

Viktoria Steiner

Derek Cianfrance: The Place Beyond the Pines: Der Film als Jahrmarkt

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22589>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Steiner, Viktoria: Derek Cianfrance: The Place Beyond the Pines: Der Film als Jahrmarkt. In: *Medienobservationen*, Jg. 17 (2013). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22589>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2013/steiner-the-place-beyond-the-pines/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Victoria Steiner

Derek Cianfrance: *The Place Beyond The Pines*:
Der Film als Jahrmarkt.

Müsste man den Film The Place Beyond The Pines zusammenfassen, würde man vermutlich schreiben, er handle von dem Motorradfahrer Luke (Ryan Gosling), der aus einer vergangenen Liebschaft mit Romina (Eva Mendes) als Vater herausgeht. Um die Familie zu finanzieren beginnt er Banken zu überfallen, bis er von dem Polizisten Avery (Bradley Cooper) überwältigt und erschossen wird. Fünfzehn Jahre später erfährt Lukes Sohn Jason (Dane DeHaan) von dem Schusswechsel, der den nie gekannten Vater tötete. Doch ausreichend ist diese Beschreibung des Films so nicht. Der Film erklärt ein Konzept von einem Ort, das sowohl auf den Textinhalt des Films, als auch auf seinen Paratext angewendet werden kann. Ziel dieses Aufsatzes ist es, die Theorie einer heterotopen Topografie des Jahrmarkts auf den Film zu übertragen.

Der Zuschauer sitzt im Kino. Als der Saal abdunkelt wird, sieht dieser den Vorspann, die Credits vor schwarzem Grund. Er hört ein schweres Atmen, erst im Hintergrund, dann im Vordergrund Spielmannsmusik, karusselles Schreien. Das Schwarz verschwindet und man sieht einen Mann mit blond gefärbtem Haar, tätowiert, voluminös muskulös, rhythmisch klackend mit einem Stellmesser spielen. Dann hört man ein forderndes Klopfen, jemand ruft. Der Mann nimmt seine rote Lederjacke, macht die Tür auf und geht. Wir sehen seinen Rücken und gehen mit ihm.

Die Musik des Spielmanns erklingt, die nintendohaften Töne der Spielautomaten geben dem Sound seine Kulisse. Die vielen kleinen bunten Lichter auf Buden und Fahrgeschäften sind zu sehen. Der am Autoscooter vorbeigehende Mann zieht sich ein schwarzes Metallica Shirt, dann die rote Lederjacke über. Er schlendert von Bude zu Bude, was seinen Weg wie ein Labyrinth aus Lichtern wirken lässt. Es erklingen Motorengeräusche und ein rot-weiß-

gestreiftes Zelt erscheint, in ihm eine Todeskugel, ein kreisförmiges Stahlnetz, wie eine Bühne aus Stahl. Er wird angesagt – „der einzig wahre [...] Luke“¹ – er steigt auf ein Motorrad, zieht den Helm auf – kurz darauf die Szene: drei Männer auf Motorrädern. Sie fahren aneinander vorbei, und trotzdem treffen sich ihre Spuren, wenn man das Szenario im Kopf nachzeichnet. Drei Fahrer, drei Kreise, drei Bilder. *The Pace Beyond The Pines* beginnt am Ort des Jahrmarkts (englisch carnival), wo am Höhepunkt der Szene drei Fahrerfiguren in einer Kugel kreisen. Man erwartet den Zusammenstoß, den großen Knall, aber es passiert nichts. Die Kamera wendet sich ab, als wäre das ausgestellte Szenario doch nicht so wichtig, alles nur ein Jahrmarktstrick.

Der Jahrmarkt.

Historisch betrachtet hat der Jahrmarkt verschiedene Funktionen. Eine wäre die soziale Funktion. So war der Jahrmarkt auch immer ein Ort, an dem verschiedene soziale Schichten aufeinandertrafen. Jede Grenze², jede Hierarchie war aufgehoben in dem Kollektiv der Schaulustigen. Zum anderen hatte er auch eine wirtschaftliche Funktion³, wenn neben Waren auch Attraktionen als Ware verkauft wurden. Ein Merkmal des Jahrmarkts wäre allerdings das der Artifizialität. Denn der Markt ist aufgebaut, für Schausteller und Zuschauer konstruiert. Es ist ein ständiger Auf- und Abbau des rummelhaften Gerüsts. Ein ständiger Wechsel von örtlicher und schaustellerischer Konstruktion. Auch die Vorstellungen werden wiederholt und Rollenbilder gefestigt. Ursprünglich *Freaks*⁴, die ihre Maske auch im Alltag trugen, sind es jetzt Schauspieler, die immer wieder in dieselbe Rolle schlüpfen müssen.

¹ Auf Englisch leider akustisch schwer zu verstehen, was aber wohl auch zur lärmenden Atmosphäre des Jahrmarkts beiträgt.

² Vgl. Richard van Dülmen: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit 2: Dorf und Stadt, 16.-18. Jahrhundert*, 3. Aufl., München 2005, S. 153.

³ Vgl. ebd., S. 146.

⁴ Gemeint ist Tod Brownings *Freaks* aus dem Jahr 1932.

Daniel Knauf spricht in Bezug auf seine HBO Serie *Carnivalé* – eine Serie die eine metaphysische Version des amerikanischen Jahrmarktslebens erzählt – von „Alienation“, womit das Leben an einem separaten Ort, jenseits der alltäglichen Welt⁵ gemeint ist. Sucht man nach dem Begriff des Karnevals als eines Teils des Jahrmarkts, stößt man auf eine Definition, die den Karneval durch diverse Zeremonien des Todes und der Wiedergeburt charakterisiert⁶. Dieser Ort scheint also von jeher mit dem Jenseitigen verbunden, das die lebendige Wiederholung mit einschließt. Für die späteren Feststellungen im Text wird die Wiederholung noch von Bedeutung sein.

Der Karneval ist nicht nur konfrontativ, indem er Leben und Tod so nah zusammenbringt. Es ist auch ein Ort, an dem die aktuelle faktische Welt mit der fiktionalen in Konflikt tritt⁷. Auch weil Alltag und spektakuläre Illusion aufeinandertreffen. Einerseits betritt man einen realen Ort, andererseits will uns dieser Ort nichts als Vision und Illusion geben. Man könnte meinen, dieser Ort stünde nicht nur jenseits, sondern zwischen den Welten. Als wäre die Topografie (des Jahrmarkts) eine Heterotopie⁸. Bereits der Titel des Films *The Place Beyond* (Der Ort jenseits) gibt einen Hinweis auf die Heterotopie, die wörtlich übersetzt einen anderen Ort meint. Foucault nennt es „Gegenräume“⁹, vom Menschen für den Menschen erschaffen, bieten sie eine Flucht aus oder Alternative zu einer Alltagswelt, indem sie diese ersetzen können.

⁵ Vgl. Eric Bronson: *Carnivalé Knowledge: Give me that old-time noir religion* In: Steven Sanders/Aeon J. Skoble: *An Introduction to the Philosophy of TV Noir*, Kentucky 2008, S. 132.

⁶ Sir James Frazer: *The golden bough* (1890) In: David K. Danow: *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*, Kentucky 2004, S. 3.

⁷ Vgl. ebd., S. 5.

⁸ Jegliche Definitionen der Heterotopie sind entnommen aus: Michel Foucault: *Die Heterotopien/Les hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique*, 1.Aufl. Frankfurt am Main 2005, S. 9-22.

⁹ Ebd., S. 10.

Der Film.

Der Jahrmarkt ist wie bereits erwähnt höchst artifiziell. Dieser ist aufgestellt, aufgebaut und konzipiert. Er ist tatsächlich zusammengesetzt. Und jedes Mal wird er wieder abgebaut und an einem anderen Ort aufgebaut und nie wird er gleich aufgebaut sein. Er bleibt ein veränderliches und formbares, ein metamorphes Konstrukt. Er wird sich immer nach der größten Attraktion, nach dem größten Attraktionswert für den Zuschauer beugen, das bedeutendste Spektakel in die Mitte setzen und alle anderen Buden außen herum positionieren. Damit besteht die Struktur aus vielen verschiedenen Räumen, die sich zu einem Ort zusammenschließen – nach Foucault ein Wesenszug der Heterotopie. In *The Place Beyond The Pines* sind es drei Orte, die episodenhaft und auch facettenhaft aufeinanderfolgen und damit auch drei Helden nacheinander ‚abspielen‘. Der Film baut bewusst Orte und Figuren, um seine eigene Artifizialität auszustellen. Er erschafft Helden und Versager. Mit jeder Episode wechselt der Fokus des Films. So führt *The Place Beyond The Pines* eine Dreiteilung als Dreieinigkeit vor, die wie die Todeskugel drei Figuren in eine Kugel einschließt:

Die erste Episode beginnt auf dem Jahrmarkt, dann in der Kleinstadt und in Wald und Wohnmobil. Der erste Held Luke kennt keinen fixierten Wohnort. Er ist Vagabund, der zuerst im schaustellerischen Wohnmobil, dann in einem abgelegenen Wohnwagen jenseits der Stadt im Wald lebt. In beiden Fällen ist er abgelegen von der Stadt. Nur das Motorrad garantiert gleich dem gekauften Ticket am Jahrmarkt den Ein- und Austritt in die Stadt. Luke ist kein klassischer Held, sondern ein Held der Moderne, der trotz seinem Talent zu jenen „loser[n]“¹⁰ seiner Zeit gehört. Der Film lässt hier den Schauspieler eine bekannte Rolle ausfüllen. Luke wird mit dem Jahrmarkt ausgestellt, seine Heldenrolle wird hier eigentlich erstellt. Der Zuschauer erfährt nichts über diese Figur. Sie wird als leere Hülle eingeführt und nach und nach aufgefüllt und ausgetauscht. Letztlich ist er der Held, der eine Wende vollzieht und

¹⁰ Gilles Deleuze: Das Bewegungsbild, 1. Aufl. Frankfurt am Main 1997, S. 227.

Gutes will, aber Böses tut, um schließlich zu scheitern. In gewisser Weise auch ein tragischer Held.

Die zweite Episode ist in der bürgerlichen Welt verhaftet. Der neue Protagonist ist der Polizist Avery, der den Räuber (den ersten Helden) jagt und erschießt. Auch ein Held der in der Position des Polizisten eine Wende durchmacht, zuerst nur Gutes will und dann Böses tut. Er tötet einen Menschen, einen Vater, wie er später erfährt. Das Erlebnis ist einschneidend, er beginnt korrupt zu werden und seinen Erfolg zu erpressen. Auch er scheitert, muss aber nicht sterben, da ihn der dritte Held des Films verschont.

Die dritte Episode beobachtet die Heldensöhne, die ‚Ersatzspieler‘, wobei die Perspektive abwechselnd zwischen zwei Welten changiert. Luke und Avery stoßen aufeinander, genauso, wie Jason und AJ. Und bei Luke und Avery wirkt es, als würde die schäbige Welt der Avantgarde auf den Ort des ordentlichen Kleinbürgertums treffen. In dieser Kollision von Orten und ihren Bewohnern entsteht ein Positionswechsel. Es geht um den „Mechanismus der Umkehrung“¹¹. Es ist, als würde Jason den Bruch in der Geschichte des Helden heilen. Es wirkt, als würde der erste Held durch den zweiten ersetzt, um dann durch den Dritten wieder zum Ursprung zurückzukehren¹². Luke stirbt und wir Zuschauer sehen Avery. Avery verlässt die Stelle des Polizisten um in den Wahlkampf einzusteigen. Und Jason ersetzt schließlich den Vater. Neben diesen männlichen Figuren stehen die Frauen, die die Rollenhaftigkeit, die Austauschbarkeit einer Figur betonen, indem Romina Jasons Vater Luke einfach durch Kofi, den Stiefvater ersetzt. Averys Frau füllt selbst einen Stereotypen aus. Nämlich den der bürgerlichen Hausfrau. Sie ist so sehr Rolle, dass der Film ihr nicht mal einen Namen gibt. Der Film illustriert damit eine besetzbare Stelle, die gewechselt und gedreht wird, als wäre jede Geschichte und jede Figur ersetzbar. Letztendlich ist es Lukes Sohn Jason, der nach der Stelle des Vaters sucht, um sie zu besetzen. Jason sucht nach dem Vater, besucht den Wohnwagen, in dem er lebte, und erfährt, dass er ein begnadeter Motorradfahrer war. Schließlich kauft er mit dem gestohlenen Geld des Vaters selbst ein Bike. Was aber durch diese

¹¹ Gilles Deleuze: Das Bewegungsbild, S. 225.

¹² Robin zu Jason: „You bring him back“.

Adaption passiert, ist die eigentliche Wiederholung, der Mann auf dem Bike wieder als Vagabund auf dem Weg in die nächste Stadt. Der heterotope Jahrmarkt birgt mit der spezifischen Struktur des Erscheinens und des Verschwindens in der Position auch ein Zeitsystem mit sich, das auf Wiederholung setzt. Und diese Wiederholung versucht „die Zeit [...] bis ins Unendliche in einem besonderen Raum zu deponieren“¹³. Und der Film ist der Ort an dem deponiert wird. Dabei nennt Foucault den Jahrmarkt eine „zeitweilige Heterotopie“¹⁴. Doch durch den Film, selbst eine Heterotopie, die mit dem Jahrmarkt eine Heterotopie in sich einschließt entsteht so etwas wie eine Heterotopografie, bei der der Ort zwangsläufig mehrere Räume in sich positioniert, die beliebig aufgebaut und abgebaut werden können. Durch den Film wird der Jahrmarkt zu einer an der Unendlichkeit orientierten Heterotopie. Immer wieder wird weitergezogen, der Ort immer wieder besetzt und aufgegeben, aufgefüllt und ausgeleert. Vagabunden jenseits der Zeit, jenseits der Gesellschaft leben dieses Leben. Für den Besucher scheint die Zeit an diesem Ort still zu stehen, solange man dort ist. Wie ein Ort ohne Zeit oder ein Ort mit magischer Zeit. Der Film macht hier durch die Wiederholung der Neubesetzung des Helden klar, dass es sich um austauschbare Positionen handelt. Es macht fast den Anschein, als würde der Zuschauer mit jeder Episode zu einer neuen anderen Bude laufen, um am Ende festzustellen, dass doch alles das Gleiche ist.

Der Film als Jahrmarkt.

Der Jahrmarkt als Heterotopie ist eine illusionistische Erfüllung der Wünsche, die im Alltag keinen Platz haben. Scheinbar für alle offen, ist diese Welt des Jahrmarkts trotzdem in sich geschlossen. Dieser ist öffentlich und trotzdem ist es eine eigene Gesellschaft („One of us“ in *Freaks*), eine eigene in sich geschlossene Welt, die schon immer das konventionelle Bürgertum und seine stereotypen Rollen und Normen in Frage stellte. Indem dieser andere Ort dem bürgerlichen

¹³ Michel Foucault: Die Heterotopien/Les hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique, S. 16.

¹⁴ Ebd.

Alltag eine wundersame und etwas ranzige andere Welt zeigte, verhöhnte dieser vielleicht sogar das Alltägliche und Konventionelle.

Wenn man den Paratext des Films beobachtet, dann erwartet der Zuschauer, der das Filmplakat betrachtet, sich den Trailer ansieht und schließlich in das Kino geht, um einen Film zu sehen, eine Attraktion, ein Ereignis, eine bestimmte Art von Film. Wenn Ryan Gosling das Filmplakat ziert und der Trailer einen Film über und mit diesem Schauspieler vorstellt, dann mag manch einer enttäuscht sein, wenn er nach der ersten Episode zwar mit einem Knall erschossen wird, aber ganz unelegant aus dem Fenster fällt. Aber er muss abtreten, um damit durch die Abwesenheit die Anwesenheit der (nun offenen) Stelle zu markieren. Wenn der Zuschauer dieselbe Figur und dieselbe Geschichte erwartet, kann er sich salopp gesagt übers Ohr gehauen fühlen. Doch mit dieser Ohrfeige an den Zuschauer macht der Film diesem überhaupt erst klar, dass der gemeine Kinogänger eine Erwartung hat. Denn er erwartet nichts als Positionen, Stellen, die von Film zu Film ausgetauscht werden:

Der Film macht hier den Raum zur Bude auf dem Jahrmarkt. Die Bude ist eine besetzbare Stelle. Der Jahrmarkt montiert diese Buden in einer Topografie, die den Ort als Ganzes konstruiert. Der raumvereinende Ort ist nicht mehr der Jahrmarkt, sondern es ist der Film, der alle episodischen Räume beinhaltet. Der Film wird so selbst zu einem Jahrmarkt.

Der Jahrmarkt prangert auf seinem Werbeplakat den Affenmenschen oder die zerteilte Jungfrau an. Das Plakat lässt uns einen wirklichen Affenmenschen und einen ganz blutig zersägten Körper erwarten. Werden wir getäuscht und verfallen der Illusion, dann wird bei dem nächsten Besuch im Zelt eben das Gleiche erwartet. Doch wenn man im Zelt der Attraktion steht und kein Blut fließt, sondern eine Frau in einem rechteckigen Kasten oder ein Mann erscheint, der zwar Muskeln und viele aufgeklebte Haare hat, aber kein Affe ist, dann kann der Besucher enttäuscht sein. Vielleicht wirft er sogar die bezahlte Eintrittskarte wütend auf den Boden. Doch nur in der Enttäuschung wird die Maske und damit das Gaukelspiel sichtbar – der Trick und die Reklame dafür sind durchschaut. Womöglich begegnen wir dem Schausteller, dem

fahrenden Vagabunden wieder¹⁵, an einem anderen Ort zu einer anderen Zeit, doch ist er dieses Mal durchschaut, bevor er ankommt.

¹⁵ In *Only God forgives* von Nicolas Winding Refn?