Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 13-14

Artikel: Strassen nach (n)irgendwo : von der Begrenztheit der freien (Kino-)Fahrt
Autor: Ganz-Blättler, Ursula
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932344

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Strassen nach (n)irgendwo

Von der Begrenztheit der freien (Kino-)Fahrt

URSULA GANZ-BLÄTTLER

Nun sind sie wieder unterwegs in alle Himmelsrichtungen. Wer in die Ferien verreist, sucht nicht nur Ruhe und Erholung, sondern auch Erlebnisse, setzt sich in Bewegung - äusserlich und innerlich. Es kommt nicht von ungefähr, dass Road Movies (Strassenfilme) neben dem Western das wohl «filmischste» Kinogenre bilden. Reisen ist Bewegung, Film ist Bewegung - zusammen sind sie das ideale Medium, um den Menschen in äusserer und innerer Bewegung darzustellen, sei es auf der Flucht vor Problemen oder sich selbst oder auf der Suche nach Abenteuern und der eigenen Identität. Ist also schon die Sommerzeit ein Anlass, um einige Aspekte der Road Movies zu beleuchten, so kommt noch hinzu, dass in den landauf, landab immer beliebteren Kino-Freilichtveranstaltungen auch das eine und andere Road Movie auftaucht. Zudem zeigt das Filmpodium der Stadt Zürich im August unter dem Titel «Unterwegs. Frauenfilme über Frauen auf Reisen» sechs Filme, die teilweise ebenfalls als Road Movies bezeichnet werden können.

Ferienzeit, Reisezeit: Unterwegs nach Süden, Westen, Osten oder Norden strahlt die Sonne heller, schmeckt die Luft süsser (oder salziger), lassen sich tiefere Atemzüge tun, lässt der Zeitdruck nach. Dass Reisen das Wohlbefinden des Körpers stärkt und zu einer bemerkenswerten Heiterkeit des Geistes führt, und zwar «...durch den beständigen Genuss einer freien und gesunden Luft, durch anhaltende Bewegung und Zerstreuung und durch Entfernung von allen häuslichen Sorgen und anstrengenden Geschäften», hat schon der britische Hofrat C. Meiners in sein Tagebuch notiert, und er reiste von 1782 bis 1788, also kurz vor Ausbruch der Französischen Revolution, kreuz und quer durch die Schweiz. Die «anhaltende Bewegung» ist es auch, die das Motiv des Reisens im (etwas jüngeren) Kinofilm bestimmt, und hier wie dort ist die Bewegung eine zweifache - als Suche (nach Zerstreuung, nach Abenteuern, nach der eigenen Identität) ebenso zu lesen wie als Flucht (vor akuter Verfolgung, vor der Langeweile, vor den Verpflichtungen und Sorgen des Alltags).

Zwei junge Leute, rebellisch und ungebunden, machen sich auf den Weg in Richtung Irgendwo. Das Ziel ist nicht so wichtig, und gesprochen wird wenig. Räder rollen über Asphalt, über Nebenstrassen und Pisten, und in den tiefen Bass des Motors stimmt laute Musik ein, während die Kamera mitzieht - uns förmlich mitreisst auf den «Trip». Fahren und sich dem Rhythmus der Bewegung ergeben: So muss das Glück dieser Erde beschaffen sein - auch wenn es bloss von kurzer Dauer ist, weil die Strasse irgendwo abrupt endet oder, stilechter noch, geradewegs ins Nichts führt ...

Mit *«Easy Rider»* von Dennis Hopper (USA 1969) hat es, nein, hat es *nicht* angefangen. Das eben beschriebene Handlungsmuster passt nämlich genauso auf Arthur Penns zünftige, witzige (und zum Schluss beispiellos brutale) Gaunermoritat *«Bonnie and Clyde»*, und die ist bereits 1967 entstanden. Zur gleichen Zeit drehte Richard Rush den Motorradfahrerstreifen *«Hell's Angels on Wheels»;* ein Jahr nachdem Roger Corman dieses Genre mit *«The Wild Angels»* im eigentlichen Sinne wiederbelebte. Motorrad fuhr nämlich auch schon ein rebellischer Marlon Brando in dem zum Kultfilm avancierten *«The Wild One»* von László Benedek (USA 1953), während ein ebenso ungestümer James Dean nicht zuletzt mit seinen gewagten automobilen Eskapaden zum *«Rebel Without a Cause»* (nach dem gleichnamigen Film von Nicholas Ray, USA 1956) avancierte. Kurz: Road Movies gibt es, seit es Strassen gibt, und das gilt für die USA als angestammte Heimat der «klassischen» Automobil- und Motorrad-Movies genauso wie für Europa mit seiner ganz anderen Tradition von «Fahrenden» (vgl. «La Strada» von Federico Fellini, Italien 1954).

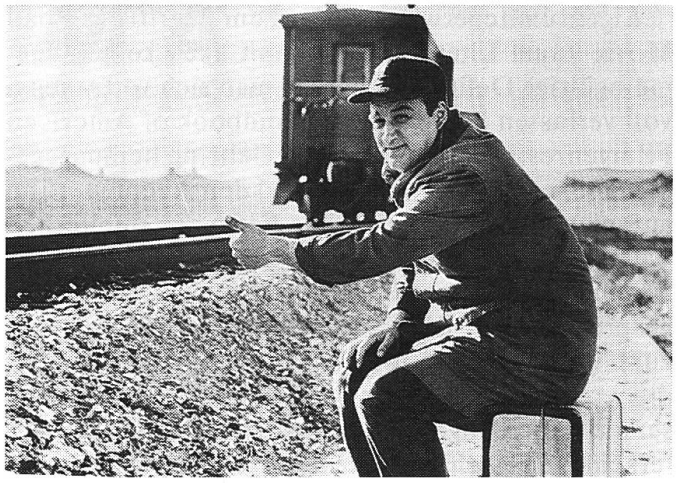
Eigentümlicherweise gibt es zum Begriff des Road Movie kaum Literatur und somit auch keine allgemeingültige Definition, auf die man sich vertrauensvoll verlassen könnte. Das «Handbook of American Filmgenres», 1988 von Wes D. Gehring herausgegeben, führt zwar den Western und den Abenteuerfilm auf, nicht aber die spezifische Form des «modernen Westerns», wie er im Road Movie zum Ausdruck kommt. Der neueste Band der Arnoldshainer Filmgespräche zieht das Road Movie verschiedentlich zum Vergleich mit etwas obskuren «Filmreisen, auf die wir noch warten», bei – ohne allerdings dem Leser auf die Sprünge zu helfen, worin denn nun die Unterschiede bestehen. Ohne Rückgriff auf die elementare Grundidee des «Road»-Movies kommt man offenbar nicht weiter.

Strassen ...

sind zunächst einmal ein Hilfsmittel, um möglichst rasch und bequem forzukommen. Überlandstrassen führen meistens (in den USA zumindest, und da verweilen wir vorderhand) schnurgerade Richtung Horizont. Wer stehenbleibt und zurückschaut, kann leicht der Illusion verfallen, es gebe hier weder Anfang noch Ende, nur unendliche Weite und, damit verbunden, das Gefühl der unendlichen Freiheit. Aber Strassen sind in erster Linie Verbindungswege – sie verlaufen von Stadt zu Stadt, von einer menschlichen Siedlung zur nächsten. Strassen führen nicht in die Freiheit, bloss ins nächste Dorf, und sei es auch hundert Meilen entfernt. Man mag den Strassen folgen, quer durch den Kontinent, und doch ist, wo immer man hinkommt, schon jemand da. Der Igel ist schneller als der Hase, und der argwöhnische Sesshafte, der Haus und Land mit allen Mitteln gegen Fremdes und Unbekanntes verteidigt, ist immer stärker als der nur auf der Durchreise befindliche Fremdling. Die Strasse teilt das Land ganz prosaisch in rechts- und linksseitigen Besitz – was also mag es da noch zu entdecken und zu erobern geben?

Im «Westen» sind sie – dem Mythos entsprechend – weitgehend heil geblieben: Die grandiosen, unversehrten *Landschaften* des amerikanischen Westens prägen die Filme eines Anthony Mann oder Fred Zinnemann auch dann noch, wenn die Helden vom Schlage eines Jimmy Stewart oder Gary Cooper längst an sich und an der Umwelt zu zweifeln beginnen. Der Treck von Frauen, der in *«Westward the Wo-*

Auf dem Motorrad zur Kultfigur: Marlon Brandon in «The Wild One» von László Benedek.



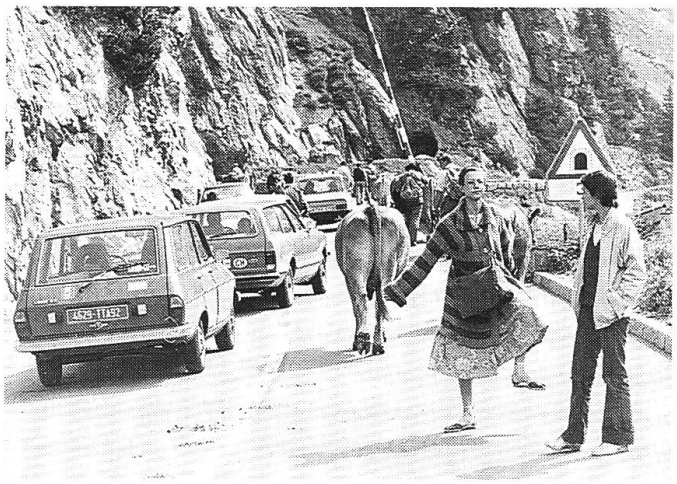
Fahrten nach (n)irgendwo, Wege zur Selbsterkenntnis: «Paris, Texas (Wim Wenders, 1984), «Convoy» (Sam Peckinpah, 1978), «Homer & Eddie» (Andrej Konchalowsky, 1989), «Messidor» (Alain Tanner, 1979), «Landschaft im Nebel» (Theo Angelopoulos, 1988).

men» von William A. Wellman (USA 1951) die entbehrungsreiche Wanderung Richtung Kalifornien unternimmt, zieht mit einem festen Ziel über Land und durch heissen Wüstensand, denn zum Lohn erwartet jede der tapferen Pionierinnen am Ende ein treusorgender Ehemann. Auf John Wayne, den Westerner aller Westerner, wartet zwar nicht immer am Ende eine treusorgende Ehefrau; aber das Land ist (oder scheint) ja weit genug, um dem unsterblichen Heros ein Umherziehen im Einklang mit Gott und der Natur bis in alle Ewigkeit zu garantieren.

Nicht so im Land der Überlandstrassen: Zwar tauscht bereits John Wayne in *«California Straight Ahead»* von Arthur Lubin (USA 1937) die Pferdezügel stolz gegen das Lenkrad eines gewaltigen «Trucks» ein, doch der Mythos der unendlichen Weiten bleibt auch für den Lastwagenfahrer John Wayne bestehen. Dieser Mythos aber wird spätestens in Filmen wie *«Convoy»* von Sam Peckinpah (USA 1978) zur brüchigen Hülle, dann, wenn die Gebieter über Tausende von PS zum Showdown antreten und auf den Strassen, die doch Fortschritt und Sicherheit bedeuten, eine gewaltige Spur der Verwüstung hinterlassen ...

Zurück zu *«Easy Rider»* von Dennis Hopper (mit Peter Fonda und Jack Nicholson), dem zwar nicht originellsten, aber doch nach wie vor klassischsten aller Beiträge zur (amerikanischen) Gattung der Road Movies. Wer in dem Werk, das deutliche Spuren des Achtundsechziger-Zeitgeists trägt und nicht mehr in allem (vor allem nicht in der Behandlung des Drogenproblems!) ganz «up to date» ist, bloss eine Glorifizierung des Motorradfahrens erkennt, greift zu kurz. Es geht da im wesentlichen um zwei (in ihrem Umfeld nicht näher definierte) gesellschaftliche Aussenseiter, die eigentlich, dem Western-Idol entsprechend, romantische Helden sein müssten - würden sie statt der wilden Harley-Davidson einen wilden Mustang reiten und über die weite Prärie statt über den Highway Nummer hundertund-x donnern. So aber haben sie mit ihrer Allüre des unabhängigen Cowboys und mit der Sehnsucht nach den heilen, unberbauten Landschaften im Herzen keine Chance wider jene, die an den Strassen wohnen: Der Konflikt ist programmiert.

Und genauso ist es in all den anderen filmgewordenen Freiheits(t)räumen, die seither die Breitleinwand bevölkerten und dabei im Laufe der Zeit (um mit einem einschlägigen Filmzitat von Wim Wenders zu sprechen) immer mehr (und zwar sehr bewusst!) zu Parodien ihrer selbst wurden. Gleichzeitig mit «Easy Rider» entstand von Francis Ford Coppola *«The Rain People»* (über den Ausbruchversuch einer jungen Frau, der prompt im Desaster endet) und vom Italiener Michelangelo Antonioni *«Zabriskie Point»* (vgl. den Beitrag von Thomas Christen in diesem Heft). *«Two Lane Blacktop»* von Monte Hellman (1971) reduziert die Sehnsucht nach dem reinen Fahrerlebnis auf eine nackte Autoverfolgungsjagd ohne Anfang und Ende - dass zum Schluss das Bild zum Stillstand kommt und sich prompt, quasi im



«Projektor» brennend, in Nichts auflöst, ist nur folgerichtig. Filme wie *«The Vanishing Point»* von Richard C. Sarafian (1970) und *«Badlands»* von Terence Malick (1974) gehören hier mit dazu, alles «Heimatfilme», die die Suche nach einem idealen Amerika mit der Erkenntnis über den Verlust aller Unschuld koppeln, dies aber viel eher in Bildern als in Worten auszudrücken suchen. «Vietnam» ist zwar zu diesem Zeitpunkt noch kaum offiziell ein Thema, lässt sich aber als ein wichtiges heimliches Grundmotiv aus der Perspektivlosigkeit der Protagonisten und der heftigen Reaktion so vieler selbsternannter Hüter von Recht und Ordnung unschwer herauslesen.

Spätere Versionen von «Rebel»-Filmen enthalten übrigens das «Road Movie»-Motiv oft nur noch als spielerisches oder kokettes Zitat: In *«Purple Rain»* von Albert Magnoli (1984) fährt Prince ein wunderhübsch gepütztes Motorrad, um seine Freundin standesgemäss auszuführen, und dasselbe tun - notabene in Filmen mit stark militaristisch gefärbtem Kontext - Richard Gere in *«An Officer and a Gentleman»* von Taylor Hackford (USA 1982) und Tom Cruise in *«Top Gun»* von Tony Scott (1986).

Wege zur Selbsterkenntnis

Dass Reisen bildet und der Selbsterkenntnis dienlich sei, ist ein Postulat, das in vielen Reiseberichten der Aufklärungszeit deutlich zum Ausdruck kommt. Die Romantik hat das äusserliche Reisen im Sinne eines «Unterwegssein zu sich selbst» erst recht populär gemacht, und empfindsame Seelen jeglicher geografischer Provenienz sind seither eifrig dabei, in der Fremde sich selbst zu entdecken. Vor allem das europäische Kino hat dem Unterwegssein im Film die Bedeutung einer Metapher verliehen, die es mittlerweile auch im amerikanischen Kino, im sogenannten Buddy-Movie, hat. Wim Wenders hat hier vielleicht mit seinem ersten amerikanischen Road Movie, *«Paris, Texas»,* von 1984 (alle seine Filme sind in gewissem Sinn als Road Movies zu verstehen, so auch sein nächstes Projekt, das den bezeichnenden Titel «Until the End of the World» trägt und wiederum in den USA entstand) den Trend mitbestimmt. In Filmen wie *«Rain Man»* von Barry Levinson (1988) oder *«Homer and Eddie»* von Andrej Konchalowsky (1989) jedenfalls erhalten die Protagonisten unterwegs die Chance zu lernen, und sie sind zum Schluss zur vermehrten zwischenmenschlichen Kommunikation fähig - wenn nicht sogar bessere Menschen.

Das Ende der Road Movie: nichts geht mehr

Das Reisen als positive Lebenserfahrung (im Film) steht in starkem Kontrast zum Reisen als Erkenntnis der (eigenen) Ausweglosigkeit. Beides zusammen kann sich im Kino niederschlagen, sei es im Rahmen der augenzwinkernden Massenschlächterei einschlägiger Mythen, wie sie etwa in den drei Filmen der *«Mad Max»*-Serie demonstriert wird, oder sei es im Rahmen der Etablierung neuer Mythen, wie sie etwa David Lynch in dem vielgelobten und vielgeschmähten Streifen *«Wild at Heart»* mit spürbarer

Frauen unterwegs

fp. Im August zeigt das Filmpodium der Stadt Zürich im Studio 4 unter dem Titel *«Unterwegs. Frauenfilme über Frauen auf Reisen»* folgende sechs Filme: «Wanda» von Barbara Loden (USA 1970), «Fluchtweg nach Marseille» von Ingemo Engström und Gerhard Theuring (BRD 1977), «Desperately Seeking Susan» von Susan Seidelman (USA 1985), «Sans toi ni loi» von Agnès Varda (Frankreich 1985), «Piano Panier» von Patricia Plattner (Schweiz 1989) und «The Company of Strangers» von Cynthia Scott (Kanada 1990).

Lust an der Sache zelebriert. Im wesentlichen aber dominiert der pessimistische Ausblick, mehr noch im europäischen als im amerikanischen Kino. Die fahrenden Kinder in Theo Angelopoulos' epischem Film *«Topio stin omichli»* (Landschaft im Nebel, Griechenland 1988) haben da ebensowenig eine Zukunft wie die stolze Landstreicherin Mona in *«Sans toit ni loi»* von Agnès Varda (Frankreich 1985) oder die jugendlichen Delinquenten in *«Deprisa, deprisa»* von Carlos Saura (Spanien 1980). Ob es mit der (realen) Zerstörung der Landschaft zusammenhängt und damit, dass die Mär von der Strasse, die die Freiheit bedeutet, am hartnäckigsten von jenen aufrechterhalten wird, die als erste «Freie Fahrt für freie Bürger» fordern und gerne mit noch mehr Lärm und Gestank noch mehr Luft und Landschaft schädigen würden?

«Where We Go, We Don't Need Roads!»

Der Abenteuerfilm *«Back to the Future* (Teil 1) von Robert Zemeckis (USA 1984) endet mit der Aussicht auf eine bessere Zukunft nach Science-fiction-Manier und damit, dass in einigen Jahren Abfall als Energielieferant eingesetzt werden könnte, worauf ganz normale Autos das Fliegen lernen könnten. Mit den enigmatischen Worten «Wo wir hingehen, da braucht es keine Strassen!» entschweben die Helden in die Lüfte, um - nach den erwähnten Science-Fiction-Abenteuern in Teil 2 - in der Folge 3 mitten in einem waschechten Western zu landen. Und plötzlich fährt der DeLorean als (durchaus von dieser Welt stammender) Wunderwagen tatsächlich auf unbefestigten Pisten, als wäre er eine Kutsche und der Westen selbst noch von der ursprünglich mythischen, «unschuldigen» Fremd- und Wildheit. Nur ein Gag, aber ein vielsagender, denn: Wo lassen sich die Träume vom unbegrenzten Reisen leichter und reibungsloser verwirklichen als in der Phantasie - und damit eben auch im Kino? Schliesslich kommt das Wort «Movie» von «to move» - (sich) bewegen -, und das Wort «Kino» heisst im Griechischen etwa dasselbe. Reisen im Kino gibt es, seit es das Kino selbst gibt - und das erklärt zum Teil die Schwierigkeit, die sich aus der Definition eines so vielfach besetzten Begriffes wie des Road Movie ergibt.

In Ridley Scotts *«Thelma and Louise»* (gezeigt in Cannes 1991) entwickelt sich die kurzfristig angesetzte Ferienreise zweier unternehmungslustiger junger Frauen zu einem Horrortrip, der in frappanter Weise an den schweizerischen Film *«Messidor»* von Alain Tanner (1979) erinnert. Alle vorgängig genannten Attribute des «klassischen» Road Movie finden sich hier wieder. Doch bewahrheitet sich auch, am Ende der Strasse, die Aussage «Where we go, we don't need roads» - allerdings in ganz anderer als bloss spielerischer Weise. ///

Unterwegs nach Zabriskie Point

Über das «On the Road»-Motiv in den Filmen Michelangelo Antonionis

THOMAS CHRISTEN

Zabriskie Point, im kalifornischen Death Valley gelegen, ist in Antonionis gleichnamigem Film ein Ort völliger Bewegungs- und Zeitlosigkeit, ein Ort, an dem die Bewegung der beiden Hauptfiguren Mark und Daria zum Stillstand kommt. Ein Schild verkündet den Touristen, dass es sich hier um ein Gebiet von uralten Seen handle, die seit fünf bis zehn Millionen Jahren ausgetrocknet sind. Ihre Betten wurden von der Kraft der unteren Schichten in die Höhe gedrückt und von Wind und Wasser langsam erodiert. So entstand eine bizarre Landschaft, scheinbar ohne Leben und von vollkommener Stille.

Ziemlich genau in der Mitte des Films wird dieser Schauplatz eingeführt. Kurz zuvor haben sich Daria und Mark zum ersten Mal in der Wüste getroffen. Sie ist mit dem Auto unterwegs, auf der Suche nach einem Ort, dessen Namen sie vergessen hat. Später wird sie nach Phoenix weiterreisen, um als Aushilfssekretärin bei einer Firma zu jobben, die Siedlungen mitten in die Wüste baut. Er ist unterwegs mit einem Kleinflugzeug, das er gestohlen hat, um die Welt einmal von oben zu sehen. Zuvor hat er sich an studentischen Aktionen zur Besetzung der Universität in Los Angeles beteiligt und ist dabei in den Verdacht geraten, einen Polizisten erschossen zu haben. Nach der Begegnung mit Daria wird er beim Versuch, das Flugzeug wieder zurückzubringen, auf dem Flugfeld erschossen.

«Zabriskie Point» steht von allen Filmen Antonionis dem Genre des Road Movie wohl am nächsten, vielleicht nicht zuletzt deshalb, weil er in Amerika,