

Kerstin Volland

THE STRAIGHT STORY als postmodernes Kino der Zeit 2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14412>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Volland, Kerstin: THE STRAIGHT STORY als postmodernes Kino der Zeit. In: Burkhard Röwekamp, Astrid Pohl, Matthias Steinle u.a. (Hg.): *Medien / Interferenzen*. Marburg: Schüren 2003 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 16), S. 143–152. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14412>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Kerstin Volland

***The Straight Story* als postmodernes Kino der Zeit**

1999 überraschte David Lynch sein Publikum mit *The Straight Story*: Keine lynch-typischen Verwirrspiele, keine bedrohlichen Wahnvorstellungen, kein Orientierungsverlust in labyrinthischen Erzählkonstruktionen. Stattdessen schildert der Film in ruhigem Rhythmus und langen Einstellungen die Geschichte eines alten Mannes, der sich auf den Weg macht, um ein letztes Mal seinen Bruder zu besuchen – das ist alles.

Zugegeben: Ausgerechnet Lynchs Hommage an das große Erzählkino Hollywoods als Spielart des postmodernen¹ Kinos zu behandeln mag auf den ersten Blick abwegig anmuten. Ich möchte es dennoch wagen. Dabei ist mir nicht daran gelegen *The Straight Story* auf einen Katalog postmoderner Stilmerkmale (wie Mehrdeutigkeit, Zitierfreudigkeit, Selbstreferenz etc.) hin zu überprüfen. Mein Interesse konzentriert sich ausschließlich auf einen Faktor, der allerdings grundlegend für das filmische Erzählen ist: Die Zeit. Ausgehend von der Untersuchung seiner temporalen Strukturen soll Lynchs Film als postmodernes Kino der Zeit bestimmt werden. Unter einem solchen ist ein Kino zu verstehen, in dem das Phänomen der Zeit der Reflexion ausgesetzt wird und dessen Zeitfiguren Parallelen zur postmodernen Zeitphilosophie aufweisen. Aufgrund der hier zu beobachtenden Analogien eröffnet sich die Möglichkeit, mit Hilfe der philosophischen Ansätze die filmischen Zeit-Inszenierungen sprachlich zu fassen. So wird *The Straight Story* nicht als Illustration der vorangestellten Theorie begriffen, sondern die Theorie als Annäherungs- und Beschreibungsmittel hinsichtlich des Films genutzt.

*

Nach und nach haben die hartnäckigen Klischees und Vorurteile im Bannkreis der Postmoderne zu einer Art pawlowschem Reflex geführt. Man ist darauf konditioniert worden, beim Stichwort ‚postmodern‘ Destruktionen aller Art zu assoziieren: Die Auflösung von Sinn und Bedeutung, die Zersetzung von Subjektivität und Identität oder auch das Ende von Geschichte und die Destruktion von Zeit. Letztere fallen laut pessimistischer Diagnosen der Geschwindigkeit medialer Informationsverbreitung zum Opfer. Deren Tendenz zur Gleichzeitigkeit zerstört geschichtliche Zeitlichkeitsstrukturen, indem sie den Dingen Dauer und Folge raubt. Obwohl solche apokalyptischen Visionen, wie sie beispielsweise bei Paul Virilio oder Jean Baudrillard zu finden sind, treffender als posthistorisch denn als postmodern zu bezeichnen wären, haben sie dem Schlagwort vom postmodernen Zeitverlust zur Popularität verholfen und den Blick auf differenziertere Positionen verstellt. In postmodernen Zeitkonzeptionen, z.B. Jean-François Lyotards, Gil-

les Deleuzes, Jacques Derridas oder Richard Rortys, wird nicht das Ende von Zeitigungsstrukturen schlechthin behauptet. Sie greifen eine Tradition auf, die sich kritisch gegen die Dominanz *einer* spezifischen Zeitauffassung wendet: Die Vorstellung einer linear fortschreitenden Zeit, die durch eine simple Sukzession von Jetztpunkten charakterisiert ist. An diesem Zeitpfeil orientiert sich für gewöhnlich auch das temporale Alltagsverständnis. Ganz selbstverständlich organisieren wir unsere Erfahrungen und Vorhaben in einem Nacheinander und unterwerfen damit die Dimensionen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dem Mechanismus der linearen Abfolge. Obendrein lässt sich der geradlinige Zeitverlauf leicht in messbare Abschnitte von Minuten, Stunden, Tagen etc. einteilen und bietet sich zur Objektivierung an. Die Objektivierung impliziert wiederum eine generalisierbare Gültigkeit, so dass die Annahme nicht fern liegt, die Zeitgerade erfasse das allgemeine Wesen der Zeit. Vereinfacht gesagt wendet sich postmoderne Zeitphilosophie gegen diese Aufwertung des Zeitpfeils zur universalen Grundstruktur von Zeit.

Zwar setzen die Zeitbetrachtungen Lyotards, Deleuzes, Derridas oder Rortys unterschiedliche Akzente, doch soll es an dieser Stelle genügen, diejenigen der vorgebrachten Aspekte und Kritikpunkte zu skizzieren, die für die anschließende Filmanalyse relevant sind. Eine wichtige Annahme postmoderner Theoriebildung besteht in der Unhintergebarkeit von Sprache, der zufolge Sinn, Wahrheit und Wirklichkeit von Zeichen konstituiert werden. Sie existieren für uns nur unter einer Beschreibung. Die antimetaphysische Einsicht in eine prinzipielle Zeichenabhängigkeit wird besonders konsequent von Rorty auf das Phänomen der Zeit übertragen: Zu ihrem Wesen können wir ebenso wenig vorstoßen, wie zu dem berühmten Ding an sich, weswegen sich auch philosophische Spekulationen über die Beschaffenheit von Temporalität letzten Endes als müßig erweisen. Der Zugang zur Zeit führt stets durch sprachliche Deskriptionen bzw. mediale Vermittlungen. Damit stellt sich die Zeit – genauer: die Zeitwahrnehmung – als Produkt sprachlicher Handlungen dar, das von dem angewandten Zeitvokabular abhängig ist.² Vor diesem Hintergrund erscheint es problematisch, eine temporale Grundform ausmachen zu wollen, da zahlreiche Beschreibungsvarianten und mit ihnen unterschiedliche Zeiterfahrungen denkbar sind. Demnach bildet der Zeitpfeil weder das wahre Wesen der Zeit ab noch spiegelt er die universale Struktur des Zeitgeschehens wider. Er liefert lediglich eine der Optionen, Zeit zu beschreiben. Aus postmoderner Perspektive verdankt sich die Impression einer kontinuierlichen Abfolge von Momenten nicht der Wahrnehmung einer zeitlichen Natur, sondern einem linearen Zeitvokabular. Die Idee der Zeitgeraden ist das Resultat eines medialen Effekts.

Aus mehrerlei Gründen wird an dem linearen Zeitvokabular Kritik geübt, unter anderem, weil es den irrigen Glauben an Augenblickspräsenz und Zeitkontrolle begünstigt. Wird Zeit als eine Linie aufeinanderfolgender, gleichförmiger Momente konzipiert, entsteht der Eindruck, man könne bei einem Jetztpunkt

ansetzen und von hier aus die temporalen Bezüge durch ein überschaubares Schema des ‚vorher – nachher‘ ordnen. Derrida wie Lyotard wenden dagegen ein, dass es sich bei dem ‚Jetzt‘ um eine Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft handelt, die sich permanent verschiebt und jeglichem Zugriff entgleitet: Das ‚Jetzt‘ ist nicht präsent. Es kann daher nicht als Fixpunkt dienen, von dem aus sich zeitliche Relationen stabil konstruieren und unter Kontrolle bringen ließen.³ Wenn sich Zeit aber verlässlichen Ordnungsgefügen entzieht, steht das Unternehmen in Frage, das lineare Zeitmuster zu objektivieren und die Zeit dem Diktat von Minuten, Stunden und Tagen zu unterwerfen. Zur Verdeutlichung, welche Aussagekraft eine temporale Maßeinheit besitzt, genügt es, sich vor Augen zu führen, wie lange zwei Stunden im Wartezimmer eines Arztes im Vergleich zu einem spannenden Kinofilm dauern. Die Objektivierung der Zeit geht zu Lasten des subjektiven Zeiterlebens, womit ein weiterer Nachteil des linearen Zeitmusters zu Tage tritt: Die Abstraktion von der subjektiven Qualität der temporalen Erfahrung. Indem die Art der Zeitbeschreibung die Zeiterfahrung figuriert, beeinflusst sie auch Qualität wie Intensität der Zeitempfindung und misst dem einzelnen Augenblick einen bestimmten Grad an Bedeutung zu. Die potenzielle Außerordentlichkeit jedes einzelnen Moments – sei es, weil er sich durch eine hohe Entscheidungsdichte auszeichnet oder einen Erinnerungs- und Assoziationsquell bildet – wird von der Darstellung der Zeit als einer Sukzession gleichförmiger Momente jedoch übergangen. Das lineare Zeitvokabular ebnet die Singularität und individuell unterschiedliche Bedeutsamkeit des Augenblicks ein und führt so zu einer Entintensivierung und Entindividualisierung des Zeiterlebens.

Auf der einen Seite ermöglicht das lineare Muster die Vergleichbarkeit von Zeiteinschätzungen und temporale Orientierung. Auf der anderen Seite aber nährt es die Illusion von Augenblickspräsenz und Zeitkontrolle und abstrahiert von der individuellen Eigenart der Zeiterfahrung. Aus diesen Gründen bemühen sich Autoren wie Deleuze, Derrida und Lyotard um Alternativen zur linearen Zeitkonzeption. Tendenziell werden ‚Zeitgewebe‘ bevorzugt, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht aufeinanderfolgen, sondern in einer dynamischen Wechselbeziehung zueinander stehen.⁴ Im Kontrast zum Zeitpfeil lässt sich ein bewegliches Netzwerk weder in stabile Ordnungsmuster pressen und kontrollieren noch lassen sich die in ihm geknüpften zeitlichen Bezüge verallgemeinern: es ist subjektiv gefärbt.

Folgendes ist als kleinster gemeinsamer Nenner postmoderner Zeitbetrachtungen festzuhalten: Die subjektive Zeitempfindung wird gegenüber der objektiven Zeitkontrolle gestärkt. An die Stelle einer verallgemeinerbaren Einheitsform von Zeit treten die Pluralisierung und Individualisierung von Zeitvokabularen und -horizonten. Mit dieser Offenheit für eine Vielfalt von Zeitbeschreibungen wendet sich postmoderne Zeitphilosophie nicht nur gegen die Herrschaft des Zeitpfeils, sondern auch gegen die posthistorische These vom Zeitverlust. Schließlich wird auch mit der Vernichtung von Zeit und Geschichte ein neues – wenn auch nega-

tives – temporales Einheitsformat implementiert: Eine umfassende Nicht-Zeit. Diese Ansicht über eine totale Zerstörung von Zeitlichkeitsstrukturen wird jedoch von postmodernen Ansätzen nicht geteilt. Ihre Abkehr von einer einheitlichen Zeitgestalt ist nicht gleichbedeutend mit dem posthistorischen Ende von Zeit und Geschichte überhaupt, sondern führt zu einer Vervielfältigung von Zeitmodellen.

*

Unter Bezugnahme auf die dargelegten Merkmale postmoderner Zeitphilosophie sollen nun zwei entscheidende Aspekte der Zeit-Inszenierung in *The Straight Story* herausgearbeitet werden: 1. Im Unterschied zum Erzählkino Hollywoods präsentiert *The Straight Story* das Zeitkontinuum nicht als Wesen der Zeit, sondern als mediales Konstrukt. 2. Die vordergründige Logik des Zeitpfeils wird durch die Dynamik eines individuellen Zeitgewebes ergänzt.

Zu Punkt eins: Zwar ließen sich zahlreiche Aspekte anführen, doch sticht *The Straight Story* vor allem durch ihre ‚Straightness‘ aus Lynchs Œuvre hervor. Nicht die in bizarren narrativen Gefügen gefährdete Suche nach dem eigenen Ich steht im Mittelpunkt des Films (wie z.B. in *Twin Peaks*, *Lost Highway* oder *Mulholland Drive*), sondern ein alter Mann, der am Abend seines Lebens zu einem verloren geglaubten Menschen wie zu sich selbst findet – die verschlungenen Erzählstrukturen weichen dem geraden Weg von Alvin Straight. Dieser erhält die Nachricht, dass sein Bruder Lyle einen Schlaganfall erlitten hat und macht sich auf die lange langsame Reise von Iowa nach Wisconsin, um sich mit dem entzweiten Bruder zu versöhnen. In rund 6 Wochen durchmisst Alvin die Landschaft des nördlichen Amerikas auf seinem skurrilen Gefährt. Dabei verbinden sich Raum und Zeit – wie könnte es in einem Road Movie anders sein – zur Zeit der Bewegung. Zwischen Laurens und Mt. Zion liegt die Straße wie eine Zeitgerade, auf der Alvin seinem Ziel entgegenfährt und auf der sich ein Ereignis an das andere reiht. Dabei spart der Film Vorgriffe auf die Zukunft ebenso aus wie Rückblenden. Alvins Erinnerungen haben ihren Ort in seinen Gesprächen, visualisiert und einmontiert werden sie nicht. Die Film-Erzählung nutzt also allein den Modus des Präsens und zeichnet sich aus durch das ununterbrochene Nacheinander gegenwärtiger Ereignisse.

Mit dieser geradlinigen narrativen Struktur spielt *The Straight Story* offenkundig auf das klassische Erzählkino Hollywoods an. Ebenso wie dieses trägt auch Lynchs Film einer Zeitgeraden Rechnung und übersetzt sie in ein lineares, chronologisches Muster der Narration, das die temporale Alltagsauffassung fort-schreibt. Doch wäre es voreilig anzunehmen, *The Straight Story* visiere bloß die Übereinstimmung mit der Wahrnehmungsrealität bzw. dem filmischen Realismus im Sinne des Erzählkinos an. Letzteres imitiert die Gesetzmäßigkeiten der gewohnten Wahrnehmung mit dem Ziel, eine Illusion der Realität hervorzurufen. Um sie nicht zu gefährden, wird jeglicher Hinweis darauf, dass die diegetische

Welt ein mit film- und erzähltechnischen Mitteln konstruierter künstlicher Raum ist, vermieden. Hinsichtlich der Handhabung des Zeitfaktors impliziert dieses Vorgehen den Versuch, einem alltäglichen Zeitverständnis möglichst nahe zu kommen und einen gleichsam naturgetreuen Zeitfluss zu erzeugen. Das realistische Erzählkino muss also die Kontinuität des Geschehens sicherstellen und zugleich die kontinuierkeitsstiftenden Mittel kaschieren. Folglich gerät der lineare Zeitverlauf nicht als etwas durch das Medium Gestaltetes in den Blick, sondern als natürliche Gegebenheit, die der Film lediglich nachzeichnet.

Zwar orientiert sich auch *The Straight Story* an der Idee der Zeitgeraden, doch anders als im realistischen Erzählkino wird sie hier als Produkt der filmischen Inszenierung gekennzeichnet. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass die Zeitgerade aus postmoderner Sicht nicht als Repräsentation des wahren Wesens der Zeit, sondern als ein mögliches Zeitvokabular verstanden wird, welches die Zeiterfahrung entsprechend konturiert. Als realitätstreu oder natürlich kann von dieser Warte aus nur etwas erscheinen, dessen sprachliche bzw. mediale Konstruktion zur Gewohnheit wurde und deswegen in Vergessenheit geriet – anders ausgedrückt: Weil der Gebrauch des linearen Zeitvokabulars uns in Fleisch und Blut übergegangen ist, erachten wir eine temporale Folge nicht mehr als Ergebnis einer spezifischen Zeitbeschreibung, sondern als wesenhafte Ordnung der Zeit.

Wie aber gelingt es Filmen, die Selbstverständlichkeit des Zeitkontinuums zu durchbrechen und seinen Konstruktcharakter erneut sichtbar zu machen? Eine gerade von Lynch mit Vorliebe praktizierte Strategie hebt die kontinuierliche Zeitfolge durch Brüche, Sprünge, Schleifen oder Déjà-vus aus den Angeln (wie beispielsweise in *Lost Highway* oder *Mulholland Drive*). In diesem Fall wird das Zeitkontinuum auffällig, weil es vom Film nicht mehr hergestellt wird. Eine andere Option, den künstlichen Charakter der Zeitgeraden zu erhellen, besteht darin, sie zu überzeichnen. Diesen Weg schlägt Lynch mit *The Straight Story* ein. Die lineare Erzählweise des Films wirkt schon deswegen außergewöhnlich, da wir von seinem Regisseur erfahrungsgemäß Irrwege und undurchschaubare Verstrickungen erwarten würden. Eindringlich aber gerät die geradlinige Entwicklung des Geschehens, weil sie ausnahmslos eingehalten wird. Neben Vor- und Rückblenden verzichtet *The Straight Story* auch auf Abschweifungen, Nebenhandlungen oder Handlungsverkreuzungen. Der Film beschränkt sich auf einen Erzählstrang, welcher sich durch eine strikte Chronologie der Ereignisse auszeichnet. Selbst Alvins Reisebekanntschaften, die zugleich unterschiedliche Daseinsphasen verkörpern, sind den Abschnitten eines Lebenslaufs entsprechend geordnet. So lässt sich der Filmtitel durchaus programmatisch lesen: *The Straight Story* könnte gerader nicht sein – ihr Verlauf gleicht den schnurgeraden Straßen und Ackerfurchen, die die Eingangssequenz sinnbildhaft vorausschickt. *The Straight Story* ist, wie Peter Körte es in einer Kritik formuliert, „so straight [...], dass sie einem mitunter schon wieder surreal erscheint.“⁴⁵ Die Überzeichnung der

Zeitgeraden entzieht ihr ihren vermeintlich natürlichen Charakter und hebt die Gemachtheit des temporalen Nacheinanders zu Bewusstsein, das uns im Alltag zur unhinterfragten Ordnung der Dinge geworden ist. Die zeitliche Linearität wird als Effekt des filmischen Zeitvokabulars ausgewiesen, vermittels dessen *The Straight Story* die Zeitwahrnehmung des Betrachters strukturiert. Die Intensität der evozierten Zeiterfahrung hingegen steigert der Film durch einen ruhigen Erzählrhythmus, gemächliches Tempo, bedächtige Kameraschwenks und lange Einstellungen. Kraft der so erzeugten Langsamkeit wird Zeit eindringlich spürbar und ein Zugang zur sinnlichen Dimension von Temporalität erschlossen. Dazu tragen insbesondere die ‚extreme long shots‘ des Indian Summer bei, in denen sich nichts weiter ereignet als Zeit. Aus eben diesem Grund vermögen sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Komposition und Schönheit der Panoramaeinstellungen selbst zu konzentrieren. Zu ihrer Charakterisierung lassen sich Deleuzes Begriff des Zeit-Bildes sowie daran anschließende Überlegungen Lyotards zu rein deskriptiven Filmbildern in Betracht ziehen. Deleuze wie auch Lyotard befassen sich mit Einstellungen, die aus dem zeitlichen Fluss des Films hervortreten, sich verselbständigen und nicht mehr darin aufgehen, die Narration zu transportieren, wodurch die Aufmerksamkeit des Betrachters von der Story auf das Phänomen der Zeit sowie das Filmbild selbst gelenkt wird.⁶ Dementsprechend fungieren die Landschaftsaufnahmen in *The Straight Story* als Zeit-Bilder, die dem Zuschauer Raum für nachhaltige Wahrnehmungseindrücke geben, indem sie das Interesse vom Fortgang der Geschichte abziehen. Auf diese Weise treten zwei elementare Bestandteile von Film überhaupt in den Vordergrund: Zeit und Bilder. So unterscheidet sich Lynchs Film vom realistischen Erzählkino nicht nur, indem er das Selbstverständnis alltäglicher Zeitvorstellung aufhebt und den Konstruktcharakter der Zeitgeraden unterstreicht, sondern weil er den Konstruktcharakter der Filmwelt generell enthüllt und ihre entscheidenden Komponenten ins Licht setzt. Im Gegensatz zum filmischen Realismus strebt *The Straight Story* nicht nach Reproduktion der Wahrnehmungswirklichkeit, sondern nach Reflexion seiner filmischen Gestaltungsweisen.

Die Übertreibung der Linearität bildet ein prägnantes Merkmal der Zeit-Darstellung in *The Straight Story*. Darüber hinaus wird – ich komme zum zweiten Punkt der Filmbetrachtung – eine temporale Gegenbewegung zum Zeitpfeil initiiert, die sich anhand der postmodernen Tendenz zur Individualisierung und Subjektivierung von Zeithorizonten erörtern lässt. Mittels narrativer Geradheit erweckt Lynchs Film den Eindruck einer linear fortschreitenden Zeit. Dabei begünstigen die eingestreuten Daten, Jahreszahlen, und Streckenangaben die Annahme, der entworfene Zeitverlauf sei objektivierbar. Diesem Anspruch auf Allgemeingültigkeit wirkt der Film aber zugleich entgegen, indem er die lineare Zeitlogik der Reise mit Alvin Straights unverwechselbarer Biografie verquickt und dadurch individuell tönt: In den abendlichen Gesprächen beim Lagerfeuer am Ende einer jeden Reiseetappe lässt Alvin eine Station seines Lebens Revue

passieren, so dass die Fahrt von Iowa nach Wisconsin zur Schilderung seines Lebenswegs gerät. Auf dessen singulären Charakter verweist Alvin wiederholt, indem er stur darauf beharrt diesen Weg auf *seine* Weise gehen zu müssen. Der Film lädt die beschriebene Zeitgerade mit persönlicher Bedeutung auf und legt es nahe, sie speziell auf den Protagonisten zu beziehen. Sie erscheint als Alvins Zeitvokabular, durch das der Rückblick auf sein Dasein geformt und seine Zeiterfahrung geprägt wird. Somit tritt das lineare Muster nicht länger als universales Zeitformat auf den Plan, sondern als konkrete Eigenzeit – der objektive Zeitpfeil wird individuell eingefärbt und in einen singulären Zeithorizont verwandelt.

Ferner erscheint die Zeitgerade nicht als die einzige Konzeption, die Alvins Zeitempfindung gestaltet. Neben dem linearen Vokabular führt der Film eine Zeitbeschreibung ein, der zufolge die offenkundige Logik des Nacheinanders durch eine Gleichzeitigkeit der Zeitdimensionen konterkariert wird. Im Kontrast zum temporalen Alltagsverständnis werden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht der Gesetzmäßigkeit des linearen Musters unterstellt, sondern entfalten ihre eigene Dynamik: Anstatt aufeinander zu folgen sind sie in einem wechselseitigen Zusammenhang verwoben, in dem mit einer Dimension stets auch die anderen aufscheinen. Um das Gespinnst zeitlicher Relationen zu entzerren, soll zunächst ein Blick auf die Dimension der Zukunft erfolgen.

The Straight Story erzählt die Geschichte eines alten Menschen. Alvin ist bereits ein betagter Herr, der, wie aus den Ermahnungen seines Arztes spricht, wahrscheinlich kein viel längeres Leben mehr zu erwarten hat. Seine Fahrt durch das herbstliche Amerika lässt sich damit sowohl als Lebensweg, wie auch als letzte Reise interpretieren, an deren Ziel der Tod zu erahnen ist. Bestätigt wird diese Lesart durch Alvins Hinweise auf die Notwendigkeit, seinen Weg *alleine* gehen zu müssen ebenso wie durch die Menschen, denen er auf seiner Fahrt begegnet: Je länger er unterwegs ist, desto älter werden sie, so dass Alvin mit jeder Reisebekanntschaft dem Ende des Lebensweges etwas näher rückt. Bezeichnenderweise überquert er auf seiner letzten Etappe einen Fluss, um sein Nachtlager auf einem Friedhof aufzuschlagen. Die Orientierung an der Zukunft, die sich neben dem vordergründigen Telos der Reise – dem Wiedersehen mit Lyle – auch auf Alvins Ende richtet, deckt sich problemlos mit der Konzeption einer linear fortschreitenden Zeit. Doch nimmt das Gewicht der Vergangenheit im Verlauf des Films zu und kehrt die Richtung des Zeitpfeils um: Alvin schaut nicht mehr voraus auf das Ziel der Fahrt, sondern zunehmend zurück auf das verbrachte Leben. Bei diesem Rückblick spart der Film Rückblenden aus und schildert Alvins Geschichte durchgängig im Präsens. Dennoch lässt sich *The Straight Story* nicht auf die Dimension der Gegenwart reduzieren, denn ihr unterliegt eine Vergangenheit, welche in Unterhaltungen heraufbeschworen wird und in Alvins lebhaften Erinnerungen anwesend ist. So erscheint Zeit nicht als ein Strom, der vorüberzieht, sondern als etwas, das sich ansammelt und ablagert – die Rückschau auf das Leben bringt die Progression der Zeit gleichsam zum Stocken. Die Erinnerungen häufen

die Last der Geschichte an und sedimentieren die Zeit. In diesem Schichtwerk von Erlebnissen und Erfahrungen koexistiert die Vergangenheit mit der Gegenwart und kann Alvin jederzeit vor das geistige Auge treten. Doch die Vergangenheit ist zugleich präsent und apräsent. Sie ist gleichermaßen anwesend wie unwiederbringlich, denn obwohl sie in den Erinnerungen gegenwärtig ist, vermögen Erinnerungsbilder ebenso wenig wie die eingestreuten Daten die Zeit zu bannen. Stattdessen werden gerade vor dem Hintergrund der Erinnerungen die Unmöglichkeit den Augenblick zu fixieren und das unaufhaltsame Verstreichen von Zeit fühlbar. Laut Alvin ist die Erinnerung an die Jugend die schwerste Bürde des Alters. Auch in seinen Kriegserinnerungen sind die Gesichter der gefallenen Kameraden noch immer jung und es schmerzt Alvin, dass ihre verlorenen Jahre sich mehren, je älter er wird. Doch gemahnt die wachsende Zeitspanne zwischen Erinnerungsbild und Erinnerungsakt Alvin wohl auch an die Vergänglichkeit von Zeit im allgemeinen und an die eigene Vergänglichkeit im besonderen, womit sich der Blick wieder gen Zukunft wendet. Die im Gedächtnis aufbewahrte Zeit gerät zum Gradmesser menschlicher Zeitlichkeit und Endlichkeit. Paradoxerweise setzt also der Anschein stillgestellter Zeit die zeitliche Dynamik in Gang: Die Zukunft wird eingeholt durch die Vergegenwärtigung des Vergangenen, so dass sich die drei Zeitdimensionen in einem assoziativem, individuell geprägten Netzwerk miteinander verbinden.

Lynch eröffnet in *The Straight Story* einen Raum subjektiver Zeiterfahrung und lässt spüren, dass Zeit mehr ist als die chronologische Abfolge von Ereignissen. Der vordergründige Mechanismus der Sukzession wird durch ein subjektives Zeiterlebnis dekonstruiert, in dem sich das Geschehen zugleich in die Zukunft und in die Vergangenheit entwickelt. Damit fängt der Film eine temporale Doppelbewegung ein, die durch das Modell des Zeitpfeils nicht mehr erfasst wird. Dem untergründigen, komplexen Zusammenspiel der Zeiten in *The Straight Story* kommt die postmoderne Konzeption subjektiver Zeitgewebe deutlich näher.

*

Das temporale Gefüge von *The Straight Story* stellt sich keineswegs als so eindeutig dar, wie ein erster Eindruck glauben machen könnte, demzufolge der Film in klassischer Weise eine objektivierbare Zeitgerade zu repräsentieren scheint. Denn bei genauerer Betrachtung tritt eine Zeit-Inszenierung zu Tage, deren Charakteristika sich mit Hilfe zentraler Termini postmoderner Zeitphilosophie resümieren lassen: *The Straight Story* kennzeichnet die Zeitgerade als ‚Zeitvokabular‘, ‚individualisiert‘ sie und dehnt sie in ein ‚subjektiv geprägtes Zeitgewebe‘ auf. Es wird ein ‚konkreter Zeithorizont‘ entworfen, dessen Strukturen – nicht zuletzt durch das Mittel der Langsamkeit – der bewussten Wahrnehmung ausgesetzt werden. Damit lässt sich *The Straight Story* als postmodernes Kino der Zeit bestimmen, das konträr zu posthistorischen Theoremen nicht der Vernichtung von

Zeit und Geschichte das Wort redet, sondern Zeit zu einem Hauptthema des Films erklärt. Ein postmodernes Kino der Zeit ist keines, das Zeit zerstört, sondern eines, das Zeit reflektiert und sinnlich erfahrbar macht. In letzterem Punkt reicht die Leistung entsprechender Filme auch über zeitphilosophische Ansätze hinaus: Die Theorie liefert Analysen und Deskriptionen temporaler Strukturen auf einer abstrakten Ebene, Filme aber fungieren zudem als Medium der Zeitgestaltung und formen die spezifische Zeiterfahrung ihres Publikums. Filme leisten eine Versinnlichung der Zeit – in ihnen wird die Zeit zum Erlebnis.

Ich möchte meine Ausführungen schließen mit einem Plädoyer für die notwendige Präzisierung der Bezeichnung ‚postmodern‘ im Bereich der Filmästhetik. Da die Zeit eine Rahmenbedingung des filmischen Erzählens liefert, lässt sich die Explizierung des Zeitgefüges seitens des Films als Indiz medialer Selbstreflexion werten. Diese wiederum ist signifikant für das postmoderne Kino, das narrative wie ästhetische Verfahrensmodi exponiert und damit den selbstreflexiven Gestus des modernen Kinos weiterführt. Entgegen einem langlebigen Missverständnis begründen postmoderne Filme keine neue Filmepoche, sondern sind als kritische Einlassung im modernen Kino selbst zu situieren, mit dessen Eigenart sie sich auseinandersetzen und dessen Spektrum sie erweitern: Während sich in modernen Filmen die Bewusstmachung filmischer Konventionen primär in dem Bruch mit klassischen Vorgaben artikuliert, kennen postmoderne Filme – wie *The Straight Story* zeigt – auch den expressiven Nachvollzug traditioneller Muster. Beide Varianten werden im postmodernen Kino begleitet durch eine reflexive Haltung, die das Abdriften in Destruktionen aller Art und pure Beliebigkeit auf der einen sowie fantasielose Reproduktionen und selbstgenügsames Zitieren auf der anderen Seite verhindert. Somit trennt das Merkmal der Reflexion das postmoderne Kino im präzisen Sinne von der Spreu seiner diffusen Ausprägungen.

Anmerkungen:

- ¹ Mein Verständnis von Postmoderne folgt Wolfgang Welschs Definition der Postmoderne als „exoterische Alltagsform der einst esoterischen Moderne.“ (Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag 1997, S. 83.)
- ² Vgl. Sandbothe, Mike. „Mediale Zeiten. Zur Veränderung unserer Zeiterfahrung durch die elektronischen Medien.“ In: Eckhard Hammel (Hg.): *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien*. Essen: Blaue Eule 1996, S.133 - 156.
- ³ Vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 116 ff. „Man glaubt von der Gegenwart (dem Präsens) aus die Zeit denken zu können, indem man die umgekehrte Notwendigkeit, die Gegenwart von der Zeit aus als *Differenz [sprich das Jetzt als Effekt der différance – K.V.] zu denken, ausschaltet.“ (Ebd., S. 285). Vgl. auch Lyotard, Jean-François. *Der Widerstreit*. München: Wilhelm Fink Verlag 1887, S. 128 ff.
- ⁴ „Als Ursprung der Erfahrung des Raumes und der Zeit macht es die Schrift, das Gewebe der Spur, möglich, dass sich die Differenz zwischen Raum und Zeit artikuliert und als solche in

der Einheit der Erfahrung erscheint.“ (Derrida: *Grammatologie*, S. 114.). Während Derrida Zeit als Effekt einer grammatologischen Struktur versteht, rekurriert Deleuze in seiner Theorie des Zeit-Bildes auf Henri Bergsons Begriff der Dauer. In beiden Fällen wird Zeit als dynamisches Gewebe entworfen, an das auch Lyotards Zeitkonzept des ‚Durchgangs‘ erinnert. Vgl. Lyotard, Jean-François: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Wien 2001, S. 69 ff.

- ⁵ Körte, Peter: „Ein Rasenmäher im Kornfeld“. In: *Frankfurter Rundschau*, 1. Dezember 1999.
- ⁶ Lyotard, Jean-François: „Idee eines souveränen Films“. In: Andreas Rost (Hg.): *Der zweite Atem des Kinos*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1996, S. 19 - 52. Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.