

**Grenzüberschreitungen:  
Zum Verhältnis von Bild und Musik in Jim Jarmuschs DEAD MAN**

Inauguraldissertation  
zur Erlangung eines Grades des Doktors der Philosophie  
im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften  
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität  
zu Frankfurt am Main  
vorgelegt von  
Simon Kopp  
aus Heidelberg  
2006 (Einreichungsjahr)  
2010 (Erscheinungsjahr)

- 
1. Gutachterin: Prof. Dr. Regine Prange
  2. Gutachter: Prof. Dr. Henry Keazor

Tag der mündlichen Prüfung: 30.11.2006

## **Danksagung**

Mein Dank geht an alle Personen, die die vorliegende Arbeit in den unterschiedlichsten Funktionen begleitet und zur Entstehung beigetragen haben. Herauszuheben sind die Betreuer der Arbeit, Prof. Regine Prange und Prof. Henry Keazor, denen ich für Anleitung, Rat und Vertrauen danken möchte. Regine Prange möchte ich dabei ausdrücklich für die grundlegende Idee danken, den Fokus auf den Einsatz von Musik bei Jarmusch zu legen. Ebenfalls danken möchte ich Prof. Linda Maria Koldau und Prof. Adolf Nowak, die im Rahmen der Disputation wertvolle Hinweise zur weiteren Ausarbeitung gegeben haben. Von Henning Engelke und Bodo Winterroth kamen während der Ausarbeitung der Arbeit ebenfalls wichtige Anregungen, für die ich mich bedanken möchte, wie auch bei Gero Schneider und Tobias Scholz sowie dem Graduiertenkolleg „Psychische Energien bildender Kunst“. In erster Linie gebührt jedoch meinen Eltern Dank, ohne deren Unterstützung diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

<b>1. Einleitung</b> .....	1
<b>2. Musik im Film: Konvention und Innovation der audiovisuellen Gestaltung</b> .....	14
2. 1. Standardisierung der Beziehung von Bild und Musik .....	16
2. 2. Die Dialektik von Bild und Musik .....	20
2. 3. Aspekte der Transzendenz .....	23
2. 4. Kontinuität mittels Musik.....	27
2. 5. Die Leitmotivtechnik.....	32
2. 6. Der Theme-Song .....	39
2. 7. Die Baukastentechnik.....	45
<b>3. „I put a spell on you“: Musik in den Filmen Jim Jarmuschs</b> .....	55
3. 1. Kennzeichen des Musikalischen bei Jarmusch .....	55
3. 2. Das Verhältnis von Bild und Musik am Motiv der Reise .....	62
<b>4. Inhaltsangabe DEAD MAN</b> .....	76
<b>5. Formen der Spiegelung und des Echos in der Anfangssequenz</b> .....	79
5. 1. Der Prozess der Spiegelung: Bild und Musik .....	79
5. 1. 1. Der musikalische Bildspiegel als Raumkonstruktion.....	79
5. 1. 2. Revision der Genrekonventionen .....	84
5. 2. Rhythmus und Echo: die Wahrnehmung der Zeit.....	93
5. 2. 1. Der filmische Rhythmus nach Andrej Tarkowskij.....	93
5. 2. 2. Gegenwart, Vergangenes, Wiederkehr: Das Echo .....	101
<b>6. Die Qualität der Zersetzung</b> .....	114
6. 1. Die Spaltung der Zeit .....	114
6. 2. Die Fragmentierung des musikalischen Materials .....	122

<b>7. Der Grenzgang der Wiederholung</b> .....	132
7. 1. Die Referenzleistung der Musik.....	133
7. 2. Die Inkonsistenz der Referenzleistung.....	138
7. 3. Die audiovisuelle Einheit als Spaltung.....	140
7. 4. Parallelwelten einer orphischen Dimension.....	145
7. 5. Der Bezug zur Poesie William Blakes .....	151
<b>8. Zusammenfassung</b> .....	165
<b>9. Filmographie</b> .....	171
<b>10. Abbildungsverzeichnis</b> .....	185
<b>11. Bibliographie</b> .....	186

## **Anhang**

- Sequenzprotokoll
- Einstellungsgrafik



Abb. 1: Jimi Hendrix



Abb. 2 : DEAD MAN (1995)

## 1. Einleitung

Es ist die prototypische Geste eines Rockstars. Die Augen geschlossen, sich ganz auf das ekstatische Spiel konzentrierend, das mit beiden Händen umklammerte Instrument fungiert als Mittelpunkt und Verlängerung des Körpers. Dieser Körper scheint vom Instrument in Besitz genommen, er windet sich zu den Klängen, als versuche er, das zunehmend sich verselbständigende Instrument noch zu bändigen. Die Körperlichkeit dieses Spiels verortet das Geschehen noch im Hier und Jetzt, während der entrückte Geist längst in Sphären außerhalb fixierbarer Raum- und Zeitgrenzen vorgedrungen ist.

Es ist nicht die stereotype Figur des Indianers. Keine sentimentale Zeichnung des *noble savage*, denn dieser Mann hat nur wenige Sekunden zuvor einem Weißen die Kehle durchgeschnitten. Aber, auch wenn dieser Indianer entschlossen um seinen Lebensraum kämpft, ist er ebenso wenig eine Personifizierung des *primitive savage*. Statt mit dem Gewehr seines Opfers zielsicher einen nach dem anderen der nun auf ihn einstürzenden Weißen ins Jenseits zu befördern, betrachtet er eigentümlich unbeteiligt die Waffe, aus der sich plötzlich unbeabsichtigt ein Schuss löst. Dieser unter johlendem Aufschrei in gitarristenähnlicher Pose abgefeuerte Schuss rettet ihm und seinem Begleiter das Leben. Davon abgesehen, dass dieser Indianer ein exzellenter Kenner der Poesie William Blakes ist, die er auswendig zitieren kann, werden blutrünstige Wilde gewöhnlich anders in Szene gesetzt. Begleitet wird diese Szene aus Jim Jarmuschs DEAD MAN (1995) von einer kalt klirrenden E-Gitarre, die deutlich mit den von Claudia Gorbman als *unheard melodies* bezeichneten filmmusikalischen Konventionen bricht.<sup>1</sup> (vgl. Abb. 1 und 2)

Musik spielt als hervorgehobenes ästhetisches Gestaltungsmittel eine entscheidende Rolle für das Verständnis von DEAD MAN. Der besondere Stellenwert von Musik durchzieht Jarmuschs Gesamtwerk, wird aber vor allem in DEAD MAN deutlich: Mit Diedrich Diederichsen ist der Film als ein Geflecht „von Bezügen aus Kafka, Blake, Homer und Rock-Musik“<sup>2</sup> zu sehen. Es wurde mit Neil Young nicht nur ein anerkannter Künstler für den *score* gewonnen und es treten auch nicht nur Musiker als Schauspieler auf (Iggy Pop sowie Gibby Haynes, ehemaliger Sänger der „Butthole Surfers“), der Film ist darüber hinaus

---

<sup>1</sup> Vgl. Gorbman (1987).

<sup>2</sup> Diederichsen (2001), S. 237.

mit diversen musikalischen Allusionen gespickt: So ist beispielsweise ein Nebendarsteller nach Lee Hazlewood, dem amerikanischen Sänger und Songwriter, benannt. Weiter ist die Kombination der Nachnamen zwei weiterer Handlungsfiguren (Cole Wilson und Johnny ‚The Kid‘ Pickett) Referenz auf den Soulsänger Wilson Pickett. Ebenso taucht James Browns Song ‚Talkin‘ Loud and Sayin‘ Nothin‘“ im Namen des indianischen Hauptdarsteller Xebeche auf, das soviel wie ‚He who talks saying nothing‘ bedeutet.<sup>3</sup> Höchst ungewöhnlich war zudem die Entstehung des *score*, die Musik wurde von Young live während einer Projektion des Filmes eingespielt:

So what he did was set up this big warehouse in San Francisco with a big screen and a lot of monitors and all his instruments miked and everthing running to a remote truck. Neil insisted on playing live to a two-and-a-half rough cut like guys used to do with silent movies. Neil said, ”To me, the movie is my rhythm section and I will add a melody to that.” He played three times straight through the film over a two-day period. Neil was completely focused and laid down three different tracks all the way through the film. Then he did a few other little pieces for the titles and then he came to New York and we picked which takes of the three should go where. The music organically connected Neil’s emotional reaction to the film.<sup>4</sup>

Abgesehen von der Stummfilmzeit wurde diese Methode nur in Ausnahmefällen verwendet, z. B. bei ASCENCEUR POUR L’ÈCHAFAUD (1957) von Louis Malle oder bei John Cassavetes’ SHADOWS (1960), in diesen Fällen allerdings von kompletten Jazzensembles. Neben der ungewöhnlichen Entstehung der Musik ist an dieser Stelle zunächst zu sagen, dass sie in DEAD MAN in Opposition zu den Konventionen des Genres zu sehen ist. In diesem Zusammenhang ist mit Wolfgang Thiel festzuhalten, dass im Western „die akustische Schicht (...) in das Streben nach sensuellen Attraktionen und Sensationen einbezogen [wird]. Der Einsatz einer melodisch knallig bunten sowie rhythmisch aufreizenden Musik scheint diesem Genre neben Farbe, Kostüm und Requisit ein unerläßlicher Wirkungsfaktor zu sein.“<sup>5</sup> Ergänzend sei noch auf folkloristische Bezüge wie Country- oder Banjo-Musik und die Verwendung musikalischer Stereotype wie den Viervierteltakt mit Betonung auf der ersten Taktzeit zur Kennzeichnung der

---

<sup>3</sup> Suárez (2007, S. 110) stellt hier auch einen Bezug zu Henri Michaux, der zu Beginn des Filmes zitiert wird, und dessen Prosaband *Ecuador* her: „Nobody’s other name, given to him in mockery by his own people, is ‚He Who Talks Loud, Saying Nothing.‘ Michaux’s narrator describes himself in the following terms: ‚He talks loud, he is rude./He is fat, he spews joy./So he hasn’t changed./A victim as much of good events as bad./In a word, impressed./Let’s get it finished‘.“

<sup>4</sup> Jarmusch zit. in Colbath & Blush (1996).

<sup>5</sup> Thiel (1981), S. 310.

Indianer verwiesen. Davon ist in DEAD MAN nichts mehr zu hören. Stattdessen beschränkt sich der Einsatz der Musik auf mehr oder weniger stark ausgeprägte Variationen eines einzigen, auf einer elektrischen Gitarre gespielten Themas. Diese „kurzen, gegen Ende des Filmes etwas länger werdenden Solo-Vignetten“<sup>6</sup> haben in ihren kalt klirrenden und extremen Verzerrungen, Echo- oder Feedbackeffekten nichts mehr mit den von Thiel beschriebenen musikalischen Normen des Westerns gemein. Vielmehr gelingt es Young den „Bildern eine dramatische Musik beizugeben, die zugleich von „introspektiver Qualität“ [Jennie Yabroff] ist und sich an [...] *Cortez the Killer* (aus dem Album *Zuma*, 1975) anlehnt, sowie in den Rückkopplungen an das Live-Album WELD (1991) erinnert.“<sup>7</sup> An diese Charakterisierung Roman Mauers ist noch hinzuzufügen, dass der *score* ebenso Assoziationen an Youngs parallel zu „Weld“ erschienenenes Album „Arc“ erweckt, eine in erster Linie aus Feedbackgeräuschen bestehende Soundcollage, die auf Tonmaterial der Nordamerika-Tour 1991 beruhen.<sup>8</sup>

Trotz dieser Anknüpfungspunkte hat sich die Literatur vergleichsweise selten mit der Musik in DEAD MAN auseinandergesetzt. Zu nennen sind Diederichsens Essay, der allerdings auch nur streiflichtartig auf die Musik eingeht, ein kurzer und im wesentlichen Hintergrundinformationen liefernder Abschnitt über Musik in der Monographie von Jonathan Rosenbaum, sowie die thesenartige Aufzählung „Ten reasons why Neil Young’s “Dead Man” is the best music for the dog days of the 20th century“ von Greil Marcus.<sup>9</sup> Einen Überblick über den Einsatz von Musik in Jarmuschs Gesamtwerk findet sich in den Aufsätzen von Ralph Eue, Klaus Walter oder Mauer.<sup>10</sup> Letzterer widmet darüber hinaus in seiner Dissertation jedem Film Jarmuschs (abgesehen von BROKEN FLOWERS und dem Kurzfilm INT. TRAILER. NIGHT [2002]) ein Unterkapitel, das sich mit Musik- und Toninszenierung auseinandersetzt.<sup>11</sup> Dabei stellt Mauer für DEAD MAN den „bärbeißigen[n] Gitarrensound“<sup>12</sup> Youngs heraus, dem zwei Funktionen zukommen. Zum einen würden diese Klanggebilde als akustisches Äquivalent der Industrialisierung – die Filmerzählung fällt in das historische

---

<sup>6</sup> Diederichsen (2001), S. 227.

<sup>7</sup> Mauer (2006a), S. 231. Hervorhebung im Original.

<sup>8</sup> Die Zusammenarbeit mit Young erschien Jarmusch so fruchtbar, dass der Regisseur ein Jahr nach DEAD MAN den Dokumentarfilm YEAR OF THE HORSE drehte, der Young und seine Band Crazy Horse auf Tour zeigt.

<sup>9</sup> Vgl. Diederichsen (2001), Rosenbaum (2000), Marcus (1999).

<sup>10</sup> Eue (2001), Walter (2001), Mauer (2006b).

<sup>11</sup> Mauer (2006a).

<sup>12</sup> Mauer (2006a), S. 230.

Amerika der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts – fungieren: „Die größte emotionale Intensität entsteht gerade dann, wenn die E-Gitarre entmenschlicht wird. Wenn Young sich ausblendet und nur die Elektrogitarre bleibt: in ihrer Wesenheit als Maschine.“<sup>13</sup> Diese von der Musik beschriebene „Entmenschlichung“ sei aber nicht nur auf das Thema der Industrialisierung bezogen, sondern stehe auch für den langsamen Tod des Protagonisten. Stark verkürzt dargestellt, erzählt der Film die Geschichte des Buchhalters William Blake, der nach seiner Ankunft in einem industriellen Städtchen schwer verwundet wird und sich anschließend in Begleitung eines Indianers durch die Wildnis schleppt. Schließlich erreichen beide das an der Küste gelegene Heimatdorfes des Indianers, wo Blake in einem Kanu auf das offene Meer hinausgeschoben wird und stirbt. Sich auf die Schlussminuten des Filmes beziehend, schreibt Mauer:

„Je näher Blake der Bewusstseinsgrenze rückt, umso mehr wird die E-Gitarre zu einem ganzen maschinellen Orchester. In der Makah-Siedlung donnern Echoeffekte in der Tiefe, während in der Luft Tonwellen und Zerrtöne hängen, sich überlappen, ineinander verschwimmen. Blake liegt sterbend am Boden. Mit einem neuroanatomischen Blick auf seine überschießenden Hirnfunktionen zerreibt die E-Gitarre Töne zu Fetzen und spinnt ein Gewebe aus elektromagnetischen Strömungen um dieses machtlose Gesicht, dem die Augen übergehen. Auf dem Meer zieht die Gitarre Blakes Existenz in das hohe Pfeifen einer akustischen Rückkopplung zusammen. Selten wurde im Kino der geistige Kipppunkt am Abgrund des Todes so eindringlich in moderne Klänge übersetzt.“<sup>14</sup>

Mauer sieht den Einsatz der Musik also als akustische Übersetzung der Wahrnehmung eines Sterbenden. Leider vernachlässigt er bei diesem interessanten Gedanken die von der Musik bedingte Konstruktion von Räumlichkeit und wird so nur einem Aspekt der musikalischen Ebene in DEAD MAN gerecht. Filmmusik kann nicht nur über ein Lokalkolorit an der Evokation von Räumen mitwirken, sondern – wie in der Arbeit gezeigt werden soll – ein maßgebliches Gestaltungsmittel in der Gestaltung des filmischen Raumes werden. Da Mauer bei seiner ansonsten hervorragenden Analyse von DEAD MAN diesen Aspekt ausblendet, stellt er fest: „Doch um den Film als explizite Jenseitswanderung deuten zu können, bedürfte es räumlicher Destabilisierungen,

---

<sup>13</sup> Mauer (2006a), S. 231.

<sup>14</sup> Mauer (2006a), S. 232.

welche die filmische Welt als transzendente Sphäre ausweisen.“<sup>15</sup> Eine Untersuchung der Konstruktion von Raum und Zeit im Wechselverhältnis von Bild und Musik soll solchen „räumlichen Destabilisierungen“ nachgehen und hinterfragen, inwiefern diese die Wahrnehmung eines Sterbenden mitprägen. In diesem Zusammenhang ist auch zu überprüfen, inwiefern Rosenbaums Terminus des „Acid Western“ anwendbar und gegebenenfalls modifizierbar ist. Rosenbaum erklärt den Begriff folgendermaßen:

What I partly mean by ‚acid Westerns‘ are revisionist Westerns in which American history is reinterpreted to make room for peyote visions and related hallucinogenic experiences, LSD trips in particular. The influence of marijuana (...) is somewhat related but still somewhat distinct from the paradigm I have in mind, by virtue of being less radical an upheaval of generic norms. Both ‚acid Westerns‘ and ‚pot Westerns‘ depend on reevaluations of white and nonwhite experience that view certain counter-cultural habits and styles in relation to models derived from Westerns, but where they differ most, perhaps, is in their generational biases, which lead them respectively to overturn or ironically revise the relevant generic norms.<sup>16</sup>

Rosenbaum versteht darunter also in erster Linie einen revisionistischen Genreansatz, bringt aber auch eine halluzinatorische Wahrnehmungsweise ins Spiel. Gerade aber diese halluzinatorische Wahrnehmungsweise deutet auf die „räumlichen Destabilisierungen“ hin, dementsprechend steht der bei Rosenbaum untergeordnete Aspekt im Mittelpunkt dieser Arbeit. Dabei soll dargelegt werden, dass bei dieser Neubewertung des Begriffes „Acid Western“ die Musik entscheidendes ästhetisches Gestaltungsmittel ist.

Darüber hinaus ist zu hinterfragen, inwiefern die durch Musik bedingte Konstruktion von Raum und Zeit in DEAD MAN zur Ausprägung einer von Mauer ausgeschlossenen „transzendenten Sphäre“ beiträgt. Die Musik beschränkt sich nicht auf die Repräsentation eines bildlichen Vorgangs, also die Untermalung einer Todesdarstellung, sondern ist – wie ausgeführt werden soll – im Verhältnis zum Bild unter dem Aspekt der Grenzüberschreitung zu fassen. Betrachtet man Musik unter dem Aspekt der Grenzüberschreitung im Hinblick auf die Konstruktion von Räumen im Medium Film, so fällt zunächst ein Zusammenhang auf, der von Mauer in seinem „Gefühlstöne. Musik und Atmosphäre in den

---

<sup>15</sup> Mauer (2006a), S. 227.

<sup>16</sup> Rosenbaum (2000), S. 51.

Filmen von Jim Jarmusch“ betitelten Aufsatz einleitend aufgegriffen wird. Er hält fest:

Atmosphären nähren sich aus einem schwer fassbaren Zwischenbereich, insbesondere dem Umschlagpunkt des Visuellen ins Auditive, wo Bild und Ton miteinander in Verbindung treten, wo der Klang wie ein Schlüssel in die Ausdrucksform des Bildes passt, Emotionen hineinströmen lässt und das Bild zu einem räumlichen Phänomen erweitert. Stimmige Toninszenierungen *verräumlichen* das Bild, weil sie als akustische Verlängerung des Sichtbaren in den Kinosaal hineinragen und den Zuschauer einhüllen. Das verklanglichte Bild ist ein Ausdruckskörper, in dessen Inneren sich der Kinogast in emotionaler Resonanz aufhält.<sup>17</sup>

Dabei adressiert er eine ästhetische Grenzüberschreitung, sprich eine Verschmelzung von Filmraum und Zuschauerraum, die durch eine von der Musik hervorgerufene Emotionalisierung des Rezipienten, die eine Identifikation mit dem Geschehen auf der Leinwand nach sich zieht, bewerkstelligt wird. Zunächst verleiht die Musik dem zweidimensionalen Filmbild ein gewisses Maß an Räumlichkeit, darüber hinaus wird über diese Musik der Zuschauer emotionalisiert, derart in das Geschehen miteinbezogen und so im Zuge der ästhetischen Grenzüberschreitung ein einheitlicher Raum gestaltet. Die Grenzüberschreitungen im formalen Verhältnis von Bild und Musik zielen aber auf eine andere Form der Raum- und auch Zeitkonstruktion ab: Inwiefern chronologische Zeitabläufe und traditionelle Raumkonzepte in Frage gestellt werden, soll im Verlauf der Arbeit gezeigt werden. Untersucht wird, wie sich die narrative Idee der Grenzüberschreitung, immanent im *frontier*-Gedanken des Western und des Übergangs von Leben zu Tod, in die formale Gestaltung und das Wechselverhältnis von Bild und Musik einschreibt.

Grenzüberschreitungen dieser Arbeit über *DEAD MAN* als kennzeichnend voranzustellen, hat mehrere Gründe: Da ist zunächst das für Jarmuschs Gesamtwerk so charakteristische Motiv der Reise zu nennen, das sich auch in *DEAD MAN* wiederfindet. Von Cleveland bis an die Pazifikküste der USA reicht diese Reise, die, der Filmtitel impliziert es, neben der geographischen auch eine ganz andere Form der Grenzüberschreitung zur Folge hat: der Protagonist wird diese Reise nicht überleben. Diese metaphysische Grenzüberschreitung im Übergang von Leben zu Tod markiert in Jarmuschs Werk einen Wendepunkt,

---

<sup>17</sup> Mauer (2006b), S. 345, Hervorhebung im Original.

denn zum ersten Mal eignet sich der Regisseur in der Fokussierung auf den Tod eine spirituelle Sichtweise an, die für seine folgenden Filme maßgeblich im Vordergrund stehen wird.<sup>18</sup> Auch der anschließende Spielfilm GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI (1999) endet mit dem Tod des Protagonisten und ebenso lässt sich der Schluss des letzten Kapitels des 2003 fertiggestellten Episodenfilms COFFEE AND CIGARETTES auf eine Todesthematik hin interpretieren. So bleibt offen, ob einer der beiden Episodendarsteller nur eingeschlafen oder gar verstorben ist. Die Ambivalenz der Szene wird vor allem durch den Musikeinsatz hervorgerufen, denn das nur kurz zuvor von den beiden Darstellern angesprochene „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ Gustav Mahlers wird über die Tonspur eingespielt. Mit einer ganz ähnlichen Einsicht des Protagonisten endet auch Jarmuschs gegenwärtig letzter Spielfilm BROKEN FLOWERS aus dem Jahre 2005. Nach der ergebnislos gebliebenen Suche nach seinem Sohn verdeutlichen hier die langsamen Kreisbewegungen der Kamera um Don Johnston sein vorangegangenes jahrelanges sowie ausschließliches Drehen um sich selbst, schlussendlich bleibt Johnston in konsequenter Isolation als gebrochener Mann zurück.

Diese unter verschiedenen Gesichtspunkten wie Tod, Transzendenz oder Isolation deutbaren Ausprägungen eines „Der-Welt-Abhanden-Gekommen“-Seins gehen seit DEAD MAN auch mit einer modifizierten Bild- und Erzählsprache Jarmuschs einher. Kreisbewegungen der Kamera wie in BROKEN FLOWERS oder DEAD MAN sind in Jarmuschs Werk bis 1995 nicht zu sehen, stattdessen herrschen meist unbewegte Kameraeinstellungen vor. Besonders in STRANGER THAN PARADISE (1984) fällt dies auch mit einer Statik der gezeigten Personen zusammen, die meist bei wenig bewegungsintensiven Tätigkeiten wie Kartenspielen, Fernsehen oder Essen zu sehen sind. In NIGHT ON EARTH (1992) ist die Kombination unbewegter Einstellung und weitestgehend statischer Handlungsperson der Erzählung geschuldet, die episodenhaft 5 gleichzeitig in verschiedenen Weltstädten stattfindende Taxifahrten aneinander schneidet. Der Verzicht auf eine durchgängig lineare Erzählung, sei es wie in NIGHT ON EARTH oder MYSTERY TRAIN (1989) durch Parallelisierung von gleichzeitig ablaufenden Handlungssträngen bzw. STRANGER THAN PARADISE oder DOWN BY LAW

---

<sup>18</sup> In den vorangegangenen Spielfilmen Jarmuschs, DEAD MAN ist sein fünfter, geht es, wenn überhaupt, nur beiläufig um den Tod. So hält sich beispielsweise in MYSTERY TRAIN die italienische Touristin Luisa in Memphis auf, um den Sarg ihres verstorbenen Ehemanns nach Rom zu überführen. Dieses Motiv wird aber in der Erzählung nicht weiterverfolgt und ist mit der exponierten Darstellung der Todesthematik späterer Werke nicht zu vergleichen.

(1986) das Auslassen von längeren Zeiträumen oder Handlungshöhepunkten, ist für Jarmuschs Werk bis zu DEAD MAN charakteristisch. Mit DEAD MAN beginnend wird seine Erzählweise jedoch scheinbar linear, insofern Parallelisierungen von Handlungssträngen bzw. die Auslassung größerer Handlungsblöcke ausbleiben. Dennoch ist hier nicht von einem Bruch in Jarmuschs Werk, sondern nur einem Wendepunkt zu sprechen, da ab DEAD MAN der Topos des Todes in die klassischen Jarmusch-Themen wie interkulturelle Kommunikation, gesellschaftliche Außenseiter oder das Reisen eingebettet wird, statt sie zu verdrängen. Ferner zeichnen sich sämtliche Filme Jarmuschs formal durch ein eher langsames Erzähltempo sowie wiederholt auftauchende Parallelfahrten der Kamera aus. Diese Sichtweise vertritt auch Jonathan Rosenbaum in seiner Monographie über DEAD MAN:

[DEAD MAN] represented both a quantum leap and, at the same time, a logical step in relation to Jarmusch's earlier work. That is, without fundamentally betraying the thrust of his previous features, he also offered a series of new challenges to his audience in relation to form as well as content. Without quite contradicting the minimalism that had informed his style in the previous films, he had broadened his canvas to take in a lot more.<sup>19</sup>

Rosenbaums Analyse, die DEAD MAN auf Bezüge zu Jarmuschs Gesamtwerk untersucht und in diesem Zusammenhang vor allem als Kritik an tradierten Genreformeln des Westerns verhandelt, war die erste und bisher einzige umfangreiche Untersuchung, die einen einzelnen Film Jarmuschs in den Fokus rückt.<sup>20</sup> Dies zeigt, dass im Vergleich zu Jarmuschs vorangegangenen und auch folgenden Filmen ein gesteigertes akademisches Interesse an DEAD MAN zu bestehen scheint. Die augenscheinlichste Erklärung hierfür dürfte sicherlich die in DEAD MAN erstmals vorgenommene eindeutige Verortung innerhalb eines Genres und das daraus resultierende Spiel mit Stereotypen sein. Waren Jarmuschs frühe Filme noch als Mischform verschiedener Genres zu sehen, beispielsweise bedient sich STRANGER THAN PARADISE beim Melodrama oder dem Road Movie,<sup>21</sup> so ist

---

<sup>19</sup> Rosenbaum (2000), S. 11. Eine ähnliche Sichtweise wird auch von Geoff Andrew (1999, S. 140) vertreten.

<sup>20</sup> Darstellungen des Gesamtwerkes finden sich bei Elhem (1998), Schindler (2000), Aurich & Reinecke (2001), Mauer (2006a) oder Suárez (2007), sowie in der Interviewsammlung von Hertzberg (2001). Darüber hinaus widmet Andrew (1999) Jarmusch ein Kapitel in seinem Buch über amerikanische Independent-Regisseure.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu auch Jarmuschs ironischen Kommentar, er habe bei STRANGER THAN PARADISE eine "semi-neorealist black-comedy in the style of an imaginary Eastern-European film director

DEAD MAN eindeutig und singular auf den Western bezogen. Dementsprechend überrascht es auch nicht, dass sich die Mehrzahl der mittlerweile zahlreichen Aufsätze und Abhandlungen zu DEAD MAN auf diesen Aspekt konzentriert.<sup>22</sup> So deutet beispielsweise, in einem der ersten zu DEAD MAN publizierten Aufsätze, Susanne M. Maier den Film als Antithese des Genres. Begründet wird dies in einer dem Westernepos konträren Darstellung der Besiedlungsgeschichte sowie der Rolle der Indianer.<sup>23</sup> Letzterem Aspekt gehen dann in der Folgezeit auch Jacquelyn Kilpatrick und unter Rekurs auf postmoderne Theoretiker Charles Jason Peter Lee oder Justus Nieland nach.<sup>24</sup> Die von diesen Autoren behauptete Tragweite einer in DEAD MAN ausgeübten revisionistischen Kritik an stereotypen Darstellungen indigener Kulturen im Genre wird allerdings in einem Essay von Mary Katherine Hall in Frage gestellt.<sup>25</sup> Dennoch herrscht insgesamt in der Forschungsliteratur der Tenor vor, dass der Film als geglückte Genrekritik zu verstehen sei, wie dies in den Arbeiten von Kent Jones, Jacob Levich, Gregg Rickman, Mauer oder Juan Antonio Suárez nachzulesen ist.<sup>26</sup>

Wie bereits weiter oben ausgeführt, geht es in dieser Arbeit jedoch vor allem um die elementare Bedeutung des Gestaltungsfaktors Musik für DEAD MAN und somit auch für das Medium Film. In diesem Zusammenhang ist die Perspektive auf das Medium hinsichtlich einer vorwiegend visuellen Gestaltung zugunsten einer audiovisuellen Ausdrucksform zu korrigieren. Die Interaktion von Bild und Musik muss bei der filmwissenschaftlichen Analyse in gleichem Maße beachtet werden wie etwa die Gestaltung der *mise-en-cadre*, *mise-en-scène* oder der Montage, da Musik entscheidend zur Gesamtwirkung und Interpretation eines Filmes beiträgt. Somit folgt in Kapitel 2 zunächst einleitend eine allgemeine Verhandlung des Forschungsstandes zum Themenkomplex Filmmusik und dessen nicht zu unterschätzender Bedeutung für das Kino, sowie einer Erörterung der für die Analyse von DEAD MAN relevanten Positionen der Filmmusikliteratur.<sup>27</sup> Als

---

obsessed with Ozu and familiar with the 1950's American television show "The Honeymooners" drehen wollen. (Jarmusch zit. in: Belsito (2001), S. 21.)

<sup>22</sup> Dennoch ist festzuhalten, dass der Film in der Literatur mittlerweile ein weitreichendes Echo gefunden hat, wie die Aufsätze von Michael DeAngelis (2001) zur Genderthematik oder Peter Pelzer (2002), der einen Bezug zur Welt der Wirtschaftsunternehmen herstellt.

<sup>23</sup> Vgl. Maier (1998)

<sup>24</sup> Vgl. Kilpatrick (1999), Lee (1999), Nieland (2001).

<sup>25</sup> Hall (2001).

<sup>26</sup> Vgl. Jones (1996), Levich (1996), Rickman (1998), Mauer (2006a), Suárez (2007).

<sup>27</sup> Für weitere filmmusikalische Funktionen bietet sich die Lektüre von Lissa (1965), Pauli (1976 und 1981), Motte-Haber & Emons (1980), Schneider (1986 und 1989), Prendergast (1992), Maas & Schudack (1994), Kloppenburg (2000) oder Bullerjahn (2001) an.

Grundlage für die folgenden Betrachtungen wird die Kritik Adorno und Eislers an konventionellen Gestaltungsweisen des Verhältnisses von Bild und Musik herangezogen. Die von diesen Autoren aufgezeigten Mechanismen des Studiosystems in der Bild/Musik-Beziehung bilden einen historischen Ausgangspunkt, von dem sich Jarmusch, wie zu zeigen sein wird, in der Entwicklung einer eigenständigen Verfahrensweise absetzen wird. Weiterhin werden an den Forschungsergebnissen aktuelleren Datums wie von Royal S. Brown oder Kevin J. Donnelly filmmusikalische Prinzipien nachgezeichnet, die auf eine später in DEAD MAN ebenfalls deutlich werdende musikalische Praxis der Transzendenz und der Nivellierung eines einheitlichen Zeit-Raum-Gefüges abzielen. Im Mittelpunkt des Kapitels steht aber dennoch die Exemplifizierung der konventionellen Gestaltungsmethoden, die als Kontrastfolie für DEAD MAN dienen: Die kontinuiertsstiftende Funktion von Musik und die Rolle der filmmusikalischen Wiederholung werden anhand eigener Vergleichsbeispiele erläutert, um für die vorliegende Untersuchung wichtige Aspekte zu erhellen.

Nach der Betrachtung allgemeinerer filmmusikalischer Fragen folgt in Kapitel 3 eine Einführung grundlegender Gestaltungsweisen und Kennzeichen in Jarmuschs Gesamtwerk. Einführend wird der besondere Stellenwert von Musik in Jarmuschs Werk veranschaulicht, der sich beispielsweise in der Besetzung tragender Rollen durch Musiker oder der wiederholten Thematisierung von Musik auf der Handlungsebene äußert. Jarmuschs Musikauswahl wird in ihrem soziokulturellen Umfeld verortet und anschließend hinsichtlich der Beziehung zum Bild untersucht. Dies geschieht zunächst in vergleichender Gegenüberstellung zur Ausprägung des Bild/Musik-Verhältnisses bei Quentin Tarantino, dem gemeinhin ebenfalls eine markante musikalische Affinität attestiert wird und dessen Musikauswahl in einem Jarmusch ähnlichen musikalischen Bezugsrahmen stattfindet. Dabei wird an stellvertretend für Jarmuschs Gesamtwerk ausgewählten Beispielen ein gängigen Konventionen widersprechendes Verhältnis von Bild und Musik herausgearbeitet. Um die Spezifik dieses Wechselverhältnisses und dessen ausgeprägte Prozessualität besser fassen zu können, die gerade im Hinblick auf den Aspekt der Grenzüberschreitung bei DEAD MAN besonders wichtig ist, wird in diesem Kapitel Jarmuschs Methode Bild und Musik zu kombinieren mit dem von Eue vorgeschlagenen Begriff des *Drifts* erläutert. In diesem Zusammenhang wird

zudem ein für das Werk des Regisseurs essentielles Thema aufgezeigt: das Motiv der Reise.

Dieses Motiv rückt im Anschluss an die Inhaltsangabe in Kapitel 5 anhand der eine Zugreise in den Westen zeigenden Einführungssequenz in den Fokus. Untersucht wird dabei die Rolle der Eisenbahn, die maßgeblich das Bild des Weste(r)ns mitbestimmt hat. Im Gegensatz zu den bisher vorliegenden Arbeiten wird die Dekonstruktion der Genrenormen am Motiv der Eisenbahn aber aus einer Analyse des Verhältnisses von Bild und Musik/Ton abgeleitet. Dabei wird das auf der narrativen Ebene immer wieder reflektierte Motiv eines Spiegels auch als formales Gestaltungselement der wechselseitigen Beziehung von Bild und Musik dargestellt. Dies schließt Fragen ein, inwiefern die eingesetzte Musik in ihrer Funktion als Bildspiegel Vorstellungen von Räumlichkeit zu beeinflussen vermag und wie diese räumlichen Dispositionen im Genrekontext zu verorten sind. Auch andere Autoren verweisen auf eben diese Spiegelmetapher in *DEAD MAN*, wengleich diese nur auf visueller Ebene festgemacht werden.<sup>28</sup> Da diese Arbeit die Gleichwertigkeit von visueller und akustischer Ebene betonen will, wird bei der Analyse dieser musikalischen Spiegelung auch ein entsprechende Methode verwandt, d. h. es wird bei der Herausarbeitung der Bedeutung von Musik nicht um eine vom Bild isolierte Betrachtung der akustischen Ebene gehen, wie etwa in der Niederschrift von Notenbildern, sondern um die Interaktion von Bild und Musik. Neben der Analyse der Raumkonstruktionen schließt dieses Kapitel auch eine Darstellung des Zeitgefüges der behandelten Sequenz ein. Aufgrund dieser stark ausgeprägten Thematik – zahlreiche Schwarzblenden unterbrechen kontinuierlich die Handlung und symbolisieren das Verstreichen von Zeit – werden die Ergebnisse der Untersuchung in Bezug zu den theoretischen Äußerungen Andrej Tarkowskijs in „Die versiegelte Zeit“ gesetzt. Der Vergleich mit den Überlegungen Tarkowskijs soll zudem weitere den Schwellenwert von *DEAD MAN* in Jarmuschs Gesamtwerk herausstellen, da seine bis dato realisierten Werke in der Literatur eher in der Tradition Robert Bressons und Yasujiro Ozus<sup>29</sup> oder auch John Cassavetes<sup>30</sup> gesehen werden.

---

<sup>28</sup> Besonders ausführlich und erhellend wird dies beispielsweise von Mauer (2006a, S. 197-202) geschildert.

<sup>29</sup> Vgl. Andrew (1999), S. 124, oder Eue (2001), S. 55.

<sup>30</sup> Vgl. Schindler (2000), S. 23.

Die Analyse zeitlicher Abläufe und Gestaltungsweisen steht auch im Mittelpunkt von Kapitel 6, das anhand einer ausgewählten Sequenz die kontinuierstiftende Funktion von Musik in DEAD MAN untersucht. Dabei wird im Zuge der Grenzüberschreitungen und der vorgestellten These des „Acid Western“ untersucht, ob und wie Musik in DEAD MAN einen kontinuierlichen Ablauf gewährleistet und inwiefern dieser zeitliche Prozess auf chronologischen Prinzipien beruht. In diesem Zusammenhang wird auf das Gestaltungselement eine Spaltung abzuheben sein, die im weiteren anhand einer Fragmentierung des musikalischen Verlaufs zu differenzieren ist.

Kapitel 7 stellt mit der Wiederholung das auffälligste Gestaltungselement der musikalischen Gestaltung in den Mittelpunkt. Die Untersuchung umfasst mehrere Sequenzen, um den Wiederholungscharakter und die daraus resultierenden Konsequenzen entsprechend darstellen zu können. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwiefern die Iteration zur Ausbildung eines kohärenten Beziehungsgefüges und somit zur Repräsentation eines einheitlichen Zeit-Raum-Gefüges beiträgt. Angesichts des Wiederholungscharakters wird ein linearer Zeitverlauf auch von Rickman in Frage gestellt: „[...] Bill Blake is trapped in some sort of time loop, as Fred Madison is in David Lynch’s *Lost Highway* – another postmodernist, circular narrative [...].“<sup>31</sup> Im Gegensatz zu Rickman soll aber über die Analyse der musikalischen Wiederholung keine Verwandtschaft zu Lynch und einem als Endlosschleife vorgestellten Zeitmodell gezeigt werden,<sup>32</sup> sondern eine Vorstellung von Zeit, die an den Transzendierungscharakter des Westerns angelehnt ist. Um das Verhältnis von Bild und Musik differenzierter darstellen zu können, wird dabei der Begriff des Spiegels um das Motiv der Doppelgänger erweitert. Dieses formale Verhältnis stellt die Grundlage einer inhaltlichen Deutung dar, die im Rekurs auf Michel Chion eine paradoxe Konstellation der Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit als Konfiguration einer orphischen Dimension sieht. Abschließend ist zu überprüfen, inwiefern eine solche Verschachtelung Analogien zum Werk William Blakes aufweist, der im Verlauf der Erzählung wiederholt zitiert wird und

---

<sup>31</sup> Rickman (1998), S. 401. Hervorhebung im Original.

<sup>32</sup> Vgl. auch Rosenbaum (2000, S. 56): „Indeed, the moment one tries to situate these two filmmakers historically, ideologically and even morally, they immediately break off into opposing camps, Lynch becoming aligned with the conservative side of the 50s as fully as Jarmusch is associated with the rebel forces of the subsequent two decades. Consequently, I resist any analytical grid that would imply some sort of equivalence between the lurid disavowals of Lynch and the generic subversions of Jarmusch.“

gleichzeitig Namensgeber des Protagonisten ist, bzw. ob die Organisation von Bild und Musik einer formalen Umsetzung seiner Poesie entspricht.

## **2. Musik im Film: Konvention und Innovation der audiovisuellen Gestaltung**

*„Question: What is the power of your machine?*

*Sun Ra: Music.“*

(Sun Ra in SPACE IS THE PLACE)

Filme wie NATTVARDSGÄSTERNA [dt.: LICHT IM WINTER] gibt es nicht viele: Ingmar Bergmans Spielfilm von 1963 kommt ohne Musik aus, sieht man einmal von den liturgischen Gesängen einiger Gottesdienstteilnehmer zu Beginn des Films ab. Weder im Vor- und Abspann, noch bei dramaturgischen Höhepunkten im Verlauf der Handlung ist Musik zu hören. Keine noch so kurze Melodie, kein einziger Ton erklingt, das imaginäre Filmmusikorchester schweigt beharrlich. Dieser freiwillige Verzicht auf Filmmusik ist natürlich alles andere als ein Regelfall. Spielfilme ohne Musik, das scheint eigentlich nahezu undenkbar. Für Bernard Herrmann, einen der bekanntesten Filmmusikkomponisten, ist es sogar „beinahe unmöglich, Filme ohne Musik zu machen. Filme brauchen den Zement der Musik. Ich habe niemals einen Film gesehen, der ohne Musik besser gewesen wäre. Sie ist ebenso wichtig wie die Bilder.“<sup>33</sup> Es gibt genügend Beispiele, die diese These stützen – Filme, deren Wirkung maßgeblich von der eingesetzten Filmmusik abhängt. Ohne die einschneidenden Geigenklänge Herrmanns wäre die Duschszene aus PSYCHO (1960) weitaus weniger berüchtigt. Die Musik steigert dabei derart den Effekt des Dargestellten, dass sie auch losgelöst von den Bildern heute noch über einen ungeheuren Bekanntheitsgrad verfügt. Denkt man an C'ERA UNA VOLTA IL WEST (1968), so denkt man auch – fast schon reflexartig – an die musikalische Begleitung: das auf der Mundharmonika gespielte Lied vom Tod. Und auch 2001 – A SPACE ODYSSEY (1968) ist ohne „Also sprach Zarathustra“ von Richard Strauss oder „An der schönen blauen Donau“ von Johann Strauss kaum vorstellbar. Auf die nicht zu unterschätzende Bedeutung von Filmmusik zielen auch Untersuchungen ab, die in Analogie zum Kuleschow-Effekt durchgeführt wurden. Kuleschow hatte dabei drei unterschiedliche Folgeeinstellungen mit dem Gesicht des bekannten Schauspielers Mosschuchin kombiniert. Ein Teller Suppe, ein Sarg mit einer Leiche oder ein kleines Mädchen ließen für das Publikum die vorangegangene Aufnahme Mosschuchins in einem

---

<sup>33</sup> Herrmann zit. in Keller (1996), S. 21.

jeweils völlig anderen Licht erscheinen. Obwohl es die identische Aufnahme war, wechselten je nach Folgeeinstellung die Interpretationen von Hunger über Trauer bis hin zur Zuneigung. Eine Studie von Sabine Holicki und Hans-Bernd Brosius zeigt in einem ähnlichen Verfahren die Dominanz der Musik über das Bild: Versuchspersonen sollten das Ende eines Kurzfilms einschätzen. Die Schlussszenen des offenen Endes waren dabei so variiert, dass die Protagonisten entweder fröhlich, aggressiv oder ruhig auftraten. Ebenso war die Filmmusik von fröhlichem, aggressivem oder ruhigem Charakter. Die Einschätzung des Filmendes entsprach aber dem Charakter der jeweils verwendeten Musik, nicht der Gestik der Protagonisten.<sup>34</sup> Auch wenn anhand weiterer Experimente die Bild-Ton-Dominanz nicht eindeutig zu klären ist, geben derartige Untersuchungen erhärtende Hinweise auf die Einflussnahme von Musik und deren emotionale, narrative und strukturierende Wirkung innerhalb eines Films.<sup>35</sup> Wie das folgende Beispiel Kevin J. Donnellys zeigt, sind sich audiovisuelle Medien dieser mehr oder weniger subtilen Wahrnehmungssteuerung natürlich nicht nur bewusst, sondern kommentieren diese mitunter auch ironisch:

In an episode of *The Twilight Zone* entitled 'A Piano in the House' (1962, CBS), Barry Morse plays a misanthropic theatre critic who buys a player piano for his wife. As it plays different pieces of music (such as Debussy's *Clair de lune* and Brahms's *Lullaby*), people begin to act unusually and reveal their true feelings, their demeanours changed by the particular character of the music.<sup>36</sup>

Darauf Bezug nehmend, hebt Donnelly im folgenden hervor, wie sehr Musik das filmische Erlebnis beeinflusst:

While screen music is perhaps not quite this persuasive, unquestionably it aspires to be so. There are correspondences with the way that television advertisements endeavour to influence us, changing our behaviour and regulating us to suit their purposes. As a form of control, this is not a pyrrhic, heavy-handed Orwellian Big Brother, but simply a desire to induce particular audience behaviour. At least, this is usually the case. Certainly, screen culture is equally aware of music's power.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. Holicki & Brosius (1988).

<sup>35</sup> Vgl. hierzu die Ergebnisse von Schmidt (1976), Thayer & Levenson (1983), Stussak (1988), Brosius & Kepplinger (1991), Thompson et al. (1994), Sirius & Clarke (1994), Bullerjahn & Gùldenring (1994), Bolivar et al. (1994).

<sup>36</sup> Donnelly (2005), S. 3. Hervorhebung im Original.

<sup>37</sup> Donnelly (2005), S. 3.

## 2. 1. Standardisierung der Beziehung von Bild und Musik

Vergegenwärtigt man sich diesen Stellenwert der Musik, so fällt auf, dass bei der Beurteilung und der Analyse von Filmen diesem Gestaltungsmittel nur selten die entsprechende Bedeutung zugesprochen wird. Auch wenn in den letzten Jahren die Anzahl der Publikationen über Filmmusik beständig zugenommen hat,<sup>38</sup> behalten dennoch Veröffentlichungen zu anderen filmischen Aspekten nach wie vor die Oberhand. Gleiches gilt für Arbeiten, die sich einzelnen Werken oder Regisseuren widmen, auch hier wird Filmmusik meist nur am Rande gestreift. Eine ausführliche bzw. eine der Rolle der Musik innerhalb des Medium Films (zumindest ansatzweise) gerecht werdende Beschäftigung findet sich nur in explizit dieser Thematik gewidmeten Arbeiten. Ein Grund dafür mag möglicherweise darin liegen, dass Filmmusik oft die ihr gegebenen Möglichkeiten bei weitem nicht ausschöpft. Beliebiger und austauschbarer fristet sie ihr Dasein als Lückenbüßer oder banales Stereotyp. Beispiele hierfür gibt es genügend, vom Beginn der Filmkunst bis zur Gegenwart. Prominenteste Kritiker dieser filmmusikalischen Praxis sind Theodor W. Adorno und Hanns Eisler. Für sie ist ein Großteil der Filmmusik nicht nur „schlechte Gewohnheit“,<sup>39</sup> die Musik zu „einer Art akustischem Möbelstück“<sup>40</sup> verkommen lässt, sondern auch „billigste Stimmungsmache“.<sup>41</sup> Zentraler Kritikpunkt ist die Standardisierung der musikalischen Begleitung, die sich in Floskeln ergeht und einem scheinbar immer gleichen Muster unterworfen ist: „Hochgebirge: Streichertremolo mit signalähnlichem Hornmotiv. Die Ranch, auf die der he-man das sophisticated girl entführt hat: Waldweben mit Flötenmelodie. Boot auf einem von Weiden überhängten Fluß im Mondschein: English Waltz.“<sup>42</sup> An dieser Situation hat sich bis heute im wesentlichen nichts verändert. Im Regelfall bedient sich die Filmmusik eines nicht allzu breit gefächerten Repertoires und vermag – wie Adorno und Eisler an ihrem Beispiel zeigen – auf bestimmte Szenerien stets nur die mehr oder weniger gleiche Antwort zu geben. In einer ironischen Geste kommentiert dies Woody Allens *PURPLE ROSE OF CAIRO* (1984). Seine

---

<sup>38</sup> Neben den in diesem Kapitel bereits genannten Autoren sind besonders Gorbman (1987) und Kalinak (1992) hervorzuheben. Weitere Beiträge finden sich beispielsweise bei Bordwell (1980), Behne (1987), Flinn (1992), Burt (1994), Smith (1998), Giesenfeld (2004) oder Hickman (2006).

<sup>39</sup> Adorno & Eisler (1969), S. 19.

<sup>40</sup> Adorno & Eisler (1969), S. 29.

<sup>41</sup> Adorno & Eisler (1969), S. 30.

<sup>42</sup> Adorno & Eisler (1969), S. 30.

Protagonistin Cecilia ist passionierte Kinogängerin und hoffnungslos dem Hollywoodkino verfallen. Besonderen Gefallen findet sie an dem Film „Purple Rose of Cairo“, den sie sich ein aufs andere Mal ansieht. Dort zeigt sich eine feine Abendgesellschaft gelangweilt von Pferderennen, Opern oder Theaterpremierern und beschließt kurzerhand einen Trip nach Kairo, Marokko und Tanger: „To all the exotic and romantic places in the world!“ Der folgende Schnitt leitet über zu kurzen Einstellungen, die in Großaufnahme Cecilia und andere Kinobesucher gebannt auf die Leinwand starrend zeigen. Noch bevor der nächste Schnitt wieder diese Leinwand einfängt, weiß auch der Zuschauer von Allens Film, dass die Reisegruppe an eben diesen exotischen Plätzen angekommen ist, denn der Kinosaal in Allens Film ist von einer auf der Oboe gespielten orientalischen Melodie erfüllt. Und tatsächlich – der Film im Film zeigt die in Safarikleidung gehüllte Abendgesellschaft bei der Erforschung einer Pyramide. In weitaus weniger selbstreflexiven Filmen wie *THE MUMMY* (1999) oder *THE MUMMY RETURNS* (2001), deren exotische Kulisse Handlungsort eines Kampfes gegen eine wieder zum Leben erweckte Mumie ist, spart die Filmmusik auch nicht gerade an der Verwendung von Arabesken.

Dass es dabei nicht nur um die Kennzeichnung eines Lokalkolorits geht, zeigt auch eine vom Filmmusikkomponisten Marlin Skiles erstellte Tabelle, die den ausgewählten Einsatz von Instrumenten an spezifische Emotionen koppelt. Demzufolge bietet sich für spannende Szenen der Gebrauch des Horns im tiefen Register an.<sup>43</sup> Eines der Beispiele, das mit dieser standardisierten Praxis bricht, ist Alfred Hitchcocks *REAR WINDOW* (1954): Der durch ein Gipsbein an den Rollstuhl gefesselte Fotograf Jeffries glaubt einem Verbrechen auf der Spur zu sein. Er verdächtigt seinen Nachbarn Thorwald des Mordes an dessen eigener Ehefrau. Mittels eines Tricks lotst er Thorwald aus seinem Apartment, damit Jeffries Komplizinnen Lisa und Stella unbemerkt den Hof nach Spuren absuchen können. In der Hoffnung Beweismaterial zu finden, steigt Lisa plötzlich auf eigene Faust in die Wohnung Thorwalds ein. Jeffries und Stella beobachten von der gegenüberliegenden Wohnung in höchster Anspannung dieses riskante Unternehmen, schließlich kann Thorwald jeden Moment zurückkehren. Die Filmmusik dieser Sequenz verzichtet aber auf gewöhnliche Spannungsmomente. Nicht etwa das Horn, sondern Saxophon, Klavier und Mundharmonika sind die

---

<sup>43</sup> Vgl. Skiles (1976), S. 71.

tragenden Instrumente der musikalischen Untermalung. Vor allem aber die Melodie scheint auf den ersten Blick mit einer auf Spannung angelegten Sequenz kaum vereinbar. Es ist die Melodie eines Liebesliedes, gespielt von einer kleinen Band im Nachbarhaus. Wie konträr sich diese Musik zu dem kühnen Vorhaben Lisas verhält, zeigt sich auch in der Reaktion einer weiteren Nachbarin auf die Musik. Der Charme der romantischen Musik verhindert im letzten Moment den Selbstmord der alleinstehenden und deshalb todunglücklichen Miss Lonelyhearts. Sie legt die Schlaftabletten beiseite und läuft zum Fenster, um die Musik besser hören zu können. An der einschmeichelnden Geste des Liedes ändert sich auch nichts, als Thorwald früher als erwartet zurückkehrt und Lisa in seiner Wohnung vorfindet. Nach einer kurzen Phase der Überraschung – sowohl für Thorwald wie auch Lisa – spitzt sich die Lage zu. Thorwald wird handgreiflich, würgt Lisa und lässt erst von ihr ab, als die von Jeffries eigentlich wegen Miss Lonelyhearts Selbstmordversuch zur Hilfe gerufene Polizei erscheint. Dennoch wäre es falsch von einem rein kontrapunktischen, also einem die Ereignisse unterlaufenden oder ironisierenden Verhältnis in der Beziehung von Bild und Musik zu sprechen. Dass eine Band an einem New Yorker Sommerabend eine Wohnung mit Fenster zum Hof nutzt, um ihre aktuellen Kompositionen zum Thema Liebe zu proben, ist sicher nicht ungewöhnlich. Zu diesem Zeitpunkt ist darüber hinaus auch noch offen, ob Thorwald tatsächlich seine Frau ermordet hat oder Jeffries schlicht die falschen Schlüsse aus seinen Beobachtungen zieht. Womöglich befindet sich Lisa in der Wohnung eines brutalen Mörders, vielleicht aber auch nur in der eines harmlosen Vertreters. Hätte Hitchcock sich hier „klassischer“ Spannungsmusik auf der extradiegetischen Ebene bedient, d. h. Musik, die nur vom Zuschauer und nicht von den Personen der Filmwelt gehört werden kann, würde die Musik wenig Zweifel am Wahrheitsgehalt von Jeffries Vermutung lassen. Der Einsatz des Liebesliedes auf intradiegetischer Ebene verzichtet aber auf eine eindeutig lenkende Kommentierung aus einer auktorialen und quasi allwissenden Perspektive.<sup>44</sup> Nach wie vor bleibt (auch) dank der wie zufällig auftretenden Musik offen, ob Thorwald des bezichtigten Verbrechens schuldig ist oder nicht. Da die Musik eine eindeutige interpretatorische Position verweigert, ist sie auch genauso wenig als eindeutig kontrapunktisch zu bezeichnen. Tatsächlich scheint die Musik stellenweise sogar das Handlungsgeschehen aufzugreifen und zu

---

<sup>44</sup> Vgl. auch Solbach (2004), S. 14.

unterstreichen. Als Lisas Ermittlungsversuche einen Rückschlag erleiden, gerät auch die Musik ins Stocken: Noch vor Thorwalds Rückkehr durchsucht Lisa die Handtasche seiner Ehefrau, doch ein darin erhofftes Beweisstück findet sich nicht. Während sie enttäuscht die Handtasche nach oben hält und deren Leere signalisiert (vgl. Abb.3), kommt es auch innerhalb der musikalischen Aufführung zu (akustischen) Dissonanzen: Der Pianist sucht nach einem geeigneten Übergang einer Tonfolge, die merklich dissonant ist und letztendlich beginnen die Musiker ihr Stück nochmals von vorne. Gleichzeitig ist dieser Neubeginn auch der Moment, in dem Miss Lonelyhearts von der Musik abgelenkt wird und von ihren Selbstmordgedanken ablässt. Im Endeffekt schadet der unkonventionelle Musikeinsatz dem Spannungsgrad der gesamten Sequenz keineswegs, sie kann sich durchaus mit anderen berühmten *Suspense*-Momenten bei Hitchcock messen lassen.

Ein Blick auf die vorherrschende Praxis zeigt aber, dass das Arrangement von Bild und Musik in solchen Szenen üblicherweise nach dem immer gleichen Muster gestrickt wird: Musik, die Spannung evozieren soll, klingt meist gleich und austauschbar. Adorno und Eisler beschreiben diesen Sachverhalt und die daraus resultierenden Konsequenzen wie folgt:

Die Massenproduktion des Films hat zur Herausbildung von typischen Situationen, immer wiederkehrenden emotionalen Momenten, standardisierten Spannungsreizen geführt. Dem entsprechen Clichéwirkungen in der Musik. Die Musik tritt aber häufig gerade dort in Aktion, wo im Namen von >Stimmung< oder Spannung besonders charakteristische Wirkungen angestrebt werden. Die beabsichtigte starke Wirkung wird dadurch vereitelt, daß der Reizeffekt von unzähligen analogen Stellen her vertraut ist. Das Phänomen ist psychologisch doppelsinnig: zeigt das Bild ein friedliches Landhaus, während die Musik wohlvertraut-sinistre Klänge produziert, so weiß der Zuschauer sofort, daß jetzt etwas Schreckliches geschehen muß, und die musikalische Vorankündigung verstärkt die Spannung und nimmt sie zugleich durchs sichere Bewußtsein des Kommenden zurück. Der Einwand geht wie in vielen Fragen des gegenwärtigen Films nicht gegen die Standardisierung als solche: sind doch gerade die Filme, in denen die patterns sich selber einbekennen, wie Gangster-Filme, Western-Filme und Horror-Filme, den präventösen erstklassigen Produktionen an Unterhaltungswert überlegen. Schlecht ist nur die Standardisierung dessen, was mit dem Anspruch auftritt, ein Individuelles zu sein, oder umgekehrt die individuelle Verkleidung des Schemas. Genau das aber geschieht in der Musik.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Adorno & Eisler (1969), S. 34/35. Claudia Bullerjahn (2001, S. 229/230. Hervorhebung im Original) verweist in diesem Zusammenhang berechtigterweise darauf, dass die Autoren vernachlässigen, „daß Regisseure und Komponisten durchaus in einigen Fällen mit Konventionen bewußt brechen, um den Zuschauer durch musikalische *red herrings* (dt. ‚Ablenkungsmanöver‘ bzw. ‚falsche Spur‘ [...]) in die Irre zu führen. Dieses Verfahren ist besonders in Horrorfilmen und Thrillern verbreitet, also in Filmen, bei denen es auf den Aufbau einer gewissen Spannung

So verwundert es kaum, dass Adorno und Eisler in ihrem Fazit wenige gute Worte für die Filmmusik im Ganzen übrig haben:

[D]ie Kinomusik ist zurückgeblieben noch hinter den Standards des make-up, die selber nichts taugen, ohne daß sie durch ihre Zurückgebliebenheit hinter dem Schlechten im geringsten das Bessere repräsentierte. Die markigen Charakterköpfe irgendwelcher Hollywooder Guerillahelden mögen verlogen sein, aber sie mit europäischen Maskenballklängen von 1880 zu begleiten, ist noch verlogener. Ehe überhaupt von einer Freisetzung der Filmmusik die Rede sein kann, muß sich die musikalische horse-and-buggy-Atmosphäre verzogen haben.<sup>46</sup>

Gemessen an einem Großteil der aktuellen Blockbuster-Produktionen, zeigt sich dieses Urteil aus dem Jahr 1947 auch noch heute als gültige Zustandsbeschreibung der Filmmusik. Bei aller notwendigen Kritik ist aber doch hervorzuheben, dass sich jenseits der standardisierten Bild-Musik-Kombinationen etlicher Produktionen ebenso alternative Wege abzeichnen, die das Verhältnis von akustischer und visueller Ebene aufwerten. Dabei muss es sich keineswegs immer um den von Adorno und Eisler geforderten Einsatz avantgardistischer Musik handeln. Diese Entwicklung spiegelt sich auch in den über Filmmusik immer mehr zunehmenden Publikationen wider.

## 2. 2. Die Dialektik von Bild und Musik

Mit den gelungenen Bild-Musik-Interaktionen setzt sich Royal S. Brown ausführlich auseinander. Er trägt eine Reihe von Beispielen zusammen, in denen die Musik nicht länger der Narration untergeordnet ist und lediglich als schmückendes Beiwerk fungiert. In diesen Fällen, die sich von der standardisierten Praxis weg orientieren, treten Bild und Musik in ein Verhältnis, das Brown mit „seperate but equal“<sup>47</sup> umschreibt. Das Ausmaß, in dem diese beiden Ebenen „do not merge within the surface narrative is the degree to which their *dialectical*, nonmerged interaction can actually enhance the aesthetic impact of each seperate art while also encouraging a filmic reading that escapes the traps set by a cultural or bourgeois myth.“<sup>48</sup> An einer Sequenz aus Robert Bressons MOUCHETTE (1967) lässt sich diese Anordnung der Parameter mit Musik als

---

ankommt. Nur ein gewisses Maß an Unsicherheit ermöglicht allerdings diesen Effekt, d. h. wenn es eine ausreichende Menge an Ausnahmen von der Klischee-Regel gibt.“

<sup>46</sup> Adorno & Eisler (1969), S. 199.

<sup>47</sup> Brown (1994), S. 23.

<sup>48</sup> Brown (1994), S. 32. Hervorhebung im Original.

gleichberechtigtem wie unabhängigem Partner und als integralem Bestandteil der Gesamtkomposition veranschaulichen: Die Einzelgängerin Mouchette, ein junges Mädchen, arbeitet während eines Volksfestes mit Jahrmarkt in einer Kneipe ihres Heimatdorfes, um für ihre schwerkranke Mutter sorgen zu können. Bevor sie nach dem Ende ihrer Schicht über den Jahrmarkt schlendert, übergibt sie vor der Kneipe ihrem strengen Vater den gerade ausbezahlten Lohn. All diese Szenen sind mit diegetischer Musik unterlegt: Typische Volksfest- und Jahrmarktmusik, die aus dem Hintergrund von benachbarten Ständen und Blaskapellen herüber tönt. Auffällig bzw. bewusst wird die musikalische Untermalung dem Rezipienten allerdings erst im folgenden: Die nächste Einstellung zeigt Mouchette, wie sie hinter einer Gruppe Jugendlicher hervortritt, Richtung Kamera läuft und schließlich in einer Halbnahen verharnt. Im Rücken der Kamera scheint sich etwas Ungewöhnliches abzuspielen, denn neugierig gehen ihre Blicke an der Kamera vorbei ins *Off* (vgl. Abb. 4). Während sie ihre Hand innehaltend auf ein Geländer legt, ertönt nun deutlich lauter als zuvor Musik. Auch die Instrumentierung mit Gitarre, Bass, Schlagzeug und Orgel sowie die irgendwo zwischen Pop, Beat und Easy Listening-Musik anzusiedelnde Stilistik heben sich von der bisherigen Hintergrundmusik ab. Dieser Bruch innerhalb der akustischen Ebene, der vom Bild zunächst nicht erklärt wird, markiert gewissermaßen eine akustische Grenze. Genauer gesagt geht es nicht nur um einen Bruch innerhalb der akustischen Ebene, sondern auch um einen Aufbruch zu neuen Erfahrungswerten. Innerhalb dieser Einstellung lässt sich die Musik vorerst keinem konkreten Vorgang zuordnen und bleibt musikalische Emanation eines unbekanntes Bereiches, den es zu erforschen gilt. Wie „das Erwachen zum Leben“<sup>49</sup> beschreibt Stefan Schädler auch die folgenden Ereignisse: Der pulsierende Basslauf und die rhythmischen Gitarrenriffs kommen von einer Autoscooteranlage, für die Mouchette von einer unbekanntes Frau Coupons geschenkt werden. Immer mehr Spaß bereitet dem Mädchen das hektische Durcheinander auf der Fahrfläche, auch weil ein junger Mann die Gelegenheit nutzt, um mit ihr zu flirten. Zum ersten Mal ist Mouchette keine Außenseiterin mehr und die Musik gibt nun ihre euphorisierte Stimmung wieder. Als sie jedoch ihren Verehrer ansprechen möchte, kommt ihr Vater dazwischen. Er schlägt sie und schickt sie zurück zur Kneipe.

---

<sup>49</sup> Schädler (1978), S. 145.

Von dort leitet ein Schnitt zu einem weiteren Handlungsstrang über. Nur unmittelbar von der Kneipe entfernt beobachtet Mathieu eifersüchtig Louisa und Arsène beim Karussellfahren. Auch in dieser gut einminütigen Sequenz ist die eingespielte diegetische Musik ähnlich prägnant wie in der Autoscootersequenz. Ebenfalls deutlich lauter als die vorangegangene Hintergrundmusik fällt vor allem ein sich – wie die Bewegungen des Karussells – ständig wiederholendes, auf der Ziehharmonika gespieltes Motiv auf. Nach einer Weile kehrt Mathieu zur Kneipe zurück. Während er sich zu Mouchette und deren Vater setzt, fordern ihn Tischnachbarn auf, Arsène eine Abreibung zu verpassen. Dementsprechend droht er der nur wenig später zurückkehrenden Louisa an, Arsène zu verprügeln. Parallel dazu vermischen sich auf der Tonspur die Musiken von Autoscooteranlage und Karussell zu einem akustischen Durcheinander. Mal ist die eine Melodie etwas besser zu hören, mal die andere. Die Musik ist kein der Narration untergeordnetes Hilfsmittel mehr – sie verselbständigt sich, indem sie sich trotz ihres diegetischen Charakters von der reinen Kennzeichnung eines Schauplatzes ablöst. Natürlich lokalisiert das Nebeneinander der beiden Musiken die Kneipe auch in unmittelbarer Nähe zu Karussell und Autoscooteranlage, doch ist dies für den Verlauf der Handlung kaum ausschlaggebend. Genauso wie zu Beginn der gesamten Jahrmarktssequenz, als Mouchette vor der Kneipe ihrem Vater das Geld aushändigt, auf die Vermengung dieser beiden Musiken verzichtet wird, wäre dies auch zum Ende der Sequenz möglich gewesen. Dies zeigt, dass der Effekt der (vermischten) Musik über den der Lokalisierung der Kneipe auf einem Jahrmarkt hinausgeht und zum signifikanten Ausdrucksmittel wird.

Vielmehr wird die Enthierarchisierung der akustischen Ebene in der gegenseitigen Überlappung der Musiken maßgebend für die Relation von Bild und Musik, die als gleichberechtigte Parameter miteinander kommunizieren. Die nicht durch die Handlung motivierte Verschmelzung der Musiken – am gleichen Ort blieb sie zuvor aus – entbindet diese Musik von der reinen Ortsbezeichnung und somit auch von der Unterordnung zugunsten des Bildes. In ihrer auffällig disharmonischen Gestaltung tritt sie in den Vordergrund und *neben* das Bild, sie kommentiert eher eigenständig das Geschehen als es untermalend zu unterstützen. Wie sie gleichzeitig der Diegese des Bildes entspringt, löst sie sich vom Status der Hintergrundmusik und wird expressiver Ausdruck der Gefühlswelten der Darsteller. Die Unabhängigkeit der Musik entsteht paradoxerweise aber gerade

durch den diegetischen Gebrauch der auditiven Ebene, denn der auf die äußerliche Umgebung abzielende Charakter der Musik vermittelt eine Distanz, die eine klassische Emotionslenkung mittels Einfühlung verhindert, wie es im Falle konventioneller extradiegetischer Stimmungsmusik der Fall wäre, die wiederum die Musik dem Bild unterordnen würde. So beruht aber die Beziehung von Bild und Musik in MOUCHETTE auf der dialektischen Anordnung des von Brown mit „seperate but equal“ beschriebenen Verhältnisses.

Wie Brown weiter ausführt, kann die Gleichberechtigung von Bild und Musik zu einer Form der Gestaltung führen, deren entscheidenden Merkmale darin bestehen, dass „the entire patriarchal belief in a scientific empiricism that holds physical space, chronological/linear time, and history/causality as absolute truths“<sup>50</sup> negiert wird. Auf diesen Aspekt wird im Hauptteil dieser Arbeit anhand Jim Jarmuschs DEAD MAN einzugehen sein. Gleiches gilt für den in den folgenden Abschnitten exemplifizierten Transzendenzcharakter von Musik.

### 2. 3. Aspekte der Transzendenz

Wie bereits dem Titel seines Buches „Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer“ zu entnehmen ist, zeichnen sich für Paul Schrader Bressons Inszenierungen durch ihr Streben nach Transzendenz aus. In der Autoscooteranlagensequenz von MOUCHETTE fällt gerade der Musik hierbei besondere Bedeutung zu, sie markiert den Eintritt in eine neue Welt. Grundsätzlich gilt, dass (Film-)Musik prädestiniert ist, das Geschehen auf der Leinwand zu transzendieren. Dies zeigt sich gerade auch im Verzicht auf Filmmusik, wie im eingangs erwähnten NATTVARDSGÄSTERNA: Der Film schildert den inneren Konflikt des Pastors Tomas, der den Glauben an Gott verloren hat. Seine eigenen Predigten werden für ihn zu leeren Worthülsen, Erlösung kann es für ihn nicht mehr geben. Der Einsatz extradiegetischer Filmmusik als Manifestation einer weiteren bzw. übergeordneten Sphäre hätte dies unglaubwürdig kontrastiert. Im konsequenten Verzicht auf Filmmusik schließt Bergman so den Transzendenzgedanken komplett aus. Es ist eine

---

<sup>50</sup> Brown (1994), S. 34.

Welt ohne Spiritualität, eine Welt, in der in Bergmans eigenen Worten der Tod regiert.<sup>51</sup>

Die transzendente Kraft von Filmmusik wird von Donnelly nachdrücklich betont:

Film music is a ritualised form of music that is purposeful in much the same way as certain forms of religious music. For example, the organ passages played as priests enter the church is a form of 'overture' preparing the congregation for the forthcoming service, in much the same way that the opening title music prepares the audience for the film world and narrative to come. Furthermore, I would argue that just as this music is usually awe-inspiring and provides a bond to the spiritual, the emotional potency of film music offers something of a portal to the transcendent and experience beyond the everyday. While most accounts tend to focus on film music as a derivation of stage music, it would be foolish to dismiss this transcendental aspect in favour of regarding it merely as a sort of prosaic 'functional' music for the screen, like the music for set transitions and intervals in the theatre.<sup>52</sup>

Extradiegetische Filmmusik kann, wie auch an ihrer Auslassung in *NATTVARDSGÄSTERNA* deutlich wird, neue Ebenen erschließen bzw. einen „'second space' – a different space in relation to the space of diegesis, the spaces of consumption, production etc.“<sup>53</sup> konstruieren. Indem sie ihren Ursprung scheinbar auf einer „'other side', seemingly emanating from nowhere“<sup>54</sup> hat, bricht sie Raumgrenzen auf und kreiert ein „'elsewhere' in films – not quite of its world nor its logic. It implies an outside, confirming film music's status as an object half in and half out of film.“<sup>55</sup>

Ein Beispiel für die Verwendung von (Film-)Musik als transzendente Mittel ist *SPACE IS THE PLACE* (1974). In diesem weitgehend dem Science-Fiction-Genre einzuordnenden Film plant der Free-Jazz-Musiker Sun Ra, die schwarze Erdbevölkerung zu fernen Planeten zu führen und so deren Unterdrückung zu beenden. Gleich zu Beginn des Films wird nur wenig Zweifel an dem Stellenwert von Musik für die Bedeutung dieses Unternehmens gelassen. Bei der Inspektion eines geeigneten Planeten erklärt Ra seine Mission: „The music is different here. The vibrations are different. Not like Planet Earth. Planet Earth sounds of guns, anger, frustration. (...) We'll set up a colony for black people here. (...) We'll bring them here through either isotopic teleportation,

---

<sup>51</sup> Vgl. Bergman (1994), S. 270.

<sup>52</sup> Donnelly (2005), S. 37/38.

<sup>53</sup> Donnelly (2005), S. 20.

<sup>54</sup> Donnelly (2005), S. 19.

<sup>55</sup> Donnelly (2005), S. 41.

transmolecularization or better still, teleport the whole planet here through music.“ Der Weg zu fremden Galaxien und zu neuen Bewusstseinssebenen führt über Musik: Einerseits da die Bevölkerung mittels Musik zu dem Planeten teleportiert werden soll und auch Ras Raumschiff Musik als akustischen und einzig verwendbaren Treibstoff nutzt, andererseits durch die Aufklärung der Menschen in Form eines Konzerts von Ras „Intergalactic Myth-Science Solar Arkestra“. Tatsächlich scheint Ras Musik eine Art übersinnliche Kraft zu besitzen: Als Ra von seiner Weltraumexpedition wieder zurückkehrt, wird sein Raumschiff auf der Erde von einer Gruppe Schaulustiger und einem Medienaufgebot empfangen. Der besonders eitle Journalist Jimmy Fey lässt sich bereitwillig einen Weltraumkopfhörer aufsetzen, der mit Ras Moog-Synthesizer verbunden ist. Ra drückt vereinzelt Tasten auf dem Keyboard – eher als würde er Befehle auf der Tastatur eines Rechners eingeben denn Töne anzuschlagen – deren Wirkung auf den geschwätzigsten Fey unübersehbar ist: Er verliert die Orientierung und wird bewusstlos. Von ähnlichem Ausmaß sind die Effekte von Ras Klavierspiels in einer weiteren Szene. Die Töne entfalten eine Art zentrifugale Kraft, deren Sogwirkung die gesamte Inneneinrichtung eines Chicagoer Nachtclub total verwüstet (vgl. Abb. 5a-c). Nabeel Zuberi stellt treffend fest: „In this Science Fiction film, *music is the primary special effect*.“<sup>56</sup>

ORFEU NEGRO (1959) von Marcel Camus bringt das transzendierende Moment der Musik von der extradiegetischen Ebene aus ins Spiel. Der Film verlegt den antiken Mythos von Orpheus – der mit seinem Gesang seine Umwelt betören konnte – und Eurydike in den Karneval des zeitgenössischen Rio de Janeiros. Nicht zuletzt wegen seiner Filmmusik, dem Bossa Novas Luiz Bonfás und Antonio Carlos Jobims, wurde ORFEU NEGRO zum großen Publikumserfolg. Dem Zauber der Musik kann auch Eurydice nicht widerstehen und sie gibt dem Werben des Straßenbahnschaffners Orfeo nach. Orfeo singt, wie die Kinder Rio de Janeiros sagen, so schön, dass er die Sonne aufgehen lassen könne. Doch lange hält das junge Liebesglück nicht an. Als Eurydice während des Karnevals vor einem als Tod verkleideten Mann flieht, kommt sie durch einen Stromschlag ums Leben. Auf der Suche nach ihrem Leichnam nimmt Orfeo in einem abgelegenen Haus an einer Geisterbeschwörung teil. Er stimmt in den rituellen Gesang ein und plötzlich taucht aus dem Hintergrund Eurydices Stimme auf. Entgegen ihrer

---

<sup>56</sup> Zuberi (2004), S. 78. Hervorhebung im Original.

Warnung, sie dann für immer zu verlieren, dreht er sich zu ihr um und erkennt, dass eine alte Frau Eurydices Stimme imitiert hatte, um ihn zu trösten. Schlägt dieser musikalische Transzendierungsritus noch fehl, so gelingt er am Ende des Films in der Kombination von Bild und extradiegetischer Musik. Orfeo findet die tote Eurydice und bringt ihren Leichnam im Morgengrauen in sein Heimatdorf. Dort werden die beiden von Orfeos eifersüchtiger Verlobten in eine Schlucht hinabgestürzt. Daraufhin rennen zwei kleine Jungen mit Orfeos Gitarre hastig zum höchsten Punkt des Berges. Sie glauben, wenn sie nur „irgend etwas“ auf der Gitarre spielen, werde die Sonne wieder aufgehen. Als einer der beiden eine Melodie auf der Gitarre anstimmt, fallen die ersten Strahlen der Morgensonne auf ihre Gesichter. Ein kleines Mädchen kommt hinzu und ernennt den Spielenden ob seiner Fähigkeiten zum „neuen“ Orfeo. Als sie ihn bittet, nun für sie ein Lied zu spielen und die drei in der aufgehenden Sonne zu tanzen beginnen, setzt zu der Melodie des Liedes („Samba de Orfeu“) ein Kinderchor auf der extradiegetischen Ebene ein (vgl. Abb. 6a-c). Wie aus einer transzendentalen Sphäre greifen diese Stimmen in das Geschehen ein und versinnbildlichen in der Anpassung an die diegetische Melodie, dass die Liebe Orfeos und Eurydices in den tanzenden Kindern weiter lebt.

Sich auf das Musical beziehend, spricht Rick Altman bei derart gestalteten Phänomenen in der Bild-Musik-Relation von einem „audio dissolve“.<sup>57</sup> Beispielsweise wenn der Gesang der Darsteller plötzlich durch nicht in der Diegese verortete Instrumente aufgenommen und unterstützt wird, verschwimmen die Grenzen zwischen diegetischem und extradiegetischem Musikeinsatz bzw. „between the real and the ideal.“<sup>58</sup> In der Überbrückung der Ebenen ist die Quelle der Musik dann auf einer Metaebene anzusiedeln. Die Betonung des Wechsels und des Übergangs ist auch für den Karneval unerlässlich, der in ORFEU NEGRO von den Kindern bereits wieder gefeiert wird. Ist in den genannten Beispielen die (musikalische) Transzendenz auch noch vorwiegend ein dramaturgisches Element, so wird im folgenden ein ähnliches Phänomen auf formaler Ebene dargestellt: Die Kontinuität von Musik wird genutzt um den aus einzelnen Bildern und Einstellungen bestehenden Filmverlauf zu vereinheitlichen und Übergänge zu glätten.

---

<sup>57</sup> Vgl. Altman (1987), S. 62-74.

<sup>58</sup> Altman (1987), S. 63.

## 2. 4. Kontinuität mittels Musik

Kontinuität ist einer der wesentlichen Aspekte der Zeitkunst Musik. Schon immer war Musik ein zentrales Formelement des Kinos, das von Beginn an als audiovisuelle Kunstform zu verstehen ist. Bereits 1895 wurde die Uraufführung von *ARIVÉE D'UN TRAIN* der Gebrüder Lumière im Pariser „Grand Café“ von einem einzelnen Pianisten begleitet. Dessen Rolle wurde in den folgenden Jahren von einem Orchester übernommen, das die Bilder auf der Leinwand musikalisch unterstützte. Mit der Einführung des Tonfilms wurden zwar die live spielenden Musiker überflüssig, aber auf die Untermalung von Musik konnte und wollte man selbstverständlich nicht verzichten. Dabei bedient(e) man sich bei bereits existentem Material der verschiedensten musikalischen Epochen und/oder für den Film speziell angefertigten Autorenkompositionen.<sup>59</sup> Für den letzteren Fall dienen heute meist Vorgaben des Regisseurs mittels sogenannter *temp tracks*<sup>60</sup>, wie bzw. welche Sequenzen zu vertonen seien, dem Filmmusikkomponisten als Orientierungshilfen, die anschließend im Tonstudio umgesetzt und ausgearbeitet werden.<sup>61</sup>

Die Verwendung von Musik zu Beginn der Stummfilmära, von Zeitgenossen meist als „Kitsch- Schund- und Schandmusik“ oder „Ohrenbeduselung“<sup>62</sup> bewertet, wird in der Forschung meist unter rezeptionspsychologischen Aspekten gesehen. Beispielsweise Adorno und Eisler sehen den Zuschauer einer ungewohnten und angsteinflößenden Situation ausgesetzt: das Unbehagen in einem abgedunkelten Raum neben Fremden zu sitzen und darüber hinaus mit dem Widerspruch von wirklichkeitsnahen Bildern und deren gänzlich irrealen Stille bzw. Sprachlosigkeit konfrontiert zu werden, bedürfe der Milderung durch beschwichtigende Musik.<sup>63</sup> Die zugespielte Musik sollte weiter den Bildern eine fehlende Räumlichkeit und Tiefendimension vermitteln, sowie störende Nebengeräusche wie Straßenlärm, Gespräche im

---

<sup>59</sup> Als erste originale Filmmusik gilt der score von Camille de Saint-Saëns für *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* (André Calmettes, Charles le Bargy, 1908).

<sup>60</sup> *Temporarily music tracks*, die beispielhaft über die zu vertonenden Szenen gelegt werden.

<sup>61</sup> In der Regel arbeiten in Hollywood heute gleich mehrere Komponisten, Musiker und Assistenten an einem *score*. Bei diesem Arbeitsprozess ist der Computer, beispielsweise zur Erstellung von Partituren, nicht mehr wegzudenken.

<sup>62</sup> Paul Marsop zit. in Ottenheym (1944), S. 20.

<sup>63</sup> Vgl. Adorno & Eisler (1969), S. 109/110.

Publikum oder den Motorenlärm des Projektors überdecken.<sup>64</sup> Kurt London und andere Autoren nennen diese Faktoren zwar auch, sehen aber als primäre Funktion den kontinuierstiftenden Charakter der Musik. So war es beispielsweise möglich durch den Fluss der Musik Pannen des Projektors und vor allem Pausen beim Wechsel der Filmrollen zu überbrücken. Erst gegen 1914 begann man mehrere Projektoren im Vorführraum aufzustellen und so Unterbrechungen im Film durch den Filmrollenwechsel zu vermeiden. Aber auch Sprünge in Raum und Zeit auf der Erzählebene, die der Durchbruch des Spielfilms mit sich brachte, wurden von der Musik zugunsten eines kontinuierlichen Ablauf vereinheitlicht.

Doch schon bereits bevor die Musik die disparaten Bilder in einen scheinbar natürlichen Ablauf integriert, ist eine kontinuierstiftende Beziehung zwischen Bild und Musik zu beobachten. Dabei ist zunächst festzuhalten, dass diverse Autoren wie Roy Prendergast<sup>65</sup>, Kurt London<sup>66</sup> oder Siegfried Kracauer<sup>67</sup> für die frühen Jahren des Kinos meist keinerlei dramaturgischen Zusammenhang von Musik und Bildinhalt sehen. Die musikalische Begleitung fällt diesen Autoren zufolge zunächst einer ausgeprägten Wahllosigkeit anheim. Kracauer folgert deshalb: „Filmmusik war ursprünglich eher ein Bestandteil von Filmvorführungen als ein Element des Films selber. Ihre entscheidende Aufgabe war, dem Zuschauer dem Fluß der Bilder auf der Leinwand physiologisch anzupassen.“<sup>68</sup> Hansjörg Pauli lässt diese Indifferenz von Bild und Musik erst für die Zeit ab 1900 gelten und verweist auf Quellen, die einen ästhetischen Zusammenhang der Parameter auch für die frühe Phase des Stummfilms nahe legen.<sup>69</sup> Dabei bezieht sich Pauli besonders auf den Aspekt, dass die Essenz des Filmes – die Bewegung – gerade durch eine Übereinstimmung oder Annäherung der Musik an das Bild gewährleistet wurde. Demzufolge kann gerade Musik als Zeitkunst das Wesenhafte des neuen Mediums wiedergeben:

„Was damals, 1895/96, am Film als sensationell neu und überwältigend erfahren wurde, war seine Fähigkeit, das Element der Zeit, materialisiert als kontinuierliche Bewegung, unverfälscht wiederzugeben: Leben einzufangen, insofern Leben Bewegung und Veränderung bedeutet. Seine Echtheit also, verglichen mit den bis

---

<sup>64</sup> Vgl. Berg (1976), S. 20.

<sup>65</sup> Vgl. Prendergast (1992), S. 5.

<sup>66</sup> Vgl. London (1970), S. 40.

<sup>67</sup> Vgl. Kracauer (1964), S. 185f.

<sup>68</sup> Kracauer (1964), S. 186.

<sup>69</sup> Vgl. Pauli (1981), S. 39-59.

dahin bekannten Reproduktionstechniken. (...) Wirklichkeitsnähe wurde vom Publikum erlebt (nicht fotografische Qualität als abgehobenes ästhetisches Ereignis), und auf das Wirklichkeitserlebnis hin wurde produziert: da ist doch vielleicht die Annahme gestattet, auch die Musik sei benutzt worden, nicht aufs Geratewohl, sondern so, daß sie das Wirklichkeitserlebnis womöglich noch steigerte – eben indem sie die von den Bewegungsvorgängen evozierten Bildtöne zuschoß: wozu sie in der Lage war, weil auch sie sich in der Zeit vermittelt, also der Bewegung mächtig ist.“<sup>70</sup>

Und auch Martin Miller Marks führt solche Beweggründe an: „Like live stage acts, these films were full of *movement* – that was one basic cause for the excitement produced by early moving pictures – and the music matched (or interpreted) this movement by means of pieces in popular idioms, characterized by catchy rhythms and clear-cut structural patterns.“<sup>71</sup> Zu dieser Zeit waren im Kino meist die sogenannten “Einakter” zu sehen: kurze Filmstreifen, die nur aus einer einzigen Einstellung bestanden und selten länger als eine Minute dauerten.<sup>72</sup> Wenn die Musik zunächst also noch nicht unterschiedliche Folgeeinstellungen aneinander binden musste, ist die Aufgabe der Musik auch hier im Zusammenhang der Kontinuitätsstiftung zu sehen: die Musik betont in ihrer Übereinstimmung zum Bild die dort gezeigte *kontinuierliche Bewegung*.

Über die Entwicklung des Verhältnisses von Bild und Musik für die kommenden Jahre ist man sich einig: zunächst wurde gespielt, was einem in den Sinn kam. Als oberste Prämisse sollte der kontinuierliche Musikfluss wie ein roter Faden die Erzählung zusammenhalten, ein dramaturgischer Zusammenhang von Bild und Musik spielte dabei zunächst noch keine wesentliche Rolle in den Überlegungen der Filmemacher. Die Filme von Méliès, Porter oder Griffith führten komplexer werdende Erzählstrukturen ein: Sprünge in Raum und Zeit, wechselnde Einstellungsgrößen oder Parallelmontage bedurften dringend musikalischer Vereinheitlichung, um dem Geschehen folgen zu können. Kraft ihrer eigenen Kontinuität fügte Musik heterogenes Bildmaterial zu einem sinnvollen Strang zusammen. Um das Verständnis der Filmfabel für den Zuschauer zu gewährleisten, bemühte man sich dementsprechend die musikalische Linie möglichst einheitlich zu halten. Wo kausale Zusammenhänge nun aber gesichert schienen, ergaben sich aufgrund der musikalischen Untermauerung andere Probleme: Verständnis der Filmfabel allein reichte nicht aus,

---

<sup>70</sup> Pauli (1981), S. 43/44.

<sup>71</sup> Marks (1997), S. 37. Hervorhebung im Original.

<sup>72</sup> Vgl. Musser (1990).

auch Einfühlung in das Geschehen war für die sich entwickelnde Filmindustrie notwendig. Wenn ein Film nun aber mit einer affektstarken Musik unterlegt war, so mochte ein Stück hervorragend zu der einen Szene passen, zur anschließenden wiederum gar nicht.<sup>73</sup> Also versuchte man die gewünschte Wirkung über eine dem Bild angepasste musikalische Unterstützung zu erreichen: die sogenannten *cue sheets* entstanden. Musiklisten, die bekanntes Material zusammenstellten und präzise auf den Verlauf des Filmes ausgerichtet waren. Anstatt für jeden neuen Film neue Listen zusammenstellen zu müssen, komponierte der Verfasser der „Sam Fox Moving Picture Music“ (1913), J. S. Zamecnik, für die sich inhaltlich ähnelnden Genrefilme Nummern, die innerhalb des jeweiligen Genres immer wieder aufs Neue verwendbar waren. Der in Berlin tätige Giuseppe Becce veröffentlichte seine mehrbändige Kinobibliothek „Kinothek“, eine Sammlung standardisierter, auf die verschiedensten Filmsituationen und –stimmungen zugeschnittener Versatzstücke für den Kino-Kapellmeister. Mit der aufkommenden Vielzahl musikalischer Themen drohte aber auch die strukturierende Wirkung der Musik verloren zu gehen: eine sklavische Nachahmung der wechselnden Bildinhalte durch Musik führte zu abrupten Wechseln innerhalb der musikalischen Aufführung und zergliederte vielmehr den Erzählfluss als ihn zusammenzuhalten. Stimmgig zwischen den musikalischen Themen überzuleiten, ohne den vereinheitlichenden Charakter der musikalischen Untermalung zu zerstören, erwies sich als anhaltendes Problem. Deshalb verzichtete man zukünftig auf eine durchweg synchrone Illustration und gestaltete die strukturierende Wirkung der Musik Szenenübergreifend. So wurden Szenen, die dramaturgisch zusammengehörten, trotz Schnitten und Schauplatzwechseln, an ein einziges Stück gekoppelt: “The silent films did not require a close interpretation of *all* its separate scenes; what it required was the opposite, the *musical simplification of the mosaic of film images into one long line*. The even flow of the music must therefore, apart from certain exceptions based on dramatic considerations, not be interrupted.”<sup>74</sup> Deshalb erschien “[v]ariety in the film images and uniformity in the music”<sup>75</sup> als die beste Lösung. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass der Musik die Funktion einer gliedernden Kontinuität

---

<sup>73</sup> Vgl. Berichte im “New York Daily Mirror” vom 9.10.1909 und in der “Moving Picture World” vom 3.7.1909, zit. in Hofmann (1970, unpag.).

<sup>74</sup> London (1970), S. 59/60.

<sup>75</sup> London (1970), S. 60.

zufiel. Sie sollte die disparate Erzählweise der Bilder übertünchen und gleichzeitig in diesem Ablauf Bildeinheiten voneinander abgrenzen. Die Abgrenzung resultierte aus der Zuordnung an musikalisches Material, das „sich zu den einzelnen Szenen des zugehörigen Filmwerks in unmittelbar einsichtiger Weise verhalten“<sup>76</sup> und darüber hinaus dem gesamtmusikalischen Kontext unterordnen sollte.

Natürlich ist der Kinobesucher nun seit langer Zeit mit der diskontinuierlichen Erzählweise eines Filmes vertraut. Sprünge in Raum und Zeit lösen keine Verwirrung mehr beim Zuschauer aus, wie dies noch in der Stummfilmzeit der Fall gewesen ist. Dennoch lässt sich mit Pauli feststellen,

„daß die syntaktische Funktion von Filmmusik auch in neuerer Zeit keineswegs ganz bedeutungslos geworden ist (...) Einheit in die Vielfalt zu bringen und zusammenzufassen, was auseinanderstrebt, sind nach wie vor Aufgaben, die immer wieder anfallen – über eine Sequenz hinweg (...) oder sogar über einen ganzen Film hinweg, da wo dieser sich von gängigen narrativen Mustern dezidiert abkehrt und gleichwohl nicht nur bei Insidern und Avantgardisten Widerhall finden möchte.“<sup>77</sup>

Gerade beim Wechsel der Zeitebenen wird sich der Hilfe von Musik bedient. In John Fords *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* (1962) kehrt Senator Stoddard nach etlichen Jahren nach Shinbone zurück, die Stadt, in der einst sein Aufstieg zum Senator begann. Eifrigen Journalisten, die nach den Gründen für seine überraschende Rückkehr fragen, gewährt er einen Einblick in seine und Shinbones Vergangenheit. Sobald Journalisten und Zuschauer von Stoddard zum Zuhören aufgefordert werden – „I declare“ – ertönt eine tragende Musik, die den anschließenden Erläuterungen des Senators und einer folgenden Überblendung unterlegt ist. Es vollzieht sich sowohl ein Wechsel von Schauplatz, dem Büro der Journalisten, in eine nicht näher bestimmte Nachtlandschaft, als auch der Zeit, von der Gegenwart in die Vergangenheit. Während Stoddard anmerkt, den Ratschlag „Go West young man, go west and seek fame, fortune and adventure“ zu seiner Maxime gemacht zu haben, beendet ein plötzlicher Schuss seine Ausführungen und auch die Musik. Mit diesem Signal kann die eigentliche Erzählung beginnen. Der Übergang von zeitlich und räumlich auseinanderliegenden Szenen wird also nicht nur von den Worten des Senators, sondern auch von der Musik deklariert, ebenso glättet die über beide

---

<sup>76</sup> Pauli (1981), S. 201.

<sup>77</sup> Pauli (1993), S. 13.

Einstellungen gelegte Musik im Zusammenspiel mit der visuellen Überblendung den Ebenenwechsel.

Was für die Rückblende gilt, gilt im Zusammenspiel mit Musik natürlich auch für durch den Schnitt verkürzte, also beschleunigte, geraffte Handlungsstränge. Nachdem die gleichnamigen Helden des Filmes *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID* (1969) in den Vereinigten Staaten einen Zug zu viel überfallen haben, sehen sie sich gezwungen, auf der schier aussichtslosen Flucht vor ihren Häschern nach Bolivien auszuwandern. Dort steigt man auf Banküberfälle um, die in rascher Folge aneinandergeschnitten und von Burt Bacharachs „South American Getaway“ musikalisch unterlegt werden. Die Bilderfolge beschränkt sich dabei auf dramaturgische Höhepunkte wie die Explosion eines Tresors, die Verfolgung durch bolivianische Kavallerie, die Flucht vor der Staatsmacht oder die Bedrohung eines Bankangestellten mit dem Revolver. Die Musik, poppiger Vocal-Jazz, vermittelt die entspannte und fast schon glückselige Stimmung der Helden. Gewissermaßen läuft alles - wie auch die Musik - am Schnürchen. So reibungslos, wie auch die Musik problemlos die einzelnen Zeit- und Raumsprünge überbrückt und verdichtet. Die Verdichtung inhaltlicher Bezüge wird im folgenden am Beispiel der Leitmotivtechnik dargestellt, deren ausgeprägte Wiederholungsstruktur später von besonderer Bedeutung für die Analyse von *DEAD MAN* sein werden.

## 2. 5. Die Leitmotivtechnik

Die Leitmotivtechnik ist ein besonders häufig benutztes Mittel aus dem filmmusikalischen Instrumentarium, um den Zuschauer sprichwörtlich durch die Geschichte zu leiten. Der wagnerschen Operntradition entspringend, wird im *Harvard Brief Dictionary of Music* die Technik definiert als „a short theme or musical idea consistently associated with a character, a place or an object, a certain situation or a recurrent idea of the plot [...]. These motifs are used, not as rigidly fixed melodies, but in a very flexible manner“.<sup>78</sup> Ein sich wiederholendes musikalisches Motiv wird also zur Kennzeichnung einer bestimmten Person oder Situation verwendet und fungiert so als „identifying or cueing mark“,<sup>79</sup> das die

---

<sup>78</sup> Willi Appel und Ralph T. Daniel zit. nach Kassabian (2001), S. 50.

<sup>79</sup> Kassabian (2001), S. 51

„Kontrolle narrativer Konnotationen“<sup>80</sup> sicher stellen soll. Adorno und Eisler kritisieren diese Praxis nicht nur scharf, sondern bringen sie mit den ökonomischen Bedingungen der Filmproduktion in Verbindung:

Immer noch wird die Kinomusik durch Leitmotive zusammengekleistert. Während ihr Erinnerungswert dem Betrachter handfeste Direktiven gibt, machen sie es zugleich dem Komponisten in der Hast der Produktion leichter: er kann zitieren, wo er sonst erfinden müßte. [...] Leitmotive fungierten [...] als eine Art trademarks, an denen man Figuren, Gefühle und Symbole hat erkennen können. Sie waren auch immer der >rote Faden< für musikalisch nicht Vorgebildete. Durch hartnäckige und oft kaum veränderte Wiederholungen wurden sie bei Wagner in ähnlicher Weise eingepägt wie heutzutage eine song-Melodie durch plugging oder eine Filmschauspielerin durch ihre Stirnlocke. Die Annahme war plausibel, daß diese Technik um ihrer Fasslichkeit willen für den Film, der in allen Stücken auf Fasslichkeit hin angefertigt wird, besonders geeignet sein müsse.<sup>81</sup>

Im Hollywood-System, das alle Gestaltungsfaktoren der Kohärenz der Narration unterordnete, werden Leitmotive zu „Verkehrslichter[n]“<sup>82</sup> degradiert, deren rein referentielle Leistung sich reduziert „auf die eines musikalischen Kammerdieners, der seinen Herrn mit bedeutsamer Miene vorstellt, während den Prominenten ohnehin jeder erkennt.“<sup>83</sup> Schon bei Wagner wurde diese Konstellation kritisch beäugt, Claude Debussy sprach von einem „Adressbuch“, Igor Strawinsky von einer „Garderobenummer“.<sup>84</sup>

In der einfachsten Anwendungsform dieser Methode bedeutet jeder Auftritt eines Protagonisten ebenso den Einsatz des ihm zugehörigen musikalischen Motivs. Dementsprechend dient sie der Fabelkonstruktion, da zwischen den Gestaltungsebenen ein Referenzsystem erstellt wird, das leicht fassbare Zuordnungen und Zusammenhänge, also Kohärenz und letztendlich auch Bedeutungen generiert: „Narrative film music ‚anchors‘ the image in the meaning.“<sup>85</sup> Die Musik nimmt konnotierend die Handlung auf und bietet „Höräquivalente einiger struktureller oder kinetischer Aspekte“.<sup>86</sup> Was zu sehen ist, ist auch zu hören. Zumindest theoretisch, denn um von den gezeigten Ereignissen nicht zu sehr abzulenken und den Fluss der Erzählung zu gewährleisten, wird die Musik als *underscoring* passend maßgeschneidert, so dass

---

<sup>80</sup> Kalinak (2001), S. 32.

<sup>81</sup> Adorno & Eisler (1969), S. 20.

<sup>82</sup> Adorno & Eisler (1969), S. 21.

<sup>83</sup> Adorno & Eisler (1969), S. 22.

<sup>84</sup> Vgl. Schneider (1983), S. 142.

<sup>85</sup> Gorbman (1987), S. 84.

<sup>86</sup> Monroe C. Beardsley zit. nach Brown (2001), S. 88.

sie kaum wahrnehmbar den Bildern das Aufmerksamkeitspotential überlässt.<sup>87</sup> Die musikalische Wiederholung doppelt die Geschehnisse auf der Leinwand und bekräftigt im Zuge der Repetition auch die während ihres ersten Auftretens vermittelte Bedeutungszuschreibung. Es kommt auf der konnotativen Ebene zu einer Anhäufung ein und derselben Attribute, denn die Wiederholung „overdetermines these connotative values.“<sup>88</sup> In Bezug auf besonders misslungene Beispiele kritisiert Brown dieses Schema der Musik-Bild-Beziehung wie folgt:

Man kann nicht genug betonen, wie sehr die weitverbreitete Überstrapazierung der bei Wagner entlehnten Leitmotiv-Technik im Hollywood-Kino die Beziehung Film/Musik entwertet; indem sie den musikalischen Signifikanten durch Einbindung in bestimmte Elemente des narrativen Textes künstlich vollendet, während letzterer durch die musikalische Redundanz hyper-explicit wird.<sup>89</sup>

Natürlich soll es an dieser Stelle nicht darum gehen, über der Leitmotivtechnik per se den Stab zu brechen und sie als minderwertige künstlerische Leistung abzustempeln. Gerade auch Werke, die sich die Leitmotivtechnik zunutze machen und diese auf komplexere Art und Weise mit der visuellen Ebene in Verbindung bringen, dürfen zurecht als Meilensteine der Film(musik)kunst angesehen werden. Eine Abwertung der Arbeiten von z. B. Bernard Herrmann, Nino Rota oder Ennio Morricone rein aufgrund der verwendeten Leitmotivtechnik würde völlig über das Ziel hinausschießen.<sup>90</sup> Am Beispiel von Morricones Musik zu C'ERA UNA VOLTA IL WEST (1968) soll die Leitmotivtechnik am Material erörtert werden.

In Sergio Leones Film zeigen sich Wiederholungen sowohl in Form intertextueller filmhistorischer Zitate auf der visuellen Ebene,<sup>91</sup> wie auch mittels intratextueller musikalischer Repetitionen auf der musikalischen Ebene. Den Protagonisten ist ein sich wiederholendes und unverwechselbares Motiv zugeschrieben. Dabei macht Morricone die musikalische Kennzeichnung Harmonicas, einer der zentralen Handlungsfiguren, bereits bei dessen Einführung überdeutlich: Man hört ihn, bevor man ihn sieht. Der Film zeigt zu Beginn einen verlassenem Bahnhof, auf dem drei Banditen auf die Ankunft eines Zuges warten.

---

<sup>87</sup> Gorbman (1987, S. 74-75) zeigt an einer Szene aus KING KONG sehr einleuchtend die Analogie dieses Verfahrens zur Methode des unsichtbaren Schnitts.

<sup>88</sup> Gorbman (1987), S. 84.

<sup>89</sup> Brown (2001), S. 90.

<sup>90</sup> In diesem Zusammenhang verteidigt auch Pauli (1976, S. 104) die Arbeiten Max Steiners.

<sup>91</sup> So zeigt Frayling (2000, S. 254/266) z. B. Bezüge zu THE SEARCHERS, SHANE, THE IRON HORSE, JOHNNY GUITAR oder THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE auf.

Schnell wird deutlich, dass ihr Interesse dabei einem Insassen gilt, den sie liquidieren sollen. Als der Zug schließlich einfährt, entsteht zunächst der Anschein, dass sie vergeblich gewartet haben: Der Gesuchte ist nicht an Bord. Als sie frustriert von dannen ziehen wollen, übertönt plötzlich eine langsame, auf der Mundharmonika gespielte Melodie die Geräusche des abfahrenden Zuges, der nun den Blick auf das gegenüberliegende Gleis und den die Melodie spielenden Harmonica freigibt (vgl. Abb. 7a). Auf dieser Melodie aufbauend, erklingt im folgenden eine extradiegetische Musik, die in Verbindung mit der Mundharmonika auch im weiteren Filmverlauf primär der Etikettierung Harmonicas dient.<sup>92</sup> Auch ein weiteres Leitmotiv zeigt eine ähnliche Bildbeziehung, erklingt es doch immer nur dann, wenn sein Träger zu sehen ist. Dieses Thema wird der jungen Jill zugeordnet, die ihre Heimat New Orleans verlassen hat, um mit dem irischen Farmer McBain in Sweetwater eine neue Existenz aufzubauen. Als sie in dem benachbarten Flagstone ankommt, wartet sie aber vergeblich auf ihren frisch angetrauten Mann, der sie vom Bahnhof abholen wollte: McBain und seine Kinder aus erster Ehe wurden nur wenige Stunden zuvor von Frank, einem rücksichtslosen Killer, aus dem Hinterhalt erschossen. Eine Großaufnahme von Jills Gesicht verdeutlicht nicht nur ihre Enttäuschung über die vermeintliche Vergesslichkeit ihres Mannes (vgl. Abb. 7b), sondern lässt auch keinen Zweifel daran, dass das nun erklingende melancholische Thema einzig und allein Jill zuzuordnen ist. Dieses berühmt gewordene Thema, bei dem scheinbar derart „[d]em Appell an das Gefühl [...] keine Schranken gesetzt“<sup>93</sup> werden, dass bei dessen Einspielung zu der später folgenden Konfrontation Jills mit den Leichen der McBains laut dem Scriptautor Sergio Donati der gesamte Drehstab in Tränen ausgebrochen sei,<sup>94</sup> bezieht seine emotionale Wirkung vor allem durch das einsetzende Crescendo. Bei der Ankunft Jills in Flagstone zeichnet sich dieses Crescendo aber nicht nur durch seinen affektiven Gehalt aus, sondern auch in der Ausweitung des gesetzten Referenzrahmens. Jill, scheinbar versetzt, entschließt sich nun, ohne McBains Hilfe auf die Reise zu dessen Farm zu machen und läuft über den mittlerweile verlassenen Bahnhof zum

---

<sup>92</sup> In diesem Fall gilt allerdings die Einschränkung, dass Teile des Themas in Variationen auch an Harmonicas Gegenspieler Frank geknüpft sind. Diese Übereinstimmung resultiert aus einem zurückliegenden Aufeinandertreffen der beiden, das Harmonicas Handeln motiviert und letztendlich auch zum Showdown führen wird.

<sup>93</sup> La Motte-Haber (1988), S. 70.

<sup>94</sup> Vgl. Donati in Frayling (2000), S. 280.

Schalterhaus. Durch ein Fenster erfasst die Kamera von außen wie Jill den Weg nach Sweetwater erfragt (vgl. Abb. 7c-d). Während ein Schaffner ihr die Tür Richtung Stadt öffnet, setzt das Crescendo ein. Analog dazu fährt die Kamera über die Fassade des Stationshäuschens nach oben und zeigt dann mit Vollendung des Crescendo aus entsprechend erhöhter Position die hinter dem Bahnhof liegende Stadt Flagstone (vgl. Abb. 7e). Morricone erinnert sich: „I believe Sergio [Leone] regulated the speed of the crane which follows Claudia Cardinale [Jill] when she comes out of the station, in time with the musical crescendo.“<sup>95</sup> Durch die Parallelisierung der Gestaltungsparameter wird ebenso eine Zuordnung von Musik an den Bildinhalt bzw. einen Träger geleistet, wie dies zu Beginn der Melodie durch die Koppelung an die Großaufnahme Jills der Fall war. Die Anpassung der Kamerafahrt an das musikalische Tempo weitet nun den Bezugsrahmen aus, indem durch die erhöhte Betrachterposition Vorstellung von Weite bzw. Ferne evoziert werden. Diese hier mit der Darstellung der Stadt verbundenen Zuschreibungen kommen dann vollends zur Geltung, wenn das Thema mit Crescendo-Einsatz zum zweiten Mal wiederholt wird und dabei auf die intertextuellen Wiederholungen in Zitatform trifft: Bei der folgenden Reise Jills auf einer Kutsche durch die Landschaft des Südwestens Richtung Sweetwater, erfasst die Kamera mit Einsatz des Crescendos in einer Totalen Monument Valley, bekannt aus Fords STAGECOACH sowie zahlreichen anderen Western (vgl. Abb. 7f). Jills Thema ist tatsächlich nur dann zu hören, wenn sie auch auf der Leinwand erscheint, bezeichnet aber auch die mythische Weite des Landschaft, in der Flagstone liegt. Die dabei von der Musik ausgehende Melancholie unterstreicht den von Leone intendierten Kontext, „which was about to make the great romantic epoch of the Western disappear.“<sup>96</sup>

Zeigt sich in diesem Fall, dass die Wiederholungen der Leitmotivtechnik keine einseitigen Etikettierungen rein denotativer Art sind, so ist dies auch auf konnotativer Ebene zu beobachten. Im Verlauf einer Filmfabel können überraschende Wendungen oder charakterliche Veränderungen von tragenden Figuren auftreten, was sich auch den Leitmotiven einschreibt. Bullerjahn dazu:

Leitmotive fungieren in der Art von musikalischen Zitaten, die erst im Verlauf des Films erlernt werden. Jedes erneute Erscheinen eines Leitmotivs bewirkt eine Veränderung desselben im Filmverlauf, selbst wenn es hinsichtlich seiner

---

<sup>95</sup> Morricone zit. in Frayling (2000), S. 280/281.

<sup>96</sup> Leone zit. in Frayling (2000), S. 252.

musikalischen Struktur unangetastet bleibt, denn jede Beziehung mit frischen Bildinhalten erhöht den konnotativen Gehalt dieses Motivs, d. h. es wird um neue Assoziationen ergänzt.<sup>97</sup>

Auf der Reise nach Sweetwater macht Jill an einem einsamen Handelsposten Rast. Während sie im Inneren der Holzhütte nach Wasser verlangt, wird ein weiterer Protagonist in die Geschichte eingeführt. Ähnlich wie bei Harmonica, hört man auch diesen, bevor man ihn sieht. Allerdings nicht mittels einer musikalischen Kennzeichnung, sondern aufgrund einer vor dem Posten stattfindenden Schießerei. Auf der Tonspur deutlich vernehmbare Schüsse mischen sich mit schmerzverzerrten Schreien, während die Kamera die verängstigten Gesichter innerhalb des Handelspostens zeigt. Nachdem der letzte Schuss gefallen ist, tritt mit dem Rücken zur Kamera ein bewaffneter Mann durch die Schwingtüren des Hauses. Die Musik suggeriert Spannung und in dem Moment, als der Mann sich zur Kamera dreht und seine Augen sichtbar werden (vgl. Abb. 7g), setzt ein einprägsames Banjo-Thema ein. Dieses Thema erscheint so als musikalischer Träger des Mannes und begleitet diesen, Cheyenne, auch im weiteren Filmverlauf. Der Schusswechsel, die Handschellen um seine Handgelenke und seine wenig später eintreffende Bande symbolisieren den Auftritt eines gefährlichen Desperados. Im Fortlauf der Erzählung wird aber deutlich, dass auch Cheyenne einen Sinn für Gerechtigkeit hat und gemeinsame Sache mit Jill und Harmonica im Kampf gegen Frank machen wird. Dieser verfolgt mit kalter Berechnung sein Ziel, sich Sweetwater zu eigen zu machen. Er nötigt Jill dazu, die Farm Sweetwater zur Auktion freizugeben, da er sich von dieser Durchgangsstation enorme Profite für die neue Eisenbahnstrecke verspricht. Aus Furcht vor Franks Brutalität traut sich keiner der potenziellen Mitbewerber ihn zu überbieten und die Farm droht zum Spottpreis von 500 Dollar in seinen Besitz überzugehen. Doch sein Plan schlägt fehl, denn im allerletzten Moment bietet Harmonica 5000 Dollar. Gewissermaßen als Pfand für diese enorme Summe tritt nun Cheyenne auf den Plan, auf dessen Ergreifung eben dieser Betrag ausgesetzt war. In dem Moment, als Harmonica Cheyenne aus einem nicht einsehbaren Treppenwinkel hervortreten lässt und ihn der erstaunten Menge präsentiert (vgl. Abb. 7h), setzt die mit Cheyenne verbundene Kennmelodie ein. War sie bei Cheyennes erstem Auftritt noch Signifikant für

---

<sup>97</sup> Bullerjahn (2001), S. 92.

einen bedrohlichen Outlaw, so symbolisiert sie nun das listige Täuschungsmanöver und die Opferbereitschaft Cheyennes. Dass es der Musik gelingt unisono diese oppositionellen Eigenschaften auszudrücken, liegt natürlich nicht nur in der Koppelung an eben solche Bildinhalte, sondern an der Kunstfertigkeit Morricones, der die Vorgaben des Regisseurs perfekt umsetzte: „He has at the same time intelligence and instinct, he’s a bandit and a lout, a son of a bitch, but he has the capacity for friendship. So there shouldn’t just be violence in Cheyenne’s theme, but also a great tenderness, because he’s a sweet, romantic character, proud and full of love.“<sup>98</sup>

Die eingangs zitierte Kritik Browns an der Leitmotivtechnik sei hier nochmals aufgegriffen, bei der er auf die der linearen Narrationstradition Hollywoods verpflichtete „Zeichen/Referent-Welt der Lacanschen Symbolik wie die verbale Sprache“<sup>99</sup> anspielt. Musik und Bild sind Variablen eines konstitutiven Bezugsrahmens, dessen Wiederholung Variationen des Gleichen anbietet. Auch wenn in C’ERA UNA VOLTA IL WEST die musikalische Wiederholung nicht zum hyperexplizierenden *trademark* verkommt, schafft sie ein Ordnungssystem, innerhalb dessen Bedeutungen und Identifikationen eingeschrieben bzw. Bedeutungsübertragungen vermittelt werden. So wie Leone „a series of references to individual Westerns“<sup>100</sup> in die Erzählung einfließen lässt, bleibt auch die Musik inter- und intratextuell referenzgebunden: „Morricone [...] wrote a jaunty theme that is not only associated throughout the film with a single character, the grizzled gunman Cheyenne [...], it is also built around the type of clip-clop accompaniment that has evoked ‘westernicity’ on countless Hollywood music tracks.“<sup>101</sup> Einerseits zeigt sich also die Referenz auf ein ganzes Genre, andererseits mittels der musikalischen Wiederholung auf eine einzelne Person. Diese Wiederholung variiert zwar Bedeutungen, aber immer in Referenz auf eine zuvor so vermittelte Person oder Situation. Das grundlegende Prinzip der Bezeichnung bleibt intakt, indem der Wiederholung eine Vermittlerrolle zufällt, welche die Anwendung der Kennzeichnungen ermöglicht. Dementsprechend kann die Wiederholung mitunter einen Wandel an den Begriffen, einen Verlauf, der sich an ihnen vollzieht, aufzeigen. Dabei bleibt sie aber immer ein die Erzählung

---

<sup>98</sup> Leone zit. in Frayling (2000), S. 282.

<sup>99</sup> Brown (2001), S. 88.

<sup>100</sup> Leone zit. in Frayling (2000), S. 252.

<sup>101</sup> Brown (1994), S. 230.

vereinheitlichendes Höräquivalent einer wiederkehrenden narrativen Konstante. Wiederholt wird immer dasselbe, die Wiederholung stiftet Äquivalenz.

## 2. 6. Der Theme-Song

Im Gegensatz zur Vielfalt der musikalischen Themen der klassischen Leitmotivtechnik, steht in manchen Fällen die Reduktion auf wenige oder meist sogar nur einen einzigen musikalischen Träger. Dieser wird in der Regel in der Titelmusik exponiert und taucht im Verlauf des Films in verschiedenen Variationen immer wieder auf. Die Beschränkung auf ein einzelnes Thema wird von Kathryn Kalinak im Modell des *theme songs* als Unterform der Leitmotivtechnik erläutert:

The most prominent characteristic of the theme score is its persistent use of a single musical theme, and for this reason it has been discussed frequently in terms of opposition to classical scoring. An analysis of a prototypical theme score such as *Laura*, however, reveals that rather than departing from the classical model, the theme score can be seen more accurately as a variation of it. While it does privilege a single theme over the classical score's multiplicity of leitmotifs, the theme score uses that theme in exactly the same way that the classical score used leitmotifs: to provide coherence for a string of discontinuous musical cues. And, like the classical score, the theme score employed variation to clarify and comment on the image track.<sup>102</sup>

Die Reduktion des musikalischen Materials ist nicht nur für DEAD MAN charakteristisch, sondern z. B. auch für Scorseses TAXI DRIVER (1976), der darüber hinaus auf der narrativen Ebene ebenfalls einen prozesshaften Wandel des Protagonisten beschreibt. Die ersten Bilder des Films zeigen rote Schriftzüge auf schwarzem Hintergrund. Zuerst „Columbia Pictures presents“, anschließend „Robert de Niro in“. Vor nun gänzlich schwarzem Bildhintergrund wird anschließend das erste musikalische Thema des Komponisten Bernard Herrmann eingespielt: ein bedrohlich wirkendes und an den *film noir* erinnerndes Motiv, das von Blechblasinstrumenten und perkussiven Elementen getragen wird. Während die Musik lauter wird, füllt nach oben aufsteigender Nebel die Leinwand. In einer Diagonalen durchstößt ein Taxi in Zeitlupe den Nebel von rechts nach links, weitere Titeleinblendungen folgen. Der Wechsel zur kommenden Einstellung geht einher mit dem Wechsel des musikalischen Motivs. Während in Großaufnahme

---

<sup>102</sup> Kalinak (1992), S. 170.

ein Augenpaar seine Umgebung mustert, ist auf der Tonspur das zweite musikalische Motiv zu hören: ein eher romantisches, auf dem Saxophon gespieltes Thema. Diese beiden Motive werden sich auch im weiteren Verlauf in Variationen durch den Film ziehen. Eine Überblendung zeigt im folgenden aus einer *point of view*-Perspektive die regennasse Windschutzscheibe des Taxis und die verschwommenen Lichter einer Großstadt. Die Augenpartie gehört also dem Fahrer des Taxis inmitten einer Großstadt und nach einer weiteren Überblendung ist in veränderter *point of view*-Perspektive und Zeitlupe die Fahrt durch die immer noch verschwommenen Großstadtlichter zu sehen. Nach einigen Sekunden wird auf der musikalischen Ebene wieder ein Motivwechsel vorgenommen. Wenig später sind in der kommenden Einstellung aus Sicht des Taxifahrers Fußgänger zu sehen. Mit der folgenden Überblendung zu dem Augenpaar wechselt die Musik erneut zu dem romantischen Saxophonthema, wengleich auf dem Becken gespielte Elemente des ersten Motivs mitübernommen werden. Diese wiederum leiten schnell zu dem ersten musikalischen Motiv über, während der Taxifahrer ein Büro betritt und die eigentliche Filmhandlung beginnt (vgl. Abb. 8a-g).

Bereits in der Einführungssequenz des Films wird anhand ästhetischer Prinzipien, speziell der Wiederholung, die folgende Erzählung angedeutet, wenn nicht sogar vorweggenommen. Für diese der *mise-en-abyme* entsprechenden Struktur findet sich bei Petra Grimm folgende Definition:

Verkürzt ausgedrückt, entspricht die *mise en abyme* in der Erzähltheorie dem *pars pro toto* (bzw. der *partikularisierenden Synekdoche*) in der Rhetorik. Spezifischer ist unter der *mise en abyme* ein Text zu verstehen, der die Gesamtheit eines narrativen Textes in reduzierter bzw. kontraktiver Form durch *einfache, mehrfache* oder *scheinbare Duplikation* wiedergibt.<sup>103</sup>

Diese mehrfache Duplikation zeigt sich in TAXI DRIVER in der Wiederholung musikalischer Motive bzw. der Wiederholung des Perspektivenwechsels: Die Wiederholung der subjektiven Einstellung bindet den Zuschauer an die Sichtweise des Protagonisten, wie die Wiederholung der auktorialen Perspektive im Kontrast dazu gleichzeitig ein oppositionelles Spannungsverhältnis setzt. Dies wird zur Rahmenbedingung für die Geschichte des Taxifahrers Travis Bickle, der mit sich und seiner Umwelt immer weniger zurecht kommt. In Wahnvorstellungen

---

<sup>103</sup> Grimm (1996), S. 458. Hervorhebung im Original.

verfallend, richtet er schließlich ein Blutbad an. Lesley Stern beschreibt die Wirkung der einführenden Sequenz folgendermaßen:

[I]t works as a concise and effective introduction to the film, alerting us to several key elements. *Taxi Driver* will be about looking, framing, perspective; and as viewers we will not be given a clear vantage-point. In this coda we both see from someone's point of view (in the car, behind the wheel) and we see him seeing, but what he sees is out of focus, in slow motion, dissolving into abstraction. We are moved through space, through shots, but without a sense of continuity or destination. Somehow we are drawn very immediately into the experience of a vivid restlessness.<sup>104</sup>

Diese Erfahrung und der damit verbundene Realitätsverlust resultiert aus der Kollision von aufeinandertreffenden diametralen Polen, zwischen denen sich Travis aufreiben wird. Dieses Konfliktpotential wird nicht nur durch die bedrohliche Stimmung des ersten musikalischen Motivs deutlich, sondern vor allem durch die Wiederholung *beider* Motive, die in einem hörbaren Kontrast zueinander stehen. Die Koppelung an die subjektive Sichtweise des Protagonisten bindet die einzelnen Themen aber als Ausdruck seiner Gefühlswelt an *einen* Träger und verbindet sie so auch untereinander über den Träger als Einheit. Dass die Gegensätze aufeinandertreffen, ineinander übergehen, sich vermischen und Travis den Kräften nicht standhalten können wird, zeigen zum einen die Überblendungen zwischen den wiederholten Perspektivwechseln, zum anderen die Konturen verwischende Unschärfe der subjektiven Einstellungen. Aber auch die Musik vermengt sich gegen Ende der Sequenz collageartig durch Übernahme des Beckenelements vom ersten ins zweite Motiv. Dass das Aufeinandertreffen der Gegensätze nur auf eine Art und Weise enden kann, vermittelt Herrmanns Musik darüber hinaus aber noch in Form einer subtilen, kaum wahrnehmbaren Form der Wiederholung. So stellt Amy Taubin für das zweite Motiv fest: „[A]lthough it's as light in tone as the first theme is dark, it's nevertheless built around the same descending two note phrase.“<sup>105</sup>

Um Zusammenhänge darzustellen und zu verdeutlichen, beschränkt sich die Wiederholungsstruktur natürlich nicht nur auf die Einführungssequenz des Films. Nachdem sich Travis erfolgreich um einen Job als Taxifahrer beworben hat, arbeitet er Tag und Nacht, wagt sich sogar in die verrufenen Viertel New Yorks vor. Bereits jetzt scheint Travis unter einem starken psychischen Druck zu

---

<sup>104</sup> Stern (1995), S. 48.

<sup>105</sup> Taubin (2000), S. 33.

stehen, denn trotz seines enormen Arbeitspensums benötigt er Beruhigungstabletten, um wenigstens etwas Schlaf zu bekommen. Seine Dienstfahrten werden von einer Variation des ersten, düsteren musikalischen Motivs begleitet, dessen Stimmung von einem *voice over* Travis' konkretisiert wird: „All the animals come out at night. Whores, skunkpussies, buggars, fairies, dopers, junkies. Some day a real rain will come out and wash all the scum off the streets.“ Vereinsamt inmitten des Großstadtschungels, hat Travis für seine Umgebung nur Verachtung übrig. Doch plötzlich scheint sich das Blatt zu wenden, als Travis die Wahlkampfhelferin Betsy kennen lernt. Zu den Klängen des Saxophonthemas wird der erste Auftritt Betsys erneut über ein *voice over* von Travis in den höchsten Tönen schwelgend verklärt: „I first saw her at Palantine campaign headquarters at 63<sup>rd</sup> in Broadway. She was wearing a white dress. She appeared like an angel out of this filthy mess. They can not touch her.“ Die Wahrnehmung von Travis setzt sich aus diametralen Gegensätzen ohne jegliche Abstufungen zusammen. Er scheint nur schwarz und weiß zu kennen. Als Travis wenig später Betsy überredet, ihre Mittagspause mit ihm in einem Café zu verbringen, fühlt sie sich von ihm an einen Song von Kris Kristofferson erinnert: Betsy sieht eine Parallele zwischen Travis und dem Song, Kristofferson sei ein „songwriter, he's a prophet and a pusher, partly truth, partly fiction, a walking contradiction. [...] Just the part about the contradictions, you're all that.“ Die Musik Herrmanns drückt diese Oppositionen ebenso aus und wird aufgrund der subjektiven Erzählweise zur Metapher für Travis' zerrüttete Gedankenwelt.

Durch die Wiederholung der musikalischen Motive im weiteren Verlauf wird das Spannungsverhältnis als Zerreißprobe für Travis bekräftigt. Ebenso schreibt sich in die affirmative Wiederholung dieses Verhältnisses der Prozess des Wandels vom frustrierten Taxifahrer zum manischen Killer ein. Die Veränderung, die Travis dabei durchläuft, lässt sich exemplarisch an einer Szene beschreiben, die sich wie auch der von Betsy herangezogene Vergleich mit Kristofferson auf Musik bezieht: Bei ihrer ersten abendlichen Verabredung kommen Travis und Betsy auf dem Weg zum Kino an einem Nachtclub vorbei, in dem ein Schlagzeuger die unterschiedlichen Spielweisen diverser Drummer nachahmt. Doch auch nach seiner Ankündigung nun zu Gene Krupas „synkopischem Stil“ zu wechseln, ändert sich sein Spiel nur in Nuancen. Er präsentiert lediglich Variationen des Vorangegangenen, Interpretationen des Gleichen. Auch Travis'

Wandel verläuft nach diesem Schema und wird zur Wiederholung der Affirmation – ein Prozess, der sich über die Wiederholung selbst begründet und die zukünftige Wiederholung des Gleichen vorwegnimmt. Travis muss so handeln aufgrund des durch die Wiederholung explizit gemachten psychischen Spannungsverhältnisses. Als Konsequenz daraus führt die Affirmation der Wiederholung in einer Kreislaufbewegung zur Wiederholung der Affirmation. Das von Beginn an evidente diametrale Gefüge wird durch die Wiederholung für Travis zu einer nicht zu bewältigenden Belastungsprobe. Es wird derart überstrapaziert, dass es nur in einem Ausbruch dieser Kräfte im Blutbad enden kann. Oder wie es Scorsese seinem Protagonisten in den Mund legt: „My whole life has pointed in one direction“.

Dies wird im weiteren Filmverlauf deutlich. Als bei einer nächtlichen Tour plötzlich eine Prostituierte in Travis' Taxi springt und Sekunden später von ihrem aufgebracht Zuhälter fluchend aus dem Taxi gezogen wird, setzt anschließend erneut das Saxophonthema ein. Die Zuschreibung dieses Motivs an zwei in ihrem Erscheinungsbild völlig unterschiedliche Frauen – auf der einen Seite die unnahbare Karrierefrau Betsy, auf der anderen die Prostituierte Iris – wiederholt das oppositionelle Verhältnis der musikalischen Themen und den innerlichen Konflikt des Protagonisten. Im folgenden wiederholt sich dann auch die von der Musik evozierte (gescheiterte) Liebesbeziehung: Fühlte sich Travis zunächst von Betsy angezogen, so wendet er sich später Iris zu. Travis' Romanze zur adretten Betsy endet nämlich so schnell, wie sie begonnen hat. Empört wendet sich Betsy von Travis ab, nachdem er sie beim abendlichen Date ins Pornokino geführt hat. Fortan reagiert sie nicht mehr auf seine entschuldigenden Anrufe, lässt sich verleugnen und schickt seine Blumen zurück. Der Siedepunkt des nun bis zum Zerreißen gespannten oppositionellen Kräfteverhältnisses wird nur unmittelbar später erreicht: Ein Fahrgast schildert detailreich das Schicksal seiner eigenen gescheiterten Liebesbeziehung, untermalt von der Wiederholung des ersten, düsteren musikalischen Motivs. Der hasserfüllt vorgetragene Plan des betrogenen Ehemanns seine Frau und deren Liebhaber mit einer 44er Magnum umzubringen, wird insofern zum Modell für Travis zukünftiges Handeln, dass auch Travis von nun an zur Waffengewalt greifen wird.

Travis kauft ein ganzes Arsenal an Waffen, übt wie ein Besessener diverse Kampftechniken und stählt in unzähligen Trainingseinheiten seinen Körper. Ziel

dieser *tour de force* ist ein Attentat auf den Präsidentschaftskandidaten Palantine, für den Betsy arbeitet. Von diesem Punkt an zeigt sich die Wiederholungsstruktur auch deutlich auf der Erzählebene und zwingt Travis in schematische Handlungsraaster, wie den Beobachtungen von Colin L. Westerbeck zu entnehmen ist:

[TAXI DRIVER] advances its plot by a series of trade-offs, by exchanging one set of circumstances for another. Before Travis goes to the gun salesman, the strange documentary of his life as a cabby yields to a more conventional feature film treatment. But as Travis sees the salesman and then goes into training, the documentary reasserts itself: the engine we see him working at now is a gun instead of a car, but the point once again is just the routine of his life. Since *Taxi Driver* begins with Travis approaching a garage manager for a job, when he similarly approaches the salesman for a gun midway through the film, the event would seem to signal the beginning of some kind of pattern of repetitions. And this is exactly what occurs.<sup>106</sup>

Besonders evident wird dies nach dem misslungenen Attentat auf Palantine: Travis gibt sich keinesfalls entmutigt, sondern versucht nun Iris' Zuhälter Sport umzubringen. Nicht nur das Attentat wiederholt sich also, sondern die gesamte Konstellation wird in neuer Variante durchgespielt: In beiden Fällen setzt sich Travis die Liquidierung des der begehrten Frau übergeordneten Mannes zum Ziel – Betsys Vorgesetzter Palantine, später Iris' Zuhälter Sport. Darüber hinaus lädt Travis Iris wie zuvor auch Betsy in ein Café ein. Genau wie er in Betsy eine Art Reinheitsideal sieht („They can not touch her“), versucht er die Teenagerin Iris zu überreden, ihren Job als Prostituierte aufzugeben und zu ihren Eltern in eine Kleinstadt zurückzukehren.

Die Wiederholungsstruktur kulminiert aber erst am Ende des Films, nach Travis' Massaker im Stundenhotel.<sup>107</sup> Scheinbar von seinen Wahnvorstellungen kuriert, wird Travis von der Presse als heldenhafter Retter von Iris gefeiert, die nun wieder bei ihren Eltern lebt und zur Schule geht. Nicht nur die Anerkennung seitens seiner Kollegen ist ihm gewiss, auch Betsy nimmt wieder Kontakt zu ihm

---

<sup>106</sup> Westerbeck (1976), S. 137. Hervorhebung im Original.

<sup>107</sup> Westerbeck (1976, S. 138) weist in Bezug auf diese Sequenz auf eine weitere Detailwiederholung hin: „In the shoot-out at the brothel which provides the film's climax, the parallels play themselves out between Betsy and Iris, sex and violence, sanity and madness. In a scene back at the campaign headquarters, Betsy makes a bit of a fool out of a co-worker by challenging him to light a match with just two fingers – like, she says, a crippled attendant at her news-stand. Now, as Travis enters Iris' tenement, the first random bullet fired at a room clerk blows away all but the same two fingers of his outstretched hand. In a way, a perverse twist of the film's imagery like this only follows from what comes before, carrying over the same explicit but bizarre sense of detail we have seen in the documentary treatment of Travis' life.“

auf. Als sie zu ihm ins Taxi steigt und dabei erneut das Saxophonmotiv einsetzt, gibt sich Travis völlig entspannt. Mit der Vergangenheit scheint er abgeschlossen zu haben. Doch unmittelbar nachdem er sie zu Hause abgesetzt hat und seine Fahrt alleine fortsetzt, zuckt er plötzlich ruckartig zusammen. Hektisch und nervös mustert er – wie zu Beginn des Films – seine Umgebung. Kaleidoskopartig vermischen sich nun in Überblendungen die aus dem Inneren des Taxis aufgenommenen Einstellungen und zum dem immer noch eingespielten Saxophonmotiv laufen die Schlusscredits ab (vgl. Abb. 8h). In diesem Ablauf geht anschließend wiederum das Saxophonthema in das erste, bedrohliche Motiv über. Damit schließt sich für Taubin der Kreis: „Then, the music starts again. It’s the same annunciatory brass and percussion riff that we heard at the opening of the title sequence of the film, and it suggests that the film has come full circle, that we should have known from the very first shot that it would come to this.“<sup>108</sup> Darauf aufbauend verdeutlichen die Wiederholung der musikalischen Motive und die Fragmentierung der Perspektive auf der visuellen Ebene mit den Worten des Komponisten Herrmanns aber vor allem eines: „[Y]ou *know*, he’s going to do it *again*.“<sup>109</sup>

## 2. 7. Die Baukastentechnik

Wiederholungen innerhalb von Filmmusik sind ebenfalls für die Baukastentechnik charakteristisch: „Bei diesem Verfahren werden kleinste Bausteine, zumeist vollständig harmonisierte Einzeltakt-Zellen oder eintaktige rhythmische oder melodische Motiv-Zellen, mittels Repetition zu zumeist Vier- oder Achttaktmustern zusammengefügt oder auch kombiniert. Diese Muster wiederum montiert man baukastenartig zur ganzen Komposition zusammen.“<sup>110</sup> Dementsprechend sind solche filmmusikalischen Arbeiten dem Bereich der „minimal music“ zuzuordnen, laut der Begriffsdefinition von Lothar Prox

bedeutet „minimal music“ eine strikt kombinatorische Kunst, die mit Hilfe winziger klanglicher Details – Motive, Bausteine, kleinste Zellen – repetitive Muster (patterns) entwirft und diese im pulsierenden Gleichlauf langsamen Permutationen, mehr oder weniger subtilen klanglichen Veränderungen unterzieht. Vorherrschender Eindruck beim Hören: einer eher unpersönliche Kunst auf der

---

<sup>108</sup> Taubin (2000), S. 71.

<sup>109</sup> Herrmann zit. in Smith (1991), S. 352. Hervorhebung im Original.

<sup>110</sup> Bullerjahn (2001), S. 93.

Basis weniger einfacher Primärstrukturen, d. h. reduzierter instrumentaler Aufwand, harmonische Statik, permanente Wiederholung scheinbar gleichbleibenden melodischen Materials bei gleichförmiger Bewegung, was Assoziationen wie „Klangteppich“ oder „Webmuster“ hervorzurufen vermag.<sup>111</sup>

Wenn Prox hier von einer unpersönlichen Kunst spricht, dann deutet er bereits einen wesentlichen Unterschied zwischen der Baukastentechnik unter Verwendung von „minimal music“ und der Leitmotivtechnik an: Die Veranschaulichung der Handlung oder ein Bezug zu Personen werden nicht intendiert. So bleibt etwa eine Identifizierung mit Handlungsträgern über Einfühlung wie bei Jills Thema in *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* oder die Charakterisierung einer Person wie in *TAXI DRIVER* aus. Aufgrund der Distanzierung von der Handlungsebene überlagern die funktionalen die narrativen Aspekte der Filmmusik.

Dies wird an einem der bekanntesten Beispiele der Baukastentechnik deutlich: Godfrey Reggios *KOYAANISQATSI* (1983) mit der Musik von Philip Glass. In einer Bilderflut beschreibt der Film Einzug und Vorherrschaft der Technologie in Natur und menschliches Leben samt seinen Konsequenzen.<sup>112</sup> Bis auf wenige vereinzelte Pausen ist der gesamte Film dabei mit der Musik von Glass unterlegt. Die Analyse von Gregor Cebulla zeigt, dass die Musik bereits zu Beginn – in der Koppelung an eine Höhlenmalereien zeigende Einstellung und anschließend eine in Zeitlupe ablaufende Detailaufnahme der Raumfähre Challenger – mit auf Wiederholungen basierenden Motivzellen basiert und dieses Verfahren im weiteren Verlauf auf den gesamten Film ausweiten wird:

Die ersten dreieinhalb Minuten Musik lassen sich vollständig auf so kleinem Raum notieren, weil nicht nach dem thematisch-motivischem Entwicklungsprinzip, sondern nach dem für minimalistische Art charakteristischen Reihen von vorgefertigten Bausteinen komponiert wurde. Baustein bzw. Spur 1 ist ein langsam diatonisch absteigender, angereicherter Bassverlauf im Quartumfang. Er wird von Takt 1 bis Takt 56 durchgehalten. Spur 2 ist das Titelwort, syllabisch auf tiefem D rezitiert. Die Spuren 3 und 4 schließlich sind kreisende Dreiklangs- bzw. Tonleiterwiederholungen. [...] Im weiteren Verlauf des Filmes nimmt die musikalische Struktur durch Erhöhung der Anzahl der Spuren (Stimmendichte), des Tempos und damit der Abfolge der Bausteine und durch Verwendung weiterer, alternierender Bausteine stark an Komplexität zu. Dennoch wird das strenge Additionsprinzip – auch während des beim ersten Hören durchführungsähnlich

---

<sup>111</sup> Prox (1993), S. 18.

<sup>112</sup> Im Abspann des Films wird der aus der Indianersprache der Hopi stammende Titel übersetzt: 1. crazy life. 2. life in turmoil. 3. life out of balance. 4. life disintegrating. 5. a state of life that calls for another way of living.

klingenden Teiles „Pruit Igoe“ [...] – niemals verlassen. Alles ist in 2, 4, 6, 8taktige Perioden unterteilt.<sup>113</sup>

Diese Einteilung in Perioden, in ein exakt abgestecktes und geregeltes Strukturgefüge, unterwirft den musikalischen Ablauf dementsprechend nur seinen werkimmanenten Organisationsprinzipien und nicht etwa den visuellen Vorgaben. Sowohl die unmittelbar aufeinander folgende periodische Wiederholung einzelner Bausteine wie auch deren zeitlich versetzte Reprise im weiteren Filmverlauf nehmen also insofern keinen Bezug zum Bild, da sie das Resultat musikalischer Bedingungen sind. Folglich sind sie autonom vom Bild zu betrachten, nicht als Vertonung von narrativen Elementen bzw. Signifikant für Handlungsträger zu sehen. Prox weist weiter darauf hin, dass durch den (dem *underscoring* konträren) undramatischen Charakter der musikalischen Verlaufsform

die herkömmliche konstitutive Doppelheit musikalischen Zeitempfindens um ihre psychologische Dominante gebracht wird, d. h. der Hörer ist auf den Prozeß des Hörens selbst verwiesen, konzentriert sich auf das reine Klangphänomen und erfährt musikalische Zeit nur mehr als physikalische, als permanent tönende Gegenwart.<sup>114</sup>

Wie im folgenden zu zeigen sein wird, bedeutet dies natürlich nicht, dass bei Anwendung der Baukastentechnik Interaktionen zwischen Bild und Musik grundsätzlich ausbleiben. Auch hier können die Parameter in ein „passendes“ Verhältnis gebracht werden, wenn auch in anderen Formen als in den bereits beschriebenen Beispielen. Tatsächlich werden auch hier Bezüge zwischen den beiden Ebenen hergestellt, wobei allerdings der ausschlaggebende Impuls von der Musik ausgeht. Dazu Cebulla:

Der Rhythmus bleibt – ebenso wie die Vollperiodizität nie aufgegeben wird – durchgehend (und das fast 90 Minuten lang) monoakzentisch, d. h. jeweils die erste Taktzeit ist betont. Alle Kameranchnitte erfolgen synchron dazu auf der ersten Taktzeit. Zwei Ausnahmen bereiten die spätere Funktion vor, „erregende Momente“ auf der Bildebene (z. B. den Einbruch der Technik in die Natur durch schnurgerade gezogene Blumenfelder) zu verdeutlichen, halten sich aber genau an die dritte Taktzeit. Innerhalb der Schnittfolgen läßt sich ein [...] 6taktiger Rhythmus erkennen, zu dem die Veränderung des filmischen Mittels (Standort, Bewegung, Einstellung der Kamera usw.) zum Teil parallel läuft. Offensichtlich durfte der Komponist nach Beendigung der Dreharbeiten an den Schneidetisch, da die Bilder dem Rhythmus der Musik angepasst sind und nicht, wie sonst üblich, umgekehrt. Es ergibt sich ein hohes Maß an rhythmischer Kopplung von Bild und

---

<sup>113</sup> Cebulla (1986), S. 789/790.

<sup>114</sup> Prox (1993), S. 18.

Ton und damit bereits eine erste Erklärung für die bei einigen Kritikern beschriebene „rauschhafte Wirkung“ auf den Zuschauer.<sup>115</sup>

Diese Synchronisierung der Bilder mit der Tonspur und die daraus resultierende Überführung in ein Ordnungssystem zeigt sich beispielsweise an einer von der Komposition „The Grid“ als Sequenz gestalteten Bilderfolge gegen Ende des Films. In rascher Folge werden in extremer Zeitraffung aufgenommene Einstellungen aneinandergeschnitten, die u. a. anhand von U-Bahnhöfen, Rolltreppen, Autobahnen oder Fließbandarbeiten verschiedene Ausprägungen von Verkehrssystemen bzw. Zirkulation thematisieren (vgl. Abb. 9a-h). Speziell der Effekt der Zeitraffung bedingt eine Bilderflut, die sich von der Musik isoliert einem sinngerichteten Zugang entziehen würde. Die „Terrassendynamik“<sup>116</sup> der musikalischen Komposition reiht sie jedoch in ein metrisches System ein, Glass überzieht sie mit einem organisierenden Gitter (Grid):

Zweifellos liegt die Funktion und Bedeutung der Begleitmusik in der Strukturierung und sensuellen Potenzierung der Wahrnehmungsakte. [...] Im additiven Verfahren schichtet er [Glass] aus repetitiven Klangformen suggestive Musikblöcke, die der *apokalyptischen Filmorgie* (*Frankfurter Rundschau*, Mai 1985) eine Ordnung auferlegen, sie überhaupt rezipierbar machen.<sup>117</sup>

Diese Ordnung, die Struktur der musikalischen Schicht, zeichnet sich nun durch eine strikte Organisation von beschleunigten Tonrepetitionen aus. Dichte und Tempo der Motivzellen werden nicht nur innerhalb dieses musikalischen Gitters variiert, sondern auch im Vergleich zu vorhergehenden Kompositionen deutlich gesteigert. Dennoch wird das reine Additionsprinzip der Baukastentechnik und das rasterhafte mathematische Kalkül auf dem die Wiederholungen basieren nicht durchbrochen. Diese Organisation der Tonbeschleunigungen bildet den Anknüpfungspunkt für die Bilderfolge, weshalb die Zeitrafferaufnahmen einer rezipierbaren Ordnung unterworfen werden. Mit anderen Worten: Da die (musikalische) Organisation deutliche Beschleunigungsmomente aufweist, als Regel aber affirmativ intakt bleibt, überträgt sich die Ordnung dieser Beschleunigungstendenzen funktional auf die entsprechenden visuellen Einheiten, die Zeitrafferaufnahmen. Wenn etwa in dieser Sequenz dann „entfesselte

---

<sup>115</sup> Cebulla (1986), S. 790.

<sup>116</sup> Cebulla (1986), S. 790.

<sup>117</sup> Prox (1993), S. 20. Hervorhebung im Original.

Sechzehntel-Bewegungen“<sup>118</sup> der Tonebene auf durch Zeitrafferaufnahmen entstehende Lichtströme vorbeirauschender Autos treffen, dann passt sich das Bild der musikalischen Ebene an und nicht umgekehrt. Mit Cebulla ist festzustellen: „Die Musik ist nicht bildsynchron, sondern die Bilder sind bis in ihre abgebildeten Bewegungsvorgänge hinein musiksynchron.“<sup>119</sup> Die Synchronisierung von sich auf Ton- und Bildebene wiederholenden Motiven, auditiven Bausteinen bzw. visuellen Themenkomplexen, ermöglicht nun die von Prox weiter oben angesprochene sensuelle Potenzierung der Wahrnehmungsakte:

Für das Auge bei üblicher Filmprojektionsgeschwindigkeit kaum sichtbar, pulsiert die Frequenz der Einzelbildabfolge synchron zur Folge der 32tel Sechstolenbausteine. Die zusätzliche „Interferenz“ [...] mit dem bereits innerhalb der Tonspur durch 8, 6, und 4er-Akzent im zugrundeliegenden 6/8-Takt erzeugten akustischen Pulsieren garantiert, da unterschwellig wahrgenommen, eine besondere Wirkung. Bei Dolby-Stereo sehend, was man bei einem zwischen Tempo 800 und 1000 km/h durch New York rasenden Auto sehen würde – und das mit ähnlichen Motiven 20 Minuten lang – verdeutlicht bereits werkimmanent genügend, wie die „Rauschwirkung“ zustande kommt.<sup>120</sup>

Der ebenfalls weiter oben beschriebene undramatische Charakter der Musik<sup>121</sup> zielt nun darauf ab, als Resultate dieser Rauschwirkung „Zeit (hier Beschleunigung) als solche bewußt zu machen. Nicht zuletzt die Musik macht es daher möglich, städtische Wahrnehmung einmal mit offenen Sinnen als das zu erleben, was sie eigentlich permanent auch ist: ‚Erfahrung als Chok‘ (Benjamin).“<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> Prox (1993), S. 20.

<sup>119</sup> Cebulla (1986), S. 792.

<sup>120</sup> Cebulla (1986), S. 792.

<sup>121</sup> Weiterführende Beobachtungen zu dieser Thematik für die Filme Peter Greenaways mit der minimalistischen Musik von Michael Nyman finden sich bei Guido Heldt (1990). Im Gegensatz zu KOYAANISQTSI bieten diese Filme auf der Oberfläche traditionellere Erzählstrukturen, die eine Verortung von dramatischen Aspekten der Musik an Handlungsträgern ermöglichen würden. Heldt (1990, S. 187) stellt aber auch hier eine „Neutralisierungstendenz“ fest. Heldts Analyse (1990, S. 187) von A ZED AND TWO NOUGHTS (1985) zeigt Nymans zergliedernde Vorgehensweise, die die Musik von vornherein entdramatisiert: „[Musikalische] Elemente werden nun mechanisch reproduziert (wie im Fotokopierer) und die Kopien zu Haufen oder bestenfalls Hüften zusammengeworfen. Die vormals funktions- oder bedeutungshaften Elemente gemahnen nur noch an ihre Funktion oder Bedeutung (man erkennt sie noch als Giebel, Säule, Portal; als Mozart- oder Barockwendung, als Spielfigur oder Kadenzformel), aber sie haben sie nicht mehr: die Elemente werden zu bloßem Material neutralisiert.“ Daraus schließt Heldt (1990, S. 188), dass der „Sinn der Ausgangselemente, aus denen Filme und Musiken entstehen, gleichsam neutralisiert“ wird.

<sup>122</sup> Cebulla (1986), S. 792.

Die in dieser Einleitung angeführten Aspekte für das Verhältnis von Bild und Musik stehen – wie bereits angedeutet – im Fokus der folgenden Betrachtung über Jim Jarmusch. Einführend wird anhand der Filme von PERMANENT VACATION (1980) bis BROKEN FLOWERS (2005) erläutert, inwiefern bei Jarmusch von einer Umsetzung der Forderung Adornos und Eislers nach neuen und nicht standardisierten Umgangsformen mit Filmmusik gesprochen werden kann. Dieser Frage wird speziell bei dem im Mittelpunkt der Untersuchung stehenden Film DEAD MAN nachgegangen. In diesem Zusammenhang soll herausgearbeitet werden, dass die Abweichung vom standardisierten Bild-Musik-Verhältnis mit dem auf der narrativen Ebene wiederkehrenden Begriff der Grenzüberschreitungen zu fassen ist. Darauf aufbauend ist in Anlehnung an Rosenbaum zu hinterfragen, inwiefern das Konzept der Grenzüberschreitung auch im Sinne einer Genrekritik an den „klassischen“ Mustern des Westerns festzumachen ist. Diese Frage ist eng verbunden mit einer Analyse der dialektischen Beziehung von Bild und Musik und der daraus resultierenden Organisation von Raum und Zeit, wie sie von Brown thematisiert wurde. Da der Begriff der Grenzüberschreitung in DEAD MAN auch an alternative Wahrnehmungsformen von Raum und Zeit im Prozess der Todeserfahrung gebunden ist, folgt anschließend die Darstellung der transzendentalen Möglichkeiten im Verhältnis von Bild und Musik.



Abb. 3: REAR WINDOW (1954)



Abb. 4: MOUCHETTE (1967)



Abb. 5a: SPACE IS THE PLACE (1974) Abb. 5b: SPACE IS THE PLACE



Abb. 5c: SPACE IS THE PLACE



Abb. 6a: ORFEU NEGRO (1959)



Abb. 6b: ORFEU NEGRO



Abb. 6c: ORFEU NEGRO



Abb. 7a.



Abb. 7b.



Abb. 7c.



Abb. 7d.



Abb. 7e.



Abb. 7f.



Abb. 7g.



Abb. 7h.

Abb. 7a-h: C'ERA UNA VOLTA IL WEST (1968)



Abb. 8a.



Abb. 8b.



Abb. 8c.



Abb. 8d.



Abb. 8e.



Abb. 8f.



Abb. 8g.



Abb. 8h.

Abb. 8a-h: TAXI DRIVER (1976)



Abb. 9a.

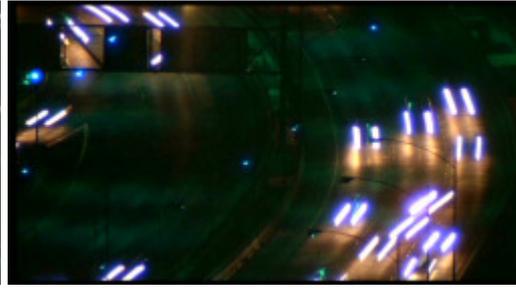


Abb. 9b.



Abb. 9c.



Abb. 9d.



Abb. 9e.



Abb. 9f.



Abb. 9g.



Abb. 9h.

Abb. 9a-h: KOYAANISQATSI (1983)

### **3. „I put a spell on you“: Musik in den Filmen Jim Jarmuschs**

#### **3. 1. Kennzeichen des Musikalischen bei Jarmusch**

„My name is Aloysious Christopher Parker. And if I ever have a son he'll be Charles Christopher Parker. Just like Charlie Parker.“ Die ersten Worte von *PERMANENT VACATION* (1980), Jarmuschs Abschlussarbeit an der *Graduate Film School* der *New York University*, sind richtungsweisend. Aloysious hat eine Vorliebe für das Saxophon. Was gespielt wird, ist ihm eigentlich egal, Hauptsache es klingt wild und vibrierend. Nach diesem Prinzip organisiert er sein Leben, nämlich gar nicht. Vielmehr ist sein Leben von flüchtigen Begegnungen bestimmt, während der sechzehnjährige durch die Lower East Side streunt. Alles scheint nur vorübergehend: seine Wohnung, seine Freundin – nur die Musik ist in Form von Charlie Parker, Earl Bostic oder Gesprächen über den Dopplereffekt von dauerhaftem Interesse für Allie. Am Ende des Films wird er es etlichen Free-Jazz-Musikern gleich tun und die Staaten in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft Richtung Europa verlassen. Ebenso wird sich die musikalische Referenz durch Jarmuschs gesamtes Werk ziehen: Verweise wie der obige tauchen immer wieder auf, tragende Rollen werden mit Musikern besetzt oder auch die Filmmusik von befreundeten Musikern geliefert – „Strategien von Synergien“<sup>123</sup> nennt dies Walter.

Ein Album und zwei Singles bringen „The Del-Byzanteens“ heraus, eine New Yorker Post-Punk-Band mit Jarmusch an den Keyboards, bevor sie sich Anfang der 80er Jahre wieder trennen. Nach diesem eher kurzen musikalischen Intermezzo konzentriert sich Jarmusch auf seine Arbeit als Filmregisseur. Musik bleibt aber auch hier von großer Bedeutung, wie in Interviews immer wieder nachzulesen ist: „Well, music to me had been the most beautiful form of expression and still is. I still get the most inspiration from music. Music has always been, I don't know, really in my soul.“<sup>124</sup> Die Kontakte, die Jarmusch während seiner Zeit als Musiker geknüpft hat, reißen auch nach dem Ende der Del-Byzanteens nicht ab. Zunächst finden sich befreundete Musiker in der Rolle von Schauspielern wieder. Den Anfang macht John Lurie von den „Lounge Lizards“ mit einem Kurzauftritt in *PERMANENT VACATION*. Mit seinem

---

<sup>123</sup> Walter (2001), S. 157.

<sup>124</sup> Jarmusch zit. in Campion (2001), S. 207.

Debutfilm STRANGER THAN PARADISE beginnt Jarmusch dann damit, Musiker in Hauptrollen zu besetzen: „Ich habe mit vielen Musiker-Schauspielern gearbeitet. Auch Richard Edson, der den Eddie in STRANGER THAN PARADISE spielt, war Musiker, als wir uns das erste Mal getroffen haben. Er war der Drummer von Sonic Youth. Musiker sind Performer, und ihre Performance als Musiker teilt auch etwas über ihr Potential als Schauspieler mit.“<sup>125</sup> Willie, die andere männliche Hauptfigur in STRANGER THAN PARADISE, wird von Lurie übernommen. Vermutet man in Zusammenhang mit Jarmuschs Aussage zur Performance der Musiker im ersten Moment vielleicht noch einen spannungsgeladenen Auftritt, zeichnet sich Luries und Edsons Spiel in STRANGER THAN PARADISE durch subtil vorgetragene Antriebslosigkeit aus. Durch unscheinbare Gesten definieren sie ihre Rollen: Lurie als ungarischer Immigrant Willie, der aufgrund eines Krankenhausaufenthaltes seiner Tante in Cleveland seine gerade aus Budapest angekommene Cousine Eva widerwillig in sein kleines New Yorker Appartement aufnimmt, und Edson als Eddie, der den beiden gelegentliche Besuche abstattet. In statischen Kameraeinstellungen zeigt Jarmusch den stereotypen Alltag, vorwiegend in Willies Appartement, und die Kommunikationsschwierigkeiten der männlichen Protagonisten. Entsprechend hält sich Evas Abschiedsschmerz in Grenzen, als sie nach der Gesundung ihrer Tante weiter nach Cleveland fährt. Doch eins bleibt: Willies und Eddies Langweile. So beschließen sie, Monate nach Evas Abreise, Willies Cousine in Cleveland zu besuchen. Von dort reisen die drei gemeinsam nach Florida, verfallen aber auch dort schnell in altbekannten Trott. Schließlich, mehr zufällig denn beabsichtigt, trennen sich ihre Wege: Willie sitzt im Flieger nach Budapest, Eddie fährt nach New York zurück und Eva findet ein verlassenes Motelzimmer vor.

Ebenfalls eher zufällig denn beabsichtigt, treffen in Jarmuschs folgendem Spielfilm DOWN BY LAW die Protagonisten aufeinander und wieder sind die Hauptrollen mit Musikern besetzt. Lurie spielt den heruntergekommenen Zuhälter Jack, der – Opfer eines Komplotts – zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wird. Dort muss er sich eine Zelle mit dem Radio-DJ Zack teilen, gespielt von Tom Waits, der ebenfalls hereingelegt und fälschlicherweise verurteilt wurde. Dabei verkörpert Waits den Typus, den er in seinen (frühen) Liedern so oft besingt: eine

---

<sup>125</sup> Jarmusch zit. in Eue (2001), S. 87/88.

Randfigur, meist betrunken, von der Freundin verlassen auf der Straße sitzend. Exemplarisch wird dies an Waits' Titelsong „Jockey full of Bourbon“ aus dem Album „Rain Dogs“, den Jarmusch für DOWN BY LAW auswählte: „Two dollar pistol but the gun won't shoot/I'm in the corner in the pouring rain/16 men on a dead man's chest/And I've been drinking from a broken cup/2 pairs of pants and a mother vest/I'm full of bourbon, I can't stand up//Hey little bird, fly away home/Your house is on fire, your children are alone [...]“. Aber auch Jack zählt zu diesen Verlierern und es bedarf der Hilfe eines radebrechenden Italieners (Roberto Benigni) zunächst die Streitigkeiten zwischen den beiden zu schlichten und federführend den Ausbruch aus dem Gefängnis zu planen. Nach der geglückten Flucht durch die Sümpfe Louisianas trennt sich das Trio; während Roberto die Gastfreundschaft und Liebe einer italienischen Frau vorzieht, ziehen Jack und Zack als Einzelgänger weiter.

Schien es in DOWN BY LAW noch so, als würde Waits in der Rolle als Radio-DJ Zack eine seiner eigenen Songfiguren auf die Leinwand bringen, spielt er in COFFEE AND CIGARETTES – SOMEWHERE IN CALIFORNIA (1993) sich selbst. Er und Iggy Pop (als Iggy Pop) tauschen ein paar Floskeln und Rockstargesten aus, bevor es beinahe zum Streit kommt, doch letztendlich nimmt der Kaffeeplausch ein friedliches Ende. Und auch in zwei weiteren Episoden der später zu einem Spielfilm zusammengefassten Reihe COFFEE AND CIGARETTES sind Musiker zu sehen: RZA und sein Cousin GZA (DELIRIUM), die Bill Murray über die Risiken von Nikotin aufklären, sowie die „White Stripes“ (JACK SHOWS MEG HIS TESLA COIL) in einem Gespräch über den Tesla-Trafo verkörpern sich selbst.

Die Episodenstruktur, um wieder zur Chronologie innerhalb Jarmuschs Werk zurückzukehren, wird vom Regisseur bereits in MYSTERY TRAIN benutzt. Der Film zeigt drei Episoden, die lediglich über einen Handlungsort, alle gruppieren sich um die Ereignisse in einem Hotel im Memphis, zusammenhängen. Und auch hier treten bekannte Musiker in tragenden Rollen auf: so spielt Screamin' Jay Hawkins den Eigentümer des Hotels, in das ein japanisches Touristenpärchen einkehrt. Die im Mittelpunkt der ersten Episode stehenden Japaner Jun und Mitsuko, passionierte Rock 'n' Roll-Fans, befinden sich auf einer Art Pilgerreise um in Memphis die legendären Sun-Studios zu besuchen. Und tatsächlich ist zu Beginn der Episode, wenn auch nur kurz und in einem Cameo-

Auftritt, Rufus Thomas, der neben Elvis Presley zu den einflussreichsten Musikern aus Memphis zählt, zu sehen. Aber auch Elvis wird in MYSTERY TRAIN an der Erzählung teilhaben, nicht zuletzt deshalb, weil sich Jun und Mitsuko uneins darüber sind, wer denn nun der wahre King des Rock 'n' Roll sei: Carl Perkins oder Elvis Presley. Dennoch bleibt es Elvis Presley vorbehalten, den Zuschauer über den Clou der Erzählung in MYSTERY TRAIN zu informieren: Mitten in der Nacht ertönt aus dem Radio sein Song „Blue Moon“ in jeder der drei aufeinanderfolgenden Episoden und signalisiert so die Gleichzeitigkeit der Handlungsstränge.<sup>126</sup> Auch Luisa, italienische Touristin und Protagonisten der zweiten Episode, hört diesen Song; überhaupt scheint der gesamte Tagesablauf Luisas auf merkwürdige Art und Weise mit Elvis in Verbindung zu stehen: versuchte noch nachmittags ein Betrüger mit einer einfältigen Story als Untermalung seinen Kamm als Elvis-Reliquie an Luisa zu verkaufen, so geht die nächtliche Radiobeschallung von „Blue Moon“ mit einer Elvis-Erscheinung für Luisa einher. Weitaus irdischer ist die Erscheinung von Joe Strummer, vor allem bekannt als Sänger von „The Clash“,<sup>127</sup> in der dritten Episode des Filmes als britisches Elvis-Imitat Johnny. Eigentlich möchte er aber lieber Elvis genannt werden und entsprechend frisiert er sich auch. All diese Coolness ist aber nur vorgeschoben, angetrunken und um seine Männlichkeit zu beweisen – seine Freundin hat ihn verlassen – erschießt er einen rassistischen Ladenbesitzer. Um sich zu verstecken, flüchtet er mit seinen Freunden in das gleiche Hotel in dem auch Jun, Mitsuko und Luisa übernachteten und nur wenig später werden auch sie „Blue Moon“ im Radio hören.

Die anhaltend hervorgehobene Bedeutung von Musik in Jarmuschs Filmen schlägt sich aber nicht nur in der Besetzung tragender Rollen durch Musiker oder Verwendung deren musikalischen Repertoires nieder, sondern zwangsläufig auch in der Musikauswahl und der Beziehung von Bild und Musik. In Jarmuschs eigenen Worten geht es zunächst einmal darum, Musik als eigenständiges Gestaltungsmittel geltend zu machen und der Rolle des untergeordneten, meist gleich klingenden Zulieferers zu entbinden:

---

<sup>126</sup> Moderiert wird diese Radiosendung übrigens deutlich erkennbar von Tom Waits.

<sup>127</sup> Im anlässlich des Todes von Strummer gedrehten Dokumentarfilm THE FUTURE IS UNWRITTEN (2007, Julien Temple) kommen auch Jarmusch, sowie der ebenfalls in MYSTERY TRAIN auftretende Steve Buscemi oder Johnny Depp (Protagonist in DEAD MAN), zu Wort.

Man, I'll tell you, when I watch Hollywood movies, one thing that really bothers me is this: The world is so full of interesting, amazing music, so why do all the scores sound exactly the same? It's infuriating to me. I love music, man. Can't you put in some music that has something to do with the film, or is married to the film, or elevates the film? Why is it always the same hackneyed orchestral music that's telling you what to feel at each moment? It seems so timid or limited. That's something I find infuriating. In this whole world of music, you could score a film just using music from a particular pygmy tribe that would be beautiful and exquisite, but it's always got to be the same stuff. That I don't get. But, then, that's sort of the Hollywood way. Conventions are what people expect, so that's what we'll give them.<sup>128</sup>

Dementsprechend sind bei Jarmusch Musiker nicht nur als Schauspieler gefragt, sondern eben auch als Interpreten, die entsprechende Filmmusik beisteuern. War *PERMANENT VACATION* noch eine musikalische Koproduktion von Jarmusch und Lurie mit Bezug zur Gamelan-Musik, so übernimmt Lurie für die folgenden drei Filme allein die musikalische Gestaltung. Brown fasst diese Phase so zusammen:

Some of the most effective jazz and jazz-oriented scores of late have come from the pen of John Lurie, whose dissonant cues, often built around lazy, walking-bass rhythms, create a substantial part of the affective climat in Jim Jarmusch's black-and-white *Down by Law* from 1986, in which the composer plays a lead role. Subtler and more gripping are the quietly dissonant, often bluesy strains for Jarmusch's 1984 *Stranger Than Paradise*, in which Lurie also plays an important role. Lurie's novel and sometimes almost pointilistic use of timbres is another strong point of his music. In Jarmusch's 1989 *Mystery Train* Lurie at one point makes a banjo sound almost like a sitar. He also, however, comes up with cues that defy stylistic description, such as "Long Spell of Cold Day" from *Mystery Train*. At any rate, Jarmusch/Lurie is developing into one of modern cinema's major collaborations.<sup>129</sup>

Zu dieser originalen und für Lurie typischen (Film-)Musik kommen noch diverse Songs der Musikgeschichte wie „I put a spell on you“ von Screamin' Jay Hawkins (*STRANGER THAN PARADISE*), „It's raining“ von Irma Thomas (*DOWN BY LAW*) oder das bereits erwähnte „Blue Moon“. Tom Waits, von dessen Album „Rain Dogs“ Jarmusch insgesamt zwei Songs für *DOWN BY LAW* ausgewählt hatte, übernimmt von Lurie die Arbeit als Komponist für *NIGHT ON EARTH*. Wiederum ein Episodenfilm, der zeitgleich ablaufende Erzählstränge vorstellt, ohne diese allerdings wie noch in *MYSTERY TRAIN* über einen Handlungsort in Verbindung zu bringen. Zu sehen sind fünf zeitgleich stattfindende Taxifahrten in verschiedenen über den Globus verteilten Großstädten: Los Angeles, New York,

---

<sup>128</sup> Jarmusch zit. in Klein (2000).

<sup>129</sup> Brown (1994), S. 238. Hervorhebung im Original.

Paris, Rom und Helsinki. Auch hier finden sich wieder für Jarmusch typische Prinzipien, die vor allem auf der Reduktion beruhen: scheinbar einfache, fast nebensächliche Geschichten und vorwiegend statische Einstellungen, die in diesem Fall auch durch die Enge des hauptsächlichlichen Drehortes, dem Taxi bedingt. Aber ebenso finden sich auch die Lieblingsthemen Jarmuschs wieder: die Darstellung interkultureller Kommunikation und Außenseitern (in New York steigt der Amerikaner YoYo beim deutschen Taxifahrer Helmut Grokenberger ein, die Pariser Episode zeigt eine blinde Französin als Gast eines Taxifahrers von der Elfenbeinküste, der zuvor von zwei schwarzen Diplomaten gedemütigt wurde), humorvoll interpretiert (die Beichte des römischen Taxifahrers ist nicht ganz schuldlos am Ableben des mitreisenden Priesters). Aber auch die Melancholie hat ihren Platz in NIGHT ON EARTH, nicht zuletzt wegen der Musik Tom Waits’:

Der dunkle kraftvolle Strich des Cellos, Waits’ ausgefranster, knurriger Bass, die verschwommene Melodie des Harmoniums, das treibende Klöppeln von Klanghölzern – all das klingt wie Kabarett und Zirkus und nährt sich doch aus dem Triolen-Feeling und der kleinen Septime des Blues. Angelehnt an seine LP *Franks Wild Years*, in der er Frank Sinatra mit Kurt Weill verquickte, mimt Waits den Typus des Gossenpoeten, der als verstorbene Seele traurig auf die gute alte Erde herab blickt und sich entsinnt, wie ihm die Träume der Kindheit im Erwachsenenalter zerronnen sind.<sup>130</sup>

Weitaus weniger melancholisch, wie in der Einleitung bereits angedeutet, wird die Musik in DEAD MAN klingen. Die Todesthematik aus DEAD MAN wird im anschließenden Spielfilm GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI erneut aufgenommen.<sup>131</sup> Abgeschieden auf dem Dach eines Hauses lebt der Auftragskiller Ghost Dog, der streng einem alten Samurai-Kodex folgt. Für den alternden Mafioso Louie, der Ghost Dog vor Jahren das Leben gerettet hat und ihm seitdem als Gefolgsmann dient, erledigt er zuverlässig Aufträge. Plötzlich wird er jedoch selbst zum Gejagten der Mafiosi, das Familienoberhaupt Sonny Valerio, der wahrscheinlich alle Lyrics der Rapper „Public Enemy“ kennt, fordert Ghost Dogs oder ersatzweise auch Louies Kopf. Um seinen Herren zu schützen,

---

<sup>130</sup> Mauer (2006b), S. 349, Hervorhebung im Original.

<sup>131</sup> Vgl. hierzu auch das Interview von Chris Campion, in dem STRANGER THAN PARADISE, DOWN BY LAW und MYSTERY TRAIN als Trilogie und sich davon absetzend DEAD MAN aufgrund ausgeprägter Genrebezüge und einer Todesthematik als möglicher Ausgangspunkt für eine neue Gruppierung betrachtet werden: „It’s the idea that life and death are part of the same thing. Those two things connect *Dead Man* and *Ghost Dog*.“ (Jarmusch zit. in Campion (2001), S. 204, Hervorhebung im Original.)

tötet Ghost Dog den gesamten Clan. Bis auf Louie, von dem er sich am Ende widerstandslos erschießen lässt. Die musikalische Begleitung, von RZA produzierte Hip-Hop-Beats,<sup>132</sup> führen nicht nur ein neues musikalisches Spektrum in die Filme Jarmuschs ein, sondern machten ihn im Sinne der Hip-Hop-Kultur auch mit einer neuen Arbeitsweise vertraut:

RZA [...] would go away for three weeks, having seen the film only in a rough cut on an Avid editing machine, and then would call me up and say “Yo, I got some music, I got a tape. Meet me in a blacked-out van at 3 am on 38<sup>th</sup> Street and Broadway.” So I go there, get in the van, RZA gives me a little DAT tape with nothing written on it and says, “Yo, check this shit out” and I’d say, “Does it go anywhere? Any ideas for a particular place in the film?” “Nah, nah you guys figure that shit out, you gotta use hip-hop style, you can edit it, you can change it, you can put two together, here’s some stuff.”<sup>133</sup>

Dennoch wird Jarmusch bei den folgenden Projekten, der Spielfilmversion von COFFEE AND CIGARETTES und BROKEN FLOWERS, erstmals auf originale Filmmusik verzichten und den *score* komplett aus bereits vorhandenen Titeln zusammenstellen. Dabei ist die Auswahl höchst unterschiedlich und reicht u. a. von Iggy Pop (COFFEE AND CIGARETTES) über Mulatu Astatke (BROKEN FLOWERS) bis zu Gustav Mahler (COFFEE AND CIGARETTES). Auch in BROKEN FLOWERS wird fällt der Musik wieder eine besondere Rolle zu: Eines Morgens, seine Freundin hat ihn gerade verlassen, erhält Don Johnston einen anonymen Brief, der ihm den Besuch eines unbekanntes Sohnes ankündigt. Während Don die Tage und Nächte träge auf seiner Couch verbringt, versucht sein Nachbar Winston den Absender des Briefes zu erkunden und ermittelt dabei vier mögliche Kandidatinnen. Schließlich gibt Don dem Drängen seines Freundes nach und begibt sich auf die Suche nach den vier in Frage als Mutter in Frage kommenden Frauen und seinem Sohn. Zur Unterstützung schenkt Winston Don eine CD mit Liedern des äthiopischen Saxophonisten Mulatu Astatke, gemeinhin als Begründer des Ethio-Jazz bekannt: „Ethiopian sounds. It’s good for the heart.“ Immer wieder hört Don im Auto diese Musik, die mit den Bildern zu verschmelzen scheint und den Eindruck einer eigentümlichen Schwerelosigkeit vermittelt. Wenn also in Interviews immer wieder Passagen wie „In den siebziger Jahren hörte ich Bands wie Television oder

---

<sup>132</sup> Der MC und Produzent des Wu-Tang-Clans ist in GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI nicht nur für den *score* verantwortlich, sondern auch mit einem Kurzauftritt als Schauspieler vertreten.

<sup>133</sup> Jarmusch zit. in Andrew (1999), S. 190.

Ramones, heute kann ich mich für The Strokes, The Rapture, The White Stripes begeistern. Ein Leben ohne das Kino wäre sehr schmerzhaft, ein Leben ohne Musik erscheint mir völlig unvorstellbar“<sup>134</sup> vorkommen, dann reflektiert dies nur einen Bruchteil des musikalischen Repertoires in Jarmuschs Filmen, das von Rock bis Klassik und Hip Hop bis zu Ethio-Jazz reicht. Vor allem wird dabei aber der anhaltende Stellenwert von Musik für das Kino Jarmuschs verdeutlicht.

### 3. 2. Das Verhältnis von Bild und Musik am Motiv der Reise

Diese musikalische Vielfalt und deren eigenständige künstlerische Wertigkeit (dies gilt nicht nur für die vom Film unabhängig existierenden Titel wie „I put a spell on you“ etc., sondern auch für die originale Filmmusik) lassen Eue festhalten: „Musiken in Jarmuschs Filmen sind immer auffällig.“<sup>135</sup> Diese „Auffälligkeit“ ist maßgebend für die Rolle der Musik im Verhältnis von auditiver und visueller Ebene. Musik ist keine unauffällige Hintergrundkulisse, sondern ein dem Bild gleichwertiger Gestaltungsfaktor. In dieser Anordnung erfüllt sich Adornos und Eislers Forderung, dass Filmmusik versuchen muss, das Verhältnis von Bild und Musik „fruchtbar zu machen, nicht es in trüber Differenzlosigkeit zu verleugnen.“<sup>136</sup>

Um diese Konstellation näher zu beleuchten, bietet sich der Musikeinsatz bei Quentin Tarantino als Vergleichsbeispiel an. Dabei ist zunächst festzuhalten, dass Walter die Musikauswahl von Jarmusch und die Vielzahl musikalischer Allusionen als Ausdruck eines Bestrebens sieht, es dem Hipster gleichzutun, also dem nonkonformistischen Gegenentwurf zum Spießer, den Norman Mailer in seinem berühmten gleichnamigen Essay auch „The White Negro“ genannt hat.<sup>137</sup> Nicht nur das musikalische Milieu von Jazz oder Rock 'n' Roll birgt eine Identifikation mit dem von Mailer beschriebenen Typus, auch der Stil der Filmprotagonisten, der sich oft durch eine betonte Lässigkeit auszeichnet, ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Weiter zieht sich die Umdeutung und Unterwanderung von Begriffen (beispielsweise „tea“ steht für Marihuana) durch

---

<sup>134</sup> Jarmusch zit. nach Rainer Gansera, Süddeutsche Zeitung, 18.08.2004, in Mauer (2006a), S. 326.

<sup>135</sup> Eue (2001), S. 85.

<sup>136</sup> Adorno & Eisler (1969), S. 105.

<sup>137</sup> Vgl. Walter (2001), S. 148f.

den Sprachgebrauch des Hipsters und auch DOWN BY LAW ist eine solche Vokabel. Wer „down by law“ ist, ist cool und/oder hat Ärger mit dem Gesetz.

Tarantinos Filme strotzen geradezu vor Musik, auf die eine solche Beschreibung im weitesten Sinne auch zutreffen würde. Auch wenn die „Super-Sounds“ der 70er Jahre in RESERVOIR DOGS (1992) nur bedingt der musikalischen Aura eines Hipsters zuzuordnen sind, sollen sie doch – die *voice overs* der verraucht schnoddrigen Stimme des Radio-DJs lässt sie im wahrsten Sinne des Wortes zu angesagten Songs werden – ein bestimmtes Milieu und eine „Super-Coolness“ vermitteln. Gleiches gilt für die deutlich hervorgehobene Verwendung von Black Music in JACKIE BROWN (1997) oder den exponiert eingesetzten Surf Rock Dick Dales in PULP FICTION (1994). Immer wieder greift Tarantino auf Musik zurück, die – Ausnahmen bestätigen die Regel – meistens nur Insidern bekannt ist und sich abseits des Mainstream eine Fangemeinde erspielt hat. Original-Musik ist in Tarantinos Filmen selten anzutreffen, im Falle seines Rache-Epos KILL BILL: VOL. 1 (2003) und KILL BILL: VOL. 2 (2004) lässt der Regisseur seine Samuraischwert schwingende Heldin wohl nicht ganz zufällig auch von der eigens komponierten Musik RZAs begleiten.

Die Parallelen zwischen dem Musikeinsatz bei Jarmusch und Tarantino bestehen in einer gezielten und individuellen Musikauswahl, die mit „klassischer“ Filmmusik wenig gemein hat. Beide verwenden mit Vorliebe Musik, die unmittelbar mit einem soziokulturellen Umfeld des Antiestablishments assoziiert wird und Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dass der Musik bei Jarmusch eine besondere Rolle zufällt und nicht nur in der Auswahl von auch jenseits der Bildkoppelung aussagekräftigen musikalischen Genres der unterschiedlichsten Art begründet ist, wird an den Unterschieden in der Bild-Musik-Gestaltung der beiden Regisseure deutlich.

In Tarantinos Filmen kommt es zu keiner tiefergehenden Interaktion zwischen Bild und Musik, die Beziehung bleibt in den meisten Fällen oberflächlicher Art. Der Reiz bzw. die Auffälligkeit der von Tarantino eingesetzten Musik ist nicht auf einen im Verhältnis zum Bild in Gang gesetzten dialektischen Prozess zurückzuführen, sondern besteht primär in der Intensität der Musik. Gelegentlich tritt die Beziehung zum Bild sogar völlig in den Hintergrund, indem die Musik scheinbar nur um ihrer selbst willen eingesetzt wird. Auf ihrem Weg durch ein mehrstöckiges Apartmentwohnhaus kommen Jules und Vincent in

PULP FICTION an einer Wohnung vorbei, aus der – nur für wenige Sekunden, nämlich solange, wie die beiden in unmittelbarer Nähe des Apartments sind – „Strawberry Letter 22“ von „Brothers Johnson“ bis auf den Flur schallt. Auf die Handlung hat dies keinen Einfluss, nicht einmal Jules und Vincent nehmen Notiz davon. Aus dieser Perspektive hätte somit die Wahl auch auf einen anderen Titel des Genres oder sogar ein ganz anderes musikalisches Genre fallen können. Auffällig ist der Song aufgrund seiner Lautstärke aber allemal und dürfte so nicht nur als beliebige diegetische Hintergrunduntermalung, sondern vor allem als Äußerung des musikalischen Geschmacks Tarantinos gedeutet werden. In diesem Zusammenhang sei auf Ken Garner verwiesen, der die Vermutung aufstellt, Tarantinos filmmusikalisches Konzept „might suggest the audience is intended to lean back and smirk at his knowingness.“<sup>138</sup>

Das folgende Beispiel aus PULP FICTION verdeutlicht das grundlegende Verhältnis von Bild und Musik bei Tarantino weiter. Dem exponierten Einsatz der Musik Dick Dales in PULP FICTION verdankte der Surf Rock Mitte der 90er Jahre ein kurzes Revival in den Charts. Nicht zuletzt auch, weil Tarantino Dales „Misirlou“ zum Titelsong des Films erkor. Garner beschreibt Wirkung und Einsatz des Surf Rocks in PULP FICTION so:

The surface texture of surf music – its electro-acoustic dynamics, its tempo, its sheer volume – is intensely arousing; but its melodic recursiveness allows no lyrical, narrative development or commentary function. So in the surf music-scoring of *Pulp Fiction*, unlike a film with an original composed score, Tarantino makes no comment on the particular emotional content on screen. The music only communicates the degree or intensity of emotion present in the abstract. He merely wishes to elevate the audience to the heightened state of arousal of his characters.<sup>139</sup>

Dass die Vereinnahmung des Zuschauers durch Musik eine das Geschehen kommentierende Funktion der Musik unterläuft, ist in PULP FICTION nicht der Fall. Bevor Vincent sich auf den Weg zu Mia macht, setzt er sich in der Wohnung eines Drogendealers einen Schuss Heroin. Die anschließende Autofahrt zu Mia ist mit Zwischenschnitten versehen, die in Großaufnahme Vorbereitung und Injektion der Droge zeigen (vgl. Abb. 10a-h). Diese Montagefolge wird durch den Song „Bullwinkle Part II“ von den „Centurians“ zu einer Sequenz gerahmt. Dem Zuschauer nun das Gefühl des Drogenkicks durch Musik vermitteln zu wollen,

---

<sup>138</sup> Garner (2001), S. 192.

<sup>139</sup> Garner (2001), S. 198. Hervorhebung im Original.

schließt aber nicht aus, dass die Musik in Bezug zu einem konkreten Vorgang auf der Leinwand gesetzt wird. Die zunächst etwas langsamer vorgetragenen Gitarrenakkorde korrespondieren mit dem Öffnen des Etui Reißverschlusses, in dem Vincent Spritze und Besteck transportiert. Das anziehende Tempo der Musik signalisiert dann die eintretende Rauschwirkung. Die Surf-Musik kommentiert die Autofahrt als lässiges *Cruisen* und als Ritt auf einer etwas anderen Welle. Insofern ist in diesem Zusammenhang folgende Aussage Garners treffender: „[The music] supplies a distinct kind of musical intensity of style, to complement the film’s verbal and visual exaggeration.“<sup>140</sup> Der auf bestimmte Lebenshaltungen referierende Gestus der Musik oder ihre Ausgefallenheit bzw. Intensität rücken die auditive Ebene bei Tarantino in den Fokus, in der Beziehung zum Bild bleibt ihr meist nur die ergänzende Rolle.

Bei Jarmusch ist die Konstellation von Bild und Musik differenzierter: Die Musik ist mehr als nur Ergänzung des Bildes und tritt so in ein Verhältnis zur visuellen Ebene, das nicht dem von Adorno und Eisler kritisierten „Mechanismus der Neutralisierung“<sup>141</sup> unterworfen ist. Dieser Mechanismus wird durch das Arrangement von Bild und Musik gebrochen, das mit den Worten Eues folgendermaßen zu fassen ist: „Obzwar sich im Nachvollzug, das heißt beim Sehen und Hören der Filme, die Musik immer als höchst plausibel erweist, so bleibt doch der Eindruck eines *leichten Drifts*.“<sup>142</sup> Dieser Drift verhindert, dass die Musik sich dem Bild unterordnet und ist so entscheidend an der Auffälligkeit der Musik im Verhältnis der Parameter beteiligt. Der Begriff des Drifts trifft den Nagel auf den Kopf, da er auf eine Bewegung im Verhältnis von Bild und Musik anspielt. Dieser Aspekt der Bewegung ist nicht nur Konstante der angedeuteten Formgestaltung, sondern auch auf der narrativen Ebene als „Status der Mobilität“<sup>143</sup> eines *der* charakteristischen Merkmale der Filme Jarmuschs überhaupt. Das Moment der Reise taucht immer wieder in verschiedenen Ausprägungen auf: Sei es die Reise nach Amerika (z. B. die ungarische Immigrantin Eva in *STRANGER THAN PARADISE* oder die japanischen Touristen in *MYSTERY TRAIN*), die Reise durch Amerika (beispielsweise durch den „Wilden Westen“ in *DEAD MAN*), die daran geknüpfte Reise durch die eigene

---

<sup>140</sup> Garner (2001), S. 196.

<sup>141</sup> Adorno & Eisler (1969), S. 123.

<sup>142</sup> Eue (2001), S. 86. Hervorhebung durch S.K.

<sup>143</sup> Eue (2001), S. 78.

Vergangenheit (Don in *BROKEN FLOWERS*) oder die Abreise von Amerika (z. B. Allie in *PERMANENT VACATION*).

So wird von Jarmusch auch meist dann Musik verwendet, wenn in der Erzählung genau diese Situationen des Reisens thematisiert werden. Emblematisch hierfür ist der Beginn von *STRANGER THAN PARADISE*. Die ungarische Immigrantin Eva ist gerade erst in New York angekommen. Vollkommen unbewegt ist die erste Einstellung, die ihre Ankunft in den Straßen der Metropole zeigt: Nach dem Zwischentitel „The New World“ erfasst die Kamera eine abgelegene Seitenstraße New Yorks. Von rechts kommend betritt Eva das Bild und verharrt nach wenigen Schritten im Bildzentrum. Sie stellt ihr Gepäck ab, holt einen kleinen portablen Kassettenrekorder aus einer Tüte und drückt die Play-Taste. Die ersten Takte von Screamin’ Jay Hawkins’ „I put a spell on you“ erklingen. Eva trägt den Kassettenrekorder und die Papiertüte in der linken, ihren Koffer in der rechten Hand, geht weiter und verlässt den Einstellungsraum, ohne dass die Kamera ihr folgt. Die nächste Einstellung besteht aus einer drei Sekunden langen Schwarzblende, wobei die Musik unbeeinflusst davon weiterläuft und zur nächsten Einstellung überleitet. In einer Parallelfahrt zeigt die Kamera in körnigem Schwarz-Weiß Eva entlang der Häuserfassaden einer fast menschenleeren New Yorker Straße laufend (vgl. Abb. 11a-h). All dies weiterhin zu den magischen Worten von Screamin’ Jay Hawkins: „I put a spell on you because you’re mine!“ Es ist die „neue Welt“, die ihren Zauberspruch über Eva legt und sie faszinieren wird – eine Rückkehr nach Budapest ist für sie zunächst unvorstellbar. In diesem Beispiel kommt ein ganz wesentliches Kriterium der Filme Jarmuschs zum Tragen, das Eue prägnant formuliert: „die Sehnsucht nach Fort-Sein und das selbstreflexive Betrachten des Aufbruchs – meist beides parallel.“<sup>144</sup>

Eben diese Sehnsucht nach Fort-Sein wird in der Kombination von Bild und Musik reflektiert – der Zauber, der sich scheinbar (von) allein durch die ersten zaghaften Schritte in fremder Umgebung bzw. an fernen Orten einstellt. Ein Aspekt des Drifts im Verhältnis von Bild und Musik besteht im unkonventionellen Gebrauch der Musik. Der Bann, in den Eva – gemäß der Musik – von New York gezogen wird, entspricht kaum den gängigen Vorstellungen, die in zahlreichen Filmen die Faszination dieser Stadt ausmachen. Keine Spur von

---

<sup>144</sup> Eue (2001), S. 78.

Freiheitsstatue, Times Square, Empire State Building, geschweige denn pulsierendem Großstadtleben in der Tradition des „Big Apple“. Stattdessen zeigt Jarmusch die verwahrlosten Gegenden New Yorks. Müllsäcke liegen auf der Straße, heruntergelassene Jalousien sind mit Graffiti beschriftet (vgl. Abb. 11g-h). Dennoch wird Eva von der ungewohnten Umgebung gefesselt, widergespiegelt in den Lyrics des Songs: „I put a spell on you/Because you’re mine/Stop the things you do/I ain’t lying/(...) You’re running around (...)I put a spell on you/Because you’re mine“. Ist in diesem Zusammenhang durchaus ein Einklang von visueller und akustischer Ebene erkennbar – neben der Faszination Evas werden auch Motive wie das Umherlaufen benannt – ist gleichzeitig ein erstes Oszillieren, ein beständiges Pendeln zwischen Deckung und Spaltung von Bild und Musik zu beobachten: die Expressivität von Hawkins’ Stimme, mal ein rau vorgetragener Gesang, mal ekstatisches Schreien, steht in deutlichem Kontrast zu der Nüchternheit der Bilder. Grobkörniges Schwarz-Weiß, eine gleichmäßige Kamerabewegung im Schrittempo und unveränderte Einstellungsgröße auf der einen Seite, auf der anderen Seite die musikalische Darbietung von Screamin’ Jay Hawkins, von Eva bezeichnenderweise als „wild man“ gepriesen, in der sich nach Mauer „die Auflehnung der Unterdrückten“<sup>145</sup> offenbart. Tatsächlich geht die von Screamin’ Jay Hawkins besungene Zauberkraft nicht in erster Linie von New York aus, sondern – wie im folgenden gezeigt werden soll – vom hier angedeuteten Drift innerhalb der Bild-Musik-Konstellation und dem Aspekt der Bewegung an sich.

Die Verzauberung ist primär dem „selbstreflexiven Betrachten des Aufbruchs“ geschuldet, denn der Einsatz der Musik ist unmittelbar an den Beginn einer übergreifenden Bewegung geknüpft. Zunächst verlässt Eva, nachdem sie den Kassettenrekorder eingeschaltet hat, den Bildraum der einführenden Einstellung. Die Musik, die also diegetischen Ursprungs ist, läuft trotz der zwischengeschnittenen Schwarzblende weiter, hält die Einstellungsfolge zusammen und setzt so der visuellen Fragmentierung eine kontinuierliche Bewegung gegenüber. Gleichzeitig wird sie durch die Kombination mit der Schwarzblende ihres Hintergrundcharakters zeitweise enthoben und zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die inhaltliche Konzeption des Songs – der Hörer wird mit einem Zauberspruch belegt – wird so auch an die formale Gestaltung des

---

<sup>145</sup> Mauer (2006a), S. 63.

Bild/Musik-Verhältnisses und den Aspekt der Bewegung gekoppelt. Notwendig dafür ist die anschließende Einstellung, die dieses Verhältnis zudem noch am deutlichsten offen legt.

Hier greift die Bewegung auf die Kamera in Form der Parallelfahrt über. Während dieser Parallelfahrt bleibt die Kameraposition insofern stets die gleiche, als sowohl auf Keraschwenks oder auch auf *Zooms* verzichtet wird. So verbleibt auch die im gleichmäßigen Tempo die Straße entlang laufende Eva immer im Bildzentrum. Der Bildausschnitt jedoch verändert sich in der Parallelfahrt ständig und konterkariert so die Statik der Kamera (vgl. Abb. 11e-h). Dieser Effekt, die eigentümliche Gleichzeitigkeit von Bewegung und Bewegungslosigkeit, entspricht dem Reiseerlebnis einer Zugfahrt. Daraus ergibt sich eine Sogwirkung des Bildes, auf welche die von Screamin' Jay Hawkins beschworene Bannkraft unmittelbar verweist. So beschreibt die Musik einerseits die Faszination der amerikanischen Metropole auf Eva, andererseits die Schaulust des Zuschauers an den vorbeiziehenden Bildern. Die Musik ist also nicht nur als untergeordnete Ergänzung des Bildes zu sehen, indem sie Evas Stimmung untermalt und hervorhebt, sondern auch als ein von der Narration unabhängiger und übergeordneter Kommentar. Der Drift im Verhältnis von Bild und Musik zeigt sich so ebenfalls in der mehrfach besetzten Referenzleistung der Musik, wobei in der Betonung der Bewegung die auditive Ebene auch auf ihren eigenen Verlaufscharakter anspielt. Darüber hinaus wird „I put a spell on you“ in dieser Bild-Musik-Gestaltung auch zur Reflektion über die Illusionskraft des filmischen Mediums, dessen Faszination nicht zuletzt auf Vermittlung eines kontinuierlichen Eindrucks von eigentlich disparaten Fragmenten beruht. Nicht umsonst spricht man davon, dass man sich „wie im Film“ fühle, wenn wie von Geisterhand gesteuerte Bilder vor dem inneren Auge vorbeiziehen.

Zusammenfassend lässt sich also eine Beziehung im Verhältnis von Bild und Musik feststellen, die sich durch den „Eindruck eines leichten Drifts“ auszeichnet und so die Neutralisierung der Musik zur reinen Ergänzung unterläuft. Dieser Drift besteht zunächst im Kontrast von expressiver Musik und reduzierter Bildsprache. Die magische Vereinnahmung geht so durch die Bild-Musik-Kombination in erster Linie von einer Bewegung aus, die wiederum im weiteren in sich selbst durch einen Drift charakterisierbar ist: Statik und Bewegung treffen in der Parallelfahrt aufeinander und evozieren den Eindruck

einer Reise, die Ähnlichkeit zu einer Zugreise aufweist. Die eigentliche Zauberformel ist in der Initialisierung des Aufbruchs bzw. dem Prozess des Erreichens fremder Orte und nicht im Ort an sich zu finden. Diese Bewegung schreibt sich auch in das Verhältnis von Bild und Musik ein: Die Musik ist einerseits Mittel zur Charakterisierung Evas bzw. deren Gefühlswelt sowie Teil der Diegese. Andererseits löst sie sich simultan dazu von dieser kommentierenden Bildbeschreibung ab und betont übergeordnet die formale Gestaltung der Bilder.

Die Koppelung von Musik an solche Momente des Reisens durchzieht Jarmuschs gesamtes Werk. Sein nächster Spielfilm *DOWN BY LAW* beginnt mit einer Folge aneinander montierter Parallelfahrten diverser Häuserfassaden von New Orleans (vgl. Abb. 12a), untermalt von Tom Waits „Jockey full of Bourbon“. Nach ihrem Ausbruch aus dem Gefängnis begleitet eine Parallelfahrt die Flucht der drei Protagonisten durch die Sumpflandschaft Louisianas (vgl. Abb. 12b), wobei die Musik John Luries deren zielloses Umherwandern unterstreicht. Auch in *MYSTERY TRAIN* ist das Motiv der Reise sehr präsent: Das japanische Touristenpärchen macht sich auf die Suche nach den Wurzeln des Rock 'n' Roll, während die Italienerin Louisa den Leichnam ihres auf einer Urlaubsreise verstorbenen Ehemanns zurück nach Rom überführen möchte. Der *score* von Lurie wird dann auch bevorzugt in den Momenten eingesetzt, wenn die Japaner bzw. die Italienerin mehr oder weniger orientierungslos durch die Straßen von New Orleans laufen, erneut meistens in Parallelfahrten aufgenommen (vgl. Abb. 13a-b). Auch in *NIGHT ON EARTH* ist die musikalische Begleitung von Tom Waits an eine Bewegung gekoppelt, meist untermalt sie die Einstellungen, die den Blickwinkel der Taxiinsassen wiedergeben und vor deren Augen die nächtlichen Impression der Großstädte Los Angeles, New York, Paris, Rom und Helsinki vorbeiziehen (vgl. Abb. 14). In *DEAD MAN* ist Musik in dem Moment zum ersten Mal zu hören, wenn sich die Klänge der Gitarre Neil Youngs mit den stampfenden Geräuschen der Eisenbahn vermischen, die den Buchhalter William Blake in den Westen bringt (vgl. Abb. 15). Sind in *GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI* oder *BROKEN FLOWERS* die jeweiligen Protagonisten im Auto unterwegs, lassen sie sich per CD-Player von Musik begleiten, die sich fortan über die Reisebilder legt (vgl. Abb. 16-17). Dazu beobachtet Mauer bei *GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI* „RZAs Tracks sind kurze, auf den Rhythmus reduzierte Einheiten,

die als Loop ständig wiederholt werden, somit etwas Flächiges erzeugen, was bei den vielen Gängen und Fahrten des Killers den meditativen Flow bestimmt.“<sup>146</sup>

Abschließend soll aus dieser Gruppe von Filmen an einem weiteren Beispiel nochmals kurz skizziert werden, wie bei Jarmusch im Verhältnis von Bild und Musik dem Neutralisierungsmechanismus entgegengewirkt wird. In *MYSTERY TRAIN* (vgl. Abb. 18a-f) hat sich Luisa von einem eifrigen Zeitschriftenverkäufer einen Haufen unnützer Magazine aufschwätzen lassen. Die unmittelbar anschließende Parallelfahrt zeigt Luisa – beladen mit all den Magazinen – durch die Straßen von Memphis laufen. Zunächst ist nur ein leerer Gehsteig zu sehen, im Hintergrund ein geparktes Auto und eine Lagerhalle. Luisa betritt nun von rechts den Einstellungsraum und die Kamera begleitet, die Bewegung Luisas aufnehmend, diese ein Stück ihres Weges. Die dazu eingespielte Filmmusik Luries, eine auf der Gitarre gespieltes Ostinato, korrespondiert in Tempo und den sich wiederholenden Tonfolgemustern mit den Schritten Luisas. Als ihr die Zeitschriften aus der Hand fallen und sie sich nach diesen bückt, hält nicht nur die Kamera inne, sondern auch die Musik. Während Luisa nun die Zeitschriften aufliest, betritt ein Passant von links den Bildraum und läuft im Hintergrund an der Protagonistin vorbei. In dem Moment, in dem der ältere Mann den Einstellungsraum betritt, setzt auch die Musik Luries wieder ein. Sie ist erneut einer (wiederaufgenommenen) Bewegung zugeordnet und untermalt nun die Schritte des Passanten. Diese Bewegung wird aber von der Kamera nicht aufgenommen, denn sobald der Passant das Bild zur Rechten verlassen hat, hat Luisa die Magazine wieder aufgesammelt und läuft in der dem Passanten entgegengesetzten Richtung weiter – die Kamera folgt ihr. Die Musik, nun ergänzt durch die eine zweite Gitarrenstimme, läuft weiter, auch während der folgenden Einstellung, die in einer Parallelfahrt Luisa in den frühen Abendstunden in jener Straße zeigt, die auch das japanische Touristenpärchen in der ersten Episode des Films zum Hotel führte.

Auch in dieser Sequenz ist ein leichter Drift im Verhältnis von Bild und Musik zu beobachten. Zwar passt die Musik sich dem Bild in der Übereinstimmung einer Bewegung, die auf die Schritte bezogen ist, an, aber sie bricht diese Übereinstimmung bis zu einem gewissen Grad auch wieder auf und reklamiert in diesem Zuge ihre Bildunabhängigkeit. Sobald der Passant den

---

<sup>146</sup> Mauer (2006b), S. 353.

Bildraum verlässt, tritt auch die Musik über die Bildgrenzen hinaus. Genauer gesagt: Die Musik ist insofern dem Bild untergeordnet, als sie neben der atmosphärischen Untermalung der Sequenz auch als akustisches Äquivalent der Schrittbewegung fungiert. Das Gitarrenostinato bezieht sich zunächst auf Luisa, dann auf den vorbeilaufenden Passanten. In dem Moment, in dem der Passant den Bildraum verlässt, steht es sowohl für die fortgesetzte Bewegung des Passanten, wie auch für die wiederaufgenommene Bewegung Luisas. Der Verlauf der Musik – und dies macht den Drift aus – bleibt also einerseits in der visuellen Begleitung Luisas an das Bild gebunden, wie er andererseits gleichzeitig auch als musikalisches Äquivalent des Passanten mit diesem die Bildgrenzen überschreitet. In der Koppelung an den die Bildgrenzen überschreitenden Passanten löst sich die Musik vom Bild ab, indem sie einen im Bild nicht mehr sichtbaren Vorgang beschreibt. Innerhalb dieses Ablösungsprozesses verweist die Musik in der Folge nur auf sich selbst, auf einen sich unabhängig vom Bild entwickelnden musikalischen Verlauf. Der Aspekt der Bewegung ist durch die musikalische Begleitung also mehrfach besetzt: Einerseits in der Untermalung einer im Bild sichtbaren Schrittbewegung, andererseits als formale Bewegung, verstanden als Drift im Verhältnis von Bild und Musik.



Abb. 10a.



Abb. 10b.



Abb. 10c.

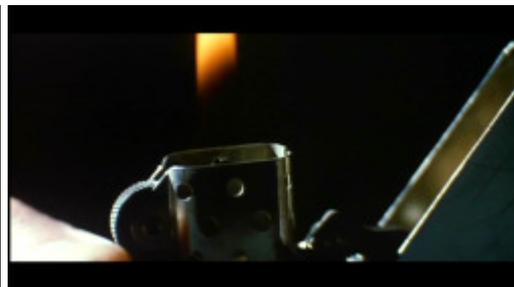


Abb. 10d.



Abb. 10e.

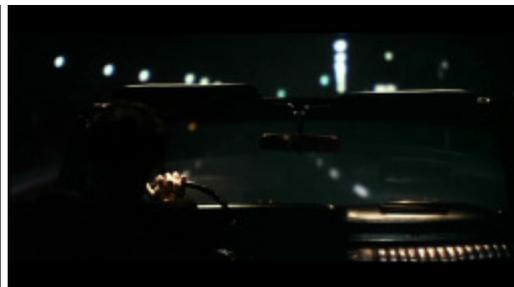


Abb. 10f.



Abb. 10g.

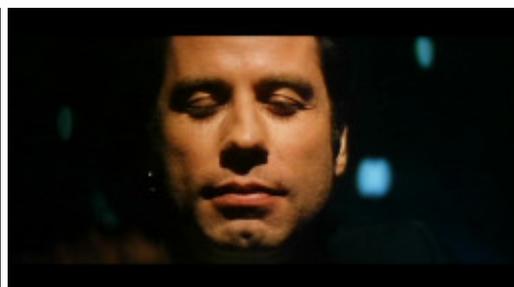


Abb. 10h.

Abb. 10a-h: PULP FICTION (1994)



Abb. 11a.



Abb. 11b.



Abb. 11c.

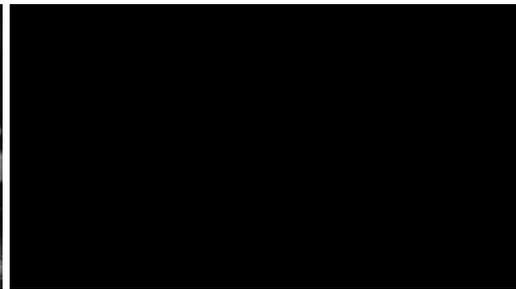


Abb. 11d.



Abb. 11e.



Abb. 11f.



Abb. 11g.



Abb. 11h.

Abb. 11a-h: STRANGER THAN PARADISE (1984)



Abb. 12a: DOWN BY LAW (1986)



Abb. 12b: DOWN BY LAW



Abb. 13a: MYSTERY TRAIN (1989)



Abb. 13b: MYSTERY TRAIN



Abb. 14: NIGHT ON EARTH (1992)



Abb. 15: DEAD MAN



Abb. 16: GHOST DOG (1999)



Abb. 17: BROKEN FLOWERS (2005)



Abb. 18a.



Abb. 18b.



Abb. 18c.



Abb. 18d.



Abb. 18e.



Abb. 18f.

Abb. 18a-f: MYSTERY TRAIN

#### **4. Inhaltsangabe DEAD MAN**

Zunächst fällt der Bezug zum Western auf. Ein Großteil der Handlung spielt sich in der noch unbesiedelten Wildnis der amerikanischen Westküste ab. Nach Angaben Jarmuschs spielt sich diese Erzählung etwa um 1870 ab,<sup>147</sup> also zu der Zeit, in der Buffalo Bill gegen Indianer kämpfte oder auch Billy the Kid – etwas später – den Westen unsicher machte. Dennoch ist DEAD MAN nicht nur im Genrekontext bzw. als erste Genrearbeit des Regisseurs zu sehen. Gleichzeitig ist der Film auch als konsequente Weiterentwicklung der frühen Filme Jarmuschs zu verstehen, da die Genrebezüge in einen für ihn typischen Handlungskontext eingebettet sind. Die Erzählung inkorporiert neben Handlungsmustern des Western auch aus den Filmen von PERMANENT VACATION bis NIGHT ON EARTH bekannte Themen wie interkulturelle Kommunikationsschwierigkeiten, die Verhaltensweisen von Einzelgängern oder das Motiv der Reise.

Erzählt wird die Geschichte des jungen Buchhalters William Blake (Johnny Depp). Nach dem Tod seiner Eltern verlässt er seine Heimat Cleveland Richtung Nordwestküste der USA, um in einem Ort namens Machine einen Job als Buchhalter einer Fabrik anzunehmen. Auf der Zugfahrt durch eine kahle und durch kriegerische Auseinandersetzungen gekennzeichnete Landschaft, wird ihm vom Heizer des Zuges (Crispin Glover) prophezeit, in Machine nur sein eigenes Grab zu finden. Machine, der Name spricht Bände, ist alles andere als ein romantischer Außenposten der Zivilisation. Vielmehr handelt es sich um eine von der Industrialisierung geprägte Stadt, deren Zentrum von einem schwarzen Rauch absondernden Moloch eingenommen wird: der Fabrik „Dickinsons Metal Works“. Entsprechend ungastfreundlich fällt auch der Empfang Blakes aus. Nonchalant wird er vom Fabrikbesitzer Dickinson (Robert Mitchum) höchstpersönlich wieder vor die Tür gesetzt – die Stelle sei bereits vergeben, Blake komme zu spät. Enttäuscht macht Blake sich auf den Weg in den Saloon, wo er die Blumenverkäuferin Thel (Mili Avital) kennen lernt. Die beiden verbringen die Nacht miteinander, werden dabei aber von einem ehemaligen Liebhaber Thels (Gabriel Byrne) überrascht. Rasend vor Eifersucht gibt dieser einen Schuss auf Blake ab, doch Thel wirft sich in die Schussbahn. Die Kugel tötet Thel, durchdringt ihren Körper und bohrt sich in Blakes Brust. Dennoch gelingt es

---

<sup>147</sup> Vgl. Rosenbaum (2000), S. 76.

Blake nach Thels unter dem Kopfkissen versteckter Pistole zu greifen und im dritten Versuch den ungebetenen Gast zu erschießen. Schwer verwundet flüchtet er anschließend in die Wildnis.

Dort erwacht er am nächsten Morgen, als ein Indianer versucht, ihm die Kugel aus der Brust zu schneiden. Der Versuch bleibt erfolglos, weshalb der Indianer namens Nobody (Gary Farmer) ihm keine Überlebenschancen zuspricht und bereits zum toten Mann erklärt: „Did you kill the white man who killed you?“ Im Glauben auf die Reinkarnation des englischen Schriftstellers William Blake gestoßen zu sein, dessen Gedichte er aus seiner Kindheit als Gefangener der Weißen kennt, nimmt er den Verwundeten jedoch unter sein Obhut. Gemeinsam reiten sie von nun an durch die Wildnis. In der Zwischenzeit stellt sich heraus, dass Blake in Thels Wohnung den Sohn des Fabrikbesitzers erschossen hat. Dickinson setzt eine Prämie zur Ergreifung Blakes aus und engagiert die Kopfgeldjäger Cole Wilson (Lance Henriksen), Conway Twill (Michael Wincott) und Johnny ‚The Kid‘ Pickett (Eugene Byrd). Auf Dickinsons Order beginnen sie sofort mit der Verfolgung Blakes und Nobodys, die sich auf dem Weg zum Heimatdorf des Indianers befinden. Dort wird Blake, so Nobody, durch einen Spiegel an den Ort seiner Herkunft zurückkehren. Diese, wie auch viele andere Aussagen oder Prophezeiungen Nobodys – oft Zitate des „echten“ William Blake – verwirren den Buchhalter zunächst, doch nach und nach helfen sie ihm ein Verständnis der Zusammenhänge von Leben und Tod zu erlangen. Dieser Wandel zeigt sich auch an seinem äußeren Erscheinungsbild: trug Blake bei seiner Ankunft in Machine mit Brille und kariertem Anzug noch Symbole eines städtischen Gelehrten, so weichen diese einem dicken Pelzmantel und Bartwuchs. Später bemalt er sein Gesicht mit dem Blut eines toten Rehkitz im Stil indianischer Kriegsbemalung. Während seine Kräfte mehr und mehr schwinden, akzeptiert Blake zunehmend sein Schicksal des bevorstehenden Todes. Seine Wahrnehmung der Dinge ändert sich und die Odyssee durch die Wälder der Nordwestküste gerät in diesem Zusammenhang auch zu einer Meditation über den Tod.

Gleichzeitig wird der auf der Flucht vor seinen Verfolgern eigentlich recht unbeholfene Blake immer gewandter im Umgang mit Waffen. Sind die ersten Treffer noch eher zufällig, so wird er immer zielsicherer und räumt Wegelagerer, Hilfssheriffe oder einen rassistischen Missionsvorsteher aus dem Weg. Derweil

dezimieren die Kopfgeldjäger sich gegenseitig, Wilson erschießt Pickett und Twill. Den einen aus reiner Blutgier, den anderen wegen dessen Geschwätzigkeit. Schließlich erreichen Blake und Nobody die Indianersiedlung, wo für den mittlerweile nur noch torkelnden Blake die letzte Reise vorbereitet wird. Als Blake anschließend von Nobody in einem Kanu auf das offene Meer geschoben wird, erreicht auch Wilson den ansonsten menschenleeren Strand. In einem letzten Schusswechsel töten der Indianer und der Kopfgeldjäger sich gegenseitig. Währenddessen wird Blakes Kanu von der Strömung in die Ferne getrieben, sterbend blickt Blake nochmals zu dem von dunklen Wolken verhangenen Himmel.

## 5. Formen der Spiegelung und des Echos in der Anfangssequenz

Bereits in der ca. achtminütigen einführenden Sequenz von DEAD MAN, der Zugreise nach Machine, werden die zentralen ästhetischen Mittel des Filmes vorgestellt: ein langsames Erzähltempo, wiederholte Schwarzblenden und eine auf Grenzüberschreitungen abzielende Wechselwirkung von Bild und Musik. Mit Hilfe dieser Mittel wird das Ende des Films vorweggenommen: William Blake wird sterben. Die formale Anordnung der Sequenz lässt keinen Zweifel an der Todesprophezeiung des Heizers, gerade das Verhältnis von Bild und Musik unterstreicht und bekräftigt dieses Schicksal. Dabei zeichnet sich die Bild-Musik-Beziehung durch gegenseitige Spiegelungseffekte aus. Der Begriff des Spiegels taucht bereits in Jarmuschs eigener Inhaltsbeschreibung auf. Im Booklet der offiziellen Soundtrackveröffentlichung betont er dabei prozessuale Aspekte und stellt die Reise an die Westküste in einen universalen Kontext von Leben und Tod: „DEAD MAN is the story of a young man’s journey, both physically and spiritually, into very unfamiliar terrain. [...] It is as though he passes through the surface of a mirror, and emerges into a previously-unknown world that exists on the other side.“<sup>148</sup> Eben diese Metapher des Spiegels wird in der Wechselwirkung der Filmbilder mit der Musik Neil Youngs zum integralen Bestandteil der Gestaltung. Gleiches gilt für den der Spiegelung strukturähnlichen Effekt des Echos auf die rhythmische Struktur der Bilderabfolge. Über diese Spiegelungs- und Echomomente wird der Tod in DEAD MAN gleichzeitig als Endpunkt, aber auch als Übergang dargestellt.

### 5. 1. Der Prozess der Spiegelung: Bild und Musik

#### 5. 1. 1. Der musikalische Bildspiegel als Raumkonstruktion

Der Film beginnt mit einer Schwarzblende, auf der Tonspur sind die Geräusche einer Eisenbahn zu hören. Es folgt ein Schriftinsert mit einem Zitat von Henri Michaux: „It is preferable not to travel with a dead man.“

---

<sup>148</sup> Jarmusch zit. in Neil Young: Dead Man-OST, Vapor Records 1996.

Eine Aufblende zeigt die der Tonspur entsprechenden Bilder von Eisenbahnrädern in Schwarz-Weiß. In den anschließenden fünf Einstellungen wird der Zuschauer mit dem Inneren des Zuges, dem Protagonisten William Blake und dessen Mitreisenden bekannt gemacht, bevor eine Abblende in Schwarz die Sequenz beendet (vgl. Abb. 19a-h). Die anschließende Aufblende leitet zu einer weiteren Einstellung der Zugräder über. Die Eisenbahngeräusche werden nun von riffähnlichen E-Gitarrenklängen begleitet, die sich klangmalerisch an die Rhythmik des fahrenden Zuges anpassen. Mimetisch gibt die Musik die Mechanik und das hektische Rattern der Eisenbahn wider. Mit dem nächsten Schnitt auf den schlafenden Blake verhallt die Musik. Blake wacht auf, mustert Landschaft und neu zugestiegene Passagiere, bis eine erneute Abblende auch diese Sequenz beendet (vgl. Abb. 20a-h). Immer wieder unterbrechen solche *fade outs* die ohnehin spärliche Narration und symbolisieren Blakes Einnicken. Kontinuierlich zeigt daraufhin eine Aufblende eine weitere Einstellung der Räder, die nachahmend von der Musik untermalt wird, bis ein Schnitt auf Blake Einstellung und Musik beendet. Dieses Muster wird bis zum Auftritt des Heizers beibehalten.

Die Kombination von Bild und Musik zeigt deutlich, dass Neil Young hier nach der deskriptiven Technik verfährt. Claudia Bullerjahn dazu: „*Musikalische Deskription*, auch ‚musikalische Illustration‘ oder ‚Bildillustration‘ genannt, wird zur Ergänzung und Unterstreichung von Bewegung schon seit der Stummfilmzeit verwendet.“<sup>149</sup> Die akustische Gestaltung passt sich also den Vorgängen auf der visuellen Ebene an und läuft synchron zu diesen ab: „Bezogen auf den Film entsprechen Bewegungen im Bildraum Bewegungen im Tonraum. Rhythmische Geräusche, z. B. von Eisenbahnen und galoppierenden Pferden, werden tonmalerisch und klangnachahmend durch rhythmische patterns ersetzt und Ohrfeigen, Schüsse und Fechtgeräusche durch kurze, laute musikalische Akzente unterstrichen.“<sup>150</sup> Die akustische Nachahmung von Bewegung ist in diesem Zusammenhang ein rein additives Verfahren, ihre Funktion beschränkt sich illustrativ auf die Ergänzung der Handlung. Eine gleiche Bewegung innerhalb der unterschiedlichen Gestaltungsebenen erschließt

---

<sup>149</sup> Bullerjahn (2001), S. 77. Hervorhebung im Original.

<sup>150</sup> Bullerjahn (2001), S. 79.

einen identischen Gestaltungsraum, der in der gegenseitigen Durchdringung von Bild und Musik verdoppelt erscheint.<sup>151</sup> Diese deskriptive Technik, die noch vor Entstehen des Films in der Oper angewandt wurde, hat zahlreiche Kritiker. So ist etwa bei Eisler nachzulesen:

[...] diese entsetzliche Wagnerische Illustrationstechnik. Wenn von einem Hund gesprochen wird, bellt es im Orchester, wenn von einem Vogel gesprochen wird, zwitschert es im Orchester, wenn von Tod gesprochen wird, werden die Herren Posaunisten bemüht, in der Liebe gibt es die geteilten hohen Geigen in E-Dur, und beim Triumph setzt das bewährte Schlagzeug auch noch ein. Das ist unerträglich.<sup>152</sup>

Bei genauer Betrachtungsweise der Angleichung von Musik und Bild in den Anfangssequenzen von DEAD MAN fällt jedoch auf, dass die Tonspur nicht pleonastisch angelegt ist, also visuelle Phänomene akustisch repräsentiert und multipliziert, sondern vom rein additiven zum integralen Element wird. Schon kurz bevor die Aufblende die Quelle der akustischen Wahrnehmung offenlegt, sind die klirrenden und scheppernden Geräusche der Eisenbahn zu hören, die sich mit dem rhythmischen Stakkato der Gitarre vermischen. Die Musik vermischt sich hier zuallererst mit dem Ton, bevor Akustisches und Visuelles synchron ablaufen. Die deskriptive Technik beschränkt sich also nicht nur auf die Kombination von Bild und Musik, sondern bestimmt auch das Verhältnis von Bildton und Musik. Jarmusch selbst betont den Stellenwert der Tonspur in seinen Filmen: „To me, a film technically is half images and half sound. So the soundtrack – not just the score, but the soundtrack – is as important as the image. So I try to pay a lot of attention to every sound that we hear. [...] They're not usually used for a big, dramatic effect but more atmospherically. [...] And that is a very musical part of filmmaking, whether there's music or not.“<sup>153</sup>

In der Angleichung der Gitarrenmuster an die Eisenbahngeräusche entsteht nun ein Tongefüge, das nicht nur in der Dopplung von Musik und Ton oder der tautologischen Erweiterung zu einem Dreiklang durch das sich anschließende Bild der Eisenbahn besteht. Statt einer beliebigen

---

<sup>151</sup> Friedrich Nietzsche spricht in Bezug auf Richard Wagners Verbindung von Oper und Musikdrama sogar von „Verdopplungen und Verhundertfachungen“. (Vgl. Schneider (1983), S. 137)

<sup>152</sup> Eisler (1976), S. 255.

<sup>153</sup> Jarmusch zit. in Schindler (2000), S. 50.

Anhäufung gleicher Gestaltungsmomente ein und desselben Raumes kommt es vielmehr zu einer Auflösung dieses Raumes: Die Doppelung der Akustik bekräftigt nicht das Raumgefüge, sondern löst dessen Grenzen auf, indem es zur Ausprägung einer Tiefenstruktur kommt, deren räumliche Dimensionen nicht fassbar sind. Musik und Ton generieren zwar eine Verdichtung und insofern auch eine erste vage Vorstellung von Räumlichkeit, dabei allerdings aber eher eine dem Nebel ähnliche Verdichtung, die eine Orientierung im Raum erschwert. Young nutzt den Verstärker der elektrischen Gitarre, um mit Hall- und Feedbackeffekten zu arbeiten, die eine Strukturierung innerhalb des Klangkörpers von Vor- und Hintergrund ausschließen. Bereits in einem Drehbuchentwurf wird die Gestaltung der Soundeffekte als Stimmengewirr von Jarmusch thematisiert: „BLACK: The hypnotic, chugging and clattering sounds of a 19<sup>th</sup> century train fade up on the soundtrack.“<sup>154</sup>

Andrea Truppin bezeichnet dieses Phänomen als *deep space sound*:

In a foreground-background system [...] one voice or sound plane predominates, while other sounds blend together into a generic audible fabric that may have specific meaning, but does not command our primary attention. This type of sound can be likened to a musical composition in which the primary melodic line of a single instrument's voice is supported by orchestral chordal structures. Deep space sound can be likened to contrapuntal, polyphonic composition, in which many voices follow individual paths perceivable as such, even while their relationships to other voices create collective chordal structures that color the whole.<sup>155</sup>

Es wird also auf der Tonebene ein Raum ohne Grenzen gestaltet und nicht das Neben- oder Übereinander zahlreicher identischer Räume. Diese Dimension wird nicht nur über die klangliche Beschaffenheit suggeriert, den *deep space sound*, sondern auch über die Positionierung der Tonquelle außerhalb des Bildes – *Offscreen* – und somit auch außerhalb der Bildgrenze. Deskriptiv ist dann nicht nur die Analogie von Musik und Bildton und anschließend von Akustik und visueller Darstellung der Eisenbahnräder, auch die Schwarzblende steht zu der Musik in eben diesem Verhältnis. Während die Musik in Koppelung mit dem Bild der Eisenbahn einen Gegenstand illustriert, wird in Verbindung mit der Schwarzblende

---

<sup>154</sup> Jarmusch (1994), S. 1.

<sup>155</sup> Truppin (1992), S. 270.

eine abstrakte Binnenstruktur beschrieben. Die Tonspur erweitert die Schwarzblende um und in eine weitere Dimension, sie transformiert die Flächigkeit der Schwarzblende in eine Räumlichkeit, aus einem leeren Raum wird ein endloser Raum. Ohne die Musik wäre die Schwarzblende lediglich ein Zeitindikator, da es im visuellen Kontext das Verstreichen von Zeit bzw. das Einnicken des Protagonisten symbolisiert. Im Wechselverhältnis von Bild und Musik beschreibt die deskriptive Musiktechnik so nicht passiv das Geschehen auf der Leinwand, sondern schreibt vielmehr aktiv Textur in das Bild ein: Erst durch die Tonspur wird die Flächigkeit der Schwarzblende zur grenzenlosen Räumlichkeit.

Unter diesen Voraussetzungen entspricht das Verhältnis von Bild und Musik nicht einer pleonastischen Addition, sondern einer multidirektionalen Spiegelung von sich gegenseitig bedingenden Gestaltungsebenen. Peter Brinkemper hat anhand Thomas Manns „Doktor Faustus“ und dessen Bezug zur Musikphilosophie Adornos vier Bedeutungsebenen der Spiegelung herausgearbeitet, die in ihrer Intermedialität auch auf die Wechselwirkungen von DEAD MAN übertragbar sind. Erstens ist darunter „eine zweite, konkret andere Figur [...], die als Double, als Doppelgänger einer ersten Figur, eines Originals erscheint“,<sup>156</sup> zu verstehen. Dies entspricht der reinen Verdopplung eines visuellen Bildinhaltes über deskriptive Musiktechnik. „Zweitens wird im präziseren Verstande als Spiegelung nicht das Resultat einer abkünftigen Figur, sondern der Prozeß der Abbildung zwischen primärer und sekundärer Figur bezeichnet.“<sup>157</sup> Das Prozessuale der Spiegelung findet sich in DEAD MAN in der Transformation der Raumvorstellung wieder. Erst durch den Prozess des Eindringens des *deep space sounds* in die Schwarzblende wird diese zu einer Abbildung einer grenzenlosen Räumlichkeit. Indem die Musik hier die Flächigkeit des Bildes in eine Räumlichkeit transformiert, trägt sie also unmittelbar zur Gestaltung bei. Als ein aktiver Bestandteil der Bildgestaltung ist die Musik dabei natürlich auch abhängig von anderen Gestaltungsfaktoren und verweist so auf weitere Bedeutungsebenen der Spiegelungen:

---

<sup>156</sup> Brinkemper (1997), S. 69.

<sup>157</sup> Brinkemper (1997), S. 69.

*Drittens* ist die Relation zwischen beiden Figuren nicht durchweg einsinnig gerichtet, im Sinne eines unumkehrbaren Original-Abbild-Verhältnisses, wie es die Metaphorik des Spiegels suggeriert und die Platonische Theorie der Kunst als Mimesis der Mimesis der Ideenwelt unterstellt. Einsinnige Ableitungsverhältnisse können von wechselseitigen Verdopplungen, von Zwillingsphänomenen überboten werden. Je nach Gesichtspunkt kann eine einseitig gepolte Ableitungsrichtung umcodiert werden. Die abgeleitete Figur kann den Rang des Originals erwerben, aus ihr läßt sich die „ursprüngliche“ Figur herleiten. Auch können beide Figuren sich als wechselseitig aneinander spiegelbare Phänomene erweisen. Daher muß *viertens* der leitende Gesichtspunkt des spiegelnden Prozesses und seiner logischen Richtung als mehrsinnig bestimmbar angesetzt werden.<sup>158</sup>

Die Beziehung von Schwarzblende und Musik läßt sich nun als ein mehrsinnig bestimmbarer Prozess von Wechselwirkungen charakterisieren. Ebenso wie die Musik in der Schwarzblende eine Räumlichkeit erklingen lassen kann, kann die Schwarzblende die Wahrnehmung der Musik beeinflussen. In der Bild-Musik-Koppelung übertragen sich die von der Schwarzblende ausgehenden Assoziationen auf die akustische Ebene, die im wahrsten Sinne des Wortes eingefärbt wird. Da üblicherweise Schwarz als Metapher negativ besetzt ist<sup>159</sup> und der Drehbuchentwurf Jarmuschs zudem eine hypnotische Wirkung der sich mit der Gitarre vermischenden Eisenbahngeräusche vorsieht, ist die Tiefendimension des Raumes einer Welt des Schlafes, der Bewusstseinslosigkeit und letztendlich auch des Todes zuzuordnen.

### 5. 1. 2. Revision der Genrekonventionen

Die Umkehrung der Spiegelungsrichtung im wechselseitigen Prozess gleicht in diesem Fall auch der Umkehrung bzw. der Verfremdung eines Genremusters. Der Topos der endlosen Weite ist im „klassischen“ Western an eine romantisch verklärte Landschaftsdarstellung geknüpft, die ihre Begründung in der historischen Situation der USA findet. Der Ruf „Go West!“ thematisiert explizit das Überschreiten von Grenzen und formuliert derart einen wesentlichen Bestandteil der inneramerikanischen Expansionslogik. 1845 gipfelt der Glaube der noch jungen Nation an ihr Experiment von Freiheit und Selbstbestimmung in einem Kommentar John O’Sullivans in der *Democratic Review* und der

---

<sup>158</sup> Brinkemper (1997), S. 69/70.

<sup>159</sup> Vgl. Haarmann (2005).

unabdinglichen Westexpansion als *Manifest Destiny*. Das bereits zu diesem Zeitpunkt riesige Territorium war den nach Westen drängenden Siedlern noch zu klein; Texas, Kalifornien, New Mexico, Arizona oder Oregon rückten verstärkt in das Interesse der Expansionsbestrebungen. Die Ideologie des *Manifest Destiny* gründet in der Überzeugung, als Volk dazu vorherbestimmt zu sein, den Kontinent in seiner Gesamtheit zu erschließen und zu besiedeln. Diese Perspektive wird im „klassischen“ Western<sup>160</sup> wiedergegeben: der Kontinent als scheinbar endloses Land, das es zu erobern gilt.

Dementsprechend folgt die Bildkomposition des „klassischen“ Westerns einem Muster, das sich in den Worten André Bazins durch „die Vorliebe für weite Horizonte“<sup>161</sup> charakterisieren lässt (vgl. Abb. 21). In diesem Zusammenhang führt Bazin weiter aus: „Der Western kennt praktisch keine Naheinstellungen, kaum die amerikanische Einstellung; er bevorzugt dagegen die travellings und Panoramafahrten, die sich der Abgrenzung durch den Leinwandrahmen widersetzen und die ganze Weite des Raums zeigen.“<sup>162</sup> Gerade Monument Valley wird in den Filmen John Fords wie beispielsweise *STAGECOACH* (1939) (vgl. Abb. 22a-b), *MY DARLING CLEMENTINE* (1946) oder *SHE WORE A YELLOW RIBBON* (1949) zur ikonischen Darstellung. Dabei gelingt es Ford so nachhaltig, die Erhabenheit des Ortes auf Zelluloid zu bannen, dass Jean-Louis Leutrat und Suzanne Liandrat-Guigues zu dem Schluss kommen: „Monument Valley is certainly a real space; but it is Ford who has progressively constructed this space as a topos, in the sense of a stock of stereotypes. Only after his visit and the shooting of seven films there did Monument Valley become this topos.“<sup>163</sup> Dieser Einfluss zeigt sich auch in der Eingangssequenz von *SHANE* (1953). Exemplarisch verdeutlicht die Sequenz (vgl. Abb. 23), wie monumentale Landschaftsaufnahmen auch die Protagonisten zu gleichermaßen überlebensgroßen Figuren machen:

As the titles appear, we find ourselves looking over the shoulder of a rider, half in silhouette, as he comes down from the mountains into the frame. From the earliest days landscape has been one of the most expressive codes available to the genre, and the association of high mountains with lofty feelings and moral elevation was deeply rooted, long before the West was won. Effects of scale and perspective work both to suggest the subservience of the merely human to some larger, more permanent order and to endow the figures in the landscape with comparable stature

---

<sup>160</sup> Zu Genreaspekten vgl. auch Buscombe (1988), Seeßlen (1995), Cameron & Pye (1996) oder Kitses & Rickman (1998).

<sup>161</sup> Bazin (1975), S. 118.

<sup>162</sup> Bazin (1975), S. 118.

<sup>163</sup> Leutrat & Liandrat-Guigues (1998), S. 165.

and impressiveness. Memorable examples include the settings of several of Ford's westerns in Monument Valley, Utah, where the gigantic sandstone bluffs, often sharing the frame with John Wayne's equally craggy persona, create a truly monumental effect.<sup>164</sup>

Auch bei Anthony Mann – allein schon der Titel von *THE FAR COUNTRY* (1954) steht hier vielsagend für sich (vgl. Abb. 24) – ist die Landschaftsdarstellung an Vorstellung von Weite und Ferne geknüpft. Für Jim Kitses ist Manns Arbeit „pre-eminently a cinema of landscape“,<sup>165</sup> wobei allerdings das Konzept der gewaltigen Landschaft als „correlative for the drive and conflict of his characters“<sup>166</sup> fungiert. Und so kann der dramatische Höhepunkt in *WINCHESTER '73* (1950), der lang erwartete Kampf zwischen den Rivalen Lin McAdam und Dutch Henry Brown, auch nicht in der Stadt Dodge City, sondern nur in einer zerklüfteten Bergwelt abseits der Zivilisation stattfinden. Dies zeigt sich bereits zu Beginn des Films: In Dodge City winkt dem Sieger als Preis eines Schusswettbewerbs das berühmte Repetiergewehr „Winchester '73“. Um die Teilnehmer zu Höchstleistungen anzustacheln, lässt der Veranstalter im Vorfeld des Wettbewerbes das noch ungeladene Gewehr durch die Reihen gehen, beginnend mit Lin McAdam. McAdam gibt die Waffe anschließend zu seiner Linken weiter, bis sie schließlich Dutch Henry Brown erreicht. Brown legt an und zielt, daran lassen seine Mimik und Vorgeschichte keinen Zweifel, auf den mittlerweile außerhalb des Bildkaders stehenden McAdam (vgl. Abb. 25a). Indem der *Offscreenraum* hier in die Handlung miteinbezogen wird, deutet Mann auf eine Ausdehnung des Raumkonzeptes hin. Anders gesagt: Mann verweist nicht nur auf die kommende Auseinandersetzung der erbitterten Gegner, sondern auch darauf, dass diese erst außerhalb des gerade dargestellten Raumes kulminieren kann. Also nicht im begrenzten Raum der Stadt, sondern erst im weiten Landschaftsraum (vgl. Abb. 25b).

Wie John G. Cawelti zeigt, ist diese Landschaftsdarstellung gerade auch im Zusammenhang mit der *frontier* bzw. einer Grenzüberschreitung zu sehen:

[T]he Western requires a means of isolating and intensifying the drama of the frontier encounter between social order and lawlessness. For this purpose, the geographic setting of the Great Plains and adjacent areas has proved particularly appropriate, especially since the advent of film and television have placed a primary emphasis on visual articulation. Four characteristics of the Great Plains

---

<sup>164</sup> Saunders (2001), S. 15.

<sup>165</sup> Kitses (2004), S. 159.

<sup>166</sup> Kitses (2004), S. 159/160.

topography have been especially important: its openness, its aridity and general inhospitality to human life, its great extremes of light and climate, and, paradoxically, its grandeur and beauty. These topographic features create an effective backdrop for the action of the Western because they exemplify in visual images the thematic conflict between civilization and savagery and its resolution. In particular, the Western has come to center about the image of the isolated town or ranch or fort surrounded by the vast open grandeur of prairie or desert and connected to the rest of the civilized world by a railroad, a stagecoach or simply a trail. This tenuous link can still be broken by the forces of lawlessness, but never permanently. We can conceive it as a possibility that the town will be swept back into the desert [...] but as the advance guard of an oncoming civilization.<sup>167</sup>

So bringt beispielsweise in *DUEL IN THE SUN* (1947) die Eisenbahn die Zivilisation in den noch unbesiedelten Westen. Dabei zeichnet sich der kommerziell sehr erfolgreiche Film durch visuell prächtige Szenen in seiner Landschaftsdarstellung aus, wie „de[n] atemberaubende[n] Ausblick auf riesige Viehherden oder de[n] ebenso grandiose[n] Anblick großer Reiterscharen“<sup>168</sup> (vgl. Abb. 26). Im Verlauf der Filmfabel widersetzt sich Senator McCanlis einer gerichtlichen Anordnung, Teile seiner Ranch für die Bebauung einer Eisenbahnstrecke freizugeben. Dieser Konflikt ist maßgeblich an der Rollenverteilung von Gut und Böse beteiligt und überträgt sich auf McCanlis Söhne Jesse und Lewt. Für Jesse, den Gesetzestreuen und somit Guten, besteht kein Zweifel daran, dass die Eisenbahnstrecke gebaut werden muss, denn schließlich bringt sie die Zivilisation in den Westen. Lewt hingegen sprengt eine Eisenbahn in die Luft und erschießt den Bruder. Angesichts der genannten Beispiele überrascht es kaum, dass die beschriebene Landschaftsdarstellung durch die musikalische Untermalung noch weiter bestärkt wird. So schreibt Anselm C. Kreuzer: „Der durch Banjo, Gitarre und Harmonika angereicherte Orchesterklang ist zum akustischen Äquivalent für die wilde und weite amerikanische Landschaft geworden.“<sup>169</sup>

Während also das Genre die Landschaft als Träger einer grenzenlosen Ausdehnung vorsieht und deren Eroberung positiv konnotiert, findet sich in *DEAD MAN* die Vorstellung einer unendlichen Weite auf einer Metaebene wieder. Die nicht fassbaren Dimensionen des *deep space sounds* bestimmen das Raumgefüge der Schwarzblende, die Leere und Schwärze der Bildfläche deuten diese Räumlichkeit als Zustand nach dem Tod. Die damit verbundene Transzendierung

---

<sup>167</sup> Cawelti (1984), S. 66/67.

<sup>168</sup> Bawden (1978), S. 165.

<sup>169</sup> Kreuzer (2001), S. 89.

zu einer Metaebene geht mit dem Prozess der Spiegelungen einher, da sie „alle vom überräumlichen Zentralpunkt einer außerzeitlichen Identität abhängen.“<sup>170</sup>

Einhergehend mit dieser grundlegend verschiedenen Kontextualisierung von Unendlichkeit, ist in *DEAD MAN* die Besiedlung des Westens nicht als Aufbruch in eine glorreiche Zukunft, sondern als todbringende Reise zu verstehen. Dies bezieht sich einerseits auf das Einzelschicksal William Blakes, andererseits auf die verheerenden Folgen der Gebietserschließung für Ureinwohner und Natur – die Westwärtsbewegung der Siedler geriet zu einer systematischen Vertreibung und Vernichtung indianischer Völker. Was die Anhänger des *Manifest Destiny* in ihrer Weltanschauung ausschlossen, war die Tatsache, dass es sich bei den Gebieten im Westen gar nicht um unbesiedeltes Land handelte. Dort lebende Indianer wurden schlicht wegrationalisiert. So wurden beispielsweise bei der amerikanischen Volkszählungsstelle bis Ende des neunzehnten Jahrhunderts nur die Einwohnerzahlen der anglo-amerikanischen Bevölkerung zugrunde gelegt. 1887 versuchte man das „Indian Problem“ über den *Dawes Severalty Act* zu lösen, indem die Urbevölkerung als eigenständige kulturelle Entität eliminiert und so in die Gesellschaft eingegliedert werden sollte. Den Ethnien wurde die staatliche Anerkennung versagt und Reservate aufgelöst.<sup>171</sup>

Für die Besiedlung dieses Gebietes spielte vor allem die Eisenbahn eine entscheidende Rolle. Am 10. Mai 1869 wurde die erste transkontinentale Eisenbahnstrecke eröffnet, die rapide zu Industrialisierung und Raubbau im erschlossenen Territorium beitrug. In eben diese Phase fällt laut Interviewaussagen des Regisseurs auch die Filmerzählung, nämlich in die siebziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts. Gemäß des Versprechens ein neues Eden zu errichten, lockten die Eisenbahngesellschaften die Siedler mit extrem günstigen Kaufpreisen pro Morgen Land und verbilligten Transportkosten. Da das Leben anfangs recht einsam sein könne, riet man den Siedlern ihre Frauen mitzunehmen, „maidens are scarce“<sup>172</sup> hieß es. Vielleicht ist auch die Frage des Heizers nach Blakes Familienstand in diesem Zusammenhang zu verstehen. Die Züge brachten aber nicht nur Farmer und Geschäftsleute in den Westen, sondern auch zahlreiche Büffeljäger. Wahlloses Büffelschießen, wie dies am Ende der

---

<sup>170</sup> Brinkemper (1997), S. 59.

<sup>171</sup> Vgl. hierzu Washburn (1988) oder Raeithel (1995), S. 61f.

<sup>172</sup> Vgl. Boyer et al. (1993), S. 565.

Sequenz zu sehen ist, wurde zu einer Art Volkssport und beraubte so die Indianer eines Teils ihrer Lebensgrundlage. Jarmusch dazu:

I think in 1875 well over a million were shot and the government was very supportive of this being done, because, ‚No buffalo, no Indians‘. They were trying to get the railroad through and having a lot of problems with the Lakota and different tribes. I even have in a book somewhere an etching or engraving of a train passing through the Great Plains with a lot of guys even standing upright on the top of cars firing at these herds of buffalo, slaughtering them mindlessly.<sup>173</sup>

Wenn die Schwarzblende die Raum generierenden Effekte der Tonspur in Bezug zur Todesdarstellung setzt, dann gilt dies im mehrsinnigen Wechselprozess von Bild und Musik auch für die mimetischen Aspekte der Musik. Bereits das erste Bild des Films – ein Schwarzbild, das mittels des eingeblendeten Zitats Michauxs den Tod des Protagonisten vorwegnimmt – verdeutlicht über die Tonspur den Ort des Geschehens. Altman spricht hier in Analogie zum *establishing shot* vom *establishing sound*. Darunter versteht er einen „[s]ound that establishes, from the very beginning of a scene, the general character of the surroundings.“<sup>174</sup> Gleich zu Beginn treten also das Schwarzbild als Todesprophezeiung und die Eisenbahn als Instrument der imperialen Westwärtsbewegung zueinander in Bezug. Das Schwarzbild beeinflusst die emotionale Wahrnehmung der Musik, konnotiert diese und kündigt so den Tod an, die mimetischen Klänge der Musik verorten diesen. Diese mimetischen Klänge zeigen mit den Worten Mauers die Gitarre „in ihrer Wesenheit als Maschine. Damit integriert sich die Musik in das filmische Thema der Industrialisierung.“<sup>175</sup> Gerade also die Beziehung von Bild und Musik „inverts the positive symbolism associated with trains as instrument of civilization in classical westerns from *The Iron Horse* (1924) to *Union Pacific* (1939) to *How the West was Won* (1962).“<sup>176</sup> Für Blake beginnt hier die Reise in den Tod, für die Indianer hat der Tod schon längst Einzug gehalten und wird im Zuge der Erschließung des Kontinents weitere Opfer fordern.

Nicht nur das Schwarzbild leistet hier einen Vorgriff, sondern auch die mimetischen Aspekte der Musik nehmen Zukünftiges vorweg, indem sie auf den Bildinhalt der kommenden Einstellung der Eisenbahnräder verweisen. So

---

<sup>173</sup> Jarmusch zit. in Rosenbaum (2000), S. 27.

<sup>174</sup> Altman (1992), S. 250.

<sup>175</sup> Mauer (2006a), S. 231.

<sup>176</sup> Rickman (1998), S. 386. Hervorhebung im Original.

übertragen sich alle von der Musik evozierten Wirkungsmechanismen des Schwarzbildes auf die visuelle Darstellung der Eisenbahn. Im Motiv der Eisenbahn spiegeln sich nun die Grenzenlosigkeit des *deep space sounds* und der durch das Schwarzbild damit verknüpften Todesvorstellung wider. Zu der visuellen Darstellung der Eisenbahn ist die Musik also nicht rein pleonastischer Natur, sondern fügt dem Bild über Spiegelungseffekte eigenständige Gestaltungsmerkmale hinzu. So liest sich Michel Chions Konzept des *added value*, das die Wertigkeit der Tonspur und die Sinnstiftung von auditiven Informationen betont, auch wie eine Beschreibung des Verhältnisses von Bild und Ton während der Zugreise in Jarmuschs Film:

By *added value* I mean the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression „naturally“ comes from what is seen, and is already contained in the image itself. Added value is what gives the (eminently incorrect) impression that sound is unnecessary, that sound merely duplicates a meaning *which in reality it brings about*, either all on its own or by discrepancies between it and the image.<sup>177</sup>

Einerseits repräsentiert die Musik in DEAD MAN sichtbares, andererseits präsentiert sie gleichzeitig Nicht-Sichtbares. Auf diese Art und Weise „übersetzt“ die Musik die Bilder. Fallen die Vorstellung von Räumlichkeit und die Repräsentation der Eisenbahn auf der akustischen Ebene in *einer* Gestaltung simultan zusammen, bedarf es dafür auf der visuellen Ebene der Sukzession zweier unterschiedlicher Bildgestaltungen. Die Musik erfüllt in Einem die Funktion von zwei Bildern. Derart gestaltet ist nicht nur die Aufblende zwischen Schwarzbild und Eisenbahnbild ein Bindeglied, sondern auch die über beide Bilder gelegte Musik. Sie verbindet die beiden visuellen Darstellungen und bindet sie an eine inhaltliche Sinnebene. Die Vermengung der Bilder durch und mit der Musik schreibt der Darstellung erst ihren Sinn ein. In der Koppelung des Eisenbahnbildes an die aus der Schwarzblende hervorgehende Musik wird die Zugreise in den Westen zur Schicksalbestimmung. Zugreise, Tod und Unendlichkeitsvorstellung fallen zusammen. Aus dieser Sichtweise bringt die Ideologie des *Manifest Destiny* den Tod mit sich.

Diese Umstrukturierung der Rolle der weißen Gesellschaft tritt im Western-Genre nicht zum ersten Mal auf. Will Wright sieht eine solche

---

<sup>177</sup> Chion (1994), S. 5. Erste Hervorhebung im Original, zweite durch S.K.

Umgewichtung, die er als *transition theme* bezeichnet, in einer kleinen Reihe von Werken, darunter auch JOHNNY GUITAR (1954), dem Western des Jarmusch-Lehrers Nicholas Ray.<sup>178</sup> All diesen Filmen ist gemeinsam, dass die Gesellschaft nicht länger vom Helden verteidigt werden muss, sondern eine Bedrohung für ihn darstellt. Im Gegensatz dazu zeichnet für Wright der Prototyp des Genres ein Bild der Gesellschaft, die auf selbstgenügsamen und christlichen Werten beruht. Diese Wertvorstellungen werden von Banditen und/oder Indianern bedroht. Im Glauben an eine durch die Siedler übermittelte zivilisatorische Gerechtigkeit tritt nach Wright im „klassischen“ Western ein meist außerhalb dieser Gesellschaft stehender Held auf den Plan, der im Prozess der Verteidigung von Recht und Ordnung in die Gesellschaft integriert wird. Dieses Verhältnis kehrt sich in DEAD MAN um. Schon während der Zugfahrt deutet sich an, dass Blake den entgegengesetzten Weg beschreiten wird. Der Buchhalter von der reichen Ostküste steht für die weiße Gesellschaft, von der er sich im weiteren Verlauf immer weiter entfernen wird. Die Errungenschaften der Industrialisierung ebnen vielmehr den Weg in den Tod, anstatt in eine hoffnungsfrohe Zukunft. Das dem Western immanente Thema der Grenzüberschreitung wird so auch zu einer Transformation der Genregrenzen.<sup>179</sup>

Aber auch formal findet in dem fluiden System der Wechselwirkung von Bild und Musik eine Umcodierung statt. Im Verhältnis von Schwarzblende und der mimetischen Charakteristik der Musik übernimmt die Musik eine repräsentative Funktion, während das Bild im Ausdruck allgemein bleibt. Dies widerspricht dem gängigen Verhältnis von Bild und Musik, das Zofia Lissa wie folgt beschreibt: „Das Bild ‚vereinzelt‘, konkretisiert, die Musik verallgemeinert, gibt allgemeine Ausdrucksqualitäten oder Charakteristiken.“<sup>180</sup> Auch von Jeff Smith wird dies ähnlich beschrieben: „Music, which acts roughly like a linguistic modifier, helps to clarify the particular mood, character, or emotive significance of a scene or a visual action. The visuals, narrative, dialogue, and sound effects, on the other hand, imbue the music track with a referentiality that it inherently

---

<sup>178</sup> Vgl. Wright (1975), S. 74-85.

<sup>179</sup> In diesem Zusammenhang verweisen Rosenbaum (2000, S. 49) oder Rickman (1998, S.390/395) auf revisionistische Western wie THE SHOOTING (1967), RIDE THE WHIRLWIND (1967), EL TOPO (1972), WALKER (1987), McCABE AND MRS. MILLER (1971), LITTLE BIG MAN (1970) oder BUFFALO BILL AND THE INDIANS (1976).

<sup>180</sup> Lissa (1965), S. 35.

lacks.“<sup>181</sup> Gewöhnlich werden im Film Zuordnungen über konkrete Repräsentation dem Bild und eher abstrakte Darstellungen der Musik zugesprochen. In der vorliegenden Konstellation bei DEAD MAN wechseln Konnotation und Denotation die Seiten, die Musik veranschaulicht, das Bild emotionalisiert und wird zur Metapher. Betrachtet man den buchstäblich *enorm* raumgreifenden Effekt der Musik und dessen Wirkung auf das Bild, so verschieben sich hier die gängigen Parameter des Kinos, was die ästhetische Darstellung von Räumlichkeit betrifft. Die vorliegenden Beobachtungen wollen allerdings keinen Primat der Musik über das Bild behaupten, sondern die Gleichwertigkeit der Ebenen, die Offenheit der Struktur und deren Gesamtwirkung hervorheben. In Bezug auf Brinkemper ist vom „zweideutigen Szenario der *Hierarchie* oder der *Indifferenz*, der *Gleichwertigkeit* oder der *Gleichgültigkeit* der Komponenten der Spiegelung“<sup>182</sup> zu sprechen. In ihrer gegenseitigen Erweiterung begleiten die Gestaltungsparameter den Buchhalter nicht nur auf einer Zugreise durch den Westen des nordamerikanischen Kontinents, sie transportieren ihn durch den Spiegelungsprozess zweier gleichwertiger formaler Ebenen auch in eine Dimension zweier koexistierender Welten. Wie die räumliche und zeitliche Disposition dieser Dimension von koexistierenden Welten genauer beschaffen ist, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit erläutert. An dieser Stelle ist zunächst festzuhalten, dass in der Beziehung von Bild und Musik der Tod Blakes vorweggenommen wird, dieser aber gleichzeitig durch die darin vermittelten Evokationen einer grenzenlosen Räumlichkeit im Zusammenhang einer Transzendenz gesehen werden muss. Auf diese Ambivalenz sowie den prozesshaften Charakter der Darstellung verweist auch Diederichsen, wenn er schreibt: „Der ständigen Geste des Schließens steht eine andere des Öffnens gegenüber.“<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Smith (1996), S. 240.

<sup>182</sup> Brinkemper (1997), S. 63. Hervorhebung im Original.

<sup>183</sup> Diederichsen (2001), S. 242.

## 5. 2. Rhythmus und Echo: die Wahrnehmung der Zeit

„Du bist der langsamste Filmmacher der Welt.“<sup>184</sup>

(*Aki Kaurismäki zu Jim Jarmusch*)

Standen im vorangegangenen Kapitelabschnitt die Raumkonstruktionen im Vordergrund, so soll im folgenden die ästhetische Darstellung von Zeit untersucht werden. Das langsame Erzähltempo der Anfangssequenz wird ebenso wie die im Verhältnis von Bild und Musik beobachtete Spiegelmetapher den weiteren Filmverlauf entscheidend mitprägen und ist als eines der charakteristischen ästhetischen Mittel des Filmes zu benennen. Die exponierte Wahrnehmung von Zeit innerhalb der Sequenz sowie im Fortlauf des Filmes verweist auf eine Verwandtschaft zu den Arbeiten Andrej Tarkowskij, der sich in seinen Filmen und nicht zuletzt in seinen theoretischen Überlegungen „Die versiegelte Zeit“ eingehend mit dieser Thematik beschäftigt. Jim Hoberman deutet dies in seiner Kritik zu *DEAD MAN* bereits an: „This is the Western Andrei Tarkovsky always wanted to make.“<sup>185</sup>

### 5. 2. 1. Der filmische Rhythmus nach Andrej Takowskij

Um diesen Bezug zu verdeutlichen, steht zunächst eine Analyse des rhythmischen Gefüges der Sequenz im Mittelpunkt – Rhythmen gliedern zeitliche Abläufe und auch Tarkowskij widmet diesem Zusammenhang mit „Über Zeit, Rhythmus und Montage“ ein eigenes Kapitel.<sup>186</sup> Gleichzeitig wird damit auch eine quasi-musikalische Eigenschaft des Filmes verhandelt, denn „[a]bstrakt gesehen bietet der Film hinsichtlich Rhythmus, Melodie und Harmonie die gleichen Möglichkeiten wie die Musik“.<sup>187</sup> Bereits nach wenigen Sekunden wird deutlich, dass die Zugfahrt-Sequenz einem langsamen rhythmischen Schema folgt. Dazu tragen verschiedene Faktoren bei: Zum einen verläuft die Zugfahrt scheinbar ereignislos, was auch am Verhalten des Protagonisten ablesbar ist. Gelangweilt

---

<sup>184</sup> Kaurismäki zit. in Gauglitz (1997).

<sup>185</sup> Hoberman zit. nach Rosenbaum (2000), S. 47.

<sup>186</sup> Tarkowskij (1984), S. 121-130.

<sup>187</sup> Monaco (2002), S. 54.

schaut Blake aus dem Fenster, versucht sich die Zeit mit Lesen zu vertreiben und schläft immer wieder ein (vgl. Abb. 27a-f). Fast regungslos sitzt der Buchhalter in seinem Abteil, beinahe kafkaesk wirkt sein schüchternes Verharren. Die Passivität William Blakes scheint sich auch in der Kameraarbeit widerzuspiegeln, die sich auf ein fast bewegungsloses Aufzeichnen der Reise beschränkt. Das Kameraauge erfasst sein Objekt von einem festen Standpunkt aus und verlässt diesen auch nicht mehr, ebenso wie sich die fixierten Personen auch nur innerhalb des etablierten Rahmens bewegen. Einstellungsgrößen und Kamerastandpunkte wechseln zwar im Ablauf der Sequenz, bleiben aber innerhalb einer einmal gewählten Kadrierung unverändert. Die einzige Ausnahme besteht hier in einer minimalen Vor- und Rückwärtsbewegung der Kamera, die Blakes Kopfbewegung in einer Nahaufnahme beim Betrachten der Landschaft folgt. Sämtliche Einstellungen, abgesehen von den eingangs gezeigten Eisenbahnradern, sind innerhalb des Wagens aufgenommen und evozieren in ihrer Bewegungslosigkeit den Eindruck, man würde selbst nach stundenlanger Zugreise ermüdet im gleichen Abteil wie William Blake sitzen. Der Effekt der Bewegungslosigkeit wird durch die in Parallelfahrten der Kamera gezeigten Landschaftsaufnahmen noch weiter verstärkt. Gleiches gilt für die Aufnahmen der Eisenbahnradern, die trotz ihres mühsamen Ratterns keinen Vorwärtsdrang symbolisieren. Zentrales Merkmal für die Beschaffenheit des Rhythmus sind jedoch die wiederholt montierten Auf- und Abblenden in Schwarz, die den Ereignisablauf verlangsamen.

Auf- und Abblenden werden im Spielfilm als Stilmittel genutzt, um das Verstreichen von Zeit zu signalisieren.<sup>188</sup> Derartige Einschnitte markieren normalerweise ungewöhnlich lange Zeitabschnitte, die oft durch Schriftinserts oder verbale Kommentierungen wie z. B. „3 Jahre später“ unterstützt werden. Ebenso können sie auch einen anschließenden Ortswechsel andeuten, symbolisieren aber in der Regel das Ende eines dramaturgischen Abschnittes. In DEAD MAN hingegen findet sich der Zuschauer mit dem Protagonisten erneut im Inneren des Zugabteils wieder. Die sich ändernde Topographie, stets neue Mitreisende und Blakes Schlafphasen deuten auf eine lange Zugfahrt hin. Ob diese nun aber Stunden oder Tage dauert, bleibt offen. Die Erwartungen des Zuschauers auf einen Ortswechsel oder besonders auf genretypische

---

<sup>188</sup> Vgl. Rother (1997), S. 9.

Dramaturgieeinfälle wie Überfälle bleiben unerfüllt, so dass sich beispielsweise der Filmkritiker Roger Ebert vom Spannungsverlauf der Sequenz wenig beeindruckt zeigte: „I once traveled for two days from Windhoek to Swakopmund through the Kalahari Desert, on a train without air conditioning, sleeping at night on a hard leather bench that swung down from the ceiling. The journey seemed a little shorter than the one that opens ‚Dead Man‘, the new film by Jim Jarmusch.“<sup>189</sup>

Die Form der Montage, die spezifische Ordnung der Bilder, ist ein weiteres Mittel zur Generierung von Rhythmus. Die Analyse der Montage der Eisenbahnfahrt zeigt ein deutlich hervortretendes Rhythmusmuster: Die Schwarzbilder punktuieren Blakes Reise in Einheiten, die in sich ebenfalls ein rhythmisches Gefüge bilden. Zuerst soll nun eine Betrachtung der Montageform der durch die Schwarzblenden geschaffenen Einheiten erfolgen, bevor auf die Rolle der Schwarzblenden eingegangen wird.

Die einzelnen Sequenzen sind in sich geschlossen und agieren nach dem Prinzip des *continuity systems*, d. h. die Schnitte werden so unmerklich gesetzt, dass sie beim Betrachten die Aufmerksamkeit nicht von der Geschichte ablenken. Diese Montageform – auch „unsichtbarer Schnitt“ genannt – zielt auf einen kontinuierlichen Ablauf der dargestellten Ereignisse ab. Die Übergänge zwischen den Bildern sind derart gestaltet, dass ein nahtloser Wechsel von Einstellung zu Einstellung vorherrscht. Dies hat den Effekt, dass der Zuschauer gewissermaßen in das Geschehen eintauchen kann, die raum-zeitlichen Zusammenhänge sind einheitlich und kausal-logisch geknüpft.<sup>190</sup> Die Übergänge innerhalb der durch die Schwarzblenden getrennten Sequenzen folgen bei DEAD MAN diesem Prinzip: Auf die Einstellung der Eisenbahnräder zu Beginn folgt eine Innenaufnahme des Abteils, die in leichter Schrägsicht Blake von vorne und einen gegenüberstehenden Geschäftsmann zeigt. In dieser zweiten Einstellung wandert Blakes Blick nach oben, woraufhin eine Einstellung einer aus Untersicht aufgenommenen Lampe an der Decke des Abteils folgt.<sup>191</sup> Das nächste Bild übernimmt die exakte Kadrierung

---

<sup>189</sup> Ebert zit. nach Rosenbaum (2000), S. 7.

<sup>190</sup> Ausführliche Betrachtungen zum *continuity system* finden sich bei Bordwell/Thompson (1997), S. 284-300 oder Reisz (1966), S. 216 ff.

<sup>191</sup> Vgl. hierzu die interessante Beobachtung Mauers (2006a, S. 205/206): „Wann schaut ein Mensch zur Decke oder zum Himmel? Wenn er nachsinnt, sich aus der Situation wünscht, seiner Singularität und Winzigkeit bewusst wird oder die Unendlichkeit des Kosmos bestaunt. In DEAD MAN sind diese intimen Blicke ein Abbild des seelischen Zustands. In ihnen verbirgt sich Blakes geistige Reifung. Ausgehend von seinem Mangel an Bewusstheit (die Lampe im Zugabteil, die

der beiden Zugreisenden aus der vorangegangenen Einstellung. Nun sieht Blake in Richtung seines Gegenübers, dementsprechend zeigt die kommende Einstellung den Geschäftsmann im Vordergrund des Bildes sitzend und hinter ihm weitere Reisende. Bevor eine Schwarzblende diesen Abschnitt beschließt, ist nochmals die bereits bekannte Einstellung von Blake und dem Geschäftsmann montiert. Langeweile andeutend, atmet der Buchhalter tief ein und aus (vgl. Abb. 19a-h). Die zweite Sequenz beginnt wieder mit einem Bild der Eisenbahnräder, bevor eine Großaufnahme des eingeschlafenen Blakes folgt. Er wacht auf, lehnt sich links zum Fenster, vermutlich um den Verlauf der Reise an der Landschaft abzulesen, wobei die Kamera dieser Bewegung folgt. Bäume und vereinzelte Bergkuppen ziehen an seinem Auge vorbei. Blake und die Kamera befinden sich in der anschließenden Einstellung in der gleichen Position, die sie zum Schluss der vorherigen Einstellung innehatten und gleiten nun in ihre ursprüngliche Position zu Beginn der Sequenz zurück. Blake sieht um sich und blickt ins *Off*. Erneut ist die Einstellung montiert, die in der ersten Sequenz den Geschäftsmann und den hinter ihm liegenden Teil des Wagens zeigte, dieses mal allerdings mit etwas weniger wohlhabenden Insassen. Wo vorher noch der Geschäftsmann saß, nickt nun ein Landarbeiter aufmunternd in die Kamera. Blake, aus leichter Aufsicht aufgenommen, rutscht etwas missmutig in seinem Sitz umher, die Sequenz endet mit einer Schwarzblende (vgl. Abb. 20a-h). Auch ohne den weiteren Verlauf dieser Sequenzen bis zum Auftritt des Heizers exakt zu schildern, wird das Schema dieser Abschnitte deutlich: Die Schnitte entziehen sich der Aufmerksamkeit des Zuschauers, da sie durch die Handlung motiviert sind. Genauer: Einem Blick der Kamera auf Blake folgt stets der Blick der Kamera darauf, was auch Blake gerade sieht. Aufgrund des kontextuellen Zusammenhanges und des direkten Agierens verschiedener Zugreisender in die Kamera (oben am Beispiel des Landarbeiters) sind die Bilder, die im Anschluss an Blakes Blicke montiert sind, als *point of view shots* zu deuten. Diese Technik des *eyeline match*<sup>192</sup> ist beim *continuity system* eines der gängigsten Verfahren, um den gewünschten Effekt des kontinuierlichen Bilderflusses herzustellen. Übergänge und damit auch die Handlung sind klar verständlich. Bis zum

---

kein Licht spendet) und dem kommenden Tod (die abgestorbenen Äste eines Baumes) überschreitet er die Grenzen der Wahrnehmung (die Überblendung mit der Baumkrone), erlebt Freundschaft (das Gesicht des Gefährten Nobody) und findet Erlösung (sein letzter Blick führt zweimal in den offenen Himmel).

<sup>192</sup>Vgl. Bordwell/Thompson (1997), S. 289.

mysteriösen Auftritt des Heizers sind die Sequenzen also nach einem einheitlichen Muster strukturiert: Sie beginnen mit einer Aufnahme der Eisenbahnräder, im folgenden zeigt die Kamera Blakes Blick und wird in der nächsten Einstellungen zum Blick Blakes, um ihn anschließend wieder zu beobachten. Einzelne Fragmente werden vom Schnitt aneinandergesetzt und bilden eine Einheit in Zeit und Raum. In dieser Verfahrensweise zeigt sich auch eine Modifikation von Jarmuschs Bildsprache im Vergleich zu seinen vorangegangenen Werken, was von Suárez so beschrieben wird:

Perhaps because they adopt – as they undermine – the conventions of well-known genres, Jarmusch’s late films abandon the minimalist austerity of the early work, assume a richer visual vocabulary, and have a more conventional execution. The long takes and dead time of the early work are replaced by conventionally structured sequences, and the stark cuts and fade-outs of the first films alternate with superimpositions that make for more fluid transitions and attenuate the modular construction of the earlier work. The complex montage scenes that open *Dead Man* and *Ghost Dog* are good examples of such expanded stylistic range and, placed as they are at the beginning of the films, seem to announce a new approach to the mechanics of storytelling. Part of their novelty lies in their concentration on lone protagonists. While most of his previous titles had been ensemble pieces with a collective protagonist, the 1990s films center on individuals pitted against their milieus. In the opening of *Dead Man*, the protagonist’s urban dress and manner differs sharply from the rougher types that share the train car with him, and sustained eye-lines matches make him the central perceiving consciousness in the scene – and in most of the film.<sup>193</sup>

Suárez stellt zutreffend heraus, dass sich Jarmuschs Bildsprache in zweierlei Gesichtspunkten ändert: Zum einen in der Konzentration auf einen einzelnen Protagonisten und der damit zusammenhängenden Verwendung von *point-of-view-shots*, die sich von seinem Frühwerk abgrenzt. In den folgenden Filmen GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI und speziell BROKEN FLOWERS dagegen wird die subjektive Einstellung ein wichtiges Stilmittel. Zum anderen in der Aneignung konventioneller Montageformen, die auf dem Prinzip des unsichtbaren Schnitts beruhen. Ebenso gibt es weitaus weniger Plansequenzen, in der besprochenen Sequenz keine einzige, was allerdings keineswegs zu einer Beschleunigung des Handlungsverlaufs beiträgt. Zwar nutzt Jarmusch zwischen den Schwarzblenden das *continuity system*, aber die Narration tritt in DEAD MAN jedoch auf der Stelle. Ob Blake nun ein kleines Heftchen über „Italian Bees“ durchblättert oder auf seine Taschenuhr sieht, aus dramaturgischen

---

<sup>193</sup> Suárez (2007), S. 98. Hervorhebung im Original.

Gesichtspunkten sind diese Szenen nicht relevant, sogar überflüssig. Es sind Montagestücke, die im *continuity system* und bei auf Spannung angelegten Genres wie dem Western gewöhnlich ausgelassen werden, um, wie Monaco schreibt, „tote Zeit zu komprimieren“.<sup>194</sup> Die Sequenzen sind also Bilderfolgen, bei denen die Aufmerksamkeit mehr auf eine sinnliche Wahrnehmung von Zeit anstatt auf ein rationales Verständnis gelenkt wird. Der Fluss der Bilder ist keine Krücke der Narration, sondern Selbstzweck: Die Geschehnisse werden der Wahrnehmung von Zeit untergeordnet, nicht umgekehrt. Die Vermittlung eines sensitiven Eindrucks auf den Rezipienten ist der Reise William Blakes von Cleveland nach Machine in der Sinnstiftung des Films mindestens gleichwertig. Wie in der Musik wird sinnliches Erleben transportiert: in DEAD MAN das Verstreichen von Zeit – aus Sicht der Konventionen des Hollywoodkinos eher der Stillstand „toter Zeit“.

Die Montagefrequenz entscheidet also nicht über die Zeitwahrnehmung und ist nach Tarkowskij damit auch nicht das primäre rhythmusbildende Mittel eines Filmes:

Der *Rhythmus* eines Films entsteht [...] in Analogie zu der innerhalb der Einstellung ablaufenden Zeit. Kurz gesagt: Den filmischen Rhythmus bestimmt nicht die Länge der montierten Einstellungen, sondern der Spannungsbogen der in ihnen ablaufenden Zeit. Wenn also die Schnittmontage nicht den Rhythmus festzulegen vermag, dann ist die Montage selbst auch nicht mehr als ein bloßes stilistisches Mittel. Ja, mehr noch: Die Zeit läuft im Film nicht dank, sondern *trotz* der Schnittmontage ab. Das ist der in der Einstellung fixierte Zeitablauf.<sup>195</sup>

Dieser Zeitablauf manifestiert sich in DEAD MAN über die Unbeweglichkeit der Kamera und Blakes Verharren auf seiner Sitzbank. Seine hilflosen Versuche, sich beispielsweise durch Lesen abzulenken sowie die wechselnde Topographie verdeutlichen, dass die Zugfahrt von längerer Dauer ist – Zeit verstreicht. Ein aus der Narration abgeleiteter Spannungsbogen fehlt, der Rhythmus bleibt fortwährend langsam. Auch innerhalb der einzelnen Einstellungen ändert sich am „Zeitdruck“ nichts. Der Terminus des Zeitdruckes wird von Tarkowskij folgendermaßen beschrieben: „Die eine Einstellung durchlaufende zeitliche Konsistenz, die wachsende oder ‚sich verflüchtigende‘ Spannung der Zeit, nennen wir den *Zeitdruck* innerhalb einer Einstellung.“<sup>196</sup> Wenn Blake aus dem Fenster sieht, dann tut er dies nicht etwa, weil Indianer den Zug angreifen, sondern allein

---

<sup>194</sup> Monaco (2002), S. 219.

<sup>195</sup> Tarkowskij (1984), S. 125. Hervorhebung im Original.

<sup>196</sup> Tarkowskij (1984), S. 125. Hervorhebung im Original.

um sich abzulenken. Ebenso wenig muss er auf seiner Uhr nachsehen, wie viel Zeit noch bleibt, bis beispielsweise ein Sprengsatz in der Lokomotive explodiert. Es sind stets einfache Handlungen, die keinem zeitlichen, narrativ motivierten Druck unterliegen. Dessen minimale Präsenz bleibt darüber hinaus in den Anfangssequenzen von Einstellung zu Einstellung gleich. Ob die Kamera nun Sekunden oder Minuten auf Blakes Gesicht verweilt, ist für den Rhythmus des Films unerheblich. Misst man die Schnittfrequenz dieser Sequenzen, durchschnittlich wird nach knapp fünf Sekunden das nächste Bild montiert,<sup>197</sup> so korrespondiert diese kaum mit dem als langsam empfundenen Rhythmus des Films.

Die Montage bringt nach Tarkowskij dann also „lediglich das zum Vorschein, was bereits früher in den jetzt zusammengefügtten Einstellungen angelegt war.“<sup>198</sup> Der auf dem „Zeitdruck“ basierende Rhythmus existiert in jeder einzelnen Einstellung und wird nicht erst durch die Montage geschaffen. „Der Rhythmus vermittelt sich im Kino über das in der Einstellung sichtbare, fixierte Leben des Gegenstandes. So kann man etwa an der Bewegung des Schilfes den Charakter der Flußströmung, den Druck des Flusses erkennen. Und ebenso informiert auch der in seinem Bewegungsablauf in der Einstellung wiedergegebene Lebensprozeß selbst über die Bewegung der Zeit.“<sup>199</sup> Die Bewegung der Zeit wird also zum essentiellen Gestaltfaktor des Films, deren sinnliche und insofern der Musik ähnliche Wahrnehmung als transzendierendes Moment in den Mittelpunkt gestellt wird:

Das Gespür stellt sich ein, wenn hinter dem sichtbaren Ereignis eine bestimmte bedeutsame Wirklichkeit fühlbar wird. Dann, wenn man klar und deutlich erkennt, daß sich das, was man in dieser Einstellung sieht, nicht in dem hier visuell Dargestellten erschöpft, sondern lediglich etwas sich jenseits dieser Einstellung unendlich Ausbreitendes andeutet, wenn es auf das *Leben* hinweist. Das ist so wie mit der Unendlichkeit des Bildes [...]. Der Film ist mehr, als er in Wirklichkeit ist [...]. Und ebenso sind seine Gedanken und Ideen stets mehr, als die, die der Autor des Filmes bewußt in ihm angelegt hat. Genauso wie das unaufhörlich fließende und sich verändernde Leben in jedem Menschen die Möglichkeit bietet, jeden einzelnen Augenblick auf eigene Art zu fühlen und auszufüllen, so lebt ein wirklicher Film mit einer auf dem Filmstreifen präzis fixierten, aber auch über die Grenzen der Einstellung hinausströmenden Zeit auch nur dann in der Zeit, wenn

---

<sup>197</sup> Untersucht wurden die sechs Sequenzen bis zum Auftritt des Heizers. Es folgen Länge in Sekunden und Anzahl der Schnitte: (1) 23/6 – (2) 42/6 – (3) 16/4 – (4) 22/5 – (5) 51/12 – (6) 29/4.

<sup>198</sup> Tarkowskij (1984), S. 127.

<sup>199</sup> Tarkowskij (1984), S. 129.

die Zeit zugleich in ihm lebt: Die Spezifik des Kinos liegt gerade in den Besonderheiten dieses wechselseitigen Prozesses.<sup>200</sup>

Der von Tarkowskij hier eingeführte Topos der Unendlichkeit, wird in DEAD MAN durch die Schwarzblenden angedeutet. Die Schwarzblenden sind, auch dies klingt bei Tarkowskij an, als Komponente eines wechselseitigen Prozesses zu sehen, der zur Erläuterung eine weitere Ausdifferenzierung des Rhythmus-Begriffes notwendig macht. In diesem Zusammenhang besagt die von dem Musikwissenschaftler Wilhelm Seidel getroffene Definition: „Nichts behagt dem Sinn fürs Rhythmische so sehr wie der Gegensatz des Gleichen“.<sup>201</sup> Der „Gegensatz des Gleichen“ besteht zunächst in dem konstanten Perspektivwechsel von Innen und Außen, von *point of view shots* und auktorialen Kamerablicken. Gegensätzliche Sichtweisen beleuchten den gleichen Raum. Dieses Muster wird bis zum Auftritt des Heizers beibehalten, sein Erscheinen lässt die Kamera wieder zum ausschließlich neutralen Beobachter werden, wenngleich Blake auch hier im Verlauf der *shot/reverse-shot*-Montage in jeder zweiten Einstellung zu sehen ist. „Die Lust am Gegensatz des Gleichen scheint das Ohr mit anderen Organen zu teilen. Das Auge empfindet eine natürliche – wenn man Goethe folgt –, organspezifische Lust, wo es auf symmetrisch gestellte Formen trifft. Darauf geht die so beliebte, wenn schon nicht ganz schlüssige Gewohnheit zurück, die Begriffe *Rhythmus* und *Symmetrie* synonym zu verwenden.“<sup>202</sup> Deutlicher wird dieses Prinzip jedoch durch die Montage der Schwarzblende. Die Sequenzen zwischen den Schwarzblenden sind deshalb im Sinne der Rhythmus-Definition Seidels gleich, weil sie *einen* Ablauf beschreiben, Film- und Realzeit identisch sind, also keine Zeitsprünge durch die Montage vorgenommen werden. Die Schwarzblende führt nun eine kontrastierende Zeitvorstellung ein: Die Filmzeit löst sich in der Schwarzblende von der Realzeit auf unbestimmte Dauer und kehrt anschließend wieder zu ihr zurück. Jones umschreibt dies treffend: „[T]he black-outs create an effect of pockets of time cupped from a rushing river of life.“<sup>203</sup> Der „Gegensatz des Gleichen“ lässt sich hier auch mit dem rhythmischen Ordnungsprinzip von Spannung und Entspannung fassen. Dieser Vergleich verweist auf das Naturhafte in rhythmischen Beziehungen und schöpft sich aus

---

<sup>200</sup> Tarkowskij (1984), S.125/126.

<sup>201</sup> Seidel (1998), S. 265.

<sup>202</sup> Seidel (1998), S. 265.

<sup>203</sup> Jones (1996), S. 46.

Analogien wie Muskelkontraktionen oder dem Heben und Senken des Brustkorbes beim Luftholen. Jarmusch hat in einem Interview selbst auf die Analogie zu Atembewegungen und den Einsatz von Pausen hingewiesen:

Le film est linéaire mais s'effiloche au fur et à mesure. Blake perd progressivement conscience et il va dans le noir. On a cela dès la scène du train, au début du film. Blake s'endort. Fondu au noir. On revient sur lui et il est à nouveau conscient. C'est un film au déroulement chronologique, avec un flash-back, mais l'action ne va pas dans tous les sens. Elle est effectivement linéaire: Le film a un rapport au temps plutôt étrange. Il n'avance pas de façon prosaïque selon l'ordre de succession des actions. *Les noirs entre les séquences sont conçus comme des respirations*. Si on avait monté le film en mettant les séquences bout à bout, sans ces fondus au noir, le résultat, le rythme, seraient différents. Ce jeu sur les noirs permet au film d'évoluer de façon singulière, comme en poésie quand *on casse une ligne ou une strophe*.<sup>204</sup> Il arrive que la fin d'une ligne soit reprise au début de la strophe suivante.

Während die Rhythmik der Bilderfolgen zwischen den Schwarzblenden auf einem kontinuierlichen Zeitfluss besteht, wird durch die Montage der Schwarzblende eine kontrastierende Bewegung geschaffen, die in der Nivellierung der raumzeitlichen Konstanten besteht. Der Rhythmus der Gegensätzlichkeit des Gleichen punktiert den Rhythmus der das Zugabteil zeigenden Bilder. Auf die Phase der Spannung, der Fixierung von Raum- und Zeitpunkten, folgt die Phase der Entspannung, der Auflösung von Orientierungspunkten: In der Schwarzblende zerfällt die Einheit von Film- und Realzeit, die Raumgrenzen lösen sich auf. Der Zeitdruck, hier als auf lückenlose und anschlussfordernde Chronologie interpretiert, verflüchtigt sich, die Raumgrenzen lösen sich im wechselseitigen Spiegelungsprozess von Schwarzblende und Musik im Unendlichen auf. Realität und Traum, Bewusstsein und Schlaf, Leben und Tod stehen gleichberechtigt nebeneinander und im ständigen Wechsel.

### 5. 2. 2. Gegenwart, Vergangenes, Wiederkehr: Das Echo

Es ist deutlich geworden, dass der Rhythmus der Sequenz maßgeblich durch Wiederholungen geprägt wird, vor allem durch die wiederholte Verwendung der Schwarzblenden. Aber auch das Schnittmuster im Wechsel von auktorialer zu subjektiver Einstellung wiederholt sich. Darüber hinaus ist auch wiederholt die Einstellung einer aus Untersicht aufgenommenen Lampe zu sehen; ebenso

---

<sup>204</sup> Jarmusch zit. in Saada (1996), S. 26. Hervorhebung durch S.K.

wiederholt sich die Kameraposition, die eine Totale des Abteils aus Blakes Sicht zeigt, in mehreren Sequenzen. Dieses Wiederholungsmuster erinnert an die Struktur eines Echos, denn laut Brinkemper beruht das Echo „auf der scheinbar unveränderten, syntaktisch konstanten und zeitlich versetzten Wiederkehr von Motiven und Themen.“<sup>205</sup> Gerade auch die an die Schwarzblenden gekoppelte musikalische Begleitung bestärkt diesen Eindruck. Young nutzt den Verstärker der elektrischen Gitarre für Feedbackeffekte, so dass die Musik in der nächsten Einstellung verhallt. Da sich mit den Schwarzblenden auch dieses Klanggebilde wiederholt, stellen sich die Gitarrensounds auch in ihrer Sukzession als gegenseitiges Echo voneinander aus. War unter dem Aspekt der Spiegelung im Verhältnis von Schwarzblende und Musik eine Erweiterung des räumlichen Gefüges erkennbar, so ist dies zunächst auch bei einer zeitlichen Staffelung von scheinbar identischen Komponenten zu beobachten, denn

die entscheidende transformatorische Differenz des Echos beruht vor allem auf dem zeitlichen Abstand seines Erklings und der *räumlichen Tiefenwirkung* seines Wiederhalls, der zugleich die mediale Brechung, Umfärbung und Filterung der Produktion und Artikulation der Signifikanten, eine räumlich-materiale Rauheit indirekt reflektierter Klänge transportiert.<sup>206</sup>

Deutlich wird aber, dass die Modifikation hauptsächlich auf die Wahrnehmung der Zeit bezogen ist. Während die Spiegelungsform die Raumgrenzen dimensioniert, wird in der Sukzession des Echos der lineare Zeitstrang extendiert. „Das Geheimnis des Echos besteht darin, daß die reflektierte mediale Brechung die Zeitstruktur des Raumes sinnlich erfahrbar macht, die zeitliche Spannweite der Topologie auslotet“<sup>207</sup> und mittels seiner formalen und inhaltlichen Wiederholungen die abbildungsgebundene Zeit dehnt. Mit anderen Worten: Der Rhythmus des Films wird durch die Struktur des Echos weiter verlangsamt.

Gegen Ende der Zugfahrt betritt der Heizer das Abteil und verwirrt Blake mit den Worten: „Look out the window, and doesn't this remind you of when you're in a boat and then later that night you are lying and looking up at the ceiling and the water in your head is not dissimilar from the landscape and you think to yourself, why is it that the landscape is moving but the boat is still?“ Maier hat in ihrem Essay zu DEAD MAN darauf hingewiesen, dass die Äußerung

---

<sup>205</sup> Brinkemper (1997), S. 84.

<sup>206</sup> Brinkemper (1997), S. 84. Hervorhebung durch S.K.

<sup>207</sup> Brinkemper (1997), S. 84.

„the landscape is moving but the boat is still“ als Metapher für das Filmerlebnis an sich gesehen werden kann.<sup>208</sup> Die Worte des Heizers können aber auch als Reflexion der Eingangssequenz verstanden werden: „The water in your head is not dissimilar from the landscape“ entspricht dem Spiegelungsprozess zweier unterschiedlicher Gestaltungselemente, Bild und Musik, die aber dieselbe Räumlichkeit beschreiben. Die Wiederholung dieser und auch weiterer Gestaltungsformen in der Echostruktur trägt dann zum eigentümlichen Rhythmus der Sequenz und seiner exponierten Zeiterfahrung („the landscape is moving but the boat is still“) bei.<sup>209</sup> Peter Wuss sieht in der „mehrfache[n] Wiederholung ähnlicher Strukturen in Gestalt homologer Formen“<sup>210</sup> eine Voraussetzung für die Informationsbildung beim Zuschauer auf perzeptiver Ebene. Ein rhythmisch organisierter Filmkörper scheint dieser in erster Linie auf sinnliche Wahrnehmung hin organisierten Darstellung über Invarianten besonders offen,<sup>211</sup> denn Rhythmiken streben laut Seidel nach gegliederten Orientierungshilfen: „Der Sinn will Klarheit oder wird zur Klarheit erzogen. Er bevorzugt Proportionen, die er – so Descartes (1650) ‚deutlich‘ und ‚vollkommen‘ (‚*distincte*‘ und ‚*perfecte*‘) als solche wahrnimmt.“<sup>212</sup>

Diese „Klarheit“ wird durch dieselbe „semantische Geste“<sup>213</sup> bestimmt, die sich in DEAD MAN als schicksalhafte Todesahnung des Buchhalters charakterisieren lässt. Immer wieder schläft Blake ein, symbolhaft steht das Schwarzbild für einen (zukünftigen) Bewusstseinszustand. In diesem Zusammenhang soll auch eine polemische Filmrezension zitiert werden, die die Leistung des Hauptdarstellers bewertet: „Johnny Depp instills such life and depth of emotion into Blake that you can nearly smell the formaldehyde already.“<sup>214</sup> Ähnlich verfahren die Aufnahmen der Landschaft, die stetig karger wird oder deutliche Anzeichen von kriegerischen Auseinandersetzungen zeigt (vgl. Abb. 28a-e). Entsprechend verändert sich auch die Zusammensetzung der Mitreisenden: Gepflegte, freundliche Geschäftsreisende werden nach und nach von

---

<sup>208</sup> Vgl. Maier (1998), S. 285.

<sup>209</sup> Ein weiterer Echoeffekt zeigt sich auch darin, dass sich die am Anfang des Filmes vom Heizer beschriebene Situation am Ende des Filmes, Blake treibt in einem Kanu langsam auf das offene Meer hinaus, wiederfinden wird.

<sup>210</sup> Wuss (1993), S. 58.

<sup>211</sup> Vgl. Wuss (1993, S. 58), der „diesen Strukturen eine oft bemerkenswerte sinnliche Kraft“ zuspricht.

<sup>212</sup> Seidel (1998), S. 265.

<sup>213</sup> Mukarovsky zit. nach Wuss (1993), S. 57.

<sup>214</sup> Easterbrook (1996).

groschlächtigen Büffeljägern abgelöst (vgl. Abb. 29a-f). Die gesamte Umgebung ist zunehmend durch einen Verfall gekennzeichnet. Je näher Blake Machine kommt, desto näher kommt er auch seinem eigenen Tod. Bekräftigt wird dies durch die Worte des Heizers „Machine? That’s the end of the line!“ und wenig später „You’re just as likely to find your own grave!“. Im Anschluss an die Eisenbahnreise nehmen die *credits* im Vorspanntitel diese Tendenz auf, wenn sie in der Mitte des Schwarzbildes auftauchen und dann in den Hintergrund nach oben abdriften und verblassen oder wie der aus Knochen zusammengesetzte Titelschriftzug in Einzelteile zerfallen. Die konstante Wiederholung dieser Geste des Verblassens oder Zerfallens auf der akustischen wie der visuellen Ebene und in der die Sequenz beschließenden Verbalisierung durch den Heizer lässt nur wenig Zweifel an Blakes zukünftigem Schicksal.

Diese Umsetzung eines inhaltlichen Motivs über verschiedene Mittel entspricht Helga de la Motte-Habers Begriff der Musikalisierungen. Sie schreibt dazu: „Ihnen liegt die Idee zugrunde, daß die zeitliche wie die räumliche Erfahrung auf verschiedenen Typen von Transformationen derselben Information beruht.“<sup>215</sup> Auf dieser Definition von Musikalisierungen aufbauend lässt sich feststellen, dass in DEAD MAN musikalische Gestaltungsweisen voll ausgeschöpft werden: Die Musikalisierung beschränkt sich nicht nur auf die Vermengung von Bildern mit Musik, sondern äußert sich auch jenseits des Musikeinsatzes allein in der Kombination und der Rhythmisierung der Bilder. Das in der Rhythmisierung auftretende Element der Wiederholung sieht auch Rosenbaum als Moment der Musikalisierung, das er in Analogie zur Poesie setzt:

[E]vocations of poetry merge with evocations of music (e.g. ‚refrains‘, the Neil Young score), and when we get to the black-outs (...) we could be speaking about either poetry or music: as in *Stranger Than Paradise*, where the patches of black leader suggest the both the blank spaces on a page between stanzas and the pauses or rests between musical statements, we have entered a realm where the two forms become somewhat coterminous. In fact, these punctuations in *Stranger*, by separating entire sequences, give the one-take sequence themselves a sense of laconic completeness that calls to mind individual blues choruses (and the blues, appropriately, compromises one of the forms in which poetry and music meet).<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> La Motte-Haber (2002), S. 398.

<sup>216</sup> Rosenbaum (2000), S. 65/66. Die von Rosenbaum hier aufgezeigte Parallele zum Blues ist auch unter dem Blickwinkel des Umgangs mit den Genreformen in DEAD MAN interessant, stellt doch Walter (2001, S. 149/150) am Beispiel DOWN BY LAWS für dieses musikalische Genre fest: „In DOWN BY LAW spielt Tom Waits den Radio-DJ Zack. Eines Nachts, kurz bevor das Unheil seinen Lauf nimmt, begegnet ihm ein italienischer Tourist (Roberto Benigni), der mangels weiterer Sprachkenntnisse immer wieder seine persönliche Litanei wiederholt: „It’s a sad and beautiful

Ferner wird es mittels der Definition de la Motte-Habers abermals möglich, die Erfahrung von Zeit und Raum in DEAD MAN auf die Todesdarstellung bzw. den Prozess des Sterbens zu beziehen, da la Motte-Haber die Wahrnehmung von Raum und Zeit an die Wiederholung einer bestimmten Information knüpft. Diese wiederholte Idee zeigt sich als Geste des Verfalls und bindet derart die raum-zeitliche Erfahrung an sich bzw. an die Vorstellung des Todes. Aufgrund der ausgeprägten Musikalisierung der visuellen Ebene – also der Transformation derselben Geste des Verblässens anhand diverser Bildobjekte wie Blake, Mitreisende oder Landschaft – und der zusätzlichen Wiederholung dieser Information über die akustische Ebene mittels Musik und Dialog, wird die Erfahrung von Raum und Zeit exponiert in den Vordergrund gestellt. Dies hat folgende Konsequenzen: Durch die Exponierung der an die Todesvorstellung gebundenen Wahrnehmung von Raum und Zeit und den dabei hervortretenden rhythmischen Wandel von Spannung und Entspannung dieser zeiträumlichen Dispositionen, wird der Tod Blakes nicht in erster Linie als zukünftiges Ereignis, sondern als bereits begonnener und – denkt man an die erste Einstellung des Films, die das Schriftinsert „It is preferable not to travel with a dead man“ zeigt – auch schon beschlossener Prozess in die gegenwärtig ablaufende Handlung eingeschrieben.

Dieser Prozess des Sterbens und die damit verbundene Darstellung eines Übergangs wird zum sinnstiftenden Element von DEAD MAN. In der hier besprochenen Sequenz wird dies auf mehreren Ebenen auffällig: Auf der Handlungsebene wird mit der Zugreise das Motiv des Übergangs eingeführt und dabei von der formalen Gestaltung aufgenommen. Die vom Rhythmus des Films vorangetriebene Simultandarstellung von Leben und Tod führt zu einer Vermengung dieser Welten, die derart nicht mehr eindeutig voneinander zu trennen sind, sondern sich besser durch einen Prozess des Übergangs charakterisieren lassen. An dieser Stelle sei die Rhythmusgenese nochmals kurz zusammengefasst und dabei auf solche Übergangsmomente untersucht: Der

---

world.“ Zack lacht ihn zunächst aus, aber als der Fremde die Szene verlässt, kaut der DJ auf der Zeile herum, improvisiert einen Blues über die sad and beautiful world, checkt den Satz auf mögliche Betonungen und Bedeutungen ab. Er tut also genau das, was die Figur des *signifying monkey* in der schwarzen Musik seit Generationen tut: umcodieren, Bedeutungen verschieben, rekontextualisieren.“

Rhythmus bedarf zunächst primär der in den Bildern angelegten Zeit, nicht der Montagefrequenz, und verweist in dieser Zeitbezogenheit auf die Gesetze des Echos. Der konstante „Zeitdruck“ innerhalb der Bilder bindet diese zu rhythmischen Ein- bzw. Gleichheiten. Dieser lückenlose, lineare Ablauf der Zeit und der Bilderketten wird anschließend durch und in den Schwarzblenden außer Kraft gesetzt. Gleichzeitig ist die Schwarzblende für die Rhythmusgenese unverzichtbar, da es im Ablauf für ein Spannungsverhältnis der Gegensätzlichkeit des Gleichen sorgt: Auf Phasen der Spannung folgen Augenblicke der Entspannung, in denen die verlangsamte Dehnung der Erzählzeit einer Ausdehnung der Filmzeit weicht: In der Schwarzblende konkurrieren Film- und Realzeit, wobei die Filmzeit nicht eingrenzbar Sprünge in Zeit und Raum vollzieht und sich der Analogie zur Realzeit entledigt.

Paradoxaerweise zeigt sich der Film gerade in der Sukzession seiner Bilder der Zeit gegenüber indifferent und negiert den immanenten Effekt des Echos, denn während *DEAD MAN* ein Zeitgefüge konstruiert, das sich inner- und außerhalb der Bilder bewegt, wird „[d]urch das Echo [...] die scheinbare Absolutheit, die Orts- und Raumanabhängigkeit der musikalischen ‚Zeitstruktur‘ dementiert.“<sup>217</sup> Die Effekte des Echos, die Geste des Verblässens bzw. Verhallens und deren Wiederholung, werden an eine zeiträumliche Struktur der Entgrenzung gebunden, die parallel zu einer opaken Gestaltung der Sukzession von Raum und Zeit abläuft. Mit anderen Worten: Die formale Gestaltung drängt durch die wiederholt eingeschnittenen Schwarzblenden nachdrücklich auf eine Aufhebung der Einheit von Raum und Zeit, so dass sie in gleichwertige Konkurrenz zu dem auf der Handlungsebene dargestellten linearen Ablauf der Zugreise tritt. Blake bewegt sich also zwischen diesen raumzeitlichen Gegebenheiten und den diesen zugeordneten Ebenen von Leben und Tod. Indem hier also zwei unterschiedliche Zeitvorstellungen in der Bildersukzession der Zugreise präsent sind, wird auch eine Raumanabhängigkeit der zeitlichen Gestaltung postuliert. Dieses Verhältnis entspricht der weiter oben bereits angeführten Forderung Tarkowskij nach „einer auf dem Filmstreifen präzis fixierten, aber auch über die Grenzen der Einstellung hinausströmenden Zeit“ und somit auch der Gestaltung eines konstanten Überganges.

---

<sup>217</sup> Brinkemper (1997), S. 86.

Abseits der Zeit verweist die Struktur des Echos über Wiederholungen auf das gleiche Muster. Die Wiederholung stellt ebenfalls ein Übergangscharakteristikum dar, da sie beständig zwischen der Affirmation und der Negation von Blakes Schicksal changiert. Zum einen veranschaulichen Blakes Müdigkeit und die anschließende Schwarzblende in ihrer Repetition die immer wiederkehrende semantische Geste, das Wegdriftende der Darstellung, und machen es so der Wahrnehmung als Konstante zugänglich. Zum anderen ist dieses Element der Darstellung so sehr auf perzeptive bzw. sinnliche Wahrnehmung hin ausgerichtet, dass die Wiederholung reflexiv als konstitutives Bestandteil der Struktur hervortritt. Damit evoziert und bekräftigt die Wiederholung die Schicksalhaftigkeit von Blakes Reise, wie sie diese zugleich in den universalen Kontext des Lebenszyklus als immer wiederkehrenden Kreislauf stellt. Der Darstellung des Todes als unausweichliche Linearität ist gleichzeitig die Darstellung der Wiederkehr eingeschrieben. Diese Doppeldeutigkeit findet sich auch in Brinkempers Ausführungen über das Echo wieder:

Im Sinne einer Ästhetik des Naturschönen kann davon ausgegangen werden, daß auch noch das formalisierte musikalische Echo an der Wiederkehr des Vergangenen, des Entrückten, des Entfernten, des Exkommunizierten partizipiert, und dabei den Darstellungsvorgang der Entrückung, der Entfernung, der Exkommunikation selbst anzeigt.<sup>218</sup>

Diese Schwellensituation zeigt sich hervorgehoben im rhythmisierten Gebrauch der Schwarzblende, da ein Übergang zwischen zwei gleichzeitig existierenden Zeitvorstellungen propagiert wird. Diese Konstellation ist auch deshalb als Übergang zu verstehen, da beide Zeitgestaltungen Präsentationen von Kontinuität sind: Die lineare, chronologische Kontinuität der Bilderketten wird durch ein Bild der Kontinuität gebrochen, in dem Anfang und Ende, Vor- und Nachher zugunsten eines unbestimmbaren und grenzlosen Zeitraums aufgelöst werden.

---

<sup>218</sup> Brinkemper (1997), S. 85.

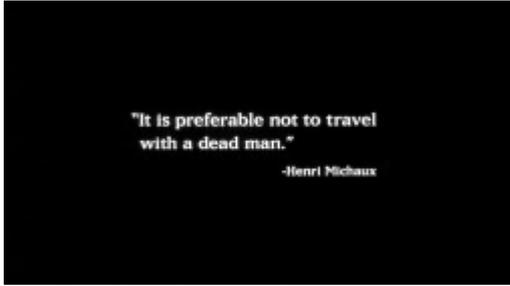


Abb. 19a.



Abb. 19b.



Abb. 19c.



Abb. 19d.



Abb. 19e.



Abb. 19f.



Abb. 19g.

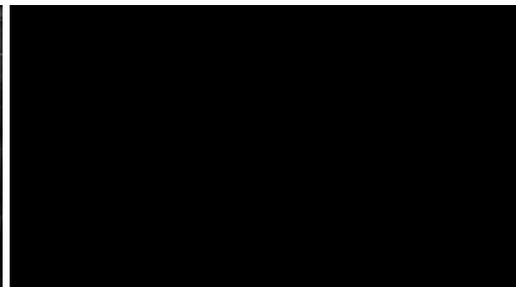


Abb. 19h.

Abb. 19a-h: DEAD MAN



Abb. 20a.



Abb. 20b.



Abb. 20c.



Abb. 20d.



Abb. 20e.



Abb. 20f.



Abb. 20g.

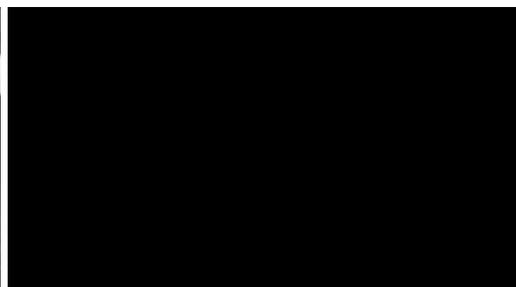


Abb. 20h.

Abb. 20a-h: DEAD MAN



Abb. 21: THE BIG COUNTRY (1958)



Abb. 22a: STAGECOACH (1939)



Abb. 22b: STAGECOACH



Abb. 23: SHANE (1953)



Abb. 24: THE FAR COUNTRY (1954)



Abb. 25a: WINCHESTER '73 (1950)



Abb. 25b: WINCHESTER '73



Abb. 26: DUEL IN THE SUN (1947)



Abb. 27a.



Abb. 27b.



Abb. 27c.



Abb. 27d.



Abb. 27e.



Abb. 27f.

Abb. 27a-f: DEAD MAN



Abb. 28a.



Abb. 28b.

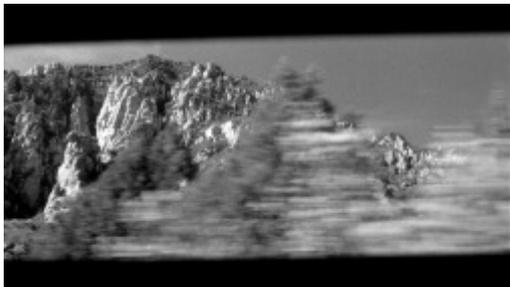


Abb. 28c.



Abb. 28d.



Abb. 28e.

Abb. 28a-e: DEAD MAN



Abb. 29a.



Abb. 29b.



Abb. 29c.



Abb. 29d.



Abb. 29e.



Abb. 29f.

Abb. 29a-f: DEAD MAN

## **6. Die Qualität der Zersetzung**

### **6. 1. Die Spaltung der Zeit**

Ein solches Modell von Kontinuität, das sowohl auf einem linear chronologischen Ablauf als auch auf einem diesen Zeitstrang extendierenden Kontinuitätsprinzip beruht, findet sich ebenfalls in der formalen Anordnung von Bild und Musik. Kontinuität in der Erzählung zu erzeugen, Szenen sinnvoll aneinander zu binden ist eine der primären syntaktischen Aufgaben von Musik im Film. Der Verlaufscharakter der Zeitkunst Musik überbrückt Sprünge in Raum und Zeit zwischen Einstellungen oder Sequenzen. Derart kaschiert die Musik den fragmentarischen Charakter des Filmes und verschleiert so auch Lücken in der Erzählung (vgl. Kap 2.4.).

Nach dieser der Methode des unsichtbaren Schnitts untergeordneten Bild/Musik-Organisation verfährt auf den ersten Blick auch DEAD MAN. Szenen, die zeitlich und/oder räumlich auseinanderliegen, sind von einem ununterbrochenen musikalischen Verlauf unterlegt: Wenige Stunden nachdem Blake und Nobody eine kleine Lichtung mitten im Wald passiert haben, erreichen auch die drei Kopfgeldjäger diese Stelle. Dort entdecken sie ein an einen Baum genageltes Fahndungsplakat mit dem Konterfei Blakes, das eine Belohnung von 500 Dollar auslobt und vor allem Johnny ‚The Kid‘ Pickett und Conway Twill erzürnt. Eigentlich exklusiv von Dickinson angeheuert, befürchten sie, dass nun jeder „dahergelaufene Beutelrattenjäger“ Blake zur Strecke bringen und die Prämie kassieren könne. Außer sich vor Wut, lässt Pickett seinem Ärger freien Lauf und beschimpft die beiden anderen Killer. Für Wilson Anlass genug, Pickett mit einem Schuss in den Hinterkopf ins Jenseits zu befördern. Nach dem lakonischen Kommentar Wilsons, Pickett sei nun nur noch ein „Navajo-mud-toy“, erklingen vier schnell aufeinander folgende, auf der Gitarre gespielte Töne, die extrem verzerrt werden. Diese werden über die folgende Schwarzblende gedehnt und in die kommende Einstellung überführt, die Blake und Nobody zeigt, die eine andere Stelle des Waldes durchreiten. Bevor der letzte Ton der Gitarre verhallt, werden nun erneut fragmentartig verzerrte Töne auf der Gitarre angeschlagen und über eine Schwarzblende in die nächste Einstellung gedehnt, die das Nachtlager der beiden Flüchtlinge zeigt (vgl. Abb. 30a-h). Wie ein Gewitter grollend,

verhalten nun die letzten Ausläufer des Gitarrenfeedbacks. Auch wenn diese extreme Verzerrung die Töne eher als Geräusch denn als Melodieführung wirksam werden lässt, ist festzuhalten, dass ab Wilsons spöttischer Bemerkung eine ununterbrochene Musik die beschriebenen Einstellungen unterlegt. Innerhalb dieser Einstellungen vollzieht sich ein Wechsel von Raum und Zeit. Zunächst ein Ortswechsel, anschließend ein Zeitsprung. Das zeitliche Verhältnis zwischen Wilsons Mord und der folgenden Einstellung, die Blake und Nobody an einem anderen Ort zeigt, bleibt unklar: Möglicherweise verlaufen diese Ereignisse parallel, vielleicht folgen sie auch – wenn auch nur durch eine kurze Zeitspanne von Minuten oder Stunden getrennt – aufeinander. Musik bindet also räumlich und/oder zeitlich auseinanderliegende und zudem durch die Schwarzblenden auch formal voneinander getrennte Einstellungen zusammen. Die Art und Weise, wie die Musik einerseits die Bilder miteinander verbindet und wie dabei andererseits Musik und Bild miteinander verbunden sind, unterscheidet sich von konventionellen Formen: Disparates wird zusammengefügt, allerdings nicht nur um einen Ablauf zu gewährleisten, sondern um diesen auch außer Kraft zu setzen.

In der beschriebenen Szenenfolge werden drei durch die Schwarzblenden voneinander getrennte Sequenzen durch einen kontinuierlichen Musikfluss zu einer zusammenhängenden Sequenz verbunden. Dieses akustische Bindeglied fügt die Szenen zwar aneinander, umklammert sie aber nicht umfassend, sondern nur abschnittsweise: Ununterbrochene Musik setzt erst im Verlauf der durch die akustische Verbindung konstruierten übergeordneten Sequenz ein, genauer nach dem Mord an Pickett, und verhallt bereits, bevor die letzte der aneinandergefügt Sequenzen endet. Die einfachste Form der Überbrückung von Zeit- und Raumsprüngen sieht jedoch nicht nur einen lückenlosen Ablauf in der Musik vor, sondern auch, dass der Einsatz der Musik mit dem Beginn der Sequenz zusammenfällt und bis zum Ende dieser Sequenz anhält. Derart gestaltet ist beispielsweise die Flucht der Protagonisten in *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID* nach Südamerika: Von Anfang an ist die gesamte Sequenz – Zugfahrt und Aufenthalt in New York und anschließende Schiffsreise bis hin zur Ankunft in einem verschlafenen bolivianischen Nest – vollständig mit Musik unterlegt. Hier vereinheitlicht die Musik also mehrere Einstellungen zu einer Sequenz und trägt innerhalb dieser Sequenz, die Antritt und Ende einer Reise markiert, über die Zeit- und Raumsprünge hinweg. Werden aber nun zwei oder

mehrere raumzeitlich auseinanderliegende Sequenzen miteinander verbunden, so ist es nicht ungewöhnlich, dass die Musik erst während oder gegen Ende der ersten Sequenz beginnt. Auch in der Einleitung genannten Rückblende aus *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* setzt die Musik nicht mit Beginn der Sequenz ein, aus der heraus ein Zeitsprung gestaltet wird, sondern erst nachdem Senator Stoddard sich bereit erklärt von der Vergangenheit zu berichten. Kurz nach der rasch folgenden Überblendung, dem visuellen Mittel den Schritt in die Vergangenheit zu verdeutlichen, endet die Musik. Diese Form der Kombination von Bild und Musik beruht auf einer Konstruktion, die zugunsten eines kontinuierlichen und lückenlosen Ablaufcharakters feste Zuordnungen von Anfang und Ende im filmischen Körper aufbricht und stattdessen Anschlussstellen einfügt: Indem die Musik erst gegen Ende der ersten Sequenz einsetzt, schwächt sie den von den Bildern vermittelten Abschlussgedanken dieser Sequenz durch ihren eigenen Auftakt ab. Am konkreten Beispiel von *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* äußert sich dies folgendermaßen: Während auf der visuellen Ebene das Ende der Szene angedeutet wird, indem der Senator aus dem Blickfeld des Zuschauers in den *Offraum* tritt, signalisiert die nun einsetzende Musik eine Fortführung der in der Sequenz begonnenen Erzählung. Die Musik deutet das Ende der Sequenz als Ausgangspunkt, als Anfang der anschließenden Handlung. Der Fluss dieser Erzählung bleibt also bestehen, obwohl auf der Zeitachse das Prinzip der Kontinuität gebrochen wird. Grenzpunkte in der Filmsyntax werden zu Anschluss- und Übergangsstellen umfunktioniert.

Eine eben solche kontinuierkeitsfördernde und grenzverwischende Anschlussstelle zeigt sich in *DEAD MAN* nicht nur in der formalen Anordnung der besprochenen Sequenz, sondern auch übergreifend auf inhaltlicher Ebene in der Beschreibung einer Schwellensituation: Der Wandel eines schüchternen Buchhalters zum zielsicheren Outlaw geht einher mit dem Übergang von Leben und Tod. Allerdings unterscheidet sich die formale Anordnung der Sequenz aus *DEAD MAN* in einem Punkt von einer Überleitung wie in *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE*, was letztendlich auch unterschiedliche Formen oder Perspektiven von Kontinuität zu Tage bringt. Das musikalische Verbindungsstück in *DEAD MAN* beginnt mit vier kurzen Tönen, die einerseits in ihrer Verzerrung die Brutalität des Mordes und andererseits mittels der abfallenden Tonlinie das

Auslöschen eines Lebens unterstreichen. Die Musik greift also das plötzliche Ende Picketts auf und rundet gleichzeitig die Szene damit ab, sie leitet also in erster Instanz nicht über, sondern setzt einen klar vernehmbaren Schlusspunkt. Dies ist mit Aaron Copland als einer der wesentlichen funktionalen Aspekte von Filmmusik zu betrachten: „Music can provide the underpinning for the theatrical buildup of a scene and then round it off with a sense of finality.“<sup>219</sup> Genau dieses abschließende Moment der Musik kommt hier zur Geltung, das nun aber gleichzeitig auch den Beginn einer kontinuierstiftenden musikalischen Klammer darstellt. Also ist auch hier zu beobachten, dass die Musik statt Sequenzen voneinander abzugrenzen auf den Fluss der Erzählung abzielt, wenngleich in der deutlich artikulierten musikalischen Schlussformel ein bedeutender Unterschied zu einer konventionellen Kontinuitätskonstruktion auffällig wird.

Hierin besteht die Singularität der Organisation von Bild und Musik in *DEAD MAN*. Diese lässt sich zunächst durch das Prinzip einer Grenzüberschreitung kennzeichnen: Die dem Musikbeginn anhaftende Finalität setzt eine deutlich vernehmbare Grenze, die aber durch den Fortlauf der Musik ebenso deutlich überschritten wird. In dieser Grenzüberschreitung fallen also Anfang und Ende insofern zusammen, dass die musikalische Schlussformel den Auftakt einer kontinuierstiftenden Klammer darstellt. Eben diese Grenzverwischung zwischen Anfang und Ende lässt sich bei konventionell gestalteten Übergangsmomenten nicht feststellen, vielmehr wird eine strikte Trennung zugunsten eines dichotomen Systems bekräftigt. Dies ist am Beispiel von *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* aus folgendem Sachverhalt abzuleiten: Zwar wird auf der Erzählebene mittels der Rückblende in die Vergangenheit ein chronologischer Verlauf gebrochen, aber der chronologische Verlauf innerhalb der Gestaltungsparameter bleibt intakt. In Bezug auf die Musik hiermit gemeint, dass im Gegensatz zu der in *DEAD MAN* am Beginn stehenden Schlussformel die Musik anfangs über einen als semantisch klar definierbaren Auftakt verfügt und sich dieser Logik folgend entwickelt. Die Musik greift zwar das Ende der Sequenz auf, um es als Ausgangspunkt eines weiteren Verlaufs zu nehmen, beschreibt aber selber einen nicht nur kontinuierlichen, sondern auch chronologischen Ablauf in dem Sinne, dass sie die Dichotomie von Anfang und Ende aufrechterhält und diesen Verlauf auch nachzeichnet. Der Sprung in Raum

---

<sup>219</sup> Copland zit. nach Prendergast (1992), S. 222.

und Zeit zwischen den Bildsequenzen wird also durch einen musikalischen Vermittler überbrückt, dessen eigene Gestaltung auf einem linear-chronologischen Kontinuitätsprinzip beruht. Dieses Kontinuitätsprinzip bleibt also vorherrschend und dem Bruch der Chronologie auf der Erzählebene übergeordnet bzw. macht diesen als Rückgriff in einer chronologisch verlaufenden Handlung verständlich.

In DEAD MAN wird ein solcher chronologischer Ablauf aber suspendiert. Die Verlaufslinien der visuellen und akustischen Ebenen stehen in einem diametralen Widerspruch zueinander: Während die Bilder den Faden der Erzählung linear fortspinnen und auf der visuellen Ebene eine chronologisch ablaufende Sequenz beschrieben wird,<sup>220</sup> beschreitet die Musik durch die Setzung einer Schlussformel als Ausgangspunkt den umgekehrten Weg. Natürlich hat auch die Musik hier einen linearen Verlaufscharakter, wenn sie kontinuierlich von einem Bildpunkt bis zu einem späteren Bildpunkt hinweg erklingt, doch aus dieser Konstellation heraus lässt sich ihr a-chronologischer Charakter erst fassen. Genauer: Eine auf das Hören beschränkte Isolation der Musik von den Bildern, würde den von den Bildern – dem Mord und der anschließenden Schwarzblende – ausgehenden Effekt der Finalität zu Beginn der musikalischen Sequenz weitestgehend ausblenden. Stattdessen hätte man es vornehmlich mit einer kurzen und stark verzerrten Tonfolge zu tun, die sich durch eine abfallende Notenfolge charakterisiert. Dementsprechend würde eine Zuschreibung von Abschluss oder Finalität auch an das Ende dieser Tonfolge vorgenommen werden. Da diese Aufführung aber nicht in einem Konzertsaal, sondern im Kino stattfindet und die Musik eben an die genannten visuellen Ereignisse gekoppelt ist, wird der Anfang der Musik gleichzeitig End-Signifikant und somit einem linearen chronologischen Verlauf entrissen. Die durch die musikalische Klammer scheinbar gewährleistete Einheit im horizontalen Ablauf von Bild und Musik wird also aufgebrochen, indem die Chronologie der Bilder von der Musik konterkariert wird. Die Musik beginnt mit der Intonation einer Schlussartikulation und verweigert sich so dem chronologischen Ablaufgedanken von Anfang und Ende, dessen Prinzip die

---

<sup>220</sup> Weiter oben wurde angemerkt, dass das zeitliche Verhältnis zwischen der Kopfgeldjägersequenz und der folgenden Einstellung, die Blake und Nobody zeigt, nicht eindeutig zu klären ist. Möglicherweise verlaufen sie parallel, möglicherweise liegt auch eine nicht näher zu bestimmende Zeitspanne zwischen ihnen. Da die Gesamtstruktur des Films auf visueller Ebene aber eindeutig eine lineare Sukzession darstellt – eine Reise vom Ausgangspunkt Cleveland bis hin zum Indianerdorf, deren Verlauf an Blakes Physis abzulesen ist – und die folgende Einstellung des Nachtlagers von Blake und Nobody im Vergleich zur vorangegangenen Szene auch wieder eindeutig als Folgeeinstellung im Sinne eines „Nacheinander“ zu sehen ist, soll hier der analysierten Sequenz ein chronologischer Charakter zugesprochen werden.

Organisation der Bilderketten im Motiv der Reise und der Flucht beherrscht.<sup>221</sup> Gleichzeitig bindet die Musik die einzelnen Bilder in der Überbrückung von Raum- und Zeitsprüngen auch aneinander, d. h. dass hier – wie zuvor schon an der rhythmischen Gestaltung der Eingangssequenz gezeigt – unterschiedliche Zeitvorstellungen koexistieren. Statt einen einheitlichen Zeitfluss aufzuzeichnen, kommt es in DEAD MAN zu einer transversalen Bewegung, die gleichzeitig in die eine *und* die andere Richtung verläuft. Dies entspricht dem von Gilles Deleuze vorgeschlagenen Begriffs des Kristallbildes, das er vor allem im Kino der europäischen Moderne begründet sieht. Dabei kommt es zur Ausprägung eines Bildtyps, der die Unterordnung der Zeit unter die Bewegung und den Raum, die den klassischen Film und das *continuity system* Hollywoods kennzeichnet, beseitigt. In diesem Kristallbild „muß sich die Zeit in jedem Augenblick [...] in zwei heterogene Richtungen teilen“.<sup>222</sup>

Dieser Prozess der Teilung oder Spaltung lässt sich auch abseits des Themenkomplexes Zeit in der Organisation von Bild und Musik beobachten. Wie bereits gezeigt, unterstreicht die stark verzerrte Musik zu Beginn die Brutalität des Vorgehens und rundet mit der anschließenden Schwarzblende das Geschehen als abgeschlossene Szene ab. Die Intonation dieses auf der Gitarre gespielten Fragments ist dabei als emotionale Reaktion Youngs auf die gezeigten Ereignisse zu verstehen. Die Musik kommentiert also das Bild, sie folgt der Darstellung und nimmt sie auf. Die beiden Gestaltungsmerkmale treten in ein Verhältnis von „hierarchisch gestaffelte[n] Kopplungen“,<sup>223</sup> d. h. die musikalische Aussage entwickelt sich nicht selbständig, sondern ist dem Bildgeschehen untergeordnet. Diese Analogie von Bild und Musik wird aber im weiteren Verlauf der Sequenz aufgelöst. Die Musik trennt sich insofern vom Bild ab, dass sie ihren bildbeschreibenden Gestus verliert. Eine Koppelung der Musik an einen Bildinhalt bleibt aus. Greift die Musik zu Beginn mit der Artikulation der Schlussformel noch ganz konkret einen Bildinhalt auf, so fällt diese Zuordnung an ein narratives oder syntaktisches Element für die anschließenden Einstellungen

---

<sup>221</sup> Einschränkung muss in diesem Zusammenhang darauf verwiesen werden, dass durch das am Beginn des Films stehende Schriftinsert „It is preferable not to travel with a dead man“ als Vorwegnahme des Todes Blakes gewissermaßen auch auf visueller Ebene eine Schlussformel als Ausgangsmotiv gesetzt wird. Dies widerspricht allerdings nicht der vorgeschlagenen Deutung, da sich das Prinzip der Entlinearisierung – wenngleich auch im Rahmen gängiger Konventionen – auf rein visueller Ebene wiederfindet.

<sup>222</sup> Deleuze (1991), S. 111.

<sup>223</sup> Pauli (1981), S. 49.

weg. Wenn Blake und Nobody durch die Wälder reiten und ihr Nachtlager aufschlagen, mag die Musik mittels der Feedbackeffekte und der darin angedeuteten Melodie den Bildern zwar auf abstrakte Art und Weise eine Stimmung hinzufügen, von einer in Abhängigkeit zum Bild stehenden Nachahmung oder einer unterstreichenden Hervorhebung der Vorgänge kann aber keine Rede mehr sein. Die Musik löst sich vom Bild ab und beschreibt dabei auch in sich einen Auflösungsprozess: Sie orientiert sich nicht mehr an den Vorgaben der Bilder, sondern primär an ihrem eigenen Stimulus, der stark verzerrten Schlussformel. Dementsprechend wird sie in der Folge leiser, flackert nochmals kurz auf und verhallt letztendlich in extremer Dehnung. Auf der visuellen Ebene sucht man vergeblich nach Auslösern für diese musikalische Form, sie gestaltet sich aus sich selbst, in Abhängigkeit zu der am Beginn getroffenen Abschlussgeste in Klanglichkeit und Tonfolge. Innerhalb der musikalischen Klammer bezieht sich die Musik zunächst eindeutig auf das Bild, löst im weiteren diesen starren und übergeordneten Bezug aber auf und entwickelt sich autark. Dabei wird in der Organisation von Bild und Musik ein festes hierarchisches Gefüge aufgebrochen und in diesem Verfall wechselt die musikalische Information ihren Gestalt gebenden Körper. Sie entschwindet dem sie formenden Bild und verhallt im Prozess dieser Abtrennung als selbständige Entität.

Bevor auf diesen Aspekt des Zerfalls oder der Zersetzung näher eingegangen wird, soll an einem abschließenden Vergleichsbeispiel nochmals die Besonderheit der Anordnung der Gestaltungsparameter gezeigt werden. Tatsächlich findet sich die seltene Anordnung von einer musikalischen Schlussformel als Ausgangspunkt einer kontinuiertsstiftenden Klammer in einem Film wieder, der darüber hinaus noch weitere formale und inhaltliche Parallelen zu DEAD MAN aufweist: In Sydney Pollacks JEREMIAH JOHNSON (1972) wird ebenso wie in DEAD MAN der Wandel eines zuvor unbeholfenen Weißen und sein daraus erwachsendes Verständnis von Natur beschrieben. Ferner zeichnen sich beide Filme durch ein betont langsames Erzähltempo aus. Wenn für Ebert die ca. achtminütige Zugfahrt in DEAD MAN quälende Erinnerungen an eine zweitägige und sterbenslangweilige Zugreise durch die Kalahari-Wüste hervorruft, dann „kriecht“ für Pauline Kael Pollacks Film „im Tempo einer Schnecke“<sup>224</sup> durch die Wildnis. Eine weitere Gemeinsamkeit zeigt sich auf formaler Ebene in der

---

<sup>224</sup> Kael (1991), S. 52.

Verwendung von Spiegelachsen: Wenn Blake zu Beginn von DEAD MAN durch die Hauptstraße von Machine läuft und argwöhnisch beobachtet wird, dann wiederholt sich diese Szenerie gegen Ende des Films bei seiner Ankunft im Indianerdorf. Wie eine Reprise nimmt sich auch der Schluss von JEREMIAH JOHNSON aus: Dort trifft der Protagonist in umgekehrter Reihenfolge erneut auf die drei Personen, die ihm zuerst in der Wildnis begegnet waren. Darüber hinaus hatte der Regisseur in der ursprünglichen Fassung des Filmes auch den Tod seines Protagonisten vorgesehen.<sup>225</sup>

Ähnlich zu DEAD MAN verhält sich die Anordnung von Bild und Musik in folgender Sequenz: Der mit seiner Familie in der Abgeschiedenheit der Wälder Colorados lebende Protagonist Jeremiah Johnson wird von einer Kavalleriepatrouille gebeten, ihnen bei der Suche nach einem verirrtten Siedlertreck zu helfen. Nach einigem Zögern willigt Johnson schließlich ein. Dieser Entschluss am Ende der Szene ist von einer kurzen abfallenden Melodie unterlegt, welche die Szenerie gleichzeitig abschließt und die endlich getroffene Entscheidung Johnsons verdeutlicht. In diese Melodie wird aber während der folgenden visuellen Überblendung, die zu dem neu formierten Trupp auf der Suche nach den vermissten Siedlern überleitet (vgl. Abb. 31a-e), ein an militärische Vorgänge erinnerndes Schlagzeugelement eingewoben, das einen konkreten Bildinhalt aufnimmt und darüber hinaus eine ebenfalls dem Bild geschuldete Aufbruchssituation beschreibt. Auch wenn hier wie in DEAD MAN zunächst eine musikalische Schlussformel als Auftakt benutzt wird, bleibt ein Abtrennungsprozess im weiteren aus. Wenn also auch in JEREMIAH JOHNSON eine Grenzüberschreitung thematisiert wird – Grund für Johnsons Zögern war die aus Zeitgründen unvermeidbare Überquerung eines heiligen Indianerfriedhofs, ein Tabubruch, für den die Crow sich nur wenig später an Johnsons zurückgebliebener Familie blutig rächen werden (vgl. Abb. 31f-h) – dann wird dies auf formaler Ebene nicht in gleicher Konsequenz umgesetzt.<sup>226</sup> In DEAD MAN resultiert die formale Umsetzung in einer dem Kristallbild Deleuzes entsprechenden Zeitspaltung, sowie einer Auftrennung hierarchischer Gefüge in

---

<sup>225</sup> Vgl. Spada (1977), S. 171.

<sup>226</sup> In diesem Zusammenhang muss auch darauf verwiesen werden, dass JEREMIAH JOHNSON weitaus weniger als DEAD MAN die Genrenormen konterkariert, gerade im Hinblick auf die Landschaftsdarstellungen.

der Organisation von Bild und Musik. Mit dieser Qualität der Zersetzung anhand des musikalischen Verlaufs beschäftigt sich der folgende Kapitelabschnitt.

## 6. 2. Die Fragmentierung des musikalischen Materials

Wenn das Verhältnis von Bild und Musik sowie die rhythmische Gestaltung der Bilderketten auf eine exponierte Zeitwahrnehmung abzielt und dabei in einem Prozess der Grenzüberschreitung das Motiv der Spaltung oder Zersetzung eingeführt wird, dann zeigt sich in dieser Kombination mit Suárez gesprochen „the central concern of *Dead Man*: death, or rather the interval between being hit by a bullet and dying, two occurrences that usually follow each other mechanically in ordinary Westerns but are pushed here to different ends of the plot.“<sup>227</sup> Die Formgebung des Verfalls oder der Auflösung als Todesmetapher ist dabei nicht nur in der wechselseitigen Organisation von Bild und Musik zu beobachten, sondern auch ein maßgebliches Prinzip der autonomen musikalischen Gestaltung. Das nur zu Beginn des Filmes komplett aufgeführte Titelthema zerbricht im weiteren Verlauf in fragmentarische Einzelteile, einzelne Tonfolgen werden separiert und in Variationen zum einzigen musikalischen Material des *scores*. Marcus umschreibt dies folgendermaßen: „The modal melody is never resolved, never completed. It feels less like a song than a fanfare, a fanfare for a parade no one ever got around to organizing.“<sup>228</sup>

Dieses Gestaltungsprinzip kommt von Beginn an zum Tragen. Unmittelbar nach der über die *credits* gelegten Aufführung des Titelthemas mit Lead- und Rhythmusgitarre folgt nahtlos eine Wiederholung des Themas, allerdings in reduzierter Form. Mit der Ankunft des Zuges in der Bahnstation *Machines* verklingen die letzten Töne der dem Titelthema zuzuordnenden Lead- und Rhythmusgitarre – Blake verlässt den Zug, ein Schnitt leitet über zu einer Einstellung, die den Buchhalter vor dem Ortsschild *Machines* zeigt (vgl. Abb. 32a). Mit dem anschließenden Schnitt setzt in einer der Reprise ähnlichen Form die Wiederaufnahme des musikalischen Themas ein, aber dieses mal ohne die Begleitung einer Rhythmusgitarre. Der Verzicht auf die Rhythmusgitarre lässt die Pausen zwischen den Anschlägen auf der Leadgitarre merklich hervortreten und verlangsamt so den Charakter des Stückes, das darüber hinaus auch noch deutlich

---

<sup>227</sup> Suárez (2007), S. 111. Hervorhebung im Original.

<sup>228</sup> Marcus (1999)

leiser vorgetragen wird. Diese hier erstmals auf musikalischer Ebene angedeutete Geste des Verfalls findet ihre Entsprechung in der Motivebene der Bilder. Heruntergekommen präsentiert sich Machine, schäbige Behausungen gruppieren sich um die in der Mitte der Stadt thronende Fabrik, aus deren Schornstein dunkler Ruß quillt. Särge stehen am Straßenrand, zahlreiche Schädel von Menschen wie Tieren werden auf Tischen oder Fässern gestapelt, eine Frau wird zur Fellatio gezwungen (vgl. Abb. 32b-d). Wenn sich hier also erstmalig die Zersplitterung des Titelthemas andeutet und dies als Geste des Verfalls auf visueller Ebene widergespiegelt wird, ist Blakes Ankunft in Machine als Anfang vom Ende zu verstehen. Vor dem Hintergrund, dass Blake nur wenige Augenblicke später erfahren wird, dass er sich vergeblich Hoffnung auf eine Anstellung als Buchhalter gemacht hat, erhält die Prophezeiung des Heizers „Machine? That’s the end of the line! (...) You’re just as likely to find your own grave!“ eine weitere Dimension: Gerade erst angekommen und doch schon wieder von der Gesellschaft ausgeschlossen, wird Blake am selben Abend mittellos vor dem Saloon sitzen, ohne erkennbare Perspektive (vgl. Abb. 32e). Darin zeigt sich ein weiterer Aspekt der Kapitalismuskritik Jarmuschs, die von Suárez folgendermaßen beschrieben wird: „One begins to die when one no longer makes sense as a social being – the core of William Blake’s drama. [...] As he moves away from home, he enters a social terrain where he has no place and, therefore, makes no sense.“<sup>229</sup>

Die von Marcus umschriebene Qualität der Zersetzung wird im weiteren Verlauf noch weitaus mehr zum formbestimmenden Element der musikalischen Gestaltung, als sich dies bei Blakes Ankunft in Machine andeutet. War bei dieser ersten Variation des Titelthemas noch eine Melodie zu erkennen, so zerbricht diese Melodie im folgenden mehr und mehr in einzelne Tonfolgen. Mitunter werden nur wenige Noten angespielt, wie beispielsweise bei der ersten Begegnung Blakes und Nobodys: Schwer verwundet flüchtet Blake aus Machine und erwacht am nächsten Morgen in der Wildnis. Doch auch dort scheint er sich in höchster Gefahr zu befinden: über ihm kniet ein Indianer, der sein Messer tief in Blakes Schusswunde einführt. Blake kann sich dem festen Zugriff des Indianers, bei dem es sich um Nobody handelt, nicht entledigen, der ihn darauf über seine Absichten aufklärt: er habe die Kugel aus Blakes Brust entfernen

---

<sup>229</sup> Suárez (2007), S. 111.

wollen, leider erfolglos, da die Gefahr Blakes Herz zu verletzen zu groß sei. Ebenso erfolglos bleibt die anschließende Suche Nobodys in Blakes Jacke nach Tabak. Missmutig wirft Nobody Blakes Jacke weg und beginnt den Buchhalter lautstark zu beschimpfen, es folgt eine die Sequenz abschließende Schwarzblende (vgl. Abb. 33a-e). Erst hier, wenn Nobody seinem Ärger Luft macht, setzt Musik ein. Dabei handelt es sich um die ersten Takte des Titelthemas, die das Thema zunächst nur einleiten ohne eine Exposition folgen zu lassen. Eben an dieser Stelle bricht die Musik fragmentartig ab. Dieser Zerfallscharakter entspricht wiederum erneut der narrativen Ausrichtung der Sequenz: Blake ist dem Tode geweiht, die Kugel neben seinem Herzen lässt sich nicht mehr entfernen. Der Abbruch der Titelmelodie verdeutlicht: Blakes irdisches Leben steht kurz vor dem Ende, eine Weiterführung ist nicht zu erwarten. Vielmehr wird auf die Suspendierung eines linearen Zeitverlaufs verwiesen, was sich in der Fragmentierung des Themas und seiner Beziehung zum Bild folgendermaßen zeigt: die Musik betont das Gestaltungselement der Pause. Zwischen den Takten sind nicht nur kurze Pausen eingeführt, darüber hinaus fällt der letzte Takt unmittelbar mit der Schwarzblende zusammen. Waren die vorangegangenen Takte von Nobodys wütender Stimme noch in den akustischen Hintergrund verdrängt worden, so nimmt das Ende der Tonfolge in Kombination mit der Schwarzblende deutlich wahrnehmbar den gesamten akustischen Raum ein. Die Musik bricht hier also nicht nur ab, sondern betont darüber hinaus die von der Schwarzblende eingeführte Pause der visuellen Ebene.

Dieser Aspekt bleibt auch bei der weiteren Beobachtung der musikalischen Fragmentierung von Bedeutung, wobei zunächst festzustellen ist, dass im Zersetzungsprozess sogar auch nur einzelne Töne oder Akkorde der Titelmelodie isoliert als musikalische Begleitung innerhalb einer Sequenz stehen können. Der weiter oben im Zusammenhang mit der semantischen Geste genannte Vergleich mit der im Vorspann in Einzelteile zerfallenden Titeleinblendung bietet sich auch hier an. Hör- und sichtbar wird dies beispielsweise an folgender Sequenz: Blake und Nobody haben gerade ihr erstes gemeinsames Nachtlager aufgeschlagen. Am Lagerfeuer sitzend fragt Nobody den Buchhalter: „Did you kill the white man who killed you?“ Zunächst noch über die Naivität des Indianers lächelnd, antwortet Blake „I’m not dead!“, doch postwendend erklingt ein leiser angeschlagener, der Titelmelodie entlehnter, abfallender Gitarrenakkord auf der

Tonspur. Der Akkord funktioniert hier wie ein musikalisches Satzzeichen, ein rhetorisches Fragezeichen setzend, zweifelt er Blakes Selbsteinschätzung an. Als habe Blake diesen Akkord gehört, gefriert auch postwendend sein Lächeln. Nach einer kurzen Pause, scheinbar um die Erkenntnis in Blake reifen zu lassen, erkundigt sich Nobody nach dem Namen seines Gefährten. Von der Antwort Blakes sichtlich überrascht, springt Nobody auf und bezichtigt den Buchhalter der Lüge. Als dieser jedoch bekräftigt tatsächlich auf den Namen William Blake zu hören, stellt Nobody fest: „Then you *are* a dead man!“ Erneut erklingt der gleiche abfallende Akkord auf der Gitarre, die Worte des Indianers bekräftigend. Nobody, im Glauben auf die Reinkarnation des Dichters und Malers William Blake getroffen zu sein, zitiert zunächst einige Verse Blakes, um anschließend den Buchhalter aufzuklären: „You are a poet! And a painter! And now you are a killer of white men!“ Dazu setzt eine stark verkürzte Variation des Titelthemas ein, die kurz vor der die Sequenz beschließenden Schwarzblende endet (vgl. Abb. 34a-e). Wie bei den vorangegangenen Beispielen steht auch hier die Fragmentierung der musikalischen Ebene in Einklang mit einer Todesprophezeiung. Ebenso sind auch hier Pausen ein zentrales Gestaltungsmittel der Fragmentierung, lange Pausen stehen zwischen den beiden Akkorden und der verkürzten Variation des Titelthemas. In Zusammenhang mit der Narration sind die Fragmente nicht nur als isoliert voneinander zu betrachtende Versatzstücke zu betrachten, sondern als – eben durch lange Pausen getrennte – Bestandteile eines zusammenhängenden Erzählstranges. Erst die von der Musik verkündete Todesdarstellung in Form der Akkorde macht es möglich, Blake auch als Reinkarnation des Dichters und Malers zu verstehen, da eine solche Wiederkehr einen vorausgegangenen Tod notwendig macht. Tatsächlich kommt es im folgenden auch zu einer erneuten und nicht nach den einleitenden Takten abbrechenden Variation des Titelthemas, die so diesen Gedanken einer Reinkarnation aufgreift. Blake wird von nun an nicht mehr der städtische Buchhalter sein, sondern in einer „gradual metamorphosis into a quasi-mythic killer of white men“<sup>230</sup> eine neue Existenz annehmen. Die Reinkarnation des Dichters und Malers als Buchhalter ist dabei nicht wörtlich zu nehmen, sondern als Projektion Nobodys zu verstehen. So dient William Blake dem Indianer als Projektionsfläche: Nobody stattet im weiteren Verlauf der Erzählung den Buchhalter mit Waffen aus oder bemalt sein Gesicht nach indianischen

---

<sup>230</sup> Nieland (2001), S. 172.

Bräuchen; Nobody modelliert den weißen Mann nach seinen Vorstellungen. Dieser Prozess ist auch als Grenzüberschreitung zu verstehen, folgt man den Ausführungen Nielands:

With such characterizations, *Dead Man* rhymes with contemporary theoretical models of cultural interaction, which trouble the rigid, oppositional model of one-way inscription in which the colonizing West violently writes its archive on the cultural corpus of the colonized Indians. Instead, such work proposes a flexional, dynamic model of intercultural relations in which both sides simultaneously write and are written in a “hybridizing process of mutual inscription” [Jonathan Elmer].<sup>231</sup>

Dieser Transformationsprozess macht allerdings das Ende von Blakes Existenz als Buchhalter notwendig. Aus dieser Perspektive gesehen, muss sich dann die verkürzte Variation des Titelthemas auf die vorangegangenen Akkorde beziehen bzw. sich daraus entwickeln. Stehen die musikalischen Satzzeichen auf rein akustischer Ebene noch mehr oder weniger unvermittelt neben der Variation des Titelthemas, so zeigt sich in der Wechselwirkung von Bild und Musik, dass sie zueinander in Bezug stehen. Die Fragmentierung der musikalischen Ebene trägt also zwei gegenläufige Tendenzen in sich: einerseits spiegelt sie die schwindende Lebenskraft Blakes wieder, andererseits relativiert sie – am konkreten Beispiel dieser Sequenz – ebenso die von den Akkorden ausgehende Finalität. Dementsprechend wichtig ist das Stilmittel der Pause: sie tragen zur Fragmentierung bei, sie häufen sich und werden länger, sie werden betont, aber es sind immer wieder nur Pausen und kein endgültiger Stillstand. Die Pause ist sowohl auf visueller Ebene in Form der Schwarzblenden als auch auf akustischer Ebene ein zentrales ästhetisches Mittel in DEAD MAN, sie steht zwischen „being hit by a bullet and dying, two occurrences that usually follow each other mechanically in ordinary Westerns but are pushed here to different ends of the plot“. Diese Pause schließt etwas ab und leitet gleichzeitig zu Neuem über. Dass Endpunkte auch immer wieder zu neuen Anknüpfungs- und Fortsetzungsstellen umfunktioniert werden können, zeigt sich darüber hinaus auch in der konstanten Wiederholung dieser fragmentartigen Variationen. Der Charakter der Wiederholung, das folgende Kapitel soll dies exemplifizieren, ebenso doppeldeutig anzusetzen.

---

<sup>231</sup> Nieland (2001), S. 186. Hervorhebung im Original.



Abb. 30a.



Abb. 30b.



Abb. 30c.



Abb. 30d.

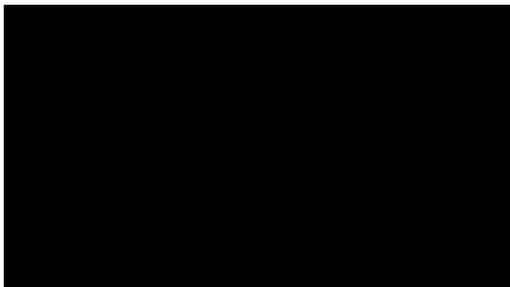


Abb. 30e.



Abb. 30f.

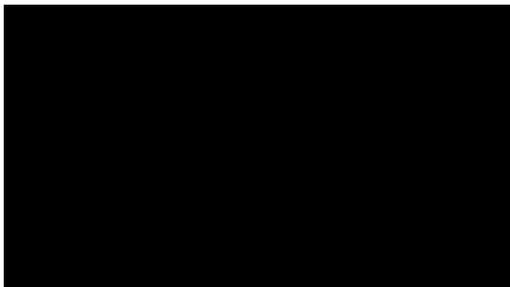


Abb. 30g.



Abb. 30h.

Abb. 30a-h: DEAD MAN



Abb. 31a.



Abb. 31b.



Abb. 31c.



Abb. 31d.



Abb. 31e.



Abb. 31f.



Abb. 31g.



Abb. 31h.

Abb. 31a-h: JEREMIAH JOHNSON (1972)



Abb. 32a.



Abb. 32b.



Abb. 32c.



Abb. 32d.



Abb. 32e.

Abb. 32a-e: DEAD MAN



Abb. 33a.



Abb. 33b.



Abb. 33c.



Abb. 33d.

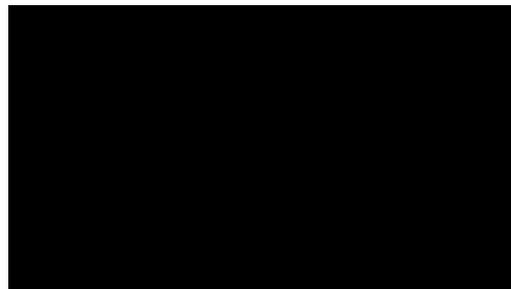


Abb. 33e.

Abb. 33a-e: DEAD MAN



Abb. 34a.



Abb. 34b.



Abb. 34c.



Abb. 34d.

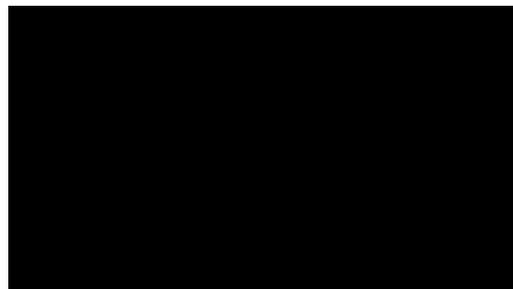


Abb. 34e.

Abb. 34a-e: DEAD MAN

## 7. Der Grenzgang der Wiederholung

„Without contraries is no progression“<sup>232</sup>

(William Blake)

Als Fremder argwöhnisch von den Einheimischen beäugt, läuft William Blake durch die Siedlung. Diese Szenerie wiederholt sich: erst zu Beginn des Films in Machine, später am Ende im Indianerdorf. Zwischen dieser rahmenden Wiederholung findet sich noch genügend Raum und Zeit für weitere Wiederholungen der verschiedensten Art. Sei es der *running gag* des Films, die ständige Frage nach Tabak, sei es die Wiederholung von Handlungsorten, die unmittelbar nach Blake von den Kopfgeldjägern passiert werden oder auch die Wiederholung von Schwarzblenden. Nachhaltig bleibt aber vor allem die Wiederholung musikalischer Elemente. Diese Wiederholung musikalischer Elemente ist dabei in unmittelbarem Zusammenhang mit der Geste des Verfalls zu sehen, jeder einzelne *cue* ist Auszug, Bruchstück oder Variation des vorangestellten Titelthemas.<sup>233</sup> Diese Fragmente werden unablässig wiederholt. Die Wiederholung war hier also unmittelbar an die Form einer Spaltung gekoppelt: Erst durch die wiederholte Zersetzung des Titelthemas wird der Charakter der Fragmentierung deutlich. Darüber hinaus wird in dieser Konstellation von Bild und Musik das Element der Spaltung insofern kennzeichnend, dass die Wiederholung den Zersetzungsprozess einerseits in Gang setzt, ihn andererseits aber auch in einen Zyklus des Wandels und der Transzendenz einreicht. Die musikalischen Wiederholungen führen aber noch auf einer weiteren Ebene das Motiv der Spaltung ein: Gewöhnlich sieht eine an Wiederholungen gebundene filmmusikalische Praxis einen konstanten Bezug an einen Träger vor. In dieser meist mit der Leitmotivtechnik oder dem *theme song* in Verbindung gebrachten Methode wird über die Wiederholung diese Kennzeichnung und Zuschreibung erneut hervorgerufen, wobei die Musik eine bestimmte Situation oder Person repräsentiert (vgl. Kap. 2. 5. und 2. 6.).

---

<sup>232</sup> „The Marriage of Heaven and Hell“ in Blake (1968), S. 34.

<sup>233</sup> Schon im Prolog wiederholen sich mit und in den Schwarzblenden dem akustischen Erscheinungsbild der Eisenbahnräder angepasste Gitarrenriffs (vgl. Kap. 5.1.). Da das Titelthema aber erst im Anschluss an den Prolog montiert wurde, wird nicht deutlich, dass es sich um ein Bruchstück dieses Themas handeln könnte. Eindeutig zu klären ist dies nicht, da es sich um stark verzerrte und verkürzte Anschläge auf der Gitarre handelt, die eher einer Klangdimension denn einer Melodie zuzuordnen sind, also in den Bereich des Sounddesigns fallen.

Demgegenüber strukturiert die ebenfalls auf Wiederholungen beruhende Baukastentechnik den Rezeptionsprozess des Films und rückt dabei den Ablauf von Zeit in den Mittelpunkt der Wahrnehmung (vgl. Kap. 2. 7.). In DEAD MAN kommen alle dieser Aspekte in modifizierter Gestaltung zum Tragen: Der Wiederholungscharakter im Zusammenspiel von Bild und Musik lässt sich keiner der genannten Methoden zuordnen, sondern entwickelt in der partiellen Übernahme verschiedener struktureller Elemente eine eigene Form. Einerseits ist die Komposition Youngs nicht genügend ausgearbeitet, um hier von einer Leitmotivtechnik zu sprechen, wie andererseits diese Reduktion ohne die strenge mathematische Präzision der Baukastentechnik auskommt. Das Auftreten mehrerer filmmusikalischer Techniken innerhalb einer Bild-Musik-Kombination ist sicher alles andere als ein Einzelfall, nicht allerdings die quantitative Ausdehnung dieser Relata über den gesamten Film hinweg, die sich als qualitative Struktur eines Übergangs entscheidend in die Sinnstiftung des Filmes einschreibt. In dieser Form widersetzt sich die Wiederholung einer leitmotivartigen Konstruktion als Wiederholung bzw. Variation des Gleichen, ohne jedoch wie in der Baukastentechnik die musikalische Wiederholung als Repräsentation einer visuellen Äquivalenz insofern auszuschließen, dass sich dort die Wiederholung einzig und allein auf musikalische Impulse gründet und somit von vornherein eine der visuellen Ebene unabhängige Position einnimmt. Das Moment der Spaltung ist dann in DEAD MAN weiterhin darin zu sehen, dass sich die musikalische Wiederholung einer Linearisierung und Vereinheitlichung des Erzählraumes widersetzt, um stattdessen vielmehr das Prinzip einer chronologischen Sukzession durch die Gestaltung von Parallelräumen zu brechen und zu ersetzen. Diese Entlinearisierung resultiert nicht nur aus der wiederholten Fragmentierung, sondern, wie im folgenden gezeigt werden soll, auf einer Spaltung der musikalischen Referenzleistung.

### 7. 1. Die Referenzleistung der Musik

Betrachtet man das Verhältnis von Bild und Musik, so scheint allerdings zunächst eine stark ausgeprägte Referenzbeziehung vorzuliegen. Dazu folgendes Beispiel: Als Blake eines Morgens auf einer kleinen Lichtung erwacht, ist von seinem Begleiter Nobody plötzlich weit und breit keine Spur mehr zu sehen. Während er

die Umgebung nach dem Indianer absucht, wird sein Lagerplatz von den Deputies Lee und Marvin ausfindig gemacht. Unschlüssig darüber, ob sie die Raststätte Blakes gefunden haben, durchwühlt Marvin die am Boden liegenden Decken, während Lee auf einem Telegramm Dickinsons die Beschreibung des vermissten Pferdes mit den angezäumten Pferden abgleicht. In diesem Moment kehrt Blake von seiner erfolglosen Suche zurück. Schnell alarmiert Marvin seinen Zwillingsbruder, legt sein Gewehr an und fragt Blake, ob dieser tatsächlich der Gesuchte sei. Blake bejaht dies und gibt, noch bevor einer der Deputies reagiert, einen Schuss auf Marvin ab. Von der Wucht des Projektils tödlich getroffen, sinkt Marvin zu Boden. In dieser unkontrollierten Bewegung richtet sich der Lauf seiner Waffe versehentlich auf Lee, der vom verzögert abgegebenen Schuss seines Bruders in die Magengegend getroffen wird. Blake läuft in Richtung des vor Schmerzen wimmernden Lees und erschießt ihn, eine Stelle aus den „Auguries of Innocence“ seines Namensgebers zitierend: „Some are Born to Endless Night“ (vgl. Abb. 35a-h).<sup>234</sup>

Von dem Moment an, als Blake sich als der steckbrieflich Gesuchte zu erkennen gibt, bis hin zu Blakes Schuss auf Lee, ist die Sequenz kontinuierlich mit Musik unterlegt: einer reduzierten und stark verzerrten Variation des Titelthemas. Das organisatorische Verfahren ist dabei im weitesten Sinne der Mood-Technik zuzuordnen, d. h. Tonbilder versuchen den Stimmungsgehalt der visuellen Vorgänge zu untermalen oder zu generieren. Für die hier besprochene Sequenz gilt, dass die Musik den Stimmungsgehalt verstärkt und nicht erst hervorruft: Die abgebildeten Vorgänge stehen in ihrer drastischen Darstellung des Todes für sich und bedürfen nicht einer klärenden Kommentierung über die Musikspur. Die *in forte* angeschlagenen Töne unterstreichen mit Nachdruck die Brutalität der Szenerie. Aufheulend und wehklagend begleitet die verzerrte Melodie die letzten Atemzüge des vor Schmerzen wimmernden Lees. Es sind gerade diese Momente der verzerrten und kalt klirrenden musikalischen Artikulation, die Marcus beschreibt: „It’s [...] life staring death in the face. Death is going to win“.<sup>235</sup> Und es sind auch genau die Momente, in denen man sich an Jimi Hendrixs Interpretation des *Star Spangled Banner* erinnert fühlt. Diese – der amerikanischen Geschichte kritisch gegenüberstehende – Intonation distanziert sich merklich von einer die Pioniertätigkeit der weißen Siedler untermalenden

---

<sup>234</sup> „Auguries of Innocence“ in Blake (1968), S. 484.

<sup>235</sup> Marcus (1999).

„pastose[n] Kinosymphonik“<sup>236</sup> der „klassischen“ US-Western, wie auch vom „gelackten Sweet-Kitsch mit sattem Streicherklang und sphärischen Background-Chor“<sup>237</sup> italienischer Produktionen. Stattdessen erklingt in DEAD MAN der *score* als musikalische Übersetzung einer Todesdarstellung.

Diese von Musik und Bild beschriebene Darstellung eines gewaltsamen Todes grenzt sich von jeglicher Verharmlosung ab. Im Vordergrund steht die Grausamkeit der Tat, die zu keinem Zeitpunkt durch eine genretypische Form des Heldentums relativiert wird. Dazu Rosenbaum:

Every time someone fires a gun at someone else in this film, the gesture is awkward, unheroic, pathetic; it's an act that leaves a mess and is deprived of any pretence at existential purity, creating a sense of embarrassment and overall discomfort in the viewer that is the reverse of what ensues from the highly aestheticised forms of violence that have become *de rigueur* in commercial Hollywood ever since the heyday of Arthur Penn and Sam Peckinpah, and which have recently been revitalised by Tarantino, among others. In other words, Jarmusch refuses to respect or valorise bloodshed. And the film is no less honest about the allure of murderers in our culture; as Blake is gradually transformed into a cold-blooded killer, he takes on some of the 'legendary' aura of a media star.<sup>238</sup>

Laut Jarmuschs eigener Aussage ist die für sein Werk ungewöhnlich harsche Darstellung von Gewaltakten in DEAD MAN auch als Blick auf Amerika Ende des 20. Jahrhunderts zu verstehen: „I recently came across this interesting quote from Sam Peckinpah: ‘The Western is a universal frame within which it’s possible to comment on today.’“<sup>239</sup> Aber auch eine historische Perspektive wird dabei intendiert: „It [having guns] seems so ingrained in America, but – well, the country was built on an attempted genocide, anyway.“<sup>240</sup> Scheinbar jeder trägt in DEAD MAN eine Waffe, selbst das Blumenmädchen Thel versteckt unter ihrem Kopfkissen eine geladene Pistole und kommentiert dies lakonisch: „’Cause this is America“. Waffengewalt wird als alltäglicher und omnipräsenter Bestandteil amerikanischer Kultur gezeigt.<sup>241</sup> So reist Blake als Zeuge einer *tour de force* von

---

<sup>236</sup> Thiel (1981), S. 311.

<sup>237</sup> Thiel (1981), S. 319.

<sup>238</sup> Rosenbaum (2000), S. 37/39.

<sup>239</sup> Jarmusch zit. in Rosenbaum (2000), S. 47.

<sup>240</sup> Jarmusch zit. in Rosenbaum (2000), S. 37.

<sup>241</sup> Ähnliche Hinweise finden sich auch weiteren Filmen Jarmuschs: In DOWN BY LAW zielt eine im Bett liegende Prostituierte mit einer Pistole auf den sich frisierenden Jack. Als in MYSTERY TRAIN das japanische Touristenpärchen einen Schuss im Nachbarzimmer des Hotels hört, überrascht sie das nur wenig. Ob das ein Schuss gewesen sei, fragt Mitzuko ihren Freund: „Wahrscheinlich ja. Das ist Amerika.“ Mr. Vargo, Boss der kleinen Gangsterclique, und seine Tochter Louise können sich in GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI an gewaltverherrlichenden TV-Cartoons gar nicht satt sehen.

Industrialisierung und rücksichtsloser Gebietserschließung durch ein verwüstetes Land. Gerade eine Szene, die unmittelbar an die hier besprochene Lee und Marvin-Sequenz anschließt, verdeutlicht die von Jarmusch intendierte Reflektion der amerikanischen Kulturgeschichte bzw. der Bedingungen der Westwärtsbewegung: Nur wenig später treffen Cole Wilson und Conway Twill am Ort des Geschehens ein. Missmutig untersuchen sie die am Boden liegenden Leichen der Deputies. Wenn Wilson dabei den Anblick Marvins, dessen Kopf von den Überresten eines ausgebrannten Lagerfeuers wie von einem Strahlenkranz gerahmt wird, mit den Worten „Looks like a goddamn religious icon“ kommentiert, ist damit auch eine übergreifende Perspektive auf die Art und Weise der Gebietseroberung gegeben. Die Brutalität mit der die Aneignung des Landes vollzogen wurde und die, wie Rosenbaum oben feststellte, gänzlich unheroische Darstellung des Mordens waren für Jarmusch wichtiger Bestandteil der Inszenierung: „[B]oom! gun goes off and guys get hit with metal and fall down like puppets with strings getting cut – which is kind of what we wanted it to feel like, shocking for a brief moment and then very still. Someone’s soul got taken.“<sup>242</sup>

Eben diese Form der Inszenierung wird durch die Musik maßgeblich mitgeprägt. Die Kargheit der Landschaft, die in Robby Müllers reduzierter Kameraarbeit in Schwarz-Weiß prägnant hervorgehoben wird, die Grausamkeit des gewaltsamen Todes und die schroffe musikalische Untermalung ergänzen sich einheitlich. Sie stehen in einem eindeutigen und hier höchst affektiven Bezug zueinander. Dass Bild und Musik sich aufeinander beziehen und so in ein Referenzverhältnis treten, ist wesentliches Gestaltungsmerkmal der repräsentationalen Organisation des filmischen Mediums. In diesem Zusammenhang ist zunächst festzuhalten, dass das filmische Bild aufgrund seiner fotografischen Basis gemeinhin als Abbild einer äußeren Realität gesehen wird, während der Musik als abstrakter Kunstform eine ikonische Repräsentationsmacht abzugehen scheint:

The bottom line here is that, just as there exists a prejudice towards representation for the cinematic (iconic, representational) and verbal (noniconic representational) arts, there exists a prejudice towards nonrepresentation for the musical (noniconic, nonrepresentational) art. And so it might be said that one of the main bases for the success of the cine-musical amalgam stems from the exploitation of two popular

---

<sup>242</sup> Jarmusch zit. in Rosenbaum (2000), S. 39.

and by-and-large learned attitudes towards the two arts: the cinematic image relates to everyday reality, the musical image does not. If, then, the cinema attached itself voraciously to music, another reason would seem to lie in the principle that opposites attract, with the most iconic of all art forms attaching itself to the most noniconic.<sup>243</sup>

Natürlich, darauf weist bereits Lissa hin,<sup>244</sup> haben Bild-Musik-Kombination notwendigerweise zur Folge, dass Musik in diesem Prozess einer mal mehr, mal weniger ausgeprägten Form der Vergegenständlichung unterworfen ist. Der Grad einer solchen Zuschreibung korreliert dabei mit der Übereinstimmung von visuellen und akustischen Parametern. Etabliert sich so eine Referenzbeziehung, wird auch die Musik zur Repräsentationsebene. Giorgio Biancorosso fasst zusammen: „Unlike images, music takes on a representational value only by virtue of being associated with a shot in an already dramatic context. The film, in other words, endows the music not only with a specific meaning, but also with the capacity to be representational at all.“<sup>245</sup> Gerade musikalische Wiederholungen scheinen dafür prädestiniert, in einen solchen repräsentationalen Gehalt eingebunden zu werden:

A theme can be extremely economical: having absorbed the diegetic associations of its first occurrence, its very repetition can subsequently recall that filmic context. This means that although music in itself is nonrepresentational, the repeated occurrence of a musical motif in conjunction with representational elements in a film (images, speech) can cause the music to carry representational meaning as well.<sup>246</sup>

Vergegenwärtigt man sich vor diesem Hintergrund nochmals die Beziehung von Bild und Musik in der besprochenen Sequenz, so entsteht der Eindruck die musikalische Ebene könne sich einer solchen Repräsentationsnorm gar nicht entziehen. Die Beziehung zwischen Bild und Musik ist derart evident, dass der Eindruck entsteht, dieser *cue* könne eigentlich nur für diese Szene geschrieben sein und seine tönende Gestalt nur durch die Präsenz eben dieser Bilder rechtfertigen. Dies zeigt sich in der stellenweise auftretenden Nachahmung der Bewegungsvorgänge im Bild durch die musikalische Begleitung, die differenzierter betrachtet als Mischung aus deskriptiver und Mood-Technik zu bezeichnen ist. Die deskriptive Technik zeigt sich in einer Unterstreichung von

---

<sup>243</sup> Brown (1994), S. 19.

<sup>244</sup> Lissa (1965), S. 57.

<sup>245</sup> Biancorosso (2002), S. 38.

<sup>246</sup> Gorbman (1987), S. 26/27.

Bewegung bzw. der Analogisierung von Tonbewegung und einer Bewegung innerhalb des Handlungsraumes: Während Marvin tödlich getroffen zu Boden sinkt, wird dies von einem abfallenden Akkord begleitet. Anschließend leitet ein Schnitt zu dessen Zwillingsbruder über. Der gleiche Akkord, tiefer auf der Tonleiter angeschlagen und auf den versehentlich getroffenen und in Folge dessen nach vorne überkippenden Lee montiert, parallelisiert auch hier eine Bewegung in Ton- und Bildraum. Dieses Muster wiederholt sich in den zwei folgenden Einstellungen: Abfallende Akkorde unterstreichen das endgültige Zusammenbrechen der Deputies (vgl. Abb. 36a-d). Bild und Musik sind sich einig: „Some are Born to Endless Night“. Die Beziehung von Bild und Musik charakterisiert sich durch ein imaginäres Gleichheitszeichen, wobei in dieser „affirmativen Bildinterpretation und –Einstimmung“<sup>247</sup> die Musik als ein dem Bild unablösbares, repräsentatives Äquivalent zu fungieren scheint. Diese Korrespondenz, die zunächst aus dem emotionalen Gleichklang der Gestaltungsparameter resultiert, wird in der formalen An- und Zuordnung von Bild und Musik in ihrem repräsentationalen Gehalt noch weiter verstärkt. Die Musik weist in ihrer bildhaften Deskription ikonische Bezüge auf, wird so in ihrer Zuordnung eindeutig besetzt und somit zur Repräsentation des Bilderkontexts.

## 7. 2. Die Inkonsistenz der Referenzleistung

Dieses Äquivalenzprinzip wird von der musikalischen Wiederholung nun, entgegen der Konvention der Leitmotivtechnik, in Frage gestellt. Resultiert aus der Angleichung von Bild und Musik eine derartige Äquivalenz, so wäre zu erwarten, dass eine Wiederholung dieses musikalischen Motivs einen Verweis auf den Kontext ihres ersten Ertönens darstellt. Eine derartige Kontextbindung, die also einen Bezug beständig wiederholt oder gegebenenfalls variiert, geht die Musik trotz zahlreicher Wiederholungen und eines mitunter stark ausgeprägten denotativen Charakters nicht ein. Spezifizierender lässt sich feststellen, dass sich die Musik nicht trotz, sondern gerade in und durch ihre unablässigen Wiederholungen und Bildaffirmationen einer Repräsentationsform entzieht.

Diese Normabweichung ist dabei zunächst der ausgesprochenen Flexibilität des musikalischen Materials geschuldet. Immer wieder gelingt es der

---

<sup>247</sup> Thiel (1981), S. 77. Hervorhebung durch S.K.

Musik, sich stimmig den aktuellen Bildinhalten anzupassen und vormals etablierte Zuschreibungen über Bord zu werfen. Deutlich wird dies beispielsweise an nur einer einzigen Einstellung, die Wilsons Aufholjagd zeigt: Nur kurze Zeit nachdem Blake an einen Handelsposten drei Männer erschossen hat und dabei selbst eine weitere Verletzung davon trägt, erreicht auch der letzte der verbliebenen Kopfgeldjäger den Ort des Geschehens. An einem Kanu entdeckt er die frischen Blutspuren Blakes und setzt, dadurch angespornt, mit verstärktem Elan seine Verfolgung fort (vgl. Abb. 37a-d). Diese sich über dreißig Sekunden erstreckende Einstellung ist von zwei nahezu identischen Tonfolgen gerahmt, die dem Titelthema entlehnt sind und ebenfalls in der vorher besprochen Lee und Marvin-Sequenz zu hören sind. Dort ergibt sich in minimal variiertes Darstellung diese kurze Tonfolge aus den aufeinanderfolgenden Akkorden, die das Niedersinken der Zwillinge akustisch repräsentieren. Die kurze und verzerrte Tonfolge passt sich aber auch der hier besprochenen Einstellung nahtlos an: Die erste Bild-Musik-Interaktion entsteht aus einer Schwarzblende heraus. Im Anschluss daran, immer noch von der Musik unterlegt, läuft Wilson auf die Kamera zu, bis er in einer halbnahen Einstellung verharrt. Bild und Musik stehen auch hier in einem analogen Verhältnis zueinander, denn das Größenverhältnis innerhalb des Bildraums gleicht sich dem Größenverhältnis innerhalb des Tonraums an: Die *in forte* angeschlagenen Töne spiegeln hier Wilsons halbnaher Kadrierung wider, da sowohl Wilson als auch die Gitarre auf ihrer jeweiligen Gestaltungsebene in den Vordergrund treten. Die Nähe Wilsons zum Kamerastandpunkt wird also durch die Lautstärke der Musik repräsentiert. Anders formuliert: Da im Film die Lautstärke eines abgebildeten Objektes seiner Entfernung zum Betrachterstandpunkt entspricht – laut gleich nah, leise gleich entfernt – wird die Musik hier zum akustischen Äquivalent der Nähe Wilsons. Im gleichen Zuge verdeutlicht dies ebenso den schmelzenden Vorsprung Blakes, wie auch die Reduktion des Themas auf eine kurze, abfallende Tonfolge das Schwinden eines Zeitraumes zu verkörpern scheint.

Ist diese Tonfolge hier im Verhältnis zum Bild als akustische Repräsentation von Nähe gestaltet, war die gleiche Tonfolge in der zuvor besprochenen Deputy-Sequenz als akustische Repräsentation der zusammenbrechenden Körper von Lee und Marvin zu verstehen. Die (wenn auch rudimentäre) musikalische Wiederholung erklingt nun also als scheinbar

bildimmanente Ausprägung bzw. Vertonung von Situationen, die sich wiederum sowohl in Handlung und dargestellten Personen als auch in Raum und Zeit deutlich voneinander unterscheiden. Dass das musikalische Material nicht einer konstanten repräsentationalen Referenzbeziehung unterworfen ist, zeigt sich aber nicht nur im Vergleich der beiden Szenen, sondern auch in der singulären Betrachtung der Wilson-Einstellung. Hierbei ist zunächst zu sehen, dass die Übereinstimmung von visueller und auditiver Ebene durch die syntaktische Verwendung der Musik noch weiter verstärkt wird. Die einschneidende Qualität der rauen Klänge wird zum Montagemittel: In der Koppelung an die Schwarzblende grenzt die Tonfolge die Wilson-Einstellung von der vorangegangenen Sequenz ab und definiert sich in der Überleitung zu der Halbnahen als Initiation. Hier wird durch die Musik eindeutig ein Einschnitt vorgenommen, der den Beginn einer neuen Szene signalisiert. Diese lautstark vorgebrachte Besetzung wird aber sogleich postwendend widerrufen. Die Kamera begleitet in einem Rechtsschwenk Wilsons Inspektion des Kanus. Als dieser triumphierend die Blutspuren entdeckt, setzt erneut deutlich vernehmbar die gleiche musikalische Artikulation ein, deren abfallende Tonfolge unmittelbar mit einer Ablende einhergeht. Das musikalische Motiv wird seiner vormaligen Referenz als Auftakt entbunden und in einer Spiegelverkehrung sogar als Schlussformel neu besetzt. Aufgrund dieser Inkonsistenz einer (vermeintlichen) Referenzbeziehung der Musik zum Bild ist Marcus festzustellen: „[The music in DEAD MAN] doesn't refer. Each time it plays it creates a new frame of reference.“<sup>248</sup>

### 7. 3. Die audiovisuelle Einheit als Spaltung

In der Negation eines konstanten repräsentationalen Gehalts wird nun der zu Beginn des Kapitels angedeutete Zusammenhang von Wiederholung und Fragmentierung deutlich. In der Wiederholung wird ein konstanter Bezug der Musik zum Bild aufgebrochen und stattdessen eine Spaltung der Referenz initiiert. Im Zusammenspiel von Bild und Musik wird durch die Wiederholung ein

---

<sup>248</sup> Marcus (1999). Dabei beschreibt die formale Gestaltung also genau den Prozess, der sich auf narrativer Ebene an Blake vollzieht. Auch er nimmt gewissermaßen eine neue Identität an, indem er in Nobodys Augen zur Reinkarnation des Dichters und Malers William Blake wird und dabei einen Wandel vom schüchtern Buchhalter zum „quasi-mythic killer of white men“ durchmacht.

auf Verweisen beruhendes repräsentationales Ordnungssystem allerdings noch weiter aufgelöst als dies bisher anhand der musikalischen Sukzession erläutert wurde. In diesem Zusammenhang ist zunächst festzuhalten, dass die Iteration eines musikalischen Motivs, einer Melodie oder eines Fragmentes die Wiederholung „an sich“ freisetzt. Damit ist gemeint, dass der Wiederholungsgedanke nicht in der Wiederholung eines narrativen referentiellen Konstruktes bzw. einer Kontextübertragung, sondern allein in der Wiederholung einer formalen Gestaltung zu finden ist. Musikalische Wiederholungen sind nicht an einen narrationsstiftenden Bezug gekoppelt, sondern an die Einheit von Musik und Bild. Es werden zwar stets neue, aber eben auch stets stimmige Bezüge zwischen Bild und Musik gestiftet. Wiederholt wird also jeweils nur die Bindung an das Bild, wobei in der Wiederholung dieser formalen Bindung die Wiederholung einer inhaltlich-repräsentativen Bindung ausbleibt, da in der Wiederholung der Formeinheit stets neue Zuschreibungen entstehen. Dass in dieser Formgebung noch ein weiterer, die Repräsentation unterminierender Aspekt liegt, zeigt folgendes Beispiel.

Auf der Flucht vor Wilson durchreiten Blake und Nobody eine üppig bewachsene Waldpassage. Dramatische Höhepunkte werden ausgespart, ohne große Hast reiten die beiden unter den schattigen Wipfeln der Sequioa-Bäume, immer wieder nach oben schauend (vgl. Abb. 38a-f). Gerade Nobody scheint mit seinen Gedanken an einem anderen Ort zu sein und stimmt ein Liebeslied an. Möglicherweise von der – an Kurosawas RASHOMON (1950)<sup>249</sup> erinnernden – rätselhaft mystischen Atmosphäre inspiriert, spricht Nobody anschließend metaphorisch über Blakes Zukunft: „I will take you to the bridge made of waters. The mirror! Then you will be taken up to the next level of the world, place where William Blake is from, where his spirit belongs. I must make sure that you pass back through the mirror at the place, where the sea meets the sky.“

Bis der Indianer diese Worte an Blake richtet, ist die Sequenz mit einer Variation des Titelthemas unterlegt. Auch hier fällt eine Angleichung von Bild und Musik auf, schablonenartig scheinen sich die Ebenen aufeinander abzustimmen. Gemächlich reiten Blake und Nobody im Tempo der langsam vorgetragenen Gitarrenriffs; analog dazu die Geschwindigkeit der einleitenden Parallelfahrt der Kamera. Aber auch Bildton und Musik stehen in einem

---

<sup>249</sup> Die Literaturvorlage von Ryunosuke Akutagawa wird in Jarmuschs folgendem Film GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI mehrfach zitiert werden.

ausgewogenen Verhältnis: Die Musik übertönt nicht etwa die Geräusche der Diegese, wie es der eher lyrische Charakter der Sequenz vermuten ließe, sondern lässt diesen auf der Tonspur genügend Raum sich gleichberechtigt zu entfalten. Umweltgeräusche wie das unter den Hufen der Pferde berstende Unterholz oder vereinzelte Vogelstimmen formen mit den gleichlauten Gitarrenriffs ein äußerst dichtes Sounddesign. Diese Tiefenwirkung wird durch ein rhythmisches und sich im Dickicht des Tongefüges auflösendes Klopfen eines Spechts weiter bestärkt. Gleiches gilt für den nun einsetzenden Gesang Nobodys, der sich in Rhythmus und Melodie den Klängen der Gitarre anpasst.

Diese enge Verwobenheit sämtlicher akustischer Komponenten entspricht Noël Burchs Plädoyer für eine einheitliche Gestaltung der Tonspur:

Shared as it is by a small but growing minority of filmmakers these days, this attitude brings the ultimate aim of contemporary experiments in the use of sound a step closer to realization: the creation, that is, of a *coherent, organically structured sound track* in which the forms of interaction between sound and images will be closely tied to other interactions between the three basic types of film sounds: dialogue; music; and sound effects, whether identifiable or not.<sup>250</sup>

In dieser Gestaltung treten nicht nur Musik, Geräusche und Dialog gleichberechtigt nebeneinander, sondern auch Musik und Bild. Eine hierarchische Trennung dieser Parameter entfällt in der formalen Anordnung dieser Sequenz: Ob sich nun Musik an das Bild oder Bild an die Musik anpasst, ist nicht eindeutig zu klären. Die Übereinstimmung der Melodie von Nobodys Gesang und der Variation des Titelthemas ist derart frappierend, dass der Eindruck entsteht, Nobody würde zu der Musik singen, zumal er es sich scheinbar nicht nehmen lässt, die letzten Takte der Musik mit einem anerkennenden „Yeah“ abzurunden. Gleichzeitig kann die Verortung der Musik in der Diegese wiederum ausgeschlossen werden, denn niemand würde ernsthaft in einer um 1870 angesiedelten Erzählung inmitten eines unerschlossenen Waldgebietes einen auf der elektrischen Gitarre musizierenden Neil Young-*sound-a-like* vermuten. Ein derartiges Phänomen, wenn auch weniger stark ausgeprägt, wird von Brown auch in der Verwendung klassischer Musik in den Filmen der 60er Jahre beobachtet. Er stellt für Arbeiten von Bergman, Forbes, Godard, Widerberg oder Kubrick fest, dass

---

<sup>250</sup> Burch (1985), S. 203. Hervorhebung durch S.K.

the excerpts of classical music compositions that replace the original film score no longer function purely as backing for key emotional situations, but rather exist as a kind of parallel emotional/aesthetic universe. In other words, the viewer/listener tends to experience the opening of Richard Strauss's *Also sprach Zarathustra* in 2001, for instance, more as a separate artistic fragment expressing in a different medium what the film expresses in visual and narrative terms than as a generator of narrative affect. [...] *Put another way, the music, rather than supporting and/or coloring the visual images and narrative situations, stands as an image in its own right, helping the audience read the film's other image as such rather than as a replacement for or imitation of objective reality.*<sup>251</sup>

In einem später in der Zeitschrift *Cineaste* erschienen Aufsatz widmet sich Brown erneut diesen Aspekten und hält in Bezug auf 2001 – A SPACE ODYSSEY fest: „[T]he slightly empty elegance of the waltz stands as a *musically imaged metonymy* of the uncluttered grace of the visuals and the matter-of-fact commercialism of the narrative.“<sup>252</sup>

In dieser hier angedeuteten Parallelität und der grundsätzlichen Austauschbarkeit von Bild und Musik (im Sinne einer Gleichberechtigung der Gestaltungselemente) liegt das entscheidende Charakteristikum der Bild-Musik-Interaktion von *DEAD MAN* und letztendlich auch die Negation der Repräsentation. Die repräsentationale Funktion von Musik wird also insofern unterlaufen, dass sich eine Unterscheidung von Original und Abbild im Verhältnis von Bild und Musik nicht mehr aufrecht erhalten lässt. Die Referenzleistung und die Wiederholung eines konstanten Bezugs wird also nicht nur in Form der ständigen Neubesetzung der musikalischen Gestaltung außer Kraft gesetzt, sondern auch durch die Spaltung der auf einer hierarchischen Organisation beruhenden Einheit von Bild und Musik in gleichberechtigte Parameter. Um dieses Verhältnis besser fassen zu können, sei an dieser Stelle auf eine Metapher von Deleuze verwiesen:

Stellen wir uns aber anstatt eines Dings, das sich von einem anderen unterscheidet, etwas vor, das sich unterscheidet – und doch unterscheidet sich *das, wovon* es sich unterscheidet, nicht von ihm. Der Blitz zum Beispiel unterscheidet sich vom schwarzen Himmel, kann ihn aber nicht loswerden, als ob er sich von dem unterscheidet, was sich selbst nicht unterscheidet. Man könnte sagen, der Untergrund steige zur Oberfläche auf, bleibe aber weiterhin Untergrund.<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> Brown (1994), S. 239/240. Titelhervorhebung im Original, 2. Hervorhebung durch S.K.

<sup>252</sup> Brown (1995), S. 66. Hervorhebung durch S.K.

<sup>253</sup> Deleuze (1997), S. 49. Hervorhebung im Original.

Diese Umschreibung ist auch für die vorliegende Konstellation von Bild und Musik anwendbar. In der Einheit von auditiver und visueller Ebene bleibt dennoch die Autonomie der Musik als separates Medium aufgrund ihres extradiegetischen Charakters bestehen. In der Verschmelzung *gehört* die Musik dem Bild und pocht gleichzeitig darauf „an image in its own right“ zu sein. Musik und Bild sind in ihrem Ausdruckscharakter gleich, unterscheiden sich aber als separate künstlerische Medien dennoch voneinander. Wenn Jarmusch davon spricht, die Musik Youngs geselle sich der Handlung wie eine weitere Figur hinzu, dann drängt sich der Vergleich zum Doppelgänger auf.<sup>254</sup> An die Stelle einer Repräsentation treten also zwei gleich-gegenwärtige Präsentationen. Diese Form lässt sich mit Hilfe der deleuzschen Metapher auch auf die eigentümliche Verschränkung von Wiederholung und Verfall übertragen. Die musikalische Wiederholung setzt einen mehrfach codierten Zerfallsprozess in Gang: Sie zerfällt in einzelne Fragmente des Titelthemas und zersetzt dabei ihren repräsentationalen Bezug zum Bild. Dabei macht die unablässige Wiederholung der musikalischen Elemente den weiteren Verlauf der musikalischen Gestaltung bis zu einem gewissen Grad vorhersehbar werden lässt. Aufgrund dieser Vorhersehbarkeit gewinnt nun auch die Musik in den Szenen, wo sie zunächst dem Bild scheinbar untergeordnet ist, eine Autonomie: In der ausgeprägten Wiederholungsstruktur des Films muss sie ihre eigene Wiederholung und so ihre eigenen Vorgaben bestätigen und entwickelt sich dementsprechend unabhängig vom Bild. Die Musik entzieht sich mittels ihrer Selbstreferentialität als auch in Szenen, in denen sie vermeintlich dem Bild untergeordnet ist, der Repräsentation und beschreibt so einen Ablösungsprozess: „The music, as you listen, *separates from the movie* even as it frames scenes, banter, recitals. It gets bigger and more abstract, and it becomes hard to understand how any film, showing people doing this or that in specific, non-abstract ways, could hold it.“<sup>255</sup> Dementsprechend ist die

---

<sup>254</sup> Vgl. Jarmusch in Saada (1996), S. 31. Die Thematik des Doppelgängers zeigt sich anhand der Namensgebung der Protagonisten: William Blake als Doppelgänger des historischen Blake, Nobody als Doppelgänger Odysseus', was als ironisierender Kommentar zur klassischen Vorstellung des Westernhelden als überlebensgroßer Figur gesehen werden kann. Rickman (1998, S. 399/400) sieht dabei den Indianer als Doppelgänger des Buchhalters, da der Doppelgänger eines Toten tatsächlich ein „Niemand“ (No-body) sei. Nach Lee (1999, S. 202) trägt auch das schwarz-weiße Filmmaterial zu dieser Ausrichtung bei: „Black and white photography also adds to this 'doubling', given the prevalence of shadow, the darkness of this lack of light being as present within the film as that of the physical presence of the characters illuminated by the light.“ Schließlic ist in diesem Zusammenhang noch auf die Zwillingbrüder Lee und Marvin zu verweisen.

<sup>255</sup> Marcus (1999). Hervorhebung durch S.K.

Wiederholung von einer Geste des Zerfalls oder der Spaltung durchdrungen, während umgekehrt diese Fragmentierung erst durch die Wiederholung möglich wird. Im Rekurs auf Deleuze könnte man sagen: Die Wiederholung unterscheidet sich vom Zerfall, kann ihn aber nicht loswerden, als ob sie sich von dem unterscheidet, was sich selbst nicht unterscheidet. Fragmentierung und Wiederholung bedingen sich gegenseitig und sind nicht voneinander zu trennen. Dennoch stehen beide auch in einem oppositionellen Verhältnis zueinander: Die Wiederholung als Verweis auf Wiederkehr im Sinne eines Naturkreislaufs, die Fragmentierung als Todesdarstellung. Dementsprechend verschränken sich auch Leben und Tod in DEAD MAN, beide Vorstellungen sind nicht voneinander zu trennen, bedingen sich gegenseitig und beschreiben so einen Übergang. William Blake stößt also in eine orphische Dimension vor, eine Zwischenwelt in der Leben und Tod gleichzeitig präsent sind.<sup>256</sup>

#### 7. 4. Parallelwelten einer orphischen Dimension

Diese orphische Dimension, die im folgenden weiter spezifiziert werden soll, wird bereits zu Beginn des Filmes auf subtile Art und Weise angedeutet. Stehen die Schwarzblenden während der Zugreise vorwiegend für Blakes Einnicken, so symbolisieren sie an einer Stelle die Einfahrt des Zuges in einen Tunnel. „Der Zuschauerblick rast frontal in das qualmende Loch hinein, aber nicht wieder hinaus, sondern erwartet die Lokomotive auf der anderen Tunnelseite, so dass ihr Hinausschießen wie die Ankunft in einer Gegenwelt erscheint.“<sup>257</sup> Darüber hinaus ist die Schwarzblende dann auch sowohl als Abbild einer äußeren Realität als auch eines inneren Bewusstseinszustandes codiert. Eben diese Doppeldeutigkeit zeigt sich aber vor allem im Verhältnis der Musik zum Bild. War weiter oben argumentiert worden, dass die Musik dabei die Rolle eines Doppelgängers einnimmt, so ist für das Phänomen des Doppelgängers festzuhalten:

*Doppelgänger* stories are also rife in the effects of *mise-en-abyme*, where figures or structures are reflected within each other. Indeed, the armorial term is particularly applicable to the problems of recognizing identity. The *mise-en-abyme* of emblematic figures at once serves to repeat and so affirm *ad infinitum* the identity

---

<sup>256</sup> Folgt man Elizabeth Sewell (zit. nach Evans (1977), S. 77), dann ist in der Revision der Genrenormen in DEAD MAN auch eine weitere Annäherung an die Orpheus-Sage gegeben: „In the Orpheus story, myth is looking at itself. This is the reflection of myth in its own mirror.“

<sup>257</sup> Mauer (2006a), S. 225.

for which they stand, and yet to cast the sign of identity into abysmal or groundless nonentity. This is another way of viewing the ambivalent 'Aufhebung' which the *Doppelgänger* operates in its representation of subjective identity.<sup>258</sup>

Andreas Töns sieht den Prozess der Auflösung des Individuums in Doppelgänger wie folgt begründet: „Das sich reflektierende Ich tritt Stufe um Stufe von sich selbst zurück und objektiviert jedes Mal einen weiteren Teil seiner selbst.“<sup>259</sup> Im Verhältnis von Bild und Musik vollzieht sich ebenfalls der Aufbruch eines kohärenten Ganzen respektive einer Identität (einer hierarchischen Repräsentationsform) in eine Doppelgängerkonstellation. In Bezug auf die vom Tod handelnde Erzählung ist die Spaltung in Subjekt und Objekt insofern übertragbar, da sie diesem in der Narration vorgestellten Ereignis entspricht: Der Tod eines Subjektes geht einher mit seiner Objektwerdung. Für das Verhältnis von Bild und Musik bedeutet dies: Einerseits wird eine Einheit in der Organisation von Bild und Musik konstruiert, indem sich in der Bilddeskription die Musik der visuellen Ebene unterordnet. Andererseits wird diese *Uniform* auseinandergerissen und in ein diametrales, Subjekt – Objekt ähnliches Verhältnis überführt. Die partielle Selbstreferentialität der Musik vergrößert die Kluft zwischen visueller und musikalischer Ebene und betont so die wesensmäßige Differenz der gegenteiligen Gestaltungsparameter auch in der Einheit. Wie gezeigt sind diese Einheiten einem ständigen Verfallsprozess unterworfen, der im selben Zuge zur Ausbildung neuer Einheiten führt und infolgedessen eine Serie von permeablen Gestaltungen des Einen im Anderen lostritt. Musik und Bild konstituieren eine Identität, die der Einheit in der Doppelgängerspaltung in Objekt und Subjekt entspricht. Die Spaltung der Formgebung in Doppelgänger, die die Bezugssituation zwischen Musik und Bild unentschieden lässt, bewirkt damit ein Paradoxon: die Erfahrung der Unerfahrbarkeit des Todes. Der Film überschreitet „die Grenzen des Wahrnehmbaren, um ein Bewusstsein zu porträtieren, das sich selbst in einem transzendentalen Blick gegenübertritt, als habe seine Seele den Leib verlassen und betrachte ihn von einer höheren Warte aus.“<sup>260</sup>

Lee greift diesen Aspekt auf, wenn er schreibt: „Maurice Blanchot has noted the similarity between the image and the cadaver, both operating as doubles, occupying two places, here and the nowhere, being neither in the world nor totally

---

<sup>258</sup> Webber (1996), S. 6. Hervorhebung im Original.

<sup>259</sup> Töns (1998), S. 30.

<sup>260</sup> Mauer (2006a), S. 204.

absent and therefore mediating both worlds. The ever present dead man, in the form of the dying or perhaps already dead William Blake and his victims, emphasises this in the extreme.“<sup>261</sup> Die orphische Dimension zeichnet sich also durch ein weiteres Paradoxon aus, die Verschränkung von An- und Abwesenheit. Eben darauf zielt Michel Chions Begriff des *acousmètre* ab, den er anhand einer speziellen Bild-Ton-Relation erläutert. Dabei bezieht sich Chion zunächst auf die Filme Tarkowskij's, wobei seine Schlussfolgerungen hierzu sich wortwörtlich auf Jarmusch's Gestaltung der Interrelation von Bild und Musik übertragen lassen. Beispielsweise stellt er für OFFRET (1986) fest: „[O]ne can hear sounds that already seem to come from the other side“.<sup>262</sup> Dies entspricht dem oben dargelegten Einsatz der Musik in DEAD MAN, der sich dadurch auszeichnet, dass die Musik sich simultan auf zwei verschiedene Gestaltungs- und Erlebniswelten verteilt bzw. Vorstellungen von Leben und Tod koexistieren lässt. In seiner einführenden Begriffsdefinition führt Chion weiterhin die Tongestaltung in Tarkowskij's Gesamtwerk an: „[I]t calls to another dimension, it has gone elsewhere, disengaged from the present.“<sup>263</sup> Auch dies entspricht, etwa in der Geste der Spaltung, der Organisation von Bild und Musik in DEAD MAN. Tatsächlich bezieht sich Chion aber primär auf einen Sachverhalt, der so in DEAD MAN nicht anzutreffen ist: Die unterschiedlichsten Ausprägungen von Auftritten bzw. Erscheinungen von Personen im filmischen (Handlungs-)Raum, die nur auf der akustischen Ebene präsent sind und sich der visuellen Repräsentation entziehen. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist die Stimme von Norman Bates' Mutter in PSYCHO (1960). Chion definiert den Begriff *acousmètre*, eine Wortschöpfung aus „acousmatic“ und „être“, nun folgendermaßen:

The *acousmètre* is this acousmatic character whose relationship to the screen involves a specific kind of ambiguity and oscillation [...]. We may define it as neither inside nor outside the image. It is not inside, because the image of the voice's source – the body, the mouth – is not included. Nor is it outside, since it is not clearly positioned offscreen in an imaginary “wing,” like a master of ceremonies or a witness, and it is implicated in the action, constantly about to be part of it. This is why voices of clearly detached narrators are not acousmètres. Why invent such a barbarous term then? Because I wish not to be limited to terms for voices or sounds but rather to explore an entire category of *characters* specific to the sound film, whose wholly specific presence is based on their characters' very absence from the core of the image.<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> Lee (1999), S. 202.

<sup>262</sup> Chion (1994), S. 123.

<sup>263</sup> Chion (1994), S. 124.

<sup>264</sup> Chion (1994), S. 129. Hervorhebung im Original.

Genauso wie Chion die Frage stellt, warum er zu einem solch „barbarischen Begriff“ greift, stellt sich die Frage, warum dieser Terminus, der doch offensichtlich ein anderes Phänomen umschreibt, hier relevant sein soll. Aus zweierlei Gründen: Zunächst einmal erlaubt es Chions Definition durchaus, dieses Konzept auf die in DEAD MAN vorliegende Bild-Musik-Beziehung zu übertragen. Chion setzt ein Verhältnis von Ambiguität und Oszillation voraus, das eine Zuordnung dieser akustischen Erscheinung innerhalb oder außerhalb des Bildes unmöglich macht; also eine Domäne des Dazwischen und des Changierens, die auch für die interrelationale Form von Bild und Musik in DEAD MAN kennzeichnend ist. Da Chion diesen Begriff einfürend in Verbindung mit den Filmen Tarkowskij's erläutert, die einer engefassten Begriffsdefinition insofern nicht standhalten, da die Soundeffekte dort eher dem Bereich des Metaphysischen zuzuordnen sind als etwa sich dem visuellen Zugriff entziehender Personen der Handlungsebene, ist der Begriff flexibel zu handhaben und nutzbar zu machen. Der entscheidende Aspekt aber findet sich bereits in Chions eigener Beantwortung der Frage, warum die Einführung dieses Begriffs notwendig sei. Er spricht von einer eigentümlichen Verwobenheit von Ab- und Anwesenheit, die einen entscheidenden Anteil an der Konstruktion von Parallelräumen in DEAD MAN hat.

Im Rückgriff auf Tarkowskij und Tati beobachtet Chion einen

mysterious effect of “hollowing-out” of audiovisual form: as if audio and visual perceptions were divided one by the other instead of mutually compounded, and in this quotient another form of reality, of combination, emerged. Thus there are in the audiovisual contract certain relationships of absence and emptiness that set the audiovisual note to vibrating in a distinct and profound way.<sup>265</sup>

Diese andere Form der Realität – in der sich auch Blake wiederfindet und die von Suárez treffend mit „particular trans-reality“<sup>266</sup> umschrieben wird – ist diesem Ansatz zufolge einem Gestaltungsprinzip des Aushöhlens im audiovisuellen Beziehungsgeflecht geschuldet. Eine solche Konstellation zeichnet sich Chion zufolge dadurch aus, dass gerade die Abwesenheit einer Person oder die Struktur der Leere betont wird. Buhler verweist in diesem Zusammenhang auf die Potenz der Musik, die geradezu prädestiniert scheint, solche Konstellationen hervorzurufen:

---

<sup>265</sup> Chion (1994), S. 125/6.

<sup>266</sup> Suárez (2007), S. 111.

[M]usic [...] appropriates this power to speak from a transcendent realm beyond the image, nowhere more so than when music represents the structuring presence of an absence: the force of the dead on the living. In films such as *Rebecca* and *Laura* (1944), the title characters are first of all musical entities. Through music we sense the extent to which these characters determine the action in the diegesis even when the image can detect only their fragmentary traces.<sup>267</sup>

Die hier aufgeführten Filme sind nun klassische Exempel für die Organisation einer Repräsentation im Verhältnis von Bild und Musik, denn die Musik kaschiert gewissermaßen die Abwesenheit der Protagonistin, indem sie an deren Stelle tritt und so diese Lücke schließt. Dieses Verhältnis wird in *DEAD MAN* nun radikal verkehrt, wenngleich für diese Konstruktion die Präsenz einer Abwesenheit genauso maßgeblich ist wie in den genannten Vergleichsbeispielen. Doch ist sie aus einem völlig konträren Blickwinkel zu betrachten: In *DEAD MAN* schließt die Musik keine Lücke, sondern reißt vielmehr Lücken auf. Sie vervollständigt nicht die Handlung, indem sie eine Person mittels der akustischen Repräsentation in das Bild hineinträgt, sondern drängt den Protagonisten William Blake vielmehr in einen anderen Raum. In ihrer Fragmentierung, in Tonlage und abfallenden Tonfolgen verkündet sie unablässig den bevorstehenden bzw. bereits eingetretenen Tod Blakes und ist darüber hinaus in ihrer gespaltenen Referenzleistung selbst auf koexistierende Simultanräume verteilt. Die Zuschreibung der Musik an das Bild in der deskriptiven Technik ist dabei gleichzeitig an eine über die Grenzen des Bildes hinausreichende Dimension gebunden. In der Überschreitung dieser Grenze wird damit auch für den oder die in der Deskription Bezeichneten die Bindung an eben diesen Raum hinfällig. Die paradoxe Präsenz der Abwesenheit besteht dann darin, dass die Präsenz Blakes im Bild(raum) von der Musik gleichzeitig als dessen Abwesenheit innerhalb dieses Raumes proklamiert wird, denn Blake befindet sich längst in einer Zwischenwelt. Oder anders, nochmals die Definition Chions aufgreifend, gesagt: „[The] wholly specific presence [of the music] is based on their characters' very absence from the core of the image.“ Die Iteration musikalischen Materials schafft auch hier keine Kohärenz, sondern Verfall – die Wiederholung führt nicht zur Vereinheitlichung, sondern zur Verdrängung. So ist dann trotz der zahlreichen die Wahrnehmung von Zeit und Raum in Frage stellenden Paradoxa mit Lee festzustellen: „This is not to say that this a form of test, asking us to decide what

---

<sup>267</sup> Buhler (2001), S. 51.

is 'real' or not, or manipulating us and not allowing for contemplation, as Baudrillard has sweepingly stated is the nature of all film and media today. *Dead Man* is a poem, a meditation on the nature of death itself."<sup>268</sup>

Die freie Interpretation des Begriffs *acousmêtre* ist in zweierlei Hinsicht gerechtfertigt. Erstens zeigt sich eine weitere Parallele zwischen dem chionschen Konzept und der Bild-Musik-Gestaltung von DEAD MAN in der Aushebelung der Wirkungsmechanismen beider Formen, wenn eine stabile Referenzbeziehung bzw. eine Synchronisation entsteht:

An inherent quality of the acousmêtre is that it can be instantly dispossessed of its mysterious powers (seeing all, omniscience, omnipotence, ubiquity) when it is *de-acousmatized*, when the film reveals the face that is the source of the voice. At this point, through synchronism, the voice finds itself attributed to and confined to a body. Why is the sight of the face necessary to de-acousmatization? For one thing, because the face represents the individual in her singularity. For another, the sight of the speaking face attests through synchrony of audition/vision that the voice really belongs to that character, and this is able to capture, domesticate, and "embody" her (and humanize her as well). [...] De-acousmatization can also be called embodiment: a sort of enclosing of the voice in the circumscribed limits of a body – which tames the voice and drains it of its power.<sup>269</sup>

Genauso wie bei Chion die Offenlegung der akustischen Quelle dem *acousmêtre* die Fähigkeit zur Grenzüberschreitung entzieht, würde eine eingeschränkte Referenzbeziehung der Musik zum Bild in DEAD MAN nicht mehr in der Lage sein, die Grenzen innerhalb der Formgebung und den Erlebniswelten zu transzendieren. Als zweiter Beweggrund für die vorliegende Interpretation des *acousmêtre* ist anzuführen, dass die Folgen der Transzendenz, die Chion in seinem Konzept vorsieht, weitere Parallelen zu den formalen und inhaltlichen Implikation von Jarmuschs Film aufweisen:

The acousmêtre's person seems to inhabit the image, by its nature blurring the boundaries between onscreen and offscreen. But it can maintain its particular status only as long as this onscreen-offscreen distinction prevails in a meaningful way. The acousmêtre's existence by no means constitutes a refutation of the onscreen-offscreen duality; quite to the contrary, it draws its very force from the opposition and from the way it transgresses it.<sup>270</sup>

Hierbei muss für DEAD MAN die Betonung wesentlich auf der Idee der Grenzüberschreitung liegen. Der entscheidende Aspekt liegt nicht auf der

---

<sup>268</sup> Lee (1999), S. 231.

<sup>269</sup> Chion (1994), S. 130/131. Hervorhebung im Original.

<sup>270</sup> Chion (1994), S. 131.

Differenzierung und Abgrenzung des Raumes in *onscreen* und *offscreen*, sondern im stetigen wechselseitigen Überschreiten dieser Grenze. Die Grenzüberschreitung in DEAD MAN als zentrales formales und narratives Mittel bricht eine kohärente Sukzession auf, indem an die Stelle eines einheitlichen und linearen Zeit-Raum-Gefüges prozessuale Serien von ineinander verwobenen Zeitkomplexionen und Simultanräumen treten. Die Poesie William Blakes formuliert dies in einer berühmten Passage aus „Auguries of Innocence“ so:

To see a World in a Grain of Sand  
And a Heaven in a Wild Flower  
Hold Infinity in the palm of your hand  
And Eternity in an hour.<sup>271</sup>

### 7. 5. Der Bezug zur Poesie William Blakes

Die „Auguries of Innocence“ werden in der Literatur zu DEAD MAN aufgrund der für das Werk des englischen Dichters so zentralen Spannung von Unschuld und Erfahrung oft als Hintergrundfolie zur Interpretation des Filmes herangezogen.<sup>272</sup> Tatsächlich wird dieser Gegensatz im Wandel des Protagonisten aufgehoben: zunehmend beginnt Blake die Bedingungen seiner Existenz zu reflektieren, während er seiner bürgerlichen Bestimmung als Buchhalter entrissen die Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis überschreitet und ihn dabei eine Welt der Profitgier und des Mordes erwartet. Darüber hinaus finden sich noch weitere Hinweise, die einen Bezug zum literarischen Werk William Blakes nahe legen: Über die augenfällige Namenssymbolik in Person des Protagonisten und die wiederholten Zitate blakescher Versmaße hinaus, sind auch Nobody und Thel in diesen Kontext einzureihen. Der Name des Indianers könnte auf das Gedicht „To Nobodaddy“ anspielen, ganz offensichtlich dient jedoch „The Book of Thel“ als Inspiration für die Namensgebung des Blumenmädchens.<sup>273</sup> Wie im folgenden

---

<sup>271</sup> „Auguries of Innocence“ in Blake (1968), S. 481.

<sup>272</sup> Vgl. beispielsweise Mauer (2006a), S. 207-212.

<sup>273</sup> Letzteres wurde von Jarmusch im Gespräch mit Rosenbaum (2000, S. 75/76) bestätigt, während der Bezug von Nobodaddy zu Nobody als zufällig bezeichnet wird. Im gleichen Gespräch verweist Jarmusch darauf, dass auch der Name John Scholfield eine Verbindung zum literarischen Werk Blakes darstelle. Hört in DEAD MAN der Sekretär Dickinsons auf den Namen John Scholfield, so taucht der Name Scofield in „Jerusalem“ als Anführer der Kläger und Richter auf. Dabei bezieht sich Blake auf John Scholfield, mit dem er einen Rechtsstreit führte. In diesem Zusammenhang sei noch auf die interessante Beobachtung Mauers (2006a, S. 211) verwiesen: „Dass der Name „Scholfield“ in diversen Verballhornungen (Scofield, Skofeld) bei William Blake auftaucht, ist amüsant: Jarmuschs Scholfield zahlt es Bill Blake mit der Umtaufung in „Mr. Black“ heim.“

gezeigt werden soll, sind es aber nicht nur diese Zitate, die auch Jacob Levich zu dem Schluss kommen lassen:

In a very real sense, *Dead Man* is a filmic rendition of William Blake's life and thought – although, thankfully, director-writer Jarmusch eschews the dime-store Freudianism of the biopic form (picture a glowering Gary Oldman pitying chimney sweeps and having apocalyptic hallucinations while searching for his inner child). Instead, he uses the conventions of the Western genre to construct narrative and visual analogues of some of the thorniest features of the poet's worldview.<sup>274</sup>

Folgt man der Analyse von Jules van Lieshout,<sup>275</sup> so zeigen sich diese Analogien gerade in Bezug zu der formalen Organisation von Bild und Musik in *DEAD MAN*. Für das Verständnis des folgenden Vergleichs ist zunächst eine kurze Erläuterung des bei Blake immer wieder auftauchenden Begriffs „Generation“ notwendig:

Blake's work is a continued expression of his sense of inspired things into the nature of things; there must be more to life than the ordinary experience of day-to-day physical existence along a narrow path of steady progression into inevitable death and, hence, leading nowhere; true life is eternal and finds its *raison d'être* in the essential humanity of the universe and the essential universality of man. In total condensation, Blake calls the former "Generation" and the latter "Eternity".<sup>276</sup>

Das Verhältnis dieser beiden Konzepte entspricht dabei auffällig der transversalen Beziehung von Bild und Musik in Jarmuschs Film, stellt Lieshout doch fest: „Eternity is realized in, rather than instead or out of, Generation“.<sup>277</sup> Dies veranschaulicht Blake in dem „Eternity“ betitelten Vers:

He who binds himself to a joy  
Does the winged life destroy  
But he who kisses the joy as it flies  
Lives in eternity's sun rise<sup>278</sup>

Darauf Bezug nehmend führt Lieshout seine These weiter aus:

To clutch to the joy for life is to attempt the final closure of distance, the ultimate resolution to all conflict, the absolute unification of kisser and kissed. As such, it is the realization of a fixed point of stability that involves the destruction of the "winged life", and "he who binds himself to a joy" finds himself hovering midair with the prospect of a deep, deep fall. It is only in the act of kissing that the

---

<sup>274</sup> Levich (1996), S. 39. Hervorhebung im Original.

<sup>275</sup> Lieshout (1994).

<sup>276</sup> Lieshout (1994), S. 1. Hervorhebung im Original.

<sup>277</sup> Lieshout (1994), S. 8.

<sup>278</sup> „Eternity“ in Blake (1968), S. 461.

universal “he” achieves Eternity as a permanent beginning in Generation. This mutual involvement of Generation and Eternity is continuously organized in a process of what I will call “dynamic interaction”.<sup>279</sup>

Wenn Lieshout hier von einer „dynamic interaction“ spricht, so entspricht dies deutlich der Gestaltung von Bild und Musik in DEAD MAN und deren Eigenschaft der Grenzüberschreitung. In beiden Fällen ist eine stark ausgeprägte Wechselseitigkeit zu beobachten, in der zwei Ebenen ineinander übergreifen und sich vereinen, aber dennoch auch getrennt voneinander bestehen. So wie in Blakes Vorstellung von „Eternity“ die „absolute unification of kisser and kissed“ ausgeschlossen wird, wird auch in DEAD MAN trotz und gerade durch die sich anpassende musikalische Wiederholung eine Unterordnung der Musik zugunsten des Bildes und damit der Konstruktion einer (repräsentationalen) Einheit und eines stabilen Referenzgefüges verhindert.

Wählt man die naheliegende Übersetzung von „Eternity“ in „Ewigkeit“, ergibt sich daraus die Frage, ob in Negierung eines solchen Fixpunktes in der Relation von Bild und Musik auch eine solche zeitliche Dimension anklingt. Da der Begriff von „Ewigkeit“ nur andeutungsweise gefasst werden kann, hier in dem Sinn, dass einem chronologischen Zeitablauf entgegengewirkt wird, wird er in Anführungszeichen gesetzt. Greift man nochmals den Doppelgängerdenken im Verhältnis von Bild und Musik auf, dann scheint diese Gestaltung tatsächlich chronologische Abläufe zu unterlaufen: „[T]he *Doppelgänger* embodies a dislocation in time [...]. Like all ghosts, it is at once an historical figure, representing past times, and a profoundly anti-historical phenomenon, resisting temporal change by stepping out of time and then stepping back in as revenant.“<sup>280</sup> In diesem Zusammenhang bietet sich ein Zitat Pier Paolo Pasolinis an, das auf eine ähnliche Situation anspielt. Dort wird musikalischen Aufführungen per se die Möglichkeit zugesprochen, zeitliche Begrenzungen aufzulösen, da sie Kategorien wie Gegenwart und Vergangenheit bzw. deren Sukzession in Frage stellen. „Who knows why the memories of the mornings, afternoons, and evenings of our lives become so inextricably linked to the notes blown into the air by a silly radio broadcast or a little, vulgar orchestra“<sup>281</sup> fragt sich Pasolini. Daraus folgert Biancorosso: „[M]usic has come to possess the

---

<sup>279</sup> Lieshout (1994), S. 8.

<sup>280</sup> Webber (1996), S. 9/10.

<sup>281</sup> Pasolini zit. in Biancorosso (2004), S. 190.

power to make one recapture a whole phase of one's own life, functioning as the catalyst of a flow of memories. In fact, after Proust, one might say that the music *is* those memories.“<sup>282</sup> In ähnlicher Art und Weise wie hier versucht wird, Zeit als Komplexion geltend zu machen, zeigt auch die Organisation von Bild und Musik in DEAD MAN Strukturen, die einen linearen Zeitablauf unterwandern und damit auf die Konstruktion einer orphischen Dimension abzielen.

Wie weiter oben beschrieben, fehlt ein konstanter musikalischer Bezug zu einem Bildträger. Infolgedessen geht die Musik immer wieder neue Bildbindungen ein, die vormals getroffene Zuschreibungen wie eine alte Haut abstreifen. Wenn Biancorosso mit Pasolini und Proust die Aktualität eines eigentlich in der Vergangenheit liegenden Augenblickes betont, dann herrscht auch hier die Form einer Gegenwart vor, die das modalzeitliche Schema aufbricht. Es werden gewissermaßen immer „neue Gegenwarten“ vorgestellt, die sich nicht linear auseinander heraus entwickeln, also die Gegenwart aus der Vergangenheit heraus ableitbar macht, sondern in einer Reihung nebeneinander bestehen. Hier ist deshalb die Kategorie der Zeit bzw. der Gegenwart einzuführen, weil die Musik in ihrem mitunter stark ausgeprägten deskriptiven Charakter den Eindruck eines *hic et nunc* fördert. In Koppelung an Schwarzblenden als Auftakt- oder Schlussignal tritt ebenfalls eine zeitliche Komponente bei. Der Mangel einer übergreifenden konstanten Referenzleistung auf einen Bildträger greift dann auch auf das Verhältnis der zeitlichen Gestaltung über, d. h. wenn die Musik nicht referiert, setzt sie buchstäblich immer von Neuem an, ohne Zurückliegendes als Ausgangsbasis zu nutzen. *Präsentiert* wird immer ein Hier und Jetzt, das sich dem modalzeitlichen Schema entzieht. Im Gegensatz zum Hollywoodkino wird kein Ablauf gewährleistet, sondern die Auftrennung von Nahtstellen vollzogen. Metaphorisch gesprochen deutet diese Sichtweise auf einen Stillstand der Zeit hin. In diesem Sinne ist auch Marcus interpretierbar, wenn er im Zusammenhang der ständigen Neubesetzung des repräsentationalen musikalischen Gehalts äußert: „Because of that, you can play it forever. Put it on at 11 p. m. on Dec. 31 (the record lasts just over an hour) and when everything changes you won't even notice.“<sup>283</sup>

Die Konstitution dieser zeitlichen Organisation lässt sich im folgenden noch weiter spezifizieren. Marcus spricht davon, dass sich jede Bild-Musik-

---

<sup>282</sup> Biancorosso (2004), S. 192. Hervorhebung im Original.

<sup>283</sup> Marcus (1999).

Kombination durch eine neue Referenzbeziehung auszeichnet. Aber auch hier wird, wie die vorangegangene Analyse der Bild-Musik-Interaktion darzulegen versuchte, erneut der Doppelgängerstatus der Musik wirksam, denn der „*Doppelgänger* recurrently both serves and masters its host subject.“<sup>284</sup> Diese Konstellation findet sich in der Formgebung des Films derart wieder, dass die Musik als Doppelgänger des Bildes sich einerseits der visuellen Ebene in der minutiösen Anpassung unterordnet, andererseits aber gleichzeitig dank der stetigen Wiederholung ihrer selbst eine Autonomie gewinnt, die den referentiellen Gestus partiell in eine Selbstreferentialität überführt. Die Referenz bleibt in der Spaltung unentschieden und diese Spaltung verhindert, dass sich die Gestaltungsparameter zu einer Einheit zusammenfügen.

Wie weiter oben mit Lieshout gezeigt wurde, ist das Konzept einer „absoluten Vereinigung“ für Blake eine trügerische Illusion, die die visionäre Wahrnehmung der in der „Generation“ aufscheinenden „Eternity“ verhindert. Die folgende Kritik Blakes am Empirismus seiner Zeitgenossen lässt sich in den vorgehobenen Stellen nahtlos auf die vorherrschenden Merkmale des Hollywoodkinos übertragen:

*It thus imposes an artificial uniformity upon a reality that it basically observes as consisting of discrete phenomena. Ripping apart sameness and difference and privileging the massive sameness that occurs on an abstract level, it disposes of the concrete identity that consists in an interplay of distinction and correspondence, and hence cannot concern itself with truth as Blake sees it.*<sup>285</sup>

Und weiter: „Truth, Blake would claim, can be neither contained nor revealed in a closed linear system, for any such system is an illusion of identity.“<sup>286</sup> Der Übergang von einem solchen geschlossenen zu einem fluiden System, das zeitliche Komplexionen ermöglicht, vollzieht sich in Blakes Poesie in ähnlicher Art und Weise wie in der formalen Anordnung von DEAD MAN. Zur Exemplifizierung dieses Sachverhaltes bei Blake bezieht sich Lieshout auf folgende Textpassage aus „Milton“:

---

<sup>284</sup> Webber (1996), S. 5. Hervorhebung im Original.

<sup>285</sup> Lieshout (1994), S. 3.

<sup>286</sup> Lieshout (1994), S. 3. Hervorhebung durch S.K. Dieses Prinzip zeigt sich auch in der vereinheitlichenden Erzählweise des Hollywoodsystems, die die Fragmentierung der Darstellungsweise durch die Methode des unsichtbaren Schnitts überdeckt. Die einzelnen Bilder werden also so aneinander montiert, dass der Eindruck einer visuell ungebrochenen, filmisch kohärenten Erzählweise entsteht.

Every Time less than a pulsation of the artery  
Is equal in its period & value to Six Thousand Years  
For in this Period the Poets Work is Done: and all the Great  
Events of Time start forth & are conceived in such a Period  
Within a Moment: a Pulsation of the Artery.<sup>287</sup>

Dabei wird der Moment, der dem Pulsschlag gleichgesetzt wird, als kleinstmögliche Zeiteinheit verstanden, während „Period“ die größtmögliche Ausdehnung einer Zeitspanne umschreibt.<sup>288</sup> Die Kontraktion von solch oppositionellen Zeitvorstellungen zeichnet auch das Verhältnis von Bild und Musik in DEAD MAN aus: Divergierende Zeitdauern koexistieren und bedingen einander. Simultan trägt die Musik in sich minimale und maximale Zeiterstreckung, sie beschreibt im Rezeptionsakt vergehende bzw. bereits vergangene Momente, wie sie diese gleichzeitig überdauert. Genauer: In der Anpassung der Musik an das Bild wird in der stellenweise eher sekundengenau denn minutiös zu nennenden Beschreibung das Hier und Jetzt – als im Moment des Erscheinens auch schon wieder Vergangenes – als kleinstmögliche Zeiteinheit manifest. Genau diese Musik trägt aber aufgrund der gespaltenen Referenzleistung in sich nicht nur die Zeitimplikationen des gegenwärtigen und schon vergangenen Moments, sondern in ihrer Autonomie die Zeitspanne des *gesamten* Films. Dies zeigt sich beispielsweise in der Sequenz, in der Nobody den Namen des Buchhalters erfährt und ihn deshalb zur Reinkarnation des Dichters erklärt. Wie weiter oben dargelegt, geht dem Nobodys Frage voraus, ob Blake den weißen Mann getötet habe, der ihn getötet hat. Auf Blakes Replik „I’m not dead!“ folgt ein abfallender Akkord, der Blakes Aussage entgegen steht, vielmehr das Gegenteil behauptet. Dieser kurze Akkord übersetzt also Blakes just in diesem Moment eintretende Erkenntnis, dass sein Leben nicht mehr von allzu langer Dauer sein wird. Beschrieben wird also ein Moment der Einsicht, der sich in der filmischen Gegenwart vollzieht. Gleichzeitig verweist der Akkord auf Zukünftiges und Vergangenes: Blakes Tod. Blake wird sterben, daran lässt der Akkord keinen Zweifel. Ebenso wird in der Kontrastierung des Akkords mit Blakes Selbsteinschätzung der Tod als bereits eingetreten erklärt und somit auf Zurückliegendes verwiesen: den Schusswechsel mit Charlie Dickinson. Darüber hinaus werden durch die gespaltene Referenzleistung des Doppelgängerstatus die selbstreflexiven Aspekte der Musik freigesetzt. Damit ist gemeint, dass die Musik

---

<sup>287</sup> „Milton“ in Blake (1968), S. 126.

<sup>288</sup> Vgl. Lieshout (1994), S. 31.

auf ihre wiederholte Übereinstimmung zum Bild und somit auf ihre übergreifende und nicht auf einen einzelnen Bildträger reduzierte Gültigkeit verweist. Diese Ausdehnung wird im Moment des Hier und Jetzt genauso aktuell wie die (vermeintliche) Akzentuierung der Gegenwart. Tatsächlich ist Präsenz und Präsens der Musik nicht nur an diesen einen Moment gebunden, sondern verteilt sich darüber hinaus gleichzeitig auch auf Zurückliegendes und durch das Wiederholungsmoment auch potentiell Zukünftiges. Da gleichzeitig auch die Bindung an das Hier und Jetzt besteht, fließen diese zeitlichen Dimensionen in die Gestaltung der von Bild und Musik proklamierten Gegenwart mit ein. Der Akkord trägt also zurückliegendes, gegenwärtiges und zukünftiges Erklingen simultan in sich.<sup>289</sup> Um diese zeitliche Implikation weiter zu verdeutlichen, sei hier auf Lieshouts Analyse der Blakeschen Passage verwiesen, die ebenfalls eine Verschachtelung zeitlicher Vorstellungen ausführt:

The poet's work is done in a „Period“, not a „Moment“; in fact, it is „a Period/Within a Moment“. Blake is very careful not to isolate an imaginative moment of poetic inspiration as an epiphany *in* linear time. To see the equality of Moment and Period is to revoke the conception of linearity [...] which is to enter Eternity. [...] In fact, the creative activity of Eternity is the proliferation of such moments that, in terms of linear measurement, are equal to periods. [...] The Eternal “now” is a recursive moment – it is the infinite structure of periods within moments within periods.<sup>290</sup>

Wenn aufgrund solcher Zeitverschachtelungen der Eindruck entsteht, Blake befinde sich in einer von Rickman angedeuteten und sich unablässig wiederholenden Zeitschleife, dann übersieht eine solche Deutung die für das Werk des Visionärs William Blake so zentrale Transzendenzmetaphorik. Dazu Levich:

Still, the film's intent here is primarily metaphysical. In keeping with Blake's cosmology, Jarmusch wants to suggest that what is material – a category that includes both Civilization and Wilderness – is neither “real” nor desirable. So the role of *Dead Man*'s hero is never to mediate or choose between polar aspects of the

---

<sup>289</sup> Diese Gestaltung erinnert an Jean Cocteau's *LE SANG D'UN POÈTE* (1932). Darin beschreibt Cocteau – und dies liest sich wie ein Inhaltsbeschreibung von Jarmuschs Film – die Reise eines Dichters durch einen Spiegel als Bewusstseinsweiterung und Eintritt in eine unbekannte Welt. Nach Arthur B. Evans (1977, S. 92, Hervorhebung im Original) tritt der Dichter dabei in eine Welt ein, die sich folgendermaßen beschreiben lässt: „Time, as such, does not exist in this ethereal dimension; the poet sees what he will *become* as well as the elements of his *past* and *present*. He is afforded an intimate glimpse of his impending fate.“ Wenn Evans (1977, S. 87) weiter in seiner Analyse davon spricht, Cocteau würde den „viewer into the realm of what he likes to call „half-sleep““ führen, zeigt sich eine weitere Parallele zu *DEAD MAN*.

<sup>290</sup> Lieshout (1994), S. 32.

world around him, but to find a way of transcending the physical world altogether. Bill Blake's mission, should he choose to accept it, is to find a way into what William Blake called "the real & eternal World of which this Vegetable Universe is but a faint shadow."<sup>291</sup>

Dass also fortwährend oppositionelle Konstrukte aufeinandertreffen, ist als formale Darstellung eines Zwischenbereichs, einer orphischen Dimension, zu sehen, aus der heraus Blake in eine neue Welt eintreten wird. Dieser Gedanke wird nochmals in der Schlusseinstellung des Filmes deutlich: „*Dead Man* ends with a variation of the archetypal shot of the classic Western – the lone hero receding into the distance. He may be sailing off in a boat rather than riding away on horseback like Shane (...), and may be bound for oblivion rather than another adventure, but the *epic* sense of closure is satisfyingly complete.“<sup>292</sup> Diese Einstellung ist die einzige Landschaftsaufnahme im gesamten Film, die Vorstellungen von Weite und Ferne evoziert (vgl. Abb. 39a-c) und damit den für das Westerngenre so essentiellen Transzendierungsmythos aufnimmt. Rickman nennt unter dem Begriff „myth-evoking spiritual journeys“ eine Reihe von Western, denen gerade eines gemein ist: „[A]ll describe a movement by the film's hero toward mental health“.<sup>293</sup> Auf eben diesen Aspekt – wenn auch unter komplett anderen Vorzeichen – bezieht sich die Variation der „klassischen“ Schlusseinstellung und postuliert so abschließend Blakes Übergang in eine künftige Welt, fernab jeglicher postmoderner Dekonstruktion der Erzählung. Die partielle Aufrechterhaltung des Western-Mythos kann dementsprechend im Zusammenhang mit Laura Mulveys Überlegungen zum Avantgardefilm gesehen werden, dessen Effizienz sie hinterfragt: „A negative aesthetic can produce an inversion of the meanings and pleasures it confronts, but it risks remaining locked in a dialogue with its adversary. Counter-aesthetics, too, can harden into a system of dualistic opposition.“<sup>294</sup> Statt dessen schlägt sie den Gebrauch folgender Erzählweise vor: “If narrative, with the help of avant-garde principles, can be conceived around ending that is not closure, and the state of liminality as

---

<sup>291</sup> Levich (1996), S. 41. Hervorhebung im Original. Diese Deutung untermauernd ist auch noch auf folgende Beobachtung Levichs im gleichen Aufsatz (S. 40) zu verweisen: „In a flashback, Nobody is seen reading “To the Queen” (1808), a short mystical verse about the awakening of the soul after its passage through the Door of Death.“

<sup>292</sup> Rosenbaum (2000), S. 58/59. Titelhervorhebung im Original, zweite Hervorhebung durch SK.

<sup>293</sup> Rickman (1998), S. 389.

<sup>294</sup> Mulvey (1989), S. 164.

politically significant, it can question the symbolic, and enable myth and symbols to be constantly revalued.”<sup>295</sup>

Nun ist es aber nicht nur die Schlusseinstellung, die auf formaler Ebene die Transzendenz des Protagonisten vorstellt. Andeutungsweise findet sich dies auch in Rosenbaums Schlussworten wieder: „Describing a voyage to the furthest point west, running parallel to a death trip that in Nobody’s terms is also a return to origins, the film ends with a wide expanse of cavernous sky and ocean conceived as an empty stage. If there’s anything like a curtain speech, we have to deliver it ourselves, to the strains of Neil Young’s music.“<sup>296</sup> Eine Musik, die in ihrem Verhältnis zum Bild immer wieder Grenzüberschreitungen vollzieht und dies als entscheidendes Charakteristikum des Filmes DEAD MAN darstellt.

---

<sup>295</sup> Mulvey (1989), S. 175. In diesem Zusammenhang möchte die vorliegende Arbeit auch gegen die Deutung Halls (2001, S. 13) argumentieren, die den revisionistischen Charakter des Filmes in Frage stellt: „If visually, to become Indian is to die, it is also, for a white man, to move on to a new frontier while the actual Indian dies on the shore.“

<sup>296</sup> Rosenbaum (2000), S. 81/82.



Abb. 35a.



Abb. 35b.



Abb. 35c.



Abb. 35d.



Abb. 35e.



Abb. 35f.



Abb. 35g.



Abb. 35h.

Abb. 35a-h: DEAD MAN



Abb. 36a.



Abb. 36b.



Abb. 36c.



Abb. 36d.

Abb. 36a-d: DEAD MAN

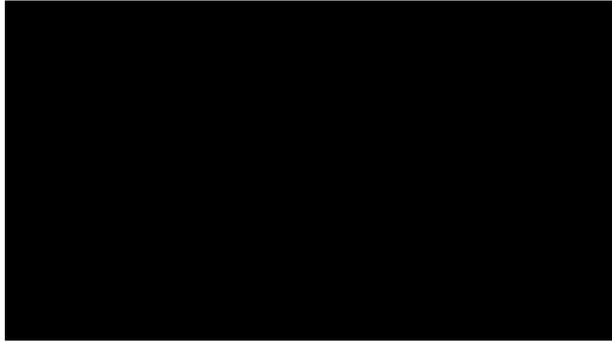


Abb. 37a.



Abb. 37b.



Abb. 37c.

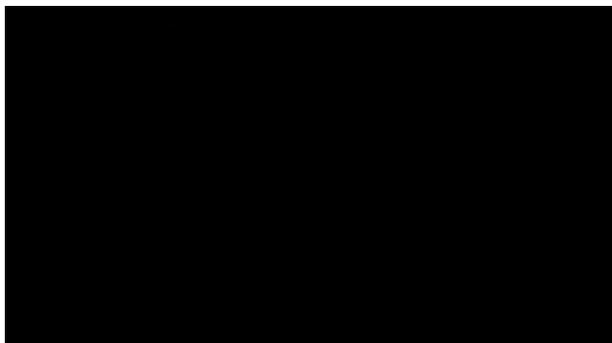


Abb. 37d.

Abb. 37a-d: DEAD MAN



Abb. 38a.



Abb. 38b.



Abb. 38c.



Abb. 38d.



Abb. 38e.



Abb. 38f.

Abb. 38a-f: DEAD MAN



Abb. 39a.



Abb. 39b.



Abb. 39c.

Abb. 39a-c: DEAD MAN

## 8. Zusammenfassung

Musik ist ein zentrales ästhetisches Gestaltungsmittel in DEAD MAN. Erst unter Einbezug der musikalischen Ebene wird die ganze Tragweite des von Rosenbaum geprägten Begriffs des „Acid Western“ für den Film deutlich. Dabei ist Rosenbaums Definition nach den Erkenntnissen dieser Arbeit zu modifizieren, da der „Acid Western“ nicht nur in erster Linie als Kritik an Genrenormen zu verstehen ist, sondern dazu gleichberechtigt auch als filmische Darstellungsform, die hervorgehoben auf die Wahrnehmung von Raum und Zeit abzielt. Diese maßgeblich durch die Musik bedingte Konstruktion von Raum und Zeit beschreibt die Wahrnehmung eines Sterbenden, der in eine Zwischenwelt, eine orphische Dimension von Leben und Tod eintritt.

Die besondere Bedeutung von Musik gilt dabei zunächst nicht nur für DEAD MAN, sondern für Jarmuschs Gesamtwerk, was an mehreren Ebenen deutlich wird: Oftmals werden tragende Rollen mit Musikern besetzt. Dabei stellen sie manchmal fiktive Charaktere dar, mitunter verkörpern sie, wie in COFFEE AND CIGARETTES, sich auch selbst. Aber nicht nur in diesen Episoden von COFFEE AND CIGARETTES wird Musik zum Bestandteil der Handlung, sie ist als Gesprächsthema in fast allen Filmen Jarmuschs präsent. In STRANGER THAN PARADISE verteidigt die ungarische Immigrantin Eva ihren Lieblingssong „I put a spell on you“, in MYSTERY TRAIN debattieren die japanischen Touristen Jun und Mitsuko, wer der wahre King des Rock 'n' Roll sei, in BROKEN FLOWERS klärt der Äthiopier Winston seinen Freund Don über die Vorzüge seiner Lieblingsmusik auf. Gerade aber der Einsatz von Musik zeichnet die Filme Jarmuschs aus. Zunächst fällt die Bandbreite des musikalischen Spektrums auf, das von Jazz und bluesbeeinflusstem Rock bis zu Hip Hop und Klassik reicht. Teils originale Filmmusik von Interpreten wie John Lurie, Tom Waits, Neil Young oder RZA, teils kompilierte *scores*, die auf Elvis Presley, Mulatu Astatke oder Gustav Mahler zurückgreifen. Vor allem aber die Organisation des Verhältnisses von Bild und Musik verdeutlicht die Wertigkeit der akustischen Ebene in Jarmuschs Werk: Die Musik wird einer untergeordneten Funktion enthoben und rückt gleichberechtigt neben das Bild. Statt die Bildvorgänge lediglich zu illustrieren, löst sich die Musik von einer solchen Funktion ab und verweist auf ihre Autonomie als Gestaltungsmittel. Dabei wird allerdings nicht

nach einer kontrapunktischen Methode verfahren, die Bild und Musik kontrastierend gegenüberstellt. Vielmehr stehen beide Parameter stets in einem stimmigen Verhältnis, in dem sich aber die Musik auf subtile Art und Weise einer Bildunterordnung entzieht. Ein beständiges Pendeln zwischen Deckung von Bild und Musik und einer Bildunabhängigkeit der Musik verursacht dabei den Eindruck eines leichten Drifts. Dieser Drift auf formaler Ebene korrespondiert mit dem auf narrativer Ebene immer wieder interpretierten Motiv der Reise.

Beide Aspekte kommen in besonderem Maße in *DEAD MAN* zum Tragen, wobei sowohl für das inhaltliche Motiv der Reise wie den formalen Aspekt des leichten Drifts nun von einer deutlich ausgeprägten Grenzüberschreitung zu sprechen ist. Grenzüberschreitungen vollziehen sich auf formaler wie inhaltlicher Ebene und werden als entscheidendes Charakteristikum des Filmes vorgestellt. Überschritten wird zunächst eine geographische Grenze: die *frontier* zwischen Wildnis und Zivilisation. William Blake, der Protagonist des Filmes, macht sich auf den Weg in den „wilden Westen“, um dort einen neuen Job als Buchhalter anzunehmen. Diese Reise in den Westen wird aber von Beginn an von einer Musik begleitet, die in ihren krachenden und klirrenden Feedbackverzerrungen von einer für das Genre affirmativen Schilderung im Sinne einer Untermalung weißer Pionierarbeit meilenweit entfernt ist. Stattdessen wird eine von Gewalt und Profitgier geprägte Welt beschrieben, in der dem Protagonisten nur eines gewiss ist: sein Tod. Der Westwärtsbewegung ist damit im Übergang von Leben zu Tod auch eine spirituelle Grenzüberschreitung eingeschrieben. Dieser Transzendenzgedanke wird maßgeblich durch das Verhältnis von Bild und Musik gefördert, in dem wiederholt Grenzen überschritten werden.

Dabei ist ein mehrfach wirksam werdender Ablösungsprozess der Musik vom Bild zu beobachten, der zunächst mit der Metapher des Spiegels zu fassen ist. War diese Metapher in der Forschungsliteratur bisher nur auf die visuelle Ebene angewandt worden, so zeigt die Analyse der einführenden Sequenz, dass sie gerade das Wechselverhältnis von Bild und Musik treffend beschreiben. Die Anwendung dieser Begriffsmetapher begründet sich allerdings nicht darin, dass die Musik die Bewegungsvorgänge der bildlichen Darstellung widerspiegelt – Einstellungen der Eisenbahnräder sind von einem auf der Gitarre gespielten, akustischen Äquivalent begleitet – sondern dass die Musik über eine solche rein additive Bezugsleistung hinausgreift. Die Hall- und Feedbackeffekte schreiben

der musikalischen Gestaltung auch eine räumliche Dimension ein, die sich nun auf die visuelle Darstellung überträgt. Die visuelle Darstellung der Eisenbahn wird durch die akustische Beschreibung eines *deep space sounds* ergänzt und so neu kontextualisiert. Diese Kontextualisierung schliesst aber auch die an diese Einstellungen montierten Schwarzblenden ein, die ebenfalls von der Musik begleitet werden. Hier transformiert die Musik die Flächigkeit der Schwarzblende in eine grenzenlose Räumlichkeit und ergänzt diese wiederum um die Konnotationen der Eisenbahn. Eine grenzenlose Räumlichkeit, die Todesmetapher der Schwarzblende und das Bild der Eisenbahn treten zueinander in Bezug und verkehren den positiv besetzten Fortschrittsglauben des „klassischen“ Western. Auf formaler Ebene ist in diesem Zusammenhang die Spiegelmetapher zu sehen, legt man die Definition Brinkempers zugrunde, der den Prozess der Spiegelung als mehrsinnig bestimmbar ansieht. Entscheidend ist die Wechselwirkung zwischen beiden Gestaltungsparametern, die Musik evoziert eine Räumlichkeit, die von der Schwarzblende konnotiert und anschließend in Bezug zur visuell-akustischen Darstellung der Eisenbahn gesetzt wird. Nicht die Musik spiegelt das Bild wieder, sondern Bild und Musik spiegeln sich gegenseitig. Die in diesem Spiegelungsprozess konstruierte Räumlichkeit ist in Zusammenhang mit einer Zeitdarstellung zu sehen, die ebenfalls auf die Schwarzblenden zurückgeht. Die rhythmische Gestaltung der Sequenz bricht einen streng linearen Zeitverlauf wiederholt auf, indem die Schwarzblenden in Analogie zu der räumlichen Darstellung in ihrem zeitlichen Ausmaß nicht näher bestimmbare Pausen in den Ablauf einfügt: In den Schwarzblenden löst sich die Film- von der Realzeit ab, so dass ein einheitliches Raum-Zeit-Gefüge aufgebrochen wird. Die Wiederholung der Schwarzblenden und die von Halleffekten bestimmte Qualität der musikalischen Begleitung sind der Struktur des Echos gleichzusetzen, welches auf eine exponierte Wahrnehmung von Zeit ausgerichtet ist. In dieser Hervorhebung von Zeit erinnert die formale Organisation an die Gestaltungsprinzipien von Andrej Tarkowskij. Für Hans-Dieter Jünger sind Tarkowskij's Filme (und dies kann auch nahtlos auf DEAD MAN übertragen werden) „orphische Reise in das Innere der Zeit (...), wo die Uhren ganz anders gehen und die Wahrnehmung dieser anderen Zeitlichkeit zugleich ein verändertes Wahrnehmen überhaupt bewirkt.“<sup>297</sup>

---

<sup>297</sup> Jünger (1995), S. 9.

Im weiteren lässt sich der Aspekt der Grenzüberschreitung anhand der zeitlichen Gestaltung so differenzieren, dass im Sinne des deleuzeschen Kristallbildes das Moment einer Zeitspaltung eingeführt wird. Musik bindet Szenen oder Sequenzen aneinander und trägt somit zu einem kontinuierlichen chronologischen Verlauf bei. Gleichzeitig führt sie dabei auch eine gegenläufige Bewegung ein, indem sie eine akustische Schlussformel aus Ausgangspunkt der musikalischen Klammer setzt. Diese musikalische Intonation einer Schlussartikulation zu Beginn konterkariert den chronologischen Ablaufgedanken von Anfang und Ende und spaltet den Zeitverlauf in zwei heterogene Richtungen. Das Motiv der Spaltung zeigt sich nicht nur anhand des Zeitverlaufs, sondern auch in einer den gesamten Film durchziehenden Zersetzung des musikalischen Materials. Sind die *credits* des Filmes noch mit einer kompletten Aufführung des Titelthemas unterlegt, zerfällt dieses Thema im weiteren Verlauf in fragmentarische Einzelteile. Nach Blakes Ankunft in Machine werden nur noch variierte Bruchstücke des Titelthemas zu hören sein, die in ihrem Zerfallscharakter den langsamen Tod des Protagonisten darstellen. Diese fortwährende Spaltung innerhalb der audiovisuellen Gestaltung des Filmes, die sich im mehrsinnigen Wechselprozess von Bild und Musik auch in der Spiegelmetapher vollzieht, konstruiert also *fortlaufend* eine Dimension zweier koexistierender Welten und verweist auf den sich vollziehenden Übergang von Leben zu Tod. Diese Grenzüberschreitung vollzieht sich also nicht erst mit Ende des Films, sondern ist in der durch die Wechselwirkung von Bild und Musik konstruierten Zwischendimension der Gestaltung andauernd präsent. Diese Zwischendimension ist auch als orphische Dimension zu bezeichnen, denn Blake betritt als (noch) Lebender das Reich der Toten, in dem Raum- und Zeitgrenzen aufgehoben sind.

Die Gegenüberstellung von Leben und Tod in einer Simultandarstellung zeigt sich besonders prägnant an der musikalischen Wiederholung. Die als Todesmetapher zu verstehende Fragmentierung des musikalischen Materials bedarf der Wiederholung, die wiederum aufgrund ihres iterativen Charakters die Endgültigkeit der Todesprophezeiung relativiert. Dass die musikalische Wiederholung in diesem Zusammenhang nicht nur an eine solche Todesdarstellung gebunden ist, sondern auch selbstreflexive Bezüge freisetzt, wird an einer weiteren Spaltung der Parameter Bild und Musik deutlich. Entgegen

einer konventionellen, auf filmmusikalischen Wiederholungen beruhenden Darstellungsweise lässt sich die Iteration nicht als akustischer Signifikant eines einzelnen Bildträgers deuten. Stattdessen stiftet sie ständig neue Bezüge, setzt von neuem an und formuliert wiederholt einen Neuanfang. Während die Musik in der Negation einer einheitlichen Referenzleistung einen Ablösungsprozess vom Bild beschreibt, passt sie sich gleichzeitig in der Ausprägung neuer Bildbezüge der visuellen Ebene auch wieder an. Im Zuge dieser Spaltbewegung nimmt die Musik im Verhältnis zum Bild den Status eines Doppelgängers ein, in der Bildbeschreibung der visuellen Ebene gleich, aber dennoch ein eigenständiges, autonomes und vom Bild zu trennendes Gestaltungsmittel. An die Stelle einer Repräsentation treten also zwei gleich-gegenwärtige Präsentationen. So wie Wiederholung und Fragmentierung sich gegenseitig bedingen, vermengen sich auch die Vorstellungen von Leben und Tod. Im Rückgriff auf Chions Konzept des *acousmètre* lässt sich diese Konstellation auch als Paradoxon einer gleichzeitigen An- und Abwesenheit des Protagonisten deuten, die der orphischen Dimension bzw. einer Nahtoderfahrung entspricht. Eine solche Verschachtelung von oppositionellen Konzepten lässt das Verhältnis von Bild und Musik als filmische Umsetzung des poetischen Werks William Blakes hervortreten. Wie mit Lieshout gezeigt wurde, ist eine Komplexion von ineinander auftretenden Zeitdarstellung nicht nur zentral für Blakes Œuvre, sondern auch im Verhältnis von Bild und Musik angelegt. Diese Zeitkomplexion und die vom Doppelgängerstatus der Musik initiierte Gestaltung von Parallelräumen sind die entscheidenden Faktoren der halluzinatorischen Wirkung des „Acid Western“.<sup>298</sup> Doch dabei ist keine Konstruktion einer Transzendenz ausschließenden Zeitschleife intendiert; eine solche Deutung übersieht nicht nur die im Werk Blakes als auch im Genre angelegten transzendentalen Aspekte, sondern gerade die im Verhältnis von Bild und Musik immer wieder vollzogenen Grenzüberschreitungen. Als zentrales Kennzeichen der formalen Organisation von Bild und Musik treten beständige Momente eines Übergangs hervor. Aufgrund der hervorgehobenen Bedeutung von Musik in Jarmuschs Film lässt sich so folgende Beobachtung Truppins auf DEAD

---

<sup>298</sup> Die Musik in DEAD MAN steht damit auch in einem musikhistorischen Kontext, denn Santiago Torre Lanza (2004, S. 129), auf Thoreau und den amerikanischen Transzendentalisten aufbauend, sieht den „Prozeß entgrenzter Wahrnehmung“ als entscheidendes Charakteristikum amerikanischer Musik des 20. Jahrhunderts.

MAN übertragen: „Learning to hear the world is akin to coming in contact with the spiritual realm.“<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> Truppin (1992), S. 237.

**PERMANENT VACATION (1980)**

Spielfilm USA, Farbe.

Regie: Jim Jarmusch

Drehbuch: Jim Jarmusch

Produzent: Jim Jarmusch

Kamera: Tom DiCillo, James A. Leibovitz

Schnitt: Jim Jarmusch

Darsteller: Chris Parker (Allie), John Lurie (Sax player), Leila Gastil (Leila), Ruth Bolton (Mother), Richard Boes (War vet), Jane Fire (Nurse), Sara Driver (Nurse), María Duval (Latin girl), Franke Faison (Man in lobby), Suzanne Fletcher (Girl in car), Chris Hameon (French traveller), Eric Mitchell (Car fence), Lisa Rosen (Popcorn girl), Felice Rosser (Woman by mailbox), Evelyn Smith (Patient), Charlie Spademan (Patient).

Original-Musik: John Lurie, Jim Jarmusch

Kompilierte Musik: Earl Bostic – “Up there in orbit”

## **STRANGER THAN PARADISE (1984)**

Spielfilm USA/BRD, Schwarz-Weiß.

Regie: Jim Jarmusch

Drehbuch: Jim Jarmusch

Produzenten: Sara Driver; Otto Grokenberger (Executive producer)

Kamera: Tom DiCillo

Schnitt: Melody London, Jim Jarmusch

Darsteller: John Lurie (Willie), Eszter Balint (Eva), Richard Edson (Eddie), Cecilia Stark (Aunt Lotte), Danny Rosen (Billy), Rammellzee (Man with money), Tom DiCillo (Airline agent), Richard Boes (Factory worker), Rockets Redglare (Poker player), Harvey Perr (Poker player), Brian J. Burchill (Poker player), Sara Driver (Girl with hat), Paul Sloane (Motel owner).

Original-Musik: John Lurie – “Bella by barlight”, “Car Cleveland”, “Sad trees”, “The lampposts are mine”, “Car Florida”, “Eva & Willie’s room/Beer for boys/Eva packing”, “The good and the happy army”, “A woman can take you to another universe/Sometimes she just leaves you there”

Kompilierte Musik: Screamin’ Jay Hawkins – “I put a spell on you”

## DOWN BY LAW (1986)

Spielfilm USA/BRD, Schwarz-Weiß

Regie: Jim Jarmusch

Drehbuch: Jim Jarmusch

Produzenten: Alan Kleinberg; Tom Rothman, Jim Stark (Co-Producers); Cary Brokaw, Otto Grokenberger, Russell Schwartz (Executive producers)

Kamera: Robby Müller

Schnitt: Melody London

Darsteller: John Lurie (Jack), Tom Waits (Zack), Roberto Benigni (Roberto), Nicoletta Braschi (Nicoletta), Ellen Barkin (Laurette), Billie Neal (Bobbie), Rockets Redglare (Gig), Vernel Bagneris (Preston), Timothea (Julie), L. C. Drane (L. C.), Joy N. Houck Jr. (Detective Mandino), Carrie Lindsoe (Young girl), Ralph Joseph (Detective), Richard Boes (Detective), Dave Petitjean (Cajun detective), Adam Cohen (Uniformed cop), Alan Kleinberg (Corpse), Archie Sampier (Prisoner), David Dahlgren (Guard #1), Alex Miller (Guard #2), Elliott Keneer (Guard #3), Jay Hilliard (Guard #4)

Original-Musik: John Lurie – „What do you know about music, you're not a lawyer“, „Strangers in the day“, „Promenade du maquereau“, „The invasion of Poland“, „Please come to my house“, „Are you warm enough?“, „Swamp“, „Swamp (Part 2)“, „Are you warm enough again?“, „The king of Thailand, the queen of stairs“, „A hundred miles from Harry“, „Nicoletta can't cook“, „Fork in road“

Kompilierte Musik: Tom Waits – „Jockey full of bourbon“, „Tango till they're sore“/ Irma Thomas – „It's raining“

## MYSTERY TRAIN (1989)

Spielfilm USA/Japan, Farbe

Regie: Jim Jarmusch

Drehbuch: Jim Jarmusch

Produzenten: Jim Stark; Kunijiro Hirata, Hideaki Suda (Executive producers);  
Rudd Simmons (Line producer); Demetra MacBride (Associate producer)

Kamera: Robby Müller

Schnitt: Melody London

Darsteller: Masatoshi Nagase (Jun), Youki Kudoh (Mitsuko), Nicoletta Braschi (Luisa), Elizabeth Bracco (Dee Dee), Joe Strummer (Johnny aka Elvis), Rick Aviles (Will Robinson), Steve Buscemi (Charlie), Screamin' Jay Hawkins (Night clerk), Cinqué Lee (Bellboy), Rufus Thomas (Man in station), Jodie Markell (Sun Studio guide), Willliam Hoch (Tourist family), Pat Hoch (Tourist family), Joshua Elvis Hoch (Tourist family), Reginald Freeman (Conductor), Beverly Prye (Street walker), Sy Richardson (Newsvendor), Tom Noonan (Man in Arcade Diner), Stephen Jones (The ghost), Lowell Roberts (Lester), Sara Driver (Airport clerk), Richard Boes (2nd man in Arcade Diner), Darryl Daniel (Waitress in Arcade Diner), Calvin Brown (Pedestrian), Jim Stark (Pall bearer at airport), Elan Yaari (Pall bearer at airport), Vondie Curtis-Hall (Ed), Royale Johnson (Earl), Winston Hoffman (Wilbur), Rockets Redglare (Liquor store clerk), Marvell Thomas (Pool player 1 (Dave)), Charles Ponder (Pool player 2), D'Army Bailey (Pool player 3), Tom Waits (Radio D. J.), Sam Jackson (Voice), Karen Longwell (Voice), Ralph Wakefield (Voice), Bobby Jay (Voice), Tom Stocker (Voice)

Original-Musik: John Lurie- "Mystery Train Suite (Long spell of cold day/Banjo blues/Chaucer street)", Tuesday night in Memphis Suite (Tuesday night in Memphis/To be alive and in a truck)", "Girls Suite (Girls/Random Screamin' Jay)", "Italian walk", "A lawyer can't take you to another planet Suite (Groove truck/Drunk blues/Big harmonica escape)", "Dream sun king", "Chaucer street", "Tuesday night in Memphis"

Kompilierte Musik: Elvis Presley – “Blue moon”, “Mystery train”/Junior Parker – “Mystery train”/Otis Redding – “Pain in my heart”/Roy Orbison – “Domino”/Rufus Thomas – “The Memphis train”/Bobby Blue Band – “Get your money where you spend your time”/The Bar-Kays – “Soul finger”

## NIGHT ON EARTH (1992)

Spielfilm USA/Frankreich/UK/Deutschland/Japan, Farbe

Regie: Jim Jarmusch

Drehbuch: Jim Jarmusch

Produzenten: Jim Jarmusch; Rudd Simmons (Line producer); Jim Stark (Executive producer); Demetra MacBride (Co-Producer); Masahiro Inbe, Noboru Takayama (Co-Executive producers)

Kamera: Frederick Elmes

Schnitt: Jay Rabinowitz

Darsteller: Gena Rowlands (Victoria Snelling), Winona Ryder (Corky), Lianne Falk (Rock manager), Alan Randolph Scott (Rock musician #1), Anthony Portillo (Rock musician #2), Armin Müller-Stahl (Helmut Grokenberger), Giancarlo Esposito (Yo Yo), Rosie Perez (Angela), Richard Boes (Cab driver #1), Isaach de Bankolé (Driver (Paris)), Béatrice Dalle (Blind woman), Pascal N'Zonzi (Passenger #1), Emile Abossolo M'bo (Passenger #2), Stéphane Boucher (Man in accident), Noel Kaufmann (Man on motorcycle), Roberto Benigni (Driver (Rome)), Paolo Bonacelli (Priest), Gianni Schettino (Transvestite #1), Antonio Ragusa (Transvestite #2), Nicola Facondo (Lover), Camilla Begnoni (Lover), Romolo di Biasi (Angry driver), Donatella Servadio (Dispatcher (Rome)), Matti Pellonpää (Mika), Kari Väänänen (Man #1), Sakari Kuosmanen (Man #2), Tomi Salmela (Man #3), Eija Vilpas (Dispatcher (Helsinki)), Jaakko Talaskivi (Factory worker #1), Klaus Heydemann (Factory worker #2)

Original-Musik: Tom Waits/Kathleen Brennan – „Back in the good old world (Gypsy)”, „Los Angeles mood (Chromium descensions)”, „Los Angeles theme (Another private dick)”, „New York theme (Hey, you can have that heart attack outside buddy)”, „New York mood (New haircut and a busted lip)”, „Baby, I'm not a baby anymore (Beatrice theme)”, „Good old world (Waltz)”, „Carnival (Brunello del Montalcino)”, „On the other side of the world”, „Good old world (Gypsy instrumental)”, „Paris mood (Un de fromage)”, „Dragging a dead priest”,

“Helsinki mood”, “Carnival Bob’s confession”, “Good old world (Waltz)”, “On the other side of the world”

Kompilierte Musik: Davie Allan & The Arrows – “Cycle delic”/ Blue Cheer – “Summertime blues”

## DEAD MAN (1995)

Spielfilm USA/Deutschland/Japan, Schwarz-Weiß

Regie: Jim Jarmusch

Drehbuch: Jim Jarmusch

Produzent: Demetra MacBride; Karen Koch (Co-Producer)

Kamera: Robby Müller

Schnitt: Jay Rabinowitz

Darsteller: Johnny Depp (William Blake), Gary Farmer (Nobody), Lance Henriksen (Cole Wilson), Michael Wincott (Conway Twill), Eugene Byrd (Johnny 'The Kid' Pickett), Robert Mitchum (John Dickinson), Gabriel Byrne (Charlie Dickinson), John Hurt (John Scholfield), Mili Avital (Thel Russell), Crispin Glover (Train fireman), Iggy Pop (Salvatore 'Sally' Jenko), Billy Bob Thornton (Big George Drakoulous), Jared Harris (Benmont Tench), Jimmie Ray Weeks (Marvin), Mark Bringleon (Lee), Alfred Molina (Trading post missionary), John North (Mr. Olafsen), Gibby Haynes (Man with gun in alley), Richard Boes (Man with wrench), George Duckworth (Man at end of street), Peter Schrum (Drunk), Thomas Bettles (Young Nobody #1), Daniel Chas Stacy (Young Nobody #2), Mike Dawson (Old man with 'Wanted' posters), Michelle Thrush (Nobody's girlfriend), John Pattison (Man #1 at trading post), Todd Pfeiffer (Man #2 at trading post), Leonard Bowe chop (Makah villager #1), Cecil Cheeka (Makah villager #2), Michael McCarty (Makah villager #3), Mickey McGee (Bartender)

Original-Musik: Neil Young

**YEAR OF THE HORSE (1997)**

Dokumentarfilm USA, Farbe/Schwarz-Weiß

Regie: Jim Jarmusch

Produzenten: L. A. Johnson; Elliot Rabinowitz, Neil Young (Executive producers); Marcey Gensix (Line producer)

Kamera: Jim Jarmusch, L. A. Johnson, Steve Onuska, Arthur Rosato

Schnitt: Jay Rabinowitz

Darsteller: Neil Young (Himself), Frank 'Pancho' Sampedro (Himself), Billy Talbot (Himself), Ralph Molina (Himself), Larry Cragg (Himself), Jim Jarmusch (Himself), Elliot Roberts (Himself), Keith Wissmar (Himself), Scott Young (Himself)

Musik: Neil Young and the Crazy Horse – "Fuckin' up", "Slip away", "Barstool blues", "Big time", "Tonight's the night", "My girl", "Sedan delivery", "Like a hurricane", "Music arcade"

**GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI (1999)**

Spielfilm USA/Frankreich/Deutschland/Japan, Farbe

Regie: Jim Jarmusch

Drehbuch: Jim Jarmusch

Produzenten: Jim Jarmusch, Richard Guay; Diana Schmidt (Co-Producer)

Kamera: Robby Müller

Schnitt: Jay Rabinowitz

Darsteller: Forest Whitaker (Ghost Dog), John Tormey (Louie), Isaach de Bankolé (Raymond) Cliff Gorman (Sonny Valerio), Henry Silva (Ray Vargo), Camille Winbush (Pearline), Victor Argo (Vinny), Frank Minucci (Big Angie), Richard Portnow (Handsome Frank), Tricia Vessey (Louise Vargo), Vince Viverito (Johnny Morini), Dennis Liu (Chinese restaurant owner), Gene Ruffini (Old consigliere), Frank Adonis (Valerio's bodyguard), Damon Whitaker (Young Ghost Dog), Kenny Guay (Boy in window), Gano Grills (Gangsta in red), Touché Cornel (Gangsta in red), Jamie Hector (Gangsta in red), Chuck Jeffreys (Mugger), Yan Ming Shi (Kung Fu-Master), Vinny Vella (Sammy the Snake), Joseph Rigano (Joe Rags), Roberto Lopez (Punk in alley), Salvatore Alagna (Punk in alley), Jerry Todisco (Punk in alley), Dreddy Kruger (MC in blue), Timbo King (MC in blue), Clay Da Rider (MC in blue), Dead and Stinking (MC in blue), Deflon Shallar (MC in blue), Gary Farmer (Nobody), Clebert Ford (Pigeonkeeper), José Rabelo (Rooftop boatbuilder), Jerry Sturiano (Lefty), Tony Rigo (Tony), Alfred Nittoli (Al), Angel Caban (Social Club Landlord), Luz Valentin (Girl in silver), Rene Bluestone (Club couple), Jordan Peck (Club couple), Jonathan Teague Cock (Bear hunter), Tracy Howe (Bear hunter), Vanessa Hollingshead (Female sheriff), Sharon Angela (Blonde with Jaguar), RZA (Samurai in camouflage)

Original-Musik: The RZA – “Ghost Dog theme” with dogs & EFX, “Opening theme (Raise your sword instrumental)”, “Flying birds”, “Samurai theme”, “Gangsters theme”, “Dead birds”, “Fast shadow (version 1) featuring Wu-Tang Clan”, “RZA #7”, “Funky theme”, “RZA's theme”, “Samurai showdown (Raise

your sword)", "Ghost Dog theme", "Fast shadow (version 2) featuring Wu-Tang Clan"

Kompilierte Musik: Wu-Tang-Clan – "Ice cream (Instrumental)", Killah Priest – "From then till now", Willie Williams – "Armageddon time", Andrew Cyrille & Jimmy Lyons – "Nuba 1", Public Enemy – "Cold lampin with flavor"

**TEN MINUTES OLDER – THE TRUMPET: INT. TRAILER. NIGHT. (2002)**

Kurzfilm USA, Schwarz-Weiß

Regie: Jim Jarmusch

Drehbuch: Jim Jarmusch

Produzent: Cecilia Kate Roque

Kamera: Frederick Elmes

Schnitt: Jay Rabinowitz

Darsteller: Cloë Sevigny (Actress), Matt Malloy (Assistant sound man), Susan Blackwell (1st assistant director), Liana Pai (Hair person), Mike Hyde (Teamster), Jamie Hector (Donnie)

Kompilierte Musik: Johann Sebastian Bach – Goldberg variations (Aria and variation #15) performed by Glenn Gould

## COFFEE AND CIGARETTES (2003)

Spielfilm USA/Japan/Italien, Schwarz-Weiß

Regie: Jim Jarmusch

Drehbuch: Jim Jarmusch

Produzent: Joana Vicente, Jason Kliot

Kamera: Frederick Elmes, Ellen Kuras, Robby Müller, Tom DiCillo

Schnitt: Jay Rabinowitz, Melody London, Terry Katz, Jim Jarmusch

Darsteller: Roberto Benigni (Roberto), Steven Wright (Steven), Joie Lee (Good twin), Cinqué Lee (Evil twin), Steve Buscemi (Waiter (Segment "Twins")), Iggy Pop (Himself), Tom Waits (Himself), Joeseeph Rigano (Joe), Vinny Vella (Vinny), Vinny Vella Jr. (Vinny Jr.), Renée French (Renée), E. J. Rodriguez (Waiter (Segment "Renée")), Alex Decas (Alex), Isaach de Bankolé (Isaach), Cate Blanchet (Cate/Shelly), Mike Hogan (Waiter (Segment „Cousins“)), Jack White (Jack), Meg White (Meg), Alfred Molina (Himself), Steve Coogan (Himself), Katy Hansz (Katy), Genius/GZA (Himself), RZA (Himself), Bill Murray (Himself), William Rice (Bill), Taylor Mead (Taylor)

Kompilierte Musik: Richard Berry & The Pharoahs – „Louie Louie“/ Tom Waits – „Saw sage“/ Doug Wood – „Lonesome road“/ Jerry Byrd – „Serenade to Nalani“, „Paauau Waltz“, „Hanalei moon“/ Modern Jazz Quartet – „Baden-Baden“/ Tommy James and The Shondells – „Crimson and glover“/ The Skatalites – „Nimblefoot Ska“/ Rolando Alphonso and Carol McLaughlin – „Set back (Just cool)“/ Rolando Alphonso and the Soul Vendors – „Streets of gold“/ Eric „Monty“ Morris – „Enna bella“/ Henry Purcell – „Fantazias for the viols“ (performed by Fretwork)/ Funkadelic – “A joyful process”, “Nappy dogout”/ The Stooges – “Down on the street”/ Gustav Mahler – “Ich bin der Welt abhanden gekommen” (performed by Janet Baker and the New Philharmonic Orchestra)/ Iggy Pop – “Louie Louie”

## **BROKEN FLOWERS (2005)**

Spielfilm USA/Frankreich, Farbe

Regie: Jim Jarmusch

Drehbuch: Jim Jarmusch

Produzenten: John Kilik, Stacey Smith; Ann Ruark (Co-Producer)

Kamera: Frederick Elmes

Schnitt: Jay Rabinowitz

Darsteller: Billy Murray (Don Johnston), Jeffrey Wright (Winston), Julie Delpy (Sherry), Sharon Stone (Laura), Jessica Lange (Carmen), Frances Conroy (Dora), Tilda Swinton (Penny), Bea Frazier (Rita), Heather Simms (Mona), Jarry Fall (Winston's and Mona's kid), Korca Fall (Winston's and Mona's kid), Saul Holland (Winston's and Mona's kid), Zakira Holland (Winston's and Mona's kid), Niles Lee Wilson (Winston's and Mona's kid), Meredith Patterson (Flight attendant), Jennifer Rapp (Girl on bus), Nicole Abisinio (Girl on bus), Ryan Donowho (Young man on bus), Alexis Dziena (Lolita Miller), Christopher McDonald (Ron Anderson), Dared Wright (Rabbit owner), Chloë Sevigny (Carmen's assistant), Suzanne Hevner (Mrs. Dorston), Brian McPeck (Guy in SUV), Matthew McAuley (Guy in SUV), Chris Bauer (Dan), Larry Fessenden (Will), Pell James (Sun Green), Mark Webber (The kid), Homer Murray (Kid in car)

Kompilierte Musik: Mulatu Astatke – „Yegelle tezeta“, „Yekermo sew“, „Gubelye“, „Playboy cha-cha“, „Alone in the crowd“, „Mascaram setaba“/ Jackie Mittoo – „El bang bang“/ The Allman Brothers Band – „Dreams I'll never see“/ The Greenhornes with Holly Golightly – „There is an end“/ The Greenhornes – „Unnatural habitat“/ The Tennors – „Ride your donkey“/ Marvin Gaye – „I want you“/ Brian Jonestown Massacre – “Not if you were the last dandy on earth”/ Holly Golightly – “Tell me now so I know”/ Sleep – “Dopesmoker”/ Gabriel Fauré – “Requiem, Op. 48 (Pie Jesu) (performed by Oxford Camerta)”/ William Lawes – “Aire (Pavan A 5 in C Minor) (performed by Fretwork)”, “Fantasy (A 6 in F major) (performed by Fretwork)”/ Dengue Fever – “Ethanopium”

## **10. Abbildungsverzeichnis**

- Abb. 1: Jimi Hendrix (auf Inhaltsverzeichnis folgend)  
Abb. 2: DEAD MAN (auf Inhaltsverzeichnis folgend)  
Abb. 3: REAR WINDOW (Seite 51)  
Abb. 4: MOUCHETTE (Seite 51)  
Abb. 5a-c: SPACE IS THE PLACE (Seite 51)  
Abb. 6a-c: ORFEU NEGRO (Seite 51)  
Abb. 7a-h: C'ERA UNA VOLTA IL WEST (Seite 52)  
Abb. 8a-h: TAXI DRIVER (Seite 53)  
Abb. 9a-h: KOYAANISQATSI (Seite 54)  
Abb. 10a-h: PULP FICTION (Seite 72)  
Abb. 11a-h: STRANGER THAN PARADISE (Seite 73)  
Abb. 12a-b: DOWN BY LAW (Seite 74)  
Abb. 13a-b: MYSTERY TRAIN (Seite 74)  
Abb. 14: NIGHT ON EARTH (Seite 74)  
Abb. 15: DEAD MAN (Seite 74)  
Abb. 16: GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI (Seite 74)  
Abb. 17: BROKEN FLOWERS (Seite 74)  
Abb. 18a-f: MYSTERY TRAIN (Seite 75)  
Abb. 19a-h: DEAD MAN (Seite 108)  
Abb. 20a-h: DEAD MAN (Seite 109)  
Abb. 21: THE BIG COUNTRY (Seite 110)  
Abb. 22a-b: STAGECOACH (Seite 110)  
Abb. 23: SHANE (Seite 110)  
Abb. 24: THE FAR COUNTRY (Seite 110)  
Abb. 25a-b: WINCHESTER '73 (Seite 110)  
Abb. 26: DUEL IN THE SUN (Seite 110)  
Abb. 27a-f: DEAD MAN (Seite 111)  
Abb. 28a-e: DEAD MAN (Seite 112)  
Abb. 29a-f: DEAD MAN (Seite 113)  
Abb. 30a-h: DEAD MAN (Seite 127)  
Abb. 31a-h: JEREMIAH JOHNSON (Seite 128)  
Abb. 32a-e: DEAD MAN (Seite 129)  
Abb. 33a-e: DEAD MAN (Seite 130)  
Abb. 34a-e: DEAD MAN (Seite 131)  
Abb. 35a-h: DEAD MAN (Seite 160)  
Abb. 36a-d: DEAD MAN (Seite 161)  
Abb. 37a-d: DEAD MAN (Seite 162)  
Abb. 38a-f: DEAD MAN (Seite 163)  
Abb. 39a-c: DEAD MAN (Seite 164)

Alle Abbildungen sind den offiziellen DVD-Veröffentlichungen entnommene Screenshots, bis auf Abb. 24 (Archiv Deutsches Filminstitut – DIF e. V.) und Abb. 1 (aus: Charles Shaar Murray: Jimi Hendrix. Sein Leben, seine Musik, sein Vermächtnis; aktualisierte Ausgabe, Höfen 2003, unpaginierter Abbildungsteil).

## **11. Bibliographie**

Adorno, Theodor W. & Eisler, Hanns: Komposition für den Film, München 1969.

Altman, Rick: The American Film Musical, Bloomington [u.a.] 1987.

Altman, Rick: Afterword: A Baker's Dozen Terms for Sound Analysis, in: Ders. [Hrsg.], Sound Theory/Sound Practice, London [u.a.] 1992, S. 249-253.

Andrew, Geoff: Stranger than paradise: Mavericks – Regisseure des amerikanischen Independent-Kinos, Mainz 1999.

Aurich, Rolf & Reinecke, Stefan [Hrsg.]: Jim Jarmusch, Berlin 2001.

Bawden, Liz- Anne [Hrsg.]: Rororo Filmlexikon. Band 1: Filme A-J. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie; Reinbek bei Hamburg 1978.

Bazin, André: Was ist Kino?: Bausteine zur Theorie des Filmes, Köln 1975.

Behne, Klaus-Ernst [Hrsg.]: Film – Musik – Video: oder die Konkurrenz von Auge und Ohr, Regensburg 1987.

Belsito, Peter: Jim Jarmusch, in: Hertzberg (2001), S. 21-47.

Berg, Charles Merrell: An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927, New York 1976.

Bergman, Ingmar: Images: My Life in Film, New York 1994.

Biancorosso, Giorgio: Where Does the Music Come From?: Studies in the Aesthetics of Film Music, Diss. Princeton 2002, Princeton 2002.

Biancorosso, Giorgio: Film, Music, and the Redemption of the Mundane, in: Chris Washburne/ Maiken Derno [Hrsg.]: *Bad Music: The Music We Love to Hate*, New York [u.a.] 2004, S. 190-211.

Blake, William: *The Poetry and Prose of William Blake* [Hrsg. David V. Erdman], 3<sup>rd</sup> edition, New York [u.a.] 1968.

Bolivar, Valerie J.; Cohen, Annabel J. & Fentress, John C.: Semantic and Formal Congruency in Music and Motion Pictures: Effects on the Interpretation of Visual Action, in: *Psychomusicology (Special volume on film music)*, Band 13, 1&2, 1994, S. 28-59.

Bordwell, David: The Musical Analogy, in: Rick Altman [Hrsg.]: *Yale French Studies 60: Cinéma/Sound*, 1980, S. 141-156.

Bordwell, David & Thompson, Kristin: *Film Art: An Introduction*, 5<sup>th</sup> Edition, New York [u.a.] 1997.

Boyer, Paul S.; Clark, Clifford E.; Kett, Joseph F.; Salsbury, Neal; Sitkoff, Harvard; Woloch, Nancy [Hrsg.]: *The Enduring Vision: A History of the American People*, 2<sup>nd</sup> Edition, Lexington 1993.

Brinkemper, Peter V.: *Spiegel & Echo: Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus“*, Würzburg 1997.

Brosius, Hans-Bernd & Kepplinger, Hans Mathias: Der Einfluss von Musik auf die Wahrnehmung und Interpretation einer symbolisierten Filmhandlung, in: *Rundfunk und Fernsehen*, 39. Jg., H. 4, 1991, S. 487-505.

Brown, Royal S.: *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley, Calif. [u.a.] 1994.

Brown, Royal S.: Film Music: The Good, the Bad, and the Ugly (Sound and Music in the Movies), in: *Cineaste XXI*, Nos. 1-2, 1995, S. 62-67.

Brown, Royal S.: Eine neue musikalische Form schaffen. Bernard Herrmann und der Hollywood-Filmscore, in: Regina Schlagnitweit/ Gottfried Schlemmer [Hrsg.]: Film und Musik, Wien 2001, S. 85-98.

Buhler, James: Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film, in: K. J. Donnelly [Hrsg.]: Film Music: Critical Approaches, Edinburgh 2001, S. 39-61.

Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg 2001.

Bullerjahn, Claudia & Güldenring, Markus: An Empirical Investigation on Effects of Film Music Using Qualitative Content Analysis, in: Psychomusicology (Special volume on film music), Band 13, 1&2, 1994, S. 99-118.

Burch, Noël: On the Structural Use of Sound, in: Elisabeth Weis/ John Belton [Hrsg.]: Theory and Practice of Film Sound, New York 1985, S. 200-209.

Burt, George: The Art of Film Music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman; Boston 1994.

Buscombe, Edward [Hrsg.]: The BFI Companion to the Western, London 1988.

Cameron, Ian & Pye, Douglas [Hrsg.]: The Movie Book of the Western, London 1996.

Campion, Chris: East Meets West, in: Hertzberg (2001), S. 197-212.

Cawelti, John G.: The Six-Gun Mystique, 2<sup>nd</sup> Edition, Bowling Green 1984.

Cebulla, Gregor: „Koyaanisqatsi“ – eine bebilderte musikalische Rede, in: Musik und Bildung, H. 9, September 1986, S. 789-795.

Chion, Michel: Audio-Vision: Sound on Screen, New York 1994.

Colbath, Thomas & Blush, Steven: Jim Jarmusch Interview, Seconds Magazine #37, 1996, auf: <http://members.tripod.com/~jimjarmusch/sec96.html>

DeAngelis, Michael: Gender and other transcendences: William Blake as Johnny Depp, in: Murray Pomerance [Hrsg.]: Ladies and gentlemen, boys and girls: gender in film at the end of the twentieth century, Albany 2001, S. 282-299.

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild, Frankfurt am Main 1991.

Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung, München 1997.

Diederichsen, Diedrich: Dead Man, in: Aurich & Reinecke (2001), S. 227-242.

Donnelly, Kevin J.: The Spectre of Sound: Music in Film and Television, London 2005.

Easterbrook, Matt: Matt's Movie Reviews: Dead Man, 1996, auf: <http://www.istar.ca/~matte/deadman.htm>

Eisler, Hanns: Über die Dummheit in der Musik. Gespräch auf einer Probe, in: Ders.: Materialien zu einer Dialektik der Musik, 2. Ausgabe, Leipzig 1976, S. 251-264.

Elhem, Philippe: "Stranger than paradise" de Jim Jarmusch, Crisnée 1988.

Eue, Ralph: Off-Beat Heroes, in: Aurich & Reinecke (2001), S. 47-122.

Evans, Arthur B.: Jean Cocteau and his Films of Orphic Identity, London [u.a.] 1977.

Flinn, Caryl: Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music, Princeton 1992.

Frayling, Christopher: Sergio Leone: Something to Do with Death, London [u.a.] 2000.

Garner, Ken: 'Would You Like to Hear Some Music?' Music in-and-out-of-control in the Films of Quentin Tarantino, in: K. J. Donnelly [Hrsg.]: Film Music: Critical Approaches, Edinburgh 2001, S. 188-205.

Gauglitz, Rainer: Die Filme von Jim Jarmusch, auf: <http://www.informatik.uni-freiburg.de/~aka/ws97/jimjarmusch.html>.

Giesenfeld, Günter [Hrsg.]: Film und Musik, Marburg 2004.

Gorbman, Claudia: Unheard Melodies: Narrative Film Music, London 1987.

Grimm, Petra: Filmschnipsel mit Kalkül. Der Trailer im deutschen Kino: Konstruktionsprinzipien und Rezeption einer intertextuellen Filmsorte. In: Michael Schaudig [Hrsg.]: Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München 1996. S. 455-472.

Haarmann, Harald: Schwarz: Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt am Main 2005.

Hall, Mary Katherine: Now You are a Killer of White Men: Jim Jarmusch's 'Dead Man' and the Traditions of Revisionism in the Western, in: Journal of Film and Video, Volume 52: 4, Winter 2001, S. 3-14.

Heldt, Guido: „... Breaking the Sequence Down by Beat“: Michael Nymans Musik zu den Filmen von Peter Greenaway, in: Hans J. Wulf, Norbert Grob & Karl Prümm [Hrsg.]: 2. Film- und fernsehwissenschaftliches Kolloquium/ Berlin 1989, Münster 1990, S. 177-188.

Hertzberg, Ludvig [Hrsg.]: Jim Jarmusch: Interviews, Jackson 2001.

Hickman, Roger: Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music, New York [u.a.] 2006.

Hofmann, Charles: Sounds for Silents, New York 1970.

Holicki, Sabine & Brosius, Hans-Bernd: Der Einfluss von Filmmusik und nonverbalem Verhalten der Akteure auf die Wahrnehmung und Interpretation einer Filmhandlung, in: Rundfunk und Fernsehen, 36. Jg., 1988, H. 2., S. 189-206.

Jarmusch, Jim: Dead Man (Draft dated 21/2/1994), Archiv Deutsches Filmmuseum.

Jones, Kent: Dead Man, in: Cineaste, Volume 22, Nr. 2, Spring 1996, S. 45-46.

Jünger, Hans-Dieter: Kunst der Zeit und des Erinnerns. Andreij Tarkowskijs Konzept des Films, Ostfildern 1995.

Kael, Pauline: Paulines Pollack: Filmografie, in: Steadycam 19, Herbst 1991, S. 50-55.

Kalinak, Kathryn: Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film, Madison 1992.

Kalinak, Kathryn: Anmerkungen zum klassischen Hollywood-Filmscore, in: Regina Schlagnitweit/ Gottfried Schlemmer (Hrsg.): Film und Musik, Wien 2001, S. 31-38.

Kassabian, Anahid: Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music, New York [u.a.] 2001.

Keller, Matthias: Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension, Kassel 1996.

Kilpatrick, Jacquelyn: Celluloid Indians: Native Americans and Film, Lincoln [u.a.] 1999.

Kitses, Jim: Horizons West: Directing the Westerns from John Ford to Clint Eastwood, New Edition, London 2004.

Kitses, Jim & Rickman, Gregg [Hrsg.]: The Western Reader, New York 1998.

Klein, Joshua: Interview: Jim Jarmusch, March 15th 2000, auf: <http://avclub.com/content/node/22886>

Kloppenburger, Josef: Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen, in: Ders. [Hrsg.]: Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen. Laaber 2000, S. 21-56.

Kracauer, Siegfried: Die Theorie des Films: die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit, Frankfurt am Main 1964.

Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik: Geschichte und Analyse, Frankfurt am Main [u.a.] 2001.

La Motte-Haber, Helga de & Emons, Hans: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung, München 1980.

La Motte-Haber, Helga de: Musik im Hollywood-Film, in: Helmut Korte/ Werner Faulstich [Hrsg.]: Filmanalyse interdisziplinär, Göttingen 1988, S. 64-73.

La Motte-Haber, Helga de: Musikalisierungen, in: Michael Märker [Hrsg.], Musikästhetik und Analyse: Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag, Laaber 2002, S. 395-404.

Lee, Charlson Jason Peter: The Metaphysics of Mass Art: Cultural Ontology, Band 2: Indigenous Peoples of the Americas and the Psychology of the Observer in U.S. Film, Lewiston [u. a.] 1999.

Leutrat, Jean-Louis & Liandrat-Guigues, Suzanne: John Ford and Monument Valley, in: Edward Buscombe & Roberta E. Pearson [Hrsg.]: Back in the Saddle Again: New Essays on the Western, London 1998, S. 160-169.

Levich, Jacob: Western Auguries: Jim Jarmusch's 'Dead Man', in: Film Comment, Volume 32, Nr. 3, May-June 1996, S. 39-41.

Lieshout, Jules van: Within and Without Eternity: The Dynamics of Interaction in William Blake's Myth and Poetry, Amsterdam [u.a.] 1994.

Lissa, Zofia: Ästhetik der Filmmusik, Berlin 1965.

London, Kurt: Film Music: A Summary of the Characteristic Features of its History, Aesthetics, Technique, and Possible Developments, New York 1970.

Maas, Georg & Schudack, Achim: Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis, Mainz 1994.

Maier, Susanne M.: Stranger in a Strange Land: Jim Jarmuschs *Dead Man* und der Mythos des amerikanischen Weste(r)ns, in: Wilhelm Hofmann [Hrsg.]: Visuelle Politik, Baden Baden 1998, S. 281-291.

Marcus, Greil: [Dead Again]: Here are Ten Reasons why *Dead Man* is the Best Movie of the End of the 20<sup>th</sup> Century, Salon Dec. 2, 1999, auf: <http://www.salon.com/ent/feature/1999/12/02/deadman/index.html>

Marks, Martin Miller: Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924, New York [u.a.] 1997.

Mauer, Roman: Jim Jarmusch: Filme zum anderen Amerika, Mainz 2006a.

Mauer, Roman: Gefühlstone. Musik und Atmosphäre in den Filmen von Jim Jarmusch, in: Susanne Marschall, Fabienne Liptay [Hrsg.]: Mit allen Sinnen: Gefühl und Empfindung im Kino, Marburg 2006b, S. 345-354.

Monaco, James: Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien, Sonderausgabe, Reinbek bei Hamburg 2002.

Mulvey, Laura: Visual and Other Pleasures, Basingstoke [u.a.] 1989.

Musser, Charles: The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907, New York [u.a.] 1990.

Nieland, Justus: Graphic Violence: Native Americans and the Western Americans in Dead Man, in: CR: The New Centennial Review 1 (2), Fall 2001, S. 171-200.

Ottenheim, Konrad: Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik, Diss. an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 1944.

Pauli, Hansjörg: Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriss, in: Hans Christian Schmidt [Hrsg.]: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien, Mainz 1976, S. 91-119.

Pauli, Hansjörg: Filmmusik: Stummfilm, Stuttgart 1981.

Pauli, Hansjörg: Funktionen von Filmmusik, in: Helga de la Motte-Haber [Hrsg.], Film und Musik (=Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 34), Mainz 1993, S. 8-17.

Pelzer, Peter: Dead Man – An Encounter with an Unknown Past, in: Journal of Organizational Change Management, February 2002, Volume 15, Issue 1, Seite 48-62.

Prendergast, Roy M.: Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films, 2<sup>nd</sup> edition, New York [u.a.] 1992.

Prox, Lothar: Konvergenzen von Minimal Music und Film, in: Helga de la Motte-Haber [Hrsg.]: Film und Musik, Mainz [u. a.] 1993, S. 18-24.

Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur: Vom Bürgerkrieg bis zum New Deal, 1860-1930, Frankfurt am Main 1995.

Reisz, Karel: The Technique of Film Editing, London [u.a.]1966.

Rickman, Gregg: The Western under Erasure: Dead Man, in: Kitses/Rickman (1998), S. 381-404.

Rosenbaum, Jonathan: Dead Man, London 2000.

Rother, Rainer [Hrsg.]: Sachlexikon Film, Reinbek bei Hamburg 1997.

Saada, Nicolas: Entretien avec Jim Jarmusch, in: Cahiers du Cinéma, No. 498/Janvier 1996, S. 25-31.

Saunders, John: The Western Genre: From Lordsburg to Big Whiskey, London [u.a.] 2001.

Schädler, Stefan: Kommentierte Filmografie, in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte [Hrsg.]: Robert Bresson, München [u.a.] 1978, S. 95-176.

Schindler, Oliver: Jim Jarmusch: Independent-auteur der achtziger Jahre, Alfeld 2000.

Schmidt, Hans-Christian: Musikalische Titel von Serien des Fernsehens. Überlegungen zu einer alltäglichen Erscheinung, in: Ders. [Hrsg.]: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien, Mainz 1976, S. 91-119.

Schmidt, Hans-Christian: Musik als Einflussgröße bei der filmischen Wahrnehmung, in: Ders. [Hrsg.]: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien, Mainz 1976, S. 126-169.

Schneider, Norbert-Jürgen: Der Film. Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft“, in: Erich Valentin [Hrsg.], Richard Wagner und die Musikhochschule München, die Philosophie, die Dramaturgie, die Bearbeitung, der Film, Regensburg 1983, S. 123-150.

Schneider, Norbert Jürgen: Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film, München 1986.

Schneider, Norbert Jürgen: Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film, München 1989.

Seeßlen, Georg: Western: Geschichte und Mythologie des Westernfilms, Marburg 1995.

Seidel, Wilhelm: Rhythmus, Metrum, Takt, in: Ludwig Finscher [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 8 Quer-Swi, Kassel [u.a.] 1998, S. 257-317.

Sirius, George & Eric F. Clarke, Eric F.: The Perception of Audiovisual Relationships. A Preliminary Study, in: Psychomusicology, Band 13 (Special volume on film music), 1&2, 1994, S. 119-132.

Skiles, Marlin: Music Scoring for TV and Motion Pictures, Blue Ridge Summit 1976.

Smith, Jeff: Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music, in: David Bordwell/Noel Carroll [Hrsg.]: Post-Theory: Reconstructing Film Studies, Madison 1996, S. 230-247.

Smith, Jeff: *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, New York 1998.

Smith, Steven C.: *A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, Berkeley, Calif. [u. a.] 1991.

Solbach, Andreas: *Film und Musik: Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht*, in: Giesenfeld (2004), S. 8-21.

Spada, James: *The Films of Robert Redford*, Secaucus 1977.

Stern, Lesley: *The Scorsese Connection*, Bloomington 1995.

Stussak, Evita Desiree: *Der Filmtone. Experimentalpsychologische Untersuchung seiner Bedeutung für die Wahrnehmung des Films als Gesamtheit*, in: Ludwig Gesek [Hrsg.]: *Primat des Bildes bei Film und Fernsehen. Eine Dokumentation zur Problematik der Komplexerscheinung Tonfilm*, Wien 1988, S. 85-101.

Suárez, Juan Antonio: *Jim Jarmusch*, Urbana, Illinois [u.a.] 2007.

Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Frankfurt am Main [u.a.] 1984.

Taubin, Amy: *Taxi Driver*, London 2000.

Thayer, Julian F. & Levenson, Robert W.: *Effects of Music on Psychophysical Responses to a Stressful Film*, in: *Psychomusicology*, Band 3, 1, 1983, S. 44-52.

Thiel, Wolfgang: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1981.

Thompson, William Forde; Russo, Frank A. & Sinclair, Don: *Effects of Underscoring on the Perception of Closure in Filmed Events*, in: *Psychomusicology*, Band 13 (Special volume on film music), 1 & 2, 1994, S. 9-27.

Töns, Andreas: „Nur mir gegenübergestellt“ – Ich-Fragmente im Figurenfeld: Reduktionsstufen des Doppelgängermotivs in Kafkas Erzählprosa, Bern [u.a.] 1998.

Torre Lanza, Santiago: Neuplatonismus und amerikanischer Transzendentalismus, in: Helga de la Motte-Haber [Hrsg.]: Musikästhetik, Laaber 2004, S. 116-129.

Truppin, Andrea: And Then There Was Sound: The Films of Andrej Tarkovsky, in: Rick Altman [Hrsg.], Sound Theory/Sound Practice, London [u.a.] 1992, S. 235-248, Fußnote 1 auf Seite 270.

Walter, Klaus: Alter Mann und weißer Neger – Strategisches Music Placement in den Filmen von Jim Jarmusch, in: Aurich & Reinecke (2001), S. 145-163.

Washburn, Wilcomb E. [Hrsg.]: Handbook of North American Indians. Volume 4: History of Indian-White Relations, Washington 1988.

Webber, Andrew J.: The Doppelgänger: Double Visions in German Literature, Oxford 1996.

Westerbeck Jr., Colin L.: Beauties and the beast: 'Seven Beauties' and 'Taxi Driver', in: Sight and Sound, Summer 1976, Volume 45, No. 3, S. 134-139.

Wright, Will: Six Guns and Society: A Structural Study of the Western, Berkeley, Calif. [u.a.] 1975.

Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß, Berlin 1993.

Zuberi, Nabeel: The Transmolecularisation of [Black] Folk: Space is the Place, Sun Ra and Afrofuturism, in: Philip Hayward [Hrsg.]: Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema, Bloomington 2004, S. 77-95.

## **Anhang**

Sequenzprotokoll

Einstellungsgrafik

## Sequenzprotokoll

Sequenz	Einstellungen	Zeit	Inhalt	Dauer
			<b>William Blake kommt in den Westen</b>	
1	83	0' 00''	Die Zugreise nach Machine, der Heizer des Zuges prophezeit Blakes Tod.	8' 05''
2		8' 05''	Titelvorspann.	1' 15''
3	23	9' 20''	Die Ankunft in Machine.	2' 33''
4	51	11'53''	Blake möchte bei „Dickinsons Metal Works“ seinen Job antreten, der ihm vom Fabrikbesitzer verweigert wird.	5' 27''
5	66	17'20''	Blake lernt im Saloon Thel kennen. Sie verbringen die Nacht miteinander, werden vom Sohn des Fabrikbesitzers überrascht, der Thel aus Eifersucht erschießt und Blake schwer verwundet. In Notwehr tötet Blake den Sohn Dickinsons und flieht in die Wildnis.	9' 18''
			<b>Die Odyssee durch die Wildnis</b>	
6	18	26'38''	Blake erwacht in der Wildnis, ein Indianer versucht erfolglos die Kugel aus Blakes Brust zu entfernen.	1' 44''
7	40	28'22''	Dickinson heuert die Kopfgeldjäger Cole Wilson, Conway Twill, Johnny ‚The Kid‘ Pickett an und erklärt die „Jagd“ auf Blake für eröffnet.	3'22''
8	9	31'44''	Der Indianer versucht weiter Blakes Wunde zu heilen, Dickinson lässt weitere Fahndungen nach Blake ausgeben, die Kopfgeldjäger beginnen ihre Verfolgung.	2'01''
9	25	33'45''	Sowohl Blake als auch die Kopfgeldjäger schlagen ihr Nachtlager auf. Der Indianer glaubt auf die Reinkarnation des Mystikers William Blake getroffen zu sein.	4'25''
10	24	38'10''	Blake und der Indianer reiten durch die Wildnis. Der Indianer bemerkt, dass sie verfolgt werden, Blakes Orientierungslosigkeit wird deutlich.	3'18''

Sequenz	Einstellungen	Zeit	Inhalt	Dauer
11	19	41'28''	Nachtlager der Kopfgeldjäger: Twill berichtet Pickett von Wilsons zurückliegenden Gräueltaten. Nachtlager Blakes: Der Indianer nennt erstmals seinen Namen Nobody und prophezeit Blakes Poesie werde von nun an mit Blut geschrieben.	4'38''
12	27	46'06''	Nobody erinnert sich an seine Kindheit, während der er von Weißen an die Ostküste verschleppt wurde. Der Vorsprung auf die Kopfgeldjäger schmilzt.	3'31''
13	74	49'37''	Blake und Nobody treffen auf das Nachtlager dreier Wegelagerer. Es kommt zum Kampf, bei dem alle Wegelagerer sterben.	8'28''
14	87	58'05''	Während der Verfolgung entdecken die Kopfgeldjäger Fahndungsplakate Blakes im Wald. Es kommt zu einem Streit, Wilson erschießt Pickett. Nur wenig später schlagen Nobody und Blake ihr Nachtlager auf. Unter dem Einfluss von Peyote halluziniert der Indianer und sieht Blakes Tod voraus. Nachdem Blake eingeschlafen ist, lässt Nobody ihn allein im Wald zurück.	11'45''
15	38	1:09'50''	Blakes Lagerplatz wird von den Deputies Lee und Marvin ausfindig gemacht. Blake, mittlerweile geübt im Umgang mit Waffen, erschießt beide. Kurze Zeit später treffen Wilson und Twill am Ort des Geschehens ein.	5'30''
16	2	1:15'20''	Wilson erschießt Twill und verspeist ihn.	1'03''
17	19	1:16'23''	Indianer beobachten Blakes Nachtlager.	1'42''

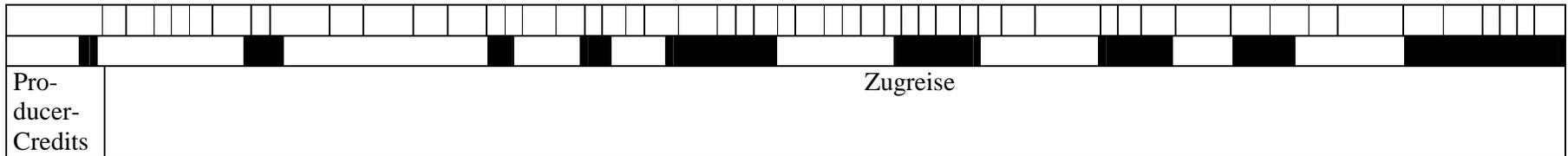
Sequenz	Einstellungen	Zeit	Inhalt	Dauer
18	13	1:18'05''	An der gleichen Waldstelle, die zuvor Blake noch unbeschadet passiert hatte, wird Wilson von einem Indianerpfeil getroffen.	1'37''
19	11	1:19'42''	Blake vermischt das Blut eines toten Rehkitzes mit seinem eigenen und bemalt damit im Stile indianischer Kriegsbemalungen sein Gesicht.	2'16''
20	23	1:21'58''	Blake und Nobody treffen wieder aufeinander.	2'43''
21	12	1:24'41''	Gemeinsam setzen sie die Reise fort.	0'59''
22	10	1:25'40''	Blake und Nobody durchreiten eine von Sequioabäumen gesäumte Waldpassage. Nobody erklärt Blake, dass er ihn durch einen Spiegel an den Ort seiner Herkunft zurückbringen werden. Nur wenig später folgt Wilson.	2'10''
23	63	1:27'50''	Nobody und Blake erreichen einen Handelsposten. Blake tötet einen rassistischen Missionaren und zwei weitere Männer, trägt dabei eine weitere Schussverletzung davon. Anschließend setzen Nobody und Blake die Reise in einem Kanu fort. Unmittelbar später trifft Wilson am Handelsposten ein und folgt den beiden in einem Kanu.	9'21''
24	20	1:37'11''	Während der Kanufahrt passieren Blake und Nobody zerstörte Indianersiedlungen, Wilson kommt immer näher.	2'23''

Sequenz	Einstellungen	Zeit	Inhalt	Dauer
			<b>Ende der Reise und Ankunft beim Spiegel aus Wasser</b>	
25	69	1:39'34''	Blake und Nobody erreichen das Heimatdorf des Indianers. Die letzte Reise Blakes wird vorbereitet.	7'44''
26	28	1:47'18''	An einem menschenleeren Strand wird Blakes Kanu von Nobody auf das offene Meer hinausgeschoben. Währenddessen erreicht Wilson die Szenerie. Nobody und Wilson töten sich gegenseitig, unmittelbar später stirbt auch Blake.	4'49''
27		1:52'07''	Abspann	3'48''

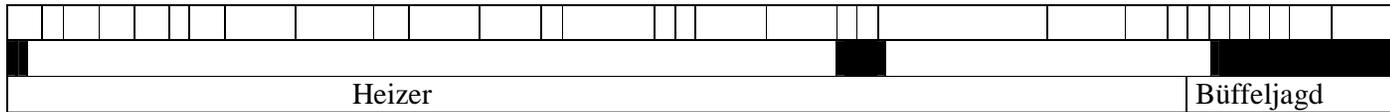
Als Ausgangsmaterial diente die bei „Arthaus“ erschienene DVD.

### Sequenz 1

0'00''-4'37''



4'38''-8'05''



### Sequenz 2

8'05''-9'20''

