

Sven Weidner

## Raumkonzeptionen im Film 'No Country for Old Men' (Joel & Ethan Coen, 2007)

2025

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24213>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Weidner, Sven: Raumkonzeptionen im Film 'No Country for Old Men' (Joel & Ethan Coen, 2007). In: *Medienobservationen*, Jg. 29 (2025). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24213>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/pdf/20251105Weidner.pdf>

### 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/>

Sven Weidner

## Raumkonzeptionen im Film *No Country for Old Men* (Joel & Ethan Coen, 2007)

*In dem vorliegenden Aufsatz soll der Frage nachgegangen werden, wie die Coen-Brothers den Film-Raum für den Spielfilm *No Country for Old Men* (2007) ästhetisch konzipieren. Darüber hinaus liegt ein weiterer Fokus auf der Frage, welche Semantisierungen durch bestimmte Ausgestaltungen der Film-Räume entstehen. Die Wechselbeziehungen zwischen der Filmerzählung und den Räumen, in denen diese entfaltet wird, sollen einer kritischen Analyse unterzogen werden. Insbesondere bei den Coens, wo das Verhältnis zwischen Raum und Erzählung eine tragende Rolle spielt, ist eine tiefergehende Analyse relevant. Der Status Quo der in sich brüchigen Gesellschaft der USA, die von gravierenden Widersprüchen gekennzeichnet ist, wird immer wieder formuliert und definiert. Angesichts der geografischen Größe der USA und ihren typischen weit- wie großräumigen Landschaften spielt die ästhetische Konzeption von Räumen in den Filmen der Coen Brothers eine essenzielle Rolle.*

### 1. Zum Filmkosmos und den Filmfiguren in *No Country for Old Men*

Mit ihrem Debüt-Film *Blood Simple* von 1984 katapultierten sich die Coen-Brothers in die Riege der US-amerikanischen Autorenfilmer. Seitdem haben sie sich einen unangefochtenen Platz im Independent-Kino gesichert. Bevor man sich mit den Raumkonzeptionen bei den Coens näher beschäftigt, ist es sinnvoll sich mit ihrem Spiel mit den verschiedenen Genres näher zu befassen. In all ihren Filmen finden wir einen Genre-Mix vor, was nicht selten die Zuschauer\*innen mit einer gewissen Konfusion, aber auch Abneigung zurücklässt. Andreas Hamburger merkt zu *No Country For Old Men* an: "The Coens' brothers twelfth film usually triggers disgust and incredulity in the audience – not against the movie, but rather a sort of mood induced by it."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Andreas Hamburger: „Beyond Borders. Joel and Ethan Coen's *no Country for Old Men* (USA, 2007) as Postmodern Borderline Myth“. *Mediale Topographien. Beiträge zur Medienkulturgeographie*. Hg. Marcus Stiglegger/Anton Escher. Wiesbaden 2019, S. 45-71, hier S. 49.

Richard Gilmore legt sich wiederum bei der Kategorisierung des Genres nicht fest und merkt an: “No Country for Old Men, then, is and is not a classic western.”<sup>2</sup> Unterstützt wird diese These von Mark T. Conard, der schreibt:

Their highly original works include both comedies and dramas and cover various genres (neo-noir, the romantic comedy, the western, the gangster film). However, most, if not all, of the Coens’ films defy exact categorization, and they always bear the brothers’ unmistakable stamp.<sup>3</sup>

Conard impliziert hier, dass sich die Coen-Brothers eines Genre-Mix’ bedienen. Sie ändern gleichsam einzelne Versatzstücke innerhalb der Genre-grenzen, sodass im Zusammenspiel der einzelnen Genres ein ebenso ästhetisch kohärenter wie plausibler Gesamtfilm entsteht. Hier wird die Überzeugung der Filmemacher, nämlich jegliche eindeutige Kategorisierung abzulehnen, deutlich.

Grotesk und widersprüchlich, bisweilen bizarr, oft auch tragikomisch muten ihre Filmfiguren an. Man denke etwa an den ‚Dude‘ (Jeff Bridges) aus *The Big Lebowski* (1998), Jerry Lundegaard (William H. Macy) aus *Fargo* (1996) oder eben Anton Chigurh<sup>4</sup> (Javier Bardem) aus *No Country for Old Men* (2007). Insbesondere sein extraordinäres Äußeres verleiht der Filmfigur des Anton Chigurh von Anbeginn die Rolle des erratischen Außenseiters. Joan Mellen konstatiert hierzu:

---

<sup>2</sup> Richard Gilmore: „No Country for Old Men: The Coens’ Tragic Western“. *The Philosophy of the Coen Brothers*. Hg. Mark T. Conard. Lexington 2009, S. 55-78, hier S. 59.

<sup>3</sup> Mark T. Conard: „Introduction“. *The Philosophy of the Coen Brothers*. Hg. Mark T. Conard. Lexington 2009, S. 1-6, hier S. 1.

<sup>4</sup> Anton Chigurh erinnert in vielerlei Hinsicht an die Figur des Entführers Gaear Grimsrud (Peter Stormare) aus *Fargo* (1996). Beiden ist eine gewisse Kaltblütigkeit zu eigen und beide führen ihre Morde scheinbar ohne jegliche Gewissensbisse aus. Sie morden mit dem Ziel der pekuniären Bereicherung. Ohne äußerliche Regung in der Mimik vollziehen sie konsequent ihren Auftrag. Auch in ihrem Erscheinungsbild weisen sie hinsichtlich ihrer Frisuren und Haarfarbe eine gewisse Außergewöhnlichkeit auf. Fast durchweg treten im coenschen Filmkosmos bizarre Figuren auf, die zumeist von der Norm abweichen.

The haircut was, the Coens have said, modeled on a photograph of a man at a border whorehouse. Chigurh expects nothing for himself from anyone, but as the sheriff concludes, it would be too easy to call him insane. It would render Chigurh a special case, implying that his elimination could restore society to its natural order.<sup>5</sup>

Ein Blick auf die psychologische Verfasstheit von Anton Chigurh ist aufschlussreich. Andreas Hamburger, Professor für Psychologie, der sich eingehend mit dem Zusammenhang zwischen Film und Psychologie auseinandersetzt, beschreibt die Figur folgendermaßen:

The most striking figure, of course, is Chigurh. The logic behind his actions are [sic] clearly fatalistic. He sees himself as a mere executioner of an unchangeable destiny. In his world, free will and personal interests cannot exist. There is no law except the law of chance, which for him is tantamount to the complete determinacy of life.<sup>6</sup>

Aber auch die anderen Filmfiguren irritieren durch atypische Charaktereigenschaften. Gilmore beschreibt sie als typische 'Westerners', die in ihrem Agieren und ihrer Lebensweise Wesenszüge zu Tage fördern, die dem Bild des 'Westerners' gleichen. Dieses eher traditionelles Bild steht jedoch in einem gewissen Widerspruch zum Plot des Films, der moderne Versatzstücke enthält. Gilmore hierzu:

It takes place in the West and its main protagonists are what you might call westerners. On the other hand, the plot revolves around a drug deal that has gone bad; it involves four-wheel-drive vehicles, semiautomatic weapons, and executives in high-rise buildings, none of which would seem to belong in a western.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Joan Mellen: „Spiraling Downward: America in *Days of Heaven*, *In the Valley of Elah*, and *No Country for Old Men*.“ *Film Quarterly* 61.3 (2008), S. 24-31, hier S. 29.

<sup>6</sup> Andreas Hamburger: „Beyond Borders“ (wie Anm. 3), S. 55.

<sup>7</sup> Gilmore: „No Country for Old Men“ (wie Anm. 4), S. 59.

Der Kontrast zwischen dem typischen 'Westerner' und einem von der Modernisierung bestimmten Menschen wird hier überzeugend herausgearbeitet.

Der augenscheinliche Gegensatz zwischen der kargen Landschaft von Texas, die in einer chronologischen Bildabfolge den Raum statisch wirken lässt, steht konträr zu der fulminanten wie dynamischen Handlung. Die Protagonisten agieren in einem Raum mit modernen Waffen, mittels derer sie sich ihr vermeidliches Recht erkämpfen.

Die Filme der Coens sind explizit durch absurde wie diskontinuierliche Handlungsstränge charakterisiert. Dasselbe gilt für ihre unberechenbaren wie paradoxen Filmfiguren, die sich in vielen ihrer Filme ähneln. Folgerichtig führt Richard Gilmore in seinem Essay aus:

The previous Coen brothers movie that has the most in common with *No Country for Old Men* is, in fact, *Fargo*. In *Fargo* there is an older, wiser police chief, Marge Gunderson (Frances McDormand) and her less experienced or savvy deputy, Lou (Bruce Bohne), just as there is in *No Country for Old Men*. In both movies, a local police officer is confronted with some grisly murders committed by men who are not from his or her town.<sup>8</sup>

Ein stilistisches Mittel, das vielfach in den Filmen der Coens zum Einsatz kommt, ist das der Ironie. Sie belegen nicht nur ihre Charaktere mit einer gehörigen Portion Ironie, sondern auch in der verbalen Kommunikation sind immer wieder, mehr oder weniger offenkundige, ironische Kommentare der Protagonisten zu vernehmen. Das Spiel mit der Ironie durchzieht wie ein roter Faden einen Großteil der Coen Filme.

Irony, however, is a tricky business. People are suspicious of the ironic because those who are ironic never quite mean what they say. The ironic, for their part, are more or less invulnerable to attack, since to take them seriously is to miss the point, and not to take them seriously precludes an attack.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 56.

<sup>9</sup> Gilmore: „*No Country for Old Men*“ (wie Anm. 4), S. 55.

Gilmore fasst im oben genannten Zitat zusammen, was er unter dem Begriff Ironie subsummiert. Für ihn ist Ironie schwer zu fassen und löst beim Zuschauer mithin Unbehagen und Argwohn aus. Der Sheriff Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones), der aufgrund seiner langen Lebenserfahrung viele seiner Aussagen mit einer gewissen – manchmal augenzwinkernden, manchmal beißenden – Ironie unterlegt, steht für Gilmore exemplarisch für den Typus des Ironikers. Gilmore beschreibt diese spezifische Art von Ironie, die Ed Tom Bell authentisch erscheinen lassen, wie folgt:

A great moment of Bellian irony is when he is reading a story from the newspaper to his deputy, Wendell (Garret Dillahunt), about a couple in California who were taking in older people as tenants, then killing them for their Social Security checks and burying the bodies in the backyard. After Bell reads aloud from the paper, “Neighbors were alerted when a man ran from the premises wearing only a dog collar,” Bell comments sardonically, “You can’t make up such a thing as that. I dare you to even try.” Bell continues, appreciating the full irony of the story, “But that’s what it took, you’ll notice. Get someone’s attention.”<sup>10</sup>

Interessant ist auch eine nähere Betrachtung der Figur des Llewelyn Moss (Josh Brolin). Er wittert mit dem gefundenen Geld reich zu werden und unterschätzt die damit verbundenen Gefahren für sich und seine Frau. Als Vietnam-Veteran kennt er sich zwar mit gewissen Taktiken der Selbstverteidigung, des Nahkampfes und des Umgangs mit Schusswaffen aus, was ihn aber schlussendlich nicht vor dem finalen Tod bewahrt. Moss ist in seinem nüchternen Handeln, das frei von jedweden Emotionen ist, ein Getriebener, geleitet von der fatalen Idee, das gestohlene Geld behalten und damit seine Lebensverhältnisse verbessern zu können.

Den Coens geht es vornehmlich darum, den amerikanischen Mythos vom ‚dishwasher to the millionaire‘ nicht nur zu entmythologisieren, sondern diesen auch mittels ironischer Elemente zu desavouieren. Sie hinterfragen generell die Mythen der US-amerikanischen Gesellschaft und zeigen auf, dass diese schon längst passé sind.

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 56.

Gilmore konstatiert: "The stories that the Coen brothers are interested in telling all seem to be very American stories."<sup>11</sup>

Tatsächlich wohnt ihren Geschichten immer etwas Uramerikanisches inne und sie destillieren dabei zweifelsohne die untergegangenen amerikanischen Mythen.

## 2. Grau ist alle Theorie: Theoretische Ansätze zu Raumkonzeptionen im Film

Der Theoretiker und Kulturwissenschaftler Frederic Jameson hat sich in seinem Werk vielfach mit den Begriffen der Moderne und Postmoderne auseinandergesetzt. Wie viele andere Theoretiker, die sich mit diesem Themenkomplex umfassend beschäftigt haben, kommt auch er zu keinem endgültigen und überzeugenden Schluss, wenn es um die finale Definition der Postmoderne geht. Der Begriff der Postmoderne spielt für die Analyse von Raumkonzeptionen insofern eine Rolle, als der Raum für die Postmoderne eine tragende Säule darstellt. Er verdrängt gewissermaßen die Dimension der Zeit. Frederic Jameson führt hierzu aus:

Es ist oft gesagt worden, daß wir in einer Zeit der Synchronie und nicht der Diachronie leben, und ich glaube, daß man in der Tat empirisch nachweisen kann, daß unser Alltag, daß unsere psychischen Erfahrungen und die Sprachen unserer Kultur heute – im Gegensatz zur vorangegangenen Epoche der «Hochmoderne» – eher von den Kategorien des Raums als von denen der Zeit beherrscht werden.<sup>12</sup>

Der schweizerische Filmwissenschaftler Johannes Binotto stellt zurecht fest, dass Film und Raum einen unverbrüchlichen Konnex darstellen, wobei der filmische Raum durch stilistische Mittel stetig erweitert wird:

Wo gefilmt wird, fängt die Kamera unweigerlich auch jene architektonisch gestalteten Räume ein, die sich vor ihrer Linse befinden, und sei es nur als Hintergrund. Doch begnügt das Kino sich nicht

---

<sup>11</sup> Gilmore: „No Country for Old Men“ (wie Anm. 4), S. 57.

<sup>12</sup> Frederic Jameson: *Mythen der Moderne*. 1. Aufl. Berlin 2004, S. 60f.

damit, den gegebenen Raum nur abzubilden, sondern baut diesen im Akt der medialen Übertragung sogleich um, erweitert und begrenzt ihn, zerschneidet ihn und setzt ihn neu zusammen. Architektur ist somit nicht einfach ein mögliches filmisches Sujet unter anderen, sondern betrifft den Film bereits in seinen basalen Verfahrensweisen. Dank filmischer Mittel wie Kameraperspektive, Bildausschnitt, Montage, Farbgebung oder Sounddesign werden neue Räume kreiert, die sich zwar an vorhandene Architekturen anlehnen mögen, aber niemals deckungsgleich mit diesen sein können.<sup>13</sup>

Der Raum hat für Amerika und die Wahrnehmung seiner Bewohner einen besonderen Stellenwert. Ulrich Meurer erklärt das so: „Amerika tritt als weißer Fleck auf der Landkarte ins Bewusstsein der Alten Welt. Jene geographische Unbestimmtheit ist zugleich Leerraum, der ein ungehindertes Einschreiben von Ideologie in die Fläche des Kontinents erlaubt: der Raum präsentiert sich [...] zunächst als *glatt*.“<sup>14</sup>

Meurer impliziert mit der Verwendung des Begriffs ‚glatt‘, dass viele bislang unerschlossene Räume im Rahmen des Besiedlungsprozesses mit einer neuen an die Moderne angelehnten Ideologie semantisiert worden sind. Binotto bringt einen wesentlichen Faktor für die Bedeutung des Filmraumes ins Spiel, wenn er die Inkongruenz des gegebenen Raumes mit dem finalen filmischen Bild vergleicht. Der vorgegebene Raum ist laut Binotto niemals ganz identisch mit dem finalen filmischen Raum. Es sind die verschiedenen bereits genannten und aufgeführten filmischen Mittel, die schlussendlich den Raum verändern und ihm dadurch noch einmal eine vom Regisseur intendierte Bedeutung verleihen.

Binotto recurriert weiterhin auf die Verbindung zwischen Heterotopie und Architektur, die für die Analyse von Filmräumen wesentlich sind. Der Begriff der Heterotopie geht zurück auf Michel Foucault. Seine Definition von Heterotopie lautet:

---

<sup>13</sup> Johannes Binotto: „Film / Architektur. Eine Einführung“. *Film / Architektur. Perspektiven des Kinos auf den Raum*. Hg. Johannes Binotto. Basel 2017, S. 10-28, hier S. 11.

<sup>14</sup> Ulrich Meurer: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film in der Postmoderne*. 1. Aufl. Paderborn 2007, S. 38.

[...], wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen [...] tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.<sup>15</sup>

Der Begriff des Ortes kann in diesem Zusammenhang mit dem Begriff des Filmraums gleichgesetzt werden. In den Filmräumen werden gleichermaßen spannungsvolle Erzählungen entwickelt, die oftmals konträr zur Realität stehen und die vom Zuschauer erwünschten Illusionen erzeugen. Filmräume bieten unzählige Möglichkeiten, Utopien und Fantasien zu kreieren. Der Filmraum ist somit ein unverzichtbares Element im Gesamtkontext der filmischen Inszenierung.

Der französische Filmemacher und Filmtheoretiker Eric Rohmer unterteilt den Filmraum in drei Kategorien:

(1) Unter Bildraum (*l'espace pictural*) versteht Rohmer das Leinwandbild, das „als mehr oder weniger getreue, mehr oder weniger schöne Darstellung eines Teils der Außenwelt wahrgenommen und beurteilt“ wird. (2) Der Architekturraum (*l'espace architectural*) – ob natürlich oder künstlich beschreibt jenen Teil der Außenwelt, der auf der Leinwand dargestellt wird, das heißt die Realität, die vom Filmenden „wiederhergestellt“ oder „verraten“ wird. (3) Der dritte Bereich, der Filmraum (*l'espace filmique*), entspricht der Illusion des Betrachtenden und stellt einen „virtuellen Raum“ dar, den dieser „mit Hilfe der fragmentarischen Einzelteile, die der Film ihm liefert, in seiner Vorstellung zusammensetzt.“<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Michel Foucault: „Andere Räume“. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Hg. Karlheinz Barck. Leipzig 1992, S. 34-46, hier S. 39.

<sup>16</sup> Vgl. Matthias Christen/Silke Martens: „Raum. Topografie und Topologie des Films – Geopolitik des Kinos.“ *Handbuch Filmtheorie*. Hg. Bernhard Groß/Thomas Morsch. Wiesbaden 2021, S. 515-533, hier S. 520.

Etienne Souriau nimmt eine weitere Ausdifferenzierung des filmischen Raums vor.<sup>17</sup> Inwieweit die von Souriau vorgenommene Weiterentwicklung der Definition verschiedener Filmräume zielführend ist, bleibt dahingestellt. Im Gegensatz zu Rohmer geht er mit seinen Beschreibungen und Definitionen von Filmräumen zu sehr ins Detail, was sicherlich im Sinne einer umfassenden Analyse unterstützenswert ist, gleichwohl aber für eine erste Annäherung zum Thema nur bedingt hilfreich ist.

Die Filmwissenschaftlerin Laura Frahm führt noch einen anderen Aspekt bezüglich der Raumkonzeption in Filmen an. Sie unterscheidet zwischen Topografie und Topologie. Nach ihr bezeichnet die Topografie den Teil, der im Bildrahmen sichtbar ist, während die Topologie jene Elemente bezeichnet, die sich außerhalb des Bildrahmens manifestieren. Erst die Interaktion zwischen Topografie und Topologie und deren Differenz lässt den filmischen Raum quasi entstehen.<sup>18</sup>

### 3. Die Landschaft des US-amerikanischen Südwestens und dessen Visualisierung in *No Country for Old Men*

In der Eröffnungssequenz<sup>19</sup> des Films sehen wir eine Abfolge von Bildern der Landschaft Texas, die mit einem gesprochenen Kommentar des Sheriffs Ed Bell unterlegt ist, der schon vor Beginn des ersten Bildes einsetzt. In diesem Kommentar rekurriert der Protagonist auf die Vergangenheit und verkürt diese als eine Zeit, in der alles anders und vor allen Dingen besser war. Fast wehmütig blickt er auf diese zurück und steht der Gegenwart mit all ihren unweigerlichen Veränderungen eher kritisch und bisweilen auch zynisch gegenüber. Die Aufnahmen der Landschaften sind überwiegend statisch und auf der auditiven Ebene<sup>20</sup> ist lediglich das Rauschen

---

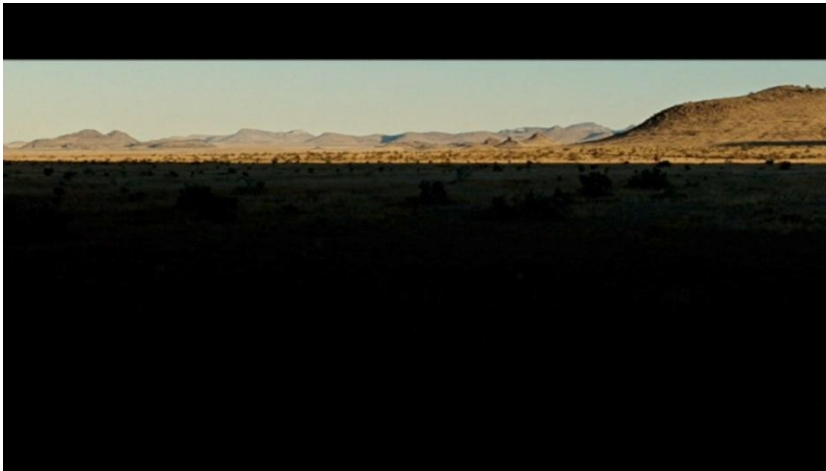
<sup>17</sup> Vgl. Matthias Christen/Silke Martens: „Raum – Topografie und Topologie des Films – Geopolitik des Kinos“ (wie Anm. 18), S. 521.

<sup>18</sup> Vgl. Laura Frahm: *Jenseits des Raums: Zur filmischen Topologie des Urbanen*. 1. Aufl. Bielefeld 2010, S. 168.

<sup>19</sup> Auch in *Fargo* (1996) wird dem Raum ein besonderes Gewicht beigemessen. In der Eröffnungssequenz sehen wir eine vom Schnee bedeckte Landschaft und das blendende Weiß des Schnees, sowie Schneeverwehungen, welche die beißende Kälte untermauern. Eine Unbehaglichkeit setzt von Anfang an den Grundton der gesamten Atmosphäre.

<sup>20</sup> Während in *Fargo* (1996) die non-diegetische Musik der Dramatisierung und der Spannung dient, verzichten die Coens in *No Country for Old Men* gänzlich auf

des Windes zu hören, was dem Ganzen eine unverkennbare Authentizität verleiht. Die Coens suggerieren hier die typische Western-Romantik und bestätigen jene Klischees und Vorstellungen, die der Zuschauer vom amerikanischen Westen schon seit jeher hat.



*Abb. 1: Texanische Landschaft, die das klischeehafte Bild des Westerns und des amerikanischen Westens aufruft. Still aus No Country for Old Men. [Zeitangabe: 00:01:14]*

---

den Einsatz von Musik. Lediglich das Rauschen des Windes oder andere diegetische Geräusche kommen zum Einsatz.



*Abb. 2: Klassisch amerikanischer Topos: Ein Zaun, der zentral-perspektivisch in den Raum reicht und die Weite der US-Landschaft hervorhebt. Still aus No Country for Old Men. [00:01:22]*



*Abb. 3: Das Windrad, ein weiteres ikonisches Symbol des amerikanischen Western-Mythos. Still aus No Country for Old Men. [00:01:29]*

Die gezeigten Bilder, die bedingt durch ihre zentral-perspektivische Anordnung tief in die Bildebene hinein reichen, zementieren die unendlichen Weiten Amerikas. Diese Weiten sind gleichsam Räume von bizarren Naturschönheiten, geprägt von einer unausgesprochenen Unschuld einerseits, andererseits jedoch Räume, in denen unvorhersehbare Gefahren lauern, die sich wie in *No Country for Old Men* in beispiellosen Gewalt-Exzessen manifestieren. Es sind Räume die kontrastiv angelegt sind und in denen sich im weiteren Verlauf Duelle und auch brachiale Showdowns entfalten. Die gezeigten Räume verströmen eine gewisse Ruhe und das Gefühl der Zeit- und Endlosigkeit, während sie im nächsten Moment zu Räumen der Gewalt und ausgelebten Rücksichtslosigkeit werden.

#### 4. Innenräume und deren Visualisierung in *No Country for Old Men*

Während ein Großteil der Handlung in Außenräumen oder auf der Straße spielt, gibt es gleichwohl eine Reihe von Szenen, die in den Innenräumen angesiedelt sind. Moss lebt mit seiner Ehefrau Carla Jean Moss (Kelly Macdonald) in einem Trailerpark. Trailerparks gehören zum Bild Amerikas und ebenso zum amerikanischen Mythos.



*Abb. 4: Trailerpark, eine für viele Amerikaner der Unter- und unteren Mittelschicht typische Form des Wohnens. Still aus No Country for Old Men. [00:13:24]*

Die amerikanische Landschaft ist von diesen Trailerparks geprägt; sie sind ein nicht wegzudenkender Teil der amerikanischen Kultur. Zudem symbolisieren sie die sozial-ökonomische Schwäche ihrer Bewohner, deren Einzug in die Trailerpark oftmals als Metapher für die individuelle Ausweglosigkeit gedeutet werden kann.<sup>21</sup> Die in Abbildung 5 abgebildete Szene veranschaulicht die sozio-ökonomische Situation, in der die

<sup>21</sup> Zu verweisen wäre hier auf die Serie *Trailer Park Boys* (2001-2007, 2014-2018) oder *My Name is Earl* (2005-2009). In beiden Serien wird der Trailerpark überwiegend positiv konnotiert. Im Gegensatz zu den meisten filmischen Umsetzungen empfinden die Protagonisten in den beiden benannten Serien das Leben im Trailerpark keineswegs als den Anfang des sozialen Abstiegs, sondern vielmehr erfüllt sie das Leben dort mit einem gewissen Stolz. Der soziale Abstieg wird mit einer gewissen Leichtigkeit von seinen Protagonisten überspielt. Trotz ihrer Handlungen, die zum Teil zweifelhaft sind, überzeugen sie mit einer offenkundigen Selbstironie. Im Independent-Film *Frozen River* (2008) verkörpert die Schauspielerin Melissa Leo eine alleinerziehende Mutter, die mit dem Kauf eines Trailers ihr persönliches Glücksversprechen sieht und somit ihre Perspektive für ein besseres Leben mit dem Trailer assoziiert. Auch hier ist der Trailer eher ein positiv besetzter Raum.

Bewohner der Trailerparks leben, nur allzu deutlich: Die Mülltonnen auf der linken Seite wecken Assoziationen zum Begriff des ‚trailer trash‘, einer deklassierenden Bezeichnung für die Bewohner der Trailerparks; auf der rechten Seite im Kontrast dazu das Auto – Symbol der amerikanischen Freiheit und der immerwährenden Mobilität.

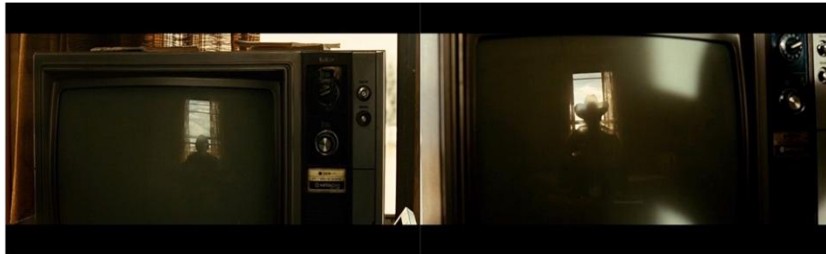


*Abb. 5: Ein typischer Trailer, umrahmt von Mülltonnen und einem Auto. Still aus No Country for Old Men. [00:33:46]*

Der Fernseher<sup>22</sup> ist weiterhin integraler und nicht wegzudenkender Kernbestandteil US-amerikanischer Wohn- und Innenräume. Der Fernseher,

<sup>22</sup> Schon in *Fargo* (1996) spielt das Medium Fernseher eine wichtige Rolle. Sowohl der Unterhaltungscharakter des Fernsehers als auch der Fernseher als Medium der Aufklärung werden im Film thematisiert. Jean Lundegaard (Kristin Rudrüd) ist dermaßen in einer im Fernseher ausgestrahlten *Daily Soap* involviert, dass sie zunächst nicht die Einbrecher auf dem Balkon bemerkt. Die Anziehung der Unterhaltungsmedien und der Ablenkungscharakter werden hier evident. Im Gegensatz hierzu erfüllen die Tierdokumentationsfilme, die das Polizistenehepaar Gunderson (Frances McDormand und John Carroll Lynch) beim Fernsehen beiläufig konsumieren, einen aufklärerischen Auftrag. Eine gewisse Behaglichkeit wird hier impliziert. Die Entführer, verkörpert von Steve Buscemi und Peter Stormare, nutzen den Fernseher wiederholt zur reinen Ablenkung.

der sich im Trailer von Llewelyn und Carla Jean Moss befindet, verbildlicht nicht nur die Dominanz des Fernsehers innerhalb der US-Gesellschaft; gleichwohl unterstreicht er auch die Unentbehrlichkeit des Mediums, das oft ununterbrochen und pausenlos die Menschen unterhält. Der ausgeschaltete Fernseher in Abbildung 6 ist eine Projektionsfläche, auf der sich im Laufe des Films sowohl die Silhouette von Anton Chigurh, als auch von Sheriff Bell spiegeln. Es ist eine von zwei ‚Beinahe-Begegnungen‘, die die Distanz zwischen den Beiden aufrechterhält. Der Jäger steht niemals im Angesicht zum Gejagten.



*Abb. 6: Das Medium Fernseher als ambivalenter Bestandteil von Wohnräumen in den USA. Stills aus No Country for Old Men. Links [00:32:00], Rechts [00:35:26]*

Von Interesse sind aber ebenso Ausgestaltung und Konzeption der Innenräume in Motels. Die Filwissenschaftrlerin Danielle Rae Childs konstatiert in Bezug auf John Urry<sup>23</sup> zum Motel:

[...], the motel in particular stands out as having received a sustained attention in American culture. As a portmanteau of “motor hotel”, even the word “motel” denotes an architectural form with an intimate, symbiotic relationship to automobility.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Vgl. John Urry: „The ‘System’ of Automobility“. *Theory, Culture & Society* 21.4-5 (2004), S. 25-39.

<sup>24</sup> Danielle Rae Childs: „Motels, Automobility, and Social Immobility in American Cinema“. *Mediapolisjournal.com* Dossiers 8.3. <https://www.mediapolisjournal.com/2023/09/motels-automobility/>, 28.09.2023 (zit. 27.07.2025).

Seit jeher existiert eine Verbindung zwischen Motels und der Landschaft, in der diese eingebettet sind. Rae Childs kritisiert deshalb: “despite the motels’ ubiquity in screen, it has been an understudied space in the American cinematic landscape, a brief critical pit stop sometimes made in larger discussion of the road movie.”<sup>25</sup>

Rae Child wird bezüglich ihrer Referenz zum Motel konkret und schreibt: “The motel, as a periodic unreliable roadside accommodation, services at the edges of the road (and in frame) to provide temporary shelter to characters before they continue their journeys.”<sup>26</sup>

Elsa Court wiederum macht darauf aufmerksam, dass nach der Veröffentlichung von *Lolita* (1958) das Motel in dem Film *Psycho* (1960) eine neue Bedeutungsebene hinzugewonnen hat: “At least in 1960, only two years after the American publication of *Lolita*, Hitchcock’s *Psycho* paints a quite different social-economic portrait of the motel.”<sup>27</sup>

Die Funktionalitäten des Motels werden von Sara Treadwell hervorgehoben. Sie merkt hierzu an:

Motels provide parking lots, basic cooking facilities, bedrooms, and bathrooms and are frequently collected in units around courts or possibly swimming pools. [...] Motels provide accommodation that is relatively anonymous (a car’s driver maybe the only person whom a motel owner sees) and reasonably cheap in comparison with hotel accommodation.<sup>28</sup>

Treadwell kommt zu dem ernüchternden Schluss:

Motels as an architectural type seem to be on the decline. In the United States, they turned full circle and are now becoming hotels again. In New Zealand and Australia, motels are still seen on the side of the road, but now there are lodges, homestays, and bed-

---

<sup>25</sup> Ebd.

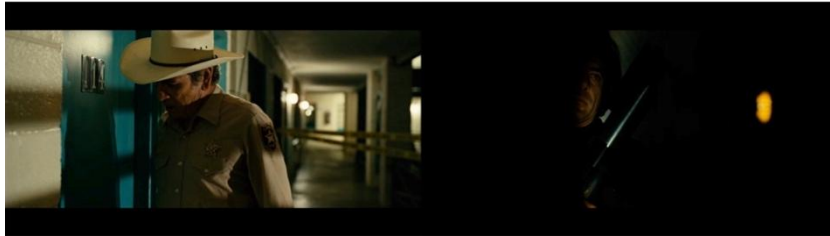
<sup>26</sup> Danielle Rae Childs: “Motels, Automobility, and Social Immobility in American Cinema“ (wie Anm. 27).

<sup>27</sup> Elsa Court: *The American Roadside in Émigré Literature, Film, and Photography 1955-1985*. 1. Aufl. Cham 2020, S. 105.

<sup>28</sup> Sarah Treadwell: „The Motel: An Image of Elsewhere“. *Space and Culture* 8.2 (2005), S. 214-224, hier S. 215.

and-breakfasts, in what seems to be a reassertion of controlling domestic.<sup>29</sup>

Das Motel hat insofern eine essenzielle Bedeutung in *No Country for Old Men* (2007), als es als Raum fungiert in dem sich die Protagonisten des Duells, Moss und Chigurh temporär aufhalten. Motels sind Räume des Zwischenstopps und Refugium der handelnden Personen.<sup>30</sup>



*Abb. 7: Das finale Duell zwischen Chigurh und Sheriff Bell findet nur indirekt statt. Still aus No Country for Old Men. Links [01:36:05], Rechts [01:36:25]*

Darüber hinaus vermitteln Motels ein Gefühl der Gefahr und Unvorhersehbarkeit. Beides, sowohl die Gefahr, die Motels als Raum latent verströmen, als auch die damit verbundene Unvorhersehbarkeit, kulminiert in *No Country for Old Men* (2007) im Showdown zwischen Chigurh und Moss, wobei das finale Ende des Duells nur angedeutet wird. Im Gegensatz zum Duell zwischen Chigurh und Moss findet die Begegnung zwischen dem Sheriff und Chigurh im Motel nur indirekt statt. Das Duell zwischen Chigurh und dem Sheriff bleibt demzufolge offen.

<sup>29</sup> Ebd., S. 224.

<sup>30</sup> Vgl. Sven Weidner: „Hotels und Motels bei Wim Wenders. Überlegungen zu *Alice in den Städten*, *Paris, Texas* und *The Million Dollar Hotel*“. *Kontinuität im Wandel: Begegnungen mit dem Filmemacher Wim Wenders*. Hg. Jörn Glasenapp. 1. Aufl. München 2021, S. 89-106.

In dem Essay wird die Bedeutung des Motels für die Raumkonzeption analysiert. Die verschiedenen Aspekte, die das Motel als Raum impliziert, werden *en detail* ausgeleuchtet und dieses als alternativer, abseitiger und bisweilen gefährlicher Raum dem Hotel gegenübergestellt.

Ergänzend muss hier auf folgende Tatsache hingewiesen werden: Im finalen Duell zwischen Chigurh und Sheriff Bell läuft die Erwartungshaltung des Zuschauers ins Leere. Mit anderen Worten: In einem eher konventionellen Film, aber auch im klassischen Genre des Westerns erwartet der Zuschauer regelmäßig einen Showdown, in dem das Duell zwischen den Antagonisten aufgelöst wird. Hier erschießt Chigurh entgegen der Zuschauererwartung jedoch den Sheriff nicht, obwohl er durchaus die Möglichkeit dazu hätte. Die Coens sind Meister darin das Publikum mit Filmen zu konfrontieren, die sich vehement gegen dessen Erwartungshaltung richten. Sie spielen diese offensichtlich mit Verve aus und enttäuschen in folgedessen jenes Publikum, das mit dem Coen-Kosmos wenig vertraut ist.

Offen bleibt, inwieweit der Sheriff sich bewusst ist, dass Chigurh hinter der Tür steht, jederzeit zum Töten bereit. Bell weiß, dass Chigurh in jedem Fall vorher im Motel gewesen sein muss, da der Türknopf mit dem Bolzenschussgerät durchschossen wurde. Chigurh verwendet das Bolzenschussgerät um Menschen sowie auch Tiere zu töten. Es ist gleichsam seine, für ihn typische und kennzeichnende Art des Mordens: Sauber, steril und alle Spuren verwischend.

Basierend auf der Tatsache, dass der Aufenthalt im Motel in der Regel nur von kurzer Dauer ist und auch der Check-In relativ komplikationslos abläuft, ist es auch leichter keine Beweise für eine potenziell kriminelle Tat zu hinterlassen. Überdies ist aufgrund des eher kurzen Verweilens seiner Gäste das Motel auch immer ein Raum der Anonymität. Während sich in Hotels soziale Bindungen oder auch Bündnisse von bestenfalls Gleichgesinnten herauskristallisieren und die Gäste in einem gehobeneren Ambiente logieren, ist das Motel in erster Linie auf Zweckmäßigkeit ausgerichtet.

Neben den Motels zeichnet sich der Südwesten der USA insbesondere durch eine hohe Dichte von Tankstellen aus. Da in dem Land die Mobilität höchste Priorität besitzt und auch die Größe des Kontinentes und die damit verbundenen Distanzen den Besitz eines Autos zwingend notwendig machen, sind Tankstellen unverzichtbar. Die Mobilität gehört zu den unausgesprochenen Selbstverständlichkeiten der US-Gesellschaft. Tankstellen sind generell die Schnittstelle von Innen- und Außenräumen und zugleich ein wichtiges Element, das die amerikanische Landschaft seit der Industrialisierung nachhaltig prägt. Sie versinnbildlichen zum einen die viel beschworene amerikanische Prosperität, da sie indirekt auf die

Möglichkeit einer weitgehenden Mobilität verweisen und zudem den Reichtum der dahinterstehenden Öl-Magnaten repräsentieren.<sup>31</sup> Zum anderen muten sie oft als triste Räume an, in denen sich Menschen nur temporär und ungern länger aufhalten. Überdies sind Tankstellen auch Räume, in denen eine latente Gefahr lauert, da sie im Film, wie in der Realität, oftmals Schauplätze von Überfällen, Entführungen und gewalttätigen Auseinandersetzungen sind.<sup>32</sup> Den Tankstellen werden als Raum demnach verschiedene Semantisierungen zugeschrieben.



*Abb. 8: Das typische Bild einer Tankstelle mitten in der verlassenen Landschaft.  
Still aus No Country for Old Men. [00:20:07]*

<sup>31</sup> In vielfachen Arbeiten amerikanischer Fotografen, wie Stephen Shore, William Eggleston oder Ed Ruscha, ist die Tankstelle ein zentrales wie ambivalentes Motiv.

<sup>32</sup> Im US-Klassiker *The Postman Always Rings Twice* (1946) ist die Tankstelle ein Raum von Eifersucht, Mord und Gewalt. Aber auch im europäischen Kino, wie im Thriller *Spoorloos* (1988), fungiert die Tankstelle als Raum des Verbrechens. Der Schriftsteller Friedrich Dürrenmatt wiederum erklärt in seinem Roman *Das Versprechen* (1958), der aus seinem Drehbuch zu dem Film *Es geschah am hellichten Tag* (1958) entstanden ist, die Tankstelle ebenso zum Unort.

## 5. Straße als Topos im US-amerikanischen Film

In wohl kaum einem anderen Land spielt die Straße als Raum eine so elementare Rolle wie in den USA. Speziell im Genre des Roadmovies, des Actionfilms, aber auch im weitesten Sinne des Westerns ist die Straße wesentlicher Bestandteil. Im Roadmovie ist die Straße selbst ein Vehikel, mittels dessen die Protagonisten nicht selten eine persönliche Entwicklung durchlaufen und sich mit einem bestimmten Ziel auf die Reise begeben. Das Ziel ist manchmal am Beginn der Reise ungewiss. Auf dieser Reise erleben die Filmfiguren oft außergewöhnliche Dinge oder sie sind mit neuen und unerwarteten Begegnungen konfrontiert.<sup>33</sup> David Laderman, der sich intensiv mit dem Genre des Roadmovies auseinandergesetzt hat, skizziert die Geschichte des Genres wie folgt:

Clearly, the birth of the road film seems to reflect to interrelated postwar phenomena: the advent of the automobile is a fundamental expression of individuality and the emergence of a large strata of restless, often suburban, youth in the 1950s, depicted in such films as *Rebel without a Cause* and *Blackboard Jungle* (1955).<sup>34</sup>

Ergänzend führt er aus:

The cultural roots of the road film go beyond the immediate context of its emergence, however include a literal tradition focused on voyaging (The Journey) which in turn often reflects an ideology of expansionism and imperialism (in the strict literal sense of asserting a one's self elsewhere).<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. Norbert Grob/Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger: *Filmgenres: Western*. 1. Aufl. Stuttgart 2003.

Vgl. Norbert Grob/Thomas Klein: *Road Movies*. 1. Aufl. Mainz 2006.

Vgl. Norbert Grob: *Filmgenres: Film noir*. 2. Aufl. Stuttgart 2012.

In ihren eingehenden Analysen zu den diversen Genres arbeiten sie die Bedeutung der Straße für das einzelne Filmgenre heraus.

<sup>34</sup> David Laderman: „What a Trip: The Road Movie and American Culture“. *Journal of Film and Video* 48.1/2 (1996), S. 41-57, hier S. 41.

<sup>35</sup> Ebd., S. 41.

Elsa Court unterstreicht die Tatsache, dass in der Literatur der Topos der Straße schon früh thematisiert wurde:

Few modern writers, having set out on the road to explore “real” America, ever came home with the claim that they had found it in a concrete sense – let alone that they had found it in one place. Judging the most narratives on travelogues published across the 20<sup>th</sup> century, America is as wide a country as it is elusive an image.<sup>36</sup>

Verschiedene Schriftsteller wie beispielsweise Jack Kerouac, ein prominentes Mitglied der *Beat Generation*, schreiben bereits über die Faszination der Straße. *On The Road* (1957) steht exemplarisch für ein in Literatur gegossenes Roadmovie. *Thelma and Louise* (1991), ein Klassiker des Roadmovie-Genres, ist ein Beleg dafür, wie sich die Charaktere auf ihrer Reise etwa durch die Begegnung mit ihnen unbekanntenen Personen grundlegend verändern können. Neue Perspektiven auf das Leben können so entwickelt werden. Die Straße eröffnet den Protagonisten zuweilen unerkannte Optionen. Überdies fungiert die Straße alternativ als Möglichkeit zur Flucht.

Nicht zu vergessen ist, dass die endlosen Straßen die Weiten und die Größe der Landschaften insbesondere in den USA unterstreichen. Die Straße ist schlussendlich mythologisch aufgeladen und mit diversen Bedeutungsvarianten konnotiert.

---

<sup>36</sup> Elsa Court: *The American Roadside in Émigré Literature, Film, and Photography 1955-1985* (wie Anm. 30), S. 1.



*Abb. 9: Die Straße untermauert die Größe und Weite des Landes.  
Still aus No Country for Old Men. [00:02:41]*

## 6. Straße als Raum psychopathischer Manifestation

The stories that the Coen brothers are interested in telling all seem to be very American stories. Their approach of choice is the genre of film. Their favorite film genre is very American, a genre the French call film noir, but *No Country for Old Men* is of another classic American genre, the western.<sup>37</sup>

Richard Gilmore impliziert im oben genannten Zitat, dass *No Country for Old Men* ein Western sei, der aber gleichzeitig zahlreiche Elemente eines Psycho-Thrillers und Film Noir aufweise. Generell sind die Figuren im Psycho-Thriller, aber auch im Film Noir, oftmals uneindeutig, ambivalent und schwer einzuordnen. In den genannten Genres ist die Straße oft ein Raum, wo sich die psychopathischen Charakterzüge der handelnden Personen offenbaren. Der Figur des Anton Chigurh können zweifellos Charaktereigenschaften zugeschrieben werden, die auf eine gewisse Psychopathologie hinweisen. Chigurh ist ein kaltblütiger Auftragskiller, der ohne jegliche Emotion Menschen tötet, wie wenn man Tiere im Schlachthaus

---

<sup>37</sup> Richard Gilmore: „No Country for Old Men“ (wie Anm. 4), S. 57f.

umbringt. Ohne Hemmungen demonstriert er, dass ihm das Leben Anderer nichts bedeutet.

Allein sein Äußeres – die bereits erwähnte, markante Frisur – unterstreichen seine Andersartigkeit, die sich auch in seinem Handeln widerspiegelt. Gezielt und mit einer ausgefeilten Planmäßigkeit geht es ihm darum seinen Auftrag, nämlich die Beschaffung des Geldes, ohne Rücksicht auf Verluste auszuführen. Bei seinen mörderischen und teils brachialen Handlungen, etwa wenn er mittels eines Bolzenschussgeräts den finalen Todesschuss auslöst und dadurch seine Opfer umbringt, bleibt seine Mimik unverändert starr. Völlig irrational mutet sein Verhalten an, wenn er ohne jegliche Motivation einen Vogel erschießt, den er zufällig auf dem Brückengeländer entdeckt. Gilmore deutet diese Szene folgendermaßen:

There is a sequence in *No Country for Old Men* in which we see Anton Chigurh (Javier Bardem) driving at night. He comes to a bridge and there is a hawk, a bird of prey, perched on one of the railing posts of the bridge. Chigurh picks up a pistol from the car seat, slows down, then, as he drives by, takes a shot at the bird. What is this about? On one level, it may be a foreshadowing: Chigurh, bird of prey to birds of prey, will ultimately miss his target, Llewelyn Moss.<sup>38</sup>

Und hier ist man an einem wesentlichen Punkt angelangt: Der Charakter, aber auch die Handlungen von Chigurh sind erratisch und rational nicht erklärbar.

Die Straße ist für ihn ein Raum, in dem er seine ebenso mörderischen wie skrupellosen Handlungen ungehemmt ausführen kann. Mit beinahe sadistischer Freude entscheidet er über Leben und Tod, etwa beim Münze-Werfen mit dem Tankstellenbesitzer. Die Straße, oder hier die Tankstelle, wird zum Raum finaler Entscheidungen. Besonders ironisch hier: der Tankstellenbesitzer ist sich keineswegs bewusst, wie brisant sich die Situation für ihn darstellt. Latent spürt er zwar ein Unbehagen im Gespräch mit Chigurh, was in der Folge dazu führt, dass er sich in Belanglosigkeiten flüchtet. Das Verhalten des Tankstellenbesitzers ist als eine Art psychologischer Kompensation zu werten.

---

<sup>38</sup> Richard Gilmore: „No Country for Old Men“ (wie Anm. 4), S. 59.



*Abb. 10: Chigurh spielt hier beim Münze-Werfen mehr oder weniger mit dem Leben des Tankstellenbesitzers. Still aus No Country for Old Men. [00:23:50]*

In *No Country for Old Men* wird die Straße ein gefährlicher und unbehaglicher Raum, sobald Chigurh erscheint. Ist sie in weiten Teilen ein eher neutraler Raum, wird sie in Verbindung mit Chigurh zu einem gefährvollen Raum. Die Straße verliert somit ihren neutralen Charakter. Sie wird negativ semantisiert und changiert einerseits zwischen der pragmatischen Nutzung, sich von einem zum anderen Raum zu bewegen, während sie andererseits von Gefahr und Gewalt besetzt ist.

## 7. Die Straße als Raum des Duells

Die Straße als Austragungsort von Duellen, besetzt mit zwei Antipoden, von denen jeweils einer den anderen übertrumpfen will, war in Steven Spielbergs ersten und einzigen Fernsehfilm *Duel* von 1971 Thema. Der Film zieht seine Spannung und Dramatik aus der Unvorhersehbarkeit und Anonymität des gesichtslosen Truckers, von dem während der gesamten Dauer des Films nur die Stiefel und Arme zu sehen sind. Der Trucker bedrängt mit seinem Lastwagen einen unbescholtenen Geschäftsmann.

Durch verschiedene Taktiken versucht Letzterer die Situation zu entschärfen und dem Trucker zu entkommen. Stetig läuft die Handlung auf einen End- und Schlusspunkt zu. Zwischen den beiden entwickelt sich ein regelrechtes Duell an dessen Ende nur einer als Überlebender hervorgeht. Das Duell wird der Geschäftsmann durch ein geschicktes Manöver für sich entscheiden.

Exemplarisch für den US-amerikanischen Film ist eines der bekanntesten Duelle, dass in einer atemberaubenden Verfolgungsjagd in den Straßen von New York City kulminiert. Es handelt sich dabei um den Film *French Connection – Brennpunkt Brooklyn* (1971) von William Friedkin. Gene Hackman verkörpert hier den ehrgeizigen und ambivalenten Polizisten Jimmy ‚Popeye‘ Doyle, der sich auf die Jagd nach Drogendealern macht.



Abb. 11: Verfolgungsszene aus dem Film *French Connection* (1971): ‚Popeye‘ auf Verbrecherjagd. [01:14:04]

In *No Country for Old Men* (2007) entwickelt sich das Duell nicht wie in Spielbergs Film oder in *French Connection* (1971) zwischen zwei, sondern zwischen vier Antagonisten. In der Hauptsache duellieren sich – auch in psychologischer Hinsicht – Chigurh und Moss. Genau besehen gibt es aber auch zwei übergeordnete Duelle, die eher indirekter Natur sind. Der

Sheriff Tom Bell verfolgt den verbrecherischen Chigurh, und Carson Wells (Woody Harrelson) jagt sowohl Chigurh als auch Moss. Wells wird am Ende von Chigurh mit einem zielgerichteten Schuss getötet. Das gleiche Schicksal ereilt Moss. Bebildert wird vor allen Dingen das Duell zwischen Chigurh und Moss, das hauptsächlich auf der Straße in einer geräuschlosen und unaufgeregten Verfolgungsjagd mündet.



*Abb. 12 & 13: Moss im Duell mit Chigurh. Stills aus No Country for Old Men.  
[01:00:12]; [01:00:55]*



*Abb. 14 & 15: Chigurh auf der Suche nach Moss. Moss zielt mit einer Waffe auf Chigurh mit dem Ziel ihn zu töten. Stills aus No Country for Old Men.  
[01:01:26]; [01:01:40]*

## 8. Die Straße als Raum für Flucht und Verfolgung

Im US-amerikanischen Kino, vor allem im sogenannten Mainstream Kino, stoßen wir auf zahlreiche Filme, die das Thema Flucht und Verfolgung zum zentralen Motiv erheben. An dieser Stelle ist es zielführend noch tiefer in die Geschichte, aber auch in die Traditionen der US-amerikanischen Gesellschaft eintauchen. Der Historiker Volker Depkat zeichnet die Entwicklungslinie der Kolonialisierung des Westens folgendermaßen nach:

Zwischen 1865 und 1914 drangen amerikanische Siedler in großer Zahl in das Gebiet westlich des Mississippi. Gleichzeitig wurde »der Westen« [...] politisch, infrastrukturell, ökonomisch und kulturell von den USA durchdrungen. Diese rasante der USA an die Pazifikküste ging einher mit der systematischen Vernichtung der indianischen Kulturen auf den Great Plains und der Marginalisierung der überlebenden amerikanischen Ureinwohner.<sup>39</sup>

Die Besiedlung des Westens ist seit je her mit Gewalt assoziiert und auch die Vertreibung der Native Americans und wurde mit dem Ziel umgesetzt, die Native Americans ihres Landes zu berauben. Flucht und Verfolgung waren die Folge. Volker Depkat thematisiert im Weiteren die Folgen der Konfrontationen der verschiedenen Ethnien und Kulturen im bislang unbesiedelten Westen:

Diese Räume waren auch immer Kontaktzonen [sic] in denen unterschiedliche Kulturen, Ethnien und Nationalitäten spannungsreich aufeinandertreffen und miteinander agierten. Das Ergebnis waren vielfältige und in viele Richtungen gehende Formen des Kulturtransfers, die einerseits neue, dezidiert amerikanische Wertideen und Lebensweisen produzierten. Andererseits aber erreichten die USA auf diese Weise einen Grad an kultureller Diversität, der es schwer macht, von der amerikanischen Kultur als einen in sich geschlossenen, einheitlichen und gleichgerichteten Phänomen zu sprechen. Nicht zuletzt deshalb ist die Geschichte der USA eine

---

<sup>39</sup> Volker Depkat: *Geschichte der USA*. 1. Aufl. Stuttgart 2016, S. 148f.

Geschichte fortlaufender sozialer Konflikte im Spannungsfeld von Hegemonie und Marginalität, Einheit und Vielfalt, Einschluss und Ausschluss.<sup>40</sup>

Depkat fährt mit seiner Beschreibung fort und stellt fest:

Die Entfaltung einer durch Industrie, Urbanität, Massenkonsum, Bürokratie, Mobilität, Pluralität und Säkularität gekennzeichneten sozio-ökonomischen Moderne ist also ein ganz eigenes Thema der US-Geschichte.<sup>41</sup>

Vielfach spielte sich das Geschehen auf den noch unebenen und rauen Pfaden in der Wildnis ab. Mit einer zunehmenden Modernisierung des Lebens wurden diese unwegsamen Pfade zu Straßen.<sup>42</sup> Die Straße wurde gleichsam Raum, wo sich Momente der Flucht und der Verfolgung manifestierten. Aber auch diverse Gefahren waren mit den Straßen verbunden. In *No Country for Old Men* (2007) ist die Flucht, aber ebenso die Verfolgung, leitmotivisch angelegt. Moss flüchtet sowohl vor Chigurh als auch vor dem Sheriff Ed Tom Bell und dem Auftragskiller Carson Wells. Alle Drei haben unterschiedliche Motive, die sie dazu veranlassen Moss zu verfolgen. Wells und Chigurh wollen beide an das Geld, während der Sheriff Moss verfolgt mit dem Ziel zum einen das Verbrechen aufzuklären, und zum anderen Moss vor Chigurh und Wells zu beschützen. Im weitesten Sinne liegt hier eine Konfrontation zwischen dem Gesetz und der Gesetzlosigkeit vor, verkörpert durch die einzelnen handelnden Figuren.

---

<sup>40</sup> Volker Depkat: *Geschichte der USA* (wie Anm. 42), S. 9.

<sup>41</sup> Ebd., S. 9.

<sup>42</sup> Vgl. Samuel Truett: „Settler Colonialism and the Borderlands of Early America“. *The William and Mary Quarterly* 76.3 (2019), S. 435-442.



*Abb. 16: Moss auf der Flucht mit den Geldkoffern. Still aus No Country for Old Men. [00:35:36]*

Die Straße fungiert hier als Raum, der die Möglichkeit der Flucht bietet. Gleichwohl ist sie aber ebenso ein Raum der Verfolgung. Chigurh verfolgt mit einer Verbissenheit und mörderischen Konsequenz Moss. Er geht dabei kalkuliert und emotionslos hervor. In einem Truck nimmt er die Verfolgung auf und ist Moss quasi dicht auf den Fersen.



*Abb. 17: Chigurh verfolgt Moss. Still aus No Country for Old Men. [00:43:30]*



*Abb. 18: Chigurh verfolgt Moss im Truck. Still aus No Country for Old Men. [00:43:42]*

## 9. Fazit

Wie bereits zu Beginn erwähnt, ist die Analyse von Räumen in Filmen noch nicht ausreichend beleuchtet. Hat man sich in der Filmwissenschaft oder auch der Filmtheorie mit den verschiedenen Aspekten des Films etwa dem Ton, der Montage, dem Schnitt, dem Kostüm, der Dramaturgie, der Farbgebung, der Kameraperspektive – um nur einige Beispiele zu nennen – beschäftigt, ist die Untersuchung von Räumen ein bisher wenig beachtetes Feld. Welche Bedeutung Räume im Film indes haben, wurde, wenn überhaupt, nur spekulativ und ansatzweise an der Oberfläche behandelt. Dies ist insofern verwunderlich, als sich Filmfiguren immer in Räumen – wie auch immer diese ausgestalten sein mögen – bewegen. Film-Räume prägen die Ästhetik eines jeden Films, und sind relevanter wie auch integraler Bestandteil jeder filmischen Produktion. Aber auch auf semantischer Ebene ist der Einfluss von Räumen relevant, wie an den verschiedenen Beispielen aufgezeigt wurde.

Das Ur-Thema in den Filmen der Coen Brothers ist eine wohlkalkulierte Bestandsaufnahme der US-amerikanischen Gesellschaft. Es werden nicht nur bis dahin wohlfeile oder wohlklingende Mythen hinterfragt und zum Teil widerlegt, sondern auch ironisiert. Dieser spielerische Umgang mit den verschiedenen Mythen trifft immer ins Schwarze. Schwarz ist auch der coensche Humor oder die scharfe Ambiguität, etwa wenn die Filmfiguren der Coens verzerrt ins Absurde abdriftend, und manchmal auch als Kolportage in Szene gesetzt werden. Vielfach sind es atypische Figuren, die den Eindruck vermitteln, dass sie aus dem Leben geworfen worden sind. Outlaws und Outcasts im besten Sinne des Wortes. Als Folge davon sind deren Handlungsweisen oftmals komisch-tragische oder auch derbe Abweichungen von der Norm. Sie handeln vielfach unerwartet, für die Zuschauer nicht nachvollziehbar. In vielen ihrer Filme jagt eine groteske Szene die andere. Dass die Filme der Coen Brothers Amerika zum zentralen Motiv haben, ist bereits ausführlich diskutiert worden. Man kann zu dem berechtigten Schluss kommen, dass jeder einzelne Film der Coens eine Bespiegelung der USA und ihrer jeweiligen Mythologisierung impliziert. Diese Bespiegelung stellt sich manchmal in Andeutungen dar, wobei der Zuschauer mit der Aufgabe zurückbleibt, diese zu enträtseln. *Burn After Reading* von 2008 ist ein lustvolles wie heiteres Verwirrspiel, wobei die einzelnen Geschichten, und deren Handlungsstränge oft in das Irrationale kippen. Ganz im Gegensatz hierzu ihr wenig beachteter Film *A*

*Serious Man* aus dem Jahre 2009. Ein Jahr nach ihrer Komödie *Burn After Reading* (2008) präsentieren die Coens mit der Figur des Larry Gopnik einen jüdischen Mathematikprofessor, gespielt von Michael Stuhlbarg, dessen Leben aus den Fugen gerät. Sie verhandeln nicht nur die teils klischeehaften Vorstellungen, die gemeinhin mit der jüdischen Kultur assoziiert werden, sie ironisieren vielmehr die Rituale und Traditionen, die der Kultur inhärent sind. Genauer: verspielt und dezidiert, und tragisch-komisch begleiten sie Larry Gopnik, der in seinem Leben mit den Höhen und Tiefen von demselben schmerzhaft konfrontiert wird.

Neben *No Country for Old Men* dürfte wohl *Fargo*<sup>43</sup> von 1996 der Film sein, bei dem die Landschaft und somit der Raum eine tragende Rolle spielt. In beiden Filmen nimmt der Raum insofern eine übergeordnete Bedeutung ein, als er nicht nur die Stimmung und gesamte Atmosphäre, sondern die Erzählung maßgeblich beeinflusst. *No Country for Old Men* (2007) lebt geradezu von der exzessiven Bebilderung seiner Landschaft. Wie in *Fargo* ist der Konnex zwischen Handlung und Figur einerseits und dem umgebenden Raum andererseits nicht wegzudenken. Ist es in *No Country for Old Men* (2007) die karge, menschenleere wie wüstenhafte Landschaft, welche die Charakter und ihr Leben prägen und ebenso die endlosen Weiten des Südwestens markieren, sorgt die schneebedeckte Landschaft in *Fargo* für eine düstere wie beklemmende Atmosphäre.

Das Erzähltempo in *No Country for Old Men* (2007) steht im Einklang mit der statischen Abfolge von Bildern der texanischen Natur, die bisweilen von einer unübersehbaren Kargheit und Leere geprägt ist, und die Handlungsdynamik der Protagonisten reflektiert. Jene Statik der Bilder, welche die Weite, Ruhe und Stille, sowie Erhabenheit der amerikanischen Wüstenlandschaft suggerieren, muten stilisiert an, vermitteln aber gleichzeitig eine Atmosphäre der Zeit- und Endlosigkeit. Die Protagonisten bewegen sich in diesen Räumen mit Bedacht und mit einem teils skrupellosen Kalkül, ohne große Hektik, immer mit einem Ziel vor Augen. Die unendlichen Weiten der gezeigten Landschaften, die abseits jener Urbanität verortet sind, laden förmlich dazu ein gesetzeswidrig zu agieren. Die Räume, in denen die Handlung von *No Country for Old Men* (2007) angesiedelt ist, wurde in den USA erst spät durch die Europäer kolonisiert.

---

<sup>43</sup> *Fargo* erhielt 1997 beim Filmfestival Cannes gleich zwei Oscars. Einmal für Frances McDormand in ihrer Rolle als die toughe Polizistin Marge Gunderson und einmal die Coen Brothers für das beste Originaldrehbuch.

Historisch gesehen war der Besiedlungsprozess durch Gewalt und die Übermacht der europäischen Einwanderer gegenüber der indigenen Bevölkerung gekennzeichnet. Gewalt zieht sich wie ein roter Faden durch die amerikanische Gesellschaft und wird auch heute noch als probates Mittel zur Selbstverteidigung, aber auch zur Lösung inner-gesellschaftlicher Konflikte angesehen. Die aktuelle Situation in den USA, oder etwa der Sturm auf das Kapitol vom 6. Januar 2021, legen hiervon beredt Zeugnis ab. *No Country for Old Men* (2007) ist als Neo-Western angelegt und beinhaltet eine Reihe von Elementen, die dem klassischen Western entlehnt sind. Gewalt als Mittel zur Konfliktlösung und zur Selbstbehauptung in einem überindividualisierten Gesellschaftsgefüge, das auf einen Höhepunkt sich zuspitzende Duell, sowie eine unausgesprochene Gesetzlosigkeit: all dies sind wichtige Bausteine, die zum Wesen des Westerns gehören. Eine wichtige Rolle hierbei spielen aber, wie in diesem Aufsatz ausgeführt, die jeweiligen Räume und Raumkonzeptionen, in denen die Handlung entfaltet wird. Raum und Handlung bedingen einander und können nicht getrennt betrachtet werden. Ihre jeweiligen Einflussphären überlappen und ergänzen sich. Mit feiner und gleichzeitig beißender Ironie liefern die Coens in ihrem Film *No Country for Old Men* (2007) eine aktuelle und zeitlose Bestandsaufnahme der US-Gesellschaft unter der Folie des Neo-Westerns.