

**Masterarbeit für das Lehramt an Integrierten
Sekundarschulen und Gymnasien**

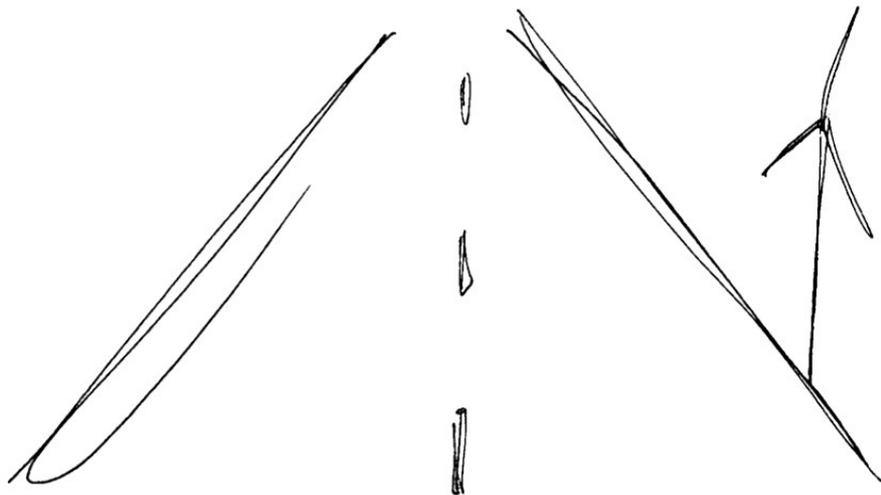
Eingereicht von: **Hannah S. Otten**
Matr. 4596886
hanso@posteo.de

1. Prüferin: Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Paefgen

2. Prüferin: Melanie Maria Lörke

Abgabetermin laut Bescheid: 21.08.19

**Unterwegs.
Roadmovies im Deutschunterricht:
Fatih Akins *Tschick***



Inhaltsverzeichnis

1.0	Einleitung	S. 1
2.0	Filme und Genres	S. 2
3.0	Genretheorien	S. 3
3.1	Die Tautologie von Genres	S. 6
3.2	Edward Buscombes ikonographischer Ansatz	S. 8
3.3	Rick Altmans semantisch-syntaktischer & pragmatischer Ansatz	S. 9
3.4	Steve Neiles historischer Ansatz: Wiederholung, Konvention und Variation	S. 11
3.5	Fazit zu den Genretheorien	S. 14
4.0	Roadmovies	S. 15
4.1	Roadmovie Subgenres	S. 18
4.1.2	Reisen als Selbstzweck	S. 18
4.1.2.1	Reisen als Zustand	S. 18
4.1.2.2	Reisen als Rennen	S. 19
4.1.3	Reisen als Beruf	S. 20
4.1.4	Reisen als Flucht	S. 21
5.0	Ikonographische Analyse des Roadmovies	S. 21
5.1	Bewegung und Mobilität	S. 22
5.2	Fahrzeuge und Straßen	S. 22
5.3	Innen- und Außenräume	S. 24
5.4	Spiele und Wettkämpfe	S. 25
5.5	Kriminalität und Gewalt	S. 25
6.0	Semantisch-syntaktische Analyse des Roadmovies	S. 26
6.1	Introspektion, Identitätssuche und Grenzüberschreitung	S. 26
6.2	Individuelle Freiheit	S. 29
6.3	Nationalstolz, Heimatsuche und Nostalgie	S. 34
6.4	(Anti-)Held*innentum	S. 36
6.5	Authentizität und Empathie	S. 37
6.6	Freundschaft und Feindschaft	S. 39
6.7	Einsamkeit und Kommunikationsunfähigkeit	S. 40
6.8	Geschlechtsspezifische Dichotomie	S. 41
7.0	Fatih Akins <i>Tschick</i>	S. 43
7.1	Steckbrief zu <i>Tschick</i>	S. 44
8.0	Ikonographische Analyse von <i>Tschick</i>	S. 44

8.1	Bewegung und Mobilität	S. 44
8.2	Fahrzeuge und Straßen	S. 45
8.3	Innen- und Außenräume	S. 46
8.4	Verfolgungsjagden und Wettkämpfe	S. 48
8.5	Kriminalität und Gewalt	S. 50
9.0	Semantisch-syntaktische Analyse von <i>Tschick</i>	S. 54
9.1	Introspektion, Identitätssuche und Grenzüberschreitung	S. 54
9.2	Individuelle Freiheit	S. 59
9.3	Nationalstolz, Heimatsuche und Nostalgie	S. 63
9.4	(Anti-)Heldentum	S. 63
9.5	Authentizität und Empathie	S. 64
9.6	Freundschaft und Feindschaft	S. 65
9.7	Einsamkeit und Kommunikationsunfähigkeit	S. 67
9.8	Geschlechtsspezifische Dichotomie	S. 68
10.0	Fazit zu den Roadmovie-Konventionen in <i>Tschick</i>	S. 72
11.0	Der Film <i>Tschick</i> im Deutschunterricht	S. 72
11.1	Filmbildung im Deutschunterricht	S. 72
11.2	Medienkompetenz durch <i>Tschick</i>	S. 75
11.3	Filmgeschichte mit <i>Tschick</i>	S. 76
11.4	Genreverständnis durch <i>Tschick</i>	S. 77
11.5	Filmspracherwerb mit <i>Tschick</i>	S. 78
11.6	Erzähldidaktik mit <i>Tschick</i>	S. 78
11.7	Sprachförderung mit <i>Tschick</i>	S. 80
11.8	Aufbau interkultureller Kompetenz durch <i>Tschick</i>	S. 80
12.0	Fazit	S. 85
13.0	Bibliographie	S. 87
13.1	Filmverzeichnis	S. 87
13.2	Literaturverzeichnis	S. 87
13.2.1	Genretheorie	S. 87
13.2.2	Roadmovies	S. 88
13.2.3	Filme im Deutschunterricht	S. 89
13.2.4	Filmhefte zu <i>Tschick</i> in der Schule	S. 90

1.0 Einleitung

*Mein Großvater wohnt in einem Land, das Walachei heißt, und da fahren wir jetzt hin.*¹

Mit diesen Worten verlassen die Protagonisten aus Fatih Akins *Tschick* ihr Zuhause in Berlin und brechen in einem gestohlenen Auto Richtung Süden auf. Obwohl ihre Fahrt nicht über die brandenburgische Landesgrenze hinausgeht, überschreiten sie auf ihrer Reise innere Grenzen und passieren Meilensteine auf dem Weg zum Erwachsensein. Nicht das Ziel, sondern das Unterwegssein ist für sie von Bedeutung: Fremde Situationen, Menschen und Lebenskonzepte nehmen Einfluss auf die Entwicklung der grundverschiedenen Freunde. Ihre Reise ist eine Rebellion gegen determinierende Gesellschaftsstrukturen und wird zur Metapher für die Identitätssuche der Protagonisten.

Das zentrale Motiv der Reise macht die Verfilmung des gleichnamigen Jugendromans von Wolfgang Herrndorf zum „Roadmovie“. Im Rahmen der Arbeit soll dieses Filmgenre anhand von Akins *Tschick* genauer spezifiziert werden. Die Bewegung der Protagonisten initiiert einen Entwicklungsprozess, der die jugendlichen Figuren reifen lässt. *Tschick* scheint somit in zweifacher Hinsicht Potenzial für den Deutschunterricht an der Schule haben: Die Schüler*innen erkennen sich selbst in den aufgegriffenen Themen wieder und werden durch ein Leitmedium angesprochen, das ihrer Alltagsrealität entspricht.

Da sich in die abstrakten Begriffe „Genre“ und „Roadmovie“ verschiedene Diskurse einschreiben, soll zunächst mithilfe der Genretheorie herausgearbeitet werden, welches Genre-Verständnis dieser Arbeit vorliegt. Die theoretischen Ergebnisse dienen anschließend als Parameter, um den konkreten Filmgegenstand *Tschick* hinsichtlich seiner Roadmovie-Konventionen zu analysieren. Zuletzt soll aufgezeigt werden, welche didaktische Perspektive Roadmovies für den Deutschunterricht eröffnen. Wie können Roadmovies die Protagonist*innen und Schüler*innen bewegen? Die Rezeption von *Tschick* scheint die Schüler*innen vor dem soziokulturellen Hintergrund der beiden Protagonisten dazu anzuregen, kulturelle, sprachliche und soziale Differenz wahrzunehmen, eigene Sichtweisen zu reflektieren und so ihre interkulturelle Kompetenz zu erweitern.

¹ Zitat von *Tschick*. In: *Tschick*. Regie: Fatih Akin. Drehbuch: Lars Hubrich, Hark Bohm, Fatih Akin. Deutschland: Studiocanal 2016. Fassung: DVD. 89'.

2.0 Filme und Genres

Die Geburtsstunde von Filmen und Genres ist nicht dieselbe. Die ersten Stummfilme werden nach der Länge ihres Filmbands und ihrer Laufzeit durch den Vertrieb kategorisiert.² Die Einteilung von Filmen in Genres beginnt erst mit der Etablierung der ersten längeren Spielfilme am Anfang des 20. Jahrhunderts.³ Die Genrebezeichnungen zu jener Zeit beruhen überwiegend auf industriellen Produktionskategorien (z.B. „Western“, „Musicalfilm“, „Kriegsfilm“).⁴ Die Regisseur*innen kämpfen zunehmend um ihre Anerkennung als Künstler*innen bzw. *auteurs/autrices*.⁵ In den 1960er Jahren entsteht die Genrekritik und damit der metareflexive Umgang mit Genres. Seit den 1970er Jahren ist Genretheorie offiziell eine Disziplin der anglophonen Filmwissenschaft, in der genretheoretische Fragestellungen behandelt und ein eigener Modus Operandi entwickelt wird.⁶

Die Kategorie „Genre“ führt die Interessen verschiedener Handlungsträger*innen zusammen. Der Filmwissenschaftler Tom Ryall identifiziert eine symbiotische Dreiecksbeziehung zwischen dem Kunstprodukt Film, seiner Produktion und Rezeption.⁷ Zwischen diesen drei Dimensionen besteht ein gleichwertiger, dynamischer und wechselseitiger Austausch.⁸ Hinter jedem Film verbergen sich vorangehende Produktionsentscheidungen der Filmindustrie (*blueprint*), formale Rahmenbedingungen (*structure*), Kommunikationsentscheidungen des Vertriebs (*label*) sowie die Erwartungshaltung des Publikums (*contract*).⁹ Genres sind also mehrdimensionale Konzepte, die sich beeinflussen und gegenseitig bedingen.¹⁰

Für die Filmindustrie bieten Genres ein Set an standardisierten Mustern und organisierten Abläufen, die die effiziente serielle Produktion von Filmen ermöglichen.¹¹ Genres entstehen also aus logistischer Notwendigkeit und ökonomischer Effektivität.¹² Außerdem versprechen sie die Sicherheit, das Interesse des Publikums zu kalkulieren und damit das kommerzielle Risiko eines Films zu minimie-

² Vgl. LANGFORD, Barry: *Film Genre Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2005. S. 4.

³ Vgl. KUHN, Markus & SCHEIDGEN, Irina & WEBER, Nicola Valeska: Genretheorien und Genrekonzepte. In: KUHN, Markus & SCHEIDGEN, Irina & WEBER, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013. S. 6.

⁴ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 4.

⁵ Vgl. SCHEINPFLUG, Peter: *Genre-Theorie: Eine Einführung*. Berlin: LIT Verlag 2014. S. 2.

⁶ Vgl. Ebd.

⁷ Vgl. RYALL, Tom: *Teachers' Study Guide No. 2: The Gangster Film*. London: BFI Education 1978. Zitiert nach: GLEDHILL, Christine: History of Genre Criticism. In: COOK, Pam (Hrsg.): *The Cinema Book*. London: British Film Institute 2007. S. 253.

⁸ Vgl. Ebd.

⁹ Vgl. ALTMAN, Rick: *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999. S. 14.

¹⁰ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzepte*, S. 17.

¹¹ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 20.

¹² Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzepte*, S. 7.

ren.¹³ Die Produktion profitiert vom Erfolg vorheriger Genrefilme und ihres Stammpublikums.¹⁴ Filme werden bereits in Hinblick auf ihre Genrezugehörigkeit konzipiert, indem sie einem Genre entsprechen oder bewusst mit ihm brechen, wie Langford treffend veranschaulicht: „Genre is thus in some measure the culture – like a petri dish – on which genius feeds, rather than meaningful material in its own right.“¹⁵ Die Einteilung von Filmen in Genres nimmt also einerseits direkten Einfluss auf Entscheidungen während des Produktionsprozesses, andererseits stiftet sie rückwirkend ihre eigene kulturelle Bedeutung.¹⁶

Die Vertrautheit des Publikums mit Genres ist zwar für sein Filmverständnis nicht notwendig, hat aber den praktischen Nutzen, dass es sich in der Vielzahl von Filmangeboten orientieren und die Filme wählen kann, die den individuellen Sehgewohnheiten entsprechen.¹⁷ So ist das Publikum befähigt, verschiedene Bedeutungsebenen auszumachen und mit genrespezifischen Zeichen und Eigenheiten umzugehen, z.B. mit Gewaltszenen, die es im realen Leben ablehnen würde.¹⁸ Die Genrezuschreibung konstituiert den Erwartungshorizont der Zuschauer*innen und bietet die Möglichkeit, über einen Film zu sprechen¹⁹ – im Sinne einer kritischen Reflexion des Rezeptionsprozesses. Genres sind also sowohl das Ergebnis der materiellen Bedingungen des kommerziellen Filmemachens als auch der kollektiven Reaktion und der Erwartungen des Publikums.

3.0 Genretheorien

Genres und Gattungen dienen in erster Linie der Klassifikation und Ordnung. Seit der klassischen Antike und Aristoteles *Poetik* sind sie Gegenstand des theoretischen Diskurses.²⁰ Der Filmwissenschaftler Rick Altman führt aus, dass, wenn alle Philosophien als Fußnote Platons zu verstehen seien, alle Genretheorien nichts weiter als erweiterte Ausführungen von Aristoteles Genrekritik seien.²¹

¹³ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 1.

¹⁴ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 20.

¹⁵ LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 9.

¹⁶ Vgl. Ebd. S. 1.

¹⁷ Vgl. Ebd. S. 1.

¹⁸ Vgl. Ebd. S. 11.

¹⁹ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 23.

²⁰ Auszug aus Aristoteles *Poetik*: „Was Dichtung als Kunst ist und was ihre Arten sind, welche bestimmte Potenz eine jede hat und wie man einheitliche Handlungen [Mythen] komponieren muss, wenn eine Dichtung kunstgemäß verfasst sein soll, außerdem, wie viele und welche Elemente etwas zu Dichtung machen – darüber wollen wir sprechen und ebenso auch über die anderen Gesichtspunkte, die bei einer methodischen Untersuchung von Dichtung beachtet werden müssen.“ In: ARISTOTELES: *Poetik*. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. In: FLASHAR, Hellmut (Hrsg.): *Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Begründet von Ernst Grumach*. Berlin: Akademie Verlag 2008. S. 3.

²¹ Vgl. ALTMAN, *Film/Genre*, S. 20.

Es ist weder anzunehmen, dass literarische und filmische Genres deckungsgleich sind oder aufeinander aufbauen, noch ist auszuschließen, dass sie aufeinander referieren.²² Festzustellen ist jedoch, dass Filmtheoretiker*innen häufig Bezug auf die literarische Tradition nehmen.²³

Das Genrebewusstsein ist aufgrund der sich verändernden und z.T. komplexer werdenden Genrekonventionen ein unbeständiges Wissen.²⁴ Dass es überhaupt Genres gibt, die sich durch Grenzen in Form von Genrekonventionen voneinander unterscheiden, wird von Genretheoretiker*innen als gegeben gesetzt und bildet einen Minimalkonsens.²⁵ Filmgenres haben sich als Gruppen von Filmen mit gemeinsamen Merkmalen etabliert.²⁶ So nennt man Filme z.B. aufgrund ihrer geographischen Lokalisierung „Western“, „Kriegsfilme“ beziehen sich auf ihr Handlungsmotiv, „Gangsterfilme“ erhalten ihre Genrezuschreibung von ihrer Protagonist*in, „Horrorfilme“ beziehen sich auf ihren Effekt auf die Zuschauer*in und der „Film Noir“ auf seine Dramaturgie bzw. Atmosphäre.²⁷ Die Einteilung in Genres unterliegt verschiedenen Genrebegriffen, sodass verschiedene Kategorisierungen (auch innerhalb desselben Systems) möglich sind und es zu Überlappungen kommt. Das Genre „Klassiker“/„all-time-classic“ beinhaltet z.B. sowohl alle Filme, die als Meilensteine die Filmgeschichte beeinflusst haben und einem möglichen Filmkanon angehören, als auch alle Filme, die vor 1975 entstanden, aber nicht unbedingt von filmwissenschaftlichem Interesse sind.²⁸ Hier konkurrieren die beiden Ordnungskriterien „Zeit“ und „Relevanz“. Darüber hinaus können aufgrund der Filmhandlung, der Filmsprache etc. weitere Genrebezeichnungen verwendet werden, die einen „Klassiker“ z.B. auch als Western, Film Noir oder Melodrama einstufen.

²² Vgl. Ebd. S. 12.

²³ In der Literaturwissenschaft werden Werke in die Gattungen Epik, Lyrik und Dramatik unterteilt. Darüber hinaus wird der Begriff „Gattung“ auch für einzelne literarische Formen wie die Novelle, den Roman oder die Kurzgeschichte verwendet. Ihre spezifischen Ausprägungen werden z.T. als „Genres“ bezeichnet: Die Gattung „Roman“ gliedert sich z.B. in die Genres „Kriminal-“ und „Liebesroman“. Die Verwendung der Termini „Gattung“ und „Genre“ überschneidet sich und ist nicht eindeutig. Dies ist u.a. auf ein Übersetzungsproblem zurückzuführen: Im anglophonen Sprachraum findet keine semantische Differenzierung beider Begriffe statt; das englische Wort *genre* steht sowohl für „Gattung“ als auch für „Genre“. (Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzeppte*, S. 11.) Der Begriff „Genre“ kommt ursprünglich aus dem Französischen und bedeutet „Typ/Art“ und ist wiederum auf das lateinische Wort *genus* für „Klasse/Form“ zurückzuführen. (Vgl. STOWASSER, Joseph M. & PETSCHENIG, Michael & SKUTSCH, Franz: *Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*. München/Düsseldorf/Stuttgart: R. Oldenbourg Verlag 2006. S. 224.)

²⁴ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 23.

²⁵ Vgl. ALTMAN, *Film/Genre*, S. 11.

²⁶ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzeppte*, S. 7.

²⁷ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 4f.

²⁸ Vgl. Ebd. S. 4.

Genres sind also nicht eindeutig und daher flexibel und offen. Der britische Fernsehregisseur und Produzent Barry Langford stellt in seinem filmtheoretischen Werk *Film Genre: Hollywood and Beyond*²⁹ treffend fest: „[G]enre is a *process* rather than a fact, and one in which different perspectives, needs and interests can and do deliver widely varying outcomes. Genres are not born, they are made.“³⁰ Der von Langford beschriebene Prozess- und Konstruktionscharakter von Genres verdeutlicht, dass deren Einteilung stets ambivalent ist und auf selektiven Setzungen beruht, die ihren Erkenntnisgegenstand überhaupt erst definieren. Genres sind also keine neutralen Kategorien, sondern stets Produkte verschiedener Institutionen und Denkrichtungen. So konzidiert der britische Filmwissenschaftler Neil Archer: „The study of the road movie is also the study of the hegemony persisting in culture and the film industries.“³¹

Da sich in Genres also Machtansprüche und Deutungshoheiten einschreiben, gilt es herauszustellen, welche Akteur*innen in welchen Diskursen welche Definitionen festlegen.³² Ein treffendes Beispiel ist das fragwürdige Genre „Weltkino“ bzw. „World-Cinema“, welches das Zentrum der kommerziellen Filmproduktion auf Nordamerika und Westeuropa präsupponiert und die Vielfalt von Filmen jenseits dieser geographischen Verortung auf ein einzelnes Genre reduziert.³³

Es kann daher bei Genrefragen zunächst nicht um Einzelgenres oder einen spezifischen Film gehen, sondern vielmehr um die generelle Frage, was unter dem jeweiligen Genrebegriff verstanden wird.³⁴

Die Möglichkeiten der Genreeinteilung sind geschichtlich unterschiedlich verwurzelt und justifiziert, die Schwerpunkte verschieden gesetzt und die Methoden mannigfaltig gewählt.³⁵ Einige Theorien bauen aufeinander auf, andere schlagen neue Richtungen ein. Abstrakte Definitionen lösen sich vom konkreten Gegenstand, praktisch ausgerichtete beruhen auf präzisen Filmanalysen.³⁶ Allgemein können essentialistische Ansätze, die Genres als einen intrinsischen Bestandteil von Filmen verstehen und genretypische Merkmale analytisch herausarbeiten, von anti-essentialistischen Genrekonzepten differenziert werden, die Genres als

²⁹ LANGFORD, Barry: *Film Genre Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2005.

³⁰ Ebd. S. 5. Hervorhebung im Original.

³¹ ARCHER, Neil: Genre on the road: the road movie as automobilities research. In: *Mobilities* 4 (2017). S. 515.

³² Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 8.

³³ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 4.

³⁴ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 8.

³⁵ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 4.

³⁶ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzepte*, S. 21.

kulturelle und historisch wandelbare Prozesse verstehen, die von vielen Faktoren beeinflusst werden.³⁷

Im Folgenden sollen die wichtigsten Genretheorien textökonomisch ohne Anspruch auf Vollständigkeit zusammengefasst und hinsichtlich ihrer Axiome und Aporien bewertet werden. Anschließend werden sie auf ihre praktische Anwendbarkeit und Produktivität für die darauf folgende Analyse des Roadmovies überprüft.

3.1 Die Tautologie von Genres

Die ersten Genrekonzepte sind essentialistischen Ursprungs. Sie gehen davon aus, dass Genres eindeutig zu identifizieren sind und jedes einen genretypischen, statischen Kern besitzt. Genres sind also intrinsische bzw. immanente Bestandteile des Films selbst.³⁸ Daher können distinktive Strukturschemata benannt werden.

Im Rahmen der *Idealist Method* werden Filme auf der Basis eines zuvor festgelegten Standards bzw. einer normativen Genredefinition einem Genre zugeordnet.³⁹ Diese Methode beruht auf einem deduktiven Top-down-Verfahren, da von einer übergeordneten Kategorie ausgegangen wird, die auf einen konkreten Gegenstand angewendet wird. Alternativ kann ein idealer Genrevertreter als Schablone dienen, mit der andere Filme in Hinblick auf ihre generische Übereinstimmung verglichen werden.⁴⁰ Auch bei der *A Priori Method* werden im Voraus Genrekonventionen als Basis festgelegt, um anschließend Filme zu ordnen und einen Genrekorpus zu identifizieren.⁴¹ Beide Methoden unterscheiden sich nur dahingehend, dass bei der *A Priori Method* kein prototypischer Genrevertreter genannt wird.⁴² Problematisch bei beiden Verfahren ist, dass die Genrestandards bzw. der Prototyp willkürlich festgelegt werden und von persönlichen Vorlieben abhängen.⁴³

Im Gegensatz zur *Idealist* und *A Priori Method* geht man bei der *Empirist Method* vom konkreten Gegenstand aus. Durch ein induktives Bottom-up Verfahren wird ein Korpus von Filmen bestimmt, die mutmaßlich demselben Genre zuzurechnen

³⁷ Vgl. Ebd. S. 7.

³⁸ Vgl. Ebd. S. 13.

³⁹ Vgl. SCHEINPFLUG, Peter: *Formelkino: Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo*. Bielefeld: Transcript Verlag 2014. S. 50f.

⁴⁰ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 3.

⁴¹ Vgl. Ebd. S. 4.

⁴² Vgl. Ebd.

⁴³ Vgl. Ebd. S. 3.

sind.⁴⁴ Dieser ist entweder breit aufgestellt und schließt auch jene Filme mit ein, die nur ansatzweise eine Minimalbedingung erfüllen und die Peripherie des Genrefeldes definieren (*inklusive Korpus*), oder er besteht aus einer eng gefassten Gruppe von Filmen, welche in der Filmwissenschaft unumstritten zum Kernbestand gerechnet werden (*exklusive Korpus*).⁴⁵ Genres werden hier also nicht isoliert, sondern als Kollektive aufgefasst, deren Bedeutung erst aus der Beziehung zueinander generiert wird.⁴⁶ Sie bilden ihren eigenen Referenzrahmen.⁴⁷

Indem Genres auf stereotypen Codes basieren, haben sie das Potenzial, die Bedeutung von Filmen zu verdichten und zu generieren.⁴⁸ Die Genredefinition erfolgt durch die Analyse der ausgewählten Filme. Auf diese Weise werden konstitutive und hinreichende Merkmale herausgestellt, die auf alle Filme zutreffen. Der so entwickelte Merkmalskatalog dient als Grundlage, um andere Filme hinsichtlich ihrer Genrezugehörigkeit zu analysieren.⁴⁹ Er ist als Hilfskonstruktion zu verstehen und dennoch notwendig, um das Genrekzept überhaupt für die Filmanalyse zu operationalisieren.⁵⁰

Alle drei Ansätze ignorieren systematisch jene Filme, die keine eindeutigen und stabilen Genregrenzen aufweisen. Jeder Film gehört vollständig und dauerhaft zu nur einem einzigen Genre, da davon ausgegangen wird, dass er ein Beispiel für das gesamte Genre ist und alle generischen Merkmale reproduziert. Darüber hinaus stoßen die Methoden auf das Grundproblem der Genredefinition: Sie beruhen auf einer Tautologie. Prototypische Filme oder Standards zur Herleitung der Genrekonventionen bringen die Kriterien hervor, die bei ihrer Selektion bereits angewandt wurden.⁵¹ Sie werden also als konstitutiv für das Genre identifiziert, obwohl erst ihre Analyse das entsprechende Muster hervorbringen soll, das für das Genre konstitutiv ist.⁵² Dem Film geht sein Genre zwar logisch voraus, aber ist zugleich sein Effekt.⁵³

Der Theater- und Filmwissenschaftler Andrew Tudor gilt als erster Kritiker dieser Tautologie.⁵⁴ Sie naturalisiere die Genredefinition:

⁴⁴ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzeppte*, S. 27f.

⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 19.

⁴⁶ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 18.

⁴⁷ Vgl. GLEDHILL, *History of Genre Criticism*, S. 257.

⁴⁸ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzeppte*, S. 29.

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 27.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 27f.

⁵¹ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 4.

⁵² Vgl. Ebd.

⁵³ Vgl. SCHEINPFLUG, *Formelkino*, S. 64.

⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 50.

*To take a genre such as the ‚western‘, analyse it, and list its principle characteristics, is to beg the question that we must first isolate the body of films which are ‚westerns‘. But they can only be isolated on the basis of the ‚principal characteristics‘ which can only be discovered from the films themselves after they have been isolated.*⁵⁵

Als Alternative entwickelt Tudor die *Social Convention Method*, die Genres auf kulturelle Konventionen zurückführt.⁵⁶ Er geht davon aus, dass es in jeder Kultur eine kollektive Vorstellung von Genres gebe und Setzungen daher überflüssig seien.⁵⁷ Der Medienkulturwissenschaftler Peter Scheinpflug kritisiert an Tudors Methode, dass dafür die Analyse einer unüberschaubaren Anzahl von Diskursen und Praktiken erforderlich sei. Außerdem bliebe die Pluralität von Konzepten, die unter den gleichen Genrebegriff gefasst werden, unbeachtet.⁵⁸ Durch die Referenz auf einen gesellschaftlich akzeptierten Kanon von „Klassikern“ soll nach Tudor ein Genre erfasst werden.⁶³ Damit zielt er jedoch erneut auf eine konsensuelle Genredefinition und einen Kern von Genrefilmen ab, wie Scheinpflug kritisiert: „Er [Tudor] ersetzt lediglich die Identifikation dieses ‚Kerns‘ nach theoretisch motivierten Setzungen durch die Analyse von Kanon- und Klassiker-Debatten.“⁵⁹

3.2 Edward Buscombes ikonographischer Ansatz

Der Filmwissenschaftler Edward Buscombe schlägt in seinem 1970 veröffentlichten Essay *The Idea of Genre in the American Cinema*⁶⁰ ein weiteres essentialistisches Genrekonzept vor. Da es sich beim Film um ein visuelles Medium handelt, sollten nach Buscombe Genrekriterien gefunden werden, die auf dem Bildschirm bzw. der Leinwand zu erkennen seien.⁶¹ Er bestimmt Genres daher mithilfe ihrer Ikonographie, also wiederkehrender, konventionalisierter Bilder, z.B. das Setting, die Kostüme und Kameraeinstellungen.⁶² Diese werden nicht als formale Markierungen eines gegebenen Genres gesehen, sondern vielmehr als Werkzeuge, um den Kern ihres thematischen Materials zu beschreiben.⁶³ Ein empirisch abgeleitetes Set von generischen Attributen soll dabei helfen, dominante visuelle Motive zu etablieren und die darunter liegenden Strukturen eines Genres zu entschlüs-

⁵⁵ TUDOR, Andrew: Genre and critical methodology. In: *Movies and Methods* 1 (1976). S. 135.

⁵⁶ Vgl. TUDOR, Andrew: Genre. In: GRANT, Barry Keith (Hrsg.): *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press 1995. S. 7.

⁵⁷ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 4.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 5.

⁵⁹ SCHEINPFLUG, *Formelkino*, S. 51.

⁶⁰ BUSCOMBE, Edward: The Idea of Genre in the American Cinema. In: GRANT, Barry (Hrsg.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press 1970. S. 12-27.

⁶¹ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 14.

⁶² Vgl. Ebd. S. 13.

⁶³ Vgl. Ebd.

seln.⁶⁴ Die narrative Struktur von Filmen bleibt jedoch ungeachtet.⁶⁵ Buscombes Ausführungen beschränken sich auf das Genre „Western“ und sind nicht auf alle Genres übertragbar.⁶⁶ Der Western eignet sich hervorragend für eine ikonographische Analyse, doch ist er aufgrund seines scharf umrissenen physischen und historischen Settings ein außergewöhnliches Genre.⁶⁷

3.3 Rick Altmans semantisch-syntaktischer & pragmatischer Ansatz

Seit den 1980er Jahren werden in der anglophonen Filmwissenschaft antiessentialistische Ansätze verfolgt, die Genres nicht als natürliche Phänomene oder dem Film immanent beschreiben.⁶⁸ In seiner filmkritischen Monographie *Film/Genre*⁶⁹ fordert der Film- und Literaturwissenschaftler Rick Altman eine pragmatische Analyse von Genres.⁷⁰ Er greift auf eine sprachwissenschaftliche Terminologie zurück und vereint die semantisch orientierte Textanalyse mit der syntaktischen Betrachtung von Filmen.⁷¹

Altman geht davon aus, dass Genres durch zwei Achsen organisiert werden, die bisher voneinander getrennt betrachtet wurden. Daraus ergeben sich zwei Ansätze der Genregeneese. Die semantische Achse zeigt alle Bedeutungsträger, die innerhalb eines Genres gebraucht werden. Der semantische Ansatz entsteht daher auf der Grundlage von gemeinsamen ikonografischen Codes (z.B. Setting, Kostüme), aus denen sich das Genre zusammensetzt. Die syntaktische Achse impliziert hingegen die Anordnung der Bedeutungsträger in Strukturen zu einer sinnvollen, verständlichen Form. Bedeutungskonstitution beruht damit auf den konstitutiven Beziehungen zwischen unbestimmten und variablen Platzhaltern, die als fundamentale Syntax eines Genres bezeichnet werden können.⁷² Die syntaktische Achse bezieht sich somit auf das strukturell organisierte Zusammenspiel der unterschiedlichen Bedeutungselemente zu einem spezifisch generischen Gesamtbild.⁷³

Die semantische Achse betont die Bausteine eines Genres, während die syntaktische die Strukturen aufzeigt, in denen diese angeordnet sind.⁷⁴ Scheinpflug

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 14.

⁶⁵ Vgl. Ebd.

⁶⁶ Vgl. Ebd.

⁶⁷ Vgl. Ebd.

⁶⁸ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 13.

⁶⁹ ALTMAN, Rick: *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999.

⁷⁰ Vgl. SCHEINPFLUG, *Formelkino*, S. 59.

⁷¹ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzeppte*, S. 13.

⁷² Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 10.

⁷³ Vgl. ALTMAN, *Film/Genre*, S. 31.

⁷⁴ Vgl. Ebd.

erklärt die Beziehung beider Achsen mit einem Beispiel: Die semantische Komponente „Pferd“ ist in der Syntax des Westerns kodiert als „Kraft“, „Unabhängigkeit“, „Naturverbundenheit“ und „Abenteuer“.⁷⁵ Während semantische Elemente ihre Bedeutung aus bereits bestehenden sozialen Codes ableiten, ist die generische Syntax spezifischer und drückt dadurch die Bedeutung(en) eines Genres vollständiger aus.⁷⁶ Daraus ergibt sich, dass der semantische Ansatz zwar weniger Aussagekraft besitzt, aber auf eine größere Anzahl von Filmen anwendbar ist. Im Gegenzug ermöglicht der syntaktische Ansatz die Möglichkeit, die spezifischen Bedeutung tragenden Strukturen eines Genres besser zu isolieren.

Altman versucht, die beiden komplementären Ansätze der generischen Analyse zu kombinieren und schlägt eine semantisch-syntaktische Annäherung vor.⁷⁷ Seine Herangehensweise ermöglicht eine präzisere Analyse der vielen intergenerischen Verbindungen und stellt eine kontinuierliche Beziehung zwischen Filmanalyse, Genretheorie und -geschichte her. Nach Altman entstehen Genres auf zwei Arten:

1. Ein relativ stabiles Set semantischer Merkmale wird immer wieder neu kombiniert bis sich eine kohärente und dauerhafte Syntax etabliert.⁷⁸ Die charakteristische semantische Konfiguration des Genres ist hier bereits erkennbar bevor sich ein syntaktisches Muster stabilisiert hat.⁷⁹ Die Beschreibung der Art und Weise, wie sich ein Set semantischer Gegebenheiten kontinuierlich zu einer fortan stabilen Syntax entwickelt, bildet die Geschichte des Genres.⁸⁰ Gleichzeitig werden die Strukturen identifiziert, von denen die Genretheorie abhängt.⁸¹
2. Eine bereits vorhandene Syntax verwendet ein neues Set semantischer Elemente.⁸² Ein Film, in dem die Protagonist*in z.B. mit einem Fahrzeug auf einer Landstraße fährt, kann von der Zuschauer*in nur dann als Roadmovie erkannt werden, wenn auch die syntaktische Struktur des Films diese Einordnung unterstützt.

Das Potenzial von Altmans semantisch-syntaktischem Ansatz liegt darin, dass er einen konkreten Film auf dessen Aktualisierung von Genrekonventionen unter-

⁷⁵ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 10.

⁷⁶ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 16.

⁷⁷ Vgl. ALTMAN, *Film/Genre*, S. 34.

⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 35.

⁷⁹ Vgl. Ebd.

⁸⁰ Vgl. Ebd.

⁸¹ Vgl. Ebd.

⁸² Vgl. Ebd.

sucht und auf die daraus resultierenden Kodierungen abzielt.⁸³ Das Problem seines Ansatzes liegt – wie er selbst erkennt – in der Schwierigkeit, Semantik und Syntax voneinander zu trennen, da ihre Grenzen nicht eindeutig sind.⁸⁴ Wenn die Semantik nicht allein für Ikonographie, sondern für eine spezielle Bedeutung steht, wird sie erst durch die Anordnung verschiedener semantischer Elemente, also durch eine syntaktische Struktur, konstituiert.⁸⁵ Scheinpflug bemerkt treffend: „Die Semantik, die in Altmans Modell also scheinbar der Syntax vorangeht, ist im Rezeptionsprozess auch ihr logischer Effekt.“⁸⁶ Auch ist zu hinterfragen, ob der Vergleich des Mediums Films mit Sprache überhaupt zulässig ist.⁸⁷

Als Reaktion auf die Kritik an seinem semantisch-syntaktischen Ansatz führt Altman die Pragmatik als dritte Dimension ein und wendet sich damit der Diskursanalyse zu.⁸⁸ Er geht davon aus, dass Genres multidiskursiv sind, da jedes Genre gleichzeitig durch verschiedene Nutzer*innen mit jeweils mehreren Codes koordiniert wird. Altman erweitert seinen Pragmatikbegriff, der bei ihm sowohl Diskurse in Form von wissenschaftlichen Studien und Rezensionen als auch weitere Kommunikationssituationen impliziert. Dazu gehören z.B. private Diskussionen über einen Film, denn auch hier werden Genrekonzepete prozessiert.⁸⁹ In seinem nun triadischen Modell verbindet er die semantische mit der syntaktischen Achse durch pragmatische Analysen. Diese können die unterschiedlichen Genrekonzepete erfassen und Genresemantik und -syntax in verschiedene Konfigurationen anordnen.⁹⁰

3.4 Steve Neiles historischer Ansatz: Wiederholung, Konvention und Variation

Der Filmtheoretiker Steve Neile versteht Genres als offene, multidimensionale und prozessuale Konzepte, die von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst werden.⁹¹ Neben dem Filminhalt betrachtet er auch die Ebene der Produktion und Rezeption sowie den historischen Entstehungskontext und das Genrebewusstsein jener Zeit.⁹² Neile analysiert die Genrebeziehungen und -kontexte, die dis-

⁸³ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 11.

⁸⁴ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 16.

⁸⁵ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 10.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 11.

⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 12.

⁸⁹ Vgl. SCHEINPFLUG, *Formelkino*, S. 59.

⁹⁰ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 12.

⁹¹ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzepete*, S. 14.

⁹² Vgl. Ebd. S. 14.

kursiv von den Rezipient*innen in Interaktion mit den Filmen ausgehandelt werden.⁹³

Wenn ein Film beim Publikum Erfolg hat, kopiert und modifiziert ihn die Produktion so lange, bis sich bestimmte übergreifende elementare Eigenschaften und schließlich Genres ableiten lassen.⁹⁴ Jeder Genrefilm verwendet immer wieder dasselbe Material (Situationen, Motive, Themen, Titel, Stars etc.), vereinfacht es und generiert systematisch einen symbolischen Wert.⁹⁵ Dadurch stellt er intertextuelle Bezüge her und impliziert indirekt alle vorherigen Filme desselben Genres.⁹⁶ Genres sind demnach das Ergebnis von konsistenten Wiederholungen und schließlich Bedeutung generierenden Konventionen.⁹⁷ Die repetitive und kumulative Natur von Genrefilmen macht die Handlung und das Filmende letztlich nebensächlich. Die Freude an ihm beruht nicht auf Neuheit, sondern auf Bestätigung, da jeder Film typische Eigenschaften garantiert. Die Spannung im Genrefilm findet in einer kontrollierten, wiedererkennbaren Umgebung statt. Das Publikum gibt nur provisorisch vor, dass es nicht um die Rettung der Protagonist*in weiß. Genrefilme sind für die Gesellschaft also funktional.⁹⁸

Trotzdem sind nicht alle Filme eines Genres gleich. Zwar werden Genres als abstrakte, theoretische Strukturen verstanden, die in spezifischen Beispielen verkörpert sind, doch jedes Exemplar eines Genres ist notwendigerweise anders.⁹⁹ Sie entstehen erst durch ein spannungsreiches Wechselspiel von Reproduktion und Variation.¹⁰⁰ Filme sind so gestaltet, dass sie zwar Genrekonventionen fortschreiben und dadurch ihre Genrezugehörigkeit zeigen, sie unterscheiden sich zugleich aber individuell im Detail, schreiben dadurch die Konventionen um und aktualisieren die Genrezusammenhänge. Genresysteme sind daher als spezifische Variationen eines Zusammenspiels von Codes, Diskursstrukturen und Motiven zu verstehen.¹⁰¹

Genrefilme sind also Varianten derselben Form.¹⁰² Daraus ergeben sich Abweichungen innerhalb eines Genres und Teil-Genres. Genrefilme unterliegen einem

⁹³ Vgl. SCHEINPFLUG, *Formelkino*, S. 51.

⁹⁴ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrezusammenhänge*, S. 7.

⁹⁵ Vgl. ALTMAN, *Film/Genre*, S. 25.

⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 26.

⁹⁷ Vgl. Ebd.

⁹⁸ Vgl. Ebd.

⁹⁹ Vgl. GLEDHILL, *History of Genre Criticism*, S. 254.

¹⁰⁰ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 7.

¹⁰¹ Vgl. HICKETHIER, Knut: Genretheorie und Genrezusammenhänge. In: FELIX, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender Verlag 2002. S. 64.

¹⁰² Vgl. SCHEINPFLUG, *Formelkino*, S. 63.

steten Wandel, der durch filminterne und -externe Faktoren vorangetrieben wird. Filme aus den Anfängen eines Genres weisen andere Merkmale auf als solche aus einer späteren Phase. Sie sind kultivierter, gehen subversiver vor oder brechen gezielt mit den Konventionen.¹⁰³ Sobald ein Genre für das Publikum ausgeschöpft ist, kommt es verstärkt zur Produktion von Genreparodien.¹⁰⁴ Eine Neubildung des Genres ist durch neue technische Möglichkeiten (z.B. Dolby-Sound, digitales Kino, 3D-Kino) und Trends möglich.¹⁰⁵ Der Westernautor John Cawelti beschreibt die Entwicklung von Genres folgendermaßen:

*One can almost make out a life cycle characteristic of genres as they move from an initial period of articulation and discovery, through a phase of conscious self-awareness on the part of both creators and audiences, to a time when the generic patterns have become so well-known that people become tired of their predictability. It is at this point that parodic and satiric treatments proliferate and new genres generally arise.*¹⁰⁶

Kombiniert ein Film Elemente verschiedener Genres, entstehen Filmhybride, die nur unzureichend mit den traditionellen Genrebegriffen erfasst werden können.¹⁰⁷ Dieses Phänomen tritt häufig in der Phase der Erschöpfung oder Neubildung eines Genres auf.¹⁰⁸ Heute lassen sich die meisten Filme nicht mehr eindeutig einem Genre zuordnen.¹⁰⁹

Während Theoretiker*innen in den Anfängen der Genretheorie noch davon ausgehen, dass Filme an keinen zeitlichen Kontext oder Epoche gebunden seien, zeigt Neils historische Genrebetrachtung, dass es verschiedene Phasen gibt, in denen sich neue Genres entwickeln, alte Genres bedeutungslos werden oder sich in Subgenres ausdifferenzieren.¹¹⁰ Er geht davon aus, dass es keinen geschichtsfreien Raum gibt, von dem aus Genredefinitionen vorgenommen werden können. Neale präzisiert, dass Genres mit der Filmhistorie und der Geschichte des jeweiligen Genrebegriffs verknüpft seien, denn ihre Definitionsgrenzen würden stets verrücken.¹¹¹ Neue Genrekonzepte liest auch die Filmwissenschaftlerin Christine Gledhill als Symptome von veränderten Perspektiven und Fragestellungen.¹¹² Dieselben Filme werden zu verschiedenen Zeiten und Kontexten anders

¹⁰³ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 24.

¹⁰⁴ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzepte*, S. 7.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd.

¹⁰⁶ CAWELTI, John G.: Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films. In: GRANT, Barry (Hrsg.): *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press 2012. S. 296.

¹⁰⁷ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzepte*, S. 29.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 30.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd.

¹¹⁰ Vgl. Ebd. S. 7.

¹¹¹ Vgl. NEALE, Steve: *Genre and Hollywood*. New York/London: Routledge 2000. S. 43.

¹¹² Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 8.

rezipiert und interpretiert.¹¹³ Genres sind somit transhistorische bzw. diachrone Konzepte einer sozialen Praxis.¹¹⁴

3.5 Fazit zu den Genretheorien

Aus heutiger Sicht ist die Vorstellung von unveränderlichen Genres, die Filmen immanent sind, zu eng gefasst und basiert auf einer Tautologie.¹¹⁵ Die anti-essentialistische Perspektive auf Genres als dynamische, multidimensionale, historisch wandelbare, sich überlappende, kontextabhängige, diskursive Konstrukte setzt sich durch und soll die Grundlage für mein weiteres Vorgehen sein.¹¹⁶ Angesichts der vielen z.T. divergierenden Genretheorien erscheint es mir unmöglich, eine Zugangsweise zu finden, die allen ausgeführten Aspekten gerecht wird. Die Untersuchungsergebnisse sollen jedoch zu folgenden drei theoretischen Fragen in Bezug auf das Genre „Roadmovie“ kondensiert werden:

1. Welche ikonographischen Motive weist das Genre „Roadmovie“ auf? (s. Buscombe 3.2) Das Set an Attributen soll als Werkzeug dienen, um *Tschick* einer ikonographischen Analyse zu unterziehen.
2. Welche semantischen und syntaktischen Strukturen manifestieren sich im „Roadmovie“ und welche Dynamik besteht zwischen ihnen? (s. Altman 3.3) Hier soll der Fokus auf nicht visuellen Details und der narrativen Struktur liegen.
3. Welchen Konventionen unterliegen „Roadmovies“ und wie werden diese in *Tschick* aktualisiert und umgeschrieben? (s. Neile 3.4)

Die Frage „Ist *Tschick* ein Roadmovie?“ ist prinzipiell falsch gestellt, da sie die Möglichkeit einer eindeutigen Antwort und einer exakten Benennung des Genres suggeriert.¹¹⁷ Das Erkenntnisinteresse liegt vielmehr darin, genretypische Merkmale des „Roadmovies“ im Film *Tschick* wiederzufinden und herauszuarbeiten, wie sie im Deutschunterricht eingesetzt werden können.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 9.

¹¹⁴ Vgl. LANGFORD, *Film Genre Hollywood and Beyond*, S. 26.

¹¹⁵ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzepete*, S. 13.

¹¹⁶ Vgl. Ebd. S. 16.

¹¹⁷ Vgl. SCHEINPFLUG, *Formelkino*, S. 62f.

4.0 Roadmovies

Roadmovies sind ein Teil der Kinokultur, doch sind bisher nur wenige, insbesondere angloamerikanische Publikationen über sie erschienen.¹¹⁸ Sie werden erst seit den 1980er Jahren einer fachwissenschaftlichen Analyse unterzogen.¹¹⁹ Dabei konzentriert sich das Forschungsinteresse auf die Historie des Roadmovies und auf US-amerikanische Produktionen, die als Prototypen die narrativen und visuellen Standards des Genres definieren sollen.¹²⁰ In den 1990er Jahren richtet sich der Fokus auf soziologische Untersuchungen, z.B. auf die Bedeutung von Mobilität in den USA¹²¹ oder Problematiken aus der Genderforschung¹²². Im Allgemeinen vereint das Genre alle fiktionalen Filme, die ihre Protagonist*innen auf eine Reise schicken. Der Film- und Medienwissenschaftler Norbert Grob beschreibt die Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Roadmovie“:

*Road Movies: Straßenfilme / Wegefilme / Reisefilme. Filme übers Unterwegs-Sein – über Gehen, Fahren, Flanieren, Rasen, Rennen, Schlendern, moving on the road. Kaum ein Genre scheint so einfach zu definieren zu sein. Aber dann, schon nach den ersten Worten, gerät man ins Stocken, das Selbstverständliche wird problematisch.*¹²³

Zwischen den Handlungen „Filmen“ und „Reisen“ besteht seit dem Beginn des Kinos eine enge Verbindung. Die ersten Filme sind aneinandergereihte Momentaufnahmen, die Objekte in Bewegung zeigen und Bewegung suggerieren. So dokumentiert der erste Kurzfilm *L'arrivée d'un train de La Ciotat* (1895) der Brüder Lumière die Ankunft eines Zuges. Es wird gesagt, dass der Film das Publikum so verängstigt habe, dass sich einige Zuschauer*innen unter ihren Sitzen versteckten.¹²⁴ So werden sowohl die Passagier*innen im Film als auch das Publikum auf eine Reise geschickt und (innerlich) bewegt. Während die Menschen zuvor selbst verreisen mussten, um fremde Orte und Sehenswürdigkeiten zu sehen, können sie diese nun im Kino vor ihrer Haustür bestaunen. Die Medienwissenschaftler*innen Gemma Blackwood und Andrew McGregor bezeichnen

¹¹⁸ Vgl. BERTELSEN, Martin: *Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies*. Hamburg: Verlag an der Lottbek 1991. S. 5.

¹¹⁹ Vgl. BRÄUTIGAM, Sarah: *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie. Eine Analyse des Filmgenres Roadmovie unter Berücksichtigung seiner kulturellen und ästhetischen Verbindungen zu Europa*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.) durch die Philosophische Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Düsseldorf 2009. S. 5.

¹²⁰ Vgl. Ebd.

¹²¹ BRIGHAM, Ann: *American Road Narrative. Reimagining Mobility in Literature and Film*. Charlottesville/London: University of Virginia Press 2015.

¹²² SOYKA, Amelie: *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre*. Frankfurt (Main): Peter Lang 2002.

¹²³ GROB, Norbert & KLEIN, Thomas: Das wahre Leben ist anderswo... Road Movies als Genre des Aufbruchs. In: GROB, Norbert & KLEIN, Thomas (Hrsg.): *Road Movies*. Mainz: Ventil Verlag 2006. S. 9.

¹²⁴ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 1.

diese Reiseform als „armchair travel“¹²⁵. Roadmovies inszenieren also das grundlegende Prinzip ihres eigenen Mediums.¹²⁶ Kino ohne Bewegung ist unmöglich.

Roadmovies sind ein verhältnismäßig junges Genre, das daher nicht zur Rubrik der „klassischen“ Filmgenres zählt.¹²⁷ Eine chronologische Betrachtung der Filmgeschichte zeigt jedoch, dass bereits Filme seit den 1930er Jahren heute als Roadmovies gesehen werden, z.B. Federico Fellinis *La Strada* (1954).¹²⁸ Diese vereinzelt Filme bilden zu ihrer Entstehungszeit jedoch noch kein eigenständiges Genre, da sie nicht miteinander in Bezug gesetzt werden konnten. Die konstitutiven Genremerkmale des Roadmovies können aber rückwirkend auch auf jene Filme projiziert werden, die nicht als solche produziert und rezipiert wurden.¹²⁹ Geburtsort und -stunde des Roadmovie-Genres sind nicht eindeutig und dadurch flexibel. Heinzlmeier, Menningen und Schulz beschreiben die zeitliche und räumliche Spannweite des Roadmovies:

*Sie [Roadmovies] haben ihre Ursprünge in den frühen Expeditionen, reisend wurden die Pole erforscht, ferne Kontinente und die Vergangenheit und heute im Science-fiction-Film gar die Zukunft. Die Odyssee im Weltraum führte inzwischen zum kosmischen Krieg der Sterne – Road Movie als Reise in die Utopie.*¹³⁰

David Ladermanns *Driving Visions* (2002) ist eine der ersten akademischen Untersuchungen des Roadmovies. Der Filmwissenschaftler datiert das Genre – wie die Mehrheit der Fachliteratur – zurück auf die 1960er Jahre, in denen u.a. der Vietnam-Krieg gesellschaftliche und politische Umbrüche auslöst.¹³¹ Eine Gegenkultur mit neuem Lebensgefühl, das er als „politically rebellious spirit“¹³² bezeichnet, entsteht durch sozialen Protest und die Erprobung alternativer Lebensstile. Als weitere Schlüsselmomente werden die Etablierung der ersten Motorradgangs und der aufkommenden *drive-in*-Kultur in den USA genannt.¹³³ Diese Veränderungen finden ihren Ausdruck im Roadmovie.

¹²⁵ BLACKWOOD, Gemma & MCGREGOR, Andrew: *Motion Pictures. Travel Ideals in Film*. Bern: Peter Lang 2016. S. 8.

¹²⁶ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 160.

¹²⁷ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzeppte*, S. 25.

¹²⁸ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 23.

¹²⁹ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzeppte*, S. 25.

¹³⁰ HEINZLMEIER, Adolf & MENNINGEN, Jürgen & SCHULZ, Berndt: *Action-Kino der Maschinen und Motoren. Road Movies*. Hamburg: Rasch und Röhrling 1985. S. 2.

¹³¹ Vgl. LADERMANN, David: *Driving Visions. Exploring the Road Movies*. Austin: University of Texas Press 2002. S. 19.

¹³² Ebd. S. 20.

¹³³ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 23.

Grob bezeichnet das Roadmovie als Patchwork-Genre, da es die Formen und Stile verschiedener Filmgenres, aber auch Musikrichtungen wie Jazz und Rock sowie Lyrik und Literatur miteinander vereint und neu zusammensetzt.¹³⁴ So sind Roadstories wie Jack Kerouacs *On the Road* (1957), Mark Twains *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885) und schließlich Homers *Odyssee* die literarischen Ursprünge des Genres. Während die meisten Filmwissenschaftler*innen – u.a. Martin Bertelsen in seiner Monographie *Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies*¹³⁵ – den Western als direkten Vorläufer des Roadmovies sehen, zeigt Sarah Bräutigam in ihrer Dissertation *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie. Eine Analyse des Filmgenres Roadmovie unter Berücksichtigung seiner kulturellen und ästhetischen Verbindungen zu Europa*¹³⁶, dass auch die französische Nouvelle Vague, der Film Noir und der europäische Autorenfilm einen genauso großen Einfluss auf die Filmsprache des Roadmovies nehmen. Die kurz hintereinander entstandenen und preisgekrönten Filme *Bonnie and Clyde* (1967) von Arthur Penn und *Easy Rider* (1969) von Dennis Hopper werden in der Filmwissenschaft unangefochten als stilprägend und Roadmovies par excellence ausgezeichnet.¹³⁷

Genauso wie Roadmovies Bewegung inszenieren, befindet sich das Genre selbst in einem stetigen Bewegungs- und Veränderungsprozess, indem es nach Neil (3.4) die eigenen Konventionen umschreibt. Nach einer entpolitisierten Phase in den 1980er Jahren thematisiert es seit den 1990er Jahren Fragen, die mit Interkulturalität, Intersektionalität und Identität einhergehen. Der Filmtheoretiker Neil Archer sieht in dieser Entwicklungsstufe die typische Tendenz der Postmoderne, durch die subversive und selbstreferenzielle Wiederverwendung genretypischer Merkmale Parodien und Pastiche zu realisieren.¹³⁸

Das Roadmovie-Genre weist nicht nur historische Konfigurationen auf, sondern auch topographische. Während die Protagonist*innen in US-amerikanischen Roadmovies vorwiegend über innerstaatliche Landesgrenzen fahren, überschreiten sie in europäischen Filmen Staatsgrenzen und damit auch Sprach- und Kul-

¹³⁴ Vgl. GROB & KLEIN, *Das wahre Leben ist anderswo*, S. 9.

¹³⁵ BERTELSEN, Martin: *Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies*. Hamburg: Verlag an der Lottbek 1991.

¹³⁶ BRÄUTIGAM, Sarah: *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie. Eine Analyse des Filmgenres Roadmovie unter Berücksichtigung seiner kulturellen und ästhetischen Verbindungen zu Europa*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.) durch die Philosophische Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Düsseldorf 2009.

¹³⁷ Vgl. U.a. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 19.

¹³⁸ Vgl. ARCHER, Neil: *The Road movie. In Search of Meaning*. New York: Wallflower Press 2016. S. 81.

turgrenzen. Europäische Roadmovies stehen daher in einem transnationalen Kontext, sind oft polyglott und auf der Suche nach einer kulturellen Identität.

Der Bewegungsradius der Protagonist*innen deutscher Roadmovies ist vielfältig: Sie bewegen sich innerhalb Europas wie in Fatih Akıns *Im Juli* (2000), überfliegen den Atlantik wie in Michael Schorrs *Schultze gets the blues* (2003), fahren entlang der innerdeutschen Grenze wie in Wim Wenders *Im Lauf der Zeit* (1976) oder bleiben in der brandenburgischen Provinz wie in Fatih Akıns *Tschick* (2016).

4.1 Roadmovie Subgenres

Roadmovies können anhand ihrer Bewegungsrichtung spezifiziert werden: Die Figuren bewegen sich entweder auf etwas zu oder von etwas weg.¹³⁹ Um einen Überblick über die Diversität von Roadmovies zu erhalten, teilt Bertelsen das Genre in Untergruppen ein, indem er den Zweck der Reise und die damit verknüpften Bedeutungen, Handlungsstrukturen und narrativen Elemente voneinander unterscheidet.¹⁴⁰

4.1.2 Reisen als Selbstzweck

Das erste von Bertelsen untersuchte Subgenre besteht aus jenen Filmen, in denen die Protagonist*innen allein um des Reisens Willen unterwegs sind und keine konkrete äußere Notwendigkeit zur Reise besteht. Die Reise hat einen Selbstzweck und ist die Existenzgrundlage der Figuren. Dieses Subgenre unterteilt er in zwei Typen.

4.1.2.1 Reisen als Zustand

Die Reise wird als Daseinsform gelebt und ohne Grund angetreten. Sie hat eine eigenständige Bedeutung als Lebenskonzept, daher bestimmen unbefristetes Unterwegssein und Vagabundieren die Grundstimmung des Genres.¹⁴¹ Der Weg ist ziel- und endlos; die Figuren wissen lediglich, was sie verlassen.¹⁴² Sie fahren ab, aber kommen nicht an.¹⁴³ Die nomadische Reise ist eine permanente und erfolglose Suche nach etwas, was der Reisenden fehlt ohne Aussicht auf eine Lösung oder einen Fortschritt.¹⁴⁴ In der anglophonen Literatur wird dieses Sub-

¹³⁹ Vgl. SKADI, Loist: Roadmovie. In: KUHN, Markus & SCHEIDGEN, Irina & WEBER, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin: De Gruyter 2013. S. 274.

¹⁴⁰ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 48-87.

¹⁴¹ Vgl. Ebd. S. 32.

¹⁴² Vgl. Ebd. S. 53.

¹⁴³ Vgl. Ebd. S. 36.

¹⁴⁴ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 29.

genre daher als *Quest-Roadmovie* bezeichnet.¹⁴⁵ Die Dialoge zwischen den Figuren eröffnen eine philosophische Dimension.¹⁴⁶ Die Filmhandlung dieser Untergruppe beschränkt sich oft auf nur eine Episode der Reise. Die Orientierungslosigkeit der Protagonist*in findet ihre narrative Entsprechung in der unsteten und ungeraden Handlungslinie.¹⁴⁷ Diese setzt sich aus einzelnen Szenen zusammen, die nicht immer chronologisch aufeinander aufbauen.¹⁴⁸ Bertelsen stellt bildhaft fest:

*Der Aufbau dieser Road Movies besteht vielmehr aus locker aneinandergereihten, eigenständigen Episoden, die durch das Asphaltband der Straße zusammengehalten werden wie Perlen, die auf einen endlos langen Faden gefädelt werden.*¹⁴⁹

Die Dramaturgie von *Quest-Roadmovies* baut keine Finalspannung, sondern eine Detailspannung auf.¹⁵⁰ Das Ende bleibt meist offen, sodass die Reise der Protagonist*in metaphorisch über das Filmende hinaus weiter geht. Viele europäische *Roadmovies* sind diesem Subgenre zuzuordnen.

4.1.2.2 Reisen als Rennen

Die zweite *Roadmovie*-Unterkategorie zeigt die Reise als Rennen. Im Gegensatz zur ersten hat sie eine befristete Dauer und ist vom Start- und Zielpunkt der Rennstrecke räumlich begrenzt.¹⁵¹ Die zumeist illegalen Rennen auf öffentlichen Straßen veranlassen die Fahrer*in zur Missachtung der Verkehrsordnung oder der Regeln innerhalb der Gemeinschaft.¹⁵² Das Kräfteverhältnis zwischen den Figuren ist oft ungleich.¹⁵³ Wichtiger als der Besitz eines teuren Fahrzeugs ist die Leidenschaft und Fahrkunst der Teilnehmer*innen: Ihre Schnelligkeit und ihr Geschick werden in spektakulären Stunts und riskanten Fahrmanövern demonstriert.¹⁵⁴ Die Fahrzeugbeherrschung im *Roadmovie* bildet eine Analogie zur Schießkunst im *Western* und ist unmittelbar mit der Identität der Protagonist*in verknüpft.¹⁵⁵

Die zumeist ritualisierte Konfrontation zwischen der Protagonist*in und ihrer Gegenspieler*in findet vor einem Publikum statt, das ihr fachspezifisches Können

¹⁴⁵ Vgl. LADERMANN, *Driving Visions*, S. 20.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 248.

¹⁴⁷ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 56.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 56.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 59.

¹⁵² Vgl. Ebd. S. 109.

¹⁵³ Vgl. Ebd. S. 63.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 62. & S. 122.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 105.

bezeugt, und durchläuft einen stereotypen Ablauf mit oft komödiantischen Szenen.¹⁵⁶ Häufig wenden die Rennteilnehmer*innen Tricks und Täuschungen an, die sich im Grad ihrer Rücksichtslosigkeit der Methoden voneinander unterscheiden. Dabei weist die Protagonist*in Sportsgeist und Ehrfurcht vor dem Fahrzeug auf und beschränkt sich auf harmlose Streiche, während ihrer Gegenspieler*in der Sinn für die Verhältnismäßigkeit der Mittel abhanden kommt und diese sogar das Leben von Personen gefährdet.¹⁵⁷ Das konkrete Ziel der Protagonist*in ist ihr Sieg, wobei ihr die damit einhergehende Anerkennung und ihr Ruf wichtiger sind als ein mögliches Preisgeld.¹⁵⁸ Darüber hinaus gewinnt sie mit dem ersten Platz meistens auch das Herz einer geliebten Person.¹⁵⁹

Die Protagonist*in sucht den Nervenkitzel und setzt sich einer permanenten (An-)Spannung aus.¹⁶⁰ Indem die Zuschauer*innen dem Ausgang des sportlichen Wettkampfes – welcher Parallelen zum Showdown des Westerns aufweist – entgegenfiebern, ist in dieser Unterkategorie des Roadmovies eine Finalspannung vorhanden.¹⁶¹ Das Ende des Rennens und das Filmende fallen zusammen, denn die Spannung wird bis zum Finale durch Wendungen der Filmhandlung, die verschiedene Favorit*innen begünstigen, kontinuierlich aufgebaut.¹⁶²

4.1.3 Reisen als Beruf

Truckerfilme gibt es bereits vor der Entstehung des eigentlichen Roadmovie-Genres seit den 1930er Jahren.¹⁶³ Die Protagonist*in dieses Subgenres ist eine verantwortungsvolle Fernfahrer*in, die eine vorgegebene Strecke innerhalb eines festen Zeitrahmens absolvieren muss und daher ständig in Bewegung bleibt.¹⁶⁴ Ihr Arbeitsalltag ist abwechslungsreich und die termingerechte Auslieferung eher zweitrangig, denn an erster Stelle kämpft die Trucker*in gegen korrupte Polizei, Profitgier und das organisierte Verbrechen im Transportwesen. Wenn sich ihr Schwierigkeiten in den Weg stellen, verteidigt sie ihre Truckerehre.¹⁶⁵ Die Protagonist*in macht ihren kraftstrotzenden Lastwagen zur Waffe, durchbricht Straßensperren, verursacht Karambolagen, demoliert andere Fahrzeuge und bringt

¹⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 102.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 62.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 60.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 101.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 97.

¹⁶¹ Vgl. Ebd. S. 62.

¹⁶² Vgl. Ebd.

¹⁶³ Vgl. Ebd. S. 68.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 67.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 94.

sogar Häuser zum Einstürzen.¹⁶⁶ Die Trucks symbolisieren durch ihre Größe, ihr Gewicht und ihren Motor Kraft und Gewalt. Darüber hinaus bieten sie Schutz und sind ein Refugium für die Fahrer*in.¹⁶⁷ Ihre Verwachsenheit mit dem Beruf etabliert ein starkes Solidaritätsgefühl mit den Kolleg*innen.¹⁶⁸

4.1.4 Reisen als Flucht

Im *Outlaw*-Roadmovie ist die Reise ein Überlebenskampf und nicht frei gewählt.¹⁶⁹ Die meistens kriminelle Protagonist*in wird verfolgt, da sie z.B. gegen das Gesetz verstoßen hat und dadurch in einen Konflikt mit der Polizei gerät. Nur in der Bewegung liegt ein möglicher Schutzraum, daher bietet sich keine Alternative zur ständigen Mobilität außer der utopischen Vision, dass die Flucht an einen entfernten Ort gelingt.¹⁷⁰ Meistens ist dieser ein „exotisches“ Land auf dem südamerikanischen Kontinent.¹⁷¹ Auf der Reise kommt es immer wieder zur Konfrontation mit den Verfolger*innen und schließlich eskaliert die Gewalt.¹⁷² Das Filmmende ist oft ambivalent. Manchmal entscheidet sich die Protagonist*in auch bewusst für einen dramatisch inszenierten Tod.¹⁷³

5.0 Ikonographische Analyse des Roadmovies

Die Auseinandersetzung mit den Roadmovie-Subgenres soll als Ausgangspunkt dienen, um im Folgenden eine Detailanalyse des Genres vorzunehmen. Dafür sollen zunächst die ikonographischen Merkmale von Roadmovies nach Buscombe herausgearbeitet werden. Anschließend wird unter Berücksichtigung der Fachliteratur analysiert, welche semantisch-syntaktischen Eigenheiten das Genre nach Altman aufweist. Es ist jedoch zu beachten, dass es sich dabei nur um eine Annäherung an das Genre handeln kann. Das Vorhaben und die einbezogenen fachwissenschaftlichen Genrekernelemente basieren auf der unter 3.1 beschriebenen Tautologie. Diese wird im Rahmen der Arbeit nicht weiter problematisiert. Auch der Aspekt der Repräsentativität der dafür analysierten Filme soll nicht weiter diskutiert werden. Es werden jedoch Genremerkmale als Handlungsoperatoren eingeführt, um die Relevanz von Roadmovies für den Deutschunterricht zu diskutieren. Durch die Kombination mehrerer Genrekriterien soll die Klassifizierung als „Roadmovie“ erfolgen und begründet werden.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 93.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 74.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 84.

¹⁷⁰ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 27.

¹⁷¹ Vgl. Ebd.

¹⁷² Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 85.

¹⁷³ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 28.

5.1 Bewegung und Mobilität

Bewegung ist das zentrale Motiv im Roadmovie, denn sie bestimmt die Figuren, Fahrzeuge und sogar die Kamera. Sie manifestiert sich in den Handlungen der Protagonist*innen im Paradigma der Reise, des Unterwegsseins, des Rennens etc. Dieses kann im Zentrum des Geschehens stehen, aber auch in Ausschnitten gezeigt werden. Die Kameraführung unterstreicht Bewegung als Prozess durch visuelle Strategien. In Roadmovies kommt häufig die Kamerafahrt bzw. der *Traveling shot* zum Einsatz. Durch eine mobile Technik bewegt sich die Kamera auf einem Dolly, auf Schienen oder als Steadicam zusammen mit Figuren oder Objekten in derselben Geschwindigkeit.¹⁷⁴ Die Kameraeinstellungen werden häufig gewechselt und in Montagesequenzen inszeniert, sodass das Publikum die Bewegungsabläufe der Figuren aus verschiedenen Perspektiven wahrnimmt. So verfolgt es die Bewegung z.B. in Luftaufnahmen aus der Vogelperspektive, als Mitreisende*r im Fahrzeug, als subjektive Kamera mit den Augen der Fahrer*in oder aus einer Totalen von außen auf das Fahrzeug.¹⁷⁵ Das Bewegungsbild setzt sich erst durch die Aneinanderreihung der verschiedenen Blickfelder zusammen.¹⁷⁶

Aufnahmen mit geringer Schärfentiefe betonen u.a. die Geschwindigkeit der Bewegung. So verschwimmen konkrete Objekte in der unmittelbaren Umgebung der Protagonist*in bei ihrem Blick durchs Autofenster und lassen die vorbeifliegende Außenwelt wie eine Filmsequenz erscheinen.¹⁷⁷ Die Protagonist*in fixiert stattdessen Gegenstände in der Ferne, die wesentlich langsamer vorbeiziehen. Diese Kontrastierung von Geschwindigkeiten ist außerdem sichtbar, wenn z.B. die schnelle Bewegung von passierenden Wolken in Kontrast zum langsamen Fortschreiten einer Figur gesetzt wird.¹⁷⁸ Indem sich die Filmsprache an die Bewegungsgeschwindigkeit der Protagonist*in anpasst, nehmen die Zuschauer*innen aktiv an ihrer Bewegung teil.¹⁷⁹

5.2 Fahrzeuge und Straßen

Kraftfahrzeuge zählen zu den signifikanten ikonographischen Merkmalen von Roadmovies, da die flexible Fortbewegung der Figuren die Filmhandlung grund-

¹⁷⁴ Vgl. SKADI, *Roadmovie*, S. 278f.

¹⁷⁵ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 38.

¹⁷⁶ Vgl. BRÄUTIGAM, S. 154.

¹⁷⁷ Vgl. HURAUULT-PAUPE, Anne: The paradoxes of cinematic movement: is the road movie a static genre? In: *Miranda* 10 (2014). Online unter: <https://journals.openedition.org/miranda/6257> (04.03.19). S. 8.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 9.

¹⁷⁹ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 157.

legend bestimmt. Die Erfindung des Films und des Autos verläuft fast zeitgleich, sodass sich beide Industrien parallel zueinander seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entwickeln und gemeinsam populär werden.¹⁸⁰ Beide stehen für technischen Fortschritt. Der Filmwissenschaftler Kenneth Hey erklärt ihre Koinzidenz durch ihre gemeinsame Eigenschaft: Sie ermöglichen Bewegung und Geschwindigkeit.¹⁸¹ Bereits in den ersten Filmaufnahmen werden Autos inszeniert oder dienen als technische Hilfsmittel beim Dreh, um z.B. Traveling shots zu filmen. Obwohl das Auto in Europa erfunden wird, gilt es als amerikanisches Phänomen, da es hier erstmals in den 1920er Jahren in Massenproduktion hergestellt und als Massenbeförderungsmittel eingesetzt wird.¹⁸² Es wird zum Gebrauchsgegenstand und kann als Erweiterung bzw. Ausdehnung des menschlichen Körpers gesehen werden, indem es seine natürlichen Fähigkeiten durch z.B. Schnelligkeit mechanisch ergänzt.¹⁸³ Geschwindigkeit, Beschleunigung und Maschinenbeherrschung werden so körperlich erfahrbar – Mensch und Auto formen eine Einheit.

In Roadmovies sind die Protagonist*innen von ihren Fahrzeugen abhängig, da diese ihnen unbegrenzte Mobilität und die Illusion freier Bewegung ermöglichen.¹⁸⁴ Als Transportmittel benutzen sie Autos, Lastwagen, Motorräder, Busse oder sogar Rasenmäher. Dabei ermöglicht der Einsatz des Motorrads die Assoziation mit dem Western, indem es in motorisierter Form das typische Pferd des Cowboys visualisiert.¹⁸⁵ Im Roadmovie werden Autos z.T. zu Kultobjekten stilisiert und ersetzen die Rolle der Filmstars, degradieren diese sogar zu Statist*innen.¹⁸⁶ Sie entwickeln u.U. ein nicht mehr steuerbares Eigenleben und sind nicht mehr ausschließlich dem Willen ihrer Fahrer*in unterworfen. Dabei werden die Fahrobjekte zunehmend individualisiert und dienen den Figuren zur Selbstdarstellung und als Statussymbole ihrer sozialen Zugehörigkeit.¹⁸⁷

Die Protagonist*innen fahren oft Oldtimermodelle wie *Cadillacs*, *Corvettes* und *Thunderbirds*, die sie besonders pflegen und z.T. verschönern und mit stärkeren

¹⁸⁰ Vgl. MILLS, Katie: *The Road Story and the Rebel. Moving Through Film, Fiction, and Television*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2006. S. 17.

¹⁸¹ Vgl. HEY, Kenneth: Cars and Films in American Culture, 1929-1959. In: LEWIS, David L. & GOLDSTEIN, Laurence (Hrsg.): *The Automobile and American Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1980. S. 193.

¹⁸² Vgl. ARCHER, *Genre on the road*, S. 513.

¹⁸³ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 28.

¹⁸⁴ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 68.

¹⁸⁵ Vgl. ROBERTS, Shari: Western meets Eastwood. Genre and gender on the road. In: COHAN, Steven & HARK, Ina Rae: *The Road Movie Book*. London/New York: Routledge 1997. S. 61.

¹⁸⁶ Vgl. HEINZLMEIER, MENNINGEN & SCHULZ, *Action-Kino der Maschinen und Motoren*, S. 10.

¹⁸⁷ Vgl. ROBERTS, *Western meets Eastwood*, S. 60.

Motoren ausstatten. Bertelsen sieht in diesem Trend eine Verbindung zu den jährlich neu gestalteten Automodellen, deren Design eine immer größere Rolle spielt und die Fahrer*innen zum *Customizing*, der individuellen Veränderung des eigenen Fahrzeugs, animiert.¹⁸⁸ Es wird zum künstlerischen Einzelstück gemacht, damit es sich von anderen Transportmitteln im Straßenverkehr abhebt. In einigen Roadmovies wird das Auto soweit verherrlicht und libidinös besetzt, dass es Freund*innen und Partner*innen ersetzt.¹⁸⁹ Filmsprachlich drückt sich die Liebe zum Fahrzeug durch Detailaufnahmen, z.B. des Armaturenbretts oder der Felgen, aus oder in verhältnismäßig langen Einstellungen aufs Auto. Fahrzeuge dienen jedoch nicht ausschließlich als Fortbewegungsmittel. Sie haben darüber hinaus entweder eine sportliche Funktion bei Rennen oder Verfolgungsjagden, eine häusliche Funktion als mobiler Wohn- und Schutzraum oder werden als fahrende Waffen eingesetzt.¹⁹⁰

Im Gegensatz zum Pferd haben motorisierte Transportmittel jedoch einen eingeschränkten Bewegungsraum. Während sich Pferde frei in ihrer Umgebung bewegen können, sind Fahrzeuge auf funktionale Straßen angewiesen.¹⁹¹ Bereits der Name „Roadmovie“ enthält ein Differenzierungsmerkmal des Genres: die Straße. Sie „trägt“ bildlich das konstitutive Genrelement „Fahrzeug“ und ist mit ihm zusammen der zentrale Schauplatz der Filmhandlung, der direkten Einfluss auf die Motivation der Figuren nimmt.¹⁹² In Straßensequenzen fahren die Protagonist*innen zumeist auf weiten, endlos erscheinenden Landstraßen und Highways und nicht in den engen Straßen einer Stadt oder Metropolregion.¹⁹³ Die gestrichelten Fahrbahnmarkierungen auf dem Asphalt erinnern ebenfalls auf einer Metaebene an das Medium Film, indem sie wie eine sich abspulende Filmrolle erscheinen.¹⁹⁴

5.3 Innen- und Außenräume

Die Räume im Roadmovie sind mehr als nur Kulissen. Sie prägen essentiell seine Ästhetik und Narration.¹⁹⁵ Im Roadmovie werden Innen- und Außenräumen einander gegenübergestellt, indem die Figuren einen stetigen räumlichen Wechsel vornehmen. Zum Einen inszenieren Roadmovies den Kontrast zwischen

¹⁸⁸ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 3.

¹⁸⁹ Vgl. HEINZLMEIER, MENNINGEN & SCHULZ, *Action-Kino der Maschinen und Motoren*, S. 8.

¹⁹⁰ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 83.

¹⁹¹ Vgl. ROBERTS, *Western meets Eastwood*, S. 61.

¹⁹² Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 21.

¹⁹³ Vgl. Ebd.

¹⁹⁴ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 29.

¹⁹⁵ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 35.

Künstlichkeit und Natürlichkeit, indem die Figuren sich aus einem engen, geschlossenen, dichtbevölkerten und urbanen Kontext hinein in eine offene, weite, wilde, kaum besiedelte und naturnahe Landschaft mit unbegrenztem Blick auf den Horizont bewegen.¹⁹⁶ Der breite Blickwinkel von (super-)totalen Einstellungsgrößen bzw. Panoramaaufnahmen macht die Landschaft zum Bildinhalt und lässt alle Spuren der Zivilisation im imposanten Naturraum verschwindend klein erscheinen.¹⁹⁷ Zum Anderem unterscheidet sich der bewegliche, isolierte und künstliche Innenraum des Fahrzeugs von seinem statischen, natürlichen Außenraum.¹⁹⁸ Es besteht eine „Gleichzeitigkeit von Bewegungslosigkeit (des im Auto sitzenden Menschen) und Bewegung (des Autos)“¹⁹⁹. Darüber hinaus ist der Innenraum der privaten Sphäre und der Außenraum der öffentlichen Sphäre zuzuordnen.²⁰⁰

5.4 Spiele und Wettkämpfe

In vielen Roadmovies bedingen Glücksspiele und -wetten sowie Kraftproben in Form von Fahrzeugrennen die zentrale Handlung. Einige Figuren tragen Konflikte spielerisch im Rahmen von Sportwettkämpfen aus, in denen sie ihre Fähigkeiten miteinander messen.²⁰¹ Häufig geht es um die kürzeste Fahrzeit, sodass ein Rennen gegen die Uhr ohne direkte Konkurrenz stattfindet.²⁰² Der Wettanreiz ist entweder die Aussicht auf einen materiellen Gewinn oder die mit einem Sieg einhergehende gesellschaftliche Anerkennung und Bewunderung.²⁰³ Während Wettfahrten vom Fahrgeschick der Fahrer*in abhängen und eine persönliche Herausforderung darstellen, hängt das Glücksspiel vom Zufall ab.²⁰⁴

5.5 Kriminalität und Gewalt

Die Figuren im Roadmovie verstoßen regelmäßig gegen Gesetze. Die häufigsten Ordnungswidrigkeiten erfolgen im Rahmen der Straßenverkehrsordnung und sind z.B. Geschwindigkeitsüberschreitungen. In einigen Genrefilmen überschreitet die Protagonist*in das Betäubungsmittelgesetz und konsumiert z.B. aufputschende Amphetamine, die sie auf der Fahrt wach halten sollen, oder Psychede-

¹⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 86.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 155.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 86.

¹⁹⁹ SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 28.

²⁰⁰ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 39.

²⁰¹ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 97.

²⁰² Vgl. Ebd. S. 99.

²⁰³ Vgl. Ebd.

²⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 98.

lika.²⁰⁵ Sie hat oft kein Geld, um ein Fahrzeug zu kaufen, und neigt daher zu Beschaffungskriminalität.²⁰⁶ Amateurhaft begangene Eigentumsdelikte in Form von Auto- und Ladendiebstahl sowie Bankraub werden meistens laienhaft und mit Skrupeln ausgeführt.²⁰⁷ Im Verlauf der Filmhandlung geraten die Figuren immer weiter in die Illegalität.

Sie tragen Konflikte gewaltsam aus, sodass auch Faustkämpfe unter Freund*innen stattfinden.²⁰⁸ Im Vergleich zu anderen Genres zeigen Roadmovies jedoch keine Szenen mit außerordentlicher Brutalität, Gewalt und Zerstörung. Einige Figuren besitzen zwar Waffen, aber verstecken sie meistens, denn bereits das Drohen mit einer Schusswaffe ist im Roadmovie der erste Schritt in eine Gewalteskalation.²⁰⁹ Auch Fahrzeuge können gefährlich werden, wenn sie als Waffen mit unbändiger Kraft eingesetzt werden oder außer Kontrolle geraten.²¹⁰ In einigen Filmen nimmt Gewalt auch selbstzerstörerische Züge an. Allgemein wird Waffenbesitz und -gebrauch kritisch oder verharmlost als erheiternder Unterhaltungseffekt dargestellt.²¹¹

6.0 Semantisch-syntaktische Analyse des Roadmovies

Die zentralen ikonographischen Merkmale des Roadmovie-Genres sollen im Folgenden auf einer semantisch-syntaktischen Ebene miteinander in Bezug gesetzt und hinsichtlich ihrer möglichen metaphorischen Bedeutungen analysiert werden.

6.1 Introspektion, Identitätssuche und Grenzüberschreitung

Die Protagonist*in bewältigt im Roadmovie einen Weg, der zwischen zwei Orten liegt. Ihre Reise ist jedoch mehr als nur ein Übergangsstadium und strukturiert die gesamte Geschichte. Sie ist nicht darauf ausgerichtet, Veränderungen zu bewirken, sondern eine Reaktion auf eine Situation, die von der alltäglichen Normalität der Protagonist*in abweicht und sie in eine psychische Notlage bringt. Die Figur ist überfordert, da ihre standardisierten Verhaltensweisen bzw. Handlungsgewohnheiten keine Lösung offerieren.²¹² Zu Beginn durchbricht häufig ein unvorhersehbares bzw. unerwartetes Ereignis ihre Alltagsroutine, z.B. eine kriminelle Tat oder ein Schicksalsschlag.²¹³ Alle Roadmovies haben die Gemeinsam-

²⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 110f.

²⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 112.

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 113.

²⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 91.

²⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 92.

²¹⁰ Vgl. Ebd. S. 93.

²¹¹ Vgl. Ebd. S. 92.

²¹² Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 139.

²¹³ Vgl. Ebd. S. 29.

keit, dass die Bewegung der Protagonist*in einen Abschied von ihren gewohnten, komfortablen und alltäglichen Lebensstrukturen bedeutet und damit einen Aus- bzw. Aufbruch markiert.²¹⁴ Die Reise ist also ein temporärer Ausnahmezustand. Die Figuren haben vielfältige Motive, die zunächst meistens unfreiwillig begonnene Fahrt fortzuführen: Einige fliehen vor ihren Problemen und ihrer Vergangenheit, andere suchen nach ihren Wurzeln.²¹⁵

Ein Wechsel zwischen selbstgewählter Isolation der Protagonist*in und Kontaktaufnahmen charakterisiert den Reiseverlauf. Die Figuren machen auf ihrer Fahrt Halt, um ihre elementaren Bedürfnisse zu befriedigen, z.B. um zu essen, zur Toilette zu gehen, zu schlafen, das Fahrzeug aufzutanken oder zu reparieren. Während dieser Stopps kommt es zu kurzen, zufälligen und teils scheinbar nebensächlichen Begegnungen mit nicht vertrauten Orten und Menschen. Diese konfrontieren die Protagonist*in mit unvorhersehbaren und unbekanntem Situationen und entwickeln häufig eine unkontrollierbare Eigendynamik.²¹⁶ Diese Momente bereichern die Reise und sind häufig wesentliche Schlüsselszenen oder Wendepunkte in der Filmhandlung.²¹⁷ Dabei rückt das anfängliche Ziel zunehmend in den Hintergrund und der Weg selbst steht im Fokus.²¹⁸

Die Reise geht im Roadmovie über die physische Fortbewegung hinaus und hat eine bedeutung generierende Funktion mit symbolischem Charakter bzw. metaphorischem Potenzial.²¹⁹ Sie ist ein Prozess, der auf zwei Ebenen stattfindet: der körperlichen und der geistigen.²²⁰ Mobilität manifestiert sich extern durch die Deplatzierung der Protagonist*in. Die Ablösung vom Einflussbereich ihres vertrauten Umfelds bedeutet für sie zunächst eine psychische Entlastung. Die Distanz zum Gewohnten stellt die Protagonist*in jedoch auf Bewährungsproben. Auf den verschiedenen Reisesationen wird sie mit dem Fremden (Menschen, Orte, Milieus, Kulturen, Situationen) konfrontiert und muss sich mit ihm und damit auch mit sich selbst auseinandersetzen. Die Protagonist*in sammelt neue Eindrücke, Erfahrungen und Ideen, die ihr Potenziale und Perspektiven eröffnen und ihre geistige Agilität stimulieren.²²¹

²¹⁴ Vgl. Ebd. S. 30f.

²¹⁵ Vgl. SKADI, *Roadmovie*, S. 278.

²¹⁶ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 33.

²¹⁷ Vgl. Ebd. S. 37.

²¹⁸ Vgl. Ebd. S. 33.

²¹⁹ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 25.

²²⁰ Vgl. ROBERTS, *Western meets Eastwood*, S. 52.

²²¹ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 34.

Die Figuren im Roadmovie bewegen sich also innerlich und äußerlich – die externe Reise ist Anlass und Motivation für die interne. Mit dem Blick auf sich selbst reflektiert die Protagonist*in die eigene Existenz und Identität und fragt nach persönlicher Selbstverwirklichung.²²² Dies führt sie schrittweise zur Erkenntnis. Während der Reise transformieren die Figuren ihre Persönlichkeit und durchlaufen verschiedene Geisteszustände, die sie wie Entwicklungsstufen zu einer möglichen Emanzipation und psychischen Reife führen.²²³ Roadmovies können also als Entwicklungs- und Bildungsgeschichten mit Parallelen zum Bildungsroman verstanden werden.²²⁴ Auf visueller Ebene begünstigt die Fahrt durch weite, monotone Landschaften die Kontemplation und verleiht ihr mithilfe von statischen Kameraeinstellungen einen meditativen Charakter.²²⁵ Der einzige Anhaltspunkt in ihrer Umgebung ist die Protagonist*in selbst.²²⁶ Nahaufnahmen der Protagonist*in lassen das Publikum an ihrer inneren Reise teilnehmen, indem es ihre Mimik genau verfolgen kann.

Das Fahrzeug im Roadmovie fungiert als Zoom auf seinen Innenraum und begünstigt die Annäherung an die Innenwelt der darin sitzenden Passagier*innen.²²⁷ Insbesondere seine Spiegel und Fenster sowie deren Reflektionen sind genretypische Stilmittel.²²⁸ Die Front- oder Seitenwindschutzscheiben und Rückspiegel sind oft ein Teil der Bildkomposition. Sie bilden einen zweiten Rahmen innerhalb des durch den Bildausschnitt der Kamera bedingten Rahmens.²²⁹ Spiegelbilder visualisieren im Roadmovie den nach innen gewandten Blick der Protagonist*in und symbolisieren ihre Selbsterforschung. Spiegelungen – Reflektionen – offenbaren unbewusste oder verdrängte Teile des Ichs, die durch die Reise zum Vorschein kommen.²³⁰ Dies kann ein Gefühl der Selbstentfremdung in der Figur auslösen.²³¹ Darüber hinaus verweist der Spiegel auf eine zeitliche Komponente: Obwohl die Protagonist*in nach vorne fährt, verschiebt sich ihre Bewegungsrichtung bei einem Blick in den Rückspiegel. Die vor ihr liegende Straße nähert sich und eröffnet Zukunftsperspektiven, während der Rückspiegel

²²² Vgl. Ebd. S. 29.

²²³ Vgl. Ebd. S. 34.

²²⁴ Vgl. CORRIGAN, Timothy: *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. London: Routledge 1991. S. 144.

²²⁵ Vgl. HURAUULT-PAUPE, *The paradoxes of cinematic movement*, S. 8.

²²⁶ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 83.

²²⁷ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 30.

²²⁸ Vgl. LADERMANN, *Driving Visions*, S. 16.

²²⁹ Vgl. Ebd.

²³⁰ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 159f.

²³¹ Vgl. Ebd. S. 159.

Vergangenes zeigt, von dem sie sich kontinuierlich entfernt.²³² Auf der Metaebene liegt die Analogie zum Medium Film nahe: Windschutzscheibe und Rückspiegel fungieren als Projektionsflächen, auf denen sich wie auf einer Kinoleinwand die Wirklichkeit im Lauf der Zeit repräsentiert.²³³

Erst durch das physische und psychische Überschreiten von Grenzen wird deutlich, wo diese überhaupt gesetzt sind.²³⁴ Einige Protagonist*innen wie die Outlaws überschreiten sie gezielt, andere spontan oder unbewusst.²³⁵ Es handelt sich einerseits um Landesgrenzen bzw. innerstaatliche Grenzen, die im europäischen Roadmovie mit Sprach- und Kulturgrenzen einhergehen. Die Grenzpassage wird z.B. relevant, wenn der Zuständigkeitsbereich lokaler Autoritäten endet oder wenn Ausweise nicht zur gewünschten Identität passen.²³⁶ Andererseits überschreiten die Protagonist*innen z.B. im Rausch und der dadurch veränderten Wahrnehmung die Grenzen des „Normalen“.²³⁷ Der Rausch wird durch psychoaktive Substanzen oder die Fahrt selbst ausgelöst.²³⁸ Das intensive Fahrerleben, Geschwindigkeit und Wahrnehmung im Zeitraffer können ekstatische und rauschhafte Züge annehmen und bewusstseinsweiternd wirken.²³⁹ Das Fahrzeug wird so zum Medium des Eskapismus.²⁴⁰ Oft ist das Fahren im Roadmovie mehr lustbetont als funktional: Das intensive Fahrgefühl nährt und verstärkt den Genuss – nur der Augenblick zählt.²⁴¹

6.2 Individuelle Freiheit

Die *frontier* stellt neben dem *American Dream* einen der zentralen Nationalmythen der USA dar und ist Teil der amerikanischen Kultur und seines Kinos.²⁴² Als Konstrukt schreiben sich ihr historische und kulturelle Konzepte ein, die grundlegend für die Entwicklung der Ideale und Institutionen in den USA sind.²⁴³ Die Bewegungsrichtung der Siedler*innen nach Westen – zunächst von Europa nach Amerika – setzt sich auf dem nordamerikanischen Kontinent fort. Die *frontier* markiert als geographische Linie die vordringende Besiedlungsgrenze zwischen

²³² Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 28f.

²³³ Vgl. Ebd. S. 29.

²³⁴ Vgl. SKADI, *Roadmovie*, S. 274.

²³⁵ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 33f.

²³⁶ Vgl. SKADI, *Roadmovie*, S. 274.

²³⁷ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 93.

²³⁸ Vgl. Ebd.

²³⁹ Vgl. Ebd.

²⁴⁰ Vgl. Ebd.

²⁴¹ Vgl. Ebd. S. 82.

²⁴² Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 1.

²⁴³ Vgl. MAIER, Susanne M.: Star Trek und das unentdeckte Land am Rande des Universums. Ein amerikanischer Mythos. In: HOFMANN, Wilhelm (Hrsg.): *Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*. Baden-Baden: Nomos 1996. S. 14.

dem kultivierten Osten und dem noch unerforschten Westen.²⁴⁴ Sie ist nicht starr, sondern fluide, da sie stetig weiterrückt und neues Land erschließt. Jenseits der *frontier* eröffnen sich der Pionier*in unbegrenzte Möglichkeiten, denn hier kann sie unter zunächst ungewohnten, archaischen und unstrukturierten Lebensumständen ungehindert ihre eigene Existenz aufbauen.²⁴⁵ An der *frontier* gibt es zunächst keine wirksamen Gesetze und Parteien, sodass nicht zwischen politischen/öffentlichen und persönlichen/privaten Entscheidungen differenziert wird.²⁴⁶

Das Western-Genre verwandelt den amerikanischen Westen in einen fiktiven Raum und eine Projektionsfläche für politische und soziale Utopien.²⁴⁷ Es trägt zur Erschaffung des *frontier*-Mythos bei, indem es (idealisiert und verfälscht) das Motiv der Eroberung des Westens im Spannungsfeld zwischen Zivilisation und „Wildnis“ aufgreift.²⁴⁸ Die Figuren verlassen die bürgerliche Gesellschaft, um sie an einem fremden Ort aus freier Entscheidung neu zu errichten.²⁴⁹ Sie führen ein autarkes Leben, bei dem allenfalls das Naturgesetz vor dem Zivilrecht steht.²⁵⁰ Da sich die Gesellschaft erst formt und es noch kein Rechtssystem gibt, misst das Individuum alle Handlungen an seinen persönlichen, zumeist christlich geprägten, moralischen Maßstäben: Anstatt zwischen Recht und Unrecht unterscheidet es zwischen Gut und Böse.²⁵¹ Die Gesellschaft verkörpert im Western das „Gute“ und wird von der Protagonist*in aktiv geschützt. Alles, was sie bedroht, ist als böse einzustufen.²⁵² Die Protagonist*in trägt entscheidend zur Etablierung einer Gesellschaftsordnung bei, indem sie ihre eigenen Ideale verwirklicht. Der Western setzt sich mit der Stellung des Einzelnen in der Gesellschaft und der damit verbundenen Frage, wie viel Freiheit ihm zukommen kann, dramaturgisch auseinander.²⁵³

Das Roadmovie verwandelt die *frontier* in eine Straße und das Pferd in ein Auto, mit dem die Protagonist*in das Land bereist.²⁵⁴ Im Gegensatz zum Western sind Roadmovies nicht an eine bestimmte Geografie oder historische Epoche gebun-

²⁴⁴ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 12.

²⁴⁵ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 51f.

²⁴⁶ Vgl. FÄRBER, Helmut: Einige Notizen über amerikanische Western. In: *Filmkritik* 9 (1975). S. 388.

²⁴⁷ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 12f.

²⁴⁸ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 26.

²⁴⁹ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 51f.

²⁵⁰ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 12f.

²⁵¹ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 27.

²⁵² Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 14f.

²⁵³ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 27f.

²⁵⁴ Vgl. ROBERTS, *Western meets Eastwood*, S. 61.

den. Während die Gründung der USA den Rahmen des Westerns definiert, kann der Schauplatz des Roadmovies überall sein und in der Gegenwart spielen.²⁵⁵ Genau wie im Western steht auch im Roadmovie die Spannung zwischen individueller Freiheit und gesellschaftlicher Konvention im Vordergrund, doch die bestehenden Verhältnisse sind grundlegend verschieden.²⁵⁶ Die moralischen Konflikte einer sich formenden Gesellschaft sind im Roadmovie längst ausgetragen und ein komplexes und gefestigtes Normen- und Wertesystem reglementiert das Verhalten des Individuums.²⁵⁷ Seine detaillierte Ausprägung zeigt sich teilweise nur subtil im Rahmen von alltäglichen Restriktionen und Zwängen, die der Protagonist*in z.B. in einer Kleinstadt, bei der Arbeit oder in ihrem sozialen Milieu begegnen.²⁵⁸ Ihre Reise ist eine Bestandsaufnahme der Nation. Im Vergleich zum Western verhandelt das Roadmovie den Ist-Zustand der Gesellschaft und kommt zu einem ernüchternden Ergebnis: Die im Western vorgeführte Idealgesellschaft erweist sich als Illusion. So stellt die Autorin Shari Roberts die Frage:

*The road stands in for the frontier, but, instead of symbolizing a romanticized America in which the American Dream will come true, it simply asks over and over, as each mile marker is passed, what does America mean today?*²⁵⁹

Die Gesellschaftsstrukturen, die Eigentumsverteilung und das sesshafte Leben werden von der Protagonist*in im Roadmovie als starr empfunden, weil sie die Entfaltung ihrer Persönlichkeit existentiell einschränken.²⁶⁰ Sie bricht im Rahmen der Reise aus ihrer unfreien und fremdbestimmten Situation aus. Dadurch entzieht sie sich den Repressionen und der Kontrolle ihres sozialen Milieus und verabschiedet sich von den ihr zugewiesenen Verhaltensstandards und den damit verknüpften Erwartungen.²⁶¹ Die Protagonist*in rebelliert gegen gesellschaftliche Konformität und kämpft für die Verwirklichung ihrer Bedürfnisse: individuelle Freiheit, Unabhängigkeit und Selbstbestimmung.²⁶² Dabei ist sie stark auf sich selbst bezogen und agiert nicht altruistisch oder zielgerichtet für den Nutzen der Gesellschaft, sondern vorrangig in Hinblick auf ihr persönliches Wohlergehen und für eigennützige Zwecke.²⁶³ Die Reise ermöglicht ihr ein Höchstmaß an autonomer Entscheidungsfreiheit und eröffnet ihr alternative Lebensentwürfe. La-

²⁵⁵ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 14f.

²⁵⁶ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 47.

²⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 47.

²⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 31.

²⁵⁹ ROBERTS, *Western meets Eastwood*, S. 52.

²⁶⁰ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 28.

²⁶¹ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 45.

²⁶² Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 142.

²⁶³ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 119.

dermann zieht daraus die Schlussfolgerung, dass Roadmovies systemkritisch sind: „The driving force propelling most road movies, in other words, is an embrace of the journey as a means of cultural critique.“²⁶⁴

Das Thema „Freiheit“ wird im Roadmovie anders akzentuiert als im Western: Freiheitsliebe ist stärker als Gesetzestreue.²⁶⁵ Sie steht an erster Stelle und erst daraus ergeben sich moralische Wertungen.²⁶⁶ Die normative Verfassung eines Staates ist oft nicht kompatibel mit den individuellen Moralvorstellungen der Protagonist*in.²⁶⁷ Die Gesellschaft ist ungerecht und zeichnet sich durch soziale Härte aus.²⁶⁸ Ihr Status quo ist voller Defizite und bedrückend, denn die offiziellen moralischen Instanzen sind außer Kraft gesetzt. Das Establishment ist korrupt und die Polizei ist Profit gesteuert, ohne Rücksicht auf Andere. Sie legt einerseits das Gesetz gegen die Protagonist*in aus, andererseits löst sie sich selbst von Recht und Ordnung und wendet illegale Methoden an.²⁶⁹ Die Grenze zwischen „Gut“ und „Böse“ ist im Roadmovie daher nicht eindeutig.²⁷⁰

Der Freiheitskampf der kompromisslosen Figuren gegen das gesellschaftliche Diktat ist oft gelebter Widerstand gegen die Unmoral.²⁷¹ Die Protagonist*in bekämpft das System mit dessen eigenen, rechtswidrigen Mitteln und stellt diese offen zur Schau.²⁷² Dabei nimmt sie keine Rücksicht auf Institutionen und so führt ihre Reise in die Illegalität mit Eigentumsdelikten oder sogar Gewaltverbrechen.²⁷³ Ladermann stellt in diesem Zusammenhang fest, dass Gewalt ein unmittelbarer Bestandteil der US-amerikanischen Identität ist: „Yet violence is integral to the establishment of American political and cultural identity [...]“²⁷⁴ Angesichts der Gründe und der Darstellungsweise kriminellen Verhaltens entwickelt das sonst gesetzeskonforme Publikum sukzessives Verständnis für die Gesetzesübertretungen der Protagonist*in, relativiert deren Unrechtscharakter und wertet sie als ehrenwert und konsequent auf. So wird z.B. Diebstahl als Umverteilung von Vermögen im Sinne der sozialen Gerechtigkeit gedeutet.²⁷⁵

²⁶⁴ LADERMANN, *Driving Visions*, S. 1.

²⁶⁵ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 111.

²⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 153.

²⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 29f.

²⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 79.

²⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 148.

²⁷⁰ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 14f.

²⁷¹ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 114f.

²⁷² Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 27.

²⁷³ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 115.

²⁷⁴ LADERMANN, *Driving Visions*, S. 22f.

²⁷⁵ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 114.

Im Outlaw- oder Flucht- Roadmovie ist die Reise nicht mehr ein Freiheit versprechender Akt, sondern vielmehr die Konsequenz bereits ausgelebter Freiheitsbestrebungen.²⁷⁶ Diese kann die Gesellschaft nicht tolerieren, da sie die kollektive Homogenität bedrohen und Anarchie provozieren könnten.²⁷⁷ Die Konsequenz liefert die Dramaturgie zum Outlaw-Roadmovie: Die Protagonist*in muss sanktioniert werden und wird daher von ihren Opponent*innen verfolgt. Sie wird zur Ausgestoßenen, zur Gejagten des Gesetzes – eben zum Outlaw – und flüchtet sich aus reinem Selbsterhaltungstrieb in die Anonymität außerhalb der Gemeinschaft. Doch die Unfreiwilligkeit der Reise beschneidet ihre Freiheit.

Die meisten Roadmovies haben ein tragisches und desillusionierendes Ende: Das Individuum kann sich gegen die Übermacht der herrschenden Gesellschaft nicht durchsetzen – eine Rückkehr und Wiedereingliederung ist unmöglich. Die Protagonist*in steckt in einem Dilemma und hinterlässt irreparable Schäden. Roadmovies enden daher häufig mit der Niederlage oder dem Tod des „störenden“ Subjekts.²⁷⁸ Der Tod ist das finale Symbol einer zukunftslosen Freiheit, die letztlich destruktiv ist.²⁷⁹ Der Übergang vom Leben in den Tod ist die letzte Grenze, die die Figuren überschreiten. Wenn dagegen Freiheitsträume in einem Roadmovie tatsächlich bis zum Schluss ausgelebt werden können, handelt es sich in der Regel um Komödien ohne Realitätsbezug.²⁸⁰ Ihre Protagonist*innen werden schließlich von der Gesellschaft vereinnahmt – die soziale Ordnung ist wieder hergestellt.²⁸¹

Die Dichotomie zwischen Innen- und Außenräumen dient im Roadmovie der Bedeutungskonstitution, da sie die Relation zwischen Individuum und Gesellschaft visualisiert.²⁸² Natur- und Zivilisationsräume werden einander gegenübergestellt.²⁸³ Die gesellschaftliche Entfesselung der Protagonist*in wird durch einen polaren Wechsel zwischen Stadt und Land inszeniert: Sie fährt von einem urbanen hinein in einen ruralen Raum.²⁸⁴ Die Großstadt verkörpert als „Innenraum“ den Platz der Protagonist*in in der Gesellschaft. Ihre Atmosphäre ist konsequent geprägt durch

²⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 72.

²⁷⁷ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 45.

²⁷⁸ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 35.

²⁷⁹ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 220.

²⁸⁰ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 36.

²⁸¹ Vgl. SKADI, *Roadmovie*, S. 278.

²⁸² Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 165.

²⁸³ Vgl. Ebd. S. 66.

²⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 197.

Monotonie und einengende physische Begrenzungen: Mauern, Zäune, Straßen oder Häuserschluchten.

Während die Metropole einen überdimensionalen Anpassungsdruck auf den Einzelnen ausübt, liegt der unbekannte Außenraum jenseits sozialer und kultureller Einflüsse. Er dient der Protagonist*in als Projektionsfläche ihres Freiheitstraums.²⁸⁵ Der physische Eintritt in den Naturraum verändert ihren seelischen Zustand durch mentale Distanz und überträgt der Protagonist*in die Kontrolle für ihr Handeln.²⁸⁶ Die weite, Freiheit und Glück versprechende Landschaft erinnert an jene des Westerns.

Paradoxerweise nutzt die Protagonist*in das zentrale Symbol einer mobilen und technisierten Gesellschaft, um dieser zu entkommen – das Auto.²⁸⁷ Es dient den Figuren als Instrument der Befreiung, da es im Vergleich zu anderen Fahrzeugen ein höheres Maß an Unabhängigkeit und seine Abgeschlossenheit Rückzug bietet.²⁸⁸ Die Fahrer*in und das Auto verschmelzen zu einer Einheit.²⁸⁹

Die Natur bleibt den Figuren letztendlich oft fremd. Sie bietet kaum mehr Freiräume, da sich der Geltungsbereich gesellschaftlicher Normen bereits bis in die entlegensten Winkel erstreckt hat und Straßen die Autofahrt der Protagonist*in überhaupt erst ermöglichen.²⁹⁰ So erscheinen in der Landschaft immer wieder schäbige Schnellrestaurants, billige Motels und Kleinstädte. Die von der Zivilisation verfolgte Protagonist*in durchquert gefangen im Fahrzeuggehäuse die Landschaft nur als Fremde.²⁹¹ Ein Kontakt mit dem Naturraum ist unmöglich, denn dieser existiert nur imaginär.²⁹²

6.3 Nationalstolz, Heimatsuche und Nostalgie

Die meisten Roadmovies sind nordamerikanische Produktionen und spielen in den Vereinigten Staaten. Sie werden daher von vielen Theoretiker*innen genau wie Western als typisch amerikanisches Genre eingestuft. Ihre Ikonographie verweist häufig auf einen spezifischen Raum, der Referenzen auf die Gründungsgeschichte der USA enthält (s. 6.2). Durch die Reise der Protagonist*in entsteht ein Panorama der nordamerikanischen Nation; Reisebekanntschaften

²⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 39.

²⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 49.

²⁸⁷ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 38.

²⁸⁸ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 93.

²⁸⁹ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 38.

²⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 39.

²⁹¹ Vgl. Ebd. S. 38.

²⁹² Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 66.

spiegeln die US-amerikanische Gesellschaft.²⁹³ Roadmovies sind sowohl eine Kritik als auch eine Hommage an die Vereinigten Staaten, denn obwohl sie negative Aspekte zeigen, vermitteln sie gleichzeitig deren Grundwerte, neigen zu Konservatismus, Expansionismus und Imperialismus und demonstrieren Nationalstolz.²⁹⁴ So beschreibt Bertelsen z.B. das Aufbegehren gegen den Staat als typisch amerikanischen Charakterzug: „Gesetzestreue ist in Amerika kein Wert, der höher steht als die Freiheit des Einzelnen.“²⁹⁵ Er stellt fest, dass Reisen, Autos und das Medium Film jeweils einen besonderen Bezug zur amerikanischen Kultur haben.²⁹⁶

Die Reise ist eine wesentliche Konzeptualisierung der nationalen Identität der USA.²⁹⁷ Die Autorin Ann Brigham erklärt, dass während sich Europa über einen langen Zeitraum und auf engstem Raum entwickelt habe, in den Vereinigten Staaten eine Expansion nach Westen möglich war.²⁹⁸ Dadurch sind ihre Bürger*innen weniger in Raum und Zeit verwurzelt.²⁹⁹ Mobilität ist in der amerikanischen Kultur noch immer allgegenwärtig und ideologisiert, insbesondere in Form der Autoreise.³⁰⁰ Das Auto gehört zur nordamerikanischen Sozialisation und verkörpert die nationalen Grundwerte, indem es aufgrund seiner Fortbewegungseigenschaft Autonomie garantiert und dadurch die Verwirklichung von Freiheit und Individualisierung verspricht.³⁰¹ Die Protagonist*in geht im Roadmovie eine enge Verbundenheit mit ihrem Fahrzeug ein; dieses ist für sie identitätsstiftend.³⁰² So verwirklicht sie mit ihrer Reise den *American Dream*, die erfolgsorientierte Vorstellung, dass jeder Mensch unabhängig von seiner sozialen Herkunft ein individuelles Ziel erreichen kann.³⁰³ Teilweise geht mit der Liebe zum Auto auch ein amerikanischer Chauvinismus einher, da in Renn-Roadmovies ausländische Automarken z.T. verspottet werden.³⁰⁴ Fahrer*innen, die für das Rennen aus dem Ausland anreisen, tragen übertriebene, ihrer Nationalität zugesprochene Attribute.³⁰⁵

²⁹³ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 45.

²⁹⁴ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 32.

²⁹⁵ BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 158.

²⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 5.

²⁹⁷ Vgl. LADERMANN, *Driving Visions*, S. 7.

²⁹⁸ Vgl. BRIGHAM, *American Road Narrative*, S. 7.

²⁹⁹ Vgl. Ebd.

³⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 3.

³⁰¹ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 4.

³⁰² Vgl. Ebd.

³⁰³ Vgl. Ebd. S. 64.

³⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 45.

³⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 143.

Das Roadmovie-Genre eröffnet durch seine geradlinige Bewegung durch Raum und Zeit bzw. seine Handlungselemente eine nostalgische Alternative zur heute zunehmend komplexen, nichtlinearen Welt mit ihren scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten.³⁰⁶ Die Sehnsucht nach Vergangenen äußert sich z.B. in der unkritischen Darstellung des Autos.³⁰⁷ Es wird der Spaß am Autofahren gezeigt ohne Risiken (Unfallgefahr, Umweltverschmutzung) zu erwähnen. Nostalgie geht oft mit einem Gefühl der Ortsfremdheit sowie der mangelnden Häuslichkeit der Figuren einher.³⁰⁸ Sie sehnen sich nach einer ideologischen, psychologischen oder sozialen „Heimat“ bzw. einem Zuhause, das ihnen das Gefühl von Zugehörigkeit, Geborgenheit und Frieden garantiert.³⁰⁹ Die Gründung eines Heims und die Entdeckung des Heimatlandes ist jedoch ein konträres Prinzip.³¹⁰ Nach dem Korea- und Vietnamkrieg ist die Identifikation mit den USA schwierig, daher ist die Reise im Roadmovie auch eine kritische Auseinandersetzung mit den USA als Heimat.³¹¹ Das Unterwegssein bietet eine Alternative und eröffnet einen individuellen Lebensraum, in dem das Fahrzeug als mobiles Zuhause physische Stabilität und Sicherheit bietet.³¹²

6.4 (Anti-)Held*innentum

Roadmovies haben kein typisches Figurenrepertoire, sondern repräsentieren die Vielfalt einer heterogenen Gesellschaft. Die Protagonist*in ist von der Westernheld*in inspiriert, die als Symbol für die Vereinigten Staaten steht und die amerikanischen Werte vertritt (s. 6.3).³¹³ Ihr Charakter ist jedoch offen und kann beliebig besetzt werden: Sie ist z.B. Rentner*in, Trucker*in, Rennfahrer*in oder Hausfrau.³¹⁴ Die Protagonist*in vereint viele positive Eigenschaften und hat außergewöhnliche Fähigkeiten, sodass ihr die Qualitäten einer Held*in zugesprochen werden können. Sie zeichnet sich durch Mut, Durchhaltevermögen, Nervenstärke, Beharrlichkeit, Optimismus, Ruhe und Gelassenheit aus. Ihr geschickter Fahrstil ist meistens außergewöhnlich. Die Protagonist*in stellt sich zahlreichen extremen Herausforderungen und ist dadurch den Nebenfiguren überlegen.³¹⁵ Selbst in den brenzlichen Momenten eines Rennens oder angesichts des Todes

³⁰⁶ Vgl. ROBERTS, *Western meets Eastwood*, S. 67.

³⁰⁷ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 157.

³⁰⁸ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 29.

³⁰⁹ Vgl. Ebd.

³¹⁰ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 1.

³¹¹ Vgl. Ebd. S. 31.

³¹² Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 28.

³¹³ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 34.

³¹⁴ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 119.

³¹⁵ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 114.

handelt sie furchtlos und besonnen und niemals emotionsgeladen oder im Affekt.³¹⁶

Das Held*innentum der Protagonist*in ist oft jedoch nur eine Illusion.³¹⁷ Roadmovies brechen vielmehr mit der klassischen Held*innen-Tradition; seine Protagonist*innen sind meistens Antiheld*innen.³¹⁸ Anstelle einer für Hollywood sonst typischen schablonenhaften Skizzierung der Figuren, ist der Charakter der Protagonist*in im Roadmovie detailliert, vielschichtig und z.T. ambivalent.³¹⁹ Sie ist meistens eine unangepasste Außenseiter*in oder sozial Ausgestoßene und kommt aus einer gesellschaftlichen Randgruppe und Minderheit.³²⁰ So ist sie z.B. Hobo, Rocker*in, Hippie, Punk, Tramper*in, Herumtreiber*in, Bandit*in oder Arbeitslose.³²¹ Während sie sich anfänglich eher durch ihre Durchschnittlichkeit auszeichnet, entwickelt sie sich im Handlungsverlauf zu einer faszinierenden Persönlichkeit.³²² Anstatt wie eine Held*in am Filmende über sich hinauszuwachsen und eine Herausforderung zu bestehen, scheitert die Anti-Held*in des Roadmovies.³²³

6.5 Authentizität und Empathie

Die Darstellung der Protagonist*in ist meistens realistisch und authentisch.³²⁴ Dazu trägt die mobile Kameratechnik bei, die den Dreh an realen Schauplätzen außerhalb der Studiokulissen zulässt und dadurch Improvisation und Spontaneität ermöglicht.³²⁵ Die unkonventionellen Einstellungen der freibeweglichen Handkamera produzieren verwackelte, verzerrte, unreine und amateurhaft wirkende Aufnahmen und präsentieren so eigene filmische Mittel.³²⁶ Sie scheinen unmittelbar und uninszeniert und werden oft fragmentarisch und unkommentiert aneinandergereiht.³²⁷ Dadurch verleihen sie dem Film Authentizität und einen bisweilen dokumentarischen Realitätsbezug, indem sie z.B. die Dynamik der Autofahrt zeigen.³²⁸

³¹⁶ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 126.

³¹⁷ ROBERTS, *Western meets Eastwood*, S. 60

³¹⁸ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 118.

³¹⁹ Vgl. Ebd.

³²⁰ Vgl. Ebd. S. 115.

³²¹ Vgl. HEINZLMEIER, MENNINGEN & SCHULZ, *Action-Kino der Maschinen und Motoren*, S. 26.

³²² Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 114.

³²³ Vgl. GROB & KLEIN, *Das wahre Leben ist anderswo*, S. 9.

³²⁴ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 202.

³²⁵ Vgl. Ebd. S. 145.

³²⁶ Vgl. Ebd. S. 204.

³²⁷ Vgl. Ebd.

³²⁸ Vgl. Ebd. S. 145.

Aufgrund des Aktualitätsbezugs des Roadmovies sind dem Publikum im Gegensatz zum historisch situierten Western die bestehenden Verhältnissen bewusst.³²⁹ So identifiziert es die Protagonist*in möglicherweise schnell als Mitglied einer benachteiligten Minderheit.³³⁰ Während die Western-Held*in als Projektionsfläche für Wünsche fungiert, sind es im Roadmovie gerade die Mängel, Fehler und Defizite der Anti-Held*in, in denen sich die Zuschauer*in wiedererkennt.³³¹ Dies führt zu einer engen Verbundenheit mit der Protagonist*in.³³² Ihre Schwächen sind dadurch entschuldbar und so werden Verkehrsdelikte oder Drogenkonsum als Kavaliersdelikte und Teil der Hippiekultur toleriert.³³³ Die Protagonist*in ist eine Sympathieträger*in, die vom Publikum bewundert wird.

Die Identifikation und Empathie mit der Protagonist*in ist ebenfalls an die ästhetischen Möglichkeiten der Subjektivität suggerierenden Handkamera gebunden. Indem sie im Inneren des Autos und dicht an den Figuren platziert ist, fühlt sich die Zuschauer*in geradewegs in die Szene hineinversetzt.³³⁴ Sie ermöglicht die Darstellung von Gefühlen, überträgt diese auf das Bewusstsein der Zuschauer*in und löst Assoziationen und Reflexionen aus.³³⁵ Das Publikum nimmt durch den *Point-of-View-Shot* einer subjektiven Kamera häufig dieselbe Perspektive wie die Protagonist*in ein, z.B. den Blick durch die Windschutzscheibe. Einstellungen von außen ins Fahrzeug hinein evozieren hingegen, dass sich die Zuschauer*in von den Figuren beobachtet fühlt.³³⁶

Auch der Soundtrack verbindet das Publikum mit den Figuren. Er ist selten speziell für den Film komponiert, sondern besteht aus bekannten, zeitgenössischen Rock- und Popsongs.³³⁷ Genau wie das Roadmovie entsteht Rockmusik als Teil der Gegenkultur in den 1960er Jahren.³³⁸ Der Soundtrack ist oft mit dem Bild synchron, da die Musikquelle in Form des Autoradios oder Kassettenrekorders eindeutig identifizierbar ist.³³⁹ Der Sound vermittelt zwischen den Figuren und ermöglicht den Zuschauer*innen Rückschlüsse auf deren Stimmungen. Jede Szene wird in der Regel von einem anderen Sound akustisch unterlegt.

³²⁹ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 35.

³³⁰ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 119.

³³¹ Vgl. Ebd. S. 118.

³³² Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 120.

³³³ Vgl. Ebd. S. 111.

³³⁴ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 139.

³³⁵ Vgl. HEINZLMEIER, MENNINGEN & SCHULZ, *Action-Kino der Maschinen und Motoren*, S. 10.

³³⁶ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 162.

³³⁷ Vgl. Ebd. S. 164.

³³⁸ Vgl. SKADI, *Roadmovie*, S. 279.

³³⁹ Vgl. LADERMANN, *Driving Visions*, S. 16.

6.6 Freundschaft und Feindschaft

Wie in allen Filmen verkörpern die Figuren im Roadmovie nicht nur Handlungsträger*innen, sondern auch bestimmte Positionen. Die Nebenfiguren haben vor allem die Funktion, die Besonderheiten und Kompetenzen der Protagonist*in zu betonen und auszudifferenzieren.³⁴⁰ Ihr wird daher häufig z.B. eine Freund*in zur Seite gestellt, die auf ihren Schutz angewiesen ist und sie bewundert.³⁴¹ Obwohl die Protagonist*in während der Fahrt von anderen Personen isoliert ist, entsteht aufgrund der Haltesequenzen kein absoluter Kontaktverlust mit ihrer Umwelt. Sie kann selbst wählen, in welchem Maß sie eine Interaktion mit der Außenwelt zulässt, denn sie kann sich jederzeit ins Auto zurückziehen.³⁴² Reisebegegnungen sind stets temporär und schildern das Aufeinandertreffen von Menschen als Momentaufnahmen.³⁴³ Gerade diese Kurzweiligkeit stellt für die Protagonist*in zu meist einen Gewinn dar.

In vielen Roadmovies schließen sich Einzelgänger*innen und ausgeprägte Individualist*innen zu Fahrgemeinschaften zusammen.³⁴⁴ Durch ihre gemeinsame Leidenschaft für Fahrzeuge entsteht zwischen ihnen ein Gefühl von Zusammengehörigkeit und Freundschaft, das sie zu Loyalität und Solidarität verpflichtet.³⁴⁵ Häufig steht nicht ein Individuum, sondern ein Paar im Zentrum der Filmhandlung. Seine Zusammensetzung variiert vom Liebespaar bis hin zum Verbrecherduo oder zur Zweckgemeinschaft.³⁴⁶ Gerade bei Kumpel- oder *Buddy*-Roadmovies weisen die Figuren gegensätzliche Charaktereigenschaften, Meinungen und andere unüberwindlich erscheinende Diskrepanzen auf, die für interne Spannungen und verbale Schlagabtausche sorgen und so die Handlung vorantreiben.³⁴⁷ Sie sind meistens gleichwertige Figuren und ihre charakterliche Verschiedenheit erhöht das Identifikationsangebot für das Publikum.³⁴⁸ Während der Reise erzeugen die Enge des Fahrzeugs, geteilte Mahlzeiten und Hotelzimmer sowie gemeinsame Erlebnisse Nähe und Intimität zwischen den Figuren.³⁴⁹ Das Duo nähert sich einander an und ergänzt sich.³⁵⁰ Es lernt, als Team seine

³⁴⁰ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 124.

³⁴¹ Vgl. Ebd. S. 125.

³⁴² Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 86.

³⁴³ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 142.

³⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 130.

³⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 4.

³⁴⁶ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 202.

³⁴⁷ Vgl. Ebd.

³⁴⁸ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 125.

³⁴⁹ Vgl. SKADI, *Roadmovie*, S. 276.

³⁵⁰ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 202.

Außenwirkung zu verändern, und erkennt, dass es aufgrund der Summe seiner Fähigkeiten in jeder Situation handlungsfähig ist.³⁵¹

Eine weitere Figurenkonstellation ist das Outlaw-Paar, dessen Akteur*innen meistens in einer gesellschaftlich nicht geduldeten Liebesbeziehung sind. Durch die Intimität des Fahrzeugs ergibt sich zwischen den Figuren eine sich steigernde sexuelle Spannung, die zunächst jedoch aufgrund des Moralkodex der 1930er und 1940er Jahre nicht ausgelebt werden darf.³⁵² In den 1970er Jahren entlädt sich ihre Leidenschaft im Rahmen von Kriminalität und Gewalt.³⁵³ Typisch für diese Paarformation ist die Anziehungskraft, die beide Personen aufeinander ausüben.³⁵⁴

Häufig wird der Protagonist*in eine Antagonist*in als Feind*in entgegengestellt, die mit negativen Eigenschaften ausgestattet ist.³⁵⁵ Meistens ist dies die Polizei, allerdings nicht als anonyme Institution, sondern vielmehr personifiziert durch eine konkrete Person.³⁵⁶ So wird der Kampf zwischen Ordnung und Freiheit auf einer persönlichen Ebene zwischen den beiden Figuren ausgetragen.³⁵⁷ Die Protagonist*in und ihre Gegenspieler*in stehen sich oft als Alter Ego gegenüber und teilen sogar viele Charaktereigenschaften.³⁵⁸ Dabei handelt die Gegner*in nicht aus Eigennutz oder erkennbaren Motiven, sondern ist die Verkörperung der Bedrohung und Inbegriff des Bösen.³⁵⁹

6.7 Einsamkeit und Kommunikationsunfähigkeit

Die Protagonist*in ist meistens isoliert und einsam. Ein Grund hierfür ist ihre Entwurzelung und örtliche Ungebundenheit. Um ihre Fahrt fortzusetzen, muss sie neue Bekanntschaften verlassen.³⁶⁰ Unter diesem Umstand ist die Entwicklung von Beziehungen kaum möglich.³⁶¹ Außerdem scheut sie menschliche Bindungen, da diese ihre individuelle Freiheit einschränken können und z.B. Gruppenzwänge provozieren.³⁶² Die Integration der Protagonist*in in die Gemeinschaft ist

³⁵¹ Vgl. COHAN, Steven & HARK, Ina Rae: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Abingdon: Routledge 1993. S. 8.

³⁵² Vgl. Ebd. S. 7f.

³⁵³ Vgl. Ebd. S. 8.

³⁵⁴ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 124.

³⁵⁵ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 120.

³⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 146.

³⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 147.

³⁵⁸ Vgl. Ebd.

³⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 150.

³⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 129.

³⁶¹ Vgl. Ebd. S. 142.

³⁶² Vgl. Ebd.

dadurch ausgeschlossen.³⁶³ Stattdessen beschäftigen sich viele Figuren exzessiv mit ihrem Fahrzeug und schenken diesem z.T. mehr Aufmerksamkeit und Zuneigung als den Menschen ihrer unmittelbaren Umgebung. Selbst wenn die Protagonist*innen zu zweit oder in Gruppen reisen, bleiben sie Einzelgänger*innen und allein.³⁶⁴ Auch zwischen Liebenden oder „Buddies“ ist keine Symbiose möglich. Sie sind vielmehr gemeinsam einsam.³⁶⁵ Auf der Bildebene wird dies deutlich, indem ihre Silhouetten in der weiten Landschaft verschwindend klein erscheinen.³⁶⁶ Die meisten Protagonist*innen sind wortkarg und z.T. sogar kommunikationsunfähig.³⁶⁷ Sie stellen die Tat vor das Wort und begegnen verbalen Äußerungen mit Misstrauen, daher werden Dialoge im Roadmovie nur sparsam verwendet.³⁶⁸

6.8 Geschlechtsspezifische Dichotomie

Genau wie Western sind Roadmovies ein von Männern dominiertes Genre: Die Protagonisten sind meistens eindeutig als männlich, heterosexuell und weiß zu lesen. Die Dichotomie zwischen Mann und Frau durchzieht die Filmhandlung. Die Frauenrollen beschränken sich auf die Nebenfiguren und ihre Bedeutung entsteht erst in Relation zum Protagonisten.³⁶⁹ Anstatt als Akteurinnen die zentrale Handlung voranzutreiben, sind sie stattdessen passiv und wirken indirekt z.B. als Helferinnen.³⁷⁰ Obwohl sich das gesellschaftliche Frauenbild vom Western bis zur Entstehung des Roadmovies durch die zweite Frauenbewegung wandelt, bedienen letztere weiterhin konservative Konventionen und eine traditionelle Rollenverteilung, die auf der Naturalisierung der Geschlechterdifferenz beruht.³⁷¹ Die gesellschaftlichen Umbrüche der 1960er Jahre stellen die klassische Familienstruktur in Frage und bringen den männlichen Subjektbegriff ins Wanken.³⁷² Dieser maskulinen Identitätskrise begegnet das Roadmovie stabilisierend durch die Glorifizierung von Männlichkeit.³⁷³ Roberts stellt fest: „While male protagonists use the road to flee femininity, women cannot similarly flee the masculine be-

³⁶³ Vgl. Ebd. S. 129.

³⁶⁴ Vgl. WILLIS, Sharon: *Race on the road. Crossover dreams*. In: COHAN, Steven & HARK, Ina Rae: *The Road Movie Book*. London/New York: Routledge 1997. S. 287.

³⁶⁵ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 132.

³⁶⁶ Vgl. WILLIS, *Race on the road*, S. 287.

³⁶⁷ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 129.

³⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 127.

³⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 134.

³⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 141.

³⁷¹ Vgl. Ebd. S. 137.

³⁷² Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 35.

³⁷³ Vgl. LADERMANN, *Driving Visions*, S. 21.

cause of the gendered assumptions of the genre.”³⁷⁴ Frauen und Männern werden stereotype Eigenschaften zugeschrieben, z.B. werden Frauen als schutzbedürftige Wesen dargestellt, die der Obhut eines Mannes bedürfen.³⁷⁵ Soyka analysiert die Geschlechterthematik im Roadmovie und stellt fest, dass häufig eine geschlechtsspezifische Zuordnung der Innen- und Außenräume vorliegt. Die Zivilisation in Form des Zuhauses und Familienheims ist weiblich konnotiert, da dort der Frau die Rolle der Mutter zugewiesen wird. Genau dieser Ort wird im Roadmovie kritisiert und der männlich besetzten „Wildnis“ entgegengesetzt.³⁷⁶

Aufgrund der liberalisierten Sexualmoral der 68er-Bewegung werden im Vergleich zum Western im Roadmovie Erotik und Sexualität stärker akzentuiert.³⁷⁷ Der Protagonist ist meistens ein viriler „Frauenheld“ und übt eine sexuelle Anziehungskraft auf sein soziales Umfeld aus.³⁷⁸ Die typische, idealisierte Frau entsteht aus Männerfantasien und vereint zwei entgegen gesetzte Frauenbilder in einer Person.³⁷⁹ Sie steht im Spannungsverhältnis zwischen Moral und Sexualität in Form von „Goodness“ – die sentimentale Vorstellung der reinen, mütterlichen, aber schwachen und wehrlosen Frau ohne eigener Persönlichkeit – und „Badness“ – der prickelnd sexuell-lasziven und aggressiven Verführerin als gefährliche Ablenkung am Wegesrand.³⁸⁰ Im Filmverlauf rückt entweder eine brave Bürgerin teilweise von überholten Moralvorstellungen ab und wird dadurch aufregender oder eine von der Gesellschaft als zu freizügig eingestufte Frau nimmt eine konventionellere weibliche Rolle ein ohne dabei ihre sexuelle Attraktivität einzubüßen.³⁸¹ Der weibliche Einfluss ist im Roadmovie am größten, wenn zwei männliche Freunde derselben Frau zugeneigt sind: Sie werden zu Konkurrenten und ihre Freundschaft zerbricht.³⁸²

Anfang der 1990er Jahre beginnt im Rahmen des New Queer Cinema eine Re-politisierung des Genres, die eine neue Kulturkritik ermöglicht und sich mit *Class* (soziale Klasse), *Gender* (Geschlechtsidentität), *Sex* (biologisches Geschlecht), *Desire* (sexuelle Orientierung) und *Race* („Rasse“) auseinandersetzt.³⁸³ So wer-

³⁷⁴ ROBERTS, *Western meets Eastwood*, S. 62.

³⁷⁵ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 134.

³⁷⁶ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 33.

³⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 41.

³⁷⁸ Vgl. BERTELSEN, *Roadmovies und Western*, S. 121.

³⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 137.

³⁸⁰ Vgl. Ebd.

³⁸¹ Vgl. Ebd. S. 138.

³⁸² Vgl. Ebd. S. 132f.

³⁸³ Vgl. SKADI, *Roadmovie*, S. 280.

den die Protagonist*innen neu besetzt mit Frauen, LGBTQ, Behinderten etc.³⁸⁴ In Ridley Scotts *Thelma & Louise* (1991) übernehmen beispielsweise zwei starke und aktive Frauen die Handlungsmacht. Soyka beschreibt den Wandel des Roadmovies: Die Roadmovie-Heldinnen eignen sich die Kontrolle über das Machtsymbol „Auto“ an und übernehmen das Steuer, „nicht um zum Einkaufen um die Ecke zu fahren, sondern [um] ihren Lebensbereich hinter sich zu lassen: Ihre *frontier* ist die Haustürschwelle, spätestens die Grenze des *suburbs*, der Stadt.“³⁸⁵

7.0 Fatih Akins *Tschick*

Fatih Akin wird 1973 als zweiter Sohn eines türkischen Gastarbeiterpaares in Hamburg geboren und wächst im multikulturellen Bezirk Altona auf.³⁸⁶ Während seines Studiums in Visueller Kommunikation an der *Hochschule für Bildende Künste (HfbK)* in seiner Geburtsstadt schreibt Akin sein erstes Drehbuch *Kurz und Schmerzlos* (1998). Seine Filmographie umfasst verschiedene Genres, darunter auch das Roadmovie *Im Juli* (2000). Die Gründung seiner eigenen Produktionsfirma *Corazón International* ermöglicht Akin die unabhängige Produktion seiner Filme bis hin zur Endmontage. Seinen internationalen Durchbruch hat er mit seinem vierten Spielfilm *Gegen die Wand* (2004). Dieser gewinnt den „Goldenen Bären“ der *Berlinale* und wird als bester Film im Rahmen des *Europäischen Filmpreises* prämiert.³⁸⁷ Auch sein Filmdrama *Aus dem Nichts* (2017) wird mit zahlreichen internationalen Filmpreisen ausgezeichnet. *Tschick* (2016) ist Akins achter Spielfilm, bei dem er Regie führt, sein zweites Roadmovie und sein erster Film, der sich auch für die jugendliche Zielgruppe eignet. Auf der Grundlage von Wolfgang Herrndorfs gleichnamigen Jugendroman erzählt er von der außergewöhnlichen Freundschaft zwischen zwei 14-Jährigen. Der aus bürgerlichen Verhältnissen kommende Maik Klingenberg begibt sich mit dem sozialen Außenseiter Andrej Tschichatschow – genannt Tschick – in einem gestohlenen Auto auf eine Reise durch Brandenburg. Obwohl sich die beiden zunächst fremd sind, entwickeln sie eine innige Beziehung, die auch nach ihrer Trennung am Ende des Films bestehen bleibt.

³⁸⁴ Vgl. LADERMANN, *Driving Visions*, S. 176.

³⁸⁵ SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 45. Hervorhebung im Original.

³⁸⁶ Vgl. GRAS, Pierre: *Good Bye Fassbinder! Le cinéma allemand depuis la réunification*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon 2011. S. 131.

³⁸⁷ Vgl. LEE, Tessa C.: Interkulturelles Lernen mit Fatih Akins *Gegen die Wand* (2004). In: *Die Unterrichtspraxis / Teaching German* 44 (2011). S. 21.

7.1 Steckbrief zu *Tschick*

Regie	Fatih Akin
Drehbuch	Lars Hubrich, Hark Bohm, Fatih Akin
Kamera	Rainer Klausmann
Schnitt	Andrew Bird
Produktion	Marco Mehlitz
Musik	Vince Pope
Hauptdarsteller	Maik Klingenberg: Tristan Göbel Tschick: Anand Batbileg
Laufzeit	93 Minuten
Altersfreigabe	FSK 12, JMK 14
Uraufführung	12. September 2016 im Berliner <i>Kino International</i>
Kinostart in Deutschland	15. September 2016
Auszeichnungen	U.a. <i>Bayerischer Filmpreis</i> 2017: „Bester Jugendfilm“; <i>Europäischer Filmpreis</i> 2017: Publikumspreis als „Bester Kinderfilm“; <i>New Faces Award</i> 2017: Spezialpreis für die Hauptdarsteller; <i>Zlín Film Festival</i> 2017: Hauptpreis der Jugendjury

8.0 Ikonographische Analyse von *Tschick*

Im Rahmen einer anti-essentialistischen Analyse soll *Tschick* auf seinen Umgang mit den Genrekonventionen des Roadmovies untersucht werden. Dafür werden die unter 5.0 aufgeführten ikonographischen Motive des Roadmovies angewendet.

8.1 Bewegung und Mobilität

Die Bewegung der Protagonisten Maik und Tschick setzt den Handlungsrahmen des Films. Ihre Reise wird in allen entscheidenden Sequenzen gezeigt und durch einen häufigen Wechsel der Kameraeinstellungen und verschiedener Perspektiven zusammen mit variierenden Montagetechniken visuell verdichtet.



Der Film beginnt mit einer Einstellung aus der Vogelperspektive. Durch einen vertikalen Kameraschwenk von oben nach unten nähert sich der Fokus dem Handlungsgeschehen. Wir sehen einen Unfall bedingten Stau auf der Autobahn. Das

Bild geht über in eine weiße Abblende gefolgt von einer weißen Aufblende. Die Luftaufnahme verschmilzt schließlich fließend mit der Detailaufnahme eines auf

dem Asphalt liegenden Zigarettenstummels. Die beiden am weitesten auseinander liegenden Einstellungsgrößen kontrastieren miteinander.



Im Verlauf des Films kommt es immer wieder zur Gegenüberstellung von Traveling shots mit subjektiver Kamera, Panorama-, Nah-, Groß- und Detail Einstellungen. Die Montagetechniken variieren zwischen weißen, schwarzen und blauen

Auf- und Abblenden, direkten Überblenden zwischen den Einstellungen oder harten Schnitten. Durch die Verzahnung der verschiedenen Einstellungsgrößen und Montagetechniken entsteht im Film ein visueller Rhythmus, der die einzelnen Bewegungen zur Gesamtkomposition „Reise“ dramaturgisch zusammensetzt. Dabei passt sich die Filmsprache dem Tempo der Protagonisten an: Auf der Horizontalfahrt durch Berlin haben die Einstellungen eine geringe Schärfentiefe. Durch die schnelle Bewegung sind die Objekte in der unmittelbaren Umgebung unscharf. So wird die Geschwindigkeit der Autofahrt betont. Als die Protagonisten anfangs versehentlich auf die Autobahn fahren, wird ihre Fahrt im Zeitraffer gezeigt. Der unsichere Fahrstil und die Schnelligkeit der Bewegung werden so akzentuiert.

8.2 Fahrzeuge und Straßen

Der Autodiebstahl ermöglicht Maik und Tschick maximale Bewegungsfreiheit. War ihr Mobilitätsradius vorher auf mit dem Fahrrad erreichbare Entfernungen beschränkt, legen sie nun weite Strecken zurück. Mobilität regt ihre geistige Flexibilität an, indem sie zunehmend Mobilitätsbarrieren überwinden lernen. Immer, wenn es nicht mehr weiter zu gehen scheint (kein Sprit, demolierte Fahrbahn), sagt Maik zunächst, dass ihre Reise an dieser Stelle wohl ende. Doch sie finden immer wieder Auswege, die Reise fortzusetzen. Ohne Führerschein und mit nur geringer Fahrpraxis gewinnen sie zunehmend die Kontrolle über das Fahrzeug – so wird das Auto zum Vehikel nicht nur für die Reise sondern für „Empowerment“.

Das soziale Selbstverständnis von Tschick findet seine Entsprechung in dem von ihm gestohlenen Auto der russischen Marke „Lada“. Der hellblaue Lada Niva mit dem Image der technisch überholten „Dreckschleuder“ scheint so alt zu sein, dass er Gefahr läuft, jeden Augenblick auseinanderzufallen. Anstatt einen neuen, teuren Wagen zu stehlen, entscheidet sich Tschick bewusst für genau dieses Modell, das sich schließlich als unverwüstlich erweist. Es hebt sich im Straßen-

verkehr von anderen Fahrzeugen ab und ist Außenseiter – genau wie Tschick – und ein eigenwilliges Einzelstück mit verborgenen Qualitäten. Nach seiner Verfolgung von der Polizei streicht er den Lada schwarz. Diese Aktion dient der Tarnung und kann als *Customizing* gedeutet werden. Er fragt Maik: „Wie findest du die Farbe?“ Und dieser antwortet: „Geil!“

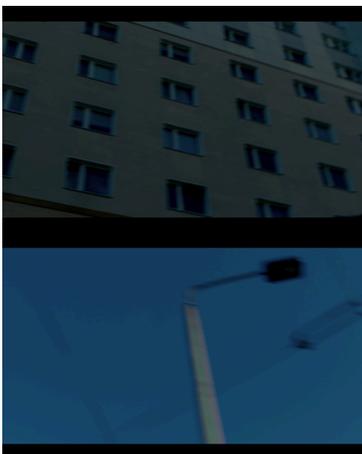


Als Tschick zu Maik fährt, posiert er in einer verhältnismäßig langen Einstellung vor dem Lada. Sein geöffnetes blaues Hemd korrespondiert mit der Autofarbe. Diese Selbstdarstellung imponiert Maik. Lada und Tschick gehören zusammen und

bieten Maik einen Raum an, Identität und Selbstbestimmung zu entwickeln. Dabei steht das Auto zunächst als klassisches Symbol für Freiheit und Ungebundenheit. So fahren die Protagonisten nicht nur auf den asphaltierten Straßen Berlins und den Landstraßen Brandenburgs, sondern auch auf Feld- und Waldwegen, unbefestigten Brücken aus Baumstämmen und durch Maisfelder. Darüber hinaus verkörpert die stabile, geschlossene Karosserie einen Schutzraum, der es den Beiden erlaubt, sich aus einer bedrohlichen Welt in das Vertraute zurückzuziehen.

8.3 Innen- und Außenräume

Bevor die Reise der Protagonisten beginnt, sind die Handlungsorte vor allem geschlossene Räume (Maiks Schule, sein Elternhaus, das Partyboot) oder ein umgrenzter Garten. Der Wechsel zwischen dem Innenraum „Großstadt“ und dem Außenraum „Land“ wird deutlich, wenn die Protagonisten aus Berlin in die brandenburgische Provinz hineinfahren. Der Kontrast zwischen der Künstlichkeit und der Natürlichkeit beider Räume wird durch eine hart geschnittene Kamerafahrt deutlich:



Die subjektive Kamera zeigt zunächst wie durch einen Blick aus dem Auto hinaus die geschlossenen Hochhauswände Marzahns. Die Einstellungen sind schnell geschnitten und unruhig.

Dann öffnet sich die Begrenzung und gibt den Blick frei auf den wolkenlosen Himmel. Strom- und Tramkabel sowie einzelne Straßenlaternen und Verkehrsschilder ziehen vorbei.



Das strahlende Grün von Baumkronen signalisiert schließlich, dass die Protagonisten die Metropolregion verlassen und in einen Naturraum fahren.



Der breite Blickwinkel einer supertotalen, ungeschnittenen Einstellung zeigt die offene Landschaft mit Blick auf den Horizont. Das Bild ist symmetrisch aufgebaut. Die Kamera bewegt sich im selben Tempo wie der Lada. So entsteht eine

ruhige Bildkomposition im Kontrast zur schnellen Kamerafahrt der vorigen Einstellung.

Zahlreiche Panoramaaufnahmen lassen den Lada während der Reise inmitten eines imposanten Naturraums fast verschwinden:



Die künstliche Abgeschlossenheit des Autos steht in vielen Szenen im Gegensatz zur Unbegrenztheit seiner natürlichen Umgebung. Einstellungen im Innenraum werden jenen im Außenraum entgegengesetzt. Als der Dorfpolizist Tschick

ansprechen will, ist der Lada ein Schutzraum. Der Junge ist von der Außenwelt abgekapselt und entzieht sich so dem Einflussbereich der Polizei.

Stadt und Land werden akustisch getrennt: Verkehrslärm versus Vogelgezwitscher. Im Innenraum des Fahrzeugs sind entfernte Fahrgeräusche wahrnehmbar sowie intradiegetische Musik aus dem Autoradio, die in vielen Szenen zum extradiegetischen Soundtrack wird. Der auditive Kontrast zwischen Innen- und Außenraum ist besonders während des Überholmanövers kurz vor dem Unfall deutlich. Die Szene ist so geschnitten, dass sich Einstellungen im Auto und außerhalb des Autos abwechseln. So setzt sich die ruhige, klassische Musik Richard Claydermans aus dem Kassettenrekorder des Radios im Innenraum von den quietschenden Reifen und dem beschleunigenden Motorgeräusch des LKWs ab.

8.4 Verfolgungsjagden und Wettkämpfe

In Tschick werden zwar keine expliziten Wettkämpfe ausgetragen, doch finden in zwei Szenen Verfolgungsjagden sowie ein Rennen statt. Die erste gemeinsame Fahrt von Maik und Tschick durch Berlin kann als Mutprobe gedeutet werden: Tschick traut sich, mit dem gestohlenen Auto durch den chaotischen Stadtverkehr zu fahren und Maik überwindet seine Schüchternheit, geht auf die Party seines Schwarms Tatjana und spricht mit ihr.

Ihr erster Verfolger ist ein Bauer auf seinem Traktor, der wütend darüber ist, dass sie durch sein Maisfeld und über seine Kuhweide fahren. Den herannahenden Trecker sieht man zuerst durch die Windschutzscheibe in der Ferne auftauchen. Die Protagonisten brechen überstürzt auf und ihre Flucht beginnt. Die Abfolge der Handlungssequenzen erfolgt in vielen verschiedenen Kameraeinstellungen, die kurz und hart geschnitten sind, sodass die Einstellungen jeweils nur wenige Sekunden dauern. Das Tempo der Montage verstärkt visuell die Geschwindigkeit der Verfolgungsjagd. Alternierende Nah- und Großaufnahmen der Protagonisten bzw. eine Detailaufnahme von Tschicks Fuß auf dem Gaspedal kontrastieren die Einstellungen auf den herannahenden Trecker. Spannung baut sich auf, als dieser aufholt. Die Kamera, auf dem Lada positioniert, erfasst sowohl frontal das Wageninnere als auch seitlich den Traktor. Schreie der Protagonisten, Hupen, Flüche des Bauern und aufheulende Motoren dramatisieren, zunächst ausschließlich intradiegetisch, akustisch die Szene. Als der Verfolger dann abgehängt ist, wird extradiegetisch das Lied *Goosebumps* von Seeed eingespielt, das den überstandenen Nervenkitzel der Jungen in Worte fasst.

Ein Dorfpolizist mit Fahrrad ist der Gegenspieler in der zweiten Verfolgungsjagd. Tschick sitzt alleine im Lada. Als der Polizist seine Papiere kontrollieren will, gibt er Gas und lässt den ausgestiegenen Maik zurück. Das anschließende Wettrennen zum Polizeifahrrad gewinnt Maik, der sich aufschwingt und den Polizisten in letzter Sekunde abhängt. Als er kurze Zeit später eine Polizeisirene hört, steigt Maik ab und versteckt sich im Wald. Eine Handkamera verfolgt ihn in einer halbtotalen Einstellung. Als er den Kopf nach hinten wendet, um zu sehen, ob ihn jemand verfolgt, dreht sich die Kamera um 360 Grad mit. Ein Polizeiauto fährt vorbei, aber aufgrund der Kreisbewegung verliert sich der Blick wieder im Grün der Bäume. Eine weitere Szene in der zweiten Filmhälfte verläuft ähnlich. Die Protagonisten sehen durch die Rückscheibe die blauen Lichter und Autoscheinwerfer sich nähernder Polizeiautos und biegen ebenfalls in den nächsten Wald-

weg ab. Hier ist die Polizei zuerst sichtbar und erst als sie vorbeifährt, sind ihre Sirenen zu hören.

In einer der letzten Szenen kommt es zu einem Kräftemessen zwischen dem Lada und einem Schweinetransporter. Dieses Mal ist Maik am Steuer. Der LKW stinkt, fährt unberechenbar und schneidet die Fahrspur der Protagonisten beim Überholen. Tschick ist wütend und fordert Maik auf: „Was ist denn das für ein Scheiß Idiot? Überhol ihn einfach.“ Während Maiks Überholmanöver wechselt der Tiertransporter erneut die Fahrbahn und schneidet den Lada. Dies sieht Maik als persönliche Herausforderung. Beide Fahrer messen ihr Fahrgeschick miteinander, doch sein Versuch, den LKW von rechts zu überholen, scheitert. Als Maik auf die Standspur wechselt, zieht dieser nach, gerät dabei ins Schlingern und fällt auf die Seite frontal in Fahrtrichtung der Protagonisten. Maik kann nicht ausweichen und fährt direkt in den umgestürzten Transporter hinein.

Die Szene ist stilistisch wie die erste Verfolgungsjagd aufgebaut: Die unterschiedlichen Kameraeinstellungen werden durch viele harte Schnitte aneinandergereiht. Die Handlung spielt am Abend- und das Aufleuchten der Scheinwerfer trägt zu einer gespenstischen Atmosphäre bei. Das klassische Lied *Ballade pour Adeline* von Richard Claydermann dominiert neben dem Aufheulen der Motoren akustisch die Szene. Die Klimax der Musik entspricht der Dramatik des Rennens.



Als der LKW umkippt, sprühen Funken. Es folgen kurze Nah- und Großaufnahmen von den einzelnen Protagonisten sowie eine Detailaufnahme auf das Gaspedal gefilmt im Inneren des Autos.

Eine halbnaher Einstellung frontal durch die Windschutzscheibe zeigt die schreienden Protagonisten mit aufgerissenen Augen. Die Autoreifen des Ladas quietschen.

Eine Totale zeigt von der Seite, wie der Lada in den LKW hinein fährt. Diese Einstellung bildet eine Analogie zu Akins Film *Gegen die Wand*; der im Rahmen eines Unfalls begangene Suizidversuch des Protagonisten wird u.a. aus derselben Perspektive gezeigt.



Es folgt ein Traveling shot, an den sich für wenige Millisekunden eine hart geschnittene Detailaufnahme von Maiks weit aufgerissenen Augen anschließt. Darauf folgt eine subjektive Einstellung: Es scheint, als würden wir durch Maiks

Augen sehen. Ähnlich wie in der Verfolgungsszene im Wald dreht sich die Kamera um ca. 180 Grad. Das Bild wird schwarz ausgeblendet, die Geräusche verstummen langsam.



Die nächste Einstellung wird schwarz ausgeblendet und zeigt Detailaufnahmen vom Unfallort. Langsam werden die Umgebungsgeräusche wie das Quicken von Schweinen und ein ruhiger Soundtrack eingeblendet.



Eine lange, ungeschnittene Einstellung kontrastiert zum Tempo der vorangegangenen Einstellungen. Die Kamera scheint die Protagonisten zu suchen und als diese ins Blickfeld rücken, bleibt sie stehen.

8.5 Kriminalität und Gewalt

Die Protagonisten missachten das Gesetz. Der minderjährige Tschick kommt mit einer Flasche Vodka zur Schule und betrunken übergibt er sich auf den Tisch seiner Mitschüler*innen. Später legt er eine angebrochene Flasche ins Handschuhfach des Ladas. Man sieht Tschick immer wieder eine Zigarette in den Mund nehmen. Die Detailaufnahme eines Zigarettenstummels in der Retrospektive am Filmanfang (s. 8.1) kann somit als seine letzte Spur gelesen werden. Dass zwei Minderjährige ohne Führerschein Auto fahren, ist bereits illegal. Tschick verharmlost den Autodiebstahl gegenüber Maik und beantwortet seine Frage, ob der Lada geklaut sei:

- TSCHICK³⁸⁸: *Nein, Mann! Ist nur geliehen. Stell ich nachher wieder zurück.*
 MAIK³⁸⁹: *Und die Fingerabdrücke?*
 T: *Ist Fernscheiß mit Fingerabdrücken. Hier kannst alles anfassen.*
 M: *Willst du in den Knast oder was?*
 T: *Ich werd' erst 14 Mann. Strafmündig ist man mit 15.*

Es folgt der Diebstahl von Benzin, als der Autotank leer ist:

³⁸⁸ Im Folgenden abgekürzt mit „T“.

³⁸⁹ Im Folgenden abgekürzt mit „M“.

- T: *Wo kriegen wir jetzt Sprit her?*
M: *Und wenn wir einfach ein anderes Auto klauen?*
T: *Hast du den Arsch offen? Wir können nicht jedes Mal, wenn Sprit alle ist, ein neues Auto klauen.*
M: *Dann endet unsere Reise hier.*
T: *Eigentlich wollte ich den Lada zurückbringen.*

Die Protagonisten stehlen mit einem Schlauch Benzin aus dem Tank eines LKWs. Vor ihrer Reisebekanntschaft Isa prahlt Tschick: „Wir haben ein Auto geklaut und jetzt müssen wir noch Benzin klauen.“ Der ursprüngliche Vorsatz, den Lada wieder zurückzubringen, ist schließlich vergessen.

Tschick und Maik missachten aus Unwissenheit und später absichtlich die Straßenverkehrsordnung. Im Filmverlauf überschreiten sie Geschwindigkeitsbegrenzungen, überholen von rechts und über die Standspur, fahren durch Felder und vergessen, auf der Autobahn im Nebel die Scheinwerfer anzustellen. Nach ihrer ersten Verfolgungsjagd sagt Tschick: „Wir müssen den Lada aus dem Verkehr ziehen, Gras über die Sache wachsen lassen.“ Später stiehlt er ein Autokennzeichen und als Maik ihn fragt, woher er es habe, entgegnet er nur: „Aus München.“

Die Protagonisten tragen Konflikte zwar nicht gewaltsam aus, trotzdem spielt Gewalt eine Rolle. Bereits die Anfangsszene zeigt die Folgen von Gewalt. Der Fahrer des Tiertransporters setzt sein Gefährt als Waffe ein und verursacht einen Unfall, bei dem Menschen und Tiere verletzt werden.



Der Film zeigt anfangs mit einer Doppelbelichtung das Unfallszenario und nimmt damit eine wichtige Wende in der Handlung vorweg. Im Hintergrund liegt ein blutender Schweinekadaver.³⁹⁰



Maik wird in die Filmhandlung eingeführt, indem er sich mit Blut verschmiertem Gesicht zur Kamera umdreht und laut „Tschick!“ ruft. Dieser „Schockmoment“ dauert an, indem das Bild für wenige Sekunden als Standbild bzw. *Freeze Frame*

angehalten wird. Daraufhin wird der Filmtitel eingeblendet.

Ähnliche Bilder werden in der Unfallszene am Filmende wiederholt, u.a. eine Einstellung, die beide Protagonisten mit Blut verschmierten Gesichtern zeigt. Als sich die Jungen trennen müssen, humpeln sie auseinander und erinnern an zwei

³⁹⁰ Die rote Umkreisung in diesem und folgenden Bildausschnitten soll den Blick auf die im Text beschriebenen Merkmale lenken.

angeschossene Westernhelden. Nah- und Detailaufnahmen zeigen im Filmverlauf die Verletzungen der Protagonisten:



Die zweite Szene zeigt Maiks Fleischwunde und wie dieser bei ihrem Anblick in Ohnmacht fällt. Erst dann erfolgt eine Rückblende in die Zeit, bevor Tschick als neuer Mitschüler sein Leben betritt.



In der nächsten Szene werden Maiks Gesichtsverletzungen betont, die sich farblich von den weißen Laken seines Krankenhausbetts absetzen.



Als die Jungen eine Holzbrücke reparieren, tritt Tschick im Wasser auf einen Holzsplitter. Seine blutende Wunde wird ebenfalls in einer Detailaufnahme gezeigt.

Vor der Reise wird deutlich, dass Maik Gewaltfantasien hat. In seiner Freizeit spielt er Egoshooter auf seiner Playstation und erschießt virtuell Personen. Als Maik den Tiertransporter überholen möchte, fragt er: „Soll ich’s Mal mit über die Standspur versuchen?“ Tschick antwortet: „Wenn du dir das zutraust.“ Darauf versichert Maik: „Klar, wie bei GTA.“ Hier referiert er auf eines seiner Spiele, unterschätzt aber die reale Situation. Seine Gewaltfantasien projiziert er auf seinen Vater. Als dieser mit seiner Geliebten Mona zu einer angeblichen Geschäftsreise aufbricht, zeigt sich eine Parallele zum Western Showdown:



Maiks dunkle Sonnenbrille vermittelt die Coolness eines Filmstars. Die Außengeräusche werden ausgeblendet und ein fernes Dröhnen ist vernehmbar. Er formt mit seiner Hand eine Pistole und feuert auf seinen Vater. Es folgt das Geräusch eines lauten Schusses.



Die nächste Einstellung ist in Slow-Motion. Maik trifft seinen Vater im Rücken. Fetzen dessen Jacketts fliegen und aus dem Einschussloch läuft Blut. Mona dreht sich erschrocken zu ihm und schreit extensiv.



Weiterhin in Zeitlupe schaut der Vater zunächst auf seine Brust – der Schuss ist ein Durchschuss – und dann zu Mona. Er stürzt wie beim Schusswechsel im Western theatralisch nach hinten auf den Rücken.



Die nächste Einstellung zeigt, wie Maik erneut mit seiner Fingerpistole schießt. Ein zweiter Schuss ist hörbar. Er trifft Mona in die Mitte der Stirn. Ihr Schrei verstummt, ihre Augen sind aufgerissen und schielen.



Die Perspektive wechselt von einer frontalen Halbnahe in eine seitliche. Der Schuss scheint durch Monas Kopf durchzugehen und Blut spritzt aus ihrem Hinterkopf. Sie stürzt nach vorne.



Maik pustet wie ein Westernheld in den Lauf seiner Pistole und sagt: „Nicht auf unserm Grundstück, Bitch!“ Dieser Ausspruch klingt wie ein Western-Zitat.



Aus der Vogelperspektive sind die Leichen in einer Blutlache zu sehen. Ihre Einschusslöcher sind gut zu erkennen. Vogelgezwitscher kontrastiert mit der Grausamkeit der Szenerie.

Die beschriebene Szene ist nur aufgrund ihrer überspitzten Darstellung und Absurdität – eine Fingerpistole kann keine Menschen töten – in einem Jugendfilm mit der Altersbeschränkung 14 Jahre möglich. Die nächste Einstellung zeigt, dass sich die Handlung tatsächlich nur in Maiks Fantasie abgespielt hat. Sein Vater und Mona steigen ins Auto. Dieser sagt: „Bloß keinen Scheiß bauen!“ Der Ausruf unterstreicht die Kluft zwischen der banalen Realität und der Brutalität der vorangegangenen Szene.



Später schießt Maik in einer amerikanischen Einstellung, die typisch für den Western ist (der Ausschnitt reicht vom Kopf bis zum Waffengurt), mit dem Gartenschlauch die Hortensien im Garten ab.

Am Ende wird Maik selbst zum Opfer väterlicher Gewalt: Dieser verliert seine Selbstbeherrschung und schlägt seinen Sohn brutal mit der Faust ins Gesicht, sodass er zu Boden stürzt.

9.0 Semantisch-syntaktische Analyse von *Tschick*

Die ermittelte Ikonographie von *Tschick* dient als Grundlage, die Semantik und Syntax des Films zu analysieren. Hierfür sollen die unter 6.0 erarbeiteten syntaktischen Elemente des Roadmovie-Genres herangezogen werden. Ein Close Reading ausgewählter Dialoge erweitert die Analyse um die Ebene der Narration.

9.1 Introspektion, Identitätssuche und Grenzüberschreitung

Die Reise der Protagonisten ist ein temporärer Ausnahmezustand, der spätestens mit den Sommerferien bzw. der Rückkehr von Maiks Eltern enden würde. Die Jungen bewegen sich zwischen Berlin und Brandenburg und passieren somit eine innerstaatliche Grenze. Obwohl sie gegen das Gesetz verstoßen und sich z.T. auf der Flucht befinden, ist *Tschick* kein Outlaw-Roadmovie. Ihre Reise hat einen Selbstzweck und kann somit der ersten Gruppe von Roadmovies zugeordnet werden (s. 4.1.2) und spezifischer ihrem Subgenre „Reisen als Zustand“ bzw. Quest-Roadmovie (s. 4.1.2.1). Die Protagonisten brechen aus dem Alltag aus, obwohl sie keine dringende äußere Notwendigkeit oder psychische Notlage dazu zwingt. Die einzige Motivation für ihren Eskapismus ist Unzufriedenheit: Sie flüchten vor ihrer sozialen Isolation und/oder ihren Eltern. Die Jungen treten die Fahrt nicht unerwartet an, sondern entscheiden sich vielmehr bewusst für eine Veränderung, nachdem ihr erster Ausflug mit dem Lada zu Tatjanas Party ins Zentrum von Berlin erfolgreich ist. Anschließend bleiben sie im Auto sitzen und Tschick schlägt vor: „Und wenn wir einfach weiterfahren?“ Darauf entgegnet Maik lächelnd: „Wohin denn?“

Zunächst ist Tschick die treibende Kraft für die Reise. Am nächsten Morgen steht fest: Sie fahren in die Walachei. Obwohl die Protagonisten nun ein Ziel haben, weiß zumindest Maik, dass dieser Ort nicht existiert. Er scheint vielmehr ein Vorwand zur Reise zu sein, wie folgender Dialog verdeutlicht:

- T: *Ich hab 'nen Großvater in der Walachei.*
M: *Irgendwo da draußen.*
T: *Nicht irgendwo da draußen. In der Walachei.*
M: *Walachei ist nur ein Wort. Genau wie Dingskirchen. Wenn du also sagst, er wohnt in der Walachei, meinst du damit, er wohnt in der Pampa.*
T: *Die Pampa gibt's auch nicht?*
M: *Nein.*
T: *Aber mein Großvater wohnt da!*
M: *In der Pampa.*

T: *Du nervst!*

M: *Echt?*

T: *Mein Großvater wohnt in einem Land, das Walachei heißt, und da fahren wir jetzt hin.*

Als Maik später im Auto nach dem Wort „Walachei“ googelt, wirft Tschick dessen Handy aus dem Fenster. Er gibt vor, dass die Polizei sie damit orten könne, doch hat er vermutlich Angst, dass Maik die Reise noch abbreche. Die Protagonisten sind orientierungslos und haben nun weder ein Handy noch eine Landkarte. Tschick meint, die Richtung zu kennen: „Wir müssen einfach Richtung Süden.“ Als sie Isa kennenlernen, meint sie, dass Prag und die Walachei in derselben Richtung lägen, um von ihnen mitgenommen zu werden.

Bereits das Reiseziel zeigt, dass die Jungen um des Reisens willen unterwegs sind und nirgendwo ankommen werden. Sie sind auf der Suche nach etwas, das nicht existiert. Damit steht der Weg selbst im Fokus und mit ihm das lustvolle Fahren der Protagonisten, das z.T. rauschhafte Züge hat und ihre Aufmerksamkeit auf den Moment konzentriert. Am ersten Schultag schreibt Tatjana Maik einen Zettel mit der Frage „Wo warst du in den Ferien?“ Dieser antwortet wie selbstverständlich: „In der Walachei.“ Die Walachei ist also kein konkreter, zu lokalisierender Ort, sondern vielmehr ein (Bewusstseins-)Zustand der Protagonisten. Die Reise selbst generiert dessen Bedeutung.

Mit dem Beginn der Reise und ihrer Ablösung vom Einflussbereich ihres vertrauten Umfelds, entwickeln die Protagonisten eine mentale Distanz zum Alltag, so dass sie entspannter und psychisch entlastet sind. Während Maik zuvor eher reserviert und zurückhalten ist, lacht und schreit er nun laut. Auf den Stationen ihrer Reise begegnen die Protagonisten verschiedenen Personen, Lebensentwürfen und Weltanschauungen: Sie treffen auf die Ausflugsgruppe „Adel auf dem Radel“, begegnen einer christlichen Großfamilie mit sechs Kindern und schließlich dem umherstreunenden Mädchen Isa. Die Kontaktaufnahmen sind zwar zufällig und kurz, doch tragen sie entscheidend zur Entwicklung der Protagonisten bei. Die Jungen müssen immer wieder Bewährungsproben bestehen, z.B. um den Tank aufzufüllen, Nahrung zu beschaffen oder sich selbst medizinisch zu versorgen. Sie sammeln dadurch neue Eindrücke und Erfahrungen. Ihre veränderte Perspektive regt sie zu philosophischen Diskussionen an: Als die Protagonisten unter dem Sternenhimmel liegen, sprechen sie über die Existenz und das Universum.

Die Protagonisten verändern sich auf der Reise und durchlaufen einen Emanzipationsprozess, der ihnen zur psychischen Reifung und Selbstverwirklichung verhilft. Sie setzen sich insbesondere mit ihrer eigenen Identität auseinander. Tschick wird immer wieder auf seine vermeintliche „Herkunft“ reduziert. Als der Lehrer Wagenbach ihn der Klasse vorstellt, kann er dessen vollständigen Namen – Andrej Tschitchatschow – nicht aussprechen. Er fragt:

WAGENBACH: *Willst du kurz was über dich erzählen? Wo du herkommst?*
T: *Mir egal.*
M: *Na schön, dann erzähl' ich es eben. Äh, oder hast du was dagegen?*
T: *Beginnen Sie.*
M: *Ha! Also Andrej Tschichow ist der Name unseres neuen Mitschülers und er kommt von den unendlichen russischen Weiten...*

Auch Maik thematisiert die kulturelle Identität von Tschick an ihrem ersten Reisetag:

M: *Was bist du denn jetzt eigentlich? Russe oder Walacheier?*
T: *Deutscher. Ich hab 'nen Pass.*
M: *Aber wo du herkommst.*
T: *Meine Familie ist von überall: Wolga-Deutsche, Kalmücken, Walachen, jüdische Zigeuner.*
M: *Du erzählst 'n Scheiß. Jüdische Zigeuner, das gibt's nicht. Das ist wie... englische Franzosen.*
T: *Es gibt jüdische Franzosen. Es gibt auch jüdische Zigeuner.*
M: *Entweder bist du Jude oder Zigeuner.*
T: *Jude ist 'ne Religion. Zigeuner ist der ohne Wohnung.*
M: *Die ohne Wohnung sind zufällig Berber.*
T: *Quatsch! Berber sind Teppiche!*

Maiks Vater bezeichnet Tschick als „Russenfreund“ seines Sohnes und als „asoziales Arschloch“. In der Schule rufen Mitschüler*innen Tschick hinterher: „Neue Schuhe? Garantiert geklaut!“ Und: „Ey Putin, wieder Hacke?“ Auch Isa bedient sich in der Kommunikation mit Tschick zahlreicher Vorurteile. Sie nennt ihn „Scheiß Fidschi“ und sagt: „Hast du in Russland nie Benzin geklaut?“ Während Tschick vor der Reise zu seiner Diskriminierung noch schweigt, entgegnet er jetzt: „Nee, hab ich nicht du Rassist.“ Als sie ihn fragt: „Bist du Winnetou oder was?“, erwidert er: „Nein man, jüdischer Zigeuner.“ In einer anderen Szene bezeichnet er sich Isa gegenüber wiederum als Russe und schlägt sich mit der Hand aufs Herz. Tschicks neu erworbenes Wissen um seine Selbstwirksamkeit wird besonders deutlich als er versucht, mit dem Lada seinen Namen ins Maisfeld zu fahren, damit man diesen später auf Google Earth lesen kann.

Tschick konstruiert während der Reise neue Identitäten. Um älter zu wirken, klebt er sich z.B. mit schwarzem Isolierband verschiedene Bärte an. Zuerst sehe er aus wie Kevin Kurányi, so Maik, und dann wie Adolf Hitler. Tschick erfindet sich neu und stattet sich mit Attributen des Bildungsmilieus aus. Er passt z.B. seine Ausdrucksweise der Bildungssprache an. Dabei wird jedoch deutlich, dass er diese nur imitiert, da sein Sprachgebrauch z.T. fehlerhaft ist. Tschick spricht den Namen des Pianisten Richard Clayderman betont mit französischem Akzent aus. Am ersten Morgen unter freiem Himmel werden die Protagonisten von einer jugendlichen Ausflugsgruppe geweckt, die sich als „Adel auf dem Radel“ vorstellt. Sie nennen Maik und Tschick „Proleten auf Raketen“. Tschick reagiert prompt auf die ihnen entgegengebrachte Arroganz, indem er sich und Maik als „Automobilisten“ bezeichnet und mit französisch nasalisiertem O sagt: „Ich glaube euer Baron ruft nach euch.“ Obwohl die Protagonisten Hunger haben, weigert sich Tschick, die Gruppe nach Essen zu fragen mit der Begründung: „Wir sind doch keine Asis.“

Später werden die Jungen von einer kinderreichen Bauernfamilie zum Mittagessen eingeladen. Tschick spricht die Mutter mit „gnädige Frau“ an und lobt das Essen als „bomforzionös.“ Die Familie hat viele Rituale und so wird der Nachttisch erst überreicht, wenn eine Frage aus dem Bereich Allgemeinwissen richtig beantwortet wird. Während die Kinder sofort alle Antworten wissen, können die Protagonisten erst auf die Frage „Wie heißt die Hauptstadt von Deutschland?“ reagieren. Tschick sagt zu Maik: „Tolle Leute und so schlau.“ Beim Weggehen stellt auch er eine Frage, die er jedoch nicht selbst beantworten kann. Er möchte wissen, wie man mit der Uhr die Himmelsrichtung bestimmen könne. Ein Kind weiß sofort die Lösung und Tschick sagt ohne die Antwort zu verstehen: „Korrekt.“ Bevor Tschick zu Maik und Isa in den Staudamm springt, demonstriert er seine Coolness, indem er sich eine Zigarette anzündet und sagt: „So badet der Gentleman.“ Dann besichtigen sie eine touristische Felsformation und Isa fragt: „Was wollen wir denn hier?“, worauf Tschick antwortet: „Urlaub machen, wie ganz normale Leute auch.“

Auch Maik transformiert seine Persönlichkeit im Reiseverlauf: Er wird toleranter und selbstsicherer. Mit der Unterstützung von Tschick traut er sich schließlich, den Lada selbst zu fahren und löst sich damit von seinen Präkonzepten:

M: *Aus. Hier endet die Geschichte.*
T: *Nix aus. Du fährst.*
M: *Hast du sie noch alle?*

T: *Du musst nur Gas geben und lenken. Ich schalte die Gänge.*
M: *Nein, Mann.*
T: *Wieso denn nicht?*
M: *Weil ich ein Feigling bin. Ein Feigling und ein Langweiler.*
T: *Also ich hab mich mit dir noch nicht gelangweilt.*

Als sie dann auf der Autobahn mit dem unberechenbaren Schweinetransporter aufeinandertreffen, fragt Maik:

M: *Soll ich's Mal mit über die Standspur versuchen?*
T: *Wenn du dir das zutraust.*
M: *Klar [...].*

Während eines Polizeiverhörs im Krankenhaus ist er dem Beamten gegenüber sogar arrogant und betont – wie Tschick – die Schreibweise seines Namens: „Maik mit Ai.“ Als er am ersten Schultag cool mit einer dunklen Kapuze aus dem Polizeiauto steigt, nehmen ihn die Mädchen das erste Mal als interessant wahr und reden über ihn: „Ist das Maik Klingenberg?“ Und: „Was ist denn mit dem passiert?“ Er bekommt sogar eine Zettelpost von Tatjana und konstatiert: „Sie hatte mich gesehen. Tatjana Cosic hat mich endlich gesehen. Vor dem Sommer wäre ich noch vor Freude vom Stuhl gekippt. Aber jetzt war mir das seltsamer Weise egal.“



Auf visueller Ebene symbolisieren Spiegel, Spiegelbilder und Reflektionen die Identitätssuche und Selbsterforschung der Protagonisten.



Der Rückspiegel dient Tschick in verschiedenen Einstellungen immer wieder als Projektionsfläche. Sein gespiegelter Blick visiert direkt die Kamera.



Auch größere Spiegel sind Teil der Bildkomposition. Am Filmende wirft Maiks Mutter einen Spiegel ihrer Größe in den Pool des Hauses. Mutter und Sohn springen hinterher und betrachten ihre Spiegelbilder auf dem Grund.



Spiegel verbinden die Figuren im Film nicht nur durch ihre Fähigkeit, zwei Figuren in einem Bild einzurahmen. Als die Jungen mit Isa zusammen im Lada fahren, sagt sie: „Ist euch Mal aufgefallen, dass im Spiegel links und rechts vertauscht ist, aber nicht oben und unten?“ Daraufhin antwortet Tschick begeistert: „Ja, ist mir auch schon Mal aufgefallen.“ Für beide scheinen Spiegel selbst ein Teil der Reflexion zu sein.

Da die Handlung im Rahmen einer Rückblende nacherzählt und der Unfall als wesentliche Wende als Vorschau am Filmanfang vorweggenommen wird, baut *Tschick* genau wie andere Quest-Roadmovies keine Finalspannung, sondern eine Detailspannung auf. Nachdem Tschick der Klasse vorgestellt wurde, sagt der Erzähler Maik: „Nach diesem Auftritt mit Wagenbach wusste man, da passiert noch was.“ Tschick ist weiterhin auf der Flucht und obwohl er am Schluss nicht physisch anwesend ist, fährt er als Zeichen für Maik einen anderen Lada kaputt. Sie sind weiterhin Komplizen und Maik ist sich sicher, dass sie sich allerspätestens in 50 Jahren auf der brandenburgischen Felsformation wiedersehen werden. Haben sie bereits ihre nächste gemeinsame Fahrt geplant? Die Reise der Protagonisten geht somit metaphorisch über das Filmende hinaus.

9.2 Individuelle Freiheit

Der Handlungsrahmen der Protagonisten ist anfangs durch Langeweile und Unfreiheit bestimmt. Da sie noch minderjährig sind, entscheiden ihre Erziehungsberechtigten über sie. Daher richtet Maik sein alltägliches Verhalten nach den gesellschaftlichen Normen aus, die seine Eltern, der Lehrer Wagenbach und seine Mitschüler*innen von ihm einfordern. Sein Vater beachtet ihn entweder kaum oder weist ihn zurecht. Der Sohn gibt ihm keine Widerworte, zuckt höchstens mit den Schultern, auch wenn er mit dessen Verhalten nicht einverstanden ist: Anstatt die Sommerferien mit seinem einzigen Kind zu verbringen, schiebt der Vater einen zweiwöchigen Geschäftstermin vor, um mit seiner Affäre Mona zu verreisen. Zu ihr bemerkt er: „Bedauer ihn bloß nicht.“ Der Vater versucht Maik zu kaufen und hinterlässt ihm 200 Euro Taschengeld. Maik schweigt und lebt seinen inneren Widerstand in brutalen Gewaltfantasien aus. Seine Mutter begegnet der Ignoranz und Untreue ihres Mannes mit einer Flucht in den Alkohol. Trotz ihres Lasters bewundert Maik sie:

Ich mag meine Mutter. Sie ist nicht so wie andere Mütter. Sie kann zum Beispiel sehr witzig sein. Das kann man von den meisten Müttern ja nicht grad behaupten.

Seine Mutter scheint frei von Scham oder gesellschaftlichen Zwängen zu sein, denn es ist ihr egal, was andere über sie denken. Während eines Gesprächs zwischen Maiks Mutter, ihrer Tennispartnerin und deren Mann unterhalten sie sich über die Sommerpläne:

PERSON 1: *Na wo fahren sie denn hin?*
MAIKS MUTTER: *Auf die Beautyfarm.*
PERSON 2: *Das haben Sie doch gar nicht nötig Frau Klingenberg.*
MAIKS MUTTER: *War 'n Witz, ist 'ne Entzugsklinik.*

Maik zitiert in seinem Schulaufsatz ein für ihn prägendes Motto seiner Mutter: „Du kannst nicht viel von deiner Mutter lernen, aber das kannst du lernen: Erstens, man kann über alles reden und zweitens, was die Leute denken, ist scheißegal.“ Aufgrund ihrer Sucht hat sie die Kontrolle über ihr Leben verloren. Maik und seine Mutter haben ein liebevolles Verhältnis. Sie ist ihrem Kind zwar sehr zugewandt, aber kann kaum für sich selbst Verantwortung übernehmen. Maik übernimmt die Rolle ihres Bruders oder besten Freundes und holt sie z.B. mit dem Fahrrad ab, weil sie kein Auto mehr fahren kann oder betrunken irgendwo einschläft.

Maik ist Repressionen an seiner Schule ausgesetzt. Wagenbach spricht Maik nur mit Nachnamen an. Als Maik den Text über seine Mutter vorliest, unterbricht er ihn: „Dieser Aufsatz ist das Widerwärtigste, Ekeleregendste, Schamloseste, was mir in 30 Jahren Schuldienst untergekommen ist. Du solltest diese Seiten sofort rausreißen.“ In seiner Klasse ist Maik ein Außenseiter. Um Tatjana zu gefallen, kauft er sich eine Jacke, die fast das gleiche Drachensmotiv trägt wie ihr Shirt, doch diese ignoriert ihn weiter.

Tschick muss die soziale Kälte seiner Mitmenschen ertragen. Aufgrund seiner Migrationsgeschichte und der Milieuzugehörigkeit seiner Familie ist auch er ein Außenseiter. Seine Eltern scheinen sich wenig um ihn zu kümmern, seine Kleidung und sein Alkoholkonsum lassen auf Verwahrlosung schließen. Tschick provoziert seine Mitschüler*innen: Er kommt betrunken in die Schule, riecht nach Alkohol und schläft während des Unterrichts. Als Tschick die beste Klassenarbeit in Mathe schreibt und Lob erhält, übergibt er sich. Das Gerücht, dass seine Familie zur russischen Mafia gehöre, lässt er kommentarlos stehen. Maik und Tschick werden als Einzige aus der Klasse nicht von Tatjana zu ihrer Geburtstagsparty eingeladen: „Der Psycho und der Asi waren nicht eingeladen“, so Maik.

Der Aufbruch zur Reise erfolgt aus dem Impuls, dem Sozialgefüge zu entfliehen, das sie offensichtlich nicht haben will. Ihre Reise ist, zumindest für Maik, die er-

ste autonome Entscheidung und ein Aufbegehren gegen reglementierende Verhaltensstandards und Erwartungen. Für kurze Zeit leben die Jungen individuelle Freiheit, Unabhängigkeit und Selbstbestimmung. Kurz nachdem die Protagonisten Berlin hinter sich gelassen haben, wirft Tschick Maiks Smartphone aus dem Fenster und dieser Tschicks Vodkafflasche. Dies kann als Metapher für den Bruch mit ihrem alten Leben gedeutet werden. Sie sind kompromisslos. Wenn Straßen enden oder blockiert sind, sagt Tschick nur: „Ich fahr’ doch jetzt nicht zurück.“ Oder: „Es geht doch alles. Alles, alles!“ und fährt durch ein Maisfeld oder auf eine ungesicherte Holzbrücke. Auf visueller Ebene symbolisiert ein Paar Miniaturboxhandschuhe, das am Rückspiegel des Ladas hängt, den geweckten Kampfgeist der Jungen. Als sie von Tatjanas Party fahren, schreit Tschick laut: „Soll ich’s denen zeigen?“ Er fährt einen spektakulären Stunt.

Die Fahrt der Protagonisten vom urbanen in den ruralen Raum konstituiert Bedeutung: Sie verlassen den ihnen zugewiesenen Platz in der Gesellschaft und begeben sich in einen Bereich, in dem sie die Kontrolle für ihr Handeln übernehmen. Sie eignen sich die Natur z.T. an, indem sie auf ihre elementaren Grundbedürfnisse zurückgeworfen werden. Als die Jungen Hunger bekommen, sagt Tschick: „Man muss was essen, sonst stirbt man.“ Sie reißen eine Pizza auseinander und stopfen sie in die Mäuler. Am Tisch der Bauernfamilie verschlingen sie das Gericht „Risi Pisi“, ohne auf Tischmanieren zu achten.



Detailaufnahmen zeigen später ihre mit rotem Brombeersaft verschmierten Mäuler, Gesichter und Shirts. Sie essen begierig und schmatzen laut.

Im Reiseverlauf verwahrlosen die Protagonisten immer mehr. Unter ihren Fingernägeln sammelt sich Erde. Sie übernachten unter freiem Himmel und Tschick ist vom Anblick der Sterne begeistert: „Das ist noch viel besser als Fernsehen!“ Sie genießen das Gefühl der Freiheit in der Natur.

Die Protagonisten sind in der Großstadt sozialisiert worden. Diese Tatsache wird auf der Reise immer wieder thematisiert. Sie bewegen sich fast ausschließlich motorisiert durch die Landschaft. Im Gegensatz zu anderen Roadmovies müssen die Jungen in *Tschick* nicht anhalten, um ihr Grundbedürfnis nach Essen zu befriedigen, sondern losfahren.



Auch wenn sie sich der Natur annähern und der Lada deren Spuren auf seiner Frontschürze trägt, bleibt ihnen der Naturraum letztendlich fremd.



So betreten die Jungen auf der Flucht vor der Polizei zwei Mal ein Waldgebiet. In beiden Szenen wirkt der Wald bedrohlich. Maik fühlt sich einsam. Nachts hört er Geräusche und ihm ist unheimlich. Die Baumkronen verschlucken das Sonnenlicht.

Zwischen den Stämmen ist Maik klein und unscheinbar. In der totalen Einstellung dominieren die Bäume im Vordergrund, während der Junge im Hintergrund kauert. Schon am ersten Reisetag wird die Naivität der beiden Stadtkinder deutlich: Ihr Proviant besteht aus Tiefkühlpizza und Konservendosen ohne Öffner. Auch ziehen sie die Supermarktkette „Norma“ dem Dorfladen vor.

Die individuelle Freiheit der Protagonisten wird beschränkt durch die „Ordnungshüter“ – die Polizei. Nachdem Maik mit dem Fahrrad des Dorfpolizisten in den Wald geflüchtet ist, setzt er sich dessen Polizeimütze auf. Für kurze Zeit genießt er seinen Triumph, entkommen zu sein. In einer späteren Szene fahren Polizeiautos an den Protagonisten vorbei, ohne sie zu bemerken. Am Ende ihrer Fahrt nähert die Polizei sich dem Unfallort so langsam, dass Tschick trotz Fußverletzung in Ruhe verschwinden kann. Ihm droht ein Aufenthalt im Kinderheim. Schließlich stellt sich heraus, dass die Jungen strafmündig sind:

M: *Ich bin erst 14. Mit 14 ist man noch nicht strafmündig.*
POLIZIST: *Doch. Mit 14 bist du auf jeden Fall strafmündig.*
M: *Ich dachte mit 15.*
POLIZIST: *Nee, mit 14. 15 ist totaler Quatsch.*

Am Ende ihrer Reise ist Tschick untergetaucht und Maik muss Sozialstunden leisten. Sein Vater ist außer sich und will, dass sein Sohn vor Gericht die Schuld auf Tschick schiebt und aussagt, dass dieser ihn unter Druck gesetzt und zur Autofahrt gezwungen habe. Er schreit ihn an: „Du bist doch viel zu blöd, um allein den Rückspiegel zu verstellen.“ Als Maik schließlich vor Gericht die Wahrheit sagt, schlägt sein wütender Vater ihn mit aller Kraft ins Gesicht, sodass er zu Boden fällt. Maik sagt darauf aus der Perspektive des Erzählers:

Auf der Schule heißt es ja immer, Gewalt ist keine Lösung. Aber Lösung mein Arsch. Wenn man ein Mal so einen Hammer in die Fresse bekommen hat, weiß man, dass es sehr wohl eine Lösung ist. Alter Finne!

In der nächsten Szene zieht der Vater ohne Worte der Entschuldigung oder Verabschiedung aus. Maik blickt einer ungewissen Zukunft entgegen: Wie lange werden sie weiter im Haus wohnen bleiben? Bekommt sein Vater Kinder mit Mona? Die Reise endet für ihn aber nicht mit einer Niederlage, denn er ist in seiner Persönlichkeit gewachsen. Indem er seine Schuld vor Gericht eingesteht und sich damit dem Willen seines Vaters widersetzt, zeigt er Haltung und Mut. Als dieser ihn anschreit und beleidigt, schreit Maik zurück: „Ich bin kein Idiot. Ich weiß, dass wir Scheiße gebaut haben.“ Nach seiner Verurteilung lächelt er seiner Mutter zu. Diese lächelt zurück. Später wirft sie angetrunken Möbel in den Pool und Maik hilft ihr dabei. Sie springen zusammen hinterher und der Erzähler Maik sagt:

Ich weiß noch genau, was ich dachte, als ich da unten die Luft anhielt. Dass es Schlimmeres gab als eine Alkoholikerin als Mutter. Oder dass der Vater weg ist. Weil man kann zwar nicht ewig die Luft anhalten, aber doch ziemlich lang.

Maik ist durch die Reise gereift. Er kann seine Lebenssituation reflektieren und mit Distanz betrachten.

9.3 Nationalstolz, Heimatsuche und Nostalgie

Die Reise der Protagonisten beginnt mit einem kurzen Ausflug an die Spree im Stadtzentrum von Berlin. Am nächsten Tag geht es weiter von Marzahn nach Brandenburg. Die Jungen legen ca. 100 bis 200 Kilometer nach Süden zurück. Ihre genaue Strecke ist nicht bekannt, Schilder verweisen jedoch auf das Dorf Preußlitz und die Autobahnraststätte am Kahlberg. Obwohl typische Berliner Eigenheiten wie Spätis oder Ausflugsboote auf der Spree zu sehen sind und später brandenburgisches Lokalkolorit deutlich wird, ist *Tschick* keine Hommage an Deutschland oder die Bundesländer Berlin und Brandenburg. Als Tschick sich mit Isolierband einen Hitlerbart auf die Oberlippe klebt, kritisiert Maik vielmehr den wachsenden Rechtspopulismus in der Region: „So ist gut. Besonders in der Gegend hier.“ Obwohl die Protagonisten auf dem Land ortsfremd sind, befinden sie sich nicht auf der Suche nach einer neuen Heimat. Auch das Symbol für Freiheit und Mobilität, das Auto, wird zwar geschätzt, aber nicht verherrlicht. Die Roadmovie-Merkmale Nationalstolz, Heimatsuche und Nostalgie treffen auf *Tschick* also nicht zu.

9.4 (Anti-)Heldentum

Die vielschichtigen Protagonisten sind als typische Anti-Helden angelegt. Sie sind in ihrer Klasse Außenseiter. Tschick gehört einer gesellschaftlichen Minder-

heit an (s. 9.2). In der Klassengemeinschaft ausgegrenzt unterscheiden sich die Jungen aufgrund ihrer Milieuzugehörigkeit und Lebensgeschichte voneinander. Anfangs zeichnet sich Maik vor allem durch seine Durchschnittlichkeit aus, während Tschick bereits durch unorthodoxes Aussehen und Verhalten auffällt. Im Reiseverlauf gewinnen die Beiden immer mehr an Charakter und entwickeln positive Eigenschaften wie Mut, Gelassenheit und Durchsetzungsvermögen. Sie beenden die Fahrt als zwei faszinierende Persönlichkeiten.

9.5 Authentizität und Empathie

Eine Identifikation mit den Protagonisten ist sofort gegeben, da sie authentisch mit ihren Schwächen dargestellt und dadurch zu Sympathieträgern werden. Die Kameraeinstellungen suggerieren Subjektivität, indem sie die Handlung häufig durch Point-of-View-Shots aus der Perspektive der Figuren zeigen oder durch Schwenks eine Kopfbewegung nachahmen.



Die Empathie mit den Protagonisten wird ebenfalls durch Groß- und Detail Einstellungen verstärkt. So kann das Publikum aufgrund der Mimik auf deren Gefühle schließen.

Durch Kameraeinstellungen von außen durch die Windschutzscheibe ins Wageninnere nehmen die Figuren direkten Blickkontakt mit den Zuschauer*innen auf.

Der Soundtrack besteht überwiegend aus bekannten, aktuellen Pop- und Rocksongs sowie Hip Hop aus den USA und Deutschland mit viel Bass und schnellem Rhythmus. Neben The White Stripes, Courtney Barnett und Tom Tom Club sind u.a. auch Seeed, K.I.Z., Beginner, Bilderbuch und Fraktus zu hören. Oft ist die Musikquelle das Autoradio bzw. der Kassettenrekorder des Ladas. Alternativ wird die Filmmusik extradiegetisch eingespielt. Fast jede Szene wird von einem anderen Lied akustisch untermalt. Häufig passt sein Text zur Situation im Film. Das klassische Lied *Ballade pour Adeline* von Richard Clayderman, das die Protagonisten auf einer Kassette im Lada entdecken, hebt sich durch seine ruhige und sentimentale Melodie von den anderen Songs ab und begleitet die Handlung wie ein Leitmotiv, das den Kontrast zwischen dem Innenraum des Ladas und der lauten Außenwelt verstärkt (s. 8.3).

9.6 Freundschaft und Feindschaft

Tschick ist ein Kumpel- oder Buddy-Roadmovie: Im Zentrum des Films steht ein Duo. Maik ist sowohl einer der Protagonisten der Handlung als auch der auktoriale Erzähler. Deshalb ist er in jeder Szene präsent. Er berichtet von der Reise in einer Rückblende und springt dabei am Filmanfang und -ende zwischen verschiedenen Zeitpunkten in der Vergangenheit. Er thematisiert seine eigene Narration, indem er z.B. sagt: „Das habe ich ganz vergessen zu erzählen.“ Seine Erzählstimme aus dem Off und seine intradiegetische Stimme sind in der letzten Szene fast gleichzeitig zu hören. Tschick hat zwar weniger Szenen als Maik, doch als zweiter Protagonist prägt er entscheidend die Filmhandlung. Daher trägt der Film auch seinen Namen.

Die beiden Jungen weisen zu Beginn gegensätzliche Charaktereigenschaften auf, die zunächst für Spannungen sorgen. Bei seiner ersten Begegnung mit Tschick sagt Maik noch: „Tschick war ein Asi und genau so sah er auch aus.“ Er setzt ihn mit Wagenbach gleich: „Zwei Arschlöcher auf einem Haufen.“ Tschick ist hingegen schnell an Maik interessiert. Als Einziger aus der Klasse fällt ihm dessen neue Jacke auf: „Übertrieben geile Jacke!“ Maik missfällt Tschicks Kompliment und schleudert die Jacke zu Hause in die Ecke. Anstatt Tatjanas Aufmerksamkeit und Beliebtheit in der Klasse zu gewinnen, macht ihn Tschicks Kommentar noch mehr zum Außenseiter.

Tschick ist der einzige Mitschüler, der sich für Maik interessiert. Er sucht immer wieder Kontakt zu Maik und bewundert ihn: „Du hast in dein Zeugnis nicht rein geguckt? Wie cool ist das denn!“ Als er dessen Familienhaus betritt, sagt er: „Geile Jacke, geiler Pool!“ Und: „Geile Küche!“ Mit der Zeit werden die Jungen vertrauter und schließlich erzählt Maik, dass er nicht von Tatjana eingeladen wurde, worauf Tschick erwidert: „Ist ja krass! Ich dachte, ich bin der Einzige.“ Indem die Protagonisten ihr Ausgeschlossenensein miteinander teilen, entsteht zwischen ihnen Solidarität.

Durch die Enge des Ladas und ihre gemeinsamen Erlebnisse entsteht Nähe und Intimität zwischen den Jungen. Bereits bei ihrer ersten gemeinsamen Fahrt inszeniert die Kamera durch die Wahl der Einstellungsgrößen und ihre Platzierung den behutsamen Annäherungsprozess der zukünftigen Freunde.



Einer der ersten Dialoge zwischen den Protagonisten wird im Schuss-Gegenschuss gezeigt. Das distanzierte Verhältnis der Figuren manifestiert sich im Raum: Sie stehen einander gegenüber und werden durch den zwischen ihnen platzierten Lada getrennt. Sie unterhalten sich durch den Innenraum und über die Kamera hinweg.



Die Jungen nähern sich langsam einander an. Auf ihrer Fahrt zu Tatjana teilen sie den Innenraum

des Ladas. Beide sind weit voneinander abgerückt. Die Kamera filmt vom Rücksitz aus und zeigt sie nie zusammen im selben Ausschnitt.



Nach ihrem ersten bestandenen Abenteuer sind die Protagonisten in derselben Einstellung

zu sehen. Die Kamera ist dicht am Kopf der Figuren platziert und blickt über ihre Schultern. Der Blickachsenanschluss ist intakt: Maiks Blick wird von Tschicks erwidert. Er macht Tschick zum ersten Mal ein Kompliment: „Geiles Auto.“ In einer späteren Szene sind die Protagonisten für ihre Annäherung nicht mehr auf den intimen Innenraum des Ladas angewiesen. Sie umarmen sich außerhalb des Autos, wobei dieses die Jungen schützend verdeckt.

Auf der Reise lernen sie, ihre Verschiedenheit zu nutzen, sich zu ergänzen und als Team aufzutreten. Sie entdecken ihr gemeinsames Interesse für Musik und Film. Die Jungen wachsen zusammen und harmonisieren miteinander: Beide rufen beim Anblick der Sterne gleichzeitig: „Wahnsinn!“ Und als sie sich am Windrad wiedertreffen: „Letzter sicherer Ort!“ Nach der Trennung finden sie sich nur wieder, weil sie sich beide erinnern: „Wenn’s brenzlig wird, immer den letzten sicheren Ort wählen.“ Sie sind ehrlich zueinander und Tschick gibt seinem Freund ein aufrichtiges Feedback:

T: *Weißt du, warum dich Tatjana nicht eingeladen hat?*

M: *Weil ich zu langweilig bin und Scheiße aussehe?*

T: *Es gibt überhaupt keinen Grund, dich einzuladen. Du fällst nicht auf. Du musst auffallen Mann!*

Später sagt Tschick zu Maik: „Also ich hab’ mich mit dir noch nicht gelangweilt.“ Nach dem Unfall schenkt Maik Tschick als Freundschaftsbeweis seine Jacke. Er sorgt sich um ihn: „Hier, es wird kalt.“ Tschicks letzte Worte sind: „Wir sehen uns. Geile Jacke!“ Am ersten Schultag ist der Stuhl neben Maik leer und dieser sagt:

Das Einzige, was mich wirklich interessierte, war, Tschick wiederzusehen. Ich dachte, dass ich das alles ohne ihn nie erlebt hätte in diesem Sommer und dass es ein toller Sommer gewesen war. Der beste Sommer von allen. Ich freute mich wahnsinnig darauf, Tschick wiederzusehen.

Tschick schickt Maik ein Zeichen, indem er einen anderen Lada kurzschließt und anschließend mit einem Totalschaden zurücklässt. Diese Aktion zeigt, dass die Reise eine starke Verbindung zwischen den Jungen geschaffen hat und sie sich ohne Worte verstehen: „Das zog mir den Stecker. Tschick hätte mir auch einen Brief schreiben können. Aber einen Lada schrotten als Gruß an mich? Da muss man erstmal drauf kommen.“ Die Jungen geben sich ein Versprechen: Sie werden sich unter allen Umständen in 50 Jahren (am 28. Juli 2066) auf dem Felsen in Brandenburg, der ihre Initialen trägt, wiedertreffen.

In Berlin fungiert Maiks Vater als Antagonist, veranschaulicht durch das Bild „Lada versus Mini Cooper“. Auf der Reise übernimmt die Polizei die Rolle der Gegenspielerin. Der Kampf zwischen Ordnung und Freiheit wird auf einer persönlichen Ebene ausgetragen. Zum ersten Mal wird den Protagonisten nur mit der Polizei gedroht. Ein Autofahrer ruft ihnen zu: „Ich ruf’ die Bullen!“ Auf dem Land begegnen sie dann einem Dorfpolizisten, der auf seinem Fahrrad lächerlich wirkt. Beim Wettlauf zwischen ihm und Maik erinnern die Schuss-Gegenschuss-Einstellungen an die Ästhetik des Westerns. In Groß Einstellungen visieren sich die Kontrahenten mit zusammengekniffenen Augen an. Maik geht in allen Einstellungen auf Distanz zu den Polizisten. Am Filmende steigt er aus einem Polizeiauto und hat damit einen spektakulären Auftritt vor seinen Klassenkameraden.

9.7 Einsamkeit und Kommunikationsunfähigkeit

Maik und Tschick sind nur vor der Reise isoliert und einsam. Mit Antritt der Fahrt ins Ungewisse beginnt zwischen ihnen eine freundschaftliche Symbiose. Sie wissen vom Einzelgängertum des Anderen und passen ihr Verhalten rücksichtsvoll an. Tschick fordert Maik auf: „Wenn ich dich nerve, mach’ Meldung.“ Im Unterschied zu anderen Roadmovies ist *Tschick* reich an Dialogen. Die Kommunikati-

on zwischen den Jungen funktioniert in allen Situationen auch ohne Worte (s. 9.6). Obwohl die Roadmovie-Merkmale Einsamkeit und Kommunikationsunfähigkeit nicht auf die Handlungsebene von *Tschick* zutreffen, lassen die folgenden Panoramas und Totalen die Protagonisten in ihrer Umgebung fast verschwinden:



9.8 Geschlechtsspezifische Dichotomie

Wie in den meisten Roadmovies sind in *Tschick* die Protagonisten männlich. Frauen besetzen die Nebenrollen. Die Dichotomie zwischen Mann und Frau wird durch die traditionelle Zuweisung der Frau in den privaten Bereich deutlich. Maiks Mutter bleibt zu Hause, während sein Vater für die Familie das Geld verdient. Durch ihre Alkoholsucht ist sie schutzbedürftig und auf die Hilfe ihres Sohnes angewiesen. Auch die Bauersfrau hat eine konservative Rolle, indem sie für ihre Kinder sorgt und das Mittagessen zubereitet. Sie personifiziert in ihrer sentimental Mutterrolle die weibliche „Goodness“. Die Protagonisten bedienen sich gegenüber Mädchen und Frauen eines sexistischen Sprachgebrauchs. Maik beschimpft Mona als „Bitch“ und Tschick spricht über Isa als „Fotze“ und sagt an ihrem ersten Reisetag: „Landkarten sind für Muschis.“ Er reduziert Frauen auf Äußerlichkeiten, indem er seine Mitschülerin als „Sarah mit den fetten Titten“ präzisiert. Seine einzige positive Äußerung über Isa ist zunächst, dass sie schöne Augen habe.

Isa ist die prägende Reisebekanntschaft der Jungen. Indem sie für diese Benzin aus dem Tank eines LKWs stiehlt, ermöglicht sie deren Weiterfahrt. Isa braucht selbst Unterstützung. Die Protagonisten nehmen sie im Lada mit und Maik schenkt ihr 30 Euro, damit sie eine Busfahrkarte nach Prag kaufen kann. Isa weckt seine sexuelle Neugier. Die ältere, erfahrene und unbefangene Isa steht auf den ersten Blick für die Ablenkung der Protagonisten am Wegrand und verkörpert „Badness“, indem sie versucht, Maik zu verführen, seine Gefühle weckt

und ihn wenig später verlässt. Der Junge ist sofort an Isa interessiert und dreht sich immer wieder nach ihr um. Ihre Wirkung auf Maik wird übertrieben inszeniert: Als sie auf ihn zuläuft, wird in einer Nahaufnahme gezeigt, wie seine Haare durch einen künstlichen Luftzug nach hinten wehen. Maik ist kein „Frauenheld“ wie viele Protagonisten anderer Roadmovies, sondern unerfahren und unsicher.



Isa übernimmt die Initiative: Sie nähert sich Maik schnell, flirtet mit ihm, berührt seine von

Brombeeren rot gefärbten Lippen und sagt: „Und ich dachte, ihr wärd' Schwuchteln. Wegen hier, der Lippenstift.“ Später waschen sich die Protagonisten mit Isa im Staudamm und sie zeigt ihre Brüste. Ihre Nacktheit ist Maik unangenehm. Dann lässt sie sich oberkörperfrei von Maik die Haare schneiden. Die erotische Spannung zwischen den Figuren wird visuell durch Nah- und Detailaufnahmen unterstrichen. Isas Brüste werden im Anschnitt gezeigt. Isa zerstört die erotische Subtilität der Situation, indem sie ihre Hand auf Maiks Oberschenkel legt und ihn unmittelbar auf seine sexuellen Erfahrungen anspricht:

- ISA³⁹¹: *Hast du schon Mal gefickt?*
M: *Was?*
I: *Hast du schon Mal gefickt?*
M: *Nein.*
I: *Und?*
M: *Was und?*
I: *Willst du?*
M: *Was will ich? (Pause) Aber ich fand' das schön mit deiner Hand auf meinem Knie.*
I: *Ah.*
M: *Ja.*
I: *Warum? (Pause) Du zitterst ja.*
M: *Ich weiß.*
I: *Viel weißt du nicht.*
M: *Ich weiß.*
I: *Wir können ja auch erstmal nur küssen, wenn du magst.*

Isa streicht Maiks Haare aus dessen Gesicht. Diesem fällt es schwer, Blickkontakt zu halten und so schaut er auf den Boden. Sie streichelt Maiks Nacken, beugt sich zu ihm zum Kuss, doch dann hupt Tschick mit dem Lada. Maiks erster Kuss ist zugleich ein Abschiedskuss, bei dem Isa seinen Kopf dominant zu sich heranzieht.

³⁹¹ Im Folgenden abgekürzt mit „I“.

Trotz Isas stereotyper weiblicher Funktion sind ihre Charaktereigenschaften und Fähigkeiten nicht nur typisch feminin konnotiert. Sie ist intelligent und von schneller Auffassungsgabe. Während die Protagonisten am Benzindiebstahl scheitern, gelingt dies Isa leicht. Als sie ihnen die Technik erklärt, verstehen die Jungen nichts. Sie repariert deren Kasette von Claydermann und zeigt ihnen auf der Müllhalde den Weg. Isa ist geheimnisvoll und so erfahren die Protagonisten nicht, warum sie zu ihrer Schwester nach Prag möchte oder was sich in ihrer Holzschachtel befindet. Isa schreit anfangs voller Wut, sie ist ungepflegt, ihre Haare sind wild und zerzaust. Sie begegnet den Jungen ebenfalls mit einer schroffen Wortwahl und schimpft: „Ihr seid doch zum Ficken zu blöd.“ Sie diskriminiert Tschick als „Russenschwuchtel“ und fordert ihn heraus: „Komm doch her du Pussy!“ Zu Maik sagt Isa: „Du bist ja noch 'n größerer Volltrottel als dein Homofreund.“ Indem sie ihre Haare kurz schneiden lässt, verliert sie ein wesentliches äußeres weibliches Attribut. Isa nähert sich in ihrer Persönlichkeit den beiden Jungen an: Aus „Badness“ wird zunehmend „Friendship“.

Tschick setzt sich aufgrund seiner Homosexualität und Migrationsgeschichte von den sonst überwiegend heterosexuellen und weißen Roadmovie-Protagonisten ab. Indem *Tschick* die Themen *Class* (soziale Klasse), *Gender* (Geschlechtsidentität), *Desire* (sexuelle Orientierung) und *Race* („Rasse“) behandelt, führt der Film die Entwicklung der Roadmovies seit den 1990er Jahren fort. Auf ihrer Reise hat Tschick vor Maik sein Coming-out. Am Anfang benutzt er noch beleidigende Bezeichnungen gegenüber Schwulen, die ihm wahrscheinlich selbst entgegengebracht werden. Damit versucht er vermutlich, seine eigene sexuelle Orientierung zu verbergen. Tschick sagt zur Begrüßung zu Maik: „Du siehst aus wie ein Schwuler, dem sie den Garten voll gekackt haben.“ Er wirft dessen Handy aus dem Autofenster mit der Begründung: „Sonst kann uns jeder Schwanzlutscher orten.“ Als die Protagonisten auf Isa treffen, reagiert Tschick eifersüchtig und sieht in ihr eine Konkurrentin um Maiks Aufmerksamkeit. Gegenüber Maik bezeichnet er Isa als „Asi“. Bereits am Filmanfang fragt Tschick ihn indirekt nach seiner sexuellen Orientierung. Die Protagonisten spielen Playstation und Tschick berührt Maiks Bein:

- T: *Bist du eigentlich schwul?*
 M: *Sag Mal, hast du sie noch alle?*
 T: *Weil du dich nicht für Mädchen interessierst.*
 M: *Hä?*
 T: *Die ganze Klasse ist voll in Tatjana. Aber voll. Und du bist der Einzige, den sie nicht mit dem Arsch anguckt. Also bist du schwul?*

M: *Du bist ein Idiot.*
T: *Also ich komm damit klar.*
M: *Ist dir eigentlich aufgefallen, dass ich die ganze Zeit eine Scheißlaune hab'?*
T: *Schon, aber warum?*
M: *Weil heute der Tag ist du Affe.*
T: *Was für ein Tag?*
M: *Die Party du Penner! Tatjanas Party.*
T: *Eben wolltest du da nicht Mal hin. Also ich find's nicht schlimm, dass du schwul bist.*
M: *Alter, ich bin nicht schwul!*



Auf der Reise fragt Tschick erneut: „Bist du sicher, dass du nicht schwul bist?“ Wie viele Coming-out und Coming-of-age Filme spielt auch *Tschick* im Sommer und eine der wichtigsten Szenen findet auf einem Steg am See statt. Bevor Tschick mit Maik über seine Homosexualität spricht, sonnen sich die drei Freund*innen. Maik und Isa liegen leicht bekleidet auf dem Rücken, während Tschick vollständig angezogen auf der Seite liegt und sie beobachtet. Die Totale zeigt die Jugendlichen aus einer Aufsicht. Ihre Körper bilden mit dem Steg eine Symmetrieachse und werden so betont. Tschick realisiert die Anziehung zwischen Maik und Isa, springt auf und holt mit dem Auto Essen. Nachdem Isa die Jungen verlassen hat, wird seine Unsicherheit deutlich:

Du hast dich schon wieder verliebt? Im Ernst. Du hast echt ein glückliches Händchen mit Frauen. Oder wie sagt man so?

Wenig später verbindet Maik Tschicks verletzten Fuß. Die Intimität der Szene veranlasst diesen, sich seinem Freund anzuvertrauen:

Soll ich dir Mal was verraten? Im Vergleich zu Isa ist Tatjana 'ne taube Nuss. Ich kann das beurteilen. Weil... Ich steh nicht auf Mädchen, weißt du? Das hab ich noch niemandem erzählt.

Der Erzähler Maik richtet sich daraufhin direkt an die Zuschauer*innen:

Man kann jetzt denken von mir, was man will, aber ich war nicht wahnsinnig überrascht. Einen Moment dachte ich darüber nach, auch schwul zu werden. Das wäre jetzt wirklich die Lösung für alle Probleme gewesen. Aber ich schaff' das nicht. Ich mochte Mädchen irgendwie lieber.

Der Film setzt sich zwar mit dem Thema Homosexualität sensibel auseinander, Menschen mit Behinderungen gegenüber ist er diskriminierend. Isa beleidigt die Protagonisten mit „Spastis“ und Maik fragt Tschick, als dieser sein Handy aus dem Lada wirft: „Bist du behindert?“ Später erklärt er: „Tagsüber war ich bei den Mongos, meine Sozialstunden absitzen.“

10.0 Fazit zu den Roadmovie-Konventionen in *Tschick*

Die ikonographische und die semantisch-syntaktische Analyse von *Tschick* ergeben, dass der Film die Genrekonventionen des Roadmovies bis auf die semantisch-syntaktischen Merkmale „Nationalstolz, Heimatsuche und Nostalgie“ und „Einsamkeit und Kommunikationsunfähigkeit“ erfüllt.

11.0 Der Film *Tschick* im Deutschunterricht

Tschick bietet nicht nur aufgrund seiner Aktualität einen hohen Motivationsfaktor für die Schüler*innen. Bereits in seiner Genreanalyse wird deutlich, dass sich die im Film aufgegriffenen Themen Erwachsenwerden, Suche nach Identität, Abenteuer, Ausgrenzung, Freundschaft, Liebe, Familie, Freiheit, Rebellion, Naturerfahrung und Sexualität für den Einsatz im Deutschunterricht eignen. Im Folgenden soll insbesondere herausgearbeitet werden, welches didaktische Potenzial der Film in Bezug auf seine Roadmovie-Konventionen bietet. Er ermöglicht durch die inhaltliche, sprachliche und filmästhetische Auseinandersetzung einen Zugang zum interkulturellen Lernen.

11.1 Filmbildung im Deutschunterricht

Das Leitmedium der meisten Schüler*innen sind nicht mehr Literatur und das geschriebene Wort, sondern vielmehr Bild und Film. Deshalb setzt die Auseinandersetzung mit Filmen im Unterricht an ihrem Mediengebrauch und ihrer Alltagsrealität an. Filme im Deutschunterricht sind mehr als nur Literaturverfilmungen: Sie sind eine eigenständige Kunstform und ein Gattungsmix, der intermedial epische, dramatische und lyrische Elemente miteinander verbindet.³⁹² Das Medium Film macht (bewegte) Bilder zum Bestandteil von Erkenntnis- und Reflexionsprozessen und hat damit epistemisches Potenzial. Erst die Rezipient*in erzeugt Kohärenz bzw. Kontinuität, indem sie Leerstellen beim Sehen besetzt.³⁹³ Der Medienpädagoge Björn Maurer definiert den Terminus *Filmbildung* als

*Aneignungs- und Reflexionsprozesse im Umgang mit dem Medium Film, d.h. das gesamte Spektrum an geistigen, kulturellen und lebenspraktischen Fähigkeiten und Kompetenzen, das sich Kinder und Jugendliche (und auch Erwachsene bzw. Lehrer) im Umgang mit dem Medium Film potenziell aneignen können.*³⁹⁴

³⁹² Vgl. ABRAHAM, Ulf: *Filme im Deutschunterricht*. Leipzig: Kallmeyer & Klett 2009. S. 40.

³⁹³ Vgl. Ebd.

³⁹⁴ MAURER, Björn: *Schulische Filmbildung in der Praxis. Ein Curriculum für die aktive und rezeptive Filmarbeit in der Sekundarstufe I*. München: Kopaed 2010. S. 23.

Medienbildung bildet die Überkategorie von *Filmbildung*, die sich weiter in die Teilbereiche *Filmkompetenz* und *Filmdidaktik* teilt.³⁹⁵ Die Umsetzung von Filmbildung an Schulen blickt auf eine noch junge Geschichte zurück.³⁹⁶ Im Rahmen unterschiedlicher Konzepte sind im letzten Jahrzehnt verschiedene Filmkompetenzziele formuliert worden, z.B. im *Freiburger Filmcurriculum*, das den Film als Gesamtkunstwerk aus Bild, Text und Ton versteht und Filmkompetenzen integral von der Grundschule bis zur Oberstufe festlegt.³⁹⁷ Im Juli 2003 erscheint ein erster Filmkanon³⁹⁸ von der Bundeszentrale für politische Bildung, der 35 Filme umfasst und als Basis zur obligatorischen Auseinandersetzung mit diesem Medium in der Schule dienen soll.³⁹⁹ Hefte zu ausgewählten Filmen befinden sich auf ihrer Homepage.⁴⁰⁰

Zahlreiche Filmportale und -plattformen bieten darüber hinaus Unterrichtsmaterialien und Informationen.⁴⁰¹ Da Herrndorfs Roman *Tschick* bereits ein beliebter Unterrichtsgegenstand ist, scheint auch seine Verfilmung wie selbstverständlich zum Programm zu gehören. So entspricht seine Laufzeit (89 Min.) genau einer Doppelstunde. *Vision Kino* bringt bereits im Erscheinungsjahr des Films (2016) zwei Filmhefte zu *Tschick* heraus, die beide ab der 7. Klasse einsetzbar sind.⁴⁰² Während das erste in Kooperation mit *STUDIOCANAL* filmdidaktische Ansätze für den regulären Deutschunterricht aufführt, differenziert das zweite zwischen den Sprachniveaus A2 bis B2 und legt somit den Schwerpunkt auf den Bereich Deutsch als Fremd- bzw. Zweitsprache (DaF/DaZ). Darüber hinaus stellt das

³⁹⁵ Vgl. SPIELMANN, Raphael: *Filmbildung! Traditionen. Modelle. Perspektiven. Produktionsorientierte Filmdidaktik – ein Modell zur Förderung der Filmbildung an Schulen*. München: Kopaed 2011. S. 18.

³⁹⁶ Vgl. HAHN, Natalia: Filmbildung im deutsch- und im DaF-didaktischen Handlungsfeld: eine kontrastive Perspektive. In: WELKE, Tina & FAISTAUER, Renate (Hrsg.): *Film im DaF/DaZ-Unterricht*. Wien: Praesens Verlag 2015. S. 16.

³⁹⁷ Vgl. FUCHS, Mechthild & KLANT, Michael & PFEIFFER, Joachim & STAIGER, Michael & SPIELMANN, Raphael: *Freiburger Filmcurriculum. Ein Modell des Forschungsprojekts „Integrative Filmdidaktik“*. In: *Der Deutschunterricht* 3 (2008). S. 84-90. Online unter: http://cineschool.ph-freiburg.de/fileadmin/3_Download-Formulare/Filmcurriculum_2008.pdf (01.05.19)

³⁹⁸ Online unter: www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/filmkanon/ (02.05.19)

³⁹⁹ Vgl. HAHN, *Filmbildung im deutsch- und im DaF-didaktischen Handlungsfeld*, S. 17.

⁴⁰⁰ Online unter: <http://www.bpb.de/shop/lernen/filmhefte/> (02.05.19)

⁴⁰¹ Z.B.: www.kinofenster.de, www.filmportal.de, www.visionkino.de, www.film-kultur.de

⁴⁰² VISION KINO: *Tschick. Filmheft. Mit Materialien für die schulische und außerschulische Bildung*. Online unter:

https://www.visionkino.de/fileadmin/user_upload/Unterrichtsmaterial/filmhefte/Filmheft-TSCHICK.pdf (02.05.19); VISION KINO: *Tschick. Deutsch lernen mit Filmen. Sehen, verstehen & besprechen. Sprachniveaustufen A2 bis B2*. Online unter: https://www.visionkino.de/fileadmin/user_upload/projekte/Deutsch_lernen_mit_Filmen/Material_TSCHICK.pdf (02.05.19)

Goethe-Institut Ukraine einen Unterrichtsentwurf auf dem Niveau A2 bereit.⁴⁰³ Die Fachredaktion Deutsch des Landesbildungsservers Baden-Württembergs konzentriert sich auf die Verbindung zwischen dem Buch und seiner Verfilmung und trägt weiterführende Links zusammen.⁴⁰⁴ Auch das Institut für Kino und Filmkultur formuliert Anregungen für den Einsatz von *Tschick* im Deutschunterricht und fokussiert dabei vor allem die Analyse von Einstellungsgrößen.⁴⁰⁵

Ein bewusster Umgang mit dem Medium Film ist mittlerweile ein fester Bestandteil in den deutschen Lehrplänen.⁴⁰⁶ In den *Bildungsstandards im Fach Deutsch für den Mittleren Schulabschluss* (Beschluss vom 04.12.2003)⁴⁰⁷ und für die *Allgemeine Hochschulreife* (Beschluss vom 18.10.2012)⁴⁰⁸ der Kultusministerkonferenz ist Filmbildung jedoch (noch) kein eigenständiger Bereich. Die Vermittlung von Filmkompetenz fällt im ersten Beschluss unter den Themenkomplex „Medienbildung“ und im zweiten unter den domänenspezifischen Kompetenzbereich „Sich mit Texten unterschiedlicher medialer Form und Theaterinszenierungen auseinandersetzen“⁴⁰⁹. Dort schließt sich der exemplarische Diskurs über Filme an Theaterinszenierungen und Hörtexte an.⁴¹⁰ Im intermedialen Unterricht sollen die Schüler*innen die Gestaltung von Texten unterschiedlicher medialer Form analysieren, ihre Wirkung erläutern und hinsichtlich ihrer ästhetischen Qualität beurteilen.⁴¹¹

⁴⁰³ SYNO, Viktoriya: *Tschick. Didaktisierungsvorschlag des Goethe-Instituts Ukraine. Niveau A2*. Goethe-Institut Ukraine. Online unter: <https://www.goethe.de/resources/files/pdf150/tschick.pdf> (02.05.19)

⁴⁰⁴ LANDESBILDUNGSSERVER BADEN-WÜRTEMBERG, FACHREDAKTION DEUTSCH: „*tschick*“. *Das Jugendbuch im Unterricht: Roman, Film und Filmtracks*. Online unter: http://www.schule-bw.de/themen-und-impulse/ideenpool-lesen/buchtipps-und-links/buch_des_monats_mit_archiv/jahr2016/2016-12/tschick-links.pdf (02.05.19)

⁴⁰⁵ INSTITUT FÜR KINO UND FILMKULTUR: *Kino und Curriculum. Tschick*. Online unter: http://www.film-kultur.de/glob/tschick_kc.pdf (02.05.19)

⁴⁰⁶ Vgl. HAHN, *Filmbildung im deutsch- und im DaF-didaktischen Handlungsfeld*, S. 13.

⁴⁰⁷ KMK (Sekretariat der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland): *Bildungsstandards im Fach Deutsch für den Mittleren Schulabschluss (Beschluss vom 04.12.2013)*. Online unter: https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2003/2003_12_04-BS-Deutsch-MS.pdf (02.05.2019)

⁴⁰⁸ KMK (Sekretariat der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland): *Bildungsstandards im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife (Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 18.10.2012)*. Online unter: http://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_10_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf (02.05.2019)

⁴⁰⁹ KMK, *Bildungsstandards im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife*, S. 20.

⁴¹⁰ Vgl. Ebd.

⁴¹¹ Vgl. Ebd.

Bezogen auf den Film können die Schüler*innen auf einem grundlegenden Niveau:⁴¹²

- Literaturverfilmungen erfassen und beurteilen;
- Filme sachgerecht analysieren;
- eigene Filme oder andere audiovisuelle Präsentationsformen erstellen und
- sich bei der Rezeption oder Produktion von Filmen mit den eigenen Welt- und Wertvorstellungen, auch in einer interkulturellen Perspektive, auseinandersetzen.

Auf einem erhöhten Niveau können Schüler*innen darüber hinaus:⁴¹³

- die ästhetische Qualität von Filmen beurteilen, auch vor dem Hintergrund ihrer kulturellen und historischen Dimension und
- sich mit Filmkritik und Aspekten der Filmtheorie auseinandersetzen.

11.2 Medienkompetenz durch *Tschick*

Angesichts der Bilderflut, der Kinder und Jugendliche täglich ausgesetzt sind, setzt der Film- und Medienpädagoge Ulf Abraham seinen filmdidaktischen Schwerpunkt auf die Vermittlung von Medienkompetenz und der damit einhergehenden selbstreflexiven Auseinandersetzung mit der eigenen Filmnutzung. Er fokussiert im Rahmen einer fächerübergreifenden ästhetischen Grundbildung einen kritischen, medienreflexiven Deutschunterricht, in dessen Mittelpunkt nicht allein die Medienprodukte stehen, sondern auch die Fragen, wer diese Produkte zu welchem Zweck hergestellt hat, wer sie in welchem Interesse nutzt und welche Ästhetiken sich aus diesem Wechselspiel ergeben.⁴¹⁴ Für Abraham hat Deutschunterricht die Aufgabe, Lernende in die kulturelle Praxis der Gesellschaft einzuführen und ihre Urteilsfähigkeit zu schulen.⁴¹⁵ Unter „kultureller Praxis“ versteht er eine Praxis des Herstellens von Bedeutung mithilfe aller Medien und Kulturtechniken, durch einen produktiven Umgang mit ihnen und durch eine Anschlusskommunikation über die Produkte.⁴¹⁶

Tschick kann im Deutschunterricht zur Vermittlung von Medienkompetenz eingesetzt werden, indem sein Entstehungskontext und seine Rezeptionsgeschichte thematisiert werden. Die Schüler*innen diskutieren z.B. über die Zielgruppe des

⁴¹² Vgl. Ebd.

⁴¹³ Vgl. Ebd.

⁴¹⁴ Vgl. ABRAHAM, Ulf: Mehr als nur „Theater mit Videos“. Theatralität in einem medienintegrativen Deutschunterricht und szenische Verfahren im Umgang mit Film und Fernsehen. In: FREDERIKING, Volker (Hrsg.): *Filmdidaktik und Filmästhetik*. München: Kopaed 2006. S. 134.

⁴¹⁵ Vgl. Ebd. S. 133.

⁴¹⁶ Vgl. Ebd.

Films. Obwohl seine Altersfreigabe bei 12 Jahren liegt, zeigt *Tschick* z.T. erschreckende Gewaltszenen. Der Film selbst thematisiert bereits auf einer inhaltlichen Ebene das Spielen von Egoshooter und anderen Computer- und Playstationsspielen wie *Grand Theft Auto (GTA)*, die Maik in seiner Alltagswahrnehmung beeinflussen. Außerdem verwenden die Figuren eine explizite Sprache, die auf den ersten Blick für ein junges Publikum vielleicht nicht angemessen erscheint. Eine Auseinandersetzung mit der Vermarktung des Films motiviert die Schüler*innen, Strategien für eine selbstreflexive Mediennutzung zu entwickeln. Im Filmheft von *Vision Kino* ist dafür am Ende der Reihenplanung eine Aufgabe zum Filmmarketing vorgesehen: Die Schüler*innen untersuchen verschiedene Plakatentwürfe von *Tschick* auf ihre Funktionen und Wirkungen.⁴¹⁷ Daran schließt sich eine Aufgabe an, in der sie medienreflexiv untersuchen, mit welchen Mitteln auf den Film aufmerksam gemacht wird. Dafür verfolgen sie die sozialen Medien *Facebook* und *Instagram* und arbeiten heraus, welche Vor- und Nachteile diese gegenüber einer Anzeige in einer Tageszeitung bieten.

11.3 Filmgeschichte mit *Tschick*

Indem im Unterricht über den Regisseur Fatih Akin gesprochen wird, eröffnet *Tschick* eine interkulturelle Dimension der deutschen Filmhistorie. Der Ursprung des deutsch-türkischen Kinos ist in den 1980er Jahren. Die erste Generation von immigrierten Filmemacher*innen in Deutschland setzt sich mit ihrer ökonomischen Ausbeutung und soziokulturellen Marginalisierung im Film auseinander (z.B. in Tevfik Başers *40qm Deutschland* (1985)).⁴¹⁸ Die zweite Generation inszeniert vielfältigere Themen, die eine größere Publikumsbreite ansprechen.⁴¹⁹ Zusammen mit Thomas Arslan, Yüksel Yavuz, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu u.v.m. ist Akin der Mitbegründer einer neuen interkulturellen Filmbewegung in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre. Ihre Filme behandeln nicht mehr die Integrationsprobleme der Eltern, sondern werfen vielmehr einen befreiten Blick auf aktuelle Gesellschaftskonflikte.⁴²⁰ Anstatt die stereotypen, eindimensionalen Darstellungsmuster des sprach- und hilflosen Gastarbeiters oder der unterdrückten muslimischen Frau zu bedienen, zeichnet sie ein differenziertes Porträt einer kulturell und sozial divergenten und von Globalisie-

⁴¹⁷ Vgl. VISION KINO, *Tschick. Filmheft*, S. 19f.

⁴¹⁸ Vgl. SCHNEIDER, Roland: Les Turcs dans le cinema allemand : de l'isolement à l'intégration. In: *Cinémaction* 137 (2010). S. 194.

⁴¹⁹ Vgl. LEE, *Interkulturelles Lernen mit Fatih Akins Gegen die Wand*, S. 21.

⁴²⁰ Vgl. AKIN, Fatih: *Gegen die Wand. Das Buch zum Film von Faith Akin. Drehbuch, Materialien, Interviews und Pressestimmen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004. S. 222.

lung geprägten Gesellschaft.⁴²¹ Diese zeichnet sich durch eine Pluralität von Lebensformen und Einstellungen aus. In Anlehnung ans französische *cinéma du métissage* bzw. Kino der doppelten Kulturen, werden Alltagsgeschichten von Randfiguren in Szene gesetzt.⁴²² Die individuelle Geschichte der Protagonist*innen rückt in den Vordergrund und die Handlungen verlagern sich ins Spannungsfeld der eigenen segregierten Gemeinschaften.⁴²³

11.4 Genreverständnis durch *Tschick*

Wie die vorliegende Arbeit zeigen soll, eignet sich *Tschick* hervorragend für die Problematisierung des Begriffs „Genre“, der oft fälschlicher Weise als endgültiges, statisches System verstanden wird. Die Auseinandersetzung mit Filmgenres ermöglicht den Schüler*innen neue (interpretatorische) Perspektiven auf *Tschick*. Da Filme und ihr Kontext in einem reziproken, Bedeutung generierenden Wechselverhältnis zueinander stehen, kann derselbe Film je nach Kontext unterschiedlich gedeutet und verschiedenen Genres zugewiesen werden.⁴²⁴ Daher stellt sich die Frage, welche Filmrezeption(en) der Kontext Schule anbietet. Der Literaturwissenschaftler Jonathan Culler analysiert in seinem Buch *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*⁴²⁵ verschiedene Lektüreatsätze, die Scheinpflug auf die Rezeption von Filmen überträgt, denn auch diese seien bis zu einem gewissen Grad Lektüreentscheidungen.⁴²⁶ Culler identifiziert fünf Sinn stiftende Beziehungen zwischen Leser*in und Text, die Scheinpflug auf das Begriffspaar Zuschauer*in und Film anwendet:⁴²⁷

- **The real:** Die Zuschauer*in vergleicht den Film mit ihrer Alltagswelt. Wie würde sie sich in der Filmsituation verhalten?
- **Cultural vraisemblance:** Die Zuschauer*in deutet den Film mithilfe ihres kulturellen Wissens, z.B. Stereotypen.
- **Genre:** Die Zuschauer*in benutzt für ihr Verständnis Genrekonventionen. Sie bewertet z.B. das Verhalten einer Figur mithilfe ihres Wissens darüber, wie sich Figuren desselben Genres meistens verhalten.

⁴²¹ Vgl. Ebd.

⁴²² Vgl. Ebd.

⁴²³ Vgl. Ebd.

⁴²⁴ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrekonzepte*, S. 18.

⁴²⁵ CULLER, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul 1975.

⁴²⁶ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 29.

⁴²⁷ Vgl. Ebd. S. 26.

- **Conventional natural:** Die Zuschauer*in bewertet den Film dahingehend, ob er gezielt mit Genrekonventionen bricht und dadurch vermeintlich natürlicher oder realistischer als konventionelle Genrefilme erscheint.
- **Irony and parody:** Die Zuschauer*in deutet den Film mithilfe von Ironie oder Parodie.

Alle fünf Lektüreansätze können im Deutschunterricht verfolgt werden. Sie eröffnen den Schüler*innen verschiedene Zugänge zu *Tschick*, sodass sich besonders in heterogenen Lerngruppen jede*r mit dem Film auseinandersetzen kann. Die Gegenüberstellung der verschiedenen Lektüreansätze bietet vielfältige Diskussionsanlässe.

11.5 Filmspracherwerb mit *Tschick*

Die Auseinandersetzung mit Filmen in der Schule setzt voraus, dass die Schüler*innen sprachlich in die Lage versetzt werden, an einem Diskurs über Filme teilzunehmen. Eine Aufgabe des Deutschunterrichts ist es daher, zentrale Begriffe zu vermitteln, die über ein oberflächliches Gespräch über das (Nicht-)Gefallen eines Films hinausgehen. Im Rahmen einer Filmanalyse von *Tschick* erwerben die Schüler*innen ein allgemeines Grundwissen über die spezifischen Darstellungsverfahren des Mediums Film wie die Gestaltung von Bildern, ihre Abfolge und ihre Kombination mit dem Ton. Um die filmischen Mittel angemessen und differenziert zu beschreiben, werden sie induktiv an die Begriffe „Montage“, „Einstellungsgröße“, „Bildausschnitt“, „Blende“ etc. herangeführt und lernen, welche Wirkung diese erzielen und wie der Blick der Zuschauer*in gelenkt und sogar manipuliert wird. So können sie die ästhetische Qualität von *Tschick* und schließlich auch von anderen Filmen beurteilen.

11.6 Erzähldidaktik mit *Tschick*

Die Literaturdidaktiker*innen Martin Leubner und Anja Saupe konzentrieren sich auf die Verbindung zwischen Film und Literatur im Deutschunterricht. Ihrer Ansicht nach sei es der Deutschdidaktik bislang nicht gelungen, ein überzeugendes Kerncurriculum für die schulische Filmanalyse zu etablieren.⁴²⁸ Lehrwerke und Handreichungen für den Unterricht haben bislang ausschließlich eine Untersuchung medienspezifischer Darstellungsverfahren in den Mittelpunkt der Filmana-

⁴²⁸ Vgl. LEUBNER, Martin & SAUPE, Anja: Filme, Narrationen und Schule. Filmdidaktik als Teil einer medienintegrativen Erzähldidaktik. In: FREDERKING, Volker (Hrsg.): *Filmdidaktik und Filmästhetik*. München: Kopaed 2006. S. 48.

lyse gestellt.⁴²⁹ Neben den zentralen Kategorien der Filmanalyse ist jedoch auch eine medienintegrative Analyse der Narration von Bedeutung.⁴³⁰ Leubner und Saupe entwerfen daher eine Didaktik der Erzählung, welche die Filmdidaktik unterordnet: Filmische Narrationen werden nicht länger von literarischen getrennt, denn Parallelen zum literarischen Erzählen (z.B. die Innenansicht) sind auch in Filmen offensichtlich.⁴³¹

Die Betrachtung der Handlungs- und Figurenanalyse in *Tschick* ist entscheidend, denn sie bildet die Grundlage für ein allgemeines Verständnis von narrativen Werken.⁴³² Ein Close Reading einzelner Textpassagen unter Zuhilfenahme des Drehbuchs dient dazu, der Handlung übergeordnete Inhalte und Strukturen zu identifizieren. Ein kritischer Vergleich mit dem literarischen Vorläufer gibt Aufschluss über die inhaltliche Selektion und der damit einhergehende Akzentuierung des Films und lässt Rückschlüsse über mögliche Intentionen der Filmemacher*innen zu. So wird das Medium Film in *Tschick* in einigen Szenen auf einer Metaebene evoziert, z.B. wenn Maik zu Tschick sagt: „Hast du’s noch nie im Film gesehen?“ In einer anderen Szene betrachten die Freunde den Sternenhimmel und philosophieren:

Und irgendwo gucken die Grad ‘nen Film, der auf der Erde spielt und von zwei Jungen handelt, die ein Auto klauen, und alle denken, es ist Science Fiction. Menschen und Autos, das glaubt da keiner.

Der Medientransfer ermöglicht darüber hinaus, Parallelen zwischen dem Roadmovie und der Roadnovel als Subgenre der Reiseliteratur sowie dem Bildungs- bzw. Entwicklungsroman zu ziehen, da dieser genau wie *Tschick* das Motiv der Läuterung aufgreift.⁴³³

Die Perspektivierung im Film ist zentral, denn sie bestimmt sowohl die Menge als auch die Art der figurengebundenen Informationsvermittlung und hat somit eine entscheidende Funktion für das Bedeutungspotenzial der Erzählung.⁴³⁴ Anders als in literarischen Erzählungen wird in filmischen häufig ein schneller Wechsel zwischen einem Informationsvorsprung und -defizit der Rezipient*in erzeugt.⁴³⁵ Die von Filmen eingesetzte Darstellung von Figuren, Objekten und Geschehnissen aus einer nicht an eine Figur gebundenen Außenansicht hat wiederum Paral-

⁴²⁹ Vgl. Ebd. S. 58.

⁴³⁰ Vgl. Ebd. S. 48.

⁴³¹ Vgl. Ebd.

⁴³² Vgl. Ebd. S. 50.

⁴³³ Vgl. SOYKA, *Raum und Geschlecht*, S. 9.

⁴³⁴ Vgl. LEUBNER & SAUPE, *Filme, Narrationen und Schule*, S. 54.

⁴³⁵ Ebd. S. 55.

lelen zu epischen Texten.⁴³⁶ Eine Analyse der Perspektivierung im Film *Tschick* kann insbesondere im Vergleich zu seinem literarischen Vorläufer aufschlussreich sein. Ist die Rolle des Erzählers im Film und im Buch identisch?

11.7 Sprachförderung mit *Tschick*

Wie das zwischen den Sprachniveaustufen A2 bis B2 differenzierende Filmheft von *Vision Kino* vortrefflich zeigt, bietet sich eine Auseinandersetzung mit *Tschick* auch im Rahmen einer Förderung im Bereich Deutsch als Fremd- bzw. Zweitsprache (DaF/DaZ) an. Der Film ist zunächst als kommunikative Kompetenz Hör-Seh-Verstehen zu begreifen. Das Verständnis der Schüler*innen wird durch Fragen zum Filminhalt überprüft. *Tschick* bietet zahlreiche Diskussionsanlässe für spontanes Sprechen und ermöglicht u.a. den Einsatz von Rollenspielen. Der didaktische Fokus des Filmhefts liegt insbesondere auf der induktiven Vermittlung von Wortschatz. Formulierungshilfen erleichtern die schriftliche Beantwortung von Aufgaben und fördern die Schreibkompetenz. Grammatik spielt nur eine untergeordnete Rolle, lediglich an einer Stelle wird auf die Syntax in kausalen Nebensätzen verwiesen.

Im regulären Deutschunterricht kann *Tschick* darüber hinaus dafür eingesetzt werden, die Sprachbewusstheit der Schüler*innen zu fördern. So werden sie darauf aufmerksam, dass die Benutzung von Sprache auf die unterschiedlichen Einstellungen seiner Sprecher*innen hinweist. Indem sie sich mit der Sprachwahl der Protagonisten in konkreten Situationen auseinandersetzen, lernen sie verschiedene Jargons und Soziolekte kennen und werden für den Wortgehalt diskriminierender Begriffe sensibilisiert.

11.8 Aufbau interkultureller Kompetenz durch *Tschick*

Bräutigam bezeichnet das Roadmovie als ein „migrierendes“ Genre, das transkulturelle Momente der Herkunft aufweist.⁴³⁷ Die Entwicklungsgeschichte des Filmmediums ist durch einen interkulturellen Austausch geprägt, in dem es fortwährend Motive, Elemente und Ideen aus verschiedenen Kulturen zusammenführt und miteinander verschmilzt.⁴³⁸ Der Kontext eines Films umfasst seine soziokulturellen Umstände, politischen Einflüsse und schließlich auch das breite Feld der Kultur.⁴³⁹ Eine interkulturelle Genreanalyse bzw. ein interkultureller Vergleich von Filmen – mit den spezifischen Kinokulturen der Produktionsländer als

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Vgl. BRÄUTIGAM, *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie*, S. 7.

⁴³⁸ Vgl. Ebd.

⁴³⁹ Vgl. KUHN, SCHEIDGEN & WEBER, *Genretheorien und Genrezkonzepte*, S. 18.

Bezugspunkte – kann Aufschluss darüber geben, welche Genres als kulturspezifisch gelten können, welche Funktionen sie für eine Kultur erfüllen, ob sie interkulturell übertragbar sind und ein kultureller Austausch zwischen den spezifischen Genrekulturen besteht.⁴⁴⁰ So ist der „Western“ ein typisch amerikanischer Genrefilm, da er auf die US-amerikanische Geschichte, ihre Ideale und Mythen verweist. Weitere kulturspezifische Genres sind der Heimatfilm, der Samurai- sowie der Kung-Fu-Film, die zwar in verschiedenen Ländern produziert werden, aber nur aus einer interkulturellen Perspektive ihre Bedeutung und Funktionen offenbaren.⁴⁴¹

Wie fast alle von Akins Filmen thematisiert auch *Tschick* Migration und das Leben von Minderheiten in Deutschland auf eine direkte, eindringliche und provokante Art.⁴⁴² Der soziokulturelle Hintergrund der beiden Protagonisten ist entscheidend für den Handlungsverlauf und so vermittelt der Film ein komplexes Kulturverständnis. Die Filmwissenschaftler Lutz Koepnick und Stephan Schindler beschreiben Akins Filme treffend:

*Akin's world is one in which geographical, psychological, and emotional boundaries determine people's trajectories yet never entirely contain their lives and movements. It is a world in which the crossing of extant cultural borders, the traversal of physical landscapes as much as of psychological mindscapes, the re-constitution of one's identity between old and new is experienced as the order of the day.*⁴⁴³

In der Filmanalyse und der Beurteilung der ästhetischen Qualität eines Films mit Bezug auf gesellschaftlich-(inter)kulturelle Relevanz besteht der Schnittpunkt zwischen Medienreflexion bzw. Filmkompetenz und interkultureller Kompetenz. Dabei spielen sowohl medienspezifische Darstellungsverfahren als auch die (narrative) Handlungsebene eine Rolle.

Filme können mehr als nur authentische Einblicke in fremde Lebenswirklichkeiten vermitteln. Aus interkultureller Perspektive regt die Rezeption von *Tschick* die Schüler*innen dazu an, die Vielfalt und Merkmale kultureller, sprachlicher und sozialer Verschiedenheit wahrzunehmen, Werte, Normen und Sichtweisen zu hinterfragen und andere Lebensweisen zu respektieren. Interkulturelle Bildung und Erziehung in der Schule geht heute von einem erweiterten Kulturbegriff aus:

⁴⁴⁰ Vgl. SCHEINPFLUG, *Genre-Theorie*, S. 30.

⁴⁴¹ Vgl. Ebd. S. 31.

⁴⁴² Vgl. NEUBAUER, Jochen: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 224.

⁴⁴³ SCHINDLER, Stephan & KOEPNICK, Lutz: *The Cosmopolitan Screen. German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the Present*. Michigan: The University of Michigan Press 2007. S. 6.

Kultur ist nicht nur im Sinne von ethnischer Herkunft zu verstehen – vielmehr besteht jede Gesellschaft aus sich ständig verändernden Teilkulturen. Diese werden bestimmt vom sozialen Milieu, der regionalen Herkunft, dem Geschlecht, der Generation, dem Glauben, der sexuellen Orientierung etc. Jeder Mensch ist somit Träger unterschiedlicher Kulturen und kann – je nach Kontext – unterschiedliche Facetten seiner kulturellen Prägung in Kommunikationssituationen einbringen (Modell der „Mehrfachzugehörigkeit“).⁴⁴⁴

Im Film *Tschick* ist die Mehrfachzugehörigkeit der Protagonisten zu verschiedenen Teilkulturen offensichtlich. Die Auseinandersetzung mit kulturell geprägten Sichtweisen und Lebenshaltungen, mit Vorurteilen, Stereotypen und Diskriminierung und deren Einordnung und Beurteilung im Unterrichtsdiskurs fördert die interkulturelle Kompetenz der Schüler*innen. Nach den Leitlinien für die interkulturelle Bildung und Erziehung der Kultusministerkonferenz ist interkulturelle Kompetenz eine Kernkompetenz „für das verantwortungsvolle Handeln in einer pluralen, global vernetzten Gesellschaft“⁴⁴⁵ und bedeutet „vor allem die Fähigkeit, sich selbstreflexiv mit den eigenen Bildern von Anderen auseinander und dazu in Bezug zu setzen sowie gesellschaftliche Rahmenbedingungen für die Entstehung solcher Bilder zu kennen und zu reflektieren.“⁴⁴⁶

Die Anglistinnen Astrid Erll und Marion Gymnich verstehen interkulturelle Kompetenz als hermeneutischen Lernprozess und unterteilen ihn in drei Teilkompetenzen: kognitive Kompetenz, affektive Kompetenz und pragmatisch-kommunikative Kompetenz.⁴⁴⁷ Sie stehen in einem dynamischen Wechselverhältnis.⁴⁴⁸ Im Bereich der kognitiven Teilkompetenz ist für *Tschick* vor allem die Selbstreflexion von Bedeutung, die Erll und Gymnich als Fähigkeit „zum Nachdenken über die eigenen Wirklichkeitsbilder, Selbstbilder, Einstellungen, Verhaltensweisen und Kommunikationsmuster“⁴⁴⁹ beschreiben. Die Fremdheitserfahrungen Tschicks aufgrund seiner Migrationsgeschichte werden mithilfe der Filmästhetik so vermittelt, dass sich die Rezipient*innen mit ihm identifizieren und mitfühlen. Insbesondere im Hinblick auf die Reaktionen von Tschicks Mitmenschen können die

⁴⁴⁴ FREIE UND HANSESTADT HAMBURG BEHÖRDE FÜR SCHULE UND BERUFSBILDUNG: Bildungsplan Stadtteilschule Jahrgangsstufen 5-11. Aufgabengebiete. Hamburg 2011. Online unter: <https://www.hamburg.de/contentblob/2372700/39806d625c1b4e86f03af54244443454/data/aufgabengebiete-sts.pdf> (02.05.19) S. 27.

⁴⁴⁵ KMK (Sekretariat der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland): *Interkulturelle Bildung und Erziehung in der Schule (Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 25.10.1996 i. d. F. vom 05.12.2013)*. Online unter: https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/pdf/Themen/Kultur/1996_10_25-Interkulturelle-Bildung.pdf (02.05.19). S. 2.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Vgl. ERLI, Astrid & GYMNIICH, Marion: *Interkulturelle Kompetenzen. Erfolgreich kommunizieren zwischen den Kulturen*. Stuttgart: Klett 2007. S. 10.

⁴⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 11.

⁴⁴⁹ Ebd. S. 12.

Schüler*innen nachvollziehen, wie offensichtlich und auch wie subtil Diskriminierungen für den Protagonisten zur Alltagserfahrung gehören und welche Strategien er entwickelt, um diesen zu begegnen. Das für Roadmovies zentrale Motiv der Reise regt (wie die semantisch-syntaktische Analyse von *Tschick* zeigt) im Rahmen einer Figuren- und Entwicklungsanalyse von Maik und Tschick die Schüler*innen selbst zur Reflexion über ihre eigene kulturelle Identität an. Somit werden alle Lernziele des Deutschunterrichts, die auf eine Persönlichkeitsentwicklung der Schüler*innen ausgerichtet sind, gefördert.

Anstatt sich mit einer konkreten nationalen oder ethnischen Zugehörigkeit zu identifizieren, definiert sich Tschick abhängig vom Kontext als Russe, „Zigeuner“, Jude oder Deutscher. Er instrumentalisiert einerseits seine Herkunft, um sich vom deutschen Kollektiv abzugrenzen, andererseits hebt er seine deutsche Staatsbürgerschaft hervor und demonstriert dadurch, dass sein Selbstbild an eine positive Identifizierung mit Deutschland gekoppelt ist. Dies macht den Protagonisten zu einer komplexen und individuell gezeichneten Figur, dessen Migrationsgeschichte zwar wichtig ist, dessen Handlungen jedoch kein Ausdruck einer ethnisch oder kulturell geprägten Handlungsweise, sondern individualpsychologisch motiviert sind.⁴⁵⁰ Die Selbstpositionierung des Protagonisten verdeutlicht, dass Kultur und Identitäten nicht als etwas Statisches konzipiert, sondern veränderbare Konzepte und frei wählbar sind. Die Protagonisten werden als Träger unterschiedlicher und zum Teil widersprüchlicher Kulturen dargestellt und evozieren im Handlungsverlauf im Rahmen von Transformationsprozessen wesentliche Änderungen ihrer Selbstbilder, die zu grundlegenden Neuausrichtungen führen.⁴⁵¹

Die Bedeutung von Differenz wird durch kulturspezifische Zuschreibungsmuster und Verhaltenserwartungen hergestellt.⁴⁵² Das Wort „Fremde“ ist ein disziplinärer Grundbegriff, der erst eine Selbstkonstruktion ermöglicht, indem er die Zuschreibungen „Eigenes“ und „Fremdes“ einander entgegensetzt.⁴⁵³ Die Germanistin Tessa C. Lee sieht in der Reflexion dieser Zuschreibungen durch Filme die Möglichkeit, tradierte Bedeutungszuschreibungen zu hinterfragen:

⁴⁵⁰ Vgl. NEUBAUER, *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer*, S. 248.

⁴⁵¹ Vgl. Ebd.

⁴⁵² Vgl. GUTJAHR, Ortrud: 2.2 Interkulturelle Germanistik und Literaturwissenschaft. In: STRAUB, Jürgen & WEIDEMANN, Arne & WEIDEMANN, Doris (Hrsg.): *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz. Grundbegriffe – Theorien – Anwendungsfelder*. Stuttgart: Metzler 2007. S. 144.

⁴⁵³ Vgl. Ebd. S. 145.

Das Lernen fremder Kulturen bei gleichzeitiger Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur ermöglicht somit eine Erweiterung der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit, Menschen mit anderen Orientierungssystemen und Identitätsentwürfen anzuerkennen und sie auch als ‚anders‘ aber ‚gleichberechtigt/-wertig‘ zu akzeptieren. [...] Daher sind Filme speziell von Kulturschaffenden mit Migrationshintergrund in einem interkulturellen Unterricht besonders einsatzfähig.⁴⁵⁴

Unter der affektiven Kompetenz als Teilbereich der interkulturellen Kompetenz verstehen Erll und Gymnich daher das Interesse an und die Aufgeschlossenheit gegenüber anderen Kulturen, die als Grundhaltung die Voraussetzung für eine produktive interkulturelle Kommunikation darstellt.⁴⁵⁵ Dafür ist Empathie und das Deuten von subtilen kommunikativen Signalen unerlässlich.⁴⁵⁶ Im Rahmen der Ambiguitätstoleranz können Widersprüche zwischen dem eigenen Werte- und Normensystem und dem des Gegenübers adäquat begegnet werden.⁴⁵⁷ Die Situierung der Figuren zwischen unterschiedlichen Handlungsorientierungen ermöglicht die „Auflösung und Neuschaffung von Grenzziehungen, Macht- und Gewaltverhältnissen und Geschlechterrollen“⁴⁵⁸. Akin spielt mit Vorurteilen, indem er diese immer wieder durchbricht.

Die pragmatisch-kommunikative Teilkompetenz ist für *Tschick* weniger relevant. Unter ihr verstehen Erll und Gymnich „Fähigkeiten der Kommunikation, die sich auf eine produktive Interaktion mit Menschen aus anderen Kulturen positiv auswirken, einschließlich geeigneter kommunikativer Problemlösestrategien.“⁴⁵⁹ Der anfängliche Konflikt und Differenzierungsmechanismus zwischen den Protagonisten aufgrund ihrer unterschiedlichen kulturellen Situierung kann im Rahmen einer Filmanalyse gedeutet werden, die sich spezifisch auf „die ästhetische Gestaltung interkultureller Kommunikationssituationen“⁴⁶⁰ konzentriert.

Tschick ist eine facettenreiche Darstellung des interkulturellen Dialogs in Deutschland und gleichzeitig eine Kritik an konservativen, restriktiven Werten. Er macht Interkulturalität universell. Insbesondere Deutschland als ein von Heterogenität geprägtes Einwanderungsland sollte mithilfe einer interkulturellen Filmdidaktik Stereotypisierung in der Schule entgegenwirken. Aktuelle Beispiele zeigen, dass Interkulturalität noch immer nicht in der gesellschaftlichen Praxis ge-

⁴⁵⁴ LEE, *Interkulturelles Lernen mit Fatih Akins Gegen die Wand*, S. 21.

⁴⁵⁵ Vgl. ERLI & GYMNIICH, *Interkulturelle Kompetenzen*, S. 12.

⁴⁵⁶ Vgl. Ebd.

⁴⁵⁷ Vgl. Ebd.

⁴⁵⁸ GUTJAHR, *Interkulturelle Germanistik und Literaturwissenschaft*, S. 147.

⁴⁵⁹ ERLI & GYMNIICH, *Interkulturelle Kompetenzen*, S. 13.

⁴⁶⁰ Ebd.

lebt wird und Divergenz keine Alltagserfahrung ist.⁴⁶¹ Gerade der Deutschunterricht kann Lernende dazu animieren, eine heterogene Gesellschaft als etwas Positives wahrzunehmen und diese selbst mitzugestalten.⁴⁶² Eine Auseinandersetzung mit *Tschick* eröffnet Lernenden und Lehrenden einen kritischen Einblick in die komplexen Zusammenhänge und Kontroversen von Interkulturalität und regt zu einem konstruktiveren Verständnis nicht nur der eigenen und fremden Kulturen an, sondern auch in Hinblick auf die antisemitische Vergangenheit und xenophobe Gegenwart Deutschlands.⁴⁶³ In den letzten Jahren hat bereits eine Kanonerweiterung stattgefunden, die das Thema Migration als integralen Bestandteil ins curriculare Repertoire aufgenommen hat.⁴⁶⁴

12.0 Fazit

Die genrekritische Analyse von Akins *Tschick* zeigt die vielschichtige Thematik von Roadmovies und verweist darauf, dass nur die Kombination unterschiedlicher Genrekriterien der Komplexität von *Tschick* gerecht wird. Die ikonographischen Merkmale „Bewegung und Mobilität“, „Fahrzeuge und Straßen“, „Innen- und Außenräume“, „Verfolgungsjagden und Wettkämpfe“ und „Kriminalität und Gewalt“ generieren auf der semantisch-syntaktischen Ebene die Bedeutung des visuellen Erlebens. Die semantisch-syntaktische Analyse verdichtet die Genrekonventionen auf die Merkmale „Introspektion“, „Identitätssuche“, „Grenzüberschreitung“, „Individuelle Freiheit“, „(Anti-)Heldentum“, „Authentizität“, „Empathie“, „Freundschaft“, „Feindschaft“ und „Geschlechtsspezifische Dichotomie“ und ermöglicht so Diskurs und Interpretation.

Für den Deutschunterricht in der Schule eröffnet der Film *Tschick* einerseits unter dem Schlagwort „Filmbildung“ medienspezifisches Potenzial in den Bereichen Medienkompetenz, Filmgeschichte, Genreverständnis und Filmspracherwerb. Darüber hinaus bietet er Anlass zur fremd- und zweitsprachigen Sprachförderung sowie zur Reflexion über den eigenen Sprachgebrauch und zeigt im Detail, wie Sprachverwendung als Ideologie Wirklichkeit konstituiert. Im Rahmen der Erzähldidaktik trägt die Analyse der Handlung, Figuren und Perspektivierung zum allgemeinen Verständnis von Narration bei und ermöglicht den Medientransfer zur Literatur. Die Auseinandersetzung mit den Protagonisten in ihrem gesell-

⁴⁶¹ Vgl. LEE, *Interkulturelles Lernen mit Fatih Akins Gegen die Wand*, S. 21.

⁴⁶² Vgl. Ebd.

⁴⁶³ Vgl. Ebd. S. 24.

⁴⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 21.

schaftlichen Kontext fördert schließlich unter Berücksichtigung des erweiterten Kulturbegriffs die interkulturelle Kompetenz der Schüler*innen.

Tschick bewegt sich in einem relativ kleinen Radius innerhalb desselben Sprachraums. Was passiert jedoch, wenn die Protagonist*innen Staatsgrenzen überfahren und auf Sprachbarrieren treffen? Für weiterführende Überlegungen bietet der Aspekt der Mehrsprachigkeit insbesondere in europäischen Roadmovies wie Akins *Im Juli* und anderen polyglotten Filmen ein neues Merkmal mit schulischer Relevanz.

13.0 Bibliografie

13.1 Filmverzeichnis

Tschick. Regie: Fatih Akin. Drehbuch: Lars Hubrich, Hark Bohm, Fatih Akin. Deutschland: Studiocanal 2016. Fassung: DVD. 89'.

13.2 Literaturverzeichnis

13.2.1 Genretheorie

ALTMAN, Rick: *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999.

ARISTOTELES: Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. In: FLAS-HAR, Hellmut (Hrsg.): *Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Begründet von Ernst Grumach*. Berlin: Akademie Verlag 2008. S. 3-41.

BUSCOMBE, Edward: The Idea of Genre in the American Cinema. In: GRANT, Barry (Hrsg.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press 1984. S. 12-27.

CAWELTI, John G.: Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films. In: GRANT, Barry (Hrsg.): *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press 2012. S. 279-297.

CULLER, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul 1975.

GLEDHILL, Christine: History of Genre Criticism. In: COOK, Pam (Hrsg.): *The Cinema Book*. London: British Film Institute 2007. S. 252-264.

HICKETHIER, Knut: Genretheorie und Genreanalyse. In: FELIX, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender Verlag 2002. S. 62-103.

KUHN, Markus & SCHEIDGEN, Irina & WEBER, Nicola Valeska: Genretheorien und Genrezkonzepte. In: KUHN, Markus & SCHEIDGEN, Irina & WEBER, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013. S. 1-36.

LANGFORD, Barry: *Film Genre Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2005.

NEALE, Steve: *Genre and Hollywood*. New York/London: Routledge 2000.

RYALL, Tom: *Teachers' Study Guide No. 2: The Gangster Film*. London: BFI Education 1978.

SCHEINPFLUG, Peter: *Formelkino: Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo*. Bielefeld: Transcript Verlag 2014.

SCHEINPFLUG, Peter: *Genre-Theorie: Eine Einführung*. Berlin: LIT Verlag 2014.

STOWASSER, Joseph M. & PETSCHENIG, Michael & SKUTSCH, Franz: *Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*. München/Düsseldorf/Stuttgart: R. Oldenbourg Verlag 2006.

TUDOR, Andrew: Genre and critical methodology. In: *Movies and Methods 1* (1976). S. 118-126.

TUDOR, Andrew: Genre. In: GRANT, Barry Keith (Hrsg.): *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press 1995. S. 1-10.

13.2.2 Roadmovies

- ARCHER, Neil: *The Road movie. In Search of Meaning*. New York: Wallflower Press 2016.
- ARCHER, Neil: Genre on the road: the road movie as automobilities research. In: *Mobilities* 4 (2017). S. 509-519.
- BERTELSEN, Martin: *Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies*. Hamburg: Verlag an der Lottbek 1991.
- BLACKWOOD, Gemma & MCGREGOR, Andrew: *Motion Pictures. Travel Ideals in Film*. Bern: Peter Lang 2016.
- BRÄUTIGAM, Sarah: *Transatlantische Bewegungen im Roadmovie. Eine Analyse des Filmgenres Roadmovie unter Berücksichtigung seiner kulturellen und ästhetischen Verbindungen zu Europa*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.) durch die Philosophische Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Düsseldorf 2009.
- BRIGHAM, Ann: *American Road Narrative. Reimagining Mobility in Literature and Film*. Charlottesville/London: University of Virginia Press 2015.
- COHAN, Steven & HARK, Ina Rae: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Abingdon: Routledge 1993.
- CORRIGAN, Timothy: *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. London: Routledge 1991.
- FÄRBER, Helmut: Einige Notizen über amerikanische Western. In: *Filmkritik* 9 (1975). S. 386-397.
- GROB, Norbert & KLEIN, Thomas: Das wahre Leben ist anderswo... Road Movies als Genre des Aufbruchs. In: GROB, Norbert & KLEIN, Thomas (Hrsg.): *Road Movies*. Mainz: Ventil Verlag 2006. S. 8-20.
- HEINZLMEIER, Adolf & MENNINGEN, Jürgen & SCHULZ, Berndt: *Action-Kino der Maschinen und Motoren. Road Movies*. Hamburg: Rasch und Röhring 1985.
- HEY, Kenneth: Cars and Films in American Culture, 1929-1959. In: LEWIS, David L. & GOLDSTEIN, Laurence (Hrsg.): *The Automobile and American Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1980. S. 193-205.
- HURAUULT-PAUPE, Anne: The paradoxes of cinematic movement: is the road movie a static genre? In: *Miranda* 10 (2014). S. 1-14. Online unter: <https://journals.openedition.org/miranda/6257> (04.03.19)
- LADERMANN, David: *Driving Visions. Exploring the Road Movies*. Austin: University of Texas Press 2002.
- MAIER, Susanne M.: Star Trek und das unentdeckte Land am Rande des Universums. Ein amerikanischer Mythos. In: HOFMANN, Wilhelm (Hrsg.): *Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*. Baden-Baden: Nomos 1996. S. 13-24.
- MILLS, Katie: *The Road Story and the Rebel. Moving Through Film, Fiction, and Television*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2006.
- ROBERTS, Shari: Western meets Eastwood. Genre and gender on the road. In: COHAN, Steven & HARK, Ina Rae: *The Road Movie Book*. London/New York: Routledge 1997. S. 45-69.

SKADI, Loist: Roadmovie. In: KUHN, Markus & SCHEIDGEN, Irina & WEBER, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin: De Gruyter 2013. S. 271-289.

SOYKA, Amelie: *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre*. Frankfurt (Main): Peter Lang 2002.

WILLIS, Sharon: Race on the road. Crossover dreams. In: COHAN, Steven & HARK, Ina Rae: *The Road Movie Book*. London/New York: Routledge 1997. S. 287-306.

13.2.3 Filme im Deutschunterricht

ABRAHAM, Ulf: Mehr als nur „Theater mit Videos“. Theatralität in einem medien-integrativen Deutschunterricht und szenische Verfahren im Umgang mit Film und Fernsehen. In: FREDERKING, Volker (Hrsg.): *Filmdidaktik und Filmästhetik*. München: Kopaed 2006. S. 130-143.

ABRAHAM, Ulf: *Filme im Deutschunterricht*. Leipzig: Kallmeyer & Klett 2009.

AKIN, Fatih: *Gegen die Wand. Das Buch zum Film von Faith Akin. Drehbuch, Materialien, Interviews und Pressestimmen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.

BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (bpb): Filmkanon: www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/filmkanon/ (02.05.19)

ERLL, Astrid & GYMNIICH, Marion: *Interkulturelle Kompetenzen. Erfolgreich kommunizieren zwischen den Kulturen*. Stuttgart: Klett 2007.

FREIE UND HANSESTADT HAMBURG BEHÖRDE FÜR SCHULE UND BERUFSBILDUNG: Bildungsplan Stadtteilschule Jahrgangsstufen 5-11. Aufgabengebiete. Hamburg 2011. Online unter: <https://www.hamburg.de/contentblob/2372700/39806d625c1b4e86f03af54244443454/data/aufgabengebiete-sts.pdf> (02.05.19)

FUCHS, Mechthild & KLANT, Michael & PFEIFFER, Joachim & STAIGER, Michael & SPIELMANN, Raphael: Freiburger Filmcurriculum. Ein Modell des Forschungsprojekts „Integrative Filmdidaktik“. In: *Der Deutschunterricht* 3 (2008). S. 84-90. Online unter: http://cineschool.ph-freiburg.de/fileadmin/3_Download-Formulare/Filmcurriculum_2008.pdf (01.05.19)

GRAS, Pierre: *Good Bye Fassbinder! Le cinéma allemand depuis la réunification*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon 2011.

GUTJAHR, Ortrud: 2.2 Interkulturelle Germanistik und Literaturwissenschaft. In: STRAUB, Jürgen & WEIDEMANN, Arne & WEIDEMANN, Doris (Hrsg.): *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz. Grundbegriffe – Theorien – Anwendungsfelder*. Stuttgart: Metzler 2007. S. 144-153.

HAHN, Natalia: Filmbildung im deutsch- und im DaF-didaktischen Handlungsfeld: eine kontrastive Perspektive. In: WELKE, Tina & FAISTAUER, Renate (Hrsg.): *Film im DaF/DaZ- Unterricht*. Wien: Praesens Verlag 2015. S. 13-38.

KMK (Sekretariat der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland): *Bildungsstandards im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife (Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 18.10.2012)*. Online unter: http://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_10_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf (02.05.2019)

KMK (Sekretariat der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland): *Bildungsstandards im Fach Deutsch für den Mittleren Schulabschluss (Beschluss vom 04.12.2013)*. Online unter: https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2003/2003_12_04-BS-Deutsch-MS.pdf (02.05.2019)

KMK (Sekretariat der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland): *Interkulturelle Bildung und Erziehung in der Schule (Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 25.10.1996 i. d. F. vom 05.12.2013)*. Online unter: https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/pdf/Themen/Kultur/1996_10_25-Interkulturelle-Bildung.pdf (02.05.19)

LEE, Tessa C.: *Interkulturelles Lernen mit Fatih Akins Gegen die Wand* (2004). In: *Die Unterrichtspraxis / Teaching German* 44 (2011). S. 20-29.

LEUBNER, Martin & SAUPE, Anja: *Filme, Narrationen und Schule. Filmdidaktik als Teil einer medienintegrativen Erzähldidaktik*. In: FREDERKING, Volker (Hrsg.): *Filmdidaktik und Filmästhetik*. München: Kopaed 2006. S. 46-61.

MAURER, Björn: *Schulische Filmbildung in der Praxis. Ein Curriculum für die aktive und rezeptive Filmarbeit in der Sekundarstufe I*. München: Kopaed 2010.

NEUBAUER, Jochen: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

SCHINDLER, Stephan & KOEPNICK, Lutz: *The Cosmopolitan Screen. German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the Present*. Michigan: The University of Michigan Press 2007.

SCHNEIDER, Roland: *Les Turcs dans le cinema allemand : de l'isolement à l'intégration*. In: *Cinémaction* 137 (2010). S. 194-199.

SPIELMANN, Raphael: *Filmbildung! Traditionen. Modelle. Perspektiven. Produktionsorientierte Filmdidaktik – ein Modell zur Förderung der Filmbildung an Schulen*. München: Kopaed 2011.

13.2.4 Filmhefte zu *Tschick* in der Schule

BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (bpb): *Filmhefte*. Online unter: <http://www.bpb.de/shop/lernen/filmhefte/> (02.05.19)

INSTITUT FÜR KINO UND FILMKULTUR: *Kino und Curriculum. Tschick*. Online unter: http://www.film-kultur.de/glob/tschick_kc.pdf (02.05.19)

LANDESBILDUNGSSERVER BADEN-WÜRTTEMBERG, FACHREDAKTION DEUTSCH: „*tschick*“. *Das Jugendbuch im Unterricht: Roman, Film und Filmtracks*. Online unter: http://www.schule-bw.de/themen-und-impulse/ideenpool-lesen/buchtipps-und-links/buch_des_monats_mit_archiv/jahr2016/2016-12/tschick-links.pdf (02.05.19)

SYNO, Viktoriya: *Tschick. Didaktisierungsvorschlag des Goethe-Instituts Ukraine. Niveau A2*. Goethe-Institut Ukraine. Online unter: <https://www.goethe.de/resources/files/pdf150/tschick.pdf> (02.05.19)

VISION KINO: *Tschick. Filmheft. Mit Materialien für die schulische und außerschulische Bildung*. Online unter: https://www.visionkino.de/fileadmin/user_upload/Unterrichtsmaterial/filmhefte/Filmheft-TSCHICK.pdf (02.05.19)

VISION KINO: *Tschick. Deutsch lernen mit Filmen. Sehen, verstehen & besprechen. Sprachniveaustufen A2 bis B2.* Online unter: https://www.visionkino.de/fileadmin/user_upload/projekte/Deutsch_lernen_mit_Filmen/Material_TSCHICK.pdf (02.05.19)