

**Wiederholungsstrukturen
in den Filmen
von
Jim Jarmusch**

Text mit Filmstills

**Verfasserin:
Birgit Maria Leitner**

Tag der Verteidigung:
19. April 2007

*Inauguraldissertation
Zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Fakultät Medien
der Bauhaus-Universität Weimar*

Gutachter:
Prof. Lorenz Engell
Prof. Dieter Mersch

Inhalt

Einleitung

Die Untersuchung der *Wiederholungsstrukturen* in den Filmen von Jim Jarmusch als filmphilosophisches Thema.....4

A Jim Jarmusch und die Wiederholung.....14

1. Jim Jarmusch. Von den Filmen des Autors / auteur zum Konzept des *auteur-structuralisme*14

2. Philosophische Implikationen der *Wiederholung* im *Zeit-Bild* von Gilles Deleuze.....26

3. Die Wiederholung im Strukturalismus und Poststrukturalismus. Das Problem der „filmischen Sprache“.....39

B Frühe *Zeit-Bilder* bei Jim Jarmusch und das Element der *Wiederholung*..... 51

I. Permanent Vacation (1980)52

1. ‚Allies‘ Angst 2. Zwei zeitliche Dimensionen 3. Die Wiederholung und das Paradox einer inneren Befindlichkeit

II. Stranger than Paradise (1984)77

1. Im Motel 2. Die „Wiederholung des ersten Anfangs“ 2.1. „Erster“ und „anderer“ Anfang 2.2. Zur Grundstimmung 2.2.1. Unbestimmtheit der Orte, leere Zeit und Unterwegssein 2.2.2. „Kein Boden unter den Füßen“ – ein Kippbild 2.2.3. Schwarzbilder 2.2.4. *Optozeichen* und *Chronozeichen*: die melancholische Wirkung von Schwarz und Weiß 2.2.5. Die Verkörperung von Schweigen und Unsagbarkeit 3. Der asymmetrische Zeitraum zwischen „Budapest“ und „Amerika“

III. Down by law (1986)115

1. ‚Jack‘ und ‚Zack‘ ohne Ziel 2. Fälschung, Fragment und Freiheit 3. Die allegorische Wiederholung

IV. Mystery Train (1989)	138
1. Der echte King 2. „Elvis“ als Ort einer Serienstruktur 2.1. „Memphis Tennessee“ 2.2. Die Kopie 2.3. Der Frauenheld 2.4. Die Statue 2.5. Das Porträt 2.6. Die Fotografie 2.7. Eine „wahre“ Geschichte 2.8. „Elvisongs“ 3. Eine verfälschte mythische Zeit	
V. Night on Earth (1991)	165
1. Städte und Uhren 2. Zeichen, Kräfte und ihre Wiederkehr 2.1. Ein Zeichengeschehen 2.2. Schöpferisches Wollen 2.3. Filmsprachliche Mittel 3. Zeit, Zufall und Würfelwurf	
Exkurs: Coffee and Cigarettes (1986 – 2003)	195
Zur Theatralität eines sinnhaften Unsinn	
C Wiederholungsstrukturen in den Filmen von Jim Jarmusch	207
1. Die Wiederholung in den <i>Zeit-Bildern</i> Jarmuschs und die <i>Wiederholung</i> im Denken der modernen Philosophie (Bergson, Deleuze, Heidegger, Nietzsche, Peirce).....	209
1. 1. Faltungen.....	210
1. 2. Mögliche Welten.....	219
2. Jarmuschs Filmschrift.....	229
2.1. „Einfachheit“ durch Kamera, Montage, Rhythmus.....	231
2.2. Theatralität / Antitheatralität.....	242
2.3. „Unterwegssein“.....	250
3. Die Metastruktur der Wiederholung in den frühen Filmen des Autors / auteur und ihre Elemente: Paradox, Asymmetrie, Fragment, Serie, Zufall und Un/Sinn.....	255
4. Schlussfolgerungen zur filmischen Lektüre.....	260
Literaturverzeichnis	
(mit Siglen bei Bergson, Deleuze, Heidegger, Nietzsche, Peirce).....	265
Aufsätze / Zeitschriften.....	272
Nachweis der Filmstills.....	273

Einleitung

Die Untersuchung der *Wiederholungsstrukturen* in den Filmen von Jim Jarmusch als filmphilosophisches Thema.

Die vorliegende Dissertation widmet sich den „Wiederholungsstrukturen in den Filmen von Jim Jarmusch“. Mit dem Thema soll ein neues Konzept der Filmanalyse vorgestellt werden. In seiner Methodologie beruht es auf dem Element der *Wiederholung*.

Die Wiederholung tritt im Film semiotisch auf. Im modernen philosophischen Denken spielt die Wiederholung eine Rolle, indem sie auf bestimmte Weise differentiell auftritt. Im Film bildet die Wiederholung kennzeichnende Codierungen aus. In unterschiedlicher Hinsicht bietet es sich somit an, das Element als Schlüssel zur Filminterpretation aufzugreifen.

Das neue Konzept unterscheidet sich von bisherigen filmischen Methoden dadurch, dass mit ihm über das standardisierte Begriffsinstrumentarium aus der Filmwissenschaft hinausgegangen wird, ohne diesem den Rücken zu kehren.¹ Jedoch wird Filmanalyse anhand des Elements der Wiederholung nun genuin als Akt der *semiotischen Interpretation* und des *philosophischen Lesens* von Filmen begriffen. Das Verstehen von Filmen in diesem Rahmen beruht auf den einzelnen und komplexen Zeichen, die im Film Zeitlichkeit und Räumlichkeit herstellen.

In poststrukturaler Hinsicht lässt sich die *Wiederholung* als das konstitutive Moment im *Zeit-Bild* von Gilles Deleuze verstehen. In der Philosophie gibt es aber noch andere Denker, bei denen die Wiederholung relevant ist. Wie lässt sich die *Wiederholung* als materielles Element im Film einerseits, als philosophisch Gedachtes andererseits für die Filmanalyse gewinnbringend einsetzen?

Um dieser Frage nachzugehen, soll in der Untersuchung zu den „Wiederholungsstrukturen in den Filmen von Jim Jarmusch“ dem Konzept des auteur-structuralisme Rechnung getragen werden. In der Lektüre und Interpretation wird Jarmusch als Autor / auteur mit der Struktur seiner Filme „identifiziert“. Mit der Verschränkung von Autor / auteur und filmischem Text

¹ Siehe z. B. Faulstich, Werner, Grundkurs Filmanalyse, München 2002, Hicketier, Knut, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart / Weimar 2001³, Korte, Helmut, Einführung in die Systematische Filmanalyse, Berlin 2001², Kuchenbuch, Thomas, Filmanalyse – Theorien, Modelle, Kritik, Köln 1978 – Schriften, die sich in ihren methodologischen Explikationen dahingehend überschneiden, dass sie anhand von Kategorien (z. B. filmische Mittel, Genres u.v.m.) Filme aufschlüsseln und narratologische oder medienspezifische Zusammenhänge in ausgewählten Beispielen erläutern.

soll Roland Barthes Forderung nach der „Geburt des Lesers“² Rechnung getragen werden. Filme sind demnach auch dann lesbar, wenn der Autor / auteur selbst (in unserem Fall Jim Jarmusch) für das, was er produziert hat, nicht mehr einsteht.

In der vorliegenden Einleitung soll nun auf die genauere Zielstellung, die theoretischen Rahmenbedingungen und die methodische Vorgehensweise der Arbeit eingegangen werden. Zunächst wird eine allgemeine Vorstellung der Gliederung gegeben. Der Aufbau der Dissertation gliedert sich in drei große Teile (A, B, C).

Teil A dient dazu, eine Einordnung Jim Jarmuschs und seiner Filme vorzunehmen. Das Konzept des auteur-structuralisme wird eingeführt (A 1.: Jim Jarmusch. Von den Filmen des Autors / auteur zum Konzept des *auteur-structuralisme*). Vor dem Hintergrund einer filmgeschichtlichen Einordnung besteht die Absicht darin, Jarmuschs Filme auf das von Gilles Deleuze stammende *Zeit-Bild* zu beziehen. Das *Zeit-Bild* soll erklärt und als semiotische Kategorie erläutert werden (A 2.: Philosophische Implikationen der *Wiederholung* im *Zeit-Bild* von Gilles Deleuze). In diesem Rahmen wird erörtert, inwiefern die *Wiederholung* ihre eigene Betrachtung im Dreiecksbezug von Strukturalismus, Poststrukturalismus und „filmischer Sprache“ herausfordert (A 3.: Die *Wiederholung* im Strukturalismus und Poststrukturalismus. Das Problem der „filmischen Sprache“).

Teil B der Untersuchung (B: Frühe *Zeit-Bilder* bei Jim Jarmusch und das Element der *Wiederholung*) ist in fünf große Kapitel und einen Exkurs gegliedert (Kapitel I. – V., Exkurs). Die Filme „Permanent Vacation“ (1980), „Stranger than Paradise“ (1984), „Down by law“ (1986), „Mystery Train“ (1989), „Night on Earth“ (1991) und „Coffee and Cigarettes“ (1986 – 2003) werden je als filmischer Text begriffen und einzeln „gelesen“. Dafür wird eine Lektüre entwickelt, die Gilles Deleuzes Typus des *Zeit-Bildes* zugrunde legt. Unter einem *Zeit-Bild* wird jene Einordnung verstanden, die Gilles Deleuze in seinen Kinobüchern vorstellt.³

Die Untersuchung der *Wiederholung* in Jarmuschs Filmen ist nicht darauf ausgerichtet, anhand einer übergeordneten Frage, einen Diskurs des theoretischen Denkens der *Wiederholung* zu führen. In Bezugnahme auf die frühen *Zeit-Bilder* Jarmuschs liegt das theoretische Interesse vielmehr darin, die *Wiederholung* im erweiterten philosophischen Kontext zu betrachten und zugleich in ihrer Differenziertheit aufzugreifen. Das *Zeit-Bild* soll geöffnet und versteckte theoretische Positionen zur *Wiederholung* in ihm aufgedeckt werden.

² Barthes in Wirth 2002: 110.

³ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, Kino 1, Frankfurt am Main 1989, *Das Zeit-Bild*, Kino 2, Frankfurt am Main 1991 / *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit 1983, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit 1985.

In dieser Hinsicht rückt das Denken der Wiederholung in seinen unterschiedlichen Arten bei H. Bergson, G. Deleuze, M. Heidegger, F. Nietzsche und Ch. S. Peirce in den Mittelpunkt. Im Rückgriff auf eine jeweilige philosophische Position soll die Frage nach den Wiederholungsstrukturen bei Jarmusch zu einer vertieften Betrachtung seiner Filme führen. In diesem Rahmen versteht sich die „filmwissenschaftliche Lektüre“ nicht als Konzept, das eine Theorie vorrangig „bestätigt“ oder einen empirischen Nachweis liefert. Sie bedeutet einen interpretatorischen Akt, der als Beweis dafür dient, dass die Sinnhypothesen von Filmbildern (als Zeichen) in der semiotischen und philosophischen Betrachtung erschlossen werden können.⁴

Der engeren Lektüre in Teil B folgt in Teil C eine weiterführende Untersuchung, die Jarmuschs filmisches Schaffen bis zum Jahr 2006 einbezieht (C: *Wiederholungsstrukturen* in den Filmen von Jim Jarmusch). Teil C ist in vier Abschnitte unterteilt. Im Anschluss an die filmischen Einzellektüren (von Teil B) wird der Zusammenhang zwischen der Wiederholung in den frühen Filmen Jarmuschs und der Wiederholung im Denken der modernen Philosophie weiterführend erörtert (C 1.: Die Wiederholung in den *Zeit-Bildern* Jim Jarmuschs und die Wiederholung im Denken der modernen Philosophie (Bergson, Deleuze, Heidegger, Nietzsche, Peirce). Die Wiederholung wird als Element aufgegriffen, das den filmischen Zeitraum in Form von „Faltungen“ erstellt, die materiell und inflexiv gedacht werden (C 1.1.: Faltungen). Fortführend soll der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise das Denken der Wiederholung als Instrumentarium für die Filmanalyse in Bezug auf den Film als „mögliche Welt“ hergenommen werden kann (C 1.2.: Mögliche Welten). Im zweiten Abschnitt von Teil C wird versucht, das Element der Wiederholung im Hinblick auf die „Schrift“ der Filme Jarmuschs zu denken bzw. herauszufiltern (C 2.: Jarmuschs Filmschrift). Drei kennzeichnende Ebenen der Schrift, die sich überlagern, werden skizziert (C 2.1.: „Einfachheit“ durch Kamera, Montage, Rhythmus, C 2.2.: Theatralität / Antitheatralität und C 2.3.: „Unterwegssein“). Im dritten Abschnitt von Teil C werden die poststrukturalen Elemente aufgegriffen, die sich in den frühen *Zeit-Bildern* Jarmuschs in Teil B haben ausfindig machen lassen (C 3.: Die Metastruktur der Wiederholung in den frühen Filmen des Autors / auteur und ihre Elemente: Paradox, Asymmetrie, Fragment, Serie, Zufall und Un/Sinn). Der vierte Abschnitt liefert Schlussfolgerungen, die deutlich machen, wie sich die Wiederholung im Verhältnis von *filmischem Text* und *wissenschaftlichem Text* aufgreifen lässt, im Rückgriff auf

⁴ Die Lektüre eines Films ist nicht gleichzusetzen mit der Lektüre oder dem Lesen eines Buches. Der filmische Lesakt befasst einen *zweiten Schritt*, der sich von der ersten Wahrnehmung bzw. Betrachtung eines Films dadurch unterscheidet, dass er a) epistemologischer Natur ist, b) die Erfassung / Sichtung des ganzen Films voraussetzt.

den Begriff der Iteration bei Jacques Derrida (C 4.: Schlussfolgerungen zur filmischen Lektüre).

Zielstellung

Das theoretische Ziel der Untersuchung liegt darin, Erkenntnisse über die filmische Wiederholung zu gewinnen, sowohl in Bezug zum philosophischen Denken der Wiederholung, als auch hinsichtlich ihrer materiellen Verkörperung. Das Denken der Wiederholung wird fragend behandelt, indem wissenschaftlich untersuchend in die filmische Illusion eingegriffen wird. Mit Blick auf das ganze filmische Schaffen Jarmuschs wird aufgezeigt, wie sich seine filmischen „möglichen Welten“ anhand der Aufschlüsselung ihrer Zeichen interpretieren lassen. Die Untersuchung stellt somit ein bislang noch nicht angewandtes Konzept der Betrachtung von Filmen vor, das auch auf andere Filmautoren / auteurs und ihr jeweiliges künstlerisches Schaffen übertragbar wäre.

Theoretische Rahmenbedingungen der Untersuchung

Welche Herangehensweise und welche Problemstellungen sind mit der theoretischen Frage nach der *Wiederholung* verbunden?

Die Analyse der Wiederholungsstrukturen dient dazu, herauszustellen, wie die Filme Jarmuschs Realität denken – im bewegten filmischen Bild durch die Form der Wiederholung als Inbegriff von Zeitlichkeit und Räumlichkeit – und sie soll zeigen, auf welche Weise das Denken der Wiederholung das Konzept des auteur-structuralisme trägt. Die *Zeit-Bilder* Jarmuschs befassen Raum und Zeit als *Medien* der Wiederholung, wodurch die filmische Gegenwart seiner Filme erzeugt wird. Gilles Deleuzes Kinotheorie bildet deshalb die theoretische Hauptgrundlage, weil damit auf genuine Weise das Denken von Bildern als Zeichen und das philosophische Denken der Wiederholung verbunden ist.

In Bezug auf den Autor / auteur Jim Jarmusch liegt also das theoretische Interesse darin, herauszufinden, wie sich in seinen Filmen die Wiederholungsstrukturen mit ihrer Vereitelung einer linearen und geschlossenen Sicht auf die Realität in Bezug setzen lassen zu modernen philosophischen Positionen der Wiederholung. Anhand einer philosophischen Entfaltung des *Zeitbildes* bei Jarmusch soll es gelingen, seinen Filmen verborgene theoretische Schichten zu entlocken. Die Absicht besteht also nicht darin, Deleuzes Konzept einfach nur theoretisch zu rekapitulieren, sondern die zeitlichen Modi Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sollen anhand unterschiedlicher philosophischer Perspektiven aufgegriffen werden. Insgesamt liegt der Fokus der Dissertation darauf, die Wiederholung in ihrem arepräsentativen Denken zu

betonen, unter anderem in Vertretung der poststrukturalistischen Behauptung, dass das Moment der Wiederholung – als *unwiederholbar* gedacht – das Sein des Werdens ausmacht und auf diese Weise – entgegen einem identitätslogischen Denken der Wiederholung – Heterogenität sicherstellt.⁵ Bedingt durch die zwei zeitlichen Achsen im Film, Chronos und Äon, die die „Ordnung der Zeit“ und das „Werden“ hervorbringen, entsteht die filmische Wiederholung in Form von *Strukturen*. Deswegen ist im Titel der Dissertation von „Wiederholungsstrukturen“ die Rede.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert und im 20. Jahrhundert ist es die europäische Philosophie, die sich mit der Krise der Repräsentation von Wirklichkeit befasst. In der Untersuchung kann auf entsprechende Denkansätze zur Wiederholung zurückgegriffen werden, weil die Arepräsentativität das Denken der modernen Wiederholung und den modernen Film Jarmuschs gleichermaßen betrifft.

Für die Lektüre des Films „Permanent Vacation“ (1980) wird die Wiederholung bei Henri Bergson (1859 – 1941) aufgegriffen. Der Wahrnehmungstheoretiker behandelt die Wiederholung im Rahmen seiner Theorie zum Gedächtnis und zur Dauer (*durée*).⁶ In der Lektüre von „Stranger than Paradise“ (1984) soll Martin Heideggers (1889 – 1976) Denken der „Wiederholung des ersten Anfangs“ auf den filmischen Zeitraum bezogen werden. In Heideggers Ontologie (seiner Untersuchung des Seins) steht die Wiederholung im ausgezeichneten Bezugshorizont eines Grundgeschehens von „Seyn und Da-sein“.⁷ In Bezug auf den Film „Mystery Train“ (1989) wird die Wiederholung in logisch-idealistischer Kategorialisierung betrachtet, ausgehend von der Semiotik Charles Sanders Peirces (1839 – 1914).⁸ In „Down by law“ (1986) wird sie in „Erweiterung“ der strukturalen Form, wie sie bei Gilles Deleuzes (1925 – 1995) relevant wird, in den Fokus rücken. In der Lektüre von „Night on Earth“ liegt die Absicht darin, die Wiederholung in den phänomenologischen und sprachlichen Bezug einer perspektivischen Scheinwelt und Dynamik zu stellen und im weiteren Rahmen der Lehre der Ewigen Wiederkehr des Gleichen⁹, die bei Friedrich Nietzsches (1844 – 1900) explizit wird, zu betrachten. Im Exkurs zu „Coffee and Cigarettes“

⁵ Siehe Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1997².

⁶ Bergson entwickelt seine Theorie in der Schrift *Materie und Gedächtnis, Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991.

⁷ Martin Heidegger, Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), in: *Gesamtausgabe*, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Bd. 65, Frankfurt am Main 1989.

⁸ Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt am Main 1998³.

⁹ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, in: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, KSA 4, München 1988².

(1986 – 2003)¹⁰ soll die Wiederholung in der Paradoxie einer „Logik des Sinns“¹¹, wie von Deleuze entwickelt, aufgegriffen werden.

Die unterschiedlichen Denkansätze der Wiederholung werden nicht daraufhin geprüft, ob ihnen ihr je eigenes philosophisches Ansinnen, die Mobilisierung eines logisch-idealistischen Denkens wie im Fall von Peirce oder die Überwindung des metaphysischen Denkens wie in Fall von Heidegger gelingt. Jedoch soll der epochengeschichtliche Zusammenhang der Moderne, der es ermöglicht, verschiedene Wiederholungstheorien im Rahmen einer filmischen Lektüre nebeneinander zustellen, ersichtlich werden. In der Lektüre der frühen Filme Jarmuschs (Teil B) werden die theoretischen Positionen aus ihrer philosophiehistorischen Verankerung entlassen und neu kontextualisiert.

Der Grund dafür, das reine poststrukturelle Denken der Wiederholung, wie es in Deleuzes *Zeit-Bild* verankert ist, aufbrechen zu wollen, liegt darin, dass mit ihm nur ein begrenztes Instrumentarium gegeben ist, um dem Anspruch einer dichten textuellen und philosophischen filmischen Lektüre gerecht zu werden. In Deleuzes Kinotheorie zum *Zeit-Bild* wird die Dispersität der Zeichen, mit der Möglichkeit einer unabschließbaren Semiose auf der Basis von Denotation und Konnotation sowie Syntagmen und Paradigmen nicht genügend beachtet. Diesem Mangel soll abgeholfen werden, indem das *Zeit-Bild* von seinem poststrukturalistischen Schema abgekoppelt und in einen breiteren semiotischen Kontext gestellt wird.

Die „Wiederholung“ lässt sich nicht *beweisen*. Für die filmische Lektüre ist es eben daher von Interesse, wie sich das Prinzip der Wiederholung in Bezug setzen lässt zur modernen Philosophie, wo es unterschiedlich befasst wird.¹² Handelt es sich nicht um einen logischen Zirkel, wenn die verschiedenen Denkansätze Bergsons, Deleuzes, Heideggers, Nietzsches oder Peirces, durch deren Brille die Wiederholung in den frühen Filmen Jarmuschs gelesen wird, und die sich im *Zeit-Bild* gewissermaßen als miteinander kompatibel erweisen, unter der Hand nur mehr noch als Variablen innerhalb einer filmphilosophischen Lektüre zur

¹⁰ Die Filme aus „Coffee and Cigarettes“ (1986 – 2003) nehmen eine Sonderstellung insofern ein, als es sich hier um eine Serie von Kurzfilmen mit experimentellem Charakter handelt – im Unterschied zu den langen Spielfilmen, die Jarmuschs Oeuvre kennzeichnen.

¹¹ Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main 1993.

¹² Das Denken der Wiederholung einzelner Philosophen als modern oder postmodern zu charakterisieren, ist als problematisch einzustufen und wird zuweilen als „falscher Status von Philosophie“ abgelehnt. Das Ziel der vorliegenden Untersuchung liegt daher nicht in der Diskussion dieser Problematik, die sich in Begriffen wie „Zweite Moderne“ (Klotz), „Postmoderne Moderne“ (Welsch), „Dialektik von Moderne und Postmoderne“ (Wellmer) oder gar der prinzipiellen Infragestellung des Projekts der Moderne (Kimmerle) äußert. Deshalb werden die diversen philosophischen Positionen zur Wiederholung im Rahmen der filmischen Lektüre Jarmuschs einfach nur der Moderne zugeordnet, womit der Einschnitt eines veränderten Denkens der westlichen Philosophie im 20. Jahrhundert markiert sein soll.

„Wiederholung“ aufzutreten scheinen? Im Falle einer solchen Kritik würde am eigentlichen Ansatz der Untersuchung vorbeigedacht werden, der darin besteht, die Vielschichtigkeit im Denken der Wiederholung zu berücksichtigen.

Peirces Semiotik unterscheidet sich in ihrem begrifflichen Zuschnitt und in ihren logisch-idealistischen Geltungsansprüchen grundsätzlich von der Ästhetik Nietzsches, genauso wie die Ontologie Heideggers, in der das Sein die Gestalt des Selben annimmt, von der Zeitphilosophie Bergsons mit ihrem zentralen Begriff der Dauer zu trennen ist, oder hinsichtlich des Denkens der Differenz, vom Poststrukturalismus Deleuzes.

Die Verbindung der Bereiche Film und Philosophie, wie sie in der Lektüre der frühen Filme Jarmuschs hergestellt wird, soll die Vielfalt des modernen philosophischen Denkens und infolge die Möglichkeit eines differenzierten filmischen Denkens aufzeigen. Es ist im Hinterkopf zu behalten, dass jeder philosophische Denkansatz ein eigenes Verständnis einfordert, und eine spezifische Begrifflichkeit entwickelt. Letztere zu diskutieren, ist hier nicht von genuinem Interesse. Jedoch geht es in der Untersuchung schon auch darum, die oft komplexe Terminologie begreifbar zu machen oder präzise theoretische Abgrenzungen vorzunehmen, das betrifft z. B. den Unterschied zwischen Deleuzes poststrukturalistischem und Derridas strukturalistischem Denken. In Bezugnahme auf das filmische Denken der Wiederholung ist es somit nicht möglich, die einzelnen theoretischen Positionen zur Wiederholung auf einen Nenner zu bringen, d. h. sie durch die bestimmte Art und Weise einer theoretischen Inanspruchnahme zu homogenisieren. Auch können sie nicht in ihrem umfangreichen philosophie-historischen Kontext besprochen, in ihrer wissenschaftlichen Systematik oder Grundsätzlichkeit auseinandergelegt werden etc.

In der Untersuchung wird vermieden, einen allgemeinen theoretischen Denkansatz, wie den von Deleuze, zur ultimativen Grundlage im Denken der Wiederholung zu erheben, um darunter semiotische Merkmale zu subsumieren. Vielmehr verfolgt die Lektüre der frühen Filme Jarmuschs das Ziel, die poststrukturalistische Eindimensionalität des *Zeit-Bildes* „rücklings“ zu sprengen und die modernen Theorien der Wiederholung von innen heraus, d. h. aus dem filmischen Material „sprechen zu lassen“.

Die Frage nach der Auswahl bzw. nach den Kriterien der Adaptionfähigkeit eines Films von Jarmusch und eines spezifischen philosophischen Denkansatzes der Wiederholung, lässt sich an dieser Stelle mit Bergson nur so erklären: es handelt sich um „philosophische Intuition“¹³.

¹³ Die philosophische Methode der Intuition wird hier von Bergson übernommen (später finden wir sie auch bei Edmund Husserl). Bergson vertritt sie in seiner Schrift „Denken und schöpferisches Werden“. *DSW* 1993: 126 – 148. Die Aufgabe der Intuition liegt Bergson zufolge darin, in Zwischenräume des Denkens einzudringen, um

Warum wird ausgerechnet Jarmuschs Oeuvre in Bezug zur *Wiederholung* gestellt? Hier ist zu betonen, dass die Wiederholung in Jarmuschs Filmen selbst aufzufinden ist, wobei sie in auffallender Weise nicht im Sinne eines kausalen oder ausschließenden Prinzips verfährt, sondern analog oder kombinierend ist.

Zur Methodik und Vorgehensweise

Warum werden die Filme „Permanent Vacation“ (1980), „Stranger than Paradise“ (1984), „Down by law“ (1986), „Mystery Train“ (1989) und „Night on Earth“ (1991) in der vorliegenden Arbeit als „frühe Filme“ eingestuft? Die Einteilung ist äußerlich bedingt: ab den 1990er Jahren, mit dem Fall des „Eisernen Vorhangs“, verändert sich die internationale Filmlandschaft grundsätzlich. Nach 1990 wird sie einer realen geographischen und geistigen Trennung enthoben. Der Film wandelt sich, indem Strömungen östlicher und westlicher Kulturen mit ihren bisherigen Filmstilen miteinander konkurrieren oder neue Beziehungen eingehen. Insofern markiert Jarmuschs Film „Night on Earth“ aus dem Jahr 1991 eine Grenze, die an einer einzigartigen (film-)geschichtlichen Konstellation ausgerichtet ist. Ein weiterer Grund für die gewählte Einteilung liegt im filmischen Schaffen des Autors / auteur selbst. Nach „Night on Earth“ (1991) lässt sich in Jarmuschs Filmen ein qualitativer Sprung ausfindig machen. Mit „Dead Man“ (1995), vier Jahre nach „Night on Earth“, verändert sich die Mach- und Denkart in der Hinsicht, dass ein höheres bzw. aufwendigeres produktionstechnisches Niveau erreicht wird, was anhand der Form der Vermarktung der Filme und den Inszenierungen feststellbar ist. In „Dead Man“ (1995), „Ghost Dog“ (1999) und „Broken Flowers“ (2005) kommen die filmische Materialität und Farbgebung stärker zur narrativen Wirkung. In den Filmen „Dead Man“ (1995) sowie „Ghost Dog“ (1999) tritt zudem, bis dato neu in Jarmuschs Schaffen, der Tod als zeitlich vorweggenommene Zäsur

dadurch das Werden bzw. das Leben der Dinge zu erfassen. Der Philosoph der Intuition betrachtet die Wirklichkeit anders als der Forscher. Bergson schreibt: „Während der Wissenschaftler, der gezwungen ist, von der Bewegung Momentaufnahmen zu machen und Wiederholungen von dem, was sich nicht wiederholt, zusammenzustellen, immer darauf bedacht ist, die Wirklichkeit in den verschiedenen Schichten, in denen sie sich entfaltet, in bequemer Weise zu teilen, um sie der technischen Einwirkung des Menschen zu unterwerfen, um sie zu überlisten, behandelt sie der Philosoph als Kameradin.“ Ebd.: 145.

Aus der intuitiven Herangehensweise Bergsons folgt für die Lektüre der Filme Jarmuschs, dass Fragen nach Wahrheit und Falschheit narrativ entdeckt, aber nicht „gelöst“ werden. Stattdessen werden sie in ihrer Heterogenität semiotisch auseinandergelegt. Anhand einer intuitiven Herangehensweise soll versucht werden, in einzelnen Filmen Jarmuschs deskriptiv graduelle Unterschiede auszumachen. Stärker als in Begrifflichkeiten wird die Bedingung der Lektüre insofern in den Perzepten liegen. Die Lektüre nimmt ihren Ausgangspunkt in den Wahrnehmungen, um die Wahrnehmung zu erweitern, um tiefer in sie einzudringen und sie zu ergründen. Bergson schreibt: „In der Tat war für die alten Philosophen die intelligible Welt außerhalb über derjenigen gelegen, die unsere Sinne und unser Bewußtsein wahrnehmen: unser Wahrnehmungsvermögen zeigte uns nur Schattenbilder, die von den unveränderlichen und ewigen Ideen in Zeit und Raum projiziert wurden. Für die Modernen dagegen sind diese Wesenheiten die Träger der sinnlich wahrnehmbaren Dinge selbst; es sind wirkliche Substanzen, von denen die Erscheinungen nur die äußerste Oberfläche darstellen.“ Ebd.: 152. In der Untersuchung soll die Intuition ermöglichen, ins Innere der filmischen Welten Jarmuschs einzutauchen.

auf. In Teil C wird jedoch auf das gesamte filmische Schaffen Jarmuschs bis zum Jahr 2006 rekurriert.

Welchem Zweck dient die wissenschaftliche Literatur, die für die Untersuchung herangezogen wird? Die Auswahl der herangezogenen Literatur beruht auf philosophischen Quellen, die für das Denken der Wiederholung in Jarmuschs Filmen geeignet erscheinen und auf einem umfangreichen Kompendium an theoretischen Schriften, die zum Thema kontextualisierend beitragen. Die *Wiederholung* ist das Instrumentarium, mit dessen Hilfe die Filme Jarmuschs *gelesen* werden. Primär ist daher nicht der aktuelle Stand der Literatur von Bedeutung, sondern ihr Aussagewert, der dazu beiträgt, die Lektüre und die Notation der Gedanken konstruktiv voranzutreiben. Das wissenschaftliche Ziel liegt nicht darin, Schriften und Aufsätze zu Jarmusch und seinem Werk kritisch zu hinterfragen. Die aufgestellten Siglen sollen einer verkürzten Zitierung dienen. Sie rekurrieren auf die Schriften von Deleuze (*BB*, *ZB*, *DW*, *LS*, *N*, *U*), Bergson (*MG*, *DSW*), Heidegger (*HeiE*, *SuZ*, *BdZ*), Peirce (*NZ*, *SS*, *CP*, *PhäLZ*) und Nietzsche (*NieKSA 1*, ff).

Wie stellt sich der konzeptionelle Ansatz, die Herangehensweise an das Thema „Wiederholungsstrukturen in den Filmen von Jim Jarmusch“ dar? Während Teil A als eine systematische Vorbereitung und theoretische begriffliche Hinführung zum Thema zu verstehen ist, und Teil C eine Weiterführung auf mehreren Ebenen vollzieht, rücken in Teil B einzelne Filme in den Vordergrund. Die Lektüre der frühen Filme Jarmuschs greift die Wiederholung je unterschiedlich philosophisch auf. Indem der Lesakt den Vergleich zu anderen Autoren / auteurs, theoretischen Gedankengängen und Bezügen, Thesen, Notizen und Bildern sucht, bleibt er in wissenschaftlicher Hinsicht an einer logischen Herangehensweise orientiert. Er dient einem auf Klugheit (*phronesis*) gestützten Prozess der Semiose. Die Lektüre der Wiederholung soll zum Verständnis des gesamten filmischen Schaffens Jarmuschs beitragen. An dem Konzept der Lektüre orientiert, würde es einen sonderbaren Widerspruch bedeuten, stellte man die These auf, dass die Wiederholung deduktiv be- oder nachzuweisen sei. In den Kapiteln von Teil B beruht die Untersuchung jedes Mal auf einer dreifachen Untergliederung, sodass das Prinzip der Wiederholung auch als wissenschaftliches Konzept firmiert und Kohärenz im Denken ermöglicht.¹⁴

¹⁴ Aufgrund der semiotischen Offenheit / Unabgeschlossenheit des Filmbildes als Zeichen wird sich die Lektüre auf eine Folgerungsart richten, die derjenigen der Abduktion (die Charles S. Peirce neben der Deduktion und Induktion herausstellt) am nächsten ist. Vgl. *PhäLZ* 1998: 95 – 96. Die Abduktion ist ein Vorgang, in dem eine erklärende Hypothese gebildet wird. Ihre Besonderheit liegt in der kreativen Eignung für das Verfahren der Interpretation, wie in der filmischen Semiose der Fall. Weder wird aus einer allgemeinen Regel und einem

In Teil B werden eine horizontale und eine vertikale Textebene miteinander verwoben. Die horizontale Ebene besteht aus Aspekten, die alle Kapitel gleichermaßen durchdringen und die sich gliedern lassen in: A Textur der Beschreibung, B Theorieebene der Wiederholung, C semiotische Aspekte. Die vertikale Ebene befasst Fragestellungen, die sich in der horizontalen Ebene herauskristallisieren: Auf welche Weise bildet das Element der Wiederholung zeitlich-räumliche Schichten heraus? Wie werden Wahrheit / Falschheit in den Bildern konstituiert? Der philosophische Lesakt, d. h. das Aufgreifen der Wiederholung als wissenschaftliches Instrumentarium zur filmischen Untersuchung geht von der Betrachtung der Welt als Text und Hypothese aus. Jeder Film lässt sich insofern als die Konstruktion einer „möglichen Welt“ auffassen.

besonderen Fall ein Ergebnis abgeleitet (Deduktion), noch aus einem Ergebnis, das auf einem bestimmten Zusammenhang beruht, eine allgemeine Regel geschlossen, sondern ein Ereignis wird aus einer Regel abgeleitet, die sich aus einem konkreten Fall ergeben hat. Die Abduktion, stellt Dieter Mersch in seiner Einführung zu dem Semiotiker Umberto Eco heraus, erfordere semiotische Klugheit (phronesis), wodurch das Abenteuer der Interpretation gelingen könne. Mersch stellt heraus: „Irrtumsfähigkeit gehört hier dazu, ebenso wie das Wagnis einer immer wieder neu anzusetzenden Suche, die sich Orientierung gleichsam schrittweise durch Anfertigung immer genauerer ‚Gedächtniskarten‘ selbst verschafft. Doch besteht die eigentliche Schwierigkeit darin, dass weder Ziel noch Richtung vorgegeben sind. Tastend müssen vielmehr Perspektiven und Möglichkeiten eigens erst aufgedeckt und ‚erschlossen‘ werden, was bedeutet, viele verschiedene Ariadnefäden zu spinnen und ständig in andere Richtungen vorzustoßen. (...) Im Labyrinth der Zeichen ist die Semiose weder der ‚Willkür‘ ausgeliefert noch das Produkt rationaler Ableitungen, sondern das Ergebnis einer Reihe riskanter und unerhörter Konjekturen. Mit ihr partizipiert der Prozeß der Zeichendeutung an einer nicht-deduktiven und also auch nicht-rationalen ‚Klugheit‘.“ Mersch 1993: 124 – 125.

A Jim Jarmusch und die Wiederholung

1. Jim Jarmusch. Von den Filmen des Autors / auteur zum Konzept des *auteur-structuralisme*

Das Element der *Wiederholung* in den Filmen eines Autors / auteur ermöglicht es, Strukturen ausfindig zu machen, mit denen er sich „identifizieren“ lässt. Bevor dieser Gedanke genauer entwickelt wird, soll in einer eher als phänomenologisch einzustufenden Herangehensweise auf Jarmuschs filmisches Schaffen eingegangen werden. Es wird eine Denkbewegung hergestellt, die zunächst den Autor / auteur in den Fokus rückt, und dann zum Konzept des *auteur-structuralisme* überleitet, das in Teil B praktiziert wird.

In Jim Jarmuschs Filmen wird die *Realität* nicht einfach nachgeahmt. Die Realität wird nicht einfach *reflektiert*. Jim Jarmuschs Filme unterscheiden sich von den Filmen anderer Autoren / auteurs dadurch, dass bei ihnen keine Kriegsgeschehnisse im Mittelpunkt stehen, Science Fiction kein Thema ist und auch keine Wirklichkeit, die bloß ein Traum ist, vorstellbar gemacht würde. Psychologisch aufgerollte dramatische Szenen einer Ehe, die noch Ingmar Bergman Anfang der 1980er Jahre auf die Leinwand bringt¹⁵, aber auch großartige historische Inszenierungen, Kostümfilm oder Kriminalgeschichten sind sein Kino nicht. Keiner seiner Filme handelt in bedeutsamer Weise vom Sinn der Geschichte. Auch politisch-gesellschaftliche Ereignisse, wie sie z. B. Oliver Stone in seinen Filmen immer wieder aktionsreich aufgreift¹⁶, werden nicht in Szene gesetzt. Demgegenüber spielt Jarmusch von seinem ersten Film an mit einer Form der „Zeit ohne Ziel“. Wir nehmen bei Jarmusch, dem Nicht-Europäer, weder an Krönungen Einweihungen oder Paraden teil. In seinen Filmen werden wir nicht an Schauplätze versetzt, die von bedeutenden Ereignissen aus der Vergangenheit zeugen würden. Jarmusch operiert nicht mit Massenszenen, er inszeniert keinen Nationalismus, keinen Patriotismus, keine Aufmärsche. Jarmusch liefert aber auch keine schockierenden aktionsreichen Thriller, die ein Publikum in Atem halten würden. Mit seinem Stil und seiner Handschrift setzt er sich von der dominierenden gewalt- und temporeichen Machart des amerikanischen Films grundsätzlich ab.¹⁷

¹⁵ Z. B. in „Fanny und Alexander“ (1982).

¹⁶ Z. B. mit den Filmen „JFK“ (1991), „Nixon“ (1995) oder „Commandante“ (2003).

¹⁷ Z. B. von New-Hollywood-Filmen wie „Halloween – die Nacht des Grauens“ von John Carpenter (geb. 1948) oder „Alien“ von Ridley Scott (geb. 1937), „Star Trek“ von Robert Wise (geb. 1914) oder „Apocalypse Now“ von Francis Ford Coppola (geb. 1939), allesamt Produktionen aus dem Jahr 1979, setzt sich Jarmusch mit seinem ersten Langfilm „Permanent Vacation“ (1979/80) deutlich ab. Die filmische Gegenreaktion zum Verlust

Jim Jarmusch, geboren 1953 in Akron (USA, Ohio), lässt sich keiner Gruppe zuordnen, wie sie z. B. die *Nouvelle Vague*¹⁸ in besonderer Weise bis heute bildet oder die *Groupe Dziga Vertov*¹⁹ oder *Rive Gauche*²⁰, die alle einer so genannten „politique des auteurs“²¹ die Hand reichen. Jarmusch ist kein Herausgeber von Manifesten²², er beabsichtigt kein politisches Gegenkino und initiiert keine cineastisch motivierte Gegenöffentlichkeit²³. Auch verfolgen seine Filme keine ästhetische Doktrin, um absichtlich eine neue Bildsprache auf den Plan zu rufen.²⁴

des Sinns (nach dem verlorenen Vietnam-Krieg der USA) bilden in diesem Kino des New Hollywood Formen von Gewaltverherrlichung oder Bedrohungsszenarien. Kontextualer Hintergrund dafür ist das Konfliktpotential des Ost-West-Annäherungsprozesses, der den Zeitraum von 1977 bis Mitte der 1980er Jahre mit der Wahl des konservativen Präsidenten Reagan (1979) politisch stark beeinflusst. Vgl. Faulstich / Korte 1995: 12. In der filmgeschichtlichen Abhandlung „Sinn und Industrie“ führt Lorenz Engell unter dem Stichwort „Gewalt und Vergangenheit“ beispielhaft die technisierte Gewalt als das wichtigste Merkmal des New Hollywood-Films an. Die Gründe hierfür seien, „daß das Kino der Gewalt, das in den Siebzigern und Achtzigern so erfolgreich ist, die realen Erfahrungen der Zuschauer wiedergibt, daß es das Ausmaß der in der Gesellschaft vorhandenen und ausgeübten Gewalt widerspiegelt“. Siehe Engell 1992: 267. Engell reflektiert das Kino als fiktionalen Raum, der die internalisierten und unterdrückten Erfahrungen der realen Außenwelt wiederholt. Die Zukunft in Form von Science Fiction einerseits, die Vergangenheit als die „Wiederentdeckung des Alten“ andererseits (ebd.: 270 – 273), lassen im New Hollywood Kino ein Vakuum entstehen. In dieses Vakuum stößt m. E. der junge Jarmusch mit seinem ersten Spielfilm „Permanent Vacation“, der die junge Generation der 1980er Jahre mit ihren persönlichen Problemen in den Mittelpunkt stellen wird.

¹⁸ Die *Nouvelle Vague* (ab 1959) bilden die auteurs Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol und Eric Rohmer. Hierzu siehe Marie 1997, Roud 1970.

¹⁹ Die *Groupe Dziga Vertov* (1968 – 1972) wird gegründet von Jean-Pierre Gorin und Jean-Luc Godard. Insbesondere Jean-Luc Godard mit seinen Filmen „Vladimir et Rosa“ (1970) und „Tout va bien“ (1972) macht sie bekannt. Weitere Mitglieder der Gruppe sind: Natalie Billard, Armand Marco, Gérard Martin, Jean-Henri Roger. Das französische politische Gegenkino befasst sich mit den politischen Positionen von „1968“ und in der Umsetzung eines marxistischen Denkens mit der Repräsentationsfunktion der Medien. Godard betont: „A movie is not only reality, it is only a reflection. Bourgeois film-makers focus on the reflection of reality. We are concerned with the reality of that reflection.“ Siehe „Film and Revolution. Interview with Dziga-Vertov Group“, in Carroll 1972: 50 – 54. Die Frage der Revolution stellt sich der Gruppe als Frage der Darstellung. Im Rückgriff auf Dziga Vertov („Die Welt im Namen des Proletariats“) wird ein faktografischer Ansatz gestärkt, der die „Bruchstellen der Konstruktion von Wirklichkeit“ aufweist und „Transparenz der verwandten Techniken als eine filmpolitische Strategie“ erfordert, wie Yvonne Spielmann herausstellt, in Roloff / Winter 2000: 111 – 124.

²⁰ Zur Gruppe *Rive Gauche* gehören Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker (und in Zusammenarbeit mit Vertretern des Nouveau Roman Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras und Jean Cayrol).

²¹ Die „politique des auteurs“ entsteht bei den französischen Cahiers-Autoren Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre. Vgl. Felix 2002: 22 – 30. In erster Linie wird die „politique des auteurs“ nicht aus dem Blickwinkel des Filmemachers gedacht, sondern aus der Sicht eines Autors der Zeitschrift Cahiers du Cinéma, der das Wirken der Filmemacher einstuft (selbst wenn er sich, wie Jacques Rivette, beiden Funktionen widmet).

²² Zum „Manifest“ kann ein Aufsatz im Nachhinein werden, aufgrund einer neuen Richtung, die propagiert wird, wie in Francois Truffauts Aufsatz „Un certain tendance du cinéma francais“ (1954) und im Fall von Jean-Luc Godards Aufsatz: „Montage, mon beau souci“ (1956); Eisenstein u. a. entwickelten 1928 ein „Manifest zum Tonfilm“. Oder aber das Manifest wird von einer Gruppe von Filmemachern erstellt, wie das Manifest des italienischen Neorealismus (in der Filmzeitschrift „Cinema“ 1943), das „Oberhausener Manifest“, 1962, oder Dogma ‘95 (Lars v. Trier, Thomas Vinterberg).

²³ „Gegenöffentlichkeit“ dient als kennzeichnender Begriff für das Junge deutsche Kino (seit dem Oberhausener Manifest 1962) und das Neue deutsche Kino Mitte der 1970er Jahre, das z. B. bei Alexander Kluge als Initiator des Autorenfilms oder bei Peter Zadek mit eigenen Vorstellungen verbunden ist, um „reale Herrschaftsverhältnisse“ kritisch aufzudecken. Damit einher geht ein antagonistischer Realismusbegriff, der an erkenntnistheoretische und soziologische Untersuchungen anknüpft. Vgl. Oskar Negt / Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung, Frankfurt am Main 1972.

²⁴ Hier ist jedoch anzumerken, dass die persönliche Handschrift, wie sie ursprünglich Alexandre Astruc (geb. 1923) mit der Vorstellung einer caméra stylo verbindet (in dem „Manifest de la caméra-stylo“ in: L’écran francais, Nr. 30, März 1948) und die ein zentrales Element der „politique des auteurs“ bildet, indem der

Wie lässt sich nun *sein* filmisches Schaffen charakterisieren? Seit nahezu drei Jahrzehnten fällt Jarmusch durch seine eigenwillige filmische Herangehensweise auf.²⁵ Mit Hilfe eines spezifischen Eklektizismus, der subversive Verbindungen in der Mixtur unterschiedlicher Genrestile oder kultureller Identitäten hervorbringt, gelingt es ihm, eine eigene „vision du monde“ filmisch auszudrücken. Wenn im Folgenden Jarmusch als Autor / auteur herausgestellt wird, dann mit der Absicht, in diesem Zusammenhang den Begriff des Autors / auteur aus seiner Subjektzentriertheit herauszulösen. Stattdessen soll deutlich werden, dass die Kategorie den Effekt eines im Ganzen zu betrachtenden filmischen Schaffens bildet.

Die Einordnung der Filme Jarmuschs erfolgt zunächst im Rückblick auf zwei filmgeschichtliche Linien. Linie a) geht vom französischen Autorenkino bzw. *cinéma des auteurs* aus, Linie b) verfolgt einen dem Film Jarmuschs vorgängigen amerikanischen filmischen Avantgardismus. Anhand einer Engführung beider Richtungen soll zunächst die Kennzeichnung Jarmuschs als Autor / auteur erfolgen. Jedoch liegt das weiterführende Ziel darin, den Autor / auteur aus der Vorstellung der Urheberschaft zu entlassen und demgegenüber den Begriff zu einer Textinstanz mutieren zu lassen.

a) „I’m more interested in the moments in between, people waiting for a cab rather than people in a cab. I’m always more interested in the small ordinary things, and that’s why I guess I have a tendency to write the kind of scenes which would be left out in a more conventional or commercial or transparent style. I’m more interested in a conversation between people playing cards than if they are carefully planning an escape from jail, carve a gun from a soap or get a file in a cake or whatever. To me the important point is that they escape from jail, not how they escape for example. When I see a movie in which the plot is

Regisseur für die Direktheit des filmischen Ausdrucks steht, auch bei Jarmusch ausfindig zu machen ist. Nur agiert Jarmusch nicht mit der „Idee des Schreibens“ aus einer intellektuellen Position oder Sicht des Filmautors heraus. Das ist demgegenüber bei Godard in der Wiederaufnahme von Dziga Vertovs Verwendung der Kamera als Kinoglaz (Kinoauge) der Fall. Godards Ziel liegt, noch anders als bei Jarmusch darin, in gesellschaftliche Zusammenhänge einzudringen oder filmisch Widersprüche in der Alltagsrealität der wie moderne bloßzulegen.

²⁵ Die filmwissenschaftliche und kulturtheoretische Literatur über Jarmusch und seine Filme betont dessen Eigenwilligkeit immer wieder auch im Zusammenhang mit einem produktionsästhetischen „unabhängigen Stil“. Dazu siehe Rolf Aurich / Stefan Reineke (Hg.), *Jim Jarmusch*, Berlin 2001. Critique N 692–693 (parution: 4 février 2005): Cinéphilosophie, dir. Marc Consuelo et Elie During. Geoff Andrew, *Stranger than Paradise. Mavericks – Regisseurs des amerikanischen Independent-Kinos*, Mainz 1999, Oliver Schindler, *Jim Jarmusch – Independent-auteur der achtziger Jahre*, Alfeld 2000. Roman Mauer, *Jim Jarmusch – Filme zum anderen Amerika*, Mainz 2006, Sabine Henlin, *A certain tendency of independent cinema*, Pennsylvania State University 2001. Ludvig Hertzberg, *Perceptual Drawings: Jim Jarmusch’s Offbeat poetics of Cinema*, ph. D. dissertation, Stockholm (work in progress). Ulrike Becker, *Das Amerikabild und die Rolle der Fremden in Jim Jarmuschs Filmen Stranger than Paradise und Down by law*, Magisterarbeit FU-Berlin, Zeitschrift: *Eclipses* N° 38 2006: *La voie de Jim Jarmusch*. Internet: jarmusch.tripod.com/writings.html, Internetaufsatz: Anne Haeming: *Film ist Wahrheit 24 mal in der Sekunde: Jim Jarmuschs Mystery Train als postmoderne Metapher*, cinetext (pdf) 2002. (unvollständig)

very clear, I'm always interested in what happens between those sections"²⁶, merkt Jarmusch einmal in einem Interview an. Immer wieder wird in Äußerungen deutlich, dass sein filmisches Augenmerk auf bedeutungslosen Gegebenheiten oder unauffälligen Randereignissen liegt. Seine „sanfte Revolte“, wie ich es nennen möchte, für erzählenswert zu halten, was anderen nicht erzählenswert zu sein scheint, liefert nicht den einzigen Grund dafür, Jarmusch als Autor / auteur einzustufen. In der Umsetzung seiner filmischen Ideen versucht Jarmusch, sich von anderen Darstellungsformen und Filmstilen bewusst abzugrenzen. Mit seinem filmkünstlerischen Schaffen, das auf individuell entworfenen Geschichten basiert, möchte er mehr in den Blick bekommen als das, was in den Filmbildern unmittelbar präsent ist. „Mehr“, d. h. die unangepassten Lebens- und Denkweisen „der Anderen“, das sind in seinen Filmen Figuren, die innerlich wie äußerlich „unterwegs“ sind oder kein bürgerliches („geordnetes“) Leben führen. „Die Anderen“ verkörpern in seinen Filmen „das Andere“ als ein Außen, das sich einer empirischen Definition entzieht.

Jarmuschs eigene apolitische Haltung beruht auf einer überlegten Haltung zum „Anderen“ als dem Unterschiedenen, dem Differenten und Differenzierenden. In seinen Filmen ist damit oft die Vorstellung eines imaginativen „anderen Selbst“ gemeint. „Im Anderen“ liegt eine bestimmte Sehnsucht eingewickelt. „Das Andere“ bedeutet bei Jarmusch eine Kraft, die narrativ erzeugt wird, ohne moralischen Fingerzeig. Dementsprechend bewirkt er von seinem ersten Film an und im Hinblick auf die *Wiederholung*, d. h. mit seiner Art und Weise die Wiederholung ins Bild zu setzen, ein „anderes“ Gefühl für Zeit und Raum. Die Form der Wiederholung in seinen Filmen führt zu einem verlangsamten Tempo²⁷, wodurch sich sein Kino in besonderer Weise von so genannten Action-Streifen unterscheidet (beispielhaft wären hier „Terminator 1, 2 und 3“ aus den Jahren 1984, 1991 und 2006 von James Cameron zu nennen) oder vom viel beachteten asiatischen Martial Arts Cinema (erwähnenswert hier ist „Hero“ von Zhang Yimou, 2002). Jarmuschs Langsamkeit produziert eine zum Teil als seltsam empfundene Melancholie, die kontrapunktisch mit so genannten coolen oder improvisierten Figuren einerseits und einer randständigen Komik andererseits zusammenspielt. Durch die Art und Weise wie die Wiederholung zum Einsatz kommt, entsteht jedes Mal der Eindruck, als seien die Charaktere seiner Filme der Wirklichkeit enthoben, als stünden sie abseits der Realität. Insofern sind es die individuellen *Zeit-Bilder*, die Jarmusch als Autor / auteur kennzeichnen. Mit einem *Zeit-Bild* ist der semiotische Typus

²⁶ „In between things“, Interview von Peter von Bagh and Mika Kaurismäki / 1987, in Hertzberg 2001: 75.

²⁷ „Jim Jarmusch is the slowest shot in the West“, schreibt Cathleen MCGuigan. „Shot by Shot: Mystery Train“, Interview von Cathleen MCGuigan, 1990, in Hertzberg 2001: 99.

gemeint, den Gilles Deleuze in seiner Kintotheorie „Das Bewegungs-Bild. Kino 1 und Das Zeit-Bild. Kino 2“ entwickelt (dazu siehe A. Abschnitt 2.).

Von seinem ersten Film an gelingt es Jarmusch, anhand von *Zeit-Bildern*, die stets mit *Bewegungs-Bildern* zusammenspielen, *Zeitlichkeit* und *Räumlichkeit* in Form eines eigenen Denkens von „Welt“ hervorzubringen.

Jarmuschs erster Film „Permanent Vacation“ (1980) spielt einerseits in New York, die Handlung nimmt aber fiktiv von Paris aus ihren Lauf. Tatsächlich hat sich für Jarmusch selbst in Paris die Möglichkeit zum Filmemachen eröffnet. „I studied literature because I wanted to be a writer. And while I was in Paris, and when I came back from Paris, after seeing all those films, my writing became more cinematic and more visual. (...) I was writing in forms I was making up that very short, structural narrative pieces, like short stories, but very short and minimalized. I don't know if its prose-poetry, or narrative, you know fiction – something in between. I started – I don't know if you know The last words of Dutch Schultz by William Burroughs...“²⁸

Innerhalb des modernen Films stellt Jarmusch einen Riss, einen Spalt, einen Keil dar.²⁹ Als er Ende der 70er Jahre, Anfang der 1980er Jahre auf die Bühne tritt, entsteht der Eindruck, als würden seine Filme die indirekte Antwort auf die Frage nach jenem suspekt gewordenen Sinn bilden, der im amerikanischen Kino bis dato seinen Ausdruck in New Hollywoods technoidem Hyperrealismus findet. Demgegenüber zeichnet sich Jarmuschs miniaturistische Herangehensweise durch eine Form aus, die zeichentheoretisch überschaubare „mögliche Welten“ konzipiert, und trotz einer gewissen auszumachenden Theatralität nicht unbedingt auf großen Spannungsbögen beruht.

In diversen Interviews bringt Jarmusch seine Vorstellungen davon, was erzählenswert ist, zum Ausdruck: „I'm really not interested in characters obsessed with some kind of ambition. That kind of 'American dream' thing is just not really interesting.“³⁰ „In most films you'll have

²⁸ „Jim Jarmusch“, Interview von Peter Belsito, 1985, in Hertzberg 2001: 23.

²⁹ Jarmusch tritt Anfang der 1980er Jahre mit einem eigenwilligen filmischen Stil als Independent-Filmemacher auf und bringt sich damit als Gegenpart zum populären New Hollywood Film (hierzu siehe Hillier 2001: xi). Die Machart seiner Filme weist Parallelen zu den praktischen Forderungen der „New American Cinema Group“ (von 1959 – 1963) mit Jonas Mekas und Lewis Allen, Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie u. a. auf. Die Gruppe sieht sich verbunden mit dem so genannten Free Cinema in England, der französischen Nouvelle Vague, den damaligen jungen Bewegungen in Polen, Russland sowie Italien und in den USA mit den Arbeiten u. a. von John Cassavetes. Diese erste Generation einer neuen amerikanischen Avantgarde publiziert in der Zeitschrift Film Culture. Hier ein Ausschnitt aus dem ersten Statement von 1961: „Our rebellion against the old, official, corrupt, and pretentious is primarily an ethical one. We are concerned with Man. We are not an aesthetic school that constricts the film-maker within a set of dead principles. We feel we cannot trust any classical principles either in art or life. 1. We believe that cinema is indivisibly a personal expression ... 2. We reject censorship ... 3. We are seeking for new forms of financing ...“ Siehe: Sitney 2000: 79 – 83. Vgl. auch „Die Erste Erklärung der Gruppe Neuer Amerikanischer Film“, in: Kotulla 1964: 318 – 321.

³⁰ „Jim Jarmusch“, Interview von Harlan Jacobson, 1984, in Hertzberg 2001: 15.

confrontation or external things which trigger a certain reaction. I, on the other hand, was interested in the little things and in connecting them.“³¹ „I will still lose my interest as soon as I notice that the conclusions are self-evident, because then there is nothing left to discover.“³² „I have not a plotline that runs straight through.“³³ „It is more about accidental connections that move the audience than about dramatic action.“³⁴

Genauso wie die auteurs der Nouvelle Vague Mitte der 1950er Jahre und Anfang der 1960er Jahre (auf die das American Cinema in den 1960er Jahren rekurriert) versucht Jarmusch in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren sich über das hinwegzusetzen, was im kommerziellen Film tonangebend zu sein scheint. Die Bezeichnung „auteur“, die den französischen Filmemachern seit ihrer Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Film (seinen Werten und seiner Werktreue) anhaftet, ist auch auf Jarmusch beziehbar. Dennoch ist der Autor / auteur Jarmusch in seiner Individualität und zeitgeschichtlich von den auteurs der Nouvelle Vague zu trennen.³⁵

Jim Jarmusch, der Anfang der 1980er Jahre auftritt, unterscheidet sich von den auteurs der Nouvelle Vague, die sich als einer „Schule“ zugehörig betrachten lassen. Michel Marie liefert in der von ihm verfassten kleinen Schrift „La Nouvelle Vague“ (1997) Argumente dafür, warum die „Nouvelle Vague“ als „cinéma des auteurs“, eine „école artistique“ ist, d. h. warum sie als künstlerische Schule einzustufen ist. Ich möchte die Kriterien anführen, anhand derer die „Nouvelle Vague“ als Schule firmiert, um anschließend deutlich zu machen, inwiefern der Autor / auteur Jarmusch davon abzugrenzen ist.

Als Begründung dafür, dass sich die „Nouvelle Vague“ als Schule einstufen lässt, gibt Marie folgende Kriterien an: „– Un corps d’une doctrine critique minimal, commun à un groupe de journalistes ou de cinéastes ; – un programme esthétique supposant une stratégie ; – la publication d’un manifeste explicitant publiquement cette doctrine ; – un ensemble d’œuvres répondant à ces critères ; – un groupe d’artistes (réalisateurs, mais aussi collaborateurs de création, scénaristes, techniciens, acteurs) ; – un support éditorial permettant de faire connaître les positions du groupe (revue, livre, film à portée théorique) ; – une stratégie promotionnelle, donc des véhicules de cette stratégie – presse, médias radiophonique ou télévisuels ; – un leader (la forte personnalité du groupe) et/ou un théoricien (le « pape » du mouvement) ; – enfin, des adversaires, puisque toute école s’affirme contre ce qui l’a précède

³¹ „Conversations with Jim Jarmusch“, Interview von Ralph Eue / Wolfgang Stukenbrock, 1980, in ebd.: 5.

³² Ebd.

³³ Ebd.: 13.

³⁴ Eue / Stukenbrock, in ebd.: 5.

³⁵ Siehe Felix 2002: 22 – 30.

ou lui coexiste.“ („Ein minimaler Korpus kritischer Doktrin, auf den sich eine Gruppe von Journalisten oder Filmemacher einigt; – ein ästhetisches Programm, das eine Strategie verfolgt, – die Veröffentlichung eines Manifests, worin diese Doktrin öffentlich erklärt wird; – eine Hand voll Filme, die den aufgestellten Kriterien entsprechen; – eine Gruppe von Künstlern (Regisseure, aber auch kreativ Mitwirkende, Szenaristen, Techniker, Schauspieler; – editorische Unterstützung, während man die Positionen der Gruppe bekannt macht (anhand von Retrospektiven, Literatur, theoretisch ambitionierten Filmen; – eine Strategie für die Werbung, mit entsprechenden Voraussetzungen (Presse, Radio, Fernsehen; – einen Anführer (die charismatische Kraft der Gruppe) und / oder einen Theoretiker (den „Vater“ der Bewegung); schließlich Gegner, gegen die sich die ganze Gruppe einig ist vorzugehen oder gegen den man sich stellt.“)

Marie legt in seiner Schrift dar, dass die „Nouvelle Vague“ eine Schule im Sinne der aufgezählten Kriterien ist. Im Hinblick auf den Autor / auteur Jarmusch interessieren nun weniger die Ergebnisse Michel Maries zur „école“ („Schule“) der „Nouvelle Vague“ als vielmehr die Charakteristika, die bei ihm zur Exemplifizierung des Begriffs in Bezug auf das „cinéma des auteurs“ dienen sollen (mit der deutschen Übersetzung „Schule“ für école, sei angemerkt, soll keine „Lehranstalt“, sondern eine Gruppe von Filmautoren bezeichnet werden, die im Laufe ihres Schaffens kohärente bzw. variable Regeln ausgebildet haben). Maries Kriterien bzw. das von ihm aufgestellte kohärente Reglement ist aus dem Grund von Interesse, weil in Abgrenzung dazu deutlich werden soll, dass mit Jarmuschs Bezeichnung als Autor / auteur eben nicht automatisch die Zuordnung zu einer Gruppe oder „Schule“ einhergeht. Es gilt deutlich zu machen, dass Jarmusch, anders als die auteurs der Nouvelle Vague, seinen Stil bzw. seine eigene Handschrift völlig losgelöst von der Stilrichtung einer Gruppe von Autoren bzw. „auteurs“ oder Filmkritikern entwickelt. Jarmusch ist nicht als theoretischer Beobachter oder Vermittler des Mediums Film tätig, er verfolgt mit seinen Filmen nicht die Realisierung eines gesellschaftskritischen Ansatzes, auch ist er keiner filmischen „Bewegung“ zugehörig. Und dennoch liegt eine Überschneidung mit den von Marie vorgestellten Kriterien darin, dass er mit einem wiedererkennbaren Stamm an Künstlern und Technikern arbeitet, beispielsweise mit Robby Müller (Kamera) und Jay Rabinowitz, Melody London (Schnitt) oder Sara Driver. Auffällig ist, dass die Akteure bei Jarmusch nicht als Filmstars zum Einsatz kommen, sondern dass Jarmusch darum bemüht ist, einzelne Künstlertypen auf diverse Rollen zu verteilen, so dass ihr künstlerischer Charakter (B. als Musiker, Komiker) in verschiedenen Filmen zum Einsatz kommt (und sich nicht umgekehrt nur Schauspieler an unterschiedliche Charakterrollen in womöglich noch

schematischen Drehbüchern anpassen müssen). Jarmusch setzt also die gleichen Schauspieler, die als solche bereits in realiter eigene Charaktertypen sind, wiederholt in seinen Filmen ein, wie z. B. Isaach de Bankolé, Roberto Benigni, Steve Buscemi, Gary Farmer, Cinqué Lee, John Lurie, Tom Waits u. a. Bei Jarmusch lassen sich auch Verbindungen zu Autoren, Musikern, Filmemachern herstellen, die eine ähnlich unangepasste künstlerische Einstellung vermuten lassen wie bei ihm der Fall (z. B. zu Wayne Wang, der, wie Jarmusch, mit seinem Film „Smoke“, 1995, den Genuss am Rauchen oder die Vorliebe für Tabak zum Thema nimmt – oder zu dem Schriftsteller Paul Auster) – jedoch wäre es völlig unangemessen, hier von einer Schule zu sprechen, die sich herausgebildet hätte und die systematisch Filme in einem bestimmten Stil konzipiert.

Ähnlich wie bei den französischen auteurs der Nouvelle Vague, die gegen die „tradition de la qualité“³⁶ opponieren, stützen sich jedoch auch die Geschichten Jarmuschs bewusst nicht auf Literaturvorlagen, sondern beruhen auf eigenen Geschichten, oft kleineren Episoden, über scheinbar zufällige Begebenheiten aus dem Alltag oder ungewöhnliche Begegnungen und Zusammentreffen, die sich zu einer größeren Geschichte entwickeln. In ihrer Machart tragen sie zur Erosion schematischer Erzählformen bei. Die bewegende Kraft in Jarmuschs Filmen liegt darin, dass nicht eine literarische oder historische Geschichte in Bilder übertragen wird, um in einem „Dolmetschervorgang“³⁷ einiger ausgewählter Szenen dem Zuschauer eine Bedeutung nahe zu legen. Sie äußert sich vielmehr dadurch, dass geschlossene narrative Formen aufgebrochen werden, um in der Montage eigene Realitäten zu konstruieren. Infolge ist in seinen Filmen die *Wiederholung* dort zu finden, wo die theatralische Inszenierung als Möglichkeit einer sich immer wieder neu darstellenden Sicht auf die Dinge vorstellig wird, als zufällige Anordnung, Begegnung oder Beziehung, und auf diese Weise in gebrochener Affirmation ihre Wirkung entfaltet.

„Literatur“ spielt in Jarmuschs Filmen in fragmentarischer Hinsicht eine Rolle. Zahlreiche Poeten tauchen innerdiegetisch auf: z. B. werden Walt Whitman und Robert Frost genannt (in „Down by law“, 1986) oder William Blake³⁸ (in „Dead Man“, 1995). Literatur wird narrativ als Vermittler von Weisheiten bzw. als „geistige Nahrung“ Thema, wie im Fall der Aphorismen aus der „Hagakure“³⁹ oder als Wert des Lesens angesprochen, wie die

³⁶ Zur „politique des auteurs“ siehe den Aufsatz von Francois Truffaut, Eine gewisse Tendenz im französischen Film: Truffauts Kritik von 1954 an den Bourgeois, die mit ihren Literaturadaptionen der Treue gegenüber dem Geist der Werke, die sie adaptieren verpflichtet sind, und dadurch dem Publikum einreden, es identifiziere sich mit dem Helden. In: Kotulla 1964: 116 – 131 (original: Une certaine tendance du cinéma français, in Cahiers du Cinéma, Nr. 21, 1954), sowie Felix 2002: 24.

³⁷ Robbe-Grillet 1965: 19.

³⁸ Hierzu siehe: William Blake, Selected Poems, Penguin Books, London 1996.

³⁹ Hierzu siehe: Tsunetomo Yamamoto, Hagakure, Der Weg des Samurai, München 2002⁴.

Erzählensammlung Rashomon⁴⁰ in „Ghost Dog“ (1999).⁴¹ Jarmusch verweigert sich filmischen Literaturadaptionen, die klassische Erzählelemente und Spannungsmomente aufgreifen würden.

Seine Widerständigkeit gegenüber narrativer Plausibilität und Macharten, die das Denken ideell einnehmen, mag vordergründig an Brechts Auffassung von Realismus in der Kunst erinnern.⁴² Was Jarmusch jedoch von Brecht trennt, ist, dass er keine gesellschaftskritische oder politische Kunstauffassung vertritt und den Einsatz von Distanz schaffenden Verfremdungseffekten im Film vermeidet, demgegenüber sogar komische und melancholische, d. h. mimetische Elemente, affektbezogen einsetzt.

Auffällig ist die Inkonsistenz der Figuren in Jarmuschs Filmen bzw. deren Entwurfcharakter. Die Protagonisten lassen sich nicht aufgrund ihrer Schicht, Herkunft oder Klasse in ihren moralischen Absichten beurteilen. In den Narrationen werden keine gesellschaftlichen Gegensätze oder Hierarchien dramatisch ausgearbeitet, um dadurch, wie etwa noch bei den deutschen Autorenfilmern der Fall, z. B. bei Rainer Werner Fassbinder, dramaturgische Effekte zu erzielen. Der Mangel an Verantwortlichkeit in der Geschichte wird nicht „angeklagt“ (vgl. im Unterschied dazu die Filme von Volker Schlöndorff, Jean-Marie Straub oder Alexander Kluge), d. h. auch ungerechte amerikanische soziale Verhältnisse werden bei Jarmusch nicht als gemeinschaftliches oder staatliches Problem „thematisiert“.

In der dargelegten Linie lässt sich Jarmusch als Autor / auteur einstufen, der sich filmisch „against the world of common sense“⁴³ und „the ideology of verisimilitude“⁴⁴ wendet.

⁴⁰ Hierzu siehe: Ryunosuke Akutagawa, Rashomon, Erzählungen, München 2001.

⁴¹ Erwähnung in den Filmen finden zudem die Comicfigur Popeye, Kenneth Grahames Jugendbuch: The Wind in the Willows, W. E. Burghardt Du Bois Schrift: The souls of Black Folk oder Mary Shelleys Frankenstein.

⁴² Eine Verbindung zwischen der ästhetischen Machart Jarmuschs und der Brechtschen Auffassung von Realismus im Film liegt in einer Ähnlichkeit die narrative „Form“ betreffend. Zwar predigt Jarmusch keinen „sozialistischen Realismus“, sein, wie ich es nennen möchte, „melancholischer Realismus“ ist jedoch ebenfalls gegen Literaturadaptionen gerichtet und ließe sich in dieser Hinsicht mit Brechts Vorstellungen zum Film untermauern. Brecht schreibt: „Literarische Werke können nicht wie Fabriken übernommen werden, literarische Ausdrucksformen nicht wie Fabrikationsrezepte.“ Brecht 1968: 122. Die Wirklichkeit vor Augen sollten wir uns laut Brecht „nicht an erprobte Regeln des Erzählens, ehrwürdige Vorbilder der Literatur, ewig ästhetische Gesetze klammern. Wir dürfen nicht bestimmten vorhandenen Werken *den* Realismus abziehen, sondern wir werden alle Mittel verwenden, alte und neue, erprobte und unerprobte, aus der Kunst stammende und anderswoher stammende, um die Realität den Menschen meisterbar in die Hand zu geben. Wir werden uns hüten, etwa nur eine bestimmte historische Romanform einer bestimmten Epoche als realistisch zu bezeichnen (...) so für den Realismus nur formale, nur literarische Kriterien aufstellend. Wir werden nicht nur dann von realistischer Schreibweise sprechen, wenn man zum Beispiel ‚alles‘ riechen, schmecken, fühlen kann, wenn ‚Atmosphäre‘ da ist und wenn Fabeln so geführt sind, daß seelische Expositionen der Personen zustande kommen. Unser Realismusbegriff muß (...) souverän sein gegenüber den Konventionen. (...) Die Methoden verbrauchen sich, die Reize versagen. Neue Probleme tauchen auf und erfordern neue Mittel. Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muß die Darstellungsart sich ändern.“ Ebd. : 122 – 124.

⁴³ Stam / Burgoyne / Flitterman-Lewis 1992: 188.

⁴⁴ Ebd.

Entgegen einer repräsentativen Machart von Erzählformen spielt Jarmusch in seiner ästhetischen Herangehensweise mit einer Form der Wiederholung, die in ihren ontologischen Bezügen stets ein (Nach-)Denken provoziert. Jedes Mal erzeugt das Ende seiner Filme einen „narrativen Rest“. Die *Wiederholung*, der sich die Untersuchung „Wiederholungsstrukturen in den Filmen von Jim Jarmusch“ im Kern widmet, wird bei Jarmusch im Sinne eines Ereignisses auffällig, aber auch im Sinne eines Mangels des Sagbaren.⁴⁵

b) Mit seiner narrativen Individualität fügt sich Jarmusch dem Autorenkino, der Autorenschaft bzw. dem *auteurisme* ein. Jarmusch steht aber auch in Nähe zur amerikanischen Avantgarde der späten 1960er Jahre. Das Kennzeichen des amerikanischen avantgardistischen Films ist sein „strukturalistisches Anliegen“. Adam Sitney schreibt: „A precise statement of the difference between form and structure must involve a sense of the working process; for the formal film is a tight nexus of content, a shape designed to explore the facets of the material ... Recurrences, antithesis, and over-all rhythm are the elements of the formal ... The structural film insists on its shape, and what content it has is minimal and subsidiary to the outline... Characteristics of the structural film are a fixed camera position (fixed frame from the viewer's perspective)... It is unfortunate that the films ... have been confused with ‚simple‘ forms or ‚concept art‘. The structural film is static because it is not modulated internally by evolutionary concerns. In short, there are no climaxes in these films...“⁴⁶

Mit dem Verzicht auf narrative Wendepunkte und klassische Spannung erzeugende Kriterien greift Jarmusch die von Sitney angeführten Modi des amerikanischen avantgardistischen Films auf. Die Kriterien wurden vom amerikanischen Minimal Cinema, einer experimentellen Kategorie des strukturalen Films der 1960er Jahre, übernommen. Der amerikanische Filmwissenschaftler Jim Hillier sieht daher hier einen besonderen Bezug zwischen Andy Warhols Filmen und dem Kino, das Jarmusch „vertritt“: „Andy Warhol, another pioneering underground film-maker who more or less went ‚overground‘, exerted an influence far beyond the small audiences that saw his films. The work of the American independents characterised as ‚minimalists‘ (...) owes much to the visual and narrative spareness of Warhol's style. Jonas Mekas's characterisation of Warhol – ‚the world seen through a consciousness that is not running after big dramatic events, but is focused on more subtle changes and nuances‘ – applies also to ‚structural‘ filmmakers such as Michael Snow, whose ‚Wavelength‘ (1967) Fred Camper contrasts with ‚the attention-getting density of narrative events in a Hollywood

⁴⁵ Mersch 2002: 209.

⁴⁶ Sitney 2000: 327ff.

film'. Such characterisations are very suggestive of major strategies in the work of Jim Jarmusch".⁴⁷

Der amerikanische Avantgarde-Film der 1960er Jahre reicht den Mitteln einer Alltäglichkeit die Hand und versagt dem Zuschauer eine letzte psychologische Unterstützung. Die auffällig starre Kamera in den Filmen Jarmuschs, Sidney zu Folge das Hauptkennzeichen des frühen strukturalen Films, zwingt uns in der Wahrnehmung Objekte, Ereignisse und Dauer an sich anzuerkennen. Ein besonderer Bezug Jarmuschs kann daher auch zu John Cassavetes hergestellt werden, dem Vertreter des neuen amerikanischen Films („New American Cinema“), z. B. mit seinem Film „Too late Blues“ (USA 1961) oder „Killing of a Chinese Bookie“ (USA 1976). Denn ähnlich wie bei Cassavetes zeugt Jarmuschs Kamerahandschrift von einer Ästhetik, in der Schweigen bedeutungsvoll wird wie Sprechen und Details aufgrund fehlender größerer Ereignisse eine unerwartete Gewichtung erlangen.⁴⁸ Die Nähe Jarmuschs zum New American Cinema lässt aus dieser Perspektive wiederum weiterreichende Bezüge zu den europäischen Vorläufern der amerikanischen Avantgarde zu, d. h. zur bereits genannten Nouvelle Vague mit ihren bislang noch nicht erwähnten „irrationalen Schnitten“, aber auch zum italienischen Neorealismus, mit seinen filmischen Darstellungen von umherirrenden, entwurzelten oder heimatlosen Figuren. Die Spuren früherer filmgeschichtlicher Epochen sind bei Jarmusch somit „in Variation“ wieder zu finden. Insbesondere im „Unterwegssein“ bzw. „Nomadentum“ seiner Figuren werden sie auffällig.⁴⁹ Jarmuschs die amerikanische Filmavantgarde der 1960er Jahre nachahmender Schreibstil zeichnet sich dadurch aus, dass er konkrete moralisierende Sinnbezüge, die in der Regel durch eine bestimmte narrative Logik erreicht werden, zurücklässt. Vielmehr zielt seine alogische Bildsprache in ihren Formen der Asignifikation auf das Infragestellen eines apriorischen Sinns. Einer an moralischen Aspekten orientierten Erzählstrategie setzt Jarmusch eine semantisch reduzierte Erzählweise entgegen, die eine Vielfalt an Referenzen zulässt. Infolge wird das Lesen seiner Filme in semiotischer Hinsicht auf der Basis zahlreicher interpretativer

⁴⁷ Hillier 2001: xi.

⁴⁸ Jedoch weist John Cassavetes (1929 – 1989) filmischer Stil im Unterschied zu Jarmuschs Realismus eine naturalistische Machart auf (durch Handkamera, Unschärfen, Laiendarsteller, ungewöhnliche Fokussierungen und Kadrierungen). Seine Ästhetik ist gekennzeichnet durch eine gewisse anarchische Montage in Konfrontation mit sozialen Darstellungen und einer nahezu dokumentarischen (beobachtenden) Kamera.

⁴⁹ Das „Nomadentum“ der Figuren ist ein Kennzeichen, das Gilles Deleuze in seinen Kinobüchern für das italienische und französische Kino nach 1945 ausmacht. Gilles Deleuze nennt fünf Merkmale eines neuen Bildes, das nach der „Stunde Null“ (1945) den amerikanischen Traum in die Krise führt und den amerikanischen Film der Nachkriegszeit inspirieren wird: „die dispersive Situation, die absichtlich schwachen Verbindungen, die Form der ‚balade‘, die Bewusstwerdung des Klischees und die Denunziation des Komplotts“. *BB* 1997: 281.

Bezüge möglich (mit Paul de Man ließe sich sagen, dass dadurch ihre „Unlesbarkeit“⁵⁰ aufgezeigt wird – d. h. die „wahre“ oder „richtige“ Lesart nicht gibt).

Anfang der 80er Jahre wiederholt Jarmusch also Stilelemente der amerikanischen Filmavantgarde, die sich bereits als Bearbeitung von Impulsen einer ihr vorgängigen filmkünstlerischen Avantgarde verstehen lässt, in dem Sinn wie Roland Barthes äußert: „die Avantgarde ist immer nur die fortgeschrittene, emanzipierte Form der vergangenen Kultur.“⁵¹

Jarmuschs (Hand-)schrift ist strikt von jenem Avantgardismus abzugrenzen, der aus den 1920er und 1930er Jahren bekannt wird, als das Medium Film in seinen experimentellen, nicht-narrativen Möglichkeiten erprobt werden sollte. Für Jarmusch ist weder der Bezug zwischen Film und Malerei von Bedeutung, wie einst bei Hans Richter, Man Ray oder Marcel Duchamp, noch liegt sein Interesse darin, wie z. B. im surrealistischen Film, bei Bunuel, durch die Wiederholung ein Unbewusstes sichtbar zu machen, um einem psychologisch motivierten Lebens- oder Todestrieb gerecht zu werden. Jedoch spielt auch Jarmusch in seinen Filmen mit Formen der visuellen Deformation, z. B. in „Dead Man“ (1995), wo der Indianer ‚Nobody‘ an einer Stelle das Gesicht des Protagonisten ‚Blake‘, dargestellt anhand einer tricktechnischen Verfremdung, als Totengesicht wahrnimmt. Eine gewisse Nähe zum frühen „Cinéma pur“ ist bei dem Autor / auteur dort auszumachen, wo sich die strukturalen Formen der Wiederholung in seinen Filmen einem narrativen Subjektivismus (einem Ich-Erzählersubjekt) entziehen und an erprobten Formen von statischen Kompositionen anschließen.⁵² Der Gebrauch grausamer oder gewaltsamer Ausdrucksmittel ist Jarmusch

⁵⁰ Werner Hamacher, „Unlesbarkeit“, in De Man 1988: 22.

⁵¹ Barthes 1974: 31.

⁵² Die frühe Avantgarde des Stummfilms der 1920er und 1930er Jahre, die in Frankreich durch das Cinéma Pur mit den Filmen von Henri Chomette bekannt wurde, ist gekennzeichnet durch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem stummen Bild auf der Leinwand, das dazu führte, den Film per se als visuelles Medium zu erklären. „The main aesthetic problem in the movies, which were invented for reproduction (of movement) is, paradoxically, the overcoming of reproduction“, schreibt Hans Richter in seinem Aufsatz „The film as an original art form“ und legt dar: „The story of these individual artists, at the beginning of the 1920’s, under the name of ‚avantgarde‘, can be properly read as a history of the conscious attempt to overcome reproduction and to arrive at the free use of the means of cinematographic expression. This movement spread over Europe and was sustained for the greatest part by modern painters who, in their own field, have broken away from the conventional: Eggeling, Léger, Duchamp, Man Ray, Picabia, Ruttman, Brugière, Len Lye, Cocteau, myself, and others. (...) Already, in the 1910’s Canudo and Delluc in France spoke of photogenic as the new plastic quality of the film medium. (...) The artists discovered that film as a visual medium fitted into the tradition of art without violation of its fundamentals. It was there that it could develop freely: ‚The film should positively avoid any connection with the historical, educational, romantic, moral or immoral, geographical or documentary subjects. The film should become, step by step, finally exclusively cinematography, that means that it should use exclusively photogenic elements‘ (Jean Epstein, 1923).“ Richter in Adams 2000: 15 – 18. In Deutschland wird der frühe Avantgardismus u. a. vertreten durch Walther Ruttmann (1887 – 1941). Sein Film „Berlin – Die Sinfonie einer Großstadt“ (1927) wird der Neuen Sachlichkeit zugerechnet. Mit der Kamera fängt Ruttmann das Leben der Stadt ein, ihren Rhythmus oder leere Straßen. Bei Jarmusch tauchen die Kontraste der Großstadt mit ihren unterschiedlichen Facetten erneut auf, z. B. in „Night on Earth“ (1991).

fremd, sei es die extrovertierte Darstellung von Obszönität oder die Form einer naturalistischen Nachahmung von Gewaltverbrechen. Auch problematisiert er in seinen Filmen keine Fragen die (eigene) Sexualität betreffend, wie noch Stanley Brakhage⁵³ („The way to Shadow Garden“, 1954) oder Jonas Mekas⁵⁴, deren experimentelle Arbeiten in den 1950er bis 1970er Jahren „with their zombie-like characters“⁵⁵ innerhalb der amerikanischen Filmszene für Furore sorgten.

Anhand der Lektüre der Wiederholungsstrukturen in Jarmuschs Filmen, die dem Konzept des auteur-structuralisme insofern Rechnung tragen werden, als der Autor „von einer autonomen Instanz“⁵⁶ zu einer „Konstruktion des Lesers“⁵⁷ bzw. der „Arbeit am filmischen Text“⁵⁸ mutiert, soll deutlich werden, inwiefern Jarmuschs Filme auf die differenzierte Darstellung und Akzeptanz „des Andersseins“ setzen. Daher wird herauszustellen sein, in welcher Hinsicht die *Zeit-Bilder*, auf denen sie beruhen, in philosophischer Hinsicht durch die Entlassung der Differenz aus ihrer binären Opposition gekennzeichnet sind. Die kontingente Weltauffassung, von der die Machart der Jarmuschschen Filme zeugt, und der radikal fragmentarische Charakter des Seins, den sie vermitteln, untergraben die Vorstellung von der Gegebenheit oder Auffindbarkeit einer „repräsentativen Wahrheit“. Wird also nach der Wiederholung in den *Zeit-Bildern* bei Jarmusch gefragt, sind wir zunächst auf die Frage verwiesen: Was ist ein *Zeit-Bild*?

2. Philosophische Implikationen der *Wiederholung* im *Zeit-Bild* von Gilles Deleuze

Die Wiederholung und ihre Strukturen bilden bei Jarmusch semiotische Relationen aus, Zeichen unter Zeichen, die es ermöglichen, seine Filme als individuelle *Zeit-Bilder* zu lesen. Das *Zeit-Bild* entwickelte der französische Film-Philosoph Gilles Deleuze (1925 – 1995) im Anschluss an das *Bewegungs-Bild* und unter Rückgriff auf die Wahrnehmungstheorie von Henri Bergson (1859 – 1941) als Praxis der Zeichen und Bilder.⁵⁹ Das *Zeit-Bild* kennzeichnet

⁵³ Stanley Brakhage (1933 – 2003).

⁵⁴ geb. 1922.

⁵⁵ Jonas Mekas, „The Experimental Film in America“, in Sitney 2000: 22.

⁵⁶ Felix 2002: 37.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ In den „Thesen zur Bewegung. Erster Bergson-Kommentar“ greift Deleuze auf drei Thesen Bergsons zurück, um „Bewegung“ und „Dauer“ zu erläutern. In Modifikation der dritten These Bergsons aus *L'évolution créatrice* (dt.: Schöpferische Entwicklung) wird es laut Deleuze möglich, die erste These aus *Matière et Memoire* (dt.: Materie und Gedächtnis) zu begreifen: Es gibt Momentbilder, Bewegungsbilder (bewegliche Schnitte der Dauer)

das moderne Kino nach 1945 generell, bei Gilles Deleuze, als wechselvolles Spiel der Signifikate, schließlich in Steigerung einer Gestalt, die sich wie ein Kristall anschauen lässt. Das moderne philosophische Denken der Wiederholung ist bei Deleuze auf einmalige Weise in die filmische Zeichenmaterie versetzt. Im Folgenden wird dargelegt, inwiefern das *Zeit-Bild* bei ihm auf einer poststrukturalen Form der Wiederholung aufbaut und als filmisches Zeichen die Antwort auf ein überholtes repräsentatives Denken ist sowie auf die Krise der Wahrheit in der Moderne.

Jarmuschs Filme weisen eine Form der Zeitlichkeit auf, die Deleuze in seiner Kinotheorie ausführlich erläutert.⁶⁰ Sie ist in Jarmuschs Filmen dadurch gekennzeichnet, dass, im Unterschied zum Zeitdruck einer finalen Zeitschiene, der metaphorische (verschobene) Charakter der Zeit hervortritt – so wie es z. B. die Uhren konterkarieren, die in „Night on Earth“ (1991) als trennendes Montageprinzip zum Einsatz gelangen. Zeit und Raum werden in den Filmen Jarmuschs selber zu einem Ereignis, in dem sie als Zeitlichkeit und Räumlichkeit das Werden reflektieren und das Sein als Einheit von Gewesenem und Zukünftigem vollziehen.⁶¹ Ein anderes Beispiel liefert der spätere Film „Ghost Dog“ (1999), wo der spielerische Umgang mit einer emphatischen Zeitvorstellung gelingt: Die Verkörperung der Zeit wird hier durch „Brieftauben“ zum Ausdruck gebracht, die im Film als Botschaftsbringer wiederholt in den jeweiligen zeitlichen Momenten die Ereignisse vorantreiben.

Gilles Deleuze macht in das „Zeit-Bild. Kino 2“ und in seiner Schrift „Differenz und Wiederholung“⁶² deutlich, inwiefern das Element der Wiederholung Zeitlichkeit konstituiert bzw. das *Zeit-Bild* hervorbringt.

Im Folgenden soll deutlich werden, dass sich die *Wiederholung*, die dem kinematographischen *Zeit-Bild* inhärent ist, sich a) zum philosophischen (poststrukturalen) Denken der Wiederholung in Bezug setzen lässt, b) innerhalb der semiotischen Struktur des *Zeit-Bildes* direkt mit Deleuzes Zeichentheorie verknüpft ist, die auf Charles Sanders Peirce Semiotik aufbaut.

und Zeitbilder (Bilder der Dauer). Die Relation wird auf ein Ganzes bezogen. Relationen sind keine Eigenschaften der Objekte, sondern sie gehören zum Ganzen. Das Bewusstsein, von dem Bergson ausgeht, wird bei dem Poststrukturalisten Deleuze jedoch durch die (Sprach-)Zeichen ersetzt. Siehe ZB 1999: 13 – 26.

⁶⁰ BB 1997 und ZB 1999.

⁶¹ Genauso findet sich in Nietzsches Gedanke von der ewigen Wiederkunft des Gleichen, der im „Zarathustra“ metaphorisch erläutert wird, der synthetische Charakter der Zeit wieder: „Alles Gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg. Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis“, spricht der Zwerg zu Zarathustra. (...) Und sind nicht solchermaassen fest alle Dinge verknotet, dass dieser Augenblick a l l e kommenden Dinge nach sich zieht? Also – – sich selber noch?“ NieKSA 4 1988: 200.

⁶² Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1997² (Différence et répétition, Paris 1968).

a) Ein *Zeit-Bild* ist ein aktuelles Bild, das sich primär nicht in Bewegung fortsetzt, sondern mit einem virtuellen Bild verkettet. Es handelt sich um ein Bild (im Einzelnen oder im Ganzen der Montage), das einen zeitlichen Kreislauf erzeugt und das auf diese Weise eine zeitlich bestimmte Wiederholung, die dem Bild immanent ist, konstituiert. Deleuze spricht aufgrund der Koaleszenz, die sich zwischen dem aktuellen Bild und seinem virtuellen Bild in dem zeitlichen Kreislauf herstellt, von einem *Kristallbild*⁶³. In Deleuzes Kinoschrift umfasst das Konzept des *Zeit-Bildes* drei Modi von *Zeit-Bildern*. Die drei Modi sind je gekennzeichnet durch die „Schichten der Vergangenheit“⁶⁴, die „deaktualisierten Spitzen der Gegenwart“⁶⁵ und die „Macht des Falschen“⁶⁶. In ihrer kristallinen zeitlichen Form entsprechen sie drei unterschiedlichen Modi der Wiederholung, das sind drei verschiedene Synthesen der Zeit.

Wie stellen sich die drei *Zeit-Bild*-Varianten genauer dar? Im ersten Modus des *Zeit-Bildes*, der auf die „Schichten der Vergangenheit“ Bezug nimmt, ereignet sich die Wiederholung als Aktualisierung eines Virtuellen in der Vergangenheit, filmisch dargestellt beispielsweise durch eine Rückblende in ein vergangenes Geschehen oder eine Erinnerung. Beim zweiten Modus des *Zeit-Bildes* handelt es sich um die Darstellung einer Metamorphose in der Gegenwart. Das heißt die Einstellung oder horizontale Montage konstituiert ein *Zeit-Bild*, das sowohl aktuell als auch virtuell ist, in Form von Spiegelbildern, Spiegelungen, Fotos, usw. Aus dem Grund spricht Deleuze von den „deaktualisierten Spitzen der Gegenwart“ (s. o.). Das dritte *Zeit-Bild* firmiert auch als so genanntes *Trugbild*. Es bezieht sich in besonderer Weise auf die Ununterscheidbarkeit von Aktuellem und Virtuellem. Seine kristalline Form bezeichnet Deleuze deshalb als die „Macht des Falschen“ (s. o.), weil sich das Bild repräsentativen Abbildfunktionen und solchen der Identifikation vollständig entzieht.⁶⁷ Die Wiederholung tritt auf in Form der n'ten Potenz, indem sie Doppelgänger bzw. Variationen bereits für die Zukunft vorwegnimmt bzw. generiert. Das *Trugbild*, das auf den dritten Modus der Wiederholung rekurriert, integriert, wie Deleuze in seiner Schrift „Differenz und Wiederholung“ deutlich macht, die anderen beiden Modi der Wiederholung. Das *Trugbild* sei „das Symbol selbst, d. h. das Zeichen, sofern es die Bedingungen seiner eigenen Wiederholung interiorisiert.“⁶⁸

⁶³ ZB 1999: 132ff.

⁶⁴ „Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten“, ebd.: 133ff.

⁶⁵ Ebd.: 135ff.

⁶⁶ „Die Mächte des Falschen“, ebd.: 168ff.

⁶⁷ ZB 1999: 135.

⁶⁸ DW 1997: 95.

Mit Deleuze lassen sich die drei Typen des *Zeit-Bildes*, die drei zeitliche Synthesen ausbilden, wie folgt rekonstruieren: In der *Vergangenheit*, erste zeitliche Synthese, handelt es sich um eine Wiederholung, die jede Wiederholung „nur“ vorbereitet (insofern „defizient“ ist). In der *Gegenwart* entsteht eine offene Metamorphose, das Moment einer Zäsur, indem unter Einbeziehung der ersten zeitlichen Synthese eine zweite verkörpert wird. Erst der dritte Modus der Wiederholung bildet anhand einer dritten zeitlichen Synthese eine *Zukunft* dadurch, dass die Wiederholung unter Einbeziehung der anderen beiden Wiederholungen die Bedingung einer Tat evoziert. Erst beim dritten Modus wird der Held bzw. das filmische Subjekt „zur Tat fähig“. ⁶⁹ Die Wiederholung führt dann zu einem intensiven System, „in dem sich das Differente mittels der Differenz auf das Differente bezieht“ ⁷⁰, durch Kopplungen, Resonanzen, Divergenzen, Dezentrierung, Disparität und andere individuierende Faktoren. In der Lektüre der frühen Filme Jarmuschs soll die offene Form des *Zeit-Bildes* in den Mittelpunkt rücken. Sie ist bedingt durch das Denken der Wiederholung, dass einen „Riss“ inkorporiert: Damit ist eine zeitliche Zäsur als „Krise der Wahrheit“ gemeint. Die Krise der Wahrheit kennzeichnet das moderne ontologische Verständnis von der Existenz in der Zeit. ⁷¹ In Form des dreifachen *Zeit-Bildes* manifestiert sich die Krise in ihrer zeitlichen Ordnung, indem „diese reine Form, die gerade Linie, die ein Vorher, ein Während und ein Nachher verteilt, zu einer Gesamtheit führt, die alle drei in Simultaneität a priori versammelt.“ ⁷² Bei dem Gedanken wird nicht von sich verändernden Wahrheiten (z. B. in der Abfolge von Epochen) ausgegangen, sondern es ist die Zeit selbst, die den Begriff der Wahrheit in die Krise führt. Bei Deleuze wird deshalb die „Linie als Kraft der Zeit“ ⁷³ bildlich in einer Linie vorgestellt, die sich unaufhörlich verzweigt. Für den Film und für Jarmuschs Filme im Besonderen lässt sich daraus in Abgrenzung zu einem repräsentativen Bildverständnis (mit vorrangig abbildendem Impetus) ein neuer Status der Erzählhandlung entwickeln, der „verschiedene Welten“ gleichzeitig ermöglicht. Deleuze schreibt: „sie [die Erzählhandlung] hört auf wahrhaftig zu sein, nämlich das Wahre anzustreben, und setzt sich im Wesentlichen als fälschend. Es geht dabei nicht etwa um den Grundsatz ‚jedem seine Wahrheit‘, um eine den Inhalt betreffende Variabilität. Eine Macht des Falschen substituiert und verdrängt die Form des Wahren, weil sie die Gleichzeitigkeit der inkompossiblen Gegenwarten oder die

⁶⁹ Siehe ebd.: 110 – 128.

⁷⁰ Ebd.: 346.

⁷¹ Der Riss wird verkörpert in der „Existenz“, die nur in der Zeit bestimmt werden kann und nur in der Zeit als „Affektion“ eines passiven Ichs erscheint. Der „Bestimmung“ und dem „Unbestimmten“ im Denken müsse, so Deleuze, die Form des Bestimmbaren, d. h. die Zeit als Differenz „hinzugefügt“ werden: „Ein Sprung oder ein Riß im Ego [Je], eine Passivität im Ich [moi] – dies ist die Bedeutung der Zeit“. Vgl. ebd.: 119 und ZB 1999: 177.

⁷² DW 1997: 365.

⁷³ ZB 1999 : 174.

Koexistenz der nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten setzt. Bereits die kristalline Beschreibung erreichte die Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem, aber die falsifizierende Erzählung, die ihr entspricht, geht einen Schritt darüber hinaus und setzt in der Gegenwart unerklärbare Differenzen und in der Vergangenheit unentscheidbare Alternativen zwischen dem Wahren und dem Falschen. Der wahrhaftige Mensch stirbt, jedes Wahrheitsmodell bricht zusammen und macht einer neuen Erzählung Platz.⁷⁴ Die Krise der Wahrheit, die bedingt, dass ein Anderes neben einem Anderen gleichzeitig möglich ist, führt zum *Trugbild* als ausgereifter (dritter) Form des *Zeit-Bildes*, dass die (Un-)Wahrheit als zukünftige Wahrheit von vornherein setzt.

Jarmuschs *Zeit-Bilder* bringen in ihrem sukzessiven Ablauf die Gleichzeitigkeit verschiedener Sichtweisen und Handlungsmomente zum Ausdruck, eben in dem Sinn, wie Deleuzes *Zeit-Bild*-Konzeption durch die zeitliche Simultaneität von Verschiedenem gekennzeichnet ist. Eben vor diesem Hintergrund soll die Lektüre Aufschluss darüber geben, auf welche Weise die narrativen Welten und Zeiträume bei Jarmusch durch das Element der Wiederholung bestimmt sind.

Wenn Deleuze in dem oben angeführten Zitat von „inkompossiblen Gegenwarten“ spricht, meint er, das Inkompossible resultiert aus dem Denken des Möglichen: d. h. es sind verschiedene Welten, in denen ein und dasselbe gleichzeitig wahr und falsch sein kann, möglich. Es handelt sich dann um verschiedene Zustände der Zeit und insofern um *Zeit als permanente Krise*, wodurch das Werden hervorgebracht wird.⁷⁵

Da die Wiederholung, genauer die Wiederholbarkeit, auch im Denken Jacques Derridas zentral ist, erscheint es mir an dieser Stelle notwendig, seinen theoretischen Ansatz zu skizzieren. Die Abgrenzung zu Derrida ist insofern von Bedeutung, als im Anschluss an die Lektüre der frühen Filme Jarmuschs gefragt werden soll, inwiefern sich durch die Wiederholung die „Schrift“ des Autors / auteur Jarmusch offenlegen lässt (Teil C 2.). Im Unterschied zu Deleuze werden bei Derrida die Differenzen von Realem und Imaginärem zu „Spuren“.⁷⁶ Bei Derrida steht der Code (als designierte Zeichenbedeutung) für das

⁷⁴ Ebd.: 173f.

⁷⁵ Wie Deleuze deutlich macht, unterliegt das „Werden“ einer schöpferischen falschen Macht, denn „eine Macht des Falschen substituiert und verdrängt die Form des Wahren, weil sie die Gleichzeitigkeit der inkompossiblen Gegenwarten oder die Koexistenz der nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten setzt.“ Ebd.: 174.

⁷⁶ Bei Jacques Derrida (1930 – 2004) firmiert das Zeichen als *Spur*. Die Besonderheit des Zeichens bzw. der Spur liegt auf dem Aspekt, in der Schrift erkannt werden zu können. Die Spur handelt Derrida somit in Bezug zur Schrift ab, die bislang in der Sprache, in der Aktion, der Bewegung, dem Denken, der Reflexion, dem Bewusstsein, der alphabetischen Sprache oder der geschriebenen Sprache verankert war. Logozentrismus und Phonozentrismus (die Nähe der Stimme zum Sein, der Stimme zum Sinn des Seins, der Stimme zur Idealität des Sinns, die Phonie als System des Sich-im-Sprechen-Vernehmens) gehen mit der Bestimmung des Seins des Seienden als Präsenz einher. Die Epoche des Logos erniedrigt jedoch laut Derrida die Schrift, die, wie er in „Das Ende des Buches und der Anfang der Schrift“ deutlich macht, „als Vermittlung der Vermittlung gedacht ist und

uneinlösbare Ideal einer exakten (verlustlosen, identischen) *Wiederholbarkeit* (und ihr Scheitern), während bei Deleuze die *Wiederholung* die eigentliche Macht des Zeichens bildet.⁷⁷ Bei beiden Franzosen integriert das Zeichen (signe) *Zeit-Bild* eine zeitliche und räumliche Verschiebenheit (d. h. bei Derrida wird präziser ein „Aufschub“ markiert). Deleuze denkt das *Zeit-Bild* in der Präsentation einer Verkleidung, die das Andere umfasst und legt den Schwerpunkt auf eine *begrifflose Differenz*⁷⁸ (auf der die Wiederholung beruht), die „die Differenz in den so gebildeten repetitiven Raum hineinträgt.“⁷⁹ Derridas Augenmerk liegt darauf, die Wiederholung im Sinne einer Iteration von der Gegenwart aus zu denken, die als Gegenwart zugleich zurückgelassen wird. Bei Deleuze ist für die Wiederholung kennzeichnend, dass durch sie eine Idee in den bildlichen Zeichen immanent wird, die sich in der Bewegung eines dynamischen Raums und einer dynamischen Zeit entfaltet, denen die Idee entspricht.⁸⁰

Mit Deleuze bildet die Wiederholung, die wir auf die Kontiguität im filmischen Ablauf beziehen, eine Art „Vorsprache“, indem die Zeichenelemente im Bild anhand von Differenzen

als Herausfallen aus der Innerlichkeit des Sinns gedacht wird. (...)“ Derrida 2004: 42. In seinem Aufsatz „Signatur Ereignis Kontext“ betont Derrida, dass die Spur im Gramma oder Graphem der *différance* firmiert (womit die Produktion des Differierens in einem doppelten Sinn gemeint ist: (1) im Sinne von aufschieben als Verzeitlichung (*temporisation*), (2) im Sinne von einander verschieden sein, im räumlichen Sinn als „*espacement*“ gedacht. Derrida zufolge gibt es kein sprachliches (phonetisches) Zeichen, das der Schrift vorhergeht. Aufgrund dieser fehlenden Exteriorität bricht bei ihm die Idee des Zeichens zusammen und daher operiert er mit dem Begriff der „Spur“. Der Referent eines Zeichens besitzt kein unmittelbares Verhältnis zum Logos eines Schöpfergottes, einem Signifikanten, einem Sinn der Schrift oder *der* Wahrheit. Die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant gehört, wie Derrida betont, noch in die Totalität jener großen, von der Geschichte der Metaphysik eingenommenen Epoche. In der Spur jedoch existiert diese Trennung nicht mehr. So entsteht eine Textur von unterschiedlichen Fäden und Linien des Sinns. Der Wert dieser Verschiebung, stellt Derrida heraus, sei für die Metapher konstitutiv. Das formale Wesen des schriftlichen Zeichens kann nun von seiner Präsenz (*ousia*) aus bestimmt werden. Anders als Deleuze stellt Derrida die Frage nach dem Zeichen folgendermaßen: Entgeht nicht das Sein der Bewegung des Zeichens? Indem die Spur erscheint gelangt sie ins Sein, das sich für das Seiende öffnet. Doch als stets differierende stellt die Spur sich nie als solche dar. Das Spiel der Differenz als Bedingung der Möglichkeit eines Zeichens selbst ist stumm. Die „filmische Schrift“ in ihrer vorrangigen Ikonizität, lässt sich daraus folgern, besteht aus einem Bündel von Zeichen, visuellen Spuren, die mit den phonetischen Sprechakten der Akteure zusammenwirken und Spuren, die per se stumm sind, die im Intervall liegen und außerdiegetisch sind. Jedoch kann die phonetische Schrift nur funktionieren, wenn sie nicht-lautliche „Zeichen“ aufnimmt (Interpunktion, Zwischenraum,...). Derrida setzt der „Polysemie“ die „Dissemination“ (Zerstreuung) entgegen. Damit würde im Film die Schrift als Schrift einer anderen, niemals völlig lesbaren Welt firmieren. Ebd.: 82ff.

Der Bezug Jarmuschs zu Derrida liegt darin, dass seine Schrift Teil an der Loslösung des Signifikanten aus der Abhängigkeit vom Denken eines Logos oder eines „ersten Signifikats“ hat. Die Schrift seiner Filme ist in der Philosophie Derridas so zu betrachten, dass zeichentheoretische Relationen entstehen, in denen die Ordnung des Signifikats (Sinn) mit der Ordnung des Signifikanten niemals gleichzeitig ist.

⁷⁷ Hierzu siehe auch Schaub 2003 (a): 184 – 189. Schaub macht deutlich, dass die „Macht der Wiederholung“ bei Deleuze mit der *Andersheit* verbunden ist, die zur n-ten Potenz dadurch erhoben wird, dass sie eine Bejahung der Praxis und damit eine Handlung, ein Verhalten zu ihrer Einmaligkeit und Singularität bedeutet.

⁷⁸ Bei der begrifflosen Differenz handelt es sich nicht bloß um eine begriffliche Differenz, welche die Differenz in der Identität verankert, sondern um eine numerische Differenz, die den Begriff in ebenso vielen Exemplaren aus sich heraus treibt. Daraus entstehen eine statische und eine dynamische Wiederholung, die sowohl materiell, als auch spirituell ist. Die beiden Wiederholungen sind nicht unabhängig voneinander, sondern erzeugen das Andere in der Wiederholung des Selben. *DW 1997*: 43 – 46 und 358 – 365.

⁷⁹ Ebd.: 41.

⁸⁰ Vgl. ebd.: 42.

den Innenraum eines Bildes bzw. einer Szene oder Sequenz erzeugen. Deleuze schreibt: „Die Wiederholung ist die Macht der Sprache“⁸¹, sie „impliziert eine Idee der stets exzessiven Dichtung.“⁸² Deleuze legt somit Wert auf die Imagination, die sich in den Masken als genetischen Elementen der Wiederholung zeigt. Die Klassifikationen des *Zeit-Bildes* sowie des *Bewegungs-Bildes* mit ihren jeweiligen Untertypen gelten nun bei ihm als allgemeine Zeichentypen, Klassifikationen, die insofern relevant sind, als sich dadurch Analysen von abgeschlossenen Einheiten in Abgrenzung zueinander dezidiert vornehmen lassen. *Bewegungs-Bild* und *Zeit-Bild* verkörpern jeweils eine bestimmte Form der filmischen Zeichenmaterie. Haben wir es bei den zwei Klassifikationen im einen Fall mit einem unmittelbaren *Zeit-Bild* zu tun, von dem sich die Bewegung ableitet, so im anderen mit einem indirekten *Zeit-Bild*, das sich von der Bewegung ableitet und deshalb als *Bewegungs-Bild* bezeichnet wird. Wie stellen sich die beiden Bildtypen Deleuzes in semiotischer Hinsicht dar? Die Art und Weise, wie die Wiederholung in Filmen gedacht wird, ist, wie sich im Verlauf der Untersuchung zur Wiederholung in Jarmuschs Oeuvre bestätigen wird, eng verknüpft mit der Frage nach den semiotischen Prämissen. Im Folgenden soll Deleuzes Einteilung der Zeichen vorgestellt werden.

b) Unter der Voraussetzung der semiotischen Untersuchungen von Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) entwickelt Deleuze das *Zeit-Bild* und definiert den Begriff des Zeichens für das Kino neu: „es handelt sich um ein besonderes Bild, das, entweder von seiner bipolaren Komposition oder seiner Genese ausgehend, auf einen Bildtypus verweist.“⁸³

Das *Zeit-Bild* ebenso wie das *Bewegungs-Bild* integrieren nach Deleuzes Modifikation von Peirce je mindestens zwei Kompositionszeichen und ein Genesezeichen. Diese bipolare bzw. multipolare Komposition stellt sich im *Bewegungs-Bild* wie folgt dar: Jedes Bild verweist als *Wahrnehmungsbild* (Nullpunkt einer Ableitung) auf einen anderen Bildtypus (darin liegt seine „Bipolarität“; die Wahrnehmung hat stets zwei Pole, die Bewegung und das Bewegungsintervall). Das *Bewegungs-Bild* vereint sechs Bildtypen: das *Wahrnehmungsbild* (als Nullpunkt einer Ableitung, s. o.), das *Affektbild*, das *Triebbild*, das zwischen dem *Affektbild* und dem *Aktionsbild* vermittelnd auftritt, das *Aktionsbild*, das *Reflexionsbild*, das im Übergang zum *Relationsbild* steht und das *Relationsbild* selbst. Den Bildtypen liegt die kategoriale Abfolge von Erstheit, Zweitheit und Drittheit, die Peirce für das Zeichen herausstellt, zugrunde. Im Rahmen des *Bewegungs-Bildes* besetzt das *Affektbild* bei Deleuze

⁸¹ Ebd.: 362.

⁸² Ebd.

⁸³ ZB 1999: 50.

die Erstheit, das Aktionsbild die Zweiheit und das Relationsbild, welches die Gesamtheit der Bewegung wieder herstellt, die Drittheit. Deleuzes Semiotik dient im Wesentlichen dem Verständnis seiner eigenen poststrukturalen Bildkonzeption, weniger dem Versuch, Peirce für die Bilddeskription in seiner originären Form und Tiefe fruchtbar zu machen.

Im *Zeit-Bild* geht es Deleuze primär um die vierte Dimension in der Montage (Eisenstein), das ist die Zeit – nicht mehr als indirekte Zeit (Bild der Repräsentation, Zeit als Zahl), sondern als direkte Zeit. Bei Deleuze rücken folgende filmischen Korrelate der Zeichen in den Vordergrund: das Kompositions- und Genesezeichen im *Bewegungs-Bild* und Opto- und Sonozeichen sowie Chronozeichen im *Zeit-Bild*. Im ersten Fall betrifft das *Kompositionszeichen* den Bild-Licht-Raum in seiner materiellen Konstitution und Rahmung. Das *Genesezeichen* ist für Deleuze ein Symbol, damit ist der Umstand gemeint, durch den wir zum Vergleich zweier *Bilder* angehalten werden (die Relation). Die zwei Arten von *Chronozeichen* sind gekennzeichnet durch die „Koexistenz der Vergangenheitsschichten“⁸⁴ und die „Simultaneität der Gegenwartsspitzen“⁸⁵. Deleuze spricht im einen Fall von Regionen, Sedimenten und Schichten: Vergangenheitskreisen, mit der Gegenwart als äußerster Grenze. Im anderen Fall handelt es sich um die Simultaneität einer Gegenwart der Gegenwart, der Vergangenheit und der Zukunft. Gilles Deleuze stellt die *Opto-*, *Sono-* und *Chronozeichen* als direkte Präsentationen des Zeitraums in den Bildern eines Films heraus und trennt sie von den senso-motorischen Situationen, in denen sich Wahrnehmung und Aktion zu einem ganzen „erfüllten Raum“ schließen. Die Besonderheit der *Opto-*, *Sono* und *Chronozeichen* gegenüber den senso-motorischen Situationen liegt nun darin, dass sich durch sie eine Umkehrung im Verhältnis zwischen Zeit und Bewegung vollzieht. Die Zeit wird nicht mehr der Bewegungsabfolge mit ihren Intervallen in der Montage untergeordnet, wie noch im *Bewegungs-Bild*, sondern erscheint als direkte Präsentation in den Bildzeichen bzw. die zeitlichen Intervalle werden in die Sichtbarkeit der Bilder verlegt. Die *Opto-*, *Sonozeichen* und *Chronozeichen* konstituieren eine abweichende Bewegung, die im zeitlichen Intervall hervorgerufen wird.⁸⁶ Sie rekurrieren Deleuze zufolge auf Situationen, in denen die Figuren lediglich noch im „Bewegungsintervall“ existieren und die Figuren etwas Unerträglichem ausgeliefert sind, dem Alltäglichen ihres Lebens.⁸⁷

Die Deleuzsche Einteilung der Zeichenelemente geht auf Peirces Dreiteilung des Zeichens in Erstheit, Zweitheit und Drittheit zurück. Peirce zufolge kann man ein Zeichen von drei

⁸⁴ Ebd.: 133.

⁸⁵ Ebd.: 136.

⁸⁶ Ebd.: 52.

⁸⁷ Ebd.: 14 und 26 – 40.

Gesichtspunkten aus auffächern: 1. Zeichen für sich (Mittel), 2. Zeichen im Verhältnis zu seinem Objekt und 3. Zeichen im Verhältnis zum Interpretanten, die jeweils eine Erstheit, Zweitheit und Drittheit ausbilden.

Peirces Klassifizierung mündet in folgende Definition für das Zeichen: „Ein Zeichen oder Repräsentamen ist alles, was in einer solchen Beziehung zu einem Zweiten steht, das sein Objekt genannt wird, daß es fähig ist ein Drittes, das sein Interpretant genannt wird, dahingehend zu bestimmen, in derselben triadischen Relation zu jener Relation auf das Objekt zu stehen, in der es selber steht. Dies bedeutet, daß der Interpretant selbst ein Zeichen ist, das ein Zeichen desselben Objekts bestimmt und so fort ohne Ende.“⁸⁸ An anderer Stelle lautet Peirces Definition: „Ein Zeichen oder Repräsentamen ist etwas, das für jemand in irgendeiner Hinsicht für etwas anderes steht. Es wendet sich an jemanden, erzeugt also im Geist dieses Menschen ein gleichwertiges oder vielleicht ein komplexeres Zeichen. Dieses Zeichen, das es erzeugt, werde ich den Interpretanten des ersten Zeichens nennen. Das Zeichen steht für etwas, nämlich für sein Objekt. Es steht für dieses Objekt nicht in jeder Hinsicht, sondern in Bezug auf eine Art von Idee, die ich zuweilen als Grundlage des Repräsentamen bezeichnet habe.“⁸⁹ Von einem bestimmten Gesichtspunkt aus ist das Zeichen bei Peirce bereits der filmische Gegenstand. Diese Tatsache ergibt sich aus der Funktion des Interpretanten, der das Denken einer zweistelligen Abbildungslogik (in eine Verdopplung der Welt in Zeichen hier und Gegenstände dort) aushebelt.

Die Dreistelligkeit des Zeichens (Erstheit, Zweitheit und Drittheit) wird bei Peirce wie folgt untergliedert: Zeichen für sich sind Qualizeichen (Tone), Sinzeichen (Token) und Legizeichen (Type). Zeichen im Verhältnis zu seinem Objekt sind Index, Ikon und Symbol. Zeichen im Verhältnis zum Interpretanten⁹⁰ sind Rhema, Dicot und Argument. Peirces weitere logische Feindifferenzierung wird von Deleuze nicht in diesem begrifflichen Sinne für das Kino übernommen. Gemeint sind die kombinierten Zuordnungsmodalitäten der Zeichenstufen, die bei Peirce zu unterschiedlichen Gruppierungen führen, so dass sich daraus verschiedene Zeichenklassen bilden lassen. Aus den neun Kategorien ergeben sich bei Peirce nämlich zehn Klassen des Zeichens (in der Dreistufigkeit des Zeichens als Zeichen – Konzept – Objekt, mit jeweiliger Erstheit, Zweitheit und Drittheit), das sind:⁹¹ I. rhematisch-ikonisches Qualizeichen, II. rhematisch-ikonisches Sinzeichen, III. rhematisch-indexikalisches

⁸⁸ *PhäLZ* 1998: 64.

⁸⁹ *CP* 2 1998: §2.228.

⁹⁰ Hier in begrifflichem Rekurs auf Peirce, der zwischen einem unmittelbaren Interpretanten, dem Signifikat, einem dynamischen Interpretanten, der vom Zeichen hervorgebrachten Wirkung und einem endgültigen Interpretanten unterscheidet, d. i. die Wirkung eines Zeichens, wenn die Umstände es erlauben würden, seine Wirkung vollständig zu erkennen. Siehe *CP* 4 1998 : 4.536.

⁹¹ *PhäLZ* 1998 : 128 - 133. Siehe auch Eco 1977: 75 – 77. *CP* 2 1998: 142 – 155.

Sinzeichen, IV. dikentisch-indexikalisches Sinzeichen, V. rhematisch-ikonisches Legizeichen, VI. rhematisch-indexikalisches Legizeichen, VII. dikentisch-indexikalisches Legizeichen, VIII. rhematisch-symbolisches Legizeichen, IX. dikentisch-symbolisches Legizeichen und X. argumentisch-symbolisches Legizeichen. Jarmila Hoensch macht u. a. in ihrem Aufsatz „Film und Semiotik. Eine semiotische Darstellung des Filmmediums“ Peirces Einteilungen für das Kino fruchtbar.⁹²

Wie sind nun Erstheit, Zweitheit und Drittheit in den Klassen jedes Mal zu befassen? Peirce schreibt: „Erstheit ist das, was so ist, wie es eindeutig und ohne Beziehung auf irgend etwas anderes ist. Zweitheit ist das, was so ist, wie es ist, weil eine zweite Entität so ist, wie sie ist, ohne Beziehung auf etwas Drittes. Drittheit ist das, dessen Sein darin besteht, dass es eine Zweiheit hervorbringt. Es gibt keine Viertheit, die nicht bloß aus Drittheit bestehen würde.“⁹³

Deleuze operiert in seinen Kinobüchern begrifflich auch mit der Unterscheidung „Signifikant“ und „Signifikat“, wie z. B. in der Besprechung von musikalischen Elementen in Filmen, die bei ihm allerdings die 4. Dimension des filmischen Bildes bestimmen.⁹⁴ In seinen Darlegungen übernimmt Deleuze jedoch vorwiegend die Peirceschen Termini Ikon, Index und Symbol (womit das Zeichen im Verhältnis zu seinem Objekt gemeint ist) sowie die Termini Qualizeichen (tone), Sinzeichen (token) und Legizeichen (type) als Bezeichnungen des Zeichens „für sich“. Gegenüber dem Zeichen im Verhältnis zum Interpretanten, das sind Rhema, Dicent und Argument, betont Deleuze, dass das kinematographische Bild nicht das Rhema, sondern das Gramma, das Engramm (als genetisches bzw. Entstehungszeichen, als molekulare Wahrnehmung) bzw. das Photogramm als Zeichen besäße.⁹⁵ Andererseits jedoch besitzt das Deleuzesche *Wahrnehmungsbild*, das den „Nullpunkt einer Ableitung“ bildet, als Kompositionszeichen (Markierung) bereits das Dicizeichen und das Reuma (= „Rhema“).⁹⁶ Die genauere Bedeutung des Dicizeichens muss mit Peirce erklärt werden: „Das Dicizeichen repräsentiert sich also selbst als in einer tatsächlichen Zweitheit zu seinem realen Objekt stehend. (...) Folglich muß ein Dicizeichen direkt zwei Teile präsentieren oder enthalten, zusammen mit einer Darstellung, dass es eine reale Zweitheit gibt, die zwischen dem Dicizeichen und seinem Objekt existiert, wobei diese Zweitheit deshalb eine Referenz sein muß, weil ihre Elemente verschiedenen Kategorien angehören. Doch der eigentliche

⁹² Hoensch in Plebe 1981: 215 – 235.

⁹³ *PhäLZ* 1998 : 55.

⁹⁴ Hierzu siehe *ZB* 1999 : 301.

⁹⁵ *BB* 1997: 119.

⁹⁶ *ZB* 1999 : 50.

Interpretant eines Zeichens kann kein anderes Objekt repräsentieren als das Objekt des Zeichens selbst. Folglich muß auch diese Zweitheit das Objekt des Dicizeichens sein.⁹⁷

Im Zusammenspiel von Deleuzeschen und Peirceschen Begrifflichkeiten in Deleuzes Kinotheorie ist zu konstatieren ist, dass Deleuze in seiner Kinotheorie auf das von Peirce entlehnte Dicizeichen vor allem im Zusammenhang mit dem *Wahrnehmungsbild* eingeht.⁹⁸ Das Wahrnehmungsbild (als eine nicht menschliche Wahrnehmung) zerfällt in zwei Zustände: molekular und molar, d. h. flüssig und fest. Sein Wahrnehmungszeichen ist kein Dicizeichen, sondern das Rhema (das Dicizeichen bildet einen das Bild isolierenden Rahmen)⁹⁹, wie oben dargelegt. Es taucht auf besondere Weise in den *Aktionsbildern* auf.¹⁰⁰ Deleuze isoliert aus dem Wahrnehmungsbild das Indeterminationszentrum des Bewegungs-Bildes und schält als perzeptive Metamorphose, das *Aktionsbild* und das *Affektbild* heraus.¹⁰¹ Im Zusammenhang mit dem Affektbild erläutert Deleuze das Ikon als Kompositionszeichen (als Ausdruck einer Potentialqualität) sowie das Quali- oder Potizeichen, das als genetisches Element bzw. Genesezeichen firmiert. Das Ikon steht bei Deleuze in besonderem Bezug zur Großaufnahme, die den Affekt als Entität zum Ausdruck bringt.¹⁰² Deleuze betont, dass das Affektbild der Erstheit von den Affektqualitäten zu unterscheiden ist, die sich im Aktionsbild der Zweitheit aktualisieren.¹⁰³ Er schreibt: „Das Aktionsbild hat zwei Pole bzw. Zeichen. Das eine verweist auf das Organische, das andere vor allem auf das Aktive oder Funktionale. Das erste nennen wir – in teilweiser Übereinstimmung mit Peirce – Synzeichen. Es ist ein ganzes von Potentialqualitäten, sofern sie in einem Milieu, in einem Zustand oder in einem raumzeitlichen Zusammenhang aktualisiert sind. Das Zweite möchten wir Binom nennen, um damit jedes Duell, das heißt alles im eigentlichen Sinne aktive im Aktionsbild zu bezeichnen. Ein Binom liegt vor, wenn ein bestimmter Kräftezustand auf eine entgegengesetzte Kraft verweist, besonders wenn eine der Kräfte oder beide vom Willen begleitet sind und in ihrer eigenen Wirkung die Wirkung der anderen Kraft antizipiert; der Handelnde ist in dieser Hinsicht von den Vermutungen abhängig, die er hinsichtlich des Tuns des anderen hegt.“¹⁰⁴ Peirces Sinzeichen (in dieser Schreibweise) ist Deleuze zufolge auf die „Individualität des

⁹⁷ *PhäLZ* 1998: 68.

⁹⁸ Siehe *BB* 1997: 109 und 114. An dieser Stelle ließe sich die Frage aufwerfen: muss ein Wahrnehmungsbild immer ein statisches Bild sein, eine unbewegte Einstellung? Die Antwort lautet „nein“. Denn als „Nullpunkt innerhalb der Ableitung“ stellt Gilles Deleuze heraus, beruht jedes Bild auf einem Wahrnehmungsbild; *ZB* 1999: 49.

⁹⁹ *BB* 1997 : 114.

¹⁰⁰ Siehe ebd.: 217 – 223.

¹⁰¹ Ebd.: 94 – 97.

¹⁰² Ebd.: 136 – 139 und 151 – 155, sowie *ZB* 1999: 50.

¹⁰³ *BB* 1997. : 148.

¹⁰⁴ Ebd.: 195.

Sachverhalts und des Handelnden“¹⁰⁵ gerichtet (d h. auf die Situation als Umgreifendem) und darf „nicht mit der Singularität verwechselt werden, die bereits den Eigenschaften und reinen Potenzen angehört.“¹⁰⁶ Das Synzeichen verweist daher darauf, dass es „in einem Sachverhalt immer mehrere Eigenschaften oder aktualisierte Potenzen“¹⁰⁷ gibt.

Das Aktionsbild hat das Synzeichen und das den Index als Kompositionszeichen, während als genetisches Element die innere Verbindung zwischen Aktion und Situation firmiert (der Umstand, durch den zwei Bilder als Relation miteinander verknüpft sind).¹⁰⁸ Das Argument vollzieht sich bei Deleuze im *Relationsbild*.¹⁰⁹ Es bildet die Drittheit als das Mentale. „Die Drittheit ist ein Ensemble, in dem ein Term vermittelt eines anderen oder anderer Terme auf einen dritten verweist, Fälle, in denen diese dritte Instanz sichtbar wird, sind Bedeutung, Gesetz und Relation.“¹¹⁰ Im *Reflexionsbild* ist das genetische Element diskursiv, die Zeichen, auf denen es beruht, bilden bei Deleuze *Figuren*.¹¹¹ Beim *Relationsbild* handelt es sich somit um „ein Bild, das sich Relationen zum Gegenstand nimmt, symbolische Akte, intellektuelle Gefühle.“¹¹² Das genetische Zeichen im Reflexionsbild wird Deleuze zufolge diskursiv, wenn Aktion und Situation in indirekte Beziehung treten. Das Relationsbild beruht zudem auf Markierungen und Demarkierungen (Symbolen) als Kompositionszeichen. „Die Demarkierungen repräsentieren schockartige Zusammenstöße natürlicher Beziehungen (Serie); die Symbole sind die Knoten abstrakter Beziehungen (Ensemble).“¹¹³

Für ein Verständnis der komplexen semiotischen Darlegungen Deleuzes ist auf seine jeweiligen Ausführungen zu den einzelnen Bildtypen zu verweisen, wo exemplarisch deutlich gemacht wird, wie sich die Zeichenkorrelate jeweils verhalten. In diesem Rahmen darf darauf hingewiesen werden, dass in späteren Schriften Deleuzes die Semiotik auf die von Deleuze / Guattari favorisierte „écriture automatique“ in der Form einer freien Produktivität bezogen wird.¹¹⁴

¹⁰⁵ Ebd.: 313 (= 195, Anmerkung 2).

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.: 194 ff oder 216 – 217 und 219.

¹⁰⁹ Ebd.: 264f.

¹¹⁰ Ebd..

¹¹¹ ZB 1999 : 51.

¹¹² BB 1997. : 266.

¹¹³ Ebd. : 274.

¹¹⁴ Deleuze / Guattari schreiben über die „écriture automatique“ als Schreibstil: „Es geht dabei nicht um einen sprachlichen Vorgang, denn ein Subjekt ist niemals die Bedingung der Möglichkeit von Sprache oder die Ursache einer Aussage: es gibt kein Subjekt, sondern nur kollektive Äußerungsgefüge. Subjektivierung ist nur eins dieser Gefüge und bezeichnet daher eine Formalisierung des Ausdrucks und ein Zeichenregime, und nicht eine der Sprache innewohnende Bedingung.“ Deleuze / Guattari 2005: 181. „Es sind nicht Zeichenregime, die auf Sprache beruhen (...). Die Sprache beruht auf Zeichenregimen“. Ebd.: 203. Ein Gefüge stützt sich unter seinem kollektiven oder semiotischen Aspekt nicht auf die Produktivität der Sprache, sondern auf Zeichenregime, auf eine Ausdrucks-Maschine, deren Variablen den Gebrauch der sprachlichen Elemente

Im Bezug auf die Wiederholung bei Deleuze, ist festzuhalten, dass sie in semiotischer Hinsicht auf einem Spezifizierungs- und Differenzierungsprozess beruht¹¹⁵, der die horizontale und vertikale Achse eines Bildes in unterschiedlichen Aspekten des Bewegungsintervalls konstituiert. Die Betrachtung der Zeichenklassifikationen in den filmischen Bildern hat daher im Hinblick darauf zu erfolgen, welches Zeichenkorrelat in einer bestimmten Zeichenrelation wirksam wird.

Beim *Zeit-Bild*, das für die Lektüre der Wiederholungsstrukturen in den Filmen Jarmuschs primär von Interesse sein wird, haben wir es in erster Linie mit optischen und akustischen Situationen zu tun. Zusammen mit dem *Wahrnehmungsbild* stellen die *Opto-* und *Sonozeichen* im *Zeit-Bild* die oben angeführte bipolare Komposition her. Die *Optozeichen* des *Zeit-Bildes* sind so genannte bisher noch nicht erwähnte Konstativa oder Instativa.¹¹⁶ Bei Deleuze bilden sie direkte Präsentationen der Zeit, im Unterschied zur indirekten Vermittlung der Zeit durch die Montage, wodurch insbesondere das *Bewegungs-Bild* gekennzeichnet ist. Sowohl im *Bewegungs-Bild* als auch im *Zeit-Bild* sind die Zeichen als „Umhüllung“ konzipiert und erfahren ihre Kategorisierung in Form eines prozessualen Bildtypus. Das *Zeit-Bild* hat sich im Übergang vom *Aktionsbild* zum rein optischen, akustischen (und taktilen) Bild von seinen senso-motorischen Bindungen gelöst. Um der Welt der Klischees zu enttrinnen, tritt es zu anderen Kräften in Beziehung und ist direkten Enthüllungen zugänglich, denen des lesbaren und des denkenden Bildes. In dieser Hinsicht verweisen die *Opto-* und *Sonozeichen* des Deleuzeschen *Zeit-Bildes* auf *Chrono-*, *Lekto-*, und *Noo-Zeichen*. Die *Chronozeichen* bedeuten Zeitzeichen, die das Bild von der Gegenwart lösen und zwischen einer schon beendeten Vergangenheit und ausweglosen Zukunft gefangen halten. Sie sind nicht von den *Lektozeichen* zu trennen, die dazu auffordern, im Bild eine Vielzahl von Symptomen zu lesen und das optische und akustische Bild als etwas Lesbares aufzufassen. Das *Lektozeichen* bezieht sich auf den propositionalen Gehalt einer Aussage unabhängig von einer Beziehung auf den jeweiligen Gegenstand. *Noozeichen* sind Konjunktionen der Folge, entsprechend einer offenen Liste logischer Konjunktionen: „oder“, „dann“, „wenn“, „in der Tat“,

determinieren. Ebd.: 126. Wie fassen Deleuze / Guattari in den Tausend Plateaus „Zeichen“? Sie schreiben: „Kurz gefasst kann man zwischen drei Arten von Zeichen unterscheiden: Indizes (territoriale Zeichen), Symbole (deterritorialisierte Zeichen) und Ikonen (Zeichen der Reterritorialisierung). Ebd.: 92. Territorialitäten sind von Fluchtlinien durchzogen, die anzeigen, dass in ihnen Deterritorialisierungs- und Reterritorialisierungsbewegungen stattfinden. Fluchtlinien sind Linien des Werdens. Ebd.: 80.

¹¹⁵ ZB 1999 : 45 – 46.

¹¹⁶ Deleuze schreibt: „Es gibt zwei Arten von Optozeichen: die Konstativa und die ‚Instativa‘ [instats]. Die ersten vermitteln aus der Distanz eine tiefe Vision, indem sie zur Abstraktion streben, die anderen eine nahe und flache Vision, indem sie zur Teilnahme verleiten.“ Der Gegensatz deckt sich mit der Alternative zwischen Abstraktion und Einfühlung. Hierzu siehe ebd.: 17f.

„obwohl“,...).¹¹⁷ Demgegenüber sind *Hyalozeichen* Spiegel oder Keime der Zeit, von griechisch *hyalos*: Kristall, Glas abgeleitet. Sie kennzeichnen die Ununterscheidbarkeit der aktuellen und virtuellen Zeichen im Bild. Bei ihnen geht es nicht mehr um das Reale und das Imaginäre, sondern um das Wahre und Falsche.¹¹⁸

Vor dem Hintergrund einer semiotischen Betrachtung der Wiederholungsstrukturen, kann jedoch nicht unberücksichtigt bleiben, dass wir bei der Lektüre der Filme auf die Vermittlungsfunktion der Sprache angewiesen sind. Wie oben angeführt hebt Deleuze hervor, dass sich die Wiederholung als die „Macht der Sprache“ kennzeichnen lässt. Der Gegensatz zwischen „begriffloser Differenz“, die die Wiederholung bei ihm jedoch in philosophischer Hinsicht kennzeichnet und worauf im nächsten Absatz eingegangen werden soll, und der „Wiederholung als Macht der Sprache“ rührt an den Unterschied zwischen strukturalistischem und poststrukturalistischem Wiederholungsdenken. Im nachfolgenden Absatz wird daher die arepräsentative Gegenbezüglichkeit zwischen Bildzeichen und Sprachzeichen Aufmerksamkeit erhalten und auf die unterschiedliche strukturelle und poststrukturelle Einbettung des Denkens der Wiederholung eingegangen. In diesem Rahmen soll erläutert werden, inwiefern das Denken der Wiederholung in den Problemzusammenhang von Sprache und Film bzw. Bild involviert ist.

3. Die Wiederholung im Strukturalismus und Poststrukturalismus. Das Problem der „filmischen Sprache“

Der Wiederholung, wie sie im *Zeit-Bild* Deleuzes gedacht wird, geht filmgeschichtlich ein anderes strukturalistisches Denken der Wiederholung voraus. Ihm schenkt in den 1960er Jahren die französische Filmwissenschaft ihre Aufmerksamkeit, indem sie die Wiederholung als Element sichtbarer Einheiten aufgreift und im Hinblick auf Fragen problematisiert, die den Bezug von Sprache und Film betreffen. Dieser filmische Strukturalismus legt die Wiederholung in Form von qualitativen Bewegungsverhältnissen offen, die in der Wahrnehmung der Montage nicht sofort erfasst werden können und erst im Nachhinein quantifiziert werden. Genannter Strukturalismus, der mit dem Poststrukturalismus Deleuzes erst einmal nichts zu tun hat, betrachtet die Wiederholung vorrangig in ihrer syntagmatischen Gestaltung. Mit ihm wird danach gefragt, wie sie in den filmischen Bildern aufgrund

¹¹⁷ Ebd.: 38 – 39.

¹¹⁸ Siehe ebd.: 350ff.

ästhetischer und technischer Parameter konstituiert ist, z. B. durch die filmischen Mittel Kadrierung, Licht, Kamerastandpunkt / -winkel oder durch rhythmische Effekte. Exemplarisch wird dieses strukturelle Denken der Wiederholung bei Raymond Bellour, der es in seinen Aufsätzen „Segmenter / analyser“¹¹⁹ (1976) und „Alterner / raconter“¹²⁰ (1980) aufgreift.

Bellours Analysen der Wiederholung sind insofern von Interesse, als durch sie, in Abgrenzung zu Deleuzes Auffassung von der Wiederholung, deutlich wird, wie sich die poststrukturelle Wiederholung im *Zeit-Bild* von Bellours filmwissenschaftlichem Strukturalismus absetzt. In den angeführten Texten Bellours wird auf das komplexe System der Wiederholungen, wie es sich im Film darstellt, Bezug genommen. In den beiden Analysen kommt es Bellour auf die Rhythmen an, die durch die Wiederholungsstrukturen auf der Makro- und Mikroebene eines Films in der Montage erzeugt werden, z. B. in Form von aba oder abab. In der Alternierung entstehen „au niveau des unités inférieures“, wie Bellour kundtut, so genannte „effets de rime, de répétition différentielle, qui structurent le développement du récit.“¹²¹ In „Segmenter / Analyser“ stellt Bellour heraus, dass sich die Prinzipien solcher Wechsel in der Wiederholung auf verschiedene Zeichenelemente beziehen können, z. B. auf den Erzählerstandpunkt, die Kadrierung, Kamerabewegungen, wechselhafte Momente etc. Die Wiederholung, macht er deutlich, würde stets von neuem gesetzt und könne jedes Element betreffen: eine Geste, einen Ton, eine Farbe, ein Dekor, eine Aktion, das Kostüm oder irgendetwas anderes. Anhand von Analysen der Filme „Gigi“ (Vincente Minelli, 1958) in „Segmenter / analyser“ und „The Lonedale Operator“ (D. W. Griffith, 1911) in „Alterner / raconter“ untersucht Bellour die Wiederholung jeweils im Bezug auf klassische Erzähltechniken. In Zusammenfassung beider genannter Aufsätze offeriert er drei Determinanten, die das klassische amerikanische Kino als „Szenographie der Wiederholung“ etablieren: Demzufolge gibt es erstens Mikrowiederholungen kleinerer Units (z. B. innerhalb eines Bildes), zweitens Makrowiederholungen, die im Bezug auf Sequenzen die Bewegung des Films ausmachen, und drittens positive und negative Entschlussweisen, die eine variierende Wiederholung bedeuten, indem sie die Narration, in eine bestimmte Richtung lenken. Bellour schreibt: „il faudra essayer d’imaginer le déploiement de ce principe d’alternance, son extension, sa dispersion et sa diversification, de plan à plan, de segment à segment: bref sa mise en abyme, en volume“¹²² (...) Ce n’est pas de plan à plan (...) que

¹¹⁹ „Segmenter / analyser“, in Bellour 1995: 247 – 270.

¹²⁰ „Alterner / raconter“, in Bellour 1980: 69 – 88.

¹²¹ S / a, ebd.: 252.

¹²² A / r, ebd.: 69.

s'écrit l'alternance.“¹²³ „Résolution herméneutique. Le non-vu, ou le mal-vu, paraît dans son éclat.“¹²⁴ In der alternierenden Montage bringt die Wiederholung, so betont Bellour, den filmischen Raum hervor und treibt die sukzessive filmische Bewegung voran. Die wiederholte Rückkehr zu einem bereits bekannten Motiv oder einer Ähnlichkeit in der Kadrierung zeuge von der Entwicklung der Erzählung. Bellours Überlegungen konzentrieren sich auf szenische Einheiten, „en général déterminées par une sorte d'unité globale de temps, de lieu, d'action.“¹²⁵ In dieser Hinsicht geht es in seiner strukturalen Analyse im Besonderen darum, Ähnlichkeiten und Widersprüche sowie sich entwickelnde Symmetrien und Asymmetrien, die als Differenzen die Handlung vorantreiben oder verzögern, aufzuzeigen. Aufgrund der einseitigen Bezugnahme auf die narrative Einheit stellt sich Bellours lineare Analyse jedoch als wenig fruchtbar für das Denken der relativen, von der Chronologie des Films losgelösten Zeichenbezüge (Semiose) und ihrer Interpretationen dar. Der Grund hierfür liegt in der Methode, Eigenschaften des sichtbaren Materials in seinen strukturalen Komponenten einfach nur zu sammeln, in Einheiten (Syntagmen) aufzulisten und in einen Ordnungszusammenhang, eine große Tabelle zu stellen.

Jedoch erweist sich bei Bellour bereits der Sättigungsgrad als zentrales Moment, wodurch die Wiederholung in materieller Hinsicht in den Vordergrund rückt und deutlich wird, wie sie den narrativen Raum auf der Makro- und Mikroebene erzeugt. Durch die Betonung des Sättigungsgrads erweist sich Bellours strukturelle Herangehensweise aus den 1970er Jahren bereits als „fortschrittlich“ gegenüber der ihr vorgängigen Herangehensweise von Christian Metz. Bellour entwickelt seine Methode in Abgrenzung zu dem Semiologen, der noch wenige Jahre vor ihm Montagetypen, die sich in Filmen wiederholen, in Form einer Tabelle von Syntagmen vorstellt, um sie als filmsprachliche Codierung und Grammatik des Films auszuweisen. Während sich Metz noch Fragen widmet, die die Angleichung des kinematographischen Bildes an eine Aussage betreffen¹²⁶, betont Bellour den prozessualen Charakter der vereinheitlichenden Bewegung der Wiederholung, die er in erster Linie in ihrer narrativen Entwicklung durch die Montage aufgreift. Bellour stellt in seinem Aufsatz „Segmenter / Analyser“ heraus: „La segmentation (...) est une mise en abyme, un processus qui n'a théoriquement pas de véritable fin – ce qui ne veut pas dire qu'il n'a pas de sens –, c'est même la tout son sens. Par le jeu décalé qui s'institute entre ses différents niveaux, la segmentation permet en effet d'éprouver la pluralité décuplée des effets textuels.“¹²⁷ In den

¹²³ Ebd.: 77.

¹²⁴ Ebd.: 88.

¹²⁵ Ebd.: 255.

¹²⁶ Vgl. Metz in Albersmaier 2003: 328 – 330.

¹²⁷ S / a, ebd.: 252.

1970er Jahren reagiert Bellour damit auf die Problematik, eine filmische „langue“ (Sprache) zu denken, mit dem unmöglichen Anspruch, durch universale Syntagmen (filmische Codes) das Aussagbare im Vorfeld eines Films in Anlehnung an eine Syntax, wie sie in der Wortsprache vorherrscht, bestimmen zu können.¹²⁸

Der eigentliche Mangel des Bellourschen Ansatzes und seiner Analysen von „Gigi“ (1958) und „The Lonedale Operator“ (1911) liegt darin, dass sich Bellour auf das klassische amerikanische Kino bezieht. Von vornherein ist dadurch ein bestimmtes Ergebnis vorgezeichnet. Denn ausgerichtet auf „des films du grande classicisme américain“¹²⁹ bringt die Wiederholung in narrativer Hinsicht notwendig die gewünschten dramaturgischen Kriterien Harmonie, Stabilität und Zielorientierung hervor. Die Wiederholung unterliegt bei ihm von vornherein einem Schema: Damit ist die prototypische Erzählweise des Hollywood-Kinos gemeint, die aus klaren Ursache-Wirkungsketten besteht. Ihre Etablierung im Rahmen des so genannten „Continuity-systems“, damit ist die Einbettung der Montage in das 180-Grad-Prinzip gemeint¹³⁰, setzt auf die Geschlossenheit der Erzählung. In seinen Analysen bezieht sich Bellour also auf ein instrumentell agierendes Kino, in dem dramaturgisch „methodisch“ mit den Momenten Höhepunkt, Konflikt und Auflösung operiert wird, einer Erzählweise, die in erster Linie suspense erzeugen soll: durch einen Filmplot, der sich auf zwei deutlich hervorgehobene parallele Handlungsstränge stützt, einer Abenteuer- und Liebesgeschichte, psychologischen Charakterzügen der Personen, wodurch die Kausalität des Plots begründet wird, einer Wunsch- und Zielorientierung, dem Konflikt unvereinbarer Ziele

¹²⁸ Zu Christian Metz' Semiotik siehe die Schriften „La Grande Syntagmatique du film narratif“ (1966) und „Cinéma: langue ou langage“ (1964). Christian Metz versucht, die Frage nach der Sprache eines Films in die Frage nach den Codes eines Films zu transformieren, die er in „Langage et cinéma“ (1971) vorstellt. Metz entwickelt ein System kleinerer und größerer filmischer Einheiten (Syntagmen), das meiner Auffassung nach insofern bis heute aktuell bleibt, als damit ein begriffliches Instrumentarium zur Verfügung steht, das ermöglicht, auf einer bestimmten Basis über die Strukturen der Wiederholung zu sprechen. Metz achtteilige baumartige Untergliederung erfolgt in Form von autonomen Segmenten. Sie bestehen aus so genannten autonomen Einstellungen (1) oder Syntagmen. Letztere untergliedern sich in chronologische und achronologische Syntagmen. Während die achronologischen Syntagmen auf einem parallelen Syntagma (2) oder einem Syntagma der zusammenfassenden Klammerung (3) beruhen, teilt Metz chronologische Syntagmen auf in deskriptive Syntagmen (4) oder narrative Syntagmen. Das narrative Syntagma lässt sich weiter einteilen in das alternierte Syntagma (5) oder das lineare narrative Syntagma. Letztere wiederum fußen auf einer Szene (6) oder auf Sequenzen, die sich als Sequenzen durch Episoden (7) oder als gewöhnliche Sequenz (8) ausweisen lassen. Hierzu siehe auch Metz 1972: 131 – 198, Metz in: Albersmeier 2003: 321 – 370.

¹²⁹ S / a, ebd.: 251.

¹³⁰ John Belton stellt in „American Cinema“ (1994) die 180-Grad-Regel („The 180-Degree Rule“) im klassischen Hollywood-Kino als fundamentales Prinzip des Continuity-Systems heraus. Die Regel, die sich auf das „shot/reverse-shot editing“ bezieht, ist konkret verbunden mit dem Anspruch des „invisible editing“, um das Spiel der Schauspieler in einen realistischen Zusammenhang zu bringen. Belton schreibt jedoch: „Certain directors, such as John Ford, repeatedly violate the 180-degree rule; others such as Howard Hawks, scrupulously obey it. Hawks respect for and Fords lack of respect for the rule reflect their different attitudes toward the representation of space, which Hawks conceives of quite physically and Ford quite abstractly.“ Belton 1994: 58 – 59. Die 180-Grad-Regel kommt in besonderer Weise im Western vor. Sie gewährleistet die erwünschte blickgesteuerte Orientierung im Raum sowie den gewünschten Rhythmus oder das Tempo in den Dialogen.

oder einer Katastrophe, der filmischen Veranschaulichung einer begrenzten Erzählzeit und dem Primat einer visuellen Darstellung, die dem betrachtenden Auge seine Fokussierung vorgibt.¹³¹ Es handelt sich um ein teleologisches Muster, das Aristoteles „Poetik“ entlehnt ist.¹³² In Bellours Beispiel beruhen die übergeordneten Strukturen der Wiederholung auf gebrauchsfertigen Codes, denen repräsentative Parameter zu Grunde liegen und die dazu dienen, dass eine Geschichte funktioniert.¹³³

Jarmuschs Filme, die in dieser Untersuchung in den Fokus der Betrachtung der Wiederholungsstrukturen rücken, verweigern sich jedoch einer solchen prototypischen Erzählweise. Der Autor / auteur bringt Narrationen hervor, die in der Montage keine antizipierbaren Prinzipien verraten oder eine filmische Absicht erkennen lassen würden. Mit seiner Machart, die an keinem Schema orientiert ist, verfolgt er eine narrative Offenheit, die dem Zufall Platz macht und sich keinem permanenten Spannungsaufbau („suspense“) unterordnet.

Wenn in Teil B die Wiederholung in Jarmuschs Filmen *gedacht* wird, kann Bellours strukturelle Analyse höchstens insoweit ein übertragbares bzw. brauchbares Muster bilden, als es dadurch möglich wird, herauszufinden, wie ein Film allein durch die Form der Wiederholung und ihre Differenz syntagmatisch aufgebaut ist. Denn trotz des prozessualen Charakters der Wiederholung, der jedoch nur aus der Variation von Einheiten resultiert, bleibt Bellours Herangehensweise einem Prinzip verhaftet, in dem die Wiederholung funktionierende Regeln bestätigt. Genau dadurch unterscheidet sie sich von Deleuzes poststrukturelem Denken, wo die Wiederholung in Bezugnahme auf eine paradigmatisch konzentrierte Zeichenmaterie einen reinen Differenzierungs- und Spezifizierungsprozess markiert (das „Paradigma“ beruht auf der Anordnung der Wahl und zeigt auf, wie ein „Syntagma“, eine Einheit, gestaltet ist).

Anhand von Gilles Deleuzes philosophischem Denken der Wiederholung sind wir in der Lage, die filmischen Zeichen signifikantenlos und asyntaktisch, aber semiotisch geformt zu

¹³¹ Auf diese Weise findet die Wiederholung z. B. ihren Einsatz in „Und täglich grüßt das Murmeltier“ (Harold Ramis, 1993). In dem Film bildet die Wiederholung das bedeutete Motiv der Erzählung. Sie reproduziert sich jedoch gewissermaßen anhand einer „leeren Form“, ohne die Zeit wirklich in eine Vergangenheit oder Zukunft zu spalten. Dazu siehe den Aufsatz von Kristin Thompson, Wiederholte Zeit und narrative Motivation, in *Groundhog Day / und täglich grüßt das Murmeltier*, in Bordwell / Rost / Sandbothe: 1998: 59 – 79.

¹³² In der aristotelischen Tragödie geht es vor allem um die Fähigkeit des Helden, in einer gefährlichen Situation eine Sache zum Positiven zu verändern bzw. darum, dass der tugendhafte Held seine Fähigkeiten trotz zahlreicher Hindernisse, die ihm in den Weg gestellt sind, ausübt, um sein angestrebtes Ziel zu erreichen. Durch einen klaren Handlungszusammenhang und Spannungsaufbau soll das Drama „abgeschlossen“ wirken. Die Identifizierung mit den Charakteren soll erreicht werden. Die Wirkung der Gefühle wird in den Mittelpunkt gestellt. Vgl. Aristoteles 2005: 30 – 57.

¹³³ Der Neoformalist Bordwell fordert in den 1980er Jahren in seiner Schrift „Narration in the Fiction Film“ die Erkenntnis übergeordneter Strukturen in Filmen. Dazu siehe Bordwell 1985.

denken. Die Zeichen bilden dann weder Äußerungen noch Aussagen oder gar allein eine sukzessive Form. Jetzt erweist sich der narrative Charakter eines Films als Konsequenz der Form von Wiederholung und Differenz, weil die Zeichen im Film keine sprach-analoge Funktion haben (weder im Sinne der Ähnlichkeit einer Grammatik, noch Rhetorik wie von Metz vertreten¹³⁴). Vielmehr verweisen die Zeichen auf einen Gegenstand, repräsentieren ihn aber nicht. Deleuze stellt sich deshalb gegen die Semiologie, weil sie für ihn eine Disziplin ist, die auf Bilder Sprachmodelle anwendet, „insbesondere syntagmatische Sprachmodelle als Konstituenten eines ihrer fundamentalen ‚Codes‘.“¹³⁵ Deleuze kritisiert: „Man gerät in einen merkwürdigen Zirkelschluss, insofern als die Syntagmatik einerseits die faktische Angleichung des Bildes an eine Aussage voraussetzt, andererseits die Angleichung des Bildes an die Aussage von Rechts wegen erst ermöglicht. Es entsteht somit ein typisch kantischer *circulus vitiosus*: die Syntagmatik kommt zur Anwendung, weil das Bild eine Aussage ist; und eine Aussage ist das Bild, eben weil es der Syntagmatik unterworfen ist. An die Stelle von Bildern und Zeichen tritt das Paar von Aussage und ‚großer Syntagmatik‘, so dass der Begriff des Zeichens selbst aus dieser Semiologie zu verschwinden droht.“¹³⁶ In Abgrenzung zu einem theoretischen Modell, das von Codes ausgeht, die als sichtbare Gegebenheit ins Bild treten (Metz’ Große Syntagmen), betont Deleuze, dass „sich die modernen Erzählformen – und sogar ihre ‚Lesbarkeit‘ – von Zusammensetzungen und Typen des *Zeit-Bildes* ableiten.“¹³⁷ Die Erzählhandlung sei niemals eine sichtbare Gegebenheit der Bilder oder die Wirkung einer ihnen zugrunde liegenden Struktur; vielmehr sei sie eine Konsequenz der selbst sichtbaren und von sich aus wahrnehmenden Bilder, so wie sie sich zunächst als solche bestimmen.“¹³⁸

Sowohl im *Bewegungs-Bild* als auch im *Zeit-Bild* gelingt laut Deleuze die sprachförmige Strukturierung im Sinne einer *langue* und *langage* deshalb nicht, weil das Zeichen nicht anhand einer vorgängigen Signifikation zur Präsentation gebracht würde. Stattdessen hätten wir es mit der semiotischen Form einer Verschiebung, Verdichtung und Verkleidung zu tun – wodurch kein Ereignis jemals vollständig in der Gegenwart ist – das ist die poststrukturelle

¹³⁴ Metz in Albersmeier 2003: 330 – 333.

¹³⁵ ZB 1999: 42.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Der Semiotiker U. Eco, dessen Überlegungen begrifflich um eine zusammenfassende, d. h. anwendbare Zeichentheorie (die „Semiose“) kreisen, definiert den Code wie folgt: „Im Zeichen verbindet das Signifikat sich aufgrund einer konventionhaften Entscheidung, also eines Codes, mit dem Signifikanten.“ Der Code „stellt die Regel für die Korrelation von Ausdruckselementen zu Inhaltselementen auf, nachdem er vorher beide Ebenen zu einem formalen System organisiert oder sie bereits in organisierter Form von anderen Codes übernommen hat. (...) Ein Code liegt nur dann vor, wenn es eine konventionalisierte und sozialisierte Korrespondenz gibt, wobei es unwichtig ist, mit welcher zwingenden Kraft, in welchem Umfang und für welchen Zeitraum sie gilt.“ Eco 1977: 170.

¹³⁸ ZB 1999: 44.

Wiederholung.¹³⁹ Die bereits erwähnte zeitliche Komponente im Denken der Wiederholung, die Deleuzes Theorie kennzeichnet, ist für ein arepräsentatives Denken der Wiederholung ausschlaggebend. In seiner Kintotheorie rekapituliert Deleuze: „Die Zeitspanne des Ereignisses endigt, bevor das Ereignis endigt, das Ereignis wird dann eine andere Zeitspanne einnehmen (...); jedes Ereignis ist sozusagen in der Zeit, in der sich nichts ereignet.“¹⁴⁰ Um eine „Befreiung der Zeit“ vorzunehmen, die aus ihr etwas Unerklärbares macht, greift Deleuze in seiner Kintotheorie deshalb auf die semiotische, nicht aber semiologische Bestimmung der filmischen Bilder als Zeichen und Zeichenelemente zurück (vgl. Abschnitt 2 b).

Aufgrund der Tatsache, dass Anfang und Ende einer filmischen Einheit bzw. eines Films Bedingungen für jene Ganzheiten sind, die der Film herstellt und die im Bezug zur außerfilmischen Realität (als ihr Gegenstandsbereich) ein Aussagbares ermöglichen, d. h. ein Aussagbares, worin die Erzählhandlung gründet, kann Deleuze m. E. dennoch nicht die Frage außer Acht lassen, ob nicht die Anerkennung einer filmischen Sprache Voraussetzung für die Designation filmischer Zeichen sein muss (d. h. für ihre Wiedererkennbarkeit).

Mit seiner Ablehnung der Syntagmatik ist Deleuze meiner Auffassung nach nicht so einfach in der Lage, die Problematik, die die Inkohärenz von Sprache und Bild betrifft und mit der sich die Semiologie beschäftigt bzw. die Frage nach der Auslegung und dem Verstehen von Bildern und Narrationen von der Hand zu weisen. Im Hinblick auf die Kategorie des Autors /

¹³⁹ In Bezug auf die *Zeit-Bilder* Jarmuschs ist ein Zusammenhang zwischen Semiotik und Semiologie zu berücksichtigen, den Deleuze in „Das Zeit-Bild. Kino 2“ wie folgt herausstellt: „Die Semiokritik, die sich an die Linguistik anlehrende Semiologie, ist auf das Problem der fälschenden Erzählhandlungen im Rahmen ihrer ausführlichen und komplexen Studien über das „Dysnarrative“ gestoßen. Insofern sie aber das kinematografische Bild mit einer Aussage und jede Sequenz mit einer Erzählhandlung im allgemeinen identifiziert, können die Differenzen zwischen Erzählhandlungen nur von sprachlichen Prozessen herrühren, die für eine unter den Bildern liegende geistige Struktur [structure intellectuelle] konstitutiv sind. Die Konstitution dieser Struktur geschieht durch die einander komplementären Syntagmen und Paradigmen, jedoch unter der Bedingung, dass das Paradigma schwach und wenig bestimmt bleibt und das Syntagma in der traditionellen Erzählung allein maßgeblich ist (Christian Metz). Von daher genügt es, dass das Paradigma in der strukturalen Ordnung wesentlich wird oder dass die Struktur seriell wird, damit die Erzählhandlung ihren akkumulativen, homogenen und identifizierbaren Charakter verliert, die sie dem Primat des Syntagmas schuldet. (...) Der Film ist immer narrativ, er ist im steigenden Maße narrativ, aber er ist dynarrativ, sofern die Erzählungen von Wiederholungen, Permutationen und Transformationen betroffen ist, die sich im Einzelnen aus einer neuen Struktur erklären. Und dennoch kann eine reine Semiotik den Wegen dieser Semiologie nicht folgen, da es keine Erzählhandlung (und auch keine Beschreibung) als eine ‚Gegebenheit‘ der *Bilder* gibt. Die Verschiedenheit der Erzählhandlungen läßt sich nicht aus den Schicksalen des Signifikanten und aus den Zuständen einer Sprachstruktur erklären, die unterhalb der *Bilder* angesiedelt wird. Sie verweist einzig auf sinnliche Formen von Bildern und auf die korrespondierenden sinnlichen Zeichen, die keinerlei Erzählhandlung voraussetzen, aber denen eher diese als jene Erzählhandlung entstammt. Die sinnlichen Typen lassen sich nicht durch die Sprachprozesse ersetzen. In diesem Sinne hängt die fälschende Erzählung unmittelbar von *Zeit-Bild*, von den *Optozeichen* und den *Chronozeichen* ab, während die traditionelle Erzählhandlung auf die Formen des *Bewegungs-Bildes* und auf die senso-motorischen Zeichen verweist.“ *ZB* 1999: 181 – 182.

¹⁴⁰ Ebd.: 135.

auteur und der für ihn charakteristischen filmischen Sprache stellt sich die Problematik sogar von neuem. Nicht nur der Aspekt der allgemeinen Verständlichkeit von visuellen Zeichen, sondern verbunden damit der Übersetzbarkeit des Gesprochenen bzw. von Filmen in andere Sprachen ermöglicht die Auseinandersetzung in weiterer Hinsicht.

Doch möchte ich behaupten, dass, gerade wenn von einer „signifikantenlosen (...) asyntaktischen Materie“¹⁴¹ ausgegangen wird (wie bei Deleuze der Fall), sich die Möglichkeit ergibt, einen Autor / auteur durch seine spezifische Sprache herauszustellen. Tatsache ist, dass die Wiederholung im Film den narrativen Zeit-Raum im differenzierten Spiel der Zeichen entfaltet und dadurch ein Aussagbares hervorbringt. Daher gilt es meines Erachtens das Problem dahingehend zu wenden, dass gefragt wird: Innerhalb welcher theoretischen Auffassung von „Sprache“ steht das Aussagbare im Film? Wie lässt sich der Zusammenhang zwischen dem filmisch „Aussagbaren“ und der „signifikantenlosen semiotisch geformten Zeichenmaterie“ (Deleuze) herstellen? Anders formuliert: Wie ist mit dem Problem der Sprache umzugehen, das auch in Ablehnung eines repräsentativen oder identifizierenden Denkens bleibt?

Ich möchte an dieser Stelle Jean Mitry aufgreifen, der sich ausführlich mit dem Thema beschäftigt hat. Mitry schreibt: „The language of film, by principle and definition, derives from artistic creation; unlike words, images are not to be found in the pages of a dictionary. It is not a discursive but a developed language.“¹⁴² Das heißt die Analyse des Kinos erfüllt sich bei Mitry in der Definition von Sprache, aber ohne Bezug auf ein zugrunde liegendes „Sprachsystem“, weil die Sprache des Films anders zu betrachten ist als die verbale Sprache. Jean Mitry verweist in „The Aesthetics and Psychology of the Cinema“ auf die Quasi-Fusion von Signifikat und Signifikant in Bezug auf das fotografische Material, das aber nur Ausgangspunkt ist. Da der Film aus mehreren Bildern und Bildsequenzen besteht, die ihren Sinn nur in gegenseitigen Beziehungen erhalten, im Verhältnis von Teilen zum Ganzen bzw. durch das reziproke Spiel von Implikationen, Symbolen, Ellipsen etc. stünden hier Signifikat und Signifikant in größerer Distanz zueinander. Auf einem solchen Differenzierungsprozess und -verweis beruht ihm zufolge die kinematographische Sprache als „langage“.¹⁴³ Die Wahrnehmung der Zeichen ist somit nicht von einem semischen Gesichtspunkt zu trennen, durch den uns der Film die Geschichte liefert, jedoch als Bedeutungsschicht, die vom methodologischen aus betrachtet „danach“ kommt. Somit lässt sich festzuhalten, dass die

¹⁴¹ Ebd.: 46.

¹⁴² Mitry 2000: 25.

¹⁴³ Vgl. Mitry 1998: 38 – 43.

Wiederholung auf der Basis semiotischer Parameter in der Lage ist, sichtbare und unsichtbare filmsprachliche Codierungen zu generieren, Codierungen (auf denen „Syntagmen“ beruhen), die sich erst „im Nachhinein“ ausfindig machen lassen und die auf keinem unveränderlichen Sprachsystem aufsetzen.

Die Schwierigkeit der poststrukturalen Wiederholung bei Deleuze mit ihrem nichtsprachlichen semiotischen Charakter liegt darin, dass der Theoretiker bei seinen Abhandlungen zur Semiologie und Semiotik (Kino 2) einerseits betont, dass Strukturen im Film in einem Festschreibungsprozess zwischen Analogisierung und Digitalisierung (Codierung) ein Aussagbares generieren, andererseits in keinerlei Bezug zu einer möglichen „Filmsprache“ stehen. Deleuzes Begründung dafür, dass sich die „Wiederholung“ nicht in den Dienst der Sprache stellen lässt, liegt in dem bereits dargelegten Kennzeichen der Wiederholung: die der Wiederholung innewohnende *begrifflose Differenz*. Deleuze schreibt: „Somit liegt die Differenz selbst zwischen zwei Wiederholungen: zwischen der oberflächlichen Wiederholung von identischen und augenblicklichen äußeren Elementen, die sie kontrahiert, und der tiefen Wiederholung von inneren Totalitäten einer stets variablen Vergangenheit, deren höchste Kontraktionsstufe sie darstellt“.¹⁴⁴ Die begrifflose Differenz höhlt Deleuze zufolge jede Digitalisierung eines sprachlichen Codes aus. Sie entfaltet ihre Kräfte zwischen zwei Wiederholungen und macht die Vorstellung einer repräsentativen Wiederholung, durch die die filmische Wiederholung als systematischer Sprachcode generierbar würde, unmöglich. Deleuze versucht das Problem zu lösen, indem er, statt nachträglich Segmente oder Syntagmen herauszufiltern, wie Bellour, von prozessualen Zeichen ausgeht, die auf Modulation beruhen – womit er sich zwar von der „statischen Wiederholung“, wie z. B. bei Bellour oder Metz absetzt, schließlich aber eben doch einen „Code“ akzeptieren muss. Deleuze trennt die Modulation vom Code wie folgt: „Das Bewegungs-Bild ist der Gegenstand, es ist die Sache selbst, die in der Bewegung als kontinuierliche Funktion erfasst wird. Das Bewegungs-Bild ist die Modulation des Gegenstands selbst. Was hier ‚analog‘ ist, hat nichts mit der Ähnlichkeit gemein, denn hier tritt die Modulation ins Spiel – so wie bei den so genannten Analogrechnern. Man wird einwenden, dass die Modulation ihrerseits sowohl auf die Ähnlichkeit verweist – und sei es nur, um die Grade innerhalb eines Kontinuums zu ermitteln – als auch auf einen Code, der in der Lage ist, die Analogie zu ‚digitalisieren‘. Aber auch dies trifft nur dann zu, wenn man die Bewegung anhält. (...) Die Modulation hingegen ist etwas ganz anderes: sie ist eine Veränderung des Moduls, eine Transformation des Moduls in jedem Augenblick der

¹⁴⁴ *DW* 1997 : 358.

Operation. Auf einen Code verweist sie nur insofern diese Codes sich ihr aufpfropfen und dadurch eine enorme Verstärkung bewirken (so wie dies auch im elektronischen Bild geschieht).¹⁴⁵ Insofern ist es zu verstehen, wenn Deleuze an anderer Stelle schreibt: „Die Wiederholung ist die Macht der Sprache“¹⁴⁶, sie „impliziert eine Idee der stets exzessiven Dichtung“¹⁴⁷.

In Deleuzes Zeichentheorie wird durch die Modulation nicht nur die Singularität eines jeden Bildes berücksichtigt, sondern der indeterminierte Bewegungsaspekt der Bilder, wodurch ein sich bildender Code permanent unterlaufen wird.¹⁴⁸

Deleuzes poststruktureles Konzept, das ohne sprachlichen Rekurs die Zeichenmaterie räumlich-zeitlich zu denken versucht, setzt sich in dieser Hinsicht dennoch nicht nur von der strukturalen Wiederholung bei Bellour oder von Mitrys „langage“ ab, sondern auch von Derridas strukturalistischem Wiederholungsdenken, in dem Codes als metaphysische Voraussetzung für ein Konzept der Dekonstruktion neu installiert werden. „Eine vielleicht paradoxe Konsequenz“, heißt es bei Derrida, „letztendlich die Durchschlagung der Autorität des Codes als geschlossenes Regelsystem; gleichzeitig die radikale Zerstörung jedes Kontextes als Protokoll des Codes.“¹⁴⁹

Die sich unterscheidenden Theorien sollen an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt oder bewertet werden, noch liegt die Absicht darin, irgendeine theoretische Monopolstellung vorzunehmen. Es wird sich herausstellen, dass das differenzierte Wiederholungsdenken in Bezug auf den Film (Jarmuschs) „gleichzeitig“ fruchtbar gemacht werden kann. Dennoch, worin liegt der explizite „Vorteil“ der Deleuzeschen Auffassung zur Wiederholung für die Filmanalyse?

Die Qualitäten und die Intensitäten der *Zeit-Bilder* Deleuzes sind an ein Moment der Nichtwiederholbarkeit gebunden (die genannte begrifflose Differenz), wodurch die Singularität eines jeden Bildes betont wird. Dadurch sticht nicht nur der prozessuale Charakter des Filmbildes hervor, sondern es werden in Kopplung mit dem materiellen Zeichenaspekt die unendlich vielen Möglichkeiten der Kontextualisierung der Bilder als filmische Zeichen offenbar. Anders als Bellour oder Metz betont Deleuze das Moment der Gleichzeitigkeit in der Wiederholung, in der Reihe beispielsweise bedingt durch ein „Wiederaufnehmen bzw. Wieder-holen“ der gesamten Reihe mit jeder sichtbaren Einheit – eine Denkart, in der die Wiederholung in ihrer materiellen Form als philosophisches Konzept

¹⁴⁵ ZB 1999: 44.

¹⁴⁶ DW 1997: 362.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. BB 1997: 92 und 97.

¹⁴⁹ Derrida 2004: 81.

begriffen wird, das semiotische Ganzheiten nicht nur mittels Sukzession und Addition, sondern in einem ästhetischen Prozess zwischen Aktualisierung und Virtualisierung vorstellig macht. Als unabdingbar erweist sich hier jener Zusammenhang zwischen Zeit und Wiederholung, den Gilles Deleuze theoretisch „vorkonstruiert“, nämlich, dass die *Zeit-Bilder* als Zeichen das Element der Wiederholung als ein zeitlich-räumlich bestimmtes bereits logisch integrieren (im Sinne einer permanenten, ins Unendliche laufenden Verzweigung der Zeit – vgl. Abschnitt A 2 a).

Lässt sich – in Akzeptanz der Deleuzeschen Theorie einer *begrifflosen Differenz* im Denken der Wiederholung – die Frage nach der „filmischen Sprache“ noch auf andere Weise angehen? Dürfte es nicht, statt nach der „filmischen Sprache“ zu fragen, Sinn machen, den Begriff der filmischen „Schrift“ ins Spiel zu bringen? Zwischen der „Schrift“ und dem semiotischen Denken der Wiederholung bei Deleuze kann im Bezug auf das Filmbild m. E. Kompatibilität hergestellt werden. Die „Schrift“ lässt sich als ein Medium denken, das im Rückgriff auf Derridas struktureles Denken in einem weiterführenden Bezug zur kodifizierten Sprache steht als die Syntagmen bei Metz oder Bellour.

Indem die Schrift die Signatur des Films bestimmt, wird auch der Autor / auteur als „Enunziator“ in Anwendung der linguistischen Kategorien „énoncé“ (Aussage) und „énonciation“ (Akt der Äußerung)¹⁵⁰ quasi aufgelöst und zur Textinstanz. Das Konzept der Schrift, das die Wiederholung bereitstellt, müsste sich auf die arepräsentativen Zeichen mit ihrem Notationssystem und ihrer Kompositionsaktivität als ein relationales Ganzes beziehen lassen. Die Materialität des Zeichens, seine Fixierung, bedingt die ideographische Filmschrift in einer Form, die anhand von Codierungen lesbar ist, auch wenn ihre „gebrochene Form“ ein „Unlesbares“ (Paul de Man) impliziert. Im Hinblick auf Deleuzes Denken der Wiederholung und die *begrifflose Differenz* bildet die Schrift dann keine Modalität der Sprache, sondern eine mediale Form, die das Ergebnis einer Temporisation und Verräumlichung in der Wiederholung ist.¹⁵¹ Der Ort der Schrift wäre die filmische Lektüre. In Teil C der

¹⁵⁰ Siehe Metz 1997.

¹⁵¹ Die filmische Schrift (die sich von der phonetischen Schrift unterscheidet) als das, was die Wiederholung semiotisch hervorbringt, soll in Teil C im Anschluss an die Lektüre der frühen Filme Jarmuschs herausgefiltert werden. Dadurch soll der Vollzug der Zeichen hervortreten und Oppositionen wie *langue* (Struktur der Sprache), *langage* (menschliche Rede innerhalb eines sozialen und historischen Kontexts) und *parole* (das subjektive Sprechen), wie noch bei Saussure (Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967²) und Christian Metz von Relevanz, zurückgelassen werden. In der Textur der filmischen Zeichen bzw. in den Zeichenelementen soll gezeigt werden, dass die Schrift, die durch gegenseitige Bezüge entsteht, in keiner Signifikation vollständig aufgeht. Die Materialität der Zeichen wird ermöglichen, die Schrift in Form bestimmter Codierungen herauszufiltern. Das Augenmerk der Schrift wird dann auf der filmischen Schrift als Kompositionsaktivität liegen, die neben der Ikonizität des Bildes auch die Tonebene oder das Gesagte der Akteure und ihre Gesten einbezieht. Hierzu siehe auch Derrida 2004: 118 – 121.

Untersuchung soll daher in einem eigenen Abschnitt auf den Aspekt der filmischen „Schrift“ des Autors / auteur Jarmusch zurückgekommen werden.

In der nachfolgenden Lektüre der Wiederholung in den frühen *Zeit-Bildern* Jarmuschs (Teil B) indes wird nun zunächst auf Deleuzes, Bergsons, Heideggers, Nietzsches und Peirces Denken der Wiederholung zurückgegriffen und die Wiederholung als Instrument der philosophischen Interpretation verstanden. Was hier ausgehend von den Filmen Jarmuschs in Konkretion geleistet werden soll, ist, Verknüpfungspunkte zwischen dem Denken des *Zeit-Bildes* als herausragende Typologie bei Deleuze, das die Wiederholung integriert, und anderen modernen philosophischen Theorien herzustellen. In den Lektüren soll deutlich werden, dass unterschiedliche moderne Theorien der Wiederholung in der semiotischen Praxis „möglicher Welten“ vielschichtig fruchtbar gemacht werden können.

Roland Barthes Äußerung: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors“¹⁵² wird insofern Bestätigung finden, als bei dem Konzept des auteur-structuralisme, das hier zur Anwendung kommt, der Autor / auteur nicht mehr als Person zur Geltung kommt. Wenn Derrida betont: „Schreiben ist das Produzieren eines Zeichens [marque], das eine Art Maschine darstellt, die ihrerseits produktiv ist und die durch mein zukünftiges Verschwinden prinzipiell nicht daran gehindert werden wird zu funktionieren und sich lesen und umschreiben zu lassen,“¹⁵³ so lässt sich die materielle Wiederholung, die den filmischen Zeitraum hervorbringt, als das Ergebnis des Schreibens mit filmischen Mitteln auffassen. Der filmische Text ist selbst dann lesbar, „wenn der sogenannte Autor (...) nicht mehr für das, was er geschrieben und anscheinend unterschrieben hat, entsteht, sei er nun vorläufig abwesend, sei er tot...“¹⁵⁴.

¹⁵² Barthes in Wirth 2002: 110.

¹⁵³ Derrida 2004 : 81.

¹⁵⁴ Ebd.

**B Frühe *Zeit-Bilder* bei Jim Jarmusch
und
das Element der Wiederholung**

„Materie ist Wiederholung.“¹⁵⁵

¹⁵⁵ Henri Bergson, *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993 : 111.

I. Permanent Vacation (1980)

1. ‚Allies‘ Angst

Wie lässt sich ein Gefühl, das als Nicht-Rationales und Nicht-Wortsprachliches verborgen ist, anhand der Wiederholung zum Ausdruck bringen? Das Hauptanliegen des Films „Permanent Vacation“ liegt darin, die seelisch-körperliche Empfindung der Hauptfigur in den Mittelpunkt des Geschehens zu rücken. In der Spannung von Sagen und Zeigen, Stimme aus dem Off und inneren Bildern entfaltet die Narration das melancholische Grundgefühl des Protagonisten. Als würde es ‚Allie‘ zum ersten Mal wagen, seine Gedanken in Worte zu fassen, kreisen sie parataktisch und in ihren Sinnbezügen sprunghaft um sein Verlangen, von jedem neuen Ort wieder zu fliehen: „diese schleichende Angst“, „der Punkt, wo Deine Stimme sagt, es ist Zeit, weg zu gehen“ oder „ein Fremder ist eben ein Fremder“.¹⁵⁶ Allie, der Protagonist, spricht uns an aus der unheimlichen Zone des Off, während wir eine Bildsequenz offeriert bekommen, die durch das Prinzip der Wiederholung Aufschluss über sein inneres Befinden gibt. Später im Film wird ‚Allie‘ kundtun, dass er sich derzeit in Paris aufhält. Wir erfahren, dass er von dort aus, ohne dass wir ihn zu Gesicht bekommen haben, gesprochen hat. Für den Verlauf der Geschichte ist Paris nur insoweit von Bedeutung, als sich spätestens am Schluss herausstellt, dass es keinen empirischen Ort gibt, an dem ‚Allie‘ sich zu Hause fühlt: „weder New York, noch Paris, weder hier, noch dort“.¹⁵⁷

‚Allies‘ Angstgefühl, das in „Permanent Vacation“ hervortritt, lässt sich ontologisch auslegen, so, wie Martin Heidegger das Phänomen der Angst interpretiert.¹⁵⁸ Demnach ist die zur Sprache gebrachte Angst als Grundbefindlichkeit einzustufen, die ‚Allies‘ Dasein kennzeichnet, als Angst um ein bestimmtes So-Seinkönnen in der eigenen äußersten existenzialen Möglichkeit. „In der Angst“, schreibt Heidegger, „ist einem ‚unheimlich‘“¹⁵⁹. Es kommt darin „die eigentliche Unbestimmtheit dessen, wovor sich das Dasein in der Angst befindet, zum Ausdruck: das Nichts und Nirgends.“¹⁶⁰ Solche Unheimlichkeit in der Angst bedeute, so Heidegger, ein „Nicht-zuhause-sein“¹⁶¹. Für ‚Allies‘ Angstgefühl wird uns kein konkreter Anlass genannt. Im Film wird deutlich, dass es seinen Grund vielmehr im „In-der-Welt-sein“¹⁶² als einem Nicht-zuhause-sein hat. Heidegger bestimmt das „In-sein“¹⁶³ des In-

¹⁵⁶ Zitat der Figur ‚Allie‘ aus „Permanent Vacation (Offstimme).

¹⁵⁷ Ebenso.

¹⁵⁸ d. h. „existential-ontologisch“ in Bezug auf das Dasein (im Unterschied zu existentiell-ontisch, das sich bei Heidegger auf das Sein bezieht). Siehe *SuZ* 1993: 54 – 55.

¹⁵⁹ Ebd.: 188.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

der-Welt-seins als „Wohnen bei“¹⁶⁴ und „Vertrautsein mit“¹⁶⁵. Dieser beruhigte Charakter des In-der-Welt-seins als einem Zuhause-sein, ist ‚Allie‘ nicht gegeben. Die Ortsbestimmungen „hier“ und „dort“ in seiner Rede sind deshalb als Daseinsbestimmungen fassen, die eine existentielle und keine kategoriale Bedeutung haben.¹⁶⁶ ‚Allie‘, so kristallisiert sich in der Geschichte des Films heraus, vermag die Welt nichts mehr zu bieten, ebenso wenig das Mitdasein der Anderen. In der Schlusseinstellung von „Permanent Vacation“ entfernt sich ein Schiff von Manhattan und seine Spur zieht tiefe Wellen nach sich. Die verfließenden Spuren im Wasser verweisen metaphorisch auf die Vergänglichkeit des zeitlichen Geschehens, das der Film aufrollt. Die starre Kamera ist durch die melancholischen Wortgedanken aus dem Off von besonderer Wirkung. In der letzten Einstellung von „Permanent Vacation“ wird deutlich, dass ‚Allie‘ seiner Vereinzelung ohne Freundschaft überlassen bleibt. In der Abkehr von Manhattan, dem Ort des Geschehens, merken wir plötzlich, dass sich uns ‚Allies‘ Dasein im Film in seiner Vergänglichkeit erschließt.

2. Zwei zeitliche Dimensionen

Auf welche Weise findet das unbestimmte Gefühl des Protagonisten ‚Allie‘ in „Permanent Vacation“ seine filmische Darstellung? Im Film konstruiert Jarmusch eine Bildsequenz, in der menschenleere und unbewegte Innenräume wiederholt werden. Ihre Besonderheit liegt darin, dass sie gleichzeitig einerseits die Widerspiegelung einer mentalen Vorstellung, andererseits einen Erinnerungsakt verkörpern. Als Vorstellungen bringen die Bilder einen Denkakt des Ich-Erzählers Allie zum Ausdruck.¹⁶⁷ Als Erinnerungsakt handelt es sich bei den einzelnen Bildern um Schichten einer Vergangenheit, die ein Gedächtnis wachruft.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd.: 186 und vgl. 119.

¹⁶⁷ Lacan verweist in seinen Analysen auf ein Sprechen, das ein „volles Sprechen“ erschließt. Die Stimme ‚Allies‘ im Film spricht uns zwar direkt an. Allein seine Anrede, sein Sich-erklären, meint im Sinne Lacans jedoch ein „leeres Sprechen“. Das volle Sprechen ‚Allies‘ kristallisiert sich heraus, indem die Bilder im Unterschied dazu ein anderes Sprechen markieren, ein Sprechen ohne Wortsprache, das dem leeren Sprechen hinzugefügt ist.



Abb.: A1



Abb.: A2



Abb.: A3



Abb.: A4



Abb.: A5



Abb.: A6

Die Einstellungen der Wiederholungsreihe eines „Vorstellungsakts“ und eines „Erinnerungsakts“, zeigen, 1. ein hübsch eingerichtetes Apartment (Abb.: A1), 2. ein Hinterzimmer, in dem ein Billardtisch steht (Abb.: A2), 3. einen Klassenraum mit Tafel, Lehrerpult und Fernsehmonitor (Abb.: A3), 4. eine Küche mit Herd und Kühlschrank (Abb.: A4), 5. ein Amt mit Warteplätzen im Flur (Abb.: A5), 6. eine Ausnüchterungszelle (Abb.: A6), 7. ein mondän eingerichtetes Wohnzimmer mit offenem Kamin, Aquarellen, kostbaren Teppichen und edler Sitzgarnitur (Abb.: A7), 8. ein kleines Hotelzimmer (Abb.: A8), 9. ein

Atelier (Abb.: A9), 10., einen Barraum mit Kicker und Spielautomat (Abb.: A10), 11. ein Esszimmer, der Tisch gedeckt für zehn Personen und mehrere Gänge, im Hintergrund ein Flügel (Abb.: A11¹) und 12. einen leer stehenden Raum im obersten Stockwerk eines Wohnhauses, dessen verfallener Zustand – ein paar alte Lappen liegen in einer Ecke, eine Scheibe zerbrochen am Boden – auf einen leerstehenden Altbau verweist (Abb.: A12).¹⁶⁸ Die Innenräume erhalten ihre Konnotation durch die sie begleitende Rede ‚Allies‘ aus dem Off¹⁶⁹. Sie werden mit einer Dauer von 7 bis 12 Sekunden wie von unsichtbarer Hand im ersten Drittel des Films präsentiert.



Abb.: A7



Abb.: A8

¹⁶⁸ Bei den Bildern handelt es sich um scheinbar zufällig ausgewählte Perspektiven, die ein Ganzes erfassen, aber kein Detail „künstlich“ in den Vordergrund rücken. Die Farben und das Licht erscheinen natürlich. Dadurch, dass in den Bildern keine Personen auftreten, ist der subjektive Kamerablick identisch mit dem gezeigten Blickfeld des Ich-Erzählers, sodass beide Blickmodulationen des einen Wahrnehmungsbildes miteinander verschmelzen. Demgegenüber haben wir es in Wahrnehmungsbildern, wo Figuren auftreten, in der Regel mit zwei ineinander verschränkten Blickrichtungen zu tun, derjenigen der Kamera auf das Geschehen, und derjenigen der handelnden Figuren im Geschehen. Die Kamera entwickelt dann eine eigene Blickchoreographie, wenn sie einmal einer Figur folgt, ein andermal sich von ihr löst, dann einer weiteren Figur folgt usw.

¹⁶⁹ Der Offtext ‚Allies‘ lautet in der Untertitelung wie folgt: „Ich heiße Aloysius Christopher Parker. Wenn ich einen Sohn habe, heißt er Christopher Charles Parker, wie Charlie Parker. Aber wer mich kennt, nennt mich Allie. Dies ist meine Geschichte, oder zumindest ein Teil. Vielleicht erklärt sie nicht viel, aber eine Geschichte ist nichts anderes als Punkte, die verbunden ein Bild ergeben. Das ist wirklich alles. So läuft es für mich. Ich gehe von Ort zu Ort, von Person zu Person. Es macht eigentlich nicht viel Unterschied. Ich kannte viele Leute, hing herum, lebte mit ihnen, sah wie sie die Dinge auf ihre Weise erledigten. Und für mich sind diese Leute wie verschiedene Zimmer. Wie alle Orte, wo ich mal war. Zuerst ist man neugierig, aufs Zimmer, die Lampe, den Fernseher, was auch immer, aber nach einer Weile ist das Neue weg, vollkommen weg. Und dann diese Angst, eine schleichende Angst. Wahrscheinlich verstehen sie mich nicht. Nach einer Weile kommt der Punkt, wo etwas, eine Stimme Dir sagt, dass es Zeit ist fortzugehen. Woandershin. Die Leute werden kaum anders sein, vielleicht haben sie andere Kühlschränke oder andere Klos. Aber dieses etwas spricht und Du musst gehen. Auch wenn Du es nicht willst. Dieses etwas wird’s Dir sagen. Hier bin ich also an einem Ort, wo ich nicht einmal die Sprache verstehe. Aber ein Fremder ist eben ein Fremder. Und die Geschichte, dieser Teil davon erzählt wie ich von dort nach hier kam oder eigentlich von hier nach hier.“



Abb.: A9



Abb.: A10



Abb.: A11



Abb.: A12

In ihrem Erscheinen rekurriert die Bildsequenz auf die Ebene der Gegenwart, von der aus ‚Allie‘ im Film erzählt und hebt sich zugleich durch seine Offstimme und seine Worte von anderen Handlungsebenen ab. Auf allen weiteren Bildern im Film sehen wir ‚Allie‘ in der Vergangenheit in New York. Die Montage offeriert hier eine besondere Möglichkeit des Films überhaupt: die verschiedenen zeitlichen Ebenen werden durch eine kontrapunktische Bild- und Tonebene hergestellt. Dadurch wird das Ich, das wir sehen und das Ich, das spricht, als gespaltenes Ich gleichzeitig erfahrbar gemacht. Nur die Stimme ist in der Gegenwart, im Hier und Jetzt. In der Wahrnehmung der Wiederholungsreihe, der im Folgenden unsere Aufmerksamkeit gehört, begreifen wir erst nach einer Weile, dass die Bilder keine Fotografien sind, die eine Situation oder einen Augenblick festhalten, sondern dass es sich um Kameraeinstellungen handelt, die auf einen Innenraum gerichtet sind und die jeweils eine Abbildung bedeuten. Mit Gilles Deleuze Kennzeichnung des Films lassen sich die gezeigten Einstellungen als „*Bewegungs-Bilder*“ auffassen: „Der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein *Bewegungs-Bild*.“¹⁷⁰ Der Unterschied zwischen einer Fotografie und dem *Bewegungs-Bild* liegt Deleuze zufolge darin,

¹⁷⁰ BB 1997: 15 (I. Thesen zur Bewegung).

dass es sich in der Fotografie um einen „unbeweglichen Schnitt“ handelt, der ein Objekt repräsentiert, während das *Bewegungs-Bild*, entsprechend dem Bergsonschen Grundsatz „Bild = Bewegung“¹⁷¹, den Gegenstand selber bildet, der als kontinuierliche Funktion erfasst wird (der kleinste Moment ist dann ein „unbewegter Schnitt der Bewegung“¹⁷²). Im Fall der Wiederholungssequenz, die Innenräume zeigt, lässt sich festhalten, dass es nicht der spezifische Blick des Fotografen ist, der von Bedeutung ist oder sein Aufenthalt an einem ungewöhnlichen Ort. Von Interesse ist auch nicht die Abbildung eines besonderen realen Objekts, das ein vom Gegenstand abgesondertes „eidolon“¹⁷³ ausbilden würde, wie Roland Barthes das Eigentümliche der Fotografie bestimmt. Vielmehr sticht in der Sequenz durch die Verkörperung eines Denkakts und eines Erinnerungsakts eine besondere Zweidimensionalität hervor, die in der Wiederholungsreihe ununterscheidbar zur Darstellung gelangt. Worin besteht die Eigentümlichkeit dieser doppelten Struktur? Sie liegt in einer paradoxalen Eigenschaft der Wiederholung, die nachfolgend ausgehend von der dezentrierten Bewegung des Films beschrieben und gedacht werden soll.

Obwohl die Bilder der Wiederholungsreihe unbewegt sind, handelt es sich bei ihnen nicht um Fotografien. Die Dezentrierung, die wir im filmischen Ablauf wahrnehmen, entsteht nicht durch eine Bewegung der Kamera. Der Grund für die Dezentrierung ist in der Montage der „Innenräume“ zu suchen, wodurch sich im Ganzen der Sequenz ein veränderndes Ganzes ergibt.¹⁷⁴ Jarmuschs scheinbar einfache Art und Weise der bildlichen Umsetzung eines inneren Befindens, demjenigen von ‚Allie‘, lässt Bezüge zum Anfangsstadium des Films zu. Was geschah in der Zeit der feststehenden Kamera? „Erstens“, führt Gilles Deleuze zu Beginn seiner Kintotheorie aus, „ist das Bildfeld durch einen einzigen, frontalen Blickpunkt definiert, den des Zuschauers gegenüber einer unveränderlichen Totalen (ensemble); es gibt also keine Kommunikation zwischen veränderlichen, aufeinander verweisenden Ensembles. Zweitens ist die Einstellung eine lediglich räumliche Bestimmung, die zum jeweiligen Kameraabstand einen ‚Raumabschnitt‘ angibt, von der Großaufnahme bis zur Totalen (unbewegliche Schnitte); die Bewegung ist also nicht für sich freigesetzt und bleibt an die Elemente – (...) Sachen – gebunden, die ihr als Vehikel dienen. (...) Es gibt also keine Veränderung oder Dauer im eigentlichen Sinne, um so weniger als die Dauer eine ganz andere Dimension der Bildtiefe voraussetzt, die die Parallelzonen vermischt und versetzt, anstatt sie übereinander zu legen.“¹⁷⁵ Mit Deleuze lassen sich die einzelnen Einstellungen der Wiederholungsreihe, denen

¹⁷¹ Ebd.: 86ff. Vgl. *MG* 1991: 1. Kapitel.

¹⁷² *BB* 1997: 22.

¹⁷³ Barthes 1986: 17.

¹⁷⁴ Vgl. *MG* 1991: 52f.

¹⁷⁵ *ZB* 1999: 43.

es an einer inneren Bewegung fehlt, als bewegte Schnitte der kinematografischen Bewegung befassen.¹⁷⁶ In der filmischen Abfolge der Bilder entsteht die Dauer eines Ganzen durch eine besondere Verräumlichung, der Montage von Raumeinstellungen mit unterschiedlichen Ensembles und Perspektiven.¹⁷⁷

In seiner Kinotheorie unterstreicht Deleuze, dass die filmische Bewegung stets durch ein „Verhältnis von Teilen“¹⁷⁸ und eine „Affektion des Ganzen“¹⁷⁹ gekennzeichnet sei. Insofern beruht sie auf einem Doppelaspekt: einerseits modifiziert sie die jeweiligen Positionen der Teile eines Ensembles, die gleichsam Schnitte von ihr sind, ein jeder bewegungslos in sich; andererseits ist sie selber der bewegliche Schnitt eines Ganzen, dessen Veränderung sie zum Ausdruck bringt.¹⁸⁰ Zwar beruht die hier bedachte Wiederholungsreihe aus „Permanent Vacation“ auf Teilen (Innenraumeinstellungen), die in der Bewegung der Montage ins Verhältnis zueinander gesetzt sind – so wie Deleuze den Differenzierungs- und Spezifizierungsprozess der Montage denkt. Jedoch stellt sich die Frage, ob die sukzessive Bewegung der zwölf Bilder wirklich eine qualitative Veränderung des Verhältnisses der Teile zum Ganzen veranlasst, wie Deleuze das Moment der „Bewegung“ für den Film definiert?¹⁸¹ Es scheint, als würde die Absicht der montierten „Innenräume“ darin gerade *nicht* liegen. Im Gegenteil wird das Moment der Bewegung der Wiederholungsreihe „blockiert“. Inwiefern? Die Unbewegtheit der Ensembles der Einstellungen führt in der Abfolge keine Modifikationen herbei, womit eine „qualitative Veränderung eines Ganzen“¹⁸² gewährleistet würde. Wodurch wird die Blockade hervorgebracht? Sie entsteht durch eine *Zweidimensionalität* der Wiederholungsstruktur. In ihrer ersten Dimension zeichnet sie sich durch ähnlich lang andauernde Einstellungen aus, in denen jedoch keine räumlich-zeitliche Veränderung stattfindet, wie sie mittels einer bewegten Kamera oder der Bewegung von Gegenständen im Bildfeld einer Einstellung oder durch die organische Fortführung einer Bewegung durch die Montage im Continuity-Schnitt bzw. nach der 180-Grad-Regel gewährleistet würde. Dadurch, dass sich jeder gezeigte Raum als ein ähnliches optisches System erweist, das ist die Anordnung von Einrichtungsgegenständen, horizontalen und vertikalen Raumteilern, Wänden, Fenstern, Öffnungen oder Bildgegenständen, wird in der Wiederholung der Innenräume ein statisches Moment erzeugt. Die Abfolge der Bilder stellt sich somit im Ganzen als ein „abstrakter Kreis“ dar: die einzelnen Bilder repräsentieren jedes

¹⁷⁶ BB 1997: 22f.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.: 36.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.: 22 – 26.

¹⁸² Ebd.

Mal dieselbe Idee, die sie als „Innenräume“ erkennbar macht, indem auf ein und dieselbe Aussage referiert wird. Die Idee kristallisiert sich in der Wahrnehmung der Innenräume heraus und meint „Leere“, „Unbewegtheit“, „Starrheit“, „Gefrorenheit“ oder „Leblosigkeit“. In ihrer zweiten Dimension lassen sich die Wiederholungen der Reihe als Schichten einer Vergangenheit auffassen, die ein aktives Gedächtnis erinnernd vergegenwärtigt. In der variierenden Wiederholung der Innenräume soll dadurch *Dauer* zum Ausdruck gebracht werden. In dieser Hinsicht lassen sich die Bilder als Widerspiegelungen einer „Kontraktion“ befassen. Sie besteht darin, dass die Hauptfigur Allie mit jedem neuen Innenraum eine Empfindung aus der Vergangenheit wiederholt. Henri Bergson stellt die Kontraktion in seiner Schrift „Materie und Gedächtnis“ (*Matière et Memoire*) als ein Schema heraus, das verschiedene Momente der Zeitdauer in einem Augenblick zusammenzieht.¹⁸³ Im Bergsonschen Sinne von „Kontraktionen“ lassen sich die einzelnen Bilder als Aktualisierung einer Vergangenheit befassen. Die Zweidimensionalität der Wiederholungsstrukturen beruht auf folgendem Moment: während ein repräsentatives Element der Wiederholungsreihe in der fortlaufenden Bewegung Zeit tilgt (erste Dimension), führt der Charakter der Erinnerung in den Bildern (zweite Dimension) zur Darstellung der Synthese eines Gedächtnisses, wodurch das Moment der Dauer vermittelt wird. Nun stellt sich die besondere Frage, inwiefern die beiden Dimensionen in der Wiederholungsstruktur ununterscheidbar zur Darstellung gelangen und wie sie in der Wahrnehmung zur Empfindung einer „leeren Zeit“ bzw. „unerfüllten Dauer“ führen, die sich unter den paradoxen Begriff einer „leeren Dauer“ bringen lässt. Wird nicht anhand der paradoxalen Form der Zeit das seelisch-körperliche Befinden des Protagonisten, seine Angst, sein Gefühl des Fremdseins und der Wunsch, von jedem neuen Ort zu fliehen, wie eingangs beschrieben, in der Wiederholungsstruktur symbolisiert? In zwei Abschnitten soll nun auf die beiden genannten Dimensionen getrennt eingegangen werden, um den zeitlich paradoxalen Charakter der Wiederholungsstruktur bildphilosophisch herauszukristallisieren.

Erste Dimension

In ihrer ersten Dimension ziehen sich die zwölf Bilder der Sequenz, die dargestellten Innenräume, „hinter“ ein Bild zurück. Dies gelingt, indem die Bilder auf eine repräsentative Vorstellung Bezug nehmen, die sich erst in der Abfolge der „*Bewegungs-Bilder*“ herauskristallisiert. In der Montage der Einstellungen wird die Zeit der Bewegung

¹⁸³ MG 1991: 218.

untergeordnet und macht aus ihr eine Zahl, die sie indirekt misst. Zwar variieren die Innenräume, doch verweisen die Differenzen zwischen den Bildern als nur äußerliche auf ein Identisches. Später wird deutlich werden, dass sich in der Wiederholungsstruktur auch „innerliche Differenzen“ auf tun. Bei den Bildern handelt es sich um die Repräsentation derselben Idee „Innenraum“, die das Denken des Ich-Erzählers erzeugt. Anhand der Wiederholung von Innenräumen wird deutlich, auf welche Weise die filmische Vorstellung der Hauptfigur Allie im Film zur Darstellung gebracht wird und ein inneres Befinden zum Ausdruck bringt. Die vertikale Montage, damit ist die Verbindung der Off-Stimme des Protagonisten mit den „Innenräumen“ gemeint, schält das repräsentative Denken in der Wiederholung der Einstellungen heraus.

In seiner Schrift „Differenz und Wiederholung“ weist Gilles Deleuze vier Elemente auf, die das repräsentative Denken kennzeichnen und die nachfolgend dargelegt werden: Sie lauten a) Identität, b) Ähnlichkeit, c) Gegensatz und d) Analogie.¹⁸⁴ Für Deleuze bilden die Elemente innerhalb der Tradition des philosophischen Denkens den „Ort der transzendentalen Illusion“. Sie werden in vier Schritten herausgestellt, um zu zeigen, auf welche bildphilosophische Weise die Figur ‚Allie‘ ihr inneres Befinden in der ausgewählten Wiederholungsreihe *repräsentativ* vorstellt. Die vier Elemente werden auf Deleuzes semiotische Bildtypen bezogen, die in der Wiederholungsreihe zu finden sind.¹⁸⁵

a) Identität

Als *Wahrnehmungsbilder* verweisen die Bilder der Wiederholungsreihe darauf, wie ‚Allie‘ sein inneres Befinden und damit verbunden seine Identität vorstellt. Was ist ein *Wahrnehmungsbild*? Deleuze zufolge handelt es sich beim *Wahrnehmungsbild* um „ein Zeichen, das den Bezug zu einer realen Entität zum Ausdruck bringt, jedoch im Sinne einer Referenz durch die deutlich wird, dass die Entität unabhängig davon existiert.“¹⁸⁶ In der genannten Wiederholungsreihe gewährleisten die *Bilder als Wahrnehmungsbilder* die Form der personalen Identifikation, indem sie angeben, wie der Gegenstand, d. h. die Innenräume von der Figur gesehen werden. Damit ist der innere Blick ‚Allies‘ gemeint, der durch die Kadrierung, den gewählten Ausschnitt und den Blickwinkel entsteht. Die Kamera erfasst die jeweiligen Innenräume mit ihrem Interieur und den dazugehörigen Sachgegenständen in

¹⁸⁴ Deleuzes Abhandlung befasst die Repräsentation in der Tradition des philosophischen Denkens als „Ort der transzendentalen Illusion“.

¹⁸⁵ Hierzu siehe *ZB* 1999: 47 – 53.

¹⁸⁶ *BB* 1997: 93 – 95.

Wahrnehmungsbildern. Indem die *Wahrnehmungsbilder* angeben, wie die Figur die Innenräume sieht, sind sie konstitutiv für das Moment der personalen Identität.

In den *Wahrnehmungsbildern* enthält das Dicizeichen einen Interpretanten, der angibt, dass die Gegenständlichkeit der Räume auf eine bestimmte Weise repräsentiert werden. Deleuze zufolge verweist das Dicizeichen auf eine Wahrnehmung der Wahrnehmung: „Es erscheint gewöhnlich dann im Film, wenn die Kamera eine Figur ‚sieht‘, die sieht; es impliziert ein abgegrenztes Bildfeld und konstituiert folglich einen festen Wahrnehmungszustand.“¹⁸⁷ Im Fall der Wiederholungsreihe bedingt das Dicizeichen einen synthetischen Blick: nicht die Kamera sieht zuerst eine Figur, die sieht, sondern das Kameraauge verschmilzt in der Passage mit der Form der Wahrnehmung des Ich-Erzählers Allie, seinem „inneren Auge“. Vor diesem Hintergrund beruhen die „Innenräume“ auf der Reaktion eines Denkens bzw. Vorstellens, das sich hinter das ideelle Bild eines Innenraums zurückzieht. Nicht ohne Grund begreift der ‚Allie‘ die Bilder als „Punkte, die verbunden ein Bild ergeben“. Das ideelle Bild, das den konkreten Bildern in der Darstellung zugrunde liegt, wird durch die Form des Selben in der Rekognition konstituiert. Dadurch wird das dargestellte Mannigfaltige in eine Einheit gebracht. Die Einheit des ideellen Bildes hat umgekehrt Differenzen zur Grundlage, die sie als individuelle Bilder kennzeichnen.

Da jedoch die Form des Selben die Idee des „Innenraums“ kennzeichnet, handelt es sich bei den Differenzen der einzelnen Bilder um äußerliche und numerische Differenzen. Als solche vereinigen sie ein identisches Etwas, das in ebenso vielen Exemplaren existiert, wie es „Male“ oder „Fälle“ gibt, die der Form im Kern Genüge leisten. Die Reihe der Wiederholungsstruktur ließe sich somit durch eine Vervielfältigung der Blickpunkte, d. h. durch eine Addierung der Fälle weiterer Innenräume unendlich fortsetzen. Die geschlossene Sicht der Identität würde dadurch unangetastet bleiben. Sie bewahrt sich in jeder Teilrepräsentation wie im Ganzen einer unendlichen Repräsentation.

Wie lässt sich die Repräsentation theoretisch genauer befassen? Deleuze führt aus: „Die unendliche Repräsentation umfasst eben eine Unendlichkeit von Repräsentationen, sei es, dass sie die Konvergenz aller Blickpunkte in demselben Objekt oder derselben Welt garantiert, sei es, dass sie aus allen Momenten die Eigenschaften des selben Ichs macht“¹⁸⁸. In diesem Rahmen betont er, dass die Repräsentation untrennbar sei mit dem Gesetz, durch das sie ermöglicht werde. Das Gesetz meint die Form des Begriffs als Identitätsform, die, wie Deleuze formuliert, „bald das Ansich des Repräsentierten (A ist A), bald das Für sich des

¹⁸⁷ ZB 1999: 50.

¹⁸⁸ DW 1997: 83.

Repräsentanten (Ich = Ich) bildet“¹⁸⁹. Das Präfix „Re-“ im Wort Repräsentation meint bei Deleuze die begriffliche Form des Identischen, die sich die Differenzen unterwirft. Bei der repräsentativen Form handelt es sich um ein äußerliches, materielles Modell, das uns die Wiederholung als fertige vorgibt. In dieser Hinsicht nötigt die subjektive identifizierende Rede ‚Allies‘ im Film zu einer eindimensionalen Perspektive dadurch, dass sie in der Repräsentation ein einziges Zentrum entwickelt, eine einzige Blickrichtung.

In Ableitung von ihrer Form als *Wahrnehmungsbilder*¹⁹⁰, wodurch die subjektive Sicht und mit ihr das Moment der Identifikation semiotisch gewährleistet werden, lassen sich die Innenräume einer weiteren Spezifizierung unterziehen. Sie funktionieren ebenso als *Affektbilder*¹⁹¹, *Aktionsbilder*¹⁹² und *Reflexionsbilder*¹⁹³, die jeweils unablässig aufeinander einwirken. In den nächsten Abschnitten soll dargelegt werden, inwiefern die Bilder der Wiederholungsreihe in dieser Spezifizierung die Elemente der „Ähnlichkeit“, des „Gegensatzes“ und der „Analogie“ verkörpern.

b) Ähnlichkeit

Die Bilder der Reihe lassen sich in Deleuzescher Einteilung als *Affektbilder* bestimmen. In dieser Hinsicht ist es in der Repräsentation eines Innenraums das Moment der Ähnlichkeit, anhand dessen ‚Allie‘ auf elementare Weise zum Ausdruck bringt, wie er sein inneres Befinden filmisch vorstellt. *Affektbilder* zeichnen sich Deleuze zufolge durch ihre Qualität aus bzw. durch ein „Vermögen“, das sich in ihnen als solches ausdrückt, z. B. in Form einer Zustandsqualität oder einer Gefühlsqualität. Der semiotische Bildtypus des *Affektbildes*, bei dem der *Ausdruck* im Vordergrund steht, spiegelt in der Wiederholungsreihe (A1 – A12) durch spezifische Bestimmungsmerkmale, die einen Nenner bilden, die Idee des „Innenraums“ jedes Mal von neuem wider. Dementsprechend lassen sich die gezeigten Innenräume in ihrer kategorialen Qualität anhand äußerlicher Differenzen aufzeigen. Das Interieur oder Mobiliar, durch das ein jeweiliger Raum entsteht, die Kommode, der Billardtisch, die Schultafel, der Kühlschrank, die Wartebank, die Pritsche, die Couch, der Teppich, die Aquarelle usw., findet seinen filmischen Ausdruck in äußerlichen Differenzen, in so genannten *Qualizeichen*¹⁹⁴. Aus der Klassifizierung der Merkmale von Innenräumen resultiert die Ähnlichkeit der Bilder. Warum handelt es sich bei den *Qualizeichen* um

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ *BB* 1997: 103 – 122.

¹⁹¹ Ebd.: 138; zum Affektbild: 134 – 148.

¹⁹² Ebd.: 193 – 240.

¹⁹³ Ebd.: 245 – 247.

¹⁹⁴ *ZB* 1999: 51.

äußerliche Differenzen? In der Bildreihe haben wir es mit einer Ordnung zu tun, die auf den Qualitäten des Ähnlichen in der Idee „Innenraum“ beruht. Ihre Bestimmungsmerkmale lassen sich wie folgt entschlüsseln: Erstens erfolgt die Kadrierung der Bilder stets halbtotale bis halbnah bei feststehender Kamera; zweitens wird jedes Mal ein perspektivischer Blick in den Raum offeriert; und drittens werden die Ensembles aufgrund der Momente Bildsymmetrie, abgegrenztes Bildfeld, Zentralperspektive und goldener Schnitt sämtlich als geschlossene präsentiert. Hier gilt es festzuhalten, dass die Bilder als *Affektbilder* quantitativ als Gegenstände geometrischer Unterteilungen hervortreten. Die Kadrierungen wiederholen jedes Mal geschlossene Raumkompositionen aus Parallelen, Diagonalen und Dreiecksfiguren, d. h. ähnliche Größenverhältnisse (hier im Sinne des Abbildens). In der Wiederholung der Abbildungen von „Innenräumen“ spiegelt die reflektierende Einheit (Rekognition) jedes Mal dieselbe Idee wieder. Die zeitliche Dimension der unbewegten Einstellungen in der Wiederholungsreihe erscheint in dieser Hinsicht als indirekte Repräsentation mathematischer Werte, d. h. von messbaren Größen. Die Dauer in der Bewegung befasst die Einstellungen in ihrer homogenen Ausgedehtheit als auf einem ähnlichen, sich deckenden Zeitmaß beruhend. Infolge wird die Wiederholung metrisch und die Idee, die den Bildern zugrunde liegt, bekommt ein Gesicht aufgrund der isochronen Wiederkehr identischer Elemente. Die auf einem zeitlich-räumlichen Maß beruhenden „Innenräume“ (gemeint sind die technischen Werte der Kadrierung, der Farb- bzw. Lichtgestaltung sowie die messbare Länge des Gezeigten) sind nicht in ihrer Singularität als Orte von Bedeutung. Vielmehr bedingt die Wiederholung der Bilder in dieser Hinsicht, dass sie als Affekte der Verkörperung von Starrheit und Unbewegtheit Genüge tun. Dies gilt, obwohl die Affekte in den „*Bewegungsbildern*“ in einem „Indeterminationszentrum“ auftauchen.¹⁹⁵ In der Wiederholung werden die ähnlichen Bilder intensiv, während der schmerzlichen inneren Befindlichkeit der Hauptfigur Nachdruck verliehen wird.

c) „Gegensatz“

Die Bilder der Wiederholungsreihe lassen sich ferner als *Aktionsbilder* befassen. *Aktionsbilder* zeichnen sich durch eine Handlung aus, die ein Duell von Kräften¹⁹⁶ meint oder wie Deleuze betont, einen „Kampf mit dem Milieu, mit den anderen, mit sich selber.“¹⁹⁷ Die kleine Form der *Aktionsbilder* leitet eine Situation, die nicht von vornherein gegeben ist, aus

¹⁹⁵ Vgl. BB 1997: 96.

¹⁹⁶ Ebd.: 194.

¹⁹⁷ Ebd.

der Handlung (oder Äquivalent aus einer Geste) ab.¹⁹⁸ Im Folgenden wird dargelegt, dass den Bildern der Wiederholungsreihe aus „Permanent Vacation“ im Zusammenspiel mit den Elementen Identität, Ähnlichkeit und wie in d) gezeigt wird, der Analogie, auf spezifische Weise das Element des Gegensatzes inhärent ist. Inwiefern?

In ihrer Funktion als *Aktionsbilder* implizieren die Bilder unserer Sequenz Aktionen bzw. kleinere Handlungen. Jedoch haben wir es hier mit „Indizes des Fehlens“¹⁹⁹ zu tun, die sie negativ (und damit im Sinne eines Gegensatzes) kennzeichnen. Den gezeigten Innenräumen ist gemeinsam, dass sie Aktionen implizieren, die filmisch real *nicht* passieren, wie wohnen, Billard spielen, lernen, essen, warten, sich auf dem Klo erbrechen, sich unterhalten, schlafen, zeichnen, trinken, Klavierspielen ... Jedes Mal bekommen wir nur die äußeren Rahmenbedingungen der Situationen mit ihren möglichen Aktionen offeriert. Infolge tritt die Unausgefülltheit und Leblosgkeit der dargestellten Innenräume hervor, die menschenleer sind und in denen keine Begegnungen stattfinden. Auch findet in ihnen keine menschliche Anteilnahme oder Verbundenheit statt. Auf den Bildern tritt narrativ somit genau das in den Vordergrund, was ihnen fehlt: eine Aktion, inhärente Kräfte bzw. eine Tat, aus der eine lebendige Situation resultieren würde (dazu siehe später Teil C, Abschnitt 1.1), und die eine Veränderung, d. h. ein Vorher und Nachher integrieren würde. Der Mangel an Menschlichkeit, Zwiegespräch, Anteilnahme, Geselligkeit etc. auf den Bildern lässt somit eine „wesenhafte“ oder „erfüllte Zeit“ vermissen. Nicht der Bezug der Hauptperson zu den einzelnen Orten steht im Vordergrund, sondern der kulissenhafte Charakter der räumlichen Ensembles. Die leere Form der Zeit, die bedingt durch die Konstruktion der starren Raumeinstellungen (*Affektbilder*) und durch die fehlende Aktion (*Aktionsbilder* mit Indizes des Fehlens) hervortritt, bildet in der Wiederholung den Gegensatz zur Möglichkeit einer erfüllten Zeit in zunehmender bzw. gesteigerter Form heraus. Das zentrierte Ich, der Protagonist ‚Allie‘, wiederholt in der bildlichen Vorstellung in Bezug auf etwas, das „nicht“ ist bzw. auf eine bestimmte Weise „nicht stattgefunden“ hat. Der Gegensatz, als Element des repräsentativen Denkens, wie oben vorgegeben, bezieht sich somit darauf, dass das Aussagbare der Bilder den Vergleich mit seinem jeweiligen Gegensatz generiert.

Folglich sind nun aber auch die äußerlichen Differenzen der einzelnen Bilder unter der Kategorie des Umgekehrten bzw. des Gegensatzes zu deuten, womit sie repräsentativ durch ein logisch Negatives gekennzeichnet sind. Deleuze stellt heraus: „In dem Maße, wie die Form des Selben in der Wiederholungsstruktur die Rolle eines wahrhaften Grunds spielt, liegt seine Wirkung darin, dass es sich der größten Differenz bedient, um das Identische existieren

¹⁹⁸ Vgl. ebd.: 217ff.

¹⁹⁹ Ebd.: 323.

zu lassen.“²⁰⁰ Was in der Reihe der Wiederholungen verkörpert wird, ist insofern die Form einer „negativen Identität“, einer Entgegensetzung, welche die stärkste Differenz markiert, mit der unsere Hauptperson Allie auf sich selbst reflektiert.

d) Analogie

Zugleich mit *Affekt-* und *Aktionsbildern* lassen sich die Innenraum-Einstellungen als *Reflexionsbilder* klassifizieren, wodurch sich das Element der Analogie in seiner bildlich repräsentativen Funktionsweise verdeutlichen lässt. Deleuze behandelt *Reflexionsbilder* als Figuren bzw. Zeichen einer Transformation.²⁰¹ Die Bilder der Wiederholungsreihe zeichnen sich dadurch aus, dass Ihnen metaphorische Figuren des Gegensatzes zugrunde liegen. Worin besteht der Bezug zur Analogie als Kennzeichen der Repräsentation? Der „metaphorische Gegensatz“ macht in der Wahrnehmung eine Analogiebildung erforderlich, deren Wirkung als „expressive Tiefendimension“ beschreibbar ist. Das innere Befinden der Hauptfigur, ihre Reflexion auf sich selbst, kann als sichtbarer Akt nicht unmittelbar abgebildet werden, genauso wie im Alltag innerliche Akte nur durch äußerliches Handeln, durch Entscheidungen nachvollzogen werden können. In der Wiederholungsreihe wird das innere Befinden deshalb anhand einer Deutung der theatralisch inszenierten Ensembles in den Bildern zum Ausdruck gebracht, die auf ein- und dieselbe Idee verweisen. ‚Allies‘ Worte vermitteln, wie der Bezug zwischen ihm und seinen Mitmenschen in den „leeren“ Innenräumen innermetaphorisch gedacht wird. „Und für mich sind diese Leute wie verschiedene Zimmer. Wie alle Orte, wo ich mal war. Zuerst ist man neugierig, aufs Zimmer, die Lampe, den Fernseher, was auch immer, aber nach einer Weile ist das Neue weg, vollkommen weg.“²⁰² Die Begegnungen und Situationen mit anderen Menschen stellt ‚Allie‘ als „leere Hüllen“ oder „unbelebtes Interieur“ repräsentativ vor. Die inszenierten Ensembles verkörpern dementsprechend „Starrheit“, „Kälte“ und „Funktionalität“ sowie als Zustände „allein gelassen sein“ oder „warten, dass etwas passiert“.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die äußeren qualitativen und quantitativen Differenzen der *Bilder*, die sie als *Affektbilder* kennzeichnen, auf einer pragmatischen Regel beruhen, die in der elementaren Wiederholung Ähnlichkeit erzeugt. Dadurch entsteht die Intensität der Befindlichkeit. Unter dem Blickwinkel des „metaphorischen Gegensatzes“, unseren *Reflexionsbildern*, verkehrt sich nun diese Intensität. Sie erscheint auf den Kopf

²⁰⁰ Vgl. ebd.: 95.

²⁰¹ Siehe *BB* 1997: 241ff.

²⁰² Es handelt sich um die Offstimme der Figur Allie im Film.

gestellt: „ihre Macht zur Bejahung der Differenzen“ wird, wie Deleuze formuliert, „durch die Figuren (...) des qualitativen und quantitativen Gegensatzes entsteht.“²⁰³

Anders als die *Affektbilder* vervielfältigen die *Reflexionsbilder* jedoch nicht nur „Male“ oder „Fälle“ oder „Exemplare“ in dem Sinn, dass sie die Idee der „Innenräume“ repräsentieren. Die Besonderheit, unter der sie zu befassen sind, liegt darin, dass sie die Idee aus der Perspektive der Repräsentation jedes Mal von neuem nach ein und derselben Regel entwickeln. Die äußerlichen Differenzen der Bilder sind nach einer Regel erzeugt. Nicht nur sind die Differenzen, wie in Abschnitt b) herausgearbeitet wurde, den Kategorien der Qualität und Quantität untergeordnet. Die äußerlichen Differenzen sind reflexiv, d. h. auf sich bezogen. Sie bilden in der Wiederholung eine Regel bzw. Methode aus und aus diesem objektivierenden Grund bedingen sie eine Kontinuität der sinnlichen Anschauung in der Vorstellung. Bei jeder Variante ließe sich zwar sagen, es handelt sich um eine analoge Wiederholung im Sinne der bereits erwähnten Ähnlichkeit. In der „Analogie“ besitzt die Wiederholung jedoch, wie Deleuze betont, „einen ursprünglichen Sinn aus der Perspektive der Repräsentation, den Sinn einer materiellen und nackten Wiederholung, einer Wiederholung des Selben“²⁰⁴. In der repräsentativen Sicht ist die Wiederholung daher gezwungen, sich mit ihrer Bildung zugleich gewissermaßen aufzulösen. Der Grund dafür liegt darin, dass durch das Element der Analogie die Bilder der Wiederholungsreihe (Abb.: A1 – A12), was ihre Platzierung in der Reihe betrifft, im Grunde genommen austauschbar sind: der logische Sinn der Wiederholungsstruktur würde sich nicht ändern, erhielten die Bilder eine andere Reihenfolge. Deleuze macht deutlich: „Dieses äußerliche Modell gibt sich jedoch die Wiederholung als fertige vor, präsentiert sie einem Beobachter, der sie von außen betrachtet.“²⁰⁵ Dadurch zeichnet sich das repräsentative Element der Analogie aus, das unsere Bilder als repräsentative *Reflexionsbilder* kennzeichnet.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die vier Bildtypen, die Gilles Deleuze in Kino 1 als *Bewegungs-Bilder* herausarbeitet (*Wahrnehmungsbild*, *Affektbild*, *Aktionsbild* und *Reflexionsbild*) in semiotischer Hinsicht in der Wiederholungsreihe das repräsentative Denken der Hauptperson Allie kennzeichnen: Im *Wahrnehmungsbild* durch Identität, im *Affektbild* durch Ähnlichkeit, im *Aktionsbild* aufgrund eines inhärenten Gegensatzes und im *Reflexionsbild* durch Analogie. Die Zeit, die der ersten Dimension der Bewegung untergeordnet ist, lässt filmisch eine „statische Bewegung“ entstehen. Im Folgenden wird die zweite zeitliche Dimension der Wiederholungsreihe betrachtet, die „Dauer“ konstituiert.

²⁰³ DW 1997: 334.

²⁰⁴ Ebd.: 339.

²⁰⁵ Ebd.

Zweite Dimension

Im ersten Abschnitt wurde aufgezeigt, inwiefern die Darstellung der Bilder in der Wiederholungsreihe ein repräsentatives Denken zum Ausdruck bringt, dass auf äußerlichen Differenzen beruht. Dem statischen Bewegungseffekt, den die Wiederholung in dieser Hinsicht erzeugt, stellt sich eine zweite Dimension entgegen, in ihrer zeitlichen Form als Dauer hervortritt. Die Bewegung der sukzessiven Einstellungen ist in dieser zweiten Befassung nicht mehr als Additionsverfahren zu denken, wie in der Ersten Dimension, sondern bei den Bildern wird von zeitlich heterogenen Momenten ausgegangen, die sich gegenseitig durchdringen und die in der Wahrnehmung eine geistige Synthese ermöglichen.

Um die Zeit in der zweiten Dimension der Reihe als Dauer nachvollziehen zu können, sind wir auf eine emphatische Betrachtungsweise verwiesen. Dafür ist es erforderlich, dass wir uns vom externen Beobachterstandpunkt lösen und auf phänomenologische Weise in die Innenraumeinstellungen eintauchen. Jeder Raum stellt sich nun als Singularität dar und gibt uns die Möglichkeit, die unterschiedlichen Mannigfaltigkeiten im Zusammenspiel von Positionen, Farbeindrücken, Lichttönen oder der Anordnung der Gegenstände wahrzunehmen und in dieser Hinsicht an der Empfindung einer inneren Dauer teilzunehmen. Mit der ersten Einstellung, dem Apartment (Abb.: A1), verbinden wir dann die raum-zeitliche Atmosphäre einer „hübschen Ordnung“, wo die Dinge ihren ausgesuchten Platz haben. Das angeschnittene Brot mit dem danebenliegenden Messer in der zweiten Einstellung (Abb.: A2) lässt ahnen, dass hier jemand in der Küche war, um sich eilig eine Scheibe abzuschneiden. Der Billardtisch mit den aufgestellten Queues in der dritten Innenraumeinstellung (Abb.: A3) verweist darauf, dass ein Spiel noch nicht zu Ende gebracht ist. In der vierten Einstellung (Abb.: A4) lässt die zurückgeworfene Bettdecke, wahrscheinlich in einem Hotelzimmer, nachempfinden, dass jemand den Ort schnell verlassen hat, während wir in der fünften Einstellung (Abb.: A5) aufgrund des gedeckten Tisches und des Flügels den Eindruck haben, dass Gäste für eine Feier erwartet werden usw. Es wäre also möglich zu jeder Einstellung, eine eigene kleine Geschichte oder zumindest Situation zu entfalten.

Wie hat sich nun die Betrachtungsweise gegenüber der ersten Dimension geändert? Die Bilder werden jetzt in ihrer inneren Komposition befasst, das ist das Verhältnis ihrer Mannigfaltigkeiten zu sich selbst. Sie aktualisieren sich als Potenzialqualität in der Wahrnehmung der einzelnen Räume. Die Wiederholungsstruktur enthüllt in ihrer zweiten Dimension etwas Umfassenderes als das, was ihre Bilder qualitativ und quantitativ abbilden, das Mobiliar oder die Sachgegenstände. Was sie nun zum Vorschein bringt, ist vielmehr die

Form einer Zeit, die eine empfundene Dauer zum Ausdruck bringt. Dauer aktualisiert sich als Potentialqualität der einzelnen Räume. Aus der Erzählperspektive der Gegenwart trägt jedes neue Bild, das in der Wiederholungsreihe der Gegenwart vorübergeht, eine Vergangenheit in sich. In der Abfolge lassen sich die Bilder insofern als filmischer Gedächtnisraum befassen, der die Vergangenheit der Figur wieder belebt. Ihre signifikanten Vergangenheitszeichen werden durch die Worte des Ich-Erzählers gegeben: „Ich kannte viele Leute, hing herum, lebte mit ihnen, sah, wie sie die Dinge auf ihre Weise erledigten...“²⁰⁶ Zugleich kohärieren die Bilder gewissermaßen mit der Annahme einer topologischen Abfolge, die von der Vergangenheit bis zur Gegenwart heranreicht: „Ich gehe von Ort zu Ort...“²⁰⁷.

Der Ablauf der Bilder folgt einer Funktionsweise, die dem unseres Gedächtnisses entspricht. In ihrer zweiten Dimension lässt sich die Bewegung als Wiedergabe eines geistigen Aktualisierungsprozesses befassen, in dem ein tätiges Gedächtnis (das der Hauptfigur) Schichten einer Vergangenheit erinnert. Wie Henri Bergson in „Materie und Gedächtnis“ hervorhebt, kann die Vergangenheit, die ihrem Wesen nach virtuell ist, von uns nur erfasst werden, wenn wir der geistigen Bewegung folgen, in der sie sich zum gegenwärtigen *Erinnerungsbild* entfaltet. Bergson schreibt: „Immer wenn es sich darum handelt, eine Erinnerung wieder zu finden, eine Periode unserer Geschichte wachzurufen, haben wir das Bewusstsein von einem Vorgang sui generis, durch welchen wir uns von der Gegenwart loslösen, um uns erst einmal ganz allgemein in die Vergangenheit, dann in eine bestimmte Region der Vergangenheit zurückzusetzen. (...) Und da man einerseits im Bilde die reine Erinnerung, die seine Originalität ausmachte, erstickt und andererseits das Bild noch der Wahrnehmung angenähert hat, indem man von vornherein etwas vom Bilde selbst in sie hineinlegte, muss man zuletzt zwischen diesen beiden Zuständen nur einen Unterschied des Grades oder der Intensität sehen. Daher die Unterscheidung von starken und schwachen Zuständen, welche ersteren als Wahrnehmungen der Gegenwart, letztere – ohne ersichtlichen Grund – als Wahrnehmungen der Vergangenheit zu stabilisieren sein sollten. Wahrheit aber ist, dass wir niemals die Vergangenheit erreichen werden, wenn wir uns nicht mit einem Schlage in sie versetzen.“²⁰⁸ Bergson macht deutlich, dass die „reine Erinnerung“²⁰⁹, sobald sie sich im Gedächtnis vergegenwärtigt, das Bestreben hat, in einem geistigen Bild zu leben. Da sich die „reine Erinnerung“ als solche aber nicht abbilden lässt, manifestiert sie sich, wie im Fall

²⁰⁶ Es handelt sich um die Offstimme der Figur Allie im Film.

²⁰⁷ Ebenso.

²⁰⁸ *MG* 1991: 127 – 129.

²⁰⁹ Ebd.

der Bilder unserer Wiederholungsreihe mit Bergson in *Gedächtnisbildern*, im Sinne von Wahrnehmungsbildern, die auf eine gewesene Gegenwart rekurrieren.

Deleuze entwickelt im Anschluss an Bergson seine Typologisierung von *Erinnerungsbildern* und *Wahrnehmungsbildern*. Im *Zeit-Bild*, macht er deutlich, beruhe jedes *Erinnerungsbild* auf einem *Wahrnehmungsbild* insofern, als zur gleichen Zeit ein Vergangenes und ein Gegenwärtiges repräsentiert würden. Das *Erinnerungsbild*, in dem sich die „reine Erinnerung“ aktualisiert, ist somit notwendigerweise ein virtuelles Bild, das aktuell wird, sobald es von einem *Wahrnehmungsbild* hervorgerufen wird. *Wahrnehmungsbilder* und *Erinnerungsbilder* organisieren sich demnach in einem ununterscheidbaren Kreislauf zwischen Aktualität und Virtualität.²¹⁰ In ihrer Materialität sind die Bilder unserer Wiederholungsstruktur aus „Permanent Vacation“ nun als *Erinnerungsbilder* einzustufen, die mit ihnen als *Wahrnehmungsbilder* verschmelzen.

Wie ist es genau zu verstehen, dass die *Erinnerungsbilder* in unserer Sequenz gleichermaßen aktuell und virtuell sind?

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sie zur gleichen Zeit ein Gegenwärtiges, das ist der Standpunkt der Gegenwart in den *Wahrnehmungsbildern*, und ein Vergangenes im Sinne von vergegenwärtigenden *Erinnerungsbildern* repräsentieren. Der Grund für die Wechselseitigkeit der Bilder liegt in der Zeit. Die Zeit in ihrer „Zweistrahligkeit“, betont Deleuze „ist das virtuelle Element, in das wir eindringen, um die ‚reine Erinnerung‘ aufzufinden, die sich in einem Erinnerungsbild aktualisieren wird.“²¹¹ *Erinnerungsbilder* sind folglich Zeichen einer Vergangenheit. In unserer Reihe findet die Vergangenheit ihren Ausdruck anhand der *Wiederholung von Vergangenheitsschichten*. Die *Erinnerungsbilder* sind durch das Hinüberspringen in eine kognitive Vergangenheitsregion bedingt, wo die Hauptfigur Allie diese Erinnerung anzutreffen wähnt. Jedoch ist es so, dass die Schichten und Regionen mit der Gegenwart, von der aus die Figur Allie eine Vergangenheit wachruft, koexistieren. Die Koexistenz, bei der Bergson von „Kontraktion“ spricht, beruht auf der Form einer Synthese, die den Kreislauf von aktuellem und virtuellem Pol der Bilder gewährleistet. Der Akt der totalisierenden Wiederholung ist mit Bergson an die Kontraktion im Sinne einer „Synthese der Zeit“ gebunden, wodurch Dauer möglich wird. Gilles Deleuze, der sich in seinen Überlegungen in „Differenz und Wiederholung“ auf Bergson stützt, betont ebenso: „Eine Abfolge von Augenblicken ergibt nicht die Zeit (...) die Zeit bildet sich nur in der ursprünglichen Synthese, die sich auf die Wiederholung der Augenblicke bezieht. Diese

²¹⁰ ZB 1999: 132 – 139.

²¹¹ Ebd.: 132.

Synthese zieht die unabhängigen sukzessiven Augenblicke jeweils ineinander zusammen. Sie bildet damit die gelebte Gegenwart, die lebendige Gegenwart. Und diese Gegenwart ist es, in der sich die Zeit entfaltet. Sie ist es, der Vergangenheit und Zukunft zukommen: die Vergangenheit in dem Maße wie, die vorangehenden Augenblicke in der Kontraktion festgehalten werden; die Zukunft, weil die Erwartung Antizipation in eben dieser Kontraktion ist.²¹² Die eigentümliche Zeitlichkeit der *Erinnerungsbilder* in der ausgewählten Wiederholungsreihe von „Permanent Vacation“ liegt darin, dass sie von einer bestimmten Gegenwart aus zu denken sind, von Paris aus, „Allies’ Fluchtort.

Wie lässt sich das Zustandekommen von „Dauer“ in der Wiederholungsreihe philosophisch genauer betrachten?

Für Deleuze gilt in Fortführung Bergsons, dass die Kontraktion erstens auf einer passiven und zweitens auf einer aktiven Synthese beruht. Im ersten Fall der passiven Synthese zöge die Kontraktion die Wiederholung der unabhängigen sukzessiven Augenblicke in Form einer passiven Synthese zusammen²¹³. „Passiv“ sei die Synthese erstens, weil sie sich auf Gewohnheit stützt und weil sie sich im betrachtenden Geist ergibt (sie wird nicht von ihm „hergestellt“). Sie sei passiv, zweitens, weil sie dem Erinnern vorausginge. Es handelt sich somit bei der passiven Synthese um eine Synthese der Zeit, die das Leben der vorübergehenden Gegenwarten bildet und auf diese Weise Dauer konstituiert. Deleuze hebt sie in ihrer engen Verbindung mit der aktiven zeitlichen Synthese hervor. Die aktive Synthese des Gedächtnisses²¹⁴ bezieht sich auf eine zusätzliche Dimension der aktuellen Gegenwart, in der die frühere Gegenwart repräsentiert wird bzw. in der sie sich vergegenwärtigt. Sie konstituiert gegenwärtige Zeit als „Schachtelung“²¹⁵ von (vergangenen) Gegenwarten, aber unter der Voraussetzung bzw. Bedingung der Vergangenheit. Im Zusammenspiel mit der aktiven Synthese stellt sich die Vergangenheit als transzendente passive Synthese des Gedächtnisses dar, die eine „reine Vergangenheit“²¹⁶ der Zeit bzw. das „Sein der Vergangenheit“²¹⁷ konstituiert.

²¹² *DW* 1997: 100.

²¹³ Ebd.: 112f.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.: 136 – 137.

²¹⁷ Das „Sein der Vergangenheit“, auf dem die aktive Synthese beruht, gründet sich Bergson zufolge auf drei Paradoxa, die er in „Materie und Gedächtnis“ als konstitutiv herausstellt. Demzufolge gibt es keine Vergangenheit, die erst Gegenwart gewesen ist und Vergangenheit dadurch ist, dass eine neue Gegenwart erscheint. Die Vergangenheit existiert nur als Gegenwart, die sie gewesen ist (1. Paradox). Die Vergangenheit ist insgesamt eine Synthese der Zeit: immer koexistiert die gesamte Vergangenheit mit der neuen Gegenwart, bezüglich welcher sie nun vergangen ist. Aus diesem Grund ist jede aktuelle Gegenwart die gesamte Vergangenheit im Zustand der größten Kontraktion. Man kann nicht sagen sie war oder sie existiert nicht mehr.

Es gibt demzufolge ein substantielles Element der Zeit, das die Rolle *des Grunds* übernimmt: Vergangenheit, die „so“ niemals gegenwärtig war, „reine Vergangenheit“. Sie selbst würde nicht repräsentiert, wie Deleuze in „Differenz und Wiederholung“ betont. Repräsentiert wird die Gegenwart als frühere oder aktuelle Gegenwart. „Die reine Vergangenheit aber ist es (...) durch die sich die Zeit als Dauer entfaltet.“²¹⁸

In der zweiten Dimension der Wiederholungsreihe, in der die Wiederholung als Erinnerungsakt befasst wird, sind wir mit einer anderen Form der Differenz in den Bildern konfrontiert, als derjenigen, allein äußerlichen, die in der ersten Dimension der Wiederholungsstruktur vorgestellt wurde. Jedes einzelne Bild der Reihe lässt sich nun als eine zur bildlichen Darstellung gebrachte kontrahierte Vergangenheit bzw. als Vergangenheitsschicht erfassen. Im Prozess des Erinnerns bildet jedes gegenwärtige Bild dann stets den höchsten Kontraktionsgrad der Vergangenheit, das ist die koexistierende Totalität aller Vergangenheitsschichten.²¹⁹ Denn die Kontraktion ist, wie Deleuze herausstellt, die „höchste Spannungsstufe einer Vergangenheit (...) in verschiedenen Graden und Ebenen, von denen die Gegenwart nur die am stärksten kontrahierte, am stärksten gespannte darstellt.“²²⁰ In zweiter Dimension stellt sich die Wiederholung vor diesem Hintergrund nicht mehr nur als eine Wiederholung von sukzessiven äußeren Elementen oder Teilen dar (wie in der ersten Dimension unter dem Gesichtspunkt der Repräsentation der Fall), sondern als Wiederholung von Totalitäten, die jedes Mal von neuem eine Gesamtheit umfasst. Es entsteht nun die Form einer inneren Differenz, die nicht mehr nur aus einer elementaren äußerlichen Wiederholung (Ähnlichkeit) gewonnen wird, sondern die zwischen den Ebenen einer stets totalen oder totalisierenden Wiederholung liegt. In diesem Sinne ist die Wiederholung in den *Erinnerungsbildern* unserer Sequenz virtuell geworden. In der zeitlichen Synthese verschiebt und verkleidet sie sich dadurch von einer Ebene zur anderen. Die elementare sichtbare äußere Wiederholung eines *Erinnerungsbildes* widerspiegelt jedes Mal nur die momentan entspannteste Ebene einer totalen Wiederholung.

Sie insistiert mit der früheren Gegenwart, sie besteht zusammen mit der aktuellen (2. Paradox). Die Vergangenheit ist das „an sich“ der Zeit, ein Element a priori aller Zeit. Von einer Vergangenheit, die eine Gegenwart meint, die gewesen ist, kann man nicht sagen, dass sie gegenwärtig war, sondern „ihre Art der Gleichzeitigkeit mit sich als Gegenwart besteht darin, sich als schon-da zu setzen, wobei sie durch die vergehende Gegenwart vorausgesetzt wird und diese selbst vergehen lässt“ (3. Paradox). Ebd.: 114, vgl. auch *MG* 1991: Drittes Kapitel.

²¹⁸ *DW* 1997: 114.

²¹⁹ Vgl. ebd.: 115.

²²⁰ Ebd.: 356.

Bislang wurden die Bilder als *Erinnerungsbilder* oder *Gedächtnisbilder*, die auf zwei zeitlichen Dimensionen beruhen, klassifiziert. Im Folgenden möchte ich darlegen, wie sie ein inneres Befinden des Protagonisten widerspiegeln. Die Rolle des Gedächtnisses, an die Deleuze bei Bergson somit anknüpft, liegt darin, dass das Gedächtnis ausgehend vom qualitativen Eindruck der Einbildungskraft die besonderen Fälle als deutlich geschiedene (wieder-)herstellt und sie im ‚Zeit-Raum‘, der ihm eignet, bewahrt. Im Unterschied zur äußeren Differenz liegen die inneren Differenzen der Innenräume „zwischen der oberflächlichen Wiederholung von identischen und augenblicklichen äußeren Elementen, die sie kontrahiert“²²¹ und „der tiefen Wiederholung von inneren Totalitäten einer stets variablen Vergangenheit“²²².

Für die Betrachtung der Innenraumeinstellungen der Reihe ist die zweite Dimension in der Wahrnehmung von eigenem Wert: in ihrem Status als *Erinnerungsbilder*, die auf *Wahrnehmungsbildern* beruhen, hören die Bilder nun auf, das Wahre im Sinne einer repräsentativen Aussage anzustreben. Die dargestellte Vergangenheit in der Wiederholungsreihe kann wahr sein, ohne notwendigerweise wahr zu sein. In der zweiten Dimension liefert das Dicizeichen²²³ keine Gründe dafür, ob die *Erinnerungsbilder* wahr oder falsch sind. Vielmehr haben wir es mit der Darstellung von Ereignissen zu tun, die, obwohl durch die Form der „reinen Vergangenheit“ konstituiert, auf diese Weise so nicht stattgefunden haben. Das virtuelle Element der *Erinnerungsbilder* ‚Allies‘ führt dadurch, dass das Gezeigte so nicht stattgefunden hat, das distinkte Zeichen einer zeitlichen Perspektive mit sich. Jedes Bild ist umhüllt von der Möglichkeit eines Geschehens, wie es in der Vergangenheit stattgefunden haben mag und womit eine bestimmte Empfindung verknüpft ist. Dabei handelt es sich um die Form einer zeitlichen Perspektive, die einen visuellen Vorrat an Ereignissen integriert, der auf die Möglichkeit einer lebendigen Fülle des Geschehens verweist. Als nur potentielle Ereignisse bedingen sie, dass die Zeit unmittelbar in den *Optozeichen* hervorsteht. Wir entdecken eine den Bildern „innerliche Zeit“²²⁴.

Eine „gefälschte Wahrheit“ jedoch, die entsteht, wird in den Wiederholungen als Vergangenheitsschichten dadurch hervorgebracht, dass sie durch keinerlei besondere Relais miteinander verbunden sind und dass sie in einer bildlichen Konzeption erfolgen, die den Innenräumen gewissermaßen den Status beliebiger Räume verleiht. In der Darstellung erhalten wir keine Auskunft darüber, inwiefern es sich um fiktive Räume in der filmischen

²²¹ Ebd.: 357.

²²² Ebd.

²²³ Siehe *BB* 1997: 109 und 114.

²²⁴ *ZB* 1999: 135.

Diegese handelt oder um die Wiedergabe filmisch realer, d. h. biographischer Orte. Es fehlen konkrete Datums- oder Ortsangaben. In der Darstellung unterliegen die Räume keiner notwendigen kausalen Verbindung, sondern sie beruhen auf einem achronologischen Verlauf. Ihre *Qualizeichen* lassen sich als solche der Ablösung und der Leere beschreiben.²²⁵

„Ein beliebiger Raum“, schreibt Deleuze in *Kino 1*, „ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingeübt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so dass eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Mit ihm ist ein Raum virtueller Verbindungen gemeint, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefasst wird. Was sich tatsächlich in der Instabilität, Heterogenität und Bindungslosigkeit eines derartigen Raums bekundet, ist eine Vielfalt an Potentialen oder Singularitäten, die gleichsam die Vorbedingungen jedweder Aktualisierung (...) sind.“²²⁶ Den beliebigen Innenräumen in der Wiederholungsreihe fehlt die Einordnung in einen expliziten Zusammenhang, dadurch werden die Orte, die „repräsentiert“ werden, koordinatenlos.

Der unbestimmte Charakter der Bilder, lässt sich noch einmal festhalten, resultiert daraus, dass eine Vergangenheit wiederholt wird, die nicht identisch ist mit dem Ereignis, wie es war. Aus philosophischer Perspektive klafft damit jedoch als Frage in Bezug auf die Erinnerungen der Hauptperson auf: „Was wird wiederholt?“ bzw. „Was ist das zu wiederholende Ding?“²²⁷ bzw. „Welche Differenz besteht...?“²²⁸ Die Antwort liegt darin, dass in den Bildern der Reihe, die wir auch als Realobjekte befassen können, ein virtuelles Objekt x wiederholt wird, das ihnen einverleibt ist und das im Verhältnis zu sich selbst in jedem Bild verschoben ist.²²⁹

Um die Wiederholung, wie sie Jarmusch in dieser Passage seines ersten Films psychologisch aufbaut, in ihrer Tiefe zu verdeutlichen, sei noch einmal auf den Aspekt des Virtuellen im Kreislauf von Aktualität und Virtualität zurückgekommen, wie er sich in der Zweiten Dimension der Bilder darstellt. Was zeichnet das Virtuelle in den Raumeinstellungen aus? Die Antwort lautet: Die „reine Vergangenheit“ (wie oben erklärt). Als Gegenwart der eigenen Vergangenheit ist sie gleichzeitig mit sich selbst als Gegenwart. Sie ist in jeder der in der Realreihe vorübergehenden *Erinnerungsbilder* (Gegenwarten) präexistent. Durch sie wird ein virtuelles Objekt (x) wiederholt. Die Form der bildlichen Wiederholung stellt sich dar als eine, die sich mit und in Verkleidungen (äußeren Differenzen) und in zeitlich-räumlichen Verschiebungen (inneren Differenzen) konstituiert. Die Verkleidungen und Verschiebungen affizieren die Realität jedoch in Abhängigkeit von dem virtuellen Objekt x als immanenter

²²⁵ Vgl. ebd.: 166f.

²²⁶ *BB* 1997: 153.

²²⁷ *DW* 1997: 138.

²²⁸ Ebd.: 109.

²²⁹ Vgl. ebd.: 140 und 162.

Instanz, dessen Eigenart in der Verschiebung des Signifikanten besteht. Daraus ergibt sich folgendes: das Virtuelle als „Fetzen der reinen Vergangenheit“²³⁰ ist dann verschoben, wenn es an seinem Ort ist, oder wie Deleuze betont: es ist „stets eine Hälfte seiner selbst, deren andere Hälfte es als unterschieden, als abwesend setzt.“²³¹ Deleuze fügt hinzu: „Nun ist diese Abwesenheit (...) das Gegenteil eines Negativen: Als ewige Hälfte seiner selbst ist es da, wo es ist, nur unter der Bedingung, dass es nicht ist, wo es sein soll.“²³² Aus dieser Verbundenheit von Abwesenheit und Anwesenheit leitet die hier befasste Wiederholungsstruktur aus „Permanent Vacation“ ihren Sinn ab: ein in den Bildern agierendes virtuelles Objekt hat Identität nur, um sich dieser Identität zu entziehen. Deleuze betont: „Darum existiert das virtuelle Objekt nur als Fragment seiner selbst: Es wird nur als verlorenes gefunden – es existiert nur als wiedergefundenes.“²³³

In Hinblick auf die *Erinnerungsbilder* ist damit gesagt, dass auf den Bildern die eigene Abwesenheit des Wiederholenden, unseres Protagonisten Allies, zu sehen ist. In der Wiederholung erfährt sie ihre intensive Bestätigung. Die eigene Abwesenheit ist es, die in der Verkleidung (repräsentierte Innenräume) und zeitlichen Verschiebung (vergegenwärtigte Vergangenheit) wiederholt wird. Rückbezogen auf das Moment der Dauer, das bei Bergson mit Blick auf die Montage im Film durch die Synthese des Gedächtnisses gewährleistet ist, wird in der Wiederholungsstruktur die Anwesenheit der Abwesenheit symbolisch in einer „unerfüllten Dauer“ oder „leeren Zeit“ verkörpert.

3. Die Wiederholung und das Paradox einer inneren Befindlichkeit

Die Wiederholung in der ausgewählten Reihe von „Permanent Vacation“ spiegelt einerseits ein repräsentatives Denken wider, in der die Zeit in ihrer Messbarkeit und der Raum in seiner Berechenbarkeit optisch zum Vorschein kommen, andererseits konstituiert sie in der Synthese der Bilder „Dauer“ (Bergsons Dauer bzw. *durée*). Die Relation von „repräsentativem Denken“ (Erste Dimension) und „mittelbarer Dauer“ als Erinnerung (Zweite Dimension) macht eine „doppelte Lektüre“ erforderlich. Dadurch kommt eine spezifische Empfindung, die das begriffliche Vorstellen der Hauptfigur durch repräsentative Bilder und ihr inneres körperliche Befinden umfasst, filmisch in einem mentalen Bild zum Ausdruck. In der Lektüre wurde deutlich, dass sich in der Zweiten Dimension der Bilder eine Struktur des Unbewussten

²³⁰ Ebd.: 136.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd.

²³³ Ebd.: 137.

aufdecken lässt. Durch den melancholischen Blick ‚Allies‘ in den Wahrnehmungsbildern fällt die Welt in tote Einzelteile auseinander, in Bruchstücke, die entleert scheinen. Das melancholische Gefühl löst die Dinge aus ihrem Kontext und entzieht ihnen die Bedeutung, die sie einmal gehabt haben könnten. Dadurch offenbart sich in der Wiederholungsstruktur eine innerliche „leere Zeit“ bzw. eine „unausgefüllte Dauer“.

Die alogische Verschränkung der beiden Dimensionen kennzeichnet das „Falsche“ der Wiederholungsstruktur in der Darstellung. Im Falschen verkörpert sich die Unbestimmtheit des existentialen Grundbefindens der Hauptperson und erweist sich als ihr adäquater filmischer Ausdruck. ‚Allies‘ einleitend angeführte Gefühl der Angst, des Fremdseins und sein Wunsch, von jedem neuen Ort zu fliehen, sind durch die Wahrheit einer persönlichen Krise bedingt. Während jedoch der außen stehende Standpunkt des Ich-Erzählers beabsichtigt, die zur Identifikation tendierende Form einer Wahrheit mit Worten zu rechtfertigen, sich zu erklären, findet die Krise, die vergegenwärtigt wird, in der zeitlichen Darstellung des inneren Befindens bzw. des körperlich-seelischen Zustands ihren bildlichen Ausdruck. Deleuze schreibt: „Die Erzählhandlung modifiziert sich (...) gemäß den aus ihren räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen gelösten Orten und Augenblicken. (...) Anstatt der vereinheitlichenden und zur personalen Identifikation tendierenden Form des Wahren (seine Entdeckung oder einfach seine Kohärenz) ist die Macht des Falschen untrennbar von einer irreduziblen Multiplizität. Ich = Ich [Moi = Moi] wird ersetzt durch „Ich ist ein anderer“ [je est un autre].“²³⁴ Mit dem Ausdruck „Je est un autre“ wird in der Wiederholungsstruktur ein innerer zeitlicher Bruch angezeigt, in dem sich die Zeit in Vergangenheit und Zukunft spaltet. Die Bilder reflektieren ein repräsentatives Moment, indem sie auf ein Selbes in der bildlichen Idee referieren. In der Montage wird dadurch ein Umschlagen in eine neue Qualität im Sinne einer höheren Form nicht erreicht, eine „echte Veränderung“ findet im Ganzen nicht statt. Die Zeit bleibt der Bewegung untergeordnet und erzeugt in stetiger Wiederholung ähnlicher Innenraumeinstellungen ein statisches Moment. Weil die Wiederholungsstruktur andererseits ermöglicht, die Bilder als *Erinnerungsbilder* zu klassifizieren, wodurch die Form einer zeitlichen Empfindung wiederholbar gemacht wird, impliziert sie eine zeitliche Synthese, wodurch das Moment der Dauer in der Vergangenheit qualitativ nachempfunden werden kann.²³⁵ Während sich die Hauptperson in der Darstellung der filmischen Realität entzieht,

²³⁴ Siehe ZB 1999: 177.

²³⁵ Vergleichen wir die Wiederholungsreihe der Innenräume aus „Permanent Vacation“ mit den Traumsequenzen in Jarmuschs späterem Film „Broken Flowers“ (2005), in denen die Hauptfigur Don ein erlebtes Geschehen reflektiert bzw. im Gedächtnis verarbeitet. In Jarmuschs späterer Variante einer Erinnerungssequenz wird der Unterschied zwischen filmischer Realität und Traum eindeutig markiert, auf der Zeichenebene nicht nur durch den Zoom und die Überblendung, sondern auch durch Entsättigung der Farben und Überstrahlung mittels eines

wird im doppelten Spiel von Variation und Stagnation in der Wiederholung eine „leere Zeit“ bzw. „unausgefüllte Dauer“ auf paradoxe Weise zum Ausdruck gebracht. Die in den variierenden Innenräumen als gleich bleibend „leer“ empfundene Dauer symbolisiert die innere Befindlichkeit des personalen Erzählers als schmerzliche Empfindung des immer Selben in jeder neuen Situation. Die Form einer „leeren Zeit“ beherrscht somit die Wiederholungsstruktur als ihr allgemeines Zeichen und wird zum Symbol des ausgewählten Segments.

In „Permanent Vacation“ gelingt Jarmusch anhand einer Wiederholungsstruktur der filmische Kunstgriff, ein körperliches Empfinden zu vergegenwärtigen, indem eine äußere Realität, die filmisch zur Darstellung gebracht wird, sich mit einer inneren Realität bzw. Befindlichkeit deckt, ohne dass die Kamera von außen auf den Körper des Protagonisten gerichtet würde. Die Besonderheit der Wiederholung in dem Film liegt darin, dass ein Unbewusstes mit den syntagmatischen und paradigmatischen Mitteln des Films zur Sprache gebracht wird. Der Film reflektiert das seelische Befinden des Protagonisten semiotisch-semiologisch. Der subjektive Blick der Kamera in den *Wahrnehmungsbildern* bezieht die Position des Protagonisten. Das nicht Ausgesprochene, nicht Aussprechbare in der Wiederholungsreihe trägt melancholische Züge, die sich in anderen Filmen Jarmuschs wiederholen. In Bezug auf die weitere Lektüre stellt sich deshalb die Frage, ob sich weitere Charaktere in Jarmuschs Filmen ausfindig machen lassen, die eine melancholische Seele verkörpern. Verkörpert das Unbestimmte, mehr noch Unbewusste in dem Film einen biographischen Zug des Autors / auteur, seinen melancholischen Blick auf die Welt? ²³⁶

Luma-Key-Effekts, der in der Postproduktion erstellt wurde. In „Broken Flowers“ erkennen wir sofort, anders als in „Permanent Vacation“, dass mit der Ununterscheidbarkeit von realer und irrealer Ebene in formaler Hinsicht gespielt wird und anhand von verfremdeten Bildern (Details von Gegenständen, erotischen Gesten etc.) Erinnerungen in einem Traum verkörpert werden. Es handelt sich um fragmentarische Bilder, die, anders als in „Permanent Vacation“, jedes Mal ein *sensorisches* Bild zustande bringen. Das tagsüber real Erlebte „verliert“ in der Luft (im Flugzeug, wo ‚Don‘ sitzt) an „Gewicht“ und wirkt im Traum unreal.

²³⁶ Mehrfach wiederholt sich bei Jarmusch Negativität oder Melancholie, insbesondere in den Schlusseinstellungen: ‚Allie‘ zieht in „Permanent Vacation“ trostlos auf einem Schiff aufs Meer hinaus, in „Stranger than Paradise“ (1984) starrt ‚Eva‘ schweigend in die Leere. Während ‚Blake‘ schwer verwundet in einem Kahn aufs Meer hinaustreibt, wird auch ‚Nobody‘ in dem späteren Film „Dead Man“ (1995) von einer Kugel getroffen. ‚Ghost Dog‘ (1999) erliegt im gleichnamigen Film auf offener Straße vor seinen Freunden Pearlina und Raymond einer Kugel und in „Broken Flowers“ (2005) wird die Begegnung zwischen Vater und Sohn nicht zustande kommen.

II. Stranger than Paradise (1984)



Abb.: B.2.2.

1. Im Motel

Am Schluss von „Stranger than Paradise“ sind wir noch einmal im Motel (Abb.: B.2.2.). Die letzte Einstellung (mit einer Dauer von etwa 54 Sekunden) birgt ein irritierendes Moment: durch das helle Fenster erkennen wir zunächst ‚Eva‘, die unerwartet zurückkommt, an den Ort, wo sie, ‚Willie‘ und ‚Eddie‘ sich zuletzt aufhielten, irgendwo in Florida, in der Nähe eines „Highways“ und einer „Petrol Station“. Im Fadenkreuz der Kamera liegt ein ganz und gar Unbedeutendes, der Schalter an der Wand, das kleinste Detail im kadrierten Bild. ‚Eva‘ betritt das Motel. Für einen Moment bleibt sie inmitten des Raums stehen, dann setzt sie sich in den Sessel vor das Fenster. Während ihr Blick in den Raum schweift, entsteht ein anhaltender schweigsamer Moment. Die entstehenden Flächen und Linien in diesem letzten Bild betonen den Kontrast der schwarz-weißen Optozeichen. Der Ort, an dem wir uns befinden, wirkt austauschbar, als könnte das Motel überall sein – und nirgends. ‚Eva‘ neigt sich zurück, ihr Blick wandert nach links, vorbei am Kamerastandpunkt.

Die letzte Einstellung von „Stranger than Paradise“ lässt sich in Bezug zur ersten Einstellung des Films (mit einer Dauer von etwa 47) Sekunden setzen. Sie zeigt Evas Ankunft in Amerika: allein steht sie als unbekannte Person mit dem Rücken zu uns an einem Flughafenfeld und blickt in die Ferne. Erste wie letzte Einstellung sind von symbolischer Kraft: in beiden Fällen entsteht auf unterschiedliche Weise der Eindruck als ob ‚Eva‘ auf

„etwas“ hin- oder zurückblicken würde, das zwar nicht gezeigt wird, aber dennoch im räumlich-zeitlichen Zeichengeschehen der Bilder existiert. Der Eindruck mag auch dadurch entstehen, dass es in „Stranger than Paradise“ gelingt, eine ontologisch-existenziale Seinsweise wiederzuspiegeln. Im zeitlichen Geschehen wird sie hervorgerufen durch die Orte „Budapest“ und „Amerika“.

Nach ihrer Ankunft aus Budapest hat sich ‚Eva‘ für Amerika entschieden, das mögliche Paradies bzw. „paradise“, wie der Filmtitel verrät. Zu Beginn von „Stranger than Paradise“ wird Amerika als mögliches Paradies firmieren, während am Schluss eben diese *Möglichkeit* das das Paradies Kennzeichnende gewesen sein wird – jedoch in anderer Hinsicht. In der letzten Einstellung im Motel wird ‚Eva‘ ihre Entscheidung für Amerika noch einmal treffen, nun ausgestattet mit den Erfahrungen, die sie in Amerika gemacht hat, d. h. unter anderen Voraussetzungen als zu Beginn des Films.

Am Schluss von „Stranger than Paradise“ kristallisiert sich auf narrativer Ebene insgesamt so etwas wie ein „anderer Anfang“ heraus, den der abrupte Schnitt ins Schwarz als qualitativen Umschlag aller zeitlichen Kräfte im Film ins Unvollendete mit sich bringt. Um den „anderen Anfang“ nachvollziehen zu können, sind wir auf die Ereignisse kurz vor der letzten Einstellung in der Handlung verwiesen. Was ist passiert?

Bevor ‚Eva‘ am Schluss das Motel betritt, vermuteten wir sie zurück in einem Flugzeug nach Budapest. Durch ihre Rückkehr ins Motel wird offensichtlich, dass sich im Intervall zwischen vorletzter und letzter Einstellung eine narrative Wende vollzogen hat. In der Tat hat sich folgendes ereignet: ‚Eva‘ und ihr Cousin ‚Willie‘ alias ‚Bela‘ haben sich am Flughafen, aufgrund einer zeitlich-räumlichen Disparität verfehlt.

In einer der vorletzten Sequenzen im Film ist ‚Willie‘ ahnungsvoll zum Flughafen geeilt, um seine Cousine ‚Eva‘ davon abzuhalten, nach Budapest zurückzukehren. ‚Eva‘, die sich am Schalter bereits nach einem Flugticket in Richtung Budapest erkundigt hat, wird sich plötzlich entscheiden, in Amerika zu bleiben, jedoch ohne dass sie und ‚Willie‘ sich noch einmal begegnen würden. Die neue Entscheidung trifft sie außerhalb des Sichtbaren, d. h. diese fällt filmisch in ein Intervall. Erst in der letzten Einstellung, als wir ‚Eva‘ ins Motel zurückkehren sehen, können wir den Zusammenhang nachträglich herstellen.

Im Folgenden wird dargelegt, inwiefern der Autor / auteur Jarmusch durch „Anfang“ und „Ende“ in „Stranger than Paradise“, die Ereignisse anhand einer Figur zur Darstellung bringt, die sich als „Wiederholung des ersten Anfangs“ oder „anderer Anfang“ bezeichnen lässt. Die

„Wiederholung des ersten Anfangs“, die im Folgenden herausgestellt wird, soll nicht allein auf die Anfangseinstellung und die Schlusseinstellung des Films bezogen werden, sondern auf den ganzen filmischen Zeitraum. Sie entsteht im Ganzen der Montage, damit sind die 68 Einstellungen des Films gemeint, mit ihren Intervallen, bestehend aus ungefähr zwei bis fünf Sekunden dauernden sichtbaren Schwarzbildern, welche die Verkettung der Bilder gewährleisten. Ausgehend von der Ontologie der Bilder, die eine Geschichte hervorbringen, soll der Versuch unternommen werden, die „Wiederholung des ersten Anfangs“ philosophisch verständlich zu machen.

Martin Heideggers Philosophie nach „Sein und Zeit“ (1927) baut auf dem Denken der Wiederholung des ersten Anfangs. Die „Wiederholung des ersten Anfangs“ markiert ein neues philosophisches Denken, das als „anderer Anfang“ ein ontisch-ontologisches Grundgeschehen bedeutet. Heidegger führt die „Wiederholung des anderen Anfangs“ als neuen Typus des Denkens gegenüber der Metaphysik seit Parmenides (sowie Platon und Aristoteles) an. Der „andere Anfang“ kann in dem Sinn nur durch Befragung der philosophischen Tradition und Freilegung dessen, was seitdem in der Philosophie nicht gedacht worden ist, gefunden werden. Bislang wurde in der Geschichte der Metaphysik, kritisiert Heidegger, Differenz (Verschiedenheit) nur zwischen Seiendem gedacht (womit sie innerhalb der Identität situiert wurde). Heidegger möchte daher einen neuen Begriff der Differenz einführen, indem das Sein selbst gedacht werden soll (es sei ein Fehler der Philosophen das Sein nicht zu denken, so Heidegger). Denn das Sein sei vom Seienden nicht in derselben Weise verschieden wie ein Seiendes von einem anderen. Die „Kehre“, die Heideggers Denken vollzieht, und die in abgewandelter Form für eine filmische Lektüre fruchtbar gemacht werden soll, beruht darauf, dass das Sein nicht mehr vom Sein des Daseins aus gedacht wird und auch nicht mehr auf verschiedenen Wegen „Sinn“ vorausgesetzt wird.

Wenn im Folgenden der Versuch unternommen wird, Heideggers Denken eines „anderen Anfangs“ aufzugreifen, dann nicht, um Metaphysikkritik in philosophiegeschichtlicher Hinsicht zu betreiben. Vielmehr geht es um das neue Denken der Differenz, das bei Heidegger (im Grunde genommen als Verschärfung der „ontisch-ontologischen Differenz“) vorstellbar gemacht wird und das für ein Denken der Wiederholung im modernen Film brauchbar zu sein scheint.

Heideggers Denken ist deshalb von Interesse, weil die „Wiederholung des ersten Anfangs“ eine asymmetrische Denkfigur ist, mit der sich die Entstehung des filmontischen Zeitraums

genauso wie die des geschichtlichen Zeitraums als ein sich permanent ereignendes Grundgeschehen von Seyn und Da-sein auffassen lässt. In Bezugnahme auf Heidegger soll das vorstellbare Sein (Seyn) in „Stranger than Paradise“ als ein sich permanent ereignender „anderer Anfang“ betrachtet werden. Insofern soll zunächst der Frage nachgegangen werden: Wie kann der „andere Anfang“ im Zeitraum von „Stranger than Paradise“ vorgestellt werden bzw. wie wird er dadurch hervorgebracht?

Die nachfolgenden Ausführungen beruhen auf der Überlegung, dass der „andere Anfang“ in der Geschichte des Films einerseits durch den sukzessiven Übergang vom „ersten“ zum „anderen Anfang“ (erste und letzte Einstellung) in der Montage zur Darstellung gebracht wird, andererseits durch das permanente Vor- und Übergreifen des „anderen Anfangs“ in und zwischen den Bildern, d. h. durch zeitliche Simultaneität entsteht (in den Opto-, Sono- und Chronozeichen).

2. Die „Wiederholung des ersten Anfangs“

Wie denkt Heidegger die „Wiederholung des ersten Anfangs“? Bei Heidegger heißt „anderer Anfang“, dass die Wiederholung dem „ersten Anfang“ zur Wahrheit seiner Geschichte verhilft. Damit soll betont werden, dass sich in der Geschichte ein „anderer Anfang“ permanent ereignet. Die „Wiederholung des ersten Anfangs“ ist für Heidegger ein (geschichtliches) Ereignis. Im Hinblick auf den Film „Stranger than Paradise“ wird jedoch der Versuch unternommen, diese Denkfigur auf ein einzelnes narratives Ereignis zu beziehen. Im gesamten Geschehen zwischen der ersten und letzten Einstellung (in der filmischen Diegese), so die Überlegung, kristallisiert sich die „Wiederholung des ersten Anfangs“ als „anderer Anfang“ heraus.

Das Denken der „Wiederholung des ersten Anfangs“ steht bei Heidegger mit komplexen Begrifflichkeiten in Verbindung. Die wichtigsten Zusammenhänge werden in ihren philosophischen (metaphysischen) Zusammenhängen vorgestellt.

Der Anfang sei das „Sichgründende Vorausgreifende“, schreibt Martin Heidegger²³⁷. Er sei „unüberholbar“²³⁸, weil wir ihn nicht abschließend hinter uns lassen können. „Deshalb muß er stets wiederholt werden“²³⁹ (...) „notwendig als anderer Anfang.“²⁴⁰ Die Wiederholung, wird in dem Zitat deutlich, meint kein oberflächliches, sukzessives Vorkommen desselben in

²³⁷ *HeiE* 1989: 55.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

zählbarer oder messbarer Hinsicht, z. B. zum zweiten und dritten Mal. Sie meint als der „andere Anfang“ kein Selbes. Der Grund hierfür liegt darin, dass der „andere Anfang“ bei Heidegger nie allein als dasselbe gefasst werden kann, weil er „vorausgreifend ist und so je das durch ihn Angefangene anders übergreift und demgemäß die Wieder-holung seiner bestimmt.“²⁴¹ „Wieder“ meint bei Heidegger „ganz anders“²⁴² und dennoch auf ein Selbes bezogen.

Heideggers Vorstellung der „Wiederholung des ersten Anfangs“ impliziert ein Fragen, keine feststehenden apriorischen Antworten. Das Denken der Wiederholung ist bei ihm verknüpft mit dem Grundgeschehen von „Seyn“ und „Da-sein“. Anhand dieser beiden Wortgebilde wird bei Heidegger der Zugang zur „Wiederholung des ersten Anfangs“ erst eröffnet, in Abgrenzung zum existentialen Dasein und Sein, wie in „Sein und Zeit“ (1927) entwickelt.²⁴³ Wie lassen sie sich verstehen? Mit dem Begriff des „Seyns“ insistiert Heidegger in seiner Philosophie auf der Trennung von Sein (Seyn) und Seiendem (Sein).²⁴⁴ Der Unterschied ist räumlich-zeitlich zu fassen: während das Seiende *ist*, „west“ das Seyn.²⁴⁵ Vergleichen wir

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd.: 73.

²⁴³ Siehe *SuZ* 1993.

²⁴⁴ Die Schreibweise „Seyn“ benutzt Heidegger als Abgrenzung zum „Sein des Seienden“. Das Grundgeschehen von Seyn und Da-sein beruht auf der „ontologischen Differenz“, die für Heideggers Philosophie zentral ist. Explizit legt Heidegger die ontologische Differenz in seinem späteren Aufsatz „Identität und Differenz“ (1957) dar. Das Denken der Differenz, wird darin erläutert, ist nicht mehr innerhalb der Identität angesiedelt (vor dem Hintergrund des Satzes der Identität $A=A$), auch wenn sich die Differenz nur vom metaphysischen Denken aus denken lässt. Der Unterscheidung des einen Seienden von einem anderen Seienden geht vielmehr die Differenz von Sein und Seiendem voraus. Nicht in dem Sinn, dass es hier „Sein“ und dort „Seiendes“ gibt, die dann in ein Verhältnis treten, sondern derart gedacht, dass das Verhältnis / die Relation zwischen Seiendem und Sein beide bestimmt. Im Denken des Seins ist bei Heidegger also die „ontologische Differenz“ mitgedacht. Das Sein kann nicht differenzlos gedacht werden. Nimmt man sich des Seins im Heideggerschen Sinne philosophisch an, muss man sich zuerst die Differenz zwischen Seiendem und Sein vergegenwärtigen. Auch Jahraus betont, dass sich bei Heidegger das Sein nicht im Seienden erschöpfe, das Sein aber im Sein mitgegeben sei. Es sei im Seienden präsent. Doch so, wie sich das Sein nicht ohne Seiendes verstehen lässt, ließe sich auch umgekehrt Seiendes nicht ohne Sein verstehen. Sein und Seiendes seien einerseits voneinander geschieden, andererseits nicht voneinander zu trennen, nicht einmal voneinander zu unterscheiden. Jahraus nennt drei Aspekte der ontisch-ontologischen Differenz: 1. Die ontologische Differenz beruhe auf einer Differenz zwischen Differenz und Identität. Demzufolge sei das Sein nicht als die Anwesenheit des Seienden zu denken (Differenz), andererseits sei das Sein des Seienden zu akzeptieren (Identität). Das heißt einerseits haben wir die Absenz, die Abwesenheit des Seins (Differenz), andererseits die Präsenz des Seins im Seienden (Identität); auf der einen Seite Differenz, auf der anderen Seite Identität. 2. Das Seiende meine die Sphäre des Ontischen, die Philosophie die Ebene der ontologischen Betrachtung. Die beiden Ebenen fallen zusammen. Doch der Unterschied zwischen Sein und Seiendem, zwischen Ontik und Ontologie bilde ebenfalls zugleich die ontisch-ontologische Differenz, indem sich darin die Differenz von Denken und Sein verbirgt. Das Denken des Seins ist ontologisch. Das Sein des Seienden ist dem Ontischen zuzuschlagen. 3. Die ontisch-ontologische Differenz ist laut Jahraus eine hermeneutische Differenz, die zwischen Verstehendem und Verstandenem besteht. Sein und Seiendes verhalten sich wie Denken und Sein. Das Eine ist nicht ohne das Andere zu verstehen. Das bedeutet das Denken und Sein identisch sind, aber diese Identität nur festgestellt werden kann, weil Sein und Denken zugleich auch different sind (Befindlichkeit sei wie Intentionalität kein Reflexions-, sondern ein Sinnphänomen, weil die Erschließung, die sie leistet, auf einem hermeneutischen Sinnverständnis beruhe). Siehe Jahraus 2004: 164 – 172.

An ein neues Denken von Differenz zu Beginn des 20. Jahrhunderts schließt Deleuzes Philosophie an, jedoch mit der Auffassung einer „reinen Differenz“ an. Vgl. Kimmmerle: 2000.

²⁴⁵ *HeiE* 1989: 30.

beide Bestimmungen: „Das Seyn west“ soll ein „Sicheröffnen“²⁴⁶ und „Sichverbergen“²⁴⁷ bedeuten. Die Wiederholung firmiert hier im Spiel der Anwesenheit einer Abwesenheit (des zeitlich Gewesenen und Zukünftigen). Während das Seiende, das innerweltlich Begegnende (in seiner Vorhandenheit) „ist“, „west“ das Seyn in dem Seienden und durch es als das „Sichverbergende“. Das „Seyn“ bestimmt insofern einen Zeitraum, in dem Zeit und Raum nicht einfach in bestimmter Form „sind“. Bei Heidegger entsteht der Zeitraum durch das Paradox der Gleichzeitigkeit von Seyn und Seiendem. Er „west“ als ein asymmetrischer / als das asymmetrische Ereignis, genauer als Ereignis der Da-gründung bzw. als Grund des Da-seins. Das Da-sein wiederum nimmt bei ihm Bezug auf den Menschen, der in ihm weilt. Das Da-sein (mit Bindestrich – bei Heidegger zu unterscheiden vom existentialen Dasein²⁴⁸) bezieht sich zwar auf den Menschen, lässt sich aber in räumlich-zeitlicher Befassung nur im Zusammenspiel mit dem Seyn verstehen. „Seyn“ und „Da-sein“ sind insofern deshalb verbunden, als das Seyn das Ereignis der Da-gründung ist. Das Da-sein aber wird bei Heidegger erreicht durch die „Ver-rückung des Menschseins“²⁴⁹ in den „anderen Anfang“, die in der „Wiederholung des ersten Anfangs“ *räumlich-zeitlich* zu denken ist.

Im Zeit-Bild von „Stranger than Paradise“ evoziert die Wiederholung ein Denken der „Wiederholung des ersten Anfangs“, wie es bei Heidegger figurativ aufscheint. Jedoch ist zu betonen, dass sich Heideggers Denken der Wiederholung und Deleuzes *Zeit-Bild*, von dem in Bezug auf „Stranger than Paradise“ gesprochen werden darf, durch eine je andere Wahrheitskonzeption unterscheiden. Bei Heidegger initiiert das Grundgeschehen von Seyn und Da-sein die „Gründung der Wahrheit des Seyns“, während uns Deleuzes Denken in eine „Krise der Zeit“ verwickelt, die dazu führt, dass Wahrheit und Falschheit gleichzeitig möglich sind (vgl. Abschnitt A 2.). Die Wahrheit wird bei Heidegger in der Gründung des Zeitraums stets als „Wiederholung des ersten Anfangs“ ontologisch hervorgebracht. Ebenso existiert in Deleuzes Denken Wahrheit nicht einfach, sondern sie tritt durch die Form der Gleichzeitigkeit im Denken der Wiederholung und im *Zeit-Bild* in Form einer Verschiebung und Verkleidung auf. Die Wahrheit der „Krise der Zeit“ liegt bei Deleuze darin, dass sie uns stets auch mit sich als das Falsche konfrontiert. Bei Heidegger ist das Seyn das Ereignis, wodurch die Wahrheit des Seins (Sein meint hier das Seiende als das Anwesende), die im „ersten Anfang“ ungefragt bleibt, in das Wahre als Frage nach der Wahrheit „gestellt“ wird. Die eigentliche Frage, so

²⁴⁶ Ebd.: 383.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Siehe *SuZ* 1993.

²⁴⁹ *HeiE* 1989: 341.

Heidegger, lautet: Wie „west“ das Seyn? Das Seyn „west“ als die Wahrheit des Seienden, d. h. „lichtend-verbergend“. Sowohl bei Deleuze als auch bei Heidegger ist Wahrheit in einer Bewegung inbegriffen, die im einen Fall ontisch-ontologisch (auf der Grundlage von Identität und Differenz), im anderen Fall poststruktural (auf der Grundlage einer „reinen Differenz“ zwischen zwei Wiederholungen) gedacht wird. Doch ist auch bei Deleuze Wahrheit möglich und insofern liegt hier ein Überschneidungspunkt mit Heideggers Denken vor, der es m. E. erlaubt, Heideggers und Deleuzes Denken in Bezug auf den Film als „mögliche Welt“ (siehe Teil C, Abschnitt 1.2.) zugleich anzuführen.

Inwiefern lässt sich in „Stranger than Paradise“ die Figur der „Wiederholung des ersten Anfangs“ als ein Fragen (nach der Wahrheit) verstehen? In der Lektüre soll die Antwort gegeben werden, indem wir uns auf die Entstehung des Zeitraums konzentrieren, der das Ereignis des „anderen Anfangs“ in der Montage, in den Bildern und ihren Zeichen hervorbringt. In Bezug auf den Film wird daher festzustellen sein, inwiefern es sich um eine besondere Grundstimmung handeln könnte, wodurch die „Wiederholung des ersten Anfangs“ als „anderer Anfang“ hervorgebracht wird. Das Hauptaugenmerk liegt auf den Zeichen und den Zeichenelementen, d. h. den Opto- und Chronozeichen als direkten Präsentationen einer solchen Grundstimmung, die zeitlich-räumlich bedingt ist. Interessant dürfte die Frage sein, inwiefern hierbei ein *Zeit-Bild* generiert wird, in dem „Wahrheit“, im Gebrauch einer Formulierung Heideggers „lichtend-verbergend“²⁵⁰ hervortritt?

Im folgenden Abschnitt 2.1. werden Bilder und ihre Zeichenelemente im Einzelnen betrachtet, um nachzuvollziehen, auf welche Weise der Zeitraum in „Stranger than Paradise“ die Figur der „Wiederholung des ersten Anfangs“ hervorbringt. In zwei Unterabschnitten werden in 2.1. „Erster“ und „anderer Anfang“ und 2.2. Die Grundstimmung in „Stranger than Paradise“: Bilder, Schwarzbilder und Weißbilder aufgegriffen. In einem dritten Teil wird auf die Frage nach der Wahrheit, die der Zeitraum in „Stranger than Paradise“ hervorbringt, eingegangen. Darin soll noch einmal auf den philosophischen Zusammenhang der „Wiederholung des ersten Anfangs“, wie er sich bei Heidegger darstellt, eingegangen werden.

2.1. „Erster“ und „anderer Anfang“

Im Folgenden werden die erste und die letzte Einstellung in ihrer räumlich-zeitlichen Dimension analysiert. Wie lässt sich die „Wiederholung des ersten Anfangs“ in den Zeichen als räumlich-zeitliches Geschehen aufzeigen oder verstehen? In der Abfolge der Bilder,

²⁵⁰ Heidegger hebt den „lichtend-verbergenden“ Charakter der Wahrheit in „Beiträge zur Philosophie - Vom Ereignis“ (*Gesamtausgabe*, Bd. 65) an verschiedenen Stellen hervor.

möchte ich sagen, bringt die „Wiederholung des ersten Anfangs“ als Denkfigur des räumlich-zeitlichen Ereignisses den „anderen Anfang“ sukzessiv hervor. Die Wiederholung ist im Film insofern ein Ereignis, das seine eigene Geschichte erzeugt. Was nun die Form der Darstellung dieser Figur, die im Film auf einem Ganzen beruht, betrifft, lässt sich, ausgehend von der letzten Einstellung die erste Einstellung als ein „erster Anfang“ und die letzte Einstellung als ein „anderer Anfang“ betrachten.

„Die „Wiederholung des ersten Anfangs“ macht dann eine alogische Lesart erforderlich: um sie im narrativen Geschehen von „Stranger than Paradise“ als „anderen Anfang“ erfassen zu können, als Bewegung, die das Grundgeschehen von Seyn und Da-sein fiktional verkörpert, sind wir einerseits auf eine sukzessive, andererseits auf eine simultane Betrachtung des filmischen Zeitraums angewiesen. Da die „Wiederholung des ersten Anfangs“ in der philosophischen Vorstellung keinen ursprünglichen Anfang markiert, sondern in jedem Augenblick einen „ersten Anfang“ als „anderen Anfang“ bedeutet, wird sie sowohl in als auch zwischen den Einstellungen, die eine „Augenblicksstätte“ markieren, gedacht.



Abb.: B.1.1.

Betrachten wir die erste Einstellung im Film, d. h. den Anfang des Films (Abb.: B.1.1. und B.1.2.). Was passiert ontologisch „in“ den Zeichenelementen? Wie könnte die „Wiederholung des ersten Anfangs“ als zeitlich-räumliches Grundgeschehen hier vorgestellt werden?

In der ersten Einstellung ist die junge Frau ‚Eva‘ einfach da, ohne etwa in das Bild hineinzugehen. Dadurch wird angedeutet, dass sie an der Stelle schon stand, bevor sie die Kamera und wir sie in der Wahrnehmung erfasst haben. ‚Eva‘ steht in einiger Entfernung von einem Flughafenfeld mit dem Rücken zu uns gewandt, neben sich einen Koffer und eine Papiertragetüte, an ungewöhnlicher Stelle, nämlich am Rand des Flughafens – als ob sie an falscher Stelle ausgestiegen oder dort hin gewandert wäre. Im Vordergrund des Bildes hebt sich ihre Figur, ihre dunkle Gestalt, von dem erdigen Feld ab, optisch sichtbar gemacht durch den grau abgestuften Hintergrund. Im hell-dunkel Kontrast zur Landschaft wird durch die

lange Brennweite der Kamera eine tiefräumige Perspektive erzeugt. In der Ferne beobachten wir im Einvernehmen mit ‚Evas‘ Blick einen Flieger, dessen fallende Fluglinie von rechts oben nach links unten im Unterschied zu dem senkrecht stehenden Körper ‚Evas‘ eine diagonale Bewegung hervorbringt. Die unbewegte Kamera hält den gewählten Ausschnitt bei, es vergeht Zeit, und nichts wirklich passiert. Auf diese Weise bringt die Einstellung Zeit unmittelbar zum Ausdruck. Dadurch, dass es sich bei der Einstellung um ein autonomes Syntagma handelt, wird keine Veränderung durch eine Ellipse in der Montage initiiert. Nach ungefähr zwei Drittel Länge der Einstellung dreht sich ‚Eva‘ um 180 Grad frontal zur Kamera. Sie blickt in die Umgebung, die sich außerhalb des Bildfeldes befindet (hors cadre). Dem Zuschauer bleibt verborgen, was sie sieht. Mit ihrer Drehung kreuzen sich ‚Evas‘ schräge Perspektive und die des Betrachters. Die Überschneidung der Blickperspektiven erzeugt einen strukturellen Widerspruch.²⁵¹ Nach einer Weile verlässt ‚Eva‘ mit ihrem Gepäck den seltsamen Ort, der uns keine faktische Auskunft darüber gibt, wo genau das Geschehen stattfindet (Abb.: B.1.1. – B.1.2.). Ihr Weggang diagonal aus dem Bild bringt eine Bewegung hin zum narrativen Geschehen zum Ausdruck; von rechts nach links gerichtet verkörpert er die Überwindung eines unsichtbaren Widerstands, erfolgt die Bewegung doch entgegengesetzt zur natürlichen Bewegungsrichtung von links nach rechts.



Abb.: B.1.2.

In diesem Anfangsbild wird uns ‚Eva‘, deren Name uns zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt ist, nicht vorgestellt. Sie ist eine Fremde, die *unterwegs* ist. Am Schluss von „Stranger than Paradise“ wird sich uns ihr existentielles Dasein erschlossen haben und wir werden ihr Unterwegssein in seiner zeitlichen Dimension als permanenten „anderen Anfang“ annehmen. Der Zeitraum in der Einstellung wird durch Zeitzeichen hervorgebracht, welche zugleich Bewegungs- und Blicklinien markieren, die sich in Bezug auf die Figur ‚Eva‘ und die

²⁵¹ Vgl. Arnheim 1996: 62.

ankommenden und startenden Flieger herstellen. ‚Evas‘ Ankunft, ihre Drehung in den Raum, ihr nach vorne gerichteter Blick und ihr Weggang deuten auf ein Zukünftiges (das, was im Film noch geschehen wird). In dieser ersten Einstellung bilden der Flieger, der zum Rückflug an den Start rollt und das sich entfernende, ins nächste Schwarzbild überlappende Geräusch der Maschine am Ende der Einstellung optische sowie akustische Zeichen, die auf „Budapest“ als ein Gewesenes und auf „Amerika“, das Andere verweisen. Evas Blick markiert zunächst ein zeitlich-räumliches „Woher“, das ist „Budapest“²⁵² und wechselt zu einem „Wohin“, das ist „Amerika“²⁵³. Ihre Umdrehung markiert auf metaphorische Weise eine Drehung vom Schatten (Dunkel) ins Licht, im Sinne eines Geschehens, das auf die Zukunft gerichtet ist.

‚Evas‘ innerer Blick richtet sich somit auf „Amerika“ als ein perspektivisches Zentrum. Außerhalb des Bildfeldes der ersten Einstellung scheint „alles“ möglich. Dort liegt das Zukünftige „Wohin“, wo der „andere Anfang“, der sich permanent ereignet, wiederum vorgezeichnet ist. Die Gegenwart in der ersten Einstellung bringt in ontologischer Hinsicht ein zeitliches *Zwischen* zum Ausdruck, das sich in eine gewesene und zukünftige Zeit spaltet. In der Geschlossenheit der Kadrierung bringt die erste unbewegte Einstellung das *Zwischen* räumlich-zeitlich als Augenblicksstätte hervor, die im Gewesenen, das ist „Budapest“, und im Zukünftigen, „Amerika“ das mögliche Paradies walten lässt. Die Augenblicksstätte, in der die Wiederholung des „anderen Anfangs“ hier gründet, wird filmisch wie folgt hervorgebracht: 1. statt eines organischen Schnitts, der ‚Evas‘ Weggang in einem nächsten Bild auffangen würde, lässt Jarmusch die Kamera in statischer Position. Das zeitlich-räumliche Geschehen, das durch den Blick der Protagonistin, ihrer inneren Rückschau und Vorausschau sowie den ankommenden und startenden Fliegern in der einen Einstellung entsteht, bringt den „anderen Anfang“ als räumlich-zeitliche Verzweigung hervor. Ein „abwesendes Budapest“ und ein „zukünftiges Amerika“, „wesen“ zeitlich offen in den Bildzeichen der Augenblicksstätte. 2. Jarmusch gelingt anhand der Einstellung eine asymmetrische Form in der Kadrierung dadurch, dass sie einerseits als Totale, andererseits als enger Ausschnitt funktioniert. Als Totale bringt die Einstellung jene Weite hervor, die ‚Evas‘ Blickfeld bemisst. Als Ausschnitt

²⁵² Im Film wird „Budapest“ in den Opto- und Sonozeichen verkörpert, z. B. durch ‚Evas‘ alte schwarze Hose, durch ihr Aussehen, den Koffer, den sie mit sich trägt, ‚Evas‘ Ankunft mit dem Flugzeug, im weiteren Verlauf durch die melancholische Filmmusik aus dem Off, die an Bela Bartok erinnern mag, die Tatsache, dass ‚Eva‘ amerikanisches Englisch mit ungarischem Akzent spricht, durch die aus Ungarn stammende Aunt Lotte, durch den Cousin ‚Willie‘, der in Ungarn geboren ist und eigentlich Bela heißt. Bei all den genannten Zeichenelementen handelt es sich um Zeichen, die mit ihrem Objekt durch die Verknüpfung der allgemeinen Idee „Budapest“ (vgl. Peirce, Teil A, Abschnitt 2 b) narrativ verbunden sind.

²⁵³ Ebenso wie „Budapest“ wird im Film in den Opto- und Sonozeichen „Amerika“ verkörpert, z. B. durch den „großen Schlitten“ (das Auto), mit dem ‚Willie‘ und ‚Eddie‘ verreisen, das Fastfoodessen, die Chesterfield-Zigaretten u.v.m.

(in einem größeren fiktiven Zusammenhang) bedeutet sie ein *Wahrnehmungsbild*, das auf ‚Eva‘ gerichtet ist. Sie erzeugt eine Leerstelle in dem Moment, wo ‚Eva‘ aus dem Bild verschwunden ist. 3. Das semantisch sparsame Zeichengeschehen – die Quantität der Bildinformationen betreffend – findet an einem unbestimmten Ort statt. Die Einstellung enthält keine Verweise, wodurch der Ort signifiziert werden könnte oder eindeutige Referenzen herstellbar wären. In der ersten Einstellung wissen wir weder von „Budapest“ noch von „Amerika“, die als fiktionale Orte das Geschehen im Film zeitlich-räumlich bestimmen. Wir kennen nicht nur den Namen der Protagonistin nicht, auch die Flugzeuge an der Landebahn tragen keine Aufschriften. Keinerlei Schilder signifizieren den Ort und Jarmusch offeriert keine Untertitel, die narrative Hinweise auf das zeitlich-örtliche Geschehen geben würden.

Die drei Aspekte der ersten Einstellung bringen die „Wiederholung des ersten Anfangs“ als „Einrückung in das Offene“²⁵⁴ zum Ausdruck. Dadurch dass das Bild kein Zeichen beinhaltet, das Auskunft darüber geben würde, wo wir uns befinden und woher die Protagonistin kommt, wer sie ist und wohin sie geht, sind wir narrativ in den filmischen Zeitraum „geworfen“. Der gezeigte Ort könnte überall auf der Welt sein – wir befinden uns insofern existential-ontologisch „irgendwo“. Die Offenheit des ersten Bildes von „Stranger than Paradise“, die nicht zuletzt auf der Tonebene durch Schweigsamkeit unterstützt wird, zeugt von einer Grundstimmung, in der sich die Ahnung einer Fremdheit ausdrückt.

Der Grund hierfür liegt m. E. darin, dass die zeitliche Verzweigung als das Gewesene („Budapest“) und das Zukünftige („Amerika“), insgesamt in den schwarz-weißen Zeichenelementen fixiert ist. Die „Wiederholung des ersten Anfangs“ kommt in den schwarz-weißen Zeichenelementen insofern anhand von *Chronozeichen* zum Ausdruck. Gilles Deleuze nennt zwei Aspekte der Zeit, die sie als *Chronozeichen* kennzeichnen: zum einen handelt es sich um einen großen Kreis oder eine Spirale, wodurch die Gesamtheit der Bewegungen aufgenommen wird. Die Zeit ist dann eine an beiden Enden offene Spirale, die sich durch die Unermesslichkeit von Vergangenheit und Zukunft auszeichnet. Zum anderen ist sie das Intervall zwischen zwei Bewegungen: „der Flügelschlag.“²⁵⁵ Chronozeichen führen somit die direkte Präsentation der Zeit ins Bild ein. Dies gelingt in „Stranger than Paradise“, indem Schwarz und Weiß eine zeitliche Metaphorik ausbilden, d. h. sowohl eine chronologische als auch chronische Zeit integrieren. Als chronologische Zeitzeichen lassen sich die schwarz-

²⁵⁴ Bei Heideggers Denkfigur der „Wiederholung des ersten Anfangs“ handelt es sich um eine „Einrückung in das Offene“. Das Offene verkörpert in ihr das Nichts bzw. das noch-Nicht. Zum Wesen des Seyns gehört, wie Heidegger betont, ebenfalls „das Nicht“ als das Nichthafte (und nicht das Nichts). Nur weil das Seyn nichthaft „west“ habe es zu seinem Anderen das Nichtsein. *HeiE* 1989: 267.

²⁵⁵ *ZB* 1999: 52.

weißen Zeichenelemente horizontal den entgegengesetzten Richtungen eines Lichtstrahls zuordnen, der aus dem Dunkel (Schatten) ins Licht (Helligkeit) führt. In filmrealistischer Hinsicht ist damit die narrative Bewegung von „Budapest“ nach „Amerika“ bezeichnet, jenes Geschehen, das aus der Vergangenheit in die Zukunft führt. Schwarz und Weiß integrieren zugleich eine chronische Zeit (früher – später), d. h. im vertikalen Intervall bringen sie die Gleichzeitigkeit der beiden zeitlichen Modi Vergangenheit und Zukunft in jedem Augenblick des Ereignisses der „Wiederholung des ersten Anfangs“ zum Ausdruck.²⁵⁶

Der filmische „erste Anfang“ der ersten Einstellung markiert nicht irgendeine Zeit oder Gegenwart. Er markiert die existential zu denkende Entschlossenheit der Protagonistin (in Bezug auf ihr Dasein in Amerika). „Evas’ Entschlossenheit, möchte ich sagen, wird durch ihren Aufbruch (die Ankunft am Flughafen und der Weggang aus dem Bild) in der ersten Einstellung zum Ausdruck gebracht. Die erste Einstellung zeugt von einer eigentlichen Gegenwart, die Heidegger in „Sein und „Zeit“ als den Augenblick betont: „Die in der eigentlichen Zeitlichkeit gehaltene, mithin eigentliche Gegenwart nennen wir den Augenblick. Dieser Terminus muss im aktiven Sinne als Ekstase verstanden werden. Er meint die entschlossene, aber in der Entschlossenheit gehaltene Entrückung des Daseins an das, was in der Situation an besorgbaren Möglichkeiten, Umständen begegnet. Das Phänomen des Augenblicks kann grundsätzlich nicht aus dem Jetzt aufgeklärt werden.“²⁵⁷ Im Augenblick kann nichts einfach so vorkommen, sondern als eigentliche Gegenwart lässt er bei Heidegger begegnen, was als „Zu-handenes“ oder „Vorhandenes“ in einer Zeit sein kann. Das Jetzt firmiert bei Heidegger hingegen als ein zeitliches Phänomen, das der Zeit als Innerzeitigkeit zugehört: das Jetzt meint jenes etwas, „in dem“ etwas entsteht, vergeht oder vorhanden ist. Heidegger trennt den Augenblick als „eigentliche Gegenwart“ von der „uneigentlichen Gegenwart“, die er als „Gegenwärtigen“²⁵⁸ bezeichnet. Formal verstanden meint bei Heidegger jede Gegenwart ein Gegenwärtigen, aber nicht jede Gegenwart ist augenblicklich. Wenn in der weiteren Lektüre von „Stranger than Paradise“ der Ausdruck „Gegenwärtigen“ gebraucht wird, dann ist damit, im Rückgriff auf Heideggers Denken ein uneigentliches, augenblicklos-unentschlossenes Dasein gemeint im Unterschied zu einem augenblicklichen

²⁵⁶ Schwarz und Weiß stehen bei Deleuze in Bezug zu zwei Zeiten, die sich mit Blick auf das *Zeit-Bild* wie folgt erklären lassen: die Zeit ist einerseits Aion adäquat, die „unkörperlichen Ereignisse als Wirkungen auf der Oberfläche“ (siehe LS 1993: 86f), und andererseits Chronos (Kronos), der Bewegung einer sich spaltenden Zeit, „die darin besteht, die *Gegenwarten* vorübergehen zu lassen, die eine Gegenwart durch die andere zu ersetzen, um sich der Zukunft hinzuwenden; aber genauso besteht sie darin, die Gesamtheit der Vergangenheit zu bewahren.“ ZB 1999: 119 (siehe auch ebd.: 111 – 112).

²⁵⁷ SuZ 1993: 338.

²⁵⁸ Ebd.

entschlossenen Dasein.²⁵⁹ Die erste Einstellung markiert jedoch einen Augenblick, der durch die Entschlossenheit der Hauptfigur gekennzeichnet ist. In ihm kommt die „Wiederholung des ersten Anfangs“ als „anderer Anfang“ in den direkten schwarz-weißen Opto- und Chronozeichen zum Ausdruck. Dieses ontologische Verständnis der „Wiederholung des ersten Anfangs“ als „anderer Anfang“ lässt sich nur vom Schluss des Films aus herstellen. Wenn die erste Einstellung mit der ihr innerlichen „Choreografie“ narrativ als „anderer Anfang“ gedacht werden soll, gelingt dies nur vor dem Hintergrund der letzten Einstellung. Die Figur der „Wiederholung des ersten Anfangs“ soll daher durch das imaginative Übereinanderlegen der ersten und letzten Einstellung von „Stranger than Paradise“ in einem *Relationsbild* vorstellig gemacht werden. Deleuze stellt heraus, dass es sich beim Relationsbild um ein Bild handelt, das sich Relationen zum Gegenstand nimmt, symbolische Akte, intellektuelle Gefühle oder die Beziehung als Tausch, Gabe oder Rückgabe.²⁶⁰ Das Relationsbild von „Stranger than Paradise“ ist mit der Figur der „Wiederholung des ersten Anfangs“ als einer ontologisch zu denkenden Bewegung verschränkt, die räumlich-zeitlich „übergreifend“ und „vorausgreifend“ ist. Das Relationsbild (als Zeit-Bild) ergibt sich aus dem räumlich-zeitlichen Bezug zwischen der letzten und ersten Einstellung. In der Darstellung wiederholt sich der „andere Anfang“, indem in den beiden Einstellungen ein Ankommen der Protagonistin zum Thema gemacht wird, ein Neuanfang, der dadurch betont wird, dass in den Bildern die Präsenz ihrer Person in den Vordergrund rückt.

²⁵⁹ Vgl. *SuZ* 1993: 410, 306 und § 79.

²⁶⁰ Vgl. *ZB* 1999: 264 – 275.



Abb.: B.2.1.



Abb.: B.2.2.



Abb.: B.1.1.



Abb.: B.1.2.

In der Ontologie der Bilder wird der „andere Anfang“, der eine Differenz markiert, nämlich als Verhältnis zwischen dem „Sein des Seienden“ und dem „Seienden des Seyns“, durch die Wiederholung in der letzten Einstellung zum Ausdruck gebracht. In der letzten Einstellung (Abb.: B.2.2.) weist der Raum, das Motel in seiner Kadrierung ein geometrisches Zentrum auf. Der Lichtschalter in der Mitte des Bildes bildet eine Art „Koordinatenpunkt“ und erzeugt ein symmetrisches Gleichgewicht (Abb.: B.2.1.). Nachdem die Protagonistin eingetreten ist (Eva trägt wie in der ersten Einstellung ihren schwarzen Mantel), setzt sie sich nieder, und die Aufmerksamkeit in der Wahrnehmung ruht auf der linken Bildhälfte, wodurch ein dynamisches Blickzentrum entsteht. Während ‚Eva‘ am Flughafenfeld rechtsbündig erscheint

(Abb.: B1.1.), ist sie in im Motel in Umkehrung linksbündig platziert (Abb.: B.2.2.).²⁶¹ Die Ähnlichkeit beider Einstellungen liegt darin, dass wir es jedes Mal mit einem beliebigen Ort zu tun haben und einem schweigsamen Augenblick.

Im Motel (Abb.: B.2.2.) entsteht der Eindruck, als sei ‚Evas‘ Blick genau auf jene imaginäre Stelle gerichtet, an der sie zu Beginn der Einstellung (Abb.: B.2.1.) und in der ersten Einstellung (Abb.: B.1.1.) gestanden hat, und die zu einer *Leerstelle* wird, als sie das Flughafenfeld verlässt. Aus dem *Relationsbild*, das sich in der Vorstellung der offenen Figur der „Wiederholung des ersten Anfangs“ ergibt, lässt sich vorstellen, wie das ‚im Verlauf des narrativen Geschehens gewordene Dasein‘ den inneren Blick auf sein ‚anfängliches Dasein‘ richtet, das erinnerbar ist. Das *Relationsbild* des Films verkörpert die „Wiederholung des ersten Anfangs“ als „anderen Anfang“ räumlich-zeitlich auf asymmetrische Weise. Das Wesen des Zeit-Raums konstituiert die „Wiederholung des ersten Anfangs“ jedoch in asymmetrischer Art und Weise.

In ihrer Asymmetrie zeichnet sich die Figur der „Wiederholung des ersten Anfangs“ durch den ontologischen *Sprung* in eine höhere Dimension aus, womit gesagt sein soll, dass eine Veränderung stattfindet. In der Darstellung wird der Sprung in der räumlich-zeitlichen Auslassung von vorletzter und letzter Einstellung zum Ausdruck gebracht. Der Sprung bringt eine narrative Wendung hervor, wodurch es der „Wiederholung des ersten Anfangs“ gelingt, die Geschichte (hier: die Narration von „Stranger than Paradise“) als ihre eigene hervorzubringen. In der Abfolge der Bilder liegt der Sprung im Intervall, in der Auslassung von vorletzter und letzter Einstellung. Der Sprung, äußert Heidegger, sei „der Vollzug des Entwurfs der Wahrheit (...) dergestalt, daß der Werfer des Entwurfs als geworfener sich erfährt, d. h. er-ignet durch das Seyn.“²⁶² Das Seyn west bei Heidegger als Ereignis der Da-Gründung.²⁶³ Die Wendung bzw. der Sprung in die narrativ höhere Dimension liegt in narrativer Hinsicht in ‚Evas‘ Entscheidung, in Amerika zu bleiben. Der Sprung, der bei Heidegger im Denken der „Wiederholung des ersten Anfangs“ ontologisch inbegriffen ist, vollzieht sich im Film durch die Entschlossenheit ‚Evas‘ im unsichtbaren Intervall. Der Schnitt zwischen vorletzter und letzter Einstellung bedeutet keine Ellipse im Sinne einer Auslassung in der zeitlich-linearen Bewegungsabfolge des Geschehens, sondern es handelt

²⁶¹ In Jarmuschs Kurzfilm „Int. Trailer Night“ (2002) wird die Hauptdarstellerin, eine Schauspielerin (*an actress*), die in einem Wohnwagen bis zu ihrem nächsten Auftritt pausiert, ähnlich im Raum platziert wie ‚Eva‘ im Motel in „Stranger than Paradise“. In beiden Fällen handelt es sich um e i n e n Raum mit ein paar einfachen Möbelstücken und theatralischen Gegenständen: dem Kopfschmuck (bei der Schauspielerin) und dem Hut (bei ‚Eva‘), beide Male wird in Schwarz-weiß gedreht, beide Male, so kann geschlossen werden, befinden sich die Protagonistinnen mit ihren Gedanken woanders (an einem „anderen Ort“).

²⁶² *HeiE* 1989: 239.

²⁶³ *HeiE* 1989: 30, 260.

sich um ein räumlich-zeitliches Intervall, das eine geschichtlich / narrative Wendung markiert. Im diegetischen Universum des Films hat das nicht-sichtbare Geschehen nun größte Relevanz gewonnen. Seine Bedeutung können wir erst im Nachhinein erschließen.

Die höhere Dimension, die durch den „Sprung“ erreicht wird, hängt bei Heidegger in philosophischer Hinsicht mit der Frage nach der Wahrheit zusammen. Im Film kristallisiert sich für ‚Eva‘ der „andere Anfang“ als Frage nach der Wahrheit heraus. Die „Wahrheit“ war im Film mit der ersten Einstellung an die Vorstellung der Möglichkeit des Paradieses gebunden, d. h. zu Beginn lag sie in einer zukünftigen Dimension. Das Ereignis der „Wiederholung des ersten Anfangs“ könnte nun so gedacht werden, dass es die Wahrheit als Rückgang in den ersten Anfang hervorbringt, d. h. nicht als „Paradies“ und auch nicht im Sinne einer Versetzung in Vergangenes, als könnte dieses im gewöhnlichen Sinne „wieder“ wirklich gemacht werden, sondern als „Rückgang in den ersten Anfang“, der wie Heidegger sagt, „eher und gerade Entfernung von ihm [ist], das Beziehen jener Fernstellung, die notwendig ist, um zu erfahren, was in jenem Anfang und als jener Anfang anfing.“²⁶⁴ Der Rückgang in den „anderen Anfang“ ist gekennzeichnet durch die anwesende Abwesenheit von „Budapest“ und „Amerika“ als räumlich-zeitliche Dimensionen, die als Gewesenes und Zukünftiges ineinander greifen.

In der Diegese von „Stranger than Paradise“ konstituiert der Bezug zwischen dem „ersten“ und dem „anderen Anfang“ den asymmetrischen unabgeschlossenen Zeitraum, in dem die Wiederholung als ein permanentes Vor- und Übergreifen wirksam wird. Wir haben es in jedem sukzessiven Bild mit der Verkörperung der „Wiederholung des ersten Anfangs“ zu tun, mit ihrem Rückgang zu einem Anfänglichen. In ontologischer Betrachtung markieren die entstehenden Zeichenrelationen in den Bildern „die Wiederholung des ersten Anfangs“ als Grundgeschehen von Seyn und Da-sein, d. h. als räumlich-zeitliche Anwesenheit einer Abwesenheit (das „gewesene Budapest“ und das „mögliche Amerika“), wodurch das Seiende „wesend“, d. h. als ein Sicheröffnen und Sichverbergen begegnet.

2.2. Die Grundstimmung

Wie entsteht der Zeitraum, in dem sich die „Wiederholung des ersten Anfangs“ in jedem Augenblick im Film ereignet? Im weiteren Schritt der Lektüre von „Stranger than Paradise“ soll deutlich werden, dass die Denkfigur den Zeitraum im Modus einer spezifischen Grundstimmung hervorbringt. In Heideggers Begrifflichkeiten wird die Grundstimmung durch die „Anwesenheit des Seienden“ gekennzeichnet. Die Grundstimmung liegt darin, dass

²⁶⁴ HeiE 1989: 187.

im Zeitraum, d. h. in der Anwesenheit des Seienden, das Seyn in der Einheit von „Zeitigung“²⁶⁵ und „Räumung“²⁶⁶ als Grundstimmung „west“. In der Grundstimmung, so Heidegger, sei das Wesen der Zeit „entrückend“²⁶⁷ als „Sammlung“²⁶⁸ und „berückend“²⁶⁹ als „Umhalt“²⁷⁰.

In Bezug auf „Stranger than Paradise“ soll das „Wesen der Zeit“ (Wesen im Sinne eines Anwesens, das „anwesend wird“, aber auch „abwesend werden“ kann, also nicht essentialistisch gedacht ist) bzw. die Grundstimmung aufgedeckt werden. Die „Wiederholung des ersten Anfangs“ wird bei Heidegger durch eine zeitliche Grundstimmung hervorgebracht, in der die filmischen Zeichen „Gleichzeitigkeit“ als Anwesenheit von Abwesenheit (anwesende Abwesenheit von Vergangenem, anwesende Abwesenheit von Zukünftigem) vergegenwärtigen. In der Grundstimmung, wird bei Heidegger deutlich, ist die Zeit nicht rechnerisch zu denken, sondern als Zeit-Spielraum des „Da“ in seiner Zeitlichkeit. In existential-ontologischer Hinsicht soll damit bedeutet werden: „Das Dasein ist immer in einer Weise seines möglichen Zeitlichseins. Das Dasein ist die Zeit, die Zeit ist zeitlich. Das Dasein ist nicht die Zeit, sondern die Zeitlichkeit.“²⁷¹ Um die Zeit im *Zeit-Bild* von „Stranger than Paradise“ als mögliche Wahrheit im narrativen Geschehen begreifen zu können, ist es in der Lektüre erforderlich, den Zeit-Raum in seiner vollen Zusammengehörigkeit zu erfassen und nicht als die getrennte Verkopplung von „Zeit“ und „Raum“ vorzustellen.

Im nächsten Abschnitt wird untersucht, wie der Zeitraum in den Bildern und ihrer Abfolge anhand einer einmaligen Grundstimmung entsteht. In fünf Schritten soll er in der Spannung von „eigentlicher“ und „uneigentlicher“ Gegenwart²⁷² aufgezeigt werden. Ihre Überschriften lauten: 2.2.1. Unbestimmtheit der Orte, leere Zeit und Unterwegssein, 2.2.2. „Kein Boden unter den Füßen“ – ein Kippbild, 2.2.3. Schwarzbilder, 2.2.4. *Optozeichen* und *Chronozeichen*: die melancholische Wirkung von Schwarz und Weiß in den Bildern, 2.2.5. Die Verkörperung von Schweigen und Unsagbarkeit.

²⁶⁵ Ebd.: 383.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ *BdZ* 1995: 26.

²⁷² *SuZ* 1993: 308 bzw. § 62 und 336 – 346.

2.2.1. Unbestimmtheit der Orte, leere Zeit und Unterwegssein

Im narrativen Geschehen von „Stranger than Paradise“ vollzieht sich die „Wiederholung des ersten Anfangs“ in jeder augenblicklichen Gegenwart im Zusammenspiel der Momente Unbestimmtheit der Orte, leere Zeit und Unterwegssein. Anhand von drei ausgewählten Bildbeispielen soll dargelegt werden, wie die genannten Momente dazu beitragen, den Zeitraum in Form einer bestimmten *Grundstimmung* hervorbringen.

(1) Unbestimmtheit des Orte

Zur Explikation der Unbestimmtheit der Orte soll auf weitere räumlich-zeitliche Ereignisse im Anschluss an die Anfangseinstellung eingegangen werden. Wie kommt das Charakteristikum in den Bildern zum Ausdruck? ‚Eva‘ ist irgendwo in einem Stadtteil unterwegs, der in seiner semiotischen Referentialität (in Hinblick auf die Konkretion von Ort und Zeit) nur spärlich gekennzeichnet ist, von daher im Film unbestimmt zur Darstellung gelangt. Kein Eigenname, keine Uhrzeit, kein Ziel der Protagonisten werden genannt. Die Unbestimmtheit entsteht durch die Betonung der Potentialqualitäten in den Bildern. Wie bereits in der Einstellung am Flughafenfeld verläuft ‚Evas‘ Gang in einem visuellen Widerstand von rechts nach links. In der Sequenz, die sich im Anschluss an die erste Einstellung ereignet, betritt ‚Eva‘ die „Neue Welt“, „The New World“, wie der Zwischentitel verrät. The „New World“ ist eine Bezeichnung aus dem 17. Jahrhundert. Der Begriff stammt von den frühen Einwanderern in Nordamerika.²⁷³ In der halbnahen Einstellung wird zuerst ein figürlicher Schatten von ‚Eva‘ sichtbar, bevor sie selbst ins Bild tritt.²⁷⁴ Das Optozeichen des Schattens bildet zugleich ein Zeichen, das auf ihre innere Befindlichkeit gleich dem „Schatten ihrer selbst“ verweist. Als Optozeichen verkörpert der Schatten einen „Riss“, der im Kontrast des schwarz-weißen Filmmaterials ein „anderes Ich“, eine Doppelgängernatur ‚Evas‘ im Sinne von „Je est un autre“²⁷⁵, zum Ausdruck bringt.

Der in einer Halbnahen vorausgehende Schatten nimmt auf expressionistische Weise vorweg, was in der nachfolgenden Einstellung explizit wird: In der „Neuen Welt“ („New World“) ist ‚Eva‘ in die Architektonik und das Labyrinth einer postmodernen, anonym wirkenden und

²⁷³ Vgl. Terrence Malicks Film „The New World“, 2004.

²⁷⁴ Bei ‚Evas‘ Schatten handelt es sich um ein expressionistisches Element, das in Jarmuschs Film „Mystery Train“ wiederholt (in Variation) vorkommt, als die Italienerin ‚Luisa‘ nachts von einem Unbekannten, der ihr zuvor eine falsche Geschichte über Elvis erzählt hat, im Dunklen verfolgt wird, und in „Down by Law“ ebenfalls eingesetzt wird, als eine Figur namens Fettsack schwitzend die Treppe hoch läuft, und der übergroße Schatten ihrer Person an der Wand vorausgeht.

²⁷⁵ ZB 1999: 201.

dicht bewohnten Stadt geworfen.²⁷⁶ Der fremde Stadtteil, durch den sie geht, wirkt „hart“ bzw. anonym. In einer langen Kamerafahrt parallel zu ihrem Gang unterstützt die totale Kadrierung die Eingefangenheit ‚Evas‘. Wie noch stellt sich das dargestellte Milieu dar, das durch „Unbestimmtheit“ charakterisiert ist? Im Bordstein liegt der Müll, Fenster und Türen sind verschlossen, die Rollläden sind nach unten gezogen und mit Graffiti besprüht.²⁷⁷ Am Straßenrand stehen Range Rovers, die mit Reifen zur Stoßdämpfung behängt sind. Die Seitenstraßen, die ‚Eva‘ überquert, bilden Fluchtpunkte, von denen man nicht erfährt, wohin sie führen. Durch den hoch angesetzten Horizont in der Kadrierung lässt die fremde Gegend mit ihren dicht aneinander gereihten, versetzten und verschachtelten Häuserblöcken in unterschiedlichen Baustilen die Vorstellung eines undurchdringlichen Dschungels entstehen. Das Zusammenspiel schräger Gefälle und Querstraßen erzeugt durch differierende Größenunterschiede im Bild räumliche Tiefe. Da nicht deutlich wird, wo Eva sich befindet, spiegelt der labyrinthische Stadtteil die Unbestimmtheit eines inneren Unterwegsseins wieder. Die Grundstimmung in „Stranger than Paradise“ bringt den Zeitraum so hervor, dass er sich durch *Unbestimmtheit* auszeichnet, indem die Orte / Gegenden keine räumlich-zeitlichen Erwartungen erfüllen, die narrativ aufgebaut worden sind. Sie sind als Orte / Gegenden von keiner expliziten Bedeutung für das Geschehen, sie lassen sich im Moment ihres Auftretens in keinem größeren Gesamtzusammenhang einordnen, konstituieren vielmehr eine „beliebige Zeit“.²⁷⁸ Die sichtbaren Straßen, Umgebungen, aber auch Innenräume wirken in ihrer optischen Beschreibung trist. Das Flughafenfeld oder die Straße, die ‚Eva‘ nach ihrer Ankunft durch Ohio führt, das einfach möblierte Apartment des Cousins, das Motel, in dem ‚Willie‘, ‚Eddie‘ und ‚Eva‘ übernachteten oder auch der Strand in Florida stehen nicht als entdeckte Gegenden oder Räumlichkeiten ausdrücklich im Blick. Infolge erweist sich auch die Zeit an den jeweiligen Orten nicht als „erfüllte Zeit“, in der für ‚Eva‘ das „Paradies Amerika“ tatsächlich wirklich werden könnte, sondern als Zeit des Wartens, die bestimmt wird von der Dauer einer „leeren“ Zeit. Für einen Moment entsteht der Eindruck, als wären „Amerika“ und „Budapest“, die je unterschiedlich das existentielle Dasein der Figuren, insbesondere ‚Evas‘,

²⁷⁶ In Jarmuschs Darstellungen werden „labyrinthische Gänge“ wiederholt. „Mystery Train“ (1986) zeigt den Gang von ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ durch das Labyrinth Memphis. „Night on Earth“ (1991) zeigt Fahrten durch Stadtlabyrinth. In „Down by law“ (1986) wird uns eine labyrinthische Flucht der drei Gauner ‚Zack‘, ‚Jack‘ sowie ‚Bob‘ durch den Wald (wie in einem Dschungel) präsentiert und in „Dead Man“ (1995) erfolgt die Flucht von ‚Blake‘ und ‚Nobody‘ auf dem Pferd durch ein landschaftliches Labyrinth.

²⁷⁷ Graffiti kommen in Jarmuschs Darstellungen von öffentlichen Räumen wiederholt als Effekte bestimmter Milieus zur Darstellung. In „Permanent Vacation“ sprüht ‚Allie‘ Graffiti an die Häuserwand. In „Mystery Train“ werden sie in den Straßen von Memphis sichtbar, durch die ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ ziehen. In dem späteren Film „Ghost Dog“ (1999) bilden die Graffiti-Zeichen widerständige Schriftzeichen zu den okkulten symbolischen Zeichen an den öffentlichen Häuserwänden, die, wie anhand von Blickstrukturen zum Ausdruck, nur „Eingeweihte“ verstehen.

²⁷⁸ Vgl. auch Heidegger, *BdZ* 1995: 20 – 22.

kennzeichnen (in ihrer Sprache, ihrem äußeren Aussehen und Erscheinungsbild, ihrer Haltung) austauschbar.

(2) Leere Zeit

Anhand einer ausgewählten Sequenz im ersten Drittel des Films, in ‚Willies‘ Apartment soll aufgezeigt werden, wie die Grundstimmung filmisch durch die Erzeugung „zeitlicher Leere“ hervorgebracht wird. Das Beispiel bringt die „leere“ Dauer einer Nacht zum Ausdruck. Anhand von drei autonomen Einstellungen wird das nächtliche Geschehen, das in realer Länge im Film in der ersten Einstellung eine Minute 10 Sekunden, in der zweiten 47 Sekunden und in der dritten 27 Sekunden dauert, erzählt. Die drei *Wahrnehmungsbilder* bzw. *Zeit-Bilder* sind von zwei bis vier Sekunden währenden Schwarzbildern unterbrochen. Die Intervalle „verschlucken“ die Stunden zwischen dem sichtbaren Geschehen, in dem nichts passiert und Zeit vergeht. Die drei augenblicklichen Situationen der Nacht zeigen ‚Eva‘ und ‚Willie‘ beim Fernsehschauen bzw. ‚Willie‘, der vor dem Fernseher einschläft. In der Darstellung wirken sie wie zufällig „getroffen“. Dass in der Bewegung der Sequenz, während der nächtlichen Dauer, nichts wirklich passiert, wird in der Wiederholung desselben Raums, d. h. in den drei Szenen dadurch betont, dass Kameraperspektive und -ausschnitt nur minimal variieren. Infolge sticht ‚Willies‘ Apartment in seiner Enge jedes Mal durch die ungeschnittene Totalität der drei *Wahrnehmungsbilder* hervor. Aufgrund der statischen Einstellungen ruft das räumlich-zeitliche Geschehen in der Montage keine grundlegende Veränderung hervor, dadurch dass der Ort derselbe bleibt.

Dennoch werden drei unterschiedliche Raum-Zeit-Ausschnitte gezeigt. In der ersten Einstellung der dreiteiligen Sequenz sehen wir links auf der Couch ‚Eva‘ liegen, rechts daneben auf dem Bett ‚Willie‘. Das flackernde Licht des Fernsehers in der Mitte, den wir nur von hinten erkennen können, avanciert, metaphorisch gesprochen, zum „Lagerfeuer“, um das sich Cousin und Cousine gruppieren. Konzentriert erklärt ‚Willie‘ der Jüngerer das gerade im Fernsehen laufende „football-game“. In der zweiten Einstellung verfolgen ‚Eva‘ und ‚Willie‘ schweigend eine Dokumentation, wie wir anhand einer kommentierenden Sprecherstimme nachvollziehen können (die Stimme aus dem Off bildet einen interpretierenden Index auf das laufende Fernsehprogramm). Die Raumstimmung ist nun gegenüber der ersten Einstellung verändert, dadurch dass nicht mehr gesprochen wird. In der dritten Einstellung wechselt das Fernsehprogramm noch einmal. ‚Eva‘ starrt nun Zigaretten rauchend auf die „Flimmerkiste“, während Willie schläft. Ein befremdliches Gefühl entsteht, indem das im Fernsehen gezeigte Geschehen als nur hörbares anhand von Sonozeichen, d. h. Stimmen und Geräuschen, in die

Wahrnehmung dringt. Die mise en scène mit den zwei Akteuren erzeugt eine Polarisierung im Bild und führt im Zusammenspiel mit dem Fernseher in Form einer Dreierkonstellation zu einer Harmonisierung der „Akteure“ im Bild.

Existential-ontologisch äußert sich die Stimmung in der Sequenz als „Wachzustand“, „Müdessein“, „Schlafen“ und „Aufwachen“. Zeitlich-räumlich kommt sie in einer wechselnden Lichtstimmung zum Ausdruck. Die Lichtstimmungen reichen von einer einfachen Abendstimmung im ersten Bild, über einen harten Schatten, den eine kleine Nachttischlampe wirft im zweiten Bild, bis zu einer weichen Stimmung im dritten Bild, die durch das einfallende Morgenlicht mit Rollostreifen an der Wand entsteht. Die Grundstimmung in der dreiteiligen Sequenz ist durch das Wesen einer leeren und monotonen Zeit gekennzeichnet, die in den Bildern und ihrer Abfolge entsteht und in der sich insofern jedes Mal ein Selbes wiederholt, als der Fernseher in jeder Einstellung ein Blickzentrum (in verkehrter Richtung) ausbildet. Im Zusammenspiel mit einer gleich bleibenden Kadrierung gelingt in der Abfolge der drei Einstellungen, die den Bogen einer nächtlichen Dauer markieren und einen Anfang, eine Mitte und ein Ende beherbergen, die Erzeugung von Monotonie. Die Schwarzbilder (Intervalle) verkörpern längere zeitliche Auslassungen und führen dazu, dass in der Sequenz Dauer als „Warten“ auf ein unbekanntes Ereignis hervortritt. Die Monotonie schlägt sich im stupiden Wechsel des Fernsehprogramms nieder, das einen virtuellen Raum markiert. Durch die räumlich-zeitliche Verzweifachung, „virtueller Fernsehraum“ und „Apartment“, gelingt Jarmusch in den Bildern, die Darstellung von Entfremdung. In der Wahrnehmung von ‚Eva‘ begegnet ‚Amerika‘ in Form eines schäbigen Apartments und wird im Fernsehen als ein real „buntes Amerika“ vorstellbar gemacht. Insgesamt wird „Amerika“ als „falsches Paradies“ verkörpert.

‚Evas‘ ständiges Zigarettenrauchen in allen drei Einstellungen verkörpert das Warten als ein zum Nichtstun genötigtes „Zeit tot schlagen“. Die „Wiederholung des ersten Anfangs“ ist in der Sequenz – paradigmatisch für weitere Einstellungen im Film – durch einen monotonen Zeitraum gekennzeichnet. Das „Seiende“, das in den filmischen Zeichen „Amerika“ konstituiert, erweist sich als das abwesende „Budapest“, das jedoch in dieser Abwesenheit anwesend ist. Die Grundstimmung entsteht als Räumlichkeit des Melancholischen. Das melancholische In-der-Welt-Sein der Figuren zeigt sich im innerweltlich Seienden als eine durch reines Vorhandensein, richtungs- und gegendlosen Entrücktheit, in der die Figuren unter Beziehungsverlust leiden.²⁷⁹ In dem in Schwarzabblenden sequentiell entstehenden Zeitraum symbolisiert die „leere“ Dauer das Entferntsein vom Paradies. Die Monotonie der

²⁷⁹ Vgl. Stäheli 2004: 154 – 156.

Zeit spiegelt sich im wechselnden Fernsehprogramm wider, indem Amerika, das mögliche Paradies, faktisch unreal und bunt gestreut im Fernsehen in Form von football, Nachrichten und Zeichentrickfilmen als „uneigentliche Zeit“ vergegenwärtigt wird. Zugleich verstärkt sich in den Augenblicken die intensive Dauer in den Bildern, dadurch dass in der Relation zwischen einem Vergangenen („Budapest“) und einem Zukünftigen („Amerika“, das Paradies) eine „eigentliche Gegenwart“ (s. o.) entsteht.

„Eva“ und „Willie“ lernen sich näher kennen, indem sie die Zeit, die sie miteinander verbringen, zu einer monotonen Zeit werden lassen. Auffällig ist, dass beide weder über Erinnerungen noch über die Zukunft sprechen.

Die hier begegnende Wahrheit lässt sich mit Heidegger als "lichtende Verbergung"²⁸⁰ kennzeichnen. Die Wahrheit über die „Neue Welt“ zeigt sich in der Unmittelbarkeit des „Seins“, das, wie zu Beginn erläutert wurde, als die Wahrheit des Seienden „west“ und zugleich als Frage nach der Wahrheit firmiert. In dieser Hinsicht erzeugt die „Wiederholung des ersten Anfangs“ das räumlich-zeitliche Geschehen in Bezug auf ein „Amerika“, das nicht paradiesisch, sondern anhand der konzipierten Zeichenrelationen befremdlich wirkt.

Was wird anders für „Eva“ in der „Neuen Welt“? Einerseits nichts aufgrund der Stagnation und unveränderten Situation des Wartens, andererseits ist das reale Amerika offenbar doch anders als Budapest, was durch die verschiedenen „existentialen Seinsweisen“ von „Eva“ und „Willie“ bemerkbar wird.

(3) Unterwegssein

Anhand einer dritten Sequenz, die in ihrer Bildabfolge neun Einstellungen umfasst, wieder unterbrochen von zwei bis vier Sekunden andauernden Schwarzbildern (Intervallen), lässt sich darlegen, wie die Grundstimmung in „Stranger than Paradise“ durch das Unterwegssein der Akteure hervorgebracht wird. Das „Unterwegssein“ firmiert in der ausgewählten Montagesequenz als räumlich-zeitliches Zwischen. In der Montage ereignet es sich in Form von Einstellungen, die „Eddie“ und „Willie“ in einem geräumigen Leihwagen unterwegs nach Florida (Miami) zeigen. In den Bildern wechseln die Größenverhältnisse derart, dass sich entweder der Wagen im Fokus der Kamera befindet und das Milieu den Hintergrund bildet oder umgekehrt, die Umgebung in den Vordergrund rückt und das Gefährt darin, wie ein kleinerer bewegter Gegenstand wirkt. Die zeitlich-räumliche Grundstimmung im Film wird anhand wechselnder Perspektiven auf den Wagen im Vordergrund und das Milieu im

²⁸⁰ HeiE 1989: 70 und 170.

Hintergrund (es werden in den Zeichenelementen unbekannte Ortschaften angedeutet, Fabrikschornsteine tauchen auf etc.) erzeugt.

Durch den subjektiven Blickpunkt von ‚Willie‘ und ‚Eddie‘ in den Inneneinstellungen im Auto beruht das *Bewegungs-Bild* hier auf einem besonderen *Wahrnehmungsbild*. Der Innenraum des Wagens bildet in Abgrenzung zur Umwelt draußen eine eigenständige Räumlichkeit aus. Während der Innenraum des Wagens wegen der feststehenden Kamera im fahrenden Auto auf einer konstanten räumlich-zeitlichen Größe beruht, erweitert sich die Sichtbarkeit des Außenraums permanent. Die Außenwelt „fliegt vorbei“, sie kommt auf die beiden Betrachter bzw. Wahrnehmenden zu und verschwindet wieder aus ihrem (und infolge unserem) Blickfeld. Der Standpunktwechsel von der subjektiven Kameraposition (Innen) in die Totale (Außen), der in der Montage gelingt, eröffnet das Verhältnis von Statik und Dynamik in der Sequenz wechseln und lässt den Raum bzw. das Milieu anhand unterschiedlicher Bewegungsverhältnisse in den Bildern „sein“. Wenn wir im Umschnitt auf eine Totale aus der Entfernung beobachten können, wie der Wagen die Industrie- oder Stadtlandschaft durchfährt, wird damit nicht nur eine veränderte Fahrtrichtung gegenüber dem vorherigen Bild angezeigt, sondern auch ein anderes Bewegungsverhältnis im Zusammenspiel der Bilder erzeugt. Im Unterschied zu den oben erwähnten *Wahrnehmungsbildern*, wo sich die Außenwelt scheinbar „bewegt“, stellt in den Außeneinstellungen der Wagen ein sich bewegendes Objekt dar, das Teil einer „unbewegten Umwelt“ ist – infolge tritt die Geschwindigkeit des Wagens in den Vordergrund. Die Schwarzbilder zwischen den Fahrtbildern markieren demgegenüber „Bewegungsintervalle“, die nicht nur von einem „falschen Anschluss“ in der Montage zeugen, sondern auch Zeitsprünge markieren. Im Ganzen der ausgewählten Sequenz erzeugt die Grundstimmung in vierfacher Hinsicht einen asymmetrischen Zeitraum. Er entsteht als solcher 1. aufgrund des Perspektivwechsels zwischen Innen (Innensicht aus dem Wagen) und Außen (Außenblick auf den Wagen), wodurch zum einen eine Entsubjektivierung stattfindet, zum anderen durch den räumlichen Abstand in der Totalen ein größerer Abstand (zum Geschehen der Fahrt) hergestellt wird. Zweitens entsteht der asymmetrische Zeitraum durch kontrastierende Einstellungsgrößen der Bilder in der Abfolge der Sequenz. Er wird drittens durch einen wechselnden Milieuhintergrund hervorgebracht – d. h. das Milieu wechselt, während der Wagen jedes Mal derselbe bleibt. Viertens schließlich wird der asymmetrische Zeitraum durch die Schwarzbilder hervorgebracht, die als Zwischenbilder (d. h. als sichtbar gemachte Intervalle) in der Montage die gezeigte Wegstrecke nur mehr noch als Ausschnitt eines größeren Ganzen erkennbar werden lassen.

In der Darstellung wird somit deutlich, dass das „Unterwegssein“ in horizontaler Hinsicht nicht nur als Nachvollzug einer räumlich-zeitlichen Orientierung konkreter Streckenpunkte zu verstehen ist. Die Abfolge der Bilder folgt einem alogischen Prinzip. Im Ganzen von „Stranger than Paradise“ wird das Unterwegssein struktural mehrschichtig hervorgebracht: es wiederholt sich als „Unterwegssein“ von „Budapest“ nach „Amerika“ („Budapest“, das außerhalb der Diegese liegt), von Ohio nach Cleveland, von Cleveland nach Florida oder von Florida nach Budapest. Das Unterwegssein verwirklicht die Möglichkeiten, die mit ihm verbunden sind und bildet einen existentialen Seinsmodus der Figuren.²⁸¹

Die Zugehörigkeit der Figuren zur Welt erfolgt aus einer konstitutiven Bedeutsamkeit, die innerhalb des möglichen Wohin das Hier- und Dorthin bestimmt. Das „mögliche Paradies“ beruht auf einem zeitlich Zukünftigen, indem das existentielle Dasein der Figuren versucht, seine Seinsmöglichkeiten im „Hier-sein“ und „Dort-sein“ zu verwirklichen.

²⁸¹ Das Unterwegssein, das den Daseinsmodus der Figuren in „Stranger than Paradise“ in existential-ontologischer Hinsicht kennzeichnet, steht in ekstatischem Bezug zum „So-sein“ der Figuren. Das Dasein ist, wie Heidegger in „Sein und Zeit“ herausstellt, ein existentialer Seinsmodus, der sich durch ein spezifisches Sosein auszeichnet. Vgl. SuZ 1993: 17 – 19, 52 – 59. Das „So-sein“ der Figuren lässt sich in zeitlich-ekstatischem Bezug zu „Budapest“ („wohin“) und „Amerika“ („woher“) betrachten. Dem Dasein von ‚Eva‘ ist eine eigene, andere Zeitlichkeit eigen, die sich aus der Gewesenheit („Budapest“) und der Zukunft („Amerika“) speist. Das Dasein der Figuren bemisst sich dementsprechend aus der spezifischen Art und Weise ihres „Ungarisch-seins“ oder ihres „Amerikanisch-seins“, womit je unterschiedlich ein „Anders-sein“ wiederholt wird. Paradigmatisch zeigt sich die Daseinsweise in der Kleidung, der Sprache oder im Gestus der Figuren. Das „So-sein“ der Figur Willie – ‚Willie‘ ist ursprünglich aus Ungarn – vermittelt eine Vorstellung davon, was für ‚Willie‘ „Amerikanisch-sein“ heißt. In seiner existentiellen Selbstausslegung als „Amerikaner“ bzw. als „Nicht-Ungar“ erscheint „Budapest“ ontologisch als „das Andere“ von „Amerika“ und umgekehrt ist „Amerika“ das Andere von „Budapest“ und insofern sind beide bedingend für den „anderen Anfang“. Wie äußert sich der existentielle Seinsmodus bei den Akteuren? Zu Beginn ihrer Begegnung macht ‚Willie‘ seiner Cousine ‚Eva‘ beispielsweise deutlich, dass er nun „Willie“ heiße und nicht mehr „Bela“, dass sie nur englisch mit ihm zu sprechen habe und er verbietet ihr, um nicht durch ihr Englisch mit ungarischem Akzent erkannt zu werden, ans Telefon zu gehen. Als „Amerikaner“ kennt ‚Willie‘ die Spielregeln von „football“, die er ‚Eva‘ in ihrem „Nicht-amerikanisch-sein“ erläutert, ebenso wie er ‚Eva‘ die Vorzüge von „TV-Dinner“ erklärt, einem praktischen Fastfood-Mix im Plastikbehälter, oder, dass staubsaugen in neuer cooler Wortschöpfung „I am chucking the alligator“ heißt. ‚Eva‘ wird in Amerika „fremd-sein“. ‚Willie‘, der seine ungarische Herkunft verschweigt, verwirklicht sein „Amerikanisch-sein“, indem er sein ursprüngliches „Ungarisch-sein“ ablegt und eine eigensinnige „coole“ Randexistenz führt. Demgegenüber verwirklicht die ebenso eingewanderte Aunt Lotte in Amerika ihr „Ungarisch-sein“. Sie bleibt anders als ‚Willie‘ (Bela) die alte. Aunt Lotte spricht, kocht, wohnt und agiert bemutternd in der Art ihres ursprünglichen „Ungarisch-seins“. ‚Eddie‘, der Amerikaner in Amerika, nimmt mit seinem „Amerikanisch-sein“ gegenüber den anderen Figuren eine Gegenposition ein. „Budapest“ existiert für ihn gar nicht: weder weiß ‚Eddie‘, dass sein Kumpel ‚Willie‘ aus „Budapest“ stammt, noch wo die Stadt „Budapest“ liegt. Als ‚Willie‘ ‚Eva‘ nach zehn Tagen zum Abschied ein amerikanisches Rüschenkleid schenkt, „a dress like people dress here“, wie er findet, weil ihm ihre dunklen weiten ungarischen Hosen nicht gefallen, tauscht sie das weiße Rüschenkleid auf der Straße wieder aus gegen ihre alten ungarischen Hosen, die sie schon bei ihrer Ankunft getragen hatte. ‚Eva‘ bleibt bei ihrem „So-sein“ bzw. „Ungarisch-sein“, d. h. für „Amerika“ in ihrem „Fremd-sein“, obwohl ihr ‚Willie‘ ein neues Kleid schenkt. Das mögliche „amerikanische Paradies“, das mit „glücklich-sein“ konnotiert ist, wird sich herausstellen, ist nirgendwo. Denn „Paradiesisch-glücklich-sein“ in Amerika, wird ‚Eva‘ feststellen, gestaltet sich in Abhängigkeit von der Gewinn – oder Verlustrechnung beim Kartenspiel, beim Pferderennen oder der Hundewette (Betrug inbegriffen) oder aber durch den positiven Zufall (der genauso „unsaubere“ Dollarnoten mit sich bringt). Im Land der unbegrenzten Möglichkeiten bedarf es einer Menge Geld, um das Paradies zu verwirklichen. Durch „ehrliche Arbeit“, lässt sich schließen, ist das Paradies nicht zu haben. Weil im Land der unbegrenzten Möglichkeiten auf Alles oder Nichts gesetzt wird, wie die Glückspilze ‚Willie‘ und ‚Eddie‘ vormachen, sind das Geld, das Paradies und die „Freiheit“, die mit Florida näher rücken, genauso schnell „gewonnen wie zerronnen“.

Das Unterwegssein in „Stranger than Paradise“ findet in jeder Szene in der Gegenwart statt. Keine Rückblenden, Träume, Erinnerungen oder Visionen kennzeichnen den Zeitraum, der in der Darstellung des Unterwegsseins filmisch entsteht. Vergangenheit und Zukunft spiegeln sich zeitlich-räumlich in den Opto- und Chronozeichen der Bilder wieder. Das Zwischen entsteht durch die anwesende Abwesenheit von „Budapest“ (als Gewesenes) und „Amerika“ (als Zukünftiges) in den Zeichen. Das stets nur „mögliche Paradies Amerika“ steht jedoch in deutlichem Widerspruch zum gezeigten realen Milieu.

In der beispielhaften erwähnten Fahrtsequenz zeugen die Industrieanlagen mit ihren Fabriken und Schornsteinen, an denen ‚Eddie‘ und ‚Willie‘ auf dem Weg zu ‚Eva‘ nach Cleveland mit dem Auto vorbeifahren, vom „realen Amerika“, wie es tatsächlich ist, wodurch die fiktive Vorstellung des Paradiesischen einerseits vernichtet wird und andererseits als Möglichkeit hervortritt. Ihre individuelle Verwirklichung ist bei den Figuren an eine Haltung gebunden, womit die Loslösung von Verpflichtungen, Bindungen, einem an Terminen ausgerichteten Tagesablauf oder die Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung einhergeht. Für die Charaktere ‚Willie‘ und ‚Eddie‘ dürfte es sich insofern um die „Freiheit des Unterwegsseins“ als ein Entkommen aus dem in ihren Augen offenbar monotonen Dasein im Arbeitermilieu und als ein Fliehen vor dem Winter in den sonnigen Süden handeln. In den Bildern tritt die Gegenwart nicht nur, wie oben herausgestellt im Sinne einer eigentlichen Zeitlichkeit hervor, sondern auch im Sinne eines „Gegenwärtigen“²⁸² (Heidegger). Als „gegenwärtigend“ erweist sich die Zeit in den Räumen, die den praktischen Alltag kennzeichnen, wie z. B. das Apartment von Willie, die Imbissstube oder das Motel. Das Milieu, das die Bilder zeigen (Autobahnen, Stadtteile, Wohngegenden) wirkt zweckmäßig und bedeutungslos.

Vor dem Hintergrund eines solchen Signifikats, dass das „Unterwegssein“ ausbildet, scheint das Paradies für ‚Eva‘, ‚Willie‘ und ‚Eddie‘ in Florida möglich: doch werden die Protagonisten permanent von der Realität eingeholt, ereignet sich die Verwirklichung ihrer Möglichkeiten anders als erwartet, indem sich das „Paradies“ in Form einer zeitlichen Verschiebung eben nicht realisiert und ständig nur eine *Möglichkeit* bleibt. Diese Möglichkeit bedeutet ein „Nichtsein“, das im Sinne einer zeitlichen Verschiebung das Geschehen bestimmt. Die „Abwesenheit“ als gezeigte Abwesenheit des Referenten („Amerika, das Paradies“) kennzeichnet die Struktur des Films, wodurch wir stets auf die Möglichkeit verwiesen sind, dass das Geschehen sich auch ganz anders hätte ereignen können. Aus dieser permanenten Verschiebung resultiert ein melancholisches Moment in den Bildern. Freud hat

²⁸² *SuZ* 1993: § 81.

die Melancholie als „seelische Verstimmung“ betont, als den Verlust eines Objekts, das von „ideeller Natur“ ist.²⁸³

2.2.2. „Kein Boden unter den Füßen“ – ein Kippbild

Bela alias ‚Willie‘ lebt, wie anhand seines spärlich möblierten Apartments deutlich wird, am Rande des Existenzminimums. Die Narration gibt keine Auskunft darüber, wo die Figur ‚Eddie‘ wohnt bzw. sie macht darüber keine Mitteilungen. In zahlreichen Szenen taucht ‚Eddie‘ von „irgendwoher“ auf und verschwindet „irgendwohin“. Auf diese Weise wird eine allgemeine Bindungslosigkeit signifiziert, ein unstetes Leben „von der Hand in dem Mund“. Es besteht darin, dass Zigaretten geklaut werden und dass man Geld (den Unterhalt) durch das Glücksspiel beim Pferderennen oder beim Pokern gewinnt.

Im Bezug auf diesen Kontext möchte ich auf eine autonome Einstellung in „Stranger than Paradise“ zu sprechen kommen, ein Kippbild, in dem die Halt- und Orientierungslosigkeit ‚Eddies‘ und ‚Willies‘, die keinem geregelten Leben nachgehen, zum Ausdruck kommt. Um ein Kippbild handelt es sich deshalb, weil wir in der Wahrnehmung imaginativ dazu neigen, die Optik „gerade“ zu rücken, d. h. dem indizierten Bild ein nicht-indiziertes Bild zuzuordnen. Irgendwo in einem Hinterzimmer wird Poker gespielt. Bevor die drei unbekanntenen Spielpartner den Trickbetrüger ‚Eddie‘ und ‚Willie‘ auf die Schliche kommen, verlassen die Beiden die Runde am Tisch.²⁸⁴ Im Anschluss an diese Situation folgt in der Montage das Kippbild, mit einer Länge von 45 Sekunden. Es handelt sich um ein Kippbild, nicht, weil die Kamera gekippt ist, sondern weil der Boden durch die schrägen, vertikalen und horizontalen Linien, die entstehen, wie „aus den Angeln gehoben“ wirkt. Der unbestimmte Raum, den die Einstellung in schräger Vogelperspektive konzipiert, zeigt einen Ort, der „irgendwo“ ist, der vermutlich das Ende eines Gangs zeigt, eine Ecke, die als Fluchtmöglichkeit nur die Möglichkeit zur Umkehr bietet, und der „Unbestimmtheit des Orts“ als Grundstimmung kennzeichnet. Die Einstellung symbolisiert, dass Wahrheit zwischen Wahrheit (dem fairen Spiel) und dem Falschen (dem Falschspiel) als (Un-)Wahrheit entsteht. Anhand des Kippbildes wird deutlich, dass die Wahrheit „gekippt“ ist, sie ist „gekippt“, instabil bzw. undurchschaubar und unentscheidbar. Der Raum ist keinem konkreten Kontext zuzuordnen. Innerhalb der Abfolge der Bilder lässt sich das Bild daher als „schwebend“ bezeichnen, da es

²⁸³ Siehe „Trauer und Melancholie“, in: Freud 1991: 431.

²⁸⁴ Wiederholt zitiert Jarmusch in seinen Filmen Mafiosos als Verlierer: in „Stranger Than Paradise“ sind es vier Kartenspieler, die sich schließlich wegen ‚Willie‘ und ‚Eddie‘ streiten. In „Ghost Dog“ sind es die Mafiosos Joe, Snake, Sonny Valerio, Mr. Vargo, Vin und seine Tochter Vinny, die als erstarrte einflusslose „Papiertiger“, die kein städtisches Revier mehr „in der Hand halten“ und mit dem Sehen von Zeichentrickfilmen ihre Zeit tot schlagen, keine mächtigen Mafiabosse mehr sind.

auf einem „falschen Anschluss“ zur vorherigen und zur nächsten Einstellung beruht. Die bildlichen Zeichen bringen Irritation und Orientierungslosigkeit zum Ausdruck. Dies gelingt, indem sich die vertikale Schwerkraft der Linien im 45 Grad Winkel zum Boden zugunsten einer exzentrischen Komposition in Form einer „Übereckstellung des Rahmens“²⁸⁵ verliert, wodurch die reale architektonische Stabilität verändert zur Darstellung gebracht wird. Metaphorisch, im Zusammenspiel von hell-dunkel-Kontrast und Material, entsteht ein Trichter. Das Licht reflektiert in schrägen Linien gleißend auf der Bodenoberfläche und ruft das Perzept eines hohen dissonanten Tons hervor, ohne dass er zu hören wäre. Ein abstraktes Bild entsteht, mit einer Oberfläche, die an Konzepte aus dem Avantgarde-Film der 20er Jahre erinnern lässt, wo Musik anhand von Formenspielen visualisiert zur Darstellung gebracht wurde.²⁸⁶ Der Zeit-Raum bringt eine Grundstimmung hervor, die ein eigentümliches Eingefangensein markiert. Im visuell erzeugten Trichter sind die Figuren in eine Falle geraten und ihre Körper sind den Koordinaten der Lebenswelt enthoben. Im bedrängnisvollen Augenblick, in dem Zeit und Raum aus den Fugen geraten, zählen die beiden Trickbetrüger hastig das im Falschspiel erschlichene Geld. Der beliebige Ort wirkt wie ein zufälliges Versteck nach einer hastigen Flucht, die nicht gezeigt wird. Das fluchtartige Verhalten der Charaktere jedoch wiederholt sich an anderer Stelle nach einem Wetteinsatz im Motel. Der unbekannte Ort bleibt „leer“ zurück, als sie davonlaufen, während im Off ihre Schritte verhallen.

Inmitten der symmetrisch konstruierten *mise en scènes* anderer Einstellungen im Film irritiert die Gestaltung dieses „Kippbildes“, wie ich es nennen möchte. Das Bild verkörpert den Verlust an Orientierung und Halt, den Verlust von festem Boden unter den Füßen, der in den vorhergehenden Einstellung mit ihrem logischen Richtungssinn von oben, unten, links, rechts noch gegeben ist. Der filmische Zeitraum beruht auf „Instabilität“. Die Wahrheit nimmt hier Bezug auf den „Verlust“ eines geordneten, legalen Lebens, das von Anderen auch „moralisch“ akzeptiert würde. Stattdessen markiert die Einstellung in „Stranger than Paradise“ die subversive Lebensform der Protagonisten am Rande der Illegalität und zeugt im Zusammenspiel mit ihrem *Unterwegssein* von der „Macht des Falschen“. Schließlich laufen die Antihelden ‚Eddie‘ und ‚Willie‘ mit dem erschlichenen Geld als Sieger davon, da sie nicht erwischt werden. Statt einer in Aktionsbildern spannungsreich montierten Verfolgungsjagd „erklärt“ Jarmusch abbreviativ anhand von nur einer Einstellung, das, was sich ereignet hat.

²⁸⁵ Arnheim 1996: 80.

²⁸⁶ Siehe Weiss 1995.

2.2.3. Schwarzbilder

Die Grundstimmung des narrativen Zeitraums von „Stranger than Paradise“ wird durch Schwarzbilder bzw. Zwischenbilder erzeugt. Die Schwarzbilder dauern je unterschiedlich etwa zwei bis fünf Sekunden und bringen das sichtbare Geschehen durch ein Abtauchen in und Auftauchen aus dem „Nichts“ hervor. In der Montage markieren die Schwarzbilder jedes Mal von neuem ein räumlich-zeitliches Zwischen. An drei Stellen im Film markieren und strukturieren die Inschriften „The New World“ (zwischen der 3. und 4. Minute), „One year later“ (zwischen der 28. und 29. Minute) und „Paradise“ (zwischen der 54. und 55. Minute) den narrativen Aufbau.

Die in Abschnitt 2.2. (3) aufgegriffene Fahrtsequenz im Film beruht auf Richtungsvektoren, die in der Montage durch geographische Ortsänderungen Irregularität hervorrufen. Sie verlaufen von New York nach Cleveland zu Aunt Lottes Häuschen, von Aunt Lottes Häuschen in Cleveland über Pennsylvania nach Florida ins Motel, vom Motel zum Strand, vom Strand zurück ins Motel und vom Motel zum Flughafen. Die trennenden Schwarzbilder bilden hier Intervalle, um die dazwischen vergangene Zeit- und verlaufene Wegstrecken zu „absorbieren“ und dadurch Ortswechsel eindeutig erkennbar werden zu lassen. In der chronologischen Abfolge der Einstellungen sind ‚Willie‘, ‚Eddie‘ und ‚Eva‘ jedes Mal unterwegs zu bestimmten Orten und Zielen, doch kaum angekommen, ereignet sich narrativ nichts Bedeutsames. In der chronologischen Abfolge des Geschehens firmieren die Schwarzbilder als Möglichkeitsbilder, die ein Zwischen sichtbar hervortreten lassen, im Unterschied zu den unsichtbaren Intervallen bzw. Ellipsen zwischen zwei Bildern durch den Schnitt.

Im Film schöpft die Figur der „Wiederholung des ersten Anfangs“ von den Schwarzbildern als Möglichkeitsbildern, wodurch, so ließe sich mit Heideggers Begrifflichkeiten im Bezug auf die Figur formulieren, ein (Nicht-)Seyn zur Darstellung gelangt, das dem Ereignis wesenhaft zugehörig ist. Zum Wesen des Seyns gehört, wie Heidegger betont, ebenfalls „das Nicht“ als das Nichthafte (und nicht das Nichts). Nur weil das Seyn nichthaft „west“ habe es zu seinem Anderen das Nichtsein.²⁸⁷

Durch die regelmäßige Verkettung der Schwarzbilder entsteht eine einfache Struktur des Nacheinander, wodurch die Grundstimmung im Film als monotone Dauer entsteht. In der waagrechten Zugrichtung der filmischen Bewegung sind die Bilder einander beigeordnet, nicht untergeordnet. Der Zeitraum wird nicht in Form einer Verschachtelung von Haupt- oder Nebensträngen erzeugt. Stattdessen gelingt die Beiordnung durch die Singularität einer jeden

²⁸⁷ HeiE 1989: 267.

Einstellung. Sie wird gewährleistet durch die Schwarzbilder und wirkt durch die Gegenwartszeit, die in jedem Bild verkörpert und transportiert wird. Zur Gegenwartszeit schreibt Heidegger: sie wird „expliziert als Ablaufsfolge, die ständig durch das Jetzt rollt; ein Nacheinander, von dem gesagt wird: der Richtungssinn ist ein einziger und nicht umkehrbar. Alles Geschehen rollt aus endloser Zukunft in die unwiederbringliche Vergangenheit.“²⁸⁸ Durch die Schwarzbilder, die im Ganzen der Montage eine lose Verkettung der repräsentierenden Bilder herstellen, wird der Zeitraum einer jeden autonomen Einstellung situativ hervorgebracht. Mit Heidegger lässt er sich wie folgt erläutern: „Der Zeit-raum wird in seinem Wesen als Augenblicksstätte des Ereignisses entfaltet. Niemals jedoch ist der ‚Augenblick‘ nur der winzige Rest der kaum erraffbaren ‚Zeit‘. Die Zeit als „entrückend-eröffnende ist zugleich einräumend“. Die Augenblicksstätten bilden für sich eine eigenständige räumlich-zeitliche Einrückung in das Offene, einen Zeitraum, in dem die Gründung des „Da-seins“ erfolgt.“²⁸⁹

Die monotone Grundstimmung entsteht im Film dadurch, dass sich das Qualitäts- und Quantitätsspektrum einer jeden Einstellung in einem ähnlichen Bemessungsspielraum befindet: Die Einstellungsgrößen bewegen sich quantitativ in einem Spektrum zwischen halbnaher und totaler Einstellungsgröße. In der Regel handelt es sich um statische Einstellungen mit einer homogenen Schärfentiefe im Unterschied zu Kameraperspektiven, die mit einer Verschiebung in der Fokussierung arbeiten, einem Schwenk oder einer die Figuren begleitenden Bewegung bzw. Kamerafahrt. In der Beiordnung der einzelnen Einstellungen, die durch die Schwarzbilder hergestellt wird, gelingt die Darstellung eines enthierarchisierten Zeitraums. Er führt zu einer Objektivierung des Geschehens und ist dadurch bedingt, dass die Anordnungen und Entfernungen der Gegenstände in den jeweiligen Bildern Größenverhältnissen entsprechen, wie wir sie im physischen Raum real wahrnehmen. Die Montage bringt den Zeitraum im Zusammenspiel mit den Schwarzbildern mittels „falscher Anschlüsse“, „Match-cut“, „Jump-cut“ oder „Sprünge in der Achse“ auf asymmetrische Weise hervor. Diskontinuität und Kontinuität ergeben sich aus den unterschiedlichen Längen der Einstellungen. Durch den betonten Wechsel langer und kurzer Einstellungen, die entweder eine sequentielle Einheit bilden oder singular sind, gewährleistet der asymmetrische Zeitraum einen eigenen individuellen rhythmischen Bilderfluss. In der Kombination lang andauernder Sequenzen und kürzerer Einstellungen entsteht in der Montage ein eigentümlicher Rhythmus von Zeitausdehnungen, in denen sich die Hauptfiguren auf einer elementaren Ebene als in der Zeit seiend erfahren.

²⁸⁸ *BdZ* 1995: 23.

²⁸⁹ *HeiE* 1989: 191.

Die Grundstimmung, die durch die filmisch-materielle Wiederholung des Selben (in Form von Schwarzbildern) und des Variierenden (in Form wechselnder Orte) den Zeitraum erzeugt, gestaltet sich auch aus dem wiederkehrenden Verhältnis zwischen Zeit und Bewegung im Film, das erstens durch die Bewegungen von Objekten innerhalb der Einstellungen, zweitens durch die Bewegung der Kameraeinstellungen und drittens durch die Unbewegtheit der Einstellungen entsteht. Mittels der Schwarzbilder wird der Zeitraum einerseits als gedehnter, andererseits als beschleunigter erzeugt.

2.2.4. *Optozeichen* und *Chronozeichen*: die melancholische Wirkung von Schwarz und Weiß

Die zum Teil melancholische Grundstimmung in „Stranger than Paradise“ entsteht auch durch die schwarz-weißen Zeichenelemente, die als *Optozeichen* und *Chronozeichen* fungieren. Sie lassen sich einerseits technisch als Licht- bzw. Farbwerte herausfiltern, andererseits in der Verkörperung von „Winter“, „Eis“ und „Schnee“ als narrative Bedeutungsträger aufzeigen. Nachfolgend werden beide Schichten von Zeichenarten in ihrer semiotischen Wirkung aufgegriffen.

Die Zeichengruppierungen werden gemeinsam aufgeführt, weil sie im homogenen schwarz-weißen Material als *Opto-* und *Chronozeichen* ununterscheidbar auftreten. Die *Optozeichen* bilden direkte Repräsentationen der Zeit, die aus der Montage eine „Montrage“²⁹⁰ werden lassen. In der Abfolge der Bilder entwickelt die Montage einerseits eine senso-motorische Bewegungsabfolge, andererseits beruhen die *Bewegungs-Bilder* zugleich auf „abweichenden Bewegungen“²⁹¹ und „falschen Anschlüssen“²⁹², wodurch sie im Zusammenspiel mit den *Opto-* und *Chronozeichen* ein direktes Bild der Zeit freilegen. Als Beispiel dafür ließe sich die Abfolge von drei Einstellungen im Film anführen, wo ‚Eva‘ von ‚Willie‘ und ‚Eddie‘ alleingelassen im Motel zurückbleibt („Vacation starts great“, so ihre Worte), wir sie in der darauf folgenden Einstellung nach einem langsamen Schwenk außen vom Motel über die leere Gartenfläche am Strand sitzen sehen, mit ihrem Kassettenrekorder und in der dritten Einstellung wieder allein im Motel wartend (nun in entgegengesetzter Blickrichtung).

In Schwarz-weiß beruhen die *Opto-* und *Chronozeichen* auf gegensätzlichen Flecken oder Abstufungen, die in der Bewegung der Bilder nicht statisch sind, sondern das Wesen des Zeitraums durch das gegenseitige Aufeinanderbezogensein von Helligkeit und Dunkelheit erzeugen und in dieser Hinsicht in der Darstellung die „Wiederholung des ersten Anfangs“. In jeder Einstellung bilden Schwarz und Weiß neue Quali- und Potizeichen aus. Ihre Formen,

²⁹⁰ ZB 1999: 61.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd.

lässt sich sagen, sind so empfindlich wie ein Rauchwölkchen. Das unmerklichste geringste Verrücken jeder ihrer Teile durch die filmische Bewegung verändert das Wesen des erzeugten Zeitraums. Die Formenkompositionen führen zu einem Zeitraum, in dem die „Wiederholung des anderen Anfangs“ kinematografisch auf allen möglichen semiotischen Relationen der schwarz-weißen Zeichenelemente entsteht. Im Zusammenspiel von „Sammlung“²⁹³ und „Zerstreuung“²⁹⁴, um bei Heideggers Terminologie zu bleiben, bilden die beiden Zeichenelemente zeitliche und räumliche Kristallisationspunkte aus. Sie erzeugen dadurch das konnotativ verhaftete dynamische Wesen des Zeitraums, in dem die Spannweite von bildfüllendem Schwarz und Weiß vollständig zum Tragen kommt.

Bereits im ersten Drittel von „Stranger than Paradise“, in einer frühen Einstellung im Film, die ‚Evas‘ Gang durch ein gefährliches Viertel in der „Neuen Welt“ zeigt, ohne Auskunft darüber zu geben, wo sich die Protagonistin genau befindet, erzeugen die schwarz-weißen *Optozeichen* abgestufte, differenzierte Flächen und Konturen im Bild. Sie verstärken den Kontrast von Hell und Dunkel, der durch die horizontale Unterteilung in Himmel und Erde bereits vorgegeben ist und betonen die Fremdheit des Milieus.²⁹⁵ Die Unkonkretheit des Mittelwerts von Schwarz und Weiß, Grau, das im Zusammenspiel mit der Dauer im Film Öde und Tristesse verkörpert, unterstützt die Unbestimmtheit des Raums, der sich als solcher gestaltet, weil er in der totalen Kameraeinstellung gezeigt und nicht im Detail aufgelöst wird. Auch in anderen Sequenzen, z. B. während der Fahrt ‚Willies‘ und ‚Eddie’s‘ mit dem Wagen durch eine Arbeitergegend oder in der Imbissstube, wo sich die Figuren treffen, bilden Schwarz und Weiß *Optozeichen*, durch die eine melancholische Stimmung ihren Ausdruck findet.

Der Kontrast zwischen Schwarz und Weiß spiegelt nicht nur narrativ die reale Härte des Lebens wieder, die ‚Eva‘ und allen weiteren Protagonisten in Amerika widerfährt. Schwarz und Weiß verweisen jeweils auf den äußersten Rand einer sozialen Werteskala. Beide Elemente sind Pole, die in ihrer größten Differenz einander Widerstand sind und diesen symbolisieren. Die kontrastierende Struktur von Schwarz und Weiß symbolisiert den Gegensatz von Oben und Unten als gesellschaftlichen Antagonismus, der in der Geschichte von „Stranger than Paradise“ zwar keine explizite Rolle spielt, aber durch die Darstellung des Milieus angedeutet wird. Der Kontrast unterstreicht die Abwesenheit des Einen, d. h. die *Opto-* und *Chronozeichen* Schwarz und Weiß bilden eine Mikrostruktur aus, in der entweder

²⁹³ HeiE 1989: 383.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Der Farbeindruck der Grundstimmung wird zudem bestimmt von den Gegebenheiten des Filmmaterials und seiner technischen Entwicklung. Die Grauwerte im Bild erzeugen insgesamt eine dunkle Lichtstimmung.

das Gewesene („Budapest“) oder das Zukünftige („Amerika“) als „Nichtsein“ verkörpert wird, wodurch eine melancholische Stimmung entsteht. In der Wahrnehmung vermischen sich die komplementären Farbwerte der *Optozeichen* zu einem Grauton, der negativ konnotiert ist.²⁹⁶ Das Grau besitzt keine sich bewegende aktive Kraft. Es besteht aus einem unbeweglichen Widerstand. Im Grau fehlt die lebendige Möglichkeit: Sie fehlt deswegen, weil das Grau aus Farben besteht, die keine rein aktive (sich bewegende Kraft) besitzen, sondern einerseits aus unbeweglichem Widerstand bestehen und andererseits aus widerstandsunfähiger Unbeweglichkeit (wie eine ins Unendlich gehende Mauer von unendlicher Stärke und ein bodenloses unendliches Loch). „Grau ist klanglos und unbeweglich“,²⁹⁷ schreibt Kandinsky: „Das Grau ist deswegen die *Unbeweglichkeit, die trostlos ist*. Je dunkler dieses Grau wird, desto mehr Übergewicht bekommt das Trostlose, kommt das Erstickende zur Geltung.“²⁹⁸ Die schwarz-weißen Zeichenelemente erzeugen den Zeitraum in Form einer homogenen Grundstimmung in der „Wiederholung des Selben“, das ist „schwarz und weiß“. Durch die Jahreszeit „Winter“, die durch Eis an den Scheiben des Autos, Schneetreiben, Frieren der Protagonisten, Schnee vor Aunt Lottis Haus oder auf den Gleisen zur Darstellung gelangt, wird metaphorisch „Kälte“ zum Ausdruck gebracht.

2.2.5. Die Verkörperung von Schweigen und Unsagbarkeit

Die Opto- und Chronozeichen in den Bildern bringen den Zeitraum in Form von Augenblicksstätten hervor. Sie entstehen, wenn die Kamera das Raugeschehen erfasst, bevor die Akteure in einen Raum eingetreten sind. Oder die Grundstimmung wird durch sie auf eine Weise hervorgebracht, dass die Akteure bereits aus dem sichtbaren Bildfeld verschwunden sind, während das Raugeschehen „zurückbleibt“ und nun eine Art Reflexionsfläche bildet bzw. einen zeitlich-räumlichen „Nachhall“ bildet. Auf diese Weise tritt dann auf der Tonebene an die Stelle von möglicher Fülle „Leere“ im Sinn von Schweigen oder Unsagbarkeit.

Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen: (1) im ersten Drittel des Films erzeugt ein anhaltender innerer Blick ‚Willies‘ an der Tür in dem Moment den Zeitraum als ‚Eva‘ nach Cleveland geht und ‚Willie‘ die Tür hinter ihr schließt: das Bild mit dem schweigenden Blick ‚Willies‘ an der Tür bildet ein Zeichen dafür, dass die Zeit für ‚Willie‘ durch ‚Evas‘

²⁹⁶ Eine melancholische oder leere Grundstimmung ist wiederholt zu finden in Jarmuschs Film „Broken Flowers“ (2005). Dort wird sie einerseits durch die Kamera, die statischen Gegenstände in einem dunklen, leeren und leblosen Haus, andererseits durch die unausgesprochenen Emotionen des Protagonisten Don, seinem nach innen gerichteten nichts sagenden Blick bzw. Gesichtsausdruck und durch das „Nicht-Gesagte“ gegenüber der Lebensgefährtin bzw. die nicht aufgearbeitete Vergangenheit hervorgebracht.

²⁹⁷ Kandinsky 1952: 98.

²⁹⁸ Ebd.: 98 – 99.

Anwesenheit eine andere war und von nun an sein wird, was in den filmischen *Chronozeichen*, eben in dem Augenblick offenbar wird (der Augenblick wäre von der Augenblicksstätte insofern zu unterscheiden, als er existential-ontologischer Hinsicht an das Dasein der Figuren gekoppelt ist). Ähnlich gestaltet sich der Augenblick in der kurz darauf folgenden Situation: wieder sitzen ‚Eddie‘ und ‚Willie‘ schweigend da. Ohne ‚Eva‘, wird signifikant, ist die Zeit bzw. Gegenwart nicht mehr dieselbe. Die Grundstimmung, die den Zeitraum konzipiert, kommt durch eine schweigsame Tonebene, zustande. Einerseits sprechen die Protagonisten nicht über das eigene innere Befinden, ihre Gefühle, zum anderen werden auf der Tonebene hörbare Geräusche und der Atmosphärenton nur sparsam eingesetzt. Das Unhörbare im Film spiegelt eine ausgezeichnete melancholische Seinsweise wider. Die Verkörperung von Schweigen und Unsagbarkeit wird im Film in der Sequenz am Eriesee besonders deutlich, wo die Momente durch ein nahezu bildfüllendes Weiß anhand von *Optozeichen* bedingt ist. Am Eriesee, dem Ausflugsziel, zu dem ‚Eva‘, ‚Willie‘ und ‚Eddie‘ fahren und wo sie „nichts“ sehen, stellt das bildfüllende „Weiß“ den Gegenpol zum Schwarz der Intervallbilder in der Montage her. Die weißen *Optozeichen* symbolisieren „Nichts“ bzw. sie markieren in ontologischer Hinsicht das dargestellte Sein als Nichtsein und bringen dadurch ein Entferntsein und Entrücktsein der drei Figuren von der konkreten Realität zum Ausdruck. Losgelöst von jedem Zielpunkt, zufällig an diesem Ort angekommen, ist der Spaziergang der Drei am Strand von einer melancholischen Stimmung begleitet, da das Weiß keine visuelle Veränderung mit sich bringt, und auch keine narrative Wendung an dieser Stelle in der Narration unterstützt. Weiß wirke wie ein großes Schweigen, stellt Kandinsky heraus: „Es klingt innerlich wie ein Nichtklang, was manchen Pausen in der Musik ziemlich entspricht, den Pausen, welche nur zeitlich die Entwicklung eines Satzes oder Inhalts unterbrechen und nicht ein definitiver Abschluss einer Entwicklung. Es ist ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten. Das Weiß klingt wie Schweigen, welches plötzlich verstanden werden kann. Es ist ein Nichts, welches jugendlich ist oder, noch genauer, ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist. So klang vielleicht die Erde zu den weißen Zeiten der Eisperiode.“²⁹⁹ In dem semiotischen Gegensatz von Weiß und Schwarz bilden die schwarz-weißen Zeichenelemente *Sonozeichen*. In ihrer Differenz verkörpern sie komplementäre Klangzeichen oder versinnbildlichen auf metaphorische Weise unterschiedliche Tonhöhen. Das Unsagbare und die Melancholie liegen darin, dass die Protagonisten nicht über sich selbst, ihre Herkunft, ihre Absichten, Wünsche oder Ziele sprechen. Die Vorstellung, dass etwas unausgesprochen bleibt, entsteht durch die Vagheit der

²⁹⁹ Kandinsky 1952: 96.

Zeichen, unterstützt durch ein atmosphärisches Zeichen auf der Tonebene, dem Geräusch des Windes. Die Grundstimmung in dem Bild verkörpert eine Unsagbarkeit, die in den Bildern von „Stranger than Paradise“ im Ganzen hervorsteht und eine bestimmte Wahrheit verkörpert. Paradoxerweise liegt das Charakteristikum der Wahrheit darin, dass sie „unsagbar“³⁰⁰ ist. Im Bezug zum Schweigen in der ersten und letzten Einstellung des Films ist sie auf diese Weise bedeutsam. Der dissonante Klang von zwei Violinen, Baß und Cello im Off, die an verschiedenen Stellen ein Motiv wiederholen oder die dunklen Töne der Streicher erzeugen die melancholische Grundstimmung auf metadiegetischer Ebene.

Die Stimme von Screaming Jay Hawkings mit dem Song „I put a spell on you“, die wiederholt im Film aus ‚Evas‘ Kassettenrekorder ertönt, wirkt wie ein Attribut der jungen Frau, jedoch so, als würde das expressive Schreien des schwarzen Sängers ein Ersatz für ihre eigene Stimm- und Sprachlosigkeit sein. „He is my man“ (er ist der andere Teil von mir) lässt ‚Eva‘ an einer Stelle im Film verlauten, während das Lied aus dem Kassettenrekorder ertönt, und so auf eindringliche Weise ihre Seelenlage verkörpert. Der Song an verschiedenen Stellen im Film vermittelt jedes Mal den Eindruck als würde er ‚Eva‘ als Hilfsmittel zum Widerstand gegen eine innerlich empfundene Trauer dienen.³⁰¹ „Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden“³⁰², schreibt Freud, der sie unter anderem als Zustand des Verlusts einer Abstraktion (z. B. wie Vaterland) einordnet.

Die bedeutete Wahrheit, die im Ganzen des Geschehens als Unsagbarkeit und Schweigen in den einige Bildstrecken begleitenden dissonanten Klängen von Bratsche, zwei Violinen und einem Cello in Form einer melancholischen oder traurigen Wahrheit entsteht, ist von einem offenen Charakter; nicht in dem Sinn, dass sie in Frage gestellt würde, sondern in dem Sinn, dass die Wahrheit fragend erzeugt wird. Sie offenbart sich, wie zu Beginn im Bezug auf Heideggers Figur der „Wiederholung des ersten Anfangs“ dargelegt wurde, als „lichtende Verbergung“. Sie wird verkörpert in einer Grundstimmung, die im Zusammenspiel von schwarz-weißen *Optozeichen* als Klangfarben und musikalischen Fragmenten als hörbaren Klängen entsteht. Auf diese Weise „west“ das „Seyn“, um bei Heideggers Begrifflichkeit zu bleiben, als die Wahrheit des Seienden, d. h. „lichtend-verbergend“.

³⁰⁰ Bdz 1995: 25.

³⁰¹ Der Song „I put a spell on you“ von Screaming Jay Hawkings symbolisiert die Ersatzstimme von ‚Eva‘ (die im Film nur wenig spricht) in Form eines expressiven Schreiens. In dieser Hinsicht lässt sich der Song als dicentes Legizeichen (Peirce) einstufen, das die „Sprennung eines statischen Moments“ im Film hervorruft und „Sehnsucht“ nach einem Verlorenen verkörpert.

³⁰² Freud 1991: 131.

3. Der asymmetrische Zeitraum zwischen „Budapest“ und „Amerika“

In der Lektüre wurde die Wiederholung in „Stranger than Paradise“ als „Wiederholung des ersten Anfangs“ im Sinne Heideggers vorgestellt. „Was ist das Seiende“? fragt der „erste Anfang“ bei Heidegger. Sein bedeutet dann das Sein des Seienden in seiner Vor- und Zuhandenheit und wird als Seiendheit verstanden,³⁰³ das ist die Abstraktion des Seienden. „Wie west das Seyn?“ fragt der „andere Anfang“ als „Wiederholung des ersten Anfangs“. Das Seyn „west“ bei Heidegger als das „Ereignis der Dagründung.“³⁰⁴ Im diegetischen Universum des Films nehmen wir das Sein und das Seyn ineinander verwoben wahr. Die Gleichzeitigkeit von Seyn und Seiendem als „Da-gründung“ lässt sich dann als die „Wiederholung des ersten Anfangs“ vorstellen. Der in der Montage entstehende Zeitraum bildet den Grund des Da-seins.

Die „Wiederholung des ersten Anfangs“ bringt den filmischen Zeitraum in einer asymmetrischen Form hervor, wodurch die Wahrheit nicht „vorhanden“ oder einfach „da“ ist. In „Stranger than Paradise“ entsteht der filmische Zeitraum als „andere Wahrheit“ in der Bewegung der „Wiederholung des ersten Anfangs“. Das Ereignis der „Wiederholung des ersten Anfangs“ spiegelt sich in den Bildern und ihren Zeichenelementen wieder. Es manifestiert sich in der Art und Weise der Bildkomposition und -anordnung, wodurch das gezeigte Seiende in eine wesenhafte Perspektive gestellt ist. In allen Bildern sind es die *Opto-*, *Chrono-* und *Sonozeichen*, die den „anderen Anfang“ als permanentes Vor- und Übergreifen des „anderen Anfangs“ zum Ausdruck bringen. In den *Chronozeichen* vollzieht sich permanent eine Gegenwart der Zukunft, eine Gegenwart der Gegenwart und eine Gegenwart der Vergangenheit. Darin manifestiert sich die „Wiederholung des ersten Anfangs“ einerseits als Übergang vom ersten zum anderen Anfang in der Abfolge der Bilder und ihren Zeichen (wie in 2.1. dargelegt), andererseits als Grundstimmung in den Bildern und ihren Zeichenelementen (wie in 2.2. aufgezeigt). Die *Chronozeichen*, die das Sein in der polaren Struktur von Schwarz und Weiß verkörpern und wodurch ein Gewesenes („Budapest“) und Zukünftiges („Amerika“) in der Gegenwärtigkeit der Bilder zum Ausdruck kommt, bringen die „Wiederholung des ersten Anfangs“ im Ganzen als *Intervall* hervor: in Form einer kleinsten räumlich-zeitliche Geschehen im Ganzen als *Intervall* hervor: in Form einer kleinsten Aktionseinheit in der Abfolge der Bilder und als offene Spirale zwischen Filmanfang und -ende. In den schwarz-weißen *Opto-*, *Chrono-* und *Sonozeichen* wird das wahre Wesen der Zeit als ein „Sichverbergen“ offenkundig. In ihnen kommt das Wesen der Grundstimmung von „Stranger than Paradise“ zum Ausdruck, die in ihrem Charakter auf

³⁰³ Vgl. *SuZ* 1993: 49, 69 und 73 – 75.

³⁰⁴ *HeiE* 1989: 30, 260.

einen spezifisch melancholischen Seinsmodus verweist. Die melancholische Grundstimmung, die sich der Beurteilung von wahr und falsch entzieht, bringt den Sinn des Geschehens der „Wiederholung des ersten Anfangs“ als ein „Unsagbares“ zum Ausdruck. Das Gewesene, „Budapest“, und das Zukünftige, „Amerika“ (das mögliche Paradies) wird in den Bildern durch keine konkreten Bezeichnungen (Worte) zum Ausdruck gebracht. Und gerade dadurch gelingt es in den *Chrono-*, *Opto-* und *Sonozeichen* das Gewesene und Zukünftige, im Sinne eines „Woher“ und „Wohin“ als *eigentliche Rede* (das Eigentliche und das Uneigentliche bilden ontologische Kategorien) in die sichtbaren Zeichen zu versetzen. Vom „ersten Anfang“ an, ausgehend von der ersten Einstellung zu Beginn des Films, „west“ Budapest als das „Andere“ im „schwarz-weißen“ Kontrast des filmischen Materials. Amerika, wie es sich im Film real zeigt, bleibt ein mögliches Paradies. In der Figuration der „Wiederholung des ersten Anfangs“ wiederholt sich „Amerika“ als das Andere von „Budapest“, das nicht gezeigt wird. Die schwarz-weiße-Mikrostruktur der *Optozeichen* erzeugt das Wesen des Zeitraums als Anwesenheit einer räumlich-zeitlichen Abwesenheit. In den schwarz-weißen *Chronozeichen* wird das Sein in einer polaren Struktur des Nichtseins verkörpert, dadurch dass ein Gewesenes („Budapest“) und ein Zukünftiges („Amerika“, das mögliche Paradies) in der Gegenwärtigkeit der Bilder nicht direkt präsentiert werden.

Das *Zeit-Bild* von „Stranger than Paradise“ wird nicht als *Erinnerungsbild* konzipiert, das eine Vergangenheit oder Zukunft darstellen würde. „Amerika“ wird als Ereignis, das die Wahrheit „lichtend-verbergend“ in direkten Chronozeichen präsentiert, hervorgebracht. Der Zeitraum im Film bringt die Wahrheit „lichtend-verbergend“, d. h. in Abwesenheit eines repräsentativen Referenten hervor. Die Wahrheit „ist“ nicht, sondern „west“, sie liegt in einem zeitlich-räumlichen Vollzug, in dem es keine repräsentative Vorstellung über „Budapest“ oder „Amerika“ geben kann. In den Bildern manifestiert sich die Wahrheit deshalb als Grundgeschehen von Seyn und Da-sein, als ein Zwischen, in dem die Wiederholung des „anderen Anfangs“ Zeit und Raum hervorbringt.

In Heideggers Auffassung der „Wiederholung des ersten Anfangs“, die nicht auf einer Wiederholung des Selben beruht, sondern auf einer Wiederholung, die eine höhere Ebene erzeugt, stellt nur der „andere Anfang“ die Frage nach der Wahrheit, indem gefragt wird: „Wie west das Seyn?“ Mit einer solchen Frage aber wird Wahrheit von jeglicher Richtigkeit, Gegenständlichkeit und Auslegung als Gewusstes abgelöst.³⁰⁵

Die melancholische Stimmung in „Stranger than Paradise“ bringt die Wahrheit als Unvollendete hervor, indem sie in zweifacher Hinsicht ein „verlorenes Paradies“ zum

³⁰⁵ HeiE 1989: 345.

Ausdruck bringt: erstens in Bezug auf „Budapest“ als das Gewesene, das in der Möglichkeit des früheren „unschuldigen“ bzw. „unwissenden Traums“ vom „Paradies Amerika“ nach ‚Evas‘ Ankunft in Amerika, so wie es zu Beginn des Films Realität war, nicht mehr wiederkehren kann; zweitens in Bezug auf ein Amerika, das sich in der filmisch gezeigten Gegenwart nicht als das Paradies erweist. Doch auch das mögliche unabhängige Leben unserer Protagonisten in Florida entpuppt sich am Ende in seinem Sein als leerer Traum, als „Nichtsein“. Diese äußerliche Grundstimmung, bedingt durch die Zeichenpraxis der Bilder, korreliert mit der Verkörperung einer inneren Befindlichkeit der Protagonisten, deren melancholischer Seinsmodus sich im räumlich-zeitlichen Außen der Bilder widerspiegelt. In der Montage der Bilder, die räumliche und zeitliche Intervalle integriert, könnte die „Wiederholung des ersten Anfangs“ erneut im Rückgriff auf Heideggers Denken als Anwesenheit einer Gegenwart betrachtet werden, von der aus das Sein (das Seiende als Seiendes) die Wahrheit als „lichtende Verbergung“ („Seyn“) hat. Wie vorgestellt wurde, gründet das Ereignis der „Wiederholung des ersten Anfangs“ das Da-sein jedoch zugleich als Nichtseyn. Die „Wahrheit des Seins“ ist bei Heidegger in den Entwurf gestellt. Die „Wahrheit des Seyns“ liegt darin, dass nach dem „Sein der Wahrheit“ gefragt wird. „Das Wesen der Wahrheit ist die lichtende Verbergung des Ereignisses (...) als Gründung des Da-seins. Die Gründung des Da-seins geschieht als Bergung der Wahrheit in das Wahre, das so erst wird“³⁰⁶, schreibt Heidegger. In solcher Analogie ist das Seyn in „Stranger than Paradise“ nicht wie das Seiende (das sind die Dinge der Natur in ihrer „Vorhandenheit“ und „Zuhandenheit“) als ein Gegenüber im Sinne eines Faktums oder einer Gegenständlichkeit, sondern meint das Ereignis, das ist die Geschichte des Films. Die „Wiederholung des ersten Anfangs“, die den Einsprung in den „anderen Anfang“ gewährleistet, führt dann zu der Besonderheit eines die Metaphysik übersteigenden Denkens, in dem „nicht das Seiende vom Menschen her, sondern das Menschsein aus dem Seyn gegründet wird.“³⁰⁷

Die „Wahrheit des Seyns“ offenbart den „entrückend-eröffnenden“³⁰⁸ Charakter der Zeit in Form einer Entzweiung der Linie der Zeit, deren eine in die Zukunft strahlt und deren andere sich zurückbiegt zum „ersten Anfang“.³⁰⁹ Auf diese Weise bezieht sich das Denken der

³⁰⁶ Ebd.: 344.

³⁰⁷ Ebd.: 184.

³⁰⁸ Ebd.: 189.

³⁰⁹ In dieser Denkbewegung liegt die so genannte „Kehre“ in der Philosophie Heideggers. Was bedeutet die „Kehre“? Jahraus schreibt: „Die Kehre ist ein Begriff der Interpretation, und zwar hier im doppelten Sinne von Genitivus subjectivus und Genitivus objectivus. Er meint sowohl das Verfahren als auch das Ergebnis der Interpretation, denn die Kehre ist ein Interpretationsakt, der damit das, was er interpretiert, überhaupt erst als Kehre erscheinen lässt. Die Kehre ist ein Interpretationsbegriff einer Interpretation, die zuerst im Zuge der Interpretation schafft, was sie interpretiert und es sogar noch aufhebt. Somit wird der Begriff der „Kehre“ zum

„Wiederholung des ersten Anfangs“, das in den Zeichen und Bildern in Form einer filmisch-materiellen Wiederholung zum Ausdruck kommt zugleich auf das Nicht-Darstellbare im Film. Die „Wiederholung des ersten Anfangs“, die ein spezifisches *Zeit-Bild* hervorbringt, muss in narrativer Hinsicht von ihrem Ende, von der letzten Einstellung, dem „anderen Anfang“ aus vorgestellt werden. Diese Denkbewegung lässt den Unterschied im Denken der Wiederholung gegenüber Deleuze deutlich werden. Während Heidegger von der Gegenwart aus die Wiederholung (als Wiederholbarkeit) denkt, deutet Deleuze die Gegenwart von der Vergangenheit und Zukunft aus (als das Wiederholte). In dieser Bewegung liegt die Verknüpfung zwischen Heidegger und Deleuze. Deleuze schreibt: „Die Wiederholung des Vergangenen ist materiell möglich, aber geistig unmöglich wegen der abgelaufenen Zeit; hingegen scheint die Wiederholung des Glaubens, die auf die Zukunft gerichtet ist, materiell unmöglich, aber geistig möglich, weil sie darin besteht, ganz neu anzufangen und den Verlauf, der im Zyklus gefangen ist, auf einen Augenblick zurückzuverfolgen, der eine neue Zeit erschafft.“³¹⁰ Die asymmetrische Wiederholung des „anderen Anfangs“ (Heidegger) konzipiert den Zeitraum, indem sie von der Gegenwart aus die Gesamtheit der Bewegung aufnimmt, in welcher der qualitative Sprung sich zur höheren Potenz des Augenblicks in der Einstellung erhebt. Im „Zurückblicken“ lässt sich die Melancholie in der Geschichte als Erfahrung von Grundlosigkeit fassen, d. h. als „Vermissten von“ und „Trauern um“ etwas, das so oder so niemals stattgefunden hat und auch in der Gegenwart nicht stattfindet.³¹¹ Die unbestimmte filmische Antwort mag darin liegen, dass sich ‚Eva‘, ‚Willie‘, und ‚Eddie‘ am Schluss von „Stranger than Paradise“ nicht nur räumlich-zeitlich, sondern auch ideell verfehlt haben. Die reale Form einer Begegnung, die sich zwischen ‚Willie‘ und ‚Eva‘ hätte ereignen können, aufgrund gemeinsamer familiärer Wurzeln, der gleichen fremden Herkunft aus einem sozialistischen Land und aufgrund eines ähnlichen Empfindens, wird am Ende wieder nur eine Möglichkeit bleiben. Die Asymmetrie, die zeitlich-räumlich bedingt ist, bedeutet ein strukturelles semiotisches Zeichen. Das Wesen des Seyns, durch das die „Wiederholung des ersten Anfangs“ die Geschichte von „Stranger than Paradise“ in räumlich-zeitlicher Asymmetrie bestimmt, zeichnet sich dadurch aus, dass in ihm das Mögliche das Wirkliche ist. Im Film verweist uns die Wiederholungsfigur, trotz eines linear bedingten Anfangs und Endes, darauf, dass „der andere Anfang“ außerhalb des Films liegt (in seinem diegetischen

Begriff für den Selbstvollzug von Heideggers Philosophie schlechthin. (...) Der Begriff benennt, was er vollzieht.“ Jahraus 2004 : 169.

³¹⁰ ZB 1999: 183.

³¹¹ Zur Erörterung der philosophischen Problematik der Modi der Zeit und der Sonderrolle der „Gegenwart“, siehe auch Schaub 2003(a): 98 – 115.

Universum), bereits vor der ersten Einstellung beginnt und auf eine Zukunft außerhalb der letzten Einstellung gerichtet ist.

III. Down by law (1986)

1. ‚Jack‘ und ‚Zack‘ ohne Ziel

Jim Jarmuschs Film „Down by law“ lässt das Bild eines Weges entstehen, der ohne Anfang und Ende ist. Der Weg, den die Figuren Zack, Jack und Roberto beschreiten, gleicht in metaphorischer Hinsicht einem Irrweg mit Gefahren und Hindernissen. Nach ihrem Ausbruch aus dem Orleans-Parish-Prison führt die Protagonisten ihre Flucht durch ein großes Waldgebiet, jedoch kennen sie die Richtung nicht, wissen nicht wo Westen und wo Osten ist. Sie drehen sich im Kreis, als hätten sie sich in einem Dschungel verirrt. Mit Roberto, der mit sich und seiner Umgebung auf englisch kommuniziert, ohne der englischen Sprache tatsächlich mächtig zu sein, führt der Weg am Ende an einen Ort, wo „Liebe auf den ersten Blick“ narrativ *wirklich* sein wird. Demgegenüber haben der coole DJ Zack und der Zuhälter Jack jegliches Glück von Anfang an verspielt. In der letzten Einstellung stehen sie irgendwo an einem Waldrand, an einer Weggabelung, wodurch das „Bild des Weges“, das der Film allegorisch zum Ausdruck bringt, in eine Einstellung gebracht ist (Abb. C). Nach zahlreichen gebrochenen Beziehungen, diversen Täuschungen und Enttäuschungen, Eingesperrtsein im Gefängnis von New Orleans und neu gewonnener Freiheit hilft ihnen auch jetzt niemand weiter. In der Betrachtung des *Wahrnehmungsbildes* ergeben sich folgende Fragen: Welcher der beiden sich eröffnenden Wege ist der Richtige? Oder sind beide Wege richtig (oder falsch)? Im Labyrinth des Waldes zwischen Louisiana und Texas stehen keine Schilder oder Wegweiser.



Abb.: C

Die Sequenz steht für „unterschiedliche Möglichkeiten“. Jedoch erzeugt die Orientierungslosigkeit am Ende des Geschehens Irritation. Das „Bild der Verzweigung“ reflektiert auf das *Zeit-Bild* im Ganzen des Films, das bis zu dem Augenblick an der Weggabelung den Eindruck vermittelt, als würden die Protagonisten nach ihrer Flucht aus dem Orleans-Parish-Prison ein unbekanntes Ziel erreichen. Dort angekommen, stehen sie zwar an einer Lichtung, jedoch befinden sie sich trotz des Keims einer aufschimmernden Hoffnung immer noch im „Niemandsländ“. Jarmusch entlässt uns aus der Erzählung ohne zufrieden stellende Antwort. Das Aussagbare des Films lässt sich dahingehend deuten, dass die Figuren von Anfang an kein Ziel erreichen sollten. Im *Zeit-Bild* wurde ihr Weg als Ziel präsentiert. An der Weggabelung der letzten Einstellung, wo ‚Zack‘ und ‚Jack‘ schließlich getrennte Wege gehen, bleibt als Frage, ob nicht besser ‚Jack‘ hätte links und ‚Zack‘ hätte rechts gehen sollen, statt umgekehrt. Das antwortlose Ende des Films, so scheint es, offeriert einen anderen, aber keinen höheren Anfang als zu Beginn der Narration. In diesem Kapitel soll dargelegt werden, dass das *Zeit-Bild* in „Down by law“, bedingt durch die Montage fragmentarischer Sequenzen ohne eindeutigem Sinnzusammenhang, eine Allegorie entstehen lässt. Die Allegorie, die im Film das Bild des Weges hervorbringt, beruht auf leeren Zeiträumen und bringt zahlreiche unausgesprochene Fragen hervor. Im Bezug auf die Antihelden ‚Zack‘, ‚Jack‘ und ‚Roberto‘ eröffnet sich z. B. die subjektive Frage: „Wie dem teuflischen Kreislauf des immergleichen Dilemmas entkommen?“ Die Allegorie als prozessuale Form der Wiederholung in „Down by law“ soll nachfolgend im Rückgriff auf

Deleuzes Denken der Wiederholung und der damit verbundenen *Zeit-Bild*-Konzeption aufgezeigt werden. In diesem Zusammenhang ist das Zeichen der Allegorie in einen umfassenderen theoretischen Kontext zu stellen. Zunächst gilt es zu klären: Wie kann die Allegorie in Bezug auf den Film verstanden werden?

Die klassische Denkart nimmt die Allegorie als Symbolisierungsform, die a priori als Bedeutungsschicht dem Sichtbaren oder Wörtlichen vorgängig ist (z. B. als transzendental-historische Bedingung). Goethe fasst die Allegorie ästhetisch folgendermaßen: „Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken.“³¹² Die Allegorie bildet bei Goethe noch die Fortsetzung der Metapher, die „wahre Symbolik“³¹³, weil das Besondere das Allgemeine repräsentiert. Modern wird die Allegorie bei Walter Benjamin, der sie abzugrenzen versucht vom Gedanken des Ausdrucks eines Begriffs und einer Idee, von dem konventionellen Verhältnis zwischen einem bezeichnenden Bild und seiner Bedeutung. Die Allegorie ist bei Benjamin das Nichtsein dessen, was vorgestellt wird, „von einer gewissen Dialektik nicht frei“³¹⁴, eher eine Technik. Die Allegorie ist „mit einem Wort die Denunzierung einer Ausdrucksform (...) als einer bloßen Weise der Bezeichnung. Allegorie – ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift.“³¹⁵ Benjamin betont, dass hier das „experimentum crucis“³¹⁶ liegt, sobald die Schrift als „konventionelles Zeichensystem“³¹⁷ aufgefasst würde. Mit Benjamin wird die „Allegorie“ für den Film handhabbar. „Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune (...). Der falsche Schein der Totalität geht aus“³¹⁸. In Bezug auf die performativen filmischen Zeichen lässt sich sagen, dass die Allegorie nicht unmittelbar zu sehen ist, nicht unmittelbar in der Idee „repräsentiert“ wird. In Jarmuschs Film liegt kein historischer Sinn der Allegorie vor, den es herauszufiltern gilt. Der historische Sinn der Allegorie liegt bei Walter Benjamin im Praetext einer jeden Allegorie, das ist die Leidensgeschichte und Todesverfallenheit des Menschen in künstlerisch tragischer Gestalt.³¹⁹ In seiner Schrift „Theorie der Avantgarde“ entwickelt Peter Bürger den Allegorie-Begriff im Zusammenhang mit der Avantgarde als nicht-organische Kunst, was Bürger

³¹² Goethe, Sämtliche, Werke, Bd. 12, Schriften zur Kunst und Literatur / Maximen und Reflexionen, München 1998, S. 471.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Benjamin 1978: 141.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Ebd.: 195.

³¹⁹ Ebd.

zufolge im Film durch das technische Verfahren der Montage gelingt. Im Rückgriff auf Walter Benjamins Allegoriebegriff (bei dem die Allegorie auf einer dialektischen Bewegung beruht) versucht er die Kategorie wie folgt neu zu beschreiben: „Die Kategorie verbindet bei ihm zwei produktionsästhetische Begriffe, von denen einer die Materialbehandlung (Herausbrechen von Elementen aus einem Kontext), der andere die Werkkonstitution (Zusammensetzung der Fragmente und Sinnsetzung) betrifft, mit einer Deutung des Produktions- und des Rezeptionsprozesses (Melancholie des Produzenten, pessimistische Geschichtserfassung durch den Rezipienten).³²⁰ Zwar lässt sich der Versuch, Benjamins Entwicklung des Begriffs losgelöst von seiner geschichtsphilosophischen Verankerung zu betrachten, ebenso wie der Versuch der Gleichsetzung von Allegorie und Montage als Formel für die nicht-organische Erzählhandlung, zurückweisen.³²¹ Dennoch wird in der Lektüre von „Down by law“ das Augenmerk auf die Form der Montage gerichtet, weil durch die irrationale Montage bzw. die Montage „falscher“ Anschlüsse im Film die Allegorie in der Tat performativ und arepräsentativ („nicht-organisch“) entsteht.

Der filmische Text von „Down by law“, der als „allegorischer Text“ gelesen werden soll, hat im Rückgriff auf Benjamin eine doppelte Bedeutung, die darin liegt, dass sie etwas anderes ausdrückt als in den Zeichen gezeigt wird. Eine Allegorie ist eine Anders-Rede (lat. *inversio*). Ihre Logik liegt darin, dass sie die Unwahrheit des Subjekts behauptet, aber mit dem Anspruch auf Wahrheit. Die Allegorie bezieht sich somit einerseits auf das Sichtbare der Bilder, das ohne weiteres in der Perzeption verstanden wird, andererseits auf den allegorischen Ausdruck, der auf einem davon unabhängigen Akt beruht. Im Bezug auf „Down by law“ lässt sich das Ausgedrückte im Nachhinein theoretisch bestimmen.

In den Quali- und Potizeichen wiederholt die Allegorie ein Anderes, d. h. ihr Sinn entspricht nicht dem oberflächlich sichtbaren Sinn (oder Unsinn). Um ihre Doppeltheit herausfiltern zu können, wird sie in den folgenden Überlegungen in Bezug auf die narrative Darstellung betrachtet. Bedingt durch Anfang und Ende in der sukzessiven Montage entsteht ein Ganzes, wodurch es möglich wird, das Bedeutete der Allegorie herauszufiltern. In poststrukturaler Lesart lässt sich die Allegorie als reflexive Allegorie des Lesens kennzeichnen. Im nächsten Abschnitt mit der Überschrift „Fälschung, Fragment und Freiheit“ werden die Elemente, die das Zustandekommen des allegorischen *Zeit-Bildes* in „Down by law“ bewirken, dargelegt. Im dritten Abschnitt „Die allegorische Wiederholung“ soll die räumlich-zeitliche Form, anhand derer die Allegorie im Film prozessual entsteht, in den Mittelpunkt der Überlegungen gerückt werden.

³²⁰ Siehe Bürger 1974: 94.

³²¹ Hierzu siehe Kilb in Bürger 1987: 105 – 111.

2. Fälschung, Fragment und Freiheit

In „Down by law“ nimmt die filmische Handlung weder auf ein reales Geschehen Bezug, noch konstituiert das gezeigte Geschehen einen logischen Zusammenhang. Ein fehlender repräsentierter Sinn und unsinnige Referenzen im Film nötigen dazu, das Gezeigte anders zu denken als es die Bilder offerieren. Das Aussagbare in „Down by law“ kann entdeckt werden, wenn auf die strukturelle Form zurückgegangen wird. Das bildliche Geschehen von „Down by law“ beruht auf alogischen Zusammenhängen, die Fragen aufwerfen. Sie bilden das Ausgangsmoment dafür, dass im Film die Allegorie als Form der Wiederholung hervortritt. Woher im narrativen Geschehen kommt plötzlich ‚Roberto‘, der Selbstgespräche führt, und von dem man den Eindruck gewinnt, als würde er stets nur mit einem fiktiven Gegenüber sprechen oder mit sich selbst? Ist es Zufall, dass die Polizei ‚Jack‘ im Hotel bei der Zuhälterei erwischt oder handelt es sich um ein abgekartetes Spiel und jemand hat einen Tipp gegeben? Warum halten die Cops genau in dem Moment an der Seitenstraße, als ‚Zack‘ mit dem gestohlenen Wagen vorbeifährt? Wie ist den drei Gaunern der Ausbruch aus dem Gefängnis von New Orleans gelungen? Warum lebt die Italienerin Nicoletta allein in einem Haus mitten im Wald, „das Onkel Luigi gewonnen hat“? Wer ist Onkel Luigi? Was werden die Protagonisten aus ihrer neu gewonnenen Freiheit am Schluss des Films machen? Die Fragen entstehen im Zusammenwirken dreier Momente, das sind Fälschung, Fragment und Freiheit. Durch sie, die in den Zeichen verkörpert werden, lässt sich der permanente Versuch von ‚Zack‘ und ‚Jack‘, in deren variierender Namensgebung sich das spielerische Moment der Wiederholung in kleinster Variation zeigt, dem eigenen Dilemma zu entrinnen, aufzeigen.³²²

A. Fälschung

„Down by law“ beruht auf einer Allegorie, die durch das Moment der „Fälschung“ und des „Falschspiels“ entstehen. Anders formuliert: Die „Macht des Falschen“ im *Zeit-Bild* bringt das Werden im Film hervor, indem das narrative Geschehen auf Täuschungsmanövern besteht, in die ‚Zack‘ und ‚Jack‘ unabhängig voneinander geraten. Mehrere Beispiele lassen sich dafür anführen: Das „gut gemeinte Angebot“ des Gangsterfreundes mit dem Spitznamen ‚Fettsack‘ führt ‚Jack‘ in die Falle. Die „Cajun-Göttin“, die im Hotel angeblich auf ihn wartet, „eine Wiedergutmachung“, „ein heißes Kätzchen“, „ein Geschenk“, des alten Freundes an

³²² Das spielerische Moment der Wiederholung, das in „Down by law“ (1986) im Mittelpunkt der Untersuchung steht, spiegelt sich bereits in der variierenden, sich reimenden Namensgebung von ‚Zack‘ und ‚Jack‘ wider.

„Jack“ soll es sein, entpuppt sich als Minderjährige.³²³ Die Cops warten bereits auf den Moment, wo „Jack“ das Zimmer betritt, um ihn zu überführen. Oder das Moment der Fälschung tritt in den Zeichen hervor, wenn „Zack“ in ihre Fänge gerät: Der Jaguar, den er von einem Ende der Stadt zum anderen fahren soll, wieder einmal ein „wohlwollendes Angebot von 3000 Dollar“ seines alten Kumpels Preston, wird von den Polizisten angehalten. Im Kofferraum liegt eine Leiche und „Zack“ gilt als der mögliche Mörder. In beiden Beispielen erweist sich für „Zack“ und „Jack“ eine in der Notsituation willkommene Freundschaft als „falsche Freundschaft“. Durch die „Macht des Falschen“ entsteht immer wieder neu der Eindruck, als seien die Figuren vom Unglück verfolgt. Das undurchschaubare Spiel mit der Wahrheit bringt die Wiederholung anhand von „gefälschten Zeichen“ hervor.³²⁴ Nichts war wirklich passiert zwischen „Jack“ und der Minderjährigen, als er, ohne im verdunkelten Hotelzimmer ihr Gesicht sehen zu können, mit der jungen Frau sprach, oder bevor sich „Zack“ in alkoholisiertem Zustand auf den zufälligen Deal mit der Wagenüberführung eingelassen hat, wollte er ausdrücklich in kein kriminelles Geschäft verwickelt werden. „Zack“ und „Jack“ sind beide, was die Logik der Ereignisse betrifft, in eine Sache hineingezogen worden, von der sie nichts ahnten. Jedoch liegt das Eigentümliche in der Darstellung darin, dass beide einerseits nicht-bürgerlich auftreten, eher wie Gaunertypen wirken, andererseits zufällig, d. h. offenbar unverschuldet, in dunkles Fahrwasser geraten. Das filmische Subjekt positioniert sich diesbezüglich nicht oder anders gesprochen: die Allegorie in „Down by law“ behauptet die Unwahrheit des filmischen Subjekts. Dies gelingt, indem durch Ambiguitäten offen gehalten wird, inwiefern es sich bei den Ereignissen um ein gezeigtes kalkuliertes Geschehen seitens der Verräter oder um Zufall handelt. Zwar liefert das narrative Zeichengeschehen Gründe, warum „Zack“ und „Jack“ im Gefängnis landen. Die Interpretationszeichen im Film lassen jedoch offen, ob es sich um ein selbstverschuldetes oder unverschuldetes Verhalten der Gauner handelt. Im Film unterliegen die Fälscher nicht nur keinem wahren oder falschen Urteil und liefert die Erzählhandlung auch keine Kriterien für ein richtiges oder falsches

³²³ „Fettsack“ wird auf expressionistische Weise eingeführt. Seine Figur bildet ein besonderes Körperzeichen im Film. In einer Einstellung wird deutlich, wie sich ein schwitzender fatter Körper die Treppe nach oben bewegt. Im schwarz-weiß-Kontrast sticht der nahezu bildfüllende Schatten des Treppengeländers an der Wand hervor, wodurch „Fettsacks“ mächtiger Schatten als Verdopplung des Körperzeichens entsteht. Ähnlich spielt Jarmusch mit dem Zeichenelement „Schatten“ in „Stranger than Paradise“ (1984) und in „Mystery Train“ (1989). Die Figur und Erscheinung von „Fettsack“ erinnern an den deutschen Schauspieler Gert Fröbe, der durch die Darstellung hintertriebener Charaktere (wie auch „Fettsack“ einer ist) bekannt wurde.

³²⁴ Die Ununterscheidbarkeit von Wahrheit und Falschheit, sei betont, ist nicht identisch mit der Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginären. Die Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem kennzeichnet den Kristall bzw. das Kristallbild – basierend auf den Kristall- oder Hyalozeichen (den Spiegeln und Keimen der Zeit, die jede Psychologie der Erinnerung oder jede Physik der Aktion außer Kraft setzen) – als „die strikte Gleichzeitigkeit der Gegenwart mit der Vergangenheit, die sie sein wird, der Vergangenheit mit der Gegenwart, die sei sein wird.“ ZB 1999: 350.

Urteil. Bei „Down by law“ handelt es sich um keinen klassischen Gerichtsfilm, jedoch die Persiflage auf das Genre. Sie gelingt dadurch, dass die Handlung auf keinem juristischen Schauprozess aufbaut. Demgegenüber treten die Polizisten in der Darstellung als die ausführende Kraft eines mächtigen Staatsapparats auf, der in seiner höheren Institutionalität im Film nicht gezeigt wird. Jarmusch geht es nicht darum, das Finden einer Wahrheit in den Mittelpunkt zu stellen. Bei ‚Roberto‘, der im Anschluss an ‚Zack‘ und ‚Jack‘ als Dritter im Knast landet, lässt sich der Grund für die Festnahme nur erahnen: ‚Roberto‘ ist ein verrückter Kerl, ein Narr und anders als Andere. Zwar verschafft er sich mit seinen sprachlichen Neuschöpfungen Aufmerksamkeit, doch kaum jemand versteht ihn. Mit seinen Mixturen wirkt er in seinem gesamten Verhalten als nicht zurechnungsfähig und entgeht auf diese Weise den wirklichen Gefahren der Gangsterwelt. Mit seinen fälschenden humoristischen Wortwendungen erweist sich Roberto als Überlebenskünstler jedoch dadurch, dass er die „Kunst der Verstellung“ beherrscht. Die falsche Begründung für seine Gefangennahme, zu der er sich gezwungen sieht, „Falschspielerei ohne Geld“, zeugt von einer argumentativen Verkehrung, die eigentlich nur seine Unschuld beweist.

Die Form der Wiederholung, mit ihren Verschiebungen und ihrer Maskerade, spielt mit der Zweideutigkeit und Undurchschaubarkeit klischeehafter Kategorien, denen die Figuren zuzuordnen wären. Die Dichotomie der „Guten“ und der „Bösen“, des Wahren und des Falschen wird filmisch nicht repräsentiert. Narrativ bleibt offen, welche näheren Absichten der Cop im Hotel gegenüber der Minderjährigen hegt, als deren staatlicher Beschützer er sich ausgibt, nachdem er ‚Jack‘ entlarvt hat. Insofern hält die Narration insgesamt offen, ob es „richtig“, „falsch“ oder „gerechtfertigt“ ist, dass ‚Zack‘ und ‚Jack‘ ins Gefängnis gesperrt werden. In der dargestellten Bindungs- bzw. Beziehungslosigkeit, wo jegliche Organisiertheit nur auf verbrecherischer Basis abläuft, erzeugt Jarmusch Indifferenz, indem er die Ununterscheidbarkeit von Wahrheit und Falschheit in die filmischen Zeichen verlegt. Die Wiederholung entsteht durch die fälschenden Zeichen im undurchschaubaren Spiel aus Verdächtigungen, Zweifel, dem Bestehen auf Ehrenwort und Freundschaft, Gestik und Mimik, wodurch jedes Mal Vertrauen geweckt wird, nur um es anschließend wieder zu brechen.

Die Form der Wiederholung in „Down by law“ dokumentiert die besondere „Macht des Falschen“, die Deleuze als kennzeichnend für das *Zeit-Bild* herausstellt. „Die prinzipiell dezentrierte Bewegung wird zur falschen Bewegung, und die prinzipiell befreite Bewegung wird zur Macht des Falschen.“³²⁵ Dabei handelt es sich nicht einfach um ein

³²⁵ Ebd.: 189.

Reflexionsprinzip. Jarmusch bricht mit der Logik einer formalen repräsentativen Darstellung und lässt die Beschreibung, die Falschheit bzw. Fälschung zu ihrem eigenen Gegenstand werden. Die Alogik in der narrativen Form ergibt, dass die situativen körperlichen Befindlichkeiten der Protagonisten, die ihren Ausdruck in Gestuszeichen wie Schreien, Zittern, Lachen, Schwitzen, in Ironie oder Humor finden, sich als das einzig Glaubhafte bzw. Wahre in der dargestellten filmischen Realität (als direkte Zeichen) erweisen. Die expressive Ausdrucksweise der Frauen von ‚Zack‘ und ‚Jack‘ zu Beginn des Films lässt sich ebenso anführen, wie das fieberhafte Herumirren der drei Protagonisten im Wald oder der Tanz von ‚Nicoletta‘ und ‚Roberto‘ in Nicolettas Haus. Doch werden die emotionalen Befindlichkeiten narrativ nicht vertieft zur Sprache gebracht.

Dadurch, dass sich ‚Jack‘ und ‚Zack‘ nicht wirklich einschätzen bzw. einordnen lassen, entsteht „Coolness“ als Eigenschaft der Figuren. Damit spielt zusammen, dass nicht ihre herausragenden, heldenhaften Charaktereigenschaften oder Biografien das narrative Geschehen bestimmen, sondern ihr fälschendes (täuschendes) Auftreten. Die Coolness ist an Gestikzeichen gebunden: cool sind die Ringe, die ‚Jack‘ trägt, cool ist seine Sitzhaltung, mit der er der schönen schwarzen Freundin, die auf dem Bett liegt, den Rücken zuwendet, cool sind die kurzen Antworten von ‚Jack‘ auf die langen Vorreden der Geliebten (seine knappe Antwort: „Du quatscht zu viel“). ‚Jack‘ besitzt eine coole Art sich zu bewegen, während ‚Zack‘ mit cooler Stimme moderiert oder singt. Beide wirken cool dadurch, dass sie der Verlust der Freundin nicht wirklich trifft, genauso wie ihre eigene Freundschaft am Ende ohne Gefühlsausbrüche auseinander geht. ‚Jack‘, ‚Zack‘ und ‚Roberto‘ treten als coole Antihelden auf. Sie haben keine bürgerlichen Berufe oder besondere Posten bzw. Positionen inne, sondern sind Zuhälter (‚Jack‘), DJ (‚Zack‘) und Poet (‚Roberto‘), und auch in diesen Tätigkeiten nicht besonders erfolgreich.³²⁶ Alle drei sind „Loser“ (schließlich landen sie im Knast), die ihren Mangel durch Coolness kompensieren.³²⁷ Die gestischen Zeichen der Coolness korrelieren mit komischen Momenten, wodurch das Moment der Fälschung in den Zeichen hervortritt. Eine entsprechende Synthese entsteht, wenn ‚Zack‘ im Streit mit seiner Freundin Laurette, die in einem Wutanfall alle Gegenstände in der Wohnung zertrümmert, zu

³²⁶ Jarmusch zitiert Godard, als Vertreter der Nouvelle Vague, z. B. mit „A bout de souffle“, 1960, oder „Pierrot le Fou“ 1965. Beide Filme sind mit dem unbürgerlichen Protagonisten Jean-Paul Belmondo.

³²⁷ ‚Jack‘ und ‚Zack‘ lassen sich als „Outlaws“ bezeichnen. Woher kommt im Amerikanischen der Begriff des „Outlaws“? Ein Outlaw, englisch, ist „geächtet“, „gesetzlos“ und bedeutet „Gesetzloser“. Der Begriff bezieht sich auf „den von der Gesellschaft Ausgestoßenen“, „den Verbrecher“. Ein bekannter englischer Outlaw ist Robin Wood, der durch die Wälder streifte. Im französischen Kino, z. B. mit Belmondo, handelt es sich wiederum um andere Typen von Outlaws, um Intellektuelle, Narren, Kommunisten... Die subversiven Figuren in Jarmuschs Filmen sind nicht als „Rebells“ einzustufen, so wie beispielsweise die wilde Jugend in dem Film „Rebels without a cause“ (Nicolas Ray, 1955) mit James Dean. Im Film Jarmuschs geht es nicht mehr darum, sich gegen etwas aufzubauen oder Widerstand zu leisten. Die Figuren wirken durch die Art und Weise ihrer Existenz und in ihrem Auftreten und Verhalten (Gestus) subversiv.

erkennen gibt, dass er bereit sei auf alles zu verzichten, nur auf seine Schuhe nicht und in der nächsten Einstellung am Straßenrand unterhalb des Fensters die zerbrochenen Platten gezeigt werden, während ‚Zack‘ das gerettete Paar Schuhe mit sich trägt. Coolness und Komik bilden in „Down by law“ Momente der Fälschung bzw. der fälschenden Zeichen. In der Narration korreliert die Coolness der Figuren ‚Zack‘ und ‚Jack‘ mit der Figur Robertos als Verkörperung des Komischen. In der Handlung wiederholt sich, dass Roberto jedes Mal das „dritte Rad“ am Wagen ist.

Als die Antihelden ihre Flucht aus dem Gefängnis von New Orleans planen, wird ‚Roberto‘, der von einem Gefängniswärter mit ‚Leonardo da Vinci‘ tituiert wird, der Gefängnisparade, der laut Verabredung der drei eigentlich zur Flucht dienen soll, verboten. Als ‚Roberto‘ endlich die Erlaubnis bekommt, bleibt er wie angewurzelt im Gang stehen, während ‚Jack‘ und ‚Zack‘ längst fort sind. Als ‚Zack‘, ‚Jack‘ und ‚Roberto‘ bei ihrer Flucht einen Fluss überqueren müssen, ereilen Roberto, der nicht schwimmen kann, fieberähnliche Zustände. Die Komik entsteht durch die Gestus- und Mimikzeichen, die stets ein fälschendes Spiel erzeugen. Im Geschehen wird die gesamte Spannbreite der Zeichen im On und Off für die Affekte des Komischen bereitgestellt, wenn die Rettung ‚Robertos‘ filmisch nur mehr im *Sonozeichen* des plätschernden Wassers, zu erahnen ist (‚Zack‘ rettet ‚Roberto‘, indem er ihn über den Fluß zieht). Ebenfalls bewirkt der ‚Monolog‘ von ‚Roberto‘ einen komischen Effekt. Genauso fälschend ist das Zeichen des Monologs von ‚Roberto‘ als er allein im Wald ein Kaninchen brät (die Darstellung versetzt uns in die fertige Situation, es wird nicht gezeigt, wie es ihm gelungen ist, das Kaninchen zu fangen). ‚Roberto‘ spricht über seine Mutter Isolina, über das Braten von Kaninchen, Rosmarin, Olivenöl, und Knoblauch, seine Geschwister Bruno, Albertina und Anna sowie das Lächeln auf einem Foto. Auf diese Weise wird ein fragmentarischer und subjektiver Bedeutungszusammenhang hergestellt, der Auskunft über die Vorstellungswelt ‚Robertos‘ gibt, ihn charakterisiert.³²⁸

Inwiefern lässt sich sagen, dass die Figuren in der Darstellung als Fälscher inszeniert sind? Die Figuren im Film werden dadurch zu Fälschern, weil sie vom „Gesetz“ in Verkörperung der Polizei bei illegalen Geschäften ertappt werden, obwohl zugleich klar ist, dass die Figuren, die sich auf die Deals einlassen, gerade durch ihr Vertrauen in die falschen Freunde zu ihrem illegalen Tun veranlasst wurden. Die Wiederholung in „Down by law“ entwickelt eine Serie von falschen Mächten, die sich auf narrative Handlungsakte, die Figuren und die

³²⁸ Auch in späteren Filmen Jarmuschs agiert der Schauspieler Benigni mit ähnlich absurden Monologen, so in der ersten Episode von „Coffee and Cigarettes“ (1986 – 2003) und in der Rom-Episode von „Night on Earth“ (1991).

bildlichen Zeichen bezieht. Deleuzes Beschreibung des Erzähltyps des Fälschers im *Zeit-Bild* lässt sich auf den Film übertragen: „Zusammenfassend könnte man sagen, dass der Fälscher zur Personalisierung des Films schlechthin wird: nicht mehr wie im Aktionsbild, der Verbrecher, der Cowboy, der psychosoziale Mensch, der historische Held, der Inhaber der Macht usw., sondern auf Kosten jeglicher Aktion, der reine einfache Fälscher. Früher konnte er in einer bestimmten Form existieren, als Lügner oder Verräter, nun aber nimmt er eine unbegrenzte Gestalt an, die den ganzen Film prägt.“³²⁹ Die Form der Wiederholung in „Down by law“ lässt deutlich werden, dass nicht im Rationalen das Echte und Wahre liegt, sondern im Spielerischen und im Widerstand gegen alles Repräsentative, was im Moment der Coolness als Maskerade der Charaktere zum Ausdruck kommt. ‚Robertos‘ Sprachverhalten ist hier beispielhaft, wenn er im Gefängnis grammatikalisch und infolge semantisch „falsch“ fragt: „Do you have fire?“ oder äußert: „If looks can kill, I am dead now“, eine Falschheit, deren Sinn wir in ihrer Falschheit komischerweise richtig verstehen. Ein anderes Beispiel für das Irrationale in der Wiederholung bildet die Szene mit Roberto im Wald, wo er, während er ein Kaninchen grillt, in einem phantastischen Wortsalat von seiner Mutter phantasiert, und wir in der Lage sind, das „falsche Verhalten“, „richtig“ als Sehnsucht nach der Mutter bzw. Familie zu interpretieren. Die intellektuelle Disposition der entstehenden Allegorie zielt darauf ab, dem Anderen, dem Falschen, Nicht-Repräsentierbaren und Offenen eine komische Bedeutung zu verleihen, das unabhängig vom sichtbaren Geschehen eine eigene Logik entwickelt.

Während ‚Roberto‘ in der Zelle ein Fenster an die Wand malt, und so tut, als könne man nun nach draußen sehen, setzt er die Unterscheidung von „Wirklichkeit“ und „Möglichkeit“, und infolge auch von Wahrheit und Falschheit, außer Kraft. In dem rhematisch-ikonischen Legizeichen (das mit Kreide gemalte Fenster beruht auf einem Schema, das unmittelbar ein echtes Fenster interpretiert) wird die Realität ad absurdum geführt. „Die Wände existieren nicht, die Pritsche ist nicht hier, das Gefängnis ist nicht hier. Die Gitter existieren nicht. Nichts von alledem existiert“ versuchen sich die Gefangenen aus dem realen Eingesperrtsein mental zu befreien. „Ist das eine wahre Geschichte?“ fragt ‚Jack‘ ‚Roberto‘, der ihm im Gefängnis en detail erklärt, dass und wie er jemanden umgebracht habe. Für ‚Roberto‘ scheint es eine wahre Geschichte zu sein, in der Wahrnehmung wissen wir jedoch, dass sie falsch ist. Die Figuren Zack, Jack und Roberto scheitern im Film an der Unfähigkeit, Wahrheit und Unwahrheit zu durchschauen. Der Grund dafür, dass sie sich schließlich im Gefängnis von New Orleans zu dritt in einer Zelle wieder finden, wird in der sukzessiven

³²⁹ ZB 1999: 176.

Abfolge des Geschehens zwar als Zufall inszeniert, ist jedoch der Logik der Wiederholung dieser Gemeinsamkeit geschuldet.

B. Fragment

Die Allegorie entsteht in der spielerischen Wiederholung fragmentarischer Bildzeichen, durch disproportionierte Sequenzen, die unregelmäßig durch Schwarzabblenden separiert sind. Die einzelnen Blöcke bringen die Gegenwart im montierten Nacheinander der Aktionsbilder hervor. In Anlehnung an die „Großen Syntagmen“ von Christian Metz erhalten die vorgefundenen Syntagmen in „Down by law“ folgende Überschriften: 1. „Eine Kamerafahrt“, 2. „In ‚Jack’s’ Apartment“, 3. „In ‚Zack’s’ Apartment“, 4. „Im Hotel“, 5. „Auf der Straße und im gestohlenen Wagen“, 6. „Im Gefängnis von New Orleans“, 7. „Auf der Flucht“, 8. „Bei Nicoletta“, 9. „Auf dem falschen Weg“.³³⁰ Das erste Syntagma (1.) beruht auf einer Plansequenz bzw. Fahrt durch New Orleans, vorbei an verschiedenen Wohngebieten schwarzer Einwohner. Die Kamerafahrt, die ein deskriptives Syntagma bildet, beginnt von links nach rechts mit einer Dauer von etwa 1,07 min. und geht nach einem Umschnitt in ‚Jack’s’ Apartment weiter von rechts nach links, mit einer um etwa ¼ kürzeren Dauer. In der Montage folgt eine Szene in ‚Zack’s’ Apartment und daraufhin wieder die Fahrt im Milieu von rechts nach links. Die Syntagmen 2. und 3. kommen als „alternierende Syntagmen“ zum Einsatz. Als zugleich „parallele Syntagmen“ sind zugleich narrative Syntagmen, in denen die konkrete Handlung der Figuren ihren Lauf nimmt (Kennzeichnung der Syntagmen nach Christian Metz³³¹). Die Syntagmen 4. – 9. sind als narrative Syntagmen einzustufen, wobei die letzte Einstellung im Film (Abb. C) zugleich ein deskriptives Syntagma für sich bildet.

Die Fragmentarisierung entsteht durch die innere Alogik der chronologischen Syntagmen. Das erste Syntagma zeigt ein Wohnviertel an einem unbestimmten Ort in New Orleans. Die Bildzeichen, die zu sehen sind, zeigen einen Leichenwagen, spielende schwarzhäutige Kinder, verschlossene Häuser, die auf eine so genannte „lower class“ schließen lassen oder ein Flussufer, das später im Film noch einmal auftauchen wird. Das Syntagma bildet im Ganzen ein *Synzeichen* für ein Milieu, das von illegalen Geschäften lebt (Synzeichen: die Situation als das Umgreifende, ein Sachverhalt, in dem es zahlreiche aktualisierte Potenzen gibt, siehe Teil A, Abschnitt 2b). Es taucht im weiteren Verlauf des Films nicht noch einmal auf. Die lange Kamerafahrt, anhand derer die Situation etabliert wird, kommt wiederholt zum Einsatz im Syntagma „Im Gefängnis von New Orleans“ (6.) und am Flussufer, als die drei Gauner „Auf

³³⁰ Metz 1972: 165 – 198.

³³¹ Ebd.

der Flucht“ sind (7. Syntagma). Die Kamerafahrt dient als allgemeiner beschreibender Hintergrund für die weiteren Ereignisse. Das Syntagma bildet keine Handlungseinheit, funktioniert in der Setzung zu Beginn des Films im Bezug auf die Geschichte des Films als Bezugsgröße. In Kontrast zu einer reinen fließenden Bewegung im filmischen Ablauf ist die Fahrt durch unregelmäßige Schnitte unterbrochen³³², so dass der Erzählfluss immer wieder gestört ist. In der Wahrnehmung sind wir genötigt, die bewegte Diskontinuität zu akzeptieren. Die fragmentarische Handlung entsteht mikrostrukturell innerhalb der Syntagmen. Das Syntagma „Im Gefängnis“ (6.), wo ‚Jack‘, ‚Zack‘ und ‚Roberto‘ in einer Zelle landen beruht auf der Form einer fragmentarischen Montage durch irrationale Schnitte. Sie entsteht durch das Moment der Wiederholung mittels 180-Grad-Achsen sprünge, Sprünge in der Achse sowie Jump Cuts, wodurch jedes Mal ein „falscher“, d. h. nicht-organischer Anschluss entsteht. „Im Gefängnis“ treibt Jarmusch den falschen Anschluss (ein Zitat auf Godards Filme mit ihren irrationalen Schnitten) auf die Spitze und lässt ihn in der Wiederholung zum Stilmittel werden: zuerst sehen wir ‚Zack‘ und ‚Jack‘ liegend, in der unmittelbar nächsten Einstellung sitzend, dann wiederum stehend, während die andere liegt usw., so dass alle Richtungen und Ecken des Raums bzw. der Gefängniszelleameratechnisch ausgelotet zu sein scheinen. Die Einstellungen bilden in der Montage kein Ganzes, sondern der geschlossene (euklidische) Raum, wird anhand irrationaler Schnitte metaphorisch aufgebrochen. Die fragmentarische Montage bricht das zeitlich-räumliche Immerselbe, das Bewegungslose, Starre, Leblose und leere Dasein der Figuren in der Gefängniszelle auf.

Die Wiederholung der irrationalen Schnitte bringt das Fragmentarische erst hervor. Das Intervall wird nicht mehr als „organische“ Grenze zwischen dem Ende des einen Bildes und dem Beginn des anderen Bildes begriffen. Deleuze schreibt: „Das moderne Bild setzt die Herrschaft des ‚Inkommensurablen‘ oder der irrationalen Schnitte durch. Der Schnitt ist nicht mehr Teil des einen oder anderen *Bildes*, der einen oder anderen Folge, die er trennt und aufteilt. Unter dieser Bedingung wird die Folge oder Sequenz – in dem analysierten Sinne – zur Serie. Das Intervall befreit sich, der Zwischenraum wird irreduzibel, bekommt einen eigenen Wert.“³³³ In „Down by law“ erscheint das, was die Figuren mit ihren Worten und Sätzen denken, sagen bzw. hoffen inkommensurabel mit der Logik der Realität in einem Gefängnis, z. B. wenn ‚Zack‘, ‚Jack‘ und ‚Roberto‘ die Gefängnismauern symbolisch mit den Worten „I scream, you scream, we all scream for icecream“ zu sprengen versuchen, auch

³³² Die frühe Montage, insbesondere bei D. W. Griffith benutzt das Prinzip des „Schnitts inmitten einer Fahrt“ anfänglich in der Vertikalen, um im Film Höhe zu suggerieren, z. B. im freien Fall oder Sturz; die Montage dient hier zur Verlängerung zeitlich-räumlichen Fallhöhe in einer Szene.

³³³ ZB 1999: 354.

wenn es in der Wiederholung des Refrains gelingt, den gesamten Gefängnisflur zu mobilisieren. Auf der Tonebene beruht das Fragmentarische darauf, dass z. B. ein *Sonozeichen* eine sichtbare Darstellung ersetzt, was insbesondere der Fall ist, wenn das Hundegebell im Off einen Index auf die Verfolger von ‚Zack‘, ‚Jack‘ und ‚Roberto‘ nach ihrem Gefängnisausbruch bildet. Das Fragment wird in „Down by law“ zum aussagekräftigen Strukturelement. Ihm lässt sich eine assoziationsbildende Kraft zusprechen, die in die Nähe der „Leerstelle“ rückt, denn durch die anorganischen Schnitte wird eine geschlossene logische Komposition, durch die eine bedeutungsvolle Instanz entstehen würde, unmöglich gemacht. In der Herausbildung der Allegorie spielen Montage und Fragment zusammen, dadurch dass das Fragment als Bezugsloses, kontroverses Zeichengeschehen erst in der Montage entsteht. Das fragmentarische Geschehen in „Down by law“ integriert die Zufälligkeit, mit der die Personen in der Handlung auftauchen und bestimmte Typen repräsentieren, ohne dass die Rollen durch ihre Charaktereigenschaften ins Zentrum des Geschehens rücken würden. Im Film übernimmt der Zufall die Führung, der in Kohärenz mit dem Fragment ebenfalls zum strukturalen Element wird und die Narration vorantreibt, beispielsweise wenn ‚Zack‘, ‚Jack‘ und ‚Roberto‘ *zufällig* in einer Zelle im Gefängnis landen oder wenn der falsche Freund Preston *zufällig* ‚Jack‘ besucht, um ihm ein Angebot zu machen. Das Geschehen lässt jedes Mal offen, ob es sich um einen „wahren“ oder um einen „falschen Zufall“ handelt, d. h. ob der gezeigte Zufall „unbewusst“ in das Handlungsgeschehen Eingang findet oder ob er absichtlich inszeniert wurde, um darzustellen, wie das Spiel der Täuschung erfolgt.

Fragment und Zufall spielen in „Down by law“ zusammen und erzeugen den allegorischen filmischen Körper. Immer wieder im Film unterbricht der Zufall eine zunächst aufgebaute Spannung von Neuem: so, wenn die entstandene Spannung im Dialog zwischen ‚Jack‘ und der Prostituierten nicht zu Ende gebracht wird und stattdessen der zufällige Besuch von „Fettsack“ dem Geschehen eine neue Richtung gibt oder wenn ‚Zack‘, der mit dem Wagen auf dem Weg ans andere Ende der Stadt ist, zufällig von der Polizeistreife angehalten wird. Zufällig treffen sich die Figuren ‚Jack‘, ‚Zack‘ und ‚Roberto‘ auf der Flucht aus dem Gefängnis, nachdem sie zuvor im Wald umherirrten. Ebenso zufällig treffen die drei während ihrer Flucht plötzlich auf ein Haus, wo die Begegnung mit einer Italienerin Liebe auf den ersten Blick wirklich werden lässt – der Zufall lässt die Begegnung hier zum Schicksal werden. ‚Roberto‘, der Fremde und Herumstreunende oder Verlorene hat nun einen Ort gefunden, der sein Zuhause sein wird. Doch auch die Dialoge, die in ‚Nicolettas‘ Stube zwischen ihr und den drei Gaunern stattfinden, wirken unschlüssig und stehen kontextlos zur sonstigen Handlung. Plötzlich fällt der fragmentarische Satz „Onkel Luigi ist tot“. Die

Bedeutungslosigkeit des Gesagten wird durch die Intonation der Protagonisten unterstrichen und führt paradoxerweise im selben Moment zu einem Gespräch, das für alle Beteiligten scheinbar von großer Wichtigkeit und Interesse ist und infolge signifikant wirkt. Die fragmentarisch präsentierten Ereignisse führen dazu, dass die Charaktere im Film als fragmentierte Individuen erscheinen und sich in jeder Situation neu erfinden müssen.

Im Film fehlen „erklärende Bilder“, wodurch die Fragmentarisierung vorangetrieben wird. Infolge wird z. B. die Flucht von ‚Zack‘, ‚Jack‘ und ‚Roberto‘ aus dem Gefängnis in der Darstellung von vornherein zur gelungenen Flucht. Es gibt keine filmische Beschreibung darüber wie die drei ins Gefängnis gebracht worden sind, keine präzise Beschreibung von Sicherheitsvorkehrungen (die Zeichenelemente deuten das nur an) und keine Darstellung der realen Fluchtmöglichkeiten.³³⁴ Anhand einzelner Szenen zeigt Jarmusch, dass sich die Protagonisten im Wald gegenseitig verloren haben. Jarmusch führt kein Motiv ein, wodurch nachvollziehbar würde, wie es dazu kommt, dass die drei schließlich die Orientierung verlieren. Dadurch entsteht in der Darstellung eine falsche Bewegung und durch die innere Fragmentarisierung wird das Erzählte dysnarrativ. Deleuze schreibt: „Es ereignet sich eine kinematographische Mutation, sobald die abweichenden Bewegungen sich verselbständigen, wenn die Körper und die Bewegungen ihre Invarianten verlieren. Es entsteht dann eine Umkehrung, in der sich die Bewegung nicht mehr länger auf das Wahre beruft und die Zeit nicht mehr länger der Bewegung unterordnet: beides geschieht zur gleichen Zeit. Die prinzipiell dezentrierte Bewegung wird zur falschen Bewegung, und die prinzipiell befreite Bewegung wird zur Macht des Falschen, die sich nun in der falschen Bewegung ausdrückt.“³³⁵ Da zwei Einstellungstypen wiederholt auftreten, das *Wahrnehmungsbild* in Form einer gleich bleibenden Kadrierung und die Kamerafahrt als Plansequenz, entsteht die dezentrierte Bewegung im Wechsel von Stillstand und Bewegung.

Die „fragmentarische Wiederholung“, auf der die Allegorie in „Down by law“ als Beschreibung eines Wegs beruht, entzieht sich den totalisierenden Mechanismen der repräsentativen Erzählung, sie wird zum Mittel eines ästhetischen Widerstands allein durch ihre Form. Das Eigentümliche der nicht-organischen Montage, liegt, wie Adorno formuliert,

³³⁴ Die Flucht der drei Gauner bildet ein (fragmentarisches) Zitat auf „Alcatraz“, d. h. die Flucht aus Alcatraz, wie sie der Film (z. B. in: „Birdman from Alcatraz“ (John Frankenheimer, 1962; mit Burt Lancaster) oder „Escape from Alcatraz“ (1979; Regie: Clint Eastwood) nach dem gleichnamigen Roman von J. Campbell Bruce als mögliche Flucht zur Darstellung bringt. „Escape from Alcatraz“ zeigt die einzige gelungene Flucht von der Gefängnisinsel vor San Francisco. Die Leichen der Ertrunkenen wurden nie gefunden – demgegenüber gelingt den drei Ausbrechern in „Down by law“ die Flussüberquerung.

³³⁵ ZB 1999: 189.

darin, dass der Film durch „konsequente Negation des Sinns“³³⁶ mit einem „Scheincharakter“ behaftet ist. Adorno schreibt: „Schein ist die Kunst am Ende dadurch, dass sie der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag. Kunstwerke jedoch die den Sinn negieren, müssen in ihrer Einheit auch zerrüttet sein; das ist die Funktion der Montage, die ebenso, durch die sich hervorkehrende Disparatheit der Teile, Einheit desavouiert, wie als Formprinzip, sie auch wieder bewirkt.“³³⁷ Die fragmentarischen Teile des *Zeit-Bildes* in „Down by law“ stehen zur Wirklichkeit nicht mehr in demselben Verhältnis, wie es die organische Montage entwickelt. Jarmuschs fragmentarische Montage bildet insgesamt ein *Zeitzeichen*, das auf die Wirklichkeit nicht als Vergangenes oder zeitlich Mögliches verweist, sondern durch Brüche, die in der Inszenierung hervorgebracht werden, eine irreguläre Gegenwart bedeutet. Solche Brüche entstehen, wenn auf der einen Seite in Form von Totalen und Halbtotale die Räume der Apartments wie Bühnen in den Mittelpunkt rücken (Syntagmen 2. und 3.), während auf der anderen Seite die Kamerafahrten den einfachen dokumentarischen Stil einer bewegten Kamera nachahmen, die ein Milieu erkundet (Syntagmen 1., 6. und 7.). Im Fragment wird die Allegorie als zeitliche Krise verkörpert, als Krise der Repräsentation, und kommt darin zum Ausdruck, dass ein Ereignis in der Wiederholung als Verschiebung auftritt.

C. Freiheit

In „Down by law“ entwickelt die fragmentarische Wiederholung, die durch eine zeitliche Krise bedingt ist, ein eigenes Verhältnis zur Freiheit ihrer Form. Die filmische Form spielt zusammen mit den bedeuteten Zeichen. So verweist bereits der Titel „Down by law“, der sich mit „Außerhalb des Gesetzes“ oder „Die Gesetzlosen“ übersetzen ließe, auf die Freiheit der Form in der filmischen Darstellung. Die Freiheit der Form liegt im Film darin, in jedem Moment narrativ anders wiederholen zu können. Es handelt sich um eine Form, die stilistisch Grenzen auslotet, ohne der narrativen Willkür oder dem rein visuellen Experiment zu verfallen, so wie im Fall der Avantgardisten des „Cinema Pur“ in den 1920er Jahren. Grund dafür ist, dass Jarmusch seine Geschichte stilistisch einerseits a-repräsentativ, andererseits im Rückgriff auf klassische narrative Stilelemente vorantreibt. In „Down by law“ spielt Jarmusch mit den Mitteln des Suspense, die einen Spannungsaufbau auslösen und er entzieht ihm zugleich sein „Finale“, d. h. es findet keine Auflösung des Erzählstrangs statt (z. B. wird das sich entwickelnde Drama im den Syntagmen 2. und 3., die Auseinandersetzung zwischen

³³⁶ Ebd.: Adorno 2003: 230.

³³⁷ Ebd.: 231 – 232.

„Zack“ und „Jack“ mit ihren Frauen nicht aufgelöst. Auch wird das „Falschspiel“ im Hotel nicht aufgeklärt). Filmkünstlerisch offenbart Jarmusch hier seine Widerständigkeit gegen eine filmische Machart, die versucht ganzheitlich Identifikation mit den Figuren oder einem Geschehen zu erreichen. Jarmuschs Film bringt einen Realismus zur Darstellung, dessen Kennzeichen darin liegt, an der Oberfläche des Repräsentativen zu kratzen, und mittels Verkehrungen und Umkehrungen ästhetischer Normen gegen den Strich zu schreiben und damit produktionsästhetisch feststehende Normen auf den Kopf zu stellen.³³⁸

Die Figuren sind nicht nur im Leben entwurzelt, ohne festen Wohnsitz, Familie und Statusquo. Trotz oder wegen ihrer Coolness, die Gefühlsäußerungen nur in geringen Maße zulässt, fehlt ihnen die Macht bzw. Kontrolle über sich selbst (wie im Fall von „Zack“, der seinen Kummer über die zerrüttete Beziehung in Alkohol ertränkt). Die Figuren befinden sich „außerhalb des Gesetzes“, weil sie keinen Zugang zu einer auf Normen beruhenden Lebensgestaltung finden. Insofern liegt der „allegorische Sinn“ darin, dass sie zuerst ins Gefängnis müssen, um sich durch einen von Außen auferlegten Zwang von einem inneren Chaos befreien zu können, um, wie im letzten Bild metaphorisch deutlich wird, auf den „richtigen Weg“ gebracht zu werden (der nicht gezeigt wird).

„Im Gefängnis“ (6. Syntagma), stellt sich heraus, ist die freiheitliche Entscheidung über das eigene Leben deutlich eingeschränkt. Der Verlust der Freiheit zeigt sich in der Wiederholung des Selben dadurch, dass alle Insassen die gleichen T-Shirts tragen und sich keiner mehr vom anderen unterscheidet. In diesem Sinne bildet das Syntagma „Im Gefängnis“ ein metonymisches Zeichen für „Dasselbe“. Die Handlung integriert keine Ermittlung, keine Verhöre, Zeugenaussagen oder Gerichtsverhandlungen, die auf eine Wahrheit bezogen wären. Der Freiheit der Figuren, es handelt sich um eine Freiheit von Fälschern und Komikern, entspricht filmisch die freie Form des Fragmentierens, die im Spiel von Logik und Alogik entsteht. Auf diese Weise vollzieht Jarmusch in „Down by law“ eine narrative Verkehrung zu

³³⁸ Jarmuschs Realismus unterscheidet sich vom Realismus der Autorenfilmer des Jungen und Neuen deutschen Films, deren Realismus sich auf konkrete geistige (philosophische oder literarische) oder historische Gegebenheiten stützt (in Bezug zu „1945“ – der Stunde Null, die in den 1960er Jahren eine geschichtliche Aufarbeitung im Film provoziert). Jean-Marie Straub als einer ihrer Vertreter („Nicht versöhnt“, 1965, „Klassenverhältnisse“, 1983) wurde in einem Interview gefragt, wie er „Realismus“ definieren würde. Als Antwort stellt Straub die Gegenfrage: „Was ist das Wichtigste am Eisberg, das unter dem Wasser oder das darüber?“ und fährt fort: „Ich glaube es gibt keinen Realismus, ohne dass man den Eisberg auf den Kopf stellt, ein Eisberg hat sozusagen auch Wurzeln. Damit ein Zehntel so hoch über die Wasseroberfläche sich erhebt, muß ein tiefes breites Fundament unter dem Wasser sein. Man muß den Begriff des Realismus umdrehen. Wer ihn erreichen will, muß neun Zehntel wurzeln haben, die einfach naturalistisch sind, also mit Natur und Gesellschaft verbunden sind. Sonst schwebt das. (...) Es gibt eine alte Definition des Realismus: die Wahrheit herauszugraben aus dem Schutt des Selbstverständlichen – von einem gewissen B.B.“ Schütte 1984: 38 – 39.

gängigen Gerichtsfilm.³³⁹ In einer „wahrhaftigen Erzählhandlung“ würde sich die Erzählhandlung auf ein System des (Ver-)urteilens bzw. ein Urteilssystem und den richterlichen Urteilsspruch beziehen (selbst im Falle des Freispruchs oder wenn der Schuldige durch das Schicksal „schuldig“ geworden ist). Im Gegensatz hierzu entzieht sich die fälschende Erzählhandlung in „Down by law“ der Jurisprudenz und erschüttert ihr Urteilssystem indirekt, durch die Art und Weise der ästhetischen Produktion und indem die „Macht des Falschen“ (nicht der Irrtum oder der Zweifel) den oder die Schuldigen als abwesenden Gegner ins Spiel bringt.

„Down by law“ durchbricht den versöhnenden Schein von Totalität. Jarmusch verzichtet auf die Darstellung von subjektiver Imagination zugunsten einer Darstellung des Sich-dem-Zufall-der-Konstruktion-Überlassens. Der Film, der sich einer konkreten narrativen Absicht entzieht, spielt mit dem Zufall, der ihn dem Heteronomen unterwirft auf eine Weise, die ihn als „Chiffre der Freiheit“ erscheinen lässt. Die filmische Produktion des Zufalls gelingt durch die ungleiche und asymmetrische Wiederholung. Sie beruht nicht auf Exaktheit oder einem erzeugten Mechanismus, sondern auf Selektion und Freiheit. Jedoch zeugen die „Freiheit der Form“ und die „Freiheit der Figuren“, die sie bedingt, zugleich von Bedeutungslosigkeit und Leere. In der Abfolge der *Aktionsbilder* entsteht dann der Eindruck als würde das, was den Figuren bei dem Versuch, dem eigenen Dilemma zu entrinnen, nicht Freiheit sondern Schicksal zum Ausdruck bringen. Inwiefern gelingt in den filmischen Zeichen die Darstellung von Schicksal? Deleuze stellt heraus, dass das Schicksal „niemals in deterministischen Bezügen, die sich allmählich zwischen den sukzessiven Gegenwart gemäßig der Ordnung einer repräsentierten Zeit herstellen würden“³⁴⁰, gedacht werden könnte. Das Schicksal, so Deleuze, „impliziert nicht-lokalisierbare Verbindungen zwischen den sukzessiven Gegenwart“³⁴¹, „objektive Zufälle“³⁴², „die die räumlichen Positionen und zeitlichen Abfolgen transzendieren.“³⁴³ In Bezug auf „Down by law“ hieße das, dass das Schicksal der Protagonisten in den jeweiligen Syntagmen in „aufeinander folgenden Gegenwart“ stattfindet. Sie stellen jedes Mal eine neue Ebenendifferenz her. Ein solcher ontologischer Ebenenwechsel findet im Film z. B. statt, wenn die drei Gauner Roberto, Zack und Jack plötzlich ins Gefängnis müssen. Der Wechsel in der Ebenendifferenz ist laut Deleuze für „das Schicksal“ kennzeichnend.

³³⁹ Im Unterschied zu Jarmuschs „Down by law“ beruht das klassische *courtroom drama* auf einem „Fall“, Justizmilieu und Urteilssprechung. Vgl. Matthias Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm. Justiz, Ideologie, Dramatik*, Göttingen 2000.

³⁴⁰ *DW* 1997: 115.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd.

Doch trotz ihres Eingesperrtseins gelingt es einen eigenen Freiraum zum Ausdruck zu bringen, wobei in den symbolischen Zeichen deutlich wird, wie eng der Gedanke der Freiheit mit dem der willentlichen Vorstellung oder Imagination verknüpft ist. Durch seine Einbildungskraft wird ‚Roberto‘ einen solchen Ebenenwechsel herbeiführen, wenn er „Im Gefängnis“ (sechstes Syntagma) mit Kreide ein Fenster an die Wand malt, um nach draußen, in die Freiheit zu blicken und daraus den Plan zur Flucht beim Spaziergang im Hof entwickelt (im Unterschied zu ‚Zack‘, der bereits physisch gezeichnet, monoton Striche an die Wand kritzelt). ‚Roberto‘ fordert das Schicksal heraus und provoziert den Ebenenwechsel vom Gefängnis in „die Flucht“ (siebtes Syntagma), was in die Freiheit als Schicksal führt. In der filmischen Möglichkeit des Kontextbruchs durch das Prinzip der irrationalen Wiederholung liegt die Freiheit des Autors / auteur, die Ebene zu wählen und das Schicksal der Figuren zu bestimmen.

Die Wiederholung im *Zeit-Bild* von „Down by law“ bringt den Dualismus von „Unfreiheit“ und „Freiheit“ hervor. In den autonomen Einstellungen wird der unbestimmte Zeitraum von „Gefangensein“ und „Freisein“ allegorisch als „Zwischen“ markiert. Der in der filmischen Montage entstandene Zeitraum wird in seiner Bedeutungslosigkeit als Bild des Wegs bedeutend. Jarmusch spielt in Favorisierung von zeitlich-räumlicher Unbestimmtheit mit „Wahrheit“ und „Falschheit“ und stellt auf subversive Weise, anhand der Erstellung einer Negativfolie von Sinn und Bedeutung „Richtigkeit“, „Recht“, „Ordnung“ und „Gesetz“, Begriffe, die im Film semiotisch eine Rolle spielen, in Frage.

3. Die allegorische Wiederholung

Die Allegorie in „Down by law“ beruht auf einer virtuellen Struktur. Sie entsteht auf mikroskopischer Ebene fortwährend, d. h. in der unendlichen Kette von Zeichenelementen, die aufeinander verweisen. Im bewegten Bild mit seiner Azentrierung ist die Allegorie stets unfertig. In der verkehrten Ästhetik des Films bildet sie die prozessuale „Verkörperung eines Wegs“. Ihre filmische Darstellung erfolgt durch eine nicht-organische Montage mit einer Vektorgröße, die zwischen Bewegung im Kreis und Richtungsänderungen hin und her schlägt. Die Allegorie markiert eine produktive Verfahrensweise, sie entsteht in immanenten Bezügen. In „Down by law“ führt ihre alogische Struktur zu einer „sinnvollen Anschauung“, welche die „Denunzierung einer Ausdrucksform als einer bloßen Weise der Bezeichnung“³⁴⁴ zum Ausdruck bringt. Der Allegorie als virtueller Form der Wiederholung ist zwar ein

³⁴⁴ Benjamin 1978: 161.

Zeichencharakter zuzuerkennen, sie bildet aber kein Symbol, wo „Sinnliches“ und „Bedeutung“ eine begriffliche Einheit bilden würden. In „Down by law“ beruht sie vielmehr auf der Distinktion beider Kategorien. Sie entsteht durch eine Zeichenform, die Verschiebungen und Verkleidungen integriert, wie sie Deleuze für das *Zeit-Bild*, das das Moment der Wiederholung in poststrukturaler Hinsicht markiert, herausgestellt hat. Im Film entwickelt sich die Allegorie in der Abfolge fragmentarischer Zeichen (Syntagmen). Die performative Struktur der Allegorie, die in einem *Relationsbild* zum Ausdruck kommt (siehe Teil A, 2 b), offenbart sich in der Verkehrung bzw. Abflachung der Aktionsbilder. In tiefgreifenderen Konzeptionen liegt ihr Sinn darin, dass eine Aktion die Antwort auf eine entscheidende Frage oder auf ein Problem ist, das ein Held zu bewältigen hat. Die Folge ist, dass das so genannte „ästhetisch Erhabene“ (Kant), z. B. in Form einer metaphysischen Stimmung, in „Down by law“ sichtbar fehlt. Die Allegorie von „Down by law“ firmiert jedoch als Gegenstück zur „Erlebnisfilm“³⁴⁵. In „Down by law“ werden Raum und Zeit durch den Wechsel von Geschwindigkeit mittels der Kamera (am Anfang), statischen Einstellungen und Bewegung der Figuren zerstückelt. Der Part „Im Gefängnis“ (6.) nimmt auf asymmetrische Weise etwa 1/3 der Dauer des Films ein. Das avantgardistische Potential der Allegorie des Films, die ein prozessuales „Bild des Weges“ verkörpert, liegt darin, eine Art „Verfallsgeschichte“ in Form von Sinnlosigkeit und zeitlich-räumlicher Monotonie zu präsentieren. In der dargestellten räumlichen Bezogenheit ist das Empfinden eines orientierten Raums gestört. Dabei ist der „Leib“ des Films, phänomenologisch gesprochen, den Koordinaten der gezeigten Lebenswelt enthoben. Der konzipierte avantgardistische, weil beliebige Zeitraum, der das ver-rückte „Bild des Weges“ zum Ausdruck bringt, wirkt durch die Form der filmischen Wiederholung irreal. Ihm fehlen konkretisierende Zuordnungen wie örtliche oder zeitliche Bestimmungen, Schilder, Jahreszahlen, Uhrzeiten oder Signale.

³⁴⁵ Mit „Erlebnisfilm“ ist das organische Kunstwerk gemeint. Das organische Kunstwerk ist nach dem syntagmatischen Strukturmuster gebaut; Einzelteil und Ganzes bilden eine dialektische Einheit (beim paradigmatischen Strukturmuster hingegen ist die Reihe prinzipiell unabgeschlossen, die Paradigmen sind austauschbar). Die Teile sind nur aus dem Werkganzen und dieses wiederum nur aus den Teilen zu verstehen. Eine vorwegnehmende Auffassung des Ganzen lenkt die Auffassung der Teile und wird durch diese zugleich korrigiert. Grundvoraussetzung dieses Typus der Rezeption ist die Annahme einer notwendigen Übereinstimmung zwischen dem Sinn der Einzelteile und dem Sinn des Ganzen. Diese Voraussetzung – das ist die entscheidende Differenz zum organischen Kunstwerk – wird vom nicht-organischen Kunstwerk gekündigt. Die Teile „emanzipieren“ sich von einem ihnen übergeordneten Ganzen, dem sie als notwendige Bestandteile eingefügt wären. Das bedeutet aber: die Teile entbehren der Notwendigkeit. In einem automatischen Text, der Bilder reiht, könnten einige Bilder fehlen, ohne dass sich der Text wesentlich veränderte. Es wäre möglich, ohne dass damit eine wesentliche Veränderung herbeigeführt würde, sowohl neue Ereignisse des gleichen Typs einzufügen, als auch einige der berichteten wegzulassen. Auch Umstellungen wären denkbar. Das Entscheidende sind nicht die Ereignisse in ihrer Besonderheit, sondern das der Reihe der Ereignisse zugrunde liegende Konstruktionsprinzip.

„Negation der Synthesis wird zum Gestaltungsprinzip“³⁴⁶, beschreibt Adorno die Montage im spätkapitalistischen Kunstwerk. „Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einlässt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.“³⁴⁷ Die Negation der Synthesis fasst bei Adorno produktions- und wirkungsästhetisch das, was bei ihm als Verzicht auf Versöhnung gekennzeichnet ist. Lässt sich, wenn Adorno die Negation der Synthesis immer noch als „Suggestion von Sinn“³⁴⁸ interpretiert, daraus folgern, dass auch die Versagung von Sinn noch einen Typus von Sinnsetzung darstellt? Die Allegorie, die in „Down by law“ das Bild des Wegs performativ hervorbringt, entsteht eher in der Zerstörung der Vorstellung eines geschlossenen Sinns. Das aushebelnde Moment liegt in der Offenlegung der Unmöglichkeit die Sinnfrage „richtig“ oder „falsch“ zu beantworten oder zu „erfüllen“. Auf diese Weise jedoch wird die avantgardistisch motivierte Allegorese in der Darstellung vorangetrieben.

Ein „Leben ohne Ziel“ und „Du hast keine Zukunft“ schreit die Lebensgefährtin in hysterischer Verzweiflung ‚Zack‘ an, den DJ und Radiosprecher, der von jedem neuen Sender rausgeschmissen wird. „Du schmiedest immer große Pläne für die Zukunft. Und warum? Weil Du die Gegenwart nicht packst“, schmettert sie ihre Worte gegen ‚Zack‘. Ähnlich richten sich in kühlem Zynismus die spitzen Pfeile der Edelprostituierten an ‚Jacks‘ Seite gegen den Zuhälter, der von „einem weißen Lincoln, girls und Koks“ träumt. Einen weißen Lincoln sehen wir symbolisch gleich zu Beginn des Films am Straßenrand stehen.³⁴⁹ In zwei theatralisch inszenierten Sequenzen³⁵⁰ wiederholt sich die Entladung aufgetauter Emotionen seitens der Frauen, die ‚Jack‘ und ‚Zack‘ verbal demontieren.³⁵¹ Zu Beginn des Films werden uns ‚Zack‘ und ‚Jack‘ sozial an einer Endstation befindend vorgestellt³⁵². Ihr Weg, der sich

³⁴⁶ Adorno 2003: 232.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd.: 231.

³⁴⁹ Große Autos bzw. Wägen als Symbole wiederholen sich in Jarmuschs Filmen, z. B. in Form des Leihwagens von ‚Willie‘ und ‚Eddie‘ in „Stranger than Paradise“ (1984), in „Earls Cadillac“, dem Besitzer des „Shades“ in dem Film „Mystery Train“ (1986) oder im Mercedes, den ‚Ghost Dog‘ in dem gleichnamigen Film von 1999 fährt.

³⁵⁰ Die Szenen in den Apartments von ‚Jack‘ und ‚Zack‘ zu Beginn von „Down by law“, die Protagonisten im Konflikt mit ihren Partnerinnen, lassen sich als fragmentarische Variante des deutschen Kammerspielfilms deuten. Der deutsche Kammerspielfilm entwickelte sich unter Betonung der mise en scène und der Schauspielkunst. Das Verbrechen in Carl Mayers und Lupu Pickers Kammerspielfilm „Scherben“ (1921) ist zugleich ein Ausbruch aus dem monotonen Leben – wie in „Down by law“ in Bezug auf ein amerikanisches schwarzes Milieu, 60 Jahre später in Amerika, gegeben.

³⁵¹ Die beiden Frauen treten spiegelbildlich auf: die eine ist weißhäutig und blond (heller Typ), die andere schwarzhäutig und trägt schwarze Haare (dunkler Typ).

³⁵² Beim klassischen offenen Ende wird „die Endstation“ am Schluss des Films erreicht, beispielsweise in „Endstation Sehnsucht“ von Elia Kazan, 1951 (Roman v. Tennessee Williams). Umgekehrt und demgegenüber vollständig entpsychologisiert, stattdessen oberflächlich gewendet, wird „die Endstation“ bei Jarmusch zum Ausgangsmoment des erzählten Geschehens, d. h. sie bildet den Anfang.

durch ein „Falschspiel“ gestaltet, und in der fragmentarischen Montage seinen Verlauf nimmt, mündet am Schluss des Films wieder in einen Neuanfang. Ihn gilt es allegorisch als umgekehrte Variante einer „aristotelischen Heldenfahrt“ zu begreifen.³⁵³ Die anfänglichen Versuche seitens der blonden und der schwarzhaarigen Frau, „ein Problem zu klären“, führen zu keiner Problemlösung, vielmehr wird im weiteren Verlauf der Handlung deutlich, dass die Lösung des Problems durch den von „Fettsack“ initiierten Handlungsverlauf narrativ in eine strukturelle Verschiebung mündet, die für ‚Jack‘ und ‚Zack‘ ein neues, noch viel größeres Problem mit sich bringt, so dass ihr Weg erst einmal in den Knast führt. Um das Bild des Weges als „Talfahrt“ einzuleiten, stützt sich der Autor / auteur in der Darstellung auf beliebige und inkonkrete Räume und inszeniert „Leerräume“. Die mise en scène in den Syntagmen „Jack’s Apartment“ (2.) und „Zack’s Apartment“ (3.), die jeweils von der „Leere“ zwischen den Paaren zeugt, lässt sich hier anführen. Die statischen Kameraeinstellungen stehen der spannungsreichen Hysterie und dem Zynismus mit ihrer jeweiligen Gestik und Stimmlage entgegen. In den halbtotalen bis totalen Kadrierungen erzeugt die Kamera Distanz einerseits, andererseits gelingt es, das Geschehen realistisch zu präsentieren, d. h. ohne in Form von Detailaufnahmen oder durch Fokussierung den Zuschauerblick zu lenken.³⁵⁴ Die Apartments von ‚Zack‘ und ‚Jack‘ fallen durch ihre spärliche Möblierung auf, die wie austauschbare Orte wirken. Die Graffiti an der Wand zeugen begrifflich von „leeren Aussagen“, „Nichtigkeiten“. Auch der Ort, an dem die „Cajun-Göttin“ warten wird, ein Hotelzimmer, bestehend aus einem Bett und einem Schrank, bleibt in seiner Darstellung reduziert bzw. sparsam. Das Bildzeichen des sechsten Syntagmas „Im Gefängnis von New Orleans“ zeigt eine Zelle, die nur aus ein paar Pritschen, den Wänden und dem Eisengitter besteht. Das Gefängnis wird als Ort des „Nichts-tun-könnens“, des „Sich-Anschweigens“ und stupiden „Striche-an-die-Wand-Malens“ hervorstechen. „Seit drei Tagen hast Du nichts gesagt...“, fordert ‚Jack‘ seinen Kumpel auf, das Schweigen zwischen ihnen zu durchbrechen. Die Wiederholung des Selben, die in der engen Zelle metaphorisch „ein auf der Stelle treten“ der Protagonisten bedeutet, bringt die räumlich-zeitliche Leere allegorisch hervor. Doch proben die Gefängnisinsassen den Aufstand. Ihr Widerstand gegen die Monotonie erfolgt in einem Sprechgesang mit dem Refrain „We want icecream!“. Der Autor / auteur konstruiert schließlich aus einer nackten Gefängniszelle, dem Spiel der Protagonisten und mit Hilfe irrationaler Schnitte auf „verkehrte Weise“ einen zeitlich „erfüllten“ Raum. Das

³⁵³ Die Helden stehen in Verkehrung zum „mythischen Heros“, seinen Abenteuern und Siegestaten. (Vgl. Joseph Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt am Main 1953).

³⁵⁴ André Bazin macht als erster auf die Tiefenschärfe aufmerksam, wodurch es möglich wird, mit einem Wechsel in der Fokussierung eine zeitliche Verschiebung innerhalb einer Einstellung zur Darstellung zu bringen. Siehe Bazin 2003.

zeitliche Verhältnis autonomer Einstellungen und Sequenzen erzeugt im Film zwar ein Gefühl für die Dauer des Aufenthalts der Protagonisten im Gefängnis und ihre langwierige Flucht. Jedoch setzt die Geschichte auf die Darstellung einer unbestimmten Zeit. Quer zur gängigen Erzählform in einem Gangsterfilm oder Krimi liefert Jarmusch keine Beschreibung der zeitlichen Dimension im Gefängnis (durch ein Zeitzeichen, das Kalendertage, Daten oder Uhrzeiten liefern würde). Das entscheidende zeitliche Moment der Flucht bekommen wir nicht als akribisch geplanten Ausbruch geliefert, der in jedem Augenblick misslingen könnte, sondern es wird in der Montage von einem Intervall „verschluckt“.

Die Allegorie beruht auf einer interpretierten Bedeutung und ist gewissermaßen der Ersatz für den repräsentationslogischen Mangel in der Darstellung. Sie steht für die Fähigkeit das Fälschende so und nicht anders auszudrücken bzw. in einer sich stets verschiebenden Wahrheit zu präsentieren.³⁵⁵ Die Dekonstruktion in der Montage, die in der Fragmentierung entsteht, verweist auf die Grenzen der Darstellbarkeit in der Realität einerseits, auf die Möglichkeiten filmischer Subversivität andererseits.

Was in „Down by law“ fehlt, ist somit ein narrativer Höhepunkt, der im klassischen Gangsterdrama unentbehrlich wäre. Die Flucht der drei Helden aus dem Gefängnis in ihrer Darstellung entmystifiziert, indem sie nicht in der Spannung des möglichen Entdecktwerdens gezeigt wird. In der Darstellung ist die Flucht von ‚Zack‘, ‚Jack‘ und ‚Roberto‘ bereits eine gelungene Flucht, deren „Verkehrung“ am Ende darin liegt, dass sie in eine räumliche und zeitliche Orientierungslosigkeit der drei Gauner mündet. Durch die Wiederholung von drei ähnlichen Situationen, in denen die Protagonisten umherirren, sich verlieren, phantasieren, scheinbar halluzinieren und Selbstgespräche führen, wird der Weg durch den „inneren Dschungel“ metaphorisch als ein „nicht von der Stelle kommen“ verkörpert. Die Flucht hinterlässt eine „falsche Bewegung“, die zu einem narrativen Stillstand führt, als die drei Gauner mit einem Boot durch den Sumpf inmitten eines großen Waldgebiets rudern. Die filmischen Zeichen bringen jedoch nicht die Wiederholung einer selben Wegstrecke zur Anschaulichkeit, sondern die Darstellung beschränkt sich auf die plötzliche Erkenntnis der Protagonisten, dass sie sich im Kreis gedreht haben. Jarmusch reduziert die Zeichen auf die Wortfragmente der Protagonisten. In der Fragmentarisierung und in den unbestimmten Zeiträumen entsteht der allegorische Weg. Im richtungslosen Umherirren, nicht wissen, wo man sich befindet, spiegelt sich die innere Orientierungslosigkeit und die Entwurzelung der Figuren, ihr bezugsloses Dasein, ihre Heimatlosigkeit wieder (auf irrationale Weise zum

³⁵⁵ Eco 1996: 15 und 27.

Ausdruck gebracht in einer Szene mit ‚Roberto‘ im Wald, wo er von seiner Familie in Italien und den Kochkünsten seiner Mutter schwärmt).

Die Allegorie des falschen Wegs kommt dadurch zum Ausdruck, dass wir keine Richtung erzählt bekommen, die es ermöglichen würde, festzustellen, in welcher Hinsicht sich die Protagonisten im Wald verirrt haben (wodurch die Spannung forciert würde). Der Irrweg der drei Protagonisten führt zu keiner Symbolisierung, wodurch in Form von Reflexion eine höhere Ebene geschaffen worden wäre. Die Allegorie beruht in besonderem Maße auf der Gegenwart der Bilder und der Zufälligkeit des Geschehens. Die semantisch erzeugte Leere beruht auf der einfachen bildlichen Gestaltung mit ihrer Reduzierung der Bezüge der Zeichenelemente. Im Unterschied zu Filmen mit quantitativ höherer Schnitffrequenz und einer höheren Dichte an Zeichenelementen in den Bildern (d. h. „mehr“ Bildinformation), bleibt bei Jarmusch der quantitativ-qualitative Sättigungsgrad der Zeichenelemente gering. Die Intensität im Film entsteht nicht durch das Design farblich brillanter Bilder (wie im Unterschied zu dem späteren Film „Ghost Dog“, 1999). Vielmehr handelt es sich um eine radikalisierte Form von Kopfkino, deren Sinn allein darin zu suchen ist, „erfüllenden Antworten“ entgegenzustehen.³⁵⁶

Die virtuelle Form der Allegorie ermöglicht das unerschöpfliche Verfügen über eine durch Dekontextualisierung sinnentleerte Welt im Wissen um eine unendliche Deutungsvielfalt und die grenzenlosen Möglichkeiten der Lektüre.³⁵⁷ Die unendliche Deutungsvielfalt der Zeichen bzw. der Verweisstruktur der Zeichen konstruiert Jarmusch in der Wiederholung als Form von „Um- oder Verkehrungen“, die „Unsinn“ produzieren. Der Unsinn als Rückseite und Außen, der der logischen Präsentation zugeführt wird, mutiert in den sichtbaren Um- und Verkehrungen des Films zum Innen bzw. zur Vorderseite der Struktur des Films. Die entstehende Allegorie bildet ein „leeres Zeitzeichen“, das als solches ermöglicht, die Frage nach dem Sinn des Geschehens neu zu beleben bzw. die Allegorie in einer semiotischen Kette von Alogik und Unsinn als sinnkonstituierend zu begreifen. In der Darstellung eines abstrakten Sachverhalts, des „Wegs“, lässt sie sich als Bild erfassen, das auf einer permanenten Verschiebung beruht. „Es ist eine schöne und traurige Welt“, sagt ‚Roberto‘ an einer Stelle im Film. Das melancholische Denken im Film wird durch die Darstellung der Ironie des Schicksals ad absurdum geführt (Roberto der Narr, im narrativen Geschehen stets Schlusslicht, findet im Film als erster sein Glück ohne eigenes Zutun, während ‚Jack‘ und

³⁵⁶ Womit noch keine Aussage über die Intensität semantisch reduzierter Bildrelationen (wie bei Jarmusch der Fall) getätigt worden ist.

³⁵⁷ Umberto Eco verdeutlicht, dass das offene Kunstwerk eine unendliche Reihe möglicher Lesarten belebt. Vgl. Eco 1996: 27 – 29.

„Zack‘ ein Ziel verwehrt bleibt). Mit „Down by law“ subvertiert Jarmusch das repräsentative in der filmischen Narration. Nicht Versöhnung, sondern Brüche und Widersprüche, die mit „Verschiebungen“ und „Verkleidungen“ zusammenspielen, kennzeichnen die Allegorie im Film kennzeichnen die Allegorie im Film, die sich nicht auf Grundlage eines bestimmten Formbegriffs denken lässt. Im *Zeit*-Bild von „Down by law“ stellt die Allegorie einen gebrochenen symbolischen Zusammenhang her, der gleichsam als Negativfolie bedeutungstragender Erzählweisen wirksam wird.

IV. *Mystery Train* (1989)

1. Der echte King

„Elvis“ ist der einzige echte King“ weiß ‚Mitzuko‘. Mit ihrem Freund ‚Yun‘ sitzt sie im Zug auf dem Weg von Yokohama nach Memphis Tennessee. Den Zug sehen wir in der totalen Einstellung durch ein grünes Tal gen Süden sausen. ‚Mitzuko‘ weiß: „dies ist Amerika, die Stadt von ‚Elvis“³⁵⁸. Die „Konnotation“³⁵⁹ der Landschaft, die durch die Kadrierung in den Mittelpunkt rückt, erfolgt anhand von verschiedenen Zeichenelementen: durch ‚Mitzukos‘ japanische Worte, dadurch dass ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ Kopfhörer tragen und Musik hören oder durch ‚Yuns‘ Haartolle, die an eine späte Replik von Rock‘n‘roll erinnert. Im Mittelpunkt des Films „*Mystery Train*“ steht „Elvis“, auf dessen Spuren sich die beiden 18-jährigen Japaner begeben. Der reale Elvis Presley, der von 1935 bis 1977 lebte und als amerikanischer Rocksänger in der ganzen Welt zu Ruhm kam, wird dem japanischen Pärchen während seines Aufenthalts in Memphis Tennessee nicht begegnen, denn in der Gegenwart des Films ist er seit über zehn Jahren verstorben. Stattdessen wird der Mythos „Elvis“ im Film symbolisch in den filmischen Zeichen anhand einer Wiederholungsstruktur verkörpert.

In diesem Kapitel liegt das Augenmerk auf der symbolischen Figur „Elvis“, die anhand unterschiedlicher Zeichen durch das Ereignis der Wiederholung in einer Serienstruktur hervorgebracht wird. Das Komische liegt nun darin, dass mit der symbolischen Darstellung von „Elvis“ zugleich seine symbolische Undarstellbarkeit verbunden ist, d. h. die Protagonisten werden trotz zahlreicher Symbolisierungen von „Elvis“, die großteils von einer

³⁵⁸ Die Worte der Figur Mitzuko werden an späterer Stelle im Film ausgesprochen.

³⁵⁹ Mit „Konnotation“ (auch Intension) ist die Gesamtheit der Eigenschaften eines Zeichens, seine „logische Tiefe“ gemeint; mit Denotation (auch Extension) ist die Gesamtheit der wirklichen Objekte gemeint, die ein Zeichen bezeichnet, seine logische Breite. Hierzu siehe Peirce *NZ* 1998: 347.

„mythischen Einbildungskraft“ leben, nicht erfahren, wer „Elvis“ in Wahrheit ist. Jedoch „ohne den Glauben an die Wirklichkeit seines Gegenstandes würde der Mythos seine Grundlage verlieren“³⁶⁰, stellt Cassirer heraus.

Im Ganzen des Films ist die Serienstruktur der Wiederholung in drei Handlungsstränge eingebunden, die sich gleichzeitig ereignen und filmisch in Form einer asymmetrischen Parallelmontage hervorgebracht werden. Mit Christian Metz Begrifflichkeiten schließen sie sich in einem so genannten „achronologischen“ und „parallelen Syntagma“ (Metz) zusammen.³⁶¹ Der Elvis-Song „Blue Moon“, der im narrativen Geschehen von „Mystery Train“ zu einer bestimmten nächtlichen Uhrzeit im Radio gesendet wird, firmiert in diesem Rahmen als narrativer Knotenpunkt der drei Handlungsstränge und gewährleistet als zeitlicher Synchronpunkt die Darstellung von Gleichzeitigkeit. Die Serie von filmischen Zeichen, die „Elvis“ symbolisch verkörpern, bilden Differenzierungen, die sowohl in Referentialität zu dem ehemals lebenden Elvis stehen als auch untereinander einen filmischen Bezug ausbilden. Die Differenzierungen integrieren in semiotischer Hinsicht ein arepräsentatives Moment und sind in poststrukturaler Hinsicht fragmentarisch dadurch, dass sie den echten und wahren „Elvis“ gar nicht abbilden können. Andererseits erhalten wir nur dadurch, dass „Elvis“ differentiell hervortritt ein Bild von ihm und in der Wiederholung eine Vorstellung von der „echten“ Figur.

In dem Kapitel wird aufgezeigt, wie die symbolische Darstellung von „Elvis“ erfolgt. Folgende Fragen sind damit verbunden: Erstens, wie sieht die Serienstruktur aus, die „Elvis“ in Form der filmischen Zeichen in der Wiederholung verkörpert, d. h. wie lässt sie sich zeichentheoretisch aufschlüsseln? Zweitens, auf welche Weise konstituiert die Wiederholungsstruktur in der asymmetrischen Montage von drei parallelen Handlungssträngen die zeitlich-räumliche Gegenwart als spezifisches *Zeit-Bild*?

In der Lektüre soll die theoretische Einordnung der Zeichen, die „Elvis“ in der Wiederholungsstruktur symbolisch verkörpern im Rückgriff auf Charles Sanders Peirces³⁶² Semiotik und Gilles Deleuzes Semiotik hergestellt werden. Es wird deshalb auf beide Theoretiker zurückgegriffen, weil Deleuzes Zeichentheorie auf Grundlagen von Peirce aufbaut und er dessen Überlegungen für das bewegte Bild weiterentwickelt. Der originale Peirce bleibt neben Deleuzes Filmsemiotik aus dem Grund relevant, weil seine theoretischen Überlegungen für die Lektüre der Serie der „Elvis“-Symbolisierungen als Zeichenelemente aufschlussreich sind. Rekapitulieren wir, was Peirce unter einem Zeichen versteht: „Ein

³⁶⁰ Cassirer 1996: 121.

³⁶¹ Metz 1972: 165 – 198.

³⁶² Vgl. *PhäLZ* 1998: 64 – 98.

Zeichen oder Repräsentamen ist alles, was in einer solchen Beziehung zu einem Zweiten steht, das sein Objekt genannt wird, dass es fähig ist ein Drittes, das sein Interpretant genannt wird, dahingehend zu bestimmen, in derselben triadischen Relation zu jener Relation auf das Objekt zu stehen, in der es selber steht. Dies bedeutet, dass der Interpretant selbst ein Zeichen ist, das ein Zeichen desselben Objekts bestimmt und so fort ohne Ende.³⁶³ Die Struktur des Zeichenbegriffs besteht bei Peirce aus Zeichen, Objekt und Interpretant, die eine Erstheit, eine Zweitheit und eine Drittheit bilden, und die je für sich dreifach untergliedert sind (vgl. Teil A, Abschnitt 2. b). Das Zeichen ist ein Element des Designationsprozesses. „Something which stands to somebody for something in some respect or capacity.“³⁶⁴ Der Signifikant bildet ein Synonym für „etwas, das für etwas anderes steht“. Er ist das Ausdruckselement bzw. das graphische Mittel eines Signifikats, d. h. einer Entität bzw. eines Inhaltselements.

Der differierende Interpretant ist somit für die Wiederholung mitverantwortlich. Die dynamische Struktur des Zeichens resultiert aus der un abgeschlossenen Zeichenkette in der Interpretation.

Im Unterschied zu Deleuzes Auffassung vom Zeichen ist bei Peirce das Zeichen immer noch repräsentativer Natur, wenn auch in unvollständiger Hinsicht. Bei Peirce ist es mit der „Wahrheit“, das heißt mit dem ganzen Universum des Seins³⁶⁵ oder „mit dem Absoluten“³⁶⁶ verknüpft. Peirce nimmt mit seinem Zeichenbegriff Bezug auf die vollkommene Wahrheit, obwohl er sich im Klaren darüber ist, dass sie das ideale Zeichen, die vollständige Identität von Form und Materie erforderlich machen würde, was durch die „Entelechie des Seins“³⁶⁷ – die Ausdehnung von Eigenschaften oder Qualitäten durch theoretische oder praktische Reaktionen – nicht möglich ist. Peirce schreibt: „Erstens ist ein Zeichen kein wirkliches Ding. Es ist so beschaffen, dass es in Replikas existiert. (...) Das Sein eines Zeichens ist bloß ein Dargestelltsein. Nun sind wirklich Sein und Dargestelltsein sehr verschieden. (...) Jedes hinlänglich vollständige Zeichen bezieht sich auf verschiedene wirkliche Objekte. (...) Drittens jedoch ist jedes Zeichen dazu gedacht, ein Zeichen desselben Objekts mit derselben Bezeichnung oder Bedeutung zu bestimmen.“³⁶⁸ Peirce zufolge liegt die Entelechie des Seins in ihrem „Darstellbarsein“³⁶⁹. Im Bezug auf „Mystery Train“ ist damit gesagt, dass das Sein des Zeichens „Elvis“ mit den Darstellungsweisen von „Elvis“ verknüpft ist. „Elvis“ ist somit das Objekt verschiedener Zeichen. Peirce operiert mit der Tatsache, dass ein Objekt über

³⁶³ Ebd.: 64.

³⁶⁴ CP 2 1998: §2.228.

³⁶⁵ NZ 1998: 344.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd.: 377.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Ebd., „Die Entelechie des Seins liegt im Darstellbarsein.“

unendlich viele Interpretanten vertraut sein kann. Im Rückgriff auf seine Semiotik ist hier die Frage zentral, ob „Elvis“ in „Mystery Train“ auf einem finalen Interpretanten beruht? Würde er hergestellt, wäre die Wahrheit über „Elvis“ vollständig oder absolut gegeben. Im Unterschied zu Peirce befasst Gilles Deleuze ein Zeichen als ein Ereignis, das aufgrund seiner zeitlichen Struktur keine repräsentative Replik herstellen kann und eben *deshalb* Wirklichkeit nicht *n i c h t* erzeugend sein kann. Zwar behauptet auch Peirce: ein *wirkliches* Ding existiert nicht in Replikas Desselben.³⁷⁰ Die Wirklichkeit (in Bezug auf Objekte) besteht auch bei ihm nur aus Zeichen, die nicht repräsentativ sind. Doch während es sich bei Peirces Vorstellungen einer zeichentheoretischen Dynamik um eine „statische Dynamik“ handelt, entsteht die Dynamik in Deleuzes Auffassung vom Zeichen durch Ereignisse, die räumlich-zeitlich stattfinden. Die Ereignisse unterliegen zwei Hälften, von denen die eine aktuell ist, die andere jedoch in den virtuellen Kreislauf von Vergangenheit und Zukunft eingespeist ist, indem die Zeichen im Film auf einer Bewegung in der Zeit beruhen, sodass der Zeichenprozess verzeitlicht ist. Anders als bei Peirce ist bei Deleuze das Sein eines Zeichens also nicht bloß ein Dargestelltsein, womit jedes Zeichen eine Wahrheit bezeichnet. Das Zeichen wird bei Deleuze prozessual betrachtet, wodurch es einerseits der Statik des Materiellen unterliegt, andererseits der Dynamik des Werdens und der Veränderung. Daraus resultiert bei Deleuze, dass die Fälschung bzw. das Falsche als Trugbild zu begreifen ist.

Jarmusch verwendet den Gedanken der Prozessualität des Zeichens, das ist die Tatsache, dass das Zeichen für das Sein konstitutiv ist, als Idee für die Gestaltung seiner Narration und lässt daraus die filmische Wirklichkeit seines Films entstehen. Den „echten Elvis“, den „wahren „Elvis“ kristallisiert sich als Ausgesagtes heraus, gibt es nicht. Die Lücke der Unmöglichkeit der wahren Repräsentation von „Elvis“ an einem berühmten Ort wie Memphis, wo jedermann auf der Suche nach dem „echten Elvis“ ist, macht sich Jarmusch zunutze und gestaltet im theatralischen Spiel mit den Zeichen und ihrer Interpretanteneigenschaft den narrativen Zeitraum des Films. In „Mystery Train“ zeigt sich in keiner der symbolischen Verkörperungen von „Elvis“ der echte „Elvis“ und zugleich erfahren wir in allen Verkörperungen etwas über „Elvis“, den Mythos „Elvis“, der in der Wiederholung zugleich konstruiert und dekonstruiert wird. Die Besonderheit des serialen Ereignisses der Wiederholung liegt darin, dass im entstehenden Relationsbild „Elvis“ und „Amerika, die Stadt von „Elvis“³⁷¹, wie ‚Mitzuko‘ sagt, in eine eigene „neue“ Wirklichkeit versetzt werden.

³⁷⁰ Siehe ebd.

³⁷¹ Der fragmentarische Halbsatz „Amerika, die Stadt von Elvis“ ist von eigener Theatralität: der Satz ist in seiner Übersetzung aus dem Japanischen seitens ‚Mitzuko‘ falsch, weckt jedoch gerade in dieser Falschheit eine begriffliche Assoziation. „Amerika“ wird sich herausstellen, wird durch die Stadt Memphis verkörpert. Aber auch „Elvis“ ist mit „Amerika“ konnotiert. An anderer Stelle im Film äußert ‚Mitzuko‘: „Wir hatten keinen

2. „Elvis“ als Ort einer Serienstruktur

Die Symbolfigur „Elvis“ steht in der Genese von kleineren narrativen Ereignissen. Sie lassen sich als topographische Orte herausfiltern und sollen für die Analyse nachstehende Titel erhalten: 1. „Memphis Tennessee“, 2. Die Kopie, 3. Der Frauenheld, 4. Die Statue, 5. Das Porträt, 6. Die Fotografie, 7. Eine „wahre“ Geschichte, 8. „Elvisongs“. Der Sinn der Elemente einer Struktur geht aus ihrer Stellung hervor, wie Deleuze betont. „Es handelt sich nicht um einen Platz in einer realen Ausdehnung, noch um Orte in imaginativen Bereichen, sondern um Plätze und Orte in einem eigentlich strukturellen, das heißt topologischen Raum.“³⁷² Um die Wiederholung als Serienstruktur freizulegen, werden die gewählten topografischen Orte in ihren unterschiedlichen zeichentheoretischen Funktionen bestimmt. Im Folgenden soll auf Peirces Semiotik eingegangen werden, um aufzuzeigen, wie sich die „Elvis“-Zeichen im Film im Bezug auf seine Einteilung betrachten lassen und auf welche Weise der symbolische Elvis durch die Interpretantenfunktion in den Zeichen hervorgebracht wird. In der Serienstruktur, soll deutlich werden, verselbständigt sich das symbolische Zeichenelement „Elvis“ und wird zum Mitspieler, zum Akteur. Wie im obigen Zitat deutlich wurde, gibt es bei Peirce zwei Bezugsrichtungen der Zeichen, einerseits das Verhältnis zum Objekt und andererseits das Verhältnis zum Interpretanten. Somit ist stets die Einteilung der Zeichen in Ikone, Indizes und Symbole zu berücksichtigen sowie die Funktion des Interpretanten im Zeichengeschehen.³⁷³ Was bedeuten 1. Ikon, 2. Index und 3. Symbol?

1. Das Ikon ist bei Peirce die Funktion eines Zeichens, die unabhängig von der existentiellen Beziehung zum Objekt besteht. Das Objekt, das im Zeichen verkörpert wird, kann, muss aber, wie Peirce herausstellt, so in realiter nicht existieren. Das Ikon ist eine „Ersttheit“ des Zeichens, die Möglichkeit einer Seinsweise, die aus sich heraus keine Information vermittelt. Die Vermittlung leistet erst der Index. 2. Der Index ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit gegenüber dem Ikon in einer „Zweitheit“ liegt, d. h. in einer existentiellen bzw. physischen „Zweitheit“ des Zeichens zu seinem Objekt. Es gilt das entsprechende Bezugsobjekt zu denken bzw. dieses muss vorhanden sein, womit zwei Seiten einer Sache gemeint sind. Die „Zweitheit“, betont Peirce, gibt es nur, während es sie aktual gibt.³⁷⁴ 3. Ein Symbol ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit darin

„Elvis“; also ist Yokohoma nicht wie Memphis Tennessee“. Diese Schlussfolgerung zeugt von der Form einer phantasievollen, naiven Denkklogik, die auf keiner streng logischen Ableitung (Deduktion) beruht, jedoch aus dem Grund komisch wirkt, weil sie als streng logische Deduktion auf einer falschen Prämisse aufbaut.

³⁷² St 1992: 15.

³⁷³ PhäLZ 1998: 64 – 67.

³⁷⁴ Ebd.: 65.

besteht, dass es genau *so* interpretiert wird.³⁷⁵ Das Symbol funktioniert als „Gesetz“. Ein Index enthält ein Ikon, ein Symbol einen Index und ein Ikon oder beides. Die Tatsache aber, dass ein Zeichen als Symbol interpretiert wird, liegt in der Drittheit, die es konzipiert. Bei der Drittheit handelt es sich, wie Umberto Eco herausstellt, um eine „metaphysisch-ontologische Konstante“³⁷⁶, nicht allein um die „semiotische Organisation“³⁷⁷. Die Drittheit im Symbol meint das Mentale, worin sich der symbolische Charakter des Zeichens manifestiert, seine Bedeutung oder Relation. Sie meint eine Regelmäßigkeit oder Gesetzmäßigkeit, d. h. es handelt sich im Zeichenbezug um eine Realität, Idee oder Entität, die sich dadurch konstituiert, dass sie der Gesetzmäßigkeit oder Regelmäßigkeit unterliegt. Peirce schreibt über das Symbol: „Wenn ein Symbol hinlänglich vollständig ist, enthält es immer einen Index, ebenso wie ein hinlänglich vollständiger Index ein Ikon einschließt.“³⁷⁸ Es gibt ein unfehlbares Kriterium für die Unterscheidung zwischen einem Index und einem Ikon. Obwohl nämlich ein Index wie jedes andere Zeichen auch nur dann als ein Zeichen fungiert, wenn er interpretiert wird, so wäre er doch selbst dann, wenn er zufällig niemals interpretiert werden sollte, gleichermaßen in der Lage, dasselbe Zeichen zu sein, das im Falle seiner Interpretation da wäre. Ein nicht interpretiertes Symbol andererseits würde entweder überhaupt kein Zeichen sein, oder es würde nur auf eine gänzlich andere Weise eines sein. Eine Inschrift, die niemand je interpretiert hätte oder je interpretieren würde, würde nur ein eigenartiges Gekritzeln sein, ein Index dafür, dass ein Wesen dagewesen ist...“³⁷⁹ Im Unterschied zum Index ist das Symbol somit durch die Drittheit gekennzeichnet, dessen Sein darin liegt, eine Zweitheit

³⁷⁵ Ebd.: 65 – 66.

³⁷⁶ Eco 1977: 163.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Das Ikon (Erstheit) bildet ein Zeichen, das aufgrund seiner Ähnlichkeit mit einem Gegenstand korrespondiert. Es handelt sich um ein Bild, das unabhängig von der Beziehung zu seinem Objekt besteht. Ein Index (Zweitheit) bildet ein Zeichen, indem mittels seiner auf etwas hingewiesen wird. Der Index (Zweitheit) beruht somit auf einem physischen Zusammenhang zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Er verweist auf sich bzw. sein Objekt und es besteht eine existentielle Relation zum indizierten Objekt, das vorhanden sein muss. Zum Index wird ein Zeichen aufgrund des Zufalls, dass er (der Index) so aufgefasst wird. Das Symbol (Drittheit) integriert die Metapher und ist ein Zeichen, insofern es genau „so“ interpretiert wird. Das Zeichen muss in der Lage sein, wieder und wieder aufzutreten (als Replik); das „existierende“ Ding ist individuell nur in dem Sinn, dass es Gesetz ist, das Ereignisse kontrolliert und vereinheitlicht. Ein Symbol ist ein allgemeines Zeichen und hat die Seinsweise einer Gesetzmäßigkeit. Ein Symbol ist Peirce zufolge ein arbiträres Zeichen, dessen Beziehung zum Gegenstand durch eine Regel festgelegt wird, Peirce selber ist sich jedoch im Klaren darüber, dass die Zeichen nicht völlig in der Ordnung des Symbols aufgehen. Vgl. *PhäLZ* 1998: 64 – 66.

³⁷⁹ *NZ* 1998: 368.

hervorzubringen.³⁸⁰ Eine „Idee“ wird repräsentiert und die Idee des Zukünftigen, im Sinn dessen, was eindeutig sein wird, ist ein Begriff der Drittheit.³⁸¹

In seiner klassischen Beschreibung des Interpretanten stellt Peirce heraus, dass es sich dabei um ein Zeichen oder Repräsentamen als etwas handle, „das für jemand in irgendeiner Hinsicht für etwas anderes steht. Es wendet sich an jemanden, erzeugt also im Geist dieses Menschen ein gleichwertiges oder vielleicht ein komplexeres Zeichen. Dieses Zeichen, das es erzeugt, werde ich den Interpretanten des ersten Zeichens nennen.“³⁸² Der filmische Interpretant eines „Elvis“-Zeichens in Form eines Dicizeichens liegt in der Wiederholung darin, dass er eine reale existentielle Relation oder genuine Zweitheit repräsentiert als zwischen dem Interpretanten (d. i. alles das, was „Elvis“ indiziert und repräsentiert) und seinem realen Objekt bestehend.³⁸³ Das Zeichen (der Interpretant) steht dann für etwas, nämlich für sein Objekt. Es steht für dieses Objekt nicht generell, sondern in Bezug auf eine bestimmte Idee. Aufgrund des Überschusses der Idee ist die Wiederholung, auf der das Symbol beruht, affirmativ. Der Interpretant, der auf etwas referiert (auf eine Idee von „Elvis“), ist Peirces Einteilung zufolge ein Rhema (Ikon), ein Dicient (Index) oder ein Argument (Symbol).³⁸⁴ Die Idee von „Elvis“, die in einem symbolischen Zeichen verkörpert wird, wird durch einen ikonischen Interpretanten (Rhema bzw. Engramm), indexikalischen Interpretanten (Dicient) und symbolischen Interpretanten (Argument) hergestellt.

Die Zeichen, die „Elvis“ verkörpern, als Zeichen an sich, Interpretanten und in ihren Objektbezüge, bilden in der Wiederholungsstruktur je einen topographischen Ort. Er wiederum bildet einen Platz, einen Stellvertreter, der das Zeichen in seiner Form ausfüllt und in dem sich die Serie der „Elvis“-Zeichen verschiebt. Der Sinn der Struktur geht aus der Kombination der Zeichen hervor.³⁸⁵ Der Interpretant ist hier deshalb von Relevanz, weil er Informationen darüber gibt, wie die Serie differentiell aufgebaut ist.³⁸⁶ Für die Darstellung

³⁸⁰ Peirce stellt heraus, dass ein Symbol das einzige Zeichen ist, das eine Argumentation im Sinne einer Aussage sein könne. „Eine Aussage ist ein Zeichen, das sein Objekt separat oder unabhängig indiziert. Dagegen kann kein Index eine Argumentation sein. Er kann das sein, was viele Autoren ein Argument nennen, d. h. eine Argumentationsgrundlage. Aber ein Argument im Sinne eines Zeichens, das separat anzeigt, welchen Interpretanten es bestimmen soll, kann er nicht sein.“ *NZ* 1998: 349.

³⁸¹ Vgl. *PhäLZ* 1998: 61.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Ebd.: 72.

³⁸⁴ Ebd. Und siehe *CP* 2 1998: 142 – 155.

³⁸⁵ Vgl. *St* 1992:15 – 20.

³⁸⁶ Die Zeichen sind in ihrem Verhältnis zu den Interpretanten entschlüsseln. Die Bildzeichen, das Engramm, das Synzeichen (bei Deleuze) / Sinzeichen (bei Peirce) und das Legizeichen bilden je ein bestimmtes Interpretantenverhältnis aus. Im Bezug auf die Dialoge, die auf Sprache beruhen, lassen sich die Zeichen im Film mit Deleuzeschen Termini (einer nicht-sprachlichen bzw. bildlichen Semiotik) zum Teil präziser beschreiben, wenn auf Peirces Darlegungen zurückgegriffen wird, das sind die genannten Zeichen für sich im Verhältnis zum Interpretanten als Rhema (Einzelausdruck, Beschreibung, Satzfunktion), Dicient (Satz) oder Argument

von „Elvis“-Symbolen ist das Dicizeichen von ausgezeichneter Bedeutung, weil dadurch die Art der filmischen Interpretation, d. h. inwiefern das Zeichen, das ein „Elvis“-Objekt darstellt, auf sich selbst, in den Fokus rückt.

Das Dicizeichen muss laut Peirce folgende Eigenschaften haben: 1. Es muss offen legen, dass es sich auf ein reales Objekt bezieht, das unabhängig von ihm ist. 2. Es muss eine reale Referenz oder Tatsache darstellen, und es muss selbst die Natur einer Tatsache oder Zweierheit haben, im Gegensatz zu einem Ding oder Ersten. 3. Es muss aus zwei wesentlichen Teilen bestehen: einem, der als Subjekt einen Index darstellt, während der andere als die Repräsentation eines Ikons des Zeichens selbst dargestellt wird. Indem es sich repräsentiert, muss sich das Dicizeichen durch eine Referenz auf ein Ikon oder Zeichen der Erstheit darstellen. Durch das Dicizeichen wird eine Information vermittelt, eine „Quasi-Proposition“³⁸⁷, wie Peirce sagt, der deutlich macht, dass ein Dicizeichen einen Index enthalten muss.³⁸⁸ Ein Ikon kann kein Dicizeichen sein und ein Index, der auf sich selbst als Ding verweist ebenfalls nicht. Das Dicizeichen verweist immer auf ein Anderes, es hat ein Objekt und besteht daher aus zwei Teilen.³⁸⁹ Ein Dicizeichen ist definiert als „ein Zeichen, das durch seinen Interpretanten als ein Index dargestellt wird.“³⁹⁰ In den Unterabschnitten 2.1. – 2.8. wird nun eine Serie der Interpretationen von „Elvis“ als topographische Orte vorgestellt.

(komplexer Gedankengang, Syllogismus). Hierzu siehe die drei Trichotomien der Zeichen in den „Collected Papers“: CP 2 1998: 142 – 155, vgl. auch PhäLZ 1998: 124 sowie Eco 1977: 75.

³⁸⁷ PhäLZ 1998: 126 und 72

³⁸⁸ Ein Index allein kann kein Dicizeichen sein, ein Dicizeichen als bzw. in der „Drittheit“ (der Interpretant) muss aber einen Index enthalten. Ebd.: 69 – 71.

³⁸⁹ Peirce betont: „Der einfachste charakterisierende Test, der zeigt, ob ein Zeichen ein Dicizeichen ist oder nicht, ist darin begründet, daß ein Dicizeichen entweder wahr oder falsch sein kann, doch für seine Wahrheit oder Falschheit keine Gründe liefert. Dies zeigt, dass ein Dicizeichen auf irgendetwas bezugnehmen oder bezogen sein muß, insoweit es ein reales Sein besitzt, das unabhängig von der Repräsentation als solcher ist. Nun ist die einzige Art von Zeichen, dessen Objekt notwendigerweise existiert, ein Index. Folglich repräsentiert das Dicizeichen sich notwendigerweise selbst als einen Index. Das Dicizeichen repräsentiert sich also selbst als in einer tatsächlichen Zweierheit zu seinem realen Objekt stehend. Doch indem es das darstellt, was es darstellend als einen Index seines Objekts präsentiert, muß es darstellen, daß die Teile, in die es dasjenige unterteilt, was es darstellend präsentiert, den Elementen des Objekts entsprechen. Folglich muß es dieses Objekt als eine Zweierheit darstellen, d. h. als eine Referenz oder Relation, die verwirklicht ist. / Folglich muß ein Dicizeichen direkt zwei Teile präsentieren oder enthalten, zusammen mit einer Darstellung. Dass es eine reale Zweierheit gibt, die zwischen dem Dicizeichen und seinem Objekt existiert, wobei diese Zweierheit deshalb eine Referenz sein muß, weil ihre Elemente verschiedenen Kategorien angehören. Doch der eigentliche Interpretant eines Zeichens kann kein anderes Objekt repräsentieren als das Objekt des Zeichens selbst. Folglich muß auch diese Zweierheit das Objekt des Dicizeichens sein. Sie kann nicht genau das Objekt sein, das ein Element jener Zweierheit ist, sondern es muß sich um ein Objekt des Dicizeichens handeln, das wir als ein Sekundäres Objekt bezeichnen können; wobei das Objekt, das ein Element dieser Zweierheit ist, Primäres Objekt genannt wird. Das Dicizeichen ist im Interpretanten als ein Index dieser verwirklichten Zweierheit dargestellt, und ein Index hängt von einer existierenden Entsprechung ab.“ PhäLZ 1998: 68.

³⁹⁰ Siehe ebd.: 69.

2.1. Memphis Tennessee

Die erste Einstellung von „Mystery Train“ zeigt eine Totale, ein grünes Tal, in dem ein Zug entlang saust. In der zweiten Einstellung kommt er halbnah, mit hoher Geschwindigkeit und lautem Pfeifen von rechts auf uns zu und fährt schließlich an der linken Bildkante aus dem Bild. In seiner ikonischen Darstellung verweist das „grüne Tal“ auf die Gegend um Memphis und damit auf jenen Ort, an dem die Handlung stattfindet und der symbolisch mit „Elvis“ konnotiert ist. In der Montage wird der Ort anhand einer linearen Hinführung im Wechselschnitt von Innen (Blick aus dem Zug) und Außen (Blick von Außen auf den Zug) eingeführt. Das „grüne Tal“ und der „Zug“ bilden zusammen mit dem Originalsong „Mystery Train“ von Elvis Presley im Off ein Verweiszeichen (Dicizeichen) auf „Elvis“. In der dritten Einstellung sehen wir ein junges japanisches Pärchen, das sich im Zuginnenabteil mit Walkmen und Kopfhörern gegenüber sitzt. In der vierten Einstellung kommt der Zug wieder auf uns zu, diesmal jedoch in einer kleinstädtischen Gegend. In der Montage erfolgt ein Wechsel zurück in das Abteil zu dem jungen Pärchen, wodurch der Blick nach draußen, aus dem Fenster als Verbindungsstück zwischen Innen und Außen freigegeben ist. Die angeführten Einstellungen dienen am Schluss dazu, in umgekehrter Erzählfolge den Ort des Geschehens, Memphis Tennessee, wieder zu verlassen, indem die Bewegung der Einstellungen des Zugs in gleicher Abfolge wieder aus Memphis Tennessee hinausführt.³⁹¹ Auf „Amerika, die Stadt von „Elvis“ sind wir durch die Ankunft und Abfahrt des Zuges als „ein örtlich Anderes“ von Japan verwiesen. Memphis wird in symbolischer Hinsicht (d. h. gesetzmäßig) mit „Elvis“ in Verbindung gebracht und bildet im Film einen symbolischen Raum. In Memphis Tennessee hat Elvis Presley gelebt, der Ort wirkt mystisch, indem den ikonischen Bildern die Möglichkeit zugrunde liegt, dass die Rocklegende an jeder der im Film gezeigten Plätze einmal gewesen sein könnte, in jeder der Straßen, auf denen ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ spazieren, einmal gegangen sein könnte.

Während ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ unterwegs sind, d. h. auf der Suche nach Anhaltspunkten, die eine Ahnung, eine Vorstellung von dem „wahren Elvis“ vermitteln könnten, offenbart die Darstellung eine Reihe von Orten und Plätzen, die tatsächlichen (außerdiegetischen) Symbolcharakter haben. Dazu gehören die weltbekannten Sun Studios, wo ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ im Film eine Führung mitmachen, um von der entmystifizierenden Belanglosigkeit

³⁹¹ Hier handelt es sich indirekt um ein Zitat aus den ersten frühen Filmen, die die „Ankunft von Zügen“ zeigen (wie z. B. bei Auguste und Louis Lumière, mit „Arrivée d’un train à Perrache“ oder „Panorama de l’arrivée en gare de Perrache pris du train“, beide von 1896, ein ca. einminütiger Filmstreifen) oder das Pfeifen und Dampfen der Loks beschreiben. Durch die Einstellungen mit dem Zug wird auf den Gründungsmythos des Mediums Film rekurriert (vgl. William C. Wees). Züge bzw. Zugfahrten bringen in Jarmuschs Filmen die Wiederholung hervor: in der Klammer von Anfang und Ende in „Mystery Train“ (1989) und in „Dead Man“ (1995) in der Anfangseinstellung.

zu erfahren, dass der King of Rock'n'roll im Jahr 1953 dort einen Song für seine Mutter aufgenommen hat. Aufgrund der Tatsache, dass eine Reihe von Sängern im Sunstudio produziert hat und dadurch berühmt wurde sowie umgekehrt zum Ruhm des Studios beitrug, ist der Ort Memphis Tennessee ein echtes Symbol für den Erfolg von Rocklegenden. In Bezugnahme darauf dienen die Straßen, die Plätze, das Hotel mit den Bildern oder die Kneipe mit den Musikboxen als Verweis auf „Elvis“. Im Film erfolgt die Wahrnehmung der symbolischen Orte vor allem durch die Figuren ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘, die in der Narration als Interpretanten fungieren – als Interpretanten eines „fremden Blicks“. Ihre verkehrten Denotationen bringen eine besondere Komik hervor. Von Beginn an wird auf humoristische Weise mit der Mystifizierung und Entmystifizierung von „Elvis“ gespielt, so z. B. wenn ‚Mitzuko‘ in euphorischer Erwartung den schäbigen Bahnhof von Memphis betritt und ab diesem Moment in allem, was ihr begegnet, ein Zeichen von „Elvis“ wieder zu erkennen vermag. Die auf englisch gestellte Frage von einem Alten, der eigentlich nur Feuer für seine Zigarette möchte, versteht sie falsch und entschlüsselt sie als japanische Worte, insofern als Geste der Höflichkeit, ihr in japanischer Sprache zu begegnen. „Memphis Tennessee“ könnte ‚Mitzukos‘ Sichtweise zufolge auch in Japan sein. Im Verlauf der Narration wird sich herausstellen, dass „Memphis Tennessee“ seine symbolische Kraft durch die gegensätzlichen Sichtweisen der beiden Figuren ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ entwickelt. Ein komplementäres Spiel entsteht, denn ‚Mitzuko‘ ist fröhlich, während ‚Yun‘ melancholisch ist. Die Führung, die ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ zusammen mit anderen Touristen durch das Sunstudio machen, hinterlässt in den Gesichtern der beiden eine große Leere. Der Schwall an Informationen prallt von ihnen ab, in mechanischen Kopfbewegungen folgen sie der schrillen Stimme einer Dame, die durch das Studio führt. Sobald die beiden Japaner voller Erwartungen den mystischen Ort Memphis Tennessee betreten und staunend durchlaufen, nimmt die Entmystifizierung von „Amerika, der Stadt von „Elvis“ ihren Lauf. Das „(Un-)Happy End“ liegt für die beiden Figuren darin, zwar an den symbolischen Orten von „Elvis“ gewesen zu sein, jedoch werden am Schluss andere Ereignisse als erwartet stattgefunden haben.

Einen innersymbolischen Ort verkörpert „Graceland“, das als fiktives (Wort-)zeichen in der Diegese insofern eine Rolle spielt, als der symbolische Ort Graceland, Elvis Presleys realer Familienwohnsitz, im Film *nicht* gezeigt wird. Das Symbol „Graceland“, das im Film nur als Wortzeichen firmiert, ist als Intervallzeichen dennoch von besonderer Kraft und bildet einen Interpretanten auf „Elvis“. Die Zeichen mit realer Referenz (wie die Sun Studios, die es wirklich gibt) dienen im Film narrativ dazu, das Symbol „Elvis“ zu entmystifizieren, während fiktive Interpretanten dazu dienen, den Ort Memphis zu mystifizieren.

2.2. Die Kopie

Zahlreiche Rocksänger, die im Film auftreten, firmieren zeichentheoretisch als Kopien von „Elvis“. Aufgrund der Kopien wird „Elvis“ im Film überhaupt erst zum Symbol, weil er sich der Kopie gegenüber durch Originalität und Echtheit auszeichnet. Andere Rocksänger, die in der Geschichte des Rock'n'roll nicht minder ihr Fach beherrschten als Elvis Presley, aber weniger berühmt waren, erzeugen im Film semantisch einen Index auf „Elvis“. Die Sänger Howlin Wolf, Rufus Thomas, Charlie Feathers, The Prisoners, James Cotton, Jonny Cash, Billy Lee Reilly, Carl Perkins, Roy Orbison, Jerry Lee Lewis, die im Geschehen namentlich eine Rolle spielen, bilden jedoch gegenüber „Elvis“ in der Narration eine Art „zweite Wahl“. Als Kopien bilden sie im Film einen Index auf das Original „Elvis“ (und umgekehrt). Zeichentheoretisch wird dadurch ersichtlich, inwiefern sich ein Symbol erst durch einen Gegenspieler, der die „gesetzten“ symbolischen Kriterien nicht erfüllt, herstellt. Die Rocksänger, die Kopien von „Elvis“, bilden ihm gegenüber ein Anderes, wegen ihrer unoriginalen Liedversionen. Als Zeichen oder Spuren im Film bilden die Rocksänger dennoch ikonische Zeichen mit einer echten Referenz, denn sie sind nicht erfunden oder stammen nicht aus der Phantasie des Autors / auteur Jarmusch. Im Film besteht die Besonderheit des narrativen Spiels zwischen Kopie und Original darin, dass sich die Wertigkeit entsprechend dem Einsatz des Dicizeichens (als Interpretantenzeichen) in den Bildern verändert. Für ‚Mitzuko‘ zählt die ganze Zeit über nur „Elvis“, nur er ist *echt*, nur er ist das *Original*. „Elvis Presley, the King“, haucht sie. „Carl Perkins war besser“, widerspricht ‚Yun‘. Im verbalen Wiederholungsspiel insistiert ‚Mitzuko‘ auf „Elvis“, ‚Yun‘ dagegen auf Carl Perkins als dem eigentlichen Symbol. Für ‚Yun‘ nämlich ist die Kopie, Charlie Parker, echt. Der Unterschied in der Bewertung von Kopie und Original markiert nicht nur die verschiedenen Charaktere der beiden Figuren, sondern in der Auseinandersetzung um die „Kopie“ und das „Original“ ist das *Argument als Zeichen* entscheidend dafür, worin das Original und worin die Kopie liegt. Im Dialog zwischen ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ bleibt unentschieden, was Original und was Kopie ist (ein Kuss, ein Gestuszeichen, zwischen beiden führt dazu, dass die Liebe über den Disput siegt).

Wenn wir somit im Bezug auf „Elvis“ nach dem Original oder der Kopie fragen, handelt es sich in beiden Fällen um dikentisch-indexikalische Legizeichen, d. h. die Zeichen liefern Informationen über ihr Objekt auf der Basis einer zustandegekommenen Regel. Ein Dicizeichen, welches das Symbolische, das Dritte einfordert (noch nicht hervorbringt), liegt demzugrunde (s. o.). Das Dicizeichen als Interpretant, der mit einer allgemeinen Idee

verbunden ist, ist hier an verschiedenen Stellen im Film dafür verantwortlich, wie das Symbol aufgefasst wird, ob als Kopie oder Original.

Der Song „Mystery Train“, der in einer Sequenz des Erzählstrangs „Lost in Space“ in der Billardkneipe aus der Musicbox ertönt, stellt im Bezug auf das symbolische Bezugssystem, das sich im Film herausbildet, die unoriginale Version des Songs „Mystery Train“ von „Elvis“ zu Beginn des Films dar. Das Fälschende an der „Kopie“ des Songs von Jimmy Parker liegt jedoch darin, dass Parker in Wirklichkeit vor Elvis Presley lebte, und vor seiner Zeit den Song „Mystery Train“ komponiert hat. Elvis Presley kopierte somit von Parker, so dass sich unter diesem Blickwinkel das Original „Elvis“ als „Kopie“ erweist. Semiotisch gesprochen wechseln hier Argument-Symbol Legizeichen („Original“) und dikentisch-symbolisches Legizeichen (die „Kopie“ als Symbol, das auf das Original verweist), wodurch ein *Relationsbild* entsteht. ‚Dee Dees‘ Freund, in der Handlung wegen seiner Haartolle und Ähnlichkeit zu „Elvis“ ‚Elvis‘ genannt, macht in der Billardkneipe bei einem Streitgespräch deutlich, dass man ihn nicht ‚Elvis‘, aber ‚Parker Junior‘ rufen dürfe. So wie für ‚Yun‘ ‚Carl Perkins“ das eigentliche Original darstellt, stellt für ‚Elvis‘, den Freund ‚Dee Dees‘, Jimmy Parker das Original des Rock’n’roll dar, nicht aber „Elvis“. Aus dem Grund wählt er Parkers Song in der Jukebox aus. Von „Elvis“ fühlt er sich, wie der Blick auf das Porträt von „Elvis“ auf dem Nachttisch im Hotelzimmer verrät, „verfolgt“. Die Wiederholungen im Spiel von Original und Kopie, konstruieren und dekonstruieren das Symbol „Elvis“, da es sich bei den Porträts in den Hotelzimmern oder bei ‚Elvis‘ mit der Haartolle nicht um repräsentative Symbole von „Elvis“, sondern um Klischees und arepräsentativen Darstellungen, Bilder und Vorstellungen von „Elvis“ handelt.³⁹² In minimalistischer theatralischer Inszenierung symbolisiert die Pflaume aus Japan, die ‚Mitzuko‘ dem jungen Hotelparsen schenkt (statt Trinkgeld fürs Koffertragen) ein Original bzw. ein „Echtes“. Wenn man die Pflaume gegessen hat, ist sie unwiederholbar verloren, sie ist wie ein Original einmalig, singulär, aber man muss sie essen, um ihre Originalität zu schmecken. Im Film bildet die Pflaume eine Metapher, die im Grunde genommen auf die Unmöglichkeit der Wiederholung aufmerksam macht.

‚Yun‘ schießt während seines Besuchs immer wieder Fotos von Hotelzimmern und Flugplätzen, mit der Begründung, dass er diese Orte bald vergessen würde. Aus dem Grund benötige er die Fotos als Erinnerungsstücke. Alles was er nicht fotografieren würde, sei dagegen Teil seiner Erinnerungen. Ein Foto, wird dadurch im Spiel der symbolischen Zeichen zum Ausdruck gebracht, bildet nur ein Abbild bzw. eine Kopie, während die Erinnerung im

³⁹² Vgl. im Unterschied zu Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“: Bei Benjamin wird die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks zur Voraussetzung eines geschichtlich neuen Kunstbegriffs.

Gedächtnis das Wahre und Echte ist. Im Ganzen bildet sich im strukturalen Spiel zwischen Kopie und Symbol in gegenseitiger dynamischer Interpretation als Aussagbares heraus, dass ein Symbol nicht als absolut zu betrachten ist und dass ein „wahres“ Elvis-Symbol nicht existiert.

2.3. Der Frauenheld

In der narrativen Serienstruktur wird „Elvis“ mittels unterschiedlicher Dicizeichen im Film als Frauenheld zur Darstellung gebracht. Dadurch tritt eine bestimmte „Idee“ der Wiederholung hervor, wodurch deutlich wird, wie im Bezug auf eine Idee die filmischen „Elvis“-Zeichen auftreten können. In „Mystery Train“ träumen, schwärmen oder halluzinieren alle Frauenfiguren, das sind ‚Mitzuko‘, ‚Luisa‘ und ‚Dee Dee‘ von „Elvis“. Ein dicentisch-indexikalisches Legizeichen von „Elvis“ als Frauenheld liegt vor, als ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ gemeinsam im Mondscheinlicht an einem öffentlichen Platz vor einer Elvis-Statue sitzen, und ‚Mitzuko‘ keinen Blick mehr für ‚Yun‘ übrig hat, sondern nur noch für „Elvis“, „den King“.

Die Symbolisierung von „Elvis“ als Frauenheld zeigt sich dadurch, dass die Japanerin eifrig Bilder von „Elvis“ für ihr Album sammelt, weil er für sie ein Held ist (siehe Abb.: D1 – D4). In anderer Hinsicht tritt diese Symbolisierung zum Vorschein, wenn die Amerikanerin ‚Dee Dee‘ im Film von ihrem Freund schwärmt, der, wegen seiner Haartolle ‚Elvis‘ genannt wird. Der Italienerin ‚Luisa‘ wird „Elvis“ im Hotelzimmer, ikonisch eingebildet, als „Geist“ erscheinen. In ihrer Vorstellung wird sie persönlich mit ihm sprechen. An dieser Stelle wird durch den Interpretanten deutlich, wie die Idee „Elvis“ in einer Doppelbelichtung „wesenhaft“ erscheint (paradigmatisch wird dadurch die Möglichkeit aufgezeigt, eigene neue phantasievollen Zeichen sowie Symbole filmisch zu erzeugen). ‚Luisa‘ wird im Unklaren darüber bleiben, ob die seltsame Geschichte, die ihr ein Fremder an anderer Stelle im narrativen Geschehen über Elvis Presley erzählt hat, nicht doch wahr ist. Angeblich soll sich „Elvis“ an sie, ‚Luisa‘, erinnert haben als er eines Tages per Anhalter mitgenommen wurde. An dieser Stelle wird offensichtlich, wie die topographischen Orte „Eine wahre Geschichte“ (2.7.) und „Der Frauenheld“ (2.3.) im Film ineinander greifen und sich performativ ergänzen. Jarmusch verknüpft jedoch noch ein weiteres narratives Motiv mit dem Symbol des Frauenhelden, nämlich den Mythos im Unterschied zum Symbol. Worin liegt der Mythos „Elvis“? Im Film beruht er auf der erfundenen Behauptung innerhalb des Erzählten, dass „Elvis“ noch lebt und sich irgendwo versteckt hält. Narrativ bedient sich die von dem

Fremden dargebrachte Geschichte des modernen, tatsächlichen Mythos über den noch lebenden „Elvis“.³⁹³

Bevor Luisa das Hotelzimmer endgültig verlässt, kommt sie zurück und vergewissert sich noch einmal, ob der inzwischen verschwundene Geist von „Elvis“ nicht doch noch im Raum ist. War die Erscheinung nur eine Täuschung? Luisa nimmt ihren Ehering ab, wodurch allein für den Zuschauer als Interpretierendem nachvollziehbar wird, dass sie sich für „Elvis“, ihre große Liebe, frei hält. Die Argumente, anhand derer „Elvis“ im Film als das Symbol eines Frauenhelden funktioniert, beruhen darauf, dass der reale (ehemals lebende) Elvis tatsächlich als Frauenheld gilt. Durch die Symbolisation von „Elvis“ lernen wir zahlreiche Eigenschaften des ehemaligen Rockstars kennen. Dieser gegenseitige Bezug zwischen „filmischer Symbolisation“ und „realem Symbol“ funktioniert bei allen Zeichen von „Elvis“ im Film aufgrund der gegebenen realen Referenz zum ehemals lebenden Elvis.

Im narrativen Geschehen stellt sich heraus, wird „Elvis“ deshalb zum repräsentativen Symbol eines Frauenhelden (in der Darstellung handelt es sich hier stets um ein argumentisch-symbolisches-Legizeichen), weil er in der Wiederholung bestimmte Eigenschaften verkörpert, wie Schönheit, Erfolg, Sex-Appeal oder Fotogenität. Von ihm geht eine spezifische Kraft und Ausstrahlung aus, weil er als Symbol unnahbar, nicht wirklich greifbar ist.

2.4. Die Statue

In „Mystery Train“ spielt „Elvis“ als Symbolfigur in Form einer Statue, die auf einem zentralen Platz in Memphis Tennessee steht, eine narrative Rolle. Im *Wahrnehmungsbild*, das in der gold scheinenden bronzefarbenen Statue „Elvis“ mit seiner Gitarre zeigt, im nächtlichen Mondlicht erstrahlend, ist die Froschperspektive entscheidend, dass das abgebildete Symbol filmisch zur Wirkung kommt. Die filmische Präsentation des Blicks, den ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ im *Wahrnehmungsbild* einnehmen, spielt hier eine besondere Rolle: die Tatsache, dass „Elvis“ in Form einer Elvisstatue im hellen Mondscheinlicht erstrahlt, wird in der Darstellung durch die Dicizeichen (s. o.) erreicht. Das dialogische Machtspiel zwischen

³⁹³ Roland Barthes expliziert in „Mythen des Alltags“ drei verschiedene Arten, einen Mythos zu lesen und entziffern, die in „Mystery Train“ in Bezug auf „Elvis“ genau so vorkommen: die erste bezieht sich auf den Begriff, der etwas symbolisiert, wodurch ein Mythos erzeugt wird; die zweite wäre die Zerstörung des Mythos, indem er als „Betrug“ oder „Alibi“ verstanden wird (die Deformation des Mythos); in der dritten werde ich überhaupt erst zum Leser des Mythos, indem das Bedeutende des Mythos als ein unentwirrbares Ganzes von Sinn und Form ins Auge gefasst wird. Barthes schreibt: „Die beiden ersten Einstellungen sind statisch, analytisch; sie zerstören den Mythos, entweder indem sie seine Intention zur Schau stellen oder indem sie ihn demaskieren. Die erste ist zynisch, die zweite ist entmystifizierend. Die dritte Einstellung ist dynamisch, sie verbraucht den Mythos nach den Zwecken seiner Struktur, der Leser erlebt den Mythos in der Art einer wahren und zugleich irrealen Geschichte.“ Barthes 1964: 110 – 111.

„Yun“ und „Mitzuko“ lässt erkennen, dass ein Symbol erst dann zum repräsentativen Symbol wird (als „Gesetzmäßigkeit“), wenn es auch Anerkennung und Akzeptanz als Symbol erhält. Durch die wörtliche Repetition des Eigennamens „Carl Perkins“ versucht „Yun“ Widerstand gegen die symbolische Kraft, die von der im Mondlicht erstrahlenden Statue „Elvis“ ausgeht, zu leisten. Er wehrt sich gegen die Mächtigkeit des repräsentativen Symbols, das hier den „Rockstar“, „Männlichkeit“ und „Erhabenheit“ demonstriert. In der theatralischen Darstellung dient die Magie der Worte der Entsymbolisierung von „Elvis“. Sie führt dazu, dass die „Kopie“ Perkins zum Anti-Helden erhoben wird und auf diese Weise zum eigentlichen (Rock-)Symbol, das als dicentisch-indexikalisches Legizeichen einer dynamischen Interpretation unterliegt. In der Tonmontage firmiert der originale Song „Blue Moon“ von „Elvis“ zugleich als Dicizeichen, Sonozeichen wie auch Chronozeichen, dadurch dass die tiefe sanfte Stimme in der Geschichte zu nächtlicher Stunde regelmäßig im Radio gespielt wird.

2.5. Das Porträt

Einen weiteren topographischen Ort der Serienstruktur bilden die verschiedenen Porträts von „Elvis“ im Film. Bei ihnen handelt es sich um Fotografien oder gemalte Bilder, die in den Hotelzimmern aufgehängt oder aufgestellt sind. Das Hotel bildet einen zentralen Handlungsort, an dem sich die drei verschiedenen Handlungsstränge kreuzen und wo sich die Hauptfiguren zufällig einfinden, ohne sich je zu begegnen. Die Verknüpfung der drei Handlungsstränge gelingt jedoch durch das Porträt von „Elvis“ in einem der Hotelzimmer und der Art der Symbolisierung. Jedes Mal liegt die Funktion des Legizeichens in den Porträts darin, „Elvis“ in seiner Coolness³⁹⁴ zu repräsentieren. Das Dicizeichen, das die Coolness filmisch zum Ausdruck bringt, liegt in der Kadrierung und Perspektive eines eindringlichen Blicks, seines Lächelns, dem hochgestellten Kragen, erotischen körperlichen Gesten etc. Durch die Porträts mit ihren je verschiedenen Gesichtsausdrücken, die, wie in den *Wahrnehmungsbildern* deutlich wird, an entsprechenden Stellen in den Zimmern platziert

³⁹⁴ In Jarmuschs Filmen äußert sich „Coolness“ wiederholt anhand von Gesten wie dem Blick, dem hochgestellten Kragen, der Lederjacke, dem Lächeln. Die Figuren „Jack“ (in „Down by law“) oder „Willie“ (in „Stranger than Paradise“) weisen ähnliche Gesten auf. Die Coolness wiederholt sich in Jarmuschs Filmen durch die emotionale Unnahbarkeit der Figuren, die kaum über sich sprechen, und sich vielmehr in Gesten und Verhaltensweisen unbewusst äußern. In „Coffee and Cigarettes“ bringt der Dialog zwischen den Cousinen „Catie“ und „Shelly“ eine ebensolche weibliche Form des Cool-seins hervor, die darin liegt, „sich nichts anmerken lassen“ (das innere Empfinden aufgrund eines emotionalen Verletztwerdens nicht zu zeigen). Das Cool-sein tritt in den Dialogen hervor, wo die Antworten hauptsächlich „Repliken“ sind, d. h. indirekte Antworten, die auf einer Maskierung, einem Ausweichen oder einer Intention beruhen, statt dass die Frage wirklich beantwortet würde.

sind, entsteht der Eindruck, als wäre „Elvis“ jedes Mal als zusätzlicher Akteur mit in den Hotelzimmern.

„Elvis“ fungiert 1. als stiller Betrachter des sich liebenden Paares ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘, 2. als Zuhörer der einsamen, von Männern verlassen Frauen ‚Dee Dee‘ und ‚Luisa‘, die sich im Hotelzimmer über Erfahrungen mit „Elvis“ austauschen und 3. als Vierter im Bunde unter den drei betrunkenen, rülpsenden und lallenden Kerlen ‚Johnny‘, ‚Will‘ und ‚Elvis‘. In der Serienstruktur der „Elvis“-Symbolisierungen gestalten die Porträts in den drei Zimmern des Hotels eine eigene Serie, die auf einer variierenden Wiederholung beruht und im Kontext unterschiedliche Formen der Symbolisierung von „Elvis“ hervorbringt.

2.6. Die Fotografie

Die unterschiedlichen Fotografien in ‚Mitzukos‘ Fotoalbum, die „Elvis“ zeigen, bilden im Film einen eigenen topographischen Ort (Abb.: D1 – D4). Die Fotografien von „Elvis“ und die Abbildungen daneben, die ebenfalls Symbolfiguren zeigen, verhalten sich zueinander wie dikentisch-indexikalische Legizeichen (dynamische Interpretanten).

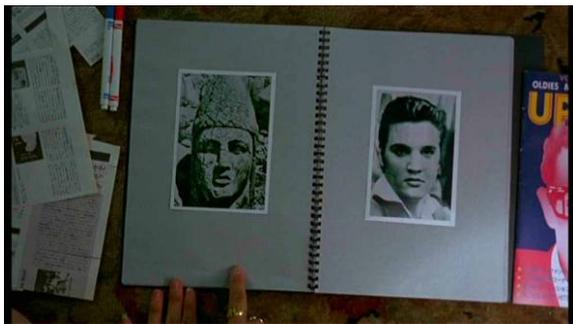


Abb.: D1



Abb.: D2

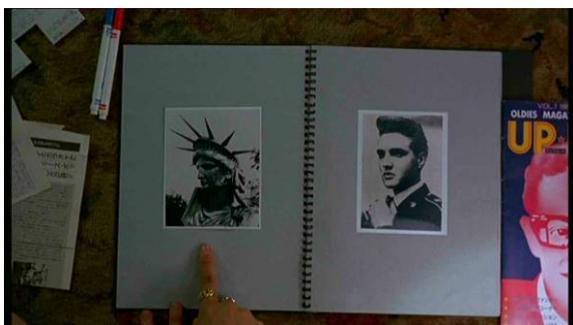


Abb.: D3

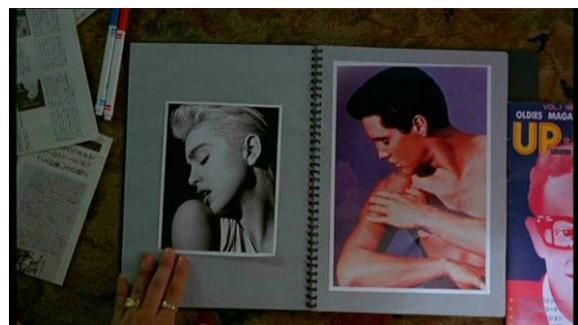


Abb.: D4

Die Abbildungen, die ‚Mitzuko‘ in ihrem Album sammelt, weisen in der Art und Weise der Gestaltung des Bildausschnitts Ähnlichkeit zu ausgesuchten Fotos von Elvis Presley auf. Auf der ersten Seite in dem Album sieht ein alter asiatischer König aus wie „Elvis“, der auf der

Fotografie daneben zu sehen ist (Abb.: D1), auf der zweiten Seite sieht Buddha aus wie ein anderes Foto von „Elvis“ daneben (Abb.: D2), auf der dritten Seite sieht die Freiheitsstatue aus wie ein Foto von „Elvis“ (Abb.: D3) und auf der vierten Abbildung sieht Madonna aus wie eine weitere Fotovariation von „Elvis“ (Abb.: D4), sodass sich im Album eine eigene kleine Wiederholungsreihe bzw. Sub-Serie von „Elvis“-Wiederholungen herausbildet. Der dynamische Interpretant zwischen den Fotografien von Elvis Presley und den Abbildungen funktioniert in beide Richtungen. Die Fotoobjekte, die je unterschiedliche Symbole darstellen bzw. verkörpern, verweisen gegenseitig aufeinander. Das Wahrnehmungsbild beruht auf einem Dicizeichen, wodurch „im Geist des Interpreten ein Ikon des Sachverhalts erzeugt“ wird, das erkennen lässt, wie die Gegenüberstellung – auch durch den subjektiven einrahmenden Blick der Kamera – funktioniert.³⁹⁵ Die Ähnlichkeit zwischen den gezeigten Abbildungen (Bildzeichen) rührt daher, dass jedes Mal die Stellung übereinstimmt, der frontale Blick, der Gestus, der Bildausschnitt u. a. Im Falle Buddhas ist eine Ähnlichkeit zu Elvis Presley durch das Profil im Gesicht gegeben, im Fall der Freiheitsstatue liegt sie in der würdigen Haltung oder die Ähnlichkeit liegt in der Pose wie im Fall der Popikone Madonna. Der Interpretant, das dicentisch-indexikalische Sinzeichen, wird anhand einer inneren Montage gezeigt – bei den hergestellten Bezügen handelt es sich um keine „objektiven Bezüge“. Was hat Elvis in realiter mit einem asiatischen König oder mit der Freiheitsstatue gemeinsam? Die Gemeinsamkeit wird im Zeichenbezug, in der Art und Weise der Symbolisierung erst hergestellt. Filmisch wählt Jarmusch, wie bereits herausgestellt, ein *Wahrnehmungsbild*, um den Vergleich zwischen den Photographien von Elvis und anderen Bildern in Szene zu setzen. Wir betrachten die Gegenüberstellungen mit den Augen ‚Mitzuko‘, d. h. die Kamera nimmt wahr, was ‚Mitzuko‘ sieht. In der „kleinen Wiederholungsreihe“ des Albums wird deutlich, dass bzw. inwiefern auch das filmische Wahrnehmungsbild auf einem Interpretanten beruht, wodurch Peirces so genannte Zweitheit (eine Idee des Zeichens), das ist das Dicizeichen, entsteht.

In der Wiederholungsreihe findet eine Verschiebung dadurch statt, dass „Elvis“ in den Gegenüberstellungen jedes Mal anders konnotiert ist: mit „Weisheit“, mit „Freiheit“ oder mit „erotischer Anziehungskraft“. In der ikonischen Darstellung zeigen die Bilder / Photographien mit absoluter Direktheit das, was sie verkörpern. Jedes der vier „Elvis“-Symbole im Album beruht auf einem Ikon. Erst durch die Wiederholung des Dicizeichens in den Photographien wird die Idee der Symbolisierung wirksam.

³⁹⁵ PhäLZ 1998: 70.

2.7. Eine „wahre“ Geschichte

In der Handlung firmiert eine Geschichte, die über „Elvis“ erzählt wird, als weiterer topographischer Ort. Sie bildet einen Index auf „Elvis“. Zwar ist die „Geschichte“, die von einem der Protagonisten, einem Fremden erzählt wird, kein reines Bildzeichen, narrativ aber findet das Erzählen auf der Bild und Tonebene statt.

Für die Explikation des Sinzeichens (das die erzählte Geschichte verkörpert) lässt sich erneut Peirce anführen, der schreibt: „Jede Proposition (Aussage) hat einen Index, der auf ein reales Objekt verweist. Im Film ruft sein Prädikat im Geist ein Ikon der Proposition hervor.“³⁹⁶ Die erzählte Geschichte, die auf „Elvis“ verweist, stellt eine durch Sprachzeichen transformierte Situation dar. Im Fischrestaurant leitet sie der Fremde ‚Luisa‘ gegenüber mit der vagen Behauptung ein, „alles über sie und den King zu wissen“ und erreicht dadurch die Aufmerksamkeit der Italienerin, die in Memphis fremd ist. Vor einem Jahr, fährt er fort, sei er auf dem Weg nach Memphis gewesen, wo ihm zahlreiche Anhalter begegnet seien, die alle ähnlich ausgesehen hätten. Einen von ihnen habe er in seinem Wagen mitgenommen. Die Person habe darum gebeten, ihn in Graceland abzusetzen. Als er die Stimme hörte, hätte er bemerkt, dass es der King persönlich war, Elvis Presley, der ihn schließlich um einen Gefallen gebeten habe. Während er spricht, zieht der Fremde einen alten billigen Kamm aus der Hosentasche und übergibt ihn ‚Luisa‘. Der King habe ihn gebeten, ihr den Kamm zu geben und sie um 20 oder 10 Dollar Fahrtkosten zu bitten. Der filmische Interpretant erzeugt die „Idee“, des „barmherzigen Menschen“ „Elvis“. Die Geschichte ist selbstverständlich „falsch“ und dennoch liegt ihr phantastischer Wert darin, dass sie im Film ein Zeichen darstellt, wodurch es gelingt, für einen Moment ihre Proposition (Aussage) als wahr anzunehmen.

Die Authentizität der Interpretation greift insofern, als wir in der Wahrnehmung, d. h. während wir den Sätzen des Fremden folgen, durch die Stimme, die Intonation und den glaubwürdigen Gesichtsausdrucks als Interpretanten der Geschichte (Dicizeichen) nicht sofort erkennen, ob sie „wahr“ oder „falsch“ ist. In der Darstellung gelingt es, eine Geschichte, die falsch sein muss (da der reale Elvis längst tot ist) als wahr zu präsentieren. Vorm Restaurant wird ‚Luisa‘ von demselben Fremden und einer weiteren Person erneut angesprochen. Eine gefährliche Situation entsteht. Jarmusch spielt in der Szene mit dem Moment der „Fälschung“, d. h. der Unbestimmtheit der Situation und der Undurchschaubarkeit des Fremden, der die Geschichte erzählt hat. Am Tisch mit Luisa hat er eine gutmütige Miene aufgesetzt, draußen im Dunklen aber, entsteht der Eindruck als würde er sie bedrohen.

³⁹⁶ Ebd.: 25 und 70.

Später im Hotel wiederholt ‚Luisa‘ die Geschichte über ‚Elvis‘, die sie der Amerikanerin ‚Dee Dee‘ erzählt. ‚Jeder habe Elvis Geist schon mal mitgenommen‘, so ‚Dee Dees‘ Replik. Die Geschichte ist kein Novum, stellt sich heraus, wodurch die Mystifizierung von ‚Elvis‘, d. h. seine Symbolisierung in der Geschichte, wiederum in eine Entmystifizierung von ‚Elvis‘ umschlägt. Die Vorstellung, die das vage Zeichen ‚Eine wahre Geschichte‘ hervorbringt, mit dem Argument, dass ‚Elvis‘ noch leben könnte, wird nun als falsch entlarvt.

Peirce schreibt: ‚Das Vage neigt immer dazu, bestimmt zu werden, einfach weil seine Vagheit es nicht dazu bestimmt, vage zu sein (wie der Grenzwert einer endlosen Reihe). Insofern der Interpretant das Symbol ist, wie er es in gewissem Umfang ist, stimmt die Bestimmung mit der des Symbols überein. Aber insofern sie nicht seine bessere Hälfte ist, ist sie imstande, von der Bedeutung des Symbols abzuweichen.‘³⁹⁷ Der hier angeführte theoretische Gedanke Peirces lässt sich auf die Entmystifizierung von ‚Elvis‘ anhand der falschen Geschichte übertragen. In der Entmystifizierung differieren der Interpretant und die Bedeutung der Geschichte. Interpretant (Argument) und ‚Symbolisierung‘ weichen so stark voneinander ab, dass das Symbol ‚Elvis‘ an symbolischer Kraft verliert. Hier spiegelt sich Barthes dreifache Lesart des Mythos wieder (siehe 2.3.), die auf Symbolisierung, Entmystifizierung und Dynamik beruht.

2.8. Elvis-Songs

Die originalen Rock’n’roll Songs, die aus dem Off ertönen oder die in die Handlung integriert aus der Jukebox im Fischrestaurant erklingen, bilden im Film einen eigenen topographischen Ort, der ‚Elvis‘ symbolisiert.³⁹⁸ Die Narration stützt sich auf die originalen Elvisongs, die, wie oben bereits erwähnt, als ‚Kopien‘ firmieren. Sämtliche Songs von Elvis Presley, Jimmy Junior Parker oder Rufus Thomas firmieren zum einen als *Sonozeichen*, zum anderen aber auch als *Chronozeichen*, Zeitzeichen im Sinne der Viertheit bei Deleuze, indem sie unmittelbar auf eine ‚historische‘ Zeit, die des Rock’n’roll, und damit auf die Sänger zu ihrer Zeit verweisen. In der fiktiven Geschichte von ‚Mystery Train‘ bilden die Songs insofern originale Zeichen, als es sich bei ihnen um die Originalaufnahmen mit den echten Stimmen der Sänger handelt (nicht um Imitationen). Die Texte der jeweiligen Songs wiederum verweisen auf eigene Liedwelten mit fragmentarischen Bedeutungszusammenhängen, die zur narrativen Zeichenwelt des Films in Bezug stehen (z. B. stellt der Refrain ‚Train, Train‘ eine Referenz zum Gegenstand Zug her, in dem ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ ankommen). Die Lieder

³⁹⁷ NZ 1998: 376.

³⁹⁸ Die ‚Elvisongs‘, die im Film den Ort Memphis verkörpern: ‚Mystery Train‘ von Jimmy (Junior) Parker; ‚Mystery Train‘ von Elvis Presley; ‚The Memphis Train‘ von Rufus Thomas.

gestalten das innerdiegetische Universum im Film mit. Jedoch wird nicht darauf hingewiesen, welcher Song gerade zu hören ist, wer singt, aus welchem Jahr der Song stammt usw. (wie im Unterschied dazu beispielsweise dieselben Zeichen in einer Dokumentation konnotiert würden). In der Wiederholung unterliegen die Sono- und Chronozeichen jedoch einem Widererkennungseffekt, wie im Fall des Songs „Mystery Train“ von Elvis Presley, der im Off parallel zur gezeigten Landschaft ertönt, durch die der Zug, unser „Mystery Train“ (geheimnisvoller Zug) zu Beginn und am Ende des Films, saust.

Eine besondere Rolle nimmt der Song „Blue Moon“ von Elvis ein, der in der einen Nacht der Handlung, um 2 Uhr 17 gespielt wird. Stets von Neuem wird dadurch auf eine der drei Handlungen, die den Film konstituieren, zurückgekommen, d. h. es wiederholt sich dieselbe Musikszenen mit DJ Roy Orbison in unterschiedlichen narrativen Strängen, so dass der Song selbst unterschiedlich kontextualisiert wird.

Fazit

Zu Beginn wurde darauf hingewiesen, dass die Drittheit im zeichentheoretischen Denken von Peirce, der Interpretant, darauf beruht, dass ein Bezeichnetes, das einen Gegenstand repräsentiert, auf einer eigenen Idee beruht. In der Serie wurde deutlich, dass die verschiedenen symbolischen Zeichen von „Elvis“ jeweils durch unterschiedliche Interpretanten, d. h. Objektbezüge und Ideen von „Elvis“ erfolgen (wodurch die Repräsentation von „Elvis“ in Form einer Verschiebung und Verkleidung wirksam wird). Wo eine „Vermittlung“ stattfindet, wie in den filmischen Zeichen, haben wir es mit einem Interpretanten zu tun, gleichgültig ob die Vermittlung, wie in den topographischen Orten deutlich wurde, durch ein anderes Zeichen, durch eine Idee, durch den logischen Schluss, im Vergleich, durch ein mentales Bild oder durch eine Geschichte hergestellt ist.

Aufgrund der räumlich-zeitlichen Wiederholungen, in denen „Elvis“ in Verschiebungen und Verkleidungen auftritt, entsteht in der Narration eine Serie von „Elvis“-Symbolisierungen. Vom Blickwinkel der Serienstruktur aus bilden die Symbolisierungen topographische Orte, wie in den acht Unterabschnitten dargelegt. Jeder genannte topographische Ort bildet eine Singularität aus, die durch ein ähnliches Zeichen „ersetzbar“ oder ausfüllbar wäre.

Der repräsentierte „Elvis“ bildet in der Serien- bzw. Wiederholungsstruktur eine unbekannte Größe, ein x . Jedes Mal ist die Idee, die von ihm in den Zeichen erzeugt wird, einer seiner Interpretanten. Deleuze schreibt: „Die Spiele benötigen das leere Feld, ohne das nichts voranginge noch funktionierte. Das Objekt = x unterscheidet sich nicht von seinem Ort, doch

gehört zu diesem Ort, dass es sich ständig verschiebt, wie es zum leeren Feld gehört, dass es unablässig springt. (...) Kein Strukturalismus ohne diesen Nullpunkt.“³⁹⁹

Ein theatralisches Moment in den „Elvis“-Zeichen entsteht durch die Möglichkeit der Zeichen, wahr *und* / *oder* falsch zu sein. Die Serienstruktur funktioniert, weil es einerseits unmöglich ist, sich auf einen repräsentativen „Elvis“ (Referenten) zu berufen, andererseits weil die Realität des Films permanent in Bezug steht zu einer äußeren Realität (des ehemals lebenden „Elvis“). Hier greift m. E. Peirces semiotische Vorstellung, dass es für Zeichen- und Interpretationsprozesse der normativen Anerkennung der denkunabhängigen Wirklichkeit der Objekte bedarf.⁴⁰⁰ Memphis Tennessee, die Sun Studios, Graceland und die originalen Elvis-Songs zeugen im Film von einer Symbolik, die unabhängig vom Film existiert und deren Kenntnis vorausgesetzt werden darf.

Als „Drittheit“ meint der Interpretant ein Mentales. Peirces Einteilung der Zeichen ist deshalb so wertvoll, weil sein theoretischer Ansatz die Funktion eines dynamischen Interpretanten⁴⁰¹ im Zeichengeschehen betont, der in „Mystery Train“ in der Serienstruktur entsteht. Damit wird einerseits die Relation einer Ganzheit hergestellt, ein *Relationsbild*⁴⁰² im Deleuzeschen Sinne, andererseits liegt der Fokus auf der räumlich-zeitlichen Dynamik des Interpretantengeschehens. Wie bereits herausgestellt, zirkuliert „Elvis“ in der Serienstruktur, die sich aus den topographischen Orten ergibt, und die wiederum aus weiteren kleineren Serien bestehen, als Leerstelle (x), die stets verschoben ist. Aus dem Grund handelt es sich bei der Serienstruktur um ein *Zeit-Bild*, mit Ereignissen, die eine vielschichtige Struktur entstehen lassen. Der „wahre Elvis“ tritt weder durch die gegebene reale Referenz noch durch die filmische Imagination hervor. Das zentrale Moment in der Wiederholungsstruktur liegt somit darin, dass das Symbolische selbst zirkuliert. Damit soll betont werden, dass das Symbolische durch die poststrukturelle Form der Verschiebung des Signifikanten „Elvis“ nicht allein auf die Ordnung des Realen oder des Imaginären reduzierbar ist. Deleuze schreibt in „Woran erkennt man den Strukturalismus?“ über das Symbolische: „Es ist nicht nur das Dritte neben dem Realen und dem Imaginären. Es ist immer im Symbolischen selbst ein Drittes zu suchen; die Struktur ist zumindest triadisch, ohne dies würde es nicht ‚zirkulieren‘ – zugleich irreales und dennoch nicht imaginierbares Drittes.“⁴⁰³ Wie also lässt sich in Anlehnung an Peirces Definition des Zeichens, die wir zu Beginn vorgestellt haben, Deleuzes Drittheit denken,

³⁹⁹ *St* 1992: 45.

⁴⁰⁰ Vgl. *PhäLZ* 1998: 26 – 27.

⁴⁰¹ Siehe *CP 4* 1998: 422 – 424.

⁴⁰² *BB* 1997: 47 – 53.

⁴⁰³ *St* 1992: 12f.

wenn sie sukzessiv, d. h. räumlich-zeitlich in einer Reihe aufgelöst wird? Peirce behauptet: „Drittheit finden wir überall dort, wo ein Ding eine Zweitheit zwischen zwei Dingen erzeugt. In allen diesen Fällen wird man finden, dass das Denken eine Rolle spielt. Mit Denken ist etwas Ähnliches wie die Bedeutung eines Wortes gemeint, die „verkörpert“ werden kann, d. h. sie kann dies oder das bestimmen, ist jedoch nicht auf irgendetwas Existierendes beschränkt. (...) In jeglicher Folge von Ereignissen, die geschehen sind, kann leichterding eine Art Regelmäßigkeit vorkommen. Ja, es müssen sogar Regelmäßigkeiten vorkommen, die die Mächtigkeit jeder Menge überschreiten.(...) Wenn es jedoch eine Regelmäßigkeit gibt, die niemals durchbrochen wird und niemals durchbrochen werden kann, die eine Seinsweise besitzt, die in einem unabänderlichen Verlauf oder einer Determinierung des Wesens der Dinge liegt, so dass ihr noch die unendliche Zukunft sich angleichen wird: Dies nenne ich dann ein Gesetz. Ob nun ein solches Gesetz entdeckt werden kann oder nicht, so ist doch gewiss, dass wir über die Idee von einer solchen Entität verfügen, und sollte es ein solches Gesetz geben, so würde es offenbar eine Realität haben, die in der Tatsache sich konstituiert, dass darauf basierende Voraussagen von den tatsächlichen Ereignissen erfüllt werden. Sie sind Symbole (...) Kurzum, wo immer es Denken gibt, gibt es Drittheit. Es ist die genuine Drittheit, die dem Denken sein Wesen verleiht, obwohl Drittheit in nichts anderem besteht, als dass eine Entität zwei andere Entitäten in eine Zweitheit zueinander bringt.“⁴⁰⁴ Die Wiederholung, in der „Elvis“ im Film hervorgebracht wird, lebt von Relationen, wodurch es einerseits möglich wird, die Gesetzmäßigkeit (Regelmäßigkeit) der Zeichen in Form einer Codierung hervorzubringen, andererseits eine Struktur, in der das Symbol „Elvis“ zirkuliert und seine Wirkung in zeitlich-räumlicher Verschiebung entfaltet. Die „Elvis“-Serien beruhen auf keiner Kombinatorik, die aus sich heraus eine Bedeutung oder Wahrheit produzieren würde. In der zunehmenden Wiederholung generieren die „topographischen Orte“ (2.1. – 2.8.) den Code „Elvis“ als (zunehmend) finales Zeichen, das sie zugleich in Erweiterung der Verschiebungen und Verkleidungen auf paradoxe Weise (durch eine Vervielfachung der Differenzierungen) wieder auflösen.

Der offene Charakter der Serienstruktur im narrativen Geschehen entsteht dadurch, dass die Interpretanten keiner subjektiven Erzählerposition unterliegen. Die Kontrastierung der Symbolfigur „Elvis“ mit den Sängern „Carl Perkins Jr“ oder „Jimmy Parker“ ermöglicht in der Perzeption die „Freiheit der Wahl“, d. h. es wird durch die filmischen Mittel keine wertende Perspektivierung bezüglich eines Sängers oder Rockstars vorgenommen. Ein

⁴⁰⁴ PhäLZ 1998: 57 – 58.

besonderes Moment liegt darin, dass der Verherrlichung bzw. Nichtverherrlichung von „Elvis“ eine geschlechterspezifische Unterscheidung zugrundeliegt. Die Frauen im Film lieben „Elvis“, während ‚Johnny‘ und ‚Yun‘ Jimmy Parker oder Carl Perkins bevorzugen. Indem sich das Symbol „Elvis“ unterschiedlich im Bezug auf die männlichen oder weiblichen Figuren im Film entfaltet, entsteht ein theatralisches Moment der Interpretantenstruktur. Wir haben es hier mit inneren Strukturen zu tun, die auf kontrastierenden Differenzen beruhen. Sie bilden das theatralische Geschehen in weiterer Hinsicht aus, z. B. wenn auf ‚Mitzukos‘ Lederjacke in „falscher“ Wortschöpfung „Mister Baby“ geschrieben steht oder auf ihrem Koffer „King“ zu lesen ist. Dann handelt es sich um die Darstellung „aktiver“ Zeichenbezüge zu „Elvis“ bzw. es werden Assoziationen geweckt, die im Gegensatz zu der passiven, antitheatralischen und coolen Haltung und Gestik ‚Yuns‘ allem gegenüber, was ihm an „Elvis-Zeichen“ begegnet, stehen. Für ‚Mitzuko‘ bedeutet „leben“ träumen: heiter sein, komisch sein, spielerisch sein. Für ‚Yun‘ dagegen ist das Leben ernst und schwer. Während ‚Mitzuko‘ im Hotelzimmer versucht ‚Yun‘ aufzuheitern und ihn anhimmelt, sinniert er über das (Un-)glücklichsein und über „Amerika“ im Unterschied zu „Yokohama“ oder über das Jungsein. Im narrativen Spiel der Symbolisierung wird die Gegensätzlichkeit von Traurigkeit bzw. Melancholie und Leichtigkeit bzw. Humor erzeugt, ähnlich wie sie das musikalische Repertoire von Elvis Presley in ihren unterschiedlichen Stimmungen aufweist. ‚Dee Dee‘ und ‚Yun‘ stehen nachts zur gleichen Zeit am Fenster ihrer Hotelzimmer, ohne voneinander zu wissen – in der Darstellung erfahren wir es in der Wiederholung des vorbeifahrenden Zugs draußen. Beide Figuren sprechen über Themen wie Liebe, Sehnsucht, Glück (es sei „cool“ achtzehn Jahre alt zu sein, es sei „cool“ in Memphis zu sein, äußert ‚Yun‘ wörtlich). Ihr sinnliches Schweigen lässt deutlich werden, dass „Amerika, die Stadt von ‚Elvis“ für sie als Verkörperung der „weiten Welt“ von Bedeutung ist.

Mit der Symbolisierung von „Elvis“, und einhergehend damit der Undarstellbarkeit des „echten Elvis“, rücken somit weitere Objekte in den Vordergrund, die als Konnotatoren (verbindende Elemente, die eine „Idee“ hervorrufen) von „Elvis“ firmieren. Mit den Konnotatoren sind Elemente gemeint, bei denen sich alles im Film plötzlich um „Liebe“, um „Sehnsucht“, um „Geschichtenerzähler“ und „Geschichten“, „Zeitschriftenläden“, „Italienerinnen“, „Schwarze“ und „Weiße“, um „Spieler“, „Trinker“ und „Jukeboxes“, einen Mord usw. dreht. In der Perzeption entsteht dann der Eindruck, als ginge es in „Mystery Train“ um einen wilden Rock’n’roll Song von Elvis, in dem sich Memphis Tennessee, die „Stadt von Elvis“ widerspiegelt, und wo alle ein wenig ver-rückt sind.

3. Eine verfälschte mythische Zeit

Die Charakterisierung von „Elvis“ im Film gelingt in der räumlich-zeitlichen Struktur des „Zeit-Bildes“ dadurch, dass in der Symbolisierung zugleich eine Entmystifizierung stattfindet. Die Absolutheit des *e i n e n* wahren Symbols „Elvis“ wird im theatralischen Spiel der Zeichen deutlich, gibt es nicht. Die Serienstruktur, in der „Elvis“ als Signifikant flottiert, entsteht im Film im Zusammenspiel von drei Syntagmen, die eigene Handlungsstränge bzw. Mikrogeschichten bilden. Jarmusch hat ihnen Titel gegeben, die, auf Schwarzbildern eingeblendet lauten: 1. „Far from Yokohama“, 2. „A Ghost“ und 3. „Lost in Space“.⁴⁰⁵ Im Folgenden möchte ich darlegen, wie sich der Zeitraum vor dem Hintergrund der Mystifizierung bzw. Entmystifizierung von „Elvis“ darstellt.

Die drei Handlungsstränge beruhen auf Syntagmen, die ein eigenes zeitlich-räumliches Interpretantengeschehen ausbilden und dadurch das *Zeit-Bild* im Film konstituieren. Die einzelnen Syntagmen, *Bewegungs-Bilder*, beruhen auf verbindenden Zeichenelementen (Wiederholungen), wodurch es möglich wird, dass sie sich (die Syntagmen) gegenseitig zeitlich dynamische Interpretanten sind. Exemplarisch ist hier das Zeichenelement des Zuges zu nennen, das als Chronozeichen firmiert (womit sich auch der Titel „Mystery Train“ erklären lässt). Durch das wiederkehrende Element des Zuges ist das Geschehen einer differenzierten inneren Dauer unterworfen. Derselbe Zug, den wir aus einem je anderen Blickwinkel sehen, strukturiert den Zeitraum wie folgt unterschiedlich: 1. durch den Blick ‚Yun‘ aus seinem Hotelzimmer auf den Zug, 2. den Blick ‚Dee Dees‘ aus ihrem Hotelzimmer auf den Zug und 3. durch die im Lieferwagen flüchtenden Gauner ‚Johnny‘, ‚Charlie‘ und ‚Will‘, die soeben einen Mord begangen haben und unter der Brücke mit dem Zug hindurchsausen. Das Geräusch des Zugs, in den ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ am Schluss von „Mystery Train“ einsteigen und der über eine Brücke aus Memphis fährt, hört man am Flughafen im Off, wenn ‚Luisa‘ aus Memphis abreist.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Unter dem Paradigma der Arepräsentativität der Wiederholungsstruktur bzw. der Symbolstruktur von „Elvis“ ist kein „Happy-End“ möglich ist und alle drei Geschichten sind „Liebesgeschichten“ (der drei Frauenfiguren zu „Elvis“ – vgl. 2.3.) „Verlustgeschichten“. Alle drei Frauen glauben den vermeintlich „wahren“ „Elvis“ zu lieben, den es als solchen aber nicht gibt. ‚Mitzuko‘ wird „Elvis“ nicht treffen, ‚Luisa‘ wird „Elvis“ ebenso wenig begegnen, sie fliegt nach dem Tod ihres Mannes allein nach Italien zurück und ‚Dee Dees‘ Freundschaft mit ‚Elvis‘ geht in die Brüche.

⁴⁰⁶ Die Figuren kreuzen sich situativ, ohne selbst zu bemerken, dass sich die Ereignislinien überschneiden: ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ aus der ersten der drei Episoden begegnen ‚Charlie‘ vor seinem „Barber Shop“. Tagsüber spazieren ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ am „Shades“ vorbei, wo ‚Earls‘ Cadillac vor dem Eingang steht (ein Cadillac wie ihn auch der echte Elvis fuhr). ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ bleiben vor dem Restaurant stehen, in dem ‚Luisa‘ eine Geschichte über „Elvis“ hört. Im Hotel hören die Figuren einander durch die Geräusche und den Schuss. Man blickt auf die gleiche Straße mit der Brücke und dem Zug, aber „dasselbe Bild“ ist zeitlich verschoben und daher auch minimal (um Bruchteile von Sekunden) verändert. Am Schluss steigen ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ in den Zug und ‚Dee Dee‘ fragt: „Ist das der Zug nach Natchez? Die Figuren in „Mystery Train“, dazu zählen auch die Pagen an

Die Gleichzeitigkeit, auf dem das *Relationsbild* durch die Handlungsstränge aufbaut, wird narrativ durch den Song „Blue Moon“ als *Sonozeichen* und *Chronozeichen* hergestellt, wodurch in der Darstellung die Verschachtelung von Gegenwarten gelingt (= Chronos). Um 2 Uhr 17 in der Nacht des Geschehens spielt ein DJ (wir hören die Stimme von Tom Waits) im Radio eine Platte aus dem Sunstudio, einen „Song vom King persönlich“, wie der DJ sagt, „Blue Moon“. Der Song erzeugt eine metaphorische Bedeutung, die sich in den Worten, „in einer Nacht mit Elvis“ zusammenfassen ließe. Im Ganzen wird dadurch deutlich, dass es sich im Film um das Geschehen eines Tages und einer Nacht bis zum nächsten Morgen handelt.⁴⁰⁷ In Peircescher Begrifflichkeit lässt sich der Song „Blue Moon“ als rhematisch-indexikalisches Legizeichen klassifizieren, da er in der Replik die Aufmerksamkeit auf „Elvis“ legt. In Deleuzescher Terminologie handelt es sich um ein Sonozeichen, das eine Verzeitlichung des Geschehens erzeugt. Der Song, durch den die Verzweigung der Zeiträume narrativ erfolgt, indem er als Knotenpunkt der drei Geschichten firmiert, wird drei Mal wiederholt und durch die drei differenzierten Geschichten jedes Mal anders kontextualisiert (vgl. 2.8.). Im *Zeit-Bild* bzw. *Relationsbild* ist die Erfassung der Zusammenhänge zwischen den Geschichten durch den Außenstandpunkt in der Wahrnehmung gewährleistet. Im Ganzen wird die filmische Wirklichkeit so strukturiert, dass vom Außenstandpunkt des Zuschauers aus, in dessen Wahrnehmung die drei Handlungsstränge zueinander jeweils ein Außen bilden, eine Gesamtschau möglich und ein logischer Zusammenhang gegeben ist. Alle drei Geschichten, (es handelt sich um drei *Bewegungs-Bilder*, die ein davon verschiedenes asymmetrisches *Zeit-Bild* hervorbringen) und die im Wechselschnitt als größere Sequenzblöcke miteinander montiert sind, werden durch den Zufall zusammengehalten, d. h. einzelne Ereignisse in den Geschichten kommunizieren miteinander, um im Ganzen die Geschichte der Reise von ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ hervorzubringen.⁴⁰⁸ Wenn drei Mal, um zwei Uhr sieben im Radio die Platte ‚Blue Moon‘ vom King wiederholt wird, haben wir es jedes Mal mit der Darstellung des gleichen nächtlichen Zeitpunkts und derselben Gegenwart als einer anderen Gegenwart zu tun, von der aus sich im Film das räumlich-zeitliche Geschehen verzweigt. In der Episode „A Ghost“ wird bei dem Versuch, Johnny im Hotelzimmer die Waffe zu entreißen, ein Schuss abgefeuert. Das Bein von ‚Charly‘ ist angeschossen. Die Erklärung für den abgegebenen Schuss, der bereits in den beiden vorherigen Episoden zu hören war, erfolgt somit im Nachhinein.

der Rezeption als eine Art „Knotenpunkt“, begegnen sich im Film an verschiedenen Stellen, ohne zu wissen, dass sie im gleichen Hotel waren und Akteure ein und derselben Geschichte sind.

⁴⁰⁷ Vgl. Aristoteles 2005: 25 – 27 (= Poetik, Kap. 7 und 8).

⁴⁰⁸ Bei D. W. Griffith erzeugt die Parallelmontage Action und Suspense.

Durch die Gleichzeitigkeit der Ereignisse in den drei Sequenzblöcken und bedingt durch den „Elvis“-Song „Blue Moon“ gelingt es, metaphorisch die Variante einer mythischen Zeit zum Ausdruck zu bringen. Damit soll eine einheitstiftende Zeit gemeint sein, eine raum-zeitliche „Allgegenwärtigkeit“ ohne Trennung in Zukunft und Vergangenheit, in die der Mythos „Elvis“ im Film eingebettet ist. Das einheitstiftende Moment der metaphorischen mythischen Zeit beruht auf der dreifachen alogischen filmischen Struktur, die durch den Song „Blue Moon“ zusammengehalten wird (bedingt durch die Wiederholung erzeugt sie eine Verdreifachung von Hotelzimmern, Zimmernummern und Elvis-Porträts). Die „Einheit“ gelingt zeitlich „äonisch“, d. h. jeder Gegenwart an sich wird struktural ausgewichen, indem sie „sich bis ins Unendliche in Vergangenheit und in Zukunft unterteilt“⁴⁰⁹. Die mythische Zeit im Film erscheint infolge „gefälscht“: Während des Elvis-Songs „Blue Moon“ schlafen ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ miteinander, schlüpfen die beiden Ladies ‚Dee Dee‘ und ‚Luisa‘ unter die Bettdecke, um sich ihre „Elvis-Erlebnisse“ zu erzählen und flüchten die drei Gauner ‚Will‘, ‚Johnny‘ und ‚Elvis‘, die soeben einen mörderischen Diebstahl begangen haben, in ihrem Wagen davon. Auch die beiden schwarzen Pagen an der Rezeption des Hotels werden uns in einer Einstellung in dieser Nacht gezeigt, als der Song „Blue Moon“ gespielt wird. Ein weiterer topographischer Ort über „Elvis“ lässt sich hier ausmachen. Er liegt, ähnlich wie in Unterabschnitt 2.7. herausgestellt, in einer Geschichte über „Elvis“: auf dem Jupiter hätte „Elvis“ 129 Kilogramm gewogen!, erzählt der ältere Page. Der Übergang aus den Szenen in den Hotelzimmern zur Rezeption mit den Pagen erfolgt jedes Mal mittels Tonmontage durch den Song „Blue Moon“. Dadurch dass Jarmusch in der Wiederholung immer wieder auf die Nebengeschichte zu den Pagen an der Rezeption zurückkommt, wird aus ihr nicht nur irgendwann eine Hauptgeschichte, sondern die Wiederholung wird zum Hilfsmittel, um ein komische Momente hervorzubringen. So führt das Sinieren der beiden Pagen über „Elvis“ zu humorvollen Momenten. Auch der Hut des jungen Pagen gewinnt an Bedeutung: steht er ihm oder nicht? Der junge Page möchte die Pflaume bekommen, aber der ältere isst sie ihm vor der Nase weg. Der ältere Page trägt mitten in der Nacht eine dunkle Sonnenbrille. Der junge Page möchte unbedingt eine neue Uniform von Lansky (wo, wie wir erfahren, auch „Elvis“ eingekauft hat), usw.

Die drei Syntagmen erreichen im Film die Auffächerung von Wahrheit, indem sich „hinter dem Rücken“ eines jeden Erzählstranges eine neue Wahrheit ereignet. Als Synchronzeichen der drei Handlungsstränge dient ein Schuss, der wie der Song „Blue Moon“ als Zeit-Zeichen alle drei zeitlichen Ereignisblöcke bzw. Geschichten miteinander korrelieren lässt.

⁴⁰⁹ LS 1993: 87.

Die Auffächerung des metaphorisch mythischen Zeitraums durch Schwarzabblenden gelingt im Film ebenfalls durch das Moment der Wiederholung. Wenn ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ das Hotelzimmer nach einer Nacht wieder verlassen, erfolgt eine Schwarzabblende und genauso als ‚Luisa‘ das Hotelzimmer verlässt oder die drei Halunken ‚Charly‘, ‚Johnny‘ und ‚Will‘ flüchten.⁴¹⁰

Im Ganzen entsteht im Film ein verkehrter mythischer Zeitraum, der sich aus zahlreichen symbolischen Zeichen zusammensetzt, bedingt durch die Legende, dass „Elvis“ lebt. Der mythische Zeitraum, wird im Film deutlich, stellt sich eher durch Analogien her, nicht durch mathematische Zeit- und Raumkoordinaten. Die *Chronozeichen* korrelieren deshalb mit den *Optozeichen*, d. h. die Lichtzeichen im Film bilden Zeitzeichen: in der Nacht leuchten die Schilder der Restaurants und Hotels in orangefarbenen und bläulichen Neofarben und das Licht reflektiert auf den Oberflächen der Gegenstände.

Der „mythische Zeitraum“ entsteht dadurch, dass die Mikro- und Makrostrukturen der Wiederholung eine Gleichordnung der Geschehnisse hervorrufen. Die Zeitstruktur des Mythos versinnbildlicht ein Kreisgeschehen. Die unendliche Verweisstruktur, welche die Wiederholung von „Elvis“ als Serie hervorbringt, ist in eine solche zeitliche Kreisstruktur eingebettet, wo sich die Ereignisse, wie dargelegt kreuzen. Die Zeiträume werden durch Synchronpunkte zusammengehalten, wie den Schuss aus der Pistole, die Zahl drei in ihren Variationen, dem sich wiederholenden Zug, dem Song „Blue Moon“ etc., wodurch Geschlossenheit entsteht. Dieselben Orte stehen tagsüber, abends, nachts oder am frühen Morgen in unterschiedlichen narrativen Kontexten, sodass nachvollziehbar wird, wie sich die Figuren struktural im Kreis bewegen. Unterstützend für die Herausbildung eines mythischen Zeitraums wirkt die Klammer von Anfang und Ende des Films, d. h. die Ankunft und Abfahrt mit dem Zug, wodurch der Ort Memphis herausgehoben wirkt. Der „mythische Zeitraum“ entsteht filmisch durch wiedererkennbare Zeichenelemente: Hierzu zählt auch die Wiederholung des „feurigen“ ikonischen Zeichenelements „rot“: ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ tragen einen roten Koffer, der ältere Page trägt einen roten Anzug, im Hotelzimmer haben ‚Mitzuko‘ und ‚Yun‘ völlig verschmierte rote Lippen und der Lieferwagen der drei Halunken ‚Will‘, ‚Charlie‘ und ‚Johnny‘ ist ebenfalls rot.

⁴¹⁰ In dem dritten Erzählstrang ist auffällig, dass die Symbolfigur „Elvis“ in die narrative Diskrepanz von „Schwarz und Weiß“ eingebettet. Im Club „Shades“ im Film spielen nur Schwarze Billard. Im Hotelzimmer unterhalten sich die drei betrunkenen ‚Will‘, ‚Charlie‘ und ‚Johnny‘ über die Benachteiligung des Schwarz-seins gegenüber dem Weiß-sein, über Otis Redding und Martin Luther King, und darüber, dass es Weiße gewesen sein mussten, die die „Elvis-Porträts“ aufgehängt haben. Sie wünschen sich lieberr eine „Malcolm-X-Suite“. Die Schwarzen im Film hören die Musik von Charlie Parker, nicht von Elvis Presley (vgl. 2.2.).

Die mythische Wahrnehmung, so Cassirer, sei stets „emotional gefärbt. Alles Sichtbare und Spürbare ist von einer besonderen Atmosphäre umgeben – einer Atmosphäre von Freude und Trauer, von Furcht, Erregung, Jubel oder Niedergeschlagenheit. Hier können wir von den ‚Dingen‘ nicht wie von einem toten, gleichgültigen Stoff sprechen. Die Gegenstände sind entweder wohlwollend oder böswillig, freundlich oder feindlich gesonnen, vertraut oder unheimlich (...)“⁴¹¹.

Die Wiederholung der Zeichenelemente in „Mystery Train“ funktioniert in der Wahrnehmung als würden drei Bälle jongliert, aber als könne immer nur ein Ball (eine Geschichte) in der Hand behalten werden. In der Montage der verschiedenen Zeiträume tritt die zeitliche Dimension des Geschehens in seiner Dauer hervor. Der „große Ort Memphis Tennessee“ wird sich am Ende als relativ „klein“ erweisen. Der Titel des Films „Mystery Train“ bildet die Metapher für einen Zeitraum, an dem die Dinge auf geheimnisvolle Art und Weise miteinander kommunizieren. Der Zug, die Wiederholung der Brücke mit und ohne Zug, das Zugpfeifen aus der Ferne an verschiedenen Stellen im Film indizieren das völlige Verücktsein des Orts Memphis Tennessee, der in der Narration (ent-)mystifiziert wird. In der permanenten symbolischen Verschiebung von „Elvis“, durch die Serienstruktur und die Wiederholung dreier Zeiträume, wird uns, wie dargelegt, die Wahrheit über den Mythos „Elvis“ in seinen Fälschungen aufgezeigt.

Das *Zeit-Bild* in „Mystery Train“ gibt Auskunft über das Symbol „Elvis“ als ein Ganzes. An einer Stelle schreibt Peirce jedoch über Symbole: „Symbole sind besonders weit von der Wahrheit selbst entfernt. Sie sind abstrahiert. Weder weisen sie die bezeichneten Eigenschaften auf, wie es Ikons tun, noch garantieren sie uns die Wirklichkeit ihrer Objekte, wie es Indizes tun.“⁴¹²

V. Night on Earth (1991)

1. Städte und Uhren

„Night on Earth“ handelt von fünf Geschichten, die sich in ebenso vielen verschiedenen Hauptstädten der westlichen Hemisphäre in einer Nacht ereignen. Die zufälligen

⁴¹¹ Cassirer 1996: 123.

⁴¹² NZ 1998: 350 – 351.

Begegnungen im belebten Geschehen der Metropolen, Kreuzungspunkt Taxi, fungieren nur am Rande dessen, was von narrativer Bedeutsamkeit zu sein scheint. In Los Angeles begegnet eine Castingfrau einer jungen Taxifahrerin, die am liebsten Mechanikerin werden möchte (1), in New York trifft ein Schwarzer aus Brooklyn auf einen ehemals Ostdeutschen, der erst seit kurzem in New York ist und sich als Taxifahrer über Wasser hält (2), in Paris begegnet ein Westafrikaner, der sein eigener Taxiunternehmer ist, einer jungen blinden Frau (3), in Rom nutzt ein wortgewandter Taxifahrer die Gelegenheit, einem Pater seine libidinösen Wünsche zu beichten (4) und während (5) in Helsinki der Taxifahrer Mika drei Fabrikarbeiter in restalkoholisierem Zustand nach Hause chauffiert, erzählt man sich gegenseitig von seiner leidvollen Lebenssituation. Eingeleitet werden die einzelnen Geschichten zu Beginn des Films durch die Perspektive eines außerweltlichen Standpunkts auf eine rotierende Weltkugel inmitten des Universums.

Zwischen den einzelnen Episoden verlaufen in der Darstellung Einstellungen, die jeweils Uhren in Nahaufnahmen zeigen, sodass sich im Ganzen der Narration zwei Reihen ausbilden, eine Reihe von Episoden und eine Reihe von Uhreneinstellungen. Jeder Uhr ist der Name der Stadt zugeordnet, in der die nächstfolgende Episode stattfindet. Auf den Zifferblättern der fünf Uhren, die in der Exposition anhand einer geschlossenen Einstellung präsentiert werden, divergieren die Angaben der Zeiger aufgrund der unterschiedlichen Zeitzonen, in denen sich Los Angeles, New York, Paris oder Rom und Helsinki befinden, obwohl sie eine gleichzeitig stattfindende Uhrzeit angeben (Los Angeles 7.07 P.M.; New York 7. 07 P. M.; Paris 4. 07 A. M., Rom, 4. 07 A. M. und Helsinki 5. 07 A. M.).

Das zeitliche Geschehen in der Reihe der fünf einzelnen Geschichten soll im Folgenden im Bezug auf Friedrich Nietzsches Gedanken der „Wiederkehr des Gleichen“ gelesen werden. Die Wiederkehr (bzw. Wiederholung), die sich auf die Episoden bezieht (und umgekehrt), beruht im Kern auf dem Prinzip der „Synthese des Verschiedenen“, die sich dem Denken Nietzsches zufolge in einem ungleichen Verhältnis aktiver und reaktiver Kräfte manifestiert, und an den Gebrauch und die Wirkung von Zeichen gebunden ist, „durch Bilder, Tänze, Töne und Schweigsamkeiten.“⁴¹³ Die Ungleichheit solcher Kräfteverhältnisse lässt sich als Grund für das filmische Werden anführen. Die Mitte des Widerstreits der Kräfteverhältnisse gebiert den Augenblick als Zusammenstoß von Zukunft und Vergangenheit. Insofern handelt es sich um einen vergehenden Augenblick, der nicht im strengen Sinne „gegenwärtig“ ist. In ihrer zeitlichen Dimension unterscheidet sich die zeitliche Form der Wiederkehr von der Uhrenzeit, die sich auf die sukzessive und messbare Zeit in Form von Zahlen und Einheiten beruft und

⁴¹³ *NieKSA 11* 1988: 31 [51].

deren mechanischer Prozess dieselben Differenzen durchläuft. Demgegenüber stellt sich die Wiederkehr (bzw. Wiederholung), wie Gilles Deleuze im Anschluss an Nietzsche deutlich macht, indem er den Gedanken der „Wiederkehr“ bei Nietzsche poststrukturalistisch wendet, als „Antwort auf das Problem des Vorübergehens“⁴¹⁴ dar: „Nicht das Sein kehrt wieder, sondern die Wiederkehr selbst, macht das Sein aus. Nicht das Eine kehrt wieder, sondern das Wiederkehren selbst ist das Eine, das sich im Verschiedenen oder Vielen bejaht.“⁴¹⁵

Um die Kräfte der Wiederholung im Film darzulegen, wird im Unterabschnitt „Zeichen, Kräfte, und ihre Wiederkehr“ das Augenmerk auf die zufälligen Konstellationen in den fünf Episoden des Films gelegt. In ihnen kehrt jedes Mal ein Verhältnis von aktiven und reaktiven Kräften wider, das an den Gebrauch und die Wirkung von Zeichen gebunden ist und das diverse Fragen eröffnet. Inwiefern initiieren die Akteure im Film das Zeichengeschehen der Wiederholung? Wie lässt sich die dargestellte Realität, die durch ein „schöpferisches Wollen“ hervorgebracht ist, auffassen? Wie gelingt es anhand von filmischen Mitteln, insbesondere der Montage, die Kräfteverhältnisse, auf denen die Wiederholung beruht, bildlich zum Ausdruck zu bringen? Im Anschluss an die Beantwortung wird im dritten Abschnitt „Zufall und Würfelwurf“ der Fokus auf die filmische Narration im Ganzen gelegt. Die Reihe der Episoden und die Reihe der Uhreneinstellungen, die eine spezifische Wiederholungsstruktur generieren, sollen zu den verschiedenen zeitlichen Relationen innerhalb der Episoden in Bezug gestellt werden. Daraus ergibt sich als weitere Frage: auf welche Weise bringt das entstehende doppelte zeitliche Verhältnis ein besonderes *Zeit-Bild* hervor? Am Schluss soll Gilles Deleuzes struktureles Denken eines Würfelwurfs aufgegriffen werden, anhand dessen sich das zufällige Geschehen, das in „Night on Earth“ narrativ zum Ausdruck kommt, beschreiben lässt.

2. Zeichen, Kräfte und ihre Wiederkehr

In allen fünf Episoden ist es das Spiel des Zufalls, das die Situationen bestimmt: sei es die zufällige Beendigung eines Telefongesprächs an der Gepäckausgabe des Kennedy Airports, ein zufällig technischer Defekt bei einem Taxi an der Fifth Avenue im Zentrum von New York, das zufällige Aufeinandertreffen an einer Kreuzung mitten in Paris, an einem nächtlichen Platz im verwinkelten Rom oder am frühen Morgen in der Stadt Helsinki. In allen Fällen haben wir es mit einem Taxifahrer bzw. einer Taxifahrerin auf der Suche nach Fahrgästen zu tun und Personen, die ein Taxi benötigen, um von außerhalb ins Zentrum der

⁴¹⁴ N 1985: 54.

⁴¹⁵ Ebd.: 55.

Stadt zu gelangen, vom Innenbereich in einen städtischen Randbezirk oder einfach nur von einem Stadtteil zu einem anderen. Die Fahrten, die zunächst auf dem ökonomischen Prinzip von „Fahrt gegen Bezahlung“ zustande kommen, werden am Ende einer jeden Episode aufgrund eines spielerischen Mitteilungsgeschehen der Protagonisten ihres funktionalen Charakters beraubt sein. Das Mitteilungsgeschehen, das sich zwischen den Taxifahrern und ihren jeweiligen Taxigästen herausbildet, manifestiert sich in einem Zeichenprozess, der das erzeugt, was Deleuze die „Synthese des Verschiedenen“⁴¹⁶ nennt. Die ungewöhnlichen Begegnungen, die über den zweckmäßigen Grund des Chauffierens und seiner Zielorientiertheit hinausführen, beruhen vor allem auf dem Zufall und dem sich äußernden schöpferischen Wollen der Protagonisten. Indem die beiden Elemente, Zufall und schöpferisches Wollen, in ihrem Zusammenspiel eine Struktur sich entwickelnder Kräfteverhältnisse hervorbringen, bildet das Zeichengeschehen die „Synthese des Verschiedenen“ aus.

In diesem Lektürekapitel soll nun zum einen danach gefragt werden, in welcher Hinsicht der Zufall und die Kräfte im Zeichengeschehen der Episoden in strukturaler Hinsicht auftreten bzw. sich wiederholen (2.1. Ein Zeichengeschehen). Zum anderen geht es darum, aufzuzeigen, wie sich das perspektivische Geschehen ontisch (fiktional) darstellt (2.2. Schöpferisches Wollen). Schließlich wird der Frage nachgegangen, wie es anhand der filmischen Mittel, insbesondere der Montage gelingt, in den Bildern und Zeichen das „Prinzip der Wiederholung“ zum Ausdruck zu bringen (2.3. Filmsprachliche Mittel).

2.1. Ein Zeichengeschehen

Das Geschehen der Taxifahrten in den Episoden sticht durch einen Zeichenprozess hervor, der auf aktiven und reaktiven Kräfteentäußerungen beruht. Jedes Mal wird dadurch ein neuer Akzent im dargestellten performativen Geschehen gesetzt. Die spielerischen Zeichen der Figuren firmieren als Ausdrucksmittel für Mitteilungen. In den dargestellten Begegnungen bilden die wörtliche Rede, aber auch Bestimmungen wie Tonlagen, der Gesichtsausdruck, der Sprechrhythmus oder äußerliche Attribute der Figuren, deren Nuancen von größter Wirkkraft sind, „Mitteilungszeichen“. In den einzelnen Episoden wiederholt sich unterschiedlich ein Kräfte- und Zeichengeschehen, das sich folgendermaßen skizzieren lässt: A) Während die Castingagentin Snelling in der L. A.-Episode auf der Taxifahrt am Handy spricht, vernimmt ‚Corky‘ in bruchstückhaften Satzketten das Gespräch. ‚Snellings‘ Worte bilden

⁴¹⁶ Die „Synthese des Verschiedenen“ beruht bei Deleuze genauer auf einer doppelten Reflexion: auf einer statischen Synthese der qualitativen Verschiedenheit und einer dynamischen quantitativen Synthese der Differenz. Siehe *DW* 1997: 286 – 287.

Mitteilungszeichen, die für die junge Taxifahrerin Anlass sind, darauf zu reagieren. Umgekehrt ist es die direkte, ungeschminkte Wortwahl der jungen Taxifahrerin, ihre Offenheit, ihre Vertraulichkeit und Selbstsicherheit, die der Reiferen von beiden imponieren. In Form von Aktion und Reaktion entwickelt sich ein Gespräch über Arbeit, Ziele im Leben, Liebe und verborgene Wünsche (Abb.: E1). B) In der New York-Episode bildet unter anderem die englische Übersetzung und lautmalerische Interpretation des Namens ‚Helmut‘ durch die Figur ‚YoYo‘ ein Mitteilungszeichen, das die Reaktion des deutschen Taxifahrers herausfordert. ‚Helmut‘ wird zu ‚helmet‘ in der Bedeutung von Helm und wiederum von ‚YoYo‘ aufgrund seiner Form mit einem Lampenschirm („lampshade“) assoziiert wird. Im Gegenzug stellt ‚Helmut’s‘ gestikulierende Interpretation des Namens ‚YoYo‘ als ein rundes Ding, das an einem Faden hängt, auf und ab rollt und ein Spielzeug ist, ein Mitteilungszeichen dar, das wiederum eine reaktive Kraft bildet (Abb.: E2). C) In der Paris-Episode beginnt der Fahrgast, eine blinde Frau, sich die Lippen und die Augen zu schminken. In der Nahaufnahme haben wir den Eindruck, dass die Blinde spürt, vom Taxifahrer beobachtet zu werden. Ihr sorgfältiges Zurechtmachen bildet ein ungewöhnliches Mitteilungszeichen insofern, als die Blinde ihr eigenes Aussehen selbst gar nicht sehen kann. Die Geste des Sichschönmachens fordert den Taxifahrer mit seinem schematischen Urteil über das Blindsein heraus (Abb.: E3). D) In der Rom-Episode sind die Gebärden des Taxifahrers Mitteilungszeichen, die seiner Libido Ausdruck verleihen, und die seiner ausbrechenden Phantasie in seinem ungebrochenen Wortschwall zum freien Lauf verhelfen. In Reaktion darauf bilden das zunehmende Verstummen und Entsetzen des Paters, sein sichtbares Erblassen und der Griff nach der Pillendose Mitteilungszeichen (Abb.: E4). E) In der Helsinki-Episode bilden die Geschichten, die sich die Figuren auf der Taxifahrt erzählen, ebenfalls Mitteilungszeichen. Der gegenseitige Austausch rekuriert auf ein Kräftegeschehen, das sich zwischen den Protagonisten in einer Bewegung von Aktion und Reaktion entwickelt.

Die Mitteilungszeichen in den Episoden sind keine Gedanken, die sich die Figuren mitteilen, sondern mimische Zeichen, die gegenseitig auf Gedanken hin und zurück gelesen werden. Sie drücken sich aus in Affekten, in Form von Freude, Lachen, Entspanntheit, Angespanntheit, Entsetzen, Staunen oder Traurigkeit in den Gesichtern der Protagonisten und ihren Gesten, die Hände und Füße einschließen. Das gegenseitige Zurechtleger und Auslegen der Mitteilungszeichen durch die Protagonisten und Antagonisten entscheidet, wie sich die aktiven und reaktiven Kräfte verteilen, z. B. wenn der ivoirische Taxifahrer seinen blinden Fahrgast fragt: „Tragen Blinde nicht für gewöhnlich dunkle Brillen?“ und die Replik der blinden Frau lautet: „Keine Ahnung. Ich habe noch nie einen Blinden gesehen.“ Oder wenn

sich in der New York-Episode ‚YoYo‘ und ‚Angela‘ einen sprachlichen und körperlichen Machtkampf liefern, mit dem Ziel lauter und länger als der andere zu fluchen.

Die Wiederholung in den Episoden beruht somit auf dem doppelten Spiel von Aktion und Reaktion, das das zufällige Zeichengeschehen hervorbringt. In dem vielfältigen Leben mit seinen Zusammenstößen in den Metropolen, das als Milieu für die Handlungen dient, ist die Chance hoch, dass der Zufall plötzlich eintritt und als Anstoß oder Irrtum produktiv wird. Im kontinuierlichen Ablauf des Geschehens wird er zum Zwischenfall. In der New York-Episode taucht am Straßenrand plötzlich ‚Angela‘, ‚YoYos‘ Schwägerin auf, während ‚YoYo‘ und ‚Helmut‘ auf dem Weg nach Brooklyn sind. Der Zufall wird zum Unfall und schließlich zum Glücksfall, als der er der gezeigten Realität angehört: ‚Helmut‘ bringt den holpernden Wagen nur deshalb *zufällig* direkt vor ‚YoYo‘ zum Stehen, weil er die Automatikschaltung auf P (parking) gestellt hat, während er Gas gibt und auf diese Weise ein Fahren und Bremsen des Wagens zugleich erzeugt. Außer ‚Helmut‘ würde kein Taxifahrer mit ‚YoYo‘ ins gefährliche Brooklyn fahren. Der Zufall ereignet sich, weil die Protagonisten das Spiel des Zufalls mittels Zeichengeben spielen, um ihn zu überlisten, wie z. B. in der Dringlichkeit der Situation in der New York-Episode deutlich wird, weil ‚YoYo‘ möglichst schnell in Brooklyn ankommen möchte und deshalb ‚Helmut‘ davon überzeugen wird, Plätze zu tauschen, um selbst zu fahren. In den Episoden machen die Protagonisten und Antagonisten die Erfahrung der „doppelten Kontingenz“⁴¹⁷. Der Begriff setzt Niklas Luhmann zufolge die gegebene Welt voraus, bezeichnet also nicht das Mögliche überhaupt, sondern das, was von der Realität aus gesehen anders möglich ist. In diesem Sinne spricht man auch von „möglichen Welten“ innerhalb der einen realen Lebenswelt. Die Realität dieser Welt ist im Kontingenzbegriff als erste und unauswechselbare Bedingung des Möglichseins vorausgesetzt. Doppelte Kontingenz ermöglicht die Ausdifferenzierung einer besonderen Weltdimension für sozial unterschiedliche Sinnperspektiven sowie die Ausdifferenzierung besonderer Handlungssysteme, nämlich sozialer Systeme.⁴¹⁸ Im narrativen Geschehen von „Night on Earth“ erzeugt die „Doppelte Kontingenz“ einen Aktionsdruck. Die Unbestimmbarkeit der zufälligen Situationen, mit ihrer strukturbildenden Bedeutung und ihrem zirkulären Charakter, beruht auf der Offenheit darüber, ob der Andere, der Fremde, die Kommunikation annehmen oder ablehnen wird.

⁴¹⁷ „Doppelte Kontingenz“, in Luhmann 1987: 148 – 179. Die Grundsituation der doppelten Kontingenz beschreibt Luhmann mit Hilfe der „black boxes“. Wenn zwei black boxes miteinander in Verbindung treten, aufgrund welcher Zufälle auch immer, wird jede durch „komplexe selbstreferentielle Operationen innerhalb ihrer Grenzen“ bestimmt. „Auf diese Weise kann eine emergente Ordnung zustandekommen, die bedingt ist durch die Komplexität der sie ermöglichenden Systeme“. Ebd.: 156 – 157.

⁴¹⁸ Ebd. 152 – 153.

In der Wiederholung von Aktion und Reaktion handelt es sich um die Konstitution und Erschließung des Zufalls, wodurch sich Beziehungsnetze restrukturieren, die wiederum zu neuen Ereignissen und Entscheidungspunkten führen. Die Zufallsspiele fordern daher die Bejahung in der Nutzung von Zufällen als Chancen ab, z. B. um die komisch-problematische Situation meistern zu können, die in der New York-Episode dadurch entsteht, dass ‚Helmut‘, der Taxifahrer nicht weiß, wie man eine Automatikschaltung bedient und ‚YoYo‘, der Schwarze, der zurück ins gefährliche Brooklyn muss und von keinem anderen Taxi mitgenommen wird, sich nun auf ‚Helmut‘ einstellen muss. Die Bejahung des Zufälligen veranlasst das Zeichengeben, wodurch metaphorische Spielräume entstehen, in denen jedes Mal die in Kräftebeziehungen aufgehende „Synthese des Verschiedenen“ wiederkehrt. In der L. A. – Episode führt das im Zeichenprozess entstandene Kräftegeschehen zu einer bestimmten Auffassung oder Einstellung der Casting-Agentin, ‚Corkys Fahrgast: ‚Corky‘ entspricht am Ende der Taxifahrt genau den Vorstellungen eines Typs von Schauspielerin, auf dessen Suche sich die Castingagentin Snelling schon seit längerem befindet. Die dirigierende Kraft des Zufalls führt das Geschehen an diesen Punkt und bietet ‚Corky‘ schließlich die Chance ihres Lebens, nämlich die Hauptdarstellerin in einem großen Kinofilm zu sein.

Das Zeichengeben der Protagonisten erfordert die Bejahung zum Aktiv- oder Reaktivwerden. „Bejahung“ ist, wie Deleuze im Rückgriff auf Nietzsche formuliert, die Macht zum aktiv werden, im Unterscheid zur Verneinung, die er als Macht re-aktiv zu werden bezeichnet.⁴¹⁹ Bei zwei Kräften, einer untergeordneten und einer übergeordneten, wird im filmischen Geschehen einsichtig, wie das Vermögen einer jeden, affiziert zu werden, ausgefüllt ist. In den Episoden handelt es sich um einen Dynamismus von Kräften, der wiederkehrt. Die Agierenden zwingen sich gegenseitig Formen auf, „greifen nach Macht aus“. In den Episoden, im jeweiligen Spiel zwischen Protagonisten und Antagonisten, wird deutlich, dass allein das Aktiv-werden „Sein“ besitzt.⁴²⁰ Das Sein des Werdens, das sich im prozessualen Geschehen des Aktivwerdens herausbildet und in einem Zeichenprozess äußert, möchte ich auf die von Charles Sanders Peirce dargelegte Funktion der Zeichen beziehen. Die Ausdrucksleistung der Schauspieler ist bestimmend für die Drittheit der Zeichen, d. h. für die

⁴¹⁹ In seiner Schrift „Nietzsche und die Philosophie“ filtert Deleuze im Anschluss an Nietzsche vier Kriterientypen heraus, die das Werden hervorbringen. Erstens, nennt er die aktive Kraft: Macht zu wirken oder zu befehlen, zweitens, die reaktive Kraft: Macht zu gehorchen oder zum Wirken gebracht zu werden, drittens die entwickelte reaktive Kraft: Macht zu trennen, zu spalten, abzusondern und viertens die reaktiv gewordene, aktive Kraft, Macht getrennt zu werden, sich gegen sich selbst zu kehren. In dem Wechselverhältnis gibt es kein Kriterium für einen definitiven Sieg der Kraft, solange sie tätig ist. Siehe *N* 1985: 57 – 60.

⁴²⁰ Deleuze betont in seiner Schrift „Nietzsche und die Philosophie“, dass der reaktive Typus, den Nietzsche in der „Genealogie der Moral“ behandelt und dessen siegreiche Kraft auf dem Negativen beruht, *n i c h t* wiederkehrt, sondern nur der aktive Typus, der eine Bejahung erfordert. Ontologisch soll damit gesagt sein, dass nur die Bejahung Sein ist. Vgl. ebd.: 78 – 79.

Funktion des Interpretanten im Zeichen. Auf diese Weise dienen z. B. die Spannweite der Tonlage, der Sprechrhythmus, die Blickgestaltung, die Stimme, die Hautfarbe, Alter etc. dem Wechselspiel von Kontrast und Ähnlichkeit. Zugleich erzeugen sie als dynamische Interpretanten permanent neue Verweise in der Abfolge der Handlung.⁴²¹

In besonderer Hinsicht bilden die inneren Impulse, Erregungen oder Empfindungen der Protagonisten und Antagonisten in den Episoden Indizes auf die Charaktere. Z. B. sind in der L. A.-Episode ‚Corkys‘ Kaugummikauen und Blasen zum Platzen bringen, ihr Kettenrauchen⁴²², Augen verdrehen oder ihre aufbrausende Reaktion gegenüber anderen Autofahrern, aber auch die zärtliche Art, mit der sie über innere Befindlichkeiten spricht, Indizes über ihre Person. Im gegenseitigen Auslegen und Interpretieren der jeweiligen Zeichen bilden sich die differentiellen Kräfte heraus, die in ihrer Wechselseitigkeit die immanente Bewegung des Geschehens bewirken. Der symbolische Charakter der Zeichen tritt vor allem dadurch hervor, dass die Codefunktion als deren konstitutive Beschaffenheit permanent von den Protagonisten durchbrochen wird, sie sogar ihr verbales Spiel damit treiben. Im Zeichengeben wird deutlich, dass die vorausgesetzte Regel, anhand derer die Wiederholungsstruktur der Zeichen zur Anwendung kommt, sich in ihrer Strenge nicht einhalten lässt. In der New-York-Episode wird durch den spielerischen und wandelbaren Gebrauch der Wortzeichen deutlich, dass es unmöglich ist, den Code, d. h. das Sprachsystem

⁴²¹ Dem Interpretanten liegen Peirce zufolge drei Klassen zugrunde. Vgl. Eco 1977: 162. In der L.A.- Episode geben dann z. B. folgende Zeichen Auskunft über die Situation, den sozialen Status und die Intentionen der Akteure: **A** ‚Corky‘: jung, neugierig, hört Rockmusik, trägt eine Spiegelbrille, bildet Blasen mit dem Kaugummi, bewegt sich wie ein Kerl, raucht Kette, ist viel zu klein für das große Auto, hat schmutzige Fingernägel, trägt ein viel zu großes T-shirt und das Cape verkehrt herum, trägt einen schweren großen Schlüsselbund am Gürtel. Ihre Emotionen spiegeln sich in ihrem Gesichtsausdruck wieder, sie ist ehrlich zum „Boss“ und lässt sich zugleich nichts von ihm sagen, verwendet „coole“ Wörter, so wie es die Brüder machen, die Mechaniker sind und nimmt in ihrer zarten Körperhaltung dennoch einen männlichen Gestus ein. ‚Corky‘ spricht direkt; sie duzt Victoria Snelling, nennt ihren Fahrgast „Mom“ oder „Lady“ und flucht laut im Taxi. **B** Viktoria Snelling: stilvoll und elegant gekleidet durch das passende Zusammenspiel von schwarz-weißem Kostüm, blond gefärbten Haaren, Ohrringe, passender Lederaktentasche und Handtasche aus Schlangenleder etc., trägt Pumps, ist geschminkt, bewegt sich wie eine Dame, taktiert im Gespräch, ist schlagfertig, überlegt bevor sie etwas sagt, wirkt wie ein „filmbusinesswoman“, nimmt das Handy mit ihren rot lackierten Fingernägeln erotisch in die Hände, kontrolliert ihre Emotionen, wirkt reif. Victoria Snelling pflegt einen gehobenen Sprachstil und Umgangston. Sie spricht ‚Corky‘ mit „Sie“ an.

⁴²² Für die L. A.-Episode ließe sich eine ganze „Choreographie des Rauchens“ erstellen. Paradigmen des Rauchens sind die Art und Weise ‚Corky‘ die Zigarette hält, hektisch pafft, die Zigarette hinter das Ohr steckt, aufmerksam ihrem Fahrgast das Feuerzeug reicht, in cooler Geste das Feuerzeug zuklappt oder die Zigarette über dem Vorderspiegel versteckt hält. Victoria Snelling hingegen hält ihre Zigaretten nicht in der Schachtel, sondern in einem Etui bereit. „Das Rauchen“ oder „Motiv des Tabaks“ wiederholt sich in nahezu allen Filmen Jarmuschs. In „Mystery Train“ (1989) fragt ein Penner am Bahnhof nach „matches“, also Streichhölzer (was zu einer Verwechslung mit dem Ortsnamen Natchez führt). ‚Yun‘ aus „Mystery Train“ klemmt sich die Zigarette ebenfalls einfach nur hinters Ohr. In „Coffee and Cigarettes“ (1986 – 2003) dient das Rauchen dazu, eine Dauer zu vermitteln, die sich auf die Länge und verbrachte Zeit eines Gesprächs bei einer Zigarette bezieht. Kaffee und Zigaretten werden zugleich als „ungesunde Genussmittel“ Thema. In Jarmuschs späterem Film „Dead Man“ (1995) bildet der mögliche Tabakbesitz der Figur Blake den „geistigen Kitt“ für die Freundschaft zwischen ‚Nobody‘ und ‚Blake‘. In dem Kurzfilm „Int. Trailer“ (2003) besteht der Clou darin, dass die Protagonistin, eine Schauspielerin, keine Zeit hat, um zu Ende zu rauchen und die Kippe schließlich im vegetarischen Essen ausdrückt.

einzuhalten, auf denen die natürlichen Sprachen Englisch und Deutsch beruhen. Im Signifikationsprozess entsteht Kommunikation überhaupt erst dadurch, dass der Signifikant einen variablen Code durchläuft. Im Ergebnis wird jedoch gerade dadurch Verständigung erzielt und es entstehen neue Zeichenketten, wie z. B. im Sprachspiel der bewusst falschen Zuordnung von Signifikanten und Signifikate der beiden Namen „Helmut“ und „YoYo“.

Der Zeichenprozess, der sich durch „aktive“ und „reaktive Kräfte“ entwickelt, nimmt im Geschehen eine zentrale Rolle ein. In Form von Reiz, Entladung und Auslassung kommt die erfinderische und schöpferische Kraft der Zeichen zum Ausdruck. Zwischen den Protagonisten und Antagonisten wird dadurch eine dynamische Spannung erzeugt. Die Wahrheit der Realität zeigt Jarmusch in der Wiederholung, gestaltet sich dadurch, dass die metaphorische Verwendung von bildlichen, musikalischen und gestischen Ausdrücken wiederkehrt.

Die Kraft der Zeichen führt z. B. in der New York-Episode dazu, dass ‚Helmuts‘ spontanes Flötenspiel ein herzliches Lachen ‚YoYos‘ initiiert und ein affirmative Interesse an ‚Helmuts‘ Person. Nietzsche betont: „Man nehme hinzu, dass nicht nur die Sprache zur Brücke zwischen Mensch und Mensch dient, sondern auch der Blick, der Druck, die Gebärde“⁴²³. In dem sich entwickelnden metaphorischen Geschehen firmiert die Wortsprache abbreviativ. „Don’t tell, sonst bin ich in big trouble, sonst bin ich meinen Job los“ gestikuliert ‚Helmut‘ mit Händen und Füßen, um ‚YoYo‘ verständlich zu machen, warum er nur ungern mit ihm die Plätze tauscht. In der L. A.-Episode antwortet die junge ‚Corky‘ auf ‚Snellings‘ Verwunderung über ihren Berufswunsch, Mechanikerin werden zu wollen, mit den Worten: „Like Popeye says: I am what I am“. „Was ist also Wahrheit?“ fragt Nietzsche. „Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt“⁴²⁴ werden. Die mathematische Strenge der Zeit- und Raumvorstellungen (wie sie in „Night on Earth“ anhand der Uhreneinstellungen zum Ausdruck gebracht wird) fällt Nietzsche zufolge mit jenen Eigenschaften zusammen, die wir selbst an die Dinge heranbringen. Durch die Metaphernbildung, mit der in uns jede Empfindung beginnt, wird sie erst vollzogen. Die Gesetzmäßigkeiten sind aber nur Wirkungen, die uns als Summen von Relationen bekannt sind.

⁴²³ *NieKSA* 3 1988: 592.

⁴²⁴ *NieKSA* 11 1988 : 880.



Abb.: E1



Abb.: E2

Im Geschehen der Zeichen und Kräfte in den Episoden wird metaphorisch deutlich, dass sich die Wirklichkeit als ein perspektivisches Auslegungsgeschehen vollzieht, indem Zeichen Deutungsspielräume darstellen, die in ihrem je eigenen Rhythmus eine „Synthese des Verschiedenen“ bewirken. In der New-York-Episode mündet ‚Helmut’s‘ und ‚YoYos‘ Dialog in einen Sprechgesang. „It’s nice“, ruft ‚Helmut‘, der Taxifahrer, den Blick eines Touristen imitierend, und neben ‚YoYo‘ sitzend, während der den Wagen lenkt. „It’s New York. It’s cool“ reagiert ‚YoYo‘ und blickt auf die vorbeiziehenden Lichter. „It’s cold. It’s cool“, reagiert ‚Helmut‘, dessen Stimme wir hören. „No, you’re saying, it’s cool“, korrigiert ‚YoYo‘ ‚Helmut‘. „Oh, I understand. It’s cool, is good“, weiß ‚Helmut‘ nun. „Alright“, bestätigt ‚YoYo‘. „It’s cool to live in New York,“ wiederholt ‚YoYo‘. „Oh, I understand right“ stimmt ‚Helmut‘ ein und ahmt ‚YoYo‘ am Steuer nach. „Oh, it’s good to go.“ Im Sprechgesang tritt die Wiederkehr in Form einer wortsprachlichen Verschiebung (Homologie) auf. Die Ungleichheiten in der wörtlichen Rede und die Auslassungen der Kraftpunktuationen, erzeugen eine bestimmte Form der Polyrythmie. Designieren wir die Zeichen in „Night on Earth“, wird die ihnen innewohnende Perspektivität deutlich: z. B. differieren in der Paris-Episode die beiden Zeichen „Schwarz-sein“ und „Schwarz-sein“ (alias die beiden Kameruner als Taxigäste und der ivoirische Taxifahrer) in ihrer Bedeutung im Geschehen⁴²⁵, während die Zeichen „Schwarzsein“ und „Blindsein“ in derselben Episode auf das gleiche Signifikat referieren, nämlich die Eigenschaft als „minderwertig“ eingestuft zu werden (sowohl der Blinden als auch dem Schwarzen fehlt es an „gesellschaftlichem „Rang“).⁴²⁶ Der metaphorische Charakter der Zeichen tritt in einer Weise hervor, die deutlich macht, dass ein- und derselbe Signifikant unterschiedliche Referenten aufweisen kann, während sich verschiedene Signifikanten auf einen gemeinsamen Referenten beziehen können. Auch in der Helsinki-Episode liegt die Kraft der Zeichen im Perspektivwechsel, den sie initiieren.

⁴²⁵ Es handelt sich um eine Homonymie: dasselbe Zeichen hat zwei grundverschiedene Bedeutungen.

⁴²⁶ Es handelt sich um eine Synonymie: zwei Zeichen verweisen auf dasselbe Signifikat.

Einerseits wirft ‚Mikas‘ Erzählung in der Wiederholung des Erlebten eine veränderte Perspektive auf das gegenwärtige Schicksal der vier Kumpels in seinem Wagen. Andererseits wird aufgrund der entstandenen persönlichen Beziehung der Vier im Taxi am Ende sein eigenes Schicksal einer veränderten Perspektive unterzogen sein.⁴²⁷

Im narrativen Geschehen wird Realität als auf einem Zeichenprozess beruhend widergespiegelt, in dem die Unterscheidung von Sein und Schein fallen gelassen ist. Die Realität beruht auf keinem ausgezeichneten Kriterium, das sie erst als Realität kennzeichnen würde. Nietzsche schreibt: „Schein wie ich es verstehe, ist die wirkliche und einzige Realität der Dinge, – das, dem alle vorhandenen Prädikate erst zukommen und welches verhältnismäßig am besten noch mit allen, also auch den entgegengesetzten Prädikaten zu bezeichnen ist. Mit dem Worte ist aber nichts weiter ausgedrückt als seine Unzugänglichkeit für die logischen Prozeduren und Distinktionen: also ‚Schein‘ im Verhältnis zur „logischen Wahrhaftigkeit“ – welche aber selber nur in einer imaginären Welt möglich ist. Ich setze also nicht ‚Schein‘ im Gegensatz zur ‚Realität‘, sondern nehme umgekehrt Schein als die Realität, welche sich der Verwandlung in eine imaginative ‚Wahrheits-Welt‘ widersetzt. Ein bestimmter Name für diese Realität wäre ‚Wille zur Macht‘, nämlich von Innen her bezeichnet und nicht von seiner unfassbaren flüssigen Proteus-Natur aus.“⁴²⁸ Die Zeichen, die in den Episoden, auf der „Synthese des Verschiedenen“ beruhen, haben kommunikativen, keinen repräsentativen Sinn. Das Zeichengeben wird durch das „Vermögen zur Erfahrung“ hervorgebracht.⁴²⁹ Aus dem Grund sagt uns das Geschehen in den Episoden auch nicht, wie wir die Welt auf eine bestimmte Weise richtig oder falsch „haben“. Die blinde Frau, wird in der Paris-Episode deutlich, sieht die Welt auf ihre subjektive Weise. Sie, die im Dunklen lebt,

⁴²⁷ In „Night on Earth“ konvergieren verschiedene Sprachen, zum einen dadurch dass die Episoden in verschiedenen Städten bzw. Ländern stattfinden, zum anderen indem in den Metropolen bzw. im Taxigeschehen Begegnungen unterschiedlicher Sprachkulturen stattfinden. Mit Nietzsche ließe sich darin die Verkörperung des metaphorischen Seins, eines Seins, das sich der repräsentativen Wahrheit entzieht, sehen: „Die verschiedenen Sprachen neben einander gestellt zeigen, dass es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen. Das „Ding an sich“ (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfasslich und ganz und gar nicht erstrebenswerth. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hülfe. (...) Denken wir besonders noch an die Bildung der Begriffe: jedes Wort wird sofort dadurch Begriff, dass es eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisierte Urerlebniss, dem es sein Entstehen verdankt, etwa als Erinnerung dienen soll, sondern zugleich für zahllose, mehr oder weniger ähnliche, d. h. streng genommen niemals gleiche, also auf lauter ungleiche Fälle passen muss. Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht–Gleichen. (...) Das Uebersehen des Individuellen und Wirklichen giebt uns den Begriff, wie es uns auch die Form giebt, wohingegen die Natur keine Formen und Begriffe, also auch keine Gattungen kennt, sondern nur ein für uns unzulängliches und undefinierbares X.“ *NieKSA I*: 879 – 880. Wir haben es somit, wie Nietzsche als Vertreter der philosophischen Moderne deutlich macht, nie mit adäquaten Ausdrücken zu tun, da es keine Richtigkeit (Identifikation), keine Kausalität zwischen Objekt und Subjekt gibt, sondern mit einem ästhetischen Verhalten.

⁴²⁸ *NieKSA II* 1988: 654.

⁴²⁹ Vgl. SS 1986: 197.

lässt sich nachts an den Quai de l'Oise fahren, denn sie sieht, indem sie spürt, mit dem inneren Auge, dem Auge des Herzens, während derjenige, der vorgibt sehen zu können, ein anderes Signifikat von „Sehen“ wiederholt, wenn er einen Zusammenstoß mit einem anderen Wagen verursacht, eben weil er nicht richtig gesehen hat.

2.2. Schöpferisches Wollen

Im filmischen Geschehen in den Episoden wird deutlich, worin ontologisch der Bedeutungssinn des Zeichenprozesses liegt, in dem sich das Kräftegeschehen verkörpert. Nietzsche schreibt: „Verwandlung der Energie in Leben und Leben in höchster Potenz erscheint demnach als Ziel.“⁴³⁰ Die Kräfte, die in ein sinnliches Werden treten, beruhen auf einem Steigerungscharakter, der dann auch in den Episoden das eigentliche Movens bildet. Wie stellt sich der Steigerungscharakter in den Dialogen der Taxifahrten dar? In der New-York-Episode manifestiert er sich in Form der erwähnten Kräfteverhältnisse. Er zeigt sich in der New York-Episode darin, dass „Helmut“ auf die Ähnlichkeit der Kappen verweist, die er und ‚YoYo‘ tragen, ‚YoYo‘ jedoch auf ihrer Verschiedenheit insistiert. „We have the same... we have the same hat.“ (Helmut) „What?“ „No, no, my is different.“ (YoYo) „Oh, it's the same hat!“ (Helmut) „No, my is different, man. My is the newest, latest, my is fresh!“ (YoYo) „No, the earthings...“ (Helmut deutet auf die jeweiligen Ohrenschützer der Kappen) „No, man, mine is the hipe!“ (YoYo).



Abb.: E3

In den Episoden beruht der Steigerungscharakter auf dem theatralischen Gebrauch der wortsprachlichen Zeichen, der wechselhaften Zuordnung von Signifikanten und Signifikate. Auf die Frage nach seiner Herkunft, antwortet der Taxifahrer in der Paris-Episode: „Du Cote

⁴³⁰ *NieKSA* 12 1988: 535.

Ivoire“. „Il voit rien“, lautet die Reaktion der beiden Kameruner, die sich über ihn lustig machen und so tun, als hätten sie falsch verstanden. An anderer Stelle besteht der ivorische Taxifahrer gegenüber seinem blinden Fahrgast darauf, dass man als Blinde(r) bestimmte Dinge eben nicht tun könne: „Zum Beispiel können Sie nicht Autofahren.“ Die Blinde antwortet: „Und Du kannst es?“ In der Rom-Episode wird der Steigerungscharakter der Kräfte in der ausschweifenden Mitteilung vorgestellter Erlebnisse mit Kürbissen, Schafen und der Frau des Bruders durch den Taxifahrer phantastisch auf die Spitze getrieben.

Durch den Steigerungscharakter in der Wiederkehr der Form von „Aktion“ und „Reaktion“ bildet sich ein emotionaler Kern zwischen den Protagonisten heraus. Eine solche Realität, die auf einem gesteigerten Kräfteverhältnis beruht, firmiert seit Nietzsche als „Wille-zur-Macht-Geschehen“. Im Bejahen und Verneinen, Wertschätzen und Wertmindern wird der Wille zum Ausdruck gebracht.⁴³¹ Nietzsche schreibt: „Der Wille zur Accumulation von Kraft“ ist „spezifisch für das Phänomen des Lebens, (...) so daß das Stärker-werden-wollen von jedem Kraftzentrum aus die einzige Realität ist“.⁴³² Wollen aber ist „Erschaffen“ mittels Zeichen. Im Sich-Mitteilen zeigt sich der Wille unserer Protagonisten als ein Verletzen und im Verstehen einer Mitteilung als ein Sich-Verletzen-lassen, als Leidempfindung und Anerkennung einer fremden Macht. Nietzsche betont: „Sich mittheilen ist ursprünglich seine Gewalt über den anderen ausdehnen (...) das Zeichen ist oft das schmerzhaft Einprägen eines Willens auf einen anderen Willen.“⁴³³ Die Kraft, welche die Protagonisten und Antagonisten in den Episoden der jeweiligen Gewalt der Zeichen entgegensetzen, wird allein durch die Macht

⁴³¹ Gilles Deleuze betont in vier Punkten Nietzsches „Wille zur Macht“ als Prinzip der Synthesis der Kräfte: (1) Der „Wille zur Macht“ sei sowohl das genealogische, d. h. differentielle Element der Kräfte, das Erzeugungselement der Quantitäts-Differenz zwischen zwei oder mehreren in Beziehung stehenden Kräften als auch das genetische Element der Kraft, das Erzeugungselement der Qualität, die innerhalb der Beziehung einer jeden Kraft eignet. Der „Wille zur Macht“ unterdrückt nicht den Zufall, sondern impliziere ihn vielmehr, da er ohne ihn keine Plastizität besäße und sich nicht verwandeln könnte. Während der Zufall das In-Beziehung-Setzen der Kräfte ist, ist der Wille zur Macht das determinierende Prinzip der Beziehung. Der Wille zur Macht kommt demzufolge zu den Kräften hinzu, die vom Zufall in eine Beziehung gebracht wurden; (2) Entsprechend der Quantitäts-Differenz sind die Kräfte, so Deleuze im Anschluss an Nietzsche, als herrschende oder beherrschte einzustufen und entsprechend ihrer Qualität als aktive oder reaktive. Der Wille zur Macht sei in beiden Kräften vorhanden; da die Quantitäts-Differenz in jedem einzelnen Fall irreduzibel ist, wäre es vergeblich, sie messen zu wollen, ohne die Qualitäten der vorhandenen Kräfte zu interpretieren. Die Kräfte sind differenziert (scheidend) und qualifiziert. Ihre Quantitäts-Differenz bringen sie Deleuze zufolge in der Qualität zum Ausdruck, die einer jeden von ihnen zukommt. So sei das Problem der Interpretation bei einem gegebenen Phänomen oder Ereignis die Qualität der Kraft abzuschätzen. Die Interpretation bedürfe der schärfsten Wahrnehmung! (3) Wer interpretiert? Der „Wille zur Macht“ interpretiert. Die absolute Augenblicklichkeit des Willens zur Macht regiert. Diese Qualitäten des Willens, so Deleuze, beziehen sich auf das genetische Element und dürften keineswegs mit den Qualitäten der Kraft verwechselt werden. Deshalb seien aktiv und reaktiv Qualitäten der Macht, bejahen und verneinen, wertschätzen und wertmindern, agieren und reagieren jedoch Qualitäten des Willens zur Macht. (4) Der Wille zur Macht schätzt ab. Während interpretieren heißt, die Kraft bestimmen, die einer Sache ihren Sinn gibt, meint das Schätzen den „Willen zur Macht“ bestimmen, der einer Sache ihren Wert gibt. „Wille zur Macht“ sei dasjenige, aus dem die Bedeutung des Sinns und der Wert der Werte hervorgehen. Vgl. *N* 1985: 59 – 62.

⁴³² *NieKSA* 13 1988: 261.

⁴³³ *NieKSA* 10 1988: 7 [173].

ihrer eigenen Zeichen erreicht. Damit soll auch unterstrichen werden, dass man die Kräfte abstrakt nicht miteinander vergleichen kann.

Der Versuch ‚YoYos‘ in der New-York Episode, seine Bestimmungsmacht über Angela rein formal zu begründen, nämlich aufgrund der Zugehörigkeit zur Familie, wird durch den unablässigen energischen Zeichengebrauch ‚Angelas‘ außer Kraft gesetzt. In allen Episoden wird deutlich, dass die Kräfteverhältnisse aus dem zur Verfügung stehenden Zeichenrepertoire und der Art und Weise ihres Gebrauchs resultieren. Das kommunikative Geschehen beruht jedes Mal darauf, dass diejenigen, die bewusst einen neuen Gebrauch von Zeichen ins Spiel bringen, sich mit ihm durchsetzen. Infolge lässt sich das Verhältnis von Kraft auf Kraft in den Episoden als ein Herrschaftsverhältnis bezeichnen, in dem derjenige Akteur die größte Macht hat, der am breitesten und längsten den Zeichengebrauch bestimmt. Zu Beginn der Paris-Episode sind es die hochstapelnden Kameruner, die sich über den ivoirischen Taxifahrer lustig machen. Sie nennen ihn „Kleiner Bruder“. Der grimmige Gesichtsausdruck des ivoirischen Taxifahrers lässt uns sein unterdrücktes Schweigen als Mitteilungszeichen einer verletzten Empfindung verstehen.⁴³⁴ Bei seinem nächsten Fahrgast, der blinden Frau, wird er den Vorteil, dass er sehend ist, während sie blind ist, ohne Rücksicht auf ihr Empfinden verbal auskosten. Das Geschehen in der Episode weist eine Bewegung auf, in der eine reaktive Kraft (durch den ivoirischen Taxifahrer), die von einer aktiven Kraft beherrscht wird (durch die beiden Kameruner), in veränderter Konstellation, in Bezug auf die blinde Frau, zur entwickelten reaktiven Kraft wird, die sich nun an die Stelle der beherrschenden Macht setzt.⁴³⁵ Die jeweiligen Kräfteverhältnisse, wird deutlich, verkörpern unterschiedliche Perspektiven. Das zeitliche Geschehen während der Taxifahrten dokumentiert einen Wandel, indem aus einer möglichen aktiven Kraft eine reaktive Kraft wird oder umgekehrt. Das selbstsichere Agieren und Reagieren der Blinden, ihr Wille, der ein tiefes Erstaunen des Taxifahrers hervorruft, zeigt, dass im Wechselspiel der Kräfte, keine von vornherein als siegreich ausgewiesen ist. „Siegreich“ im kommunikativen Ablauf ist die

⁴³⁴ Die Verletzung markiert Jarmusch äußerlich, indem er den Taxifahrer mit einem Pflaster an der Stirn zeigt. Diese Metapher für eine innere Verletzung wiederholt der Autor / auteur bei seiner Figur ‚Don‘ in „Broken Flowers“ (2005).

⁴³⁵ In der „Genealogie der Moral“ unterscheidet Nietzsche Rache als Gerechtigkeit, die aus dem Geist des Ressentiments entsteht von einer vornehmen Wertungsweise: „die Sklaven–Moral bedarf, um zu entstehen, immer zuerst einer Gegen- und Aussenwelt, sie bedarf, physiologisch gesprochen, äusserer Reize, um überhaupt zu agieren, – ihre Aktion ist von Grund aus Reaktion. Das umgekehrte ist bei der vornehmen Werthungsweise der Fall: sie agiert und wächst spontan, sie sucht ihren Gegensatz nur auf, um zu sich selber noch dankbarer, noch frohlockender Ja zu sagen, – ihr negativer Begriff ‚niedrig‘, ‚gemein‘, ‚schlecht‘ ist nur ein nachgebornes blasses Contrastbild im Verhältnis zu ihrem positiven, durch und durch mit Leben und Leidenschaft durchtränkten Grundbegriff.“ *NieKSA* 5 1988: 271.

Kraft, „die bis an ihr Ende geht“⁴³⁶. Das schöpferische Wollen zeigt sich als Pathos und daraus resultiert das Werden in den Episoden.

Das Geschehen in „Night on Earth“ zielt folglich auf einen Perspektivismus, vermöge dessen deutlich wird, dass virtuelle Kraftzentren den filmischen Zeitraum konstruieren. Die Kräfteantagonismen in den Episoden sind nicht darauf ausgerichtet, einen Sieger im „Willen-zur-Macht-Geschehen“ zu bestimmen. Es geht um die Sicht auf die Welt, die sich einer repräsentativen (Gerechtigkeits-)auffassung entzieht. In den Episoden reflektiert die wechselnde Perspektive, die durch das Zeichengeschehen hervorgebracht wird, das Anderssein, welches für das Leben kennzeichnend ist: den ungewöhnlichen Berufswunsch, die andere Herkunft, den staunenden unwissenden Blick, die fremde Sprache, das andere Aussehen mit seiner Körperlichkeit, die dunkle oder helle Hautfarbe, die Bejahung der Triebe, die Askese, soziale Unterschiede, Schicksale. Jarmusch vermeidet die Ausarbeitung einer moralisierenden dritten („wahren“) Instanz, die zwischen Protagonisten und Antagonisten Position beziehen würde. Vielmehr unterstützt die alternierende Montage, über die im nächsten Abschnitt gesprochen werden soll, das perspektivische Spiel und generiert die „Verschiedenheit des Blicks“, wodurch im Spiel der Protagonisten der jeweils Andere als Ausdruck einer „möglichen Welt“ auftritt. Stets erweisen sich die Weltbilder der Figuren als subjektive Fiktionen, filmisch konstruiert und dargestellt im Zeichenprozess der Sinne. Die blinde Frau in der Paris-Episode sieht die Welt um sie herum anders, sie fühlt, riecht, schmeckt die Dinge. Sie spürt die Farben. Sie liebt, wie sie kundtut, mit jedem Zentimeter ihres Körpers.

Hier nach der Wahrheit zu fragen ist widersinnig, denn das Denken findet in Zeichen statt, die interpretativ zu befassen sind. Anhand der angeführten Beispiele wird deutlich, inwiefern die Frage nach der Wahrheit, d. h. die Frage danach, ob es sich um die Repräsentation von wahren oder falschen Erlebnissen handelt, in den Hintergrund getreten ist, stattdessen Befindlichkeiten, Empfindungen bzw. das Gefühlsleben ausschlaggebend dafür sind, wie sich die Protagonisten „Welt“ aneignen und wie Sie die Dinge sehen.⁴³⁷

⁴³⁶ Vgl. N 1985: 63 und 68. Damit soll gesagt sein, dass man die Kräfte abstrakt nicht vergleichen kann.

⁴³⁷ Ein tiefer liegendes „Etwas“ verkörpert sich in dem Zeichengeschehen, ein Unbewusstes, ein Gefühl, dass uns darauf verweist, dass die Zeichen Verschiebungen und Verkleidungen von unbewussten und bewussten, verdrängenden und verdrängten Vorstellungen sind. Aus dem Unbewussten resultiert die Kraft, das meint Nietzsche, wenn er sagt: „Unbewusst ist die große Tätigkeit.“



Abb.: E4



Abb.: E5

In „Night on Earth“ gelingt es, das Kräftegeschehen, das für das Sein konstitutiv ist, als Beziehungsgeschehen darzustellen. Die zum Ausdruck kommende Sozialdimension taucht jedoch nicht in der Gestalt einer Begründung allgemeiner Normen auf, sondern entfaltet ihre Wirksamkeit im Sinne einer Ethik der inter-individuellen Beziehung und des Gebrauchs der Zeichen. Sie bezieht sich auf die zu Beginn des Films bildlich eingeführte ganzheitliche Welt im Ausgang vom Hier und Jetzt. Insofern weisen die Geschichten trotz ihres Aufdeckens der Relativität der menschlichen Sicht, die konflikthaftern Begegnungen als moralische Akte aus.⁴³⁸ In den verschiedenen Situationen entsteht für den Weltzugang des Gegenüber (Fahrgast und Taxifahrer) ein tieferes Verständnis, ein emotionales Verstehen, Vorstellen, Empfinden, Anerkennen des Anderen und Fremden, verbunden mit der Erkenntnis der Personenbedingtheit von Wahrheit, sodass sich in den Episoden schließlich eine Struktur des Anderen herausbildet („der Andere“ ist jedes Mal das Alter Ego, das im Gegenüber personifiziert ist).

Verstehen oder Nichtverstehen beginnt in jeder Episode mit einer unbestimmten Situation, welche die Möglichkeit in sich birgt, ein soziales Verhältnis auszubilden, das sich nicht auf eine apriorische Wahrheit beruft. Eine solche apriorische Wahrheit wäre durch ein Drittes gegeben, durch das man sich im Austausch aufeinander bezieht. Dieses Dritte wird im narrativen Geschehen jedoch nicht vorausgesetzt. Am Ende einer jeden Episode bleibt im

⁴³⁸ Das entstandene Beziehungsgeschehen unterläuft am Ende einer jeden Episode die zweckhafte Ökonomie des Tauschs, Fahrt gegen Bezahlung (s. o.): In der L. A.-Episode wird ‚Corky‘, die Taxifahrerin, von Victoria Snelling, der Castingagentin einen höheren Fahrpreis erhalten, nicht nur, weil die ‚Lady‘ die junge Frau als Schauspielerin für einen Kinofilm gewinnen möchte, sondern weil sie und ‚Corky‘ sich während der Fahrt emotional ausgetauscht und gut verstanden haben. In der Paris-Episode führt die Annäherung des ivoirischen Taxifahrers im Gespräch mit der jungen blinden Frau dazu, dass sie sich am Ende weigern wird, aus Gründen des Mitleids weniger zahlen zu müssen als den üblichen Fahrpreis. In der New York-Episode wird Helmut, der ehemalige Ostdeutsche, der durch seine Blauäugigkeit beeindruckt, von ‚YoYo‘, seinem Fahrgast bei der Verabschiedung nicht um die eigentliche Summe betrogen werden. Während es in der Rom-Episode erst gar nicht mehr zur Bezahlung der Taxifahrt kommt, weil der Pater die Beichte des Taxifahrers nicht überlebt, entsteht in der Helsinki-Episode eine komische Situation dadurch, dass die drei Arbeiter den Taxifahrer Mika mit dem gesamten Lohn eines Kumpels bezahlen, weil sie sein Schicksal als weniger schwer empfinden als das, von ‚Mika‘, dem Taxifahrer, der aus seinem Leben erzählt hat.

Verstehen jeder für sich, und es wird deutlich, wie jeder der Protagonisten in einem radikalen Sinn Individuum geworden ist, das sich jedoch im Gespräch Gemeinsamkeit erworben hat. Die Möglichkeit von Wahrheit, wird offenbar, liegt nicht im dargestellten Verhältnis von Zeichen und Dingen, sondern im Verhältnis von Zeichen zu Zeichen. Nietzsche zeigt den Gebrauch der Zeichen exemplarisch an seiner Figur, seiner Semiotik „Zarathustra“ auf. In der Fiktion von „Also sprach Zarathustra“ hebt er alle Realität in Zeichen auf. Zarathustra tritt auf als Figur, die Zeichen anderer in ihrem Sinn verstehen und ihnen selbst Zeichen geben kann, aus denen sie neue Gesetze, neue Maßstäbe des Denkens und Handelns gewinnen können.⁴³⁹ Die Geschichten in „Night on Earth“ ahmen nicht die (wahre) Wirklichkeit nach, sondern zeigen Möglichkeiten des Zeichengebrauchs auf. Das Zeichengeben wird inszeniert als auf einem Unbewussten basierend. Es liegt vor allem in einem Sinn für Reaktion, wodurch die Zeichen die Handlung vorantreiben.⁴⁴⁰ Infolge entsteht ein offener Spielraum für „falsch“ und „wahr“, der für die Welt kennzeichnend geworden ist und Zeichenformen ermöglicht, die unendlich viele Bewegungen repräsentieren.

2.3. Filmsprachliche Mittel

Durch die Wiederholung der filmischen Form in den Episoden wird jedes Mal die Variation eines ähnlichen Geschehens erzählt. Anhand welcher filmischer Mittel gelingt es, das „Prinzip der Wiederholung“ als Zeichen hervorzubringen?

Es sind im Wesentlichen drei filmsprachliche Mittel, die hier wirksam werden: 1. die „Montage“, 2. das „szenische Moment“ und 3. „visuelle Intensitäten“⁴⁴¹.

1. In der Montage sind es der Parallelschnitt und der alternierende Schnitt, welche die aktiven und reaktiven Kräfte sichtbar werden lassen und als solche die variierende Wiederholung formal hervorbringen. In der L. A.-Episode setzt die im Parallelschnitt aufgebaute Begegnung von ‚Viktoria Snelling‘, der Castingagentin und ‚Corky‘, der jungen Taxifahrerin am Flughafen zwei Kräftelinien in Beziehung zueinander. Sie ergeben sich aus dem bildlichen Wechsel von Taxigeschehen und ‚Snellings‘ Ankunft am Flughafen von L. A. Während ‚Corky‘ eine Gruppe Rockmusiker zum Flughafen chauffiert, steigt ‚Snelling‘ aus dem Flieger, telefoniert und begibt sich zum Terminal. Die Besonderheit der strukturalen Montage, die Jarmusch hier zur Anwendung bringt, beruht auf den Kräftelinien, die entstehen und die durch den Parallelschnitt erzeugt werden. Sie liegt darin, eine Begegnung herbeizuführen, die

⁴³⁹ Vgl. *NieKSA 4*.

⁴⁴⁰ Vgl. *SS 1*: 191 – 201.

⁴⁴¹ „Intensität“ wird gedacht als „Form der Differenz“, als Zustand der unendlich geteilten Differenz. Siehe *DW 1997*: 282.

von verschiedenen Orten ausgeht. Die Bewegung kulminiert in dem Augenblick, in dem beide Frauen, jede ein Telefongespräch neben der Gepäckausgabe beendend, ihrer Befindlichkeit mit dem Wort „shit“ synchron Ausdruck verleihen. Die Syntagmen, auf denen der alternierende Schnitt beruht, bringen die Zeichen hervor, welche die Figuren ‚Corky‘ und Victoria Snelling charakterisieren (vgl. Abschnitt 2.1).

In allen Episoden wiederholt sich die alternierende Montage⁴⁴² während der Taxifahrten und bringt die Wechselseitigkeit der aktiven und reaktiven Kräfte im geschlossenen Zeitraum hervor. Die eigentliche Leistung der alternierenden Montage im Geschehen zwischen Taxifahrer und Fahrgast liegt darin, produktive Zeichen, wie Pausen, Tonlagen, Schweigen usw. in den Einstellungen rhythmisch hervorzubringen. Anhand der alternierenden Montage wird zum Ausdruck gebracht, was bei Deleuze im Anschluss an Peirce zeichentheoretisch als „Zweitheit“ firmiert, das ist alles, was nur durch den Gegensatz oder in einem Dual, wie Aktion und Reaktion, bestimmt wird und seinen Entfaltungsort im jeweiligen geographischen Milieu der Akteure hat.⁴⁴³

2. Das zweite Mittel, wodurch es Jarmusch gelingt, anhand von filmischen Zeichen das Kräftegeschehen zum Ausdruck zu bringen, ist die spezifisch „szenische Darstellungsweise“. Sie entsteht durch eine vorrangig starre Kadrierung und die Form des Dialogschnitts, der sich in allen Taxifahrten wiederholt. „Szenisch“ sind die Taxifahrten jedes Mal insofern, als die starre Kadrierung aus einer Perspektive, die frontal auf das Innere der Taxis gerichtet ist, in Anlehnung an das Theater, der Sicht auf eine Guckkastenbühne entspricht, die frontal und im geschlossenen Zeitraum operiert. Die Montage in den Episoden erzeugt ein miniaturistisches Spiel in den bildlichen Größenordnungen von Halbnah bis Nah, welche die Protagonisten einzeln, zu zweit, zu dritt oder zu viert erfassen. Zwei Typen subjektiver Einstellungen treten in diesem Zusammenhang in den Episoden variierend auf: 1. Detailaufnahmen, die im Insertschnitt zum Einsatz kommen. In der New York-Episode beispielsweise durch den Blick auf die Automatikschaltung im Taxi, in der Paris-Episode durch den Blick auf das Schild mit den Worten „man soll nicht mit dem Fahrer sprechen“ oder in der Rom-Episode auf das versteckte Pillendöschen in der Tasche des Paters, und 2. Nah- bzw. Großaufnahmen (Porträteinstellungen der Protagonisten), die in doppelter Hinsicht als *Affekt-* und *Aktionsbilder* fungieren. Bei den jeweiligen Großaufnahmen handelt es sich insofern um

⁴⁴² Der alternierende Schnitt unterscheidet sich vom Parallelschnitt, der das gleichzeitige Geschehen an zwei verschiedenen Orten zusammenführt, dadurch dass die Einheit des räumlich-zeitlichen Geschehens bewahrt bleibt und im Wechselschnitt die Handlung vorantreibt. Christian Metz entwickelt in den großen Syntagmen die Terminologie „alternierendes Syntagma“ und „paralleles Syntagma“. Vgl. Metz in Albersmeier 2003: 338 – 340 und 341f.

⁴⁴³ Vgl. *BB* 1997: 194.

Affektbilder, als sie die spezifische Gestik und Mimik der Figuren, insbesondere der Taxifahrer in ihrer Potentialität betonen. In den Gesichtern der Taxifahrer decken sie jedes Mal psychische Zustände auf. Deleuze stellt in „Das Zeit-Bild. Kino 2“ den Vergleich der Großaufnahme des Gesichts im Film mit der Großaufnahme einer Uhr an. Die Zeiger der Uhr, betont er, vollzögen einerseits eine Intensitätsreihe, die eine Steigerung kennzeichnen oder einem kritischen Punkt zustreben würde. Andererseits beruhe die Uhr auf einem Zifferblatt als „unbewegliche Empfangsfläche“⁴⁴⁴, „rezeptiver Einschreibungsträger“⁴⁴⁵ und „unerschütterliche Spannungsbalance“⁴⁴⁶. In der Paris-Episode können wir vor dem Hintergrund des von Deleuze angestellten Vergleichs die Empfindung des Taxifahrers über die beiden Scheindiplomaten in seinem Gesichtsausdruck nachvollziehen, oder, in der Helsinki-Episode, aus dem entsetzten Gesicht Mikas lesen, in welchem sich ein erlebtes Grenzgeschehen zwischen Leben und Tod widerspiegelt.⁴⁴⁷ Die *Aktionsbilder* beruhen auf dem alternierenden Schnitt, der wie ein „Duell“ wirkt. In jeder der Episoden entstehen sie im kleinen *Aktionsbild* mit dem Schema SaS', in dem sich Deleuze zufolge ein Gesetz manifestiert, das den Übergang von Situation zu Aktion und zu veränderter Situation ausdrückt: „Die Duelle können nur zustande kommen, wenn von verschiedenen Punkten des Umgreifenden aus aufeinander zulaufende Aktionslinien ausgehen, die den letzten individuellen Zusammenstoß, die modifizierte Reaktion erst möglich machen.“⁴⁴⁸ Das Aktionsbild lässt sich in diesem Zusammenhang so definieren, wie bereits in Teil A, Abschnitt 2 b) dargelegt. Deleuze betont die zwei Pole bzw. Zeichen, über das es verfügt. Das eine verweist auf das Organische, das andere vor allem auf das Aktive oder Funktionale. Beim Ersten handelt es sich um ein Ganzes von Potentialqualitäten, sofern sie in einem Milieu, in einem Zustand oder in einem raumzeitlichen Zusammenhang aktualisiert sind. Das Zweite nennt Deleuze Binom, um damit ein Duell, d. h. alles im eigentlichen Sinne aktive im Aktionsbild zu bezeichnen. „Ein Binom liegt vor, wenn ein bestimmter Kräftezustand auf eine entgegengesetzte Kraft verweist, besonders wenn eine der Kräfte oder beide vom Willen begleitet sind und in ihrer eigenen Wirkung die Wirkung der anderen Kraft antizipiert; der Handelnde ist in dieser Hinsicht von den Vermutungen abhängig, die er hinsichtlich des Tuns des anderen hegt.“⁴⁴⁹ Als *Affekt-* und *Aktionsbilder* sind die Bilder Ausdruck eines Unbewussten einerseits, der Wirkung des Kräftegeschehens zwischen den Figuren

⁴⁴⁴ Ebd.: 123 – 142.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.: 128.

⁴⁴⁸ Ebd.: 207.

⁴⁴⁹ Ebd.: 195.

andererseits. Mit Deleuze lässt sich diesbezüglich ergänzen: „In jedem psychischen System ist die Wirklichkeit mit einem Gewimmel von Möglichkeiten umgeben; aber unsere Möglichkeiten sind stets die Anderen. Der Andere kann nicht von der Expressivität getrennt werden, die ihn konstituiert.“⁴⁵⁰ Im gezeigten Beziehungsgeschehen ist der Andere Ausdruck einer „möglichen Welt“, indem er im Prozess der alternierenden Montage als Entwicklungs-, Umhüllungs- und Implikationszentrum firmiert.

Das szenische Moment im Taxigeschehen der Episoden stützt sich wesentlich auf den Interpretanten (vgl. Peirces Dreistelligkeit des Zeichens). Der Interpretant ist ein komplexeres Zeichen, das allen Zeichen in ihrer ikonischen, indexikalischen und symbolischen Beziehung zum Objekt zukommt und eine Idee bildet bzw. eine Eigenschaft des Zeichens in seiner einfachen Funktion als Repräsentamen. Der unmittelbare bzw. dynamische Interpretant ist ein Zeichen, das das erste Zeichen übersetzt und als mentales Ikon tätig ist. Im Geschehen der Taxifahrten liefert der Interpretant die Idee des Szenischen bzw. des theatralischen. Der Interpretant wird durch die oben angeführte starre Kadrierung und die Montage erzeugt, mit der Besonderheit, dass er auf einem Wahrnehmungsvorsprung beruht, der in logischer Hinsicht, d. h. aufgrund des frontalen Blickwinkels auf die hinten und vorne platzierten Protagonisten, oder durch die sukzessive Abfolge des Geschehens dem Zuschauer zugute kommt. Die logische Abfolge der filmischen Zeichen durch Kadrierung und Montage, die den Interpretanten liefert, führt dazu, dass in der Wahrnehmung der Zuschauer im interpretativen Prozess den Protagonisten im Film voraus ist. Dem Zuschauer kommt die Rolle des Dritten im Geschehen zu, der die variierende Wiederkehr ähnlicher Eigenschaften zwischen den Figuren erkennt. In der New York-Episode wird ihm seine Interpretation anhand des Wahrnehmungsvorsprungs dadurch ermöglicht, dass er im Unterschied zu ‚Helmut‘, dem Taxifahrer, als erster das spielerische, monologisierende Gebaren des Schwarzen aus Brooklyn sieht, der an der Fifth Avenue, mit bunt leuchtenden Schuhbändern, auf ein Taxi wartet, wodurch der Vergleich mit ‚Helmut‘, dem ehemaligen Clown aus Dresden, möglich wird. Bedingt durch den Wahrnehmungsvorsprung in der Abfolge des Geschehens wird allein der Zuschauer in der Rom-Episode den dynamischen Interpretanten erfassen können, zwischen dem scheinbar an genialem Wahnsinn grenzenden Taxifahrer, der zu Beginn quer durch Rom in alle Richtungen rast und seinem fabulierenden Monolog über die Genies dieser Welt von Beethoven bis Charlie Parker.

Im *Affektbild* sieht der Zuschauer als erster das Pflaster auf der Stirn des ivoirischen Taxifahrers, wodurch dessen Verletzbarkeit und Verwundbarkeit im Film zum Ausdruck

⁴⁵⁰ DW 1997: 326.

kommt, ebenso nimmt nur er in der frontalen Blickrichtung die Bewegungsimpulse im Gesicht wahr. Der Zuschauer erfasst das emotionale Geschehen als ein Ganzes, aufgrund der szenischen Form einer Guckkastenbühne, die in der alternierenden Montage konträrer Affekte eine Einheit erzeugt. Während ‚Snelling‘ in der L. A.-Episode am Telefon über die Schwierigkeit spricht, eine 18-jährige Schauspielerin zu finden, die unerfahren sein sollte, zugleich aber über Nerven wie Drahtseile verfügen sollte, bekommen wir das zarte Gesicht ‚Corkys‘ zu sehen und einen Moment später ihr stoisches Verhalten als sie die Rockmusik im Kassettenrekorder ungeachtet der telefonierenden ‚Snelling‘ auf volle Lautstärke dreht. In der alternierenden Montage bekommt nur der Zuschauer beide Gesichter zu sehen, sodass allein ihm der interpretative Bezug möglich ist, nur er im Wahrnehmungsvorsprung sofort erkennt, dass ‚Corky‘ alle Kriterien der gesuchten Schauspielerin erfüllt.

3. Die visuellen Intensitäten als drittes filmsprachliches Mittel im Taxigeschehen der Episoden, beruhen auf der Licht- und Farbgestaltung, wodurch die Potentialqualitäten, die dem dargestellten ontischen Zeichengeschehen innewohnen, zum Ausdruck kommen. Ihre Besonderheit liegt in der zeitlichen Dimension, die sie mit sich führen. Das Vergehen der Zeit wird durch die kontinuierliche graduelle Veränderung der Lichtintensitäten hervorgebracht. Die visuellen Intensitäten treten auf in Form von Lichtspiegelungen auf dem nassen Asphalt, in den Schaufenstern, als Lichtpunkte, die von Gebäuden, Straßenlaternen, Leuchtschildern oder den Straßenlaternen vorbeifahrender Autos resultieren, Lichtschatten und -Streifen in den Front-, Seiten und Rückfenstern sowie als Spiegelungen von Gesichtspartien im Vorderspiegel der Taxiwägen. Die Zeit, die in der Bewegung des Lichts zum Ausdruck kommt, verbindet den bewegten Außenraum und den statischen Innenraum, der indirekt durch das Fahren der Wagen bewegt wird. Auf diese Weise spiegelt das Licht ein zeitliches Intervall wider: durch die kontinuierliche Veränderung des farblichen Spektrums wird die Zeit eine andere. Die farbliche Lichtstimmung, in welche die Reihe der Uhreneinstellungen die je gezeigten Uhren vor jeder Episode eintaucht, variieren zwischen rosa, grün, blau, orange-gelb und lila-blau. Die Lichtfarben wiederholen sich als Farben, welche die Flächen und Grenzen der Länder kennzeichnen, die sich auf der Erdkugel ausbreiten. Die Farben wirken wie Klangfarben, wie die Verkörperung eines Spektrums unterschiedlicher Emotionen, wie eine Metapher auf verschiedene Sprachen und kulturelle Differenzierungen in der Welt. In der Paris-Episode steht der dargestellten farblichen Intensität das Blind-sein gegenüber, die ständige Dunkelheit, die Möglichkeit, dass Karotten blau sein könnten (wie sich der ivorische Taxifahrer äußert – was allerdings ein Paradox zum Ausdruck bringt, denn wer keine Farben sieht, kennt den Unterschied zwischen orange und blau nicht).

In der Paris-Episode ist die Unschärfe, welche die Augenpartie im Vorderspiegel umrahmt, Ausdruck genau jener Expressivität, anhand derer die Blinde in der Episode charakterisiert. In der Farblichtgestaltung gelingt es, in Form kräftiger Pastelltöne und in den entstehenden Farbreflexionen im Innenraum des Wagens, auf der Haut und der Kleidung der Blinden, das innere Leuchten ihres Empfindens zum Ausdruck zu bringen. Nicht nur verdoppelt sich im Vorderspiegel der Blick unserer Wahrnehmung. Die nicht-sehenden Augen im Spiegel verweisen auf ein inneres Sehen. „Das Auge ist schon in den Dingen, ist Teil des Bildes, es ist die Sichtbarkeit des Bildes“⁴⁵¹, wie Deleuze schreibt. Die metaphorische Leistung in der Darstellung des Films liegt darin, die Materialität des Seins in seinen unendlichen Farbtönen als indifferentes Strahlen und Leuchten zu verkörpern. In „Night on Earth“ leuchtet die Welt mikroskopisch in jedem Augenblick und verkörpert im zeitlichen Augenblick das Leuchten der ganzen Welt in ihrer farbenfrohen Perspektive.

Das spielerische und schöpferische Zeichengeschehen in der filmischen Ontogenese im Sinne der Entwicklung des Einzelnen entfaltet in der Stille und Dunkelheit der Nacht seinen Nachklang und spiegelt in den affektiven Klangfarben als oberflächliche Sekundarisierung jenes „Heer von Metaphern und Metonymien“ wider, das Nietzsche zufolge das Sein ausmacht... Das wirkliche Funkeln und Leuchten des strahlenden Planeten Erde im Dunkel des Universums, das wir zu Beginn von „Night on Earth“ gesehen haben, beruht auf dem Spiel der Kräfte in den Zeichen. Die Welt in „Night on Earth“ liegt metaphorisch im Kristall gefaltet, der, wenn man ihn dreht, in jeder Episode, ein einzigartiges Spektrum des Lebens hervor scheinen lässt.

3. Zeit, Zufall und „Würfelwurf“

Der Unterschied zwischen der Reihe der Uhreneinstellungen und der Episoden liegt darin, dass die Zeitzeichen in der Wiederholung der Uhren jedes Mal ein Selbes bedeuten, während die Reihe der Episoden eine zeitliche Dimension hervorbringt, die, wie das Zeichengeschehen, unter dem Terminus der „Synthese des Verschiedenen“ (s. o) zu fassen wäre. In ihrem Zusammenspiel bringen beide Reihen eine doppelte, ineinander verflochtene Wiederholungsstruktur hervor. Wie lässt sich der strukturelle Kristall, das *Zeit-Bild* von „Night on Earth“, befassen? Ich möchte fünf verschiedene Zeitebenen herausfiltern: 1. Die messbare Zeit, 2. Das Verhältnis von linearer und zirkulärer Zeit, 3. Das Ganze einer Zeitspanne, 4. Die innere Zeit eines Augenblicks und 5. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Orte.

⁴⁵¹ U 1993: 82.

1. Die messbare Zeit

Die erste Bildebene, die Reihe der Uhren, wird am Beginn des Films durch einen außerweltlichen Standpunkt eingeleitet, den wir durch den Blick auf eine rotierende Weltkugel einnehmen. Dieser Standpunkt verweist auf einen entrückten Ort, eine Perspektive jenseits von Mensch und Zeit. In der Exposition zielt die Überblendung von der rotierenden Weltkugel in die geschlossene Einstellung der fünf Uhren auf die Darstellung der „Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit“ des Geschehens (Pindar). Die konkreten Zeitangaben der Uhren variieren, weil sie sich astronomisch auf unterschiedliche Zeitzonen der Metropolen beziehen, dennoch verweisen die Zeiger der Uhren auf ein- und denselben messbaren Zeitpunkt. Das Geschehen in den Episoden bezieht sich auf ein- und denselben Zeitraum der Welt, auf *eine* Welt. Die Asynchronität der Zeiger der fünf Uhren, wodurch die konkrete Abstraktion der Zeit symbolisiert wird, macht das zeitlich heterogene Geschehen der Welt deutlich. Durch das Zurückdrehen der Zeiger von künstlicher Hand im Film, wird die Irreversibilität der Zeit betont. Die Zeitspanne, auf die sich das Zurückdrehen der Zeiger bezieht, eine halbe Stunde, entspricht zwar in etwa der Dauer des Geschehens in den Episoden. Erzählzeit und erzählte Zeit decken sich somit und eben auf diese Weise wird in der Darstellung versucht, Gleichzeitigkeit hervorzubringen. Darüber hinaus gelingt Jarmusch jedoch die Darstellung der Ambivalenz einer „doppelten Gegenwart“: sie besteht aus einer punktualisierten Gegenwart in den Uhreneinstellungen und in einer dauernden Gegenwart in den Episoden. Chronos (hier im Sinne einer sukzessiven zeitlichen Abfolge als messbar gedacht) und Kairos (der erfüllte Augenblick) bilden die Gegenwart aus.⁴⁵² Während die eine linear und irreversibel ist, beruht die andere auf narrativen Strukturen und garantiert in zeitlicher Hinsicht Reversibilität aufgrund von Reaktualisierbarkeit. Das Ticken des Taxometers oder die Zielorientiertheit der Fahrten firmiert in der Sukzessivität der Ereignisse als Zeitbindungseffekt, wodurch Zeit anschlussfähig gehalten ist. Jedoch kann man in der „zweiten Gegenwart“ jederzeit auf Geschehenes zurückkommen, Stellungnahmen in der Schwebe halten und Entscheidungen vorbereiten. In der Wiederholung wird dann die Zeit gedehnt und Dauer in Form von Kontinuität und Diskontinuität erzeugt. Im Film wird die Gegenwart auf diese Weise verzeitlicht, indem sie sich in der Bezugsstruktur von Selbstreferenz und Fremdreferenz⁴⁵³ differenziert und synchronisiert. Vor diesem Hintergrund beruht jede Episode auf einer eigenen Zeitsemantik, die sich an den Rhythmen

⁴⁵² Vgl. Luhmann 1991: 130 – 147.

⁴⁵³ „Selbstreferenz und Fremdreferenz“ gedacht als die Rückbeziehung über andere Elemente auf sich selbst im Zusammenspiel mit der Beobachtung durch den Anderen in einem sozialen System. Vgl. Luhmann 1987: 58 (und 593ff)

von Kraftpunktationen orientiert und auf diese Weise unterschiedliche Temporalstrukturen hervorbringt. Durch die filmische Darstellung der zwei Reihen, „Uhrenreihe“ und „Reihe der Episoden“, stehen die Ereignisse in den Episoden, ihre in der Handlung erwirkte Verzeitlichung, in offensichtlichem Wechsel zueinander und die „doppelte Gegenwart“ wird in Form von zwei sich überlagernden Chronozeichen hervorgebracht.

2. Das Verhältnis von linearer und zirkulärer Zeit

In der Überblendung, die Jarmusch zu Beginn vom allumfassenden Standpunkt des Globus aus in die „Uhreneinstellungen“ vornimmt, wird die visuelle Kohärenz zwischen der Rundung der Erde als einem physikalischen Naturobjekt und der Rundung der Uhren deutlich. Doch während in der Reihe der Uhren „Welt“ als auf einem messbaren, sukzessiv ablaufenden Zeitraum beruhend präsentiert wird, ist sie in der Reihe der Episoden anhand des spielerischen und wandelbaren Gebrauchs der Zeichen und der zugrunde liegenden Kräfte sowie dem durch den Zufall bedingten Zeitraum gekennzeichnet.

In den Episoden ist Zeit nicht einfach das Maß einer Bewegung, nicht einfach Chronologie. Zeit ist nicht organisiert im Hinblick auf ein „gutes Ende“. Durch die Wiederholung haben wir es in den Episoden im Unterschied zur Bildebene der Uhren mit einem perspektivischen Auslegungsgeschehen zu tun, wodurch in der Darstellung der chronologische Begriff der Zeit aufgebrochen wird. In der Darstellung ist das Taxigeschehen in ein örtliches Geschehen eingebettet, das zu Beginn einer jeden Episode in Form von quasidokumentarischen Einstellungen einen Eindruck über das Milieu vermittelt, in dem die jeweils folgenden Ereignisse ihren Lauf nehmen. In der „L. A.-Episode“ zeigen die unbewegten *Wahrnehmungsbilder* als „zufällig“ ausgewählte Orte den leeren Swimmingpool eines Hotels (1), ein geparktes Auto (2), Wegweiser, Werbeschilder (3), ein Restaurant (4), ein öffentliches Telefon (5), ein vorbeifahrendes Auto (6), eine Komikfigur aus Plastik (7), jemand, der einen Wagen mit Müll vorbeischiebt (8), eine digitale Anzeigentafel mit der Uhrzeit (9). In Rom zeigen die ebenfalls unbewegten *Wahrnehmungsbilder* die spanische Treppe (1), ein Liebespaar auf einem Roller (2), einen Altar mit Marienbild an einer öffentlichen Mauer (3), eine Brücke (4), eine Bahnhofsuhr (5), einen Zeitungsstand (6), einen Fiat Bambini (7), eine Bar von außen (8), einen vorbeifahrenden Zug mit Zirkuswägen (9). Im Ganzen der Montage liefern die Sequenzen jeweils ein charakteristisches Bild von der Stadt zum nächtlichen Zeitpunkt des Geschehens. Auch wenn die Wiederholung jede Metropole ähnlich syntagmatisch einbettet, so tritt doch die paradigmatische Ebene in der Wahrnehmung in den Vordergrund. Die deskriptiven Bilder in jeder Episode symbolisieren die Städte anhand einer

formalen Wiederholung (die Kadrierung, die Montage betreffend). Die Verbindung zwischen der Reihe der künstlichen Uhren und der Reihe der Episoden gelingt in diesem Fall dadurch, dass in die milieuhaften bzw. dokumentarischen Sequenzen einer jeden Einstellung eine reale Uhr montiert ist (als digitale Uhr in der L. A.-Episode, als Glocke in der Paris-Episode, als Rathausuhr in der Helsinki-Episode etc.), die dieselbe Uhrzeit angibt, wie die Uhren in der Reihe der künstlichen Uhren.

In den Syntagmen des Taxigeschehens handelt es sich im Sinne Deleuzes um ein *Bewegungs-Bild*. Die Zeit ordnet sich darin der Abfolge von Streckenpunkten unter. Der finale Charakter der Taxifahrten unter den Bedingungen einer internen Verkehrszeit erzeugt einen Zeitdruck, der mit Erreichen des Ziels der Taxifahrt zu Ende geht. Ausgehend von einem Punkt A zu einem Zielpunkt B wird die Zeit in den Episoden quantitativ durch die Strecke einer jeden Taxifahrt bedingt. Die Milieueinstellungen zu Beginn einer jeden Episode, die raumzeitlich eine zufällige Auswahl verkörpern, bilden im Unterschied zur linearen Zeit der Taxifahrten eine zyklische Bewegungsrichtung aus, da sie beliebig ausgewählt und kombiniert werden können. Die Verwinkeltheit der unterschiedlichen Städte, die diversen Fluchtlinien, die alle möglichen Richtungen implizieren und die damit verbundene Anonymität dienen den persönlichen Begegnungen als Folie. "Cities ... are repositories of plots, of stories, forged in the interface between structure and error, between, say, the map of mazy streets and the infinite, happenstance itineraries through that labyrinth. (...) Urban space becomes a site of radical contingency"⁴⁵⁴, schreibt Joseph L. Koerner, der sich im Zusammenhang mit einer Analyse des Films „Speed“ (J. De Bont, 1994), der in L. A. spielt, mit der Unberechenbarkeit der Geschehnisse in Großstädten und Megacities mit ihrem Verkehr, Transport, Autostaus u.v.m. auseinandersetzt. Während jedoch in den quasidokumentarischen Einstellungen ein objektiver Zeitraum dokumentiert wird, der das Milieu „wie zufällig“ beschreibt, bildet das Handlungsgeschehen eine subjektive Zeitkonzeption aus. Die innere Bewegung und Dynamik in den Episoden, bringt heterogene Zeiträume hervor, die nicht repräsentativ sind und in der Wiederholung variieren. Die Episoden beruhen auf einer Makrozeit (sie liegt im Außen, in den Städten, das ist die „Umwelt“) und einer Mikrozeit (sie entsteht im Innen, d. h. im Auto, bedingt durch das zufällige Gespräch). Während die äußere Zeit linear verläuft, verhält sich die innere Zeit zirkulär. Zugleich haben wir es im Auto, während der Taxifahrten, mit einem emergenten System als Freiheitsraum insofern zu tun, als die Protagonisten die Seinsweise der Zeit selbst bestimmen. In der Darstellung entsteht ein Zeit-Chaos in Form von zeitlichen Überlagerungen, Kreuzungen oder divergierenden Richtungen.

⁴⁵⁴ Koerner 1998: 435ff.

3. Das Ganze einer Zeitspanne

Mit Hilfe der unterschiedlichen Zeitzonen von Metropolen, in denen die Episoden stattfinden, bringt Jarmusch eine zeitliche Spanne zur Darstellung, die sowohl in der Kontiguität des Geschehens metaphorisch eine Nacht umfasst, als auch filmisch-strukturell eine eigene zeitliche Metaebene zum zeitlichen Geschehen in den Episoden ausbildet. Entsprechend der Drehung der Erde äußert sich die Zeitspanne, die durch die Verknüpfung verschiedener Orte hergestellt wird und von Los Angeles, New York, Paris, Rom bis Helsinki reicht, in einem zeitlichen Bogen. Er beginnt an einem Abend, geht über in die Nacht und mündet am Ende schließlich in den Aufbruch bzw. die Wiederholung eines neuen Tages. Der Bewegungsrichtung des Globus entspricht die Bewegung des Films von links nach rechts. Durch die hell-dunkel-Werte der filmischen Zeichen, Dämmerung, Schatten, Dunkelheit, Sonnenuntergang oder -aufgang und ihrer jeweiligen Stimmung erhalten wir in der Wahrnehmung eine Vorstellung für die räumlich-zeitliche Rotierung der Welt.

4. Die innere Zeit eines Augenblicks

Am Ende einer jeden Episode kristallisiert die Wiederholung einen „bewussten Augenblick“ heraus. In ihm dividiert sich die gemeinsam verbrachte Zeit der Protagonisten wieder auseinander und der Zeithorizont, dem als Erfahrungsinhalt ein sich ständiges Regenerieren von Sinn in einem abgeschlossenen „System“ (der Kommunikation in den Autos bzw. Taxifahrten) dient, verliert sich unwiederbringlich in der Einmaligkeit des Geschehens. In einer jeden der fünf Fabeln bezieht sich der explizite Augenblick auf eine veränderte Grundhaltung dem Anderen und Fremden gegenüber und setzt eine eigene Wahrheit außer Kraft. Die ähnlich verlaufenden Erzählhandlungen wiederholen Augenblicke, die die Bejahung des Zufalls integrieren, indem sie z. B. ein Jasagen zum Blindsein, zum Schwarzsein, zu körperlichen Trieben oder zur Tragik des Lebens, die den Tod übergreift, erfordern. Die Affirmationen nehmen in der Wiederholung jedes Mal Bezug auf das Gewesene im Geschehen der Episoden und sie öffnen sich zugleich dem Zukünftigen. Der Augenblick integriert das zeitliche Moment einer Wegscheide wie in Nietzsches „Zarathustra“ in dem Kapitel „Gesicht und Rätsel“ wie folgt beschrieben: „Zwei Wege kommen hier zusammen: die ging noch niemand zu Ende. Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andere Ewigkeit. Sie widersprechen sich diese Wege; sie stoßen sich geradezu vor den Kopf – und hier an diesem Torwege, ist es, wo sie zusammenkommen. Der Name des Torwegs steht oben geschrieben: ‚Augenblick‘. (...) Alles Gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg. ‚Alle Wahrheit ist

krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.“⁴⁵⁵ Der Augenblick, wie er hier befasst wird, markiert keine zeitliche Größe als feste Größe, sondern deutet auf den Vorrang des Werdens vor dem Sein, jedoch nicht im Sinne einer Werdestruktur, die als innerweltlicher Prozess zu deuten ist, den unsere Erkenntnis abbildet, sondern als die Bejahung des Ganzen in einem einzigen Augenblick, wodurch die „Wiederkehr des Gleichen“ metaphorisch im „Mittag“ (Nietzsche) verkörpert liegt. Im Bezug auf die Figuren beziehen sich die Augenblicke material auf die erlebte Quelle eines Verstehensprozesses. Die aktiven Annäherungen und die reaktiven Er widerungen der Gesprächspartner verbunden mit der Enthüllung ihrer Lebensumstände, bildet die Voraussetzung für den Prozess des „Sich-Hineinversetzens in andere Sichtweisen“. Sie bilden seine Projektionsfläche. Die Bejahung des ganzen Zufalls ist mit dem Augenblick, der durch ein kürzeres Innehalten das Reflektieren in den Gesichtern der Protagonisten zum Ausdruck bringt, verbunden. Seine zeitliche Dimension betrifft jedoch das Ganze des Seins. Sie ist umfassender und reicht tiefer als die sukzessive Uhrenzeit. So wie Gilles Deleuze die Wiederkehr bei Nietzsche in ihrer Gebundenheit an den Augenblick hervorhebt, begründet im Film das synthetische Verhältnis des Augenblicks zu sich als Gegenwärtiges und Zukünftiges das Verhältnis zu den anderen Augenblicken.⁴⁵⁶ Der Augenblick stellt in der Handlung die Möglichkeit zur Revision der eigenen Weltansicht bereit. In den Episoden entstehen die Augenblicke durch den „fixierten Blick“ der Figuren in Kombination mit einer statischen Kameraeinstellung. Sie nehmen Bezug auf die mentale Zerstörung gängiger (Welt-)Bilder, d. h. kategoriale Vorstellungen über Blinde, Mechaniker, Lebenslagen, Moralvorstellungen, Schwarze, Fremde usw.

In der filmischen Darstellung lässt sich ein Chiasmus zwischen den Augenblicken in den Episoden und jenem Stimmungsmoment ausmachen, das die „Reihe der Uhreneinstellungen“ hervorbringt. Die Überschneidung erfolgt anhand einer Klangfarbe. Jede der fünf Uhren wird in unterschiedliche zarte Lichttöne getaucht, wodurch es gelingt, „die Welt im Kolorit eines Temperaments, in der Beleuchtung eines Gefühls zu zeigen: eine projizierte, eine objektive Lyrik.“⁴⁵⁷

5. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Orte

Durch die Form der Wiederholungsstruktur von Uhreneinstellungen (mit den Zeitangaben) und Reihe der Episoden wird in zeitlicher Hinsicht einerseits das Moment der Gleichzeitigkeit aller Episoden ermöglicht, umgekehrt tritt die Ungleichzeitigkeit des gleichzeitigen

⁴⁵⁵ Friedrich Nietzsche, Zarathustra, Vom Gesicht und Rätsel. *NieKSA 4* 1988: 199f.

⁴⁵⁶ *N* 1985: 54 – 55.

⁴⁵⁷ Balasz 1982: 91.

Geschehens hervor (bedingt durch die Darstellung unterschiedlicher Zeitzonen). Die räumlich-zeitliche Relation des narrativen Geschehens insgesamt rekurriert auf das Prinzip der Wiederholung, wie es im Wechselschnitt zur Darstellung gelangt, nicht auf eine vorausgesetzte Gesamtheit. Das *Zeit-Bild* in „Night on Earth bringt metaphorisch das „Sein des Werdens“ zum Ausdruck, als eine vom messbaren zeitlichen Fortgang unterschiedene Wiederkehr.

3. Zeit, Zufall und Würfelwurf

Das Prinzip der Wiederholung in der Reihe der Episoden lässt sich mit dem ontologisch einen Spielzug eines Würfelwurfs vergleichen, anhand dessen Gilles Deleuze das Denken der Wiederholung theoretisch vorstellt. Die Besonderheit des Bildes vom Würfelwurf liegt darin, dass es sich darin um mehrere Würfe bzw. Würfel handelt, aber nur um einen Wurf, der in jedem der Fälle den ganzen Zufall bejaht. Auf diese Weise soll deutlich werden, dass die Würfe nicht der Identität einer konstanten Regel unterliegen.⁴⁵⁸

Versuchen wir in Bezug auf „Night on Earth“ einen Blick auf das Ganze der Reihe der Episoden zu werfen, durch die, wie erläutert wurde, in Kombination mit den Uhreneinstellungen „Gleichzeitigkeit“ zum Ausdruck gebracht wird. Denken wir die gesamte Reihe in den Episoden als Würfelwurf, der wie in Deleuzes paradoxem Bild aus mehreren Würfeln besteht, die im Wurf, anhand mehrerer Würfe (worin die Wiederholung integriert ist) hervorgebracht werden. Das zum Ausdruck gebrachte filmische Sein lässt sich dann als Ereignis im Sinne eines Werfens aller Würfe denken, die jedoch sukzessiv hervorgebracht werden. Die Ereignisse, die im bildlichen Geschehen der Episoden singuläre Punkte bilden, drücken im Ganzen eine Idee aus, die sich an ihnen entfaltet.⁴⁵⁹

Die Analogie zum Bild des Würfelwurfs lässt sich so herstellen, dass die Episoden, die in ihrem sukzessiven Nacheinander ein gleichzeitiges Geschehen zum Ausdruck bringen, die Würfe(1), in denen ein- und derselbe Wurf wiederkehrt, repräsentieren. In Deleuzes Bild des Würfelwurfs ist die Gleichzeitigkeit des Geschehens konstitutiv für das Sein. Für ihn ist die

⁴⁵⁸ Zum Denken des „Würfelwurfs“ siehe *DW 1997*: 251 – 252.

⁴⁵⁹ Es handelt sich um ein anderes Würfelspiel als das der mathematischen Logik eigen ist, und das bereits von Nietzsche kritisiert wird: „Innerhalb dieses Würfelspiels der Begriffe heisst aber ‚Wahrheit‘ – jeden Würfel so zu gebrauchen, wie er bezeichnet ist; genau seine Augen zählen, richtige Rubriken zu bilden und nie gegen die Kastenordnung und gegen die Reihenfolge der Rangklassen zu verstossen. Wie die Römer und Etrusker sich den Himmel durch starre mathematische Linien zerschnitten und in einem solchermaassen abgegrenzten Raum als in ein templum einen Gott bannten, so hat jedes Volk über sich einen solchen mathematisch zertheilten Begriffshimmel und versteht nun unter der Forderung der Wahrheit, dass jeder Begriffsgott nur in seiner Sphäre gesucht werde.“ *NieKSA I* 1988: 882.

Ontologie der Würfelwurf: „Chaosmos, dem der Kosmos entspricht.“⁴⁶⁰ In jedem Wurf liegt der ganze Zufall, auch wenn dieser partiell ist, und er liegt darin mit einem einzigen Mal. Jeder Wurf, jede Episode, packt somit den Zufall in einem einzigen Mal und anstatt das differente, verschiedene Kombinationen, als Resultat des Selben zu erhalten, erhält der Wurf, unsere Episoden dasselbe oder die Wiederholung als Resultat des Differenten. In den Würfeln (vice versa Episoden) liegen die „problematischen Kombinationen“, die in Form eines aktiven und reaktiven Kräfteantagonismus (vgl. 2.1. und 2.2.) das Geschehen bestimmen. Die problematischen Kombinationen ergeben sich aus den zufälligen Ereignissen sowie aus „Imperativen“⁴⁶¹ und präsentieren sich als Fragen. Die Fragen drücken das jeweilige Verhältnis der Probleme zu den Imperativen aus, aus denen sie hervorgehen. Jedoch werden keine Lösungen, keine Antworten als richtig oder falsch gegeben.

Die Gleichzeitigkeit des Geschehens der Episoden von „Night on Earth“ versuche ich zu denken als Verkörperung des „Seins des Werfens“. In Bezug auf die Narration mit ihren zwei Reihen ist damit verbunden, dass der dadurch bedingte Wiederholungsprozess, der sich in Variation unendlich fortführen lässt, den „Würfelwurf“ erst definiert.

Mittels des Zufalls wird in den Episoden die Beziehung aller Kräfte zueinander bejaht. Das unvermittelt eintretende Ereignis kollidiert mit dem Erwartungshorizont, den die für eine bestimmte Weltwahrnehmung verantwortliche Instanz abgesteckt hat (im Film handelt es sich um die „Weltwahrnehmung“ der Akteure.) Darin geht es um die Oszillation zwischen den beiden Polen „richtig“ und „falsch“. Filmisch korrespondiert mit der Konstruktion der Ereignisse, die als Einbrüche, Diskontinuitäten, Inkohärenzstiftung und Unordnung erscheinen, die jeweilige Interpretation der Protagonisten. Vorfälle, Zwischenfälle und Unglücksfälle sind nicht mehr Zufälle, sondern sinnvolle Ereignisse. „Verstehen“ wird zum Horizont der geschichtlichen Existenz der Figuren, die „ihre Antwort“ in den unverhofften Begegnungen zur Sprache bringen.

⁴⁶⁰ *DW 1997*: 253.

⁴⁶¹ Die Imperative gehören bei Deleuze zum Sein. Jede „Frage“, schreibt Deleuze, sei ontologisch und verteile ‚das, was ist‘, auf die Probleme. Die Imperative würden die cogitanda des reinen Denkens bilden, die Differentiale des Denkens, zugleich das, was nicht gedacht werden kann, was aber gedacht werden muß und vom Standpunkt des transzendenten Gebrauchs aus nur gedacht werden kann. Die Imperative verwiesen keineswegs auf das Cogito als Satz des Bewusstseins (Descartes „Ich denke also, bin ich“ B. L.), sondern wendeten sich ans gespaltene Ego wie ans Unbewusste des Denkens. Das Ego habe das Recht zu einem Unbewussten, ohne das es nicht denken würde und vor allem nicht das reine cogitandum denken würde. Dieser Spalt, dass stets ein anderer in mir denkt, der selbst gedacht werden muß, sei die Ohnmacht, die zur höchsten Macht angehoben werden könne. Genau dies sei, so Deleuze, was Nietzsche unter Machtwillen verstanden habe: jene imperativische Umwandlung, die die Ohnmacht selbst zum Gegenstand nimmt – jener Würfelwurf, der den ganzen Zufall zu bejahen vermag, jene Fragen und Imperative, die uns den Problemen ausliefern, die sie aufwerfen. Die Imperative sind somit das Werden des Willensgeschehens. Siehe *DW 1997*: 253.

Die einmal geworfenen Würfel (analog das Geschehen der Episoden, der eine Wurf) beruht auf der Affirmation des Zufalls durch die Figuren. In der Darstellung stellt der Zufall das Gegenteil eines Kontinuums dar und hebt eine „wahre“ teleologische Weltauffassung aus den Angeln. „Zufällig“ ist, was sein könnte und nicht sein könnte. In dieser Hinsicht fordert der Zufall im „Würfelwurf“ von „Night on Earth“ die Frage nach dem Denken von Welt heraus.

Durch den Vergleich mit dem Bild des Würfelwurfs, eröffnet sich die Welt, die in „Night on Earth“ im *Zeit-Bild* zur Darstellung gelangt als Zeitraum des Kontingenten. Kontingenz meint das Unbeabsichtigte, Unerwartete, Unberechenbare und Zwecklose, als welches sich das räumlich-zeitliche Taxigeschehen in den Metropolen darstellt. Kontingenz setzt die gegebene Welt voraus, bezeichnet aber nicht das Mögliche, sondern das, was auch anders möglich ist (siehe oben). In der zeitlich kristallinen Struktur wird die Kontingenz der Welt mit einer plurivoken Sinngebungsinstanz konfrontiert.

In der Reihe der Episoden handelt es sich in einer gedachten hypothetischen Fortführung von ähnlichen Geschichten in Metropolen um einen „Wurf, der sich immer wieder hervorbringt, wegen der Zahl der herbeigeführten Kombinationen“, von der aus er zu denken ist. Jedoch erzeugt nicht die große Zahl von Würfeln die Wiederholung der Kombination, sondern die „Zahlenkombination“, die aus dem Spiel von Differenzen und Quantitäten resultiert, und die „intensive Quantitäten“⁴⁶² hervorbringt, auf denen die Kräfte des metaphorischen Geschehens der „Synthese des Verschiedenen“ beruhen. In diesem Zusammenhang soll noch einmal betont werden, dass die Quantitäts-Differenz durch die Essenz der Kraft, dem Verhältnis von Kraft auf Kraft, entsteht. Die Differenz bildet den Ursprung des Verschiedenen (eine „reine Differenz“: „x“). Die Quantität bezieht sich hier mit Deleuze auf die Extensio, die Ausdehnung. Die Qualität erfüllt ebenfalls die Ausdehnung als physische Qualitäten oder sinnliche Qualitäten (quale). Deshalb ist die Intensität (intensio) untrennbar von einer Extensität, und der Qualität untergeordnet.

⁴⁶² *DW* 1997: 283.

Exkurs: Coffee and Cigarettes (1986 – 2003) ⁴⁶³



Abb.: F1



Abb.: F2



Abb.: F3



Abb.: F4



Abb.: F5



Abb.: F6

Zur Theatralität eines sinnhaften Unsinn

In der Reihe kurzer Filme mit dem Titel „Coffee and Cigarettes“, mit einer Länge zwischen fünf und elf Minuten, die Jarmusch ab 1986 in unregelmäßigen Abständen produziert, sind die szenischen Begegnungen der Figuren wieder durch den Zufall konstruiert.⁴⁶⁴ In den Kurzfilmen, von denen in diesem Kapitel vor allem die ersten drei in den Fokus rücken werden, „Strange to meet you“ (Ein seltsames Treffen, Abb.: F1), Twins (Zwillinge, Abb.: F2) und „Somewhere in California“ (Irgendwo in Californien, Abb.: F3) treffen sich in einem bestimmten szenischen Arrangement wiederholt „zufällig“ zwei bis drei Personen. Jedes Mal formulieren die Akteure ihre Freude darüber, sich getroffen zu haben oder den Wunsch, sich wieder einmal zusammensetzen zu wollen, um miteinander zu sprechen. In der Wiederholung bilden die theatralischen Stücke die Form einer Serie aus. Sie entfaltet ihre Wirkung zunächst an der Oberfläche der Narrationen. Jedes Stück vollzieht sich in der Gegenwart, sodass das Werden in den Filmen nicht primär auf einer filmischen Montage beruht, die mit Hilfe von Einstellungen aus der Vergangenheit oder durch visuelle Vorstellungen bzw. Traumbilder ein

⁴⁶³ Bei „Coffee and Cigarettes“ handelt es sich nicht wie bei den anderen Filmen Jarmuschs um Langfilme; die kurzen Stücke entwickeln filmisch eine eigene künstlerische Sonderform und werden deshalb als Exkurs behandelt.

⁴⁶⁴ „Coffee and Cigarettes“ bringt die Variante eines Gestus zum Ausdruck, der im klassischen amerikanischen Film, z. B. bei Erich von Stroheim (1885 – 1957) noch von „Coffee, Brandy and Cigars“ geprägt war.

veränderndes Ganzes entstehen lässt, sondern in den Dialogsituationen der sich treffenden Akteure hervorgebracht wird, die an einem Ort kontinuierlich stattfinden.

Die Stücke, wie die Kurzfilme im Folgenden auch genannt werden, bilden eine unabgeschlossene theatralische Serie aus. Ihre Wirkung entsteht durch die formale Bezogenheit aller Stücke aufeinander. Die Serie der Stücke stellt sich nicht unmittelbar auf der Ebene des Signifikats her, wie im Fall der Serie bei einer Fernsehsoap, wo eine nächste Folge die vorherige fortsetzt, sondern auf der Ebene des Signifikanten. In allen Stücken wird eine Raumsituation spielerisch wiederholt, mit einem Tisch in der Mitte und zwei gegenüberliegenden Stühlen oder Bänken, wodurch die einfache choreographische Anordnung der Einstellungen gelingt. Jedes Mal entsteht eine differenzierte Atmosphäre, die in der Lichtstimmung und in der sparsam eingesetzten Montage zur Geltung kommt. Jedes Mal zeigen andauernde *Wahrnehmungsbilder* die Raumsituation und halbnaher *Affektbilder* die einzelnen Dialogpartner.

In allen Stücken wiederholt sich, dass die Montage ohne klassischem Dialogschnitt auskommt. Die Filme beruhen einerseits auf dem Continuity-Schnitt, wodurch Totale, Halbnaher, Zweier- oder Singleinstellungen zusammengefügt werden. Ähnlich wie bereits in den Taxifahrten in „Night on Earth“ wählt Jarmusch die Kadrierung eines „Guckkastenblicks“. Die theatralischen Szenen sind, so jedoch der Eindruck, filmisch nachbereitet, d. h. in Bezug auf den Anschluss nachgeschnitten.

In jedem kurzen Film wiederholen sich ferner Inserteinstellungen, die aus der Vogelperspektive eine detaillierte Szenerie auf den Tischen zeigen, d. h. eine spielerische Anordnung, bestehend aus einer bestimmten Tischoberfläche, Kaffeetassen, Zigaretten, Aschenbecher, Utensilien etc. (siehe Abb.: F1 – F11). In jedem Stück variiert eine spezifische Besonderheit in der Inszenierung: im einen Fall fällt ein Schachbrettmuster auf dem Tisch auf, im anderen ein besonderes Lichtspiel an der Wand, das die Helligkeitspunkte tanzen lässt, wieder in einem anderen tritt eine besonders rhythmische Musik in den Vordergrund oder das Design einer modernen Lampe im Hintergrund rückt optisch in den Fokus etc. Die variierende spielerische Wiederholung in den Stücken betrifft auch die Akteure. In dem Kurzfilm „Twins“ sind die Zwillinge, die ähnlich ausschauen charakterlich offenbar grundverschieden. Zwar trägt ‚Cinqué‘ den Pullover seiner Zwillingsschwester namens ‚Joie‘ und die gleichen Schuhe wie sie. Jedoch raucht ‚Joie‘ selbst gedrehten Tabak, während ‚Cinqué‘ lange Filterzigaretten bevorzugt. Oder es fällt als Moment auf, dass jeweilige Dialogpartner Schwarze sind oder Musiker oder Verwandte (Cousinen), sodass sich dadurch in Kombination mit den Dialogen in den Stücken je strukturelle Reihen herausbilden, die das

Signifikantengeschehen bestimmen. Jarmusch betont die Wiederholung somit durch zahlreiche Formen der Dopplung, wie im Fall der Zwillinge Cinqué und Joie in dem Stück „Twins“ oder auch in der Episode „No Problem“, wo der Akteur namens ‚Alex‘ am Tisch mit zwei Würfeln spielt und immer wieder Paare von Zahlen (Wiederholungen) würfelt. In jedem Treffen spielt eine bekannte Persönlichkeit aus der Film- oder Musikszene eine Rolle (RZA, GZA, Iggy Pop, Bill Murray u. a.), sodass die dargestellten Figuren nicht losgelöst von ihrer filmographischen oder biographischen Einordnung zu betrachten sind.

Jarmusch inszeniert jedes Mal ein narratives Geschehen, in dem versucht wird, ein sinnvolles Gespräch zustande zu bringen, wobei offen bleibt, inwieweit die Darstellung durch die Improvisation der Schauspieler oder auf Basis eines Drehbuchs bzw. einer Skizze gelingt. Das gegenseitige Fragen, die Antworten, die Pausen, Interpunktionen und insbesondere die Intonation bestimmen den Verlauf der Begegnungen und laufen dennoch am Ende jedes Mal ins Leere, d. h. der Sinn der Begegnungen bleibt unklar. Die Dialoge, könnte man sagen, involvieren Bestandteile unterschiedlicher Diskursformen, wie Aktionsdiskurs (bestehend aus injunktiven, optativen Formen, Ratschlägen, Anregungen, der Mitteilung von Absichten), Behauptungsdiskurs, Fragediskurs oder Informationsdiskurs. Dadurch dass es sich bei den Kurzfilmen jedes Mal um autonome Syntagmen handelt, die an *einem* Ort spielen, wird die Dauer des Geschehens jedoch realistisch vermittelt (d. h. es gibt in den Stücken keine durch filmische Mittel künstlich erzeugte Längen, Verfremdungen, Verzerrungen etc. Die Erzählzeit entspricht insofern der erzählten Zeit).

Anfang und Ende der kurzen Filme sind nicht losgelöst von „ihrer Mitte“ zu betrachten, jedenfalls nicht in formaler Hinsicht, da die Montage nicht auf Intervallen beruht. Jedes Stück ist somit für sich nur „Mitte“, die ein „Vorher“ und „Nachher“ allein außerhalb des Sichtbaren integriert. In der Reihe der Kurzfilme entwickeln die Stücke insgesamt eine Serie der Zeit, in der die jeweils gezeigten Situationen je verschiedene raumzeitliche Möglichkeiten, ein Gespräch, eine Weise des Zeitvertreibs, des Kaffeegenusses und Zigarettenrauchens zum Ausdruck bringen.

Die Wiederholung in „Coffee and Cigarettes“ fällt in zweifacher Hinsicht auf. In den „Stücken“ manifestiert sie sich als Reihe von variierenden Zeiträumen. In dieser Hinsicht lassen sich zwei Serienstränge herausfiltern: ein Serienstrang der Homogenität (mit ihm ist das formal Selbe gemeint, das sich wiederholt: ein Raum. Zwei bis drei Personen, Kaffee und Zigaretten, die begrenzte Dauer des Gesprächs, ein Ort) und ein Serienstrang der Heterogenität (dadurch wird die Unterschiedlichkeit der Situationen durch dieselben zur Verfügung stehenden Elemente betont). Zum anderen tritt die Wiederholung in den

improvisierten und inszenierten Dialogen in Erscheinung, d. h. sie wird dann nicht auf der bildlichen Ebene, sondern auf der dialogischen Ebene (von Aktion und Reaktion) wirkungsvoll. Hier zeigt sich die eigentliche Herausforderung beim „lesen“ der Stücke: zu erkennen, dass das Anliegen des Autors / auteur Jarmusch nicht darin liegt, theatralische Schauspiele abzufilmen, sondern alltägliche, auch langweilige Begegnungen als subtile und komische Ereignisse zur Darstellung zu bringen .

Der Titel „Coffee and Cigarettes“ bildet mit Peirce ein rhematisch-indexikalisches Legizeichen, das in Bezug auf die Kurzfilme die Dauer von einmal Kaffetrinken und Zigarettenrauchen „als Regel“ „symbolisiert“.⁴⁶⁵ In den Gesprächen rücken Kaffee und Zigaretten wiederholt wegen ihrer ungesunden Wirkung als Gesprächsstoff in den Vordergrund. Diese negative Konnotation ist der Anlass für die Akteure, das Gespräch zu beginnen oder im Fall einer Stockung fortzuführen. Der Sinn der Rede über „Kaffee und Zigaretten“ bleibt jedoch offen. Die minimalistischen Stücke stellen keinen repräsentativen Bedeutungszusammenhang her.

Gerade dadurch provozieren sie in der Wahrnehmung die Frage nach der Bedeutung der Gespräche bzw. einzelnen Treffen. Der Effekt der Stücke, bedingt durch die Wiederholung, liegt darin, dass die Gesprächspartner sich im Anderen, d. h. im Gegenüber, reflektieren oder einen „ergänzenden Widerpart“ finden. In den Dialogen scheint das Experiment darin zu liegen, „hinter den Spiegel zu gehen“⁴⁶⁶, wie Deleuze in „Logik des Sinns“ formuliert, also „von der Bezeichnungsbeziehung zur Ausdrucksbeziehung zu wechseln – ohne sich bei den Vermittlungen, der Bedeutung, der Manifestation, aufzuhalten. Das heißt auf ein Gebiet zu gelangen, auf dem die Sprache in keiner Beziehung zum Bezeichneten mehr steht, sondern nur noch zum Ausgedrückten, d. h. zum Sinn.“⁴⁶⁷ Der Sinn ist mit Deleuze „das Ausgedrückte des Satzes, dieses Unkörperliche an der Oberfläche der Dinge“⁴⁶⁸ und neben den drei Satzdimensionen Bezeichnung, Manifestation, Bedeutung⁴⁶⁹ „die vierte Dimension des Satzes“⁴⁷⁰.

Nicht die Frage danach, worin die Bedeutung der einzelnen Treffen liegt, ist daher in der Serie von „Coffee and Cigarettes“ von Interesse, sondern es wird aufgezeigt, dass die Ereignisse und fragmentarischen Gespräche, die sich in jedem Moment der Dialogsituationen anders entwickeln können, in der Art und Weise des Ausgedrückten ihr eigener unbedingter

⁴⁶⁵ Die Zigaretten und das Rauchen bilden hier eine Wiederholung auf den Genuss des Rauchens, der in Jarmuschs Filmen wiederholt ein Moment der Inszenierung bildet (siehe Kap. V, Abschnitt 2.1.).

⁴⁶⁶ *LS 1993*: 45.

⁴⁶⁷ Ebd..

⁴⁶⁸ Ebd.: 37.

⁴⁶⁹ Ebd. 34.

⁴⁷⁰ Ebd.: 37.

Sinn sind, der auf keine Bedeutung der Worte als „Bedeutung von Wahrheit“ rekurriert. Ein solcher Sinn „existiert nicht“, wie Gilles Deleuze in „Logik des Sinns“ betont, sondern er „insistiert“ oder „subsistiert“⁴⁷¹, womit sich herausstellt, dass oben genannte „vierte Dimension“ bei Deleuze auf die alogische Zeitlichkeit von Äon Bezug nimmt⁴⁷², auf seine „fälschenden Möglichkeiten“ und auch den Unsinn, den er als Kehrseite des Sinns erzeugt.

Die Besonderheit des Sinns in den Gesprächssituationen liegt auf eigentümliche Weise weniger im Sinn als vielmehr im Unsinn, den die Wiederholung in den einzelnen Dialogen im unregelmäßigen Spiel von Antwort und Gegenantwort hervorkehren. Der Unsinn entsteht nicht durch eine Bedeutungsebene oder -beziehung, sondern indem er aus der Struktur der entstehenden Dialogsituationen resultiert, ihrem „leeren Feld“. Die Rede ist vom flottierenden Signifikanten, der die Frage nach den Ereignissen selbst ist und in den kurzen Filmen von „Coffee and Cigarettes“ das Geschehen auf komische oder unsinnige Art und Weise zum Funktionieren bringt, und dadurch den Sinn als Unsinn konstituiert. Deleuze schreibt: „Der Unsinn ist zugleich das, was keinen Sinn hat, sich aber als solcher der Abwesenheit des Sinns entgegensetzt, indem er eine Sinnstiftung vornimmt.“⁴⁷³ Eben so hat man in den Stücken den Unsinn zu verstehen. In den Dialogen mutiert er durch das „leere Feld“ wiederum zum Sinn, jedoch keinem Sinn als vorgefertigte Bedeutung. Die Dialoge entwickeln eine Serienstruktur, die auf einem „leeren Feld“ beruht, durch das eine oder keine Bedeutung zirkuliert. Dadurch dass der flottierende Signifikant in der Wiederholung entsteht, bildet er die Frage nach dem Ereignis selbst.

Deleuze (s. o.) geht es im Wesentlichen darum, im Ausdrückbaren und im Ausgedrückten bereits einen Sinn zu sehen, um „Wahrheit“ von der „Bedeutung als Bedeutung von Wahrheit“ abzukoppeln. Deshalb äußert er: „die Möglichkeit für einen Satz, wahr zu sein, ist nichts anderes als die Möglichkeitsform des Satzes selbst.“⁴⁷⁴ Die Möglichkeitsform eines Satzes kann auch darin bestehen, unsinnig oder alogisch zu sein. Ein unsinniger und alogischer Satz kann dennoch die Wahrheitsbedingung Sinn sein. Dieser Gedanke lässt sich auf das Ausgedrückte in den Dialogen von „Coffee and Cigarettes“ beziehen, aber auch fortspinnen und auf das filmische Bild übertragen, das ebenfalls seine eigene Bedingung und seine eigene Möglichkeit ist – d. h. auch in alogischer Verkettung sinnvoll wäre.

In „Coffee and Cigarettes“ entsteht in der ersten Episode „Strange to meet you“ ein (un-)sinniges Gespräch, indem Roberto Benigni und Steven Wright bezugslose Sätze aufeinander

⁴⁷¹ Ebd.: 37.

⁴⁷² Ebd.: 88.

⁴⁷³ Ebd.: 96.

⁴⁷⁴ Ebd.: 36.

folgen lassen. ‚Steven‘: ‚Ich trink oft viel Kaffee, bevor ich schlafen geh, damit ich schneller träume. Wie beim Indy-500-Autorennen, wenn die Kamera am Wagen ist. Die Träume rasen nur so vorbei, einer nach dem anderen. Fragt mich einer, was ich geträumt hab, sag ich ‚äh, das würde Stunden dauern‘. ‚Roberto‘: Du rauchst? ‚Steven‘: Nur, wenn ich trinke... Kaffee trinke. ‚Roberto‘: Kennst Du meine Mutter? ‚Steven‘: Deine Mutter. Nein, ich glaube nicht. Man sollte Kaffee einfrieren, in Eiswürfelschalen und Stäbchen reinstecken, für Kinder, wenn sie noch klein sind und spielen. Wie’n Eis am Stiel. Koffeein-Eis. ...“ Die Begegnung der beiden Protagonisten endet damit, dass ‚Roberto‘ für ‚Steven‘, der einen Zahnarzttermin hat, zum Zahnarzt geht, weil er, wie er sagt, im Moment Zeit dafür habe, wofür sich Steven bedankt (zwischendurch tauschen beide Protagonisten scheinbar grundlos Plätze). Die Sätze Benignis und Wrights, die in den Szenen widersprüchliche Objekte bezeichnen, erzeugen eine unsinnige Situation, wo die Wörter ihre Bedeutung verlieren. Worin also liegt der Sinn der Gesprächssituationen? Deleuze stellt heraus: „Man soll nicht fragen, was der Sinn eines Ereignisses sei. Das Ereignis nämlich, das ist der Sinn selbst. Das Ereignis gehört wesentlich zur Sprache, es steht in einer wesentlichen Beziehung zur Sprache.“⁴⁷⁵ In allen Stücken erweisen sich die Dialoge der Akteure, die sich im szenischen Spiel entwickeln, als das jeweilige Ereignis. Es entsteht in der szenischen Atmosphäre, in Einklang mit der *mise en scène*. Der flottierende Signifikant in der Abfolge der Dialoge beruht auf einem nicht-existenten Sinn. Infolge entstehen Sinnparadoxa, bedingt dadurch, dass sich wegen der zwei Dialogpartner zwei Sinn-Richtungen ergeben und eine Identifikation erst recht unmöglich wird. Auffällig werden die Sinn-Serien in dem Stück „Cousins“ (siebte Episode), wo in der Wahrnehmung das jeweils Ausgedrückte beider Frauen bald zu erkennen bzw. zu durchschauen ist. ‚Catie‘, die erfolgreiche Filmschauspielerin und ihre wilde Cousine ‚Shelly‘ haben sich infolge nichts wirklich zu sagen. Das Gespräch beruht auf falscher Höflichkeit und falschem unaufrichtigem Interesse aneinander. Ist das, was die Dialogpartner sagen, auch das was sie mit ihren Worten, Gesten usw. ausdrücken? ‚Catie‘ tut so als hätte sie die Namen der verschiedenen Liebhaber ihrer Cousine versehentlich verwechselt, während die Cousine, die gerne die Werbegeschenke von ‚Catie‘ annimmt, sich zu schade ist, dem Interview Caties für „Entertainment Tonight“ beizuwohnen.

„Über was sprechen?“ erweist sich insofern für alle Stücke von „Coffee and Cigarettes“ als Frage, als zirkulierendes x in der Serie der Stücke, die letzten Endes das Sinn konstituierende Moment bildet. Einerseits gibt es nichts, was wirklich von Bedeutung wäre, andererseits geht mit den Begegnungen paradoxerweise einher, dass es ein „über nichts sprechen“ nicht geben

⁴⁷⁵ Ebd.: 41.

kann. In der sechsten Episode „No Problem“ entsteht ein Gespräch, indem man sich darüber klar wird, dass es kein Problem gibt, über das man sprechen könnte. „Kein Problem zu haben“, erweist sich als Problem für das Gespräch selbst, mutiert dann aber zum Gesprächstoff der Akteure.

Nun zeugen die Filme von „Coffee and Cigarettes“ nicht ausschließlich von unsinnigen, gar wirren Dialogen, sondern es ist so, dass die Dialoge je unterschiedlich ein spezifisches Verhältnis von Sinn und Unsinn ausbilden. Jedoch liegt im „Unsinn“, möchte ich sagen, die Antwort auf die Frage nach dem Sinn der zufälligen und unmittelbaren Treffen der Akteure, die völlig losgelöst von einem konkreten zeitlichen Bezug sind, anhand dessen es möglich wäre, den Begegnungen eine vorausgesetzte Bedeutung einzuräumen.

Die einzelnen Dialogsituationen lassen sich in ihrer Wiederholungsstruktur mit „Kristallen“ vergleichen, die werden und wachsen, durch ihre „Ränder“, das sind die Antworten der Dialogpartner, ihr Schweigen oder der entstehende Gesprächsstoff. Die „Ränder“ liegen in der strukturalen Verschiebbarkeit. Die Verschiebbarkeit manifestiert sich als je äußerster Moment und wird dadurch hervorgebracht, dass ein gegenwärtiger letzter Anfang durch das Moment der Wiederholung (als Verkleidung) den „ersten Anfang“ (womit das Gespräch begann) immer weiter von sich schiebt. In diesem Rahmen beruht die Dauer der Dialoge auf den Verzögerungen, Unsicherheiten oder Gesten der Akteure. Die sich aus der Überlagerung der Verschiebungen formierenden „Kristalle“ bilden das filmische Ereignis.

Im zweiten Kurzfilm der Serie „Coffee and Cigarettes“, „Twins“, stellt ‚Steve‘ im Gespräch mit den Zwillingen ‚Joie‘ und ‚Cinqué‘ Fragen, die von beiden synchron mit Yes oder No beantwortet werden. In der Serie der Antworten beider wird keine Logik erkennbar, die es ‚Steve‘ ermöglichen würde, ein sinnvolles Gespräch, das Konsens erzeugen würde, zu initiieren. Das Ausgesagte in der Situation liegt darin, dass der entstehende Nonsense im Gespräch Einklang verhindert, ansonsten wäre die Dialogsituation beendet. Das Spiel mit der wortsprachlichen Asynchronität (Yes/Yes, Yes/No oder No/No) und der Synchronität in den Dialogserien (Frage/gleichzeitiges Antworten) wird solange ausgereizt, bis ‚Steve‘ keine Frage an die Zwillinge mehr einfällt. In der Situation bringt die Verteilung der Singularitäten die Geschichte jedoch voran. ‚Steve‘: Darf es noch etwas Kaffees ein?, ‚Joie‘/‚Cinqué‘: Nein/Ja, ‚Steve‘: Sir? (gießt ein), ‚Cinqué‘/‚Joie‘: Ja/Ja (...), ‚Steve‘: Kaffee und Zigaretten, nicht gerade gesund, vielleicht ein Sandwich dazu? ‚Cinqué‘/‚Joie‘: Nein/Nein, ‚Steve‘: Sind Sie von hier?, ‚Cinqué‘/‚Joie‘: Nein/Nein, ‚Steve‘: Sind Sie Geschwister?, ‚Cinqué‘/‚Joie‘: Nein/Ja, ‚Steve‘: Sind Sie Zwillinge?, ‚Cinqué‘/‚Joie‘: Nein/Ja (...), ‚Steve‘: Wart ihr schon

in Graceland?, ‚Cinqué’/‚Joie’: Nein/nein, ‚Steve’: Darf ich mich setzen?, ‚Cinqué’/‚Joie’: Ja/Ja, (...) ‚Steve’: Seid ihr Elvis-Fans? ‚Cinqué’/‚Joie’: Nein/Nein. ...“.

Anhand der zweiten Episode „Twins“ soll gezeigt werden, wie sich durch die Serie der Wiederholung, der Sinn als Bedeutung von der Wahrheit ablöst, indem die Frage nach der Wahrheit „anders“ gestellt wird. Dies gelingt, indem auf der Ebene des Signifikats die Werte „wahr“ und „falsch“ unterschiedlich verhandelt werden. In der Episode „Twins“ hat ‚Steve’ für die Zwillinge eine kleine Geschichte von „Elvis“ parat, der angeblich ‚Jesse Garon’ geheißen haben soll. ‚Steve’ erzählt, dass in einem Konzert der Zwillingbruder für ‚Elvis’ gesungen habe und, dass man das Publikum auf diese Weise täuschen wollte. Sämtliche negativen Eigenschaften von ‚Elvis’ schiebt er dem angeblichen Bruder von Elvis zu (die Geschichte ist von ähnlich symbolischem bzw. mystifizierendem Charakter wie die Geschichte über „Elvis“ im Restaurant aus „Mystery Train“ (1989), wo ein Unbekannter ‚Nicoletta’ die Geschichte über den wiederauferstandenen Elvis erzählt, den er angeblich als Anhalter im Auto mitgenommen habe – vgl. IV. Kapitel, 2.7.). Die „Paraphrasierung“ ‚Stevens’ über „Elvis“, indem er eine Geschichte über den Zwillingbruder von ‚Elvis’ erzählt, ist objektiv falsch und erscheint unsinnig. Tatsache aber ist wohl, dass der echte Elvis einmal gesagt hat, „Ich brauche Schwarze nur zum Schuheputzen“. ‚Cinqué’ antwortet mit genau diesem Fakt, dieser Wahrheit über „Elvis“ auf ‚Stevens’ erfundene Geschichte in ihrer „Falschheit“. ‚Cinqués’ richtige Antwort erscheint dennoch unsinnig, weil sie als Antwort auf ‚Stevens’ Geschichte ohne kausallogischem Bezug auf das von ‚Steve’ Erzählte erfolgt. Sie wird jedoch sinnvoll, wenn man berücksichtigt, dass sich ein gemeinsamer Referent in beiden Aussagen auf ein drittes Ereignis bezieht. Der gemeinsame Referent liegt in dem Ausgedrückten (Argument) der Geschichte von ‚Steve’, das darin liegt, dass der echte Elvis ein guter Mensch und Held gewesen sein soll. Scheinbar unsinnige Antworten haben Sinn inmitten eines logischen „Widerspruchs“. Deleuze beschreibt den Zusammenhang zwischen Bezeichnung, Bedeutung und Sinn wie folgt: „Ebenso wie eine Bedeutungsbestimmung nimmt der Unsinn eine Sinnstiftung vor, jedoch auf verschiedene Weise: denn vom Gesichtspunkt des Sinns aus bezieht das regressive Gesetz die Namen unterschiedlichen Grades nicht mehr auf Klassen oder Eigenschaften, sondern verteilt sie auf heterogene Ereignisseries. Und auch wenn diese Serien bestimmt sind als Signifikanten-Serie und als Signifikats-Serie, so ist doch die Verteilung des Sinns in der einen und der anderen vollkommen unabhängig von der genauen Bedeutungsbeziehung. Deshalb verfügt ein bedeutungsloser Term nicht weniger über einen Sinn und ist der Sinn selbst oder das Ereignis von allen die Klassen und die Eigenschaften betreffenden Modalitäten unabhängig, neutral

gegenüber all diesen Merkmalen.⁴⁷⁶ Sinn, soll deutlich werden, entsteht nicht anhand eines Kausalverhältnisses zwischen körperlichen Ursachen (Objekten) und sprachlichen Wirkungen, sondern durch den Akt der Äußerung selbst. Im selbstreferentiellen Sprechen wird der Sinn produziert, in den zeitlichen Aussagen wird er ausgedrückt. Der Sinn entsteht in Form eines Ereignisses und liegt nicht in der Identität von Aussage und Referenzobjekt begründet. ‚Steves‘ erfundene Geschichte über den Zwillingbruder des echten Elvis, die übrigens in eigentümlichem Bezug zu den Zwillingen ‚Cinqué‘ und ‚Joie‘ mit ihrer schwarzen Hautfarbe in dem Kurzfilm steht⁴⁷⁷, dürfte von ‚Steves‘ Warte aus, d. h. auf der Ebene des Ausgedrückten, über den Sinn bzw. die Bedeutung verfügen, dass sie die Zwillinge unterhalten und den ehemals lebenden Elvis nachträglich moralisch rehabilitieren soll. Dabei handelt es sich um einen anderen Sinn und eine andere Bedeutung als sie der Dialog seitens der Zwillinge hat, und die darin liegt, eine variierende Wiederholung (und andere Antwort Cinqués) zu gewährleisten. Das (wiederholende) Sprachspiel mit Wahrheit und der Falschheit, die zitierten Worte von Elvis Presley und die erfundene Geschichte bringen durch die fehlende Bedeutungsbeziehung ein Paradox hervor, in dem der Sinn, wie Deleuze formuliert, von Ereignisseries abhängt und wodurch die Bedeutung von Themen erst generiert wird. ‚Sinn‘, wird in den Stücken deutlich, ist nicht vom Vorhandensein des Unsinn im Sinn zu trennen. Die Gestaltung des Sinns ist nicht von dem Paradox zu trennen, das jedes Glied in den Dialogen Sinn nur aufgrund seiner relativen Stellung gegenüber allen anderen Gliedern hat.

In dem Kurzfilm „Somewhere in Kalifornien“ (dritte Episode) erscheint eine unsinnige Erklärung sinnvoll, als Tom Waits und Iggy Popp sich gegenseitig bestätigen, warum sie wieder mit dem Rauchen anfangen wollen: weil man bereits aufgehört habe zu rauchen und bewiesen habe, nicht mehr zu den süchtigen Paffern zu gehören. Die Geschichte oder Tatsache, die der Arzt (Tom Waits) berichtet, nämlich, dass er soeben noch eine Notoperation am Straßenrand durchführen und ein Kind auf der Autobahn entbinden musste („die Medizin sei seine Welt“), dient ihm als Begründung dafür, warum man wieder rauchen könne. ‚Iggy‘ beginnt mit folgenden Worten: Mir tun die armen Schweine leid, die immer noch rumpaffen. Keine Willenskraft. ‚Tom‘: Das schöne am Aufhören ist, dass sich jetzt, wo ich aufgehört hab, wieder eine rauchen kann, weil ich aufgehört hab (...) Rauchst Du eine mit? ‚Iggy‘: Na

⁴⁷⁶ Ebd.: 96.

⁴⁷⁷ Die Zwillinge tauchen in Wim Wenders Film „Der Himmel über Berlin“ (1986/87) auf. Eines der berühmtesten Bilder des Fotografen Henri Cartier-Bresson zeigt auf ähnliche Weise ein schwarzes Zwillingpaar in *Natchez*. In „Mystery Train“ (1989) kommen die Hauptfiguren in der Heimatstadt von Elvis, Memphis Tennessee, an und ein Schwarzer aus *Natchez* begegnet ihnen.

ja, da ich ja aufgehört hab... Ja klar... warum nicht.“ Der entstehende Sinn in dem Dialog lässt sich mit Deleuze struktural wie folgt nachvollziehen: „In den Serien hat jedes Glied Sinn nur dank seiner relativen Stellung gegenüber allen anderen Gliedern. Diese relative Stellung hängt jedoch ihrerseits von der absoluten Stellung jedes Glieds in Funktion der Instanz = x ab, die als Unsinn bestimmt ist und unablässig durch die Serien hindurch zirkuliert. Der Sinn wird tatsächlich durch diese Zirkulation hergestellt, als Sinn der dem Signifikanten, aber auch als Sinn, der dem Signifikat zukommt; kurz der Sinn ist stets eine Wirkung, ein Effekt; nicht nur eine Wirkung im kausalen Sinne; sondern eine Wirkung im Sinne einer optischen Wirkung, einer Klangwirkung oder besser eines Oberflächeneffekts, Stellungseffekts oder Spracheffekts. (...) Doch dieser Punkt ist das Entscheidende: Der Sinn keineswegs als Schein, sondern als Oberflächen- und Stellungseffekt, erzeugt durch die Zirkulation des leeren Feldes in den Serien der Struktur. (...) Die Struktur ist wirklich eine Maschine zur Produktion unkörperlichen Sinns. Und wenn der Strukturalismus derart beweist, dass der Sinn vom Unsinn und seiner immerwährenden Verschiebung erzeugt wird und aus der wechselseitigen Stellung der Elemente entsteht, die aus sich selbst heraus nicht signifikant sind, darf darin andererseits keine Annäherung an das gesehen werden, was Philosophie des Absurden genannt wurde. ... das Absurde definiert sich durch ein Fehlen von Sinn, durch einen Mangel.“⁴⁷⁸ In allen Filmen der Serie werden Paradoxa offeriert, deren Kraft in den improvisierten Gesprächssituationen nicht darin besteht, dass sie absurd oder widersprüchlich sind, sondern dass sie uns der Entstehung des Widerspruchs beiwohnen lassen. Die Zirkulationen, Echos, Ereignisse in den improvisierten Paradoxa verschaffen den Sinn. In der Wiederholung zirkuliert in jedem Stück ein (Un-)sinniges x, ein leeres Feld, das die Singularitäten in den einzelnen Stücken zum Sprechen bringt. Dadurch geben die Wiederholungsstrukturen den Sinn in jedem Stück nicht als Prinzip oder Ursprung aus, sondern als filmisch hergestellten, produzierten. Der Sinn wird nicht entdeckt, wiederhergestellt oder neu verwendet, er entwickelt keine dramaturgischen Höhen oder Tiefen, sondern ist Oberflächeneffekt und filmisch von der Oberfläche als der ihm eigenen Dimension, dem bewegten filmischen Material, dass – im Unterschied zum Theater – die Aufmerksamkeit durch die Wahl des Ausschnitts und Blickperspektiven lenkt, nicht zu trennen. In den Stücke wiederholt sich, dass es keinen den Gesprächen vorgängigen Sinn gibt, der widergespiegelt würde. Sinn wird in der Begegnung, im Gespräch, in den zu erzeugenden Gesprächsrichtungen hervorgebracht, als Objekt x, das durch die Dialogstrukturen zirkuliert. Die Wiederholung in „Coffee and Cigarettes“ beruht auf Sinn und Unsinn, nicht auf der

⁴⁷⁸ LS 1993: 96 – 97.

Darstellung eines Widerspruchs, der sich auf das Wirkliche und das Mögliche beziehen würde. Es handelt sich um ein Paradox, das ein unmögliches (Identisches) spielerisch zum Ausdruck bringt, nicht um das Nicht-Bedeutungsvolle. Die Macht des Paradoxons besteht nicht darin, der einen oder der anderen Richtung zu folgen, sondern darin zu „zeigen, dass der Sinn stets beide Bedeutungen zugleich annimmt“⁴⁷⁹, stellt Deleuze heraus. Dementsprechend findet die „Zirkulation der Instanz x“ in den Dialogen zwischen zwei oder drei Figuren statt und formiert permanent neue Beziehungen bzw. Richtungen. Erst durch die Wiederholung und ihre Differenz, wodurch das x zirkuliert, entsteht das Ereignis, die Situation, das Gespräch bzw. die Begegnung. „Der Sinn insistiert in einer der Serien (Sätze): er ist das Ausdrückbare der Sätze, verschmilzt aber nicht mit den Sätzen, die ihn ausdrücken.“⁴⁸⁰ Im Paradox (der Sätze) zeigt sich, dass zwei Richtungen nicht zu trennen sind, dass man, wie Deleuze sagt, „keine Einbahnstraße“⁴⁸¹ einrichten kann. Wir stoßen hier auf den Gegensatz zwischen Äon und Chronos, den Deleuze in der „Logik des Sinns“ als die zwei zeitlichen Formen herausstellt. Chronos ist bei ihm die einzige existierende Gegenwart, der aus Vergangenheit und Zukunft ihre beiden derart ausgerichteten Dimensionen macht, dass man immer von der Vergangenheit zur Zukunft übergeht – unter der Maßgabe, dass die Gegenwarten in den Einzelwelten aufeinander folgen. Äon ist demgegenüber die Vergangenheit-Zukunft in einer unendlichen Unterteilung des abstrakten Augenblicks, der sich unablässig in beide Richtungen zugleich zerlegt und dabei auf immer jeder Gegenwart ausweicht.⁴⁸² In Betonung von „Äon“ stellt Deleuze heraus: „Der Sinn ist stets eine in den Serien von der sie durchquerenden Instanz hergestellte Wirkung. Darum hat der Sinn, so wie er auf Äon versammelt ist, seinerseits zwei Seiten, die den dissymmetrischen Seiten des paradoxen Elements entsprechen: die eine ist der als signifikant bestimmten Serie zugewandt; die andere ist der als Signifikat bestimmten Serie zugewandt. Der Sinn insistiert in einer der Serien (Sätze): er ist das Ausdrückbare der Sätze, verschmilzt aber nicht mit den Sätzen, die ihn ausdrücken. Der Sinn ereignet sich in der anderen Serie (Dingzustände): er ist das Attribut der Dingzustände, denen er sich attribuiert, nicht mit den Dingen und Qualitäten, die ihn verwirklichen. Was demnach erlaubt, diese Serie als signifikant und jene andere als signifikat zu bestimmen, sind gerade diese beiden Aspekte des Sinns, Insistenz und Außersein, sowie die beiden Aspekte des Unsinn oder des paradoxen Elements, von denen sie abhängen, leeres Feld und überzähliges Objekt – Platz ohne Besetzer in der einen und Besetzer ohne Platz in

⁴⁷⁹ Ebd.: 104.

⁴⁸⁰ Ebd.: 109.

⁴⁸¹ Ebd.: 104.

⁴⁸² Ebd.: 104 – 105.

der anderen Serie.⁴⁸³ In „Coffee and Cigarettes“ insistiert der Sinn in der filmischen Darstellung im Zusammenspiel mit den Dialogen. In der Bezüglichkeit zwischen Ausdrückbarem / Ausgedrücktem und bezeichneten Dingen entsteht der Sinn, der zugleich Unsinn ist, in einer Struktur, in der das paradoxe Element (Platz ohne Besetzer – Besetzer ohne Platz) zirkuliert.

Die Stücke der Serie „Coffee and Cigarettes“, die in den Dialogen anhand der aufgezeigten Struktur den (Un-)Sinn „zur Darstellung“ bringen, bilden *Trugbilder* (vgl. Teil A, Abschnitt 2 a)). Was hat sich ereignet, wenn der Kaffee ausgetrunken, die Zigaretten geraucht sind und die Dialogpartner wieder auseinander gehen? Nothing?



Abb.: F7



Abb.: F8



Abb.: F9



Abb.: F10



Abb.: F11

⁴⁸³ Ebd., S. 109.

C Die Lektüre der *Wiederholungsstrukturen* in den Filmen von Jim Jarmusch

In der Lektüre der frühen Filme von Jim Jarmusch rückte die Wiederholung jedes Mal auf andere Weise in den Fokus. In jedem einzelnen Kapitel wurde die räumlich-zeitliche Wiederholung in ein anderes philosophisches Gedachtsein gestellt und dadurch das theoretische Potential der *Zeit-Bilder* offengelegt. Insofern wurde keine deduktive Bestimmung der Wiederholungsstrukturen vorgenommen, sondern in jedem Kapitel folgte die Lektüre dem individuellen Prinzip eines Dreischritts (mit Ausnahme des Exkurses „Coffee and Cigarettes“). In den einzelnen Kapiteln wurde es dadurch möglich, besondere Strukturelemente ausfindig zu machen: das Paradox (Kapitel I), die Asymmetrie (Kapitel II), das Fragment (Kapitel III), die Serie (Kapitel IV), den Zufall (Kapitel V) und den Un / Sinn (Exkurs). Im Anschluss an die Einzellektüren soll nun die Wiederholung als philosophisches Instrumentarium zur Untersuchung von Filmen weiterführend erörtert werden.

Im Ergebnis lässt sich zunächst festhalten, dass die Wiederholung trotz ihres Eingebettetseins in unterschiedliche philosophische Denkkonzepte im Film stets struktural „gewendet“ ist.⁴⁸⁴ Der Grund hierfür liegt in der Gleichzeitigkeit verschiedener räumlich-zeitlicher Dimensionen, die im Film anhand von semiotischen Verschiebungen und Verdichtungen zum Ausdruck kommen und die für den Strukturalismus konstitutiv sind. Dadurch dass die Wiederholung in der Lektüre der frühen Filme Jarmuschs stets ein Zwischen hervorbringt, zeugt sie, mit den Worten Deleuzes, von einem „Denken, das Falten macht und sich wie eine Feder gleich wieder entspannt.“⁴⁸⁵ In den einzelnen Kapitel wurde deutlich, dass das Element der Wiederholung jedes Mal einen zeitlichen Kräftestreit generiert, im Sinn einer „Falte“, die das Moment der Totalisierung durchbricht. Die verschränkten Prozesse der zeitlichen Sukzession und der Simultaneität, die in der Lektüre herausgefiltert wurden, ermöglichten es insbesondere, die sinnkonstituierenden Momente der Wiederholung in den einzelnen Filmen

⁴⁸⁴ Engell macht auf makrostruktureller Ebene deutlich, inwiefern die *Wiederholung* Filmgeschichte als Ereignis konstituiert, wenn er schreibt: „Als Ereignis, das in die Filmgeschichte eingeschrieben wird, ist die Wiederholung demnach eine Wiederholung. Auch ein wiederholtes Ereignis aber ist ein Ereignis, und nur an Ereignissen ist Wiederholung konstruierbar und konstatierbar. (...) Wiederholung bindet Ereignisse in eine Struktur.“ Engell 1995: 271.

⁴⁸⁵ Deleuze in Ewald 1989: 54.

herauszugreifen und im Bezug auf die Frage nach der Wahrheit oder Falschheit im *Zeit-Bild* zu lesen.⁴⁸⁶

Welche weiteren Ebenen bildet die *Wiederholung*, auf der das Konzept des auteur-structuralisme liegt und das uns Auskunft über die Struktur der Filme eines Autors / auteur

⁴⁸⁶ „Strukturen der Wiederholung“ lassen sich in jedem Film exemplarisch ausmachen. Die *Wiederholung* kommt insofern seit Beginn der Filmgeschichte zum Einsatz. Ein bekanntes Beispiel liefert 1913 David W. Griffith mit seinem Film „Birth of a Nation“. In dem frühen Film bringt die *Wiederholung* die Gleichzeitigkeit von vier Epochen in der Weltgeschichte zum Ausdruck. Griffith unternimmt einen der ersten Versuche, große geschichtliche Zusammenhänge anhand einer Makrostruktur der Wiederholung zu konstruieren. Die Art und Weise der Wiederholung in Jarmuschs Filmen setzt sich von derjenigen Griffith jedoch dadurch ab, dass letzterer mit ihrer Hilfe versucht, den Parallelschnitt ins Werk zu setzen, während die Filme Jarmuschs in den 1980er Jahren mit dem Konzept des *Zeit-Bildes* darauf zielen, durch die Wiederholung ein Differentes zu erzeugen, um ein Unverstandenes oder Unverborgenes aufzudecken, das im Ganzen des *Zeit-Bildes* als direktes zeitliches Intervall, in Form von Virtualität oder Undarstellbarkeit vorliegt. Wichtige Linien innerhalb der Filmgeschichte, von denen aus sich die Wiederholung bei Jarmusch abgrenzen lassen, möchte ich an dieser Stelle skizzieren: Eine außergewöhnliche episodische Gestaltungsform, in der das Strukturelement der Wiederholung seine Wirkung entfaltet, liefert bereits D. W. Griffith (1875 – 1948) im Jahr 1913 mit seinem Film „Birth of a Nation“. Die Form, in der die Wiederholung hier auftritt, dient dazu, eine humanistische Parallele zwischen vier Epochen der Weltgeschichte zu zeichnen. Mit seiner Konstruktion der Wiederholung zielt Griffith darauf ab, wichtige moralische Zusammenhänge in der Makrostruktur der Wiederholung aufzuzeigen. Auf andere Weise greift demgegenüber der nachrevolutionäre russische Film die Wiederholung auf, z. B. „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925), der sich im semidokumentarischen Stil der Geschichte zuwendet. Bei Sergej Eisenstein (1898 – 1948) liegt der symbolische Wert der Wiederholung in der Ideologiebildung, welcher der Film in der früheren Sowjetunion generell Genüge leisten sollte. Die filmische Epoche des italienischen Neorealismus, die die Machart des Films nach dem Zweiten Weltkrieg grundlegend revolutionieren wird, führt die Wiederholung in Form einer spezifischen Episodenhaftigkeit fort und baut sie ein in narrative Formen, die einer Milieuhaftigkeit und Alltäglichkeit des Lebens die Hand reichen. Hier ist die Wiederholung eingebettet in die Frage nach der sozialen Realität, jenem „Nullpunkt“ am Ende des Zweiten Weltkrieges, wo ein höheres Prinzip, Gott etc. irrelevant geworden ist. In besonderer Weise taucht die Wiederholung bei dem Meisterregisseur Orson Welles (1915 – 1985) auf. In dem Film „Citizen Kane“ (1941) bringen Rückblenden die Wiederholung hervor, wodurch ein individuelles Leben und ein Charakter thematisiert werden (hierzu siehe auch Engell, in Sandbothe 2005: 283 – 298). Die Wiederholung dient Welles in strukturaler Hinsicht zur Hervorbringung von diversen Wendepunkten in der Darstellung von Michael Kanes Biographie – solange bis das Geheimnis seiner Kindheit (am Schluss) gelüftet ist. Indem die Wiederholung einen persönlichen Verlust als ein Unbewusstes offenbart, das sich, wie in den letzten Einstellungen deutlich wird, mit der Erkenntnis über das Wort „Rosebud“ auflöst, generiert sie die Fokalisierung (G. Genette) im Film. Wie stellt sie sich die Wiederholung in der Epoche der Nouvelle Vague dar? Dort wirkt sie vor allem durch die Montage und die Form so genannter irrationaler Schnitte. Die Wiederholung, die noch im Neorealismus auf ein geschichtliches Moment setzt, beruht hier auf einem intelligiblen Moment. In den 1960er Jahren erhebt Alain Resnais (1922 – 1994) die Wiederholung zur besonderen Kunstform. In der Montage seiner Filme folgt die Wiederholung keiner Logik der Richtung oder des Sinns. Stattdessen bilden persönliche Emotionen, Gefühle und Empfindungen ihre Bewegung aus, nun den Zeitformen des inneren menschlichen Bewusstseins entsprechend. In den kristallinen Bildern finden die Gefühle zugleich in der Vergangenheit, der Gegenwart oder der Zukunft statt und kreieren auf diese Weise eine in sich verwobene ‚reine Gegenwartsschicht‘, eine ‚Ereignissimultaneität‘, die in den Vollzug des zeitlichen Prozesses der Wiederholung integriert ist. Zur Verschränkung unterschiedlicher Zeitformen bei Resnais siehe auch die Analyse von Mirjam Schaub: „Direkte Zeitbilder: Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen (zu Resnais’ / Robbe-Grillet’s Film: „Letztes Jahr in Marienbad)“, in: Schaub 2003 (b): 171 – 185.

Deutlich abgrenzen lässt sich das Denken der Wiederholung bei den Altmeistern des amerikanischen Films, die dem klassischen Hollywoodstil, d. h. einer Präferenzierung des 180-Grad-Prinzips, verpflichtet sind, wie z. B. William Wyler (1902 – 1981), Howard Hawks (1896 – 1977), Don Siegel (1912 – 1991), Preston Sturges (1898 – 1959) oder John Ford (1895 – 1973). In den klassischen amerikanischen Filmen tritt die Wiederholung symmetrisch auf, d. h. sie wird bestimmt durch die Methode des Zurückkommens bzw. des Schließens von Aktionen sowohl in mikro- als auch makrostruktureller Hinsicht (auf die Person im Dialogschnitt, auf ein Motiv, auf einen bestimmten Ort, auf eine zeitliche Ausgangssituation, auf einen Erzähler usw.). Hawks gilt als klassisches Beispiel für einen Autor / auteur, bei dem sich das Problem des Heroismus in den Filmen wiederholt und dadurch Kennzeichen seiner Handschrift wird. Zur Wiederholung bei Hawks siehe den Aufsatz „Répétition, variation: matrices narratives dans „Seuls les anges ont des ailes“ von Alan Williams, in Bellour 1980: 233 – 253.

insgesamt gibt, aus? Um dieser Frage nachzugehen, wird in Teil C die Wiederholung wie folgt abgehandelt: Erstens wird ihre strukturelle Dimension, auf der die Lektüre zu den frühen Filmen Jarmuschs aufbaute, in Form zeitlich-räumlicher „Faltungen“ aufgegriffen. Zweitens wird gefragt: Wie sind die unterschiedlichen philosophischen Wiederholungstheorien einzuordnen? Gibt es einen filmischen „Kohärenzpunkt“, der im Lektüreteil eingebrachten Auffassungen von Bergson, Deleuze, Heidegger, Nietzsche und Peirce? Als eine solche Überschneidungsfläche im Denken der Wiederholung wird der Film als „mögliche Welt“ in Betracht gezogen. Auf einer dritten Ebene wird genauer auf die Wiederholung als materielles Element eingegangen und die Frage nach der „Schrift“ Jarmuschs gestellt. Viertens wird die Wiederholung anhand von Elementen aufgegriffen, die sich in den Einzellektüren ergeben haben und die eine Metastruktur ausbilden. Schließlich soll sie im Rückgriff auf die Iterabilität bei Jacques Derrida im Verhältnis von *filmischem Text* und *wissenschaftlichem Text* abgehandelt werden. Teil C beruht auf vier Hauptgliederungspunkten, mit folgenden Überschriften:

1. Die Wiederholung in den Zeit-Bildern Jarmuschs und die Wiederholung im Denken der modernen Philosophie (Bergson, Deleuze, Heidegger, Nietzsche, Peirce), 1.1. Faltungen und 1.2. Mögliche Welten, 2. Jarmuschs Filmschrift, 3. Die Metastruktur der Wiederholung in den frühen Filmen des Autors / auteur und ihre Elemente: Paradox, Asymmetrie, Fragment, Serie, Zufall und Un/Sinn sowie 4. Schlussfolgerungen zur filmischen Lektüre.

1. Die Wiederholung in den *Zeit-Bildern* Jarmuschs und die *Wiederholung* im Denken der modernen Philosophie (Bergson, Deleuze, Heidegger, Nietzsche, Peirce)

In den einzelnen Kapiteln der Lektüre der *Wiederholung* in den frühen Filmen von Jim Jarmusch haben sich Zeit und Raum jedes Mal als *Medien der Wiederholung* erwiesen. Es wurde offenkundig, dass die filmischen Bilder den Bezug zu modernen philosophischen Positionen der Wiederholung, die ein arepräsentatives Denken verkörpern, jeweils unterschiedlich ermöglichen.

Im Ganzen stellt sich nun als ein zentrales Merkmal der Wiederholung in den einzelnen Kapiteln heraus, dass sich die Gegenwart je in besonderer Weise „gefaltet“ denken lässt. Die Faltung entsteht durch die Perspektivierung der Gegenwart anhand der filmischen Zeichen mit ihrer Voraussetzung der semiotischen Dreistelligkeit (vgl. Peirce, Teil A, Abschnitt 2b). Die Zeichenrelationen als Faltungen zu begreifen, mit der Möglichkeit, eine unendliche Semiose

hervorzubringen, gelingt im Film durch die vierte Dimension, die durch Zeit und Raum in der Montage entsteht. Mit Entwicklung dieser Ebene soll betont werden, dass es sich bei der Wiederholung um eine Form handelt, die sich nicht auf eine ideale oder kategorial erfassbare Welt beziehen lässt, die „hinter“ der dargestellten liegen würde (vgl. z. B. auch Platons „Ideenlehre“). Es wird betont, dass die Wiederholung in ihren philosophischen Variationen nun auf die Filme als „mögliche Welten“ gerichtet ist und auf kein repräsentatives Außen. Anhand der zeitlichen Modi Sukzession, Dauer und Simultaneität, die in den Faltungen zusammenspielen, wird die intrinsische Gegenwart jedes Mal anders konstituiert.

1.1. Faltungen

„Warum entfaltet sich die Wirklichkeit? Warum ist sie nicht schon von vornherein entfaltet? Wozu dient also die Zeit?“⁴⁸⁷ fragt Bergson. Wird danach gefragt, wie die räumlich-zeitliche Wiederholung in ontologischer Hinsicht wirksam wird, so lässt sich mit den (im-)materiellen Faltungen antworten, die sie erzeugt. Die (im-)materiellen Faltungen sind semiotisch „begründet“. Sie bringen ein- und dieselbe filmische Welt anhand zahlreicher Perspektiven hervor und machen sie dadurch lesbar. Infolge erweist sich der Film selbst als „vielfältiger Text“. Im Anschluss an die Lektüre der frühen Filme Jarmuschs soll nun herausgestellt werden, inwiefern die *Wiederholung* durch die Momente „Vorher“ / „Nachher“ und „Anfang“ / „Ende“ die zeitlich-räumlichen Faltungen erzeugt.

Die Faltungen manifestieren sich in den Zeichen (z. B. einer Totalen, einer Nahaufnahme, *mise en scène* etc.) und den Zeichenbezügen. Die beiden Momente „Vorher“ und „Nachher“ sowie Anfang / Ende, die in der Wiederholung entstehen und die den gefalteten Zeitraum konstituieren, bringen die filmischen Ereignisse sowohl auf der Mikroebene (in Bezug auf einzelne Szenen) als auch auf der Makroebene (in Bezug auf große Syntagmen) hervor. Die Faltungen lassen sich in Bezug zur zeitlichen Dimension von Äon stellen. Äon ist die Vergangenheit-Zukunft, die auf einer unendlichen Unterteilung des Augenblicks beruht und dabei stets jeder Gegenwart „an sich“ ausweicht.⁴⁸⁸

Die Faltungen von „Vorher“ und „Nachher“ beziehen sich auf die Ereignisse in den Bildern. In „Permanent Vacation“ (1980) nimmt die untersuchte Wiederholungsreihe der Innenräume im Sinne einer Vorstellung oder Erinnerung auf eine realistische Vergangenheit Bezug (siehe Teil B, Kap. I). Was aber geschieht narrativ „vor“ und „nach“ der ausgewählten Bildreihe? Die „Gegenwart“ der Wiederholungsreihe entsteht dadurch, dass die Figur ‚Allie‘ in der Bildsequenz „vor“ der Wiederholungsreihe der Inneneinstellungen „unterwegs“ ist, d. h.

⁴⁸⁷ DSW 1985: 112.

⁴⁸⁸ LS 1993: 86 – 88.

ziellos in New York durch die Straßen läuft, Graffiti an die Wand sprüht und „nach“ der Wiederholungsreihe ihr Umherschlendern in Bewegungs-Bildern fortsetzt. In Bezug auf die Wiederholungsreihe im Film gewährleisten somit die Einstellungen „vor“ und „nach“ der Bildreihe, dass die Zeichen in der Bildreihe interpretiert werden können bzw. dass ihre Gegenwart als komplexes gefaltetes Zeichen im semiotischen Zusammenhang enthüllt werden kann. Deleuze schreibt: „Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren. Filmen, was *vorher* und was *nachher* kommt... Möglicherweise muß man das, was vor und nach dem Film ist, ins Innere des Films versetzen, um der Kette der Gegenwarten zu entkommen. (...) Im Film die Grenze überschreiten, die das Vorher und Nachher des Films markiert; in der Figur die Grenze erfassen, die sie überwinden muß, um in den Film einzutreten und aus ihm herauszukommen, und um in die Fiktion wie in eine Gegenwart einzutreten, die nicht von ihrem Vorher und Nachher zu trennen ist“.⁴⁸⁹ Während in „Permanent Vacation“ „Vorher“ und „Nachher“ auf der Diskretion der Zeichen, d. h. dem qualitativen Unterschied der Bildtypen, beruhen, entsteht in „Stranger than Paradise“ (1984) der Bezug von „Vorher“ und „Nachher“ in der Wiederholung durch das unmittelbar nicht sichtbare filmische Geschehen (siehe Kap. II). Im Film verkörpert „Vorher“ „Budapest“ (das filmisch nicht real erscheint), woraus sich die Signifikanz des gezeigten „Nachher“ ergibt (Evas’ Aufenthalt in Amerika). Das räumlich-zeitliche „Nachher“ im Film ist aus diesem Blickwinkel auf „Amerika“ als bestimmtes mögliches Dasein bezogen. In „Stranger than Paradise“ genauso wie in „Permanent Vacation“ bilden „Vorher“ und „Nachher“ räumlich-zeitliche Faltungen der Wiederholung aufspüren. Die Intensität in den Bildern beider Filme steigt, durch die jeweilige Differenz von „Vorher“ und „Nachher“. In den Wiederholungsstrukturen liegt die Qualität von „Vorher“ und „Nachher“ darin, dass durch sie eine sichtbare Veränderung im narrativen Geschehen aufgezeigt wird.

In der Betrachtung der Wiederholungsstrukturen wird deutlich, dass „Vorher“ und „Nachher“ zwei Seiten einer Grenze sind, in denen die zeitlich-räumlichen Faltungen liegen. Sie bilden das bewegliche Element der Wiederholung, d. h. sie sind „verschiebbar“ bzw. durch sie wird deutlich, inwiefern eine jeweilige filmische Gegenwart auf Verschiebungen beruht und dass auf diese Weise das narrative Werden hervorgebracht wird. „Vorher“ und „Nachher“ bilden bei Deleuze das Genesezeichen als zweiten Typ des *Chronozeichens*. Das erste Chronozeichen hat, wie Deleuze herausstellt zwei Gestalten: „einerseits die Koexistenz aller Vergangeneheitsschichten mit der topologischen Transformation dieser Schichten und die

⁴⁸⁹ ZB 1999: 57 und 353.

Überwindung des psychischen Gedächtnisses in Richtung auf ein Welt-Gedächtnis (dieses Zeichen kann als Schicht, Aspekt oder *Fazies* benannt werden); andererseits die Simultaneität der Gegenwartsspitzen, die mit jeder äusseren Sukzession brechen und Quantensprünge zwischen den Gegenwartspitzen bewirken, die durch die Vergangenheit, die Zukunft und die Gegenwart selbst angereichert sind (dieses Zeichen soll als Spitze oder Akzent benannt werden).⁴⁹⁰ Das zweite Chronozeichen betrifft Äon, wodurch die Zeit als Serie konstituiert wird. Deleuze schreibt: „Das Vorher und Nachher betreffen nun nicht mehr die äußere empirische Sukzession, sondern die innere Qualität des in der Zeit werdenden. Das Werden kann in der Tat als dasjenige bestimmt werden, was eine empirische Folge in eine Serie – in ein Hervorsprudeln von Serien – transformiert. Eine Serie ist eine Folge von Bildern, die jedoch von sich aus auf eine Grenze hinstreben, die der ersten Folge (dem Vorher) Impuls und Orientierung vermittelt und eine zweite, als Serie organisierte Folge ermöglicht, die ihrerseits auf eine andere Grenze hinstrebt (das Nachher). Vorher und Nachher sind demzufolge nicht mehr sukzessive Bestimmungen des Zeitverlaufs, sondern die zwei Seiten der Macht oder eben der Übergang der Macht zu einer höheren Macht.“⁴⁹¹

In „Night on Earth“ (1991) werden „Vorher“ und „Nachher“ am Ende einer jeden der fünf Episoden dadurch konstitutiv, dass sich im Anschluss an die Dialoge in den Taxifahrten eine veränderte Situation auftut (siehe Kap. IV). Im Film werden „Vorher“ und „Nachher“ nicht durch distinkte Bilder in der Montage relevant, nicht dadurch, dass eine Veränderung anhand größerer räumlich-zeitlicher Intervalle gewährleistet würde, sondern aufgrund des Ereignisses der wortsprachlichen Kommunikation der Akteure, ihren Reaktionen und Reflexionen. Das in den Dialogen erzeugte Geschehen führt zum „vergegenwärtigenden Augenblick“, der „Vorher“ (das gezeigte Geschehen) und „Nachher“ (ein Zukünftiges) in sich vereint und den Protagonisten die Augen für Zukünftiges öffnet. Beide Arten von „Chronozeichen“, Chronos und Äon, überlagern sich hier. In „Mystery Train“ (1989) stellt sich heraus, dass jedes neue Zeichen von ‚Elvis‘ ein „Vorher“ zur folgenden sowie ein „Nachher“ zu den vorangehenden symbolischen „Elvis“-Wiederholungen bedeutet (siehe Kap. III). Im Hinblick auf die Symbolisierungen steht hier nicht die zeitliche oder räumliche Abfolge (Chronologie) von „Vorher“ und „Nachher“ im Vordergrund, sondern der interpretatorische Charakter der Symbolisierungen, der den Bezug von „Vorher“ und „Nachher“ gewährleistet. Dadurch, dass der „dreifaltige“ syntagmatische Zeitraum, der in der Wiederholung entsteht, durch einen Schuss, der im Hotelzimmer abgegeben wird, den Zeitraum in ein „vor“ dem Schuss und „nach“ dem Schuss splittet, bilden die drei Handlungsstränge komplexe Zeichen, die sich

⁴⁹⁰ Ebd.: 350 – 351.

⁴⁹¹ ZB 1999: 351.

gegenseitig dynamische Interpretanten sind. Die bildlichen Zeichen wirken in der alogischen Montage aufeinander ein, sie signifizieren sich gegenseitig. Auf diese Weise bilden „Vorher“ und „Nachher“ Ereignisse, die ein Denken der Wiederholung in Falten ermöglichen. Deleuze äußert: „das Subjekt ist nicht ein Subjekt, sondern eine Hülle. Dennoch gibt es eine konkrete Einheit des Begriffes, eine Operation oder Konstruktion, welche sich auf dieser Ebene reproduziert: die Faltung (...) die Wahrnehmung vollzieht sich in den Falten und die Welt ist in jeder Seele gefaltet, welche wieder eine bestimmte Region der Welt entfaltet gemäß der Ordnung des Raumes und der Zeit...“.⁴⁹² Im Rückgriff auf Leibniz Theorie der Monaden konzipiert Deleuze in der Schrift „Die Falte“ das poststrukturelle Denken der Wiederholung in kleinsten variierenden Einheiten mathematisch neu. Im Zusammenspiel mit den zeitlich-räumlichen Momenten „Vorher“ / „Nachher“ und „Anfang“ / „Ende“ wird es anhand der „Faltung“ möglich, die räumlich-zeitliche Wiederholung im Film als „Einfaltung und Entfaltung ins Unendliche“ zu konzipieren. Jedes Intervall ist der Ort einer neuen Auffaltung. Mit dem Begriff der „Faltung“ wird eine operative Funktion beschrieben, in dem Sinn, dass das, was Teile hat (der Film), gefaltet ist, und zwar nach zwei Richtungen, in äußerliche materiale Faltungen und innere beseelte, spontane Faltungen (die „Seele“ firmiert bei Deleuze als Hervorbringung, als Resultat: „Zustand des Einen“⁴⁹³ – ein Subjekt). In dieser Hinsicht faltet sich die filmische Materie unter elastischen und plastischen Kräften.⁴⁹⁴

Die Faltungen von „Anfang“ und „Ende“ eines Films, hervorgebracht in der arepräsentativen Wiederholung, bilden ebenfalls Faltungen von „Vorher“ und „Nachher“. Sie konstituieren logisch die Ganzheit eines Films – der Anfang als erste (Plan-)Sequenz oder Szene, als Beginn einer Aktion oder erstes Schnittbild, das Ende als Schlusssequenz oder Schlusseinstellung, als Schluss einer Aktion oder letztes Filmbild vor einem Schnitt gedacht. Die Frage nach den Faltungen von „Anfang“ und „Ende“ in Bezug auf „Vorher“ und „Nachher“ stellt sich insofern, als sich dadurch herausarbeiten lässt, auf welche Weise eine räumlich-zeitliche oder narrative Veränderung hervorgebracht wurde.

Das Ende von „Permanent Vacation“, eine lang andauernde Einstellung, die eine Fahrt auf einem Schiff zeigt, mit dem subjektiven Kamerablick des Protagonisten ‚Allie‘, bedeutet als das „Nachher“ im Vergleich zum „Vorher“ (einem indifferenten Anfang des Films, d. h. leere Straßen in einer heruntergekommenen Gegend), in der Serie der Zeit, die sich entwickelt, einen neuen „Anfang“, einen metaphorisch dargestellten „Aufbruch zu neuen Ufern“. In „Stranger than Paradise“ (1984) sind „Anfang“ und „Ende“ aufeinander verwiesen, indem das

⁴⁹² Ewald 1989: S. 58 – 59.

⁴⁹³ F 2000: 43.

⁴⁹⁴ Ebd.: 21.

narrative Ende, die letzte Einstellung auf einen zweiten Anfang der Hauptfigur Eva verweist. Demgegenüber wird in „Down by law“ (1986) die Faltung von „Vorher“ und „Nachher“ anhand einer Logik erzeugt, die uns vor unentscheidbare Alternativen stellt. Das deskriptive Syntagma am Anfang des Films bildet ein komplexes Zeichen, das die Symbolisierung eines ganz bestimmten Milieus in New Orleans betreibt, während das Ende von „Down by law“ von einer unkonkreten Offenheit zeugt und sich in vager Interpretation als Metapher eines Wegs deuten lässt, der sich verzweigt und zwei Richtungen einschlägt, d. h. auf unterschiedliche Zukünfte der beiden Akteure ‚Zack‘ und ‚Jack‘ verweist. In „Night on Earth“ (1991) fallen die Faltungen von „Vorher“ und „Nachher“ und von „Anfang“ und „Ende“ mit der Gleichzeitigkeit der Geschehnisse an fünf verschiedenen Orten zusammen. Das rhematisch-symbolische Legizeichen (Peirce) der ersten Einstellung (ein filmisches Zeichen von der Welt als Anwendungsfall) zeigt eine Weltkugel, die einen sichtbaren symbolkräftigen Anfang bildet. Die oberflächliche Rundung bzw. der Kreis der Weltkugel konzipiert vorausschauend jene Ganzheit, die im Relationsbild durch die Episoden verkörpert wird.

Durch das Zurückgehen der beiden Serien von „Vorher“ und „Nachher“ auf den Anfang kann die Geschichte als Ganzes gedacht werden. Die Faltungen von „Vorher“ und „Nachher“ (sowie von „Anfang“ und „Ende“) dienen somit als Schlüssel, mit dessen Hilfe sich herausfinden lässt, ob und inwiefern zeitlich-räumlich und narrativ eine Veränderung stattgefunden hat.

„Vorher“ und „Nachher“ sowie „Anfang“ und „Ende“ lassen sich als „Abschließungen“ einordnen. Für Deleuze ist die Abschließung die Bedingung des Seins für die Welt (sie soll hier in Übertragung auf den Film gedacht werden, bei dem „Welt“ in eine „mögliche Welt“ transformiert ist. Die Abschließungsbedingung gilt ihm als die unendliche Öffnung des Endlichen: „sie ‚repräsentiert auf endliche Weise die Unendlichkeit‘.“⁴⁹⁵ Wenn Deleuze auf die Abschließungsbedingung eingeht, rekurriert er auf Leibniz’ „Monadologie“. „Die Monade ist die Autonomie des Inneren, eines Inneren ohne Außen“, so Deleuze, so wie jeder Film, jede „mögliche Welt“ die ganze Welt ausdrückt, sie in einer anderen Ordnung erfasst. Die Abschließung, stellt Deleuze heraus, „gibt der Welt die Möglichkeit, in jeder Monade neu anzufangen. Man muß die Welt ins Subjekt setzen, damit das Subjekt für die Welt sei. Es ist diese Drehung, welche die Falte der Welt und der Seele konstituiert. Und sie gibt dem Ausdruck seinen fundamentalen Charakter: die Seele ist Ausdruck der Welt (Aktualität), jedoch weil die Welt das Ausgedrückte der Seele ist (Virtualität).“⁴⁹⁶ Die kontinuierliche

⁴⁹⁵ F 2000: 48.

⁴⁹⁶ Ebd.

Wiederholung des Gesichtspunkts repräsentiert die Variation oder den „Ast der Inflexion“⁴⁹⁷. Die Inflexion ist eine Virtualität.

Jarmuschs Filme sind nun in auffälliger Weise durch Stagnation und Leere gekennzeichnet. Beide Momente entstehen dadurch, dass die offenen Enden ein „Vorher“ und „Nachher“ konzipieren, das narrativ zwar ein Werden zum Ausdruck bringt, im Rückbezug auf die Erzählung nicht immer eine Veränderung erkennen lässt, die als Ziel von Anfang an hätte erreicht werden können. Aufgrund einer je unveränderten Situation „vor“ und „nach“ den Begegnungen in „Coffee and Cigarettes“ (1986 – 2003) fallen dort die Faltungen von „Vorher“ und „Nachher“ in einer gegenwärtigen Mitte zusammen. Weder in den Dialogen, noch durch die Bilder, die unterschiedliche Raum-Zeiten markieren, wird eine narrative Veränderung hervorgerufen. Das Nicht-Stattfinden von „Vorher“ und „Nachher“ in den Dialogen wirft daher die Frage auf, was sich narrativ eigentlich ereignet hat und führt uns zu der Behauptung, dass die Gespräche der Akteure nur den *Schein* einer Veränderung hervorrufen. In den kurzen Stücken von „Coffee and Cigarettes“ (1986 – 2003) wird insofern ein permanenter Anfang und ein permanentes Ende erzeugt: ein Anfang in Bezug auf die zeichenkonstitutive Beschaffenheit des bildlichen Geschehens, das eine Möglichkeit (ein Qualizeichen) hervorruft (den qualitativen Wert eines Gesprächs mit einem Freund / einer Freundin mit der Dauer von einmal Kaffeetrinken und eine Zigarette rauchen) und ein permanentes „Ende“ insofern, als in keinem der Stücke eine narrative Veränderung eintritt, d. h. in der gegenwärtigen Möglichkeit bereits die Wirklichkeit liegt (das Gespräch, so wie es stattfindet, ist seine Bedeutung). In der Klammer, die „Anfang“ und „Ende“ im Film „Mystery Train“ (1989) bestimmt, verkörpert die Wiederholung des Zugeschehens (das sich nur durch einen Richtungswechsel in der Fahrt des Zugs unterscheidet) ein Selbes. Zwischen „Vorher“ und „Nachher“ liegt die Zeitspanne des Ereignisses, nennen wir es „Elvis“: noch ehe es stattfindet, hat es schon stattgefunden.

Der gefaltete metaphorische Zeitraum in Jarmuschs Filmen hängt in struktureller Hinsicht von den materiellen Unterschieden und Zwischenräumen (spaces) bzw. Hiats, die mikro- als auch makrostrukturell in Form von Intervallen oder Ellipsen hervortreten, ab. „Vorher“ und „Nachher“ konzipieren jedes Mal ein signifikantes Zeichengeschehen, können aber auch als Signifikate Bedeutung erlangen, beispielsweise wenn die Wiederholung als *Wiederholbarkeit* eines Zeichens das Geschehen bestimmt. Jarmuschs Film „Dead Man“ (1995), auf den bislang noch nicht eingegangen wurde, setzt sich hier von seinen frühen Produktionen deutlich ab, indem „Vorher“ und „Nachher“ in Form einer Verkehrung auftreten. In „Dead Man“ wird der

⁴⁹⁷ Ebd.: 36.

Anfang wesentlich durch die Wirkung eines Satzes konzipiert, nämlich dass ‚Blake‘ schon ein „toter Mann“ sei, noch bevor er überhaupt in der Stadt „Machine“ angekommen ist. Die zeitlich-räumliche Faltung in dem Film wird erzeugt, indem „Nachher“ zur Voraussetzung von „Vorher“ gemacht wird. Das Ende, der Tod der Hauptfigur ‚Blake‘ wird in der Wiederholung auf alogische Weise vorweggenommen. Die „Wiederholung zum Tode“, die der Film zum Ausdruck bringt, bedeutet die Wiederholbarkeit von etwas, das an sich nicht wiederholbar ist: das ist der Tod. Das langsame Sterben ‚Blakes‘ aufgrund einer Schussverletzung lässt eine Spur des Leidens entstehen, die dem trivialen und schnellen Tod der Trapper bzw. Verfolger von ‚Blake‘ und ‚Nobody‘ durch gezielte Schüsse gegenübersteht. Das Schlussbild von „Dead Man“, eine totale Einstellung, in der ‚Blakes‘ Körper in einem Kahn dem Horizont entgegentreibt, lässt sich als ein metaphorischer Verweis auf den Tod als Grenze der Erfahrung deuten, als Deutung auf eine andere Zeit, jenseits des irdischen Zeitraums. Durch den Sieg des Trivialen, der im Film als „falscher Sieg“ zum Ausdruck kommt, wird die Wahrheit der Indianer und der Dichter auf ein endliches arepräsentatives Wissen reduziert. Doch „schreibt“ die Kamera ein metaphysisches Ende, wenn der Kahn mit ‚Blake‘ an der Grenze zum Horizont verschwindet. Das metaphysische „Ende“ verweist auf einen höheren „Anfang“, eine Zeit „danach“, die sich als „Ewigkeit“ hervortut, die aber nicht von irdischem Zugriff ist (und daher auch im Film nicht zur Darstellung gelangt). Insofern handelt es sich am Ende von „Dead Man“ um das Erreichen eines Ziels, das kein Happy-End ist und zugleich von einem anderen Anfang zeugt. ‚Blakes‘ Sterben verweist auf die Möglichkeiten eines irdischen Seins, das vergleichbar ist mit der Reinheit einer Dichtung, die keine „Krise der Zeit“ mehr kennt.

In „Mystery Train“ (1989) stellen die räumlich-zeitlichen Faltungen von „Vorher“ und „Nachher“ jedes weitere „Elvis“-Symbol in Frage, wodurch er fälschend auftritt. Im Unterschied zu den räumlich-zeitlichen Faltungen von „Mystery Train“ (1989) bringen die Faltungen von „Dead Man“, die durch die strukturelle Wiederholung entstehen, eine *ununterscheidbare* Koaleszenz hervor, sodass die Gegenwart eine „irreale Gegenwart“ wird. In einem weiteren Schritt zeugen die „Faltungen“ in den Episoden von „Night on Earth“, durch die drei Handlungsräume in „Mystery Train“ (1989) oder durch die unterschiedlichen Figuren „Blake“ und „Nobody“ in „Dead Man“ (1995) von „inkompossiblen Gegenwarten“. Die inkompossiblen Gegenwarten lassen den gefälschten Status der Erzählhandlung hervortreten und ermöglichen das Nebeneinander unterschiedlicher Wahrheitskonzeptionen. „Inkompossible Gegenwarten“ heißt bei Deleuze: „Beide Welten sind möglich [possibles], aber nicht zusammen möglich [compossibles]. (...) Leibniz zufolge geht nicht das

Unmögliche [impossible], sondern das Inkompossible aus dem Möglichen hervor. (...) Nichts kann uns (...) daran hindern, die Inkompossibilia als zu ein und derselben Welt, die inkompossiblen Welten als zu ein und demselben Universum gehörig betrachten.“⁴⁹⁸ Auch in „Ghost Dog“ bilden „inkompossible Gegenwarten“ einen Konflikt aus. So steht in dem Film der Auftragskiller ‚Ghost Dog‘ (mit seiner Gegenwart) von vornherein bis zu seinem Tod im Dienst einer Person, die einmal sein Leben gerettet hat und die am Schluss schließlich ‚Ghost Dogs‘ Tod herbeiführen wird (hier wird zugleich das Genre des Thrillers verkehrt, indem der erfolgreiche Gangster als „Verlierer“ endet). Mit Jarmuschs Machart – in dem Sinn, dass ein „Verfall“ an der bisherigen traditionellen Kultur zum Ausdruck gebracht wird – ist die Enthierarchisierung von kulturellen oder gesellschaftlichen Differenzen verbunden. Die Autorität der italienischen Einwanderer-Mafia in dritter Generation als Differenzierungs-marke (deren Verfall in einem Monumentalwerk wie Francis Ford Coppolas „Der Pate“ (I 1971, II 1974, III 1989-90) auf authentische Weise zur Darstellung gebracht wird), findet in „Ghost Dog“ (1999) nur als „machtloses Relikt“ Aufmerksamkeit (2. Gegenwart). Insofern ist der Film ganz und gar von der Metaphorik eines kulturellen Endes durchzogen und spielt an auf eine neue Zeit. In die präsentische Darstellung fließt nun das Moment der Spiritualität als mögliche Gegenwelt zu Macht und Gewalt ein. In diesem Zusammenhang wird in „Ghost Dog“ (1999) eine „neue“ (längst verloren geglaubte) Beziehung zwischen Mensch und Tier zum Ausdruck gebracht und das Moment des Glaubens durch personale Widerspiegelungseffekte erzeugt. Die Serie der Wiederholung der Samureitafeln mit ihren Texten, zeugt von einem neuen esoterischen Glauben und setzt die spirituelle Kraft der Wiederholung frei. Die Faltungen von „Vorher“ und „Nachher“ in dem Film lassen sich in ihrer linearen Abfolge als ein Entfalten bzw. Auffalten hin zu einem neuen Anfang verstehen (in der letzten Einstellung liest das schwarze Mädchen Pearlina in dem Buch Rashomon, das ‚Ghost Dog‘ hinterlässt). Die Fälschung hat hier nicht die Gestalt einer einfachen Erscheinung (im Sinne der Aufdeckung einer Lüge oder durch unwirkliche Figuren), sondern berührt die Macht des Werdens mit ihren Metamorphosen. Deleuze schreibt: „Der Gute und der Heilige sind nicht weniger in dem Zyklus [der Wiederholung, B. L.] gefangen als der Gewalttätige und der Böse. Aber ist die Wiederholung nicht in der Lage, aus ihrem Kreislauf herauszutreten und von daher Gut und Böse zu „sprengen“? Die Wiederholung lässt uns verlieren und entwürdigt uns, aber sie kann uns auch retten und aus einer anderen Wiederholung herausholen.“⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ ZB 1999: 174.

⁴⁹⁹ BB 1997: 181 – 182.

Den Zeichen in Jarmuschs Filmen geht nicht die Vorstellung einer Exteriorität voran und der Darstellung nicht die Anerkennung eines absoluten Logos („Gott“ – wie noch bei Leibniz). Die Immanenzebene der zeitlich-räumlichen Faltungen stellt daher keinen Begriff von Wahrheit zur Verfügung. „Betrachtet man die Geschichte des Denkens“, dann stellt man laut Deleuze fest, „dass die Zeit beständig den Begriff der Wahrheit in die Krise geführt hat. Nicht dass sich die Wahrheit je nach Epoche geändert hätte. Es geht nicht um den einfachen empirischen Inhalt, sondern um die Form oder die reine Kraft der Zeit, die die Wahrheit der Krise aussetzt. Diese Krise tritt seit der Antike mit dem Paradox der „kontingenten Zukünfte“ zutage. (...) Es geht nicht um den Grundsatz ‚Jedem seine Wahrheit‘, um eine den Inhalt betreffende Variabilität. Eine Macht des Falschen substituiert und verdrängt die Form des Wahren, weil sie die Gleichzeitigkeit der inkompossiblen Gegenwarten oder die Koexistenz der nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten setzt.“⁵⁰⁰ Statt mit einer bedeutungsvollen Dramaturgie oder Widerspiegelung von Wahrheit haben wir es in den filmischen Faltungen bei Jarmusch mit Möglichkeiten oder Potentialitäten zu tun, mit Affekten und Perzepten, Gefühlen, disparat zum Ausdruck gebrachten Wünschen und Sehnsüchten oder umgekehrt deren Erstarrung.⁵⁰¹ Selbst dort, wo die Sinnsuche suspendiert wird, erhält sie als „Leerstelle“ oder als „leere Zeit“ besondere Aufmerksamkeit. Aufgrund der Dimensionen „Vorher“ und „Nachher“ bildet die Immanenzebene eine unendliche semiotische Spezifizierung, die „eine unmittelbare Wiederkehr zu sich selbst vollzieht, sich faltet, aber auch andere faltet oder sich falten lässt. Rückkopplungen, Verbindungen, Wucherungen erzeugt, in der Fraktalisierung dieser unendlich gefalteten Unendlichkeit.“⁵⁰² Die Möglichkeit der Darstellung von „inkompossiblen Gegenwarten“, die insbesondere dem Film zukommt, soll noch einmal im Rückgriff auf Jarmuschs Film „Broken Flowers“ (2005) aufgezeigt werden. In der Erzählung sucht der Protagonist Don nach der Frau, von der er angeblich einen Sohn haben soll. Nach unterschiedlichen Begegnungen mit den ehemaligen Geliebten, wird sich für ‚Don‘, was die Information über den möglichen Sohn betrifft, nichts Neues ergeben haben. Insofern wird keine Veränderung in seinem Leben eintreten, wodurch die filmische Gegenwart „stagniert“. Jedoch gibt sie Einblick in „inkompossible Gegenwarten“, Lebenswelten der ehemalige Frauen ‚Dons‘. Sämtliche indizierten Lebensweisen (die wir anhand der Wohnungen, Häuser, Partner nachvollziehen können), hätte auch ‚Don‘ mit den Frauen führen können, wäre es bei den jeweiligen Verbindungen

⁵⁰⁰ Ebd.: 174.

⁵⁰¹ Im Unterschied etwa zu der exzessiven oder intensiven Verarbeitung innerer Gefühle wie etwa bei Ingmar Bergman oder von Filmen, die eine ganze Bandbreite an exzessiven Gefühlen ausspielen, wie, um nur ein Beispiel zu nennen, bei „Old Boy“ (2003) von Park Chan-wook.

⁵⁰² Deleuze / Guattari 2000: 46.

geblieben. Dabei lässt sich schlussfolgern, dass die Frauen ihre langweiligen Leben nur führen, weil es nicht bei der Paarverbindung mit ‚Don‘ geblieben ist. Stattdessen wirkt ihr Leben wie eine Art „uneigentliche Gegenwart“ (um einen Begriff Heideggers, vgl. Teil B, Kap. II aufzugreifen). Dadurch, dass die gezeigten möglichen Welten „inkompatible Gegenwarten“ bilden, gelingt es nicht nur, sich einer vierten Dimension zu öffnen, der Zeit, sondern „einer fünften, dem Geist, der spirituellen Entscheidung“⁵⁰³.

1.2. Mögliche Welten

Im Anschluss an das Denken eines gefalteten Zeitraums, auf dem die Wiederholung in Form der zeitlich-räumlichen Momente „Vorher“ / „Nachher“ und „Anfang / Ende“ beruht und das Werden erzeugt, soll in diesem Unterabschnitt der Zusammenhang zwischen Film und Philosophie, den die Wiederholung konstituiert, in einer die Lektüre (Teil B) fortsetzenden Hinsicht, erörtert werden. Zunächst darf noch einmal konstatiert werden, dass das *Zeit-Bild*, das Deleuze in „Das Zeit-Bild. Kino 2“ herausstellt, in der Lektüre der frühen Filme Jarmuschs (Teil B) eine Erweiterung erfahren hat, indem es mit modernen theoretischen Positionen zur Wiederholung in Verbindung gebracht wurde. Durch die Lektüre der Wiederholung in Jarmuschs *Zeit-Bildern* konnte einerseits das subjektive Denken der Filme aufgedeckt werden, andererseits wurde das philosophische Denken der Wiederholung in den Filmen neu kontextualisiert. Keine Diskursanalyse wurde vorgenommen, um das differenzierte Denken von Deleuze, Bergson, Nietzsche, Heidegger oder Peirce in Untersuchung der Jarmuschschen Filme zu vergleichen, sondern jedes Mal rückte die Absicht in den Mittelpunkt, das *Zeit-Bild* aufzubrechen und ein vielfältiges philosophisches Denken der Wiederholung für das Konzept des auteur-structuralisme fruchtbar werden zu lassen.⁵⁰⁴

Die Wiederholungstheorien, die in den Lektüreteil B Eingang fanden, gehören auf die Ebene aneignender, sicher- und feststellender Deutungen, mithin auf die Interpretation-Ebene. In den einzelnen Kapiteln wurde deutlich, dass die Kohärenz zwischen Jarmuschs Filmen und dem modernen philosophischen Denken der Wiederholung darin besteht, dass Bergson, Deleuze, Heidegger, Peirce oder Nietzsche jene Arepräsentativität zu denken versuchen, die das *Zeit-*

⁵⁰³ ZB 1999: 181.

⁵⁰⁴ Im Fall von Gilles Deleuzes Denken der Wiederholung, das er in „Differenz und Wiederholung“ darlegt, kann man sagen, dass es sich um eine „Wiederholungstheorie“ handelt. Bei Henri Bergson, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger und Charles Sanders Peirce ist das Denken der Wiederholung in ausgewählten Schriften verankert bzw. auffindbar. Im Lektüreteil (B) sind nicht alle modernen Wiederholungstheorien angesprochen worden. Von expliziter Bedeutung ist die Wiederholung auch bei Sören Kierkegaard in „Die Wiederholung“ oder bei Sigmund Freud in seinem Aufsatz „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“ und, wie allerdings in der Untersuchung deutlich wurde und noch detlich wird, in der Philosophie Jacques Derridas (siehe A 2. und C 4.).

Bild bei dem Autor / auteur verkörpert. „Arepräsentativität“ bedeutet, dass die Unterscheidung von wirklicher und scheinbarer Welt, das ist ein zweidimensionales Denken, unterlaufen wird. Die genannten Philosophen versuchen sich vom Denken einer solchen repräsentativen Wahrheit zu lösen, das sich auf ein höheres metaphysisches Prinzip berufen würde. In der filmischen Lektüre hat sich die Entbindung des Denkens der Wiederholung aus ihrer systematischen philosophischen Verankerung und die Aufhebung ihres geschichtlichen chronologischen Auftretens als notwendig erwiesen. Mit Blick auf das philosophische Denken der Wiederholung soll damit gesagt sein, dass in Bezug auf das filmische Schaffen des Autors / auteur Jarmusch die gleichzeitige Inanspruchnahme verschiedener philosophischer Denkarten über das Prinzip der Wiederholung stattfand, indem die Synchronie des philosophiegeschichtlich Asynchronen im Denken erzeugt wurde.

Die verschiedenen philosophischen Ansätze der Wiederholung bringen je verschiedene Lesarten bzw. filmphilosophische Fokussierungen hervor. Als Paradox innerhalb des Konzepts des auteur-structuralisme erweist sich, dass die Lektüre Begriffe, Klassifikationen u. a. einfordert, zugleich aber der Methode einer streng beweisführenden deduktiven Methode nicht folgen kann. In der Gesamtschau der fünf Kapitel und dem Exkurs kann insofern als zentrale Erkenntnis festgehalten werden, dass die Wiederholung Auskunft gibt über das perspektivische Denken der modernen Wiederholung. Dieser Perspektivismus ist jedoch, darf mit Deleuze ergänzt werden, „zwar ein Relativismus, aber nicht der Relativismus, den man vermutet. Er ist keine Variation der Wahrheit“⁵⁰⁵, sondern „die Bedingung“⁵⁰⁶, unter der „die Wahrheit einer Variation erscheint.“⁵⁰⁷ In den frühen Filmen Jarmuschs wird Deleuzes *Zeit-Bild* dadurch modern (multiperspektivisch, relational), dass es sich als offen für verschiedene Lesarten der Wiederholung erweist. Eine jede philosophische Perspektive bildet eine eigene Bedingung für das filmische Denken. Daraus wird ersichtlich, dass „Film“ das Verständnis für ein heterogenes Sein integriert.

Folgende Frage stellt sich: Worin könnte die Schnittfläche der differenzierten Positionen zur Wiederholung liegen, die im Lektüreteil aufgegriffen wurden? Die Antwort ist meines Erachtens darin zu suchen, dass Filme als „mögliche Welten“ interpretiert werden können. „Mögliche Welten“ beruhen darauf, eine Variante zu bilden, eine Perspektive oder einen Gesichtspunkt von „Welt“. In dieser Hinsicht subjektiv implizieren sie die Möglichkeit der vielfältigen philosophischen Betrachtung.

⁵⁰⁵ F 2000: 37.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Ebd.

Ich möchte den Semiotiker Umberto Eco in meine Überlegungen aufnehmen. Eco setzt sich im Rahmen seiner Darlegung des Zusammenhangs von Narrativität und Interpretation mit „möglichen Welten“ auseinander.⁵⁰⁸ Narrative Welten, die „mögliche Welten“ sind, helfen mit, so seine Erklärung, beim Aufbau einer Welt, die vorstellbar ist. Jedoch, so betont Eco, gilt es, die „mögliche Welt“ nicht mit einer Vorstellung zu verwechseln⁵⁰⁹. „Mögliche Welten“ sind, wie Eco deutlich macht, konstruierte Welten (genauso wie die reale Welt ein kulturelles Konstrukt ist), durch die unterschiedliche Sachverhalte in einer bestimmten Hinsicht zugänglich gemacht werden und die beim Leser eine Interpretation auslösen: „Diese Interpretation stellt (wenn sie ausgedrückt wird) die mögliche Welt dar“⁵¹⁰, schreibt Eco. Von der Fähigkeit des Interpreten hänge es ab, ob er in der Lage ist, eine „Kette metaphorischer Schlussfolgerungen“⁵¹¹ in Gang zu setzen. Dennoch stellt nicht die Metapher die „mögliche Welt“ dar, sondern die von einer Theorie bereitgestellte Struktur leistet die Arbeit. Die möglichen Welten einer Theorie, müssen, wie Eco betont, „leer“ sein: „Sie werden nur herangezogen für die Zwecke eines formalen Kalküls, der die Intensionen als Funktionen von möglichen Welten zu Extensionen betrachtet.“⁵¹² Die filmischen „möglichen Welten“ könnten daher als „möbliert“⁵¹³ bezeichnet werden. Eco trennt zwischen „möglichen Welten“, die wahrscheinlich und glaubwürdig erscheinen und solchen, die von der realen Erfahrung her als unwahrscheinlich und wenig glaubhaft erscheinen.⁵¹⁴

Allgemein wird Welt verstanden als Raum-Zeit-Gefüge und als ein für Sinnzusammenhänge voraussetzender Ereignishorizont. Eine „mögliche“ Welt stellt also eine fiktive Erzählung dar. Sie ist zu denken als unsere Welt, wie sie aussehen könnte, wenn sie nicht so beschaffen wäre, wie sie ist.⁵¹⁵ Dazu gehören auch irrealer Redeweisen. Die „mögliche Welt“ zeugt von einer Alternative. Sie meint eine von der aktuellen Erfahrung verschiedene „mögliche Welt“. Film imitiert Welt, bildet eine „mögliche Welt“ und konzipiert „mögliche Welten“. Film rekurriert auf eine „mögliche Welt“, die im Denken von der Welt her zugänglich ist, in der wir uns befinden.

In Jarmuschs Film „Broken Flowers“ (2005) bringt der Schluss, ein Blickwechsel in der vorletzten und letzten Einstellung zwischen ‚Don‘ und seinem möglichen Sohn, einem jungen Typ, der im Auto vorbeifährt, die „mögliche Welt“ als „Empfindung eines ganzen Lebens“

⁵⁰⁸ Eco 1990.

⁵⁰⁹ Ebd.: 271.

⁵¹⁰ Ebd.: 259.

⁵¹¹ Ebd.: 212.

⁵¹² Ebd.: 257.

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ Ebd.: 271 – 275.

⁵¹⁵ Zum begrifflichen Verhältnis von „Welt“ und „Medium“ (Film) siehe Beuthan 2006: 42 – 43.

zum Ausdruck. Mit einem Schlag macht der Film ein unmöglich gewordenenes Leben im Konjunktiv vorstellbar. Diese Möglichkeit bezieht sich auf eine Zeit, in der die Beziehung zwischen Vater und Sohn hätte entstehen können⁵¹⁶, eine „verlorene Zeit“, die *nicht wiederholt* werden kann und im Affektbild am Ende des Films („Dons’ Gesicht) in dieser Unmöglichkeit zum Ausdruck kommt. Keine Zeit, kein Augenblick und noch weniger die Angst vor dieser Wahrheit, die eine erste Begegnung mit sich führen würde, können sie wiederbringen. Der Film wiederholt eine Figur, die Jim Jarmusch bereits in „Permanent Vacation“ aufgegriffen hat. In „Permanent Vacation“ spricht ‚Allie‘ von der Möglichkeit einen Sohn zu haben: „If I ever will have a son, I will call him ‚Allie““.

Die filmische „mögliche Welt“ erlaubt somit, Welt als Text philosophisch unterschiedlich zu denken und zu erforschen. „Text“ steht dann für jeden Ausschnitt der sinnlich erfahrbaren Welt, auf den die interpretierende Tätigkeit gerichtet ist. Wir reden über mögliche Sachverhalte, die bestehen oder nicht bestehen könnten, wenn die Welt anders aussähe als sie ist.⁵¹⁷

Im Ergebnis sagt die philosophische Lektüre der Wiederholung in Jarmuschs frühen Filmen deshalb mehr aus, als dass sich das *Zeit-Bild* Deleuzes philosophisch aufsprengen lässt. Ein Film konstituiert stets ein Verhältnis zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit (in der Wesensphilosophie) bzw. Virtualität und Aktualität (im Poststrukturalismus). Die Lektüre der *Wiederholung* in Jarmuschs Filmen gibt Auskunft darüber, wie dieses Verhältnis im Film philosophisch gedacht werden kann. Ausgehend von der Analyse oder dem Verstehen eines Films wirkt das Verhältnis dann zurück auf dasjenige zwischen dem Film und unserer realen Welt, also darauf, wie Wirklichkeit gedacht werden kann. Die Frage, die das Denken der Wiederholung im Sinne einer philosophischen Interpretation aufwirft, lautet somit: wie wird in einem Film das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit (oder umgekehrt) gedacht bzw. welche semiotischen Relationen stellt ein Film bereit, um dieses Verhältnis zu denken? Was konkret wird in einem Film, in einer „möglichen Welt“, als wirklich und was als möglich zum Ausdruck gebracht, bzw. was als aktuell und als virtuell?

Filmische „mögliche Welten“ sind Verkörperungen der unmittelbaren Welt, wodurch sich eine Philosophie, die herangezogen wird, auf eine referentielle Grundlage stellen lässt. Im Akt der Intentionierung kann eine neue Sichtweise auf die Realität entstehen. In den Kapiteln von Teil B wurde deutlich, dass sich durch eine jeweilige philosophische Position eine „mögliche

⁵¹⁶ Der Grund für die Anerkennung, die Gilles Deleuze Luis Bunuel zukommen lässt, mag deshalb darin liegen, dass in dessen Filmen die „rettende Wiederholung“ (die Gabe des Neuen, des Möglichen) eine spirituelle Kraft bedeutet. Siehe *BB* 1997: 180 – 184.

⁵¹⁷ Siehe Volli 2002: 113 – 118.

Welt“ intentional jedes Mal anders ausgerichtet wird. Infolge wird der Bezug zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit respektive Aktualität und Virtualität anders vorgestellt. Der folgende Abriss versucht die im Lektüreteil aufgegriffenen Wiederholungstheorien von Bergson, Deleuze, Heidegger, Nietzsche und Peirce zu distinguieren und nimmt darauf Bezug, wie die differenzierten philosophischen Positionen eine „mögliche Welt“ unterschiedlich denken.

Eine filmische „mögliche Welt“ ist mit Henri Bergsons Wahrnehmungsphilosophie einzubetten in das Denken von Dauer (*durée*). Bergson (1859 – 1941) betont, dass, sobald wir alle Dinge „sub specie durationis“⁵¹⁸ wahrnehmen, wir uns in eine wahre Dauer versenken, in der die Momente der Zeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einander durchdringen. Dauer konstituiert bei Bergson das Phänomen des inneren Zeitbewusstseins, eine erlebte Zeit. „Die Wirklichkeit erscheint dann in der Art ihres Seins nicht mehr in einem statischen Zustande, sondern sie erhält sich in der Kontinuität und der Veränderlichkeit ihres Strebens dynamisch“⁵¹⁹, schreibt Bergson. Die Wirklichkeit einer dargestellten „möglichen Welt“ ist mit ihm also wesentlich auf Dauer zu stellen. Da Dauer, die durch Veränderung entsteht, „unteilbar“⁵²⁰ ist, bildet bei ihm die reale Gegenwart mit der Gegenwart der „möglichen Welt“ ein Ganzes. Die „mögliche Welt“ eines Films beruht in der Hinsicht darauf, dass sie den virtuellen Zustand einer eigens geschaffenen Vergangenheit aktualisiert. Allein aus dem Stoff, den die Vergangenheit liefert – ein gezeigtes Vergangenes oder entstehendes Vergangenes – kann das Mögliche resultieren. Das Mögliche kann im Film dann nur hervortreten, wenn es sich auf das stützt, was als wiederholbar eingeführt wurde. Das Mögliche einer filmischen „möglichen Welt“ wiederum hat bei Bergson zwar keine filmische Realität, aber Aktualität, die von einem bestimmten Gesichtspunkt aus „realisiert“ werden kann (oder aber nicht). Folgen wir Bergson bringt die „mögliche Welt“ eines Films durch die erzählerische „Verwirklichung“ von Möglichkeiten „Veränderung“ hervor, da wir in der Möglichkeit mehr finden als in der Wirklichkeit „selbst“. Bergson schreibt: „In dem Maße, wie die Wirklichkeit sich erschafft als etwas unvorhersehbares und Neues, wirft sie ihr Bild hinter sich in eine unbestimmte Vergangenheit; sie erscheint so als zu jeder Zeit möglich gewesen, aber erst in diesem Augenblick beginnt sie, es immer gewesen zu sein, und gerade darum sage ich, dass ihre Möglichkeit, die ihrer Wirklichkeit nicht vorausgeht, ihr vorausgegangen sein wird, sobald die Wirklichkeit aufgetaucht ist. Das Mögliche ist also das

⁵¹⁸ *DSW* 1985: 179.

⁵¹⁹ Ebd.: 178.

⁵²⁰ Ebd.: 176.

Spiegelbild des Gegenwärtigen im Vergangenen.“⁵²¹ Mit Bergson ist die „mögliche Welt“ (als Zukünftiges) somit der Treibstoff einer filmischen Gegenwart.

Mit Gilles Deleuze (1925 – 1995) ist eine filmische „mögliche Welt“ zu denken als eine Welt, die ein plurales Sein erzeugt. Die Pluralität zerstört bei Deleuze keine vorgängige Einheit, sondern betont den Unterschied und anerkennt die Differenz in der Wiederholung. Die „mögliche Welt“ bildet sich mit Deleuze durch eine zufällige Verkettung von Kräften heraus. In ihrer Diversität konzentriert und bündelt sie „Singularitäten“. Die Wiederholung ist eine untauschbare, unersetzbare Singularität, noch mehr ein „Wurf von Singularitäten“, der sich stets in einer Resonanz befindet. Jede Singularität bildet den Doppelgänger der anderen (d. h. sie ist eine differentielle präindividuelle Bestimmung). Folgen wir Deleuze, bringt die Wiederholung „mögliche Welten“ hervor, indem sie mit singulären Punkten korreliert, die miteinander Konstellationen ausbilden und denen ein genetisches Potential innewohnt. Daraus resultiert die „Macht des filmischen Ereignisses“, denn die Singularitäten haben ihr genetisches Potential der Tatsache ihres Zusammentreffens zu verdanken. „Sie sind singuläre Ereignisse, weil sie über das in der Erfahrung gegebene hinausgehen und die Bedingungen seiner Möglichkeit markieren.“⁵²² Diese Bedingungen von „Erfahrung“ (die „Erfahrungen“ einer filmischen „möglichen Welt“) sind mit Deleuze aktuell und kontingent zu denken. Der Sinn der Singularitäten insistiert somit als multipler Sinn zahlreicher „möglicher Welten“. In Bezug auf die „möglichen Welten“ bilden die Singularitäten zugleich die Macht des filmischen Ereignisses, das die Bedingung der Möglichkeit von Aussagen ist, aber von keinem Satz erschöpfend ausgesagt werden kann. Da Deleuzes poststruktureales Wiederholungsdenken durch die Unmöglichkeit gekennzeichnet ist, das filmische Ereignis auf einen repräsentativen Inhalt oder Referenten zu beziehen, bildet die filmische „mögliche Welt“ dann ein „Anderes“ bzw. die Funktionsweise der „möglichen Welt“ ist narrativ durch die Konzeption des „Anderen“ begründet.⁵²³ Der Andere wird bzw. bildet eine „Struktur“, die durch „variable Terme“ verwirklicht wird, die mit einer „zur personalen Identifikation tendierenden Form des Wahren“⁵²⁴ bricht. Mit Deleuze ist die „mögliche Welt“, die oben erläutert wurde, somit auf den Anderen von einem psychischen System Ego/Ich aus zu beziehen. Deleuze schreibt: „In einem psychischen System Ego/Ich fungiert also der Andere als ein Entwicklungs-, Umhüllungs- und Implikationszentrum. (...) Denn der Andere ist kein anderes Ego, sondern das Ego ein anderes, ein gespaltenes Ego. Es gibt keine Liebe, die nicht

⁵²¹ Ebd.: 121.

⁵²² Balke 1998: 45.

⁵²³ *DW* 1997: 350.

⁵²⁴ *ZB* 1999: 177.

mit der Offenbarung einer möglichen Welt als solcher beginnt, einer Welt, die im Anderen als solcher eingewickelt liegt.“⁵²⁵ Die Struktur des Anderen, die auf zwei dissymmetrischen Linien basiert, die Äon, Gegenwart die „noch nicht“ und „nicht mehr“ ist, und Chronos, vorübergehende vergangene Gegenwarten, reflektieren, werden in der filmisch repräsentierten „möglichen Welt“ sichtbar gemacht.

Hingegen ist eine wesensmäßig ontologisch gedachte filmische „mögliche Welt“ bei Martin Heidegger (1889 – 1976) zum Einen in Bezug auf das Ereignis im Film und zum anderen auf das „Dasein“ (der Menschen) in der „möglichen Welt“ zu sehen. Das Ereignis als geschichtliche Bewegung von Raum und Zeit integriert die „Wiederholung des ersten Anfangs“. Aus dem Grund ist mit Heidegger eine „mögliche Welt“ zu beziehen auf ein Denken von Sein, das die Gestalt des Selben annimmt. Die „mögliche Welt“ als fiktionale und ästhetische Welt ist bei ihm auf die Denkbewegung der „Kehre“ zu beziehen. Die „Kehre“ liegt innerhalb des „Seyns“ und meint jenes Moment, wo die Philosophie aus der „Seinsvergessenheit“ heraustritt und die Frage nach dem Sein neu stellt. Die „Kehre“ als philosophische geschichtliche Denkbewegung der „Wiederholung des ersten Anfangs“ bildet aber auch ein Verfahren und Ergebnis der Interpretation. In ihr steht die Frage nach dem Sein / Seyn in Verbindung mit der Frage danach, wie Raum und Zeit ontologisch im Entstehen sind – womit ein neuer Begriff der Differenz verbunden ist. Die filmische „mögliche Welt“ ist insofern als fiktionales Grundgeschehen von Seyn und Da-sein aufzufassen. In Bezug darauf hat die Befragung der „möglichen Welt“ an Heideggers Philosophie vor der „Kehre“ – Heideggers Denkweg bis zur Philosophie von „Sein und Zeit“ (1927) – anzuknüpfen, d. h. an das mögliche In-der-Welt-sein des Daseins, das auf seine zeitlichen Möglichkeiten gerichtet ist. Im „wie“ ist bei Heidegger das auf den Menschen bezogene Dasein „seine Möglichkeit“. Heidegger schreibt: „Im Zukünftigsein ist das Dasein seine Vergangenheit; es kommt darauf zurück im Wie. (...) Nur das Wie ist wiederholbar. Vergangenheit als eigentliche Geschichtlichkeit erfahren – ist alles andere denn Vorbei. Sie ist etwas, worauf ich immer wieder zurückkommen kann.“⁵²⁶ Die „Welt“ ist bei Heidegger ein immer schon mit dem Dasein verknüpfter Erfahrungsraum, weil der Mensch immer schon in der Welt ist. Auch in der „möglichen Welt“ erscheint die Faktizität des Daseins wiederum als Möglichkeit. Faktizität bedeutet das „dass“ des Daseins. „Dieses ‚Dass‘ aber, damit es als solches überhaupt verstanden werden kann, setzt die Möglichkeit voraus, dieses ‚Dass‘ als Existenz anzunehmen oder nicht, zu gestalten oder nicht“⁵²⁷, wie Jahraus betont. Insofern ließe sich mit

⁵²⁵ Ebd.: 327.

⁵²⁶ *BdZ* 1995: 25.

⁵²⁷ Jahraus 2004 : 114.

Heidegger also herausstellen, wie „mögliche Welten“, d. h. in unserem Fall „Filme“, die Geschichte der Welt, von der sie ein Teil sind, mitkonstituieren.

Die filmische „mögliche Welt“ ist mit Friedrich Nietzsches Philosophie zu denken als Welt, die nicht mehr von ihrer Auslegung unterscheidbar ist. Dem interpretativen Charakter alles Geschehens entspricht bei Nietzsche (1844 – 1900) in ontologischer Hinsicht der Vorrang des Werdens vor dem Sein, eines Werdens, das „nicht als innerweltlicher Prozeß gedeutet wird, den unsere Erkenntnis abbilden könnte“⁵²⁸, sondern als „unerschöpfliche Werdestruktur von Sein jenseits des klassischen Gegensatzes von Ich und Welt.“⁵²⁹ Mit Nietzsche bildet eine „mögliche Welt“ eine mögliche Interpretation. Filmische „mögliche Welten“ sind einzubetten in die „Lehre vom Übermenschen“, womit die „Überwindung des Nihilismus“ verbunden ist. Beides gelingt in der Bejahung der ewigen Wiederkunft des Gleichen. Mit Nietzsche bejahen wir unendlich viele „mögliche Welten“, obwohl jede „mögliche Welt“ nur als Verdopplung des Gleichen, als weitere Scheinwelt zu betrachten ist. Sein Versuch, Zeit und Ewigkeit zusammenzudenken, bettet die Zeit der dargestellten „möglichen Welt“ ein in die Totalitätsform all dessen, was ist und wird, d. h. in die Bewegungsweise der Welt selbst. Die Zeit der „möglichen Welt“ speist den interpretativen Charakter alles realen Geschehens. Nicht nur der Film als „mögliche Welt“ stellt eine Wiederholung dar, in der die ewige Wiederkunft des Gleichen zum Ausdruck kommt, sondern umgekehrt lässt sich auch die ewige Wiederkunft des Gleichen, als Formel der Bejahung, der Eliminierung aller teleologischen Gehalte, wodurch der Mensch Gott besiegt und das Nichts, d. h. der Nihilismus, den der Mensch nach dem Tod Gottes überwindet, auf das Ausgesagte einer filmischen „möglichen Welt“ beziehen.

Davon unterschieden firmiert mit Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), dem Vertreter eines Logos, der unabhängig existiert, die „mögliche Welt“ innerhalb einer kategorialen Zeichentheorie. Bei Peirce existiert die Wirklichkeit als ein Element der Regelmäßigkeit (die Regelmäßigkeit ist das Symbol / das Zeichen). Sie kann nur als Grenzwert einer endlosen Reihe von Symbolen betrachtet werden, wobei es der normativen Anerkennung der denkunabhängigen Wirklichkeit der Objekte bedarf. Die „mögliche Welt“ ist insofern als Ereignis innerhalb der logischen Form des Wirklichkeitsprozesses aufzufassen, in der sie (die „mögliche Welt“) ein Zeichen bedeutet. In Peirces Definition eines Zeichens als Repräsentamen, „das für jemand in irgendeiner Hinsicht für etwas anderes steht“⁵³⁰ und das

⁵²⁸ Ries 2001: 110.

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ CP 2 1998: 2.228. Vgl. Peirces zweite Auffassung vom Zeichen, die den Interpretanten nicht als weiteres Zeichen begreift, das das erste Zeichen übersetzt, sondern als Idee vorstellt, die von der Reihe der Zeichen

den Grundstein für seine Konzeption des logischen Prozesses und seiner Relationalität legt, fügt sich die filmische „mögliche Welt“ als Ganzes ein. Die Interpretanten eines Zeichens, die im Denken erzeugt werden und die ein weiteres Zeichen sind, welches das erste Zeichen übersetzt oder ein Zeichen, das eine Idee verkörpert, die von einer Reihe von Zeichen erzeugt werden, ermöglichen es, die „mögliche Welt“ als die Darstellung einer unendlichen Zeichenkette vorzustellen. Die „mögliche Welt“ ist mit Peirce innerhalb eines logischen Denkens vorzustellen, das Relationen hervorbringt, und das auf Relationalität aufbaut, woraus bei ihm insbesondere resultiert, dass ein Symbol innerhalb einer zeitlichen Erstreckung konstituiert wird. Die Semiose kommt bzw. käme bei Peirce zur Ruhe im „endgültigen Interpretanten“ (er setzt an bei Gewohnheiten, Dispositionen zum Handeln – hier ist auf Peirces Pragmatik zu verweisen⁵³¹). In diesem Zusammenhang liegt die zeitlogische Bedingung für die Semiose der „möglichen Welt“ mit der „realen Welt“ in der Möglichkeit, d. h. im Bestehen einer realen Möglichkeit, durch die ein Interpretant ein auf die Zukunft hin bezogenes drittheitliches Moment bildet. Peirces Interpretantenstruktur lässt ein Denken von „möglichen Welten“ zu, wo verschiedene Weltvorstellungen gleichzeitig wahr sein können.⁵³²

Vom methodologischen Gesichtspunkt dienen die „inkompossiblen Philosophien“ dazu, in der auslegenden Lektüre als theoretische Interpretationshilfen zur Verfügung zu stehen, d. h. als verschiedene Möglichkeiten, Wirklichkeit oder Realität zu denken. Aus den „möglichen Welten“ geht dadurch das anders Mögliche im Hinblick auf das philosophische Denken hervor. Wird die Frage gestellt, was die philosophischen Wiederholungstheorien in der Lektüre der frühen Filme Jarmuschs vereint, so liegt die Antwort darin, dass sie ein Instrumentarium bilden, mit dessen Hilfe sich „mögliche Welten“ interpretieren lassen. Anhand der Lektüren wurde deutlich, inwiefern die moderne arepräsentative Wiederholung „mögliche Welten“ hervorbringt bzw. „ermöglicht“. Eine „mögliche Welt“ denken, heißt, die Wiederholung so zu denken, dass die semiotischen Ereignisse intensional betrachtet und konnotiert werden (d. h. hier nach ihren Intensitäten als Formen der Differenzen, und Sinnmöglichkeiten). Indem unterschiedliche philosophische Ansätze eine „mögliche Welt“ je anders denkbar machen, dienen sie der ästhetischen Interpretation und bilden ein philosophisches Auswahlprinzip. Dies geht nur, weil in den „möglichen Welten“ das

erzeugt wird. D. h. die Idee, die vom Zeichen erzeugt wird, ist einer seiner Interpretanten. Siehe auch Eco 1977: 162.

⁵³¹ Siehe *PhäLZ* 1998: 163 – 171 und Pape 2004: 97 – 114.

⁵³² Siehe *CP 2* 1998: 142 – 155.

philosophische Denken auf eine fiktionale Ebene bezogen wird. Das Bild des Denkens, das sich daraus entwickeln lässt, beruht, wie Deleuze anführt, auf einem Bild, das „das Denken sich davon gibt, was denken, vom Denken Gebrauch machen, sich im Denken orientieren... bedeutet.“⁵³³ Das Bild des Denkens hält also fest, was das Denken rechtmäßig beanspruchen kann. Das Denken beansprucht bei Deleuze freilich eine Bewegung, die auf sein poststruktureles Denken bezogen ist, wenn er sagt, dass das, was das Denken in rechtlicher Beziehung beanspruchen könne, „die unendliche Bewegung oder die Bewegung des Unendlichen“⁵³⁴ sei und wenn er betont, diese Bewegung sei „nicht das Bild des Denkens, ohne nicht zugleich der Stoff des Seins zu sein.“⁵³⁵ Jedoch möchte ich über diesen Gedanken hinausgehend behaupten, dass die Besonderheit der Wiederholung als Instrument zur Betrachtung und Untersuchung von Filmen darin liegt, dass sie es ermöglicht, verschiedene philosophische Theorien zur Wiederholung für die Argumentation und Interpretation heranzuziehen.

Noch einmal ist in diesem Rahmen zu betonen, dass unterschiedliche Philosophien epochengeschichtlich oder begrifflich voneinander zu trennen sind. In der Lektüre wurde deutlich, inwiefern sich Heideggers Denken der „Wiederholung des ersten Anfangs“ in ontologischer Hinsicht von Deleuzes Denken der Wiederholung im *Zeit-Bild* absetzt. Bei Heidegger bringt das Grundgeschehen von Seyn und Da-sein die „Gründung der Wahrheit des Seyns“ hervor, während bei Deleuze die „Krise der Zeit“ dazu führt, dass Wahrheit und Falschheit nicht mehr im extensionalen Bezug entschieden werden (können). Ebenso unterscheidet sich Peirces Wahrheitsbegriff von Deleuzes Konzeption einer Multiperspektivität. Im Hinblick auf den logischen Idealismus bei Peirce ist zu betonen, dass seine originäre Semiotik im Unterschied zu Deleuzes poststrukturalistischer Semiotik, die denkunabhängige Wirklichkeit der Objekte einfordert. Seine Definition vom Zeichen, das Erstheit, Zweitheit und Drittheit Wirklichkeit relationenlogisch konstituiert, integriert ein teleologisches Moment, das mit Deleuzes Denken einer Werdensstruktur in dieser ursprünglichen Peirceschen Hinsicht inkompatibel ist. Denn das logische Zeichen (mit der Interpretantenfunktion von Rheme, Dikent und Argument) bildet bei Peirce die Bestimmung eines präexistenten Logos, der in den Symbolen manifest wird. Auch wenn in Peirces Vorstellung, ähnlich wie bei Deleuze, die Wirklichkeit niemals *ist*, sondern stets *wird*,

⁵³³ Deleuze / Guattari 2000: 44.

⁵³⁴ Ebd.: 45.

⁵³⁵ Ebd.

gewährleisten bei ihm (im strengen Sinne) nur logische Operationen (Argumente) den Zugang zur Wirklichkeit und damit zur Wahrheit.⁵³⁶

Der Zusammenhang zwischen Film und Philosophie, der sich aus der Lektüre der Wiederholungsstrukturen in den Filmen Jim Jarmuschs, die paradigmatisch für „mögliche Welten“ stehen, ergibt, verdeutlicht nun jedoch zweierlei, a) dass das Denken der Wiederholung einer filmischen „möglichen Welt“ in epistemologischer Hinsicht eine jeweilige philosophische Perspektive einfordert, und b) dass das philosophische Denken der Wiederholung einer filmischen „möglichen Welt“ ein Akt der semiotischen Interpretation ist, der eine Hypothese über das Denken von Welt bedeutet.⁵³⁷

Was den Film als „mögliche Welt“ also auszeichnet, ist, dass es sich bei ihm um ein offenes Medium handelt, dem *apriori keine ausgewählte Philosophie, kein bestimmtes Denken zugrunde liegt, wo ein solches nicht monokausal ableitbar ist*. Eben deshalb fordert die „mögliche Welt“ des Films die Auseinandersetzung mit dem Wiederholungsdenken heraus. Sie ist „subjektiv“ in der Lage, „inkompossible Philosophien“ zu reflektieren und unter Voraussetzung der begrifflichen Darstellung und Scheidung mitunter sogar zusammenzubringen.

2. Jarmuschs Filmschrift

Ist es möglich, anhand der materiellen *Wiederholung* die Schrift eines Autors / auteur herauszufiltern? Jacques Derrida fasst den Code, den die Wiederholung hervorbringt, als die „Möglichkeit“⁵³⁸, aber auch „Unmöglichkeit der Schrift“⁵³⁹, deren Wesen in der Iterabilität (Wiederholbarkeit) liegt.⁵⁴⁰ Der Code produziert ihm zufolge „eine gewisse

⁵³⁶ Peirce schreibt: „Es ist in irgendeiner Form immer diese Gesetzmäßigkeit, was das Argument geltend macht, und dieses ‚geltend machen‘ ist der für Argumente eigentümliche Modus der Repräsentation.“ *PhäLZ* 1998 : 126 – 127.

⁵³⁷ Die *Wiederholung als Instrumentarium zur Untersuchung und Interpretation von Filmen* unterscheidet sich von der theoretischen Betrachtung des Verhältnisses von Film und Philosophie, das ansonsten als die „zwei Ausdrucksarten einer Philosophie des Films“ firmiert. Liebsch arbeitet sie in seiner Schrift „Philosophie des Films“ heraus. In dieser Hinsicht wird aufgezeigt, dass Filme über ein eigenes Denken, eine eigene Philosophie verfügen können und Philosophie als Verfahren in unterschiedlicher Weise auf eine Wesensbestimmung des Films zielt (die unterschiedliche philosophische Strömungen involviert). Liebsch 2005: 11 – 14.

⁵³⁸ Derrida 2004 : 84.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Hierzu siehe die profunde Darlegung von Stam / Burgoyne / Flitterman-Lewis: *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and beyond* (1992). Robert Stam stellt den Begriff der *écriture* im Anschluss an Roland Barthes vor. Stam macht den Begriff des filmischen Texts, den Christian Metz 1971 in „Langage et cinéma“ darlegt, stark. Stam geht es in der Unterscheidung von *écriture* und *texte* sowohl darum, den Bezug zum auteurisme bzw. auteur-structuralisme aufzuzeigen als auch die Abgrenzung zum philosophischen Konzept der Schrift bei Derrida vorzunehmen. Stam u. a. 1992: 23 – 27 und 189 – 191. Der

Selbstidentität⁵⁴¹ durch die Wiederholung. In diesem theoretischen Rahmen lässt sich die filmische Schrift als Kompositions- und Notationsaktivität auffassen. Die differentiellen Zeichen befinden sich seiner Definition nach in einem permanenten Prozess des Zusammenbruchs bzw. der Auflösung, mit einem Effekt, den er wie folgt beschreibt: „das Anwesende wird zum Zeichen des Zeichens, zur Spur der Spur.“⁵⁴² Eine Spur ist bei Derrida somit immer eine Spur der Nachträglichkeit. Derrida betont: „Diese radikale Andersheit im Verhältnis zu jeder möglichen Gegenwart äußert sich in irreduziblen Effekten des Nachher, der Nachträglichkeit.“⁵⁴³

In diesem Abschnitt soll die Schrift Jarmuschs, die auf dem materiellen und „graphischen Element“ der Wiederholung beruht, skizziert bzw. herausgefiltert werden. Um die „Schrift“ aufzuzeigen, wird auf die syntagmatische und paradigmatische Ebene, auf der die analogen Codes beruhen, zurückgegriffen. Wird das Element der Wiederholung dazu gebraucht, die filmische Schrift des Autors / auteur aufzusuchen, muss somit die Aufmerksamkeit auf die semiotischen Codes der Jarmuschschen Filme im Ganzen gerichtet werden. Ein semiotischer Code ist bei Derrida so zu befassen, dass seine Ursache weder ein Subjekt ist, noch eine Substanz (Referenz) oder irgendein präsenten Seiendes, sondern, dass durch ihn eine Bewegung produziert wird, die auf Wiederholbarkeit beruht.

Im Anschluss an das Denken der Wiederholung im Lektüreteil B wird nun deutlich, dass es aus der Perspektive der „Wiederholbarkeit“ möglich ist, das materielle graphische Element der Wiederholung als konstituierend für eine „filmische Schrift“ zu begreifen.⁵⁴⁴ Die semiotischen Differenzen, die sie neben den Codes erzeugt, bilden kein geschlossenes System und sind in keine statische Struktur eingeschrieben. Sie können also von keinem synchronen Verfahren ausgeschöpft werden. Um anhand der Iteration die Schrift eines Autors / auteur herausfiltern zu können, wird die Konzentration daher auf den materiellen Äquivalenzen liegen, die in den Zeichen („marque[s]“⁵⁴⁵) zu finden sind und die „gebrochene Codes“ bilden.

Begriff der Schrift (*écriture*) lässt sich im Film in Bezug auf den Film als System einer semiotischen Notation auffassen, wo die Zeichen die Binarität von Signifikant / Signifikat zurücklassen. Sie markieren stattdessen eine Differenz, die es anhand einer nachträglichen und stets variablen Codezuweisung ermöglicht, die daraus entstehende Schrift eines Autors / auteur, wie sie sich anhand von Filmen oder eines Filmkompendiums darstellt, herauszufiltern.

⁵⁴¹ Derrida 2004: 85.

⁵⁴² Ebd. : 143.

⁵⁴³ Derrida 2004: 137.

⁵⁴⁴ In Abgrenzung zu Derridas philosophischem Denken einer unabgeschlossenen Semiose siehe zum Vergleich die phänomenologische Auffassung Ecos, in Mersch 1993: 152 – 159. Bei Umberto Eco rangiert die Semiose zwischen Offenheit und Geschlossenheit, zwischen Rationalität und Irrationalität und entbehrt einer Wörtlichkeit des Sinns. Sie beruht auf der Code-Entschlüsselung und der Code-Konstruktion.

⁵⁴⁵ Derrida 2004: 81.

In der Lektüre (Teil B) ist von einem *lesbaren Filmtext* ausgegangen worden. Suchen wir nach der Filmschrift, ist es nötig, sie als (wieder-)erkennbare Schrift auszuweisen. Theoretisch ist die filmische Schrift daher zwischen Semiotik und Semiologie anzusiedeln: als auf einer nichtsprachlichen Semiotik beruhend, die durch Codes „lesbar“ wird (vgl. Teil A, Abschnitt 3). Die Codes, die in der materiellen oder graphischen Wiederholung entstehen, lassen sich somit als das Ergebnis von semiotischen Umwandlungen und Umgestaltungen auffassen. Allerdings sind die Codes nicht in Adäquation zu sprachlichen Prozessen aufzufassen, die auf einem Sprachsystem beruhen würden (im Sinne einer „langue“ wie bei de Saussure⁵⁴⁶).⁵⁴⁷

In drei Unterabschnitten wird nun die „Schrift“ des Autors /auteur skizziert, unter Beibehaltung der Auffassung, dass er Autor / auteur, wie in Teil A vorausgeschickt, als Textinstanz firmiert. Drei Codeebenen, die sich überlagern und durchkreuzen, kennzeichnen, die Schrift Jarmuschs: die sind gegliedert 2.1. „Einfachheit“ durch Kamera, Montage und Rhythmus, 2.2. Theatralität / Antitheatralität und 2.3. „Unterwegssein“.

2.1. „Einfachheit“ durch Kamera, Montage, Rhythmus

In Jarmuschs Filmen bringt die materielle Wiederholung systematische und geregelte Transformationen hervor, die eine charakteristische „Einfachheit“ sichtbar werden lassen. Die einfache Erzählweise entsteht durch die Kameraschrift (1), die Montage (2) und dem Rhythmus (3).

(1) Kamera.

„Die Regie [mise en scène] ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seiner Federhalter. Wie könnte man in dieser Kunst, in der ein Bild und Tonstreifen abläuft, der mittels einer bestimmten Fabel (oder ohne Fabel, das ist ganz gleich) und mittels einer bestimmten Form eine Weltanschauung entwickelt, einen Unterschied machen zwischen dem, der das Werk erdacht, und dem, der es geschrieben hat?“⁵⁴⁸ schreibt Alexandre Astruc

⁵⁴⁶ Siehe Saussure 1967.

⁵⁴⁷ Derrida betont, dass die Schrift lesbar bleiben müsse, sie müsse wiederholbar bleiben („iterierbar“ – von *itera*, anders, im Sanskrit). Die Möglichkeit die Zeichen (*marques*) zu wiederholen und damit zu identifizieren, sei in jedem Code impliziert, mache aus ihm ein entzifferbares Raster, das für einen Dritten iterierbar sei. Das Schriftstück (der Film), müsse selbst dann lesbar sein, wenn der Autor des Schriftstücks nicht mehr für das, was er geschrieben hat, eintreten kann, sei er abwesend, sei er tot... Derrida 2004: 80 – 81.

⁵⁴⁸ Alexandre Astruc, Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter, in: Kotulla 1964: 114. Zur „Kameraschrift“ siehe auch Engell 1992: 229 – 231.

bereits 1948. In der Lektüre (Teil B) stellte sich heraus, dass das *Wahrnehmungsbild*, als „Nullpunkt innerhalb der Ableitung“⁵⁴⁹ der Deleuzeschen Bildtypologie (vgl. Abschnitt A 2.) einen Code ausbildet, anhand dessen die Kamera die Filmschrift in Jarmuschs Filmen konstituiert.⁵⁵⁰

Inwiefern legt die Kamera Jarmuschs das Augenmerk auf diesen Bildtyp?⁵⁵¹ In seinen Filmen führt das *Wahrnehmungsbild* eine Kamerasubjektivität mit sich bzw. es wird als Kameraauge wirksam. Das Zeichen als distinkte Einheit eines bestimmten Bildtyps tritt, wie in der Lektüre deutlich wurde, z. B. in der Wiederholungsreihe der Innenräume von „Permanent Vacation“ (1980) auf, in der Anfangs- und Schlusseinstellung von „Stranger than Paradise“ (1984) oder in den frontalen Taxieinstellungen von „Night on Earth“ (1991). Auch in „Dead Man“ (1995) produziert die Kamera die Schrift primär anhand von Wahrnehmungsbildern, wenn sie zu Beginn im Zug auf ‚Blake‘ gerichtet ist und ihn qua „Instativa“⁵⁵² ins Zentrum rückt.

Der Code zeichnet sich dadurch aus, dass für Innenaufnahmen als bevorzugte Einstellungen Halbnah- und Naheinstellungen gewählt werden, denen es, im Unterschied zu den Inneneinstellungen im frühen Kammerspielfilm der Weimarer Republik nicht um die Raumaufteilung geht. Der „Straßenfilm“ Jarmuschs mit seinen Außenaufnahmen lenkt anhand von Halbtotale und Totalen den Blick vorwiegend auf das städtische und soziale Milieu. In den *Wahrnehmungsbildern* wird es anhand von Zeichen wiederholt, die „beliebige Räume“⁵⁵³ ausdrücken. In dieser Hinsicht zeugt die Schrift, die in der die Spannung eines Handlungsstrangs entsteht, von der Unabhängigkeit der terminierten Konkretion einer Zeit oder eines Orts.

Die mise en scène der *Wahrnehmungsbilder* trägt zweifachen Charakter, sie erweist sich als a) theatralisch und b) realistisch (jedoch ohne bedeutende Symbolik wie etwa in den Filmen des russischen „Zeitbildhauers“ A. Tarkowskij). In dem Zeichen entsteht vielmehr Theatralität dadurch, dass sich in einer unbewegten Einstellung oft ganze Szenen abspielen. Die starre Kadrierung unterstützt einerseits ein heiteres bzw. komisches, andererseits ein melancholisches Element im filmischen Geschehen. Zugleich bringen die *Wahrnehmungsbilder* als Codes den Realismus in Jarmuschs Filmen hervor, wenn sie in den andauernden Einstellungen den aktuellen Raum und die aktuelle Zeit aufzeichnen. Dies gilt für Außenaufnahmen, aber auch dort, wo der „leere Zeitraum“ zurückbleibt, während die

⁵⁴⁹ ZB 1999: 49.

⁵⁵⁰ BB 1997: 103 – 115.

⁵⁵¹ “A moving camera forces the eyes of the viewer to move along with the image, it imprisons your gaze”, vertritt Jarmusch die Position. Hertzberg 2001: 7.

⁵⁵² ZB 1999: 17f.

⁵⁵³ BB 1997.: 13.

Akteure den Raum bzw. Ort längst verlassen haben, oder dort, wo der reine Zeitraum anwesend ist, noch bevor sie den Ort betreten haben. In der Codierung entsteht die starre Kamera⁵⁵⁴ dadurch, dass in der Montage die Achse zwischen Aufnahme und Szene beibehalten wird, wie im Falle der Aufnahmen der Taxifahrten von „Night on Earth“, wo sich in allen Episoden des Films die Gerichtetheit der Kamera aus der Vordersicht aus der Halbnahen oder Halbtotale wiederholt.

Die Totale als charakteristisches Merkmal des *Wahrnehmungsbildes* in Jarmuschs Filmen erzeugt einen räumlichen Abstand, der Distanz zum Gefühlsleben der Akteure hervorbringt. Die totalen *Wahrnehmungsbilder* und damit einhergehend die Betonung autonomer Szenen führen zu ungewöhnlichen Perspektiven, in denen die räumlichen Potentialqualitäten hervortreten.

Durch die Wiederholung von Wahrnehmungsbildern gelingt dem Autor / auteur eine einfache Erzählweise, die Ähnlichkeiten der Handhabung der Bilder zu den Anfängen des Stummfilms mit ihren realistischen bzw. alltäglichen Episoden aufweist (vgl. die Plansequenzen Lumière). Die innere Dauer der unbewegten Bilder lässt an zahlreichen Stellen eine „Stasis“ entstehen, einen intensiven Augenblick, der zeitlich auf das Gewesene und das Zukünftige verweist (eine solche „Stasis“ erzeugen z. B. die erste und letzte Einstellung in „Stranger than Paradise“. Sie entsteht am Ende einer jeden Episode in „Night on Earth“ anhand einer die Szene überdauernden Kameraeinstellung. Aber auch in den Zeichen der Filme „Dead Man“ (1995) und „Ghost Dog“ (1999) bildet sich diese Form der Codierung aus, in „Ghost Dog“ z. B. als die Akteure ‚Raymond‘ und ‚Ghost Dog‘ auf einem Dach ein Schiff betrachten. Die insistierende Dauer, die der Kamerablick hervorbringt, überlagert sich mit der Empfindung, die als intensive Quantität in der Einheit des zeitlichen Augenblicks wahrgenommen wird.

Die Kameraschrift entsteht aber auch durch den gezielten Einsatz der Schärfentiefe⁵⁵⁵. In den statischen *Wahrnehmungsbildern* werden dadurch entweder Vordergrund und Hintergrund gleichmäßig betont oder die Schärfentiefe kommt zum Einsatz in Einstellungen, wo im Bild

⁵⁵⁴ Hier ist auf die Ähnlichkeit in der Kameraschrift zwischen Jim Jarmusch und Yasujiro Ozu (1903 – 1963) hinzuweisen. Sie betrifft die technische Verfahrensweise: Kadrierung (Halbtotale, Totale), statische Kamera und einen langsamen Montagerhythmus. Sie liegt in technischer Hinsicht in der gemeinsamen bevorzugten Verwendung des 50mm Objektivs. Auf der semiotischen Ebene wird der Vergleich zwischen Ozu und Jarmusch schwieriger. Bei Ozu handelt es sich, ähnlich wie bei Antonioni um ein „Cinéma du voyant“, in dem die Figuren durch das Ereignis „sehend“ werden. Sie werden Zuschauer von etwas, das lange in der Schwebe stand. Bei der Figur Ghost Dog in Jarmuschs gleichnamigen Film „Ghost Dog“ (1999) haben wir es mit einem solchen „Sehenden“ zu tun, anders jedoch als im Fall der Widerspiegelung der traditionellen japanischen Gesellschaft bringt Jarmusch eine Figur mit Patchworkcharakter hervor (ein Schwarzer, er verkörpert das Zitat eines modernen Samuraikämpfers, ein Killer), eine Figur, die sich aufgrund ihres geistigen bzw. okkulten Wissens zugleich innerlich zurückzieht und ein einsames, asketisches Leben mit den Tauben auf dem Dach führt.

⁵⁵⁵ Die Schärfentiefe meint den Gegenstandsbereich vor und hinter der scharf eingestellten Gegenstandsebene, der ebenfalls zufrieden stellend scharf abgebildet wird. Die Schärfentiefe ist um so größer, je weiter die eingestellte Gegenstandsebene entfernt, je kleiner die Blende und je kürzer die Brennweite ist.

eine Bewegung stattfindet. In dem Neowestern „Dead Man“ (1995) kommt in Naheinstellung ein Pferd mit einem Reiter in Bodenhöhe auf den Betrachter zu und zieht in nur wenigen Schrittfolgen mit seinen Hufen in Großaufnahme an der Kamera vorbei.⁵⁵⁶ Eine Variation der Schärfenverlagerung bildet im Unterschied dazu eine Einstellung in „Stranger than Paradise“, wo zu Beginn einer Plansequenz das Telefon im Vordergrund nah und unscharf zu sehen ist, während am Ende die Bestimmungen von Schärfe und Unschärfe dadurch gewechselt haben, dass das Heben der Kamera das in Unschärfe getauchte Telefon aus dem Blickfeld nimmt.

In den *Wahrnehmungsbildern* als materielle Schriftzeichen wiederholt sich, dass die deskriptive Zeit die narrative Zeit, die in der Abfolge der Bilder entsteht, außer Kraft setzt. Ein außergewöhnliches Beispiel dafür, wie in der Codierung der Jarmuschschen Wahrnehmungsbilder der Modus der „deskriptiven Zeit“ entsteht, liefert in dem Film „Ghost Dog“ (1995) die Darstellung der Kampfbewegungen auf dem Dach. In den Bildern mutieren zahlreiche Bewegungen zu *einer* Bewegung, wodurch sich im *Wahrnehmungsbild* vertikal verschiedene Körperebenen des Akteurs Ghost Dog ausbilden. Die Schrift schreibt hier die horizontale filmische Bewegung mittels einer vertikalen Wiederholung fort, die durch ein Blendenverfahren in Kombination mit künstlicher Verlangsamung (slow motion) entsteht, und dadurch im Ganzen ein prozessuales Bild in doppelter Hinsicht erzeugt.

Das Charakteristische der einfachen Kameraschrift, die im Ganzen durch die Wiederholung von *Wahrnehmungsbildern* entsteht, liegt darin, verborgene Beziehungen sichtbar zu machen, so wie in den Blickstrukturen der Anfangseinstellung von „Stranger than Paradise“ (1984) oder wie zu Beginn des Films „Broken Flowers“, wo eine Postbotin einen rosafarbenen Brief über ein Grundstück trägt, das zwei Häuser verbindet. Auf diese Weise wird sowohl der Protagonist Don eingeführt als auch die nachbarschaftliche Beziehung zwischen zwei Häusern markiert. Die Codierung der *Wahrnehmungsbilder* der Filme Jarmuschs liegt darin, dass die distinkten Zeichenelemente als Potentialqualitäten hervortreten und Aktionen, bedingt durch die Dauer in den Wahrnehmungsbildern, inneren Möglichkeiten verhaftet bleiben. In allen Filmen wiederholen sich in den Wahrnehmungsbildern Figurenkonstellationen, die mit Überschriften wie „Allein-sein“, „Zu-zweit-sein“ und „Zu-dritt-sein“ titulierbar wären. Bei Jarmusch werden Figuren einzeln, zu zweit oder zu dritt kadriert, ohne dass ein klassischer Dialogschnitt im Schuss / Gegenschuss-Verfahren mit Overshoulder-Einstellungen die Gesprächssituationen temporeich auflösen würde. Infolge ist das Spiel der Figuren, weniger an ihre Aktionen gebunden, als vielmehr an den Raum bzw. Ort, der die Figuren in ihrem „Allein-sein“, „Zu-zweit-sein“ oder „Zu-dritt-sein“

⁵⁵⁶ Es handelt sich um ein Einstellungs zitat aus dem klassischen Western wie bei John Ford (1844 – 1973).

kennzeichnet. Die einfache Erzählweise entsteht somit in der Wiederholung von *Wahrnehmungsbildern*, in denen sich ganze Szenen abspielen und womit infolge der Eindruck der Langsamkeit oder des mittleren Tempos verbunden ist (im Unterschied zum gesteigerten Erzähltempo, das den amerikanischen Film, insbesondere den Hollywood-Film, bis Mitte der 1990er Jahre kennzeichnet).

Zugleich wird die Einfachheit in der Schrift durch die andauernden Figuren begleitenden Horizontalfahrten hervorgebracht, die sich in allen Filmen als subjektiver Kamerablick wiederholen. In „Down by law“ (1986) verläuft eine solche Horizontalfahrt parallel zu den Figuren ‚Zack‘, ‚Jack‘ und ‚Roberto‘, die zu einer Holzhütte am Ufer schlendern. Diese wurde (ohne die Akteure) zu Beginn des Films in einem „Syntagma der zusammenfassenden Klammerung“ (Metz) vorangestellt. In „Stranger than Paradise“ (1984) wird die Figur ‚Eva‘, die durch eine labyrinthische Stadt streift, durch eine andauernde Horizontalfahrt begleitet, im „Mystery Train“ sind es ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘, die mit ihrem Koffer in Memphis ankommen und sich abends auf die Suche nach einem Hotel begeben u. a. In den Bildzeichen gelingt dadurch die Einbettung der Akteure in das realistische Milieu, ohne dass weitere Details erklärt würden. Die semiotische „Einfachheit“, die durch die gleich bleibende Einstellungsgröße entsteht, lässt dadurch Raum für Fragen.

2. Montage

Die Montage bringt die Schrift durch die Art und Weise einer Codierung hervor, die im kontrastreichen Wechsel von Bewegung und Statik liegt, beispielsweise wenn kürzere statische Bilder mit längeren Kamerafahrten oder Fahrten in Autos, auf dem Schiff oder im Zug wechseln. In der Montage wiederholen die Zeichen ebenfalls die Form einer einfachen Strukturierung. Die Wiederholung von Schwarzabblenden bilden die Codierung makroskopischer Intervalle aus. Die Konstruktion von distinkten Einheiten mittels Schwarzabblenden ist charakteristisch für die Schrift in Jarmuschs Filmen, im Unterschied beispielsweise zu den fließenden Kameramontagebewegungen (Reißschwenks, Plansequenzen u. a.), wie sie z. B. in Filmen wie „Magnolia“ (Paul Thomas Anderson, 1999) oder „Time Code“ (Mike Figgis, 2000) raum-zeitliche Verschiebungen innerhalb der Einstellung erzeugen. Die Verräumlichung und Verzeitlichung in der Filmschrift entsteht somit vor allem auch durch die sukzessive elliptische Montage. Die Art und Weise wie bei dem Autor / auteur durch Schwarzabblenden jedes Mal von neuem ein „Ende“ und ein „Anfang“ erzählt werden oder zwischen zwei differenzierten Einstellungen ein Kontextbruch erfolgt, kennzeichnet den Bruch in der Codierung durch die Montage. In den filmischen

Zeichen wird ein Ende somit formal bestimmt, d. h. nicht dadurch, dass das Ende eines dramaturgischen Zusammenhangs erzählt wird. Mittels Schwarzabblenden und -aufblenden wird jedes Mal ein anderer Anfang wie zufällig konstituiert, sodass sich in der filmischen Schrift durch die Codierung die Nicht-Ursprünglichkeit eines räumlich-zeitlichen Anfangs und Endes manifestiert.

Die Montage der Schriftzeichen anhand von harten Schnitten ist gekennzeichnet durch den künstlerischen Einsatz des Sprungs in der Achse sowie umgekehrt des Achsensprungs (z. B. in der Gefängniszene von „Down by law“, 1986). In dieser Hinsicht erzeugen die Zeichen dramaturgisch gesehen nicht die inhaltliche „Auflösung“ von vorbereiteten Spannungsmomenten. Vielmehr leisten sie die Herstellung zeichentheoretischer Bezüge im Ganzen. Aufgrund der asymmetrischen alogischen Art und Weise zu wiederholen, bringt die Schrift Jarmuschs durch die Montage die Form eines erzählten Anfangs, einer Mitte und eines Endes hervor. Trotz der Brüche in ihren Codierungen ist sie mit einem erzählten Anfang und einem erzählten Ende verbunden, so dass der aristotelische Handlungszusammenhang⁵⁵⁷, der die Einheit von Zeit und Raum propagiert, in abgespeckter und fragmentarischer Form wieder zu erkennen ist. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass sich die augenblickhaften Situationen in „Coffee and Cigarettes“ (1986-2003) einerseits von Experimentalfilmen dadurch unterscheiden, dass in den kurzen Stücken eine Handlung insofern zustande kommt, dass Kaffee aus- bzw. eingeschenkt wird, ein Dialog geführt wird, der, nachdem der Kaffee ausgetrunken ist, beendet wird. Die Szenen beginnen nicht damit, dass die Akteure gerade vom Tisch aufstehen und weggehen. In der Montage wird das Spiel zwischen den Protagonisten, z. B. durch Vertauschung der Einstellungen experimentell nicht verzerrt.⁵⁵⁸ Dennoch rückt in der eindimensionalen Codifizierung die Wiederholung von der Organizität eines „Continuity Editing“ ab. Stattdessen bildet sich die Schrift in deskriptiven Syntagmen heraus.

Die Schrift Jarmuschs wird in der Montage hervorgebracht: a) durch sprunghafte Wechsel der Orte oder Richtungswechsel (in den Bildern, die auf einer „Fahrt“ beruhen), b) durch den Wechsel von statischen Einstellungen mit Kamerafahrten. Die Montage entwickelt die Wiederholung in der Schrift auf der syntagmatischen und paradigmatischen Ebene. Ein einfacher narrativer Aufbau entsteht im Wechsel von Bewegung und Statik, ruhigem Erzählfluss und einer semantischen Reduziertheit bzw. Sparsamkeit in der Informationsdichte der Bildzeichen. Die Montage bringt die Schrift in einer Weise hervor, dass (a-)symmetrische

⁵⁵⁷ Aristoteles 2005: 25 – 29 (= Poetik, Kap.7 und 8).

⁵⁵⁸ Vgl. den frühen Avantgardefilm der 1920er und 1930er Jahre bei Man Ray oder Hans Richter (siehe Teil A, Abschnitt 1.).

Anordnungen von Bildzeichen (auf der syntagmatischen wie paradigmatischen Ebene) entstehen. Sie wiederholen sich, wie in den Lektürekapiteln dargelegt wurde, z. B. in der Rahmenhandlung von „Mystery Train“, in der Form der Episoden von „Night on Earth“ oder in der Titelsequenz von „Broken Flowers“⁵⁵⁹. Die Komposition der *Wahrnehmungsbilder*, die sich weder Blick- noch Bildanschlüssen oder Anschlüssen in der Inszenierung unterwerfen, erzeugen Verzögerungen, die jener „Viertelsekunde Bedeutung“ entsprechen, die Godard in seinem Aufsatz „Montage, meine schönste Sorge“⁵⁶⁰ als ihren besonderen Effekt herausstellt. Allerdings lässt Jarmuschs Schrift nicht den Montageeffekt bedeutungsvoll werden (im Sinne eines Schockeffekts, durch den Reiz kurzer Einstellungen oder den ideologischen Zusammenprall der Bilder, wie in Eisensteins Montage der Attraktionen der Fall, oder um einen Blickwechsel mit der notwendigen Schärfe auszudrücken), sondern sie ruft in Form von Verzögerungen strukturelle Gegenbewegungen hervor. Auf der paradigmatischen Ebene werden Lichteffekte z. B. dadurch wirkungsvoll, dass die Affektbilder der Uhren in der Reihe der Uhreneinstellungen von „Night on Earth“ jedes Mal künstlich in verschiedene pastellfarbene Lichttöne getaucht werden und mit den Farbakzenten der anfangs gezeigten Weltkugel korrelieren. Auf der syntagmatischen Ebene kreieren Farbkontraste die Schrift dadurch, dass Weißblenden in drei kurzen Szenen das Leben des jungen Indianers ‚Nobody‘ bildlich in die Vergangenheit versetzen. Ähnlich, weil wiederum in Magenta und dadurch als „Erinnerung“ gekennzeichnet, firmiert das Aktionsbild einer Prügelzene in „Ghost Dog“, wo der junge ‚Ghost Dog‘ von einer Gang Weißer attackiert wird.

In Jarmuschs späteren Filmen sticht die paradigmatische Ebene der Schrift hervor, indem dieselbe Bedeutung in variierender Verhüllung auftaucht. Das ist in „Ghost Dog“ (1999) der Fall bei den okkultistischen Symbolen (Ketten mit Anhängern) und körperlichen Gesten (Handzeichen, Blicke) der jungen schwarzen „Rapper“ oder dem Orange ihrer Kleidung (Mützen, Jacken, Hosen gleich „Schutzkleidung“), Orangen (Früchte), einer orangefarbenen

⁵⁵⁹ Der Anfang, der eine eigene Choreographie durch die Bewegungsabfolge von Vordergrund- und eines Hintergrundgeschehen ausbildet, erzeugt eine asymmetrische Wiederholung im Bild. Genauso wie in „Stranger than Paradise“ wird in der Anfangssequenz von „Broken Flowers“ das Motiv des aufsteigenden Fliegers aufgegriffen. Das Syntagma umfasst vierzehn Einstellungen von der Dauer des Titelsongs. Sie lassen sich wie folgt kennzeichnen: (1) Ein Brief landet in einem Briefkasten (nah), (2) der Briefkasten (halbtotal), (3) ein Wagen steht vor dem Briefkasten, der von einem Boten geleert wird (halbtotal) und der von links nach rechts aus dem Bild fährt, (4) der Postlaster fährt von links nach rechts durch das Bild (halbtotal), (5) der Postlaster fährt in einer Halle rückwärts auf die Kamera zu (halbnah), (6) Briefe werden entleert (nah), (7) auf einem Laufband bewegen sich zahlreiche Briefe, darunter der rosafarbene (nah), (8) eine Sortiermaschine mit dem rosa Brief (nah), (9) der Brief fährt gebündelt mit anderen Briefen in einem Plastikkorb auf dem Laufband (nah), (10) im Kreis nach oben (nah), (11) auf dem Förderband der Halle (halbtotal), (12) der Postlaster fährt wieder aus der Halle (halbtotal – wie Einstellung (6)), (13) der Postlaster fährt von links nach rechts (Variation von Einstellung (5)), (14) in der Ferne steigt ein Flieger in die Luft. Die Symmetrie innerhalb des Syntagmas liegt in 12 / 6 und 13 / 5.

⁵⁶⁰ Godard in Kotulla 1964: 153.

Fahne, orangefarbenen Plastiktüten, einem orangefarbenen Kinderkoffer etc., wodurch in der Narration die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppenkultur signalisiert wird bzw. Zeugnis von einer bestimmten geistigen Einstellung abgelegt wird. Die paradigmatische Ebene, die in der variierenden Wiederholung eine Bedeutung hervortreten lässt, entsteht beim „Rosa“ in „Broken Flowers“ (2005) anhand von rosafarbenen Briefen, Bademänteln und Visitenkarten, einer rosafarbenen Schreibmaschine, einem Kostüm in Rosa, einer rosa karierten Hose, Blumensträußen (Rosen, rosanen Lilien etc.) usw.. Im Unterschied zum „Rosa“, das in seiner Signifikation eine reale (echte) Referenz zur „vorgelagerten“ Realität zulässt („Rosa“ zeugt allgemein von Zartheit), unterstützt das sich wiederholende „Orange“ der Kleidung, Fahnen etc. in „Ghost Dog“ die semiotische Konstruktion einer real nicht zuordenbaren geistigen Symbolisation (Gruppe oder Organisation).⁵⁶¹ Die paradigmatische Montage bringt die Schrift so hervor, dass sie sich bei der Erzeugung eines Rhythmus an Gesten oder farblichen Zeichenelementen orientiert. In der Iteration bildet sich das Signifikat der Zeichen in Form eines Aufschubs heraus bzw. die Montage erzeugt den Code in seiner sich in der Verschiebung (Wiederholung / Signifikation) herausbildenden Bedeutung. Die Zeichen „öffentlicher Uhren“ in „Night on Earth“ (1991) (Rathausuhren, Metro bzw. U-Bahnhuhren, Kirchturmuhren usw.) bilden in den verschiedenen Episoden eine paradigmatische Ebene, die ähnlich wie die oben erwähnten farblichen Bestimmungen auf einer ikonischen Qualität beruht. Darin manifestiert sich ein Aufschub, der eine Verschiebung in der Symbolisation von Zeit markiert. Jedoch wird hier eine enge Bindung von paradigmatischer und syntagmatischer Ebene durch die einzelnen Episoden auffällig. In „Broken Flowers“ bildet sich eine syntagmatische Ebene in der Wiederholung der Hausbesuche von ‚Don‘ heraus. Die okkulten Zeichen und das Orange in „Ghost Dog“ bahnen in paradigmatischer Hinsicht eine semiotische Spur, die von einem geistigen Inhalt zeugt und stehen zugleich in Analogie zu den Weisheiten der alten Schriftzeichen der Hagakuretexte, die in Tafeln eingebildet, syntagmatisch wirkungsvoll werden. Die Montage lässt die Schrift in ihren metaphorischen (auf einer Verschiebung beruhenden) Möglichkeiten vollends zur Wirkung kommen. Sie organisiert die Wiederholbarkeit der Zeichenelemente unter Gesichtspunkten, die Variationen, Komplementaritäten oder Assoziationen bedeuten, und erreicht dadurch Aufschübe, Verzögerungen etc. in der aktuellen Gegenwart. Oder sie lässt die variierende Wiederholung in Form von Kontraritäten hervortreten, wie z. B. in der ersten

⁵⁶¹ Das „Orange“ und das „Rosa“ wirken auf der Ebene der Denotation symbolisch. D. h. in der Wiederholung von orangefarbener Kleidung, Fahne oder rosafarbenen Briefen, Blumen etc. sticht nicht die farbliche Konnotation der Kleidung, der Fahnen oder des Briefs und der Blumen hervor, sondern der Symbolwert der Farbe mit seinen Assoziationen.

Episode von „Night on Earth“, wo die elegant gekleidete Lady Mrs. Snelling mit ihrer überlegten Haltung eine kontrastreiche Einheit zu der jungen ‚Corky‘ in ihrer Arbeitskleidung und jungenhaften Sprechweise bildet, der Fall. Die Einfachheit in der Montage beruht bei Jarmusch auf der „Klarheit der Dichotomien“, im alternierenden Schnitt, im Wechselschnitt oder der senso-motorischen Abfolge. Sie entsteht durch ein gemäßigtes Tempo und durch Nachvollziehbarkeit, selbst dort, wo „falsche Anschlüsse“ zum Einsatz kommen, wie z. B. in „Dead Man“, wo der Antiheld ‚Blake‘ seinen Verfolgern gegenübersteht, während sie sein Fahndungsplakat hochhalten, und, Unwissen über seine Person vortäuschend, fragen, ob er diesen Mann kennen würde. Die Kamera kadriert die Stellung der Figuren einfach in einer Totalen, ohne letztere in der Montage anhand von Blickbezügen aufzulösen, wie im klassischen Western der Fall.⁵⁶²

3. Rhythmus

Die gemäßigte Dauer in den verschiedenen Einstellungen bildet den Grund dafür, dass die Wiederholung die Schrift Jarmuschs auf eine Weise konzipiert, dass sie insgesamt auf einem einfachen Rhythmus beruht. Die Wiederholung der Zeichen lässt den Rhythmus im individuellen Wechselspiel von Kontinuitäten, Diskontinuitäten, Verzögerungen, Dauer und Ellipsen auch als Arrhythmus entstehen. Die Zeichen gestalten ein besonderes Verhältnis von Rhythmus und Arrhythmus. In der Wiederholung großer Syntagmen (Einheiten) oder Wiederholungssequenzen entsteht Regelmäßigkeit, wie z. B. in „Night on Earth“ oder in „Coffee and Cigarettes“ (1986 – 2003), wo die Wiederholung anhand ähnlicher Syntagmen ein Metrum vorgibt, genauso wie die autonomen Syntagmen in der Wiederholungsreihe der Innenräume von „Permanent Vacation“ (1980) auf einem regelmäßigen Tempo beruhen. In „Ghost Dog“ (1999) wird „Regelmäßigkeit“ durch die sich wiederholenden Hagakuretexte, die als die Nachahmung von Tafeln oder Buchseiten in Form autonomer Syntagmen erscheinen, gewährleistet. Obwohl entstehende Syntagmen in „Stranger than Paradise“ oder „Down by law“ durch keine homogene Form bestimmt sind, wie etwa in „Night on Earth“ der Fall, bilden dort die Schwarzabblenden eine Form Strukturierung aus, die Regelmäßigkeit garantiert.

⁵⁶² Vgl. hierzu die Blickbeziehungen in dem Westernklassiker „Spiel mir das Lied vom Tod“ (Sergio Leone, 1968), die auf dramatische Weise das Geschehen des Todes mit hervorbringen, während in den Erinnerungsbildern eine frühere Todessituation dargestellt wird. Die Montage erzeugt hier anhand der Anspannung einer symmetrischen Kreisbewegung, die auf dem „Halten“ des Blicks zweier Gegner beruht, das Spiel von „unten“ und „oben“, indem die Frosch- und die Vogelperspektive in der Kadrierung eine ehemalige Opfer / Täter -Situation rekonstruiert.

Im Ganzen ist die Schrift in Jarmuschs Filmen durch einen moderaten Arhythmus gekennzeichnet, der dem kontinuierlich beschleunigenden Schnittrhythmus im New-Hollywood-Film (bis Mitte der 1980er Jahre) und im New-new-Hollywood-Film (ab Mitte der 1980er Jahre) entgegensteht.⁵⁶³ Der Arhythmus entsteht jedoch durch den unregelmäßigen Bruch mit Zeichenelementen. In Jarmuschs Filmen spielt er mit einer „fassbaren“, soll heißen reduzierten Quantität von Schriftzeichen zusammen. Die rhythmische *Schrift* erzeugt in ihrer Temporalisation durch die Kamerahandschrift und die Montage ein mittleres Tempo. An manchen Stellen scheint sie einen Takt langsamer zu sein als der Rhythmus unserer alltäglichen Zeit. Der Rhythmus in Jarmuschs Schrift lässt sich auf Bildzeichen beziehen, wo er als nicht-musikalischer, nicht hörbarer Rhythmus, auf andere Weise wirksam wird. So gestaltet die Schrift in Jarmuschs Filmen die Anfänge gleichsam als rhythmischen Auftakt, wie in „Down by law“ (1986) oder in „Broken Flowers“ (2005) der Fall (in Unterstützung auf der Tonebene durch begleitende rhythmische Instrumentalmusik).

In der Beziehung zwischen Gesprochenem / Gesagtem (Worte, Sätze, Dialoge der Figuren) und dem Sichtbaren der dargestellten filmischen Realität entstehen mikrostrukturelle rhythmische Verhältnisse. In differenzierter Weise treten sie hervor, wenn das Gesprochene / Ausgesagte (Wortzeichen) und das Gezeigte / Ausgedrückte (Bildzeichen) in den Bildern auf der Ebene des Signifikats differiert. Eine kontrapunktische Spannung erzeugt die semantische Abgetrenntheit zwischen dem wörtlich Gesprochenen der Akteure und den bildlich sichtbaren, z. B. wenn in „Night on Earth“ die Figuren im Bild Autofahren, während sie über Dinge sprechen, die damit nichts zu tun haben, genauso wie in „Dead Man“, wo die beiden Akteure mit dem Pferd unterwegs sind, aber über etwas ganz anderes, nämlich über sich und die „Welt“ (die Poesie) sprechen. Der Rhythmus in der filmischen Schrift entsteht dort, wo die gesprochenen Sätze der Akteure bewirken, dass die repräsentative Funktion der Sprache außer Kraft gesetzt wird. Besonders auffällig wird dieses Moment in „Coffee and Cigarettes“ (1986 – 2003), wo in den Dialogen deutlich die Differenz zwischen dem Gesagten und dem körperlichen Ausdruck (ihren Gesten) hervortritt. Der Rhythmus in der Schrift von Jarmuschs Filmen entwickelt sich vor allem im Spiel von Frage und Antwort zwischen den Akteuren, in ihrer unterschiedlichen Weise zu sprechen, ihren diversen Stimmlagen und Intonationen in Bezug darauf, ob die Gesprächspartner auf die Logik des Anderen eingehen oder nicht. Die Verzögerungen in den Antworten und die Losgelöstheit des Gesagten der Akteure von einem möglichen signifizierenden Ganzen auf der Eben des Ausgesagten erzeugt zeichentheoretisch

⁵⁶³ Siehe Engell 1992. Anders als Jarmusch widmet sich beispielsweise Ridley Scott Gewalt verherrlichenden Themen, z. B. in „Blade Runner“ (1982), in „Gladiator“ (2000) oder Hannibal (2001) und lässt sie in der Wirkung beschleunigender Schnittrhythmen aufgehen.

wirkungsvolle Pausen und macht der Gestik und Mimik Platz. In dieser Hinsicht liegt ein verkehrtes Moment darin, wenn in der ersten Episode von „Coffee and Cigarettes“ (1986 – 2003) die Gesprächspartner in den einzelnen Kurzfilmen einerseits zwar in flüssiger dialogischer Redeweise miteinander sprechen, so, als ob sie aufeinander eingehen würden, gleichzeitig jedoch ohne dass das Gespräch in inhaltslogischer Referenz von statten ginge. Ähnlich verhält es sich, wenn in Jarmuschs Kurzfilm „Int. Trailer“ (2002) die Protagonistin, eine Schauspielerin, am Telefon spricht, aber anhand ihrer Mimik und ihrer Worte in den filmischen Zeichen zu erkennen ist, dass ihre Gedanken in Kontrast zu dem gezeigten Geschehen um sie herum stehen. In dieser Hinsicht ist der semiotische Rhythmus aus Schweigen, Sprechen, Blicken und Gesten in Jarmuschs Schrift durch eine Form gekennzeichnet, die auf der Zweideutigkeit von Sprechen und Empfinden beruht.

Dabei haben wir es zum einen, wie in „Permanent Vacation“ (1980) bei ‚Allie‘ oder in „Stranger than Paradise“ (1984) bei ‚Eva‘, ‚Willie‘ und ‚Eddie‘ mit einem reduzierten Sprachgestus der Figuren zu tun, zum anderen, wie im Fall der Episoden von „Night on Earth“ (1991) oder „Down by law“ (1999) mit Wortschwallen der Figuren auf der Basis von fragmentarischen Sätzen oder Wortgebilden. Durch die unterschiedlichen Sprachen, Sprachstile, Sprechgeschwindigkeiten etc. wird ebenfalls der Rhythmus in der Schrift konstituiert, z. B. durch den melodiosen Klang der Stimme des Indianers ‚Nobody‘ in „Dead Man“ (1995) oder die meditative Stimme ‚Ghost Dogs‘, die in beruhigendem Sprechrhythmus die Aphorismen der Hagakureschriften vorträgt.

Die Schrift konstituiert sich auf differenzierte Weise innerhalb des Bedeutungsfeldes einer „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, wie vor allem in den Episoden in „Night on Earth“ (1991) und in „Mystery Train“ (1989) in räumlich-zeitlicher offensichtlich wird, oder auch in „Dead Man“ (1995), wo der Indianer ‚Nobody‘ und ‚Blake‘ alias der Dichter William Blake völlig unterschiedlichen „Welten“ zu entstammen scheinen. In dem Film „Ghost Dog“ (1999) entsteht schließlich im Ganzen ein eigentümlicher Rhythmus durch das Zusammenspiel von erstens Hagakure-Weisheiten in Form wiederkehrender Bildinserts, zweitens der Off-Stimme ‚Ghost Dogs‘, die die Texte in eindringlicher moderater Stimme vorträgt, drittens Aktionsbildern der Kampfbewegung ‚Ghost Dogs‘ über den Dächern der Stadt in verlangsamter Doppelbelichtung und viertens dem wiederkehrenden Motiv einer Mixtur aus Rap- bzw. HipHopmusik (des Sängers RZA) auf der primären Tonebene. Der Rhythmus der Zeichen führt zur kontinuierlichen Entfaltung des Zeitraums, weniger zur Initiierung einer psychologischen Zeit, selbst dort wo eine unbewusste Befindlichkeit zur Darstellung gelangt, wie in „Permanent Vacation“ (1981). Genauso erzeugt der Code in „Broken Flowers“ (2005)

anhand von verschiedenen Sequenzen die Traumgegenwart ‚Dons‘ im Flugzeug durch einen differenzierten farblichen Rhythmus. Die Codierung gibt jedoch keine „schmerzliche Wiederholung“ preis, wie dies in der dreifachen Erinnerungssequenz des Indianers ‚Nobody‘ in „Dead Man“ anhand von Weißabblenden gelingt. Vielmehr zeigt sich in den Traumsequenzen von „Broken Flowers“ eine perspektivische Gegenwart, d. h. der Rhythmus, der in der Wiederholung zustande kommt, spiegelt je die innere Bewegung einer Gegenwart bzw. ihr Durchlaufen durch den Akteur ‚Don‘ wieder.

Der Rhythmus der Schrift von Jarmuschs Filmen, fällt auf, wird konzipiert durch das Zusammenspiel einer „dünnen“ sekundären Tonschicht (in Bezug auf das Gesprochene der Akteure) mit einer primären Tonschicht, die auf starken musikalischen Einsätzen beruht.⁵⁶⁴

Der Rhythmus, den die Filmschrift hervorbringt, entsteht im Ganzen weniger durch komplizierte bzw. auffällige Ton/Geräuschmontagen, als vielmehr im „Zusammenprall“ von Bild (semiotischen Zeichen) und Musik, d. h. von kammermusikähnlichen dissonanten (schrägen) Tönen, kommentierendem Sound, komponierten Stücken bekannter Rock- oder HipHopbands, bis hin zu pulsierenden Klängen. Oder er wird erzeugt im synchronen Zusammenwirken von Bildzeichen und Musik, deren Quelle im Bild liegt (z. B. John Lurie, der Saxophon spielt), dazu zählen auch Musiken aus Musikboxes und von Tonbandgeräten (so der Fall bei den Songs von Screaming Jay Hawkings, Roy Orbison oder von HipHop Music u. a.).

2.2. Theatralität / Antitheatralität

Bedingt durch die Wiederholung in Form von Codierungen und Brüchen lässt sich die filmische Schrift Jarmuschs als theatral (und antitheatral) kennzeichnen. Der dargestellte Alltag in Jarmuschs Filmen ist auf der einen Seite unspektakulär, auf der anderen Seite dennoch theatralisch, indem die Akteure für sich, in einzelnen Situationen, ein „Schauspiel des Denkens“ entwickeln. Bereits im Lektüreteil (B) wurde in den einzelnen Kapiteln an einigen Stellen konkret auf die theatralischen Aspekte im Zeichengeschehen aufmerksam gemacht.

⁵⁶⁴ Jarmuschs Schrift entwickelt in dieser Hinsicht einen „stillen Rhythmus“, mit einer „gelassenen Temporalität“ vor dem Hintergrund „lauter“ Kriegsgeschichten, die Anfang bis Mitte der 1990er Jahre einer sich verändernden amerikanischen Wirklichkeit Rechnung tragen. Siehe Engell 1992. Der so genannte New new Hollywoodfilm, wie z. B. Quentin Tarantinos „Pulp Fiction“ (1993) oder Oliver Stones „Natural Born Killers“ (1994), nimmt asymmetrische Formen der Wiederholung, wie sie im frühen Film Jarmuschs konzipiert werden auf, jedoch mit höherem Schnitttempo und forcierter Bewegungsdynamik.

Das theatralische Moment der Schrift entsteht unter anderem in der spielerischen Wiederholung von überzeichneten oder insistierenden Gesten und Verhaltensweisen. Es fällt auf in der variierenden Codierung unterschiedlicher Sprachen, Sprachstile bzw. sprachlich-kultureller Mixturen: durch das amerikanische Amerikanisch, das Amerikanisch mit ungarischem Akzent, das Amerikanisch mit japanischem Akzent, Amerikanisch mit deutschem Akzent, die japanische, hohe Sprechgeschwindigkeit, die verlustgehende Sprache der Indianer, das Amerikanisch mit italienischem Akzent, Deutsch, Französisch, Französisch mit afrikanischem Akzent... usw.). In der Schrift wird mit verschiedenen Varianten des Schwarz-seins gespielt, wodurch deutlich wird, dass das Zeichenelement „Schwarz“ in seiner Bedeutung heterogen auftritt.⁵⁶⁵

Durch das „schwarze Sprechen“, das „indianische Sprechen“, das „japanische Sprechen“ usw. als Kennzeichen der theatralischen Schrift Jarmuschs wird deutlich, dass kulturelle Vielfalt weniger konnotativ wirksam wird, beispielsweise in dem Sinn dass die Sprecher in ihrer kulturellen Zugehörigkeit verorten würden, als dass sie im Film eine Potentialität bildet, wodurch die denotativen Sprachzeichen auf höherer Ebene ein Signifikat erzeugen, d. h. metasprachlich wirksam werden. Die Tatsache, dass die Figuren ‚Ghost Dog‘, ‚Pearline‘ und ‚Raymond‘ in dem Film „Ghost Dog“ (1999) sich gegenseitig in unterschiedlichen Sprachen antworten und auf diese Weise Freunde sind, obwohl ‚Raymond‘, der Eisverkäufer, nur französisch spricht, während ‚Pearline‘ und ‚Ghost Dog‘ amerikanisches Englisch sprechen, ist von eigenem Humor und erzählt symbolisch vom Gebrauch der Zeichen. Die deklarativen Aspekte in den Dialogen liegen in den Gesten des Verstehens oder nicht-Verstehens. Die Wiederholung erzeugt komische Effekte durch Sprachspiele, wie ‚Mitzukos‘ Verwechslung

⁵⁶⁵ Die theatralische Schrift Jarmuschs bringt ein unterschiedliches Schwarz-sein hervor. Die Schwarzen lassen sich unterscheiden in Afroamerikaner, weiße Schwarze oder schwarze Schwarze usw. Winston, der weiße Schwarze in „Broken Flowers“ (2005) ist mit einer amerikanischen Schwarzafrikanerin verheiratet. In „Night on Earth“ (1991) fährt der Ostdeutsche Helmut mit dem Taxi ins gefährliche Brooklyn und lernt einen schwarzen Amerikaner kennen, der ihm für kurze Zeit zum Freund wird. Der weiße Ostdeutsche lernt die kraftvolle, rhythmische Sprechweise der schwarzen Angela kennen. Im selben Film trifft der schwarze Franzose von der Elfenbeinküste auf die überheblichen Schwarzen Diplomaten aus Kamerun. In „Mystery Train“ (1989) sind der „Night Clerk“ und der „Bellboy“ (Screaming Jay Hawkins und Cinqué Lee) an der Rezeption des Hotels Schwarze. In „Mystery Train“ sind schwarze Billardspieler die Hauptgäste im Club „Shades“. ‚Ghost Dog‘ ist eine schwarze Figur, die in ihrer Kindheit verachtet und misshandelt wurde, wie in einer Erinnerungssequenz im Film deutlich wird. Er tritt als „starker schwarzer Charakter“ auf, als Person, die mit ‚Pearline‘, dem jungen schwarzen Mädchen und ‚Raymond‘, dem französischen schwarzen Eisverkäufer Freundschaft schließt. In „Coffee and Cigarettes“ treten die schwarzen HipHopper GZA und RZA als komplementäres Paar auf. Die Schwarzen bilden in Jarmuschs Filmen eine Vielfalt und markieren ein Anderssein, das jedoch als Teil einer Kultur wirksam wird. Die Schwarzen (Akteure) in ihrem Facettenreichtum werden nicht (mehr) in ihrer „Problematik“, den Formen ihrer Unterdrückung, wie z. B. in der filmischen Nacherzählung der Geschichte von Malcom X (Spike Lee, 1992), zur Darstellung gebracht, sondern bilden Differenzen, die in der variierenden Wiederholung Vielfältigkeit ins theatralische Spiel bringen. Die Differenzen treten als Differenzen hervor und nicht als einfache Schemata, in die sich eine Gesellschaft, eine Gruppe oder Kultur dichotomisch einteilen ließe oder die es „mit dem Fingerzeig“ in Frage zustellen zu gilt.

des Ortsnamens „Natchez“ mit „Matchez“ zu Beginn von „Mystery Train“ oder die Wortschöpfungen des Italieners Roberto in „Down by law“ (1986).

Ein theatralisches Moment in Jarmuschs Schrift entsteht nicht nur durch den wiederholten spielerischen Gebrauch von unsinnigen Sprachzeichen, wie im Fall ‚Robertos‘, sondern auch durch kreative Sprachzeichen, wie im Fall der „New York“-Episode von „Night on Earth“ (1991) zwischen ‚YoYo‘ und ‚Helmut‘ oder des weisen Sprechens von ‚Nobody‘ in „Dead Man“ (1995). Die Zeichen bringen keine Schrift hervor, wo das Zusammenspiel der Figuren auf größeren Intrigen beruhen würde, in komplexen Haupt- und Nebensträngen ausgetragen oder in vielschichtigen Verwicklungen die Handlung bestimmen würde, sondern es sind vielmehr minimalistische Strukturen oder sprachliche gestische Eigenschaften der Figuren, die das Geschehen bestimmen.⁵⁶⁶

In Jarmuschs Schrift, die in der Wiederholung einen Bruch des Zeichens bzw. einen gebrochenen Code impliziert, spielt die Theatralität stets auch zusammen mit dem Effekt der Antitheatralität. In dem Kurzfilm „Int. Trailer Night“ (2002) zeigen die Bilder eine scheinbar bedeutungslose, d. h. antitheatralische Angelegenheit, die Drehpause einer Schauspielerin. In ihrer Pause wird sie jedoch vom Toningenieur, der Maskenbildnerin, dem Cateringservice u. a. permanent gestört, wodurch Theatralität aufgebaut wird. Das Zusammenwirken von Theatralität und Antitheatralität zeigt sich bei Jarmusch auch anhand der Verkehrung des gängigen Motiv der Genres Thriller und Western.⁵⁶⁷ In dem Film „Dead Man“ (1995) wird

⁵⁶⁶ Statt Intrigen und komplexen Verwicklungen rückt Jarmusch in den Filmen „Ghost Dog“ (1999) und „Dead Man“ (1995) die Gesten der Hauptakteure (‚Ghost Dog‘ sowie ‚Blake‘ und ‚Nobody‘) in den Mittelpunkt. Seine Figuren setzen sich ab von einer Welt, die in Dichotomien denkt – in „Dead Man“ verkörpert durch den Besitzer der Stadt Machine und seine Handlanger, die Trapper, in „Ghost Dog“ verkörpert durch die italienischen Mafiosos. Wir akzeptieren die „guten und bösen Figuren“ in Jarmuschs Filmen innerhalb einer parodierenden und allegorisierenden Dichotomie von „Gut und Böse“ als Antihelden, die sich mit dem Einsatz des Gewehrs (‚Blake‘) oder der Laserwaffe (‚Ghost Dog‘) „moralisch vertretbar“ stets „nur“ zur Wehr setzen. In Jarmuschs Filmen haben wir es mit der Darstellung von Gesten zu tun, mit der fragmentarisierten Darstellung von Charakterzügen, jedoch nicht mit (einst) lebenden „großen Helden“ aus der Geschichte, deren tragisches Schicksal repräsentiert würde. Jarmuschs Helden sind stilisierte Figuren, wiederentdeckte Helden (der Dichter, der Indianer, der Gangster), Charaktere, die es nur einmal gibt, bei ‚Nobody‘ mit besonderem Bezug dahingehend, dass sich sein Name sowohl mit „kein Körper“ als auch mit „Niemand“ übersetzen ließe. In dieser Namensnennung, die sich konträr zu den weisen Sprüchen ‚Nobodys‘ im Film verhält, liegt ähnlich wie im Fall von ‚Ghost Dog‘ ein poetisches Moment.

⁵⁶⁷ Die Schrift der Filme Jarmuschs fügt sich keiner narrativen Erzählform, keiner Stilrichtung und keinem Genre, sondern liefert auf fragmentarische Weise verkehrte Formen feststehender Genres. Die unterschiedlichen Formen des Zitierens, die sie kennzeichnet, bringen ebenfalls die Wiederholung hervor. So lassen sich die Figuren ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ in „Mystery Train“ (1989) als Paarinszenierung befassen, die als Variante zu Paarduos in Filmen wie „Bonnie und Clyde“ (1967), „Harold and Maude“ (1971) oder zu ‚Mickey‘ und ‚Mallory‘ in Oliver Stones „Natural Born Killers“ (1994) gesehen werden können. In „Mystery Train“ erinnern die drei Halunken ‚Will‘, ‚Elvis‘ und ‚Joe‘ an die „Dreiheit“ der Charaktere ‚Ben‘, ‚Tom‘ und ‚Dennis‘, die in Cassavetes Improvisation „Shadows“ (1960) am Schluss des Films in eine Schlägerei geraten, weil sie in einer Bar ein paar Girls ansprechen. Die Montage zeigt zuerst das Herumhängen der Drei, ihr Trinken, Rauchen, worüber sie sprechen (sie unterhalten sich über ihr sinnloses Tun, ihre Situation, über „Girls“ und Jazz). Anschließend wird das ganze Elend präsentiert, als die Drei niedergeprügelt neben den Tonnen liegen. In der letzten Einstellung sehen wir ‚Ben‘ allein die Straßen entlang schlendern, vorbei an den Autos (die man knacken

das Genre Western antitheatral, d. h. in verkehrter“ Weise wiederholt, indem die Helden ‚Blake‘ und ‚Nobody‘ als Antihelden zur Darstellung gebracht werden. Während der gesamten Verfolgungsjagd erweisen sich ‚Nobody‘ und ‚Blake‘ zwar als die Stärkeren und um ein Vielfaches geistreicher als ihre Verfolger, die Trapper. Am Schluss jedoch sterben beide „theatral“ durch die Kugeln der billigen Kopffjäger. ‚Blakes‘ schlagfertige Antwort an vorangehender Stelle auf die Frage „Sind Sie William Blake“ erzeugt nicht nur Irritation, sondern seine Worte „Ja, der bin ich. Kennen Sie meine Gedichte?“ liefert ihm jene entscheidende Sekunde Zeit, als erster schießen zu können und am Leben zu bleiben. Der Antiheld wird auf theatralische Weise zum Helden, weil er Glück im Unglück hat, und einen „unsichtbaren Retter“ hinter sich hat (‚Nobody‘), oder weil er, wie in anderen Stellen im Film in entscheidenden Situationen jedes Mal das „Falschspiel“ durchschaut und reagiert. In einer Sequenz von „Dead Man“ wird ‚Blake‘ von einem Tabakhändler erkannt, der ihn scheinheilig um ein Autogramm bittet. ‚Blake‘ bemerkt das „Falschspiel“ und durchsticht dessen Hand, wodurch eine Blutspur entsteht. „Das ist mein Autogramm“, lautet ‚Blakes‘ Antwort. Vom klassischen Western unterscheidet sich Jarmuschs Film „Dead Man“ insofern dadurch, dass er Stilelemente, wie den „Helden“ oder die Freundschaft zwischen dem „Weißen“ und dem „Indianer“ (die „Brüderschaft“) auf dekonstruierende Weise aufgreift und in Abkehr von dramatischen Action-Szenen Theatralität durch unbedeutsam wirkende Handlungsstränge erzeugt. In dem Film schützt der Indianer den Weißen vor den Weißen (im Unterschied zum klassischen Winnetou-Western, wo der kluge Weiße hilft, die Indianer vor den gegnerischen Weißen zu schützen). Der Weiße und der Indianer werden bei Jarmusch zu Antihelden, denen es schließlich nicht gelingt, den dummen Trappern zu entkommen.

In „Ghost Dog“ steht der Autor / auteur in der Nähe zur gegenwärtigen Strömung des Cinéma Look. Theatralität wird hier durch optische Effekte erreicht, wie dem Rotlicht eines Laserpointers, der in eine Waffe integriert ist, dem symbolischen Orange der Kleidung der „Rapper“, der Stimmung von Blitzlichtgewitter, einem doppelten und dreifachen Blendenverfahren, das eine innere Kraft anhand einer multiplen Bewegung verkörpert, und einem Licht- und Farbdesign, das die Coolness des Auftragskillers „Ghost Dog“ in ein homogenes Zeichensystem transformiert.

könnte), vorbei an den Bars (in die man gehen könnte). Mit seinem Film „Ghost Dog“ (1999) greift Jarmusch Elemente des Kung Fu Cinema auf (später, ab Mitte der 1990er Jahre wird das Kung Fu Cinema vom so genannten ‚Martial Arts Cinema‘ abgelöst, z. B. mit „Tiger and Dragon“, von Ang Lee, 2000), die er in einen eigenen Kontext stellt. Die Figuren Nobody und der Dichter Blake in „Dead Man“ muten an wie die das Duo Winnetou und Old Shatterhand. In dem Film „Ghost Dog“ entsteht durch das Aussehen, insbesondere der schwarze Haarschnitt der Tochter des Mafiosis Vargo, Louise Vargo, ein Zitat auf die Hauptdarstellerin von „Pulp Fiction“ (1994) „Mia Wallace“.

Die theatralische Schrift Jarmuschs ist gekennzeichnet durch komische, aber auch melancholische Befindlichkeiten der Figuren. ‚Allie‘ in „Permanent Vacation“, ebenso wie ‚Eva‘ in „Stranger than Paradise“ oder auch ‚Yun‘ in „Mystery Train“ besitzen melancholische Grundbefindlichkeiten. ‚Yuns‘ Ernsthaftigkeit bildet einen Gegenpol zu ‚Mitzukos‘ Heiterkeit. Andererseits führt ‚Yun‘ die traurig gestimmte ‚Mitzuko‘ an der Nase herum, um sie aufzuheitern. ‚Eva‘ wird in umgekehrter Richtung komplettiert durch den heiter gestimmten ‚Eddie‘. Eine melancholische Befindlichkeit wiederholt sich in der Figur ‚Ghost Dog‘ in „Ghost Dog“ (1999), bei ‚Blake‘ in „Dead Man“ (1995) oder bei ‚Don‘ in „Broken Flowers“ (2005)⁵⁶⁸, während sich ein komisches, manchmal auch humoristisches Moment bei ‚Roberto‘ in „Down by law“ zeigt oder im Verhalten der Akteure von „Coffee and Cigarettes“ (1986 – 2003) mit ihren schlagfertigen Repliken oder im Gestus des weisen Indianers ‚Nobody‘ in „Dead Man“ (1995). Es ist vor allem das konträre und auch zusammengehörige Spiel von komischen und melancholischen Elementen in der Schrift, das sie theatralisch werden lässt.

Die komischen Momente in Jarmuschs Schrift entstehen in den sich wiederholenden Formen des Missverständnisses (vgl. „Night on Earth“, Kap. V) und des falsch Verstehens (z. B. im Fall von ‚Mitzuko‘ in „Mystery Train“), den Versprechern (z. B. bei ‚Roberto‘ in „Down by law“), der Tolpatschigkeit der Figuren (z. B. wenn sich die drei Gauner in „Down by law“ in ihrem Boot im Kreis drehen) oder im Geschichtenerzählen als Teil der Handlung. Neben der Geschichte des Fremden über „Elvis“ in einem Restaurant, die in „Mystery Train“ (1989) ihre Wirkung dadurch entfaltet, dass sie nicht stimmt, ließe sich hier etwa ‚Robertos‘ Geschichte über seinen getätigten Mord anführen, die er im Gefängnis von „New Orleans“ erzählt oder ‚Willies‘ Versuch in „Stranger than Paradise“ seine Cousine ‚Eva‘ durch einen Witz zu erheitern, den er allerdings plötzlich vergisst. Komik wird in Jarmuschs Schrift somit durch Effekte der „Fälschung“ erzeugt oder „Verkehrung“, dadurch, dass die Wiederholung *nicht* gelingt, eben wie im Fall des Witzes, wo der Witz nicht im Witz selbst liegt, sondern darin, dass der Erzähler die Pointe nicht mehr erinnert oder die Variation, die eine Veränderung bewirkt. In ähnlicher Weise wird ein komischer Effekt erzeugt, wenn ‚Pearline‘ ‚Ghost Dog‘ auf einer Parkbank ihre Lieblingsbücher zeigt. Indem sie ein Buch nach dem anderen aus ihrem Kinderkoffer zieht, kommt eine komische Form der Zusammenstellung dadurch

⁵⁶⁸ Ein Brief, ein äußerer Anstoß nötigt ‚Don‘ herauszufinden, ob er einen Sohn hat, d. h. eine plötzliche „zeitliche Krise“ veranlasst ihn, nach der Wahrheit zu suchen. Allein liegt er auf seiner Couch in einem großen dunklen Haus, wo die Gegenstände leblos wirken (vgl. hier die Parallelität zu Woody Allens „Innenleben“, 1978, oder die Interieurs in den Filmen von Ingmar Bergman). Sie bringen den melancholischen Charakter seines Daseins hervor. Die Suche nach den ehemaligen Frauen in seinem Leben ist hier eine Reise in die Vergangenheit, wodurch die Gegenwart neu konstituiert wird.

zustande, dass die Buchtitel am Ende von widersprüchlichen literarischen Genres zeugen, d. h. die Codierung in der Wiederholung des Selben oder Ähnlichen nicht funktioniert.

Die Melancholie, die Jarmuschs Schrift in räumlich-zeitlicher Hinsicht kennzeichnet, kommt metaphorisch als „verlorene Zeit“ zum Ausdruck. Sie wird in den Zeichen durch zeitliche Leere oder durch einen zeitlichen Aufschub wirksam. Ein melancholisches Moment liegt in solchen Momenten, die von einer äonischen Zeitlichkeit zeugen. Die Sehnsucht ‚Yuns‘ am nächtlichen Hotelfenster in „Mystery Train“, unterstützt durch das unterschwellige Pfeifen des Zuges aus der Ferne, wird betont durch seine abschweifende Rede vom Jungsein. Die Gegenwart am Fenster wird verzeitlicht, indem Zeit in ihrer Vergänglichkeit vorgestellt wird. In „Dead Man“ sprechen die Worte ‚Nobodys‘ von der Verletzung des Kindes, das in der Welt der Weißen als Indianer keine Anerkennung fand, ohne „Wert“ war und anschließend vom eigenen Stamm verstoßen wurde.

Die Melancholie in Jarmuschs Schrift erzeugt negative Sinn-Ereignisse. In den Filmen „Ghost Dog“ (1999) und „Dead Man“ (1995) tritt das melancholische Element derart durch die Vorwegnahme des Todes der Protagonisten hervor. Auf andere Weise entsteht ein spezifisch melancholisches Moment durch die Gegenständlichkeit des „Fernsehers“, der wiederkehrend in „Stranger than Paradise“, „Ghost Dog“ und „Broken Flowers“ auftaucht. Jedes Mal zeugt das Fernsehen in der Handlung von einem Gerät oder gar technischen Relikt, wo die zu sehenden Filme, insbesondere Zeichentrickfilme mit ihren bunten Figuren, ihren lustigen und grausamen Aktionen und künstlichen Stimmen Erstarrung und Leere erzeugen. Formen der Ereignisarmut oder Ereignislosigkeit gewinnen in Jarmuschs Schrift in dieser Hinsicht einen eigenen Status und rücken für kurze Momente als das eigentliche narrative Ereignis in den Fokus. Die Ereignislosigkeit als Code seiner Schrift entsteht ferner durch unerwartete Brüche und Atemporalität im Handlungsablauf, wenn wir feststellen, dass etwas nicht passiert, d. h. keine Antizipationen geschaffen und erfüllt werden. Ein melancholisches Moment wird dann insofern wirksam, dass sich „Ereignislosigkeit ereignet“, wie z. B. in „Dead Man“, wo die „leere Zeit“ des Todes im Film vorausschauend (auf paradoxe Weise) „wiederholt“ wird. Von Anfang an ist klar, dass ‚William Blake‘ ein toter Mann ist, noch bevor er seinen Fuß in die Stadt „Machine“ gesetzt hat. Eine ebenso eigentümliche „Erstarrung“ findet in dem Kurzfilm „Int. Trailer Night“ ihren Ausdruck: Die Pause, die im Wohnwagen zwischen zwei Drehszenen im Grunde genommen *nicht* stattfindet, wird hier in metaphorischer Hinsicht als „negative Zeitlichkeit“ dadurch zur Darstellung gebracht, dass die Schauspielerin permanent von anderen Akteuren auf dem Set gestört wird. Die Pause wird andererseits gerade lebendig,

indem sie anders als erwartet stattfindet und sich im Sinne einer Verschiebung eben doch „ereignet“. Melancholische Momente sind in Jarmuschs Schrift mit Formen der Negativität bzw. Leere verbunden. Sie sind im zeitlichen Augenblick aufzusuchen, in dem etwas *nicht* stattfindet. Jarmuschs Filmschrift ist insofern wesentlich durch narrative Um- oder Verkehrungen gekennzeichnet, die nicht weiter erklärt werden.

Komik und Melancholie erzeugen als Affekte „Mitfühlen“ und „Empathie“. Ein melancholisch-poetisches Moment entsteht in „Dead Man“ (1995), wenn ‚Blake‘ seinen Finger in die frisch blutende Wunde eines niedergeschossenen Rehs legt und dann seinen Kopf auf sein Fell. Die Perspektivierung, die dadurch konstituiert wird, firmiert als Verlust der Einheit mit der Tierwelt und als „Entzogenheit des Anderen“. In „Down by law“ (1986), „Dead Man“ (1995) oder „Int. Trailer Night“ (2002) werden melancholische Momente in der Schrift durch die schwarz-weißen Zeichen „unterstützt“. Das trickreiche Kartenspiel der Figuren ‚Eddie‘ und ‚Willie‘ in „Stranger than Paradise“ gegenüber den Mafiosos oder die wiederholten Kunststücke von ‚Yun‘ mit dem Feuerzeug in „Mystery Train“ bilden demgegenüber komische Schriftzeichen. Von melancholischen und komischen Zeichen zeugen die Bilder dadurch, dass etwas nicht klappt, z. B. wenn ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ in „Mystery Train“ den „wahren Elvis“, auf dessen Suche sie sich begeben haben, am Ende eben nicht treffen oder wenn ‚Helmut‘, der melancholisch-komische Taxifahrer in der New York-Episode von „Night on Earth“ am Ende immer noch nicht weiß, wie man die automatische Gangschaltung eines Taxis bedient. Das Komische, der Humor wirkt gegenüber dem Melancholischen befreiend. Komik und Melancholie erzeugen jedes Mal Affekte des „Mitfühlens“ und der „Empathie“. Komische Momente werden in der Schrift erzeugt, wenn sich die Akteure Geschichten erzählen, wie im Fall des Fremden, der ‚Luisa‘ in „Mystery Train“ (1984) von „Elvis“ berichtet oder bei den Lebensgeschichten, die sich die Figuren in der „Helsinki-Episode von „Night on Earth“ erzählen, ferner, wenn ‚Willie‘ in „Stranger than Paradise“ ‚Eva‘ einen Witz erzählen will und plötzlich die Pointe des Witzes vergisst. Jarmuschs Schrift entwickelt ein eigenes „Theater der Potentialität“ in dem Sinn, dass die Potentialität die Gesten als nicht restlos rationalisierbare Gesten der Akteure zum Ausdruck bringt. Die Gesten charakterisieren innere Befindlichkeiten, Zustände, Masken und vor allem den Wechsel von humorvollen und traurigen Verhaltensweisen.⁵⁶⁹ Sie sind spielerischer

⁵⁶⁹ Hier zeigt sich Jarmuschs Nähe zu Cassavetes, die sich wieder mit Deleuze belegen lässt. In Kino 2 schreibt Deleuze über Cassavetes als Vertreter des strukturalen amerikanischen Kinos des „New American Cinema“: „Wenn Cassavetes sagt, dass die Figuren ihren Ausgangspunkt weder in der Geschichte noch in der Intrige haben dürfen, dass demgegenüber die Geschichte aus den Figuren hervorgehen muss, dann nimmt er die Forderung nach einem Kino des Körpers auf: die Figur ist auf ihre eigenen körperlichen Verhaltensweisen reduziert, und was daraus hervorgehen soll, ist der Gestus, das heißt ein ‚Schauspiel‘, eine Theatralisierung oder

Natur und zeigen sich bei den Akteuren in ihrer Körperlichkeit und in den Intonationszeichen.⁵⁷⁰ Das theatralische Moment in Jarmuschs Schrift konstituiert sich zwischen den Zeichen und in den Zeichenbeziehungen, wodurch sie sich im Gestus der Akteure zeigt, in der Kleidung, die sie charakterisiert, in ihrer Mimik, Körperlichkeit und Ausdruckshaltung bzw. Gangart. In „Ghost Dog“ wird eine „Theatralisierung der Körper“ durch den figuralen Dreiklang der drei schwarzen Figuren ‚Ghost Dog‘, ‚Pearline‘ und ‚Raymond‘ erzeugt, d. h. dem schweren Körper ‚Ghost Dogs‘, dem schmalen langen Körper von ‚Raymond‘ und dem Fliegengewicht ‚Pearline‘.

Mit den komischen und melancholischen Elementen in Jarmuschs Schrift verbunden ist die Coolness der Charaktere, die sich in allen Filmen wiederholt und insofern einen „gebrochenen“ Code ausbildet, als das Moment der Coolness in den filmischen Zeichen jedes Mal ein „Anderssein“ verkörpert. Die Coolness tritt hervor durch individualisierte Gesten oder körperliche Haltungen wie bei ‚Allie‘ in „Permanent Vacation“, das sich-nicht-aus-der-Ruhe-bringen-lassen im Fall des Verlassenwerdens bei ‚Don‘ in „Broken Flowers“ oder die Art zu sprechen und mit den Dingen um zu gehen wie im Fall von ‚Willie‘ aus „Stranger than Paradise“, der durch seine Coolness zudem seine ungarische Herkunft verdeckt. Die coole Strategie der Akteure in Jarmuschs Filmen arbeitet an der Grenze zum Unsichtbaren. Sie forciert die „Vermeidung einer Handlung, die Unterlassung eines Gefühls.“⁵⁷¹ Die filmischen Zeichen der Coolness zeugen von Individualismus und verweisen auf eine Verweigerungshaltung. Sie offenbaren, dass sich die Akteure nicht von äußeren Angriffen beeinflussen lassen, stattdessen durch die Art und Weise ihres Tuns oder durch sprachliche Repliken brillieren, wie ‚Jack‘ und ‚Zack‘ in „Down by law“. Von Coolness zeugen die

Dramatisierung, die jede Intrige aufwiegt. (...) Ausgehend von den Verhaltensweisen der Schwarzen und der Weißen arbeitet *Shadows* den sozialen Gestus heraus, der sich am Verhalten des weißen Negers festmacht, der, geworfen in die Unmöglichkeit der Wahl, einsam ist bis an die Grenze der Selbstauflösung.“ *ZB* 1999: 248.

⁵⁷⁰ „Intonationszeichen“ schreibt Ludwig Bauer, „manifestieren sich als durative, konstitutionell bedingte Komponenten, beispielsweise als sprecherspezifische Stimmqualität, Stimmlage und Stimmtembre oder als idiolektale Merkmale, die etwa in einem individuellen Sprechrhythmus oder einer bevorzugten Phrasierung zum Ausdruck kommen; diese physischen Bedingungsgrößen entziehen sich zwar größtenteils der Kontrolle des jeweiligen Sprechers, sie können aber im Rahmen der ‚Besetzungsstrategie‘ eines Films durchaus zeichenhaft funktionalisiert werden.“ Ludwig Bauer in *Kanzog* 1997: 186 – 187. Bauer erläutert distinktive intonatorische Merkmale, die sechs dominanten artikulatorischen Aktivitäten entsprechen: die Pausenstruktur, die Akzentstruktur, die Tonmusterselektion (Hebung und Senkung der Stimme), die Lautstärkenmodulation, die Artikulationsgeschwindigkeit und besondere Artikulationsformen (Tonfolge-Beziehungen wie Schluchzen, Weinen, Hüsteln etc.). Bei Jarmusch fallen die Intonationszeichen als Ausdruckspotential im filmischen Dialog insofern auf als sie bei den Hauptakteuren in der Wiederholung einen melancholischen oder komischen Code generieren, der die Coolness als Merkmal der Akteure unterstützt. Jarmuschs Charaktere lassen sich anhand ihrer reduzierten bzw. repressiven Intonation als melancholisch einstufen. So kennzeichnet eine gleich bleibende Stimmlage, Artikulationsintensität und ihre Geschwindigkeit je „das Problem“ der männlichen Hauptfiguren Allie, Yun, Zack und Jack, Blake, Ghost Dog oder Don und steht metaphorisch für eine innere melancholische Befindlichkeit oder Emotionslosigkeit. Demgegenüber steht eine Vielfalt an hellen Klängen, die den weiblichen Charakteren Eva, Mitzuko, Corky oder Pearline u. a. vorbehalten sind.

⁵⁷¹ Poschardt 2000: 14.

zielgenauen Täuschungsmanöver der Figur ‚Ghost Dog‘ im gleichnamigen Film, indem ‚Ghost Dog‘ als Killer äußerst gelassen reagiert. Das Moment der Coolness ‚Ghost Dogs‘ zeigt sich beim zügigen Wechseln von Autonummernschilder an einem öffentlichen Parkplatz oder in den Aktionsbildern, wo er sich Zutritt in das Haus des Mafiosos ‚Sunny Valerio‘ verschafft. „ ‚Cool‘ sein heißt, nicht verführt werden können, wenn man es nicht will. Es heißt, nicht verletzt werden können, wenn man es nicht will“⁵⁷², schreibt Ulf Poschardt. In der Jarmuschs Filmschrift entwickeln die coolen Typen einen individualisierten dysfunktionalen Lebensstil, der subkulturelle Lebensweisen ebenso rechtfertigt, wie Weisen der spirituellen Selbstfindung. ‚Yun‘ verhält sich cool und ist zugleich voll poetischer Sehnsucht, wenn er nachts am Fenster des Hotels den Mond betrachtet. ‚Nobody‘ ist cool in seiner Strategie gegenüber den Weißen und zugleich voll gelassenem Humor und Weisheit. Die Coolness, die Jarmuschs Schrift kennzeichnet, entfaltet ihre Wirkung im Kontrast zu einer möglichen Erzählform, in der die Helden grausame Handlungen vollziehen. Bei Jarmusch werden die coolen Akteure zu Tätern „nur“, um sich zu wehren oder zu rächen. Im Unterschied zur Gewalt in brutalen Thrillern zeugt die Coolness der Figuren in seinen Filmen daher oftmals von einer gewissen Naivität oder Gutmütigkeit.⁵⁷³

2.3. „Unterwegssein“

Die Schrift Jarmuschs entsteht durch Narrationen, in denen sich unterschiedliche Weisen des Unterwegsseins wiederholen. Diesbezüglich fällt zunächst auf, dass die Figuren unterschiedlichster Herkunft sind, ‚Blake‘ stammt aus Cleveland, ‚Willie‘ aus Budapest, ‚Luisa‘ aus Italien, usw.. Weisen des Unterwegssein, die bei Jarmusch eine entsprechende Codierung bestimmen und dadurch seine Schrift charakterisieren, ereignen sich mit dem Zug⁵⁷⁴, dem Auto bzw. Wagen, dem Schiff, dem Flugzeug, dem Kahn (Boot) oder dem Pferd.

⁵⁷² Ebd.: 11.

⁵⁷³ Auf diese Weise vermeidet Jarmusch die „persuasive Auseinandersetzung“ als dramaturgisches Mittel. Die persuasive Auseinandersetzung dient in der Regel dazu, eine rhetorische Technik zu unterstützen, die versucht, den Zuschauer von der repräsentativen Darstellung eines Sachverhalts zu überzeugen, im Sinne der antiken Rede als „persuasio“ (vgl. dazu die Filme von Oliver Stone: „Nixon“, 1995, oder „Alexander“, 2004, wo m. E. die persuasive Auseinandersetzung eben dieser Überzeugungsleistung dienen soll). Offenkundig sei das ideologische Gewicht der Konnotation und ihre Bedeutung für jeden persuasiven Diskurs, betont Ugo Volli, in Volli 2002: 46, auch 270 – 274. Das besondere narrative Element der Schrift Jarmuschs liegt demgegenüber darin, dass sich die Argumentationen konnotativen Diskursen verweigern bzw. entziehen. Es finden keine offenen diskursiven Spaltungen statt, die eine mögliche Lösung oder ein spannendes Moment hervorrufen könnten, wie in den Familiendramen von Ingmar Bergmans „Fanny und Alexander“ (1982) oder Thomas Vinterbergs „Das Fest“ (1997) der Fall oder aber in Darstellungen, wo die Macht der Sprache gewaltsam benutzt wird, wie z. B. in Michael Hanekes Thriller „Funny Games“ (1997).

⁵⁷⁴ Die Darstellung des Zugs wird in besonderer Weise in „Dead Man“ (1995) relevant. Jarmusch zitiert Edwin S. Porter, der um die Jahrhundertwende des 20. Jahrhunderts die Fahrt eines Zugs durch einen Tunnel in ein „unsichtbares Intervall“ legt, in dem der Zug in den Tunnel hineinfährt und im Umschnitt auf der anderen Seite

Das Unterwegssein rückt in den Zeichen insofern in den Mittelpunkt als darin die sinnliche Erfahrung und Erfahrbarkeit der Realität zum Ausdruck kommen. Die Wiederholung, die das Unterwegsseins konzipiert, bringt den „Jarmuschschen Straßenfilm“ bzw. eine spezifische Konzeption des „Jarmuschschen Road Movies“ hervor. ‚Allies‘ zielloser Gang durch die Straßen New Yorks, sein Schlendern hierhin und dorthin, bis zu dem Augenblick am Schluss, wo er mit dem Schiff zu zukünftigen „neuen Ufern“ aufbricht, bringt das Unterwegssein in *Bewegungs-Bildern* als Interpretanten in der Semiotik Deleuzes hervor. Wenn ‚Eva‘, von irgendwo herkommend, mit ihrem Koffer zu Fuß durch eine fremde Stadt zieht, handelt es sich um die Darstellung des Unterwegsseins anhand eines *Bewegungs-Bildes*, genauso wie wenn ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ aus „Mystery Train“ mit dem Zug unterwegs sind, oder die Figur Blake in „Dead Man“ im Abteil eines Wagens sitzt und auf die vorüberziehende Landschaft blickt. Mit dem Auto unterwegs sind ‚Willie‘ und Eddie in „Stranger than Paradise“, ‚Don‘ in „Broken Flowers“ und die Akteure in den Episoden von „Night on Earth“. Mit dem Schiff bricht in „Permanent Vacation“ ‚Allie‘ auf, mit dem Flugzeug unterwegs sind ‚Eva‘ in „Stranger than Paradise“ und Don in „Broken Flowers“. Mit dem Pferd unterwegs sind dagegen ‚Blake‘ und der Indianer ‚Nobody‘ in „Dead Man“.

Das Unterwegssein zeigt sich, wenn in „Mystery Train“ (1989) die Figuren ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ im Zug sitzen und anhand ihrer Gesten, ihrer Sprache und ihrer Blicke deutlich wird, dass sie von weit her anreisen, nämlich aus Japan. Im Gespräch wird das *Ziel* offenkundig, das den Kern der Narration ausmachen wird. Demgegenüber sind ‚Eddie‘ und ‚Willie‘, die nach Cleveland fahren, *ziellos* unterwegs. Diese Ziellosigkeit von Ort zu Ort, die sich filmisch in einem offenen „Begegnenlassen“ zeigt, bildet geradezu ein poetisches Moment aus. Es ist geknüpft an die Unbestimmtheit der Orte und damit verbunden an die Vagheit der bildlichen Symbolik („This is nowhere“, betont ‚Eva‘ an einer Stelle im Film). „Budapest“ in „Stranger than Paradise“ wird nicht gezeigt, d. h. der Ort wird, genauso wie „Japan“ im „Mystery Train“ nur als Vorstellung wirksam. „Japan“, „Budapest“ und „Frankreich“ (wo ‚Raymond‘ in „Ghost Dog“ herkommt), werden durch Synzeichen, in der Umfassendheit der Situation, „vermittelt“ (mit Hilfe von zahlreichen interpretativen Verweisen: durch die Figuren ‚Yun‘ und ‚Mitzuko‘ mit ihrem japanischen Aussehen, ihrer Sprache, ihrem Fremdsein, ebenso wie ‚Eva‘ in ihrer Sprache und ihrem Stil auf „Budapest“ verweist). „Budapest“, „Japan“ und „Frankreich“ usw. bilden mit Peirce rhematisch-ikonische Qualizeichen, d. h. sie stehen jedes Mal qualitativ für einen anderen Ort, eine logische

herauskommt, wodurch „Dauer“ zum Ausdruck gebracht wird. Bekannt ist Edwin S. Porters „Great Train Robbery“ (1903).

Möglichkeit oder eine Empfindung, und in dieser Hinsicht als Codierungen in Jarmuschs Schrift.

In ihr beruht das Unterwegssein zudem auf Zeitzeichen, die ein zeitliches Zwischen markieren, genauer eine Zwischenzeit bzw. einen Übergangszeitraum. Während des Unterwegsseins verändert sich in den Narrationen die Zeit, die Räume jedoch bleiben dieselben. Auf einer Zwischenzeit beruht das Geschehen für ‚Allie‘ aus „Permanent Vacation“, der von Paris nach New York und zurück unterwegs ist. Eine Zwischenzeit von einem Ort zum anderen erleben die Figuren in „Night on Earth“, wodurch die Taxifahrten nur mehr noch ein „Umsteigen“ markieren. Das ganze Leben scheint sich bei Figuren wie ‚Ghost Dog‘ oder ‚Blake‘ als „Unterwegssein“ und „Zwischenzeit“ zu erweisen. Das Unterwegssein, das in den Zeichen hervorgebracht wird, beruht auf dem Nicht-wissen darüber, was sich als nächstes ereignen wird. Aus diesem strukturellen Formelement ergibt sich eine Ähnlichkeit von Jim Jarmuschs zu Wim Wenders Konzeption des Unterwegsseins in dessen Filmen.⁵⁷⁵

Die Figuren haben keine konkreten Ziele, d. h. es werden narrativ auch keine Konsequenzen oder Folgen ins Spiel gebracht, falls bestimmte Ziele / Orte nicht erreicht werden.

Welches Bildzeichen herrscht vor in der Codierung von Jarmuschs Schrift, um das Unterwegssein zu kennzeichnen? Es ist das *Aktionsbild* als die Kategorie des Realen, des Aktuellen, des Existierenden, des Individuierten, im Peirceschen Sinne der Zweitheit. Das Aktionsbild markiert eine Zweitheit. Deleuze schreibt: In „der Zweitheit werden die Potentialqualitäten (qualités-puissances) ‚Kräfte‘, das heißt sie aktualisieren sich in besonderen Zuständen, raumzeitlichen Bestimmungen, geographischen und geschichtlichen Milieus, kollektiven Akteuren oder Einzelpersonen. Das ist der Entstehungs- und Entfaltungsort des Aktionsbildes.“⁵⁷⁶ In diesem Zeichen bzw. Bildtypus, der die Schrift Jarmuschs kennzeichnet, werden die konkreten Längen der Strecken des Unterwegsseins irrelevant, weil die gezeigten Orte als „Durchgangsräume“ in den Vordergrund rücken und als solche zugleich durch die erzeugte Intensität in der Dauer wirksam werden. Eine exakte zeitliche Datierung ist für die einzelnen Handlungsmomente nur von geringer Bedeutung, als gäbe es keine Geschichtszeit, als löste sich die filmische Realität generell vom Diktat der Uhrzeit. Die Zeiträume entziehen sich einem konkreten geschichtlichen Datum (Tag, Uhrzeit). Die Verkörperung des Unterwegsseins in den filmischen Zeichen ereignet sich in Jarmuschs Filmen stets in der Gegenwart. Das Unterwegssein reflektiert je unterschiedlich

⁵⁷⁵ Die Parallelen können hier im Einzelnen nicht angeführt werden, sie werden jedoch explizit in Wenders Filmen „Alice in den Städten“ (1973), „Paris – Texas“ (1984), „Bis ans Ende der Welt“ (1991) oder „In weiter Ferne, so nah!“ (1993).

⁵⁷⁶ BB 1997: 137.

eine Stimmung, eine Absicht oder ein Gefühl, das positiv oder negativ sein kann. Jedes Mal handelt es sich nicht nur um ein Aufbrechen und Ankommen der Akteure. Das Unterwegssein bringt vielmehr die Wiederholung als ein Fliehen vor Orten zum Ausdruck, die kein „Zuhause“ sind und auch deshalb den Charakter von Übergangsräumen haben. Insofern codiert ein bestimmter subkultureller Lebensstil das Untewegssein in Räumen wie solchen irgendwo in einem Hochhaus in einem Viertel New Yorks, wo ‚Allie‘ wohnt, wie das Apartment von ‚Willie‘ oder das Motel, in dem ‚Willie‘, Eddie und ‚Eva‘ in „Stranger than Paradise“ absteigen, wie die Apartments von ‚Zack‘ und ‚Jack‘ in „Down by law“ oder wie das heruntergekommene Hotelzimmer, in dem ‚Jack‘ überführt wird. Das Hotel in „Mystery Train“, wo alle Figuren für eine Nacht untergebracht sind, bedeutet deshalb eine solche „Zwischenstation“. Genauso verhält es sich mit der Unterkunft ‚Ghost Dogs‘ auf den Dächern, die ein Bretterverschlag ist und einem Nomadenzelt gleicht, das jeder Zeit abgebrochen werden könnte. Auch das unbelebte „leere“ große Haus von ‚Don‘ in „Broken Flowers“ reicht dieser Form der Codierung des „Unterwegsseins“ anhand von Räumen, die zum Aufbruch „einladen“ die Hand. All diese Räume beruhen auf dem Effekt eines Mangels, d. h. es fehlt ihnen der Charakter des Familiären, des Geordneten, der ausgefüllten Beziehung, die den Ort harmonisch gestalten würde, auch wenn sie „okkultisch“ belebt sein mögen, wie im Fall von „Ghost Dog“.

Das Unterwegssein als Kennzeichen von Jarmuschs Schrift beruht darauf, dass ein in den Potizeichen veranlagtes Ziel nicht erreichbar scheint, und gestaltet sich auch dadurch, dass sich an verschiedenen narrativen Stellen „ein Anderes“ in den Vordergrund schiebt: Hoch oben auf einem Dach ein großes Schiff zu bauen, übersteigt nicht nur die Vorstellungen ‚Raymonds‘ aus „Broken Flowers“ (2005) darüber, was möglich ist, sondern lässt in der semiotischen Darstellung „das Unmögliche aus dem Möglichen“ (Deleuze) hervorgehen. Jedoch führt die Wiederholung das Unterwegssein jedes Mal zu neuen zufälligen Begegnungen, zu anderen Sichtweisen. Was wird wiederholt? Die Suche nach dem richtigen äußeren Ort als wahren inneren Ort. Doch das, was den „travellers“ zustößt, trifft sie nicht wirklich, weil sie im Unterwegssein mit den ihnen innewohnenden Möglichkeiten verhaftet sind. Das Unterwegssein kennzeichnet somit das „In-der-Welt-sein“ (Heidegger) der Figuren auf eine Weise, dass melancholische Momente entstehen. Das Unterwegssein hält sich stets in alle möglichen Richtungen offen, die Antwort des „richtigen Wegs“ oder einer „Wahrheit“ ist damit aber noch nicht gegeben. In der Filmschrift Jarmuschs ist das Unterwegssein als Frage nach der „Wahrheit“ oder „Falschheit“ auf der Ebene der Gegenwart eingeschrieben, es wird nicht in positiven Erinnerungen oder Zukunftsvisionen vorstellig. Aus dem Unterwegssein,

wodurch sich das Dasein der Figuren an zufälligen Orten ereignet, resultiert existential-ontologisch ihr „Nirgendwo-zu-Hause-sein“ als Grundbefindlichkeit. Das Unterwegssein als Verkörperung eines Unterwegssein zum eigenen Ich als dem „Anderen“, seiner Passion, darin könnte im Zusammenspiel damit das Ausgedrückte in zahlreichen Filmen liegen, wie in Bezug auf ‚Allie‘ in „Permanent Vacation“, bei ‚Eva‘ in „Stranger than Paradise“ oder bei ‚Don‘ in „Broken Flowers“.

Fazit

Die Schrift des Autors / auteur Jarmusch beruht auf der Überlagerung und Durchdringung verschiedener Codeebenen. So ließ sich erstens das Kennzeichen der „Einfachheit“, zweitens das Charakteristikum Theatralität / Antitheatralität und drittens das Moment des Unterwegsseins herausfiltern. Das Zusammenspiel der drei Codeebenen erzeugt die *Temporisation* und *Verräumlichung* in Jarmuschs Filmen bzw. wie Derrida formuliert, das „Zeit-Werden des Raumes und Raum-Werden der Zeit“⁵⁷⁷. Bei einer solchen klassischen Semiologie, die sich, wie deutlich wurde, auf Codes stützt, ist dem Schrifttheoretiker zufolge „das Ersetzen der Sache selbst durch das Zeichen zugleich *sekundär* und *vorläufig*: sekundär nach einer ursprünglichen und verlorenen Präsenz, aus der sich das Zeichen abgeleitet hat; vorläufig zu jener endgültigen und fehlenden Präsenz, angesichts derer das Zeichen sich in einer vermittelnden Bewegung befände“⁵⁷⁸. Wollte man die Filmschrift Jarmuschs in semiotischer Hinsicht präzisieren, wäre es nötig, bedingt durch die Möglichkeit unendlicher Denotierungen und Konnotierungen von einzelnen graphischen Elementen und Zeichen („Spuren“) Formen der semiotischen Codierung als Kennzeichen der Schrift darzulegen und sie anhand weiterer Codesysteme aufzuschlüsseln (gemeint sind kulturelle Codes, weitere ästhetische Codes u. a.). Die hier dargelegte unvollständige, aber wesensmäßige Skizze der Filmschrift Jarmuschs führt, wie deutlich wurde, in methodologischer Hinsicht zu einer Überschneidung mit Teil B, wo das Anliegen jedoch zunächst darin lag, anhand von Einzellektüren ein unterschiedliches Wiederholungsdenken zuzulassen.

Das makro- und mikrostrukturelle Spiel der Iteration in Jarmuschs Schrift beruht auf semiotischen Bezügen, die einen Umweg, einen Aufschub oder eine Verzögerung markieren. Die Filmschrift ist daher gewissermaßen auf einer Strategie aufbauend zu denken, als der „Tätigkeit, etwas auf später zu verschieben“⁵⁷⁹. In diesem Rahmen beruht sie speziell bei dem

⁵⁷⁷ Derrida 2004: 117.

⁵⁷⁸ Ebd.: 120.

⁵⁷⁹ Ebd.: 117.

Autor / auteur Jarmusch auf einer bestimmten Art der Entdramatisierung. Sie bringt bei ihm gebrochene Symbole hervor, Bilder von einem Amerika, das sich nicht als das geglaubte Paradies erweist, wie in „Stranger than Paradise“, oder das den Genozid an seiner Urbevölkerung verschweigt – diesbezüglich setzt „Dead Man“ (1995) ein Zeichen oder das vom Verlust des eigenen Anderen und einer im Nachhinein nicht wiederholbaren Zeit zeugt, wie in „Broken Flowers“ (2005) der Fall.

3. Die Metastruktur der Wiederholung in den frühen Filmen des Autors / auteur und ihre Elemente: Paradox, Asymmetrie, Fragment, Serie, Zufall und Un/Sinn

Das Konzept des „auteur-structuralisme“, das darauf beruht, dass der Autor / auteur zur Textinstanz wird und seine Filme struktural aufgeschlüsselt bzw. gelesen werden, birgt ein weiteres Potential. Es liegt darin, dass sich die Wiederholung als Instrumentarium zur Untersuchung von Filmen soweit ausschöpfen lässt, dass es möglich wird, wie in Teil B durchgeführt, den einzelnen Filmen singuläre Strukturelemente zu entnehmen.⁵⁸⁰ In den fünf Hauptkapiteln und dem Exkurs sind die Strukturelemente, die nachfolgend gesondert betrachtet werden, als ein Unbewusstes hervorgetreten. Es wird nun dargelegt, inwiefern die Elemente, die durch die virtuellen Momente der Verschiebung und der Verdichtung entstehen, eine *Metastruktur* kennzeichnen, die das „Werden“ der Filme Jarmuschs zum Ausdruck bringt.⁵⁸¹ Die Elemente, die in den einzelnen Kapiteln ausfindig gemacht worden sind, stellen

⁵⁸⁰ Bereits in den 1970er Jahren lag die Absicht der auteur-Theorie darin, unbewusste oder verborgene Strukturen unter der filmischen Oberfläche freizulegen. Wollen betont 1972: „Of course, some individual directors have always been recognised as outstanding: Charlie Chaplin, John Ford, Orson Welles. The auteur theory does not limit itself to acclaiming the director as the main author of a film. It implies an operation of decipherment; it reveals authors where none had been seen before.“ Wollen 1972: 77. „The work of the auteur has a semantic dimension, it is not purely formal.“ Ebd.: 78. Während Wollen die Exklusivität der Bezeichnung „auteur“ nur für europäische auteurs aufhebt, nimmt er eine Einordnung des Hollywoodregisseurs Howard Hawks (1896 – 1977) vor, den er für einen der frühen und wichtigsten auteurs in der amerikanischen Filmgeschichte hält. Das Konzept des auteur-structuralisme, das sich in 1980er Jahren etabliert, zieht die strukturelle Beschaffenheit der mise en scène in Betracht. John Caughie führt zehn Jahre nach Wollen, d. h. 1981, an: „In the confusion of this shift from ‚artist‘ to ‚post factum‘ structure (from structuring to structured), it becomes unclear where we are to find the auteur in the structural relations which go to make up the text – is he still at the centre of the structure, giving it its meaning and its value, or do we have what Althusser might call a ‚de-centered structure‘ (a structured totality without a ‚God‘), meaning being produced out of the interplay of structural parts? (...) ‚auteur-structuralism‘ massively privileged the themes within the film, its methodological success and its popularity lying precisely in its capacity to give the critic a thematic base for a director’s work as a whole he/she could then use to detect or decipher the variations on a theme within a particular film. This is clearly important; but only rarely does ‚auteur-structuralism‘ move beyond this to a rigorous consideration of mise en scene to an analysis of the film as an active relation between screen and spectator.“ Caughie 1981: 127 – 128.

⁵⁸¹ Die Struktur, sei an dieser Stelle betont, unterscheidet sich vom Prozess. „Night on Earth“ z. B. produziert eine Duplikation von Gegenwarten und erzeugt struktural eine Simultaneisierung über einheitliche Syntagmen.

sich als charakteristisch für die poststrukturalistische Wiederholung im Film heraus und kennzeichnen jedes Mal eine Grenze in der semiotischen Darstellung. Auf zwei Fragen soll nun in den beiden nächsten Unterabschnitten eingegangen werden: 1. Um welche strukturalen Elemente handelt es sich, die eine Metastruktur ausbilden? 2. Wie ist das Element der Wiederholung in der Metastruktur zu denken?

Zu 1.: Die strukturalen Elemente, die in den gelesenen frühen Filmen Jarmuschs ausfindig gemacht werden konnten (Teil B), sind das Paradox, die Asymmetrie, das Fragment, Serie und Zufall sowie Sinn / Unsinn.

I. Das Strukturelement des *Paradoxes* brachte die Lektüre von „Permanent Vacation“ (1980), Kapitel I, hervor. In dem Film liegt das *Paradox*, wie anhand einer ausgewählten Sequenz deutlich wird, in der Doppeltheit zweier zeitlicher Dimensionen, d. h. darin, dass die Wiederholung zugleich als *Erinnerung* und *Vorstellung* wirksam wird.⁵⁸² Das Reflektieren der Hauptfigur ‚Allie‘ im Film wird in Form der beiden Dimensionen augenfällig. In der entstehenden struktural-psychoanalytischen Wiederholungsstruktur verweist das *Paradox* auf ein gespaltenes Ich ‚Allies‘. Die Ich-Spaltung verkörpert einen „Riß im Ego [Je], eine Passivität im Ich [moi].“⁵⁸³ Während die Repräsentation (als Grund, Ansich, Noumenon, Idee) den „Ort einer transzendentalen Illusion“ bildet, beruht das Paradox auf einem inneren Sinn, der das Sein *in* der Zeit und das Denken aufeinander bezieht.⁵⁸⁴

II. Das Element der *Asymmetrie* trat in der Lektüre des Films „Stranger than Paradise“ (1984), Kapitel II in den Fokus. Im Grundgeschehen von „Seyn“ und „Da-sein“, das mit Heidegger in der Einheit von „Zeitigung“ und „Räumung“ vorzustellen ist, erwies sich die Wiederholung in Übertrag auf die filmische Bewegung als asymmetrisch. Die *Asymmetrie* tritt in der „Wiederholung des ersten Anfangs“ hervor. Die Wahrheit, die sie in ontologischer Hinsicht wesentlich kennzeichnet, ist bei Heidegger als Rückgang in den so genannten „ersten Anfang“ aufzufassen. Die *Asymmetrie* entsteht dadurch, dass der „erste Anfang“ die Wahrheit des Seienden setzt, ohne nach der Wahrheit als solcher zu fragen, „weil das in ihr Unverborgene, das Seiende als Seiendes, notwendig alles übermächtigt, weil es auch das Nichts verschlingt

Der Prozess des Films bezieht sich jedoch auf die punktualisierte Gegenwart, die im zeitlichen Nacheinander entsteht und irreversibel ist. Seine punktuelle Zeit bleibt, während sich seine dauernde Zeit qualitativ verändert.

⁵⁸² Die Wiederholung als Erinnerung bzw. Vorstellung in „Permanent Vacation“ ist damit unterschieden von den Traumsequenzen in „Broken Flowers“ (2005), die ebenfalls eine Wiederholung konstituieren. In ihnen ist jedoch weniger der Gedanke der Spaltung im Denken von Bedeutung, der „Riß im Ego“, der veranlasst, dadurch zu denken, dass die eigene „Passion“ gedacht wird (siehe z. B. *DW* 1997: 333), wie in „Permanent Vacation“ „lesbar“. In „Broken Flowers“ (2005) bringt die Wiederholung vielmehr bildlich–metaphorisch die gedankliche Verarbeitung eines Tagesgeschehens anhand eines Gedächtniseindrucks in Form von imaginären Bildzeichen zum Ausdruck.

⁵⁸³ *DW* 1997: 119.

⁵⁸⁴ Ebd.: 119 – 121.

und als „Nicht“ und Gegen in sich einbezieht oder gar vernichtet.“⁵⁸⁵ Im „ersten Anfang“ wird nicht gefragt, warum Wahrheit nicht auch als Vergangenheit und als Zukunft ist. In ihm bildet die Zeit als Anwesenheit das Offene, d. h. sie kommt als Gegenwart für die Wahrheit des Seins ins Spiel. Nur der „andere Anfang“ als die „Wiederholung des ersten Anfangs“ erfährt die Wahrheit bzw. fragt nach ihr in dem Sinne: „wie west das Seyn?“ Im Denken der „Wiederholung des ersten Anfangs“ als geschichtliche (hier: narrative) Figur entsteht die *Asymmetrie* durch eine Differenz (die ontisch-ontologische Differenz). Die Asymmetrie lässt sich so denken, dass der „andere Anfang“ den „Sprung“ in eine andere Dimension integriert (die im Fragen nach der Wahrheit liegt und Vergangenheit wie Zukunft bedenkt⁵⁸⁶).

III. Das Strukturelement des *Fragment* wurde in „Down by law“ (1986), III. Kapitel innerhalb eines Geschehens aufgegriffen, das auf einer Allegorie beruht. Im Film verhindert das *Fragment*, das als Teil eines Nicht-Geschlossenen zu charakterisieren ist, eine kausalogische Erzählung und liefert den Grund dafür, dass sich das Ausgedrückte in den filmischen Zeichen einer repräsentativen Bedeutung entzieht. In „Down by law“ beruht das *Fragment* auf der Darstellung irrationaler Zeichenbeziehungen, die Unsinn bzw. zeitliche Leere verkörpern.

IV. Das Strukturelement der *Serie* kristallisierte sich in der Lektüre von „Mystery Train“ (1989) heraus. Die Serie entstand dadurch, dass das Symbol „Elvis“ in Verschiebungen und Verkleidungen auftrat. In den filmischen Bildern erwies sich daher ein repräsentatives Symbol „Elvis“ als inexistent. In der *Serie*, die eine homogene und heterogene Ereignisreihe produziert, entstehen zwei Sub-Serien. Die Signifikats-Reihe entsteht durch einen „leeren Platz“, während die Signifikanten-Reihe auf dem Vermögen zur Reproduktion aufbaut („Platz ohne Besetzer“ einerseits – „Besetzer ohne Platz“ andererseits). In der semiotischen Struktur wird das Symbol „Elvis“ in dieser Form durch die „Ideen“ von Elvis-Zeichen, die sich gegenseitig dynamisch bestimmen, hervorgebracht und firmiert in einer endlosen zweigliedrigen Reihe eben als *Serie*.

V. In „Night on Earth“ (1991) erwies sich das Strukturelement des *Zufalls* als für die Wiederholung konstitutiv. In der Gleichzeitigkeit verschiedener Ereignisse / Begegnungen erwies sich der Zufall als „moralische Macht“. In den Episoden wurde dadurch die Wiederholung als Gabe des Neuen – des Möglichen – den Begegnungen der Akteure gegenübergestellt. Der *Zufall* lässt sich denken durch die Figur des „Würfelwurfs“, indem eine zeitliche Synthese der Wiederholung alles Geschehen mit einem Mal bejaht (so wie umgekehrt die Bejahung das Ganze des zufälligen Würfelwurfs antizipiert) und dadurch auf

⁵⁸⁵ *HeiE* 1988: 179.

⁵⁸⁶ *Ebd.*: 234.

die dauernde wie punktuelle Zeit Einfluss nimmt. Der Zufall konstituiert Dauer jedes Mal anders, woraus sich ergibt, dass nichts, was unterschiedlich dauert, im strikten Sinne gleichzeitig sein kann.

VI. Im Gegenbezug des doppelten Elements von *Sinn und Unsinn* wurde die Wiederholung in „Coffee and Cigarettes“ (1986 – 2003) gedacht. Das Strukturelement (*Un-*)*sinn* entstand in den Dialogen der Akteure durch die Wechselseitigkeit der Abwesenheit eines Signifikats und der Verschiebung des Signifikanten. Die „Krise der Zeit“, auf der die Abwesenheit des Signifikats beruht, wurde jedoch deutlich, meint nicht die Abwesenheit von Sinn. Vielmehr entsteht das Verhältnis von *Sinn und Unsinn* in den Stücken durch die relative Stellung einzelner ereignishafter Momente, die in den Dialogen der Akteure erzeugt wird. In der Serie der Kurzfilme treten daher Sinn / Unsinn als sich gegenseitig bedingende immanente Richtungen auf.

Zu 2. Was sagen die Elemente Paradox, Asymmetrie, Fragment, Serie und Zufall sowie Sinn / Unsinn über die *Wiederholung* in der Metastruktur aus?

Die herausgefilterten Elemente bringen ein subjektives Denken der Filme zum Ausdruck. Sie ermöglichen es, die *Wiederholung* in der Metastruktur der *Zeit-Bilder* als poststruktural zu begreifen. Das heißt sie werden nicht isoliert wirksam, sondern bilden Variablen einer Metastruktur. Die strukturalen Elemente, deren Medien Raum und Zeit sind, rekurren auf die moderne „Krise der Zeit“, die das *Zeit-Bild* kennzeichnet (siehe A 2.), und auf die meta(-post)strukturelle *Wiederholung* in ihrer symbolischen Form.

Auf der Metabene markieren die strukturalen Elemente ein leeres Feld, ein x, das sie „füllen“ und das in den Filmen als semiotische Zeichen eine Verschiebung zum Ausdruck bringt. In „Was ist der Strukturalismus“ stellt Deleuze die Funktionsweise einer Struktur heraus. Sie liegt ihm zufolge darin, dass ein Objekt x (als das Wiederholte und zu Wiederholende) einfach nicht zuweisbar, nicht als eine Gattung oder Art identifizierbar ist. Deleuze argumentiert: „Weil es nämlich selbst die äußerste Gattung der Struktur oder seinen totalen Platz konstituiert: es hat also nur Identität, um sich dieser Identität zu entziehen, und einen Platz, um sich im Verhältnis zu jedem Platz zu verschieben. Von daher ist das Objekt = x für jede Strukturordnung der leere oder perforierte Ort, welcher es dieser Ordnung ermöglicht, sich in einem Raum, der ebenso viele Richtungen wie Ordnungen umfasst, mit den anderen zu verbinden. Die Strukturordnungen kommunizieren nicht an ein und demselben Ort, aber sie sind alle durch ihren leeren Platz oder das jeweilige Objekt = x miteinander verbunden.“⁵⁸⁷

⁵⁸⁷ St 1992: 51 – 52.

Was die Elemente als Variable x in Jarmuschs Filmen auszeichnet, ist somit einerseits der Nicht-repräsentierbare Aspekt von Welt im Film, andererseits die Repräsentierbarkeit von Welt anhand von Differenzen und Singularitäten, die sie in der Dimensionierung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft konstituieren. Mit dem Objekt = x geht einher, dass die Elemente als perspektivische angesehen werden müssen (das „dargestellte“ Sein der filmischen „möglichen Welten“ unterliegt keiner erkenntnistheoretischen Subjekt-Position).

Im Hinblick auf das Konzept des *auteur-structuralisme* heißt das nicht, dass wir auf eine leere Subjektivität zurückgeworfen sind. Die Elemente entstehen zwar als zufällige Resultate, nicht aber im schlechten Wortsinne als beliebige. Die Elemente lassen sich eher als Stellvertreter von Subjektpositionen befassen. Die offene Symbolstruktur bringt zum Ausdruck, wie sich die filmontischen „möglichen Welten“ im Ganzen der Repräsentation von Realität entziehen und stattdessen die Welt als Nicht-Repräsentierbare „vertreten“. Die einzelnen Elemente treten in der „Doppelfalte des Unentscheidbaren“⁵⁸⁸ auf. Das heißt sie werden in spielerischer Form wirksam und bedingen sich gegenseitig. Als poststrukturelle Konstituenten ließen sich die einzelnen Elemente in jedem der Filme Jarmuschs ausfindig machen. Es handelt sich bei ihnen nicht um sprachanaloge Codes, die anhand von vorausgesetzten oder systematischen Regeln auftreten mit Kriterien, die „ablesbar“ wären. Sie sind nicht im Sinne einer „langue“ oder „langage“ (de Saussure) aufzufassen und bilden keine „Segmente“, „Sequenzen“ oder „Syntagmen“, wie sie im Strukturalismus Raymond Bellours oder bei Christian Metz als „Einheiten“ bedeutend sind. Sie bestimmen sich nicht durch die Autonomie eines Ganzen oder durch eine Gestalt, die „visuell“ zu erkennen wäre, sondern durch die Kombinatorik strukturaler Verschiebungen und Verdichtungen. Insofern kennzeichnen sie einen „organlosen Körper“, der die Performanz der filmischen Zeichen betont und intensional aus ins Unendliche gehende Reihen von Ganzheiten und Teilen besteht. Die symbolischen strukturalen Elemente bilden als Resultat oder Wirkung ein Immaterielles, das in einem semiotischen Ereigniszusammenhang steht. Die Elemente markieren stets zeitlich verschobene Ereignisse.

Deleuze betont, dass man nur von dem, was seinen Ort wechseln kann, das heißt vom Symbolischen, *à la lettre* sagen könne, dass es an seinem Platz fehle. Auch die Metastruktur benötigt in ihrem Spiel „das leere Feld, ohne das nichts voranginge noch funktionierte“⁵⁸⁹ und das die einzelnen Elemente in Form einer Reihe, die durch ein fehlendes Signifikat bestimmt wird und einer Signifikantenreihe, die sie (die Elemente als „Besetzer ohne Platz“) produziert, hervorgebracht wird. „Das Objekt = x unterscheidet sich nicht von seinem Ort, doch gehört zu

⁵⁸⁸ Derrida 1986: 91ff und 94.

⁵⁸⁹ *St* 1992: 44.

diesem Ort, dass er sich beständig verschiebt, wie es zum leeren Feld gehört, dass es unablässig springt“⁵⁹⁰, so Deleuze. „Kein Strukturalismus ohne diesen Nullpunkt.“⁵⁹¹ Die Elemente bilden eine symbolische Metastruktur aus, die in der Semiose ihrer Zeichen einem fortwährenden Werden unterliegt.

4. Schlussfolgerungen zur filmischen Lektüre

In der Untersuchung wurde deutlich, dass die *Wiederholung* ein struktureles Element bildet, das als Instrumentarium für die Filmlektüre in verschiedener Hinsicht geeignet ist. Im Zusammenspiel bzw. in Verschränkung mit unterschiedlichen theoretischen Auffassungen zur *Wiederholung* wurde insbesondere auf die beiden Ebenen des Strukturalismus und des Poststrukturalismus eingegangen. In poststrukturalistischer Befassung bildet die *Wiederholung* das Element einer virtuellen Struktur, wie in Deleuzes *Zeit-Bildern* vorgegeben, während der Strukturalismus, dem wir Derridas Position einer Schrift (*écriture*) zuordnen (siehe Teil A, Abschnitt 2), die *Wiederholung* in Form eines nicht-repräsentativen Codes erzeugt. Indem der Code „die Möglichkeit und die Unmöglichkeit der Schrift“⁵⁹² ist, wird es möglich, die *Wiederholung* als „Andersheit“ in materieller Hinsicht herauszustellen. In diesem theoretischen Rahmen liefert die *Wiederholung* die Bedingung für das Konzept des *auteur-structuralisme*. Die Frage nach der Schrift wurde durch die kinematographischen *Zeit-Bilder* selbst aufgeworfen, denn im Anschluss an die semiotischen Ergebnisse der Lektüre der frühen Filme Jarmuschs ließen sich qualitative und quantitative Ähnlichkeiten ausfindig machen, die geregelte semiotische Prozesse (Codierungen) bedeuteten. Die *Zeit-Bilder* Jarmuschs sind nicht so zu betrachten, dass sie neben oder unabhängig von der Schrift bestehen, sondern dass sich das Element der *Wiederholung* in ihnen mit dem der Wiederholbarkeit verschränken lässt, wodurch ein analoger Code produzierbar ist. Das Deleuzesche *Zeit-Bild* in seiner poststrukturalen Form ermöglicht das Lesen von Filmen insofern, als es auf der *Wiederholung* in Form einer differentiellen Verweisstruktur beruht, die sich iterativ auf der Ebene eines anderen Codesystems, der Wortsprache, fortspinnen lässt. In diesem Rahmen stellt das Konzept des *auteur-structuralisme* den Leser / die Leserin vor diverse Möglichkeiten, um die *Wiederholung*, die auf verschiedenen Elementen, Motiven oder Figuren beruht, herausfiltern zu können. Damit soll nicht gesagt sein, dass Seiendheiten

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Ebd.

⁵⁹² Derrida 2004 : 84.

beliebig aufgeföhbar sind, sondern, dass uns kein objektiver Anhaltspunkt darüber gegeben ist, wie die *Wiederholung* im Spiel von Wiederholung und Differenz per se zu befasfen ist. Es gibt keine strenge methodische Vorgehensweise in der Verschriftlichung der Wiederholung. Das Konzept des auteur-structuralisme erlaubt zahlreiche Herangehensweisen: das Denken der Wiederholung vom Ende eines Films aus oder vom Anfang eines Films aus, von der Mitte aus, einem graphischen Zeichenelement, einem Bild, einer Sequenz, von der Figur aus oder einer Farbe etc. In der Verschriftlichung wird das Element der Wiederholung dann auf eine Weise offenbar, als habe auf dem Film ein Vergrößerungsglas gelegen, das nach einem wesentlichen wiederkehrenden Element sucht oder tastet.

Nach den zeitlich-räumlichen „Faltungen“ (1.1), den „möglichen Welten“ (1.2), der „Schrift“ (2.) und der „Metastruktur“ (3.) als Denkebenen der Wiederholung möchte ich zuletzt der Frage nachgehen, wie das Verhältnis von filmischem Text und schriftlicher Lektüre in Bezug auf die *Wiederholung* gedacht werden kann. Meiner Auffassung nach lässt sich der Bezug am treffendsten mit dem derridistischen Begriff der „Iterabilität“⁵⁹³ aufzeigen. Iterabilität bedeutet bei Derrida „Wiederholbarkeit“ als die Möglichkeit der Wiederholung im Zeichen der Schrift.⁵⁹⁴ Derrida weist auf die Arepräsentativität des Iterabilitiven, das bei ihm in der Schrift zum Ausdruck kommt, hin: „Es gibt nur unterschiedliche Modalitäten, verschiedene Stufen der Schichtung der Schrift. Es gibt nur Schauplätze der Schrift, wenn Sie so wollen, in dem weiten Sinn, den ich dem Wort ‚Schrift‘ verleihe.“⁵⁹⁵

Das ontologische Moment der Iterabilität bedingt, dass der schriftliche Lektüretext den filmischen Text, der auf einer nichtsprachlichen Semiotik beruht, wortsprachlich (vor dem Hintergrund der Annahme eines Sprachsystems, das die Grammatologie permanent transformiert) wiederholt. Die Verschriftlichung liegt insofern in einer ausdrücklichen Repräsentation als äußerliche Übersetzung dessen, was im Innern der Lektüre entstanden ist (sie bezeichnet oder drückt einen Sinn aus, der in den Filmen entdeckt wurde). In einem Deutungszusammenhang verflochten ist dieser Sinn Ausdruck (Sprache ist Ausdruck). Die Wiederholung zwischen dem filmisch-semiotischen und dem wortsprachlichen System ist jedoch nur dadurch möglich, dass die Iterabilität in der Niederschrift (wir beziehen uns auf die Wortsprachzeichen) die Autorität eines hypothetisch anzunehmenden Codes unterläuft. Präziser formuliert: es existiert kein repräsentativer Code zwischen Sprach- und Bildzeichen. Andererseits ist in beiden Fällen der Modus der Wiederholung derselbe, nämlich, „zeigt sich nicht die Referenz als leitend für ihre Medialität, sondern der Algorithmus der

⁵⁹³ Ebd.: 80.

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Derrida 1986: 80 – 81.

„Wiederholbarkeit“⁵⁹⁶. Hierin liegt einerseits die theoretische Voraussetzung für die Lektüre von Filmen. Derrida betont, dass ein Signifikant in seiner Form trotz der ihn modifizierenden Unterschiedlichkeit seines empirischen Auftretens stets wieder erkennbar sein müsse. Bezugnehmend auf die Zeichen im Film ist daher der homogene Charakter der graphischen Zeichen, der bei Derrida die „Verständlichkeit“ konstituiert, herauszustellen. Die Schrift eines Autors / auteur lässt sich durch die wesensmäßigen Codierungen in der variierenden Wiederholung herausfiltern.

Zugleich bildet die entstehende Identität einer signifikanten Form paradoxerweise die Spaltung von sich selbst. Derrida erklärt den Sachverhalt präzise so: „Weil nämlich diese Einheit der signifikanten Form nur durch ihre Iterabilität konstituiert wird, durch die Möglichkeit, in Abwesenheit nicht nur ihres ‚Referenten‘, was sich von selbst versteht, wiederholt zu werden, sondern auch in Abwesenheit eines bestimmten Signifikats oder der aktuellen Bedeutungsintention [intention de signification], wie jeder anwesenden Kommunikationsintention. Diese strukturelle Möglichkeit, des Referenten oder des Signifikats beraubt zu werden, macht wie mir scheint, jedes Zeichen [marque] (...) zu einem Graphem.“⁵⁹⁷ Deshalb bildet die Art und Weise wie ein filmischer Text gelesen, d. h. schriftlich wiederholt wird, andererseits stets nur *eine* Möglichkeit, ihn zu wiederholen (zu lesen).

Die semiotisch-grammatologische Betrachtung filmischer Texte gelingt nicht durch ein transzendentes, sondern durch ein wieder erkanntes Signifikat. Deshalb ist es nötig, wie sich auch in der Lektüre der frühen Filme Jarmuschs herausstellte (Teil B), dass unendlich viele bzw. unterschiedliche Bausteine der philosophischen Kontextualisierung miteinbezogen werden – Verweise, Vergleiche, theoretische Zusammenhänge, Zitate etc.⁵⁹⁸ Verweise zu anderen Filmen, philosophischen oder filmtheoretischen Positionen, die in der Lektüre relevant werden, bilden „Netzpunkte“ der Iteration, sie konstituieren die schriftliche Wiederholung differentiell. Jeder Bezeichnungsvorgang fügt sich dadurch in ein formales Spiel von Differenzen ein. Derrida schreibt: „Das Spiel der Differenzen setzt in der Tat Synthesen und Verweise voraus, die es verbieten, daß zu irgendeinem Zeitpunkt, in irgendeinem Sinn ein einfaches Element als solches präsent wäre und nur auf sich selbst verwiese. Kein Element kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes

⁵⁹⁶ Mersch in: Nagl / Sandbothe 2005: 113 – 127.

⁵⁹⁷ Derrida 2004: 85.

⁵⁹⁸ Die Verschriftlichung liegt in einer ausdrücklichen Repräsentation, als äußerliche Übersetzung dessen, was im Innern entstanden ist (sie bezeichnet oder drückt einen Sinn aus, der in den Filmen entdeckt wurde). In einem Deutungszusammenhang verflochten ist dieser Sinn Ausdruck (Sprache ist Ausdruck.) Würde man von diesem Sinn eine „Bedeutung“ zuweisen, wäre die Trennung in Signifikat und Signifikant erforderlich.

Element, das selbst nicht einfach präsent ist, zu verweisen (...) Aus dieser Verkettung folgt, dass sich jedes „Element“ – (...) Graphem – aufgrund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette des Systems konstituiert. Diese Verkettung, dieses Gewebe ist der Text, welcher nur aus der Transformation eines anderen Textes hervorgeht.“⁵⁹⁹

Bildzeichen und Wortsprachzeichen darf konstatiert werden, beruhen auf einer inkongruenten Gegenbezüglichkeit, auf der Form einer Iterabilität, die jedoch als wissenschaftlicher Schlüssel zur Betrachtung von Filmen generell aufgegriffen werden kann, und die das Konzept des auteur-structuralisme kennzeichnet.

Was also heißt es, in der filmischen Lektüre, die *Wiederholung* a) im Denken philosophischer Theorien, b) in materieller-semiotischer Hinsicht als Instrumentarium zur Interpretation von Filmen zu begreifen? Es wird damit der unendlichen Bewegung der symbolischen Zeichen im Film gefolgt, ihren symbolischen Prozessen. Es bedeutet, eine Klassifizierung von Pluralität, Diskontinuität, Antagonismus und Partikularität durch einen Lesakt bzw. eine Interpretation vorzunehmen, in dem die filmischen Zeichen das Reservoir der Wiederholung (Iterabilität) für die Verschriftlichung bilden. Anhand der Aufdeckung von Codes wird es möglich, die Schrift eines Autors / auteur herauszufiltern. Die Lektüre wird sich insgesamt jedoch stets als perspektivisch und unvollständig erweisen. Roland Barthes spricht von der *Jouissance*, der Unabgeschlossenheit und Unendlichkeit des Spiels mit dem sprachlichen Horizont. Er betont, dass das Denken theoretisch zwar unendlich ist, aber die Praxis der Verschriftlichung uns dazu zwingt, die Iteration der Sätze zu beenden. „Der Satz ist abgeschlossen; er ist sogar ganz genau: jene Sprache, die abgeschlossen ist. Darin unterscheidet sich die Praxis von der Theorie. Die Theorie (Chomsky) sagt, dass der Satz theoretisch unendlich ist (unendlich katalysierbar), aber die Praxis zwingt dazu, den Satz stets zu beenden.“⁶⁰⁰ Das Aufgreifen der filmischen Wiederholung in ihren zeichentheoretischen Bezügen erfolgt im Unterschied zur bloß intuitiven Wahrnehmung in Sprache und der Form einer logischen textuellen Bewegung, die im schriftlichen Text eine Verräumlichung und Verzeitlichung des Denkens durch Interpunktion, Intervalle und Differenzen erfährt. Das prozessuale wissenschaftliche Denken wird die jeweilige filmische Realität nicht als die eine „wahre Analyse“ präsentieren, sondern als Aktualisierung von Zeichenbezügen verständlich zu machen. Die eine wahre repräsentative Bedeutung herausfiltern zu wollen, würde die Unterscheidung von Signifikat und Signifikant im Denken der Zeichen erfordern bzw. die Trennung der Zeichen in intelligible und sinnliche. In der Verschriftlichung bildet der Signifikant, das Bedeutende ebenfalls „nur“ eine aktualisierte Realität bzw. Sicht. Genauso wenig wie sich Jim Jarmusch

⁵⁹⁹ Derrida 1986: 66.

⁶⁰⁰ Barthes 1974: 75.

unisono als dieser und jener Autor / auteur bestimmen lässt, gibt es nicht die *eine* Perspektive seiner Filme.

Die Wirkung des entstehenden schriftlichen Texts bzw. der Interpretation liegt in der Transformation dessen, was im wissenschaftlichen Leseprozess entstanden ist. Was die Iterabilität in dieser Hinsicht erlaubt, ist die Vorstellung, „dass die Filme andere werden“, weil sie zu verschiedenen Zeiten und durch vielfältige mögliche Standpunkte je unterschiedlich gelesen werden können. Der Leser / die Leserin findet sich also in einer bestimmten Hinsicht in eine Performanz verwickelt.

Im Ergebnis der Untersuchung der „Wiederholungsstrukturen in den Filmen von Jim Jarmusch“ sollte nicht die Herstellung einer bestimmten Schreibpraxis in den Mittelpunkt der Lektüre rücken. Die Absicht bestand vielmehr darin, zu zeigen, wie jeder Film eine neue Schicht, eine weitere Ebene im Umgang mit der Frage nach der *Wiederholung* ausbildet. Aus der Tatsache, dass es „die“ Wiederholung nicht gibt und dass sie sich nicht beweisen lässt, resultiert die individuelle Textarbeit, auf der das Konzept des auteur-structuralisme beruht. Die unterschiedlichen modernen Positionen zur *Wiederholung* verweisen auf Linien im Denken der Wiederholung, die es ermöglichen, die philosophische Signifikation von Filmen unterschiedlich vorzunehmen.

Literaturverzeichnis

(mit Siglen bei Bergson, Deleuze, Heidegger, Nietzsche, Peirce)

- Adorno, Theodor, W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 2003.
- Albersmaier, Franz-Josef (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart : Reclam 2003⁵.
- Andrew, Geoff, *Stranger than Paradise, Mavericks – Regisseure des amerikanischen Independent-Kinos*, Mainz : Bender 1999 (*Stranger than Paradise: mavericks film-makers in recent American cinema*, London : Prion 1998).
- Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart : Reclam 2005.
- Arnheim Rudolf, *Die Macht der Mitte : eine Kompositionslehre der bildenden Künste*, Köln : DuMont 1996.
- Astruc, Alexandre, „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter“, in: *Der Film, Manifeste, Gespräche, Dokumente*, hrsg. von Theodor Kotulla, München : Piper 1964. („Naissance d’une nouvelle avant-garde : La caméra-Stylo“, in : *L’Ecran Francais*, No. 144, Paris 1948).
- Aurich, Rolf / Reinecke, Stefan (Hg.), *Jim Jarmusch*, Berlin : Bertz 2001.
- Bachelard, Gaston, *Poetik des Raums*, Frankfurt am Main : Fischer 2001⁶ (*La poétique de l’espace*, Paris : Presses Universitaires de France 1957).
- Balász, Béla, *Schriften zum Film*, Henschelverlag (DDR) : Berlin 1982.
- Balke, Friedrich, Deleuze, Frankfurt am Main / New York : Campus 1998.
- Balke, Friedrich / Vogl, Joseph (Hg.), *Fluchtlinien der Philosophie*, München : Fink 1996.
- Barg, Werner, *Erzählkino und Autorenfilm, Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*, München : Fink 1996.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer, Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (*La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Éditions de l’Étoile, Gallimard / Le Seuil 1980).
- Ders., *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1999⁹ (*Le plaisir du texte*, Oeuvres complètes IV (1972 – 1976), Paris : Éditions du Seuil 2002, p. 217 - 261).
- Ders., „Der Tod des Autors“, in : Wirth, Uwe, *Performanz*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 2002, S. 104 – 110 (*La mort de l’auteur*, Oeuvres complètes 1968 – 1971, p. 40 – 45).
- Ders. *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1985 (*Le degré zéro de l’écriture*, Oeuvres complètes, Paris : Éditions du Seuil 2002).
- Ders., *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1964 (*Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil 1957).

Bazin, André, *Was ist Kino?* Berlin 2003 (Qu'est-ce que le cinéma? 10. éd., Paris : Éditions du Cerf 1997).

Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1978.

Bellour, Raymond, *L'Analyse du film*, Calmann-Levy : Paris 1995.

Ders., *Le Cinéma Americaine, analyses de films*, 2 volumes, Paris : Flammarion 1980.

Belton, John, *American Cinema / American Culture*, New York : Mc Graw-Hill 1994.

Bergson, Henri:

MG *Materie und Gedächtnis, Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg : Meiner 1991.

DSW *Denken und Schöpferisches Werden*, Hamburg : Europäische Verlagsanstalt 1993.

Beuthan, Ralf, *Das Undarstellbare: Film und Philosophie. Metaphysik und Moderne*, Königshausen & Neumann 2006.

Bohrer, Karl-Heinz, *Ästhetische Negativität*, München / Wien : Hanser 2002.

Bollnow, Otto Friedrich, *Das Wesen der Stimmung*, Frankfurt am Main : Klostermann 1995⁸.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison/Wisconsin 1985.

Ders., *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton / New York : Univ. Press : 1994.

Brecht, Bertold, *Schriften zum Theater*, Bd II, 1918–1933, Berlin / Weimar : Aufbau-Verlag 1964.

Ders., *Über Realismus*, Reclam : Leipzig 1968.

Buchmann, Sabeth (Hrsg.), *Wenn sonst nichts klappt : Wiederholung wiederholen*, Hamburg / Berlin : Materialverlag und b_books / polypen 2005.

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1974².

Bürger, Christa / Bürger, Peter, *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1988.

Carroll, Kent E., „Film and Revolution. Interview with Dziga-Vertov Group“, in: *Focus on Godard*, ed. by Royal S. Brown 1972, S. 50 – 54.

Cassirer, Ernst, *Versuch über den Menschen*, Einführung in eine Philosophie der Kultur, Hamburg : Meiner 1996.

Caughie, John (Hg.), *Theories of Authorship : a reader*, London : Routledge 1999.

Cook Roger F. / Gmünden Gerd (Hg.), *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative and the Postmodern Condition*, Detroit : Wayne State University Press 1997.

Jonathan Culler, „Ein Plädoyer für die Überinterpretation“, in: Eco, Umberto, *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*, München : Deutscher Taschenbuch Verlag 1996, S. 120 – 134.

Deleuze, Gilles:

BB *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1997. (Cinéma 1. L'image-mouvement, Paris : Les Editions de Minuit 1983).

ZB *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main 1999² (Cinéma 2. L'image-temps, Paris : Les Editions de Minuit 1985).

DW *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München : Fink 1997² (Différence et répétition, Paris : Presses Universitaires de France 1968).

LS *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1993 (Logique du sens, Paris : Les Éditions de Minuit 1969).

N *Nietzsche und die Philosophie*, Frankfurt am Main : Syndikat 1985 (*Nietzsche et la philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France 1962).

St *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin : Merve 1992 (zuerst erschienen in: *Geschichte der Philosophie*, hrsg. von F. Châtelet, Bd. 8, Frankfurt am Main / Berlin / Wien : Ullstein 1975).

F *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000 (*Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Les Éditions de Minuit 1988.)

U *Unterhandlungen, 1972–1990*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1993 (*Pourparlers 1972 – 1990*, Paris : Les Éditions de Minuit 1990).

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix, *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main : Suhrkamp 2000 (*Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit 1991).

Dies., *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin : Merve 2005⁶ (*Mille Plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit 1980).

Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1996⁶ (*De la grammatologie*, Paris : Les Éditions De Minuit 1997).

Ders., *Positionen*, hrsg. von Peter Engelmann. Graz : Edition Passagen 1986.

Ders., *Die différance, Ausgewählte Texte*, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart : Reclam 2004.

Dosse, Francois, *Geschichte des Strukturalismus*, Bd. 2: Die Zeichen der Zeit, Hamburg : Junius 1997 (Ders., Bd. 1: Das Feld des Zeichens 1945–66, Hamburg : Junius 1996).

Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1996⁷.

Ders., *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1977.

Ders., *Die Grenzen der Interpretation*, München Wien : Carl Hanser 1992 (I limiti dell'interpretazione, Mailand : Gruppo Editoriale Fabbri 1990).

Ders., *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*, München : Deutscher Taschenbuch Verlag 1996 (*Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press 1992).

Eder, Jens (Hg.), *Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre (Oberflächenrausch)*, Münster : Lit 2002.

Engell, Lorenz, *Bewegen beschreiben, Theorie zur Filmgeschichte*, Weimar : VDG 1995.

Ders., *Sinn und Industrie*, Frankfurt am Main : Campus 1992.

Ders., „Medienphilosophie des Films“, in Sandbothe, Mike / Nagl, Ludwig Nagl, *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005 (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 7).

Ewald, *Pariser Gespräche*, Berlin : Merve 1989 (Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 148).

Felix, Jürgen, *Moderne Filmtheorie*, Mainz : Bender 2002.

Felix, Jürgen / Grob, Norbert, *Die Postmoderne im Kino, Ein internationaler Reader*, Marburg 2002.

Felix / Kiefer / Marschall / Stiglegger, *Die Wiederholung*, Marburg : Schüren 2001.

Freud, Sigmund, „Erinnern / Wiederholen / Durcharbeiten“, in: *Gesammelte Werke*, London 1940ff, Bd. 10, S. 126 – 136.

Ders., „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor“, in : ebd., Bd. 6.

Ders., „Trauer und Melancholie“, in : ebd., Bd. 10, S. 428 – 446.

Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York : Basic Books 1989¹⁸.

Genette, Gerard, *Die Erzählung*, München: Fink 1998².

von Graevenitz, Gerhardt / Marquardt, Odo (Hg.), *Poetik und Hermeneutik XVII, Kontingenz*, München : Fink 1998.

Harvey, David, *The condition of postmodernity : an enquiry into the origins of cultural change*, Cambridge : Blackwell 1992.

Heath, Steven, *Questions of Cinema*, Bloomington : Indiana University Press 1992.

Heidegger, Martin:

HeiE Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), in: *Gesamtausgabe*, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Bd. 65; Frankfurt am Main 1989.

- BdZ Der Begriff der Zeit*, Tübingen : Max Niemeyer 1995².
- SuZ Sein und Zeit*, Tübingen : Max Niemeyer 1993¹⁷.
- Hertzberg Ludvig (ed.), *Jim Jarmusch Interviews*, Mississippi : University Press Mississippi 2001.
- Hesper, Stefan, *Schreiben ohne Text, Die prozessuale Ästhetik von Gilles Deleuze und Félix Guattari*, Wiesbaden : 1994.
- Hill, John, „Film and Postmodernism“, in: Church Gibson, Pamela / Hill, John: *The Oxford Guide to Film Studies*, New York : Oxford University Press 1998, S. 95 – 105.
- Hillier, Jim (ed.), *American Independent Cinema, A ‚Sight and Sound‘ Reader*, London : British Film Institute 2001.
- Hoensch, Jarmila, „Film und Semiotik. Eine semiotische Darstellung des Filmmediums“, in: Plebe, Armando (Hg.), *Semiotica ed estetica. Semiotik und Ästhetik*. Rom : Il Libro 1981.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham : Duke Univ. Press 1992.
- Kanzog, Klaus, *Einführung in die Filmphilologie*, München 1997² (diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 4, hrsg. von Elfriede Ledig / Michael Schaudig).
- Kimmerle, Heinz, *Philosophien der Differenz, Eine Einführung*, Königshausen und Neumann, Würzburg : Königshausen & Neumann 2000 (Schriften zur Philosophie der Differenz, Bd. 9).
- Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern : Benteli 1952.
- Koerner, Joseph L., „Contingency and the City“, in: *Poetik und Hermeneutik XVII, Kontingenz*, hrsg. von Gerhart v. Graevenitz und Odo Marquardt, München : Fink 1998.
- Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2 : 1945 bis heute*, München : Piper 1964.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1964.
- Kristeva, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1990 (La révolution du langage poétique, Éditions du Seuil : Paris 1974).
- Liebsch, Dimitri (Hg.), *Philosophie des Films, Grundlagentexte*, Paderborn : mentis 2005.
- Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme, Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1987,
- ders., Soziales System, Gesellschaft, Organisation, in: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 3, Opladen : Westdeutscher Verlag 1991.
- Lyotard, Jean-Francois, „Idee eines souveränen Films“, in: Elsaesser, Thomas / Lyotard, Jean-Francois / Reitz, Edgar, *Der zweite Atem des Kinos*, hrsg. von Andreas Rost, München / Frankfurt am Main : Verlag der Autoren 1996.

de Man, Paul, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1988 (Allegories of Reading, Columbia University Press : 1984).

Marie, Michel, *La Nouvelle Vague, Une école artistique*, Cinéma 128, Paris : édition Nathan 1997.

Mersch, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München : Fink 2002.

Ders., *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida*, München : Deutscher Taschenbuch Verlag 1998.

Ders., *Umberto Eco zur Einführung*, Hamburg : Junius 1993.

Ders., „Medienphilosophie der Sprache“, in: Sandbothe, Mike / Nagl, Ludwig Nagl, *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005 (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 7), S. 113 – 127.

Metz, Christian, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster : Nodus Publikation 1997 (L' énonciation impersonnelle ou le site du film, Méridiens Klincksieck : Paris 1991).

Ders., *Film Language, A Semiotics of the Cinema*, New York : Oxford University Press 1974.

Ders., *Sprache und Film*, Frankfurt am Main : Athenäum 1973.

Ders., *Semiologie des Films*, München : Fink 1972.

Ders., *Probleme der Denotation im Spielfilm (1968)*, in: Albersmaier, Franz-Josef (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart : Reclam 2003⁵, 321– 370.

Mitry, Jean, *The Aesthetics and Psychology of Cinema*, London : Athlone 1998.

Ders., *Semiotics and the Analysis of Film*, London : Athlone 2000.

Nietzsche, Friedrich:

Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988²,

NieKSA 1 Die Geburt der Tragödie, Über Lüge und Wahrheit im außermoralischen Sinn, in: *Nachgelassene Schriften*.

NieKSA 3 Die Fröhliche Wissenschaft.

NieKSA 4 Also sprach Zarathustra.

NieKSA 5 Zur Genealogie der Moral.

NieKSA 10 Nachgelassene Fragmente (1882 – 1884).

NieKSA 12 Nachgelassene Fragmente (1885 – 1887).

NieKSA 13 Nachgelassene Fragmente (1887 – 1889).

Ott, Michaela, *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg : Junius 2005.

Pape, Helmut, *Charles S. Peirce zur Einführung*, Hamburg : Junius 2004.

Peirce, Charles Sanders:

Collected Papers of Charles Sanders Peirce, edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, Thoemmes Press 1998,

CP 2 Elements of Logic, Volume 2.

CP 4 The simplest mathematics, Volume 4.

NZ *Naturordnung und Zeichenprozeß, Schriften über Semiotik und Naturphilosophie*, hrsg. von H. Pape, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1998².

SS *Semiotische Schriften*, Bd.1 – 3, hrsg. und übers. von Christian Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 / 1990 / 1993.

PhäLZ *Phänomen und Logik der Zeichen*, hrsg. von Helmut Pape, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1998³ (A syllabus of certain topics of logic).

Plebe, Armando (Hg.), *Semiotica ed estetica. Semiotik und Ästhetik*. Rom 1981.

Poschardt, Ulf, *Cool*, Hamburg : rowohlt 2002.

Robbe-Grillet, Alain, *Argumente für einen neuen Roman, Essays*, München : Carl Hanser 1965 (Pour un nouveau Roman, Paris 1963).

Roud, Richard, *Jean-Luc Godard*, London : Thames and Hudson 1970².

Ries, Wiebrecht, *Nietzsche zur Einführung*, Hamburg : Junius 2001.

Roloff, Volker / Winter, Scarlet (Hg.), *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Tübingen : Stauffenburg-Verlag 2000 (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur und Medienwissenschaft, Bd. 8).

Roesler, Alexander, „Vermittelte Unmittelbarkeit. Aspekte einer Semiotik der Wahrnehmung bei Charles S. Peirce“, in: Wirth, Uwe (Hrsg.), *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 2000, S. 112 – 128.

Rost, Andreas (Hg.), Thomas Elsaesser / Jean-Francois Lyotard / Edgar Reitz, *Der zweite Atem des Kinos*, Frankfurt am Main : Verlag der Autoren 1996.

Sandbothe, Mike / Nagl, Ludwig Nagl, *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005 (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 7).

Sarris, “Notes on the Author Theory“, in: Sitney, P. Adams (Hg.), *Film Culture Reader*, New York : Cooper Square Press 2000.

De Saussure, Ferdinand, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin : de Gruyter 1967² (Paris 1916 / 22)

Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Wunderland: Zeit als Ereignisphilosophie*, München : Fink 2003 (a).

- Dies., *Gilles Deleuze im Kino, Das Sichtbare und das Sagbare*, München : Fink 2003 (b).
- Silverman, Kaja, *The subject of Semiotics*, New York : Oxford University Press 1983.
- Sitney, P. Adams (Hg.), *Film Culture Reader*, New York : Cooper Square Press 2000.
- Shohat, Ella / Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism Multiculturalism*, London : Routledge 1997.
- Spielmann, Yvonne, „Zerstörung der Formen, Bild und Medium bei Jean-Luc Godard“, in: Roloff, Volker / Winter, Scarlett, *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Tübingen : Stauffenburg Verlag 2000, S. 111 – 124.
- Stam, Robert / Burgoyne, Robert / Flitterman-Lewis, Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism, and beyond*, London : Routledge 1992.
- Stegmaier, Werner, Nietzsches Zeichen, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 29, Berlin / New York : de Gruyter (Internationales Jahrbuch für die Nietzsche Forschung, hrsg. von Abel, Günter / Simon, Josef / Stegmaier, Werner) , S. 41 – 69.
- Stäheli, Alexandra, *Materie und Melancholie*, Die Postmoderne zwischen Adorno, Lyotard und dem pictorial turn, Wien : Passagen 2004.
- Vanoye, Francis : *Récit écrit – récit filmique*, Paris : Nathan 1989.
- Vogl, Joseph, „Schöne gelbe Farbe“, Godard mit Deleuze, in : *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, hrsg. von Friedrich Balke / Joseph Vogl, München : Fink 1996, S. 252 – 265.
- Vogel, Amos, *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*, Hamburg : Rowohlt 2000.
- Volli, Ugo, *Semiotik, Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, Tübingen UTB 2002.
- Weiss, Peter, *Avantgarde Film*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1995.
- Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim : Akademie 1997⁵.
- Wirth, Uwe (Hrsg.), *Performanz*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 2002,
- ders., *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*, Frankfurt am Main : Suhrkamp 2000.
- Wollen, Peter, *Signs and Meanings in Cinema*, Bloomington : Indiana Univ. Press 1996.

Aufsätze / Zeitschriften

- Bellour, Raymond, ‚Ciné-repetitions‘, in : *Screen*, 20, no. 2 (Summer 1979), p. 65 – 72.
- Bordwell, David, *Quarterly*, Volume 55, Number 3, Spring 2002, p. 16 – 28.
- Kursbuch* 122, 12/ 1995.
- Montage/ av*, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation:
– Film als Text (Bellour, Kuntzel) 8/11/1999

- Rudolf Arnheim 9/2/00
- Anfänge und Enden 12/2/03

Lexika

Fischer Filmgeschichte, Faulstich, hrsg. von Werner Faulstich / Korte, Helmut, Bd. 5, Der Film zwischen 1977 und 1995, Fischer : Frankfurt am Main 1995.

Lexikon des Internationalen Films, Kino, Fernsehen, Video, DVD, hrsg. vom katholischen Institut für Medieninformation und der Katholischen Filmkommission für Deutschland, 4 Bde., Zweitausendeins : Frankfurt am Main 2002.

Nachweis der Filmstills (Filme von Jim Jarmusch):

Permanent Vacation, DVD, Arthaus, 2006 © by Kinowelt Home Entertainment.

Stranger than Paradise, DVD, Arthaus, 2003 © by Kinowelt Home Entertainment.

Down by law, DVD, Arthaus, 2003 © by Kinowelt Home Entertainment.

Mystery Train, DVD, Arthaus, 2003 © by Kinowelt Home Entertainment.

Night on Earth, DVD, Arthaus, 2002 © by Kinowelt Home Entertainment.

Coffee and Cigarettes, DVD, Arthaus, 2005 © by Kinowelt Home Entertainment.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne zulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter Angabe der Quelle gekennzeichnet.

Weitere Personen waren an der inhaltlich-materiellen Erstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlung- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberater oder anderer Personen) in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

Weimar, 25. Oktober 2006

Birgit Maria Leitner

