



Virtuelles Zentrum für kulturelsemiotische Forschung

Student Research Papers | No. 17/2026

Herausgegeben von Martin Nies

Stephan Nickel

Die Sprache der Straße im Wandel

Eine filmsemiotische Analyse von Roadmovies



Die Sprache der Straße im Wandel

Eine filmsemiotische Analyse von Roadmovies

Stephan Nickel

vz kf www.kultursemiotik.com

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Student Research Papers | No. 17/2026

Herausgegeben von Martin Nies

Titelnachweis

Stephan Nickel: **Die Sprache der Straße im Wandel.**

Eine filmsemiotische Analyse von Roadmovies

VZKF Student Research Papers, hrsg. v. Martin Nies; No. 17/2026

Diese Studie entstand als Abschlussarbeit an der Europa-Universität Flensburg.

Betreuung: Dr. Christian Riedel

Titelbild: / Pexels, Pixabay: <https://pixabay.com/photos/arrows-barren-direction-road-1834859/>



Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

Student Research Papers

Impressum

© 2026 | **VZKF**

www.kultursemiotik.com

Alle Rechte vorbehalten

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autor*innen.

Für evtl. Verletzungen des Urheberrechts kann der Herausgeber nicht zur Verantwortung gezogen werden.

Herausgeber / Redaktion:

Prof. Dr. Martin Nies

Europa Universität Flensburg

Fakultät II

Institut für Germanistik

Abteilung Literatur- und Medienwissenschaft

Auf dem Campus 1

24943 Flensburg

Germany

Email: redaktion@kultursemiotik.com

Inhalt

1. Das Roadmovie als vielseitiges Genre	7
2. Methodische Überlegungen	9
3. <i>Easy Rider</i> als Paradigma	11
4. Präludium und das Fahrzeug als zentraler Signifikant	13
5. <i>The Straight Story</i>	24
6. Parallelen und Unterschiede zu <i>Easy Rider</i>	28
7. <i>Nebraska</i>	33
8. <i>Nomadland</i>	37
9. Fazit	43
Literaturverzeichnis	45

1. Das Roadmovie als vielseitiges Genre

Unter Bezugnahme auf William Least Heat Moon beschreibt Špela Virant die Faszination des Genres, die maßgeblich von der Vorstellung der Straße als einem offenen Raum geprägt sei. Dieser Raum wirke als Verlockung und stelle eine Fremde dar, die dem Individuum die Möglichkeit biete, sich vollends zu verlieren. Das Motiv des Unterwegsseins bildet dabei den Kern eines Genres, das als Road Novel in der Literatur ebenso verankert ist wie im Film.¹ In seiner elementarsten Form konstituiert sich das Roadmovie zwar durch die Verbindung von Straße und Fahrzeug sowie dem daraus resultierenden Zustand der Fortbewegung, doch entfaltet sich die eigentliche Bedeutung erst durch die thematische Ausgestaltung dieses Rahmens. Die Protagonisten werden dabei meist als marginalisierte Figuren charakterisiert oder als Individuen, die ihre gewohnte Umgebung als einengend empfinden. Ihre Reise ist folglich oft durch das Bestreben motiviert, gesellschaftlichen Konventionen zu entfliehen oder nach Identität, Glück und alternativen Lebensentwürfen zu suchen.² Zentral ist hierbei, wie Norbert Grob und Thomas Klein betonen, das Ideal einer umfassenden Freiheit, die sich auf das Denken und Fühlen ebenso erstreckt wie auf das konkrete Handeln.³ Während das Roadmovie häufig als spezifisch amerikanisches Phänomen gedeutet wird, das sich aus dem Mythos der Frontier und der Hoffnung auf eine offene, unbestimmte Zukunft speist, verweist Virant auf dessen literarhistorische Ursprünge in europäischen Traditionen. So zeigen sich deutliche Parallelen zum pikaresken Roman: Ähnlich dem *Picaro* nehmen die Reisenden eine gesellschaftlich untergeordnete Perspektive ein, aus der heraus sich soziale Missstände enthüllen lassen. Ebenso prägend wirkt der Einfluss des Bildungsromans, dessen Fokus auf Selbstreflexion und der Emanzipation des Ichs zur treibenden Kraft zahlreicher Erzählungen der Straße wurde.⁴

Christian Riedel zeigt, wie sich das Roadmovie von einem jugendkulturellen Genre der Rebellion hin zu einem Medium der Reflexion über das Alter wandelte.⁵ Filme der New-Hollywood Ära waren Ausdruck eines Generationenkonflikts und dies gleich auf mehreren Ebenen. In Filmen wie *Easy Rider* (1969) oder *Badlands* (1973) zeigt sich ein junges Lebensgefühl in jungen Rebellenfiguren, die unversöhnlich einer älteren Generation gegenüberstehen, seien es Rednecks oder die Staatsmacht. Vereinzelt kann man Beispiele für ältere Protagonisten auffinden wie in *Vanishing Point* (1971) oder *Duel* (1971), diese stellen jedoch eher die Ausnahme dar. Die Regisseure Dennis Hopper und

¹ Vgl. Špela Virant, „Road Novel“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019): 634, <https://doi.org/10.1007/s41244-019-00150-2>.

² Vgl. Virant, 640–641.

³ Vgl. Norbert Grob und Thomas Klein, Hrsg., *Road movies*, Reihe Genres & Stile 2 (Mainz: Bender Verlag, 2006), 10.

⁴ Vgl. Virant, „Road Novel“, 644.

⁵ Vgl. Christian Riedel, „Letzte Aufbrüche. Road Movies und Alter“. In *Road Movies und Road Novels: Neue Blicke auf den Wandel eines Genres*, herausgegeben von Matthias Bauer und Christian Riedel, 127–145. Peter Lang Verlag, 2025.

Steven Spielberg waren zu dem Zeitpunkt selbst noch sehr jung und bildeten die Ebene der Filmschaffenden. Als das Genre in den 70er Jahren von deutschen Regisseuren adaptiert wurde, blieben die Grundmuster erhalten, wurden aber kulturell angepasst. Der Generationenkonflikt wurde als Auseinandersetzung mit der Vätergeneration im Kontext der deutschen Nachkriegsgeschichte inszeniert. Der einflussreiche Filmemacher Wim Wenders entlässt seine Protagonisten aus *Im Laufe der Zeit* (1976) auch auf eine Sinnsuche, sie agieren jedoch noch immer im Kontext eines gestörten Aufbruchs jüngerer Menschen. Die Selbstbezogenheit des Roadmovies wird durch die Thematik des Verschwindens alter Kinos und Zeitungen inszeniert. Die 80er und 90er Jahre zeigen eine Absetzbewegung von klassischen maskulinen und juvenilen Klischees. In *Thelma & Louise* (1991) wird mit der männlichen Dominanz am Steuer gebrochen. Der Regisseur Aki Kaurismäki wählt einen anderen Weg, indem er Protagonisten inszeniert, die nur noch einen Schatten der alten Rebellen darstellen. In seinen Filmen sind die Helden sichtlich gealtert, ungeschickt im Umgang mit ihren Fahrzeugen und im Falle von *Take Care of Your Scarf, Tatjana* (1994) dazu gezwungen, das Motorrad gegen die Nähmaschine einzutauschen.⁶

Aber erst die Jahrtausendwende markiert dann den Zeitpunkt, an dem das Alter zu einem zentralen Genrethema wird. Dabei können zwei Ausprägungen unterschieden werden: Im Fall der ersten Variante markiert der Renteneintritt einen Einschnitt, durch den arbeitsbedingte Routinen und Funktionen hinfällig geworden sind, sodass dieser Moment als Auslöser für die Reise fungiert. Dieses Motiv betitelt Riedel mit „Papa ante portas“. Die Protagonisten brechen nun aus ihrer Komfortzone aus, um Orte der Vergangenheit zu besuchen oder sich neu zu erfinden. Als Beispiele für diese Art des Roadmovies können etwa *About Schmidt* (2002) und *Mammuth* (2010) vorgebracht werden, in denen sich die Figuren mit ihrer Ersetzbarkeit und ihrer Vergangenheit auseinandersetzen. In Abgrenzung zu der folgenden Kategorie können hier die Figuren noch selbst das Lenkrad führen und bewahren sich eine gewisse Rest-Autonomie. Die zweite Variante findet sich unter dem Paradigma „Letzte Aufbrüche“ wieder. Die Dringlichkeit der Reise wird hier durch den zunehmenden körperlichen Verfall und die Nähe zum Tod noch einmal gesteigert. Die Hauptfiguren können an dieser Stelle nicht mehr selbstständig fahren, sodass in *The Straight Story* (1999) auf einen Rasenmäher-Traktor ausgewichen wird, während in *Nebraska* (2014) die Hauptfigur abseits der signifikanten Ausnahme am Ende schon seit einiger Zeit keinen Führerschein mehr besitzt und dementsprechend nicht mehr fährt. Damit begründet sich auch eine thematische Verschiebung weg vom „Werden“, also einem klassischen Jugendmotiv hin zur Rückschau auf das eigene Leben oder zu dem Fokus auf unverrichtete Dinge und Versöhnung.⁷

Diese Arbeit möchte dieses Altersparadigma im Roadmovie der letzten Jahrzehnte untersuchen: das Roadmovie mit Altersthematik, das Roadmovie des Alters, wenn man so will. Versteht man die klassische, jugendlich geprägte Reise in Filmen wie *Easy Rider* als Folie für eine Flucht vor oder die Suche nach einer noch zu formenden Identität,

⁶ Vgl. Riedel, 128–134.

⁷ Vgl. ebd., 136–138.

dann stellt sich die Frage, was die Reise für Protagonisten bedeutet, deren Leben größtenteils gelebt und deren Subjekt bereits konstituiert ist. Wie verändert sich die Semiotik der Reise, wenn nicht die Auflösung eines werdenden, sondern die Reflexion und vielleicht letzte Transformation eines gewordenen Selbst im Zentrum steht? Eine komparative filmsemiotische Analyse der Filme *The Straight Story* (1999), *Nebraska* (2013) und *Nomadland* (2020) im Kontrast zum Archetyp *Easy Rider* (1969) soll aufzeigen, wie sich die Leitmotive des Genres wandeln, um die spezifischen semantischen Felder von Alter, Erinnerung, Endlichkeit und Vergangenheitsbewältigung zu erschließen. Dazu gehört, dass die These überprüft werden soll, ob das Fahrzeug sich von einem reinen Symbol der Freiheit (*Easy Rider*) hin zu einem mobilen Extremraum wandelt, in dem die existenziellen Konflikte der Figuren verdichtet werden (*Nomadland*).

2. Methodische Überlegungen

Die vorliegende Arbeit nähert sich dem Roadmovie-Genre mit einer filmsemiotischen Methode. Der Film ist diesem Verständnis zufolge kein bloßes Abbild der Realität oder ein rein emotionales Erlebnis, sondern kann als strukturiertes Zeichensystem verstanden werden. In einem solchen System werden Bedeutungen aktiv konstruiert und vermittelt. Die Grundlage bildet dabei die Annahme, dass Filme als komplexe Texte gelesen werden können, deren Verständnis auf der Kenntnis zugrundeliegender Codes und kultureller Denksysteme beruht.⁸ Für eine Analyse ist zunächst die präzise Bestimmung des Medienbegriffs notwendig. Nach Gräf et al. lassen sich Medien in drei Dimensionen unterteilen: eine technische, eine institutionelle und eine semiotische Dimension. Während die technische Dimension die materiellen Grundlagen von Produktion und Distribution betrifft und die institutionelle Dimension die sozialen und ökonomischen Organisationsformen umfasst, steht für diese Arbeit die semiotische Dimension im Vordergrund.⁹ In der semiotischen Dimension liegt der Fokus auf Medien als strukturierten Zeichensystemen. Medien werden darüber definiert, wie Zeichen innerhalb von Codes organisiert sind und welche Informationskanäle durch Prozesse der Auswahl und Beschränkung genutzt werden. Zentral ist die Untersuchung der Textstruktur, das 'Programm', mit seiner gesellschaftlichen Relevanz. Der 'Text' ist dabei jede Manifestation, in der durch Verknüpfung von Zeichen Bedeutung generiert wird. Dies ist unabhängig davon, ob es sich um verbale Sprache, Gestik oder das vielschichtige audiovisuelle Zeichensystem des Films handelt. Für eine Analyse ist dabei nicht relevant, in welcher physischen Form der 'Text' vorliegt, die Zeichenstruktur bleibt unabhängig vom Speichermedium erhalten. Auch die Form der Verbreitung beziehungsweise die Art der Rezeption (Multiplex, Heimkino) ist unerheblich.¹⁰ Die Analyse des Roadmovies kann im

⁸ Vgl. Dennis Gräf u.a., *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, hrsg. v. Martin Nies, Bd. 3, Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik (Marburg: Schüren Verlag, 2012), 27.

⁹ Vgl. Gräf u.a., 14–17.

¹⁰ Vgl. Gräf u.a., 17.

Kontext dieser Arbeit demnach als die Dekodierung jener zeichenhaften Prozesse verstanden werden, durch die spezifische Vorstellungen von Freiheit, Alter oder Gesellschaft konstruiert werden.

Ein dafür zentraler methodischer Schritt ist es, den Film als einen 'Text' zu betrachten. Mit dem semiotischen Textbegriff löst man sich von einer rein schriftbasierten Definition und bezeichnet den Text stattdessen als eine Menge von Zeichen, die durch einen Anfang und ein Ende begrenzt sind und eine kommunikative Funktion erfüllen. Diese Textgrenze kann dabei je nach betrachteter Dimension anders gesetzt werden.¹¹ Der Film ist so – angelehnt an Lotman – ein „sekundäres, modellbildendes System“.¹² Dies bedeutet, dass er auf primären Zeichensystemen (wie der natürlichen Sprache oder visuellen Wahrnehmungsmustern) aufbaut und diese in einer neuen, kunstvollen Ordnung modelliert. Die filmische Welt (Diegese) ist nie deckungsgleich mit der realen Welt, sondern ein Modell, das nach eigenen Regeln funktioniert und interpretiert werden muss. Dabei gilt, dass die Bedeutung eines filmischen Elements nicht isoliert entsteht, sondern durch Relationen. Methodisch ist zwischen der syntagmatischen und der paradigmatischen Ebene zu unterscheiden. Auf der syntagmatischen Achse werden Zeichen zeitlich oder räumlich miteinander verknüpft, wie beispielsweise die Reihenfolge der Einzelbilder im Film. Für die tiefere Bedeutung entscheidender ist jedoch die paradigmatische Achse. Die paradigmatische Bedeutung entsteht durch die Auswahl eines Zeichens aus einer Menge möglicher Alternativen.¹³ Wenn beispielsweise in *Nomadland* ein Van statt eines Motorrads gezeigt wird, so generiert diese Wahl Bedeutung gerade durch den Ausschluss anderer möglicher Fahrzeuge. Diese „Wahl als grundlegendes Prinzip der Bedeutungsgenerierung“¹⁴ erlaubt Rückschlüsse auf die spezifische Semantik des Films.

Die Basis der Analyse bildet die denotative Bedeutungskomponente, also das reine Wiedererkennen von Dargestelltem.¹⁵ Darauf aufbauend werden komplexe Bedeutungen durch den Rückgriff auf „kulturelles Wissen“¹⁶ generiert. Filme aktivieren Wissensbestände, die im kulturellen Gedächtnis der Rezipienten verankert sind. Zeichen sind daher nicht universell verständlich, sondern an die Historizität und Kulturalität der Codes gebunden.¹⁷ Für die Analyse von Roadmovies ist naheliegend, danach zu fragen, welches kulturelle Wissen (beispielsweise der Mythos der Frontier, die Bedeutung des Autos in den USA) vorausgesetzt wird, um die Zeichen adäquat zu entschlüsseln. Die Interpretation ist demzufolge der Prozess, bei dem Textsignale mit diesem externen kulturellen Wissen korreliert werden, um Kohärenz herzustellen.¹⁸ Insgesamt lässt sich festhalten, dass nicht nur offengelegt werden soll, was erzählt wird (Histoire), sondern

¹¹ Vgl. Gräf u.a., *Filmsemiotik*, 27–28.

¹² Gräf u.a., 26.

¹³ Vgl. Gräf u.a., 43.

¹⁴ Gräf u.a., 73.

¹⁵ Vgl. Gräf u.a., 36.

¹⁶ Gräf u.a., 61.

¹⁷ Vgl. Gräf u.a., 62.

¹⁸ Vgl. Gräf u.a., 34, 38.

wie durch den Einsatz spezifischer filmischer Mittel und Zeichenwahl Bedeutung generiert wird (Discours).¹⁹ Durch die Untersuchung der paradigmatischen Entscheidungen, zum Beispiel bei der Inszenierung von Fahrzeugen oder Landschaften, sollen die zugrundeliegenden Wertesysteme und deren Wandel sichtbar gemacht werden.

3. *Easy Rider* als Paradigma

Die vergleichende Untersuchung geht aus von dem Film *Easy Rider* unter Regie von Dennis Hopper. Die Hypothese lautet, dass dort ein Paradigma des klassischen Roadmovies etabliert wird, indem der Film eine spezifische Semiotik des jugendlichen Aufbruchs kodiert. Die Reise wird zum Zeichen einer Gegenkultur, welche sich durch Rebellion gegen gesellschaftliche Normen, die Fetischisierung von Mobilität und eine spirituell-verklärte Suche nach einem „wahren“ Amerika definiert. *Easy Rider* wird vielfach als der prägende Film für das Roadmovie-Genre angeführt.²⁰ Laderman sieht dabei noch eine enge Verbindung zu dem Film *Bonnie and Clyde* (1967) und den vorherigen Biker-Filmen *The Wild One* (1954) und *The Wild Angels* (1966), merkt jedoch an, dass sich Hopper in der Konstruktion des Films von dem thematischen Fokus des Lebens der Gesetzlosen lösen kann und mit der Verschiebung hin zur Suche ein neues Genre begründet.²¹ Allerdings bedient sich Hopper bei der filmischen Umsetzung noch vielfach an der Ästhetik und dem Sound der Bikerfilme. Die Kamera ist auch dort schon vielfach in Bewegung, verödete Landschaften werden in Weitwinkeln eingefangen, Untersichten eingesetzt, selbst die häufig herausgestellte und vorwegnehmende Flashmontage ist schon aufzufinden. Zuletzt wird die Handlung durch zeitgenössische Rockmusik unterlegt, um das Geschehen zu kommentieren.²² So besteht die Leistung des Films darin, bereits Bekanntes so zu variieren, dass etwas Neues und Innovatives entsteht. Offenbar wurde damit der Nerv der Zeit getroffen, denn *Easy Rider* ist prägend für spätere Filme und auch kommerziell erfolgreich geworden. Laderman führt die Bedeutung des Films für die Repräsentation der Gegenkultur und für das Genre des Roadmovies an: „[...] *Easy Rider* was instrumental in launching the American independent narrative film as a successful and profitable reflection of the counterculture. [...] it also offers the most pristine delineation, from within this independent, countercultural context, of the road movie as a distinct genre.“²³

Der thematische Umbruch hin zu einer Reise nach Spiritualität und kultureller Identität des Films ähnelt Jack Kerouacs *On the Road* derart, dass Laderman den Film sogar als eine Art freie Verfilmung von Kerouacs Werk ansieht. Ähnlich wie dort wird in *Easy*

¹⁹ Vgl. Gräf u.a., *Filmsemiotik*, 35.

²⁰ Vgl. u.a. Grob und Klein, *Road movies*, 12; David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. (Austin, Texas: University of Texas Press, 2002), 43.

²¹ Vgl. Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*., 66.

²² Vgl. Marcus Stiglegger, „Born to be free – Easy Riders, Hells Angels und andere Outlaws“, in Grob und Klein, *Road movies*, 59.

²³ Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, 66.

Rider demzufolge eine Dichotomie zwischen Mobilität und Stabilität erschaffen. Um den Film zu entschlüsseln und die folgenden Filme zu vergleichen, sollen primär vier semiotische Felder betrachtet werden:

1. *Das Fahrzeug*: Die Chopper-Motorräder sind Zeichen für einen radikalen Individualismus, Männlichkeit, Freiheit und Unabhängigkeit von der bürgerlichen Familienstruktur. Dies wird bewusst dem Auto gegenübergestellt. Bereits die Eingangssequenz zeigt die implizite Überlegenheit des Motorrads, man gedenke des Schrottplatzes, wo Autokarosserien als Kulisse eingesetzt sind und eine Form gescheiterter Mobilität repräsentieren. Die Darstellung des restlichen Verkehrs wird dabei bewusst unterlassen, er findet förmlich am Rande der Kulisse statt.²⁴ Die Bikes bieten eine verchromte Ästhetik und kodieren durch ihren markanten dröhnenden Sound eine Art von performativer Rebellion. Hier wird auch der unmittelbare Einfluss von vorhergehenden Bikerfilmen, auf die Laderman bereits verwies, ersichtlich und unterstreicht die Tendenz von Roadmovies, selbst- und filmreferenziell im weiteren Sinne zu agieren. Weiterhin bilden die Fahrzeuge eine Möglichkeit, den Figuren Eigenschaften zuzuschreiben. Dies wird besonders im Kontrast zu späteren Roadmovies deutlich.

2. *Die Landschaft*: Die Landschaft des amerikanischen Westens kodiert einen mythischen Raum mit unbegrenzten Möglichkeiten und eine spirituelle Suche. Es handelt sich dabei um eine Erneuerung des Frontier-Mythos.²⁵ Der Raum ist dahingehend ambivalent kodiert, dass er neben Freiheit auch eine Leere vermittelt und somit Platz bietet für Bedrohungen durch eine intolerante, konservative und verständnislose Gesellschaft.

3. *Der populärmusikalische Soundtrack*: Die Rockmusik dient dabei nicht nur der Untermalung, sie wird zum treibenden, sinnstiftenden Zeichen der Rebellion und des Lebensgefühls einer ganzen Generation. Die Musik scheint zu artikulieren, was die Protagonisten häufig nicht in Worte fassen.²⁶

4. *Der Normverstoß als Paradigma sozialer Desintegration/Integration*: Man kann die materielle Kultur als ein semiotisches Themenfeld betrachten. An dieser Stelle unterstreicht der Film die Abgrenzung, aber auch die bestehende Verbindung zur Gesellschaft. Das durch die Protagonisten konsumierte Marihuana und die spätere Einnahme von psychoaktiven Stoffen würden in gegenwärtigen Zeiten als Zeichen für Bewusstseinsweiterung und den Wunsch nach alternativen Erfahrungen, auch einer Flucht aus dem Alltag gelesen werden. Doch in *Easy Rider* scheint es vielmehr ein Versuch der

²⁴ Hopper, Dennis, *Easy Rider*, Pando Company Inc. / Raybert Productions, USA, 1969, 00:00:14.

²⁵ Vgl. Barbara Klinger, „The Road to Dystopia: Landscaping the nation in *Easy Rider*“, in *The Road Movie Book*, hrsg. Steven Cohan und Ina Rae Hark (London und New York: Routledge, 1997), 187.

²⁶ Orgeron sieht auf zwei Ebenen ein Scheitern der Sprache, einmal auf Ebene der Verbalen Kommunikation im Figurendialog und ein Scheitern der filmischen Sprache. Vgl. dazu Devin Orgeron, *Road Movies, From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 114–127.

Abgrenzung und der gelebten Alterität. Der Drogenrausch stellt eine performative Rebellion gegen das konservative Amerika dar. Der Traum von Freiheit fußt dabei auf einer korrupten Grundlage, da das durch einen Drogendeal erworbene Geld im Tank des Motorrads versteckt wird. Somit wird auch die amerikanische Flagge in ihrer Bedeutung semiotisch erweitert, sie wird vom nationalen Symbol der Freiheit zum Zeichen des individuellen Protests und entlarvt, am Beispiel der Rebellen, worum es im Kern der Freiheit letztendlich zu gehen scheint: dem unmöglichen Versuch einer Gesellschaft zu entsagen, die einen nicht verstehen kann. Denn die vollständige Abkehr vom gesellschaftlichen Leben scheint unmöglich und ist im Sinne des Filmes auch nicht wünschenswert. Dies soll in einer näheren Analyse des Filmbeginns gezeigt werden.

4. Präludium und das Fahrzeug als zentraler Signifikant

Der Film beginnt mit einer Totalen der „La Contenta Bar“, einem baufälligen Gebäude und einem minimalen vertikalen Schwenk, der jedoch eher ungewollt wirkt, als ob ein etwas unglücklicher Schnitt gesetzt wurde. Auf der Außenseite der Bar ist ein Landschaftsmotiv aufgemalt. Davor sitzen ein Mann und ein Kind. Im Hintergrund zur Rechten sind gerade noch Autos und Lastkraftwagen auszumachen, die eine anliegende Straße befahren. Die Szene ist stumm bis auf das Aufheulen von Motorrädern, die allerdings noch nicht erkennbar sind. Die Kamera bleibt von Beginn an statisch, die zwei Protagonisten fahren auf Motocrossbikes (nicht auf den späteren Chopper) zentral von links versetzt ins Bild, fahren eine kleine Kurve und schon tritt aus dem Eingang der Bar eine Gruppe Männer und beginnen auf Spanisch zu reden. Die Kamera begleitet die Fahrtrichtung der Motorräder durch einen kleinen horizontalen Schwenk. Die Motorräder werden unmittelbar vor Ort abgestellt. Billy (Dennis Hopper) und Wyatt (Peter Fonda) nicken den Männern zu und begrüßen die Umstehenden. Dann tritt der eigentliche Geschäftspartner Jesus (Antonio Mendoza) hinzu, gibt Billy die Hand und umarmt Wyatt. Diese Einstiegssequenz²⁷ ist zum einem bedeutsam, da hier bereits die erste Opposition von Statik und Bewegung durch die Kamera etabliert wird. Sie verharrt in kompletter Stille bis die Fahrt der Motorräder ein Verfolgen durch den Schwenk erfordert. Die Hauptfiguren und ihre Motorräder versetzen die Handlung und die Kamera in Bewegung. Die nächsten zwei Einstellungen sind dann Nahaufnahmen von Männern, die in der Nähe der Bar arbeiten und die Neuankömmlinge höflich interessiert anblicken. Dabei zeigt sich in den folgenden Einstellungen, dass sich die Bar am Rande eines großen Schrottplatzes befindet. Die Kamera folgt nun auf dynamische Art den Figuren als sie zwischen den Wracks der Fahrzeuge den Deal abschließen. So wird die Mobilität noch weiter hervorgehoben.²⁸ Der Dialog ist weiterhin ausschließlich auf Spanisch, auch die Untertitel geben keinerlei Aufschluss über den Inhalt des Gesprochenen. Doch das ist auch nicht notwendig, Mimik und Gestik der Figuren sind eindeutig, das Geschäft

²⁷ Hopper, Dennis, *Easy Rider*, 00:00:12 - 00:02:26.

²⁸ Vgl. Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie.*, 68.

verläuft zur Zufriedenheit aller Beteiligten. Die herzliche Begrüßung deutet auch auf das gute Verhältnis zwischen den Rebellen und den Mexikanern hin. So wird insgesamt ein äußerst wohlwollendes Bild Mexikos gezeigt, denn trotz des Drogendeals wird das Land nicht als Ort der Gesetzlosigkeit und Gewalt präsentiert. Dabei wird der Ort weder genannt noch anderweitig eingeführt, der Zuschauer kann jedoch durch Figurenensemble, Sprache und den folgenden Ortswechsel inferieren, dass es vermutlich nahe der Grenze in Mexiko stattfindet. Noch während sie von den Männern verabschiedet werden, wird auf akustischer Ebene der Szenenwechsel vorweggenommen. Dröhnende Triebwerke sind zu hören, dann wechselt das Bild auf eine Großaufnahme Wyatts, in den Himmel blickend. Sein Kopf dreht sich, um der Flugbahn einer Passagiermaschine im Landeanflug zu folgen, die auf der Landebahn hinter ihm aufsetzt. Es folgt ein Jump-Cut und ein zweites Flugzeug beginnt zu landen, die Triebwerke sind noch lauter, dies zeigt sich im nächsten Schnitt. In Totalaufnahme in leichter Untersicht ist der weiße Pickup der Protagonisten in Seitenansicht zu sehen. Unter Planen versteckt sind die Silhouetten der Motorräder zu erkennen. Wyatt steht auf dem Trittbrett der Ladefläche und blickt gen Osten. Billy steht leicht gebeugt zu Wyatt hingeneigt, hält sich die Ohren zu und verfolgt mit dem Körper die Flugbahn der Maschine. Er entspannt sich sichtbar als die Maschine sich entfernt hat. Die Vorderseite eines schwarzen Rolls Royce gleitet vom rechten Bildrand zur Mitte des Bildes. Die Hauptfiguren drehen sich um, ein Schnitt zum Innenraum offenbart „The Connection“. Einen schnöselig wirkenden Mann mittleren Alters mit Sonnenbrille. Sein Bodyguard und Fahrer öffnet ihm die Tür. Noch weitere zwei Minuten zeigt die Filmsequenz den zweiten Teils des Drogendeals. Diesmal findet keinerlei Dialog statt, lediglich der Lärm von Flugzeugturbinen begleitet den Handel. Insgesamt trägt die durch den Fluglärm harsche Geräuschkulisse zu einem unangenehmen Gefühl bei, das den Verkauf begleitet. Mit dem Aussteigen Wyatts aus dem Rolls Royce beginnt die nächste relevante Szene. Ein harter Schnitt unterbricht den Flugzeuglärm und es erklingt auf extradiegetischer Ebene Steppenwolfs „The Pusher“, Wyatt und Billy verlassen im leichten Laufschrift das Fahrzeug des Kunden.²⁹ Die folgende Einstellung erfolgt wiederum mit einer statischen Kamera, die zunächst unscharf den Pickup, in dem Billy und Wyatt nun sitzen, in einer Totalen einfängt. Sie fahren mittig auf die Kamera zu, die Konturen werden scharf, während das Fahrzeug der Linse näherkommt. Durch Herauszoomen kann die Kamera eine Zeit lang das Auto einfangen, dann passiert das Fahrzeug die Kamera von rechts nach links, die der Bewegung mit einem leichten Schwenk folgt, dann jedoch stehenbleibt und der Geschwindigkeit des Fahrzeugs nicht zu folgen vermag. Im Hintergrund sind die bisher eher angedeuteten Berge und Büschel von Wüstengräsern zu erkennen, die Sonne ist gerade noch über den Gipfeln zu erkennen. Die Kamera zoomt in die wüstenartige Umgebung.

Es folgt eine Überblende auf eine Detailaufnahme des Motorradtanks, der derart stark vergrößert und unscharf fokussiert ist, dass er zunächst nicht als solcher erkannt werden kann. Die nun einsetzenden Songzeilen von Steppenwolfs *The Pusher*: „You

²⁹ Hopper, Dennis, *Easy Rider*, ab 00:04:51.

know I've smoked a lot of grass, O Lord, I've popped a lot of pills“ begleiten die Aufnahme. Die Kamera changiert dabei zwischen scharf und unscharf und scheint die Wirkung der besungenen Drogen zu versinnbildlichen, während der Songtext von einem Dealer handelt, der den möglichen Tod seiner Kunden mit absoluter Teilnahmslosigkeit behandelt.



(a) Überhöhung des Motorrads.
(00:06:25)



(b) Metonymie von Geld und Freiheit
(00:05:41)



(c) Abkehr von der Gesellschaft
(00:07:07)



(d) Ablehnung am Motel
(00:09:51)

Abbildung 1: *Easy Rider*

Mit Ausblick auf die weitere Handlung kann man jedoch festhalten, dass die Zuschreibung von Merkmalen auf die Figuren durch dieses Lied nicht uneingeschränkt zutrifft. Sie akquirieren das Kokain von äußerst herzlich gezeichneten Mexikanern, die anders als in anderen Filmen nicht in einem von Gewalt gezeichneten Mexiko leben. Sie verkaufen die Droge offensichtlich auch nicht an Minderjährige oder gescheiterte Existenzen, sondern an einen reichen Lebemann. Daher wird hier ein denkbar positives Bild eines Dealers gezeichnet, der zwar Normen und Gesetze verletzt, aber einen gewissen moralischen Kompass besitzt. Auch das spätere Verhalten wirkt trotz weiterer Übertretungen eher unbedacht statt agitierend, wie beispielsweise das Kapern eines Festzugs, welches zwar zu einem Kurzaufenthalt im Gefängnis führt, aber nicht zu ernsthafteren Konsequenzen.

Sehr prägnant wird das amerikanische Flaggenmotiv fokussiert, welches den Tank verziert. Nach und nach wird erkennbar, dass Wyatt einen Schlauch mit Dollarnoten in den Tank einlässt (vgl. Abbildung 1b). Schließlich wird die Maschine nochmals in Gänze dargestellt, beginnend mit einer Detailaufnahme des Vorderreifens (vgl. Abbildung 1a). Die Kamera wandert langsam den verchromten Vorderbau hinauf, über den Mittelteil mit Tank und Flaggenmotiv zu dem Sitz, auf dem Wyatts Helm liegt, der ebenfalls ein US-Flaggenmotiv trägt. Er nimmt den Helm und befestigt ihn an der Hinterseite des Sit-

zes. Damit wird signalisiert, dass ein alternativer, aber dezidiert amerikanischer Lebensentwurf präsentiert wird. Das Platzieren des Helmes an der Rückenlehne kann dabei als Vorwegdeutung genommen werden, dass dieser Lebensentwurf mit Sicherheit wenig zu tun hat (auch wenn Wyatt im Verlauf des Films den Helm noch trägt, ist es bezeichnend, dass er dies beim Aufbruch unterlässt). Iain Colley sieht den Einsatz der US-Flagge kaum als patriotisch, vielmehr als ironisch oder persiflierend in einem postmodernen Sinn an.³⁰ Dem kann man zustimmen, doch findet überdies eine semiotische Erweiterung des amerikanischen Zentralsymbols statt, wie ein kurzer Blick auf den Zeichengehalt der Flagge zeigen mag: Die 13 Streifen stehen bekanntlich für die Kolonien, die sich von Großbritannien lossagten, die 50 Sterne repräsentieren die 50 einander gleichgestellten und der Union untergeordneten Staaten. Ohne tiefer in die Geschichte des Landes eintauchen zu müssen, lässt sich festhalten, dass dem Symbol der Flagge ein gewisses Spannungsverhältnis von Freiheit und Zusammengehörigkeit inhärent zu sein scheint und nun um den alternativen Lebensentwurf der Easy Riders ergänzt werden soll.

Noch ein anderer Aspekt wird deutlich, der mittels einer Metonymie inszeniert wird und den gesellschaftlichen Konflikt der Protagonisten darstellt: Das ausgewählte Fahrzeug, der Chopper, symbolisiert bestimmte Werte: darunter Freiheit, Geschwindigkeit, Wildheit und Unabhängigkeit. Diese Merkmale treffen zum Teil auch auf das durch den Drogendeal erworbene Geld zu. Dabei weisen diese Merkmale eine inhärente Ambivalenz auf. Die Freiheit und Unabhängigkeit, die ein Motorrad oder ein allgemein gültiges Zahlungsmittel erlauben, erhalten sie erst im Kontakt mit der Gesellschaft und durch die von ihr geschaffenen Strukturen, respektive durch den Staat, der ein Zahlungsmittel ausgibt und Straßen errichtet. Das Verstecken des Geldes im Tank ist praktisch eine bewusste Errichtung einer Raumbeziehung³¹ (Gefäß-Inhalt), die durch die Figur Wyatt symbolträchtig vollzogen wird. Die Nichtwahl des sicheren Fahrzeugs, also des Trucks, mit dem sie ihre Räder transportieren, hat darüber hinaus in der erzählten Geschichte direkte Konsequenzen. Die Eröffnungssequenz ist dann mit seiner Nutzung des berühmten Rocksongs „Born to be Wild“ inszeniert. Sie zeigt die beiden Fahrer auf dem Highway bei spielerischen Überholmanövern, die Haare fliegen offen im Fahrtwind, Brücken werden überfahren und erste Transitorte wie Tankstellen werden passiert. Die Musik verbleibt wie zuvor extradiegetisch und wird durch den Verzicht auf eine intradiegetische Geräuschkulisse in ihrer Wirkung noch verstärkt. Diese tritt dafür umso markanter in den Vordergrund als Billy und Wyatt am Abend ein Motel an der Route 76 ansteuern. Die Musik verstummt und das Dröhnen der Motoren ist nun deutlich zu vernehmen und verklingt auch nicht bei dem Konversationsversuch mit dem Besitzer des Motels, da die Protagonisten darauf verzichten, von ihren Maschinen abzustiegen. Der Motelbesitzer macht dabei den Protagonisten deutlich, dass das Abwen-

³⁰ Vgl. Iain Colley, *York Film Notes: Easy Rider* (Harlow: York Press, 2000), 50.

³¹ Vgl. Gräf u.a., *Filmsemiotik*, 55.

den von einem klassischen Lebensentwurf und das performative Verhalten Konsequenzen nach sich zieht.³² Er wirft kaum einen zweiten Blick auf die 'Easy Rider' und gibt stattdessen mittels der Leuchtreklame ein Lichtzeichen, dass sie dort unerwünscht sind, wenn „No Vacancy“ aufflammt. Auf diese Abweisung reagiert Billy mit „You asshole!“³³ als die beiden davonfahren. Dialog findet an dieser Stelle nur einseitig statt. Damit erscheint die Abwendung von der Gesellschaft an dieser Stelle eher von der konservativen Gesellschaft auszugehen und nicht von den Motorradfahrern.³⁴ Die nächste Szene ist ein weiteres klassisches Roadmovie-Versatzstück. Das gemeinsame Sitzen am Lagerfeuer erlaubt es nach einer langen Tagesreise das Erlebte zu reflektieren.³⁵ Billy illustriert an dieser Stelle auch verbal, dass eine Abkehr von gesellschaftlichen Rückzugsorten mit dem Verzicht auf ein anständiges Mahl einhergeht. Weiterhin auffällig ist, dass am Lagerfeuer das feuerrote Motorrad mit stilisiertem Flammenmotiv zur Linken im Vordergrund erscheint. Zur Rechten im Hintergrund liegt das Wrack eines weißen und dadurch identitätslosen Trucks. So wird erneut eine Opposition zwischen Automobil und Motorrad etabliert. Zeitgleich besteht eine semiotische Verbindung von Motorrad und Pferd, die an späterer Stelle weiter ausgeführt wird.³⁶ Zusammen mit dem Hundegebell und Billys Verweis auf in der Wildnis zu bekämpfende Einheimische „Out here in the wilderness, fighting Indians and cowboys on every side“,³⁷ wird noch mal der metaphorische Bezug zur Gefahr des Lebensentwurfs hergestellt, der symbolisch mit dem Motorrad verknüpft ist. Mit dem Wissen, dass später ein Reisegefährte am Lagerfeuer sterben wird, wird auch deutlich, dass hier bereits das Feuer seiner symbolischen zivilisatorischen Kraft, Wärme und Sicherheit zu spenden, ein Stück weit beraubt wird. Zeitgleich wird auch die Opposition der Figurenanlage verdeutlicht, die späteren Roadmovies als Vorlage dient und dem späteren Buddy-Roadmovie zugehörig ist. Wyatt zeigt sich eher introvertiert und kontemplativ während Billy extrovertiert und unruhig erscheint. Insgesamt wird eine deutliche Reminiszenz an das Western-Genre etabliert. Betrachtet man diese Szene in Verbindung mit dem späteren Gespräch am Lagerfeuer, in dem der Anhalter auf die Bedeutung des Lagerplatzes als kulturelle Stätte verweist, erscheint Billys Äußerung zudem als zutiefst unreflektiert. Am Morgen zeigt sich dann, dass die Umgebung, in der sie übernachtet haben, raumsemiotisch das Paradigma 'Zivilisationsverfall' repräsentiert. Wyatt und Billy haben buchstäblich im Zentrum eines verbildlichten Umbruchsprozesses genächtigt. Nicht nur das Fahrzeugwrack bildet die Kulisse, sondern die steppenartige Umgebung beherbergt zudem alte verfallene Gebäude, die durch Nahaufnahmen eingefangen werden. Eine Detailaufnahme offenbart Zeitungsreste und einen analogen Druckmesser. Die nachfolgende Szene ist dabei mit

³² Hopper, Dennis, *Easy Rider*, Szene beginnt ab 00:09:11.

³³ Hopper, Dennis, 00:10:02.

³⁴ Vgl. Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie.*, 69.

³⁵ Hopper, Dennis, *Easy Rider*, 00:10:10.

³⁶ Vgl. Christian Riedel, „Film: Episode, Begegnungsort, Zitat. Die Tankstelle im Road-Movie“, in *Tankstellen und Raststätten in den Künsten: Literatur- und medienwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. Iris Meinen und Timo Rouget, Abhandlungen zur Medien- und Kulturwissenschaft (Berlin: Metzler, 2025), 200.

³⁷ Hopper, Dennis, *Easy Rider*, 00:10:39.

Hinblick auf die im Folgenden zu behandelnden Filme besonders interessant. Für eine Existenz 'on the road' scheint es essenziell, dass ein Fahrzeughalter über die notwendigen Kompetenzen verfügt, um die Fahrtüchtigkeit seines Vehikels zu erhalten. Zum einen wird hier auf das im Western bekannte Bild von „Box, Futtertrog und Tränke“³⁸ angespielt. Zum anderen wird die Überlegenheit des modernen Motorrads und seine prinzipielle Andersartigkeit herausgestellt. Das 'moderne mechanische Pferd' ist dem eigentlichen Pferd allerdings nicht geheuer, da es angesichts des lauten Fahrzeugs sichtlich in Unruhe gerät.³⁹ Mit wenigen gekonnten Handgriffen wechseln Wyatt und Billy schließlich das Hinterrad der Maschine. Insgesamt wird mit der kurzen Sequenz deutlich, dass die Hauptfiguren ihre „Pferde“ mühelos im Griff haben und auf übergeordneter Ebene, wie das Fahrzeug genutzt wird, um den menschlichen Figuren Eigenschaften zuzuschreiben. Wenn im Western das Bild des Pferdes bemüht wird, um dessen heroische Eigenschaften auf die Figur zu übertragen und diese semiotisch zu erweitern, vollzieht sich hier ein ähnlicher Prozess. Das Pferd fungiert als „Träger des Heroischen“ und Begleiter der heroisierten Figur⁴⁰ – ebenso verhält es sich in *Easy Rider* mit dem metaphorisierten Motorrad. Die Fähigkeit zur Reparatur der Maschine erweist dabei zudem die Autonomie der Protagonisten.

Es handelt sich bei Billy und Wyatt um Männer auf dem Höhepunkt ihrer Schaffenskraft. Ein geringfügiges Problem wie die Reparatur ihres Fahrzeugs hält sie nicht auf. Von der Bauernfamilie, die sie währenddessen beherbergt, werden sie ähnlich wie bei den Mexikanern im Intro sehr herzlich empfangen; sie können wie selbstverständlich am Mittagessen teilhaben. Dort wird das Spannungsverhältnis zwischen den Helden und der Familie allerdings kurz angedeutet: Billy entsinnt sich seiner Manieren erst mit Verzögerung: Er beginnt bereits zu essen und behält seinen Hut auf, bevor er beim Aufblicken das Tischgebet der Familie bemerkt und sein Verhalten schließlich korrigiert. Im weiteren Dialog zeigt sich dann, dass der Vater der Familie früher auch eine kurze 'wilde' Phase hatte, sich nun jedoch auf das Familienleben besonnen hat. Dieser sesshafte Lebensstil ist für die ungebundenen Rider keine Option, sodass Wyatt und Billy ihren Weg fortsetzen. Trotz Wyatts Anerkennung für das Familienoberhaupt – dem einzigen Dialogpartner der Hauptfiguren in dieser Szene – leitet ein harter Schnitt zur nächsten Sequenz über. In dieser fahren die ‚Easy Rider‘, begleitet von The Byrds' *Wasn't Born to Follow*, durch eine dichte Waldlandschaft. Die Songzeilen offenbaren bereits in der ersten Zeile „No I'd rather go and journey“, den Unwillen zur Sesshaftigkeit und etablieren erneut den unversöhnlichen Gegensatz von Stabilität und Mobilität. Die Musik stellt eine Mischung aus Country-Rock und Folk Musik dar. Die psychedelischen Elemente des Liedes erklingen passenderweise genau in dem Moment, in

³⁸ Riedel, „Film: Episode, Begegnungsort, Zitat. Die Tankstelle im Road-Movie“, 200.

³⁹ Hopper, Dennis, *Easy Rider*, 00:13:11.

⁴⁰ Vgl. Achim Aurnhammer, Martin Beichle und Kelly Minelli, „Pferd“, in *Compendium heroicum*, hrsg. Ronald G. Asch u.a. (Freiburg: Sonderforschungsbereich 948 (Helden – Heroisierungen – Heroismen) der Universität Freiburg, 8. Juni 2020), besucht am 6. Dezember 2025, <https://www.compendium-heroicum.de/lemma/pferd/>.

dem sie einen Anhalter erspähen, der sich als Angehöriger einer Hippie-Kommune herausstellt. *Easy Rider* galt seinerzeit für den Einsatz von zeitgenössischer Musik als besonders innovativ und dies offenbart diese Szene besonders nachhaltig. Der nächste Szenenwechsel nach der Reisemontage zeigt den ersten Halt an einem Transitort. Dieser ist mit einer gewissen Bedrohlichkeit verknüpft und offenbart die Paranoia Billys. Er befürchtet, dass der Anhalter ihr Geld entdecken würde, als Wyatt ihm das Einfüllen des Benzins erlaubt. Dies erweist sich jedoch als unbegründet. Nach einer weiteren Fahrsequenz schlagen die Reisenden ihr Lager an einer Felsformation auf. Am Lagerfeuer wird Marihuana konsumiert und gescherzt, aber es zeigt sich dann auch ein aus konservativer Perspektive subversiver Gedanke. Auf Billys Frage, woher der Anhalter kommt, reagiert dieser zunächst ausweichend. Schließlich wird die Haltung jedoch deutlich „Doesn't make any difference what city. They're all alike“.⁴¹ So wird deutlich, dass diese Lebensweise für ihn nicht erstrebenswert und abzulehnen ist. Der Anhalter wirft allerdings auch noch einen reflexiven Gedanken in den Raum, sie campieren seiner Aussage nach auf einer alten Grabstätte der amerikanischen Ureinwohner. Wyatt nimmt dies zum Anlass, den Anhalter zu fragen, ob er schon einmal darüber nachgedacht hätte, ob er jemand anderes sein wolle. Für sich selbst schließt er dies kategorisch aus: „I never wanted to be anybody else.“⁴² Hier zeigt sich zum einen, dass Wyatt im Gegensatz zu Billy zur Introspektion neigt, zum anderen, dass er im Laufe des Films einen inneren Wandel vollzieht, wenn man auf das Ende vorausblickt. Selbst nach dem Tod Georges ist Billy nicht in der Lage, zu reflektieren. „We did it, man! We did it. We did it. We're rich, man. We're retired in Florida now, mister.“ Wyatt antwortet indes: „You know, Billy...we blew it.“⁴³ Das mehrfache Wiederholen der Äußerung, dass sie es geschafft hätten, kann jedoch nicht über das Scheitern hinwegtäuschen, vielmehr muss Billy auch sich selbst überzeugen. Zeitgleich wird die Klammer zur ersten Lagerfeuerszene geschlossen, in der Billy bereits Wyatt vorwirft, er würde auf Distanz gehen. Dieser antwortet: „Well, I'm just getting my thing together.“⁴⁴ Das Ende des Films, wo die beiden dann umkommen, entlarvt dann, dass der Transformationsprozess jedoch für beide Figuren als gescheitert betrachtet werden muss. Nach einer weiteren Fahrtsequenz verbringen die Reisenden Zeit in einer Hippie-Kommune. Es bestehen dabei durchaus gewisse Ähnlichkeiten zwischen den Hippies der Kommune und den Hauptfiguren. Allerdings muss man differenzieren. Barbara Klinger bezeichnet die 'Easy Rider' als Hippies, stellt aber im Laufe ihres Artikels selbst fest, wie der Film mit Ambiguitäten spielt. Sie geht davon aus, dass *Easy Rider* kein bloßes Dokument der Gegenkultur ist, sondern im Wesen gespalten erscheint:

Easy Rider is a quintessential example of a film caught between two languages. Even as it attempts to fashion itself as a timepiece about the hippie

⁴¹ Hopper, Dennis, *Easy Rider*, 00:25:12.

⁴² Hopper, Dennis, 00:26:31.

⁴³ Hopper, Dennis, ab 01:29:16.

⁴⁴ Hopper, Dennis, 00:11:02.

generation and its conflicts, the film moves between the language of traditional patriotism founded in the visions provided by 'grand national scenery' and a language of revisionism seeking to dismantle traditional notions of Americanism by detailing the nightmarishness of its roads, inhabitants, and modernized landscapes.⁴⁵

Es wird der Frontier-Mythos bestätigt, indem die ästhetische Überhöhung der unberührten Landschaften im Südwesten als traditionell nationalistischer Diskurs fortgesetzt wird und der die Staaten als Land der unbegrenzten Möglichkeiten und Freiheit begreift. Dabei nimmt der Film eine starke geografische Wertung vor. Der Westen und der Südwesten werden idealisiert als Orte der Freiheit, Schönheit und spiritueller Erneuerung. Der Süden und seine Zivilisation hingegen werden dämonisiert als Ort von Rassismus, Intoleranz und Gewalt. Der Film nutzt dann alte amerikanische Heldenbilder, um die Hauptfiguren zu erweitern. Es wird das Bild des Hippies als neuer Pionier erschaffen. Dies zeigt sich dann auch an der Kleidung der Figuren. Billys Kleidung mit seinem Wildleder erinnert an das Bild des Trappers, dies wird der moderneren schwarzen Ledertracht Wyatts gegenübergestellt. So präsentieren sich Wyatt und Billy als Hippies besonderer Art, Wyatt als cooler existenzialistischer Typus, Billy als wild und paranoid.⁴⁶



(a) Motorrad vs. Truck
(00:10:16)



(b) Motorrad - Pferd
(00:13:53)



(c) Die spirituelle Suche
(00:22:54)



(d) Hippie Kommune
(00:36:12)

Abbildung 2: *Easy Rider*

⁴⁵ Klinger, „The Road to Dystopia: Landscaping the nation in *Easy Rider*“, 199 [Hervorhebung im Original].

⁴⁶ Vgl. Klinger, 191–192.

Bei den Bewohnern der Kommune handelt es sich ebenfalls um noch vergleichsweise junge Erwachsene, die sich von dem Lebensentwurf der allgemeinen Gesellschaft abgewandt haben. So verbringen Billy und Wyatt dort auch eine gewisse Zeit, bevor Billy schließlich auf die Weiterfahrt drängt. Er ist in gewisser Weise eine getriebene Person. Dabei stellt die Hippie-Kommune mit Verweis auf Victor Turner eine besondere Lebensform dar, die wichtige Überschneidungspunkte mit der Lebenslage der Protagonisten aufweist. Die Menschen dort befinden sich in einer Schwellenphase, in der Liminalität. Turner entfaltet sein Konzept zum Schwellenzustand und der *Communitas* angelehnt an den Begriff der „Übergangsriten“ von Arnold van Gennep.⁴⁷ Laut Turner ist die *Communitas* eine menschliche Beziehung, die häufig in einer „Schwellenphase“ (Liminalität) auftritt und im Gegensatz zur normalen „Struktur“ der Gesellschaft steht. Die normale Gesellschaft ist dabei geprägt von Hierarchien, Status, Eigentum und rechtlichen Verpflichtungen. Die *Communitas* hingegen zeichnet sich durch den Zustand der Gleichheit und Strukturlosigkeit aus. Dort zählt nicht der Status, sondern das gemeinsame Menschsein. Es liegt eine direkte, unmittelbare Konfrontation menschlicher Identitäten losgelöst von sozialen Rollen vor. Für Turner sind die Hippies und die Beat-Generation ein modernes Beispiel für eine „spontane *Communitas*“ in komplexen Industriegesellschaften. Die Hippies sind Menschen, die aus der statusgebundenen Sozialordnung aussteigen und die damit einhergehenden Pflichten ablegen. Stattdessen suchen sie persönliche Beziehungen und unmittelbare Gemeinschaft. Damit sie diesen Zustand erreichen, übernehmen sie die Attribute der „strukturell Inferioren“, sie kleiden sich wie Landstreicher und verrichten einfache Arbeiten. Sie betonen also Besitzlosigkeit. Turner erklärt weiterhin, dass die Beatniks und Hippies versuchen, eine „totale“ Gemeinschaft zu erschaffen. Sie nutzen Rockmusik, Lichteffekte und Drogen, um eine ekstatische Erfahrung von Einheit zu erzeugen.⁴⁸ Dabei tritt jedoch ein Problem auf. Die Hippies suchen nach einer „spontanen *Communitas*“,⁴⁹ einem Zustand, der aus der Natur der Sache heraus nur flüchtig vorliegt. Das heißt dem Prozess folgt zwangsweise der Niedergang, sodass erneut „Struktur und Gesetz“ entstehen müssen, wenn sich der Zustand der Schweben verfestigen soll. Dies zeigt sich an den Hippies, indem sie versuchen, den Ausnahmezustand zu einem permanenten Lebensstil zu machen. Um als Gruppe zu überleben, müssen sie Ressourcen beschaffen, Aufgaben zuteilen und so entstehen wieder Prozesse sozialer Kontrolle und Hierarchien. Turners Konzept wird in der Kommunen-Sequenz deutlich, sodass die Abkehr von der Kommune einem unterbewussten Verständnis nachkommt, dieser Ambivalenz zu entfliehen. Dabei sind sich Wyatt und Billy uneins. Der eigentlich weniger reflektiert erscheinende Billy äußert draußen auf der Anbaufläche der Kommune: „There’s nothing but sand. They ain’t gonna make it.“ worauf Wyatt antwortet: „They’re gonna make it. Dig, man. They’re gonna make it.“⁵⁰

⁴⁷ Vgl. Victor Turner, *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*, Studienausgabe (Frankfurt am Main und New York: Campus Verlag, 2000), 94–127.

⁴⁸ Vgl. Turner, 134.

⁴⁹ Turner, 129.

⁵⁰ Hopper, Dennis, *Easy Rider*, ab 00:32:50.

und zuversichtlich umherblickt. Die Kamera erfasst dann zwei Frauen, die eine Vogelscheuche aufstellen und eine Gruppe von Männern, die gemeinsam Pfeife rauchen. Es folgen noch weitere Darstellungen, die die Kommune als eine offene tolerante Gemeinschaft darstellen: Ein gemeinsames Theaterspiel, Essen unter freiem Himmel und Baden in der Natur. Allerdings zeigt sich neben der Teilnahme an diesen Tätigkeiten, dass zumindest Billy die uneingeschränkte Offenherzigkeit nicht teilt beziehungsweise sich seine zunehmende Ungeduld durchsetzt. Auf die Frage hin, ob sie zwei Frauen mitnehmen würden, reagiert er zunächst ablehnend: „We’re not a traveling bureau, why don’t they get their own ride.“ Wyatt wirkt (auch durch den Konsum von Marihuana) sehr ruhig und deeskalierend und verweist darauf, dass sie Mahlzeiten erhalten hätten (vgl. Abbildung 2b). Aber schließlich scheint der Drang Billys, nach Mardi Gras aufbrechen zu wollen, Wirkung. Wyatt erhält im Gespräch mit dem Anhalter noch eine Ration bewusstseinsweiternde Substanzen (vermutlich LSD), Billy insistiert, dass sie endlich aufbrechen sollten und so schließt Wyatt mit den Worten: „I just gotta go.“ Der Szenenwechsel zum Straßenumzug ist abrupt. Ein harter Schnitt wechselt zu lauter Orchestermusik, die 'Easy Rider' schließen sich illegaler Weise dem Umzug mit ihren Rädern an und landen dafür im Gefängnis. So wird Klingers Beobachtung nachvollziehbar, dass der Freiheitsentwurf mit zunehmender Näherung des Ziels in Richtung Süden stärker sanktioniert wird. Doch zufälliger Weise treffen sie im Gefängnis auf einen Anwalt, der es ihnen ermöglicht, den Ort der Unterdrückung zügig zu verlassen. Mit dem Anwalt (Jack Nicholson) ziehen sie weiter und neben weiteren Fahr- und Lagerfeuerszenen kommt es schließlich zur Begegnung im Diner. Dort stoßen sie diesmal ohne jegliche Provokation ihrerseits auf die Feindlichkeit der Gesellschaft in Form von Rednecks. Diese meinen in Ihnen unmittelbar eine Gefährdung zu erkennen. Dieser feindliche Blick der Abneigung durch die ortsansässigen Männer wird durch einen bewundernden Blick junger Frauen kontrastiert.⁵¹

Diese scheinen fasziniert von der Idee des Rebellentums, oder zumindest von dem auffälligen Kleidungsstil und den tollen Motorrädern. Doch das Trio bemerkt die Feindseligkeit, die ihnen entgegenschlägt und sie beschließen, das Diner zügig zu verlassen. Die abendliche Lagerfeuerszene verdeutlicht dann noch einmal die gesellschaftskritische Ebene. George, der Anwalt, stellt den doppelten Boden der Freiheit heraus. Sie werden nicht von der Gesellschaft des konservativen Südens akzeptiert, weil sie etwas repräsentieren, wovor diese Angst hat: wahre Freiheit. Sie bewegen sich außerhalb des vorgegebenen Freiheitsverständnisses, außerhalb der dort geltenden Normen und Werte der lokalen Gesellschaft. Diese wird mit Brutalität antworten, wie George prophzeit. In der Nacht werden sie brutal überfallen und George wird erschlagen.

Betrachtet man die Szenen in ihrer Komposition, könnte man das Betreten des Diners als einen Grenzübertritt betrachten. Dort sitzen die Männer als stereotype Stellvertreter einer amerikanischen Bevölkerungsgruppe – der Rednecks – in 'ihrem' Diner. Sie repräsentieren dort das 'Stationäre'. Es gelten ihre lokalen Normen und Werte gegen die die Reisenden zunächst unbewusst verstoßen haben. Wie Laderman feststellt,

⁵¹ Vgl. Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie.*, 74.

liegt hier auch eine Opposition zur Szene der Kommune vor. Dort konnten Wyatt und Billy wählen weiterzureisen, im Diner werden sie dazu gezwungen.⁵²

Es erfolgt erneut ein abrupter Szenenwechsel. Wyatt und Billy haben endlich ihren Zielort, New Orleans, erreicht. Sie befinden sich in einem Bordell, welches durch eine sehr auffällig sakrale Einrichtung ins Auge sticht. Womöglich handelt es sich um ein ehemaliges Gotteshaus. Frauen tanzen dort auf Tischen, es wird Alkohol konsumiert und das ganze Geschehen wird durch eine psychedelisch-rockartige Version von „Kyrie Eleison“ von The Prunes begleitet. Die Kamera wechselt zwischen Detailaufnahmen von Gemälden mit religiösen Motiven. Sie nehmen zwei Frauen mit zum eigentlichen Festumzug. Dort findet noch ein auffälliger Wechsel der Kameraoptik statt. Die Szenen wurden im 16 mm Format per Handkamera gefilmt und unterstreichen die Nähe zum Experimentalfilm durch die instabile Bildführung und das grobkörnige Bild.⁵³ Dies illustriert zum einen die Abwendung vom klassischen Hollywood-Kino und zum anderen verstärkt es die fremdartigen ekstatischen Eindrücke des zunehmend eskalierenden Drogentrips. Dort findet sich auch der erste Einsatz von intradiegetischer Musik und trotz der bunten Zusammensetzung von Menschen gerät Billy fast in eine Auseinandersetzung. Selbst als Teilnehmer eines Festumzugs scheint die Gruppe herauszustechen. Der Höhepunkt der Ekstase wird dann auf dem Friedhof erreicht, wo sexueller und drogengestützter Exzess mit sakraler Symbolik zusammenfallen.



(a) Noch gänzlich unbefangen...
(00:52:36)



(b) ... inmitten der grünen Landschaft.
(00:53:06)



(c) Die industrielle Landschaft...
(01:30:34)



(d) ...kündigt das Ende der Reise an.
(01:31:05)

Abbildung 3: *Easy Rider*

⁵² Vgl. Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie.*, 74.

⁵³ Vgl. ShotOnWhat?, „Easy Rider (1969) – Cinematography Tools“, Abgerufen am 4. Januar 2026, *ShotOnWhat? Cinematography Database*, 2020, <https://shotonwhat.com/easy-rider-1969>.

Ein weiterer harter Schnitt zeigt dann Wyatt und Billy auf dem Weg durch zunehmend industrialisierte Landschaften. Dies erscheint deutlich als Gegensatz zu den früheren Reisemontagen (vgl. Abbildung 3). Die Zivilisation stellt hier eine Bedrohung dar. Als sie schließlich die letzten Ausläufer hinter sich lassen und erneut eine grüne Landschaft erreichen, können sie der Gefahr nicht entgehen. Sie werden von einer anderen Gruppe Rednecks erschossen. Insgesamt kann die Suche nach einem 'wahren' Amerika als gescheitert betrachtet werden. Die parallel verlaufende innere Veränderung erfolgt bei den Protagonisten nur zum Teil. Ansätze der Reflexion präsentieren sich in den Aussagen Wyatts, Billy verbleibt in kindlicher Naivität, den größeren Zusammenhang scheint lediglich die Figur George zu erkennen.

Während nun *Easy Rider* das Scheitern des jugendlichen Aufbruchs in der totalen Destruktion besiegelt, markiert David Lynchs *The Straight Story* drei Jahrzehnte später den Versuch, die Mobilität als Mittel der Versöhnung und inneren Rückschau neu zu besetzen.

5. *The Straight Story*

Es soll nun genauer auf einen Roadmovie geblickt werden, der im Unterschied zu *Easy Rider* auf einen gealterten Protagonisten fokussiert, um zu verstehen, welche Elemente des Vorläufers noch erkennbar sind und wie diese produktiv aufgegriffen und erweitert werden. Mit Riedel lässt sich in David Lynchs *The Straight Story* (1999) vom Motiv der 'letzten Reise' sprechen. Die Geschichte von Alvin Straight verläuft angesichts des doppelt kodierte Titels wenig überraschend in linearer Weise. Der Film ist eine Generationsspanne nach *Easy Rider* erschienen und basiert auf einem realen Ereignis. Die von starken Altersgebrechen gezeichnete Figur Alvin macht sich auf einem Rasentraktor auf den Weg von Laurens, Iowa nach Mt. Zion, Wisconsin, um seinen ebenfalls schwer erkrankten Bruder Henry zu besuchen. Die Geschwister hatten sich in der Vergangenheit entzweit. Angesichts dessen, dass Alvin aufgrund seiner Sehschwäche und inzwischen auf zwei Gehstöcke gestützt, nicht mehr fahren darf, erscheinen die zwischen Ihnen liegenden rund 300 Meilen schwer aus eigener Kraft zu überwinden. Seine geringfügig beeinträchtigte Tochter kann ihn laut eigener Aussage nicht fahren und das Reisen per Bus lehnt Alvin mit den Worten ab: „I don't like someone else driving the bus“⁵⁴

Lynch, ein Kenner des Genres, ist Anfang 2025 verstorben und hinterlässt eine beeindruckende Filmografie, die für ihre hochgradig postmoderne Komplexität bekannt ist. Nochimson verweist auf Lynchs häufige Darstellung von barocker Gewalt, von byzantinischen, verschlungenen Mustern greller Sexualität, von narrativen Abschweifungen, Zeit-Umkehrungen und seinen Ausflügen in mystische Weltkonstrukte. Dementsprechend scheint dieser Film nicht recht ins Gesamtwerk Lynchs zu passen. Doch laut Nochimson habe *The Straight Story* eine verborgene zweistufige Struktur: Einmal das,

⁵⁴ Lynch, David, *The Straight Story*, Les Films Alain Sarde / Picture Factory Productions, USA/Frankreich/UK, 1999, 01:33:33.

was auf der Oberfläche uns tatsächlich in einer für Lynch ungewöhnlich direkten Art gezeigt wird und das, was uns tiefenstrukturell bewusst vorenthalten bleibt.⁵⁵ Auch Rob Content und Tim Kreider sehen in Lynchs Film unter der Oberfläche eine Geschichte, die eher von Buße und Selbstkasteiung als von Versöhnlichkeit erzählt.⁵⁶ Hintergrund für diese Einschätzungen sind die zunächst eher kryptischen Verweise auf die Familiengeschichte. Was ist beispielsweise mit den anderen Kindern Alvins passiert? Orgeron sieht den Film im Zusammenhang mit den vorherigen Roadmovie-Installationen Lynchs, als dessen Versuch, das Repertoire um eine weitere Facette zu ergänzen. *The Straight Story* bemüht sich demnach, den Verlust familiärer Stabilität in Bilder zu fassen. Diese Anlage sei schon in seinen früheren Filmen vorhanden gewesen, wurde dort jedoch häufig von anderen Themen überschattet.⁵⁷ Laderman sieht im Film einen stimmigen provokativen Abschluss des amerikanischen Roadmovies der 90er Jahre. So stelle er eine clevere Synthese von konformistischen Trends und dem Wiederbeleben der Rebellion dar. Das Verwenden eines Seniors als Protagonisten führe dabei fast zwangsweise dazu, den Aspekt der Kulturkritik zu entschärfen. In Roadmovies stünden Senioren typischerweise für Stabilität und Tradition. Sie neigen dazu, sich auf die Vergangenheit zu besinnen und verkörpern durch ihre körperlichen Einschränkungen Heimat und Gesetz. Sie sind also üblicherweise die Gegenposition der jugendlich rebellisch geprägten Helden im klassischen Roadmovie. Mit der dargebotenen Darstellung unterläuft Lynch gängige Genrekonventionen und hinterfragt sie.⁵⁸ Mit Franz Günter Weyrichs Analyse tritt noch eine gerontologische Perspektive hinzu. Seiner Erkenntnis nach reflektiert der Film die Themen Leben und Tod,⁵⁹ wobei Altersdarstellung und Männlichkeit fokussiert werden.

Die bereits durch Nochimson kritisierte Rezeption des Films, die ein vermeintlich eher helles Amerika in Lynchs Entwurf sieht, stellt nicht deutlich genug heraus, wie hier ein Portrait eines alten Mannes erschaffen wird, der sein Leben nicht mehr wie gewünscht führen kann und angesichts eines nahen Todes ein letztes Mal aufbricht. Dabei können drei Ebenen betrachtet werden: Einmal die Darstellung der Figur Alvin Straight und sein Umgang mit dem Alter. Weiterhin seine Begegnungen auf der Reise, die als Spiegel unterschiedlicher Lebensstadien fungieren und zuletzt die Ästhetik, die dem Thema des Alterns entspricht. Eines von Alvins zentralen Merkmalen ist „Dickköpfigkeit“, die sich gerade im Zusammenhang mit seinem Streben nach Autonomie zeigt. Dabei ist diese ambivalent gezeichnet. Negative Auswirkungen zeigen sich durch seine

⁵⁵ Vgl., Martha P. Nochimson, *David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire* (Austin: University of Texas Press, 2013), 60–63.

⁵⁶ Vgl. Tim Kreider und Rob Content, „The Straight Story“, *Film Quarterly* 54, Nr. 1 (2000): 31, besucht am 4. Januar 2026, <https://doi.org/10.2307/1213799>.

⁵⁷ Vgl., Orgeron, *Road Movies, From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, 166–167.

⁵⁸ Vgl. Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie.*, 236–237.

⁵⁹ Vgl. Franz Günter Weyrich, „Old Men in the Country. Eine wahre Geschichte – The Straight Story und Lucky als filmische Reflexionen über Leben und Tod“, in *Abschiede und Aufbrüche: Das Alter im Film*, hrsg. Reinhold Zwick, Joachim Valentin und Viera Pirker, Religion, Film und Medien 12 (Marburg: Schüren Verlag, 2024), 259.

Ablehnung von medizinischer Versorgung, die positive Seite ist die Hartnäckigkeit, mit der er seine Reise verfolgt.⁶⁰ Seine ausgeprägte Beharrlichkeit kann dabei als typisch männlicher Wunsch einer größtmöglichen Autonomie gelesen werden, bei der sich den körperlichen Einschränkungen widersetzt wird. Weitere Merkmale sind seine Lakonie und seine Weisheit. So zeigt sich Alvin selten redselig; seine Worte bleiben auf das Nötige beschränkt. Dennoch ist er nicht kalt, er nimmt wahr, was andere Menschen fühlen, ist aber primär auf sein Vorankommen fixiert. Dies könne als seine Lebenserfahrung verstanden werden, er konzentriert seinen Blick auf das „Bleibende“ weg vom „Alltäglichen“. Dabei ist es unerlässlich, dass er sich mit Schuld auseinandersetzt. Seine Reise wird durch die Konfrontation mit dem Tod motiviert und dient dazu, sich mit vergangenen Traumata auseinanderzusetzen. Er möchte durch die Reise den Streit mit seinem Bruder aufarbeiten und es tritt zugleich eine Erinnerung aus Kriegszeiten zutage. So gerät in der letzten Lebensphase die Versöhnung in den Vordergrund.⁶¹

Besonders spannend an Weyrichs Interpretation ist der Ansatz, die Merkmale der Reise als Metapher für das Altern zu lesen. Er spricht von einem „Gang durch das Älterwerden“ – so begegnen Alvin unterschiedliche Personen, deren Alter im Verlaufe des Films zuzunehmen scheint und damit den jeweiligen Lebensphasen zugeordnet werden kann. Zuerst wird im Film ein Generationenkonflikt durch die Begegnung mit der Ausreißerin inszeniert. Die junge Mutter steht stellvertretend für den Prozess der Adoleszenz mit seinen zahlreichen innerfamiliären Konflikten und wird der „Wertschätzung von Familie durch den alten Menschen“ gegenübergestellt. Die nächste Begegnung führt zur Reflektion des Alters bei Alvin. Er trifft auf eine Gruppe von Radlern, die ihn zuvor überholt hatten und unterhält sich mit ihnen über das Altwerden. Das Schlimmste sei für ihn die Erinnerung an die eigene Jugend, aber zumindest hat er gelernt, das Wichtige konsequent vom Unwichtigen zu unterscheiden. Die nächste Station ist eine Szene, die eine komödiantische Form einer Midlifecrisis darstellt. Eine Frau überholt Alvin und überfährt urplötzlich ein Reh. Sie ist vollkommen aufgelöst angesichts des Todes. Sie steht mitten im Arbeitsleben und wird gegen ihren Willen auf ihrem Weg zur Arbeit wiederholt mit dem Ableben von Rehen konfrontiert und damit der Willkürlichkeit des Sterbens, welches für einen Menschen ihres Alters schlicht „keine Option“ ist. Die vierte Begegnung erfolgt, nachdem Alvin fast einen Unfall verursacht, da sein Gefährt die Abfahrt nicht verkräftet. Ein Mann bietet ihm Hilfe und Unterkunft an, während Alvin auf die Reparatur seines Fahrzeugs warten muss. Doch das Angebot, Alvin den Rest der Strecke zu fahren, lehnt dieser ab, worin sich ein weiteres Mal der Wunsch nach Selbstbestimmung zeigt. Während er auf die Reparatur des Mähers wartet, trifft Alvin eine gleichaltrige Person und sie besuchen eine Bar. Dort tauschen sie traumatische Geschichten über den Krieg aus, die sie bis dahin mit niemandem teilen konnten. Die letzte Begegnung in dieser Reihe, bevor Alvin seinen Bruder erreicht, besteht in

⁶⁰ Weyrich, „Old Men in the Country. Eine wahre Geschichte – The Straight Story und Lucky als filmische Reflexionen über Leben und Tod“, 260.

⁶¹ Vgl. Weyrich, 265.

dem Treffen eines Priesters. Hier werden die Motive der Reise zusammengefasst: Es geht nicht um den alten Zorn, sondern darum, Frieden zu schließen.

Ein zentrales ästhetisches Merkmal, das Weyrich herausstellt, ist die Langsamkeit. Das „Schneckentempo“ ist das zentrale Stilmittel und Thema. Es steht im besonderen Kontrast zu Lynchs eigenem Film *Lost Highway*. Die Langsamkeit spiegelt hier die Beschränkung des Protagonisten wider, aber auch eine „Bedächtigkeit“ einer „Pilgerreise“ zur Versöhnung. Diese erzwungene Verlangsamung kann auch als Chance begriffen werden. Sie ermutigt Alvin dazu, sowohl andere Menschen als auch die Landschaft nach ihren eigenen Maßstäben wahrzunehmen.⁶² Eine wichtige Metapher ist die der „Erntezeit“. So spielt die Handlung im Spätsommer/Herbst und wird wiederholt durch Landschaftsaufnahmen von Erntemaschinen bestimmt, die häufig in Obersicht von der Kamera eingefangen werden. Dies kann als ein aufheiterndes Bild für „Reife und Ertrag“ gelesen werden, eine letzte aktive Lebensphase vor dem Tod.



(a) Alvins Sturz (00:08:10)



(b) eingeengt im Garten (00:13:55)



(c) Alvin blickt herab (00:17:46)



(d) Rose blickt auf (00:17:57)

Abbildung 4: *The Straight Story*

⁶² Vgl. Tim Engles, „The great raced and gendered outdoors: white male spatiality in Alexander Payne’s *Nebraska* and David Lynch’s *The Straight Story*“, *Annals of Leisure Research* 25, Nr. 3 (2022): 365, <https://doi.org/10.1080/11745398.2020.1790400>.

6. Parallelen und Unterschiede zu *Easy Rider*

In *Easy Rider* wird das Bild eines konservativen Amerika gezeichnet, welches dem Freiheitsstreben junger Hippies feindselig gegenübersteht. Die unterschiedlichen Orte der Begegnung werden immer wieder von Fahrtszenen unterbrochen, die die Sorglosigkeit und Mühelosigkeit der Fahrt unterstreichen (vgl. Abbildung 3a). In *The Straight Story* verschiebt sich der Fokus von der ablehnenden amerikanischen Gesellschaft hin zum Fokus auf Familie und das kleinbürgerliche Leben. Die Menschen auf die Alvin (Richard Farnsworth) trifft, reagieren auf ihn wohlwollend und offenherzig. So liegt bereits dort ein diametraler Gegensatz vor. Schon in der Öffnungssequenz wird gezeigt, welche Fahrzeuge das Setting des Films bestimmen und welches Erzähltempo angeschlagen werden soll. Dabei erscheinen in *The Straight Story* Fahrzeug und Landschaft direkt miteinander verknüpft. So ist das erste sichtbare Fahrzeug in Laurens Umgebung ein Mähdrescher⁶³ in totaler Ansicht, der beim Dreschen in langsamer Kamerafahrt eingeholt wird. Es handelt sich dabei um eine Luftaufnahme. Die Bildwechsel erfolgen in sanften Überblendungen, begleitet von beruhigender, leicht melancholischer, extradiegetischer Musik. Nach einer Aufnahme der Innenstadt Laurens folgt eine Totalaufnahme eines Straßenzuges. Ein roter Traktor fährt ein Gespann ziehend die Straße entlang. Der Fluchtpunkt des schnurgeraden Straßenzugs führt dabei in eine Allee. Eingerahmt wird die Straße beiderseits von renovierungsbedürftigen Gebäudefronten. Zur Linken liegen eine Apotheke, eine Bar und ein Geschäft für Autoteile. Zur Rechten sind sie nicht weiter identifizierbar. Zur Linken werden die Bauten von einem großen Gebäude mit vier monströsen Getreidesilos überragt. Am linken Straßenrand steht ein rostiger Pick-Up geparkt. Drei Hunde laufen auf den Betrachter zu, ihr leises Gebell sind die ersten Töne, die die Musik unterbrechen. Es wird eine dörfliche, auf Landwirtschaft zentrierte Idylle präsentiert. Der Übergang vom Straßenzug in die Allee betont dabei die Harmonie von Natur und Zivilisation. Das Ganze wird gesteigert durch die sparsamen Perspektivwechsel der Einstiegssequenz. So verbleibt die statische Totalperspektive in leichter Aufsicht für immerhin 18 Sekunden. Zwar ist das Erzähltempo in *Easy Rider* demgegenüber nicht rasant, aber die Differenz erscheint doch signifikant.

Es folgen Szenen des Hauses, in dem die Hauptfigur lebt. Dort wird zunächst die Prekarität des Alters angedeutet, ein alter Mann fällt hin und würde für viele Stunden vermutlich nicht aufgefunden werden. Zumindest die ignorante Nachbarin merkt davon zunächst nichts. Aber Sie ist, wie Laderman aufzeigt, maßgeblich daran beteiligt, den Gegensatz von Stabilität und Mobilität ironisch darzustellen: „She is absurd in her normalcy; more importantly, she is absurd and disturbing largely by virtue of being sedentary, stationary.“⁶⁴ Die Dorfgemeinschaft in Laurens scheint als soziales Netz für Alvin zu funktionieren. Alvins Freund wundert sich, dass Alvin nicht wie vereinbart in der Bar erscheint, macht sich auf die Suche und findet diesen in seiner Küche liegend vor. So

⁶³ Lynch, David, *The Straight Story*, 00:02:41.

⁶⁴ Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie.*, 239.

wird die Hauptfigur unmittelbar als äußerst verwundbar eingeführt. Dies stellt eine direkte Opposition zur Etablierung der Figuren in *Easy Rider* dar, die in ihrer Exposition selbstbewusst auf lauten Motocrossrädern ins Bild fahren. Nachbarin und Freund blicken angesichts des Sturzes auf Alvin herab, dieser liegt in der vergleichsweise beengten Küche (vgl. Abbildung 4a). Doch Alvin selbst wirkt nicht panisch, sondern abgeklärt. Der Eindruck der räumlichen Enge wird in der Arztpraxis fortgesetzt und durch den Einsatz ominöser extradiegetischer Musik verstärkt, sodass ein Gefühl der Beklemmung entsteht. Während Alvin vom Arzt die düstere Prognose erhält, wird die Sichtachse der Aufsicht beibehalten: Alvin muss zum Arzt hochschauen. Selbst in seinem eigenen Garten wird das Paradigma der Begrenzung fortgeführt, Alvin wird bei der Reparatur des Mähers vom Gartenzaun umschlossen dargestellt (vgl. Abbildung 4b). Dieser Aspekt der Enge, durch den ein Bezug zum Gefängnis in *Easy Rider* entsteht, wurde auch schon von Nochimson beschrieben,⁶⁵ Alvin fühlt sich in seinem Heim und der Dorfgemeinschaft in einer Art Käfig. Neben diesem Aspekt wird die semiotische Beziehung zwischen Fahrzeug und Fahrer aufgegriffen. Aber während in *Easy Rider* Autonomie und Männlichkeit als Modelle aufgerufen werden, wird hier eine Analogie zwischen Fahrzeug und Gesundheitszustand des Fahrers hergestellt. Diese wird eingeführt, als sich der Nachbar bereit erklärt, Alvin und Rose (Sissy Spacek) zum Arzt zu fahren. Bud, ein Mann stattlichen Alters (Joseph A. Carpenter) fährt einen dunklen Dodge und scheint dabei erhebliche technische Probleme zu haben.⁶⁶ Er fährt äußerst langsam, beide Hände stehen in vorbildlicher Stellung am Lenkrad. Auf der Tonspur sind Reifenquietschen und übermäßiges Beschleunigen zu vernehmen, bis er dann sehr abrupt zum Stehen kommt. So entsteht nicht das Bild eines vorbildlichen und sicheren Fahrers, sondern stattdessen rückt dessen Unsicherheit in den Fokus. Rose steigt aus und hat sichtlich Schwierigkeiten die Tür zu schließen, sie braucht beide Arme, um sie schließlich zuzudrücken. Dodge und Fahrzeugführer scheinen nicht mehr in bester Verfassung. So dient Bud als Versinnbildlichung, wie essenziell ein Auto für Mobilität im Alter ist, aber der Film zeigt auch, wie die Fähigkeit, zu fahren, mit steigenden Lebensjahren abnehmen kann. Zugleich wird die Merkmalsübertragung vorgenommen: Fahrzeuge scheinen in Lynchs Weltentwurf mit ihren Fahrzeugführern in einer besonderen Beziehung zu stehen. Der Dodge wird zu einem strukturellen Spiegelbild des Fahrers. Das Auto wird personifiziert, indem das Klemmen der Tür und das Ächzen des Motors genutzt werden, um dem Fahrzeug menschliche Altersschwächen zuzuschreiben, die analog für den Fahrzeugführer gelten. Für Bud heißt es, dass es zwar knirscht und knarzt, aber er ist immerhin noch autonom und in der Lage, anderen helfen zu können, während Alvin und Rose auf Hilfe angewiesen sind. Dieser Zusammenhang wird noch deutlicher durch den alten Gartentraktor von Alvin. Der ehemals leuchtend rote Rehds ist inzwischen stark verrostet und der Sitz hängt in Fetzen. Alvin schlägt frustriert mit seinem Gehstock auf den Mäher ein, als dieser nicht starten will. Hier bekommt das Gebaren des sonst so stoischen Protagonisten erstmals Risse. Doch Alvin scheint sich

⁶⁵ Vgl. Nochimson, *David Lynch Swerves*, 71–73.

⁶⁶ Lynch, David, *The Straight Story*, ab 00:08:12.

schnell zu fassen und beginnt die Reparatur. Während des nächtlichen Sturms erhalten Alvin und Rose Nachricht von dem kranken Bruder, was Alvin erheblich zusetzt. Am nächsten Tag ist Alvin beim Mähen im Garten zu beobachten, sodass inferiert werden kann, dass die Instandsetzung geglückt und seine Beharrlichkeit zurückgekehrt ist. Am Abend wird deutlich, dass Alvin ebenfalls für eine Zeit ein Leben auf Reisen verbracht haben muss und sich nun entschließt, seinen Bruder zu besuchen: „Rose, I’m gonna go back on the road. I’ve gotta go see Lyle.“



(a) offener Unterstand (00:51:48)



(b) Einladung ins Wohnhaus (01:09:50)



(c) Veteranengespräch (01:16:10)



(d) Gespräch mit Pfarrer (01:33:29)

Abbildung 5: *The Straight Story*

Bei der Verkündung, dass er wieder auf Reisen geht, wird erstmals die Blickachse umgekehrt, sodass Alvin auf Rose herabblickt (vgl. Abbildung 4c). Es erinnert implizit an eine vertraute Kindheitsszene, wo das Kind zum Elternteil aufblickt. Die nächsten Sequenzen zeigen Alvins handwerkliches Geschick, er richtet sein Reisegefährte her. So wird das Bild, welches schon *Easy Rider* aufzeigte, die Fähigkeit zur Reparatur des eigenen Fahrzeugs als Zeichen von Performanz, hier aufgegriffen. Alvin weigert sich nicht nur angesichts seines schwachen Körpers aufzugeben, vielmehr ist es seine Lebenserfahrung, die es ihm ermöglicht, sich den Widrigkeiten seines von Alter und Krankheit geschwächten Körpers noch eine Weile zu widersetzen. Alvins rebellische Aktion besteht darin, gegen jede gut gemeinte Vernunft aufzubrechen und stößt daher bei seinen Altersgenossen auf Unverständnis. Statt provokanter Rockmusik wird sein Aufbruch von ruhiger Geigenmusik begleitet, die Country-Motive enthält und Optimismus versprüht. Dann beginnen die Fahrtsequenzen, die wie für das Roadmovie-Genre typisch lange Straßenzüge bis zum Horizont und den Blick in weite Landschaften beinhalten. Besonders diese erste Sequenz⁶⁷ treibt den Aspekt der Langsamkeit auf die Spitze. Die Kamera

⁶⁷ Lynch, David, *The Straight Story*, 00:26:49 - 00:27:46.

vollführt einen ganz allmählichen vertikalen Schwenk von einer Detailaufnahme der Straße hin zu einer Totalaufnahme von Alvin und seinem Gespann, um dann das Panorama der vor ihm liegenden Straße einzufangen und schließlich den leicht bewölkten Himmel zu erreichen. Sie verharrt dort, um anschließend allmählich wieder die Bewegung umzukehren und zu offenbaren, dass Alvin mit seiner Schrittgeschwindigkeitsfahrt offensichtlich kaum Strecke zurückgelegt hat. Kurz darauf fährt er an einer Frau mit ihrem Kind vorbei, die Wäsche aufhängen. Sie winken sich zu. Auffällig ist, dass Alvin bedingt durch die Straßenlage und seine Sitzposition in einer leichten Aufsicht erscheint, sodass die Familie zu ihm hochschaut. Zusammen mit der Gestik Alvins wird klar, er ist wieder in seinem Element, weit davon entfernt, hilflos am Boden liegend von einer hysterischen Nachbarin im Krankenwagen abtransportiert zu werden. Schon kurz darauf lässt der treue Rehds Alvin jedoch im Stich. Er muss sich von einem Bus mitnehmen lassen.⁶⁸ Die Kameraperspektive wechselt wieder. Alvin steht unten und er muss zum Busfahrer aufblicken, als er um eine Mitfahrt bittet. Doch auch hier spielt Lynch mit den Erwartungen des Zuschauers. Alvin wirkt nicht zerknirscht, der Busfahrer nicht herablassend. Stattdessen wird er freundlich aufgenommen und die Seniorengruppe auf Ausflugsfahrt erinnert auf ironische Weise an die Diner-Szene aus *Easy Rider*, wo die jungen Teenager die Reisenden bewundern. Alvin ist für die Reisetuppe eine Art Ereignis. Die Frauen blicken ihn alle lächelnd und verständnisvoll an. Eine Frau schießt ein Foto von ihm, dann wendet sich eine alte Dame an ihre Sitznachbarin mit den Worten: „My Edward loved his riding mower.“ Die Vergangenheitsform legt nahe, dass auch ihr Partner bis zu seinem Lebensende die Autonomie des Mähers zu schätzen wusste. Alvin stößt also nicht auf Belustigung oder Herablassung oder gar Feindlichkeit, sondern wird sehr wohlwollend aufgenommen.

Nachdem Alvin mit seinem Gespann wieder zuhause angekommen ist, wird die Pferde-Metaphorik auf ironische Weise aufgegriffen: Alvin nimmt ein Gewehr und 'erlöst' seinen alten Rasenmäher, indem er auf ihn schießt. Der treue Rehds erzeugt bei seinem Ableben einen lächerlich großen Feuerball. Auch diese Slapstick-Einlage ist eine direkte Filmreferenz, besonders in Roadmovies lässt sich eine Tradition ausmachen, dass gewöhnlicherweise zum Ende der Reise das Gefährt zerstört wird. Im Falle von *Easy Rider* beendet es das Leben der Figur Wyatt und steht für das Scheitern des Transformationsprozesses. In *The Straight Story* ist es für Alvin jedoch nur ein weiteres Hindernis, das es zu nehmen gilt. Betrachtet man das semiotische Bild, die Verbindung zwischen Fahrzeug und Fahrzeugführer, kann es als ein 'Geist über Materie'-Sachverhalt verstanden werden. Angesichts der beschränkten finanziellen Mittel, über die Alvin verfügt, ersetzt er den äußerst alten Mäher nicht durch ein brandneues Gerät, sondern durch einen 30 Jahre alten John-Deere Aufsitzmäher. Dies kann ein Hinweis darauf sein, dass sein Leben auf Reisen aus finanzieller Sicht nicht übermäßig erfolgreich war. So nimmt Alvin seine Reise mit seinem 'neuen' Gefährt auf.

⁶⁸ Lynch, David, 00:30:50.

Am Abend kommt es zur ersten Lagerfeuer-Szene. Da Alvin jedoch ohne Reisegefährten unterwegs ist, entfällt der typische reflexive Dialogmoment, stattdessen raucht Alvin trotz des drohenden Lungenemphysems und entgegen ärztlicher Anweisung seine Zigarre und schaut stattdessen versonnen in die Ferne. Doch mit dem nächsten Abend wird dann doch der klassische Moment zitiert. Am abendlichen Feuer gesellt sich eine junge Frau dazu, die tagsüber versuchte, per Anhalter zu fahren, es aber unterließ, Alvin bei der Vorbeifahrt überhaupt zu fragen. Im Laufe des Gesprächs errät Alvin schnell, dass sie aufgrund ihrer Schwangerschaft davongelaufen ist. Dies zeigt seine Lebenserfahrung und so erzählt er von seiner eigenen Familie und betont die Wichtigkeit, zusammenzuhalten. Dies stellt einen weiteren Gegensatz zu *Easy Rider* dar. Dort wird am Lagerfeuer Marihuana statt Fleisch konsumiert und anstelle über die Wichtigkeit von Zusammenhalt innerhalb der Familie zu sprechen, wird dort die Intoleranz der amerikanischen Gesellschaft thematisiert. Die Anlage unterscheidet sich deutlich, Alvin verkörpert traditionelle Werte und gibt diese weiter. In *Easy Rider* handelt es sich um eine Gesellschaftskritik, ein politisches Sinnieren über das, was sein sollte und welchen Platz man im Gefüge einnehmen kann. Implizit wird das Lagerfeuer dort auch mit Gefahr assoziiert. Sei es das Geheul von wilden Tieren, das Sprechen über subversive Themen, die eine Gefahr für ein konservatives Amerika darstellen oder schließlich der Angriff der Rednecks. In David Lynchs Film wird hingegen der Fokus thematisch enger gezogen, es wird persönlicher. Alvin richtet seinen Blick angestoßen durch die Begegnung auf die Vergangenheit und scheint sich mit ihr versöhnen zu wollen. Das Feuer behält auch seine zivilisatorische Kraft, Schutz zu bieten, immerhin kann eine junge schwangere Frau am Feuer im Freien übernachten.

In einer darauffolgenden Szene schlägt das Wetter um. Es zeigt sich darin, dass Alvin während seiner Reise Wind und Wetter trotzt. Bezeichnenderweise weist die Unterstellmöglichkeit, die er schließlich aufsucht, nicht die klassischen zivilisatorischen Merkmale auf, die mit einem Eigenheim in Verbindung stehen. Wärme, Geborgenheit und Sesshaftigkeit kann der Unterstand nicht bieten (vgl. Abbildung 5a). Diese würde der stoische Alvin jedoch ohnehin ablehnen. Er unternimmt die Reise auf diese Weise, weil er es so möchte. Dies wird im Zusammenhang mit der Ankunft bei der Familie Riordan deutlich. Nachdem das Getriebe des Mähers bei einer ungewollt rasanten Bergabfahrt Schaden erlitten hat und ausgetauscht werden muss, kann Alvin im Garten der Familie Riordan verbleiben. Im vorausgehenden Dialog erscheint eine filmische Referenz auf die Gefahr im Freien, die auf *Easy Rider* verweist: „Haven't you been scared, bein' alone? There's a lot of weird people everywhere now.“⁶⁹ Doch Alvin begründet seine Furchtlosigkeit mit seinen Kriegserfahrungen. Er verzichtet auf das herzliche Angebot Dannys ihn den Rest der Strecke nach Mt. Zion zu fahren. Da der erneute Ausfall seines Gefährts jedoch seine finanziellen Mittel übersteigt, muss er Rose anrufen. Trotz mehrfacher Einladung ins Haus durch Danny besteht Alvin darauf, mit einem mobilen Gerät zu telefonieren (vgl. Abbildung 5b).

⁶⁹ Lynch, David, *The Straight Story*, 01:06:59.

Dies kann zum einen so gedeutet werden, dass Alvin sich seine durch die Reise zurückgewonnene Autonomie nicht nehmen lassen möchte. Zum anderen unterstützt es den Aspekt, die Reise als Bußfahrt zu lesen. Alvin versagt sich zivilisatorische Annehmlichkeiten und möchte niemandem zur Last fallen. Kurz darauf wird Alvin in eine Bar eingeladen. Bisher wurde auf jegliche Inszenierung eines Transitortes verzichtet und nun erhält der Besuch eines solchen einen Schlüsselmoment für Alvin. Im Gespräch mit einem anderen Veteranen offenbart sich, dass Alvin ein Kriegstrauma erlitten hat: Er hat als Scharfschütze versehentlich einen eigenen Kundschafter erschossen. Das Austauschen ihrer traumatischen Geschichte stellt dabei einen ersten Schritt zur Katharsis für Alvin dar.

7. *Nebraska*

Die in *The Straight Story* etablierte Semiotik des verlangsamten Reisens wird in *Nebraska* fortgeführt. Die Figur des fahruntauglichen Seniors wird dabei noch zugespitzt, sodass die Mobilität hier endgültig zur delegierten Aufgabe innerhalb einer prekären Vater-Sohn-Beziehung wird. Wie Riedel bereits feststellt, kann der Film ebenfalls dem Thema des 'letzten Aufbruchs' zugeordnet werden.⁷⁰ Der Film beginnt mit der Darstellung eines scheinbar orientierungslosen Seniors, der einen Highway entlang spaziert und dabei die Aufmerksamkeit eines Polizisten erregt (vgl. Abbildung 6a). Die Ähnlichkeiten zu *The Straight Story* sind evident. Eine der Hauptfiguren, hier Woody Grant, befindet sich wie Alvin Straight ebenfalls in der späten Lebensphase und kann sein Reisebestreben aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr per Fahrzeug vollziehen. In der Vergangenheit liegen dann noch Begebenheiten vergraben, die einer glücklichen Resolution am Lebensende im Wege stehen.⁷¹ Durch ein auslösendes Moment sieht sich die Figur dazu verleitet, die Reise aufzunehmen. Woody ist einer Betrugsmasche zum Opfer gefallen, es wird Menschen suggeriert, dass sie an einer Verlosung teilgenommen und gewonnen hätten (vgl. Abbildung 6b). In Wirklichkeit haben sie lediglich eine Zeitschriftenabonnement abgeschlossen.

Schon früh wird das musikalische Thema des Filmes eingeführt. Für die extradiegetische Musik werden in *Nebraska* ruhige melancholische Töne angeschlagen. Die Filmmusik wurde von Mark Orton komponiert, zum Teil wurden Songelemente seiner Band genutzt. Gleich zu Beginn mit dem Track „Their Pie“ ist eine Kombination von Instrumenten zu hören, die für den ländlichen Raum Amerikas typisch und wiederholt in unterschiedlichen Liedern des Films aufgegriffen werden. Akustikgitarre, Akkordeon und Violine werden eingesetzt.⁷² Zusammen mit der Entscheidung, den Film in Schwarz-

⁷⁰ Vgl. Riedel, „Letzte Aufbrüche. Road Movies und Alter“, 138.

⁷¹ Vgl. Engles, „The great raced and gendered outdoors: white male spatiality in Alexander Payne’s *Nebraska* and David Lynch’s *The Straight Story*“, 360.

⁷² Rich Osweiler, „Mark Orton’s Music from the Motion Picture *Nebraska* Album Review“, Abgerufen am: 04. Januar 2026, *Premier Guitar*, Dezember 2013, <https://www.premiarguitar.com/mark-ortons-musicfrom-the-motion-picture-nebraska-album-review>.

Weiß umzusetzen, wird das Sehnsuchtsmotiv deutlich. Riedel stellt fest, dass bereits in den ersten Minuten anhand der Sichtachsen deutlich wird, wie sich das Verhältnis der Menschen zu Woody gestaltet.⁷³ Oftmals blicken sie auf Woody herab, dies wird nicht nur durch die Kameraperspektive suggeriert, sondern auch im Dialog deutlich (vgl. Abbildung 7c). Seine eigene Frau ist mit seinen spontanen Ausflügen zu Fuß überfordert, seine Söhne diskutieren, ob er in ein Altersheim muss.⁷⁴ Wie bereits anhand von *Easy Rider* und *The Straight Story* ersichtlich, kann für das Roadmovie die Beziehung zwischen Fahrzeughalter und Fahrzeug entscheidend sein, um die Hauptfigur(en) zu charakterisieren. Während diese beiden Filme auf das Pferdewort explizit anspielen und bei Lynch durch Personifikation eine Bedeutungsübertragung genutzt wurde, wird für *Nebraska* eine andere Variante gewählt.⁷⁵ Hier wird ein Motiv variiert, welches vielfach Anwendung in Filmen und Serien findet, häufig in Kombination mit Coming-of-Age-Momenten. Vater und Sohn arbeiten gemeinsam an einem Auto, dazu wird meist ein älteres Fahrzeug als der erste eigene Wagen des Kindes hergerichtet. Dabei wird die Vater-Sohn-Beziehung vertieft, indem der Vater dem Kind die Fähigkeiten vermittelt, den Wagen zu restaurieren und zu reparieren. Damit wird zum einen die Autonomie des Kindes gestärkt und die Lebenserfahrung und Fähigkeit des Vaters herausgestellt. Durch das Vermitteln von eigener Erfahrung wird die Verbindung zwischen den beiden vertieft. In *Nebraska* wird dies aufgegriffen: David kommt von der Arbeit nach Hause. Seine Mutter eröffnet ihm, dass Ross versucht, Woody zur Vernunft zu bringen. Dieser ist immer noch nicht davon abzubringen, seinen vermeintlichen Millionengewinn abzuholen und bemüht, sich seinen alten Truck zu reparieren. Dabei wird durch Davids Äußerung deutlich, dass Woody bereits seit mindestens zehn Jahren nicht mehr gefahren ist. Ross und David entfernen sich etwas und David gesteht, dass er den Wagen manipuliert hat: „I cut the solenoid wire and stuck it back in so that'll slow him down.“⁷⁶ Ross ist in der Lage ein Auto zuverlässig, mit geringem Aufwand und obendrein unauffällig stillzulegen. Es kann angenommen werden, dass er dieses Vermögen als Kind von seinem Vater erlernt hat. Zeitgleich weiß er aber, dass Woody trotz der fortschreitenden Demenz dennoch in der Lage sein wird, diese Fehlerstelle zu finden. Es kommt eine Art widerwillige Anerkennung zum Vorschein. An einem späteren Zeitpunkt des Roadtrips wird deutlich, dass Woody früher Mechaniker und Miteigentümer einer Werkstatt gewesen ist. Dieser Umstand verstärkt dieses Motiv und verschärft aber auch die Tragik, wie mit zunehmenden Alter Fertigkeiten abhanden kommen. Während in *Easy Rider* und *The Straight Story* also das Pferdewort genutzt wird, um die Charaktere zu zeichnen, wird in *Nebraska* darauf verzichtet. Dafür wird der Aspekt der Instandsetzung des Fahrzeugs als Aushängeschild für Autonomie und Kompetenz noch deutlicher herausgestellt. Woody war in der Vergangenheit ein Fachmann und hat vermutlich zumindest einem

⁷³ Vgl. Riedel, „Letzte Aufbrüche. Road Movies und Alter“, 140.

⁷⁴ Vgl. Payne, Alexander, *Nebraska*, Paramount Vantage / Bona Fide Productions, USA, 2013, 00:07:38 - 00:09:15.

⁷⁵ Payne, Alexander, ab 00:07:38.

⁷⁶ Payne, Alexander, 00:08:37.

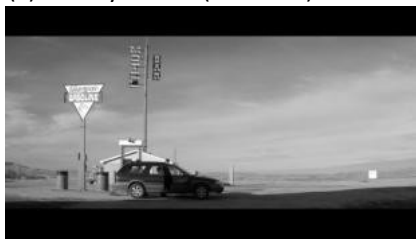
Sohn einen Teil dieser Fähigkeiten vermittelt. Nun wird das Bild der elterlichen Fürsorge und Vorbildfunktion umgekehrt: Ross verhindert, dass Woody sich und andere durch eine Irrfahrt in Gefahr bringen kann, David führt diese Aufgabe durch seine Teilnahme am Roadtrip fort. Dennoch ist Woody nicht gewillt, aufzugeben. Ähnlich wie in *The Straight Story* ist Starrsinn eines von Woodys wesentlichen Charaktermerkmalen. David nimmt eine genau gegenteilige Rolle ein. Sein Leben wird von durch Ziellosigkeit definiert. Sein Job wird als wenig erfüllend dargestellt, seine Freundin verlässt ihn, weil er keine Entscheidung treffen kann. Dies wird noch dadurch unterstrichen, dass sein eigener Bruder gerade eine Beförderung als News Anchor erhalten hat. Es wird also zwischen Vater und Sohn eine Buddy-Movie Dynamik geschaffen, die mit der Familien-Thematik kombiniert wird.



(a) Woody zu Fuß (00:01:10)



(b) vermeintlicher Lotteriegewinn (00:04:07)



(c) Tanksstelle im Nirgendwo (00:15:44)



(d) ehemalige Arbeitsstätte (00:30:17)

Abbildung 6: *Nebraska*

Der Roadtrip wird für Woody eine Erinnerung an frühere Lebensstationen, für David wird es die Möglichkeit, über die Vergangenheit des Vaters zu lernen, die Beziehung zu vertiefen und an Autonomie zu gewinnen. Letzteres wird unter anderem dadurch deutlich, dass er Woody dann unterstützt, als andere ihn bereits aufgegeben haben. Transitorte sind in den bisherigen Filmen nur vereinzelt vorgekommen. In *Easy Rider* vorrangig, um Ablehnung durch die Gesellschaft auszudrücken, auch wenn beim ersten Auftanken ein kleines Spannungsmoment durch das mögliche Entdecken des Geldes angedeutet wurde. In *The Straight Story* wurde der inszenierte Transitort eine wichtige Station der Buße, um den Prozess der Traumabewältigung in Gang zu setzen. In *Nebraska* ist der erste Halt eine Tankstelle, die sich mitten im Nirgendwo zu befinden scheint. Daran angeschlossen ist ein Motel samt einem Café. Der Moment ist auf Handlungsebene allerdings eher randständig interessant, es wird verdeutlicht, dass Woody ähnlich wie Alvin weiterhin mit dem Alkoholproblem der Vergangenheit zu kämpfen

hat. Die nächste Szene scheint ein weiteres Filmzitat aus *Easy Rider* zu sein. Das Austreten am Fahrbahnrand erinnert sehr stark an die vergleichbare Szene dort. Ein Motiv welches auch in *Nomadland* zitiert wird. Die erste Nacht am nächsten Transitort dem ‚Stardust Motel‘ ist allerdings mit Gefahr für Woody verbunden und stellt somit einen Rückbezug zu früheren Roadmovies dar, in denen Transitorte Spannung generieren. Er stürzt nachts und muss aufgrund einer Platzwunde ins Krankenhaus.



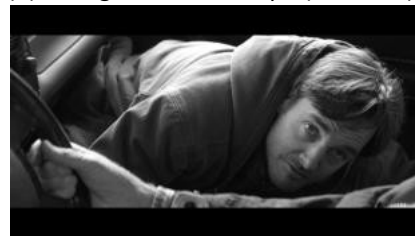
(a) Filmverweis auf Easy Rider? (00:17:07)



(b) Dialog zum Reisetempo (00:28:51)



(c) Zu Beginn blickt David herab (00:04:21).



(d) David im Fußraum (01:47:58)

Abbildung 7: *Nebraska*

An zwei Stellen wird ähnlich wie in *The Straight Story* herausgestellt, dass das Reisetempo eines älteren Protagonisten doch deutlich reduziert ist. Beim Befahren des Highways⁷⁷ werden die zwei Reisenden von einer Gruppe Motorradfahrer überholt, welches als ein Tribut an die frühen Bikerfilme gelesen werden kann (vgl. Abbildung 7a). Womöglich stellt es auch einen direkten Bezug zu *Easy Rider* her.⁷⁸ Das Tempo wird dann kurz nach der Ankunft in der Stadt von den Cousins wiederaufgegriffen. Diese machen sich lustig über das ihrer Meinung nach sehr geringe Reisetempo. Da sie aber ähnlich wie der eigene Vater scheinbar den größten Teil des Tages vor dem Fernseher sitzend verbringen, wird ihre Glaubwürdigkeit und die Grundlage ihrer Kritik entzogen (vgl. Abbildung 7b). Ihnen fehlt die Ausrede des hohen Alters, was die Lächerlichkeit noch steigert. Sie sind Repräsentanten selbst gewählter Sesshaftigkeit, allerdings ohne die positive Konnotation, sich diese Lebensweise selbstständig erarbeitet zu haben. Ein großer Teil des Films findet dann an dem Ort statt, wo Woody eine beträchtliche Zeit seines Lebens verbracht hat, sodass der Roadtrip an dieser Stelle unterbrochen ist. Es stellt sich heraus, dass die Menschen dort nur daran interessiert sind, wie sie an

⁷⁷ Payne, Alexander, *Nebraska*, 00:17:01.

⁷⁸ Vgl. Riedel, „Letzte Aufbrüche. Road Movies und Alter“, 139.

Woodys vermeintlichen Gewinn teilhaben können. Am deutlichsten wird es an der Figur Ed Pegram. Woodys Ambitionen sind dabei eigentlich auf den ersten Blick vermeintlich gering. Als er gefragt wird, was er sich als erstes von seinem Gewinn kaufen möchte, antwortet Woody: „Get a truck and a compressor.“⁷⁹ Man sollte dies allerdings nicht als Bescheidenheit deuten. Vielmehr wünscht sich Woody etwas zurück, was ihm kein Lottogewinn mehr zurückkaufen kann: Autonomie durch die Wiedererlangung eines Fahrzeugs und einen tieferen Sinn im Leben, der sich für ihn dadurch ausdrückt, dass er mit seinem Kompressor wieder eine Arbeit aufnehmen kann. Nachdem sich schließlich die Hoffnung auf den Lottogewinn vollends zerschlagen hat, erfüllt David schließlich Woody seinen Traum, oder wenigstens den Teil davon der realistisch erscheint. Er kauft einen 'neuen' Truck und einen Kompressor. Bezeichnenderweise ist der Truck bereits fünf Jahre alt und der Kompressor entstammt auch eher dem mittleren Preissegment. Hier liegt eine weitere Ähnlichkeit zu *The Straight Story* vor. Alvin, David und Woody scheinen alle dem Mittelstand zu entstammen. Sie leben in bescheidenem Wohlstand. In *Easy Rider* hingegen haben sich die jungen Rebellen durch einen vermeintlich sehr lukrativen Drogendeal ihr fortan sorgloses Leben ermöglicht. In den beiden Filmen mit Senioren in den Rollen wird also die Prekarität des Alters aufgegriffen, zudem erhöht diese nüchterne Darstellung die Glaubwürdigkeit der Filme. Auch das Ende von *Nebraska* kann als eine Ernüchterung gedeutet werden. Auf der Hauptstraße in Hawthorne überlässt David seinem Vater das Steuer des Trucks. David wird von Woody gebeten, im Fußraum Platz zu nehmen, um die Illusion der Autonomie zu vervollständigen (vgl. Abbildung 7d). Die letzte Fahrtsequenz des Films macht dann deutlich, dass es sich hier nicht um einen dauerhaften Wandel der Lebenssituation Woodys handelt, denn schon nach der kurzen Fahrt auf der Hauptstraße in Hawthorne sind die Bremslichter zu erkennen. David wird wieder auf den Fahrersitz wechseln.

8. Nomadland

Als prägnantes Beispiel für eine Variation des Alters-Roadmovies dient Chloé Zhaos *Nomadland* (2020). Während andere Vertreter dieses Subgenres, wie etwa *The Straight Story* oder *Nebraska*, den Fokus primär auf den biografischen Rückblick und familiäre Dynamiken legen, verschiebt sich die Perspektive in *Nomadland* signifikant zurück in Richtung einer gesamtgesellschaftlichen Kritik. Dies korrespondiert mit der spezifischen Alterssituation der Protagonistin: Im Gegensatz zu den Figuren in *Nebraska* oder *The Straight Story*, die ihre „letzte Reise“ antreten, nähert sich Fern zwar dem Rentenalter, hat jedoch – erzwungen durch ökonomische Notwendigkeiten – noch einige Arbeitsjahre vor sich. Für diese Altersstufe existiert ein weiteres Beispiel, mit anders gelagertem Akzent, der Film *About Schmidt*. Dort befindet sich der Protagonist jedoch finanziell gesehen in einer gänzlich anderen Situation. Er kann seinen wohl verdienten Ruhestand

⁷⁹ Payne, Alexander, *Nebraska*, 01:07:13.

antreten und muss sich nun mit dem plötzlichen Strukturverlust der Arbeitsstelle auseinandersetzen. Er verliert seine Partnerin, was einen Reflexionsprozess in Gang setzt und möchte die ihm verbleibende Zeit produktiv nutzen. Fern fungiert hingegen als Stellvertreterin für die wachsende Demografie älterer Arbeitsnomaden. Der Verlust ihrer Heimatstadt Empire, die nach der Schließung des lokalen Gipswerks zur Geisterstadt verfiel, und der Tod ihres Ehemannes zwingen sie in ein mobiles Leben. Die narrative Struktur des Films unterscheidet sich dabei fundamental von der Linearität eines *Easy Rider* oder *The Straight Story*, die eine klare Bewegung von Punkt A nach Punkt B abbilden. Mäder beschreibt die Struktur von *Nomadland* treffend als Omega-Form: Sie bricht aus Empire auf, um nach einem längeren Transformationsprozess zurückzukehren und erneut aufzubrechen. Inhaltlich lässt es sich zusammenfassen als „Ferns Suche nach einem neuen Leben am Rande einer kapitalistischen Gesellschaft und was es im US-amerikanischen Kontext bedeutet, in prekären Verhältnissen zu leben [...]“.⁸⁰ Dieser Zirkelschluss bildet eine Klammer, wobei der Mittelteil nach Mäder – in Anlehnung an Victor Turner – als liminaler Raum zu verstehen ist: eine Schwellenphase, in der die Protagonistin einen Wandel vollzieht.⁸¹ Zwar weist *Nebraska* eine ähnliche Zirkularität auf (Aufbruch und Rückkehr), doch fehlt dort der erneute Aufbruch am Ende. Für Woody ist die Reise der finale Abschluss;⁸² für Fern ist die Rückkehr nach Empire nur ein kurzes Innehalten vor der Weiterreise.

Ein zentraler Vergleichspunkt zu *Easy Rider* ist die Inszenierung des Fortbewegungsmittels. Während die Motorräder in *Easy Rider* als Symbole für Freiheit und Rebellion codiert sind, ist Ferns Van („Vanguard“) eine existenzielle Notwendigkeit. Daher erfahren die Fahrzeuge eine andere Art von Wertschätzung: Fern und ihre Weggefährtin Linda May personifizieren ihre Fahrzeuge („Vanguard“, „Squeeze-In“), was deren Status als zentralen Lebensraum unterstreicht. Für Fern ist der Van auch ein Teil ihrer Identität: Als Fern mit einem finanziellen Totalschaden konfrontiert wird,⁸³ verteidigt sie den Wert ihres Vans vehement gegen rein ökonomische Vernunft: „I, uh, spent a lot of time and money building the inside out, and, um a lot of people don't understand the value of that. But it's not somethin', like, we can... I live in there. It's my home.“⁸⁴ Hier zeigt sich ein Bruch zu *The Straight Story*, wo das Fahrzeug (der Rasentraktor) zwar funktionalisiert wird, aber keine tiefe emotionale Symbiose mit dem Fahrer eingeht. Alvin ersetzt sein Fahrzeug pragmatisch; für Fern ist der Verlust des Vans nicht nur gleichbedeutend mit dem Verlust ihrer verbliebenen Autonomie, sondern auch ihrer Identität. Die emotionale Tiefe dieser Verbindung zum Fahrzeug wird für Fern durch ihren an dieser Stelle stockenden Duktus deutlich.

⁸⁰ Marie-Therese Mäder, „Vom Ende zu einem Neuanfang: Über semi-fiktionale Zwischenräume in *Nomadland* von Chloe Zhao“, in *Abschiede und Aufbrüche: Das Alter im Film*, hrsg. Reinhold Zwick, Joachim Valentin und Viera Pirker, Religion, Film und Medien 12 (Marburg: Schüren Verlag, 2024), 169.

⁸¹ Vgl. Mäder, 171.

⁸² Vgl. Riedel, „Letzte Aufbrüche. Road Movies und Alter“, 142.

⁸³ Zhao, Chloé, *Nomadland*, Searchlight Pictures / Highwayman Films, USA, 2020, ab 01:09:52.

⁸⁴ Zhao, Chloé, *Nomadland*, 01:10:40 - 01:10:57.

Strukturelle Parallelen zu *Easy Rider* finden sich in der Exklusion der Protagonisten. Fern erfährt eine subtile, aber beharrliche Ausgrenzung durch die sesshafte Gesellschaft („Struktur“). Ob durch ehemalige Bekannte, die ihr mitleidig eine Unterkunft anbieten, oder durch staatliche Institutionen, die ihr zur Frühverrentung raten: Fern wird nicht mehr als vollwertiger Teil der regulären Gesellschaftsordnung wahrgenommen. Sie wird als „homeless“ gelabelt, obwohl sie sich selbst als „houseless“ definiert. An dieser Stelle greift Mäder auf Victor Turners anthropologisches Modell zurück, welches zwei Sozialformen unterscheidet: zum einen die Struktur: Das hierarchisch gegliederte, differenzierte System (Besitz, Status, Ungleichheit) und zum anderen die „Communitas“ als undifferenzierte Gemeinschaft Gleicher, oft in einer Schwellenphase (Besitzlosigkeit, Statuslosigkeit, Gleichheit). Fern findet ihre Communitas in der „Homes on Wheels Alliance“ um Bob Wells. In einer Schlüsselszene nutzt Wells eine Pferdemetapher zur Kapitalismuskritik: Er vergleicht die Arbeitsnomaden mit Arbeitspferden, die nach erbrachter Leistung „auf die Weide“ abgeschoben werden. Diese Gemeinschaft definiert sich durch die Abwesenheit von Vermögensunterschieden und das Teilen von Wissen in Workshops. Nach Mäder erfüllt diese Gruppe die Kriterien von Turners Communitas weitgehend: So ist die relative Strukturlosigkeit gegeben und die „allgemeine Autorität der rituellen Ältesten“ lässt sich in den Helfern um Wells erkennen.

Hier ist dann auch deutlich, wie *Nomadland* das Bild des Pferdes nutzt. Es wird kein Bild des Westernhelden im klassischen Sinne aufgerufen, sondern vielmehr der Herdenaspekt eines treuen und fleißigen Tieres als Metapher genutzt. Zudem findet das Aufrufen über den Dialog und nicht durch Bildkomposition statt. Mit Hilfe eines Close Readings stellt Mäder heraus, wie narrative und stilistische Elemente in *Nomadland* ineinandergreifen. Das Übergangsritual, welches Fern vollzieht, drückt sich in der Reise „vom kalten Norden in den warmen Süden aus“.⁸⁵ Dabei zeigen sich Ferns Erfahrungen in der strukturierten Gesellschaft, die Machtverhältnisse, die sich schließlich im liminalen Raum auflösen. Weiterhin wird mit der communitas die „Gemeinschaft unter Gleichen“ in semifiktionaler Inszenierung in den liminalen Raum eingeführt. Sie analysiert die Szene, die Fern zum Treffen der Menschen führt, die Bob Wells Einladung gefolgt sind. Fern bricht zunächst vom Parkplatz nahe der Tankstelle aus auf.⁸⁶ Zunächst ist sie am Morgen angelehnt am Van und rauchend zu sehen, sie hat die kalte Nacht auf dem Parkplatz verbracht. Ihr Blick ist in die Ferne gerichtet. Dazu setzt sanfte Klaviermusik von Ludovico Einaudi ein. Die nächste Einstellung zeigt einen Zug von links nach rechts die Landschaft durchqueren. Mäder deutet dies als eine positive und mühelose Bewegung, die im Zusammenhang mit der westlichen Lese- und Schreibrichtung gesehen werden kann. Gleich darauf setzt sich Fern mit ihrem Bus in ebendiese Richtung in Bewegung und fährt zielstrebig die Nacht hindurch, bis sie schließlich beim Sonnenaufgang eine andere Landschaft erreicht. Statt Schnee und Nebel, die zusammen mit den

⁸⁵ Mäder, „Vom Ende zu einem Neuanfang: Über semi-fiktionale Zwischenräume in *Nomadland* von Chloe Zhao“, 184.

⁸⁶ Zhao, Chloé, *Nomadland*, 00:16:53 - 00:22:05.

grauen Farbtönen einen frostigen Eindruck hinterließen, erreicht sie eine beige Step-
penlandschaft. Zusammen mit dem hellblauen Himmel entsteht ein Eindruck von
Wärme, der durch den Wechsel der extradiegetischen Musik verstärkt wird. Anstelle
von „elegisch-melancholische[r] Traurigkeit“⁸⁷ ist nun zurückhaltende Euphorie zu ver-
nehmen. So korrespondiert der Landschaftswechsel mit dem Treffen der Communitas.
Fern wird beim Eintreffen vom Beifahrersitz aus von der Kamera eingefangen. Sie
scheint zunächst noch unsicher zu sein, ihre Mimik ist noch gleichgültig. Sie steigt aus
und erreicht kurzerhand die Gruppe von Menschen.



(a) Aufbruch am Morgen (00:16:58)



(b) Fahrt ins Ungewisse? (00:17:26)



(c) Wärme im Süden (00:17:45)



(d) Treffen der Nomaden (00:18:32)

Abbildung 8: *Nomadland*

Als sie Linda May erblickt, hellt sich ihre Mimik auf, ein strahlendes Lächeln ist zu sehen. Sogleich bietet ihr ein Mann einen Campingstuhl an. Nach der Rede von Bob Wells essen sie alle gemeinsam und die Teilnehmer:innen erzählen, warum sie ihr Leben im Wohnmobil verbringen. Fern hat die Liminalität erreicht und ihre neue Gemeinschaft von Nomad:innen gefunden.⁸⁸ Diese Sequenz demonstriert zum einen sehr ausdrücklich wie Fern nach Ablehnung der Gesellschaft der 'Besitzenden' hier eine Alternative findet. Wie Mäder beschreibt, erfährt sie durch diese Gruppe der Stationären nicht direkte Feindlichkeit, aber es geht ein Unverständnis aus, eine gewisse soziale Kälte. Dies wird durch die Landschaftsbilder verdeutlicht (vgl. Abbildung 8a). Diese Form, Emotion durch die Landschaft darzustellen, war in den anderen Filmen ebenfalls erkennbar. Die

⁸⁷ Mäder, „Vom Ende zu einem Neuanfang: Über semi-fiktionale Zwischenräume in *Nomadland* von Chloe Zhao“, 186.

⁸⁸ Vgl. Mäder, „Vom Ende zu einem Neuanfang: Über semi-fiktionale Zwischenräume in *Nomadland* von Chloe Zhao“, 185–186.

anschließende Lagerfeuerszene dient an dieser Stelle als Möglichkeit auf das eigene Leben zurückzublicken und sich gegenseitig zu stärken. Dabei zeigt sich, dass die Nomaden häufig eine tragische Vergangenheit teilen. Es ähnelt der Szene in *The Straight Story* insofern, als das mehrere Teilnehmerinnen von ihrer Familiensituation erzählen, aber einen positiven Ausblick geben. Auffällig ist, dass in *Easy Rider* die Vergangenheit als moralischer oder historischer Wegweiser ausfällt. So erkennen die Hauptfiguren bei ihrer Übernachtung zunächst nicht, dass sie auf einer Kulturstätte lagern. Ihr Blick richtet sich nicht produktiv nach vorne, ihnen fehlt womöglich die entscheidende Lebensweisheit. Eine Besonderheit tritt noch in *Nomadland* auf, die bei einem Vergleich zwischen den Filmen nicht unterschlagen werden soll. Sie enthält eine Referenz, die auf die beiden Filme *The Straight Story* und *Nebraska* hindeuten kann. Damit wird deutlich wie diese Tradition des Filmzitats in Roadmovies über die Jahrzehnte fortgeführt wird. Fern besucht Dave im Krankenhaus, der ihr von der Arbeitsmöglichkeit bei 'Wall Drug' erzählt.⁸⁹ Es handelt sich dabei um ein spezielles als Einheit agierendes Einkaufszentrum in der Stadt Wall in South Dakota. Es liegt neben dem Badlands National Park und stellt eine Sehenswürdigkeit dar. Dave und Fern nehmen dort eine Zeit lang eine Arbeit auf und werden neben den Arbeitstätigkeiten beim Besuchen der touristischen Attraktionen gezeigt. Nachdem Dave zu seiner Familie abgereist ist, wird Fern gezeigt, wie sie in die Weite der Landschaft blickt. Melancholische Musik beginnt zu spielen, es folgt ein Schnitt und Fern steht alleine in der Dämmerung vor der Statue des Dinosauriers (vgl. Abbildung 9a).



(a) Fern, als winzige Silhouette (01:05:49)



(b) Selfie und Filmreferenzen (01:06:06)



(c) Laurens - dörfliche Idylle (00:03:06)



(d) Kritik des Monuments (00:17:35)

Abbildung 9: Szenen aus *Nomadland*, *The Straight Story* und *Nebraska*

Dann wird sie beim Saubermachen eines Industriegrills gezeigt, sodann folgt ein harter Schnitt auf eine Miniatur des Mount Rushmore Memorials in totaler Ansicht vor einem

⁸⁹ Zhao, Chloé, *Nomadland*, ab 00:57:55.

braunen Holzzaun. Fern stellt sich mit dem Rücken zu den Gesichtern gewandt hin, um ein Selfie aufzunehmen (vgl. Abbildung 9b). Zur Linken im Hintergrund sind Getreidesilos zu erkennen, die bereits in *The Straight Story* prominent gezeigt waren (vgl. Abbildung 9c).

Es folgt ein weiterer Schnitt, Fern sitzt inmitten der 'Wall Drug Shooting Gallery' auf der Lehne eines Sessels und isst, während sie gedankenverloren zur Seite schaut. Es ist nicht zu erkennen, was sie dort sieht. Links im Hintergrund ist eine junge Familie zu sehen, die Tochter sitzt an einem Spielautomaten für eine Art Weltraum-Rennspiel, der Vater hilft ihr, während die Mutter ein Neugeborenes auf dem Arm hält. Ein 'Jurassic Park'-Spielautomat befindet sich noch davor. Die flackernden Lichter sorgen für ein Schattenspiel in Ferns Gesicht, während die melancholische Musik von Spielgeräuschen durchzogen wird. Ein weiterer Szenenwechsel erfolgt und Fern spaziert nachts durch die Straßen der Stadt. Allein die audiovisuelle Komposition schafft es Isolation und Leere zu vermitteln. Die Shooting-Ranch stellt mit seiner Innenausstattung eine missglückte Kombination aus Spielothek und Saloon dar und offenbart die Absurdität des Ortes. Zeitgleich wird Fern das glückliche Familienleben präsentiert, welches sie nicht teilt.

Durch die filmische Referenz werden Monumente als landschaftlich eindrucksvolle Zeugnisse der Geschichte ironisch entlarvt. In *Nebraska* besuchen Woody und David auf ihrer Tour noch in Person das Mount Rushmore National Memorial. Das Monument wird dort recht zynisch von Woody entzaubert. Er spricht von einem Haufen Steine und stellt die Unfertigkeit heraus, sodass von dem nationalen Mythos dort nichts verbleibt. Zeitgleich wird die Ablehnung auf bildlicher Ebene durch die Verkehrsschilder symbolisiert. (vgl. Abbildung 9d). Die Kritik gewinnt durch den filmischen Verweis auf Hitchcock noch zusätzlich an Tiefe. Es handelt sich vermutlich um einen filmischen Verweis auf Alfred Hitchcocks *North by Northwest* (1959). Hitchcock nutzte das Monument, um den Höhepunkt seines Verfolgungsdramas zu inszenieren,⁹⁰ während er in *Nebraska* zu einem kurzen Boxenstop gerät, von dem die Hauptfiguren schnell wieder aufbrechen. Das Monument, welches eigentlich für nationale Größe stehen sollte, wird in *Nebraska* ironisch umgedeutet und spiegelt nun den gescheiterten amerikanischen Traum Woodys wider. *Nomadland* gelingt es an dieser Stelle, die Isolation der Hauptfigur sehr prägnant herauszustellen und dabei noch Filmreferenzen zu integrieren und damit die filmhistorische Genese anzudeuten.

⁹⁰ Alfred Hitchcock, *North by Northwest*, Film, Los Angeles, 1959, ab 02:09:37.

9. Fazit

Die vorliegende Analyse zeigte, wie das Roadmovie über die Jahrzehnte eine signifikante Transformation hinsichtlich seiner zentralen Codes und Motive vollzogen hat. Ausgehend von der Forschungsfrage, wie sich die Semiotik der Reise verändert, wenn an die Stelle des jugendlichen „Werdens“ eine Reflexion des „Gewordenseins“ tritt, lassen sich drei wesentliche Verschiebungen feststellen:

Erstens wandelt sich die Semantik des Fahrzeugs. In *Easy Rider* fungiert das Motorrad noch als eine Erweiterung des Selbst, in gewisser Weise als phallisches Symbol jugendlicher Kraft und Freiheit. Es kodiert analog zum Pferd im Western Autonomie und Rebellion. In den untersuchten Alters-Roadmovies *The Straight Story* und *Nebraska* gerät das Fahrzeug zu einer Art Prothese. Die Autonomie wird nicht mehr aus Geschwindigkeit und performativer Rebellion gespeist, sondern durch die bloße Fähigkeit, das Gefährt in Gang zu setzen. Dabei ist unerheblich, ob es sich um einen Rasentraktor oder Truck handelt. Die Instandsetzung wird zum Akt des Widerstands gegen den eigenen körperlichen Verfall. In *Nomadland* kulminiert dann diese Entwicklung. Der Van „Vanguard“ ist kein bloßes Fortbewegungsmittel mehr, er ist auch keine Prothese, sondern ein Schutzraum von existenzieller Bedeutung. Er sichert die Identität in einer prekären Gesellschaft.

Zweitens erfährt die Struktur der Reise eine Neukodierung. Während *Easy Rider* eine lineare und zum Teil fluchtartige Bewegung beschreibt, die in einer Dystopie endet, zeichnen sich die Alters-Roadmovies durch ihre Entschleunigung und im Falle von *Nebraska* durch Zirkularität aus. Die Reise Alvins im Schritttempo zwingt ihn, die Landschaft wahrzunehmen und richtet den Blick nach innen zur Versöhnung. *Nebraska* entlarvt das Ziel des Lottogewinns als Fiktion und nutzt die Reise stattdessen als Rekonstruktion der Familie. *Nomadland* bricht aus der Linearität gänzlich aus und ersetzt die Reise von Punkt A nach Punkt B durch eine Omega-Struktur. Die zirkuläre Reise findet zwischen Orten der Communitas und den Orten ökonomischer Notwendigkeit statt. Die Straße stellt hier weiterhin nicht mehr den Weg zu einem Ziel dar, sondern wird zu einem permanenten Lebensort.

Drittens verschiebt sich auch die gesellschaftliche Funktion der Straße. War sie in *Easy Rider* noch der Raum der Counterculture und aggressiven Abgrenzung zu einem konservativen und feindlichen Establishment, wird sie in *The Straight Story* und *Nebraska* zu einem Raum der privaten Buße und familiären Restitution. Die Protagonisten führen keinen Kampf mehr gegen ein System, sie kämpfen für ihren eigenen Frieden. *Nomadland* stellt dabei die Synthese dieser Aspekte bereit und führt sie auf eine soziopolitische Ebene zurück. Die Straße wird dort zum Raum einer Zweckgemeinde, einer Communitas. Sie besteht aus zumeist älteren Arbeitsnomaden, die sich jenseits der sesshaften Struktur Solidarität spenden.

Zusammenfassend kann man festhalten: Die Sprache der Straße hat sich von einem zum Teil ungestümen Verlangen nach Freiheit hin zu einem ruhigeren Diskurs über Würde, Endlichkeit und Gemeinschaft gewandelt. Das Fahrzeug ist nicht mehr Instrument der Eroberung, sondern des Überlebens. Die Landschaft nicht mehr bloße Kulisse für einen überholten Frontier-Mythos, sondern ein Spiegel von inneren Zuständen und ökonomischen Realitäten. Zwar dekonstruieren die späteren Roadmovies mit ihrer Alters-Thematik den Mythos ewiger Jugend, retten aber dessen Kern: Sie zelebrieren die Bewegung als letzte Bastion der menschlichen Autonomie.

Literaturverzeichnis

- Aurnhammer, Achim, Martin Beichle und Kelly Minelli. „Pferd“. In *Compendium heroicum*, herausgegeben von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét. Freiburg: Sonderforschungsbereich 948 (Helden – Heroisierungen – Heroismen) der Universität Freiburg, 8. Juni 2020. Besucht am 6. Dezember 2025. <https://www.compendium-heroicum.de/lemma/pferd/>.
- Colley, Iain. *York Film Notes: Easy Rider*. Harlow: York Press, 2000.
- Engles, Tim. „The great raced and gendered outdoors: white male spatiality in Alexander Payne’s Nebraska and David Lynch’s The Straight Story“. *Annals of Leisure Research* 25, Nr. 3 (2022): 352–373. <https://doi.org/10.1080/11745398.2020.1790400>.
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans Krah und Marietheres Wagner. *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Herausgegeben von Martin Nies. Bd. 3. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik. Marburg: Schüren Verlag, 2012.
- Grob, Norbert und Thomas Klein, Hrsg. *Road movies*. Reihe Genres & Stile 2. Mainz: Bender-Verlag, 2006.
- Klinger, Barbara. „The Road to Dystopia: Landscaping the nation in Easy Rider“. In *The Road Movie Book*, herausgegeben von Steven Cohan und Ina Rae Hark, 179–203. London und New York: Routledge, 1997.
- Kreider, Tim und Rob Content. „The Straight Story“. *Film Quarterly* 54, Nr. 1 (2000): 26–33. Besucht am 4. Januar 2026. <https://doi.org/10.2307/1213799>.
- Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2002.
- Mäder, Marie-Therese. „Vom Ende zu einem Neuanfang: Über semi-fiktionale Zwischenräume in Nomadland von Chloe Zhao“. In *Abschiede und Aufbrüche: Das Alter im Film*, herausgegeben von Reinhold Zwick, Joachim Valentin und Viera Pirker, 169–190. Religion, Film und Medien 12. Marburg: Schüren Verlag, 2024.
- Nochimson, Martha P. *David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- Orgeron, Devin. *Road Movies, From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Osweiler, Rich. „Mark Orton’s Music from the Motion Picture Nebraska Album Review“. Abgerufen am: 04. Januar 2026, *Premier Guitar*, Dezember 2013. <https://www.premierguitar.com/mark-ortons-music-from-the-motion-picture-nebraska-album-review>.
- Riedel, Christian. „Film: Episode, Begegnungsort, Zitat. Die Tankstelle im Road-Movie“. In *Tankstellen und Raststätten in den Künsten: Literatur- und medienwissenschaftliche Perspektiven*, herausgegeben von Iris Meinen und Timo Rouget, 197–210. Abhandlungen zur Medien- und Kulturwissenschaft. Berlin: Metzler, 2025.
- Riedel, Christian. „Letzte Aufbrüche. Road Movies und Alter“. In *Road Movies und Road Novels: Neue Blicke auf den Wandel eines Genres*, herausgegeben von Matthias Bauer und Christian Riedel, 127–145. Peter Lang Verlag, 2025.

- ShotOnWhat? „Easy Rider (1969) - Cinematography Tools“. Abgerufen am 4. Januar 2026, *ShotOnWhat? Cinematography Database*, 2020. <https://shotonwhat.com/easy-rider-1969>.
- Stiglegger, Marcus. „Born to be free – Easy Riders, Hells Angels und andere Outlaws“. In Grob und Klein, *Road movies*, 50–66.
- Turner, Victor. *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*. Studienausgabe. Frankfurt am Main und New York: Campus Verlag, 2000.
- Virant, Špela. „Road Novel“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019): 633–651. <https://doi.org/10.1007/s41244-019-00150-2>.
- Weyrich, Franz Günther. „Old Men in the Country. Eine wahre Geschichte – The Straight Story und Lucky als filmische Reflexionen über Leben und Tod“. In *Abschiede und Aufbrüche: Das Alter im Film*, herausgegeben von Reinhold Zwick, Joachim Valentin und Viera Pirker, 257–276. Religion, Film und Medien 12. Marburg: Schüren Verlag, 2024.

Medien

- Hitchcock, Alfred. *North by Northwest*. Film. Los Angeles, 1959.
- Hopper, Dennis. *Easy Rider*. Pando Company Inc. / Raybert Productions, USA, 1969.
- Lynch, David. *The Straight Story*. Les Films Alain Sarde / Picture Factory Productions, USA/Frankreich/UK, 1999.
- Payne, Alexander. *Nebraska*. Paramount Vantage / Bona Fide Productions, USA, 2013.
- Zhao, Chloé. *Nomadland*. Searchlight Pictures / Highwayman Films, USA, 2020.

Abbildungen

Eigene Screenshots, umgewandelt in S/W (Timecode-Nachweise bei den Abbildungen).

