

DOMINIC BÜKER

## Labyrinth ohne Zentrum

Kulturelle und narrative Grenzerfahrungen bei J.L. Borges und  
Jim Jarmusch: Ein Vergleich zwischen *El Sur* und *Dead Man*

Wenn du den Schmerz der Schwelle spürst,  
dann bist du kein Tourist;  
es kann den Übergang geben.  
Peter Handke<sup>1</sup>

### 1. Jarmusch und sein Vorläufer

Jim Jarmusch und Jorge Luis Borges in einem Atemzug zu nennen, mag verwundern, könnte das Werk des amerikanischen Independent-*auteur* und des argentinischen Schriftstellers doch scheinbar nicht unterschiedlicher sein: Von der Punk- und New-Wave-Bewegung in *Permanent Vacation* (1980) zu den Labyrinthen, Bibliotheken und Enzyklopädien in den *Fiktionen* (1944), von skurrilen Smalltalks bei Kaffee und Zigarette (*Coffee and Cigarettes*, 2003) zum weltumspannenden Dialog mit der Literatur, vom alptraumhaften Westen (*Dead Man*, 1995) in den argentinischen Süden. Die Liste der Widersprüche ist lang und doch hat uns Borges gelehrt, dass es zu »jedem namhaften Autor [...] die Parallele eines Vorläufers [gibt]« (Fries 1991, 87). Schließlich sei die Literatur eine »esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.« (Borges 1974, 638) Borges' Begriff des Vorläufers markiert eine genuin komparatistische Perspektive, die sowohl die intertextuellen Bezüge als auch die intermedialen Wechselwirkungen der Literatur nicht nur *genetisch*, sondern vor allem *typologisch* zu erfassen sucht. In seinem brillanten Essay *Kafka y sus precursores* skizziert Borges dementsprechend eine literaturwissenschaftliche Praxis, die sich weder der Willkür der historischen Fakten noch der kausal-chronologischen Logik der traditionellen Literaturgeschichte beugt. In diesem Sinne betont Borges, dass alle Autoren letztlich *nur* an *einem* Buch schreiben und die »Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores [...], sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura.« (Borges 1986, 241) Vor diesem Hintergrund scheint es gerechtfertigt, an die Beziehung zwischen Borges und Jarmusch jene offene Perspektive anzulegen, die er selbst in zahlreichen Essays eingenommen hat.

Dabei bildet das Wechselspiel von kulturellen und hermeneutischen Grenzerfahrungen die wohl deutlichste Gemeinsamkeit zwischen Borges und Jarmusch: Beide Autoren verorten ihre Figuren in zahlreichen Erzählungen an der Schnittstelle verschiedener und bisweilen gegensätzlicher Kulturen und Lebenswelten, die sich im Inneren der Figur gegenseitig durchdringen. Während Borges vor allem in seinem Frühwerk kulturelle Grenzsituationen entwirft, die den Gegensatz zwischen der europäischen und kreolischen Kultur zum Ausdruck bringen, widmen sich Jarmuschs Filme insbesondere

---

1 Handke 1983, 13.

den kulturellen Spannungen in den Vereinigten Staaten. Doch gleichzeitig entwerfen sie die Utopie einer *Hyperkultur*, in der die Gegensätze zugunsten kultureller Synergien aufgehoben sind.<sup>2</sup> Als kulturelle Grenzgänger oszillieren ihre Figuren auf einer Schwelle zwischen den Kulturen, die sich den agonal-dialektischen Gegensätzen kontinuierlich entzieht (vgl. Han 2005, 17). Gleichzeitig legen sie dem Phänomen der kulturellen Heterogenität eine Erzählstruktur zugrunde, die selbst von einer wesentlichen Ambiguität geprägt ist und die Dynamik kultureller Grenzerfahrungen überhaupt erst sichtbar macht. Borges' berühmte Erzählung *El Sur* und Jarmuschs Kunstfilm *Dead Man* offenbaren dabei erstaunliche strukturelle Gemeinsamkeiten.

## 2. Kulturelle Grenzerfahrungen

Dahlmann, Blake und Nobody könnten unterschiedlicher nicht sein und doch verbindet sie eine grundlegende Erfahrung, die ich im Folgenden als *kulturelle Grenzerfahrung* bezeichnen möchte.<sup>3</sup> An der Schwelle zwischen den Kulturen werden sie zugleich von verschiedenen Lebenswelten durchdrungen, sodass der Antagonismus einer kulturellen Wechselbeziehung weicht. Beide Autoren teilen die Überzeugung, dass sich die kulturelle Identität *per se* aus einem Geflecht inter- und multikultureller Phänomene zusammensetzt: »Das Subjekt verliert seine Textur zugunsten eines Patchworks, das unendlich wuchert: Das [süd]amerikanische Patchwork wird zum Gesetz [...], das jeden Zentrums beraubt ist.« (Deleuze 1983, 29; Ergänzung v. D.B.) Sie streben demnach keine Synthese an, die die kulturellen Gegensätze zu überwinden sucht, sondern halten das Spannungsverhältnis vielmehr aufrecht, um die Möglichkeiten kultureller Synergien zu apostrophieren.

### *Juan Dahlmann: culto al coraje vs. culto a los libros*

Bereits zu Beginn der Erzählung erfährt der Leser, dass Juan Dahlmann zugleich zwei Kulturen verkörpert, die von seinen beiden Vorfahren repräsentiert werden.<sup>4</sup> Einerseits ist er Enkel des *Deutschen* Johannes Dahlmann, andererseits Nachfahre des heldenhaften *Kreolen* Francisco Flores (Borges 1974, 525). Dahlmann vereint folglich zwei unterschiedliche Kulturen und Weltanschauungen: Heroismus, Oralität, rurale Ursprünglichkeit und Tapferkeit (*culto al coraje*) stehen der europäischen Kultur und ihrer Tendenz zur Intellektualität und literarischen Bildung (*culto a los libros*) gegenüber.<sup>5</sup> Obwohl sich Dahlmann zutiefst als Argentinier fühlt, lässt ihn die Spannung zwischen den Kulturen zeitweise glauben, er sei »a un tiempo [...] dos hombres« (Borges 1974, 527). Vor allem die Lektüre von José Hernandez' Gauchodichtung *Martín Fierro* – dem argentinischen Nationalepos schlechthin – und einer deutschen Übersetzung von *Tausendundeiner Nacht* (525) kennzeichnen Dahlmans kulturelle Grenzsituation (vgl. Wögerbauer 2004, 245f.). Hin- und hergerissen zwischen beiden Welten entscheidet sich

2 Zum Begriff der *Hyperkultur* vgl. Han 2005, 17.

3 Vgl. Mauer 2006, 7 u. 355ff.; Sarlo 1993, 44–49; Alazraki, 1988, 65–75; Volker-Schmahl, 1995, 250–259.

4 Vgl. Bell-Villada, 1981, 79; Hanke-Schaefer, 1999, 41 u. Borges 1991, 7–73.

5 Vgl. Piglia 1979, 3–6 u. Wögerbauer 2004, 270.

Dahlmann schließlich, der Linie seiner romantischen Vorfahren zu folgen: »en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica.« (Borges 1974, 525) Dahlmann wählt zwar die Linie seiner romantischen Vorfahren, doch ist es sein germanisches Blut, das ihn zu dieser Entscheidung drängt: »Die beiden Traditionen überkreuzen sich und beeinflussen durch ihre Wechselwirkung den Protagonisten, der so in einer Grenzsituation verortet wird, die sich durch die ganze Erzählung zieht.« (Wögerbauer 2004, 246)

Obwohl »la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín Fierro, los años, el desgano y la soledad« Dahlmanns *criollismo* verstärken, arbeitet er in einer städtischen Bibliothek und führt somit ein Leben, das ihn in die Nähe seines deutschen, kultivierten Vorfahren (und auch seines Schöpfers) rückt. Er konnte sich zwar eine *estancia* im Süden erhalten, begnügt sich aber »con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura.« (Borges 1974, 525) Dahlmann versucht, sein bisheriges Leben als kultivierter Großstadtmensch gegen ein idealisiertes, ländliches Leben einzutauschen. Dabei repräsentiert der *criollismo* denjenigen Teil seiner Persönlichkeit, den er zunächst verzweifelt zu verwirklichen sucht. Dahlmanns Reise in den Süden erscheint vor diesem Hintergrund als eine Flucht vor einem Dasein, das von zwei widerstreitenden Lebenswelten geprägt ist. Bemerkenswert ist, dass es eine *deutsche* Übersetzung von *Tausendundeine Nacht* ist, die Dahlmanns Unfall verursacht und ihn in den ersehnten Süden führt. Dabei suggeriert der Erzähler, dass Dahlmann selbst die ›Schuld‹ an seinem Unfall trägt. Dahlmann ist ›schuldig‹, weil er einen Teil seiner kulturellen Identität gewissermaßen *verraten* hat. Es ist paradox: Obwohl das Exemplar von *Tausendundeine Nacht* die tödliche Verkettung von Ereignissen auslöst, ermöglicht ihm das Buch zugleich einen heroischen Tod, der die romantische Seite seines Ichs verwirklicht. In diesem Sinne verlassen weder die Erzählung noch Dahlmann selbst den Punkt zwischen den Kulturen, der von Bewegung und Gegenbewegung gekennzeichnet ist. Doch zunächst intensiviert das septische Fieber seinen Wunsch, sein bisheriges Leben hinter sich zu lassen: »En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad [...]« (526).

Auf dem Weg zum Bahnhof passiert Dahlmann schließlich die *Schwelle* zum Süden: »Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más firme.« (ebd.) Die Avenida Rivadavia teilt Buenos Aires in einen mondänen, europäischen Norden und einen zu seiner Zeit noch ländlich geprägten Süden (Wögerbauer 2004, 258). Die sogenannten *orillas* bilden dabei den Grenzbereich zwischen den Kulturen, gehören die Stadtrandbewohner doch weder der argentinischen *pampa* noch der europäisch geprägten Metropole Buenos Aires an: Dahlmanns Reise in den ersehnten Süden steht demnach weiterhin im Zeichen seiner kulturellen Schwellensituation.

Als Dahlmann schließlich den Süden erreicht, glaubt er zunächst, er habe in der folkloristischen Szene in der Ladenschänke das echte, romantische und ursprüngliche Leben der *pampa* gefunden, das er in der Gestalt eines alten Gauchos – »una cifra del sur (del Sur que era suyo)« (Borges 1974, 529) – verkörpert sieht (vgl. Wögerbauer 2004, 248f.). Doch Dahlmann muss schon bald feststellen, dass sich ihm das ersehnte Leben des Südens ebenfalls verschließt. Der ›Schuld‹, das Leben eines modernen, intellektuellen Stadtmenschen geführt zu haben, steht nun die *Rache* des Südens gegenüber: »Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo.« (Borges 1974, 529)

Der heroische Tod stellt dabei die einzige Möglichkeit dar, seinen inneren Konflikt zu überwinden und den unterdrückten Teil seiner Persönlichkeit zu verwirklichen. Doch sein Versuch, das städtische Leben gegen ein idealisiertes, ländliches Leben einzutauschen, endet tödlich: Er streift beide Welten, ohne in einer seine Heimat finden zu können. In dem Augenblick, in dem Dahlmann die *Türschwelle* überquert, kehren seine Gedanken bemerkenswerterweise noch einmal zu dem Ausgangspunkt seiner Reise, dem Sanatorium, zurück. Er verharrt letztlich in seiner kulturellen Grenzsituation, die sein Leben bestimmt (vgl. Wögerbauer 2004, 250). Während der Blick zum Ausgangspunkt seiner Reise noch einmal die abendländische Kultur vergegenwärtigt, symbolisiert der Blick in die Ebene die zunächst verdrängte Kultur seiner argentinischen Vorfahren. Erst in dem Moment, in dem Dahlmann den Widerstreit seiner beiden Abstammungen akzeptiert, kann er die Schwelle zwischen dem Bedingten und Unbedingten überschreiten und in die Ebene hinausgehen. Das *Entweder-Oder* geht über in ein *hyperkulturelles Sowohl-als-auch*.

### *Blake und Nobody: Indianisierter Europäer und europäisierter Indianer*

Während in *El Sur* ein Wechselspiel zwischen der europäischen und kreolischen Kultur zu beobachten ist, lebt *Dead Man* von der Spannung zwischen der euroamerikanischen Kultur und der Kultur der *Native Americans*: Spiritualismus vs. Rationalismus, Industrie und Ausbeutung der Natur vs. Naturverbundenheit, Mythos vs. Logos. Die filmischen Strategien, die Jarmusch nutzt, um die kulturellen Grenzerfahrungen der Figuren zu inszenieren, lassen sich dabei durchaus in die Nähe zu den literarischen Strategien des argentinischen Schriftstellers rücken.

*Dead Man* thematisiert nicht nur die idealisierten Ursprünge der US-amerikanischen Geschichte und die im Nachhinein verherrlichte Gründer- und Eroberungszeit, sondern vor allem den Grenzbereich (*frontier*) zwischen den Kulturen: »Amerikas mythisch gewordene Vorstellung der Siedlungsgrenze zwischen Wildnis und Zivilisation.« (Mauer 2006, 197) Als mythische Chiffre der kulturellen Identität und Erinnerungsort der amerikanischen Geschichte, stellt die *frontier* nicht nur das Pendant zu Borges' Süden dar. Sie ist zugleich als Schwelle im Sinne der Rivadavia bzw. der *orillas*, d.h. als kultureller Zwischen-Raum zu verstehen (vgl. Waechter 1996). Borges' *pampa* und Jarmuschs *Wilder Westen* markieren einen kulturellen Raum, dem die zivilisierte, europäische Kultur gegenübersteht. Jarmusch entwirft in diesem Sinne ebenfalls eine kulturelle Grenzsituation, die bereits in *Machine* spürbar ist: Die Stadt im äußersten Westen repräsentiert die amerikanische Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts und vereint das moderne (Fabrik, Zivilisation) und das ursprüngliche Leben (Trapper, Wildnis).

Eine grundsätzliche Gemeinsamkeit zwischen Blake und Dahlmann ist bereits zu Beginn des Films zu beobachten: Beide Figuren stehen zunächst im Zeichen der abendländischen, modernen und rationalistischen Kultur Europas. Als zukünftiger Buchhalter der Dickinson Metallfabrik reist Blake zum Mittelpunkt der materialistischen Logik. In der ersten Szene sitzt er im Zug noch den modernen und urban gekleideten Bürgern gegenüber, die dem Habitus des staatlichen Buchhalters aus Cleveland und seiner Vorstellung von der amerikanischen Kultur entsprechen. Doch die Textur des Films legt bereits Blakes verborgene Alterität offen: Nervös tippt er seine Daumen aneinander, seine geschwungenen Augenbrauen und seine Lippen wirken feminin, die Karos seiner Jacke und die Fliege sind zu groß. Gelangweilt und ausdruckslos blickt

Blake mehrmals aus dem Fenster. Seine unbeteiligten Blicke in die Landschaft sind zugleich Einblicke in die amerikanische Geschichte, die er ignoriert und zu verdrängen sucht. Der letzte Passagierwechsel konfrontiert Blake allerdings unweigerlich mit den Ursprüngen einer Kultur, die seinen Vorstellungen eines zivilisierten Euroamerikanismus widersprechen: Die Trapper schnarchen, saufen und werfen ihm irre Blicke zu. In lange Haare und Fellmäntel gehüllt, gleichen sie Tieren ohne Sitte und Verstand. Blake taucht in eine Welt ein, die keineswegs den demokratischen Werten entspricht, die Frederick Jackson Turner gegen Ende des 19. Jahrhunderts beschrieben hat.<sup>6</sup> Vielmehr erlebt Blake die Schattenseiten (s)einer Kultur, die ihre traumatische Vergangenheit konsequent verdrängt. Er steht seiner eigenen Kultur als Fremder gegenüber, geben ihm die distanzierten und argwöhnischen Blicke der Einwohner und nicht zuletzt der Oligarch Dickinson doch unmissverständlich zu verstehen, dass er nicht erwünscht ist.

Die Eifersuchtsszene zwischen Thel und Charlie Dickinson besiegelt schließlich Blakes kulturellen Albtraum: Nicht zufällig ist es der Sohn des tyrannischen Fabrikbesitzers, der Blake die Kugel neben das Herz treibt und ihn ungewollt zum Täter macht.<sup>7</sup> »The metal of white men«, das Blake den gesamten Film über in seiner Brust trägt, schafft eine »gewaltsame Verbindung zwischen den beiden [Blake und Thel] und [gemahnt] Bill nun stets an Thels Tod sowie sein ersten Töten [...]«. (Mauer 2006, 210) Die Kugel neben seinem Herzen symbolisiert dabei Blakes unwillentliche Verstrickung mit der Gewalt, Gier und Skrupellosigkeit seiner Kultur, die rücksichtslos die Natur ausbeutet und die Kultur der Native Americans vernichtet. Blake nimmt, ohne es zu wissen, die Schuld seiner Kultur auf sich und entwickelt sich im Laufe des Films unbewusst zum Sühner seines Volkes (vgl. ebd.).

Die Parallelen zu *El Sur* sind kaum zu übersehen: Sowohl das Exemplar von *Tausendundeine Nacht* als auch das *Metall des weißen Mannes* repräsentieren nicht nur stellvertretend die europäische Kultur, sondern führen zugleich Verletzungen herbei, die Dahlmann und Blake zur Flucht drängen und schließlich zum Tode führen. Weder Dahlmann noch Blake sind dabei in der Lage, sich von ihren kulturellen Symbolen zu trennen: Während Dahlmann noch kurz vor seinem heroischen Tod in der deutschen Version der orientalischen Märchensammlung liest, trägt Blake die Kugel bis zum Ende des Films neben seinem Herzen. In diesem Sinne verlässt auch Blake niemals den Punkt zwischen den Kulturen, ist es doch die Kugel, die ihn wortwörtlich in die Arme der Native Americans treibt. Bemerkenswert ist, dass Jarmusch die folgenden Ereignisse ebenfalls mit einer unbewussten bzw. schuldlosen Schuld verknüpft, die den späteren Kulturkontakt paradoxerweise überhaupt erst ermöglicht. Blakes Flucht ist letztlich nicht nur eine Flucht vor seinen Verfolgern, sondern eine Flucht vor seiner eigenen Kultur, die ihn in der Gestalt des Kopfgeldjägers Cole Wilson bis zur Pazifikküste verfolgt. Der allmähliche Identitätswandel kündigt sich bereits an: Der gepflegte und fein gekleidete Stadtmensch flüchtet ohne Koffer und Fliege, in einem blutbefleckten, weißen Hemd. Schließlich lässt sich Blake im Folgenden von den Ereignissen treiben: Passiv und willenlos geben sich Dahlmann und Blake ihrem Schicksal als kulturelle Grenzfiguren hin. Instinktiv und ohne Widerstand akzeptieren sie die noch zuvor verdrängte Kultur, obwohl sie wissen, dass sie ihren Tod bedeutet.

6 Vgl. Turner 1894; Beck 1955 u. Suárez 2007, 104.

7 Thel ist ebenfalls eine Grenzfigur: Einerseits Prostituierte, andererseits Blumenfrau.

Als Blake außerhalb von Machine aus der Bewusstlosigkeit erwacht, blickt er in das Gesicht des Indianers Nobody, der das traditionelle Bild der *Natives* unterläuft: Er ist weder der *rote Teufel* noch der *edle Wilde* und entzieht sich bis zum Ende des Films jedem vorschnellen Urteil.<sup>8</sup> Nobody ist ein kultureller Grenzgänger *par excellence*: Er vereint bereits innerhalb seines Kulturkreises zwei verschiedene Subkulturen. Seinem neuen Begleiter erklärt er: »My blood is mixed. My mother was Ungumpe Piccana, my father is Absolucca. This mixture was not respected. [...] They ridiculed me, my own people. And I was left to wander the earth alone.« Nobody streift ebenfalls verschiedene Welten, ohne gänzlich in einer seine Heimat finden zu können (vgl. Suárez 2007, 105). Doch Nobody ist nicht nur ein Grenzgänger zwischen den verschiedenen indianischen Kulturen: Nachdem er von britischen Soldaten nach England verschleppt und als ethnographische Trophäe ausgestellt worden war, wuchs er unter dem Einfluss der europäischen Bildung auf, ohne sich allerdings vollständig mit der europäischen Kultur zu identifizieren. Vielmehr inspirierte ihn William Blakes Poesie zur Flucht, die ihn in den amerikanischen Nordwesten zurückführte. Juan Suárez betont zu Recht: »He is a Squanto figure, a product of modern displacement, or [...] an effect of [...] colonial mimicry, since he can replay the sounds of the metropolis accompanying them with a critical sense very much his own.« (ebd.) Nobody verkörpert »das Wissen um die indianische Kultur als eine Art kollektives Unbewusstes« und trägt zugleich die abendländische Kultur in sich (Fricke 1996).

Die Strategien, die Jarmusch nutzt, um die kulturellen Grenzsituationen seiner Figuren zu verdeutlichen, erinnern dabei stark an Borges. Während die intertextuellen Bezüge in *El Sur* eine Schnittfläche zwischen den Kulturen schaffen, klingen in *Dead Man* zugleich die Mythen der Europäer und der amerikanischen Ureinwohner an: Der indianische Glaube, dass ein Schamane die Seelen der Toten in einem Kanu ins Jenseits begleitet, lässt Parallelen zur griechischen Mythologie erkennen. Nobody ist das Pendant zum Fährmann Charon, der die Seelen der Toten über die Styx in den Hades übersetzt. Gleichzeitig liegt seinem Namen eine lange literarische Tradition zugrunde, die sich über die kulturellen Grenzen hinwegsetzt: Als Nobody seinen Begleiter zwingt, sich den Trappern zu stellen, überlistet er seine Gegner, indem er auf die Frage: »Who are you travelin' with?« glaubwürdig antworten kann: »I'm with Nobody.« Bekanntlich überlistet auch Odysseus den Zyklopen Polyphem, indem er sich Niemand nennt (vgl. Mauer 2006, 226). In diesem Sinne lässt sich die Intertextualität in *El Sur* und *Dead Man* gleichermaßen als konstitutives Moment der Hyperkulturalität bestimmen.

Nobody ist ein intellektueller und spirituell verankerter Krieger, der Blake lehrt, aus dem »hyperkulturellen Fundus von Lebensformen und -praktiken« zu schöpfen (Han 2005, 55). In diesem Sinne leitet er Blakes eigentliche Entwicklung ein: »While Nobody and Blake are both cultural orphans and sites of cross-cultural inscription, Nobody is introduced as already written by the West, endowed with a hybridized subjectivity and depth that distance him from Blake, a blank page awaiting inscription.« (Nieland 2001, 186) Von seiner eigenen Kultur verraten, dringt Blake an Nobodys Seite in eine Welt ein, die ihn allmählich in einen Outlaw verwandelt. Blakes Initiation bildet das eigentliche Zentrum des Films: Seine Einführung in die Kultur der Makah-Indianer und die Versöhnung der Kulturen. Im Gegensatz zum traditionellen Western ist es allerdings

8 Vgl. Aurich/Reinecke 2001, 237f.; Peip/Springer 1997, 250 u. Mauer 2006, 192.

der Indianer, der die Geschichte aktiv vorantreibt. Es ist Nobody, der Blake ungefragt zum Outlaw, Dichter und »murder of white men« erklärt, sein Anstellungsschreiben wegschmeißt, seinen Anzug unter einem dicken Bärenfell und sein feines Gesicht unter Gesichtsbemalungen verschwinden lässt und ihm schließlich Hut und Brille stiehlt: »[D]ie Indianisierung eines Weißen im Gegenzug dafür, dass der Indianer von den Engländern europäisiert wurde. Wie Nobody einst in Anzug und Manschetten steckt Blake nun in der Fellkleidung der Nordwestküsten-Indianer.« (Mauer 2006, 217)

Im Verlauf des Films zwingt Nobody seinen Schützling zu mehreren Bewährungsproben, die seine schrittweise Indianisierung kennzeichnen. Dabei ist es vor allem die *vision quest* und der einsame Ritt über die Berge – die Schwelle zwischen den Kulturen –, die Blake veranlassen, seine neue Identität zu akzeptieren.<sup>9</sup> Plötzlich akzeptiert Blake, der Dichter zu sein, den er zuvor vorgab, nicht zu kennen: »Are you William Blake?« – »Yes, do you know my poetry?« Die *vision quest* besiegelt zugleich Blakes Grenzerfahrung: Obwohl der hypersensibilisierte Blake indianische Geister erblickt, zückt er eine Waffe, da ihm der kulturelle Hintergrund fehlt. Er verscheucht die Geister und kann letztlich nicht vollständig zur indianischen Kultur durchdringen:

He drifts through his new role without completely filling it out. [...] He is an unaccountable accountant, a representative of numeric rationality and calculability and, at the same time, an embodiment of the incalculable – of the unmanageable rest invariably found at the heart of his identity. (Suárez 2007, 113f.)

In diesem Sinne verharrt auch Blake in seiner kulturellen Grenzsituation: Während sein Weg bereits in *Machine* von distanzierten Gesten der Einwohner geprägt war, werfen ihm die Indianer der Makah-Siedlung ebenfalls nur kühle Blicke zu. So endet nicht nur Dahlmanns Reise und Flucht zu den Wurzeln einer Kultur, die noch zuvor als vermeintliches Ziel und neue Heimat erschien, in einer wiederholten Ausgrenzung und schließlich im Tod. Blakes Kleidung spricht zudem eine deutliche Sprache: Er trägt zwar die Fellkleidung der Makah-Indianer, doch die alten karierten Hosen ragen noch aus ihr hervor (vgl. ebd., 217). Das Ende des Films hebt Blakes kulturelle Grenzerfahrung noch einmal hervor: Während Blake im Kanu davon treibt, beobachtet er den *Showdown* zwischen Nobody und Cole Wilson. Es ist der letzte Kampf zwischen den Kulturen, der bezeichnenderweise ohne Sieger endet.

### 3. Narrative Grenzerfahrungen

Die kulturellen Grenzerfahrungen der Protagonisten prägen gleich in mehrfacher Hinsicht die Erzählstruktur: Zwischen Traum und Realität, Tod und Leben, Bewusstsein und Ohnmacht lassen sich *El Sur* und *Dead Man* vorwärts und rückwärts lesen, verlaufen linear und zirkulär zugleich und verweigern sich letztlich jeder abschließenden hermeneutischen Sinnzuschreibung. Borges und Jarmusch nutzen dabei vergleichbare Erzählstrategien, die mehrere mögliche Lesarten zulassen. Da sich die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten weder ausschließen noch beeinträchtigen, lässt sich in

<sup>9</sup> Die *vision quest* ist ein kultureller Ritus, der bei den meisten Indianerstämmen vollzogen wurde, um sich des Zuspruches einer spirituellen Macht zu vergewissern. – Vgl. Hultkrantz 1994, 142; Keller 1998, 298 u. Mauer 2006, 217.

Analogie zur kulturellen Grenzerfahrung von einer narrativen Grenzerfahrung sprechen: *Die oszillierende Grenzerfahrung der Figur und die oszillierende Lektüreerfahrung des Lesers bedingen sich gegenseitig.*

### *Der Süden - ein Traum?*

Obwohl sich nicht mit letzter Sicherheit sagen lässt, ob Dahlmann die Sepsis überlebt, legen zahlreiche Textstellen den Verdacht nahe, dass seine Reise letztlich nur das Produkt eines Fiebertraums ist: »Man kann die zweite Hälfte der Geschichte als das lesen, was der Mann träumte, als er im Krankenhaus unter dem Messer starb. Denn der alte Mann hungerte ja wirklich nach einem epischen Tod [...].« (Bell-Villada 1981, 78)

Nachdem Dahlmann das Sanatorium verlassen hat, beginnt die Realität allmählich in eine Traumwelt überzugehen. Bereits der folgende Satz lässt aufhorchen: »A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos.« (Borges 1974, 526) Die Bemerkung des Erzählers besitzt in mehrfacher Hinsicht ironische Tiefe: Einerseits scheint er den chronologischen Verlauf der Geschichte unterstreichen zu wollen, um dem Leser eine mögliche Lesart zu suggerieren (vgl. Bossart, 2003, 16). Andererseits kann die Bemerkung als ein selbstreferentieller Appell an den impliziten Leser verstanden werden, da es vor allem die Korrespondenzen zwischen den beiden Teilen der Erzählung (Symmetrien) und die zeitlichen Überschneidungen (Anachronismen) von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, die Dahlmanns Reise als Traum kennzeichnen.<sup>10</sup>

Insbesondere der Gaucho in der Ladenschänke erscheint Dahlmann »como fuera del tiempo, en una eternidad.« (Borges 1974, 528) Die Eindrücke seiner Reise »eran casuales, como sueños de llanura« (527), und schließlich verliert auch der »mecanismo de los hechos« seine Bedeutung: »Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur.« (528) Bemerkenswert ist, dass der Erzähler nicht nur von *einem* Traum spricht: »Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren.« (527) Die Verwendung des Plurals (»sueños«) verdeutlicht, dass die scheinbare Realität vielmehr eine Illusion und der Traum bereits ein Traum im Traum ist. In diesem Sinne scheint die Ladenschänke ebenfalls einer längst vergangenen Zeit anzugehören. Dabei ähnelt sie nicht zufällig der Erinnerung an die *estancia* zu Beginn der Erzählung: »una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí« (525) – »El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento.« (528) Die Ähnlichkeit legt die Vermutung nahe, dass Dahlmann in seinem Traum versucht, den in der Wirklichkeit unerfüllten Wunsch zu realisieren, ein romantisches und ursprüngliches Leben zu führen (vgl. Bell-Villada 1981, 80). Die Ladenschänke erscheint – in der Nähe zu Freuds Begriff des *Rests* – als ein reproduziertes und gebrochenes Bild eines Begehrens (*estancia*, *criollismo*), das Dahlmann *nur* im Traum zu erfüllen vermag. Paradoxerweise ist es ihm nur möglich, das in seinen Augen *wahre* Leben des Südens in der unwirklichen Sphäre des Traumes zu erfahren.

10 Borges betont: »Everything which takes place after Dahlmann leaves the clinic can be interpreted as a kind of delirium in the moment in which Dahlmann dies of septicemia, as a fantastic vision of the way in which he would have liked to die. Because of that, there are slight correspondences between the two halves of the story [...].« (Zitiert nach: Bossart 2003, 198)



Die zahlreichen intratextuellen Korrespondenzen unterstreichen die Möglichkeit, Dahlmanns Reise als Phantasma zu lesen. In der Ladenschänke glaubt er z. B., den Wirt wiederzuerkennen (Borges 1974, 528). Obwohl Dahlmann eine logische Erklärung bereithält, die ihn weiter an die Wirklichkeit seiner Erlebnisse glauben lässt, ist der Leser nicht mehr in der Lage, zwischen Traum und Realität zu unterscheiden. Dabei erscheint vor allem die Provokation der *Peones* als eine traumanaloge Wiederholung der Ereignisse, die zu Dahlmanns schicksalhaftem Unfall geführt haben. In beiden Situationen streift »etwas« sein Gesicht: »algo en la oscuridad le rozó la frente« (525) - »Dahlmann, de pronto, sintió un leve roce en la cara.« (529) Entscheidend ist, dass beide Ereignisse jeweils *ein mögliches* Schicksal besiegeln: Das Fenster führt zur Sepsis und zum Tod im Sanatorium, das Kügelchen aus Brotteig zur Eskalation in der Ladenschänke.

Noch vor dem Duell zwischen Dahlmann und dem *compadrito* nutzt Borges schließlich einen literarischen Kunstgriff, der die Unschlüssigkeit des Lesers noch verstärkt. Der Wirt scheint Dahlmann plötzlich zu kennen: »Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres.« (529) Dahlmann wundert sich allerdings nicht, ist ihm der »Mechanismus der Tatsachen« doch schon lange nicht mehr wichtig (vgl. Wögerbauer 2004, 246).

Obwohl die Erzählung in ihrer Ambiguität bestehen bleibt, legt Borges die Vermutung nahe, dass sich Dahlmann seine Reise und den heldenhaften Tod nur erträumt, kehren seine Gedanken doch kurz vor seinem Tod zum Sanatorium und zur scheinbaren Wirklichkeit zurück: »No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas, pensó.« (Borges 1974, 529) Schließlich ist es Dahlmann selbst, der die Realität des Geschehens anzweifelt, wählt der Erzähler doch einen mehrfachen Konjunktiv, um seine Gedanken auszudrücken: »Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.« (530) Doch gleichzeitig hält Dahlmann an seinem Fiebertraum fest, da er das für ihn wahre Leben repräsentiert (vgl. Bell-Villada 1981, 80). Er übertritt die Schwelle und beschließt, »die Irrealität zu akzeptieren und sich um den Preis des Todes dem zu überlassen, was es für Leben hält, was in Wahrheit jedoch Fiktion ist« (vgl. Wögerbauer 2004, 253).

Vor diesem Hintergrund lässt *El Sur* mindestens zwei Lesarten zu: Dahlmann überlebt die Sepsis und verwirklicht seinen heroischen Tod oder er erträumt sich sein Ende und stirbt bereits im Sanatorium. Entscheidend ist, dass die beiden möglichen Lesarten mit Dahlmanns kultureller Grenzsituation korrespondieren: Während der Tod im Sanatorium seiner kultivierten und europäisch geprägten Identität entspricht, repräsentiert der heldenhafte Tod den romantischen, kreolischen Teil seiner Persönlichkeit. Da sich die beiden zentralen Deutungsmöglichkeiten strukturell nicht ausschließen, verharrt auch Dahlmann weiterhin in seiner oszillierenden Schwellensituation, die ihn als kulturellen Grenzgänger auszeichnet.

### *Dahlmanns literarisierte Wirklichkeit*

»Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir.« (Borges 1974, 527) - Die zunächst belanglose Bemerkung des Erzählers fasst Dahlmanns ganzes Dilemma zusammen, entlarvt sich der Fluchtversuch vor seinem kultivierten und literarisierten Stadtleben am Ende der Erzählung doch als Trugschluss: Das *wahre* Leben des Südens erweist sich selbst als fiktional. Doch existiert in *El Sur* überhaupt eine Realitätsebene,

die sich von dem Traum abhöbe? Oder täuscht Borges den Realitätsbezug letztlich nur vor?

Dahlmann ist bereits vor dem Sanatorium von den romantischen Vorstellungen seiner Ahnen, der literarisierten Vorstellung der *pampa* und der Lektüre des *Martín Fierro* geprägt: »[E]l hábito de estrofas del Martín Fierro [...] fomentaron ese criollismo algo voluntario« (525). Seine Erinnerungen an den Süden und die Vorstellungen, die er sich von dem Leben in der *pampa* macht, sind von Bildern geprägt, die Dahlmann der Literatur entnimmt. Erinnerung, Traum und Literatur beginnen sich allmählich zu vermischen: »La fiebre lo gastó y las ilustraciones de las Mil y Una Noches sirvieron para decorar pesadillas.« (Ebd.) Im Zug erscheint ihm die Umgebung zunehmend unreal. Sie verwandelt sich zu einer »phantastischen Vorstellung«, die von *Martín Fierro* und *Paul et Virginie* inspiriert ist, »denn es handelt sich um eine Reise durch die Literatur, eine Umsetzung von literarischen Vorstellungen in Bilder. Die Reise der Figur zum Ursprung erweist sich als eine Reise durch Martín Fierro [...]« (de Toro 1998, 37) Dahlmans Reise in die Vergangenheit erweist sich letztlich als eine »Reise in die Dantesche Hölle« (ebd.). Der Höhepunkt der Verwirrung bzw. der Potenzierung von Fiktionen ist schließlich erreicht, als Dahlmann die bereits phantastische Wirklichkeit nochmals zu überdecken sucht: »Dahlmann, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de las Mil y Una Noches, como para tapar la realidad.« (Borges 1974, 529) Dahlmans Reise ist eine Mischung aus Traumbildern, Erinnerungen und literarischen Vorlagen. Sie ist ein *sueño dirigido*, ein von der Literatur gelenkter Traum.<sup>11</sup>

Zwischen Vision, Traum und fiktionalisierter Realität, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, schreibt sich Dahlmann in den letzten Augenblicken seines Lebens seine eigene Geschichte, die er aus literarisch tradierten Mustern zusammensetzt (vgl. de Toro 1998, 38). Obwohl Dahlmann den Süden zu kennen glaubt, ist er nicht in der Lage, die romantische Landschaft zu benennen, »porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario.« (Borges 1974, 527) Die Eindrücke seiner Reise bilden in diesem Sinne einen einzigen romantischen Topos: »Realität wird also durch Literatur erfahrbar gemacht, die diese Realität ersetzt und zu einer Hyperrealität wird.« (vgl. de Toro 1998, 38) Da sich Dahlmans Hyperrealität aus Texten zusammensetzt, die den ganzen Erdball umspannen – *Tausendundeine Nacht* ist als Lieblingsbuch der Romantiker zugleich der abendländischen Kultur als auch dem Orient zuzuordnen, während *Martín Fierro* die kreolische Kultur repräsentiert –, lässt sich aus diesem Blickwinkel ebenfalls von einer gegenseitigen Durchdringung der Kulturen sprechen: *Hyperkulturalität* und *Hypertextualität* bedingen sich gegenseitig.

Obwohl Dahlmann die Landschaft des Südens als zunehmend illusorisch empfindet, hält er bis zum Ende an den romantischen Vorstellungen und dem präfigurierten Bild des Südens fest. Mithilfe der Literatur erschafft er sich seine persönliche Fiktion: Dahlmann hat seine *estancia* nie gesehen und doch stellt sie das Ziel seiner Reise dar. Sie bildet das Zentrum einer »idealen Vergangenheit« und ist zugleich »Fluchtpunkt der Sehnsucht nach einem glücklichen Leben«, bewahrt sie doch nach »Art eines kulturellen Gedächtnisses [...] nicht nur Erinnerungen an die Kindheit, sondern auch

11 Borges definiert die Literatur bekanntlich wiederholt als gelenkten Traum, z. B.: »la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño« (Borges 1980, 45).

die Eindrücke [...] seines ›Blutes‹ auf [...]« (Wögerbauer 2004, 260). Das Ende der Erzählung bleibt offen. Während Dahlmann an die Wirklichkeit seines heldenhaften Todes festhält, entlarvt der Leser die Ereignisse als Traum bzw. literarische Kopie. Was in den Augen des Protagonisten Realität ist, nimmt der Leser als Täuschung wahr: Dahlmann möchte sich von seinem Leben als gebildeter Büchermensch lösen, doch ist seine Flucht bereits von den tradierten, romantischen und literarisierten Vorstellungen geprägt. Es ist der Mythos des Südens, der ihn letztlich betrügt.

### *Blakes Reise ins Unbewusste*

Blakes Zugreise schwebt ähnlich wie Dahlmanns Bahnfahrt zwischen Traum und Realität: Obwohl die Filmhandlung historisch exakt zu datieren ist (1875), bleibt das zeitliche Geschehen doch seltsam verschwommen. Auffällig sind zunächst die häufigen Auf- und Abblenden: Die Ereignisse fügen sich zwar durchaus zu einer konsistenten und linearen Handlung zusammen, doch lassen die filmischen Auslassungszeichen (schwarze Leinwand) zwischen den Szenen an der zeitlichen Kontinuität zweifeln: »[A]uch wenn der gezeigte Ort oder die filmische Einstellung sich nicht verändert haben, [könnte] viel Zeit vergangen sein.« (Diederichsen 2001, 227) Blake changiert zwischen Bewusstsein und Ohnmacht, zwischen Traum und Realität, ist es doch kein Zufall, dass die Kamera mehrmals genau in dem Augenblick abblendet, in dem Blake die Augen schließt. Öffnet er sie, blendet auch die Kamera wieder auf. Jarmusch suggeriert dem Zuschauer, dass mit dem Abblenden der Kamera zugleich das Bewusstsein der Figur ausblendet, ihr sozusagen in die momentane Bewusstlosigkeit folgt: »Durch seine steten Unterbrechungen [lässt der Film] die Möglichkeit offen, immer wieder Begebenheiten eingeklammert zu lesen – als [...] einen Traum oder gar einen Traum im Traum.« (Ebd.) Dahlmann und Blake: *In ihren Träumen war das Vorwärtsdrängen des Zuges.*

Am Ende des Films bleibt die Ungewissheit, ob Blake die Ereignisse seiner Reise wirklich erlebt oder letztlich nur erträumt. Die strukturelle Ambiguität legt schließlich die Vermutung nahe, dass Blake nicht erst gegen Ende des Films stirbt, sondern bereits kurz nach seiner Schussverletzung: Immerhin blickt er, nachdem er aus seiner Bewusstlosigkeit erwacht ist, in das Gesicht eines Schamanen, dem Vermittler zwischen Dies- und Jenseits.<sup>12</sup> In diesem Sinne wäre die zweite Hälfte des Films ebenfalls als eine verlängerte Halluzination eines Sterbenden zu verstehen: Sowohl Blake als auch Dahlmann erleben die andere Kultur letztlich nur im Bereich des Unwirklichen.

Das Gespräch zwischen Blake und dem Heizer verhärtet schließlich den Verdacht, dass die Bahnfahrt vielmehr als eine Reise in sein Unbewusstsein zu lesen ist. Der intertextuelle Bezug zu Frans Kafkas *Der Verschollene* und vor allem zum ersten Kapitel »Der Heizer« ist offensichtlich, stellt der Heizer die Bahnfahrt doch nicht zufällig in Analogie zur Schiffsreise: Karls Abstieg in das labyrinthische Innere des Dampfers ist zugleich ein Gang in das Innere seines eigenen Ichs. Während der Kapitän die Vernunft verkörpert, wimmelt es unter Deck von Ratten, die das Triebhafte und Irrationale des menschlichen Seins repräsentieren (Nicolai 1981, 46).<sup>13</sup> Im Bauch des Schiffes verliert Karl allmählich seine Orientierung: »In seiner *Ratlosigkeit* [...] fing er, ohne zu überlegen, an eine *beliebige* Tür zu schlagen an, bei der er in seinem *Herumirren* stockte.« (Kafka

12 Blakes Erwachen fällt erneut mit dem Auf- und Abblenden der Kamera zusammen.

13 Nicolai bezeichnet das Schiff in diesem Sinne als »nautische Daseinsmetapher«.

2004, 10f.; Herv. v. D.B.) Die Kammer des Heizers, in die nur ein »trübes«, »abgebrauchtes Licht« fällt, erscheint aus diesem Blickwinkel als eine Verräumlichung seines Unbewusstseins. Der Heizer konfrontiert Karl »mit dem eigenen unmittelbaren und unreflektierten Leben.« (Nicolai 1981, 57) In *Dead Man* erscheint der Heizer ebenfalls als eine »psychische Schwelleninstanz, die Blake im Folgenden davor warnen wird, nicht weiter in die Untiefen seiner Psyche vorzudringen.« (Mauer 2006, 213) Die Bemerkung, das Wasser in Blakes Kopf sei der Landschaft nicht unähnlich, ist ein versteckter Hinweis, den gesamten Film als Ausdruck seines Geistes zu lesen.

Blakes Reise erscheint demnach zugleich als eine Reise in die unbewussten Tiefen der amerikanischen Geschichte: In Analogie zur amerikanischen Entdeckungsbewegung reist Blake in chronologischer Reihenfolge vom Osten (Cleveland) in den Westen (Pazifikküste). Doch ist seine Bahnfahrt zugleich eine historische Zeitreise: Die Bürger symbolisieren die Kolonialzeit und den Prozess der Urbanisierung, die Farmer bzw. Händler die Siedlungsbewegung und die Trapper die Pionier- und Eroberungsphase. Die grandios inszenierte Rückwärtsbewegung setzt in *Machine* nochmals an: Von der Fabrik (Industrialisierung) über das Trapperlager und den Handelsposten in der Wildnis (Pionierzeit) bis zur Makah-Siedlung (vorkoloniale Zeit) und dem Meer, dem Ursprung des Lebens. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind gleichzeitig präsent: Blake reist nicht nur zu den historischen Wurzeln seiner Kultur, sondern zugleich zum Ursprung seiner kulturellen Identität. Doch im Vordergrund steht letztlich seine gegenwärtige Entwicklung, die von Nobody und der Kultur der *Native Americans* geprägt ist (vgl. Mauer 2006, 197).<sup>14</sup> In diesem Sinne lässt sich in *Dead Man* ebenfalls von einer Korrespondenz kultureller und narrativer Grenzerfahrungen sprechen, die bereits in *El Sur* zu beobachten war.

In beiden Erzählungen geraten die Nebenfiguren zudem in Verdacht, nur der Phantasie der Protagonisten entsprungen zu sein. Bereits das Indefinitpronomen *nobody* deutet an, dass der Indianer keine reale Person ist, sondern vielmehr eine »psychisch[e] Instanz in unserer Hauptfigur: No-body, der körperlose Helfergeist.« (Mauer 2006, 226)<sup>15</sup> In *El Sur* hingegen ist es der Gaucho, der letztlich nur in Dahlmanns Phantasie existiert und den verdrängten Teil seiner Persönlichkeit verkörpert (Borges 1974, 529). Während der Gaucho ihm ein Messer zuwirft, drückt Nobody seinem Schützling ein Gewehr in die Hand: In beiden Fällen verpflichten sie den Protagonisten zum Kampf, der schließlich im Tod endet.

### »Dead Man« und das Genre-Gedächtnis

*Dead Man* ist ein Anti-Western, der die konventionellen Muster des Genres dekonstruiert. Jarmusch ironisiert nicht nur die Welt der Killer, Marschalls und Trapper, sondern verspottet zugleich die stereotypen Bildformeln und Typologien: »Die Reise in den von Sehnsüchten erleuchteten Westen endet [...] ironischerweise im Tod und am Pazifik, dort, wo der Westen nie war und das Genre seine Berechtigung verliert.« (Mauer 2006, 189)<sup>16</sup> Justus Nieland hält in diesem Zusammenhang fest, der Film initiiere in seinem

14 Vgl. dazu auch Suárez 2007, 104 und das Interview von Nicolas Saada mit Jim Jarmusch, in: Saada 1996, 31.

15 Vgl. dazu auch Fricke 1996.

16 Vgl. das Kapitel »Hohle Formen, verlorene Historie«, 186–196.

komplizierten Verhältnis zum Western-Genre »an *independent* archival project within the context of the Hollywood genre most obviously preoccupied with Americas historical origins.« (Nieland 2001, 173) *Dead Man* ist ein ironischer Seitenhieb und zugleich ein ernstzunehmendes archäologisches Projekt, das Jarmuschs archivarischen Revisionismus zum Ausdruck bringt: Kritik des Westens *und* des Westerns, der doch entschieden dazu beigetragen hat, ein ideologisches Geschichtsbild zu manifestieren. Jarmusch betont: »In Hollywood Westerns [...] history was mythologized to accommodate some kind of moral code [...] and movies are a perfect way to keep people stupid and brainwashed.« (Zitiert nach: Rosenbaum 1996, 20f.) Jarmuschs Kritik richtet sich gegen die *Politik der Repräsentation*, die bereits Derrida in *Archive Fever* hervorgehoben hat: »There is no political power without control of the archive, if not of memory.« (Derrida 1995, 4) Kulturhistoriker und Filmwissenschaftler sind sich einig, dass der Western einen enormen Einfluss auf das historische Archiv und die Verarbeitung der amerikanischen Geschichte ausübt, »[furnishing] much of the basis repertoire of national mythology for the United States throughout much of the twentieth century.« (Burgoyne 1997, 48) Das ethnische und kulturelle *Anderssein* ist nach Jonathan Elmer allerdings nur adäquat zu erfassen, insofern das Archiv selbst heterogen ist (vgl. Elmer 1998, 5-24). Im Gegensatz zu den traditionellen Westernfilmen versucht Jarmusch in diesem Sinne, »the homogenizing, flattening imperative of [the] archive« zu vermeiden (Nieland 2001, 174).

Indem Jarmusch beispielsweise die stereotypen *panoramic shots* vermeidet, die Freiheit und Verfügbarkeit des Landes suggerieren, erschüttert er nicht nur unsere vertrauten Sichtweisen, sondern zugleich das Fundament eines symbolischen Archivs, das ein ganzes Geschichtsbild geprägt hat. *Dead Man* dringt in jenen Bereich ein, den Bachtin als *Genre-Gedächtnis* bezeichnet hat, »the functional of genres as organs of memory for specific cultures in specific contexts, storing in reserve a palimpsest of past inscriptions, providing social experiences, allowing for new markings that would redefine the genre and the culture that produced it [...]« (Ebd., 178).<sup>17</sup> Genres tragen ihre eigenen Archive in sich, »whose internal stratifications become more complex as they are revisited and re-inscribed by specific practitioners.« (Ebd.) Das visuelle Bild hingegen entfaltet »eine ästhetische Kraft, die die Schichten der Geschichte und der politischen Kämpfe aufdeckt, auf denen sie sich erhebt« (Deleuze 1997, 327). *Dead Man* unterläuft die bereits archivierten Repräsentationen: »Das visuelle Bild wird archäologisch, stratigraphisch und tektonisch.« (Ebd., 312)<sup>18</sup>

Während sich Dahmann seine Wirklichkeit und Vergangenheit aus literarisch tradierten Mustern zusammensetzt, erkundet Blake den fiktionalen Raum eines Genres, das die Vorstellung der amerikanischen Geschichte massiv geprägt hat. Letztlich werden beide Protagonisten von ihren idealisierten Vorstellungen der Vergangenheit und der eigenen Kultur ent-täuscht. Die Wirklichkeit ist bereits fiktional und entlarvt sich als ein ästhetisch präfiguriertes Vexierbild einer Realität, die sich erst im Kunstwerk offenbart.

17 Vgl. dazu auch: Morson/Emerson 1990, 280 u. 292f.

18 Vgl. dazu auch: Mark 1994, 246.

## Bibliographie

- Alazraki, Jaime: *Borges and the Kabbalah*. Cambridge 1988.
- Aurich, Rolf u. Stefan Reinecke (Hg.): *Jim Jarmusch*. Berlin 2001.
- Beck, Roland: *Die Frontiertheorie von Frederick Jackson Turner 1861–1932. Darlegung und Kritik von Turners Interpretation der amerikanischen Geschichte*. Zürich 1955.
- Bell-Villada, Gene H.: *Borges and his Fiction. A Guide to his Mind and Art*. North Carolina 1981.
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías*. Buenos Aires 1974.
- Borges, Jorge Luis: *Siete noches*. Madrid 1980.
- Borges, Jorge Luis: *Textos cautivos*. Buenos Aires 1986.
- Borges, Jorge Luis: *Autobiographischer Essay*. In: Gisbert Haefs u. Fritz Arnold (Hg.): *Borges lesen*. Frankfurt a.M. 1991, 7–73.
- Bossart, W. H.: *Borges and Philosophy. Self, Time and Metaphysics*. New York 2003.
- de Toro, Alfonso: *Überlegungen zur Textsorte Fantastik oder Borges und die Negation des Fantastischen: Rhizomatische Simulation, dirigierter Zufall und semiotischer Skandalon*. In: Elmar Schenkel (Hg.): *Die magische Schreibmaschine: Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*. Frankfurt a.M. 1998, 11–58.
- Burgoyne, Robert: *Film Nation. Hollywood looks at U.S. History*. Minneapolis 1997.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. Frankfurt a.M. 1997.
- Deleuze, Gilles: *Bartleby oder die Formel*. Frankfurt a.M. 1983.
- Derrida, Jacques: *Archive Fever. A Freudian Expression*. Chicago 1995.
- Diederichsen, Dierich: *Dead Man*. In: Rolf Aurich u. Stefan Reinecke (Hg.): *Jim Jarmusch*. Berlin 2001, 227–242.
- Elmer, Jonathan: *The Archive, the Native Americans, and Jeffersons Convulsions*. In: *Diacritics* 28, Nr. 4 (1998), 5–24.
- Fricke, Harald: *Man trifft sie an Tankstellen. William Blake als gesetzloser Kleinstadt-Billy und ein Indianer namens Nobody: Jim Jarmusch über die neue Welt als mythisches Buch in seinem Western ›Dead Man‹*. In: *taz* (4. Januar 1996).
- Fries, Fritz Rudolf: *Die aufgehobene Zeit oder der Leser als Autor*. In: Gisbert Haefs u. Fritz Arnold (Hg.): *Borges lesen*. Frankfurt a.M. 1991, 75–89.
- Han, Byung-Chul: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*. Berlin 2005.
- Hanke-Schaefer, Adelheid: *Jorges Luis Borges*. Hamburg 1999.
- Handke, Peter: *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt a.M. 1983.
- Hultkrantz, Ake: *Schamanische Heilkunst und rituelles Drama der Indianer Nordamerikas*. München 1994.
- Kafka, Franz: *Das Werk*. Frankfurt a.M. 2004.
- Keller, Manuel: *Das Anderssein der Anderen. Aspekte zu Religion, Magie und Schamanismus in Stammesgesellschaften*. Frankfurt a.M. 1998, 298.
- Mark, Laura: *A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema*. In: *Screen* 35:3 (1994), 244–264.
- Mauer, Roman: *Jim Jarmusch. Filme zum anderen Amerika*. Mainz 2006.
- Morson, Gary Saul u. Caryl Emerson: *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford 1990.
- Nicolai, Ralf: *Kafkas Amerika-Roman ›Der Verschollene‹. Motive und Gestaltung*. Würzburg 1981.
- Nieland, Justus: *Graphic Violence. Native Americans and the Western Archive in ›Dead Man‹*. In: *The New Centennial Review* 1:2 (2001), 171–200.
- Peip, Matthias u. Bernhard Springer: *Edle Wilde, rote Teufel. Indianer im Film*. München 1997.
- Piglia, Ricardo: *Ideología y ficción en Borges*. In: *Punto de vista* 5 (1979), 3–6.
- Rosenbaum, Jonathan: *A Gun Up Your Ass*. In: *Cineaste* 22: 2 (1996), 20–23.

- Saada, Nicolas: Entretien avec Jim Jarmusch. In: Cahiers du Cinéma 498, (Januar 1996), 25-31.
- Sarlo, Beatriz: Borges. A Writer on the Edge. London 1993.
- Suárez, Juan A.: Jim Jarmusch. Chicago 2007.
- Turner, Frederick Jackson: The Significance of the Frontier in American History. Madison 1894.
- Volker-Schmahl, Eckhard: Borges als Erbe. Eine intertextuelle Reise durch nationale und universale Traditionen. In: Wolfgang Cziesla (Hg.): Vergleichende Literaturbetrachtungen. München 1995, 245-279.
- Waechter, Matthias: Die Erfindung des amerikanischen Westens. Die Geschichte der Frontier-Debatte. Freiburg 1996.
- Wögerbauer, Christine: Borges' Blick auf die deutsche Romantik. Eine Ästhetik des Marginalen. Würzburg 2004.