unterstützt und gefördert haben. Allen voran möchte ich meinen Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler nennen, der mich durch sein Interesse am Thema und seinen nie endenden Enthusiasmus stets neu motiviert hat. Außerdem möchte ich meiner Familie und meinen Freunden danken, die mir durch angeregte Diskussionen immer wieder neue Perspektiven und Zugänge zum Thema aufzeigen konnten.

1. Einleitung

Road Movies sind Filme, die ihre Zuseher dazu inspirieren ihr eigenes Leben beziehungsweise ihren eigenen Lebensstil zu überdenken. Die eigenen Ziele und Wünsche werden in Frage gestellt, denn genau das tun auch meist die Charaktere in diesen Filmen. Physisches Unterwegssein wird als Anstoß genommen, sich auch geistig zu bewegen, lang gehegte Ideen umzusetzen und Veränderungen endlich zu realisieren.

Doch die Frage ist, warum es gerade Road Movies sind, die die Gedanken der Zuseher mobilisieren können. Was macht diese Filme so besonders? Wieso sind es gerade Filme „on the road“, die uns zum Nachdenken bringen? Wie und warum findet eine Persönlichkeitsveränderung der Figuren statt? Wo liegen die historischen Wurzeln dieses Genres und wie hat es sich bis heute entwickelt? Wie kann sich ein Genre, das auf eine so lange Tradition zurückblickt, im 21. Jahrhundert definieren? Existiert es in seiner ursprünglichen Form überhaupt noch? Wo werden neue Wege eingeschlagen und wo beziehungsweise wie werden altbewährte Abläufe beibehalten?

Um sich diesem Thema anzunähern, ist es notwendig, die historische Entwicklung des Road Movies nachzuzeichnen, denn in den Anfängen sind auch die elementaren Bestandteile zu finden. Der Inhalt dieser Arbeit ist es, einerseits einen geschichtlichen Überblick über die Entwicklung des Genres Road Movie zu schaffen und diesen andererseits mit den neuesten Produktionen zu kontrastieren. Es gilt zu überprüfen, welche Geschichten Road Movies des neuen Jahrtausends erzählen und ob beziehungsweise inwiefern sie auf ihre Wurzeln verweisen. Dazu werden die drei Filme *Little Miss Sunshine* (2006), *Transamerica* (2006) und *Broken Flowers* (2005) herangezogen. Die Auswahl dieser Filme beruht auf der Tatsache, dass es sich dabei um relativ „junge“, also in den letzten vier bis fünf Jahren produzierte, Road Movies handelt. Die Aktualität der Filme eröffnet die Möglichkeit einer unvorbelasteten beziehungsweise unbeeinflussten Untersuchung, da sie noch nicht Gegenstand einer wissenschaftlichen Arbeit waren.

In der Fachliteratur sind meist zweierlei inhaltliche Richtungen zu finden: es gibt einige Überblickswerke, die die geschichtliche Entwicklung des Genres aufzeichnen und nachzeichnen (besonders hervorzuheben ist hier „*Driving Visions*“ von David Laderman); abgesehen davon findet man häufig Aufsatzsammlungen zum Thema, die aber immer nur einen konkreten Film oder einen Aspekt des Genres aufgreifen

(zum Beispiel „*Road Movies*“ herausgegeben von Norbert Grob und Thomas Klein). Lücken in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Road Movies sind jedoch dort zu finden, wo man nach genrespezifischen Analyseverfahren sucht beziehungsweise Möglichkeiten, jegliche Produktion dieses Genres mit einer anderen zu vergleichen. Genau diese Lücke wird mit dieser Arbeit geschlossen, denn die Untersuchung der genannten Filme wird sich neben der klassischen Filmanalyse auf ein selbst entwickeltes Analysesystem, welches Road Movie-spezifische Kategorien aufweist, stützen. Somit können nicht nur formal traditionelle, für jeden Film geltende, sondern auch speziell dieses Genre charakterisierende Merkmale berücksichtigt werden. Die Ergebnisse dieser Analyse werden anschließend sowohl einzeln ausgewertet als auch untereinander verglichen und interpretiert werden. Des Weiteren werden diese Resultate auch im allgemeinen historischen Kontext gesehen und analysiert.

Abschließend wird auf Basis dieser Ergebnisse erörtert, ob gewisse Entwicklungen beziehungsweise Trends im Road Movie Genre zu erkennen sind, und wenn ja, welche dies sind.

2. Historischer Überblick der Entwicklung des Road Movies

2.1. Wurzeln und Herkunft

Road Movies, zu Deutsch „Straßenfilme“¹, haben eine lange Tradition, obwohl diese vielleicht nicht für jeden sofort erkennbar ist. Dennoch gibt es einige – im wahrsten Sinne des Wortes – Wegbereiter, die man als Vorläufer des Road Movies bezeichnen kann.

Zu diesen Wegbereitern gehören literarische Werke². Viel älter als das Medium Film, hat Literatur schon früh zu Ausflügen, Reisen, also zum Unterwegssein eingeladen. Homers „*Odyssee*“³, im achten Jahrhundert vor Christus verfasst, kann mit Sicherheit als eine der ersten Abenteuergeschichten bezeichnet werden, bei der die Reise im Mittelpunkt stand. Das im frühen 17. Jahrhundert veröffentlichte Werk „*Don Quijote*“⁴ von Miguel de Cervantes steht ebenfalls in dieser Tradition, fügt jedoch eine für das spätere Road Movie wichtige Komponente hinzu: die Abgrenzung des Protagonisten von der Gesellschaft und die, wenn auch schemenhaft vorhandene, Kulturkritik, die den Helden der Geschichte auf die Reise gehen lässt. „*Die Abenteuer des Tom Sawyer*“⁵ (erstmalig 1876 erschienen) ist ein weiterer Roman, der in dieser Aufzählung nicht fehlen darf. Auch hier sind die ersten Grundzüge, die später das Genre des Road Movies definieren, zu finden: Reise, (halb-)illegale Handlungen und die Suche nach einem anderen Leben. David Laderman fasst in seinem Buch „*Driving Visions*“ den Zusammenhang zwischen Reiseliteratur und Road Movies folgendermaßen zusammen:

„The road movie grows out of this long-standing literary tradition, which in turn reflects the history of Western culture at large. Especially important in the historical continuity between journey literature and road movies is the thematic impulse of cultural critique.“⁶

¹ Vgl.: Grob / Klein (2006) Seite 9

² Vgl.: Laderman (2002) Seite 6f

³ Vgl.: http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=19&autorid=288&autor_vorname=&autor_nachname=Homer&cHash=b31bbae2c6 aufgerufen am 14.1.2010

⁴ Vgl.: http://gutenberg.spiegel.de/?id=19&autorid=96&autor_vorname+=Miguel+de&autor_nachname=Cervantes+Saavedra&cHash=b31bbae2c6 aufgerufen am 14.1.2010

⁵ Vgl.: <http://www.labbe.de/lesekorb/index.asp?thema=101> aufgerufen am 14.2.2010

⁶ Zitat: Laderman (2002) Seite 6

Was bisher noch nicht berücksichtigt, von Laderman jedoch eindeutig identifiziert wurde, ist die westliche Kultur generell: die Sehnsucht, Neues zu entdecken, Land zu erobern, immer auf der Suche nach Abenteuern zu sein. Dieses „Go West“-Prinzip liegt dem ersten Filmgenre, das das Road Movie immens beeinflussen wird, dem Western, zu Grunde.

Im Western „bewegte sich das reisende Volk in Postkutschen und Planwagen-Trecks oder auf dem Rücken ausdauernder Pferde vorwärts – westwärts.“⁷ Auch Laderman sieht den Western und die ihn als Genre konstituierenden narrativen Elemente als fundamentale Basis dessen, was wir heute Road Movie nennen:

„With its emphasis on the precarious, ambiguous border between nature and culture, and its prevalent use of the journey as narrative structure, the Western functions in a sense as the road movie’s grandparent.“⁸

Weitere genrekonstituierende Merkmale des Westerns sind „die Weite des Landes, die Abenteuer der Besiedelung, der Kampf zwischen Gesetzesvertretern und Gesetzlosen, zwischen Weißen und Indianern,...“⁹. Natürlich hat sich das Road Movie weiterentwickelt, seine eigenen Charakteristiken ausgebildet und sich in seiner historischen Verhaftung vom geschichtlichen Hintergrund des Westerns, der Pioniervergangenheit¹⁰, gelöst. Auch das Fortbewegungsmittel wurde gemäß dem technischen Fortschritt ersetzt:

„Das Donnern der Pferdehufe wich nach und nach dem Dröhnen der Pferdestärken unter der Motorhaube. Die Cowboys von heute sitzen auf Feuerstühlen oder hinter dem Armaturenbrett. Der Ausbruch aus der Abhängigkeit in die Freiheit ist ein amerikanischer Mythos geblieben.“¹¹

Berndt Schulz, Autor des „*Lexikon der Road Movies*“, spricht in obigem Zitat vom amerikanischen Mythos, bezieht sich also auch auf die bereits erwähnte westliche Kultur, die nicht beherrscht werden will, sondern ausbrechen, Neues entdecken und unabhängig sein will. Die Straße und die endlosen Weiten, die die Größe der USA bestimmen, sind elementare Bestandteile der amerikanischen Kultur und

⁷ Zitat: Schulz (2001) Seite 4

⁸ Zitat: Laderman (2002) Seite 23

⁹ Zitat: Beicken (2004) Seite 133

¹⁰ Vgl.: Schulz (2001) Seite 4f

¹¹ Zitat: Schulz (2001) Seite 4

Gesellschaft¹², die die Herausbildung von Filmgenres wie Western oder Road Movies verstehen lassen.

Abgesehen von Literatur und Western beeinflussten die Filme, die während der Zeit der Großen Depression, also in den 1930er-Jahren, in den USA gedreht wurden, maßgeblich die Stimmung und den Charakter der ersten Road Movies in den späten 60er-Jahren. Sie sind gewissermaßen die Vorfahren der Elemente der Rebellion, teilweise auch Aggression, aber auch des Reisens, welche später die dramaturgischen Bestandteile des Road Movies bilden werden.

„More directly influential on road movies (...) are Depression-era social conscience films such as *You only live once* (1937) and *The Grapes of Wrath* (1940). (...) In varying ways and to varying degrees, all these films use mobility to express a rebellious response to the social crisis of the Depression.“¹³

Doch nicht nur die Filme der Ära der wirtschaftlichen Depression, sondern auch die Produktionen, die später als Film Noir bezeichnet wurden, teilen den Antrieb aus Kritik und Rebellion, der (vor allem die ersten) Road Movies auszeichnet:

„Future road movies in fact will neatly combine the psychological identity crisis derived from noir with the social and political critique derived from Depression films. (...) Thus, noir films anticipate both the ensuing decline of the Hollywood institution, and the new independent American cinema that would foster the road movie.“¹⁴

Das Road Movie hat also eine Reihe an Vorfahren, die es als Genre in seiner Präsentation und Dramaturgie maßgeblich beeinflusst haben. Doch schon frühe Verwandte des Road Movies wie *Love on the Run* (1936), *Fugitive Lovers* (1934) und *Without Reservations* (1946) zeigen den generellen Trend, der in den 1930er- und 40er-Jahren in der Filmindustrie herrscht, auf: „Romance and the reestablishment of a democratic consensus dominate the road ...“¹⁵ Man versucht den Krieg mit guter Laune zu „überspielen“, was aber spätestens mit dem Film Noir, den Filmen der Nachkriegszeit, ein Ende hat. Wie von Laderman oben beschrieben, kommt es in den 1950er-Jahren zu einem Umschwung in Hollywood: New

¹² Vgl.: Laderman (2002) Seite 2

¹³ Vgl.: Laderman (2002) Seite 24

¹⁴ Zitat: Laderman (2002) Seite 27

¹⁵ Zitat: Cohan / Hark (1997) Seite 6

Independent American Cinema und der Film Noir dominieren das Geschehen und bringen eine neue Art der Erzählung und Ästhetik mit sich. Doch auch diese Epoche findet ein Ende in den 1960er-Jahren, in denen das Kino in ernstzunehmende Konkurrenz mit dem Fernsehen treten muss. Aus all diesen Komponenten bilden sich im Laufe der Zeit die Road Movies heraus, sie scheinen eine Möglichkeit zu sein, nach der Ära des Film Noir, des absoluten Pessimismus, und der Zeit des Kalten Krieges die Traumata und Sehnsüchte der amerikanischen Gesellschaft zu verarbeiten.

2.2. Wegbegleiter und erste Road Movies

Die ersten Road Movies, die in der Fachliteratur auch als solche bezeichnet werden, entstehen aus einem Zusammenspiel verschiedener Komponenten, spezifisch US-amerikanischer Komponenten, die das Genre weitergehend prägen werden. Zu nennen sind hier die stagnierte Produktion von Hollywoodfilmen bedingt durch die Etablierung des Fernsehens, der sich verbreitende Besitz von Automobilen und die Gegenkultur der 1960er-Jahre als vermutlich wichtigster Teil des Arrangements.

Betrachtet man zunächst den Rückgang der in Hollywood hergestellten Filme und somit die filmhistorische Entwicklung, kann in diesem Fall eher von einer „Nicht-Entwicklung“ gesprochen werden. „Allgemein waren die Sechziger (...) Übergangsjahre für das amerikanische Kino.“¹⁶ Die Menschen konnten sich nun auch zuhause unterhalten lassen, die Inhalte ihres „persönlichen“ Bildschirms genießen. Dennoch kam es diesbezüglich zu erstaunlichen Ereignissen: Erfolgreiche Fernsehregisseure wechselten zum Kino, obwohl das Fernsehen in den 1960er-Jahren mit Sicherheit als „Gewinner“ beziehungsweise dominierend gegenüber dem Kino bezeichnet werden kann. „Hollywood spürte den ersten Ansturm einer Fernseh-Ästhetik, als eine Anzahl Regisseure vom Fernsehen zum Film wechselten. Zu den bekanntesten zählen Arthur Penn, ...“¹⁷

Gerade Arthur Penn war es, der mit *Bonnie and Clyde* (1967) eines der ersten Road Movies schuf. Das Entstehungsjahr 1967 weist ebenfalls daraufhin, dass es nach dem Film Noir der 50er-Jahre lange Zeit brauchte, bis *das* Road Movie endlich erstmals auf der Leinwand zu sehen war.

¹⁶ Zitat: Monaco (2000) Seite 336

¹⁷ Zitat: Monaco (2000) Seite 336

„In this respect we might envision an embryonic trajectory where the classical genre tendencies suggested above ‘pass through’ the 1950s, then emerge in the late 1960s as a distinct genre.“¹⁸

Bonnie and Clyde (1967) und *Easy Rider* (1969) sind die wichtigsten Road Movies in dieser Anfangsphase des Genres; auf sie wird später noch genauer eingegangen werden. Zuerst gilt es aber, sich den verbleibenden Elementen wie dem „60er-Jahre-Autokult“ und der „Counterculture“ der Jugendlichen, wie oben bereits genannt, zu widmen.

Schon bereits vor seiner Wahl zum Präsidenten der USA im Jahre 1952 war Dwight D. Eisenhower von der Idee eines gut ausgebauten Straßensystems überzeugt. „Eisenhower initiated a huge expansion of the interstates. (...) The Highway surge of the 1950s promotes an image of America as a healthy body.“¹⁹ Doch der Ausbau der Autobahn war nicht nur ein Prestigeprojekt, es war tatsächlich auch eine neue Möglichkeit der Kommunikation, ein Weg sich schneller miteinander in Verbindung zu setzen. Um diese neue Möglichkeit nutzen zu können, bedurfte es jedoch eines Automobils. Auch dieses Problem wurde gelöst und die Automobilindustrie der 50er-Jahre machte es zunächst nur einigen Auserwählten, später jedoch vielen Amerikanern möglich, sich ein eigenes Auto leisten zu können. Die Produktion war zu diesem Zeitpunkt auch darauf vorbereitet, dem Kunden ein Auto nach seinem persönlichen Geschmack anbieten zu können: „...this is the era of highly stylized and diversified automobiles, so as to accommodate – it was presumed – the multifarious individual tastes of consumers.“²⁰ Die individuellen Vorlieben des Konsumenten zu berücksichtigen, bedeutete gleichzeitig für den Käufer selbst eine „Erweiterung seines Seins“.

Zunächst also nur für die Elite zugänglich, wurde das Auto aber keineswegs nur Statussymbol, sondern auch Ausdruck des persönlichen Seins, des Individuums und der Unabhängigkeit. Viele Jugendliche dieser Zeit beschäftigte aber nicht nur der Drang nach Unabhängigkeit, sondern sie wollten diese auch zeigen um zu demonstrieren, dass sie gegen „Etwas“ sind.

„The postwar suburban boredom of the young and the restless, portrayed in films like *Rebel without a Cause* and *Blackboard Jungle* (both 1955),

¹⁸ Zitat: Laderman (2002) Seite 38

¹⁹ Zitat: Laderman (2002) Seite 39

²⁰ Zitat: MacMinn (ohne Jahresangabe) Seite 237f

evolves into pointed rebellion and even attempted revolution in the 1960s. The road movie emerges distinctively as this decade's mood of social protest and alternative lifestyle reached a heated apex."²¹

Ausgedrückt wurde die Rebellion oft in Form von Musik, speziell von Rockmusik²², die ebenfalls Einfluss haben wird auf das Genre Road Movie. Rockmusik gab der visuellen Rebellion eine akustische Ebene, die Aggressivität dieser Musik unterstützte die aufwallende Unzufriedenheit der Jugendlichen und nährte die so genannte „Counterculture“. Diese Gegenkultur sowie die Musik und die Mobilität wurden die wichtigsten Bestandteile des Road Movies als Genre. Rebellion, Anti-Gesellschaftsfähig- und willigkeit waren die wichtigsten Themen dieser Zeit und somit auch dieser Filme.

2.3. Genrekstituierende Road Movies Ende der 60er- und Anfang der 70er-Jahre

The Wild One (1953) wird als Bindeglied zwischen den Produktionen des Nachkriegskinos und den ersten Road Movies gesehen.

„Es fällt schwer, *The Wild One* als Road Movie zu charakterisieren: Lediglich der Vorspann vermittelt in prägnanten Totalen und Nahaufnahmen (allerdings mit Rückprojektion) ein Gefühl des on the road-Seins. Der Hauptteil des Films spielt jedoch in der Enge der Kleinstadt.“²³

The Wild One kann also nicht direkt als Road Movie eingeordnet werden, schlägt aber eine Richtung ein, die spätestens mit *Bonnie and Clyde* und *Easy Rider* zum Genre avanciert.

„...the 1960s counterculture infused the cinematic act of driving with politically rebellious spirit, best exemplified by *Bonnie and Clyde* (1967) and *Easy Rider* (1969). Both films integrate road travel (in cars or on motorcycles) more centrally into the narrative. Since then, the road movie has flourished.“²⁴

²¹ Zitat: Laderman (2002) Seite 19

²² Vgl.: Grob / Klein (2006) Seite 18

²³ Zitat: Stiglegger (2006) Seite 51

²⁴ Zitat: Laderman (2002) Seite 3f

Was *Bonnie and Clyde* und *Easy Rider* von ihren „Vorgängern“ unterscheidet ist die Unmöglichkeit in ein geregeltes Leben zurück zu kehren, denn „... the majority of road movie films made before the 1960s more successfully imagined an ultimate reintegration of road travelers into the dominant culture.“²⁵

Diese beiden signifikanten Filme enden mit dem Tod der Reisenden und zeigen ein weiteres Mal deutlich ihre Herkunft aus dem Film Noir und der Gegenkulturbewegung der späten 60er- und frühen 70er-Jahre. „*Bonnie and Clyde*’s outlaw couple and *Easy Rider*’s buddy vision quest lay out the basic features of the genre, features reflective of late 1960s counterculture.“²⁶

Doch die Rebellion als Akt des Widerspruchs und des „Sich-Erwehrens“ gegen Konventionen reicht bei weitem nicht aus, um die beiden als Road Movies zu identifizieren, sie gar zu den Gründungsvätern des Genres zu erheben.

„These two films embrace driving as the foundational crux of the plot; likewise, the journey becomes their essential structuring framework to an extent beyond the classical Hollywood films discussed above.“²⁷

Die Reise, physisch und psychisch, strukturiert die ganze erzählte Geschichte. Der Aufbruch erfolgt ohne großen Antrieb und ohne Notwendigkeit. Die körperliche Erfahrung des Unterwegsseins, Neues zu erkunden, Abenteuer zu erleben, anders zu sein als der Rest der Gesellschaft, birgt einen gewissen Reiz, der sich währenddessen auch auf den Geist zu übertragen scheint. Genau dieses Merkmal ist es auch, dass das Road Movie von seinem „Ahnen“, dem Western, unterscheidet: Es kommt, ob nun von der Figur erwünscht oder nicht, zu einer inneren Reise. „However, in these road movies, as opposed to Westerns, internal journeys fuel the physical wanderings.“²⁸

Bonnie and Clyde vereint 1967 als erster Film diese Kombination aus Reise und Rebellion, die sich gegenseitig bedingt und antreibt. „In what will become a staple feature of many future road movies, first articulated here, they achieve their outlaw/star status by realizing their social difference through mobility.“²⁹

Doch das allein machte den Film damals nicht so außergewöhnlich – Gewalt und Kriminalität waren zu dieser Zeit keine neuen Sujets im Kino. Was die beiden

²⁵ Zitat: Cohan / Hark (1997) Seite 4

²⁶ Zitat: Laderman (2002) Seite 44

²⁷ Zitat: Laderman (2002) Seite 44

²⁸ Zitat: Roberts (1997) Seite 53

²⁹ Zitat: Laderman (2002) Seite 53

Figuren für den Zuschauer, damals wie heute, sympathisch macht, ist ihr komplizenhaftes Verhalten dem Durchschnittsamerikaner gegenüber.

„*Bonnie and Clyde* configures this political critique, first of all, through a sympathy with the average working person, over and against the conservative authority figures (the banks, the police, etc.).“³⁰

Besonders geht dies hervor, als Bonnie und Clyde eine Bank ausrauben und eine der Geiseln fragen, ob das sein Geld oder das der Bank sei, das er in der Hand hält. Dieser antwortet, es sei sein eigenes, woraufhin Clyde meint, dann könne er es behalten. Was später jedoch nicht gelingt, wie vorher bereits erwähnt, ist die soziale Reintegration der Reisenden. Bonnie und Clyde sind bereits zu weit gegangen, metaphorisch gesprochen „zu weit gefahren“, um zurückzukehren – ihre Geschichte endet mit dem Tod.

Zwei Jahre später, 1969, machen sich in *Easy Rider* zwei Männer auf den Weg, einen ganz anderen als Bonnie und Clyde, aber sich nicht weniger der Gesellschaft beziehungsweise dem, was als akzeptabel angesehen wird, widersetzend. „A man went looking for America and couldn't find it anywhere.“³¹ Mit diesem Werbespruch für den Film wurde ein klarer Fokus auf das Land selbst und den Wunsch, es (wieder-) zu entdecken gelegt. Das Geld, das die Suche nach sich selbst und dem „echten“ Amerika in *Easy Rider* ermöglicht, stammt aus einem Drogendeal, situiert die beiden Protagonisten also ebenfalls im kriminellen Milieu. Auch ihre Reise endet mit dem Tod, verursacht durch eine nicht weniger anarchische Geste: die beiden werden aus einem vorbeifahrenden Auto heraus erschossen, was wie ein Akt der Willkür, gar der Langeweile wirkt.

Das Erstaunliche an *Easy Rider* ist, dass es dieser Film trotz seiner Haltung (nämlich der, sich vom Mainstream abzugrenzen) in der damaligen Zeit schafft, einerseits anerkannte Preise und Auszeichnungen zu gewinnen und andererseits trotzdem den Nerv der damaligen Jugend zu treffen. „And in 1969 the independent film *Easy Rider*, Cannes Film Festival award-winner, was embraced by a generation as a statement of youth, rebellion, and counter-culture.“³²

Bonnie and Clyde und *Easy Rider* bilden also die Basis dessen, was heute als Road Movie bezeichnet wird. Gedreht in den späten 1960er-Jahren, initiieren sie eine

³⁰ Zitat: Laderman (2002) Seite 61

³¹ Zitat: Orgeron (2008) Seite 126

³² Zitat: Roberts (1997) Seite 51

Welle von Filmen, die sich in Struktur und Dramaturgie an diese beiden anlehnen.

„*Bonnie and Clyde* and *Easy Rider* should be viewed as the genre-defining origin of the contemporary road movie, not only for the various ways they elaborate road travel, and not only for the way this elaboration reflects the countercultural, New American independent film sensibility. They also are truly watershed films, to which can be traced most road movies comprising the genre's first wave, roughly between 1967 and 1975.“³³

In den 70er-Jahren folgen Filme wie *Two-Lane Blacktop* (1971), *Vanishing Point* (1971) und *Badlands* (1973), die sich aber relativ schnell von ihren Vorgängern emanzipieren, das Konzept zwar erhalten, jedoch die psychologische Komponente des Reisens vertiefen und den Aspekt der Sozialkritik in den Hintergrund stellen. „1970s (...) are characterized by a movement away from the idea(l) of social rebellion, toward exaggerated cynicism, irony, and nihilism.“³⁴ Die Psychologisierung und der minimierte gesellschaftskritische sowie politische Part werden dabei aber durchaus einer gewissen Ironie ausgesetzt, wie es David Laderman in „*Driving Visions*“ formuliert:

„Road movie modernism here has turned inward, away from cultural critique. Consequently, we observe in these films a general tendency to depoliticize the genre, as well as a more ironic attitude toward the journey.“³⁵

Dabei müssen sowohl Plot, also ein gut geplanter Aufbau der erzählten Geschichte, als auch die Ausarbeitung der Charaktere und die Formulierung der Dialoge der neu entdeckten Ironie und Zynik sowie Ästhetisierung des Reisens gegenüber in den Hintergrund treten³⁶.

In dieser Phase der Neuorientierung des Road Movies ist Steven Spielbergs *The Sugarland Express* aus dem Jahr 1974 zu nennen. Einerseits ist der Film zwar Teil der „neuen Generation“ des Road Movies der frühen 70er-Jahre, andererseits grenzt er sich aus dieser durch neue ästhetische wie inhaltliche Elemente bereits selbst wieder ab.

³³ Zitat: Laderman (2002) Seite 82

³⁴ Zitat: Laderman (2002) Seite 81

³⁵ Zitat: Laderman (2002) Seite 83

³⁶ Vgl.: Laderman (2002) Seite 118

„As one of the last road movies before the lull until the mid 80s, *The Sugarland Express* distinguishes itself from most early 70s road movies in ways that signify a transition of the genre's next phase. First of all, the film does not use irony or minimalism in its tone and presentation. Conversely, its narrative structure is much more reflective of the classical Hollywood model, rather than the European modernist narrative of existential wandering. (...) Most important is the film's cartoonish quality (...) which combines a slapstick / screwball type comedy with heavy-handed sentimentalism.“³⁷

Das Road Movie als Genre wandelt sich zunächst von Rebellion, Aggression und Gewalt hin zur Ironisierung und Psychologisierung der Inhalte. Kaum fünf Jahre nach *Easy Rider* erfährt es wieder Neuerungen, die Inhalte schüttelten mehr und mehr von ihrer Gesetzeswidrigkeit ab und das Genre gewinnt an „all-American-ness“ und Hollywood-Identität.

2.4. Postmoderne – Das Road Movie in den 80er Jahren

Das Road Movie der Postmoderne, also der 80er Jahre, knüpft an die Entwicklungen des vergangenen Jahrzehnts an: Dominant sind Selbstironie, Witz und schwindender bis eigentlich nicht mehr vorhandener politischer Antrieb.

„Generally speaking, the postmodern road movie prefers to tease and dazzle, rather than to critically engage the audience. This sense of postmodern road movie dazzle – stunning mobile camera work, excessive violence, over-the-top performance, deadpan irony – can be understood in terms of Corrigan's notion of the ‚histerical‘: ‚representations overdetermined by their materiality and no longer even interested in accommodating history and cultural change.‘³⁸ The overall effect tends to depoliticize the genre. On these postmodern highways, visual thrills and reflexive in-jokes supplant a lack of historical, social, or political grounding.“³⁹

Die von Laderman hier verortete „Nicht-Existenz“ von Kultur- beziehungsweise Sozialkritik kann mit Sicherheit auf die gesellschaftlichen und politischen Veränderungen in den USA der späten 1970er-Jahre zurückgeführt werden.

³⁷ Zitat: Laderman (2002) Seite 130

³⁸ Vgl.: Corrigan (1994) Seite 151

³⁹ Zitat: Laderman (2002) Seite 134

Hollywood hatte sich von seiner Krise⁴⁰ erholt und machte mit Blockbustern wie *Star Wars* wieder auf sich und das ihm innewohnende Potential (und Kapital) aufmerksam. Auch das Ende des Vietnam Kriegs und das Ende der Ära Nixon (die zentrale Triebkräfte der Gegenbewegungen waren) trugen ihren Teil dazu bei, dass die Kraft der „Counterculture“-Bewegung verpuffte und mit ihr auch das klassische Road Movie: „...the zeitgeist no longer underwrote the rebellious, alienated, dropout or outlaw position road movie protagonists regularly adopted.“⁴¹ Laderman will diese neue Richtung, die das Road Movie in den 80er-Jahren einschlägt, jedoch nicht zu sehr von seinen Ursprüngen abgrenzen, sieht es eher als

„commercialized, or depoliticized, repackaging of modernist aesthetics: something like modernism gone mass media. The postmodern road movie thus modifies but continues the genre’s modernist impulse. Still restless, rebellious, and independent, the postmodern road movie exaggerates irony and cynicism through stylized spectacles of sex, violence, or simple tongue-in-cheek cool. Generic elements become driven by style (think fashion), transformed into images of and for mass popular culture.“⁴²

Doch nicht nur „modernism gone mass media“ ist signifikant für diese Epoche, grundsätzlich scheint es so, als ob der generelle wirtschaftliche Aufschwung der USA und derjenige Hollywoods⁴³ mit „people gone mass media“ betitelt werden könnte. Die Abläufe werden gestrafft, „Zeit ist Geld“ und der Wechsel vom Auto zum Flugzeug scheint vorgezeichnet.

„Having produced a culture of deals and deadlines that frowned upon detours, the decade felt little kinship with the road movie’s languorous and frequently interrupted journeys. Conversely, the typical road movie protagonist, who by definition has chosen not to fly and tends to be either economically marginal, on the run, working at a low-prestige ‚road‘ job like truck driver or traveling salesman, or taking time away from business to go on holiday, thus cannot serve as an identificatory figure for workaholic yuppies. No wonder the decade that journalists frequently tagged as ‚high-flying‘ had little use for the road genre.“⁴⁴

⁴⁰ Vgl.: Hark (1997) Seite 207

⁴¹ Zitat: Hark (1997) Seite 207

⁴² Zitat: Laderman (2002) Seite 132f

⁴³ Vgl.: Elsaesser (2009) Seite 21

⁴⁴ Zitat: Hark (1997) Seite 208

Zwei wichtige Vertreter dieser Epoche, Ende der 80er-Jahre eigentlich schon an der Schwelle in eine neue Ära angesiedelt, sind *Drugstore Cowboy* (1989) und *Wild at Heart* (1990). Beide haben den „neuen Look“ des „Hollywood-Road Movies“, sind im Stil von MTV beziehungsweise von Homemovies gedreht und die Protagonisten verkörpern vor allem eines: „Coolness“.

„Released in 1989 (...) *Drugstore Cowboy*, further extends many of the postmodern road movie characteristics described above. In its insidiously conservative values and playfully self-conscious visual effects, the film anticipates *Wild at Heart*.“⁴⁵

Abgesehen von der visuellen Ebene haben diese beiden Filme noch zwei andere Dinge gemeinsam: Die konservativen Absichten ihrer Protagonisten sich wieder in die Gesellschaft einzugliedern: „Yet just beneath the surface of the film's (*Wild at Heart*, Anmerkung) hip veneer, one discovers a depoliticized, neoconservative view of the road, and of the world.“⁴⁶ sowie das nicht vorhandene politische Engagement, das üblicherweise Rebellion hervorruft und nun durch (Selbst-)Ironie ersetzt wird:

„Rebellion is present in the film (*Drugstore Cowboy*, Anmerkung); it has not been completely left behind. But it is conveyed through a playfully artificial tone and an ironically superficial journey.“⁴⁷

Am auffälligsten an der Entwicklung, die das Road Movie in den späten 80er-Jahren durchlebt, ist die Grundeinstellung der Reisenden: „Like other postmodern road movies, the driver is trying to get back to mainstream society, not away from or beyond it.“⁴⁸ Dieser Aspekt ist völlig neu und wirft ein anderes Licht auf die erzählte Geschichte. Mehr oder weniger ungewollt rutschen die Charaktere in die Kriminalität, teilweise auch bedingt durch äußere Zwänge. In *Wild at Heart* manifestiert sich dieser Zwang durch das Verhalten von Lulas Mutter, die die Verbindung zu Sailor nicht zulassen will. Sailor und Lula flüchten, doch die Mutter heuert einen Auftragskiller an, um Sailor zu töten und Lula wieder nach Hause zu bringen. Sailor sieht sich gezwungen, Gewalt anzuwenden, um sich und Lula in Sicherheit bringen zu können. In *Drugstore Cowboy* ist es die Zeit in der die Geschichte angesiedelt ist,

⁴⁵ Zitat: Laderman (2002) Seite 150

⁴⁶ Zitat: Laderman (2002) Seite 166

⁴⁷ Zitat: Laderman (2002) Seite 156

⁴⁸ Zitat: Laderman (2002) Seite 168

die die Kriminalität und deren Akzeptanz begünstigt – der Zeitgeist der 1970er Jahre lädt zum Experimentieren mit Drogen ein. Doch die Figuren wollen wieder in das „normale Leben“ zurückkehren, streben ein konservatives Lebensbild an, in dem eine Reintegration möglich ist.

Natürlich entstanden in den 1980er-Jahren noch andere Road Movies (wie zum Beispiel die *Mad Max*-Trilogie), doch sie werden nicht signifikant für die Weiterentwicklung des Genres sein. Der neue Aspekt der Wiedereingliederung in die Gruppe, des Strebens nach Dazugehörigkeit wird sich im Road Movie der Gegenwart (ab 2000) weiter ausprägen und genrebestimmend sein, wie später gezeigt werden wird.

2.5. Road Movies der 90er-Jahre

Die 1990er-Jahre bringen eine weitere Wende für das Genre des Road Movies: Die Filme, die in diesen Jahren entstehen, zeigen neue „Wege“ (im wörtlichen wie im übertragenen Sinn) und Inhalte auf und bieten neue Perspektiven – sowohl für die Reisenden als auch für die Zuseher.

„The once-masculinist road story of the lone anarchist on the run is reborn when genre becomes a vehicle for the representation of ‚otherness‘ along the lines of marginalized class, race, sexuality, or gender.“⁴⁹

Gleich zu Beginn des Jahrzehnts erscheint ein Film, der sich von den Vorgängern der Postmoderne abwendet, andere Fahrer zeigt und seine Ursprünge bei Klassikern wie *Bonnie and Clyde* sucht. „Yet in the 1990s we also witness a refreshing reinvention of the visionary, politically rebellious spirit of *Bonnie and Clyde* and *Easy Rider*.“⁵⁰

Thelma and Louise (1991) ist das erste Road Movie, in dem zwei Frauen unterwegs sind und von der Gesellschaft mehr oder weniger dazu gezwungen werden (Louise erschießt einen Mann, der Thelma vergewaltigen will; Thelma überfällt eine Tankstelle um die Flucht zu finanzieren) sich gegen sie zu stellen. Obwohl die zwei Frauen zufällig in das Abenteuer ihres Lebens stolpern, ist dieses nicht weniger von Rebellion und politischer Botschaft behaftet als andere Road Movies. *Thelma and*

⁴⁹ Zitat: Mills (1997) Seite 323

⁵⁰ Zitat: Laderman (2002) Seite 176

Louise ist der Startschuss für eine neue Generation von Road Movies, deren Erzählstruktur zwar klassisch bleibt, die aber auch eine neue Generation von Fahrern hinter dem Steuer Platz nehmen lässt.

„Die große Kontroverse um den Film *Thelma & Louise* (sic!) von 1991 führte zu einer neuen Rezeption des Road Movie-Genres. Sie markiert den Wendepunkt in der Entwicklung durch eine Neubesetzung der Heldenpositionen, denn von da an übernehmen auch die von Corrigan erhofften ‚other drivers‘ das Steuer.“⁵¹

Die erzählte Geschichte betrachtend, ist *Thelma and Louise* aus zwei Gründen innovativ: Zunächst, wie bereits erwähnt, sind zwei Frauen unterwegs. Was zuerst als Wochenendtrip geplant ist, endet in einer Flucht beziehungsweise Verfolgungsjagd und letztendlich mit dem Tod der Figuren. Eben dieser Tod ist der zweite neue Aspekt an *Thelma and Louise*: Denn bis jetzt gab es nur zwei Möglichkeiten, die Geschichte eines Road Movies zu Ende zu erzählen: Entweder die Figuren werden von anderen umgebracht oder es wird eine Reintegration (ob gelungen oder nicht ist in diesem Fall nicht relevant) angestrebt. *Thelma and Louise* bietet nun eine dritte Option: Den Freitod. Mit den Worten „*Keep going*“ feuert Thelma Louise an, sich nicht der Polizei zu stellen, sondern über den Felsabbruch hinaus zu fahren – in den Abgrund. Sie entscheiden sich also freiwillig lieber für den Tod, als die Konsequenzen für ihr Handeln der letzten drei Tage zu tragen oder gar in das alte Leben zurückkehren zu müssen.

Im selben Jahr, 1991, erscheint *My Own Private Idaho*, ebenfalls ein Road Movie, das sich Mitglied dieser neuen Generation aufgrund seiner Fahrer beziehungsweise Reisenden nennen darf.

„In the midst of all this road movie traffic, a distinctly revitalized and repoliticized version emerges, where the genre gets driven by drivers previously consigned to the sidelines: women, people of color, gays. As we shall see, when such new/‘Other’ drivers take alternate routes, the genre’s core of rebellion and cultural critique becomes greatly enhanced and expanded.“⁵²

Auch Katie Mills verortet in ihrem Aufsatz „*Revitalizing The Road Genre*“ eine Wiedergeburt des Genres aufgrund der „Neubesetzung“ der Fahrer, die auch neue

⁵¹ Zitat: Soyka (2002) Seite 43

⁵² Zitat: Laderman (2002) Seite 179

Wege einschlagen.

„The once-masculinist road story of the lone anarchist on the run is reborn when genre becomes a vehicle for the representation of ‚otherness‘ along the lines of marginalized class, race, sexuality, or gender.“⁵³

My Own Private Idaho erzählt die Geschichte von zwei jungen homosexuellen Männern, die einerseits sehr unterschiedlich sind, aus verschiedenen sozialen Schichten stammen, andererseits in dem Zeitfenster, das der Film zeigt, enorm wichtig füreinander sind und gegenseitig den weiteren Lebensweg des anderen beeinflussen.

Scott stammt aus reichem Haus und ist mehr auf der Flucht vor der „Bürde“, die das Zeremoniell seines bürgerlichen Lebens mit sich bringt. Mike jedoch ist wirklich ein Nomade, weiß nicht so recht wohin mit sich, seinem Leben und seiner Homosexualität. Umso glücklicher ist er, als Scott in sein Leben tritt und die beiden ihren Roadtrip starten. Doch dieser endet nicht so, wie Mike es sich erwartet hätte, denn er landet wieder am Anfang, wo seine Geschichte begann – auf der Straße. Er ist wirklich verliebt in Scott, doch für diesen war alles nur ein „Ausflug“ aus seiner bürgerlich konservativen Welt. Homosexualität ist für Scott Ausdruck seines Aufbegehrens gegenüber seinem Vater, seiner Rebellion, und seiner Experimentierfreudigkeit mit dem, was das Leben zu bieten hat⁵⁴.

Das wichtige Detail dieser Geschichte, die auf den ersten Blick „nur zwei junge Männer unterwegs“ zeigt, ist, dass sie zwar äußerlich in der Tradition des männlichen „buddy couples“ stehen, innerlich dieses jedoch untergraben. Homosexualität ist ein Thema, das bis zu diesem Moment keinen Eingang in das Genre des Road Movies gefunden hat. Nun wird es zum Thema gemacht, aber nicht auf Umwegen, sondern *die* klassische Road Movie-Ursprungsformel, zwei Männer gemeinsam unterwegs, unterwandernd und aufbrechend.

Schon zu Beginn dieses Jahrzehnts lässt sich also eine deutliche Wende im Genre erkennen, das nun seine Figuren und somit auch sein Publikum erweitert. 1994 erscheint *Natural Born Killers*, ebenfalls Produkt der neuesten Entwicklungen, wenn auch auf andere Weise als *Thelma and Louise* oder *My Own Private Idaho*. Die Reisenden dieses Films sind ein Mann und eine Frau, die sich, sprichwörtlich wie im

⁵³ Zitat: Mills (1997) Seite 323

⁵⁴ Vgl.: Lang (1997) Seite 336

metaphorischen Sinn, nehmen was sie wollen, auf den ersten Blick ganz in der Tradition von *Bonnie and Clyde*. Der Unterschied besteht allerdings in zwei Dingen: Zunächst ist dieses Road Movie rein optisch eine Innovation, ist es doch mehr wie ein psychedelisches Musikvideo beziehungsweise eine Montage aus Medienberichten (Zeitungsausschnitte, Nachrichtensendungen, Hörfunkbeiträge) gestaltet. Auch die verwendete Musik unterstreicht diese starke visuelle, aggressive Ebene. Des Weiteren sind Mallory und Mickey, die zwei Hauptfiguren, extrem brutal, verherrlichen jede Bluttat und hinterlassen immer ein Schlachtfeld aus körperlicher Gewalt und Schmerz. Diese Handlungen finden dann wieder Eingang in die collagenartigen Zusammenschnitte der Medienberichterstattung. „The film critiques the mass media’s obsession with violence, yet the film exploits and sensationalizes such violence; that is, the film embraces exactly what it opposes.“⁵⁵

Wie schon der Titel verrät, ist *Natural Born Killers* ein Film über (häusliche) Gewalt und Gewaltverherrlichung. Dies geschieht jedoch nicht in der traditionellen, konservativeren Art der Veranschaulichung der Botschaft „Gewalt ist schlecht“, sondern lenkt den Blick der Zuschauer direkt darauf und zeigt Gewalt in ihrer brutalsten Art und Weise. Diese Reizüberflutung aus Fäusten, gebrochenen Knochen und Blut ist extrem wirksam und lässt einen verstörten und fassungslosen Zuschauer zurück.

„We shall now turn our attention to road movies of the 1990s featuring ethnic minorities – specifically African Americans and Native Americans. As women and gays take the 1990s road movie for a socially critical drive, so too do various nonwhite ethnic drivers give the genre a refreshing, repoliticized spin.“⁵⁶

In eine Gruppe mit *Thelma and Louise*, *My Own Private Idaho* und *Natural Born Killers* lässt sich auch *Smoke Signals* (1999) einordnen. Wenn auch schon fast an der Wende zum neuen Jahrtausend, so steht dieser Film doch in der Tradition der Wiedergeburt des Road Movies als politisches Genre in den 90er-Jahren. *Smoke Signals* thematisiert die Suche zweier Amerikaner indianischer Abstammung nach ihrer Vergangenheit und ihrem Vater.

Ebenfalls 1999 erschienen ist David Lynchs *The Straight Story*, ein Film über die ältere Generation, die bis jetzt noch nicht „das Steuer übernehmen durfte“. Alvin

⁵⁵ Zitat: Laderman (2002) Seite 195

⁵⁶ Zitat: Laderman (2002) Seite 217f

Straight, 73 Jahre alt, fährt auf einem Rasenmäher durch Amerika, um seinen erkrankten Bruder zu besuchen, mit dem er seit Jahren kein Wort mehr gewechselt hat.

„As we have seen throughout, the genre is born in and through the counterculture, and is driven essentially by youthful rebellion against stability, conformity, and tradition. More typically in the road movie, senior citizens signify such stability and tradition, epitomizing the law and home, both in terms of character (harking back to the ‚old days‘) and their physical limitations. Driving the genre with an elder senior, therefore, automatically inclines toward sanitizing its culturally critical core. On the other hand, driving the road movie with a senior can become a challenge to the genre itself. (...) Like that of women, gays, and people of color, this elder perspective becomes an outsider perspective within an outsider genre...“⁵⁷

Ältere Personen haben schon öfter Eingang in das Genre des Road Movies gefunden, jedoch nie in der Hauptrolle. Wie Laderman in obigem Zitat beschreibt, hat das Alter durchaus Einfluss auf den Grundtenor der erzählten Geschichte, aber es zeigt auch neue Aspekte des Lebens und Perspektiven auf das Leben auf.

Ende der 1990er-Jahre hat sich das Road Movie also neu erfunden, hat „Fahrern“ Raum gegeben, die „anders“ sind, dabei aber gleichzeitig wieder zu seinen politisch motivierten Wurzeln gefunden. Das Road Movie, seine Reisenden und die Geschichten, die sie erzählen, sind stark mit den gesellschaftspolitischen Entwicklungen verbunden und reagieren auf diese wie kein anderes Genre.

„Key moments in the history of road movies tend to come in periods of upheaval and dislocation, such as the Great Depression, or in periods whose dominant ideologies generate fantasies of escape and opposition, as in the late 1960s. (...)...the film noir aftermath of the war (*Detour*, *They live by night*); the late 1960s challenge to the corporate conformism and anti-Communism of the Eisenhower era and the deepening involvement in Vietnam throughout the subsequent decade (*Bonnie and Clyde*, *Easy Rider*); and, most recently, in the early 1990s as the Reagan era’s renewed offensive against the Communists lost its primary target and the masculinist heroics of the Gulf War gave away to closer scrutiny (*My own private Idaho*, *Thelma and Louise*, *Natural Born Killers*).“⁵⁸

⁵⁷ Zitat: Laderman (2002) Seite 237

⁵⁸ Zitat: Cohan / Hark (1997) Seite 2

Die „Außenseiter“ sind von nun an unterwegs, und dieser Trend wird bestehen bleiben, beziehungsweise sich – wie diese Arbeit aufzeigen möchte – in den ersten zehn Jahren des 21. Jahrhunderts fortsetzen.

3. Das Genre Road Movie

3.1. Definition

Das Road Movie-Genre stammt, wie schon im historischen Kapitel dargelegt, aus den USA und hat sich dort etabliert und weiterentwickelt „...das Land, das dieses Genre hervorbrachte und entwickelte, sind die USA.“⁵⁹ Die genrekstituierenden Elemente hängen stark mit der amerikanischen Geschichte und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Entwicklungen zusammen.

„Road Movies zählen nicht zu den klassischen Genres, die zur Zeit der großen Studios in Hollywood entstanden sind. Sie entwickelten sich, als die amerikanische Gesellschaft in die Krise geriet, zunächst Ende der Vierziger (als Folge des Zweiten Weltkriegs) inmitten der düsteren Fantasien des Film noir; dann Ende der Sechziger, Anfang der Siebziger (als Folge des Kriegs in Vietnam) in den rebellischen Biker- und Gangsterfilmen; und schließlich in den frühen Neunzigern, als durch die mediale Vermittlung der Kriege in der Golfregion der Bilderstatus massiv in Frage gestellt wurde, in den radikalen Medienparodien von Oliver Stone oder David Lynch.“⁶⁰

Das außergewöhnliche an diesem Genre ist gerade die Ambivalenz zwischen seiner Herkunft und seiner Verhaftung in den nationalen Wurzeln sowie der andererseits gleichzeitig vorherrschenden Kritik am eigenen Heimatland. Road Movies und ihre Vorgänger entstanden immer dann, wenn sich die USA in einer Krise befanden – sie hinterfragen und kritisieren die gesellschaftlichen Normen⁶¹ und *das* kulturelle Erbe schlechthin – den amerikanischen Traum.

„Das mythische Bild von Amerika, wo jeder seine Chance hat, insofern er nur genügend Engagement, List und Fantasie investiert, in Filmen aus Hollywood ja wieder und wieder entworfen, wird in Road Movies systematisch dekonstruiert.“⁶²

Road Movies erzählen – wie bereits erwähnt – meist Geschichten, die anders sind, als die der klassischen Hollywoodgenres. Doch was sind das für Geschichten und

⁵⁹ Zitat: Schulz (2001) Seite 4

⁶⁰ Zitat: Grob / Klein (2006) Seite 10

⁶¹ Vgl.: Laderman (2002) Seite 36

⁶² Zitat: Grob / Klein (2006) Seite 10

was ist eigentlich *das* Road Movie?

„Road Movies: Straßenfime / Wegefilme / Reisefilme. Filme übers Unterwegs-Sein – über Gehen, Fahren, Flanieren, Rasen, Rennen, Schlendern, moving on the road. Kaum ein Genre scheint so einfach zu definieren zu sein. Aber dann, schon nach den ersten Worten, gerät man ins Stocken. Das Selbstverständliche wird problematisch. (...) Road Movies bilden in ihrem innersten Kern ein Genre des Aufbruchs.“⁶³

Norbert Grob und Thomas Klein bringen dies in ihrem Buch „*Road Movies*“ auf den Punkt: Der scheinbar schnell skizzierte Rahmen der Road Movie-Geschichten scheint schon nach kurzer Betrachtung ungenügend, zu kurz gegriffen. Natürlich weist der Name des Genres auf die Straße, auf Fortbewegung und Vehikel hin, doch das ist nicht (nur) das, worum es eigentlich, im Innersten, geht. Wie bereits bemerkt, sind Road Movies ein Genre des Aufbruchs, doch meist steht die innere Reise der Figuren im Mittelpunkt, die äußere Reise ist oft nur Mittel zum Zweck, Anstoß einen Aufbruch zu wagen, ob freiwillig oder nicht ist in diesem Fall unerheblich.

„Neben den Genre-konstituierenden Elementen Fahrzeug und Straße ist das handlungsspezifische Element der Reise ein weiteres Kriterium, das die Unterscheidung und Abgrenzung des Road Movies zu anderen Genres ermöglicht. Dies gilt, sofern die Reise nicht nur Bindeglied zwischen Handlung an Ort A und Handlung an Ort B, sondern das Reisen selbst die überwiegende Handlung des Films darstellt.“⁶⁴

Berndt Schulz vergleicht im „*Lexikon der Road Movies*“ die Reise, die manchmal fast kathartische Ausmaße annimmt, auch mit Wallfahrten⁶⁵ beziehungsweise konkret mit dem Jakobsweg nach Santiago de Compostella in Spanien.

Bislang konnten die Straße beziehungsweise der Weg, das Fahrzeug beziehungsweise das Transportmittel und die Reise (innerlich wie äußerlich) als narrative Elemente des Road Movies identifiziert werden. Inhaltlich jedoch ist noch ein wesentlicher Bestandteil hinzuzufügen, der alles Vorangegangene beeinflusst und neu beleuchtet: die Kritik an der Kultur und an der Gesellschaft, manchmal (früher häufiger als heute) auch an der Politik, die auf den verschiedensten filmischen Ebenen Ausdruck findet.

⁶³ Zitat: Grob / Klein (2006) Seite 9

⁶⁴ Zitat: Soyka (2002) Seite 8

⁶⁵ Vgl.: Schulz (2001) Seite 5

„This broadly conceived notion of cultural critique functions in road movies on many levels: cinematically, in terms of innovative camera work, montage, and soundtrack; narratively, in terms of an open-ended, rambling plot structure; thematically, in terms of frustrated, often desperate characters lighting out for something better, someplace else.“⁶⁶

Die „cultural critique“ ist der Ursprung des Road Movies, auch wenn sich ihre Darstellung und Aufbereitung, also die erzählten Geschichten, verändert haben. Trotz der immer noch traditionellen Erzählstruktur in Episoden ist es ein langer Weg von *Easy Rider* (1969) zu *Broken Flowers* (2005). Durch ihre sozialkritische Haltung sind die beiden Filme jedoch miteinander verbunden. Der Versuch einer Annäherung, wie sich diese im 21. Jahrhundert äußert und welche Trends im Genre des Road Movies zu erkennen sind, bildet den Inhalt der folgenden Kapitel der Arbeit.

Zuletzt, um das Genre Road Movie ganzheitlich umrissen zu haben, dürfen die Figuren, die Charaktere von denen erzählt wird, nicht unerwähnt bleiben. Was die Reisenden betrifft, ist man sich in der Literatur einig:

„Die Helden dieser Filme sind Außenseiter, nicht gerade zum Erfolg verdammt. Sie sind oft auf der Flucht vor Verfolgern – oder auch vor sich selbst. Manchmal wollen sie einfach nur reisen. Unterwegssein ist alles.“⁶⁷

Norbert Grob und Thomas Klein portraituren ähnlich wie Berndt Schulz:

„Die Protagonisten sind keine über sich hinauswachsenden Helden, sie stehen nicht vor diffizilen Konflikten, die sie zu bewältigen haben. Sie sind eher Suchende, die ihr Leben nicht in den Griff kriegen. Also ziehen sie los, von Stadt zu Stadt, um herauszufinden, was noch geschieht, irgendwie hoffend, dass so auch etwas mit ihnen geschieht.“⁶⁸

Auch Steven Cohan und Ina Rae Hark, Herausgeber des „*Road Movie Book*“, sehen die Helden der Geschichte als Anti-Helden:

„As an ‚escape route‘, the road is ever ready at hand for the last-minute

⁶⁶ Zitat: Laderman (2002) Seite 2

⁶⁷ Zitat: Schulz (2001) Seite 4

⁶⁸ Zitat: Grob / Klein (2006) Seite 9

exit of people whom life has left nothing else to lose.“⁶⁹

Die Zuseher sind aber nicht vor den Kopf gestoßen von so viel Andersartigkeit, im Gegenteil, die gezeigten Personen bieten Identifikationspotential und wecken das Interesse, sie auf ihrer Reise beziehungsweise Suche zu begleiten. „In contrast, the road film offers us only the illusion of and the unfulfilled desire for heroes.“⁷⁰ „The genre’s driver is an antisocial antihero, but society is interested in ‚following‘ him.“⁷¹ Um nun aber nach dieser „Bestandsaufnahme“ des Road Movie-Genres dennoch eine möglichst gültige Definition zu bieten, sei hier Berndt Schulz zitiert:

„Road Movies bezeichnen also ein Genre, in dem das Personal sich fortbewegt, äußerlich und innerlich. Ein filmischer Entwicklungsroman mit dem Ziel, bei sich selbst oder irgendeiner Konfliktlösung anzukommen.“⁷²

Schulz hält sich hier recht allgemein, doch ist sein Vergleich mit dem Entwicklungsroman nicht unangebracht. Wie im Entwicklungsroman geht es auch in Road Movies oft um die Weiterentwicklung der Persönlichkeit, darum, herauszufinden, wer man ist und was man vom Leben will.

Was zuletzt noch aufgezeigt werden sollte, ist beziehungsweise sind die Enden der Road Movie-Geschichten.

„Most important road movies (...) do not have Hollywood ‚happy endings‘, a quality that testifies (...) its status as independent film, and its critique of dominant cultural and narrative conventions.“⁷³

Das Road Movie-Genre ist, wie eingangs festgestellt, kein klassisches Hollywood-Genre: es erzählt *andere* Geschichten und daher auch *andere* Enden. Road Movies schließen auf die verschiedensten Weisen: Eher in den frühen Jahren des Genres sind Enden zu finden, die mit dem Tod der Figuren schließen (*Bonnie and Clyde*, *Easy Rider*, *Thelma and Louise*). Häufiger sind Enden, die in irgendeiner Art und Weise eine Enttäuschung für die Figuren zeigen (*My Own Private Idaho*) oder gar offene Enden, die Raum für eigene Gedanken lassen und Denkanstöße bieten (*Rain*

⁶⁹ Zitat: Mills (1997) Seite 322

⁷⁰ Zitat: Roberts (1997) Seite 60

⁷¹ Zitat: Laderman (2002) Seite 125

⁷² Zitat: Schulz (2001) Seite 4

⁷³ Zitat: Laderman (2002) Seite 50

Man). Dabei lassen sie den Zuseher aber nie ohne ein humoristisches Augenzwinkern zurück.

3.2. Subgenres

Das Genre Road Movie in verschiedene Subgenres einzuteilen, erscheint notwendig, wenn man den Anspruch erhebt, in der Fülle an Filmen eine Ordnung zu schaffen und Einteilungen zu ermöglichen. Wie nun diese Subgenres aussehen sollen, welches Kategoriensystem am geeignetsten ist, ist nicht so leicht zu beantworten. Es gäbe die verschiedensten Möglichkeiten der Einteilung, wie zum Beispiel nach der Reisemotivation: „Die Ermittlung der unterschiedlichsten Bedeutungen und der jeweils zugrunde liegenden Motivation ermöglicht es, verschiedene Subgenres auszumachen.“⁷⁴ Als Beispiel wären hier Quest- oder Outlaw-Road Movies zu nennen, bei denen entweder die Suche nach oder die Flucht vor etwas oder jemandem die Fortbewegung motivieren. Auch das Transportmittel, das benützt wird, könnte als Einordnungskategorie definiert werden, wie zum Beispiel schon häufig getätigt in „Bikerfilme“. Für den Zweck dieser Arbeit scheinen die genannten Kategorien aber nicht zu funktionieren: Zunächst würde eine Einteilung der Subgenres nach der Kategorie des Reisemotivs eine Interpretation verlangen. Des Weiteren ist dieses Reisemotiv oft nicht so leicht zu definieren, für verschiedene Reisende kann es unterschiedliche Motive geben, die sich möglicherweise im Lauf der Zeit verändern.

Eine Ordnung nach dem Transportmittel erweist sich ebenfalls als nicht brauchbar, da diese oftmals während der Reise gewechselt werden. Zuletzt ist es auch so, dass oft das Eine das Andere, also das Reisemotiv das Transportmittel – oder umgekehrt – bedingt und beeinflusst.

Die folgende Kategorisierung nach Reiseteilnehmern erscheint nach ausführlicher Recherche am besten umsetzbar zu sein und das Genre am ehesten ganzheitlich zu erfassen.

Die Untersuchung und Einteilung der Road Movies bezüglich der unternommenen Reisen und der Transportmittel sowie einiger anderer wichtiger, das Genre definierender Merkmale, wird in Kapitel 4.2. ausführlich aufgegriffen und behandelt werden.

⁷⁴ Zitat: Soyka (2002) Seite 8

3.2.1. Buddies/Pärchen

Das englische Wort „Buddy“⁷⁵ bedeutet so viel wie Kumpel, Freund, jemand, auf den man sich verlassen kann. Als das Buddy-Road Movie schlechthin ist hier *Easy Rider* zu nennen.

„Der klassische Plot eines Road-Movie: zwei Männer, ein Wagen und vor ihnen die Weite des Landes. Von Männerfreundschaft ist die Rede, von Träumen wie auch von der Suche nach der eigenen Identität. Klassisch auch, dass die Protagonisten am Rand der Gesellschaft stehen.“⁷⁶

Bernhard Praschl benennt das Buddy-Road Movie als die klassischste Form die das Genre annehmen kann. Er spricht im obigen Zitat zwar von einem Wagen, einem Auto, doch das Vehikel ist in diesem Fall nicht ausschlaggebend, da die hier vorgenommene Klassifizierung auf den Reiseteilnehmern beruht. Auch im „*Road Movie Book*“ ist man sich des Zweiergespanns als dominante Version einer Road Moviekonstellation bewusst:

„The couple is a dominant configuration in road movies just as it is in Hollywood movies in general. A road movie relies upon the couple for rather practical reasons of story-telling. Two people in the front seat of a vehicle make for easy classical framing and keep the dialogue going. The confined space of the car, the shared lodgings, booths in diners, and often hardship and desperation build intimacy and plot conflict quickly.“⁷⁷

Das Duo ist also aus dramaturgischen Gründen eine beliebte Konstellation. „Die Protagonisten nehmen zwei verschiedene Positionen ein, sie besitzen gegensätzliche Fähigkeiten und einander ergänzende Funktionen und Eigenschaften.“⁷⁸ Oppositionelle Standpunkte wie auch Optik bieten einerseits ein gesteigertes Identifikationspotential für das Publikum, andererseits ist der Eine für den Anderen aus erzähltechnischer Sicht immer Reflektor des eigenen Tuns und Möglichkeit zur Annäherung an die Gegenposition.

Die Buddies müssen jedoch nicht zwangsläufig männlich sein, bestes Beispiel dafür ist *Thelma and Louise*. Es hat relativ lange gedauert, bis Frauen „hinter dem Steuer Platz nehmen“ durften – und zwar nicht als Begleiterinnen, sondern als

⁷⁵ Vgl.: Langenscheidt (1988) Seite 153

⁷⁶ Zitat: Praschl (1989) ohne Seitenangabe

⁷⁷ Zitat: Cohan / Hark (1997) Seite 8

⁷⁸ Vgl.: Bertelsen (1991) Seite 124ff

Hauptcharaktere. In den Anfängen des Genres waren weibliche Figuren meist nur in Nebenrollen zu finden, weil „alle weiblichen Positionen für die männliche Figur eine Bedrohung darstellen, weil sie seinen Freiheitsbegriff – in sexualisierter oder moralischer Form – beeinträchtigen.“⁷⁹ Generell

„...herrscht in der Literatur Übereinstimmung, dass die Road Movie-Narration zwei mögliche Positionen für Frauenfiguren kennt, und zwar entweder die der passiven Komplizin oder die der gefährlichen Ablenkung am Wegesrand.“⁸⁰

Die Geschichte von *Thelma und Louise* hat mit dieser „Tradition“ gebrochen und neue Trends gesetzt.

„The trend serves to open up the issue of a new type of women’s film, a subgenre which targets a female audience. (...) The trend, therefore, works to bring concerns associated with women and feminism into the public discourse.“⁸¹

1991 hat der Feminismus auch Eingang in das Genre des Road Movies gefunden und das etablierte Bild und die gewohnte Darstellung von Frauen revolutioniert. Wie bereits im Kapitel über die Geschichte des Road Movies beschrieben, war *Thelma and Louise* jedoch nicht nur in feministischer Hinsicht, sondern in der Gender-Frage generell ein Vorreiter, dessen Trend sich in den 1990er-Jahren fortgesetzt hat.

Bis jetzt nur von Freundschaften sprechend, muss in dieser Kategorie natürlich auch das Pärchen berücksichtigt werden. Auch hier lässt sich ein berühmtes Beispiel aus der Anfangszeit des Genres finden – *Bonnie and Clyde*. Zwar hatten die beiden hin und wieder Begleitung, dennoch dreht sich die Geschichte um sie, ihr Schicksal steht im Zentrum der Erzählung. Weitere Beispiele wären *Natural Born Killers* oder *My Own Private Idaho*, wobei bei letzterem die Trennlinie zwischen Buddies und Pärchen verschwimmt.

⁷⁹ Vgl: Soyka (2002) Seite 15

⁸⁰ Zitat: Soyka (2002) Seite 40

⁸¹ Zitat: Roberts (1997) Seite 63

3.2.2. Familienunternehmen

Das Subgenre der Reisenden, die in einem familiären Verhältnis zueinander stehen, lässt sich nicht auf eine bestimmte Teilnehmerzahl einschränken. Es kann bei zwei Leuten beginnen (wie zum Beispiel in *Rain Man*) bis hin zu einer kleinen Gruppe (wie zum Beispiel in *Little Miss Sunshine*). Oft klafft ein großer Altersunterschied zwischen den Familienmitgliedern, was sehr verschiedene Perspektiven und Einstellungen bestimmter Generationen aufzeigen kann. Außerdem verbindet die Verwandten eine langjährige Geschichte, die von gemeinsamen (positiven wie negativen) Erfahrungen und Erlebnissen geprägt ist. Diese zusätzlichen Dimensionen, die aufgrund des Verwandtschaftsverhältnisses der Reisegruppe entstehen, kommen oft im Laufe der Reise zum Vorschein. „Im hoch emotional besetzten Netz familiärer Beziehungen glüht der Konfliktherd (...) und zehrt von der Problematik der Heimat-, Identitäts- und Sinnsuche.“⁸² Oft wird es zum Problem, dass sich die Erwachsenen in ihren Kindern wiedererkennen oder im Gegenteil sich überhaupt nicht wiederfinden können, was Diskussionen entfacht. Die Suche nach dem Sinn – für die jüngere Generation in der Zukunft, für die Älteren oftmals auch in der Vergangenheit – birgt Konfliktpotential und motiviert die Hinterfragung des Selbst und des eigenen Lebens. „Die Erwachsenen werden über das Kind mit ihrer Kindheit, über die Suche nach Heimat und Familie mit ihrer eigenen Sehnsucht nach einer verlorenen Geborgenheit konfrontiert.“⁸³

Natürlich kann (und wird, zum Beispiel im Film *Rain Man*) diese Kategorie auch Überschneidungen aufweisen, wie zum Beispiel mit der „Buddies/Pärchen“ - Kategorie oder der der „Gruppe“. Denn Familienmitglieder können auch Freunde sein oder gesamt gesehen eine Gruppe darstellen, doch das deutlichste Merkmal, das sie vereint, ist die Verwandtschaft, die den Rest nur bedingen, nicht aber daraus resultieren kann.

3.2.3. Gruppe

Die Gruppe kann aus den unterschiedlichsten Personen und den verschiedensten Gründen bestehen. Oftmals handelt es sich schlicht um eine Reisegruppe, die gerne etwas unternehmen möchte bis hin zu Zwangs- oder Nutzungsgemeinschaften, die

⁸² Zitat: Mauer (2006) Seite 102

⁸³ Zitat: Mauer (2006) Seite 116f

geschlossen werden, um ein angesteuertes Ziel zu erreichen.

Eine Gemeinschaft, die vielleicht nur aus praktischen Gründen besteht (wie zum Beispiel Fahrgemeinschaften), weist andere interne Abläufe und Beziehungen auf, als eine Gruppe, die zum Beisammensein oder zumindest zu regelmäßigem Kontakt gezwungen ist, aus welchen Gründen auch immer. Als „Zwangsgemeinschaft“ könnte die Reisegruppe aus *Rat Race* (2002) genannt werden, deren Teilnehmer alle auf der Jagd nach einer großen Geldsumme sind. Ihre Wege kreuzen sich immer wieder und werden teilweise auch gemeinsam gegangen, dennoch sind sie Konkurrenten und schätzen die Gesellschaft des anderen nur bedingt. Aus so einer Atmosphäre entstehen natürlich andere (oder gar keine) Beziehungen untereinander als in einer Gruppe, die aus freien Stücken miteinander unterwegs ist, wie zum Beispiel in *Born to be wild* (2007). Hier brechen vier Männer gemeinsam auf ihren Motorrädern zu einer Reise durch die USA auf. Natürlich sind auch Parallelen zur Kategorie „Buddies/Pärchen“ zu finden, dennoch sind die Männer zu viert unterwegs und passen daher eher in diese Kategorie. Trotz allem sind sie aber langjährige Freunde und es besteht bereits ein Netz an Beziehungen untereinander, das auf der Reise auf die Probe gestellt wird und sich bewährt.

In diese Subkategorie fallen ebenfalls diverse, in der Literatur häufig aufzufindende, Subgenres des Road Movies wie zum Beispiel „Rock ‘n’ Road Movies“. „An illuminating road movie subcategory in this respect is the ‚rock ‘n‘ road‘ movie: road movies about rock musicians off and on tour, or merely on the road.“⁸⁴ Hier kann allerdings noch zwischen den Musikern selbst und deren Fans, die ihren Idolen folgen, unterschieden werden.

Weitere in der Literatur bereits etablierte Subgenres, die in diese Kategorie fallen, sind „Biker-“ und „Rennfilme“. Das bereits genannte *Rat Race* kann durchaus auch als „Rennfilm“ bestimmt werden, welche

„motorisierte Wettbewerbe bezeichnen, die überland führen, bei denen es auf der Strecke von A nach B zwar keine festgelegte Route gibt, wohl aber einen Startpunkt und eine Ziellinie – hinter der in den meisten Fällen noch ein hoher Sach- oder Geldpreis wartet.“⁸⁵

„Rock ‘n’ Road Movies“, „Bikerfilme“ und „Rennfilme“ sind durchaus legitime Einteilungen, deren Berechtigung und Logik an dieser Stelle anerkannt sei. Dennoch

⁸⁴ Zitat: Laderman (2002) Seite 19

⁸⁵ Vgl.: Mihm (2006) Seite 118

werden in diesen Filmen die verschiedensten Arten von Geschichten erzählt, was sie jedoch eint, ist die Tatsache, dass man hier in der Gruppe, zu mehr, reist.

3.2.4. Lonesome Ranger

Filme des Subgenres des „Lonesome Rangers“ sind nicht häufig zu finden, da es in Road Movies meist nicht nur um die eigene innere wie äußere Reise geht, sondern auch darum, Beziehungen zu anderen herzustellen, zu erneuern, zu hinterfragen oder zu vertiefen. Als Einzelner ist der Reisende nur auf sich allein gestellt und bekommt weder moralische noch materielle Unterstützung. Umso wichtiger sind die Personen, die ihm unterwegs begegnen, und die Stationen, die auf der Reise durchlaufen werden, denn sie bilden die Ankerpunkte für den Alleinreisenden. Genau diese Ankerpunkte sind es, die diese Art von Filmen antreiben und dem Reisenden psychischen und physischen Halt (wenn auch nicht immer im positivsten Sinn) bieten.

Als Beispiele der Subkategorie „Lonesome Ranger“ wären hier *The Straight Story* (1999) und *Broken Flowers* (2005) zu nennen. In beiden Filmen sieht man Männer, die allein unterwegs sind, der eine, um seinen kranken Bruder zu besuchen, der andere auf der Suche nach der Mutter seines Sohnes, von dem er erst kürzlich erfahren hat. Diese Road Movies sind grundverschieden bezüglich der erzählten Geschichte und des Transportmittels, dennoch weisen sie die Parallele des Einzelnen, der sich auf den Weg macht, auf, und sind daher repräsentativ für dieses Subgenre.

4. Untersuchungsmethoden

4.1. Filmanalyse⁸⁶

Da die später folgenden Filmanalysen nicht den ganzen Film, sondern nur wichtige Szenen umfassen können, werden im Folgenden die wichtigsten und für diesen Zweck notwendigen Analysewerkzeuge vorgestellt.

4.1.1. Narration

David Bordwell⁸⁷ unterscheidet zwischen zwei verschiedenen Möglichkeiten des Erzählens: diegetische und mimetische Narration.

- a. Die mimetische Narration⁸⁸ meint das Zeigen des Geschehens in einer dramatischen Handlung, die als Nachahmung, als Imitation (Mimesis) verstanden wird, in der der Autor durch die Figuren spricht.
- b. Die diegetische Narration⁸⁹ meint das Erzählen einer Handlung durch einen Erzähler, wobei immer deutlich ist, daß (sic!) der Erzähler selbst spricht und er nicht den Eindruck erweckt, daß (sic!) die Figuren sprechen. Hier entsteht also durch die Worte des Erzählers die Geschichte im Kopf des Zuhörers.

Der Film kann beide Formen der Erzählung miteinander verbinden: Er erzählt, indem er zeigt, und er erzählt durch Sprechen über etwas, was er nicht zeigt.

4.1.1.1. Erzählebenen

Weiters zu unterscheiden sind die Ebenen einer Erzählung, die nach Bordwell ebenfalls in zwei große Segmente geteilt werden können: nämlich in Plot und Story. Unter „Plot“ versteht Bordwell „all the events that are directly presented to us, including their causal relations, chronological order, duration, frequency, and spatial

⁸⁶ Dieses Kapitel ist meiner Bakkalaureatsarbeit aus Publizistik- und Kommunikationswissenschaft mit dem Titel „Helden und Bösewichte im Wandel der Zeit“ (2007) entnommen.

⁸⁷ Vgl.: Bordwell (1985) Seite 3ff

⁸⁸ Vgl.: Bordwell (1985) Seite 3ff

⁸⁹ Vgl.: Bordwell (1985) Seite 3ff

locations”⁹⁰. Der Plot meint also nur all jene Dinge, die tatsächlich dem Auge und/oder dem Ohr durch den Film präsentiert werden. Im Gegensatz dazu steht die „Story“: „all events that we see and hear, plus all those that we infer or assume to have occurred, arranged in their presumed causal relations, chronological order, duration, frequency, and spatial locations“⁹¹.

Bordwell folgend ist mit der Story all jenes gemeint, was sich der Zuschauer dazu denkt, was er aus aufeinander folgenden Szenen schließt oder den Figuren aufgrund des Gezeigten zuschreibt. Die Story beinhaltet demnach den Plot.

4.1.1.2. Erzählphasen

Aristoteles⁹² schreibt in seiner Poetik, dass es nicht egal ist, wann eine Geschichte einsetzt und wann sie endet, sondern jede gute Geschichte hat einen Anfang und ein Ende.

„Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht.“⁹³

Auch Knut Hickethier folgt dieser grundlegenden Annahme: „Dramaturgie (...) setzt auf Anfang und Ende, auf eine Durchführung dazwischen, die Höhepunkte kennt und Wendepunkte in der Entwicklung: Steigerungen einerseits, Schürzungen des Knotens, aber auch Peripetien, die das schon erkennbare Ende aufhalten, scheinbar alles wieder umkehren, um desto dramatischer dann das Ende hereinbrechen zu lassen.“⁹⁴

Der Anfang dient der Exposition der Figuren und der Situation, er macht den Zuschauer mit den Figuren und dem potentiellen Konflikt vertraut. Oftmals wird auch eine Vorgeschichte erzählt, die das Handeln und/oder Denken der Figuren erklärt

⁹⁰ Zitat: Bordwell / Thompson (2001) Seite 504

⁹¹ Zitat: Bordwell / Thompson (2001) Seite 505

⁹² Vgl.: Aristoteles (1982) Seite 25

⁹³ Zitat: Aristoteles (1982) Seite 25

⁹⁴ Vgl.: Hickethier (1996) Seite 119

oder zumindest nachvollziehbar macht. Nach dieser ersten Einführung in die erzählte Geschichte wird der Konflikt vorbereitet und es gibt den ersten Wendepunkt, der die Figur auf diesen Konflikt zusteuern lässt. Als Wendepunkt kann jedes Ereignis bezeichnet werden, das den Zustand der Figur verändert. Durch den Verlauf der Geschichte oder einen möglichen weiteren Wendepunkt wird die Geschichte auf ihren Höhepunkt getrieben. Dort kommt es meist zur Peripetie, zur (scheinbaren) Umkehrung der Geschichte, die das schon vermutete Ende wieder in Frage stellt. Das Ende kann entweder eine offene oder eine geschlossene Form haben. Ist die Handlung geschlossen, so sind alle aufgeworfenen Fragen beantwortet und der Zuschauer muss sich nicht weiter mit der Erzählung beschäftigen. Ist ein Ende jedoch offen, so bleiben auch im Film gestellte Fragen offen. Der Zuschauer wird entlassen, ohne dass der aufgeworfene Konflikt gelöst wurde und der Film verlangt ihm eigentlich eine weiterführende Beschäftigung mit dem(n) Problem(en) ab. Die meisten Hollywoodfilme folgen diesem Schema, Abweichungen sind dennoch natürlich immer möglich.

4.1.1.3. Erzählstrategie

Knut Hickethier⁹⁵ folgend lassen sich für den Erzähler im fiktionalen Film im Wesentlichen drei Konzepte unterscheiden:

a. Der auktoriale Erzähler

Der auktoriale Erzähler wird auch als allwissender Erzähler bezeichnet, weil er das zu Erzählende selbst anordnet, gleichzeitig Distanz zum Erzählten hält und damit Übersicht bewahrt. Er verfügt über die Möglichkeit der Außenperspektive, also der Auswahl des zu Zeigenden, sowie über die Möglichkeit der Innenperspektive, die über die Gefühle der Figuren, ihre Motive, Absichten und Reflexionen sowie über ihr Denken Auskunft geben kann. Die Innenperspektive wird häufig durch eine Stimme aus dem Off realisiert, während die Außenperspektive meist von der erzählenden Kamera und der Montage der einzelnen Sequenzen ausgeführt wird.

b. Der Ich-Erzähler und die subjektive Kamera

Der Ich-Erzähler erzählt das Geschehen, an dem er selbst als Handelnder beteiligt ist, aus seiner subjektiven Sicht. Die Außenperspektive ist in diesem Fall auf das

⁹⁵ Vgl.: Hickethier (1996) Seite 123ff

durch die Figur Erlebte beschränkt, die Innenperspektive auf das Innenleben dieser einen Figur, die die Rolle des Erzählers übernommen hat. Filmisch sind die Darstellungsmöglichkeiten einer solchen Erzählstrategie begrenzt. Zur Darstellung der Sicht des Ich-Erzählers wird die subjektive Kamera eingesetzt, wobei fast immer auf Stativ oder Dolly verzichtet und stattdessen mit Handkamera gearbeitet wird. Das Bild ist somit nicht mehr gewohnt ruhig, sondern nimmt die Geh- oder Laufbewegungen der Figur auf. Für die Innenperspektive wird ebenfalls häufig eine Off-Stimme eingesetzt, um die Subjektivität des Gezeigten durch die Ich-Stimme zu verstärken.

c. Die Position der identifikatorischen Nähe

Bei dieser Erzählstrategie kommt es häufig zu Mischungen des auktorialen und des Ich-Erzählers. So kann zum Beispiel zunächst eine subjektive Kamera eingesetzt werden, um uns genau zu zeigen, was die Figur gerade sieht und fühlt. Einige Momente später zeigt dann die Kamera in der Position des auktorialen Erzählers eben diese Figur in ihrem Tun. Durch die vorherige subjektive Kamera konnte eine identifikatorische Nähe erzeugt werden, die dann trotz des Wechsels zum auktorialen Erzähler beibehalten wird.

4.1.2. Figuren

„Unser Interesse an den Figuren und Charakteren eines Films ist die Grundvoraussetzung für jeden wirkungsvollen Film. Zu diesem Zweck müssen sie glaubhaft sein. Dann mögen sie bewundert oder bedauert, geliebt oder verachtet, belacht oder beweint werden. Bereits die äußere Erscheinung und die Physiognomie der DarstellerInnen sind so gewählt, dass sie bestimmte Qualitäten und Eigenschaften erkennen lassen; selbst wenn dieser erste Eindruck sich als falsch erweist, bleibt jede weitere Entwicklung einer Figur doch darauf bezogen.“⁹⁶

Arno Rußegger⁹⁷ nennt noch einige weitere Kriterien, anhand derer eine Analyse der Figuren durchgeführt werden kann. Hier eine Auswahl der wichtigsten Ansatzpunkte:

- Name: Klang und assoziative Bedeutungen enthalten häufig versteckte Hinweise auf bestimmte Eigenschaften.

⁹⁶ Zitat: Rußegger (2003) Seite 26

⁹⁷ Vgl.: Rußegger (2003) Seite 26

- Äußere Handlungen: Sie stehen in unmittelbarer Beziehung zu den Charakteren und dem Gang der Geschichte.
- Dialoge: Zu beachten ist hier nicht nur *was* jemand sagt, sondern auch *wie* er/sie es sagt.
- Innere Handlungen: Die Gesamtheit der Träume, Hoffnungen, Erinnerungen, Wünsche, Ängste und unausgesprochenen Gedanken einer Person.
- Reaktionen anderer Figuren auf Handlungen und Aussagen.
- Gegenspieler und Kontrastfiguren.

4.1.2.1. Figurenkonstellationen

„Die Figuren bilden ein Geflecht, eine Konstellation, in der sie durch ihre Ausstattung an Eigenschaften und Handlungsmöglichkeiten gegeneinander gesetzt sind. Diese Konstellation ist nicht statisch, sondern verändert sich dynamisch im Laufe des Films. Diese Figurenkonstellation ist in der Regel so angelegt, daß (sic!) durch die Charakteristika der Figuren ein Tableau verschiedener Verhaltensdimensionen aufgezeigt und damit die Handelnden gegeneinander abgesetzt werden, und in dem die Figuren die wichtigsten Dimensionen des in der Geschichte zum Austrag gebrachten Konflikts verkörpern. Unterscheidbar sind äußere Konflikte in der Interaktion zwischen den Figuren und innere Konflikte einer Figur mit sich selbst.“⁹⁸

Die Figurenkonstellation und die daraus entstehende Dynamik ist insofern wichtig, als sie die Figuren untereinander motiviert, gewisse Dinge zu tun, oder aber diese zu unterlassen. Auch der Charakter der einzelnen Figuren kommt durch die Konfrontation mit anderen erst wirklich zum Ausdruck.

4.1.3. Sprache

Formal lassen sich zunächst folgende Möglichkeiten des akustischen Spracheinsatzes unterscheiden:

„Als grundlegende Unterscheidungen finden sich die Differenzierung zwischen on und off und zwischen Dialog der Figuren und dem

⁹⁸ Zitat: Hickethier (1996) Seite 121

Kommentar, wobei diese Kommentarebene sehr verschieden sein und alle Formen [...] umfassen kann. Kommentare sind auch nicht unbedingt immer im Off gesprochen, sondern auch die abgebildeten Figuren können kommentieren. Sie können im Bild mit unbewegtem Gesicht zu sehen sein, und ihre Stimme ist zu hören, so daß (sic!) sich der Eindruck einstellt, wir belauschten sie bei ihren Gedanken (innerer Monolog). Umgekehrt können auch Dialoge im Off zu hören sein, so daß (sic!) der Eindruck entsteht, als hörten wir einem Gespräch von nicht anwesenden Personen zu.“⁹⁹

Der (Ton-)Film stellt stets eine Synthese zwischen akustischen und visuellen Mitteln dar, die einander im günstigsten Fall so ergänzen, dass das eine ohne das andere nicht die ganze Geschichte erzählen könnte, sie jedoch gemeinsam eine Verbindung darstellen, die den Film in sich stimmig macht.

„Gesprochene Sprache und schriftlicher Text einerseits und das Bild andererseits treten in ein Wechselspiel zueinander, Sprache und Bild gehen eine Einheit ein: Das Bild, das auf einer sinnlich-anschaulichen Ebene Gefühle, Assoziationen, Stimmungen erzeugt, wird durch die Sprache konkretisiert, zugespitzt, präzisiert. Das Visuelle wird gedeutet, in einen spezifischen Zusammenhang gebracht, so daß (sic!) das Bildliche auch handlungsfähig gemacht wird. Umgekehrt ist das Bild die sinnliche Unterfütterung des Wortes.“¹⁰⁰

Die Art¹⁰¹ wie gesprochen wird (Tonlage, Geschwindigkeit, Akzent), ist stets ein wichtiger Hinweis auf den Charakter einer Figur. Es lassen sich unter anderem Alter, sozialer Status aber auch Erziehung darin finden. Artikulation sowie Klangfarbe der Stimme sind etwas sehr Persönliches, Individuelles und sagen viel über eine Person aus.

4.1.4. Musik

„Musik kann das visuell gezeigte mit emotionalen Qualitäten versehen und in spezifischer Weise interpretieren. Sie kann dabei sowohl synchron (die Musikquelle ist im Bild zu sehen) als auch asynchron (die Quelle der Musik bleibt unsichtbar) eingesetzt werden. (...) Häufiger ist im Film jedoch die asynchron eingesetzte Musik, die für den Zuschauer oft nicht

⁹⁹ Zitat: Hickethier (1996) Seite 101

¹⁰⁰ Zitat: Hickethier (1996) Seite 103

¹⁰¹ Vgl.: Hickethier (1996) Seite 103

bewußt (sic!) das Geschehen prägt. (...) Akzentuierung durch musikalische Betonung bedeutet für den Zuschauer eine emotionale Einbeziehung. Musik verstärkt in der Regel bereits im filmischen Geschehen angelegte Stimmungen. Sie wirkt häufig besonders dort, wo sie in ihrer Eigenständigkeit nicht bemerkt wird, sondern sich in das filmische Geschehen einschmiegt und ihm dadurch zugleich einen besonderen Akzent gibt. Die durch die Musik erzeugte Emotion erscheint dann wieder, wie schon bei anderen Elementen der filmischen Gestaltung, als Eigenschaft des Geschehens, nicht als ein selbstständiges Objekt der Wahrnehmung. (...)

Musik als leitmotivische Verklammerung dient dazu, eine Figur zu begleiten, die einzelnen Phasen der Entwicklung musikalisch in Variationen und Verfremdungen des Motivs anzudeuten und auf einen nahen Konfliktaustrag hinzuweisen.“¹⁰²

Die Musik hilft im Optimalfall also, das Gesehene noch zu verstärken oder sogar (noch) nicht Gesehenes anzudeuten. Sie fügt dem Geschehen eine Bedeutungsebene zu, die dem Zuseher meist nicht bewusst wird. Dabei kann sie einerseits unterstreichend, andererseits kontrastierend eingesetzt werden.

4.1.5. Bildkomposition

Die Bildkomposition umfasst alle Elemente, die das dem Zuschauer präsentierte Bild beeinflussen und prägen. Sie ist die Gesamtheit der Einzelteile, die dem Bild und den darin gezeigten Personen eine bestimmte Stimmung und Atmosphäre verleihen. Knut Hickethier schreibt dazu:

„Die Bildkompositionen, die Darstellungen von Räumen in den Bildern dient in der Regel nicht dem Selbstzweck, sondern dazu, die abgebildeten Menschen in ihrem Verhältnis zur Umgebung zu zeigen, einem Bild- Umraum, der sie bestimmt und prägt. [...] Häufig beruht die Wirkung einer Einstellung gerade darauf, daß (sic!) die gezeigte Person auf eigentümliche Weise mit den Formen der Umgebung verschmilzt und dadurch eine intensive visuelle Wirkung erzeugt wird. Aber auch die Nähe und die Entfernung zwischen den abgebildeten Elementen sagt etwas über die Beziehungen der Gegenstände zueinander aus.“¹⁰³

¹⁰² Zitat: Hickethier (1996) Seite 95

¹⁰³ Zitat: Hickethier (1996) Seite 52f

4.1.5.1. Einstellungsgröße

Arno Rußegger¹⁰⁴ definiert in seiner „*Kleinen Einführung in die Filmanalyse in sechs Abschnitten*“ folgende Einstellungsgrößen:

- Weit/Panorama: Ausgedehnte Landschaftsaufnahme; Personen sind nur klein oder gar nicht zu erkennen.
- Totale: Gesamtbild eines Schauplatzes mit einer oder mehreren Personen und deren unmittelbarer Umgebung.
- Halbtotale: Personen in voller Körpergröße in ihrer unmittelbaren räumlichen Umgebung, die nur mehr teilweise zu überblicken ist.
- Halbnah: Personen werden von den Knien an aufwärts gezeigt.
- Amerikanisch: Personen werden von den Hüften an aufwärts gezeigt.
- Nah: Brustbild einer Person.
- Groß: Kopf und Hals einer Person, wobei der Kopf oben teilweise angeschnitten werden kann.
- Detail: Bildfüllende Teile des Gesichts einer Person (zum Beispiel Bart, Auge) oder Teile eines Gegenstands.

4.1.5.2. Kameraperspektive

„Der jeweilige Standpunkt der Kamera legt den Blick des Zuschauers fest [...]. Dadurch werden, oft unmerklich, die Aufmerksamkeit und innere Anteilnahme des Publikums gesteuert, das keine Möglichkeit besitzt, eine eigene Perspektive zu wählen.“¹⁰⁵

Folgende mögliche Kamerastandpunkte legt Arno Rußegger¹⁰⁶ in seinem Aufsatz dar:

Vertikal:

- Normalsicht: Die Kamera fängt das Geschehen auf Augenhöhe ein.
- Untersicht: Die Kamera ist nach oben geneigt; verschiedene Abstufungen sind durch die Bauchhöhe (Bauchsicht) und die Froschperspektive, bei der die

¹⁰⁴ Vgl.: Rußegger (2003) Seite 21

¹⁰⁵ Zitat: Rußegger (2003) Seite 22

¹⁰⁶ Vgl.: Rußegger (2003) Seite 23

Kamera sehr tief unten geführt wird, möglich.

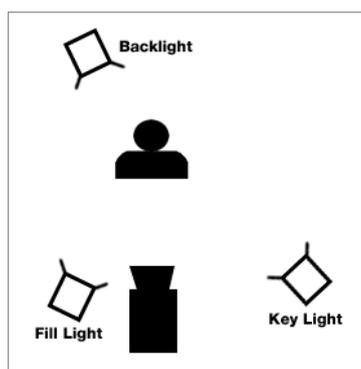
- Aufsicht: Die Kamera ist nach unten geneigt und überblickt das Geschehen; hier lassen sich der Blick von leicht über Augenhöhe und aus extremer Höhe (Vogelperspektive) unterscheiden.
- Schrägsicht: Die Kamera wird nach rechts oder nach links gekippt, sodass ein schräg gestelltes Bild entsteht.

Horizontal:

- Seitenansicht: Das Geschehen bzw. der Gegenstand wird aus senkrechtem oder spitzem Winkel zur Handlungsachse aufgenommen.
- Vordersicht: Die Kamera filmt gegen die Handlungsrichtung; in diesem Fall ist die Vorderseite der Person zu sehen.
- Rückensicht: Die Kamera filmt mit der Handlungsrichtung; in diesem Fall sieht der Zuschauer die Person von hinten.

4.1.5.3. Lichtsetzung

Die so genannte „Drei-Punkt-Beleuchtung“ bzw. „Three-Point-Lighting“ ist die meist verwendete Form des klassischen Hollywoodkinos. David Bordwell definiert diese Art zu beleuchten folgendermaßen:



„The backlight comes from behind and above the figure, the key light comes diagonally from the front, and a fill light comes from a position near the camera. The key will usually be closer to the figure or brighter than the fill.“¹⁰⁷

Abbildung 1

Das Key Light entspricht Rußeggerts¹⁰⁸ Haupt- oder Führungslicht, das Fill light dem Seiten-, Aufhell- oder Fülllicht und das Backlight dem Hintergrund- oder Raumlicht.

Diese Art der Beleuchtung ist sehr aufwendig, da sie für jede Einstellung neu

¹⁰⁷ Zitat: Bordwell / Thompson (2003) Seite 194

¹⁰⁸ Vgl.: Rußegger (2003) Seite 25

eingrichtet werden muss. Außerdem nimmt sie auf die natürlichen Lichtverhältnisse keine Rücksicht und auch im Film sind aufgrund dieser Beleuchtung fast keine natürlichen Schatten zu sehen.

Bei den Beleuchtungsstilen sind folgende zwei besonders zu berücksichtigen:

- High-Key-Stil: „Eine Beleuchtung, die das gefilmte Geschehen in ein sehr helles, in der ganzen Szene möglichst gleichmäßiges Licht taucht. Schatten werden bei dieser Ausleuchtung weitgehend vermieden.“¹⁰⁹
Meist wird dabei auch weiches Licht verwendet, um scharfe Schatten zu vermeiden.
- Low-Key-Stil: „Low-key illumination creates stronger contrasts and sharper, darker shadows.“¹¹⁰ „(...) Low-Key-Stil, für den ausgedehnte Schattenflächen und oft schroffe Hell-Dunkel-Konfrontationen bei düsterer, unheimlicher Grundstimmung typisch sind (...)“¹¹¹

4.1.5.4. Raum

Der Raum, in dem das Geschehen stattfindet, der Ort, von dem erzählt wird, wo sich die Geschichte abspielt, trägt wesentlich zur Atmosphäre und Stimmung eines Films bei. Doch Raum wird nicht einfach nur durch den Drehort oder die Kulissen geschaffen, sondern auch durch die Figuren, die sich in ihm bewegen. Knut Hickethier schreibt dazu:

„Räumlichkeit schafft auch die Bewegung von Objekten vor der Kamera, sie läßt (sic!) den Raum zum Handlungsraum der Figuren, zum Aktionsbereich und Ort des Geschehens werden. [...] Noch stärker raumbildend ist die Bewegung der Kamera, die in die Bildtiefe hineinfährt (Vorwärtsfahrten) und damit den Zuschauerblick mitnimmt.“¹¹²

Kamerafahrten sind generell ein wirksames Mittel, um die Größe beziehungsweise Tiefe eines Raums zu zeigen. Meist folgen sie der Bewegung einer der Figuren. Häufig nähern sie sich auch langsam einem bestimmten Gegenstand, der in der

¹⁰⁹ Zitat: Rother (1997) Seite 148

¹¹⁰ Zitat: Bordwell / Thompson (2003) Seite 196

¹¹¹ Zitat: Rußegger (2003) Seite 25

¹¹² Zitat: Hickethier (1996) Seite 71f

nächsten Einstellung eine Rolle spielen wird.

4.2. Profil eines Road Movies

Das folgende Kapitel enthält ein „Profil“, eine Art Maske, das beziehungsweise die auf jedes Road Movie angewandt werden kann. Es ist ein Raster, das es ermöglichen soll, sowohl die formalen wie auch die inhaltlichen Merkmale von Road Movies zu klassifizieren, einzuordnen und zu interpretieren.

4.2.1. Die Reise – Klassifizierung der (Reise-)Motive

Diese Kategorie beschäftigt sich mit dem Naturell des Reiseanstoßes, also dem Beginn jeglichen Unterwegsseins. Es gilt festzustellen, ob die Reise eine „Laune des Gemüts“ des Individuums darstellt und daraus resultierend ohne konkretes Ziel beziehungsweise zeitliche Dringlichkeit getan wird, oder ob es sich um eine von außen auferlegte Verpflichtung handelt, also Zwang vorherrscht.

Dieser Grundfragestellung folgend lässt sich die Reise, die in den Road Movies getan wird, grundsätzlich in zwei Kategorien unterteilen:

Zunächst wäre der Anstoß von außen zu nennen, das heißt, entweder eine Verpflichtung (zum Beispiel familiärer Art wie ein Geburtstag oder eine Beerdigung, behördliche Wege, berufliche Anforderung), die der Reise bedarf, oder aber zumindest irgendeine Art von äußerem Impuls, der der Reise einen ersten, bindenden Anlass gibt (zum Beispiel die Flucht vor etwas oder jemandem).

Die zweite Möglichkeit, konträr zum Zwang, ist die freiwillige Unternehmung, die aus dem Wunsch des Reisenden selbst entsteht beziehungsweise entstanden ist. Reisen um des Reisens Willen ist hier das Motto, was im gleichen Zug auch der Destinationsfrage eine neue Dimension verleiht. Denn gibt es einen konkreten Anlass für den Aufbruch, so gibt es auch fast immer ein konkretes Ziel. Geht die Fortbewegung aber aus einer „(Wanders-)Lust“ hervor, so muss das Ziel nicht von vornherein feststehen (und wird es meist auch nicht) und ist somit auch zu jedem Zeitpunkt veränderbar.

In engem Zusammenhang mit Motiv und Reiseziel steht die Frage nach der Zeit. Sie resultiert aus den vorangegangenen Komponenten: Denn hat eine Figur einen Grund und eine Destination für ihre Reise, so hat sie mit ziemlicher Sicherheit auch einen

zeitlichen Rahmen, innerhalb dessen der Trip absolviert werden muss – kurz gesagt: Es gibt eine Deadline und somit auch Zeitdruck, der auf die Figuren einwirkt. Bei einem unaufgeforderten Trip kann auch niemals Zeitdruck vorherrschen, denn es gibt kein Ultimatum, keine Bedingung, keine Aufgabe, die erfüllt werden muss. Natürlich kann sich während der Reise einiges verändern, Motive werden hinterfragt und/oder verändern ihr Wesen. Auch das Ziel oder ein möglicher zeitlicher Rahmen, der eingehalten werden soll beziehungsweise muss, unterliegen den Erlebnissen während der Reise und sind somit nicht statisch. Dennoch ist es für das Verständnis der Figuren, ihrer Handlungen und ihrer Entscheidungen wichtig zu wissen, wie die Ausgangssituation ausgesehen hat, ob es sich bei der Reise um „Pflicht oder Kür“ handelt.

4.2.2. Fortbewegungsmittel: Wie wird gereist?

Dieser Abschnitt ist den Fortbewegungsmitteln, die die Figuren benützen, gewidmet. Die primäre Frage ist: Wie wird Bewegung und das Unterwegssein dargestellt? Dabei sind sowohl inhaltliche Merkmale, die aus der Auswahl des Fahrzeugs für die Figuren entstehen, zu berücksichtigen, als auch technische Eigenschaften, die die optische Gestaltung beeinflussen.

Grundsätzlich können hier zwei Kategorien gebildet werden: Einerseits Fortbewegungsmittel, die fremd gelenkt sind und deren Kontrolle nicht den Figuren unterliegt, und andererseits Fahrzeuge, deren Steuerung, Geschwindigkeit und Richtung die Figuren selbst in der Hand haben und beeinflussen können.

In die erste Kategorie fallen die öffentlichen Verkehrsmittel im weitesten Sinne, wie zum Beispiel U-Bahn, Autobus, Zug, Flugzeug, etc. Sie folgen einem strikten Fahrplan, dem sich die Figuren zu unterwerfen haben. Die Auswahl eines solchen Fortbewegungsmittels weist auch auf das Maß der Zielgerichtetheit der Figuren hin. Denn weiß man, wohin man will, so wählt man ein Transportmittel für diese Destination. Diese Art der Vehikel unterstützt eine stringente Reise mit Startpunkt und klar definiertem Ziel.

Für die optische Gestaltung ist in diesen Fällen von Bedeutung, dass die Figuren sich nicht allein im Raum befinden (abgesehen von möglichen Reisebegleitern), sondern stets auch von anderen Fahrgästen, Zivilisten, umgeben sind. Die Figur ist somit Teil einer Menge, umgeben von Personen, die nicht Teil der erzählten Geschichte sind und somit möglicherweise den Zuseher ablenken können.

Der zweiten Kategorie, die der selbstgesteuerten Fahrzeuge, sind Autos, Motorräder, Kleinbusse, Rasenmäher, Fahrräder, etc. zuordenbar. Die Möglichkeit, selbst Herr von Richtung und Geschwindigkeit zu sein, verleiht auch der Reise eine neue Dimension und umgekehrt. Ziellosigkeit zeichnet sich durch die Wahl des Transportmittels aus und dieses unterstützt wiederum das Fehlen einer Destination. Außerdem geben Fahrzeuge wie Autos oder Motorräder dem Fahrer das Gefühl von Kontrolle und Selbstbestimmtheit, sind also auf einer metaphorischen Ebene Ausdruck ihres eigenen Körpers und Seins.

Für die bildhafte Umsetzung bedeuten Autos, Motorräder, Kleinbusse etc. eine klare Fokussierung auf die Figuren, denn außer ihnen ist niemand zu sehen. Oft nimmt die Kamera still auf dem Rücksitz oder der Lenkstange Platz und zeigt deutlich jede noch so kleine Emotion beziehungsweise Gefühlsregung. Die Wahl von privaten Transportmitteln macht auch die Reise privater und intimer, zeigt das Individuum „nackt“: Allein oder in Interaktion mit seinen Mitfahrern.

Einmal gewählte Fahrzeuge können auch wieder getauscht werden, Figuren steigen in den meisten Fällen zumindest einmal um und verändern ihre Fortbewegungsart.

Roman Mauer formuliert die hier vorgenommene Differenzierung prägnant und zeigt die wichtige Unterscheidung zwischen „Reise“ und „Unterwegssein“ auf:

„Wenn die Reise zu Beginn noch stromlinienförmig einem Ziel zustrebt, befinden sich die Figuren im Flugzeug (...), im Bus (...) oder im Zug (...) – öffentliche Verkehrsmittel mit einem stringenten Fahrplan. Wenn die Fahrt ihre Zielstrebigkeit verliert, wechseln symptomatisch auch die Mittel der Fortbewegung: Die Figuren reisen nun mit einem Auto, einem Kleinbus oder per Anhalter auf einem Transporter – private Vehikel, die freier und selbstbestimmter durch den Raum treiben können. Das eine bezeichnet die Reise, das andere das Unterwegs-Sein.“¹¹³

4.2.3. Teilnehmer: Wer reist?

Nachdem die Einteilung der Subgenres sich an den Reisenden orientiert, wird diese Kategorie der Auseinandersetzung mit dem sozialen und familiären Hintergrund und der Charakterisierung der Figuren dienen.

Je nachdem aus welchem sozialen Milieu die Figuren stammen, wird auch ihre Haltung zur Reise und zum Leben an sich variieren. Es gilt also, eine Einstufung der

¹¹³ Zitat: Mauer (2006) Seite 115f

Figuren und ihrer Lebensumstände zu machen, denn diese werden ihre zu bewältigenden Probleme sowie die Lösungsansätze beeinflussen. Im Zusammenhang mit ihrer Herkunft werden sich auch die sozialen Kompetenzen unterscheiden. Die Frage lautet also: Wer sind diese Personen? Welche Eigenschaften haben sie und wie äußern sich diese?

All diesen Komponenten wird eine weitere Dimension hinzugefügt, wenn die Reisenden aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten oder kulturellen Hintergründen stammen und aufeinanderstoßen. Auch die Tatsache, ob sich die Reisetilnehmer kennen oder einander fremd sind, hat Einfluss auf die Gruppendynamik und das Miteinander oder Gegeneinander der Figuren.

4.2.4. Der Weg als Ziel

Dieser Teil des Road Movie-Profiles will sich mit der Sinn- und Identitätsfrage der Figuren beschäftigen. „Der Weg ist das Ziel“ ist ein sehr bekannter Ausspruch und bringt die Persönlichkeitsentwicklung, die die Figuren meist durchlaufen, auf den Punkt.

„Unterwegs sein: Neues entdecken und Altbekanntes anders sehen, Fremden begegnen und Altvertrautem sich stellen – jedes Road Movie ist immer auch Dokument unbekannter Perspektiven, Erlebnisse, Erfahrungen.“¹¹⁴

Das Road Movie ist mit Sicherheit eines der geeignetsten Genres um Persönlichkeitsentwicklung aufzuzeigen und zu veranschaulichen. Einerseits ist es die äußere Reise, physisches Sich-bewegen, die Identitätsfragen wie „Von wo komme ich?“ und „Wer bin ich?“ aufwirft. Diese Fragen entstehen aus der Konfrontation mit einer neuen, unbekanntem Umwelt, die sich von dem unterscheidet, was man kennt und wo man sich zuhause fühlt. Andererseits ist es auch die innere Reise, die Reise in die eigene Vergangenheit und Geschichte, die den Figuren zu schaffen macht. Denn sie, motiviert durch die äußere Bewegung, fragt nicht nur nach (nationaler, familiärer, etc.) Identität, sondern hinterfragt diese auch: „Bin ich denn eigentlich der, der ich sein will?“.

Diese Kategorie dient und nährt sich aus einem philosophischen Ansatz und

¹¹⁴ Zitat: Grob (2006) Seite 83

hinterfragt die Persönlichkeitsentwicklung der Figuren während des Films. Woran oder wodurch kann eine Veränderung festgemacht werden und was ändert sich? Welche Merkmale sind am Ende des Films zu erkennen, die eine Unterstellung der Weiterentwicklung der Figur rechtfertigen. Kurz gesagt: Hat eine Veränderung stattgefunden? Wenn ja, wie, wo, wann und warum?

4.2.5. Wichtige dramaturgische Elemente

Das Road Movie als Genre zeichnet sich durch seine episodische Erzählstruktur¹¹⁵ aus. Diese ist bedingt durch die Geschichte, die erzählt wird, nämlich die einer Reise. Diese Reisen sind stets unterbrochen von freiwilligen wie unfreiwilligen Stopps, die der erzählten Geschichte Bedeutungs- und Sinnebenen hinzufügen.

„These various pit stops are often exploit for significant narrative development. First of all, logic necessitates the drivers must stop somewhere temporarily to meet various rudimentary needs (rest, food, fuel). Second, the journey narrative can gain dramatic intrigue from unexpected plot twists resulting from such intermissions (meeting some new character, committing a crime), or from simply developing the travelers' relationship. (...) Put differently, these periodic stationary pauses usually serve to enhance the main narrative and thematic thrust: the journey itself.“¹¹⁶

Diese Stationen, die Bestandteile der Reise sind und ihr immer wieder, im eigentlichen wie im übertragenen Sinn, Treibstoff geben, sind essentielle dramaturgische Elemente. „Die erreichten Stationen sind immer neue Wendepunkte der Fahrt, die den drive – oft auch durch scheinbare Verzögerungen – erhöhen.“¹¹⁷ In dieser Kategorie wäre also festzustellen, welche Fahrtunterbrechungen es gibt, warum diese stattfinden und ob, und inwiefern sie einen Wendepunkt für die Geschichte darstellen.

Weniger Wendepunkt, eher Reflexion der bisher getanen Reise sowie dessen, was noch vor den Figuren liegt, vielleicht sogar Infragestellung des Ziels, sind Szenen bei Nacht unter freiem Himmel. Meist bei Lagerfeuer fühlen die Figuren sich dazu animiert, den Sinn der Reise (und manchmal auch ihres Lebens) zu hinterfragen.

¹¹⁵ Vgl.: Grob (2006) Seite 73

¹¹⁶ Zitat: Laderman (2002) Seite 15

¹¹⁷ Zitat: Hickethier (2006) Seite 141

„Usually fairly brief, these campfire scenes serve as effective moments of punctuation, for reflection upon the journey.“¹¹⁸ Die Frage ist demnach, an welcher Stelle der erzählten Geschichte eine Reflexion stattfindet und ob sie weiteren Einfluss auf den Verlauf der Reise hat.

Ein weiteres wichtiges Element der Road Movies sind die Menschen, die den Reisenden unterwegs begegnen. Manchmal begleiten sie die Figuren auf ihrer Reise ein Stück, zuweilen sind sie jedoch auch nur „Stops“, Personen die bei einem Halt flüchtig kennengelernt und wieder hinter sich gelassen werden. Zu hinterfragen ist hier, ob und welche Begegnungen mit Bekannten oder Fremden passieren, und inwiefern sie Einfluss auf die Reise haben.

4.2.6. Musik als Begleiter

„Nicht zu unterschätzen ist schließlich die Bedeutung der Musik und Soundtrack, die das Road Movie als filmischen Entwurf der counter culture koppeln an das wichtigste Ausdrucksmittel jener Zeit: die Rock-Musik.“¹¹⁹

Das Genre Road Movie ist unwiderruflich mit der Rock Musik der späten 60er-Jahre verbunden. Musik, egal welchen Stils, spielt seit jeher eine wichtige Rolle in diesen Filmen, da sie das Unausgesprochene oft in Worte fasst. Manchmal ist die Musik körperloser Beifahrer und gleichzeitig Verkörperung dessen, was nicht ausgesprochen wird oder werden kann. Dabei kann die Filmmusik als Erzähler auftreten und neue Informationen beziehungsweise neues Wissen über die Figuren offenbaren. Außerdem kann sie als Vermittler zwischen Figur und Zuseher dienen, in dem sie die Emotionen der Reisenden offenbart oder durch sie die Emotionen der Reisenden offenbart werden.

Ferner kann die Musik auch das Gesagte aus einer anderen Perspektive beleuchten, Bedeutungsebenen hinzufügen und sowohl dem Zuseher als auch der Figur selbst neue Aspekte der Reise aufzeigen.

Letztendlich kann es aber auch die Aufgabe der Musik sein, den Figuren einfach nur ein bisschen seelische Nähe und Geborgenheit zu schenken.

Dramaturgisch gesehen vermag die Musik eine weitere Aufgabe zu erfüllen: Sie kann der Fahrt an sich Schwung und den Bildern Rhythmus geben.

¹¹⁸ Zitat: Laderman (2002) Seite 72

¹¹⁹ Zitat: Grob / Klein (2006) Seite 18

5. Analyse ausgewählter Filmbeispiele

5.1. *Little Miss Sunshine*

Regie: Dayton, Jonathan / Faris, Valerie. 99 min. USA. Twentieth Century Fox Film Corporation. 2006.

5.1.1. Inhalt

Die neunjährige Olive Hoover hat den Traum Schönheitskönigin zu werden. Nachdem sie bei den lokalen Bewerben Zweite wurde und die Gewinnerin am nationalen Bewerb in Kalifornien nicht teilnehmen kann, rückt Olive in der Liste auf. Das stellt die Eltern, Sheryl und Richard, vor ein Problem: Für einen Flug von Albuquerque, der Heimatstadt der Hoovers, nach Redondo Beach, wo die Little Miss Sunshine-Wahl stattfindet, hat die Familie kein Geld. Was ihnen bleibt, ist ein alter VW-Bus mit Gangschaltung, den Sheryl nicht bedienen kann. Richard entscheidet, dass er fahren wird, was bedeutet, dass der Rest der Familie, der 15-jährige Sohn Dwayne, Sheryls Bruder Frank und Richards Vater Edwin, allein zurück bleiben müsste. Dwayne hat allerdings ein Schweigegelübde abgelegt, Frank hat gerade einen Selbstmordversuch überlebt und Edwin musste wegen Drogenmissbrauchs das Altersheim verlassen. Richard und Sheryl beschließen, dass es verantwortungslos wäre, die drei allein zu lassen und so kommt es, dass sich die ganze sechsköpfige Familie gemeinsam auf den Weg nach Kalifornien macht, um Olive bei dem Schönheitswettbewerb zu unterstützen.

Auf der 800 Meilen langen Strecke zu ihrem Ziel hat die Familie einige Probleme zu bewältigen: Zunächst wäre da Richard, der verbissen versucht, mit seinem Konzept „Neun Stufen zum Erfolg“ einen Verleger zu finden, um endlich sich und der Welt zu beweisen, dass er ein Gewinner ist. Frank hat gerade versucht sich umzubringen, weil ihn sein Partner für seinen beruflichen Rivalen verlassen hat, der noch dazu kürzlich eine Auszeichnung für seine beruflichen Erfolge bekommen hat. Abgesehen davon wird er von Richard angegriffen, der nicht verstehen kann, wie man so ein Verlierer sein und sich selbst aufgeben kann. Sheryl steht zwischen den beiden und versucht zu vermitteln. Dwayne, Olives Bruder, spricht seit langem nicht mehr, um seinen Willen, bei der Air Force anzuheuern, zu zeigen. Abgesehen davon fühlt er sich in seiner Familie nicht wohl und bekundet dies durch seine Stummheit. Edwin ist drogensüchtig und bringt, wie sich später herausstellt, Olive einen Striptanz bei, den sie bei der Little Miss Sunshine-Wahl darbieten soll. Olive scheint die einzig

Unbelastete zu sein, die jedoch trotzdem unter dem „Gewinner-Druck“ ihres Vaters leidet.

Abgesehen von den Beziehungsproblemen innerhalb der Familie tauchen technische Probleme mit dem Auto auf, Edwin stirbt unterwegs an einer Überdosis, Richard bekommt eine Ablehnung eines Verlegers für sein Programm und Dwayne entdeckt, dass er farbenblind ist und somit niemals Pilot bei der Air Force werden kann. All das führt dazu, dass die Familie Hoover zu spät zum Wettbewerb erscheint und Olive beinahe nicht teilnehmen kann. Als die Show losgeht, wird allen schlagartig klar, dass Olive hier fehl am Platz ist und niemals gewinnen kann. Dennoch zeigt sie den Tanz, den Edwin mit ihr choreographiert hat, was zum Rausschmiss aus dem Wettbewerb führt.

Die lange Reise und die Erlebnisse bringen die Familienmitglieder einander näher und letztendlich hat jeder seinen Platz in der Familie gefunden.

5.1.2. Filmanalyse ausgewählter Szenen

Im Folgenden werden vier Szenen des Films *Little Miss Sunshine* analysiert. Die Auswahl dieser Szenen begründet sich in der Annahme, dass diese in jedem Road Movie zu finden und somit vergleichbar sind.

Filmausschnitt 1: Der Aufbruch (0:15:37 – 0:20:15)

Zu 4.1.1. Narration

Bei diesem Filmausschnitt handelt sich um eine mimetische Narration, das heißt, es gibt keinen Erzähler. Die Szene befindet sich am Anfang des Films und die Figuren sind bereits etabliert und eingeführt. Es folgt nun die Exposition des dramatischen Problems, das den weiteren Film motiviert. Die Erzählstrategie folgt der des auktorialen Erzählers, das heißt, der Zuseher befindet sich in gewisser Distanz zu den Figuren und kann das Geschehen überblicken.

Zu 4.1.2. Figuren

In diesem Ausschnitt sind alle sechs Hauptfiguren zu sehen.

Sheryl Hoover ist in einem blau-gestreiften T-Shirt und einer Caprihose zu sehen.

Richard Hoover trägt eine beige Stoffhose, ein blaues Hemd und eine Krawatte. Frank ist in ein weißes Hemd und eine weiße Hose gekleidet, Dwayne in eine schwarze Hose und ein weißes, mit einem Männerkopf bedrucktes, T-Shirt. Olive hat ein rosarotes T-Shirt und eine blaue kurze Hose an; des Weiteren trägt sie rote Schweißbänder und eine Brille. Edwins Kleidung besteht aus einem bunten Hemd, einem Ledergilet und einem Bauchtäschchen.

Sheryl Hoover und ihr Mann Richard befinden sich gemeinsam mit ihren Kindern Dwayne und Olive am Esstisch. Des Weiteren sitzen dort Frank, Sheryls Bruder, und Edwin, Richards Vater und Großvater von Olive und Dwayne. Sie essen gemeinsam, als Olive durch eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter erfährt, dass sie an der nationalen Little Miss Sunshine-Wahl teilnehmen darf. Sie läuft freudig aus dem Zimmer und beginnt Sachen zu packen. Während sie weg ist, findet eine Diskussion darüber statt, wer mit Olive und wie nach Kalifornien zur Miss-Wahl fährt. Es ist kein Geld für Flugtickets gespart, es bleibt nur der alte VW-Bus der Familie. Dieser ist mit einer Gangschaltung ausgestattet, mit der Sheryl nicht umgehen kann. Richard erklärt sich bereit, die beiden nach Kalifornien zu bringen, doch Edwin, der Olive trainiert hat, will auch mitkommen. Frank und Dwayne können nicht allein zurückgelassen werden, weshalb das Ergebnis der Diskussion ist, dass alle Familienmitglieder Olive begleiten werden. Diese hat von dem Streit nichts mitbekommen.

Zu 4.1.3. Sprache

Untereinander herrscht ein familiärer Umgangston. Manchmal spricht Richard auch in einem sehr belehrenden Ton mit seiner Tochter.

Zu 4.1.4. Musik

In den letzten 30 Sekunden des Ausschnittes gibt es Musik. Sie beginnt mit einigen kräftigen Schlägen auf eine Trommel und wird gegen Ende schneller und lauter, andere Instrumente setzen ein.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Die Einstellungsgrößen wechseln recht häufig, weil viele verschiedenen Figuren zu

sehen sind, die sich rund um einen Tisch befinden. Manchmal stehen sie auch auf und bewegen sich um den Tisch herum, was Vorder-, Rücken- und Seitenansichten erklärt. Aufgrund der unterschiedlichen Größen der Figuren kommt es auch häufig zu Unter- beziehungsweise Aufsichten. Das Licht ist hauptsächlich im High-Key-Stil gesetzt, manchmal gibt es Akzentuierungen, die durch ein Fenster des Drehorts hervorgerufen werden.

Zu 4.1.5.4. Raum

Dieser Filmausschnitt spielt in zwei verschiedenen Räumen. Der Großteil findet in der Wohnküche der Familie Hoover und an deren Esstisch statt. Die Küche ist in braun gehalten und nicht sehr luxuriös ausgestattet. Sie ist schon älter und die Abnutzung ist sichtbar.

Kurze Einstellungen gibt es aber auch im Zimmer von Olive, als sie ihre Sachen zusammenpackt. Das Zimmer ist in rosa gehalten und zeigt eine kindliche Unordnung.

Filmausschnitt 2: Die Begegnung (0:35:00 – 0:36:59)

Zu 4.1.1. Narration

Dieser Filmausschnitt arbeitet ebenfalls mit der mimetischen Narration und ist in der Mitte des Films angesiedelt. Erneut wird die Methode des auktorialen Erzählers eingesetzt.

Zu 4.1.2. Figuren

In dieser Szene sind drei Personen zu sehen.

Frank trägt eine weiße Hose, ein weißes T-Shirt und darüber ein offenes, hellgestreiftes Hemd. Sein ehemaliger Student hat ein blaues Polo T-Shirt und eine beige Hose mit Bundfalten an. Der Tankwart ist in ein buntes T-Shirt, ein weißes Hemd und darüber ein blaues Uniform-Gilet gekleidet. Außerdem hat er eine schwarze Kappe auf.

Frank betritt den Shop einer Tankstelle und kauft in Edwins Auftrag Pornomagazine für Edwin und für sich selbst. Außerdem bestellt er noch eine Limonade beim Tankwart. Im Shop befindet sich auch sein Ex-Freund, ein ehemaliger Student, der

ihn anspricht. Er fragt Frank, wie es ihm geht und sagt, er habe gehört, dass Frank seinen Job verloren hätte. Frank meint, er würde nur seine Möglichkeiten abwägen und habe gekündigt. Dabei versucht er, die Bandagen an seinen Handgelenken zu verstecken. Der Student bemerkt die Magazine auf der Theke und verabschiedet sich schnell. Frank bezahlt und vergisst dabei, seine Limonade mitzunehmen. Er beobachtet, wie der Student zu seinem Freund, Franks beruflichem Rivalen, in den Wagen steigt und die beiden sich in Richtung Shop umdrehen. Frank versteckt sich hinter einem Buchständer.

Zu 4.1.3. Sprache

Es wird im Umgangston gesprochen.

Zu 4.1.4. Musik

Im Hintergrund ist während der ganzen Szene leise Countrymusik zu hören.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Die Einstellungen sind sehr ähnlich, es gibt viele Schuss-Gegenschuss-Sequenzen. Selten gibt es Unter- oder Aufsichten. Das Licht ist generell im High-Key-Stil gesetzt, dennoch gibt es Akzentuierungen durch die große Fensterfront des Shops (Drehorts).

Zu 4.1.5.4. Raum

Die Begegnung findet in einem öffentlichen Tankshop statt. Es sind viele Regale, die mit verschiedenen Produkten gefüllt sind, zu sehen. Die große Fensterfront bietet Aussicht auf die Zapfsäulen und die vorbeiführende Straße.

Filmausschnitt 3: Die Begegnung (2.) (0:46:40 – 0:48:35)

Zu 4.1.1. Narration

Die Narration ist mimetisch und die zweite wichtige Begegnung findet ebenfalls in der Mitte des Films statt. Die Erzählstrategie folgt weiterhin der des auktorialen

Erzählers.

Zu 4.1.2. Figuren

In dieser Szene sind Richard und Stan zu sehen.

Richard trägt ein buntes Hemd, eine beige Jacke und eine beige kurze Hose. Dazu hat er Sportschuhe und weiße Socken an. Stan ist in einem schwarzen Hemd, einer bunten Krawatte, einem grauen Sakko und einer dunklen Hose zu sehen.

Richard findet Stan, den Mann, der sein „Neun-Stufen-Programm“ vermarkten soll, in der Lobby eines Hotels. Die beiden sprechen miteinander am Pool. Stan teilt Richard mit, dass sich kein Verlag für seine Idee gefunden hat, und dass Richard zu unbekannt wäre, um diese Art von Buch zu verkaufen. Richard wird wütend und schreit Stan an. Dieser schreit zurück und Richard schüttelt schließlich den Kopf, lässt Stan am Pool stehen und verschwindet.

Zu 4.1.3. Sprache

Zunächst herrscht ein normaler Umgangston. Nach und nach werden der Sprachstil und die Intonation vorwurfsvoll, danach bittend und schließlich resignierend.

Zu 4.1.4. Musik

Der Teil des Ausschnittes, der in der Hotelloobby spielt, ist mit leiser Piano-Musik unterlegt. Am Pool ist keine Musik mehr zu hören.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Dieser Ausschnitt arbeitet größtenteils mit der Low-Key-Beleuchtung. In der Lobby herrscht noch viel Licht vor, am Pool ist es jedoch dunkel, nur das Wasser reflektiert ein wenig Licht. Die Einstellungen sind sehr verschieden, weisen aber viele Unter- und Aufsichten auf.

Zu 4.1.5.4. Raum

Zuerst ist die Lobby eines Hotels zu sehen. Sie ist luxuriös ausgestattet und mit Menschen gefüllt. Danach sprechen die Figuren draußen am Pool, dessen Existenz

ebenfalls auf das gehobene Niveau des Hotels hinweist. Im Hintergrund sind Sonnenliegen und Pflanzen zu erkennen.

Filmausschnitt 4: Das Lagerfeuer (0:53:41 – 0:56:04)

Zu 4.1.1. Narration

Der vierte Filmausschnitt aus *Little Miss Sunshine* verwendet, wie die vorigen drei, die mimetische Narration. Diese Szene befindet sich am Ende des Films, wieder wird die Erzählstrategie des auktorialen Erzählers eingesetzt.

Zu 4.1.2. Figuren

In diesem Filmausschnitt sind alle Familienmitglieder der Hoovers anwesend.

Edwin liegt tot auf einer Bahre, mit einem Leintuch zugedeckt. Richard trägt ein rot-weiß gestreiftes Polohemd, eine beige Hose und Sportschuhe. Sheryl hat ein grünes, ärmelloses T-Shirt und einen bunten, knielangen Rock an. Um die Schulter hat sie eine braune Handtasche hängen. Olive ist in einem roten T-Shirt, einer rosa kurzen Hose und roten Cowboystiefeln zu sehen. Frank ist ganz in weiß gekleidet (Hemd und Hose) und Dwayne trägt ein weißes T-Shirt mit einem schwarzen Männerkopf darauf sowie schwarze Jeans.

Die Familie steht um die Leiche des Großvaters versammelt und ist sprachlos. Sheryl sagt zu Olive, dass sie nächstes Jahr an der Little Miss Sunshine-Wahl teilnehmen kann, denn sie müssen nun umkehren und Edwins Körper nachhause bringen. Olive antwortet darauf nicht, dann meint Richard aber, Edwin hätte sich nichts mehr gewünscht, als dass Olive an der Wahl teilnimmt. Er schlägt vor, die Leiche mit nach Kalifornien zu nehmen und danach den Bestatter zu verständigen. Zunächst ist Sheryl dagegen, doch sie lässt sich überzeugen. Richard schickt Dwayne und Frank, die während der ganzen Szene nichts sagen, nach draußen, um den Leichnam, den Richard durch das Fenster auf dem Parkplatz reichen wird, entgegenzunehmen.

Zu 4.1.3. Sprache

Es wird im Umgangston miteinander gesprochen. Zwei Figuren (Dwayne und Frank) sagen während der ganzen Szene gar nichts.

Zu 4.1.4. Musik

Ganz zum Schluss des Ausschnittes setzt Musik ein, die die Bewegung der Figuren untermalt und den soeben geschmiedeten Plan akustisch umsetzt.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Der Filmausschnitt ist ausschließlich im High-Key-Stil beleuchtet. Vorder-, Rücken- und Seitenansichten wechseln häufig, die Familie steht um ein Krankenbett im Halbkreis. Vorwiegend gibt es nahe und amerikanische Einstellungen.

Zu 4.1.5.4. Raum

Die Szene spielt in einem Krankenhaus. Die Familie versammelt sich um ein Krankenbett, auf dem die Leiche Edwins liegt. Sie sind durch einen Vorhang vom Treiben am Gang getrennt. Das Abteil hat zwei Fensterfronten, die den Blick auf den Parkplatz des Krankenhauses freigeben.

5.1.3. Profil

Die Reise

Die Reise der Familie Hoover entsteht durch eine äußere Gegebenheit. Olive hat an einem Schönheitswettbewerb für Kinder teilgenommen, bei dem sie Zweite wurde. Die Gewinnerin wurde aus unbekanntem Gründen disqualifiziert, was Olive in der Reihe aufrücken lässt. Somit darf sie am landesweiten Little Miss Sunshine-Wettbewerb in Redondo Beach teilnehmen. Die Hoovers leben in Albuquerque, einer Stadt im Staat New Mexico. Redondo Beach ist in Kalifornien, was eine eindeutige Westwärtsbewegung bedeutet.

Verbunden mit dem Wettbewerb sind also eine klar definierte Destination und auch eine zeitliche Einschränkung.

Der ganze Trip dauert zwei Tage, Samstag in der Früh startet die Familie, Sonntag um 15 Uhr findet die Little Miss Sunshine-Wahl statt. Die 800 Meilen Strecke sowie kurze Pausen an Raststationen hat Richard genau eingeteilt. Sie übernachteten einmal in einem Motel nach ungefähr 600 Meilen. Die genau kalkulierte Fahrzeit von

Richard wird durch den Tod von Edwin durcheinandergebracht, es entsteht Zeitdruck auf den letzten 100 Meilen. Tatsächlich kommen die Hoovers auch um drei Minuten zu spät an. Dennoch kann Olive, dank einem ihr wohlgesinnten Mitarbeiter bei der Anmeldung, an der Wahl teilnehmen.

Fortbewegungsmittel

Die sechs Mitglieder der Hoover-Familie fahren in einem gelb-weißen VW-Bus nach Kalifornien. Sheryl will zuerst lieber mit dem Flugzeug fliegen, da es schneller geht und sie mit der Gangschaltung des Busses nicht umgehen kann. Da aber das Budget der Familie keine Flugreise erlaubt, entscheidet Richard, dass er den Bus fahren wird. Sheryl trifft also zunächst eine sehr zielorientierte Wahl, sie will ein Flugzeug nehmen, das sie nach Redondo Beach bringt. Doch trotz der endgültigen Entscheidung für den Bus, verliert die Familie das Ziel nicht aus den Augen. Selbst als Richard Stan in einem Hotel in Scottsdale, was ein wenig abseits der geplanten Route liegt, besucht, nimmt er ein Moped und fährt in der Nacht, während die anderen in einem Motel schlafen.

Der VW-Bus verlässt also niemals die geplante Strecke. Trotzdem gibt es Probleme mit dem Fortbewegungsmittel: Zuerst geht die Gangschaltung für den ersten und zweiten Gang kaputt, was bedeutet, dass die Hoovers schieben müssen, um den Bus im dritten Gang starten zu können. Danach klemmt die Hupe, was einen Stop und eine Kontrolle durch einen Polizisten mit sich bringt.

Angekommen in Redondo Beach fällt außerdem die seitliche Schiebetür ab, doch auch das kann repariert werden.

Im Auto selbst gibt es eine Sitzordnung, die den ganzen Film hindurch eingehalten wird. Richard lenkt und Sheryl sitzt am Beifahrersitz. In der zweiten Reihe sitzen Olive und Frank, ganz hinten Edwin und Dwayne. Als der Großvater stirbt und Dwayne die Rückbank für sich alleine hat, wird dadurch nicht nur inhaltlich, sondern auch optisch das Fehlen eines Familienmitgliedes gezeigt.

Teilnehmer

Die Teilnehmer dieser Reise sind miteinander verwandt. Sie kennen einander schon lange, doch der Zusammenhalt untereinander ist zu Beginn nicht besonders groß.

Richard setzt die ganze Familie mit seinem „Neun-Stufen-Modell“ vom Verlierer zum Gewinner unter Druck. Sheryl hingegen versucht dies auszugleichen und ihren Kindern eine liebevolle Mutter zu sein. Edwin lebt im „Hier und Jetzt“, stört sich nicht an den anderen, kümmert sich aber einzig und allein um seine Enkeltochter. Dwayne fühlt sich als Fremdkörper in der Familie und kann vor allem mit seinem Vater und dessen Streben nach Erfolg, welches er auch anderen auferlegt, nicht viel anfangen. Frank ist Sheryls Bruder, dessen Selbstmordversuch in Richards Welt nicht begreifbar ist und ihn in Richards Augen zum Verlierer macht. Edwin stört sich nicht am Suizidgedanken, sondern daran, dass Frank schwul ist.

Die Unternehmung ist für alle außer Olive und Edwin aus einem Zwang heraus entstanden, und den nicht sehr engen Familienbund berücksichtigend, herrscht generell eine unzufriedene und gelangweilte Stimmung untereinander vor. Die Figuren brauchen (und haben in diesem Fall auch viel) Zeit, um sich einander anzunähern und sich auch wieder aneinander zu gewöhnen; das bisherige Leben ist zwar beieinander, aber nicht miteinander gelebt worden.

Die Familie Hoover stammt aus der eher ärmeren Mittelschicht der USA, was sich in den finanziellen Überlegungen bezüglich des Transportmittels äußert. Auch das gemeinsame Essen zu Beginn des Films, bei dem es Take-away-Huhn und Salat gibt, weist darauf hin, dass Sheryl viel arbeitet und keine Zeit hat, selbst etwas zu kochen. Eine Bemerkung von Edwin gibt Auskunft darüber, dass dies häufiger der Fall ist.

Der Weg als Ziel

Das ausgesprochene Ziel der Familie Hoover ist Olives Teilnahme an der Little Miss Sunshine-Wahl in Kalifornien. Dort kommen sie physisch auch an, doch eigentlich ist es eine Reise zu sich selbst. Olive kann ihren Traum, bei einer Miss-Wahl teilzunehmen, verwirklichen. Dwayne muss erkennen, dass sein Traum bei der Air Force zu fliegen, nicht wahr werden kann, dass es aber noch andere Träume gibt, die gelebt werden wollen. Frank macht einen Wandel vom deprimierten, privat wie beruflich desillusionierten Suizidgefährdeten zu einem liebenden Onkel, der wieder etwas gefunden hat, an das er glauben kann (nämlich die Familie), durch. Richard erkennt, dass gewinnen nicht immer primäres Ziel sein kann, sondern dass das Bemühen und das Streben nach etwas allein schon Gewinn genug sind. Sheryl selbst macht keinen großen Wandel durch, doch sie rückt ihrer Familie und ihrem

Mann wieder ein bisschen näher und bekommt diese Nähe auch zurück.

Insgesamt wird ein großer Wandel durchlaufen: Eine Gruppe, deren Mitglieder miteinander verwandt sind, einander aber nichts zu sagen haben, wird wieder zu einer Familie. Es herrscht nicht immer Einigkeit oder Verständnis vor, doch das familiäre Gefüge ist wieder hergestellt.

Motiviert werden diese ganzen Veränderungen durch die Tatsache, dass sich die sechs auf engstem Raum mit den anderen auseinandersetzen müssen. Diese Situation erinnert an Jean Paul Sartres Stück *Geschlossene Gesellschaft* (auch veröffentlicht unter dem Titel *Bei geschlossenen Türen*, Anmerkung) und den oftmals zitierten Satz „Die Hölle sind immer die anderen“¹²⁰. Außerdem bringt der Tod des Großvaters die Familienmitglieder einander wieder näher und zeigt ihnen, wie schnell ein unerwartetes Ereignis die Routine, die sie so verachten, durchbrechen kann.

Wichtige dramaturgische Elemente

Die Reise wird durch fünf Fahrtunterbrechungen strukturiert. Zunächst gibt es zu Beginn des Films eine Frühstücksszene in einer Raststation neben der Autobahn. Hier will Richard der pummeligen Olive das Eis ausreden, das sie sich bestellt hat. Dies gelingt jedoch nicht und wird später noch einmal aufgegriffen.

Als sie die Raststation wieder verlassen wollen, können der erste und der zweite Gang des VW-Busses nicht mehr eingelegt werden. Dieses technische Gebrechen führt zum nächsten Stopp in einer Werkstatt. Das Auto kann dort jedoch nicht repariert werden, weshalb ihnen der Mechaniker eine Alternative vorschlägt: Die Hoovers müssen das Auto anschieben, bis es so schnell ist, dass in den dritten Gang geschaltet werden kann. Danach können sie normal weiterfahren.

Das dritte Mal muss die Familie halten, um zu tanken. An dieser Tankstelle trifft Frank seinen Ex-Freund und ehemaligen Studenten, der Hauptauslöser von Franks Depression und Selbstmordgedanken war. Außerdem wird Olive bei der Weiterfahrt an der Tankstelle vergessen, sodass die Familie noch einmal umdrehen muss, um sie abzuholen.

Die vierte Rast findet am Samstagabend statt, als die Familie ein Motel nahe der Autobahn bezieht, um dort die Nacht zu verbringen. In dieser Nacht geschehen zwei

¹²⁰ Zitat: Sartre (1965) Seite 42

wichtige, für den Verlauf der Geschichte elementare Dinge: Richard fährt auf einem Moped nach Scottsdale um herauszufinden, dass sein „Neun-Stufen-Programm“ keinen Verleger gefunden hat. Außerdem stirbt in dieser Nacht Edwin an einer Überdosis Drogen. Sein Tod verhindert beinahe Olives Teilnahme an der Little Miss Sunshine-Wahl.

Daraus resultierend muss am Sonntag ein weiterer Stopp in einem Krankenhaus gemacht werden.

Eine „Lagerfeuerszene“ im eigentlichen Sinn gibt es nicht, doch die Szene, als die Familie an der Bahre mit Edwins Leichnam steht, weist große Ähnlichkeiten auf. Die fünf stehen in einem Kreis um den Toten und denken über das Geschehene nach. Sie hinterfragen den Sinn der Reise und wollen diese sogar abbrechen. Doch gerade der Tod von Olives Großvater bestärkt den Rest der Familie darin, dass es wichtig ist, dass Olive an der Miss-Wahl teilnehmen kann. Es findet also eine Reflexion über die Reise statt, neue Perspektiven werden deutlich und die Hoovers schöpfen neue Kraft.

Auf ihrer Reise begegnen den Hoovers nicht sehr viele Menschen. Zu nennen sind dennoch der Student, der Frank in seinem Denken und Tun beeinflusst, der Mechaniker, der ihnen zeigt, wie sie dennoch den Trip fortsetzen können und Stan, der Richard enttäuscht und desillusioniert. Doch die wichtigste Begegnung kann gar nicht mehr stattfinden, denn sie ist geprägt vom Verlust eines Menschen. Der Tod Edwins bringt die Familie näher zusammen und stärkt ihren Willen.

Musik als Begleiter

Musik wird in diesem Film nicht oft eingesetzt, aber wenn es geschieht, dann um Szenen akustisch zu „beschreiben“. Gleich zu Beginn erfolgt die Einführung der Figuren mithilfe der Musik. Sie hilft, die Familienmitglieder innerhalb wie außerhalb der Familie zu positionieren. So werden zum Beispiel Dwayne mit träger, Frank mit dynamischer und Olive mit wehmütiger Musik „umspielt“.

Des Weiteren ist dann Musik zu hören, wenn die Reiseteilnehmer einen Entschluss gefasst haben, ein bestimmter Abschnitt vorüber ist und sie mit neuer Kraft weiterfahren. Die Musik wird dann schneller und scheint das Bild zu beschleunigen.

5.2. *Transamerica*

Regie: Tucker, Duncan. 100 min. USA. Universum Film GmbH. 2006.

5.2.1. Inhalt

Sabrina Claire Osborne, genannt Bree, lebt in Los Angeles und ist eine transsexuelle Frau, die kurz vor der Geschlechtsumwandlung steht. Äußerlich ist sie bereits fast eine Frau und alle ihre Ersparnisse sind für die letzte OP gedacht. Nachdem sie Einverständniserklärungen von mehreren Ärzten und Psychotherapeuten eingeholt hat, steht dem Eingriff nichts mehr im Weg. Doch dann erhält Bree einen Anruf aus einer Polizeistation in New York City. Toby, ihr 17-jähriger Sohn wurde wegen Prostitution festgenommen. Bree ist überrascht, denn sie hatte in ihrem Leben als Mann, als Stanley, nur ein einziges Mal Sex. Wie es scheint, ging daraus Toby hervor, doch seine verstorbene Mutter hat Bree/Stan nie etwas erzählt. Bree will den angeblichen Sohn zunächst ignorieren, doch als ihr ihre Therapeutin die Einwilligung für die Operation nicht geben will, ohne sich mit Toby getroffen zu haben, reist sie nach New York City. Toby denkt, Bree sei eine Missionarin von einer Kirche, die ihn bekehren wolle und Bree lässt ihn in dem Glauben, dankbar sich nicht erklären zu müssen.

Bree gibt Toby Geld und will ihn in New York City zurücklassen, doch Toby will nach Los Angeles, um dort in der homosexuellen Pornoindustrie sein Geld zu verdienen. Bree willigt ein, ihn in einem Auto mit nach Los Angeles zu nehmen, doch ihr eigentlicher Plan ist es, Toby zu seinem Stiefvater nach Kentucky zu bringen.

Auf der Fahrt lernen die beiden einander besser kennen und Toby erzählt von seinem Wunsch, seinen Vater kennenzulernen. Bree ist hin und hergerissen, ob sie ihm die Wahrheit über sich und ihre Vergangenheit erzählen soll, doch sie entscheidet sich dagegen. Während einer Fahrpause beobachtet Toby jedoch, dass Bree eigentlich ein Mann ist, sagt zunächst jedoch nichts. Später wirft er es ihr vor, aber nicht weil er es besonders befremdlich findet, sondern weil sie ihn angelogen hat. Das bestärkt Bree in ihrer Absicht, ihre wahre Identität geheim zu halten.

Am nächsten Tag wird den beiden von einem Autostopper das Auto und das Gepäck gestohlen, doch sie haben Glück und lernen Calvin kennen, der sie bei sich aufnimmt und sie am nächsten Tag bis Phoenix mitnimmt. Bree und Calvin zeigen offen Interesse aneinander und versprechen einander, in Kontakt zu bleiben. In Phoenix muss Bree schließlich doch die Hilfe ihrer Eltern in Anspruch nehmen, mit denen sie seit ihrer Entscheidung, als Frau zu leben, keinen Kontakt mehr hat. Die

Eltern nehmen Bree wieder auf, obwohl die Mutter ständig gehässige Bemerkungen über Brees Transsexualität macht. Bree erzählt ihnen, wer Toby wirklich ist. Sie bittet die Eltern um Geld für ein Flugticket, damit sie rechtzeitig für ihre Operation in Los Angeles ist, doch Brees Mutter gibt es ihr nur unter einer Bedingung: Dass Toby bei ihr bleibt. In dieser Nacht erzählt Bree Toby die Wahrheit über sich, dass sie eigentlich Stan ist und somit sein Vater.

Am nächsten Tag ist Toby verschwunden, Bree bekommt aber trotzdem das Geld für das Ticket. Sie lässt sich in Los Angeles operieren, doch sie kann nicht so glücklich sein, wie sie es sich immer vorgestellt hat – sie vermisst Toby und ist traurig, dass er sie so wütend und enttäuscht verlassen hat.

Eines Tages klopft Toby doch an Brees Tür und die beiden unterhalten sich. Sie sind einander nicht mehr so nahe, wie sie es während der Fahrt waren, doch sie unterhalten sich miteinander und lernen sich neu kennen.

5.2.2. Filmanalyse ausgewählter Szenen

Es werden nachstehend vier Szenen aus *Transamerica* analysiert. Die Auswahl dieser Szenen begründet sich in der Annahme, dass diese in jedem Road Movie zu finden und somit vergleichbar sind.

Filmausschnitt 1: Der Aufbruch (0:07:10 – 0:09:58)

Zu 4.1.1. Narration

Beim ersten Filmausschnitt aus *Transamerica* handelt es sich um eine mimetische Narration. Die Szene zeigt den Aufbruch einer Figur und befindet sich am Anfang des Films. Die eingesetzte Erzählstrategie ist die des auktorialen Erzählers.

Zu 4.1.2. Figuren

In dieser Szene ist Bree in der Praxis ihrer Therapeutin Margret.

Bree trägt ein hellrosa Kostüm, eine weiße Bluse und einen gelb-weißen Schal. Margret hat ein schwarz-rot gemustertes, ärmelloses T-Shirt sowie eine dunkle Hose an.

Bree hat auf einer Couch gegenüber von Margret Platz genommen, die auf einem dazupassenden Lehnstuhl sitzt. Die beiden unterhalten sich über Brees Verkaufszahlen beim Homeshopping. Danach erzählt Bree von dem Anruf der Polizeistation von New York City. Sie meint, es würde sich um einen Betrüger handeln, es sei nicht erwiesen, dass es sich tatsächlich um ihren Sohn handelt. Margret widerspricht dem und sagt, dass es keinen Grund gäbe, sie zu betrügen. Sie könne die Einverständniserklärung für die Operation nicht an den Chirurgen weiterleiten, Bree müsse zuerst klären, was mit ihrem Sohn passiert. Bree verlässt die Praxis. Zuhause hört sie Musik und ruft dann in New York City an.

Zu 4.1.3. Sprache

Die beiden Frauen sprechen zunächst in Umgangssprache miteinander. Als Margret Bree ihr Einverständnis verweigert, fängt Bree an zu weinen und laut zu schreien.

Zu 4.1.4. Musik

In der Praxis von Margret ist keine Musik zu hören. Zuhause legt Bree eine Schallplatte auf, es ertönt Operngesang.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Die Lichtsetzung folgt in diesem Ausschnitt dem High-Key-Stil, es gibt kaum Schatten. Die Einstellungen variieren größtenteils zwischen Nah und Groß, da die beiden Figuren nahe beieinander sitzen und es so zu Schuss-Gegenschuss-Sequenzen kommt. Selten ist die Kamera auch in der Untersicht.

Zu 4.1.5.4. Raum

Die Praxis von Margret ist hell eingerichtet. Es gibt ein pastellgrünes Sofa sowie einen Lehnstuhl in dieser Farbe. Außerdem sind ein Schreibtisch und Pflanzen zu sehen. Brees Wohnzimmer ist rosa gestrichen und mit weißen Möbeln ausgestattet. Insgesamt ist es hell eingerichtet.

Filmausschnitt 2: Der Aufbruch (2.) (0:16:42 – 0:17:58)

Zu 4.1.1. Narration

Diese Szene bedient sich der mimetischen Narration. Sie ist am Anfang angesiedelt und zeigt abermals einen Aufbruch (diesmal zweier Personen). Es handelt sich um eine auktoriale Erzählstrategie.

Zu 4.1.2. Figuren

In diesem Ausschnitt sind Bree, Toby und Tobys Freund zu sehen.

Bree trägt ein rosa Kostüm, einen rosa Rollkragenpullover, eine goldene Halskette sowie eine beige Handtasche. Später hat sie ein hellgrünes Sommerkleid und einen grünen Blazer an, um den Hals hat sie eine goldene Kette hängen. Toby ist in einem dunklen T-Shirt und schwarzen Jeans zu sehen. Tobys Freund ist ähnlich gekleidet: ein weiß-blaues ärmelloses T-Shirt und blaue Jeans.

Bree sagt Toby in seiner Wohnung, dass sie ihn Richtung Los Angeles mitnehmen kann.

Am nächsten Tag hat Toby ein Auto besorgt, sein Freund verkauft es ihm. Die beiden unterhalten sich und der Freund meint, Toby müsse Bree vielleicht heiraten, weil sie ihm hilft. Als Bree zum Treffpunkt kommt, sagt er gleich, dass er sie nicht heiratet. Bree ist überrascht von dieser Äußerung. Als sie das Auto sieht, ist Bree zunächst skeptisch und will lieber das Mietauto nehmen, das sie reserviert hat. Doch dann weist Tobys Freund darauf hin, dass sie das Auto in Kalifornien wieder verkaufen könne und somit Profit machen. Dieses Argument überzeugt Bree und die beiden fahren in dem grünen Kombi los.

Zu 4.1.3. Sprache

Es wird in Umgangssprache gesprochen. Toby und sein Freund benutzen teilweise vulgäre Ausdrücke.

Zu 4.1.4. Musik

In diesem Filmausschnitt gibt es keine Musik.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der

Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Diese Szene bietet eine Vielfalt an Einstellungsgrößen (Nah, Amerikanisch, Halbnah, Halbtotal). Das Licht ist im High-Key-Stil gesetzt (abgesehen von den Anfangseinstellungen, die in Tobys Apartment spielen), es gibt hauptsächlich Vordersichten, vertikal befindet sich die Kamera vorrangig in der Normalsicht.

Zu 4.1.5.4. Raum

Die ersten Einstellungen dieses Ausschnitts finden in Tobys Wohnung statt. Sie ist dunkel, unaufgeräumt und klein.

Der Rest der Szene spielt auf einer Straße, wo Toby und sein Freund das Auto ausräumen und Bree davon überzeugen, sich gegen den Mietwagen zu entscheiden. Die Straße befindet sich in einer belebten, aber eher heruntergekommenen Gegend, das Auto ist ein hellgrüner Kombi.

Filmausschnitt 3: Das Lagerfeuer (0:31:23 – 0:34:21)

Zu 4.1.1. Narration

Die Narration ist in diesem dritten Filmausschnitt wieder mimetisch. Die Szene stammt aus der Mitte des Films und wird mittels des auktorialen Erzählers erzählt.

Zu 4.1.2. Figuren

In dieser Szene sind Toby und Bree zu sehen.

Bree trägt ein lila Kleid und einen rosa Blazer sowie beige Stöckelschuhe. Toby hat ein rotes T-Shirt und blaue Jeans an.

Toby sitzt am Fluss und Bree versucht ein Lagerfeuer zu entzünden, um Abendessen zu kochen. Die beiden müssen feststellen, dass sie keine Streichhölzer haben und somit kein Feuer machen können. Dann geht Bree auf die Toilette und fragt Toby, ob es hier Schlangen gäbe. Dieser antwortet nicht und sie geht mit einem Stock und klopft auf den Boden vor sich, um mögliche Schlangen zu verscheuchen. Als es finster ist, beginnt Toby aus einer gestohlenen Rumflasche zu trinken. Bree fragt, woher er sie hat und Toby meint, er hätte sie noch von früher. Die beiden trinken daraus und Bree gibt Toby sein Stoffäffchen, das sie aus der Garage des

Stiefvaters mitgenommen hat. Toby nimmt es und muss sich übergeben. Danach lehnt er sich an Bree und schläft ein.

Zu 4.1.3. Sprache

Toby und Bree sprechen in Umgangssprache miteinander.

Zu 4.1.4. Musik

Am Anfang ist Countrymusik zu hören, diese wird leiser und verstummt. Zum Schluss dieses Ausschnitts sind Frösche und Grillen zu hören.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Die Einstellungsgrößen wechseln sich oft ab. Da die Szene in der Dämmerung am Fluss spielt und lediglich eine künstliche Lichtquelle (eine Laterne) vorhanden ist, herrscht der Low-Key-Stil in der Lichtsetzung vor. Dieser Filmausschnitt weist häufig Einstellungen in der Auf- beziehungsweise Untersicht auf.

Zu 4.1.5.4. Raum

Der Filmausschnitt spielt an einem Flussufer in der Dämmerung, dahinter ist Wald zu sehen. Der Hauptteil der Szene ist um die Holzanhäufung, aus der Bree und Toby eigentlich ein Lagerfeuer entzünden wollten, situiert.

Filmausschnitt 4: Die Begegnung (0:51:04 – 0:54:07)

Zu 4.1.1. Narration

Die vierte Szene, die eine Begegnung zeigt, wird durch eine mimetische Narration erzählt. Die Begegnung findet im Übergang zwischen Mitte und Ende des Films statt. Die Erzählstrategie ist weiterhin auktorial.

Zu 4.1.2. Figuren

Diese Szene zeigt Bree, Toby und den Autostopper.

Bree ist in ein lila Kleid, einen rosa Blazer und eine beige Handtasche gekleidet.

Außerdem hat sie um den Hals ein buntes Tuch gebunden, trägt Sonnenbrillen und eine Kappe mit der Aufschrift „Proud to be a Christian“. Toby hat ein dunkles T-Shirt und blaue Jeans an. Der Anhalter ist in einem hellen T-Shirt, einer Army-Hose und hellblauen Hosenträgern zu sehen. Des Weiteren trägt er einen Strohhut und hat blonde Dreadlocks.

Bei einem der Stopps treffen Bree und Toby den Anhalter, der sie fragt, ob sie ihn ein Stück mitnehmen könnten. Bree ist dagegen, doch Toby sagt ja. Die drei fahren los und als Toby einen See entdeckt, halten sie an. Toby und der Anhalter gehen baden, Bree bleibt am Ufer zurück und unterhält sich mit den beiden darüber, was der Anhalter außer Trampen macht. Er meint, er nehme Drogen und sehe dann wunderbare Dinge. Dann fügt er hinzu, dass er den beiden etwas zeigen müsse, das er im Auto hat. Während er zum Auto geht, fragt Bree Toby, ob dieser sie wirklich für einen Freak halte (er weiß mittlerweile, dass Bree einen Penis hat). Toby sagt, Bree sei kein Freak, nur ein Lügner. Dann hören sie, wie der Anhalter den Motor des Autos anlässt und davonfährt.

Zu 4.1.3. Sprache

Die drei sprechen umgangssprachlich miteinander.

Zu 4.1.4. Musik

Es ist keine Musik zu hören.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Die Szene ist durchgehend im High-Key-Stil beleuchtet. Es gibt viele verschiedene Einstellungsgrößen. Die vertikale Kameraperspektive wechselt zwischen Normalsicht und Auf- und Untersicht (das hängt mit dem Schauplatz am See zusammen, da sich die beiden jungen Männer auf einer anderen Ebene befinden als Bree, die sie vom weiter oben angesiedelten Ufer beobachtet).

Zu 4.1.5.4. Raum

Zunächst spielt diese Szene im Auto von Bree und Toby. Bree fährt, Toby und der Anhalter sitzen auf der Rückbank. Die Bezüge sind aus Stoff und wirken abgenutzt.

Der zweite Teil des Ausschnitts spielt an einem See, der von Felsen eingesäumt ist. Toby und der Anhalter gehen in dem See, der abfallend angelegt ist, baden. Bree sitzt auf einem der Felsen, auf einer Ebene mit dem Auto, und kann das Geschehen von oben beobachten.

5.2.3. Profil

Die Reise

Bree Osbornes Reise ist nicht freiwilliger Natur, sie entsteht aus unterschiedlichsten Zwängen heraus. Zunächst ist der Anruf von Toby aus der Polizeistation zu nennen, der Bree in einen moralischen Konflikt bringt. Diesen vorerst verdrängend, wird aber durch Margrets Verweigerung, die Operationspapiere weiterzuleiten, wenn Bree sich nicht um ihren Sohn kümmert, daraus eine Verpflichtung, die nicht ignoriert werden kann, wenn Bree ihr Ziel, die Geschlechtsumwandlung, erreichen will.

Von New York City aus will Bree in ihre Heimatstadt Los Angeles zurückkehren. Auf dem Weg will sie Toby jedoch bei seinem Stiefvater in Calicoon absetzen. Toby weiß aber nichts von Brees Plan und will selbst auch nach Los Angeles, um dort Arbeit zu suchen. Daher lautet das generelle, „offizielle“ Reiseziel Los Angeles. Es gibt also eine Destination, doch die verschiedenen Stationen dazwischen sind nicht immer allen Reiseteilnehmern klar. Außerdem werden die beiden durch den Autodiebstahl gezwungen, ihre Route zu ändern.

Während der Unternehmung herrscht ein gewisser Zeitdruck vor, da Bree zum geplanten Operationstermin wieder in Los Angeles sein muss. Das gibt Bree und Toby eine Woche Zeit, von New York City nach Los Angeles zu gelangen. Zuerst scheint es so, als ob dieser Trip planmäßig abläuft, doch dann wird das Auto gestohlen und Bree kommt in Bedrängnis. Sie besucht sogar ihre Eltern, mit denen sie sich nicht sehr gut versteht, um sich Geld auszuborgen, damit sie ein Flugticket kaufen und rechtzeitig wieder in Los Angeles sein kann. Gegen Ende hin herrscht daher großer Zeitdruck, der die Figuren in ihrem Handeln beeinflusst.

Die Richtung der Reise selbst betrachtend, ist eine Bewegung von Ost nach West, von New York City nach Los Angeles, festzustellen.

Fortbewegungsmittel

Wie Bree von Los Angeles nach New York City kommt, wird im Film nicht gezeigt, was für die Geschichte auch nicht wichtig ist. Von New York City aus will Bree anfangs mit einem Flugzeug in ihre Heimatstadt zurückkehren. Um ihren Plan auszuführen, Toby zu seinem Stiefvater in Calicoon zurückzubringen, muss sie sich jedoch für ein anderes Fortbewegungsmittel entscheiden. Daraufhin kümmert sie sich um einen Mietwagen, doch Toby hat einen Freund, der ihnen einen Kombi verkauft. Zunächst bevorzugt Bree den Mietwagen, doch der Freund kann sie von seinem Angebot überzeugen, indem er sagt, Bree könne das Auto in Los Angeles wieder verkaufen und somit Profit machen.

Der allererste Plan sieht also ein öffentliches Verkehrsmittel vor, das fremdgesteuert ist, einer bestimmten Route folgt und das Ziel ohne Umwege erreicht. In dem Moment, in dem sich Bree für das Auto entscheidet, wird automatisch die Dauer der Reise verlängert und mögliche Umwege wahrscheinlicher.

Das Auto, ein Kombi, das die beiden fahren, ist sehr geräumig und bietet viel Platz für die Kameraplatzierung. Dennoch nimmt die Kamera kaum auf der Rückbank Platz, obwohl diese ganz frei ist, sondern bleibt am Amaturenbrett und kann so alle drei Figuren zeigen. Später füllt sich der Wagen durch einen Autostopper, Toby setzt sich ebenfalls auf die Rückbank.

Als das Auto gestohlen wird, müssen Bree und Toby zu Fuß gehen. Bis zu einer Raststation werden sie dann auf der Ladefläche eines LKWs mitgenommen. Dort treffen sie auf Arbeiter, sind also nicht mehr nur unter sich. In der Raststation lernen sie Calvin kennen, der sie in seinem Auto zu sich mit nach Hause nimmt und am nächsten Tag ein weiteres Stück Richtung Los Angeles bringt. Hier befinden sich Bree und Toby zwar auch in einem Privatfahrzeug, dennoch unterliegt ihnen nicht die Wahl der Fahrtrichtung, denn es ist nicht ihr Auto. Es findet hier also eine Mischung aus Privatfahrzeug und Fremdenkung statt. Das letzte Stück bis nach Los Angeles legt Bree im Flugzeug zurück.

Teilnehmer

Toby und Bree sind miteinander verwandt, doch Toby weiß nichts davon. Die Verwandtschaft und deren Geheimhaltung erschweren Brees Handlungen und Entscheidungen. Bree versucht sich in der Mittelschicht der Gesellschaft

einzugliedern, will nicht auffallen und legt sehr viel Wert auf ihre äußere Erscheinung. Toby hingegen kümmert sich wenig um den Rest der Welt oder sein Aussehen, hat aber ziemlich genaue Vorstellungen davon, was er will. Seine Mutter und sein Stiefvater stammen ebenfalls aus der Mittelschicht. Doch nach dem Tod seiner Mutter ist Toby alleine nach New York City gegangen und hat für sich selbst sorgen müssen. Seine Wohnung und seine Kleidung weisen auf den Umstand hin, dass Toby nicht über viel Geld verfügt. Toby hängt auch nicht an materiellen Dingen, zumindest will er das Bree glauben machen. Dieser gesellschaftliche Unterschied (Brees Streben nach – optischer – Zugehörigkeit und dem besseren Leben und Tobys Sorglosigkeit sein Aussehen und das Leben betreffend) sorgt immer wieder für Konflikte, wie zum Beispiel Tobys Wunsch, im Freien zu übernachten, dem Bree nur sehr wenig abgewinnen kann.

Als Toby die Wahrheit über Brees Verhältnis zu ihm erfährt, bricht die Gemeinschaft, die sich zaghaft gebildet hat, wieder auseinander. Toby verschwindet und Bree fliegt allein nach Los Angeles.

Der Weg als Ziel

Transamerica ist ein Road Movie, das die Identität seiner Figuren auf die Probe stellt und die Hinterfragung des eigenen Seins und der eigenen Herkunft bis aufs Äußerste treibt. Bree ist noch ein Mann, will aber eine Frau werden. Äußerlich ist sie das schon beinahe, es fehlt noch die Geschlechtsumwandlung. Sie hat sich mit dem Leben als Frau angefreundet, sie hat es sich ausgesucht. Allein die Existenz von Toby rüttelt an ihrem Weltbild, an ihrem bisherigen Leben und an der von ihr geplanten Zukunft. Als Bree mit Toby Zeit verbringt beziehungsweise verbringen muss, muss sie erkennen, dass sie ihr altes Leben als Stanley nicht vergessen, nicht ausblenden kann. Viel mehr muss sie versuchen, das Leben, das sie als Mann gelebt hat, mit ihrem neuen Leben als Frau zu vereinen.

Für Toby ist es sehr schwierig Vertrauen zu jemandem zu fassen. Als er von Brees bevorstehender Operation erfährt, ist er zunächst enttäuscht, weil er sich belogen fühlt. Dennoch fasst er wieder Vertrauen, das wieder schwer beschädigt wird, als Bree ihm erklärt, dass sie sein Vater sei. Das ist der Punkt, an dem Toby ihr nicht mehr verzeihen kann und verschwindet.

Brees Verwandlung hat schon vor langem begonnen und endet mit der Geschlechtsumwandlung, Tobys Wandel hingegen steht erst am Anfang. Der

endgültige Startschuss ist Brees Geständnis, als sie ihm das Foto von sich und Tobys Mutter zeigt. Genau dieses Foto war es, welches Bree ein paar Tage zuvor mit ihrer Vergangenheit und ihrer Elternschaft konfrontiert hat. Das Foto ist der Beweis für beide, dass sie zueinander gehören. Gleichzeitig ist es aber auch ein Verweis auf ihrer beider Vergangenheit, die es so nicht mehr gibt (die Mutter ist tot, Stan ist jetzt Bree).

Trotz allem, was geschehen ist, können die beiden am Ende wieder miteinander sprechen, sich neu kennen lernen, denn beide haben sich neue Identitäten geschaffen. Dieser Umstand erlaubt es ihnen, den anderen in seinem (Anders-)Sein annehmen zu können.

Wichtige dramaturgische Elemente

Transamerica weist eindeutig eine episodische Erzählstruktur auf. Die gemeinsame Reise von Bree und Toby beginnt erst, als Bree schon eine hinter sich hat, von Los Angeles nach New York City. Unterbrochen wird sie einerseits von notwendigen Halts um zu tanken oder über Nacht zu rasten, andererseits auch durch freiwillige Stopps wie zum Beispiel bei „Sammy’s Wigwam“. Dort lernen sie auch den Anhalter kennen, mit dem eine weitere Pause am See eingelegt wird. Nachdem das Auto gestohlen wird, gelangen die beiden zu einer Raststation, ein weiterer Halt auf ihrer Reise. Gefolgt wird dieser von einer Übernachtung bei Calvin sowie vom Treffen mit Brees Eltern. Der Stopp bei „Sammy’s Wigwam“ und der bei Brees Eltern beeinflussen die Reise und stärken das Verhältnis der beiden Figuren zueinander nachhaltig.

Die Lagerfeuerszene, bei der das Feuer nicht entzündet wird, stellt für Bree den Moment dar, in dem sie bemerken muss, dass sie Tobys Vorstellungen von einem Vater niemals gerecht werden kann. Toby träumt von einem indianischen Vater, ohne zu wissen, dass sein Vater bald nicht einmal mehr ein Mann sein wird, geschweige denn ein Indianer. Dieser Umstand lässt Bree erkennen, dass es nicht von Vorteil war, sich nicht von Anfang an zu erkennen zu geben. Denn alles was von nun an geschieht, wird Toby als Lüge beziehungsweise Betrug verstehen. Diese Szene ist also Reflexion der bisher getanen Reise und birgt in dieser gleichzeitig auch Brees Angst vor der Zukunft und dem Moment, in dem Toby die Wahrheit erfahren wird.

Bree und Toby begegnen einigen Menschen auf ihrer Reise. Zunächst gibt es den

Stiefvater, der Toby misshandelt und vergewaltigt hat und Bree ihr Fehlen in Tobys bisherigem Leben deutlich aufzeigt. Die Begegnung mit dem Autostopper selbst, der den beiden das Auto stiehlt, ist für die Entwicklung der Figuren nebensächlich, doch für den Verlauf der Reise essentiell. Denn so stoßen sie auf Calvin, der Bree und Toby mit zu sich nimmt. Er ist der Erste, der Bree als Frau sieht und Interesse an ihr zeigt, was ihr schmeichelt und Sicherheit gibt. Außerdem ist er indianischer Abstammung und kann so Tobys Interesse und Achtung gewinnen. Die letzte wichtige Begegnung ist die mit Brees Eltern, die zerrissen sind zwischen ihrem Unvermögen, Brees Entscheidung zu akzeptieren und der sofortigen und bedingungslosen Liebe, die sie für ihren Enkelsohn empfinden.

Musik als Begleiter

Obwohl Musik in diesem Film nicht oft eingesetzt wird, spielt sie eine wichtige Rolle: Zu Beginn der Reise will Toby den Radiosender wechseln, doch Bree schaltet wieder zurück. Kurz ist dennoch Tobys Wahl zu hören, die sich eindeutig von dem unterscheidet, was Bree hören will. Die Entscheidungsgewalt über das Radio bedeutet Macht und Führungsanspruch, welche Bree trotz ihrer Unsicherheit für sich beanspruchen kann.

Abgesehen von dieser Szene ist nicht viel Musik zu hören, lediglich um Bilder akustisch zu verstärken, wie zum Beispiel die Countrymusik, die in der Lagerfeuerszene zu hören ist. Sie unterstreicht das „Pfadfinderfeeling“, das dieser Ausschnitt mit sich bringt, dem die beiden dann aber doch nicht gerecht werden (sie haben keine Streichhölzer dabei, können somit kein Feuer entzünden und daraus folgend auch kein Abendessen kochen).

5.3. *Broken Flowers*

Regie: Jarmusch, Jim. 101 min. Universum Film GmbH. 2005.

5.3.1. Inhalt

Don Johnston, ein Mann im mittleren Alter, ist alleinstehend, nachdem ihn seine junge Freundin Sherry verlassen hat. Er war im IT-Bereich beschäftigt, hat früher mit einem Schlag viel Geld damit verdient und geht nun nicht mehr arbeiten. Er lebt allein in einem großen Einfamilienhaus. Nebenan wohnt sein Freund Winston mit seiner Frau und den fünf Kindern. Winston und Don verstehen sich recht gut, obwohl sie nicht sehr viel gemeinsam haben.

Eines Tages erhält Don einen rosafarbenen Brief per Post, in dem steht, dass er einen 19-jährigen Sohn hat, der sich auf die Suche nach ihm gemacht hat und möglicherweise jeden Moment vor seiner Tür steht. Der Brief ist jedoch nicht unterzeichnet und am Kuvert ist auch kein Absender zu finden, sodass Don nicht weiß, welche seiner Ex-Freundinnen ihn abgeschickt hat und daher die Mutter ist. Don ignoriert den Brief zunächst, zeigt ihn dann aber doch Winston. Winston, der sich leidenschaftlich gern als Hobby-Detektiv betätigt, beginnt den Brief zu untersuchen. Er überredet Don dazu, eine Liste der möglichen Mütter aufzustellen, die dieser nur widerwillig und nach längerem Widerstand erstellt. Dons Interesse ist sehr zurückhaltend und nährt sich ausschließlich aus Winstons Euphorie und Neugier. Kurz nachdem Don Winston die Liste gegeben hat, hat dieser auch schon einiges herausgefunden. Eine der fünf Frauen ist bereits gestorben, die anderen vier hat er lokalisiert und eine Reiseroute inklusive aller Flüge, Mietautos und Hotels für Don zusammengestellt, damit er sie alle besuchen kann. Don ist noch immer nicht recht überzeugt, ob er das tun soll und ob das überhaupt nötig ist, doch Winston kann ihn überreden. Er legt ihm aber nahe, stets, egal welche Frau er besucht, rosafarbene Blumen mitzubringen. Außerdem soll Don auf Hinweise achten, die in Zusammenhang mit dem rosa Brief stehen könnten, wie zum Beispiel eine Schreibmaschine (der Brief ist maschingeschrieben) oder rosa Briefpapier.

Don macht sich auf den Weg und besucht zuerst Laura und deren Tochter Lolita. Laura kleidet sich sehr feminin, ihr Haus ist voll rosa Sachen. Nachdem Don bei ihr geschlafen hat, verlässt er sie am nächsten Tag, ohne sich sicher zu sein, dass Laura als Autorin des Briefs auszuschließen ist.

Die nächste Ex-Freundin, die er besucht, ist Dora. Sie ist sehr förmlich gekleidet, sehr zurückhaltend und weiß nicht so recht, was sie von Don und seinem

Überraschungsbesuch halten soll. Dora ist nun Immobilienmaklerin und hat rosa Visitenkarten. Sie ist verheiratet, hat jedoch nach eigenen Angaben keine Kinder. Nach einem Abendessen mit Dora und ihrem Ehemann beeilt sich Don, wieder wegzukommen. Auch hier ist er sich nicht völlig sicher, doch Dora und er haben sich absolut nichts mehr zu sagen und Don fühlt sich unwohl.

Der nächste Halt ist bei Carmen, die einst Recht studiert hat und nun als Tierkommunikatorin ihr Geld verdient. Ihre Praxis geht gut und Carmen scheint sehr zufrieden mit ihrem Leben. Sie ist, wie alle anderen auch, sehr überrascht Don zu sehen, doch will sie eigentlich nicht mit ihm reden. Don geht aber nicht, ohne zumindest einen Versuch gestartet zu haben, Carmen über einen potentiellen Sohn auszufragen. Carmen geht nicht näher darauf ein und verweigert auch ein zweites, späteres Treffen.

Als letztes besucht Don Penny, die gar nicht bereit ist mit Don zu sprechen, sondern ihm die Tür vor der Nase zuschlägt. Ihre Freunde schlagen Don ins Gesicht; als er wieder zu sich kommt, sitzt er in seinem Auto inmitten eines Ackers. Don will nicht zurückkehren, um nochmals das Gespräch zu suchen, doch er hat in der Wiese vor Pennys Haus eine alte Schreibmaschine gesehen.

Don erkennt, dass jede der vier Frauen die Mutter seines Sohnes sein könnte, denn bei jeder hat er einen oder mehrere Hinweise auf eine Vorliebe für die Farbe rosa gefunden. So muss Don unverrichteter Dinge wieder nachhause fahren.

Zuhause erzählt er Winston von seiner erfolglosen Suche und von den Hinweisen, die bei jeder der vier Frauen zu finden waren. Winston ist nun auch ratlos, will sich aber dennoch bemühen, Don zu helfen. Don begegnet inzwischen einem jungen Mann, der wie er, eine Trainingsjacke mit zwei Streifen auf den Ärmeln trägt. Don hat das Gefühl, dass das sein Sohn sein könnte, der kurz davor ist, Dons Haus zu suchen. Don lädt den jungen Mann auf ein Sandwich ein, dieser nimmt es nach anfänglicher Skepsis an. Die beiden unterhalten sich kurz, doch als Don anfängt, persönliche Fragen zu stellen und behauptet sein Vater zu sein, fühlt sich der Fremde unwohl und läuft davon. Don läuft ihm nach, doch weiß nicht so recht, was er jetzt tun soll. In diesem Moment, als er den Fremden endgültig aus den Augen verloren hat, biegt ein Wagen um die Ecke, auf dessen Beifahrersitz ebenfalls ein junger Mann mit einer ähnlichen Trainingsjacke sitzt. Er sieht aus dem Fenster und Don direkt in die Augen. Don ist verwirrt, doch kaum gesehen, ist der Wagen auch schon wieder weg. Don bleibt unwissend und ohne weitere Hinweise auf seinen Sohn zurück.

5.3.2. Filmanalyse ausgewählter Szenen

Es werden nun vier Szenen aus *Broken Flowers* analysiert. Die Auswahl dieser Szenen begründet sich in der Annahme, dass diese in jedem Road Movie zu finden und somit vergleichbar sind.

Filmausschnitt 1: Der Aufbruch (0:24:45 – 0:28:50)

Zu 4.1.1. Narration

Der Aufbruch in *Broken Flowers* ist am Anfang des Films zu finden und wird mimetisch erzählt. Der auktoriale Erzähler wird eingesetzt.

Zu 4.1.2. Figuren

In diesem Ausschnitt sind Winston und Don zu sehen.

Winston trägt einen dunkelblauen Arbeitsoverall, darunter ein dunkles T-Shirt. Don hat einen schwarzen Trainingsanzug mit zwei orangen Streifen auf den Ärmeln sowie ein schwarzes T-Shirt an.

Don betritt das Lokal „Carlitos“, wo Winston bereits auf ihn wartet. Don setzt sich zu Winston an einen Tisch und bestellt einen Kaffee. Winston zeigt ihm eine Mappe, die die aktuellen Adressen von Dons Exfreundinnen beinhaltet. Außerdem hat er Flugtickets, Hotelbuchungen und Mietautos organisiert, doch Don ist von dem Reiseplan nicht so begeistert. Dennoch kann Winston ihn überzeugen und rät ihm, jedesmal rosa Blumen mitzubringen, wenn er eine der Frauen besucht. Dabei erzählt Winston Don auch, dass eine seiner Ex-Freundinnen bei einem Autounfall gestorben ist. Don ist davon sehr betroffen und verwirrt, dass ihm das so nahe geht. Bevor Winston geht, teilt er Don mit, dass er ihn am nächsten Tag um sieben in der Früh abholt und zum Flughafen fährt.

Zu 4.1.3. Sprache

Die beiden sprechen in Umgangssprache miteinander. Winston spricht mit ausländischem Akzent.

Zu 4.1.4. Musik

Im Hintergrund ist leise Musik zu hören, die jedoch „on screen“ ist, da sie aus den

Lautsprechern des Lokales kommt.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Die Einstellungsgrößen wechseln nicht so häufig, es kommt zu Schuss-Gegenschuss-Sequenzen, als Winston und Don sich am Tisch gegenüber sitzen. Die Kamera befindet sich meist in der Normalsicht, hin und wieder in der Aufsicht. Generell ist es eher dunkel in dem Lokal, es herrscht der Low-Key-Beleuchtungsstil vor.

Zu 4.1.5.4. Raum

Die Szene spielt im Lokal „Carlitos“. Es ist ein ruhiges Einraumlokal, in dem wenige Tische stehen. Es herrscht eine gemütliche Atmosphäre und wirkt den Figuren sehr vertraut. Es gibt eine Bar und zwei Ein- beziehungsweise Ausgänge. Don kommt durch den einen herein, Winston verlässt das Lokal am Ende durch den anderen.

Filmausschnitt 2: Die Begegnung (1:17:08 – 1:18:56)

Zu 4.1.1. Narration

Die Narration in diesem Filmausschnitt ist mimetisch und die Erzählstrategie ist auktorial. Die Begegnung findet zwischen Mitte und Ende des Films statt.

Zu 4.1.2. Figuren

Es sind Penny und Don zu sehen.

Penny hat ein kariertes Hemd und Ledersandalen an. Don ist in einem dunklen Anzug und einem hellgrauen Hemd zu sehen.

Don klopft an Pennys Haustür, diese öffnet ihm nach einiger Zeit. Sie erkennt Don erst nach einigen Sekunden, während dieser schweigt und sie ansieht. Sie kann nicht verstehen, was Don von ihr will, der vorgibt, nur „vorbeizuschauen“. Penny wird wütend und Don fragt sie, ob sie einen Sohn hat, in dem Versuch, schnell noch ein paar Informationen zu bekommen, bevor sie die Türe wieder schließt. Das bringt

Penny noch mehr in Rage, sie geht und lässt Don stehen.

Zu 4.1.3. Sprache

Penny spricht im Umgangston mit Don, wobei ihre Äußerungen durchaus mit einem unfreundlichen Unterton versehen sind. Don hingegen ist höflich, spricht aber generell wenig.

Zu 4.1.4. Musik

Es ist keine Musik zu hören.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Die Einstellungsgrößen wechseln nicht so häufig, es sind hauptsächlich Nahe und Große Einstellungen. Die Kamera befindet sich fast immer in der Normalsicht und somit auf Augenhöhe mit den Figuren. Das Licht ist im Low-Key-Stil gehalten, was ungewöhnlich ist, da die Szene im Freien beziehungsweise auf einer Veranda bei Tag spielt.

Zu 4.1.5.4. Raum

Don steht auf einer Holzveranda, die zu einem aus Holz gebauten Haus gehört. Dieses ist heruntergekommen und wirkt ungepflegt. Penny öffnet Don eine Tür mit Fliegengitter, die so wirkt als ob sie schon sehr alt wäre. Das Fliegengitter ist verklebt.

Filmausschnitt 3: Die Begegnung (2.) (1:22:22 – 1:24:15)

Zu 4.1.1. Narration

Die Szene wird mimetisch erzählt und ist am Ende des Films angesiedelt. Es handelt sich um einen auktorial erzählten Filmausschnitt.

Zu 4.1.2. Figuren

Zu sehen sind Don und die Blumenverkäuferin Sun Green.

Don ist in einen dunklen Anzug und ein blau-weiß-gestreiftes Hemd gekleidet und trägt eine Sonnenbrille. Sun hat eine weiße Kapuzenweste und darunter ein lila Shirt an.

Don ist in einem Blumengeschäft, um rosa Blumen für das Grab seiner verstorbenen Ex-Freundin zu kaufen. Sun bindet ihm einen Strauß und sieht dabei, dass Don über seinem linken Auge eine Verletzung hat. Sie klebt ihm ein Pflaster darauf und die beiden stellen sich mit ihren Namen vor. Don bezahlt die Blumen und fragt nach dem Weg zum Riverside Friedhof. Dann verlässt er das Geschäft.

Zu 4.1.3. Sprache

Don und Sun sprechen im Umgangston miteinander.

Zu 4.1.4. Musik

Im Hintergrund ist leise Musik zu hören, die aus dem Radio des Blumengeschäfts stammt, daher „on screen“ ist.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Die Einstellungsgrößen wechseln häufig. Die Kamera befindet sich oft in der Untersicht, was zum Teil daran liegt, dass Sun viel kleiner ist als Don. Die Beleuchtung ist im Low-Key-Stil, das Geschäft ist nicht sehr gut ausgeleuchtet.

Zu 4.1.5.4. Raum

Das Blumengeschäft hat eine Theke, auf der Sun den Strauß bindet. Der Schauraum ist gefüllt mit Regalen, auf denen sich Blumentöpfe und Vasen, in denen verschiedenen Blumen sind, befinden. Außerdem verfügt das Geschäft noch über ein kleines Hinterzimmer, das vom Geschäftsraum einsehbar ist. An der Wand klebt eine Tapete mit einem Blumenmuster.

Filmausschnitt 4: Das Lagerfeuer (1:34:27 – 1:38:51)

Zu 4.1.1. Narration

Die Lagerfeuer-Szene in *Broken Flowers* wird mimetisch erzählt. Der Filmausschnitt befindet sich am Ende des Films und folgt, wie die ersten drei Szenen, der Erzählstrategie des auktorialen Erzählers.

Zu 4.1.2. Figuren

In diesem Ausschnitt sind Don und ein Fremder zu sehen.

Don hat einen schwarzen Trainingsanzug mit zwei orangen Streifen auf den Ärmeln an. Darunter trägt er ein weißes T-Shirt. Die Kleidung des Fremden besteht aus einer braunen Trainingsjacke mit zwei gelben Streifen auf den Ärmeln, einem schwarz-rot-gestreiften T-Shirt und einer blauen Stoffhose. Auf seinem Kopf befindet sich eine grüne Strickmütze.

Don hat dem Fremden ein Sandwich und Wasser gekauft. Die beiden sitzen hinter dem Lokal „Carlitos“ auf ein paar umgedrehten Kisten. Don bemerkt eine rosa Schleife am Rucksack seines Gegenübers, woraufhin der Fremde entgegnet, seine Mutter hätte sie dort hingebunden. Der Fremde fragt, womit Don sein Geld verdient und Don beantwortet die Frage. Daraufhin sagt der Fremde, er interessiere sich für Philosophie und Frauen und fragt Don, ob er einen philosophischen Lebensrat für einen Reisenden wie ihn hätte. Als ihm Don einen gibt, meint er, es gefalle ihm, denn es sei nicht so väterlich. Don beginnt den Fremden nach seinem Vater zu fragen, was diesem unangenehm ist. Er steht auf, packt das Essen und das Getränk ein und geht davon. Don folgt ihm und ruft, er weiß, dass der Fremde glaubt, Don sei sein Vater. Daraufhin fängt der Fremde an zu laufen, Don läuft hinterher.

Zu 4.1.3. Sprache

Don und der Fremde sprechen im Umgangston miteinander.

Zu 4.1.4. Musik

In dieser Szene ist keine Musik zu hören.

Zu 4.1.5. Bildkomposition (Licht, Einstellungsgröße und Kameraperspektive)

Die genaue Schnittliste mit allen Einstellungen, Kameraperspektiven und der

Lichtsetzung befindet sich im Anhang.

Die Einstellungen sind hauptsächlich Halbtotale, Halbnahe oder Nahe. Fast alle Einstellungen sind in der Unter- beziehungsweise Aufsicht. Es gibt relativ wenig Licht, obwohl die Szene im Freien spielt. Es herrscht der Low-Key-Stil vor.

Zu 4.1.5.4. Raum

Die Szene spielt im Hinterhof von „Carlitos“. Dort stehen leere Tonnen, Kanister und Kisten herum. Die Wand ist weiß, an manchen Stellen ist sie teilweise blau überstrichen.

5.3.3. Profil

Die Reise

Die Reise in *Broken Flowers* entsteht aus einem äußeren Impuls heraus. Don Johnston ist mit seinem Leben zufrieden und zeigt keinerlei Wunsch, etwas zu verändern. Der Brief, in dem steht, dass er einen Sohn hätte, der auf dem Weg zu ihm sei, bringt zunächst nicht Don, sondern seinen Freund Winston dazu, über einen Roadtrip nachzudenken. Don weigert sich zunächst, doch Winston kann ihn überzeugen, diese Reise zu tun. Sie entsteht also nicht aus einem äußeren Zwang, jedoch aus einem äußeren Impuls heraus.

Don hat sehr konkrete Reiseziele, da er seine vier Ex-Freundinnen besuchen will. Diese wohnen an verschiedenen Orten der USA und so ist eine Planung der Route notwendig. Die Organisation übernimmt Winston, Don muss lediglich dem Plan folgen. Aufgrund der Natur des Vorhabens sind die Destinationen festgelegt und verändern sich während des Unterwegs nicht. Wohin genau Don reist, bleibt jedoch stets unklar, eine geographische Orientierung ist nicht möglich.

Don ist sowohl mit dem Flugzeug als auch mit dem Auto unterwegs. Es sind offenbar größere Distanzen zu überwinden, dies geschieht mit dem Flugzeug. Vor Ort mietet Don jeweils ein Auto, das ihn zu den Häusern der Frauen bringt. Winston hat Don Straßenkarten besorgt, sodass Don keine Umwege fahren muss. Wäre Don nur mit einem Mietauto unterwegs, könnte er sich Zeit lassen und seinem Rhythmus folgen. Doch da er auch mit dem Flugzeug fliegt, steht er immer unter einem gewissen Zeitdruck, dieses auch zu erwischen. Es herrscht also kein von außen auferlegter

Zeitplan, sondern es handelt sich um eine freiwillige Unterwerfung in ein Zeitschema, das nicht mit dem ursprünglichen Motiv der Reise zusammenhängt.

Fortbewegungsmittel

Don ist mit dem Flugzeug unterwegs, was impliziert, dass relative große Entfernungen überwunden werden müssen. Das Flugzeug ist ein öffentliches Verkehrsmittel, es hat eine genaue Abflugs- und Ankunftszeit und ein konkretes Ziel.

Wenn Don das Flugzeug verlässt, benützt er Mietautos. Das Auto verleiht ihm eine gewisse Freiheit, um die Wohnorte seiner Ex-Freundinnen aufsuchen zu können. Dennoch folgt Don immer der von Winston ausgearbeiteten Route, weicht niemals vom vorgegebenen Pfad ab.

Bei der optischen Gestaltung ist auffällig, dass Don während seines Trips kaum in den Fortbewegungsmitteln gezeigt wird beziehungsweise sich auf diese bezieht. Es gibt kurze Sequenzen, die ihn beim tatsächlichen Unterwegssein zeigen: Im Flugzeug fühlt er sich von einem Kind neben sich geräuschbelästigt; im Auto sieht man Don hauptsächlich bei der Ankunft bei oder Abfahrt von einer der vier Frauen. Don bezieht sich selbst auch kaum auf die Transportmittel, lediglich einmal merkt er in einem Telefongespräch mit Winston an, dass ihm die Autos, die Winston gebucht hat, nicht gefallen.

Teilnehmer

Don Johnston hat vor einigen Jahren im IT-Bereich viel Geld verdient und muss nicht mehr arbeiten gehen. Finanziell lebt er unbeschwert, doch sein Privatleben ist dem geradlinigen Don vor langer Zeit entglitten. Aus einer Unterhaltung mit Winston geht hervor, dass Dons schnell wechselnde Freundinnen meist nicht lange bleiben, was Don scheinbar nicht viel ausmacht, denn er findet bald Ersatz.

Diesem Lebensentwurf entsprechend, reagiert Don auch sehr emotionslos, als er den Brief liest, in dem er von einem unbekanntem Sohn erfährt. Winston ist sofort engagiert, beschäftigt sich mit dem Brief und will das Rätsel lösen. Don hingegen ist skeptisch, misstrauisch und zeigt zunächst kein Interesse, sich aus seinem Alltag zu

lösen. Erst durch Winstons Euphorie kann Don den Antrieb finden, sich auf diese Reise zu begeben.

Don schafft es nicht herauszufinden, wer die Autorin des Briefs ist. Erst ganz zum Schluss entdeckt Don seine Leidenschaft wieder und will, als es eigentlich zu spät ist, unbedingt seinen Sohn finden.

Der Weg als Ziel

Dons Identität wird in *Broken Flowers* massiv in Frage gestellt. Denn er ist plötzlich mit einem unbekanntem Sohn und dessen Mutter, deren Identität er ebenfalls nicht kennt, konfrontiert. Sein bisheriges Leben war lediglich ihm selbst gewidmet und nun muss er plötzlich feststellen, dass es auch ganz anders hätte sein können. Ausgelöst wird das ganze durch den rosafarbenen Brief. Er ist der erste Anstoß für Dons Reise in die Vergangenheit, zu einem Stück von sich selbst. Doch erst das erfolglose Ergebnis seiner Unternehmungen zeigt Don, wie sehr er doch die Wahrheit wissen wollte. Das spiegelt sich auch am Ende des Films in dem Treffen mit dem Fremden, als er diesen unbedingt kennenlernen will. Doch kaum entwischt ihm der potentielle Sohn, biegt der nächste junge Mann um die Ecke, in dem Don ebenfalls ein Stück von sich zu erkennen glaubt. Letzten Endes bleibt Don zwar unverrichteter Dinge zurück, ist sich aber seines Lebens wieder ein bisschen bewusster.

Wichtige dramaturgische Elemente

Broken Flowers folgt einer episodischen Erzählstruktur. Zunächst dauert es „relativ lange“, bis Don auf Reisen geht, der erste Teil des Films ist also der Etablierung der Figur und der Lebensumstände gewidmet. Danach folgen verschiedene Stationen, die die Reise gliedern. Zunächst sind notwendige Stopps wie das Umsteigen vom Flugzeug ins Auto und die Übernachtungen in den Hotels zu nennen. Dons persönliche Entwicklung betreffend sind jedoch die Halts wichtiger, die er bei seinen Ex-Freundinnen macht. Er besucht fünf Frauen, vier zuhause und eine auf dem Friedhof. Die Reise ist von keinen ungeplanten Stopps unterbrochen, jeder Halt ist Ergebnis der geplanten Reise. Die Halts, die er bei seinen Ex-Freundinnen einlegt, beeinflussen zwar nicht die weiterführende Reise, jedoch Dons Reise zu sich selbst und in seine Vergangenheit.

Eine „Lagerfeuer-Szene“ im eigentlichen Sinn ist in *Broken Flowers* nicht zu finden. Am Ende des Films gibt es jedoch eine Szene, die an der Hinterseite eines Lokals spielt. Don und der fremde junge Mann sitzen um eine umgedrehte Kiste herum und unterhalten sich. Es gibt mehrere Hinweise, die sich im Lauf des Gesprächs ergeben, die Don glauben lassen, bei dem Fremden handle es sich um seinen Sohn. Daraus resultierend lässt er noch einmal die Reise Revue passieren, einerseits motiviert durch die Unterhaltung und andererseits auch, um doch noch einen Hinweis auf die Mutter zu erkennen. Es handelt sich also durchaus um eine Reflexion des Erlebten, denn Don wird zum ersten Mal klar, wie sehr er die Wahrheit, der er nachjagt, erfahren will.

Viele zufällige Begegnungen sind in *Broken Flowers* nicht vorhanden, was auch an der durchgeplanten und gut vorbereiteten Route liegt. Die Begegnung mit der Blumenverkäuferin Sun Green gegen Ende des Films ist jedoch wichtig für Don. Sie beeinflusst seine weitere Route nicht, doch ist es das erste Mal seit er unterwegs ist, dass sich jemand um ihn kümmert. Sun verarztet Dons Wunde und Don erfährt von ihrem ungewöhnlichen Namen. Dadurch fühlt er sich ihr ein bisschen näher, denn er selbst hat einen Namen, der öfter für Verwirrung sorgt.

Musik als Begleiter

Musik spielt in diesem Film eine relativ wichtige Rolle. Sie ist oft an öffentlichen Plätzen wie im Lokal „Carlitos“ und im Blumengeschäft im Hintergrund zu hören. Außerdem hat Winston Don extra eine CD für den Roadtrip zusammengestellt, die Don sich auch immer im Auto anhört. Die wiederkehrenden Melodien beziehungsweise das Ausbleiben von musikalischer Untermalung, wenn Don seine Ex-Freundinnen besucht, helfen, den Film zu strukturieren.

6. Ergebnisse der Analyse

6.1. Interpretation der Analyse

Die im vorhergehenden Kapitel erhobenen Informationen (sowohl die der Filmanalyse als auch die des Road Movie-Profiles) werden nun interpretiert. Ziel dieser Erörterung ist es, einerseits Gemeinsamkeiten und Unterschiede der untersuchten Road Movies aufzeigen zu können, und andererseits auch mögliche Trends des Genres verorten zu können.

6.1.1. *Little Miss Sunshine*

Der Film folgt durchgehend einer mimetischen Narration und verzichtet somit auf den Erzähler. Das bringt das Publikum näher an das Geschehen und lässt es Teil der erzählten Geschichte werden. Dieses Konzept unterstützend, folgt der Film der auktorialen Erzählstrategie, der eines allwissenden Erzählers. Bei *Little Miss Sunshine* ist diese Wahl mit Sicherheit vorteilhaft, da die Geschichte von sechs verschiedenen Leuten erzählt und so die Kamera jederzeit auf jedes Familienmitglied fokussieren kann. Die subjektive Kamera würde hier das Spektrum der Perspektiven für den Zuseher einschränken.

Die Figuren sind bezüglich Alter, Geschlecht, Aussehen und Ambition sehr unterschiedlich gewählt. Richard, Sheryl, Dwayne und Olive tragen den Nachnamen Hoover. „Hoover“ ist aber kein gewöhnlicher Name, sondern gleichzeitig auch der Name einer Staubsaugermarke¹²¹. Mit der Wahl dieses Nachnamens wird dem Charakter der Figuren eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzugefügt: Ein Staubsauger steht nicht für Abenteuer oder besonderen Erfolg, im Gegenteil, er ist etwas alltägliches, das Schmutz beseitigt. Der Nachname „Hoover“ macht die Hoovers zu Durchschnittsbürgern, zu „All-Americans“, was genau die Kategorie Mensch ist, von der Richard sich und seine Familie so unbedingt abheben will.

Weiters Beachtung zu schenken ist der Kleidung der Reisenden. Sie unterstützt das Bild, das der Zuseher von der Familie bekommen soll. Olive, ein bisschen pummelig, trägt immer zu enge Kleidung. Außerdem hat sie eine Brille, die veraltet und nicht kindgerecht aussieht. Scheinbar wurde die Brille für Olive recycelt, sie muss sie

¹²¹ Vgl.: <http://www.hoover.com/> aufgerufen am 4.4.2010

tragen, weil die Dioptrienstärke für sie passend ist. Auch Frank, Sheryls Bruder, fällt durch seine Kleidung auf. Er trägt ausschließlich helle Kleidung, die ihn dadurch ein bisschen wie einen Arzt oder Engel wirken lässt – was aber genau seiner Geschichte entgegensteht: Er ist nur knapp dem Tod durch einen Selbstmordversuch entgangen. Auch Richard platziert sich durch seine Garderobe konträr zu seinem Wunschbild, zu dem, was er gerne sein möchte: Er trägt Turnschuhe mit hochgezogenen Sportsocken und beige Hosen mit Bundfalten. Diese transportieren das Image „Amateur“ beziehungsweise Laie und nicht das, was Richard eigentlich repräsentieren möchte, nämlich Profi beziehungsweise großer Denker.

Während der Fahrt bilden sich gewisse Allianzen heraus, die bis zum Schluss beibehalten werden. Richard und Sheryl, das Ehepaar, bilden sowohl im Auto als auch im übertragenen Sinn während der Reise die vorderste Front. Edwin, der Großvater, und Olive bilden ein weiteres Paar. Sie sind ein eingeschworenes Team und trainieren gemeinsam für die Miss-Wahl. Dwayne und Frank haben sich einander nicht ausgesucht, doch sie bleiben „übrig“, können sich am wenigsten in die Familie einfügen und bilden somit ihre eigene Gruppe. Bis zu Edwins Tod wird diese Pärchenkonstellation aufrechterhalten, danach pendelt Olive zwischen ihren Eltern und Dwayne und Frank.

Die Reise an sich ist von äußeren Umständen motiviert, nämlich durch Olives unerwartete Teilnahmemöglichkeit an der Little Miss Sunshine-Wahl. Zu Beginn des Trips ist es eine Verpflichtung, zumindest für den Großteil der Familie, doch gegen Ende hin wird die Reise zu einer Art Mission. Das Erreichen des Reiseziels und das Teilnehmen an der Wahl werden für die Familie zum Zeichen des Sieges, zum Symbol dafür, dass sie endlich ein gesetztes Ziel auch erreichen können.

Das Fortbewegungsmittel, das die Familie Hoover wählt, ist ein alter gelb-weißer VW-Bus. Die Farben weisen auf den Titel des Films hin. Dass der Bus Gangschaltung hat und keiner außer Richard damit umgehen kann, ist ein weiterer Hinweis auf das unbedingte „Wollen“ der Familie, das mit dem „Können“ nicht mithalten kann. Genau auf dieser Ebene sind auch das Versagen des ersten und zweiten Ganges sowie das Klemmen der Hupe einzuordnen. Letzteres bringt sogar ein Anhalten durch die Polizei mit sich, was für Richard, der unbedingt ein Aufsteiger sein will, sehr unangenehm ist, nicht nur wegen Edwins Leichnam im Kofferraum.

Die Gruppe, die in *Little Miss Sunshine* unterwegs ist, kann unterschiedlicher nicht sein. Nicht nur teilt sie sich in Optimisten und Pessimisten (mit Suizidgefahr), sondern auch in sehr verschiedene Altersgruppen und Erfahrungshorizonte.

Außerdem zeigt sich öfters ein gewisser Bildungsunterschied zwischen Frank und Richard, was Richard fast unerträglich ist, da er (seiner Meinung nach) derjenige ist, der sich anstrengt und etwas erreichen will. Die Gruppe ist miteinander verwandt, doch erst im Laufe der Reise werden sie auch wieder zu einer Familie. Das gemeinsame Ziel schweißt sie zusammen und lässt sie wieder an sich und an etwas glauben.

Die persönliche Veränderung, die jedes einzelne Mitglied erfährt, ist einerseits geprägt durch das Miteinandersein und einander „Ertragen können“, andererseits ist es vor allem der Tod des Großvaters, der den Figuren zeigt, wie wichtig sie für einander wirklich sind.

Dramaturgisch folgt *Little Miss Sunshine* dem klassischen Road Movie Genre. Es ist ein in Episoden erzählter Film. Es gibt Begegnungen beziehungsweise Stopps, die die Geschichte beeinflussen und es gibt den Moment der Reflexion des bisher Erlebten und des Nachdenkens über das, was noch kommt. Dieser Moment findet zwar nicht im Schein des Lagerfeuers unter freiem Himmel statt, weist aber alle Merkmale einer klassischen „Lagerfeuer-Szene“ auf.

Bezüglich der akustischen und visuellen Umsetzung des Films lässt sich folgendes feststellen: Optische Auffälligkeiten sind kaum zu finden, die Einstellungsgrößen wechseln oft, doch generell lässt sich kein Trend erkennen. Auch die Lichtsetzung, fast ausschließlich High-Key-Stil, ist unauffällig. Auf akustischer Ebene ist zu bemerken, dass die Musik, die seit jeher wichtiger Bestandteil des Genres ist, ein bisschen ins Hintertreffen gerät. Musik bildet in diesem Film keine eigene Bedeutungsebene mehr. In *Little Miss Sunshine* dient sie lediglich dazu, das visuelle Geschehen zu unterstreichen. Dies passiert zum Beispiel in Form von schneller werdender Musik, wenn es um Aufbrüche oder Entscheidungsfindungen geht. Bei Einstellungen, die eine bereits lang andauernde Fahrt zeigen, wird die Musik eintönig und betont die Ermüdung.

6.1.2. *Transamerica*

Transamerica folgt den ganzen Film hindurch der mimetischen Narration. Der auktoriale Erzähler führt durch den Film, das bedeutet, das Publikum weiß zu jedem Zeitpunkt mindestens genauso viel wie jede der gezeigten Figuren. Die Wahl des auktorialen Erzählers als Erzählstrategie ist in diesem Fall mit Sicherheit von Vorteil, da so die Annäherung der beiden Hauptfiguren aneinander gezeigt werden kann.

Subjektive Kamera würde nur eine der zwei Perspektiven repräsentieren können. Doch Bree und Toby sind einander fremd und müssen einander erst kennenlernen. Zwar verfügen sie über unterschiedliche Wissenstände, diese betreffen jeweils aber nur sich selbst, nicht aber die andere Person (Bree verschweigt, dass sie eigentlich ein Mann ist; Toby verschweigt das Geheimnis um seinen Stiefvater).

Transamerica erzählt die Geschichte von zwei Menschen, die Verwandte sind, aber nichts davon wissen. Gerade weil die Handlung auf zwei Personen beschränkt ist, müssen diese Charaktere sehr unterschiedlich sein, um erstens ein möglichst großes Identifikationspotential zu schaffen und zweitens den Figuren eine „Reibungsfläche“ bieten zu können. Wären sich die beiden immer einig, gäbe es keine Geschichte.

Bree ist im Begriff, eine Frau zu werden. Noch ist sie aber ein Mann, was sie mit aller Kraft zu verstecken versucht. Toby, ihr Sohn, ist zufrieden mit seinem „Mann-sein“, was Bree teilweise irritiert. Außerdem weiß sie, dass sich Toby einen ganz bestimmten Typ Vater wünscht, den es so niemals gegeben hat und nicht geben wird.

Die Namensgebung ist in Brees Fall auffällig: Als Mann hieß sie Stanley Schupak, doch als Frau nennt sie sich Bree Osborne. Sie ändert sowohl ihren Vor- als auch ihren Nachnamen. Die Wahl des neuen Names weist zwei Besonderheiten auf: Sieht man den Vornamen „Bree“ im Zusammenhang mit Brees Streben nach Sauberkeit, Hausfraulichkeit und Kultiviertheit, erinnert er stark an Bree Van de Kamp aus der Fernsehserie *Desperate Housewives*. Bree Van de Kamp ist eine manische Sauberkeits- und Ordnungsfanatikerin, die sich stark an Regeln und dem allgemein anerkannten „guten Geschmack“ orientiert. Brees Entscheidung, diesen Namen anzunehmen, weist durchaus stark auf dieses Streben nach Zugehörigkeit und Anerkennung durch Anpassung hin. Auch der Nachname birgt eine weitere Bedeutungsebene: Osborne, zwar ein bisschen anders geschrieben, im Klang jedoch gleich, erinnert stark an Ozzy Osbourne und dessen Fernsehserie. Ozzy Osbourne ist Sänger und lebt mit seiner Familie im wilden Durcheinander, das kaum irgendwelche Regeln kennt, und sollten da welche sein, so würden sie gebrochen. Bree (und wofür dieser Name in der Fernsehwelt steht) steht konträr zu Osborne (und dessen Konnotation) – salopp ausgedrückt könnte man sagen: Angepasstheit und Ordnung trifft Wahnsinn und Freakshow.

Diese Ambivalenz spiegelt sich jedoch nicht nur im Namen, sondern auch in Brees Kleidung und Verhalten wieder. Betont weiblich will Bree erscheinen, doch ihre Kleidungsauswahl lässt sie bieder und konservativ auftreten. Sie wirkt ihrer Zeit

entrückt, was sie auffallen lässt, obwohl Bree das unbedingt vermeiden will. Auch ihr Make-up und die Art sich zu bewegen sind laienhaft und dilettantisch.

Spezielle Figurenkonstellationen lassen sich nicht feststellen. Das liegt einerseits an der reduzierten Reisegemeinschaft und andererseits auch am Misstrauen, das beide anderen Menschen, auch einander, gegenüber mitbringen.

Die Reise ist nicht von selbst motiviert, sondern passiert aufgrund einer Notsituation für Bree: Wenn sie sich nicht um Toby kümmert, kann sie ihren Operationstermin nicht wahrnehmen. Verpflichtet einem Fremden gegenüber und ohne zu wissen, wie man mit einem 17-Jährigen umzugehen hat, muss Bree wieder zurück nach Los Angeles gelangen. Ihren Plan, Toby wieder bei seinem Stiefvater unterzubringen, kann sie nicht umsetzen. Letzten Endes erreichen die beiden ihr Ziel nicht miteinander, sondern getrennt und sehen sich erst viel später wieder. Für beide ist Los Angeles das Reiseziel und auch das Ziel ihrer Träume, doch sowohl Bree als auch Toby müssen erkennen, dass ihre Träume nach ihrer Begegnung andere sind und sie nicht genau das vorfinden konnten, was sie sich erwartet hatten.

Bree und Toby wählen ein Auto als Fortbewegungsmittel. Ein Flug wäre Brees Wunsch, doch ist er finanziell nicht umsetzbar. Auch der schlussendlich gewählte grüne Kombi ist nicht die erste Wahl. Mit dem Wagen gibt es aus mechanischer Sicht keine Probleme, doch als er gestohlen wird, beginnt für Bree und Toby eine Odyssee, die Bree zu außergewöhnlichen Maßnahmen greifen lässt.

Die Reisenden, also Bree und Toby, sind sehr unterschiedlich. Sie haben verschiedene Ansichten über das Leben und darüber, was man davon erwarten kann. Sie entstammen derselben gesellschaftlichen Schicht und beide wollen aus dieser ausbrechen, jedoch auf verschiedenen Wegen und mit unterschiedlichen Mitteln. Bree kann Tobys Ansichten oft nicht nachvollziehen (zum Beispiel seinen Wunsch, in der Pornindustrie Fuß zu fassen), traut sich aber aus mehreren Gründen nicht so recht, ihm zu widersprechen. Einerseits war sie nie für ihn da, war Toby niemals ein Vater und erhebt daher keinen Anspruch darauf, elterliche Maßregelungen zu äußern. Außerdem fühlt sie sich schuldig, weil sie Toby nicht die Wahrheit über sich und ihre Beziehung zu ihm gesagt hat.

Gerade aufgrund dieser komplizierten Situation und körperlichen Verfassung ist es für Toby und Bree möglich, sich persönlich enorm weiterzuentwickeln. Bree entwickelt sichtlich elterliche Gefühle für Toby und gesteht ihrer männlichen Seite zum ersten Mal eine gewisse Daseinsberechtigung zu. Toby ist ein Teenager, der schon sehr viel erlebt hat. Gerade die Konfrontation mit seinem Stiefvater lässt

Rückschlüsse zu, warum Toby den Weg zum Geschäft mit dem Sex einschlägt. Doch gerade diese sexuelle Komponente ist es, die die beiden verbindet: Toby verkauft seinen Körper für Geld und Bree lässt ihren für Geld verändern. Diese Erkenntnis bringt die beiden einander auf eine bizarre Weise näher. Sie können eine gewisse Akzeptanz füreinander entwickeln, auch wenn sie das Handeln des anderen nicht ganz verstehen können. Gerade diese Akzeptanz, nach der beide streben, erhalten sie durch den anderen im Laufe der Reise.

Betreffend der optischen Umsetzung des Films lassen sich keine Besonderheiten feststellen. Auch die akustische Komponente steht eher im Hintergrund. Musik tritt wenn nur als Untermalung, niemals jedoch als eigenständiges Element auf. Lediglich am Anfang des Films wird durch die Entscheidung über den Radiosender das Machtgefüge zwischen Bree und Toby etabliert. Dabei steht aber nicht die Musik selbst, sondern das Erlangen der Autorität im Vordergrund.

6.1.3. *Broken Flowers*

In *Broken Flowers* wird die mimetische Art der Narration eingesetzt. Auffällig dabei ist, dass tatsächlich vieles in dem Film gezeigt und wenig gesprochen wird. Gestik und (teilweise nicht vorhandene) Mimik transportieren mehr Inhalt als die wenigen Worte, die gesagt werden. Die eingesetzte Erzählstrategie ist die des auktorialen Erzählers, obwohl dieser in *Broken Flowers* meist nicht mehr weiß als die Hauptfigur Don Johnston. Auch das offene Ende, bei dem Don sein Rätsel nicht lösen konnte, wird durch den auktorialen Erzähler für den Zuseher nicht aufgelöst. Er bleibt mit dem gleichen (Un-)Wissen wie Don zurück. Dennoch kann in diesem Fall nicht von subjektiver Kamera beziehungsweise Erzählstrategie gesprochen werden.

Dieser Film handelt von einer einzigen Figur, Don Johnston. Er ist ein Einzelgänger, sehr verschlossen und bietet dem Zuseher nicht viele Anknüpfungspunkte, um ihm „nah“ zu sein. Vieles von dem, was Don „verschweigt“, wird jedoch über seinen Namen und seine Kleidung transportiert. Wenn sich Don Fremden vorstellt, lachen diese meistens oder sehen ihn verwirrt an – sein Name ist Don Johnston, mit einem „T“ wie er immer wieder betont. Dennoch glauben alle zunächst „Don Johnson“ gehört zu haben, den Namen des amerikanischen Schauspielers, der durch die Fernsehserien *Miami Vice* und *Nash Bridges* bekannt wurde. An dieser Namensähnlichkeit sind zwei Dinge bemerkenswert: Zunächst die Tatsache selbst, dass Don Johnston einen Namen hat, der dem eines sehr bekannten Amerikaners

so ähnlich ist und sich aufgrunddessen meist zweimal vorstellen muss. Ferner ist zu beachten, welche Art Mensch Don Johnson in seinen Fernsehserien verkörpert. Dort spielt er nämlich immer den toughen Polizisten, der etwas wagt und riskiert. Damit stellt er aber genau das Gegenteil zu Don aus *Broken Flowers* dar, der sehr zufrieden ist mit seinem behäbigen und phlegmatischen Leben und sich nur schwer von seiner Routine losreißen kann.

Während des Films wird Don jedoch einer Figur gegenübergestellt, die ein ähnliches Schicksal hat: die Blumenverkäuferin Sun Green, die sich aber anscheinend der Eigentümlichkeit ihres Namens nicht bewusst ist. Don jedoch ist zum ersten Mal in seinem Leben in der Position über den Namen von jemand anderem lachen zu können beziehungsweise in der Position, noch einmal nach dem Namen fragen zu müssen. Diese Szene ist die einzige in *Broken Flowers*, die einen Don Johnston zeigt, der sich nicht einsam und belächelt fühlt.

Dons Kleidung verleiht seiner Figur noch eine weitere Bedeutungsebene. Er trägt fast immer Trainingsanzüge (Hose und passende Jacke) und stets sehen diese frisch gewaschen und kaum benutzt aus. Dieser „neu gekauft“- beziehungsweise „frisch gewaschen“-Zustand der Trainingsanzüge wirkt widersprüchlich, da Don nie beim Sport gezeigt wird und Trainingsanzüge eigentlich Kleidungsstücke sind, die benutzt, verschwitzt und schmutzig werden. Don sieht jedoch damit immer wie „aus dem Ei gepellt“ aus. Ein weiterer Aspekt dieses Kleidungsstücks ist, dass es eine gewisse Behäbigkeit und Langsamkeit ausstrahlt, die zu Dons Charakter passt. Winston weist Don auch noch extra daraufhin, dass er sich einen Anzug anziehen möge, wenn er seine Ex-Freundinnen besucht. Das lässt den Schluss zu, dass Don sich nur sehr ungern von seinen Trainingsanzügen trennt und/oder sich nicht darüber bewusst ist, wie deplatziert er damit in der realen Welt wirkt.

Viel kann über Figurenkonstellationen in *Broken Flowers* nicht gesagt werden, denn Don reist alleine und hält sich an keinem Ort lange auf. Einzig Winston, sein Nachbar, kann von sich behaupten, eine „Beziehung“ zu Don zu haben. Dennoch ist unklar, ob es sich dabei um eine echte Freundschaft handelt oder, ob Don sich nur deswegen mit Winston abgibt, weil dieser in unmittelbarer Nähe wohnt und nett ist. Auch unterwegs stößt Don kaum auf Interesse an seiner Person, seine Existenz wird zur Kenntnis genommen, doch wirklich kennenlernen will ihn niemand.

Dons Reise ist von außen motiviert, unterliegt aber keinem Zwang. Winston kann ihn dazu überreden, sich auf die Suche nach der Mutter seines Sohnes zu machen. Don ist von Anfang an nicht sehr von der Unternehmung überzeugt und die

überwiegende Zurückweisung durch seine Ex-Freundinnen lässt Dons Mut sinken. Auch die Enttäuschung, keine eindeutigen Hinweise gefunden zu haben, die die Mutter seines Sohnes identifizieren würden, macht Don traurig. Ihm wird klar, dass er sein Ziel nicht erreichen wird und kehrt unverrichteter Dinge wieder nach Hause zurück.

Don ist sowohl mit dem Flugzeug als auch mit dem Auto unterwegs. Den Transportmitteln selbst wird keine große Bedeutung zugeschrieben. Nur einmal beschwert sich Don bei Winston, dass dieser ihm ein Auto gebucht habe, das Don nicht gefällt. Es gibt jedoch einen anderen Aspekt, der bemerkenswert ist: Dons Reiseroute. Dem Zuseher werden niemals Anhaltspunkte darüber gegeben, wo genau Don sich befindet. Es ist zwar klar, dass er in den USA unterwegs ist, doch konkrete geographische Angaben werden nicht gemacht. Dieses Unwissen über Dons Aufenthaltsorte sowie der Bewegungen von A nach B macht den Zuseher in gewisser Weise hilflos, denn es bleibt nichts anderes übrig, als Don auf seiner Odyssee zu folgen – er ist der einzige, der weiß, wo er ist und wohin er als nächstes geht.

Don entstammt der oberen gesellschaftlichen Mittelschicht. Er hat viel Geld in der Computerbranche verdient und muss nicht mehr arbeiten gehen. Dennoch ist sein Haus nicht besonders luxuriös und er trägt meist Trainingsanzüge – Don zeigt seinen Reichtum nach außen nicht. Dons soziale Kompetenzen sind auf ein Minimum reduziert. Er pflegt kaum Kontakt zu anderen Menschen, doch scheint ihn das bis zum Aufbruch zu seiner Reise in die Vergangenheit nicht zu stören. Als Don jedoch seine Sprachlosigkeit und sein Unvermögen, sich auf die Frauen ihm gegenüber einzulassen, bewusst wird, muss er feststellen, dass er ein sehr einsames Leben geführt hat. Schmerzhaft wird ihm klar, wie sehr er sich wünscht, seinen unbekanntem Sohn kennenzulernen und endlich eine tiefgreifende Beziehung zu jemandem zu führen.

Don verändert sich aufgrund der Reise. Die Besuche bei den Frauen zeigen ihm hypothetische Zukunftsszenarien auf, die bereits Vergangenheit sind. Er sieht, wie sein Leben hätte sein können. Es sind keine großen Schritte, die Don tut, dennoch hat er sich weiterentwickelt. Er ist von einem stoischen, reichen Mann, der wartet, dass die Zeit vergeht, zu einem Mann geworden, der sich seines Lebens und der verpassten Gelegenheiten bewusst ist.

Die Bildkomposition in *Broken Flowers* weist eine Besonderheit auf: Die Lichtsetzung ist während des gesamten Films im Low-Key-Stil gehalten. Selbst Szenen, die im

Freien spielen, sind dunkel und schattenumspielt. Die Einstellungen weisen keine besonderen Merkmale auf, dennoch wirkt der Film oft träge und langsam. Das geschieht mit Sicherheit in Anlehnung an Dons Charakter, der so auch visuell umgesetzt wird.

Die Musik in *Broken Flowers* nimmt keine besonders große Rolle ein, dennoch fügt sie dem Film eine weitere Dimension hinzu. Zuerst schenkt Winston Don eine selbst zusammengestellte CD, die dieser sich in den Leihautos auch immer wieder anhört. Winston gibt so Don ein Stück von sich selbst mit auf den Weg, den Don alleine gehen muss. Des Weiteren werden die Melodien immer wieder wiederholt, was auch Dons wiederkehrender Position, nämlich der im Auto auf dem Weg zu einer Ex-Freundin, entspricht.

6.2. Zuordnung zu einer Subkategorie des Genres

6.2.1. *Little Miss Sunshine*

Der Film *Little Miss Sunshine* ist eindeutig dem Subgenre „Familienunternehmen“ zuzuordnen. Die Reisenden stehen in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zueinander, die Beziehungen untereinander sind vom traditionellen familiären (Macht-)Gefüge geprägt. In diesem Fall wird die klassische Familie aus Mutter, Vater und Kind/Kindern jedoch um einen Großvater und einen Onkel erweitert. Im Lauf der Fahrt bilden sich zwar verschiedene Pärchen, womit der Film auch in die Kategorie „Buddies/Pärchen“ passen würden, doch primärer Ordnungsfaktor ist die Tatsache, dass es sich um Menschen handelt, die miteinander verwandt sind.

Es sind die verschiedensten Alterstufen vertreten, die unterschiedliche Hoffnungen und Erwartungshorizonte mit sich bringen. Bemerkenswert an dieser Konstellation ist aber, dass sowohl Frank, der Onkel, als auch Dwayne, der Sohn, nicht wirklich Teil dieser Familie sein wollen. Während der Reise finden die einzelnen Gruppenmitglieder aber wieder zueinander und können die jeweils anderen als Familie akzeptieren.

6.2.2. *Transamerica*

Transamerica ist ebenfalls im Subgenre „Familienunternehmen“ einzuordnen. Bree und Toby stehen zueinander im Verhältnis Elternteil – Kind. Zu beachten ist in diesem Fall, dass Toby nichts vom verwandschaftlichen Verhältnis weiß. Aus seiner Perspektive wäre *Transamerica* wohl in die Kategorie „Buddies/Pärchen“ einzustufen. Trotzdem ist es die familiäre Verbindung, die die beiden überhaupt erst zueinander führt und ist somit auch an allererster Stelle zu sehen. Das schließt aber nicht aus, dass die beiden auch Freunde sein können, was auch der primäre Zugang zueinander ist. Toby erfährt erst sehr spät von Brees Elternschaft, fühlt sich dabei aber nicht von seinem Vater enttäuscht, sondern von seiner Freundin belogen. Aber auch in diesem Fall bedingt das eine das andere, die Verwandschaft die Freundschaft, und nicht umgekehrt.

Das Ende des Films zeigt eine zaghafte Annäherung der beiden Figuren aneinander, doch Bree und Toby werden nie das klassische Elternteil-Kind-Verhältnis zueinander aufbauen können.

6.2.3. *Broken Flowers*

Don Johnston ist ein Einzelgänger. *Broken Flowers* erzählt die Geschichte eines „Lonesome Rangers“, der sich allein auf den Weg macht, um sein Ziel zu erreichen. Besonders zu beachten ist in diesem Fall die filmische Umsetzung der Unmöglichkeit der Hauptfigur, Anschluss zu finden, physisch wie auch psychisch. Die Stationen, die er unterwegs durchläuft, die Menschen die ihm begegnen, geben Don nicht wirklich Halt, sondern lassen ihn kaum an sich heran. Je mehr er versucht, sich anzunähern, die Mutter seines Sohnes beziehungsweise seinen Sohn zu finden, und nicht mehr allein (sowohl die Reise als auch den Alltag betreffend) zu sein, desto mehr scheitert er.

Gerade diese Enttäuschungen machen es für Don schwierig, sein Ziel weiterzuverfolgen und für den Zuseher anstrengend, ihm zu folgen. Denn Don Johnston ist so einsam, wie ein Mensch nur sein kann. Er bezieht seine Energien nur aus sich selbst. Einzig bei der Begegnung mit der Blumenverkäuferin kann Don ein bisschen Halt und Antrieb für seine weitere Reise schöpfen.

6.3. Vergleichende Interpretation der untersuchten Filme

Little Miss Sunshine, *Transamerica* und *Broken Flowers* sind einerseits sehr unterschiedliche Filme, andererseits sind sie doch alle Teil des Road Movie-Genres. Sie folgen dem gleichen dramaturgischen Ablauf, doch vermitteln sie höchst unterschiedliche Stimmungen, obwohl sie alle in gewisser Weise die Geschichte einer Familie erzählen. Doch nicht nur das dramaturgische Gerüst der Filme ist ähnlich, es lassen sich noch einige andere Parallelen feststellen.

Zunächst sind an dieser Stelle zwei formale Merkmale zu nennen: In allen drei Filmen passiert der Aufbruch erst relativ spät, nachdem schon einige Minuten (ca. 20) der Spielzeit verstrichen sind. Das deutet darauf hin, dass der Etablierung der Charaktere und deren Einbettung in ihre Umwelt viel Zeit bemessen wird. Außerdem ist in zwei von den drei analysierten Filmen (*Little Miss Sunshine* und *Transamerica*) eine klare Westwärtsbewegung zu erkennen. Die Filme verweisen damit auf ihre Road Movie-Wurzeln.

Doch nicht nur geographische und zeitliche Übereinstimmungen sind festzustellen, auch die Zeichnung der Figuren (ihre Namen und ihre Kleidung betreffend) sowie das Reisemotiv, der Anlass für den Aufbruch, eint *Little Miss Sunshine*, *Transamerica* und *Broken Flowers*. Die Namen der Charaktere weisen stets eine zweite, manchmal sogar dritte, Bedeutungsebene auf. Immer zeichnet sich der Name dadurch aus, dass er im Kontrast zu den Bestrebungen oder dem Charakter der Figuren steht. Die Namensgebung der Hauptfiguren dieser drei Road Movies verfolgt eindeutig das Ziel, die Figuren nicht nur durch ihre Aussagen und ihr Handeln zu charakterisieren, sondern noch eine weitere „stumme“ Aussage über die Charaktere zu machen. Diese Anwendung sprechender Namen erinnert an Johann Nestroy's Figuren, denen oftmals durch ihre Namen die Herkunft, der Charakter oder der Beruf bescheinigt wird.

Auch die Kleidung der Figuren widerspricht oft dem, was eigentlich von ihnen transportiert werden möchte. In *Little Miss Sunshine* wollen die Familienmitglieder auf der sozialen Leiter aufsteigen, doch ihre Kleidung verrät ihre Herkunft, ihre Naivität und ihre fehlende Aufmerksamkeit der (modischen) Umwelt gegenüber. In *Transamerica* versucht Bree um jeden Preis nicht aufzufallen, möchte möglichst in der Masse der Weiblichkeit untergehen. Gerade dies gelingt ihr aber nicht. Sie wirkt in Kleidung und Aussehen unzeitgemäß konservativ und damit auffallend. *Broken Flowers* verwendet das Element der Kleidung ein bisschen anders: Don Johnston ist immer im Trainingsanzug zu sehen. Der Gebrauch dieses Kleidungsstücks durch

Don Johnston widerspricht dem, wofür es ursprünglich konzipiert wurde.

Der Auslöser des Aufbruchs, das Motiv für die Reise, ist ebenfalls ähnlich bei allen drei Filmen. Keine der Figuren fährt freiwillig los, für jede gibt es einen Anlass, einen äußeren Impuls. In *Little Miss Sunshine* wird das zufällige Aufrücken von Olive in einen nationalen Schönheitswettbewerb zum Anlass, in *Transamerica* die Verweigerung der Operation falls sich Bree nicht um Toby kümmert und in *Broken Flowers* die Suche nach der Mutter von Dons Sohn. Alle Figuren fahren eher widerwillig los und wollen sich nur ungern aus ihrem Alltag und den bekannten Strukturen lösen. Eine Reise ins Ungewisse mental und ins Unbekannte geographisch, macht diesen Figuren Angst. Sie sind keine Abenteurer sondern Mitglieder der Risikogesellschaft¹²². Ihr Ziel ist es, das Risiko sowie mögliche Verluste so gering wie möglich zu halten, egal um welche Angelegenheit oder Aufgabe es sich handelt. Sie spiegeln die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts wider, deren Vorbild nicht Indiana Jones, sondern Adrian Monk ist.

Was *Broken Flowers* ein wenig von den zwei anderen Filmen unterscheidet, ist der Einsatz der Musik im Film. In keinem der Filme ist Musik außerordentlich präsent, in *Broken Flowers* wird jedoch teilweise versucht, mithilfe der Musik die Abwesenheit eines Freundes beziehungsweise Reisekameraden zu kompensieren. Die CD hat Don von Winston, seinem einzigen Freund, geschenkt bekommen. Um Don bei seiner Mission zu unterstützen gibt Winston ihm ein Stück von sich, von der Musik, die er gerne hört, mit.

Auch das Ende von *Broken Flowers* ist anders als das von *Little Miss Sunshine* und *Transamerica*. Erstens ist es ein offenes Ende, welches den Film ohne Lösung des inneren Konflikts und des Rätsels um den Sohn schließt. Die anderen beiden Filme zeigen eine Zielerreichung, die in *Broken Flowers* nicht erfolgt. Zweitens ist das Ende von Dons Geschichte ein unversöhnliches. Es lässt Don allein, unwissend und verstört zurück. *Little Miss Sunshine* und *Transamerica* bieten auch keine „Happy Ends“ im klassischen Sinn, doch zeigen sie am Ende Figuren, die einen gewissen Frieden mit sich gefunden haben. Das steht Don noch bevor.

¹²² Vgl.: Beck (1986) Seite 26

7. Resümee

Road Movies haben sich in ihrer mittlerweile 50-jährigen Geschichte stark verändert. Sie sind Spiegel der Gesellschaft und machen daher, wie diese selbst, Wandlungen durch. Waren in den Anfängen noch Rebellion, Aufbruchsstimmung und der Drang nach unbegrenzter Freiheit die „Motoren“, so ist es heute eine Überwindung für die Figuren, über eine Reise überhaupt nachzudenken. Der Aufbruch wird durch äußere Umstände veranlasst; selbstmotiviertes, abenteuerisches „einfach-drauf-losfahren“ ist kaum noch zu finden. Jede Bewegung braucht ihren Auftrag und ihre Berechtigung, es wird weder Energie noch Geld für Dinge verschwendet, die nicht notwendig sind.

Doch nicht nur die Reise, auch die Reisenden haben sich verändert. Als ein ursprünglich sehr männlich konnotiertes Genre hat sich das Road Movie zum Familienunternehmen entwickelt. Ist nicht eine (mehr oder weniger große) Familie unterwegs, so geht es doch häufig darum, verlorene Familienmitglieder wiederzufinden oder zu besuchen.

Norbert Grob impliziert in seinem Buch „*Road Movies*“,

„...dass dieses Genre mit Lebensgefühl und Jugendkultur etwas zu tun hat: mit der Suche nach einem freien Weg innerhalb einer reglementierten Gesellschaft und mit den Herausforderungen für die Jungen, die dem trotzen zu müssen meinen.“¹²³

Innerhalb des Genres hat sich jedoch einiges verändert, was Grobs Annahme widerlegt: Nicht nur sind die Fahrer älter geworden, auch die Gesellschaft hat sich verändert. Weder dominiert die Jugendkultur noch wird „Reglementiert-Sein“ als negative Eigenschaft der Gesellschaft aufgefasst. Es ist im Gegenteil erstrebenswert, Teil dieser Gemeinschaft zu sein. Nicht der Ausbruch aus all dem, sondern die Zugehörigkeit ist der Wunsch der Figuren. Road Movies waren und sind immer noch Filme über Außenseiter, doch dieser Status hat einen Wandel erfahren. Der größte Wunsch der Figuren der gegenwärtig erzählten Geschichten ist es, dazuzugehören, nicht sich abzugrenzen. Wollte Captain America (*Easy Rider*) noch fliehen vor jeglichen Regeln und Vorschriften, die eine Gesellschaft prägen, so ist es Bree Osborne (*Transamerica*) ein Anliegen, Teil all dessen zu sein, sich einzufügen

¹²³ Zitat: Grob (2006) Seite 67

und nicht für sich allein stehen zu müssen. Genau mit dieser „Richtungsänderung“ wird das Road Movie vom Träger der „Counterculture“ zum Träger der Sozial- und Kulturkritik, das auf die Ränder der Gesellschaft beziehungsweise die Menschen, die nicht ganz der „Norm“ entsprechen (und dies letztendlich meist auch akzeptieren können), aufmerksam macht.

Abgesehen von den Themen hat sich dramaturgisch einiges verändert. Die Struktur betreffend fällt auf, dass es zwar Szenen der Reflexion und des Nachdenkens über das bisher Erlebte gibt, diese aber nicht mehr, wie früher fast zwangsläufig, unter freiem Himmel und bei einem Lagerfeuer stattfinden. Es herrscht die gleiche Atmosphäre, doch hat sich dieses Element des Road Movies neue Schauplätze gesucht.

Auch die anfänglich elementar erscheinende Musik musste einen Schritt zurückmachen, ihre Bedeutung ist geringer geworden. Mit der Musik ist auch die ausgiebige Darstellung der „vorbeiziehenden“ Landschaft verschwunden. Endlose Weiten und das ausgedehnte Filmen dieser Landschaft wurden durch mehr (und tiefgründigere) Handlung sowie Figurencharakterisierung und -entwicklung ersetzt. Besteht *Vanishing Point* noch zum Großteil aus „fahren und schauen“, so warten die Road Movies der Gegenwart mit gekonnt pointierter Darstellung ihrer Reisenden auf. Die Figuren sind vielschichtiger und ihre Charaktere haben an Tiefe gewonnen. Sowohl durch ihre Kleidung als auch durch ihre Namen werden den Figuren Sinn- und Bedeutungsebenen hinzugefügt, die erst nach längerer Betrachtung ihre volle Tragweite offenbaren.

Schließlich haben auch die Enden der erzählten Geschichten einen Wandel durchlaufen. Die Figuren des Road Movies des neuen Jahrtausends fahren nicht mehr unbedingt in den Tod, in die ewige Flucht oder Heimatlosigkeit, nein, ihre Reise kommt eigentlich zu keinem Ende, die Entwicklung ist nicht abgeschlossen und der Zuseher wird mit einer unvollendeten Geschichte zurückgelassen. Es wird kaum noch eine fertig erzählte Geschichte angeboten (höchstens mögliche Entwürfe dessen), denn es ist die Aufgabe des Zusehers geworden, in seinem Kopf die Figuren zu ihrem Schluss zu führen.

Das Road Movie hat sich, wie diese Untersuchung zeigt, stark verändert. Die Grundzüge des Wesens des Genres sind noch zu erkennen und es wird auch des Öfteren durch filmische Zitate daraufhingewiesen, dennoch kann man von einer

neuen Generation der Road Movies sprechen. Die neuesten Produktionen dieses Genres überzeugen durch Tiefgang und stellen Figuren, die berühren, in den Vordergrund.

8. Bibliographie

Literatur

Aristoteles: Poetik. Stuttgart: Philipp Reclam jun.: 1982

Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag: 1986

Beicken, Peter: Wie interpretiert man einen Film? Stuttgart: Philipp Reclam jun.: 2004

Bertelsen, Martin: Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies. Ammersbek bei Hamburg: Verlag an der Lottbek (Wissenschaftl. Beiträge aus europäischen Hochschulen Nr.3): 1991

Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. London: University of Wisconsin Press: 1985

Bordwell, David / Thompson, Kristin: Film Art: An Introduction. New York: MacGraw-Hill: 2001 ^{7.Auflage}

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

Corrigan, Timothy: A cinema without Walls. New Brunswick: Rutgers University Press: 1994

Elsaesser, Thomas: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin: Bertz und Fischer: 2009

Grob, Norbert: Lovers on the run. In: Grob, Norbert / Klein, Thomas (Hrsg.): Road Movies. Mainz: Ventil Verlag KG: 2006

Grob, Norbert / Klein, Thomas: Das wahre Leben ist anderswo. In: Grob, Norbert / Klein, Thomas (Hrsg.): Road Movies. Mainz: Ventil Verlag KG: 2006

Hark, Ina Rae: Fear of Flying. In: Cohan, Steven / Hark, Ina Rae (Hrsg.): The Road Movie Book. London: Routledge: 1997

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler: 1996 ^{2.Auflage}

Hickethier, Knut: Auf dass einem etwas widerfährt. In: Grob, Norbert / Klein, Thomas (Hrsg.): Road Movies. Mainz: Ventil Verlag KG: 2006

Laderman, David: Driving Visions. Exploring The Road Movie. Texas: University of Texas Press: 2002

Lang, Robert: My own private Idaho and the new queer road movies. In: Cohan, Steven / Hark, Ina Rae (Hrsg.): The Road Movie Book. London: Routledge: 1997

Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch. Berlin und München: 1988

MacMinn, Strother: American Automobile Design. In: Automobile and Culture. Edition Silk 211-52 (ohne genaue Angabe)

Mauer, Roman: Zwischen Familie und Fahrtwind. In: Grob, Norbert / Klein, Thomas (Hrsg.): Road Movies. Mainz: Ventil Verlag KG: 2006

Mills, Katie: Revitalizing the road genre. In: Cohan, Steven / Hark, Ina Rae (Hrsg.): The Road Movie Book. London: Routledge: 1997

Mihm, Kai: Biedere Fassaden bröckeln. In: Grob, Norbert / Klein, Thomas (Hrsg.): Road Movies. Mainz: Ventil Verlag KG: 2006

Monaco, James: Film verstehen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt: 2000

Orgeron, Devin: Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami. New York: Palgrave Macmillan: 2008

Praschl, Bernhard: Road-Movie auf Abwegen. Powwow Highway von Jonathan Wacks. In: Die Presse 22./23. Juli 1989 (ohne Seitenangabe)

Reschke, Anna: Helden und Bösewichte im Wandel der Zeit. Zur Konstruktion von gut und böse im amerikanischen Spielfilm der 60er Jahre und der Gegenwart. Wien: Bachelorarbeit: 2007

Roberts, Shari: Western meets Eastwood. In: Cohan, Steven / Hark, Ina Rae (Hrsg.): The Road Movie Book. London: Routledge: 1997

Rother, Rainer (Hrsg.): Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt: 1997

Rußegger, Arno: Nulla dies sine kinema. Eine kleine Einführung in die Filmanalyse in sechs Abschnitten. In: Wintersteiner, Werner (Hrsg.): Film im Deutschunterricht. Innsbruck: Studien-Verlag: 2003

Sartre, Jean Paul: Bei geschlossenen Türen. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag: 1965

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

Soyka, Amelie: Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre. Wien: Lang: 2002

Stiglegger, Marcus: Born to be free – Easy Riders, Hells Angels und andere Outlaws. In: Grob, Norbert / Klein, Thomas (Hrsg.): Road Movies. Mainz: Ventil Verlag KG: 2006

Film

Broken Flowers. Regie: Jarmusch, Jim. 101 min. USA. Universum Film GmbH. 2005.

Little Miss Sunshine. Regie: Dayton, Jonathan / Faris, Valerie. 99 min. USA. Twentieth Century Fox Film Corporation. 2006.

Transamerica. Regie: Tucker, Duncan. 100 min. USA. Universum Film GmbH. 2006.

Internet

<http://www.hoover.com/> aufgerufen am 4.4.2010

http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=19&autorid=288&autor_vorname=&autor_nachname=Homer&cHash=b31bbae2c6 aufgerufen am 14.1.2010

http://gutenberg.spiegel.de/?id=19&autorid=96&autor_vorname=+Miguel+de&autor_nachname=Cervantes+Saavedra&cHash=b31bbae2c6 aufgerufen am 14.1.2010

<http://www.labbe.de/lesekorb/index.asp?thema=101> aufgerufen am 14.2.2010

Abbildungen

Abbildung 1

<http://images.apple.com/education/solutions/creative/filmandvideo/resources/tips/images/3point.gif> aufgerufen am 20.1.2007

9. Anhang

Little Miss Sunshine

Filmausschnitt 1: Der Aufbruch (0:15:37 – 0:20:15)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Richard, Sheryl	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Richard, Edwin	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links hinten
Olive	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Licht von rechts hinten
Richard	Groß	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links hinten
Olive	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Licht von rechts hinten
Frank, Olive	Halbnah	Rückensicht / Aufsicht	Licht von rechts
Richard, Sheryl	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Olive	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Frank, Dwayne	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Olive	Groß	Vordersicht / Untersicht	Licht von rechts hinten
Sheryl	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links
Frank	Amerikanisch	Seitenansicht / Aufsicht	Licht von rechts
Olive	Groß	Vordersicht /	Licht von rechts

		Untersicht	hinten
Sheryl	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links
Olive	Groß	Vordersicht / Untersicht	Licht von rechts hinten
Sheryl, Olive	Halbnah	Vorder-, Seitenansicht / Untersicht	Licht von vorne
Edwin	Groß	Seitenansicht / Normalsicht	Licht von rechts
Sheryl, Olive	Halbnah	Vorder-, Seitenansicht / Untersicht	Licht von vorne
Frank, Richard, Sheryl, Dwayne, Edwin	Halbnah	Vorder-, Rücken-, Seitenansicht / Normalsicht	Licht von links
Sheryl	Nah	Rückensicht / Normalsicht	Licht von links
Frank, Richard, Sheryl, Dwayne, Edwin	Halbnah	Vorder-, Rücken-, Seitenansicht / Normalsicht	Licht von links
Richard	Halbnah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von rechts
Sheryl, Richard	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Licht von links
Richard, Sheryl	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Licht von rechts
Sheryl, Richard	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Licht von links
Richard, Sheryl	Nah	Vorder-, Rückensicht /	Licht von rechts

		Normalsicht	
Sheryl, Richard	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Licht von links
Richard, Sheryl	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Licht von rechts
Sheryl, Richard	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Licht von links
Richard, Sheryl	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Licht von rechts
Sheryl, Richard	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Licht von links
Richard, Sheryl	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Licht von rechts
Sheryl, Richard	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Licht von links
Olive	Groß	Rückensicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Olive	Amerikanisch	Rückensicht / Aufsicht	Licht von links
Olive	Amerikanisch	Rückensicht / Aufsicht	Licht von rechts
Sheryl, Richard	Nah	Vorder-, Seitenansicht / Normalsicht	Licht von hinten
Frank, Dwayne	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links
Richard	Nah	Rückensicht /	Licht von vorne

		Normalsicht	
Richard, Sheryl	Nah	Vorder-, Seitenansicht / Untersicht	Licht von links
Sheryl	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Frank, Richard, Sheryl, Dwayne, Edwin	Halbnah	Vorder-, Rücken-, Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Richard	Nah	Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Sheryl	Nah	Vordersicht / Untersicht	Licht von rechts, von vorne
Frank, Richard, Sheryl, Dwayne, Edwin, Olive	Halbnah	Vorder-, Rücken-, Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Richard	Nah	Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Sheryl	Nah	Vordersicht / Untersicht	Licht von rechts, von vorne
Frank, Richard, Sheryl, Dwayne, Edwin	Halbnah	Vorder-, Rücken-, Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Sheryl	Nah	Vordersicht / Untersicht	Licht von rechts, von vorne
Frank, Dwayne	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links
Frank, Richard, Sheryl, Dwayne, Edwin	Halbnah	Vorder-, Rücken-, Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Frank, Dwayne	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links
Sheryl	Nah	Vordersicht / Untersicht	Licht von rechts, von vorne

Frank, Dwayne	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links
Frank, Dwayne	Nah	Vorder-, Seitenansicht / Normalsicht	Licht von links
Sheryl, Dwayne	Groß	Vorder-, Seitenansicht / Normalsicht	Licht von vorne
Frank, Dwayne	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links
Dwayne	Detail (Hände)	Aufsicht	High-Key-Stil
Dwayne	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links
Frank, Richard, Sheryl, Dwayne, Edwin	Halbnah	Vorder-, Rücken-, Seitenansicht / Normalsicht	Licht von links
Sheryl	Groß	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Frank, Dwayne	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links
Frank, Richard, Sheryl, Dwayne, Edwin	Halbnah	Vorder-, Rücken-, Seitenansicht / Normalsicht	Licht von links
Frank	Groß	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Olive	Halbtotale	Vordersicht / Aufsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten
Frank, Richard, Sheryl, Dwayne, Edwin, Olive	Halbnah	Vorder-, Rücken-, Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Olive, Edwin	Nah	Rücken-, Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Olive, Edwin	Nah	Vorder-,	High-Key-Stil, Licht

		Seitenansicht / Normalsicht	von links
Frank, Dwayne	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Licht von links
Richard, Olive	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Richard, Olive	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Olive, Richard	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Richard, Olive	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Richard, Olive	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Olive, Richard	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Richard, Olive	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Olive, Richard	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Richard, Olive	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links

Filmausschnitt 2: Die Begegnung (0:35:00 – 0:36:59)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Frank, Student	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Frank, Tankwart	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Frank	Groß	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student	Amerikanisch	Rücken-, Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Frank	Groß	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Frank	Groß	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Frank, Student	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student	Groß	Vorder-,	High-Key-Stil, Licht

		Rückensicht / Normalsicht	von links
Frank, Student	Groß	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Frank, Student	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student	Nah	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank	Groß	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Frank, Student	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student, Tankwart	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Frank, Student, Tankwart	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student, Tankwart	Groß	Vorder-, Rückensicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von links
	Detail (Zeitschrift)	Aufsicht	High-Key-Stil

Frank, Student	Nah	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Frank, Student, Tankwart	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Student	Amerikanisch	Seiten-, Rückensicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Frank	Groß	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Frank, Tankwart	Nah	Rücken-, Vordersicht / Aufsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Student, Professor	Halbtotale	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Frank	Nah	Vordersicht / Aufsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Student, Professor	Halbtotale	Seitenansicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Frank	Amerikanisch	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts

Filmausschnitt 3: Die Begegnung (2.) (0:46:40 – 0:48:35)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Richard	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Richard	Nah	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Stan	Halbtotale	Rückensicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Stan	Nah	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts oben

Richard	Groß	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts oben
Stan	Nah	Rückensicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Richard, Stan	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts oben
Richard, Stan	Halbtotale	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts unten
Stan, Richard	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil, Licht von links unten
Richard, Stan	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts unten
Stan, Richard	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil, Licht von links unten
Richard, Stan	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts unten
Richard, Stan	Halbtotale	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts unten
Stan, Richard	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil, Licht von links unten
Richard, Stan	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts unten
Stan, Richard	Groß	Vorder-, Seitenansicht / Normalsicht	Low-Key-Stil, Licht von links unten

Richard, Stan	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts unten
Stan	Groß	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil, Licht von links unten
Richard, Stan	Halbtotale	Vorder-, Rückensicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts unten

Filmausschnitt 4: Das Lagerfeuer (0:53:41 – 0:56:04)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Frank, Dwayne, Richard	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten
Sheryl, Olive	Amerikanisch	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten links
Frank, Dwayne, Richard	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten
Sheryl, Olive	Amerikanisch	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Dwayne	Nah	Vorder-, Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Richard, Sheryl, Olive	Amerikanisch	Seitenansicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von hinten
Richard	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Sheryl	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Dwayne	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Sheryl	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links

Richard	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Richard	Amerikanisch	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten und rechts
Sheryl, Olive	Amerikanisch	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Richard	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten
Richard	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Richard, Frank, Dwayne	Nah	Rücken-, Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Richard	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Frank, Dwayne	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Olive	Amerikanisch	Vordersicht / Aufsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Richard	Nah	Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten
Sheryl	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Richard	Amerikanisch	Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten
Richard	Amerikanisch	Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten
Sheryl	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Richard	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Sheryl, Olive	Amerikanisch	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links

Richard	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links hinten
Sheryl, Olive	Amerikanisch	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Dwayne	Nah	Seiten-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Richard	Amerikanisch	Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Sheryl, Olive	Amerikanisch	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Richard	Nah	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts und hinten
Olive	Nah	Vordersicht / Aufsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Dwayne	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten
Richard	Detail (Hände, Leintuch)	Aufsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Sheryl	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Dwayne	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Richard	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten
Richard, Sheryl, Olive	Amerikanisch	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Frank, Dwayne	Nah	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von links
Richard, Sheryl, Olive	Amerikanisch	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Richard, Sheryl	Nah	Seitenansicht /	Licht von hinten

		Normalsicht	
Frank, Dwayne	Groß	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von hinten
Frank, Dwayne	Amerikanisch	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil

Transamerica

Filmausschnitt 1: Der Aufbruch (0:07:10 – 0:09:58)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Bree, Margret	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Margret, Bree	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Bree, Margret	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Margret, Bree	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Bree, Margret	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Margret, Bree	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Bree, Margret	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Margret, Bree	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links

		Normalsicht	
Bree, Margret	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Margret, Bree	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Bree, Margret	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Margret, Bree	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Bree, Margret	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Margret, Bree	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Bree, Margret	Nah	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von rechts
Margret, Bree	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
Bree	Groß	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von vorne
Margret, Bree	Groß	Vorder-, Rückensicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts, von hinten
Bree, Margret	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links vorne
Margret, Bree	Groß	Vorder-,	High-Key-Stil, Licht

		Rückensicht / Untersicht	von rechts, von hinten
Bree, Margret	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links vorne
Margret, Bree	Groß	Vorder-, Rückensicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts, von hinten
Bree, Margret	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links vorne
Margret, Bree	Groß	Vorder-, Rückensicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts, von hinten
Bree, Margret	Groß	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links vorne
Margret, Bree	Groß	Vorder-, Rückensicht / Untersicht	High-Key-Stil, Licht von rechts, von hinten
Bree	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil, Licht von links
	Panorama		Low-Key-Stil
Bree	Nah	Seitenansicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Bree	Detail (Hände)	Aufsicht	Low-Key-Stil
Bree	Nah	Seitenansicht / Untersicht	Low-Key-Stil

Filmausschnitt 2: Der Aufbruch (2.) (0:16:42 – 0:17:58)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Bree	Amerikanisch	Vordersicht /	Low-Key-Stil

		Normalsicht	
Toby	Halbtotale	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Bree	Amerikanisch	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
	Halbtotale (Auto)	Aufsicht	High-Key-Stil
Toby, Freund	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Halbtotale	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Toby, Freund	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Halbtotale	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Toby, Freund	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Toby	Amerikanisch	Seitenansicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree, Toby, Freund	Amerikanisch	Seiten-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree, Toby, Freund	Amerikanisch	Seiten-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil

Filmausschnitt 3: Das Lagerfeuer (0:31:23 – 0:34:21)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Toby	Halbtotale	Rückensicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Toby	Halbtotale	Seitenansicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Toby, Bree	Halbtotale	Vorder-, Seitenansicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Toby	Halbtotale	Rückensicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Toby	Detail (Hände)	Aufsicht	Low-Key-Stil
Toby, Bree	Groß	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Toby	Halbtotale	Rückensicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Toby, Bree	Totale	Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Toby	Halbtotale	Rückensicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Bree	Halbtotale	Seitenansicht /	Low-Key-Stil

		Untersicht	
	Panorama		Low-Key-Stil
Toby, Bree	Halbtotale	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von links vorne
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
	Panorama		Low-Key-Stil (Nacht)
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von links vorne
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von links vorne
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von links vorne
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby, Bree	Halbtotale	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von links vorne
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von links vorne

Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von links vorne
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von links vorne
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby	Nah	Rückensicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von links vorne
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby, Bree	Halbtotale	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von links
Toby	Nah	Rückensicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von links vorne
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby	Groß	Seitenansicht / Aufsicht	Low-Key-Stil, Licht von links
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil, Licht von rechts vorne
Toby, Bree	Totale	Vorder-, Seitenansicht / Normalsicht	Low-Key-Stil

Filmausschnitt 4: Die Begegnung (0:51:04 – 0:54:07)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Bree, Anhalter	Groß	Seiten-, Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil

Toby	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Toby	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
	Panorama		High-Key-Stil
Bree	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Toby, Anhalter	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Toby, Anhalter	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Toby, Anhalter	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Toby, Anhalter	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Toby, Anhalter	Nah	Vordersicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
	Panorama		High-Key-Stil
Bree, Toby, Anhalter	Halbtotale	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Anhalter, Toby	Amerikanisch	Vorder-,	High-Key-Stil

		Rückensicht / Normalsicht	
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Anhalter, Toby	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Anhalter, Toby	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree, Toby, Anhalter	Halbtotale	Vorder-, Seitenansicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Anhalter, Toby	Amerikanisch	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Groß	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Bree	Halbnah	Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Toby, Anhalter	Totale	Vorder-, Rückensicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Toby	Amerikanisch	Seitenansicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Anhalter	Halbtotale	Rückensicht / Untersicht	High-Key-Stil
Anhalter, Bree	Halbtotale	Vorder-, Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil

Toby	Amerikanisch	Seitenansicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Anhalter	Amerikanisch	Seitenansicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Anhalter	Amerikanisch	Seitenansicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Toby	Amerikanisch	Seitenansicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil
Toby	Groß	Vordersicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Anhalter	Totale	Rückensicht / Normalsicht	High-Key-Stil
Anhalter	Detail (Füße)	Normalsicht	High-Key-Stil
Toby, Bree	Halbtotale	Seitenansicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Toby	Groß	Seitenansicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht /	High-Key-Stil

		Untersicht	
Anhalter	Totale	Seitenansicht / Untersicht	High-Key-Stil
Toby	Groß	Seitenansicht / Aufsicht	High-Key-Stil
Bree	Nah	Vordersicht / Untersicht	High-Key-Stil

Broken Flowers

Filmausschnitt 1: Der Aufbruch (0:24:45 – 0:28:50)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Winston	Halbtotale	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Winston, Don	Nah	Seitenansicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Winston	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston, Don	Nah	Seitenansicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Winston	Detail (Hände, Unterlagen)	Aufsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht /	Low-Key-Stil

		Normalsicht	
Winston	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston	Detail (Hände, CD)	Aufsicht	Low-Key-Stil
Winston, Don	Nah	Seitenansicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Winston	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston, Don	Nah	Seitenansicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston, Don	Nah	Seitenansicht / Aufsicht	Low-Key-Stil

Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Winston, Don	Halbtotale	Seitenansicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Detail (Hände, CD)	Aufsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Detail (Hände, Unterlagen)	Aufsicht	Low-Key-Stil

Filmausschnitt 2: Die Begegnung (1:17:08 – 1:18:56)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Don	Nah	Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Penny	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don, Penny	Nah	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don, Penny	Nah	Rücken-,	Low-Key-Stil

		Vordersicht / Normalsicht	
Don	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don, Penny	Nah	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Groß	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don, Penny	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Pennys Freund	Halbtotale	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Groß	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don, Penny	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Pennys Freund	Halbtotale	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don, Penny	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Groß	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don, Penny	Groß	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don, Penny	Nah	Rücken-, Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don, Penny	Halbnah	Rückensicht / Normalsicht	Low-Key-Stil

Don	Amerikanisch	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
-----	--------------	---------------------------	--------------

Filmausschnitt 3: Die Begegnung (2.) (1:22:22 – 1:24:15)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Sun	Detail (Hände, Blumenstraus)	Aufsicht	Low-Key-Stil
Sun, Don	Amerikanisch	Seitenansicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Groß	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Sun	Nah	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Don	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Sun	Nah	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Don	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Sun	Nah	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Don	Groß	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Sun, Don	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Sun	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Sun	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil

		Untersicht	
Sun	Groß	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Sun, Don	Amerikanisch	Seitenansicht / Normalsicht	Low-Key-Stil

Filmausschnitt 4: Das Lagerfeuer (1:34:27 – 1:38:51)

Person	Einstellungsgröße	Kameraperspektive horizontal / vertikal	Lichtsetzung
Fremder, Don	Halbtotale	Seitenansicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
	Detail (Schleife am Rucksack)	Aufsicht	Low-Key-Stil
Fremder	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Fremder, Don	Halbnah	Seitenansicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Fremder	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Fremder	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Fremder, Don	Halbnah	Seitenansicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Fremder	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil

Don	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Fremder	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Fremder	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Fremder	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Fremder, Don	Halbnah	Seitenansicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Fremder	Nah	Vordersicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Vordersicht / Untersicht	Low-Key-Stil
Fremder	Amerikanisch	Vordersicht / Aufsicht	Low-Key-Stil
Don	Nah	Seitenansicht / Normalsicht	Low-Key-Stil
Don, Fremder	Nah	Seitenansicht / Untersicht	Low-Key-Stil

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Filmgenre Road Movie und exemplarisch dessen Produktionen in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts.

In einem historischen Überblick werden zunächst die Wurzeln und die Herkunft dieser Filme sowie die Etablierung als eigenständiges Genre beleuchtet. Weiterführend werden eine Genrebestimmung sowie eine Kategorisierung in Subgenres vorgenommen.

Der Hauptteil der Arbeit ist der Untersuchung von drei Road Movies (*Broken Flowers* – 2005, *Little Miss Sunshine* – 2006, *Transamerica* – 2006), die im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts erschienen sind, gewidmet. Diese Untersuchung bedient sich einerseits der Kategorien der klassischen Filmanalyse sowie auch der eines eigenständig entwickelten Analysesystems. Dieses weist folgende sechs Kategorien auf: Reise, Transportmittel, Reisende, Sinnsuche, wichtige dramaturgische Elemente und Musik. Mit diesem Profil kann jedes Road Movie untersucht und mit jeder anderen Produktion dieses Genres verglichen werden.

Abschließend gibt eine Interpretation der Einzelergebnisse sowie eine vergleichende Interpretation aller drei Filme Aufschluss über Entwicklungen und Trends der letzten Jahre innerhalb des Genres.

Dabei stellt sich heraus, dass der für das Genre so kennzeichnende rebellische Auf- und Ausbruch aus der Gesellschaft nicht mehr zu finden ist. Die Reisenden wollen Teil des großen Ganzen sein und sich nicht davon abgrenzen. Das Streben nach Zugehörigkeit und Mitgliedschaft in der Gesellschaft ist die neue Antriebskraft.

Die Figuren begeben sich jedoch nicht gerne auf eine Reise, im Gegenteil, sie machen sich nur sehr widerwillig oder unter Zwang auf den Weg. Dieser Weg ist in zwei von drei Fällen (*Little Miss Sunshine*, *Transamerica*) einer, der vom Osten Amerikas nach Westen führt und somit auf die Wurzeln des Genres im Western verweist.

In den neuen Road Movies tritt die Musik deutlich in den Hintergrund. Die Rock-Musik war ein essentielles Element des Genres, heute ist sie aber kaum noch zu finden. Da sie aber in enger Verbindung mit der ebenfalls fehlenden Rebellion stand, ist diese Entwicklung nachzuvollziehen.

Die Figurenzeichnung hat, im Gegensatz zu früher, an Tiefe gewonnen. Die

Charakterisierung der Figuren erfolgt auf vielen verschiedenen Ebenen, besonders pointiert jedoch in der Namensgebung und der Bekleidung, die meist konträr zum gewünschten Image stehen.

Die Enden der erzählten Geschichten bleiben tendenziell offen, es werden gewisse Zielerreichungen gezeigt, dennoch bleibt viel Spielraum für die Gedanken der Zuseher, die die Geschichte für sich selbst zu einem Ende bringen müssen.

Abstract

This thesis is dedicated to the road movie film genre and to three of its most exemplary productions of the 21st century.

The paper starts with a historical overview including the roots and origin of the genre as well as its establishment as an independent genre. Furthermore an identification of the genre and a categorization of subgenres is made.

The main part of this work is concerned with the analysis of three road movies (*Broken Flowers* – 2005, *Little Miss Sunshine* – 2006, *Transamerica* – 2006) which were released within the last decade. The investigation contains both some features of classical film analysis as well as categories of a self-designed scheme of analysis. This scheme contains six categories: journey, means of transport, travellers, searching for the meaning of life, important elements of dramaturgy and music. This system allows the analysis of any road movie as well as a comparison of different movies of this genre.

The results obtained by the analysis are interpreted separately as well as comparing them with each other. The paper closes with the presentation of the innovations and trends that can be found in the road movie genre within those last years.

Most strikingly, the rebellious spirit – which was significant for the road movie genre – has vanished. The characters want to be part of the society and try to avoid distinguishing themselves from the ordinary members of the community. The quest of belonging to any sort of community is what is pushing them.

The characters tend to refuse journeys without purpose. They only start travelling if there is some kind of need or some circumstance forcing them to do so. In two films (*Little Miss Sunshine*, *Transamerica*) the journey starts from the east of the USA and leads to the western part of the country; this links these new productions to the genre's roots in the western.

New road movies do not use music that much any longer. Rock music was an essential element of the genre and strongly related to rebellion. It cannot be found much these days. This is an understandable development because of the likewise missing rebellion in the more recent road movies.

The characterization of the figures has improved in contrast to early road movie characters. The characters have gained depth and complexity and this is especially

revealed in their names and clothing. Most of the time these are contrasting the character's desired image.

Road movie endings have also changed a lot. Films of this genre recently tend not to close with the entire story but to leave it open to some extent. They show some kind of goal that the characters have reached, but in general they leave the audience with plenty of room for leading the characters to their own personal ending.

Erklärung

Hiermit bestätige ich, die vorliegende Arbeit eigenständig und ohne fremde Hilfe sowie ausschließlich unter Verwendung der im wissenschaftlichen Apparat angegebenen Quellen verfasst zu haben.

Diese Arbeit wurde nicht bereits in anderen Lehrveranstaltungen von mir oder anderen zur Erlangung eines Leistungsnachweises vorgelegt.

Wien, Mai 2010

Anna Reschke

Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Name: Anna RESCHKE, Bakk.phil.

Geburtsdatum: 18. Juni 1986 in Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

Familienstand: ledig

Ausbildung:

seit September 2009: Fortsetzung des Master-Studiums der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft sowie der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

2008 – 2009: Auslandsstudienjahr an der Universidad de Sevilla, Spanien (Masterlehrgang der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft)

Mai 2008: Abschluss des Studiums der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft mit dem Titel Bakkalaurea der Philosophie

2004 – 2008: Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft sowie der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

1996 – 2004: AHS Bernoullistraße in Wien
Matura im Juni 2004

1992 – 1996: Volksschule Natorpgasse in Wien

Praktika:

2009: Praktikum bei Kiwi TV Filmproduktionsges.m.b.H.

2004, 2006 and 2007: Praktika in der Abteilung „Fernsehfilm“ des ORF

Sprachkenntnisse:

Englisch Level B2

Spanisch Level C1/C2