



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Beat – Jim Jarmusch und Tom Waits auf den Spuren
einer Generation“

Verfasser

Matthias K. Heschl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Index

Index	2
Intro: Exposition oder Präambel.....	4
Track 1: Jack Kerouacs <i>On the Road</i>	9
Vor dem Roadgenre // Highways, Autos, Babyboom	10
Die Ahnen des Roadgenres	11
An der Kreuzung // Western trifft Film Noir.....	13
Western.....	13
Film Noir.....	14
Figuren // Freiheit // Wandelbarkeit	15
Technik // Traveling & Tracking	18
Von Ost nach West (und zurück)	19
Mexiko, heilbringender Süden.....	23
Dramaturgie und Aufbau	25
„Spontaneous Bop Prosody“	28
„Home I’ll Never Be“ // Vater, mein Vater!	30
Americana // Travelogues	33
Ortlosigkeit // Pilgerfahrten	36
Musiklandschaften // EE-YAH!	39
Geschwindigkeit // Go, go, go!	46
Track 2: Allen Ginsbergs „Howl“	50
Spontaneität, Unmittelbarkeit, Improvisation.....	51
Robert Franks <i>Pull My Daisy</i> // Off they go.	55
Laiendarsteller, Originalschauplätze, Probenarbeit.....	57
John Cassavetes	61
Coffeehouse-Aktivitäten // Die Kunst hält Einzug in die Straßen	63
<i>Coffee and Cigarettes</i>	67
Heritage & Unicorn // Tom Waits im Coffeehouse.....	69
Geheil einer Generation // Außenseiter.....	70
Track 3: William S. Burroughs’ <i>Naked Lunch</i>	83
<i>The „Priest“ They Called Him // The Black Rider</i>	84
„Cut-Ups“ // „Fold-Ins“	85
Filmavantgarde // Polyartismus	89

Independent-Kino // The Group // <i>Film Culture</i>	92
„The Nagual“ // Minimalismus.....	95
Minimalismus im Film	96
Punk-Ästhetik	100
<i>The Last Words (of Dutch Schultz)</i>	103
Bonus-Track: Coda	108
Bibliographie	109
Mediographie	115
Abbildungsverzeichnis // Bildquellen.....	119
Abstract.....	124
Lebenslauf // Über den Autor	125

Intro: Exposition oder Präambel

Beat – geschlagen.

Beat – erschlagen.

Beatitude – Glückseligkeit.

Diese Diplomarbeit mit dem Titel „Beat – Jim Jarmusch und Tom Waits auf den Spuren einer Generation“ soll durch ihr analytisches wie assoziatives Vorgehen (Quer)-Verweise zwischen den Beatliteraten sowie dem Filmemacher Jim Jarmusch und dem Musiker Tom Waits darlegen.

In John Clellon Holmes' Artikel in der *New York Times* fällt der Begriff „Beatgeneration“ 1952 zum ersten Mal.¹ Die Bedeutung dieser Bezeichnung siedelt sich im Spannungsfeld zwischen den einleitenden Übersetzungen an, ist teilweise eine mehrdeutige und verweist so auf unterschiedliche Wurzeln: Während der religiös konnotierte Begriff „Beatitude“ auf die spirituellen Aspekte der Bewegung anspielt, lässt sich über den Terminus „Beat“ auch die Verbindung zur (Jazz)-Musik konstatieren; dieser fügt somit einen weiteren Gesichtspunkt hinzu, unter dessen Beachtung die Beatgeneration zu begreifen ist. Eine dritte Assoziation verweist auf den sozialen (Außenseiter)-Status der Beatliteraten. In den durch Nachkriegsstimmung geprägten USA stehen sie der vorherrschenden Wertegesellschaft und dem Konformismus einer Mittelklasse gegenüber.

Besonderes Augenmerk soll den Schriftstellern Jack Kerouac, Allen Ginsberg und William S. Burroughs zukommen, welche unter dem Begriff „Beatgeneration“ oder „Beatliteraten“ im engsten Sinne zusammengefasst werden können. Die Beatgeneration ist daher – zumeist ist diese Form in der vorliegenden Arbeit gemeint – ein bloßer (Freundes)-Kreis von New Yorker Studenten. Dieser prägte aber die Literatur- und auch Kunstströmungen der USA nach dem Zweiten Weltkrieg so nachhaltig, dass der Name auch auf eine breit gefasstere Bewegung übergeht, die ähnliche, wenn nicht gleiche, Ideologien vertrat. Zum Teil lässt sich aus diesem Milieu schließlich auch eine

¹ siehe John Clellon Holmes, „This is The Beat Generation“, in: *The New York Times* (November 16, 1952). Zitiert nach: *Literary Kicks*.
<http://www.litkicks.com/Texts/ThisIsBeatGen.html>

Verbindung zu sozio-kulturellen Strömungen – zu Jugendkulturen – ableiten, welche eher als periphere Ausläufer und nicht mehr als Kern der Beatgeneration zu verstehen sind.

Das künstlerische Schaffen von Filmemacher Jim Jarmusch und Musiker Thomas Waits soll hier in Bezug zu dieser Generation gesetzt werden. Untereinander sind beide durch Waits' Schauspielengagement in Jarmuschs Filmen beziehungsweise durch das Komponieren von Filmmusik verknüpft. Im Zentrum der Untersuchung soll jedoch stehen, inwiefern beide entweder unabhängig voneinander oder in gemeinsamen Projekten auf den Spuren der Beatliteraten wandeln, sodass am Ende dieser Arbeit die engen Beziehungen klar ersichtlich sind.

Der Aufbau folgt, gemäß dem Titel der Arbeit, drei Spuren (englisch: „Tracks“). Dies verweist zum einen auf die für diese Arbeit nicht unwichtige musikalische (Ton)-Spur, zum anderen verleiht es bereits dem Ausdruck, was meiner Leserschaft hier bevorsteht: Sie begibt sich auf eine Reise, wobei sich Spuren an Kreuzungen überschneiden, in Mehrspurigkeit bündeln oder an Abzweigungen teilen können. Die Ausgangspunkte unseres Weges sind die wohl bekanntesten, einflussreichsten, nachhaltigsten, schriftgewordenen Werke der drei Galionsfiguren der Beatgeneration: Jack Kerouacs *On the Road*, Allen Ginsbergs „Howl“ und William S. Burroughs' *Naked Lunch*. Diese führen, direkt oder indirekt, zu Jim Jarmuschs und Tom Waits' Schaffen.

Die erste Spur mündet, ausgehend von Kerouacs *On the Road*, in ein Genre, welches das US-amerikanische Kino der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägte: das Roadmovie oder Roadgenre. An dieser Stelle wird *On the Road* zu Jim Jarmuschs Werken in Beziehung gesetzt. Gleichzeitig lassen sich über dieses Genre die sozialen und wirtschaftlichen Gegebenheiten der USA nach dem Zweiten Weltkrieg illustrieren. Weiters ermöglicht es – auch wegen seiner Vorläufer in der Literatur – auf die charakterlichen Eigenschaften von Jim Jarmuschs Figuren zu schließen. Schließlich gelangt man über die Analyse der Produktionsstrukturen des Roadmovies und über seinen dramaturgischen Aufbau zur (Film)-Musik und ihrem Verhältnis zur dargestellten Landschaft. Mithilfe der Musik lässt sich weiters eine von Kerouac verfolgte Methodik aufzeigen, die so auch für die Konzeption von Geschwindigkeit und Tempo in seinem Schreiben steht.

Hierzu soll wiederum das in Jarmuschs Filmen porträtierte Geschwindigkeitsdenken kontrastiert werden.

Im zweiten Teil steht Allen Ginsbergs „Howl“ durch seine Produktionsweise exemplarisch für drei wesentliche Grundsätze der Beatgeneration: Spontaneität, Unmittelbarkeit und Improvisation. Diese lassen sich direkt aus Kerouacs von der Musik inspiriertem Schreiben ableiten und finden in Ginsbergs „Howl“ ihre Fortführung. Ebendiese Grundsätze sollen dann in dem den Beatliteraten nahen Film *Pull My Daisy* aufgezeigt werden. Anschließend werden anhand der Person John Cassavetes Parallelen zwischen dem US-amerikanischen, italienischen und französischen Filmschaffen verdeutlicht, welche sich besonders im Neorealismo und in der Nouvelle Vague zeigen. An diesen orientierte sich später auch Jarmusch. In den Vereinigten Staaten von Amerika sollen die Coffeehouses, in welchen Ginsberg auch seine Gedichte las, zum einen Ausdruck einer an diesen Schauplätzen angesiedelten florierenden Kunstszene werden – diese war auch für Tom Waits prägend. Zum anderen wird über die Coffeehouses der Bogen zu den ähnlichen Schauplätzen in Jarmuschs *Coffee and Cigarettes* gespannt. Anschließend möchte ich auf gesellschaftliche Entwicklungen eingehen, die zur Zeit der Beatliteraten, teilweise durch Ginsbergs „Howl“ inspiriert, ihren Anfang nahmen.

Der dritte Teil wird mit William S. Burroughs' Roman *Naked Lunch* eingeleitet. Im Zuge des Punks als Jugendkultur arbeitete der Autor mit dem Musiker Kurt Cobain zusammen. Später lieferte er gemeinsam mit Tom Waits den Soundtrack zu Robert Wilsons Oper *The Black Rider*. In der Musik arbeitete Burroughs weiters mit einer Technik, die er „Cut-Ups“ nennt. Von dort überträgt er diese auf den Film: Mit Antony Balch produziert er *Towers Open Fire*. Auf diesen strukturellen und formalen Errungenschaften baut schließlich ein Avantgarde- und Independent-Kino auf. Dieses Kino legte, genauso wie Burroughs, besonderen Wert auf Spontaneität, Unmittelbarkeit und Improvisation. Da der Zufall ein zentrales Moment in Burroughs' Schaffen war, wurde seine Arbeit dem Minimalismus zugeschrieben. Über den Komponisten John Cage soll dieser Minimalismus, der auch in Jarmuschs Filmen erkennbar ist, und sein Einfluss auf die Punkmusik, diesmal als ästhetisches Konzept, erläutert werden. In den „letzten Worten“ sollen

Parallelen zwischen Burroughs' Herangehensweise an sein Werk *The Last Words of Dutch Schultz* und Jarmuschs Drehbuchkonzeption gefunden werden.

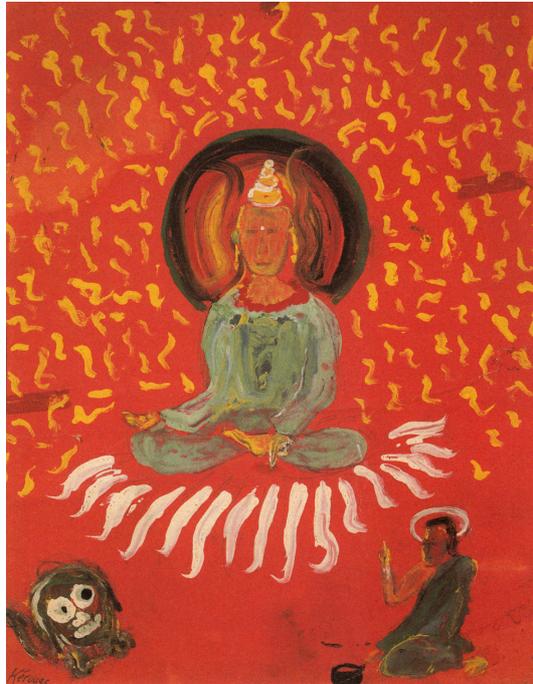


Abbildung 1: Jack Kerouacs *Buddha*.²

² Detaillierte Quellenangaben zu den Abbildungen siehe Abbildungsverzeichnis im Anhang.

Track 1: Jack Kerouacs *On the Road*

„Wir alle waren froh: wir wußten, daß wir Chaos und Wahnsinn hinter uns ließen und unsere einzige noble Aufgabe in der Zeit erfüllten – wir waren in Bewegung. Und ob wir uns bewegten!“³

Ausgehend von Jack Kerouacs Beatmanifest *On the Road* ist es meine Absicht, diesen Abschnitt meiner Arbeit den Spuren zu widmen, die eine Generation, allen voran Kerouac selbst, unterwegs auf den Highways des amerikanischen Kontinents hinterließ. Diese Spuren prägten sich in den Köpfen der Leserschaft ein. Unter dieser sind es Jim Jarmusch und Tom Waits, die auf ebendiesen Spuren einer erschlagenen, geschlagenen Generation wandeln, die ihr Erbe antreten: das Erbe des Beat.

Während sich das Moment des Unterwegs-Seins in Jarmuschs Filmen, beispielsweise im strukturellen Aufbau, wiederfindet und so stark auf das Genre des Roadmovies verweist, ist es schwieriger, die subtilen Entsprechungen in Waits' Musik wiederzuentdecken. Trotzdem soll hier versucht werden, die Überschneidungen zwischen Jack Kerouacs Roman *On the Road* und den Arbeiten dieser zwei Künstler zu analysieren. Ziel dieses Kapitels ist es, Verweise offenzulegen und zu verdeutlichen, wo sich Berührungspunkte finden.

³ Jack Kerouac, *Unterwegs* (Hamburg: Rowohlt, 1998), S. 163. Übersetzt von Thomas Lindquist. Orig. *On the Road*. [Orig. 1957].

Vor dem Roadgenre // Highways, Autos, Babyboom

„Freeway cars and trucks
stars beginning to fade, and I lead the parade“⁴

Die aus dem Lied „Ol' 55“ von Tom Waits entnommene Passage thematisiert neben einer Liebesgeschichte auch Autos und Freeways. Diese Motive prägten auch das Roadmovie und Roadgenre. Neben Waits' erstem Auto, einem 55er Buick, dessen Baujahr hier auch zum Namensgeber des Songs wurde, finden sich die für das Roadmovie wichtigen amerikanischen Wägen und die Highways des Nachkriegsamerikas in „Ol' 55“ wieder. Das Erbauen von High- und Freeways war eine wesentliche Voraussetzung des Roadgenres, dienten diese doch als zentraler Schauplatz.

Nach dem Eintreten der USA in den Zweiten Weltkrieg wurden im Zuge der Verteidigungs- und Mobilisationsstrategie quer über den Kontinent Highways erbaut. Unzählige US-amerikanische Familien, die während der wirtschaftlichen Depression vom Land in die Ballungsräumen fliehen mussten, benützten diese Highways. Diese Entwicklung führte zu einer sozialen Fragmentation.⁵ Andere nutzten den Highway auch für touristische Zwecke.

Fuhren in John Fords *Stagecoach* noch die Pferdekutschen auf den nicht-befestigten Routen des amerikanischen Westens, so fahren die Figuren von Jarmusch und Kerouac häufig mit dem Auto, um auf den nun errichteten Highways das Land zu entdecken.

Die Autoindustrie, die vom wirtschaftlichen Aufschwung nach dem Zweiten Weltkrieg profitierte, liefert so das Fortbewegungsmittel für eine ruhelose (Vorstadt)-Jugend. Das Auto wird zum Prestigeobjekt, das die

⁴ Tom Waits, „Ol' 55“, in: *Closing Time* (CD: Elektra, 1992), TC 00:01:00-00:01:10.

⁵ vgl Leslie Dick, „Sight and Sound A-Z of Cinema: R: Road“, o.S. in: *Sight and Sound* (Nr. 7/11, November 1997), S. 22-26. Zitiert nach: *International Index to Performing Arts*.

http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iipa:&rft_dat=xri:iipa:article:fulltext:iipa00001779

Individualität unterstreicht.⁶ Dieses Gefühl konnten Busse, Motorräder, Züge oder Fahrräder kaum vermitteln:

While some very important road movies involve motorcycles, trains, busses, bicycles, or even walking, the most common and most generically privileged vehicle is the automobile. This is due probably to the fact that cars, especially in the postwar era, became so much more popular than motorcycles, trains, or busses.⁷

Schließlich ist es die Jugend der Babyboom-Generation, die als erste die nötigen Mittel aufbringen konnte, um für sich und in weiterer Folge auch für ihre Kinder Automobile anzuschaffen.⁸

Die oben genannten demographisch-sozialen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen korrelieren mit jenen der bildenden Künste. Im Roadgenre, dessen literarische Wurzeln bis in die (griechische) Antike zurückreichen, kehren Highways, Autos und Jugendliche als Schauplätze, Motive oder Figuren wieder.

Die Ahnen des Roadgenres

Bereits in der griechischen Antike finden sich in der Mythologie Ansätze, die ein dem Roadgenre ähnliches Erzählmuster verfolgen. So fungiert in Homers *Odyssee* das Moment des Unterwegs-Seins als übergeordnetes Bindeglied zwischen den einzelnen episodischen Handlungseinheiten. In der Literatur wurde das Unterwegs-Sein in weiterer Folge auch in Form von spirituell-religiös motivierten Wallfahrtsgeschichten und Pilgerfahrten dargestellt; sei es in den im Mittelalter entstandenen *Canterbury Tales* von Chaucer oder in der zeitgenössischen Populärliteratur wie in Paulo Coelhos *Auf dem Jakobsweg*. Vor allem in den Vereinigten Staaten von Amerika findet das Genre viel

⁶ vgl David Laderman, „What a Trip: The Road Film and American Culture“, S. 41, in: *Journal of Film and Video* (Nr. 48/1/2, Spring 1996), S. 41-57.

⁷ David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie* (Texas: University Press, 2002), S. 13.

⁸ vgl Brian Ireland, „American Highways: Recurring Images and Themes of the Road Genre“, S. 477, in: *The Journal of American Culture* (Nr. 26/4, December 2003), S. 474-484.

Zuspruch: von William Faulkners *As I Lay Dying* bis hin zu Jack Kerouacs *On the Road*.⁹

Literarische Werke dieses Genres sind zwar wie Joseph Conrads *Heart of Darkness* oder Mark Twains *Adventures of Huckleberry Finn* oftmals als Sozialkritik zu lesen, sind jedoch meist auch eng mit kolonialistischen Absichten und Eroberung verknüpft. Dies steht im Gegensatz zum Nonkonformismus der Beatliteraten. Denn ihr Nicht-anpassen-Wollen und die Zurückweisung traditioneller, kleinbürgerlicher Werte gehen in den Fünfigern Hand in Hand mit ihrem beschriebenen und gelebten Lebensstil. Er richtet sich entschieden gegen vorherrschende Tradition, konservative Familienwerte und den Materialismus der Mittelklasse.¹⁰

Dieser Materialismus ist Impulsgeber für unterhaltungselektronische Entwicklungen. Das Fernsehen ist so für das Voranschreiten des Roadgenres indirekt mitverantwortlich: Michael Atkinson sieht in „Crossing the Frontiers“ den Grund für den rasanten Anstieg an Filmen vergleichbarer Gattungen in der Tatsache, dass die Generation rund um Jim Jarmusch und Gus Van Sant bereits mit Roadmovies und Fernsehformaten mit ähnlicher Aufmachung wie *The Fugitive* und *Road 66* aufwuchsen.¹¹

Diese TV-Serien stützen sich auf frühere Werke der Kinoindustrie, deren Autoren und Regisseure ihrerseits auf literarische Vorlagen zurückgreifen konnten. Erste Ansätze des Roadmovies ließen sich bereits in *You Only Live Once* von Fritz Lang im Jahre 1937 erkennen. Als erstes veritables Roadmovie nennt Leslie Dick jedoch *Detour* von Edgar G. Ulmer, 1945.¹²

Ohne näher darauf einzugehen, was das erste Roadmovie war, möchte ich doch aufzeigen, dass diese Filme eine auffällige Gemeinsamkeit aufweisen: Sei es *You Only Live Once*, *Detour* oder *Stagecoach* – all diese filmischen Vorläufer stammen aus den Vereinigten Staaten von Amerika.

Die maßgeblichen Ursachen hierfür finden sich in den Bedingungen, die sich in den USA bieten: eine aufstrebende Wirtschaft, die sich auf die

⁹ vgl Dick, „R:Road“, o.S.

¹⁰ vgl Laderman, „What a Trip“, S. 42.

¹¹ siehe Michael Atkinson, „Crossing the Frontiers“, S. 14, in: *Sight and Sound* (Nr. 4/1, ohne Jahr), S. 14-17.

¹² siehe Dick, „R:Road“, o.S.

Auto- und Kinoindustrie auswirkt, und neu gebaute, weitreichende Highways. Schenkt man dem folgenden Zitat Glauben, so gibt es nichts Amerikanischeres als auf der Straße zu sein, zu reisen: „There is nothing more American than being On the Road [...]“¹³ Deshalb hielt das Roadmovie als vorwiegend amerikanisches Genre durch den Hollywood-Apparat Einzug in die Wohnzimmer vorstädtischer Levittowns¹⁴.

Die Vereinigten Staaten werden oft als Schmelztiegel der kulturellen und ethnographischen Vielfalt bezeichnet. Dieser Vergleich lässt sich auf das ur-amerikanische Roadmovie übertragen: Das klassische (Hollywood)-Roadmovie vereinigt, wie im Folgenden gezeigt, zwei Stile der amerikanischen (Hollywood)-Filmgeschichte.

An der Kreuzung // Western trifft Film Noir

Im hybriden Roadmovie mischen sich bereits etablierte Strukturen und Genres und werden schließlich zu einer eigenständigen Filmgattung.

Western

„[...] the Western functions in a sense as the road movie’s grandparent.“¹⁵

Am Beginn der amerikanischen Erfolgsgeschichte des Roadmovies steht ein anderes ur-amerikanisches Genre, welches in seiner reinsten Form noch stärker auf die Wurzeln und Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika zurückgeht: der Western. An der Trennlinie zwischen Zivilisation und weiten Landschaften erweist sich der Wilde Westen, also die Weststaaten der USA, als geeigneter Schauplatz für dieses Genre. Die Figuren im Western wie später im Roadmovie sind die Antihelden.

¹³ Phil Patton, *Open Road: A Celebration of the American Highway* (New York: Simon und Schuster, 1986), S. 9. Zitiert nach: Ireland, „American Highways“, S. 475.

¹⁴ In und nach dem Zweiten Weltkrieg von Architekt William Levitt erbaute Vorstadtorte; Sinnbild für suburbane Vorstadtsiedlungen.

¹⁵ Laderman, *Driving Visions*, S. 23.

Jim Jarmusch geht in der Charakterisierung dieser Figuren noch weiter; er zeichnet seine Protagonisten noch deutlicher als einsame Antihelden. Obwohl Jarmusch offen eine Affinität zum Western zugibt, zeigt sich diese in seinen frühen Filmen nur in seiner abstrahierten Form als Roadmovie. Mit *Dead Man* im Jahre 1995 wagte er schließlich den zuvor oft angekündigten Schritt („[...] I would like to make a Western sometime.“¹⁶) vom weiterentwickelten Roadmovie zurück zum anachronistischen Western. Die Realisierung von *Dead Man* trägt ästhetische Züge des klassischen Westerns, da dieser in Schwarz-Weiß produziert wurde. Auch Jarmuschs Form des Antihelden findet sich hier wieder. Durch die romantisierte Darstellung von Motiven wie Pferden und Kutschen ist der Schritt zurück zum zeitlich älteren Western schließlich vielleicht sogar einer nach vorne, hin zu einem neuen hybriden Genre.

Film Noir

Dunkel, düster, mysteriös.

Diese für Film Noir typischen Prädikate leisten in ihrer Weiterführung ihren Beitrag zum Roadmovie. Die Figuren dieses Genres sind genau das: „[...] the noir road film exaggerates the criminal or outlaw element [...]“¹⁷

Zumeist handelt es sich um Kriminelle und Außenseiter auf der dunklen Seite des Gesetzes, die eine Nachkriegsstimmung vermitteln. Im Roadgenre mischt sich die Figur des Antihelden des Westerns mit dem Kriminellen des Film Noir. Der neue kriminelle Antiheld im Roadgenre, der sich am Rande der Gesellschaft befindet, muss meist die Flucht ergreifen. Die englische Floskel „to hit the road“ umschreibt diesen Umstand, wie ich finde, durch die Doppeldeutigkeit seines Verbs gelungen.

Das klassische Hollywoodkino behauptete zwischen 1920 und 1960 die alleinige, unangetastete Vormachtstellung auf dem Kinosektor. Man verstand

¹⁶ Peter Belsito, „Jim Jarmusch“, S. 34, in: Ludvig Hertzberg (Hg.), *Jim Jarmusch: Interviews* (Mississippi: University Press, 2001), S. 21-47.

¹⁷ Laderman, *Driving Visions*, S. 27.

Filme aus Hollywood als Vorzeigeobjekte gemäßiger, kleinbürgerlicher, konservativer Werte. Diese wurden durch die Maßnahme des selbst auferlegten Productioncodes abgesichert. Da man sich vor der Infiltrierung kommunistischer Saboteure fürchtete, wurde diese Art der Zensur durch das House Un-American Activities Committee (HUAC) minutiös gehandhabt.

Umso erstaunlicher ist es, dass das Genre des Film Noir, wo Kriminelle im Mittelpunkt stehen, vermehrt in den Hollywood-Apparat der 50er Einzug hielt. Aus wirtschaftlichen Gründen lockerte man die selbst auferlegte Zensur und so entstand eine Atmosphäre, in welcher es innovativ und experimentell orientierten Regisseuren wie Samuel Fuller oder Nicholas Ray möglich war, für das kommerzielle Kino zu arbeiten. Damit war der Weg für spätere Independent-Filmmacher geebnet.¹⁸

Figuren // Freiheit // Wandelbarkeit

„On the Road, nobody knows you – so you can be anybody, become anything. You can disappear.“¹⁹

Die grundlegende Formel des Roadgenres ist einfach: Wie schon das einleitende Zitat verdeutlicht, eröffnet das Roadgenre seinen Charakteren neue, unbegrenzte Möglichkeiten; keiner weiß, wer du bist, keiner weiß, woher du kommst, keiner weiß, wohin du gehst – es steht dir offen, in einem Moment eine Identität anzunehmen, die du im nächsten wieder verleugnest. Diese Wandelbarkeit des Charakters lässt sich mit dem englischen Ausdruck „fluid identity“ beschreiben.

Die wandelbaren Identitäten werden im klassischen Roadmovie vor allem von Außenseitern, Kriminellen, Räubern, wenn nicht gar Mördern verkörpert: „[...] in the ‚classic‘ road movie [...] it is always a couple, set against the social group and marked as outsiders if not outlaws.“²⁰

¹⁸ vgl David Sterritt, *Mad to Be Saved: The Beats, the '50s, and Film* (Carbondale: Southern Illinois University, 1998), S. 11.

¹⁹ Dick, „R:Road“, o.S.

²⁰ Dick, „R:Road“, o.S.

Im Laufe der Filmgeschichte tauchen verschiedene Variationen eines solchen Paares im Roadmovie auf: verheiratet, liiert, gleichgeschlechtlich, befreundet. Zusätzliche Figuren spielen meist nur eine untergeordnete Rolle, beispielsweise als Fahrer oder stille Wegbegleiter.

„[...] the heroes of Kerouac's *On the Road* were thieves, thugs, womanizers, and sexual predators [...]“²¹ Hier setzt sich dieser Trend des Roadmovies thematisch fort: Zwar gruppiert sich rund um Sal immer wieder eine Gefolgschaft größerer Zahl, jedoch stehen die Reisen, bei denen er von Dean begleitet wird, im Fokus des Romans. Tatsächlich reisen die beiden oft mit stillen Gefährten wie College Studenten, Hobos und, wenn es sich nicht vermeiden lässt, auch mit (ihren) Frauen, denn das Roadmovie versteht sich meist als klassisch männliches Genre. Frauen spielen oft nur eine triviale Rolle, werden vorwiegend als bloßes Sexobjekt gebrandmarkt.

Hier spiegelt das Roadgenre die tradierten Rollenverteilungen wider: Die Frau bleibt zuhause. Wenn Frauen daher in diesem Genre auftauchen, verkörpern sie meist diese stereotypen, chauvinistischen Klischees als Opfer, Huren oder Sexobjekte. Der Mann ist Jäger und Sammler.²²

Sesshaft zu werden oder gar zu heiraten liegt daher weder in der Natur von Sal Paradise noch in jener von Dean Moriarty. Bei der Charakterisierung dieser Figuren orientiert sich Jack Kerouac an seinem und an Neal Cassadys Leben. Sie verfügen frei über die weiblichen Objekte, um vorrangig ihr Verlangen nach (sexueller) Zuneigung zu stillen. Was schon in Kerouacs Roman und im Western funktionierte, funktioniert nun auch bei Jarmusch: Der Held wird zum Antihelden. Zwar zeichnen sich diese Antihelden auf der einen Seite durch ihre Offenheit gegenüber Neuem und Unerwartetem aus, andererseits liegt ihrer Charakterisierung oft eine tiefe Verwundbarkeit zugrunde: Zum Teil lässt sich ihr gesellschaftlicher Status mit jenem eines Opfers gleichstellen. Die Figuren von Jarmusch und Kerouac streben in ihrer Trauer, Verzweiflung oder Unruhe nur nach einem: der Freiheit im Unterwegs-Sein, denn:

Intensität, Höchstmaß an innerer und äußerer Bewegung war das Zauberwort der beat generation, ständig «unterwegs» auf der Suche nach einer von Tempo, Jazz, Marihuana, Sex und Freiheit berauschten Existenz, auf endloser Entdeckungsreise

²¹ Ireland, „American Highways“, S. 477.

²² siehe Ireland, „American Highways“, S. 481.

durch ein Amerika, für dessen Schönheit ihnen die Verachtung des Nützlichkeitsdenkens ihrer Zeitgenossen die Augen geöffnet hatte.²³

Eine Verfilmung von *On the Road* scheiterte zwar an unterschiedlichen Sichtweisen (die designierten Produzenten schlugen vor, dass Moriarty am Ende in einem Autounfall stirbt), doch der Fernsehsender CBS folgte dem von Kerouac ausgelösten Trend. Man ließ sich, im Endeffekt vermutlich sogar zu stark, von Kerouacs Sal und Dean inspirieren und kreierte die Sechzigerjahre-Fernsehsendung *Route 66*. Dies geschah gegen den Willen Kerouacs. Er bemerkte offensichtliche Ähnlichkeiten mit seinem Roman, weshalb er den Fernsehsender verklagen wollte. Seine Anwälte rieten ihm aus Mangel an Beweisen davon ab.

Der Mythos – zwei Kumpel unterwegs in einem amerikanischen Automobil, die auf ihren Reisen Abenteuerliches erleben – funktioniert auch in dieser Serie. „This couple character structure appears mostly in two versions, romance or friendship [...]“²⁴

Die Umstände, unter denen sich Jarmuschs Protagonisten begegnen, sind meist andere als bei dieser Serie, trotzdem beläuft sich die Zahl der Reisenden oftmals auch auf zwei: In *Dead Man* begleiten Nobody und William Blake einander. Ebenso sind es in *Mystery Train* die zwei japanischen Touristen Jun und Mitsuko, die sich auf Elvis Spuren nach Nashville, Tennessee begeben. In diesem Fall handelt es sich jedoch nicht um die konventionellen Kumpel, auch wenn es manchmal so anmutet, sondern um ein emotionsloses Paar.

²³ Kerouac, *Unterwegs*, S. 2.

²⁴ Laderman, *Driving Visions*, S. 17.



Abbildung 2: (Liebes)-Paar (oben) oder Dreierkonstellation (unten)?

Technik // Traveling & Tracking

Dass zumeist nur zwei Personen im Fokus der Roadmovies stehen, hat einen banalen Hintergrund, da der Produktionsweise im klassischen Hollywoodkino auch rationale Überlegungen zugrunde liegen. Denn es ist einfacher, durch die Windschutzscheibe eines Autos zwei Personen auf den Vordersitzen zu filmen, als, wie in *Mystery Train*, drei oder gar mehr Personen. Jarmuschs Figuren reisen oft mit dem Zug oder gehen gar zu Fuß, wodurch er diese produktionstechnischen Beschränkungen umgehen kann.

Technische Neuerungen, wie zum Beispiel tragbare Kameras, ermöglichten es den Filmemachern klassischer Roadmovies, andere Verfahren bei der Produktion anzuwenden: War es in der Vergangenheit oft der geerdete „Tracking Shot“, der menschlichen Bewegungen wie dem Gehen oder dem Laufen ähnelte, so ist es im Roadmovie der an die Geschwindigkeit der Autos angepasste „Traveling Shot“, der Filmen dieser Gattung Geschwindigkeit und Rhythmus verleiht.²⁵

Jarmusch verwendet in dieser Hinsicht veraltete Methoden, da er die Kamerabewegung tendenziell auf Ersteres reduziert. Diese ist daher

²⁵ vgl Laderman, *Driving Visions*, S. 15.

ausschlaggebend für den verlangsamenden Fluss seiner Filme. Mit Ausnahme von *Night on Earth*, wo die Bewegung des Autos das Tempo vorgibt, ähnelt die von Jarmuschs Kameramännern angewandte Führung also meist eher dem Gang eines Menschen.

Von Ost nach West (und zurück)

Auch der Protagonist von *Permanent Vacation*, Jarmuschs Spielfilmdebüt, Allie Parker, folgt den Prinzipien des unentwegten Unterwegs-Seins. Zwar lebt Allie im klassischen Sinne nicht unbedingt auf der Straße, trotzdem haben seine Lebensumstände tendenziell Ansätze des Roadmovies. Allie, ein Jazz-affiner Hipster²⁶ an der Lower-East-Side in New York, hat Fernweh. Deshalb reist er an Bord eines Schiffes nach Europa und sucht Zuflucht in Paris. Dies ist eine autobiographische Facette von Jarmusch, der einst selbst auf den Spuren Hemingways, welcher wiederum auch Kerouac als Inspirationsquelle gedient haben soll, den Ozean überquerte, um schließlich in der Cinémathèque in Paris zu arbeiten.

Dieses aus dem Leben gegriffene Sujet der Flucht nach Europa kam auch schon im gemeinsam verfassten literarischen Erstlingswerk *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* von Jack Kerouac und William S. Burroughs zum Einsatz. Der stark von Lucien Carr²⁷ inspirierte Charakter Phillip Tourian sieht in einem Engagement bei der Marine die Möglichkeit, sich per Schiff nach Paris abzusetzen und somit den Nachstellungen eines homosexuellen Stalkers zu entgehen:

„Good,“ said Phillip. „I want to get out as soon as possible.“
„There’s no telling where our ship’ll be going,“ I told him.
„I don’t care, although I’d like France.“
[...]

²⁶ Die Begriffe „Hipster“ oder „Beatnik“ stehen traditionell für die Anhänger der Beatliteraten, des Jazz oder allgemein der Künste. Die oftmals überzeichnete Figur wird auch an optischen Zügen (z.B. dem Goatee = englisch: Ziegenbart, einem Baret oder dunklen Sonnenbrillen) festgemacht.

²⁷ Lucien Carr gehörte den Kreisen der Beatgeneration an. 1944 ermordete er den von ihm besessenen David Kammerer. Rund um dieses Ereignis verfassten Kerouac und Burroughs 1945 einen Roman (*And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*). Die Namen der Personen wurden hierbei abgeändert, Geschehnisse teilweise fiktionalisiert.

„There might be a breakthrough to Paris at any event. However, the main thing is to get out of America.“²⁸

And the Hippos Were Boiled in Their Tanks ist in alternierenden Kapiteln verfasst; Kerouac und Burroughs schildern abwechselnd Ereignisse aus ihrem unmittelbaren Umfeld, welchem auch Carr angehörte. In ihrer fiktionalisierten Form stehen diese Geschehnisse exemplarisch für den Fluchtgedanken in das altherwürdige Europa.

Auch im Roadgenre dominiert bekanntlich das Prinzip der Bewegung. Betrachtet man dieses genauer, so lässt sich meist eine klare Trennlinie zwischen den Richtungen, in die diese Bewegung passiert, erkennen. Im Westen erhoffen sich die Figuren meist etwas Neues und Besseres. Er versinnbildlicht auch in der Tradition der (europäischen) Emigranten Träume, Hoffnungen und Erwartungen, die auf bestimmte Orte projiziert werden. Daher steht er traditionell für die Zukunft: „I was halfway across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future [...]“²⁹

Sehnen sich Figuren wie Phillip Tourian (*And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*) oder Allie Parker (*Permanent Vacation*) aber in Richtung Osten, so streben sie nach Tradition und fundierten Werten. Europa, in diesen Fällen insbesondere Paris, Frankreich, versteht sich hierbei als Zufluchtsort.

²⁸ Jack Kerouac and William S. Burroughs, *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks: A Novel* (New York: Grove, 2008), S. 16-17.

²⁹ Jack Kerouac, *On the Road* (New York: Penguin, 1976), S. 15. [Orig. 1957].



Abbildung 3: Von Ost nach West - Von New York nach Paris.

In *Permanent Vacation* betont Jarmusch diesen Aspekt zudem durch die Abspaltung des erlebenden, körperlichen vom erzählenden, körperlosen Ich. Die Kommentare, die Allie Parker aus der Fremde, vermutlich schon in Europa ansässig, im Off tätigt, reihen Erinnerungen und Orte aneinander, sind selbst aber nicht mehr vor Ort verankert. Mit dem Verlassen New Yorks in Richtung seines Zufluchtsortes Paris entwurzelt Jarmusch nun auch Allies Geist von seinem Körper, verleiht dadurch dem Einschnitt zwischen Ost und West, zwischen Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart Ausdruck.³⁰

Die Bewegung nach Osten in den europäischen Zufluchtsort, weg aus dem neuen Amerika, wo Tradition weniger gefestigt ist als dort, steht in metaphorischer Weise auch für die Suche nach dem verlorenen Vater. Dieses Thema wird auch in einem Subplot von *On the Road* behandelt, wenn Dean Moriarty in keiner Stadt die Möglichkeit auslöst, in Bars und Spielhallen nach seinem Vater zu suchen.

³⁰ siehe Roman Mauer, *Jim Jarmusch: Filme zum anderen Amerika* (Mainz: Ventil, 2006), S. 36.

„While ‘the search for the father’ theme is not intrinsically American, the birth of the United States as a nation came about, metaphorically, by removing the father figure (Great Britain).“³¹ Der verlorene, verleugnete Vater Amerikas, also Großbritannien, ist das, was im übertragenen Sinne im Roadmovie thematisiert wird. Die Orientierung zurück zu seinem, Amerikas, Vater ist also immer eine Orientierung ostwärts, nach Europa, nach Großbritannien, in die alte Welt: „The road genre frequently features or invites comparisons between the Old World and New World, whereby the Old World usually refers to Europe [...]“³²

Fügt man dieser vereinfachten Sichtweise jene hinzu, die ein Europäer über Amerika haben könnte, so kollidieren die Perspektiven, verschieben und verzerren sich. Vielleicht ist es daher auch der Ort Paris, Texas, der in Wim Wenders gleichnamigen Film eine so gewichtige Rolle spielt, indem er auf eben diese traditionellen Werte des alten Europas zurückgreift, diesen Ort aber in Amerika selbst verankert.

Ähnlich, wenn auch in entgegengesetzter Richtung, verfährt Jarmusch in seinem aktuellsten Film *The Limits of Control*, wenn er mit Spanien erstmals, abgesehen von *Night on Earth*, einen Schauplatz außerhalb Amerikas wählt. Diese vergleichbare Vorgehensweise bei der Wahl des Schauplatzes verwundert nicht, machte Jarmusch in seinen Anfängen doch bei Wim Wenders erste Erfahrungen und filmische Gehversuche. Er durfte bei einer Zusammenarbeit von Wenders und Nick Ray, bei dem Jarmusch an der NYU Universitätsassistent war, mitwirken.

Wenn sich Wenders nun dieses ur-amerikanischen Roadgenres bedient, erhält es eine europäische Perspektive. Mit der Behauptung, eine „europäische“ Handschrift zu haben, sieht sich auch Jarmusch von Zeit zu Zeit konfrontiert. Das lässt sich womöglich damit erklären, dass er während seines Auslandsemesters in Frankreich viel mehr an der Cinémathèque in Paris als in seinen Universitätskursen anwesend war. Dort kam er auch erstmals mit dem Kino von Ozu oder Godard in Berührung. Es ist daher anzunehmen, dass ihn diese Erfahrungen geprägt haben und seine Sichtweise deshalb als nicht-zentralistisch amerikanisch zu verstehen ist.

³¹ Ireland, „American Highways“, S. 479.

³² Ireland, „American Highways“, S. 482.

Aufgrund seines unverkennbaren Stils wird er, wie im folgenden Zitat, oftmals als europäischer Filmmacher wahrgenommen: „The European road sensibility also influenced the road movies that independent film-maker Jim Jarmusch began making in the US in the mid-1980s.“³³

Mexiko, heilbringender Süden

Das Durch- und Überqueren verschiedener Räume beziehungsweise Distanzen steht für Veränderung und Öffnung von Perspektive und Persönlichkeit der Protagonisten. Im Genre des Roadmovies in seiner klassischen Ausrichtung streben die Akteure nach Verbesserung. Im Gegensatz dazu unterliegen die Persönlichkeiten von Jarmuschs Figuren in *Permanent Vacation* und in weiterer Folge in *Stranger than Paradise*, so behauptet er, keinem grundsätzlichen Wandel. Zwar variiert das Grundmuster der Persönlichkeit aufgrund anwachsender Erfahrung, doch in seinem Kern bleibt es stets unveränderlich. Genau das sieht Roman Mauer in „Lakonische Poesie“ als Voraussetzung für die vorherrschende Melancholie in Jarmuschs Erstlingswerken.³⁴

Dieser Gedanke wird auch in *On the Road* aufgegriffen: So wie Allie Parker haben die Figuren des Dean Moriarty und des Sal Paradise zumindest zu Beginn keine endgültige Vorstellung davon, worauf sie hinaus wollen. Sie leben sozusagen für den Moment; für Konsequenzen ihres Handels ist an dieser Stelle noch kein Platz:

Es war traurig, seine schmale Gestalt in der Dunkelheit zurückbleiben zu sehen, als wir fortfuhren, wie vorher jene anderen Gestalten in New York oder in New Orleans: unsicher stehen sie unter einem unermeßlichen Himmel, und alles um sie herum ist versunken. Wohin? Was tun? Wozu? – schlafen. Doch wir, diese verrückte Bande, wollten vorwärts.³⁵

³³ Steven Cohan and Ina Rae Hark, „Introduction“, in: Steven Cohan and Ina Rae (Hg.), *The Road Movie Book* (London: Routledge, 1997), S. 10.

³⁴ vgl Roman Mauer, „Lakonische Poesie: Jim Jarmusch“, S. 194, in: Norbert Grob, Bernd Kiefer, Roman Mauer und Josef Rauscher (Hg.), *Genres/Stile #3: Kino des Minimalismus* (Mainz: Ventil, 2009), S. 185-203.

³⁵ Kerouac, *Unterwegs*, S. 203.

Auch geringe Zeichen von Reue und Trauer können das zentrale Thema des Romans nicht abschwächen: das In-Bewegung-Sein um des In-Bewegung-Seins willen; ohne Rücksicht, Ziel und Mittel. Dies erkennt schließlich auch Allie, dem nur mehr die Erkenntnis bleibt „[...] in Bewegung bleiben zu müssen. Nicht, um etwas zu finden, Glück oder ein Selbst, sondern um etwas zu vermeiden [...]“³⁶

Mauer verweist hier auf die gestrandeten Existenzen, denen Allie auf seinen Irrwegen durch die Lower-East-Side begegnet. Den Grund für den desolaten psychischen Zustand von Allies Mitmenschen, welcher sich, je nach Bekanntschaft, in mehreren Abstufungen und Variationen präsentiert, sieht er im Anhalten:

Der Mythos der Beatgeneration funktioniert hier [jedenfalls] nicht mehr als Heilsversprechen, wohl aber noch als Überlebensschutz. In Bewegung bleiben hebt die Melancholie nicht auf, doch wenn man stehen bleibt, das artikulieren diese Filme, gerinnt die Melancholie zur Depression.³⁷

Die Zuflucht in der Flucht, welche die Protagonisten in ihrer Aussichtslosigkeit suchen, wird selten belohnt. Besonders bei Jarmusch ist der emotionale Zustand seiner Charaktere am Ende eines Filmes kaum von jenem am Anfang zu unterscheiden. Auch im klassischen Roadmovie, wo die Figuren fliehen oder gar fliehen müssen, wo sich das Reisen als Wandel, als die Suche nach dem Selbst versteht, wo dem Element des Autos Individualität und Freiheit beigemessen wird, kommen die Figuren zumeist nicht dort an, wo sie ankommen wollten: „Crucially, the goal is never achieved. In the classic road movie, you never arrive at your destination.“³⁸

Die Figuren des Roadmovies sehen dieses, zumeist ohnehin unerreichbare, Ziel im verheißungsvollen Mexiko. Auch Dean und Sal sehnen sich nach der Ferne, der Exotik des mittelamerikanischen Staates. Sie durchqueren den nordamerikanischen Kontinent, sind erstaunt über die Gemütlichkeit der Grenzbeamten und schaffen es sogar über die Grenze und dringen schließlich tiefer in das wilde Mexiko vor, wo sie Marihuana und Prostituierte konsumieren. Schlussendlich erreichen sie Mexico City.

³⁶ Mauer, „Lakonische Poesie“, S. 194.

³⁷ Mauer, „Lakonische Poesie“, S. 194.

³⁸ Dick, „R:Road“, o.S.

Sal infiziert sich mit einer (tropischen) Krankheit und sieht sich daher gezwungen, in die USA zurückzukehren. Die Figur „Dean“, die Sal einfach zurückgelassen hat, lässt somit jegliches Gefühl für Verantwortung und Konsequenz vermissen. Sal muss sich seinem Schicksal fügen und ist wieder unterwegs, wie schon so oft auf der Flucht – vor sich selbst.

Auch in Bill Burroughs und Jack Kerouacs *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* sieht Phillip Tourian (Lucien Carr) nur ein Ziel, nachdem er seinen Stalker ermordet hat: „I need a hundred dollars to skip the country. I'm going to Mexico.“³⁹

Die jugendlichen Figuren des klassischen Roadmovies haben ähnliche, wenn nicht dieselben, Beweggründe wie jene in Kerouacs Romanen: „Fate has intervened, or catastrophe, and now they're on the run. The goal is usually Mexico [...]“⁴⁰

Mexiko als Ziel reflektiert daher viele Wünsche, Erwartungen und Träume. Es wird entweder körperlich-physisch nie erreicht oder bringt als motivisches Spiegelbild ihrer Sehnsüchte nicht das, was sich die Figuren des klassischen Roadmovies erwartet haben. Eine entscheidende Rolle spielt daher die spirituelle Reise, die neben der körperlichen passiert. Sie soll eine spirituelle und sinnliche Transformation der Charaktere mit sich bringen.

Dramaturgie und Aufbau

In *On the Road* lässt Jack Kerouac, als autobiographischer und subjektiver Ich-Erzähler, den Leser an seinen unendlichen Trips zwischen New York, San Francisco, Los Angeles und New Mexico teilhaben. Obwohl der Roman keinem konventionellen Aufbau folgt, herrscht in dem in fünf Teile gegliederten Werk stets ein Gefühl der Unruhe und Spannung.

Man kann von einer nicht-finalen Erzählweise sprechen, welche Spannung im bloßen Begleiten der Charaktere aufrecht erhält. Diese Tendenz manifestiert sich auch in Jim Jarmuschs Filmen, weisen diese doch ebenso

³⁹ Kerouac, *Hippos*, S. 161.

⁴⁰ Dick, „R:Road“, o.S.

wie *On the Road* einen starken Hang zum Episodischen, zum Non-Finalen auf. Sie verfolgen daher die Konventionen des Roadmovies: „Generally it distances itself from Aristotelian dramatic unities, in favor of the episodic style [...]“⁴¹

Der Begriff „Episoden“ geht bis Aristoteles zurück, der diesen bereits definierte. Er hielt episodische Handlungen und ihre Nachahmung, die Fabeln, jedoch für ungeeignet:

Unter den einfachen Fabeln und Handlungen sind die episodischen die schlechtesten. Ich bezeichne die Fabel als episodisch, in der die Episoden weder nach der Wahrscheinlichkeit noch nach der Notwendigkeit aufeinanderfolgen.⁴²

Trotz dieser aus der Sicht von Aristoteles schlechten Struktur versuchte man *On the Road* zu verfilmen, was – wie oben erläutert – jedoch scheiterte. Auch John Leland behauptet in *Why Kerouac Matters*, dass eine Spielfilmadaption aufgrund folgender Punkte ohnehin wenig erfolgversprechend gewesen wäre:

The story doesn't really lend itself to the screen. The action repeats, the climaxes pop up without warning and go by without consequence. The events of one journey don't carry over to another, and even within journeys there is little continuity from one episode to the next.⁴³

Sind es aber nicht genau diese Parameter, die auch Jarmuschs Filme ausmachen? Der Grund hierfür könnte im Paradigmenwechsel der Kinolandschaft zwischen 1957 (*On the Road*) und 1980 (*Permanent Vacation*) gesehen werden. Außerdem vermögen es Jarmuschs Werke wegen ihrer inhaltlichen und thematischen Kohärenz (wie zum Beispiel das Thema der Blindheit in *Night on Earth*) trotz der Episoden, ein homogenes und in sich konsistentes Ganzes zu formen. Dieses Ganze weicht stark von der Definition Aristoteles' ab. Denn dieser definiert in sich geschlossene und ganze Handlungen über drei einfache Punkte: „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat.“⁴⁴

So wie der Leser in *On the Road* Sal Paradise und Dean Moriarty begleitet, begleitet der Zuschauer bei Jarmusch die Akteure seiner Spielfilme

⁴¹ Laderman, *Driving Visions*, S. 17.

⁴² Aristoteles, *Poetik*. Hg. von Manfred Fuhrmann (Stuttgart: Reclam, 1994), S. 33. Übersetzt von Manfred Fuhrmann.

⁴³ John Leland, *Why Kerouac Matters: The Lessons of On the Road (They're Not What You Think)* (New York: Viking, 2007), S. 135.

⁴⁴ Aristoteles, *Poetik*, S. 25.

auf einem Abschnitt ihres Weges, ohne dabei an einem besonders markanten Punkt in die Geschichte ein- beziehungsweise aus ihr auszusteigen. Die aristotelische Struktur eines Ganzen trifft hier nicht zu. Die Auswahl einer vermeintlich unwillkürlichen Spanne („[...] the road movie may not possess a clear-cut beginning, middle, or end [...]“⁴⁵) sagt auch Jarmusch zu:

In ihrem Unterwegssein kann der Figur jederzeit etwas widerfahren, zufällig, beiläufig, schockierend, erheiternd, aber was es sein wird, wissen wir nicht. Ereignisse glühen auf und verglimmen wieder, ohne weitere Konsequenzen und damit Erwartungen zum Handlungsfortlauf nach sich ziehen müssen. Das scheint Jarmuschs Idealvorstellung des Geschichtenerzählens zu sein: sich seinen Charakteren in der Bewegung einfach zuzugesellen und sie ein Stück ihres Weges zu begleiten.⁴⁶

Statt der Tradition europäischer Autoren zu folgen, welche ihre Romane zumeist auf ein Ziel hin ausrichten, kehren Variationen von Themen und Schauplätzen in *On the Road* immer wieder. Mit Ausnahme des fünften Teils, welcher mit einer Coda abschließt, enden die einzelnen Episoden meist mit einem Abschied, welcher das Verlangen der Figuren nach erneuter Bewegung in sich birgt.⁴⁷

Ähnlich verhält es sich mit der Ideologie des Protagonisten: „And I said, ‚That last thing is what you can’t get, Carlo. Nobody can get to that last thing. We keep on living in hopes of catching it once for all.‘“⁴⁸

Wenn Sal an dieser Stelle Carlo Marx, dem Roman-Alterego von Allen Ginsberg, zeigen will, dass das Verfolgen eines Zieles wenig von Erfolg gekrönt sein wird, so verdeutlicht dies zum einen die Hoffnungslosigkeit der Figuren. Zum anderen schlägt sich diese Unerreichbarkeit des ultimativen Ziels im Aufbau und in der Struktur von *On the Road* nieder und erinnert so an jene Dramaturgie, die wiederum für das Roadgenre bedeutend wurde: also an das Fehlen eines finalen Höhepunktes und an die Auflösung eines Konfliktes gegen Ende: „It will not build to a final climax and denouement but will deal in momentary flashes of illumination, episodically. In other words, it will move like the road, or a jazz ensemble.“⁴⁹

⁴⁵ Laderman, *Driving Visions*, S. 17.

⁴⁶ Mauer, „Lakonische Poesie“, S. 194.

⁴⁷ siehe Leland, *Why Kerouac Matters*, S. 135.

⁴⁸ Kerouac, *On the Road*, S. 48.

⁴⁹ Leland, *Why Kerouac Matters*, S. 136.

„Spontaneous Bop Prosody“

Hätten sich Sals Pläne alle nach Wunsch erfüllt und die Konflikte sich aufgelöst, so hätte *On the Road* nicht jene Seele erhalten, die erst durch die Alternativpläne und das improvisatorische Geschick seiner Protagonisten in den Episoden spürbar wird.⁵⁰

Neben den episodischen, wiederkehrenden Elementen von Roadmovies und *On the Road* zeigt sich – ausgehend von der improvisatorischen Struktur des Romans, welche laut obigem Zitat einem Jazz-Ensemble ähnelt – das Interesse, das Kerouac und andere Beatautoren der afroamerikanischen Kultur entgegenbringen. Insbesondere der Jazz wird wegen seines ekstatischen Charakters zum Vorbild der Autoren. Deshalb strebt Sal in *On the Road* dieses als berauschend beschriebene Lebensgefühl an:

At lilac evening I walked with every muscle aching among the lights of 27th and Welton in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night.⁵¹

Abseits der bloßen motivischen Darstellung der schwarzen Jazzmusik misst Jack Kerouac dem Jazzgenre hohe Bedeutung bei. Er sieht es als Anreiz, den Schaffensprozess der Musik auf das Schreiben zu übertragen. Die Spontaneität und Unmittelbarkeit der Jazzmusik dient ihm als Vorbild, beim Schreiben genauso improvisatorisch zu arbeiten wie die Musiker spielen.

Den Jazzmusikern und Beatliteraten ist gemeinsam, dass in beiden Strömungen Künstler mit Vorliebe zusammenarbeiten. Sie haben den Status als rebellierende Außenseiter und bestechen durch ihr hippestes und coolestes Auftreten. Die Musiker wie die Literaten haben ihren eigenen, innovativen Umgang mit Sprache und Mundart.⁵² Dies grenzt sowohl die Jazzmusiker als auch die Beatliteraten sozial ab, dient jedoch als unverkennbares Ausdrucksmittel.

⁵⁰ vgl Leland, *Why Kerouac Matters*, S. 71.

⁵¹ Kerouac, *On the Road*, S. 179-180.

⁵² vgl Rebecca Solnit, „Heretical Constellations: Notes on California: 1946-61“, S. 69, in: Lisa Phillips (Hg.), *Beat Culture and the New America: 1950-1965* (New York: Whitney Museum of American Art, 1995), S. 69-87.

Aus dem klassischen Jazz entwickelte sich eine improvisatorische Form: Der Bebop und seine Vertreter rund um Dizzy Gillespie, Charlie Parker und Thelonious Monk prägten die Beatliteraten und unzählige andere Nachkriegskünstler nachhaltig. Kerouac formulierte 1959 beispielsweise in seinem Essay „Essentials of Spontaneous Prose“ die Regeln für ein bebopähnliches Schreiben.

Der darin beschriebene Schaffensprozess basierte auf der aus der Jazzmusik abgeleiteten Improvisation. Außerdem sollte der Gedankenfluss im Moment des Kreierens so unmittelbar wie möglich aufgeschrieben werden. Die Entwicklung des Endlosschreibmaschinenpapiers ermöglichte es Kerouac, ohne Unterbrechung zu tippen. 1951 begann er in genau so einem tranceartigen Prozess mit einem Erstentwurf von *On the Road*.⁵³

Abseits von diesem neuartigen Prozess des Schreibens basieren Teile von Kerouacs Werken auf den Transkripten von zuvor auf dem Kassettenrecorder aufgezeichnetem Material. In „The Frisco Tapes“, dem dritten Teil von *The Visions of Cody*, werden Gespräche zwischen Jack Kerouac und Neal Cassady zum Ausgangsmaterial. Das Kommentieren der bereits aufgezeichneten Dialoge, die bei der Aufnahme entstandenen Zeitsprünge und Ellipsen und die im Hintergrund auftauchenden Stimmen fügen so dem Schaffensprozess eine weitere Dimension hinzu.⁵⁴

Neben diesen Kassetten existieren weitere Aufnahmen, die von Kerouac selbst gelesene Passagen aus *On the Road* beinhalten, wodurch Analogien zwischen dem Jazz, dem Bebop und der Literatur Kerouacs unterstrichen werden. Im Zentrum steht hierbei weniger der Schaffensprozess per se, sondern die Tatsache, dass die von Kerouac gelesenen und gesungenen Passagen das Thema und das Motiv der Jazzmusik auf der inhaltlichen Ebene aufgreifen. Diese Passagen vereinen auf der formalen Ebene das Medium Stimme und die Geschwindigkeit im Rhythmus der Musik. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass Kerouacs Roman sozusagen in einer „jazz-timed language“ verfasst ist:

Out we jumped in the warm, mad night, hearing a wild tenorman bawling horn across the way, going „EE-YAH! EE-YAH! EE-YAH!“ and hands clapping to the beat and folks yelling, „Go, go, go!“ Dean was already racing across the street with his thumb in

⁵³ siehe Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 138.

⁵⁴ vgl Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 138.

the air, yelling, „Blow, man, blow!“ A bunch of colored men in Saturday-night suits were whooping it up in front. It was a sawdust saloon with a small bandstand on which the fellows huddled with their hats on, blowing over people’s heads, a crazy place; crazy floppy women wandered around sometimes in their bathrobes, bottled clanked in alleys. In back of the joint in a dark corridor beyond the splattered toilets scores of men and women stood against the wall drinking wine-spodi and spitting at the stars – wine and whiskey. The behatted tenorman was blowing at the peak of a wonderfully satisfactory free idea, a rising and falling riff that went from „EE-yah!“ to a crazier „EE-de-lee-ya!“ and blasted along to the rolling crash of butt-scarred drums hammered by a big brutal Negro with a bullneck who didn’t give a damn about anything but punishing his busted tubs, crash, rattle-ti-boom, crash. Uproars of music and the tenorman *had* it and everybody knew he had it. Dean was clutching his head in the crowd, and it was a mad crowd. They were all urging that tenorman to hold it and keep it with cries and wild eyes, and he was raising himself from a crouch and going down again with his horn, looping it up in a clear cry above the furor. A six-foot skinny Negro woman was rolling her bones at the man’s hornbell, and he just jabbed it at her, „Ee! ee! ee!“⁵⁵

„Home I’ll Never Be“ // Vater, mein Vater!

Auf dieser Platte (*Jack Kerouac Reads On the Road*) findet sich ein Song in doppelter Ausführung wieder: einmal von Jack Kerouac selbst, einmal von Thomas Waits interpretiert.

Die schroffe, unverkennbare Stimme von Waits erzählt die Geschichte der Reisenden Sal und Dean aus Kerouacs Roman. Hierbei handelt es sich aber nicht um eine bloße Coverversion von Kerouacs Lied, denn der Song könnte aufgrund seines Inhaltes durchaus auch von Tom Waits stammen:

Well I left New York
in nineteen forty-nine
to go across the country
without a dad blamed dime
Montana in the cold cold fall
I found my father in a gambling hall

father father
where have you been
I’ve been out in the world
since I was only ten
father father
where have you been
I’ve been out in the world
since I was only ten

don’t worry about me
about to die of pleurisy
cross the Mississippi
cross the Tennessee
cross the Niagara

⁵⁵ Kerouac, *On the Road*, S. 197-198.

home I'll never be
home in old Medora
home in ol' Truckee
Apalachicola
home I'll never be

for better or for worse
or thick and thin
I've been married to the little woman
god he loves me
like I love him
I want you to do
just the same for him
well the worms eat away
but don't worry
watch the wind

so I left Montana
on an old freight train
the night my father died
in the cold cold rain

rode to Opelousas
rode to Wounded Knee
rode to Ogallala
home I'll never be
rode to Oklahoma
rode to El Cajon
rode to old Tehachapi
rode to San Antone

hey hey

rode to Opelousas
rode to Wounded Knee
rode to Ogallala
home I'll never be
rode to Oklahoma
rode to El Cajon
rode to old Tehachapi
rode to San Antone

home I'll never be⁵⁶

„Home I'll Never be“ (*Orphans: Brawlers, Bawlers & Bastards*) oder „On the Road“ (*Jack Kerouac Reads On the Road*) behandelt neben dem Unterwegs-Sein auch jenen Subplot, der auch schon im Roman behandelt wird: die Suche nach dem verlorenen Vater. Neben dem oben behandelten metaphorischen Aspekt des geographischen Vaters (Großbritannien) ist dieses Thema, autobiographisch betrachtet, auch in Tom Waits' Leben allgegenwärtig.

⁵⁶ Tom Waits, „Home I'll Never Be“, in: *Orphans: Brawlers, Bawlers & Bastards* (CD: Anti, 2006), TC 00:00:05-00:02:20.

So wie viele Jugendliche und Kinder in den (Nach)-Kriegsjahren ohne Väter auskommen mussten, so verließ auch Tom Waits' Vater (Frank Waits) früh seine Familie. Zuvor schon lernte Tom durch die Alkoholsucht seines Vaters Bars und Spelunken im südlichen Kalifornien kennen. In späteren Jugendjahren wirkte die Beatgeneration, vor allem die Platte, auf welcher Kerouac mit der Jazz-Pianomusik von Steve Allen zu hören ist, erheblich auf Tom Waits ein.

Früher als in *Jack Kerouac Reads On the Road* findet in *Poetry for the Beat Generation* die Kombination von gesprochener Sprache und Piano-Jazz ihre Ausformung. Kerouacs Stimme schmiegt sich an die Musik Allens und verleiht der von der Beatgeneration gelebten Geschwindigkeit Ausdruck. Während sich das Repertoire auf *Jack Kerouac Reads On the Road* noch aus gesungenen und gesprochenen Titeln kombiniert, ist es auf *Poetry for the Beat Generation* ausschließlich Spoken-Word-Jazz. Unter den vorwiegend aus Kerouacs *Mexico City Blues* entnommenen Textpassagen findet sich auf dieser Aufnahme weiters auch eine Hommage an das Bebop-Idol Charlie Parker.

1974 bezeichnet Tom Waits in der Presseaussendung für *The Heart of Saturday Night* genau dieses, *Poetry for the Beat Generation*, als sein Lieblingsalbum.⁵⁷ Auf seinem zweiten Album *The Heart of Saturday Night* versucht sich Waits mit der Kerouac-affinen Nummer „Diamonds On My Windshield“ im Spoken-Word-Jazz. Waits nahm am Beginn seiner Karriere vielleicht unbewusst die überzeichnete Figur eines Beatniks an. Neben dem Drang des unentwegten Unterwegs-Seins steckt, so meine ich, jedoch viel mehr als die offensichtliche Bewunderung für seine Beat-Idole in seinem Werk:

Want to be a blessed Beat? Put on a beret and wait for inspiration. Hold a pose long enough and it becomes posture, hold that posture long enough and it becomes posterity. Tom Waits started out with a Beat post (sincere) and grew into its gnarly proportions and today he is one of the few possessors of that methodical madness, one of the few musicians and wordsmithies who starts the itch from scratch and

⁵⁷ siehe Tom Waits, „The Heart of Saturday Night: Press Release“, S. 4, in: Mac Montadon (Hg.), *Innocent When You Dream: Tom Waits: The Collected Interviews* (London: Orion, 2007), S. 3-4.

makes original works of art. The Beat is not naive. The Beat is a scholar who, out of desperation, invents what's new.⁵⁸

Der anfängliche Anreiz, eine von den Beats inspirierte Bühnenpersona anzunehmen, stellte sich schließlich als Glücksgriff heraus, teilte Waits doch von Anfang an Wesenszüge mit den Beatliteraten und folgte den in ihrem Schaffen illustrierten Ideologien. Hierdurch gelangte er zu einem eigenwilligen Stil, der ihm bis zum heutigen Tag erhalten blieb.

Das Konzept zur Schaffung seiner Persona und/oder seiner Persönlichkeit könnte jenes sein, das Kerouac auch schon bei *Sal Paradise* benutzte: Anstelle seine Persönlichkeit auf der Grundlage der Vaterlosigkeit, auch im übertragenen Sinne, aufzubauen oder einen Ersatzvater im Militär zu suchen, schüttelt er seine Wurzeln ab, um sich schließlich selbst neu zu erfinden.⁵⁹

Aufgrund seiner Wortgewandtheit und seinem Stil zu schreiben sieht sich Waits mit dem, wie er es empfindet, pauschalen Vorwurf konfrontiert, ein (Beat)-Poet zu sein. Er selbst möchte von Stereotypen wie diesen Abstand nehmen und beschreibt seine Tätigkeit wie folgt: „[...] I call what I'm doing an improvisational adventure or an inebriational travelogue, and all of a sudden it takes on a whole new form and meaning.“⁶⁰

Americana // Travelogues

Schon früh unternahm der junge Waits diese oben zitierten berausenden (Road)-Trips in den Süden Kaliforniens und in den benachbarten Bundesstaat Arizona und erlebte improvisierte Abenteuer; schon mit vierzehn legte er sich sein erstes Auto zu.⁶¹

⁵⁸ Glenn O'Brien, „The Beat Goes On“, S. 177, in: Phillips (Hg.), *Beat Culture*, S. 169-187.

⁵⁹ siehe Leland, *Why Kerouac Matters*, S. 81.

⁶⁰ Todd Everett, „Not So Much a Poet, More a Purveyor of Improvisational Travelogue“, S. 44, in: Montadon (Hg.), *Innocent*, S. 43-48.

⁶¹ siehe Peter O'Brien, „Watch Out for Sixteen-Year-Old Girls Wearing Bell Bottoms Who Are Running Away from Home and Have a Lot of Blue Oyster Cult Records Under Their Arm“, S. 13, in: Montadon (Hg.), *Innocent*, S. 11-19.

Auf die Frage, wie lange er schon singe, antwortete Waits in einem Interview 1979: „I’ve been on the road for about seven years.“⁶² Damit spielt er sicherlich auf das im Musikbusiness übliche Touren an, gewährt aber auch Einblick in seine Seele. Denn er versteht seine Songs als eine Art Reisebericht: „Well, you know... most of my songs are kinda travelogues. It’s difficult to say exactly where they come from.“⁶³

Das rührt vermutlich auch daher, dass der Künstler Waits tatsächlich vorwiegend auf der Straße, in schäbigen Absteigen und Bars anzutreffen war. Beispielsweise ist hier das legendäre, berüchtigte Tropicana Motel zu nennen, welches auch schon Jimi Hendrix und Janis Joplin als Herberge diente. An diesem Ort tummelten sich obskure Gestalten wie Zuhälter, Stripperinnen oder Mexikaner. Dadurch erhielt das Motel seinen eigenen Charme.⁶⁴

Waits’ anspruchsloser, beinahe verwaarloster Lebensstil schlägt sich in seinen Werken nieder. Seine Lieder thematisieren neben nächtlichen, abstrusen Bekanntschaften wie mit dem Circuskind „Eyeball-Kid“ auch die Landschaften, die er in seinen amerikanischen Automobilen durchreist:

His lyric reflect a landscape that is bleak, lonely, contemporary: all-night diners; cheap hotels; truck stops; pool halls; strip joints; Continental Trailway buses; double-knits; full-table rail shots; jumper cables; Naugahyde luncheonette booths; Foster Grant wraparounds; hash browns over easy; glasspacks and overhead cams; dawn skies „the color of Pepto-Bismol.“⁶⁵

Ebendiese Landschaften und Objekte der postindustriellen USA dienen wiederum in Jarmuschs Filmen als Schauplätze. Produkte und Artefakte werden unter dem Sammelbegriff „Americana“ verstanden: Beschilderungen und Reklame vorörtlicher Diner und Fastfoodrestaurants, an den Highways gelegene Truckstops, heruntergekommene Motels und gigantische Einkaufszentren. Das Glorifizieren des verheißungsvollen, paradiesischen Amerikas hat, wenn es nach Waits und Jarmusch geht, ausgedient und erfährt zum Beispiel in *Stranger than Paradise* seine Umkehr: „[...] you know, in America we have a certain image that we’re given of what life is supposed

⁶² o.A., „The Don Lane Show“, S. 37, in: Montadon (Hg.), *Innocent*, S. 32-42.

⁶³ o.A., „The Don Lane Show“, S. 41.

⁶⁴ siehe Clark Peterson, „The Slime Who Came in from the Cold“, S. 6, in: Montadon (Hg.), *Innocent*, S. 5-7.

⁶⁵ James Stevenson, „Blues“, S. 20, in: Montadon (Hg.), *Innocent*, S. 20-23.

to be like in Central Europe, and I wanted to reverse that, and apply it to America.“⁶⁶



Abbildung 4: *Night on Earth* – America(na) (links) oder Europa (rechts)?

Die Hässlichkeit der USA zwischen Ohios Reifenfabriken, Suburbs, Baracken und Mülldeponien nehmen Jarmusch wie auch Waits zum Anlass, um das Bild der romantisierten Realität zurechtzurücken. So kommt Eva per Flugzeug aus dem als grau und düster konnotierten Ost- und Zentraleuropa, genauer gesagt aus Ungarn, in die Neue Welt „Amerika“.

Auch in *Broken Flowers* herrscht die oben beschriebene eigenartige Stimmung. Zwischen Vororten, Wohnsiedlungen, Bikerschuppen, Neonreklame und Werbebanden fängt Jarmusch vor allem die Langsamkeit, Verlassenheit und Trägheit ein. Diese Stimmung drückt sich im Gemüt von Don Johnston aus und erinnert manchmal an Westernfilme: Es ist still. Ein

⁶⁶ Belsito, „Jim Jarmusch“, S. 35.

Steppenläufer durchquert das Bild. Es ist die Stimmung, die man mit der tückischen Ruhe vor dem Sturm bezeichnet, die Ruhe vor dem großen Showdown, dem Duell der Antagonisten. In *Broken Flowers* bleibt dieser Sturm aus. Wie schon in der Struktur von *On the Road* herrscht weiter das Episodische vor. Höhepunkte oder Plotpoints spielen nur eine triviale Rolle. Im Zentrum steht vor allem eines: der Ort als Nicht-Ort.



Abbildung 5: Suburbs, Levittowns & Industrie in *Broken Flowers*.

Ortlosigkeit // Pilgerfahrten

Juan A. Suárez sieht in diesen Orten das, was der französische Ethnologe Marc Augé in der Definition seiner Nicht-Orte festsetzt: transitorische Orte, ohne jegliche symbolische Signifikanz oder persönliche Spuren, welche sich nicht für das dauerhafte Verweilen, sondern vielmehr für eine temporäre, vorübergehende Benützung eignen.⁶⁷

Im klassischen Roadmovie wiederum findet man im Automobil üblicherweise ein Motiv, welches für die charakterliche, spirituelle

⁶⁷ siehe Juan A. Suárez, *Contemporary Film Directors: Jim Jarmusch* (Chicago: University of Illinois, 2007), S. 34.

Transformation einsteht: „[...] the automobile, not only as the primary means for traveling, but also as a figurative vehicle of transformation.“⁶⁸

Zur Durchquerung dieser Nicht-Orte fügt sich daher die Wahl des Verkehrsmittels: Nach *Permanent Vacation* betonte Jarmusch noch stets, dass sein Protagonist Allie Parker per Schiff nach Paris reisen sollte, um so das transformatorische Element auf der physisch erfahrbareren Reise an Bord eines transatlantischen Dampfers herauszustreichen.

Ähnlich verhält es sich mit der Sichtweise Waits', der meint, dass das Abschiednehmen von Menschen, die per Zug reisen, einfach sei, werden diese doch zunehmend kleiner und kleiner. Bei Flugreisenden geht dieser Prozess verloren; der Reisende wandert durch eine Tür, verschwindet von einem Moment auf den anderen. Das versucht Waits in seinem „Train Song“ einzufangen. Hinzukommt, dass man bei einer Zugreise oft nicht weiß, was das Ziel sein wird, bis man schlussendlich ankommt.⁶⁹

Der Zug, der auf den Schienen einen vorbestimmten Weg nimmt, steht metaphorisch für das Schicksal der Reisenden auf ihrer spirituellen Reise; so sehr sie auch versuchen dieses zu beeinflussen, unterliegt der Zug, ihr Schicksal, doch einer Fremdleitung.

Durch den Einsatz antiquierter Fortbewegungsmittel wie des Zuges schafft Jarmusch den Kontrast zwischen dem hermetisch von der Außenwelt abgetrennten Zuginnenraum, aus dem man kaum entkommen kann, und den vorbeiziehenden Landschaften, welche durch das Zugfenster kadriert, auf den Ausschnitt des Fensters beschränkt werden.

⁶⁸ Laderman, *Driving Visions*, S. 10.

⁶⁹ vgl. Mark Rowland, „Tom Waits Is Flying Upside Down (On Purpose)“, S. 102, in: Montadon (Hg.), *Innocent*, S. 91-119.



Abbildung 6: Der Zug in *Mystery Train* (oben), *Dead Man* (Mitte) und *The Limits of Control* (unten).

In seiner persönlichen Vorliebe zum Reisen, dem In-Bewegung-Sein, dem Ortsfremd-Sein sucht Jarmusch auch den Grund für die in seinen Filmen angewandte Bildsprache und Kadrange:

Well, I love moving and being in motion, and I love being off-balance by not knowing everything about the place you're in; it opens your imagination up. You have to fill in the blanks, and you fill them in with your imagination, not with facts. I like the simple landscape traveling shot because it's the most pure visual reduction of moving and things changing around you.⁷⁰

Landschaften, Orte und Plätze deuten durch Jarmuschs Film- und Formensprache auf die spirituelle Reise seiner Charaktere hin, die auch schon durch Kerouacs *Sal Paradise* thematisiert wurde.

Von Zen-Buddhismus und Christentum inspiriert, befinden sich Sal und Dean neben ihrer physischen Reise auch auf einer spirituellen, auf einer Pilgerfahrt ohne Ziel.

⁷⁰ Suárez, *Jim Jarmusch*, S. 158.

Weniger ziellos gestaltet sich die Fahrt der Pilger Jun und Mitsuko nach Nashville, Tennessee, wo sie auf den Spuren ihrer Idole Elvis Presley und Carl Perkins wandeln. Der Umstand, dass Jarmusch hier eine moderne Version der mittelalterlichen *Canterbury Tales* plante, schlug sich in der Folge in der Formensprache nieder: Jarmusch installiert das Straßenschild „Chaucer Street“ und spielt somit auf die literarische Vorlage an. Wie schon Godard in *Montparnasse et Levallois* macht sich auch der amerikanische Regisseur eine moderne Variante der Zwischentitel zunutze.

Neben der Darstellung der (Sub)-Urbanitäten in *Broken Flowers* und *Mystery Train* sind es vor allem die weiten Landschaften, die im Roadmovie traditionell für Möglichkeit und Freiheit abseits von Zivilisation und Norm stehen.

In *Down By Law* jedoch passiert eine Umkehr dieser Konnotation: Die Sumpflandschaft, durch welche die drei Protagonisten nach ihrem Ausbruch aus dem Gefängnis waten, nimmt eine trance- und traumartige Facette an. Die Sümpfe, ein Ort an dem Zack, Jack und Roberto jegliches Gefühl für Zeit und Richtung verlieren, präsentieren sich als Abbild ihres Zustandes auf der Suche nach dem (spirituellen) Ausweg. Wenig bleibt hier von Freiheitsversprechen und offenbarten Möglichkeiten übrig.⁷¹

Musiklandschaften // EE-YAH!

Zu den auf der Bildebene gezeigten (Un)-Landschaften fügt sich in *Down By Law* ein unheimlicher Soundtrack von John Lurie, der selbst die Rolle des Jack übernahm. So hat er Anteil an der grotesken Darstellung der Situation rund um die drei Ausbrecher, gefangen in den Sümpfen New Orleans’.

Wird in den Gefängniszenen gänzlich auf musikalische Untermalung verzichtet, so betont dies besonders die Kargheit jener Szenen, in denen die Inhaftierten Jack, Zack und Roberto erstmals aufeinandertreffen. Während der Fluchtszenen wiederum greift Jarmusch auf Hundegebell aus dem Off zurück, engt die Flüchtlinge auf diese Weise ein. Tierische Geräusche aus den

⁷¹ vgl. Suárez, *Jim Jarmusch*, S. 50.

Sümpfen New Orleans' ergänzt John Lurie schließlich mit sirenenartigen (Saxophon)-Klängen und hölzernem Schlagwerk. Sie folgen auf der tonalen Ebene gekonnt dem auf der Bildebene gezeigten Morast der surrealen Sumpflandschaften.⁷²



Abbildung 7: *Down By Law* – Auf der Flucht in den Sümpfen New Orleans'.

Der Soundtrack erhält durch Waits' einleitendes „Jockey Full of Bourbon“ und ausleitendes „Tango till They're Sore“ seinen musikalischen Rahmen. Die kurz vor *Down By Law* erschienenen Alben *Swordfishtrombones* (1984) und *Rain Dogs* (1985) wurden von jener Plattenfirma produziert, deren Zweigstelle auch Jarmuschs Filmrechte innehatte: Island Records. Neben dieser Gemeinsamkeit weisen Film und Musik auch bemerkenswerte Ähnlichkeiten bei der Motivwahl auf. Im Untergrundmilieu von New Orleans angesiedelt, handeln beide von Prostituierten, Zuhältern und sozialen

⁷² vgl Mauer, Jim Jarmusch, S. 116.

Außenseitern, bedienen sich weiters veralteter Genres wie Polka, Walzer, Blues oder karibischer Rhythmen beziehungsweise der Filmästhetiken der 40er und 50er Jahre.⁷³

Die Soundtracks in Jarmuschs Filmen tragen zur Einzigartigkeit seiner Werke bei. Jene beiden Musiker, die als Jack (John Lurie) und Zack (Tom Waits) auch einen schauspielerischen Part in *Down By Law* übernahmen, haben maßgeblichen Anteil am Erfolg von Jarmuschs Filmen und an ihrer zumeist mystischen Aura. In *Night on Earth* ist es ebenso, wie ich behaupte, die vermeintliche Antiquiertheit von Waits' Kompositionen, die auf der Tonebene oft das widerspiegeln, was Jarmuschs Bildsprache ausdrückt. Beide besinnen sich auf anachronistische, rudimentäre Elemente und Formen der Sprache; sei es die Zurückbesinnung von Waits auf klassische Genres wie den Walzer oder Jarmuschs Reduziertheit in Farbe und Bewegung.

Durch das Kombinieren aktueller Formen mit exotischen Einflüssen aus der Weltmusik schafft Waits weiters auch das, was Jarmusch schon in *Permanent Vacation* versucht hatte: Jarmusch, der vor *Dead Man* davon Abstand nahm, seine Filme in einer bestimmten Zeit spielen zu lassen, stattete seine Protagonisten mit Kostümen aus einer vergangenen Zeit aus. Obwohl er auch aus der Szene der New Wave Bewegung stammte, setzte er sich zum Ziel, dies in seinen Filmen nicht augenscheinlich zu machen. Er wollte nicht, dass Allie einfach zugeordnet werden konnte und verhinderte so, dass sein Spielfilmdebüt einer bestimmten Szene zugeschrieben wurde. Später wurde es trotzdem mit der New oder No Wave Bewegung assoziiert.

Von Waits' Musik ist es ebenso schwer zu sagen, aus welcher Quelle sie stammt. Dadurch, dass er verschiedenartige Einflüsse vermischt und bewusst nicht einem bestimmten Genre zugeordnet werden will, entsteht das, was man vielleicht mit den Worten „mystisch, magisch, grotesk, ironisch, sarkastisch, diabolisch“ benennen kann.

Im Soundtrack von *Night on Earth* kommen Instrumente wie Cello oder Harmonium zum Einsatz und evozieren gemeinsam mit Tom Waits' unverkennbar roher Stimme ein grotesk-karnevaleskes Ambiente, wie es aus Variété oder Zirkus bekannt ist. Diese Klänge werden durch Blues-Rhythmen

⁷³ vgl. Suárez, *Jim Jarmusch*, S. 48.

strukturiert und breiten sich in den phantastischen Städten von *Night on Earth* aus. Die romantisch-nostalgischen Klangbilder verschmelzen so mit dem Visuellen.⁷⁴

RZA, welcher den Soundtrack zu Jarmuschs *Ghost Dog* lieferte, scheint auf den ersten Blick aus einem bestimmten Genre zu kommen. Da er der Hip-Hop-Combo Wu-Tang Clan angehört, hat dies vielleicht auch seine Berechtigung. Trotzdem stellt der Hip-Hop aufgrund seiner hybriden, post-kolonialistischen Form ein ähnliches Genre dar wie das Un-Genre von Waits. Der Einfluss von Mundart und avantgardistischer Elektromusikinstrumente findet im Hip-Hop seine Ausformung, *Ghost Dog* darin wiederum seinen Soundtrack.

Von seinem eigenen Soundtrack lernt Jarmusch, dass der Einsatz von direkten Zitaten anstelle von bloßen Anspielungen vertretbar, wenn nicht wünschenswert, sei. Er sieht sich in dieser Hinsicht vom Hip-Hop beeinflusst, basiert diese Musikrichtung doch oft auf Fremdmaterial, welches neu arrangiert wird. Der Hip-Hop gibt ihm Mut, fremdes Material heranzuziehen, es in seine Arbeiten einzubeziehen.⁷⁵

Zwar stellt der dunkelhäutige Protagonist von *Ghost Dog* einen vermeintlichen Widerspruch zur tradierten Genreklassifizierung des Hip-Hop dar, baut jedoch in seiner Charakterisierung eigentlich genau auf dem oben erläuterten Grundsatz auf. Er, der Charakter, ist ein Patchwork aus neu-verhandeltem (Fremd)-Material. Denn *Ghost Dog* folgt einer asiatischen Samurailehre und steht unter der Patronanz kleinkrimineller Mafiaangehöriger. Jarmusch bedient sich hier also keiner Stereotypen, sondern setzt bewusst auf die Widersprüchlichkeit zwischen dem, was auf der Bildebene gezeigt wird, und jenem, das auf der Tonebene zu hören ist. Somit bringt er die Mauern des Vorurteils zum Bröckeln.

⁷⁴ vgl Mauer, *Jim Jarmusch*, S 183-184.

⁷⁵ vgl Ralph Eue, „Off-Beat Heroes“, S. 111, in: Rolf Aurich und Stefan Reinecke (Hg.), *Jim Jarmusch* (Berlin: Bertz, 2001), S. 47-122.



Abbildung 8: *Dead Man* – Stadt & Industrie (links) oder Land & Ethnie (rechts)?

Als Widerspruch zum Bild lässt sich auch Neil Youngs Soundtrack zu *Dead Man* verstehen. Während er sich einen Rohschnitt des Filmes ansah, spielte er analog dazu seine psychedelisch anmutenden Gitarrensoli ein, was Jarmusch noch Probleme bereitete, da dieser später, als er Teile umschneiden wollte, die Tonspur zu eng mit der Bildspur verknüpft sah. Die sich strukturell an das Bild schmiegenden Gitarrensounds stehen hier insofern im Widerspruch, als dass Jarmusch mit *Dead Man* erstmals eine bestimmte Epoche skizzieren wollte, in der wohl kaum elektroakustische Gitarren existierten.

Jedoch fügen sich die Klänge der elektrischen Gitarre in das in *Dead Man* präsente Thema der Industrialisierung ein. Dieses Thema ist auch durch das Rattern der Eisenbahn oder durch das Quietschen, Pfeifen und Sausen

der Motoren in Dickinsons Metallwerk im diegetischen Ton verankert. Die Soli von Neil Young spannen den Bogen zur industriellen Stadt Machine.⁷⁶

Aus der Stadt vertrieben, findet sich William Blake in Begleitung von Nobody auf dem weiten Land wieder. Der Soundtrack von *Dead Man* reiht sich hier wohl nicht in die patriotische oder volkstümliche Preisung der amerikanischen Landschaft des klassischen Westerns ein, sondern steht vielmehr im Kontrast dazu. Neil Youngs Gitarrenkompositionen verhelfen Jarmuschs Quasi-Western so zu seiner hybriden Form. Der Ton lässt auch hier die Kluft zwischen Stadt- (Unterhaltungsmusik im Saloon) und Landerfahrung (natürliche Geräusche) erahnen und erhält durch Youngs Gitarrensounds ein übergeordnetes, externes Bindeglied.



⁷⁶ siehe Mauer, *Jim Jarmusch*, S. 231.



Abbildung 9: *Permanent Vacation* – Trümmerlandschaften in New York City.

In *Permanent Vacation* korrespondiert die aus Java stammende Gamelan-Musik ebenso mit der Stadterfahrung in einer urbanen Trümmerlandschaft, die besonders im New York der 1970er an der Lower-East-Side vorherrschte. Durch tiefe Klänge und seine mollähnliche Tonart reflektiert der Gong auf der Tonebene das, was auf der visuellen ohnehin inhärent ist: Er beschwört eine melancholisch-bedrückende Stimmung der Resignation und Trostlosigkeit herauf, welche jedoch durch die Klänge eines Jazz-Saxophons ihren lebhaften, aufreibenden, wachrüttelnden Kontrapunkt erhält.⁷⁷ John Luries Beitrag zu *Permanent Vacation* steht somit wegen des Saxophons in der Tradition des Jazz. Dieser Jazz machte auch schon in *On the Road* das unentwegte Unterwegs-Sein, das In-Bewegung-Sein physisch erfahrbar. Er versetzt seine Zuhörer in einen ekstatischen Rausch und liefert das, wonach sich Sal und Dean sehnten: Geschwindigkeit.

⁷⁷ siehe Mauer, *Jim Jarmusch*, S. 41.

Geschwindigkeit // Go, go, go!

So sausend-schnell das Tempo der Beatgeneration war, so viel langsamer ist das Tempo des Filmemachers Jim Jarmusch. Von seinem finnischen Freund Kaurismäki wurde Jarmusch einst sogar als „[...] der langsamste Filmemacher der Welt“ bezeichnet.⁷⁸ Am Beginn der Konzeption von Geschwindigkeit – der der Beatliteraten und jener von Jarmusch – steht jeweils die Musik. Nahm Jack Kerouac an der improvisatorischen Struktur des Bebop Anleihe, um die Regeln für das ekstatisch-tranceartige Schreiben zu definieren, geht Jarmusch noch weiter und nennt neben der Musik auch die Literatur als Vorbild für die Montage seiner Filme:

I think it comes from really liking literary forms. Poetry is very beautiful, but the space on the page can be as affecting as where the text is. Like when Miles Davis doesn't play, it has poignancy to it. I was interested formally from literature and musical structures.⁷⁹

Ein besonderes Augenmerk sollte man unter diesem oben erwähnten Aspekt auf *Stranger than Paradise* richten, welches exemplarisch für Jarmuschs Geschwindigkeitsempfinden ist: Zum einen präsentiert sich der Film in seiner übergeordneten Struktur in drei unterteilten Episoden oder Aufzügen, zum anderen trennt Jarmusch hier einzelne Plansequenzen durch kürzer oder länger anhaltende Schwarzfilme. Ein ausschlaggebendes Konzept, das sich auf den Rhythmus von *Stranger than Paradise* auswirkt, fand Jarmusch in der japanischen Kultur: „There is a Japanese concept, *ma*, which can't be really translated. It expresses the spaces between all the other things [...]“⁸⁰

Wie Miles Davis, der nicht spielt und sein Publikum in Erwartung lässt, so wirkt sich die individuell für jede Szene gewählte Dauer des „*ma*“ auf die Rezeption von *Stranger than Paradise* aus, lässt den Betrachter kürzer oder länger, abhängig von der vorangegangenen Szene, innehalten und verharren.

⁷⁸ Jim Jarmusch, *Night on Earth* (DVD: Süddeutsche Zeitung, 2005), Klappentext. [USA, 1991].

⁷⁹ Geoff Andrew, „Jim Jarmusch Interview“, S. 178, in: Hertzberg (Hg.), *Jim Jarmusch: Interviews*, S. 176-196.

⁸⁰ Peter van Bagh and Mika Kaurismäki, „In Between Things“, S. 76, in: Hertzberg (Hg.), *Jim Jarmusch: Interviews*, S. 71-80.

Ghost Dogs Leben richtet sich streng nach dem aus Asien stammenden Hagakure Kodex, einem Samuraikodex, der neben philosophischen Lebensweisheiten auch ganz Alltägliches vorschreibt. Jarmusch empfand das Buch in seiner visuellen Aufmachung als Anreiz, den Film formal ähnlich zu gestalten. Die einzelnen Sektionen sind durch kleine Symbole getrennt, welche Jarmusch, ähnlich wie bei *Stranger than Paradise*, auf die Struktur und die Montage des Filmes überträgt. Im Unterschied zu *Stranger than Paradise* sind es in *Ghost Dog* keine Schwarzfilmstreifen, die für Struktur sorgen, sondern Zitate aus dem Hagakure Kodex selbst, die im Film jene Rolle übernehmen, welche die Symbole in seiner gedruckten Form innehaben.⁸¹

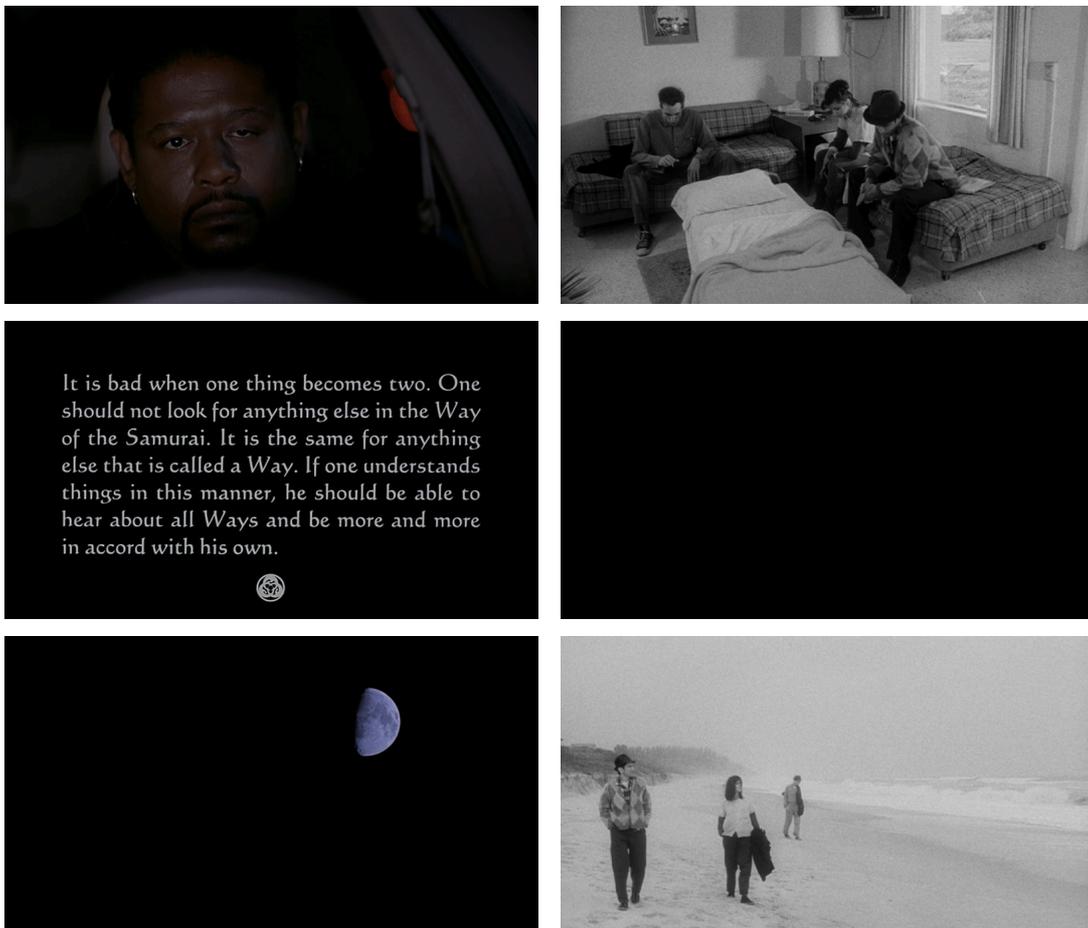


Abbildung 10: Zwischentitel in *Ghost Dog* (links) und Schwarzfilm in *Stranger than Paradise* (rechts).

⁸¹siehe Chris Campion, „East Meets West“, S. 201, in: Hertzberg (Hg.), *Jim Jarmusch: Interviews*, S. 197-212.

Neben der Beschränkung auf eine geringe Anzahl an Schnitten trägt die Kamerabewegung dazu bei, dass Jarmuschs Filme einen langsamen, aber stetigen Fluss beibehalten. Einerseits besinnt sich Jarmusch auf die Prä-Roadmovie-Ära, in welcher man mit dem „Tracking Shot“ menschliche Bewegung nachzeichnete. Andererseits nimmt er sich Anleihen bei Ozu oder Dreyer, was dazu führt, dass Jarmusch als Minimalist wahrgenommen wird.

In *Stranger Than Paradise* verweilt die Kamera entweder an einem Standpunkt oder wird im Raum herumgeschwenkt, um den Charakteren zu folgen. Es gibt keine Auflösungen, Wischer oder Schnitte innerhalb der Plansequenzen. Nur 67 Einstellungen (ungefähr 20 pro Episode) fügen sich schließlich zu einem 85-minütigen Spielfilm. Diese Reduktion führt so eine vereinfachte, elliptische Filmsprache herbei, wodurch sich Jarmusch auch auf die vermeintlich trivialen, toten Szenen konzentrieren kann.⁸²

Eher als Jarmusch orientiert sich Tom Waits' Auffassung von Tempo am Geschwindigkeitsrausch der Beatliteraten. Denn er vertritt die Meinung, dass jeder den in sich inhärenten Beat durch das Hören von Musik beeinflussen kann; für ihn ist es eine „Herzensangelegenheit“:

I think music where the tempo is faster than the heartbeat excites you and music that is slower than the heartbeat calms you down. We all have a constant rhythmic beat going on, whether or not you hear it, it's continuing. You feel it all the time whether you acknowledge it or not.⁸³

Obwohl er, was die Themen betrifft, auf dem Album *Mule Variations* durchaus gemächlich, häuslich und sesshaft wird, spiegelt die Form der Stücke dies nicht wider: „[...] *Mule Variations* would undoubtedly feature fewer ballads and more up-tempo pieces – songs that ,are a beat quicker than the heart' [...]“⁸⁴

⁸² siehe Geoff Andrew, *Stranger than Paradise: Maverick Film-Makers in Recent American Cinema* (New York: Proscenium, 1999), S. 138-139.

⁸³ Brian Bannon, „Tom Waits“, S. 147, in: Montadon (Hg.), *Innocent*, S. 144-147.

⁸⁴ Robert Wilonsky, „The Variations of Tom Waits“, S. 222, in: Montadon (Hg.), *Innocent*, S. 212-224.

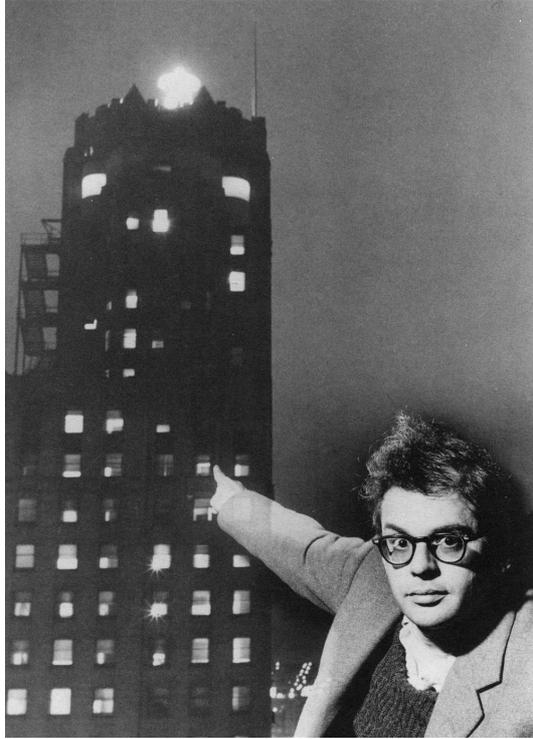


Abbildung 11: Allen Ginsberg and "Moloch".

Track 2: Allen Ginsbergs „Howl“

I saw the best minds of my generation destroyed by
madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn
looking for an angry fix,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
connection to the starry dynamo in the machinery
of night,
who poverty and tatters and hollow-eyed and high
sat up smoking in the supernatural darkness
of cold-water flats floating across the tops
of cities contemplating jazz⁸⁵

Das „Geheul“ einer ganzen Generation ist das Leitmotiv des folgenden Abschnitts. Mit „Howl“ verlieh Allen Ginsberg einerseits jenen eine Stimme, die in den Vereinigten Staaten von Amerika der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bisweilen ungehört blieben, andererseits basiert das Werk auf den Errungenschaften der Beatliteraten. Es ist so Ausdruck und Hilfeschreier derer, die sich marginalisiert am Boden des Meltingpots „USA“ angelegt hatten. Durch sein Ausbrechen aus Konventionen und Anspielen auf tabuisierte Themen vermag „Howl“ genau das zu erlangen, was sich die gestrandeten Existenzen der Staaten erträumten: es brachte den Meltingpot „USA“ zum Kochen.

Diesen physikalisch-anarchischen Prozess beschreibt auch Bobbie in *Down by Law*, als sie mit einer Anekdote ihrer Mutter aufwartet: „My mama used to say that America's the big melting pot. You bring it to a boil and all the scum rises to the top.“⁸⁶ Der aus der konservativ-kleinbürgerlichen Perspektive betrachtete Abschaum umfasst im weitesten Sinne jene, die in Irrenhäusern lobotomisiert zum Schweigen gebracht wurden, die vom Moloch unterdrückt und jene, die wegen ihrer Rasse, Religion oder sexuellen Orientierung verfolgt wurden. Ihnen allen verlieh Allen Ginsbergs „Howl“ eine Stimme und ließ sie hoffen. Wie Ginsberg legen auch Jim Jarmusch und Tom Waits den Fokus ihrer Künste auf das Außenseitertum.

⁸⁵ Allen Ginsberg, „Howl“, S. 1, in: Jason Shinder (Hg.), *The Poem that Changed America: „Howl“ Fifty Years Later* (New York: FSG, 2006), o.S.

⁸⁶ Jim Jarmusch, *Down by Law* (DVD: Arthaus, 2005), TC 00:12:08-TC 00:12:18. [USA, 1986].

Spontaneität, Unmittelbarkeit, Improvisation

Die Inspiration für „Howl“ fand Allen Ginsberg in den Personen seiner Mutter, von Carl Solomon und vor allem in Jack Kerouac, in dessen Werken und Arbeitsweise. In der Widmung zu seinem Gedicht erwähnt Ginsberg Neal Cassady, Lucien Carr und William Seward Burroughs und streicht besonders den neuen Buddha von Amerika hervor: „Jack Kerouac newBuddha of American prose who spit forth intelligence into eleven books written in half the number of years [...] creating a spontaneous bop prosody and original classic literature.“⁸⁷

Neben Textpassagen wie dem Titel „Howl“ verdankt Ginsberg Kerouac vor allem auch die Art und Weise seine Werke zu schaffen: Er wollte seine Gedichte genauso unmittelbar und spontan wie dieser verfassen. Wie Kerouac nahm er sich den Jazz zum Vorbild, maß aber dem Instrument des Saxophons größere Bedeutung als dieser bei: „[...] he used [...] an improvisatory expansiveness inspired by two sources: the spontaneous writing that Kerouac had been practicing, and luxurious saxophone lines that Ginsberg had been impressed by in jazz nightclubs.“⁸⁸

Allen Ginsberg vermochte es die Eigenart des Jazz der New Yorker Nachtclubs und auch die Rhythmen, denen er in den Straßen begegnete, einzufangen. Besonderes Interesse bekundete er am Fluss der Sprechweise afroamerikanischer Zeitgenossen sowie an jenem, den Sportkommentatoren und Discjockeys zu verwenden pflegten.⁸⁹

Unter diesen Voraussetzungen begann er – entgegen seiner sonst handschriftlichen Arbeitsweise – „Howl“ in einem Zug in eine Schreibmaschine einzutippen. Zwar unterlag dieses „Howl“ in den folgenden Wochen und Monaten einiger Rearrangements, Änderungen und Anpassungen, das grobe Konzept, das Gerüst stand nach bloß einer Sitzung. Durch diese Arbeitsweise verringert sich die mechanische, instrumentale Kluft

⁸⁷ Allen Ginsberg, „Howl“, o.S.

⁸⁸ Michael Schumacher, *Dharma Lion: A Critical Biography of Allen Ginsberg* (New York: St. Martin's Press, 1992), S. 200-2007. Zitiert nach: Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 105.

⁸⁹ siehe Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 131.

zwischen Gedanken und Geschriebenem. Das Gedicht nähert sich der intendierten Rezitation in Form der gesprochenen Sprache an. Um diese Kluft noch weiter zu verringern, verwendete Allen Ginsberg in späteren Phasen Kassettenrecorder. Die mechanische Aktivität – das Ein- und Ausschalten des Recorders – ist auf ein Minimum beschränkt. Deshalb gleicht das Gedicht in seiner rezitierten, verbalisierten Form dem, was er zuvor auf Kassette aufgenommen hat. Ginsberg sieht im Aufnehmen seiner Gedanken weiters auch die Möglichkeit, diese besser strukturieren zu können:

Not only the verbiage – generated by direct oral activity rather than writing or typing – but also the structure of a poem could be realized with tape-recorder assistance, as Ginsberg discovered when he found that his clicking of the machine's on-off switch roughly corresponded to the beginnings and endings of distinguishable thoughts and, thus, indicated possible line breaks.⁹⁰

Mithilfe dieser Methode war es Ginsberg schließlich möglich, seine Gedanken zum Zeitpunkt ihrer Entstehung einzufangen und auf Band aufzuzeichnen. Dieser Vorgangsweise bediente sich auch Tom Waits mit Vorliebe. Das Aufnehmen in der Musik und in der Dichtung eignet sich als probates Mittel, um Textpassagen, Gesangslinien, Rhythmen und Klänge festzuhalten.

Waits bemüht sich, diese in ihrer reinsten Form zu konservieren. Dass dieses Unterfangen kein einfaches ist, muss auch er erkennen:

Ein Tonbandgerät und eine Kamera haben laut Waits miteinander gemeinsam, dass manche Dinge, die man mit diesen Geräten festhält, unerklärlicherweise vorteilhafter wirken, während andere Details auf der Strecke bleiben. Waits kultiviert ein geradezu mystisches Verständnis von Musik. Er glaubt, dass die meisten Songs es nicht mögen, wenn sie auf Band festgehalten werden. Sie ziehen es vor, im unkultivierten Naturzustand zu leben, und wenn er einem dieser Stücke seinen Willen aufzwingen will, dann entwickeln sie ihre eigene Logik.⁹¹

Besonders rohe und pure Klänge können seinen Ansprüchen gerecht werden. Deshalb sieht er sich auf der Müllhalde, in Fabriken oder Badezimmern nach geeigneten Gerätschaften und Instrumenten um, damit er jene Sounds kreieren kann, die seinen Erwartungen entsprechen.

Waits hinterfragt, was es nütze, sich ein sündteures Studio samt Instrumenten anzumieten, wenn man einfach ins nächste Badezimmer gehen

⁹⁰ Michael Schumacher, *Dharma Lion*, S. 466. Zitiert nach: Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 132.

⁹¹ Cath Carroll, *The Music Makers: Tom Waits* (Höfen: Hannibal, 2005), S. 169. Übersetzt von Christoph Gurk.

könne und dort das Geräusch des herunterfallenden Klodeckels womöglich passender finde als den Klang einer Siebentausend-Dollar-Bassdrum.⁹²

In „Singapore“ auf dem Album *Rain Dogs* kommen beispielsweise auf der Zählzeit „zwei“ und „vier“ (in einem Viervierteltakt) Schubladen zum Einsatz, welche er ebenfalls in einem kahl-nüchternen Badezimmer vorgefunden hat. Heutzutage können Soundeffekte im Nachhinein elektronisch bearbeitet werden, Waits zieht es aber vor, die Sounds im Vorhinein mit ansprechenden Mitteln zu erzeugen.⁹³

Die Experimentierfreude mit Klängen und Objekten spiegelt sich so auch in den metallisch-verdrehten Sounds wider, die vor allem seine späteren Alben so einzigartig machen. Die Idee hinter der Verwendung von rudimentären Mitteln und von Objekten, die zu Instrumenten umfunktioniert wurden, ist ähnlich wie bei Ginsberg auf das Ziel der Unmittelbarkeit, Naturbelassenheit und Rohheit zurückzuführen.

Sometimes I'll listen to records, my own stuff, and I think god, the original idea for this was so much better than the mutation that we arrived at. What I'm trying to do now is get what comes and keep it alive. It's like carrying water in your hands. I want to keep it all, and sometimes by the time you get to the studio you have nothing.⁹⁴

Die Naturbelassenheit in „Howl“ äußert sich durch Ginsbergs eigentlich unnatürliche Syntax. Er gliedert Wörter nicht wie üblich in Sätze ein, sondern belässt sie im natürlichen Zustand der lexikalischen Einheiten, spielt mit ihren Funktionen, setzt sie in neue, grammatikalisch inkorrekte Kontexte.

Durch das Aneinanderreihen von Nomen und Adjektiven schafft Ginsberg eine krude, künstliche Handschrift, die sich durch das ganze Gedicht zieht. Anstelle der grammatikalisch sinnvolleren Verkettung „who poor and ragged and hollow-eyed and high“ lässt sich in „Howl“ „who poverty and tatters and hollow-eyed and high“ lesen. Ähnlich funktioniert Ginsbergs Satzkonstrukt in „who were expelled from the academies for crazy & publishing obscene odes on the windows of the skull“, wobei sich diese Passage durch Ellipsen, Auslassungen, auszeichnet. Eigentlich sollte nach dem „for“ ein Grund dafür genannt werden, warum jemand suspendiert wurde,

⁹² siehe Rowland, „Tom Waits Upside Down“, S. 110.

⁹³ siehe Glenn O'Brien, „Tom Waits for No Man“, S. 80, in: Montadon (Hg.), *Innocent*, S. 75-88.

⁹⁴ Elvis Costello, „Summit Talk“, S. 130, in: Montadon (Hg.), *Innocent*, S. 120-143.

stattdessen steht an dieser Stelle nur das Adjektiv „crazy“. Das erklärende Nomen dahinter fehlt, die Aussage bleibt vage.⁹⁵

Obwohl diese Konstrukte nicht den kanonisierten Regeln entsprechen, lässt sich aus ihnen Sinn erschließen. Zudem schimmert durch diese Eigenart der Aneinanderreihung immer ein bisschen Ausgangsmaterial durch; die Materialität der Sprache ist somit klar ersichtlich und führt so wie in der Musik bei Waits zu einer Unmittelbarkeit durch Rohheit.

Ginsbergs Sprache stößt hier, was aufgrund seiner Affinität zur Jazz-Musik wenig erstaunlich ist, an die Grenze zur Musik und überschreitet sie zum Teil. Denn je mehr allgemein verständlicher Sinn zurücktritt, desto eher wird die Materialität in solchen Satzkonstruktionen erkennbar. Der Text, der sich einem Rhythmus annähert, wird vom Rezipienten als musikalisch wahrgenommen.⁹⁶

Von Waits' und Ginsbergs mystischen wie banalen Herangehensweisen an ihre Werke lässt sich auf Grundsätze schließen, die die Beatliteraten vertraten, die sich später durch alle Kunstdisziplinen hindurchzogen und die auch von anderen amerikanischen Kunstgruppierungen verfolgt wurden:

The Beat interest in these extremes and intensity of experience, in the mystical and the commonplace, in reversing expectations, converged with several other groundbreaking developments in the arts at mid-century. The Beats played a greater role than is generally acknowledged in the shifting cultural paradigm of this watershed period, overlapping and intersecting with such developments as avant-garde dance and theater, Neo-Dada art, Abstract Expressionism, American independent film, California Assemblage, Fluxus and Happenings. Most of these groups had shared goals and ambitions. Boundaries among media were traversed freely and often disrupted. Immediacy, spontaneity and improvisation were stressed.⁹⁷

Diese Parameter der Unmittelbarkeit, Spontaneität und Improvisation ebnen den Weg, den auch der vormalige Photograph Robert Frank mit seinem 28-minütigen Film *Pull My Daisy* beschreitet.

⁹⁵ siehe Marjorie Perloff, „A Lost Battalion of Platonic Conversationalists“, S. 35, in: Shinder (Hg.), *The Poem that Changed America*, S. 24-43.

⁹⁶ vgl Corina Caduff, Sabine Gebhardt Fink, Florian Keller und Steffen Schmidt, *Die Künste im Gespräch: Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film* (München: Fink, 2007), S. 98-99.

⁹⁷ Lisa Phillips, „Beat Culture: America Revisioned“, S. 33, in: Phillips (Hg.), *Beat Culture*, S. 23-40.

Robert Franks *Pull My Daisy* // Off they go.

Aus der Zusammenarbeit des Malers Alfred Leslie mit Robert Frank entstand im Jahre 1959 eines der wichtigsten Zeitdokumente der visuellen Künste unter Einfluss der Beatgeneration. Neben der Betonung der Werte „Spontaneität“, „Improvisation“ und „Unmittelbarkeit“ kommt *Pull My Daisy* in erster Linie auch die Bedeutung zu, dass der Film mit Alfred Leslie und Robert Frank eigentlich von zwei Disziplinfremden realisiert wurde. Dieser Umstand lässt symptomatisch auf einen Paradigmenwechsel dieser Epoche schließen. Die Grenzen zwischen den Künsten waren nicht mehr starr und unüberwindbar, viel eher herrschte eine experimentierfreudige Stimmung, die es jedem ermöglichte, alles zu tun. Der Fotograf Robert Frank wandte sich dem Filmprojekt *Pull My Daisy* zu:

Frank's camera caught from the flow of everyday life an image of great immediacy and intimacy. Like the improvisatory line of jazz, Frank's shooting technique picked out of gesture and incident a powerful visual emblem of American vernacular culture. Frank and Leslie co-directed *Pull My Daisy*, the key Beat film of its generation.⁹⁸

Die Regisseure teilten die ideologisch-künstlerischen Ansätze mit den Beatliteraten, was sich auf die motivische und thematische Darstellung auswirkte. Weiters ist besonders bemerkenswert, dass beinahe alle wichtigen Vertreter der Beatgeneration als Schauspieler in *Pull My Daisy* mitwirkten: Allen Ginsberg, Gregory Corso und Peter Orlovsky spielen jeweils sich selbst, was auf den semi-dokumentarischen Gehalt des Films hindeutet. Jack Kerouac, auf dessen Entwurf der Film basierte, fungiert hier als Off-Erzähler. Die eigentlichen, diegetischen Dialoge werden in *Pull My Daisy* durch seine Kommentare ersetzt. Neben diesen findet sich außerdem eine kurze Passage, in der eine Kinderstimme einen Reim aufsagt.

Die rund um den losen Plot platzierten, vermeintlich spontanen Einstellungen der versammelten Beatliteraten im Apartment eines Paares drücken den von ihnen gepriesenen Lebensstil zwischen Selbstparodie und non-konformistischem, vielleicht anarchischem Gedankengut aus. Der Film

⁹⁸ John G. Hanhardt, „A Movement Toward the Real: *Pull My Daisy*“, S. 223, in: Phillips (Hg.), *Beat Culture*, S. 215-233.

erhielt später den zweiten „Independent Film Award“ und hat so maßgeblichen Anteil an der Entwicklung des Independent-Kinos.⁹⁹



Abbildung 12: Robert Franks *Pull My Daisy*.

Man würdigte somit die drei oben erwähnten Grundsätze der Improvisation, Spontaneität und Unmittelbarkeit. Diese lassen sich zum einen auf die Bildsprache von Leslie und Frank übertragen, finden jedoch auch auf der Tonebene Ausformung. So wurde Jack Kerouac der fertig editierte Film vorgeführt, während er durch Kopfhörer Pianomusik von David Amram eingespielt bekam. Zu dieser Kombination aus visuellen und akustischen Informationen sollte Kerouac nun die Voice-Over einsprechen. Entgegen den drei oben angeführten Grundsätzen zeichnete man davon drei vermeintlich improvisierte Tonspuren unabhängig voneinander auf. Diese editierte man später analog zum Film, sodass sie ungefähre qualitative und quantitative Lippensynchronität aufwiesen.¹⁰⁰

⁹⁹ siehe Hanhardt, „A Movement“, S. 223-224.

¹⁰⁰ vgl Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 97.

Die Musik, (christliche) Orgelmusik oder Jazz, ist hier ebenso ausschlaggebend wie Kerouacs improvisiert präsentierte Erzählweise und wirkt sich unmittelbar auf den Rhythmus des Filmes aus. Wie in Neil Youngs psychedelischem Soundtrack zu Jarmuschs *Dead Man* erhält man den Eindruck, dass Bild- und Tonebene unzertrennlich verbunden sind.

Pull My Daisy wurde jedoch nicht so spontan, improvisiert und unmittelbar geschaffen, wie allgemein angenommen:

The film was shot on a professionally lit and dressed set. The cast worked from a script, and shooting proceeded at the typical studio snail's pace of two minutes of text per day. All camera positions were locked and all movements planned in advance. As many takes and angles were shot, and as much footage exposed in proportion to its final length (3 hours for 28 minutes) as for a Hollywood feature of the period. Probably more. Even Kerouac's wonderfully shaggy-baggy narration was actually written out in advance, performed four times, and mixed from three separate takes. (However, in defense of the man who made "first thought, best thought" a Beat mantra, it must be added that Kerouac is said to have objected when his narration was edited.)¹⁰¹

Obwohl der Film nicht auf ausschließlich spontanen Szenen beruht, konnten Frank und Leslie zumindest, wenn auch nicht so radikal wie die Avantgardisten, die verrosteten Hollywood-Strukturen infrage stellen.¹⁰²

Laiendarsteller, Originalschauplätze, Probenarbeit

Was man *Pull My Daisy* zumindest zugutehalten kann ist, dass der Film aufgrund seiner Laiendarsteller an Authentizität und Glaubwürdigkeit gewinnt. *Pully My Daisy* fußt auf dem künstlerischen Geist einer florierend-lebhaften Szene:

[The] synergy and boundary-crossing of the Beats produced works ranging from eloquent poetry and prose to jazz-poetry performances, to photographs, assemblages, drawings and paintings, book-jacket designs, experimental films, ephemeral installations, posters, and broadsides. Lines were never strictly drawn: visual artists made films, poets made paintings. [...] Kerouac painted; Ginsberg took photographs; Burroughs made drawings and "cut-ups." [...] There were numerous crossovers and collaborations from jazz poetry readings [...] to independent films like *Pull My Daisy*.¹⁰³

¹⁰¹ Ray Carney, „No Exit: John Cassavetes“, S. 235, in: Phillips (Hg.), *Beat Culture*, S. 235-241.

¹⁰² vgl Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 95.

¹⁰³ Phillips, „Beat Culture“, S. 36.

Durch ihr Engagement in *Pull My Daisy* kann man über Allen Ginsberg und Jack Kerouac die Verknüpfung zum (Independent)-Kino herstellen. Hier lässt sich wiederum eine Verbindung zu Jim Jarmusch, der vor allem in seinen frühen Filmen mit Laien gearbeitet hat, und den Achtzigerjahren etablieren.

Etwa zeitgleich mit *Pull My Daisy* sind mit dem Neorealismo, der neuen Welle der italienischen Filmemacher, und der analog verlaufenden französischen Nouvelle Vague zwei weitere wichtige Einflussfaktoren auf das Schaffen Jim Jarmuschs zu nennen, die auch ideologisch einiges mit den Beatliteraten gemein hatten:

Jarmuschs Einsatz von Laiendarstellern [...], deren persönliche Geschichte Teil der Handlung werden können [...], das Drehen in authentischen Interieurs [...] und Außenbezirken, die ein desaströses, postindustrielles Bild des Landes zeichnen [...] – all dies sind Versuche, möglichst viel „Rohmaterial“ einer ungeschönten Wirklichkeit in den Film zu transferieren, die auf die Neuerungen [...] in den 1940er-50er Jahren zurück verweisen.¹⁰⁴

Genau wie die Unmittelbarkeit bei Ginsbergs Kassettenaufnahmen oder Waits' Roh- und Purheit der Klänge steht auch bei Jarmusch das Naturbelassene im Zentrum. Neben dem Einsatz von Laienschauspielern arbeitet Jarmusch zudem mit einem relativ fixen Ensemble.

Tom DiCillo, mit dem er an der NYU studierte, und später Robby Müller, der zuvor schon in den Diensten Wim Wenders stand, dienten Jarmusch über Jahre hinweg als Kameraleute. Daneben profitierte er stets von seinen treuen Gefolgsleuten wie dem Redakteur Jay Rabinowitz, dem Tontechniker Drew Kunin sowie natürlich von den Musikern John Lurie, Iggy Pop, Neil Young und Tom Waits.¹⁰⁵

Der Vorteil für Jarmuschs Schaffen liegt hier darin, dass seine Kollegen und Freunde sehr vielseitig sind. So kann er seine Drehbücher bereits meist auf die charakterlichen oder optischen Züge ebendieser Darsteller hinschreiben:

I started working with friends of mine and that, to some degree, continues. I always start with characters rather than with a plot, which many critics would say is very obvious from the lack of plot in my films – although I think they do have plots. But the plot is not of primary importance to me, the characters are. I start with actors that I know personally or I know their work, and there are things about their work or their

¹⁰⁴ Mauer, „Lakonische Poesie“, S. 187.

¹⁰⁵ siehe Suárez, *Jim Jarmusch*, S. 42.

presence or their own personality that make a character, that exaggerates some qualities and suppresses other qualities. It's always a real collaboration for me.¹⁰⁶

Wie dieses Zitat bereits verdeutlicht, spinnt Jarmusch wie Frank in *Pull My Daisy* um die Charaktere einen Plot. Er nennt physiognomische Eigenheiten und Persönlichkeitsmerkmale als Parameter, an denen er die späteren Charaktere orientiert. Jarmusch kombiniert hierbei Sprechweisen, Intonation, körperliche Voraussetzungen, Mimik und Gestik mit Ausstattung, Kostüm und Maske; er schafft so maßgeschneiderte Figuren für Tom Waits, Johnny Depp oder John Lurie, platziert diese wiederum an adäquaten Schauplätzen.¹⁰⁷

Der Schauplatz trägt neben den Laiendarstellern in der Nouvelle Vague und im Neorealismo entscheidend zu der für diese Epoche typischen Ästhetik bei: Man drehte vorwiegend an Originalschauplätzen, was die Verwendung von künstlich angelegten Kulissen und Sets überflüssig machte. So filmte man auch *Pull My Daisy* an einem Quasi-Originalschauplatz: als Set diente Alfred Leslies Loft in Manhattan.

Vor allem zu Beginn seiner Karriere setzt auch Jim Jarmusch auf Originalschauplätze, da diese Glaubwürdigkeit vermitteln und kostengünstig sind. So wie die vorwiegend im Ausland entstandenen *Night on Earth* oder *The Limits of Control* ihren teils dokumentarischen Stadt- und Landschaftsporträtcharakter durch das Drehen an Originalschauplätzen erhalten, so betonen auch alle anderen Werke Jarmuschs die Landschaften und Städte, wurden jedoch in den USA gedreht. Das Zusammenwirken von Laiendarstellern und Originalschauplätzen sieht Jim Jarmusch weiters als essentiellen Part seiner Produktionsweise: „[...] I felt really strongly for some reason in letting the actual place infiltrate the actors and the whole crew somehow.“¹⁰⁸

Die Unmittelbarkeit seiner Charaktere, die an die Persönlichkeiten der Schauspieler angepasst sind, in Kombination mit Originalschauplätzen steht so auch in der Tradition der Beatgeneration. Über Improvisation und Spontaneität denkt Jarmusch jedoch anders: Obwohl er die Verwendung

¹⁰⁶ Andrew, „Jim Jarmusch Interview“, S. 181.

¹⁰⁷ vgl Mauer, „Lakonische Poesie“, S. 197.

¹⁰⁸ Harlan Jacobson, „Jim Jarmusch“, S. 17, in: Hertzberg (Hg.), *Jim Jarmusch: Interviews*, S. 12-20.

eines Storyboards ablehnt, möchte er keine vollkommene Improvisation zulassen. Gleichzeitig arbeitet und übt er ausgiebig mit seinen Schauspielern. Seiner Auffassung nach ist die Schauspielerei als ernstzunehmende Kunstform zu begreifen, die nicht auf bloßer Improvisation aufbaut.¹⁰⁹

Jarmusch nennt John Cassavetes als jenen amerikanischen Regisseur, der am ehesten Ähnlichkeiten mit ihm im Umgang mit Schauspielern habe. Er sei zwar stilistisch das glatte Gegenteil zu Jarmusch, trotzdem verbinde sie ihre Auffassung von intensiver Probenarbeit. Cassavetes intimes Verhältnis zu seinen Schauspielern sieht Jarmusch als vorbildhaft.¹¹⁰

Weiters schätzt er an Cassavetes seine Vorliebe, professionelle Schauspieler mit Laien zu mischen: „[...] I like the neorealists' use of nonactors, or Cassavetes's way of blending them with more experienced actors, who often help pull their performances up to the same level.“¹¹¹

In Pasolinis neorealistischem *La Ricotta* tritt der Schauspieler Orson Welles neben Laiendarstellern als fiktiver Regisseur auf. Bei Jim Jarmusch sind es Größen wie Johnny Depp oder Bill Murray, die an seinen Projekten mitwirken. Wie auch John Cassavetes setzt Jarmusch auf ein gegenseitiges Unterstützen der Schauspieler. Beide hoffen dadurch das Niveau aller zu heben. Neben den teilweise etablierten Schauspielern übernehmen in Jarmuschs Filmen daher vermeintliche Schauspiel Laien aus anderen Disziplinen, vor allem aus der (Rock)-Musikbranche, einen Part. Der Regisseur kann also auf ein qualitativ hochwertiges Ensemble zurückgreifen, welches, so meint er, zumeist aus Gefälligkeit und Freude an der Sache die Figuren seiner Filme verkörpert.

¹⁰⁹ vgl. Cassandra Stark, „The Jim Jarmusch Interview“, S. 50, in: Hertzberg (Hg.), *Jim Jarmusch: Interviews*, S. 48-57.

¹¹⁰ siehe Bagh, „In Between Things“, S. 74.

¹¹¹ Luc Sante, „Mystery Train“, S. 96, in: Hertzberg (Hg.), *Jim Jarmusch: Interviews*, S. 87-98.

John Cassavetes

Von Jarmusch wird Cassavetes für seine einzigartige Zusammenstellung seiner Darsteller, die Mischung von Laien mit professionellen Schauspielern, gewürdigt. Deshalb lassen sich auch über seine Person weitere filmhistorisch relevante Querverbindungen zur Beatgeneration herstellen. Denn auch Cassavetes misst den Elementen „Improvisation“ und „Spontaneität“ erhebliche Bedeutung bei.

Insbesondere der Film *Shadows* kommt näher als Robert Franks *Pull My Daisy* an diese angestrebte Improvisation heran. Zumindest die frühe, erste Version des Spielfilms, die im Jahre 1957 produziert wurde, basierte auf einer Improvisation, die Regisseur Cassavetes und seine Schüler im Zuge eines Seminars ausgearbeitet hatten. Das Resultat jedoch entsprach nicht dem, was sich Cassavetes unter dem Film vorstellte, war ihm gar peinlich. Die einzige Möglichkeit, den Film, der 1958 nur dreimal zur Vorführung gebracht wurde, zu retten, sah er in der Adaption des Materials, welches mit ausgearbeiteten Szenen kombiniert wurde, die durch ein Drehbuch fundiert waren. Die überarbeitete 90-minütige Version enthielt schließlich nur mehr weniger als dreißig Minuten des originalen Materials: hauptsächlich Orientation- und Establishingshots beziehungsweise nonverbale, actionreiche Zwischenschnitte und Übergänge.¹¹²

Film Culture zeichnete *Shadows* 1959 als spontanes und improvisatorisches Werk mit dem ersten „Independent Film Award“ aus.¹¹³ *Shadows* ist somit auch in dieser Hinsicht Vorgänger von *Pull My Daisy*. „These qualities notwithstanding, the film does reflect Cassavetes' fascination with marginal people and Beat-related ideas.“¹¹⁴

¹¹² siehe Carney, „No Exit“, S. 235-236.

¹¹³ siehe Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 176.

¹¹⁴ Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 173.



Abbildung 13: John Cassavetes' *Shadows* - Skript oder Improvisation?

Neben den Versuchen Cassavetes', den künstlerischen Beat-Ideologien als Regisseur zu folgen, verkörperte er zudem in der 1959-60 von Revue Productions und NBC produzierten Fernsehserie *Staccato* den gleichnamigen Protagonisten. Durch ihre vor allem am Jazz und an den Beatliteraten orientierte Haltung vermag es die Serie nachdrücklicher als *Route 66*, die Positionierung dieser marginalisierten Gruppierungen zu verdeutlichen. Anstelle sie außerhalb der Gesellschaft anzusiedeln, passiert hier eher eine Anpassung der Grenzen: Obwohl Johnny Staccato innerhalb dieser urbanen, sozialen Normen arbeitet und lebt, zelebriert er auch das durch Kreativität und Jazz inspirierte Außenseitertum der Beatliteraten.¹¹⁵

„The most historically noteworthy aspect of *Staccato* is the fact that Cassavetes plays the protagonist, marking one of his early associations with dramatic material carrying Beat or Beat-like connotations.“¹¹⁶ Aufgrund dieser

¹¹⁵ siehe Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 169-170.

¹¹⁶ Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 171.

Rolle und seiner Werke als Regisseur markiert Cassavetes einen möglichen Übergang zum Independent-Kino.

Der Trend der Serie, dem Beatmythos zu folgen, äußert sich zudem in Episodennamen wie „Greenwich Village Rumble“ oder „Jazz at Waldo's“.¹¹⁷ Der sagenumwobene New Yorker Stadtteil Greenwich Village verleiht *Staccato* zumindest durch seine Namensgebungen ein wenig Authentizität. Die Beatliteraten hielten sich an der Columbia Universität und an öffentlichen Plätzen wie dem Times Square auf, waren jedoch besonders in Lokalitäten dieses Stadtteils präsent, um dort künstlerisch tätig zu sein.

Coffeehouse-Aktivitäten // Die Kunst hält Einzug in die Straßen

Während an der Ostküste Amerikas New York das unumstrittene Zentrum der Beatliteraten und ihrer Assoziierten war, bildete sich auch im Westen eine lebhaftere Kunstszene, die vorwiegend in Kalifornien angesiedelt war und insbesondere in Los Angeles und San Francisco adäquate Einrichtungen und Lokale zur Zurschaustellung dieser Kunst vorfand. Die Grenzen zwischen den jeweiligen Plätzen waren keineswegs starr, es herrschte gar ein reger Austausch zwischen Ost und West, zwischen Kalifornien und New York. Die Paradigmen der bildenden Kunst unterlagen ebenso einem Wandel wie jene durch die Beatliteraten beeinflussten literarischen.

Ausgehend von Kerouac, Burroughs und Ginsberg hielt die Kunst Einzug in Cafés und Bars, gelangte vom Podest hinunter auf die Straße. Von Spontaneität und Improvisation getrieben, lag das Hauptaugenmerk dieser „Straßenkunst“ auf den zur Aufführung gebrachten Gedichten, wobei Geste, Ausdruck und Betonung der Körperlichkeit besonders zum Aufkommen einer Performance-Kunst beitrugen. Die Kunst war nicht nur Teil des Lebens, die Kunst war Leben, erfüllt von Musik, Konversationen, Trinken, Lesen, Arbeiten, Rauchen, Sex und Reisen.¹¹⁸

¹¹⁷ siehe Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 170.

¹¹⁸ vgl Phillips, „Beat Culture“, S. 37.

Aus Museen, Akademien und Konzerthallen entwurzelte Kunst erhielt durch eine Szene Ausdruck, die sich aus Künstlern, Filmemachern, Jazz-Musikern und Gedicht-Performance-Künstlern zusammensetzte. Sie vermochte die Kluft zwischen „High“ und „Low Art“ zu schließen. Die Künstler verkehrten in Lokalen wie im Black Cat Café, im Cellar oder im Coexistence Bagel Shop in San Francisco, im Gashouse in Los Angeles oder im Five Spot in New York. Die rege Szene trieb auf diese Weise auch den ästhetischen, künstlerischen Austausch unter Künstlern aller Disziplinen voran. Neben den informellen Cafés als Treffpunkte existierten auch sogenannte „Artist Co-op Galerien“. In einer solchen Galerie (The 6 Galerie in San Francisco) fand 1955 Allen Ginsbergs erste „Howl“-Lesung statt.¹¹⁹

¹¹⁹ vgl Phillips, „Beat Culture“, S. 33.

WEST COAST

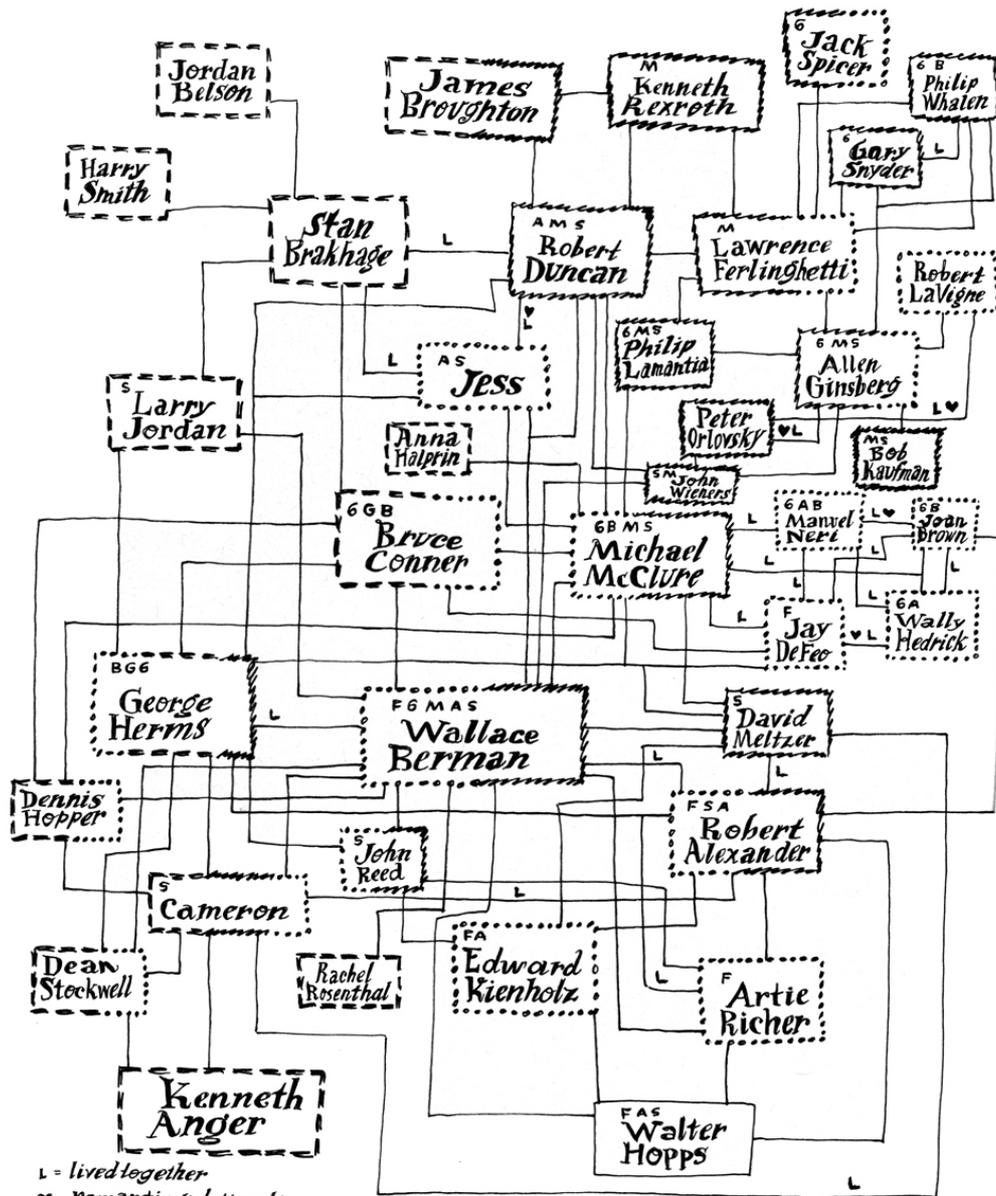


Abbildung 14: Soziogramm "West Coast".

EAST COAST

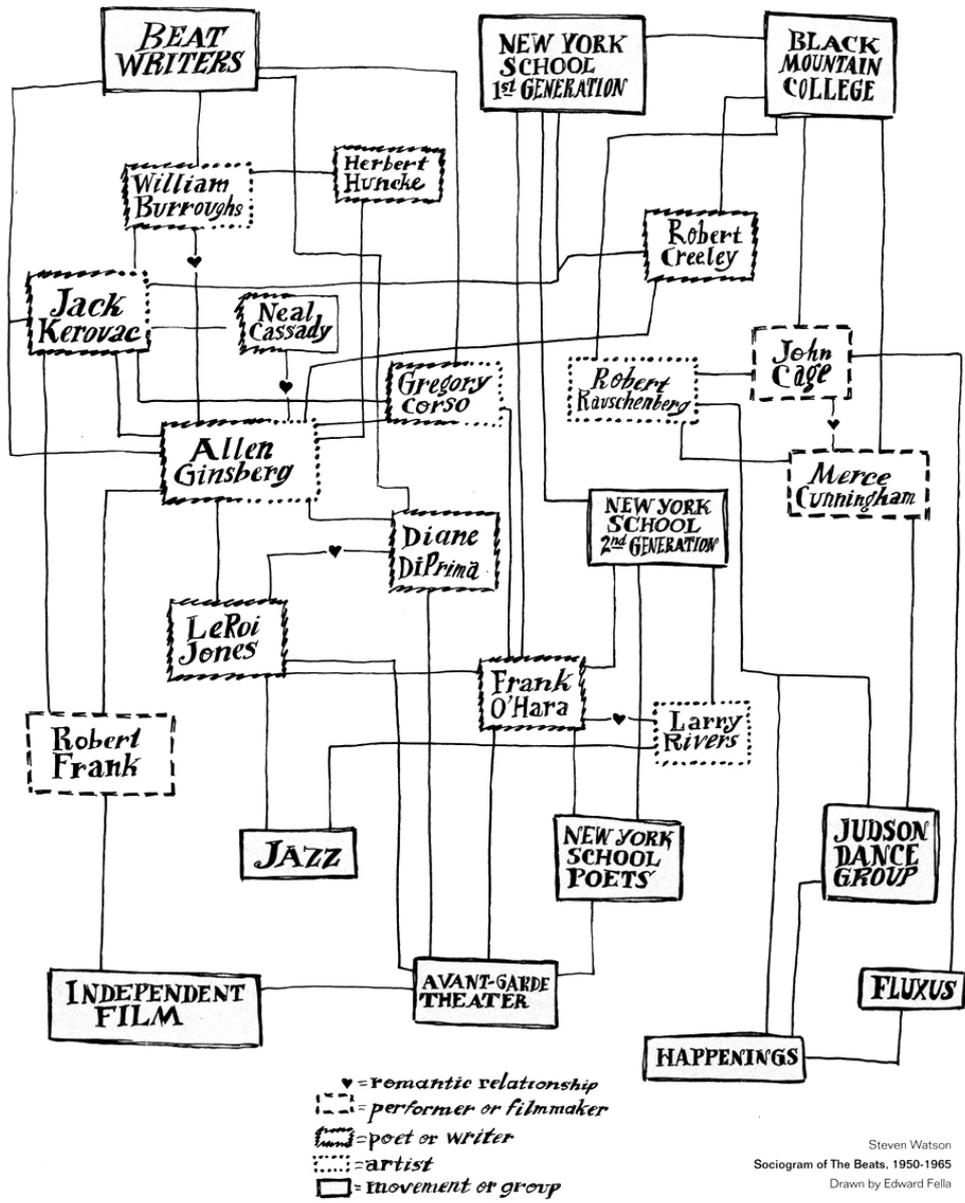


Abbildung 15: Soziogramm "East Coast".

Die nachhaltige Prägung des Bildes dieser Szene durch die Beatliteraten und gleichgesinnte Künstler lässt sich auf folgende Gründe zurückführen:

A carnivalistic place devoted to casual contact among like-minded „nonconformists,“ the (Beat) coffeehouse distinguished itself from the (square) bar by deemphasizing alcohol, the establishment's drug of choice, while providing a place where illicit substances could be bought and traded, sexual liaisons could be initiated or pursued, and progressive forms of artistic expression such as jazz improvisation, free verse recitation, and abstract-painting exhibition could flourish in a sympathetic atmosphere.¹²⁰

In zeitgenössischen Hollywood-Filmen bediente man sich ebenfalls des Motivs dieser Cafés. Durch sein als sonderbar und unkonventionell konnotiertes Image hoffte man, eine – vielleicht stereotype – Referenz herzustellen. Weniger die Lokalitäten per se beschworen in der kleinbürgerlich-konservativen Bevölkerung ein Gefühl der Mulmigkeit und Unsicherheit herauf, viel eher war es das Wissen über das, was sich innerhalb des eigenen Landes abspielte.¹²¹

Coffee and Cigarettes

Werden die Cafés der Beatgeneration im Hollywoodkino noch sonderbar assoziiert, so wird ein ähnlicher, verwandter Schauplatz in Jim Jarmuschs *Coffee and Cigarettes* weniger stereotyp dargestellt. Jarmusch lässt in seinem aus kurzen Episoden zusammengestellten Film höchstens eine unterschwellige Referenz zur Beatgeneration erkennen.

Die Parallelen zur florierenden Kunstszene der 1950er Jahre sind trotzdem deutlich erkennbar: In Jarmuschs zwischen 1986 und 2003 produzierten Kurzepisoden treffen ebenso verschiedene Künstler zusammen, die sich im informellen Rahmen austauschen. Die komischen, sonderbaren und lakonischen Dialoge stützen sich auf die trivialen Momente eines Künstlerlebens. Wie auch schon in den Cafés der 50er spielt Alkohol in *Coffee and Cigarettes* keine (wesentliche) Rolle. Entgegen der allgemeinen

¹²⁰ Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 142.

¹²¹ vgl. Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 143.

Annahme, dass Künstler unvermeidlich mit Drogen und Alkohol in Verbindung stehen, fungieren hier die legalen Drogen „Kaffe“ und „Zigaretten“ als Ausdruck von Suchtverhalten und weiters als motivisches Bindeglied zwischen den einzelnen Episoden:

The intention was to shoot short films that can exist as shorts independently, but when I put them all together, there are things that echo through them like the dialogue repeats, the situation is always the same, the way they're shot is very simple and the same. I have a master shot, if there's two characters, a two shot, singles on each, and over-the-table overhead shot which I can use to edit their dialogue. So they're very simple and because the design of how they're shot is worked out already, it gives complete freedom to play. They're like cartoons almost to me. It's a relief from making feature film where everything has to be more carefully mapped out. I like doing them. They're ridiculous and the actors can improvise a lot. They don't have to be really realistic characters that hit a very specific tone as in a feature film.¹²²

Cafés sind in *Coffee and Cigarettes* Orte der Sonderbarkeit. Diese basiert auch, wie Jarmusch erwähnt, auf der Ähnlichkeit zwischen Episodenfilm und Comic. Der Vergleich mit dem Comic deutet weiters auf die Körperlichkeit, das beinahe komödiantische Spiel der Protagonisten hin. Zudem herrscht ein Kommunikationsproblem, welches besonders in der Episode mit Roberto Benigni komisches Potenzial in sich birgt, da dieser der englischen Sprache nur bedingt mächtig ist.

In der Episode „Somewhere in California“ treffen Tom Waits und Iggy Pop aufeinander, welche sich über die Kaffee-und-Kuchen-Generation der 1940er unterhalten. Gleichzeitig trinken sie Kaffee und rauchen Zigaretten, obwohl sie sich gegenseitig kurz zuvor versichert haben, mit dem Rauchen aufgehört zu haben. Schließlich kommen sie auf das Thema „Musik“ zu sprechen und stellen fest, dass sich weder vom einen noch vom anderen eine Platte in der Jukebox befindet.

¹²² Andrew, „Jim Jarmusch Interview“, S. 181.



Abbildung 16: "Somewhere in California" in *Coffee and Cigarettes*.

Heritage & Unicorn // Tom Waits im Coffeehouse

Waits' Schauspielengagement in *Coffee and Cigarettes*, seine Aufenthalte in Cafés und anderen, der Beatgeneration nahen Lokalitäten Kaliforniens, beeinflussten auch seine Karriere als Musiker. In San Francisco fand Waits beispielsweise die Buchhandlung der Beatliteraten schlechthin vor, welche Lawrence Ferlinghetti unter dem Namen „City Lights“ führte. In San Diego war es das Heritage Coffeehouse, wo Waits in Begleitung seiner Schwester erstmals 1965 eingekehrt sein dürfte. 1969 suchte das Heritage einen Aushilfstürsteher. Waits bekam den Job. 1970 schaffte er es schließlich auf die Bühne des Heritage und machte dort seine ersten Erfahrungen als Musiker und Entertainer. In Los Angeles hatte Waits' späterer Manager Herb

Cohen zuvor schon das erste richtige Coffeehouse der Stadt eröffnet, das Unicorn, eines der bedeutendsten Cafés der Beatgeneration.¹²³

Da im Heritage kein Alkohol ausgeschenkt wurde, stand es auch Jugendlichen offen. Deshalb kam Tom Waits schon mit fünfzehn – zehn Jahre nach der ersten öffentlichen Lesung von „Howl“ – dort mit der Beatgeneration in Berührung. Coffeehouses waren stets Orte der Begegnung, wo künstlerischer Austausch passierte, wo Außenseiter ihr geistiges Zuhause fanden.

Geheul einer Generation // Außenseiter

Genau diesen Außenseitern lieh Allen Ginsberg seine Stimme und formulierte in Form von „Howl“ ihre Gefühle, denn: „He knew how it felt to be an outsider (as student, as homosexual, as Jew, as poet), and he used that knowledge and experience in „Howl“ to connect emotionally and intellectually with others who felt the same way.“¹²⁴

Ginsberg zwingt der Leserschaft seines Gedichts eine Perspektive auf, die auf die vergessenen, marginalisierten, unterdrückten Teilnehmer der (damaligen) Gesellschaft gerichtet ist. Er stellt sich gegen Werte, die in einem Post-Weltkriegs-Amerika erstarkten. Es waren unpersönliche Tugenden, die durch Wirtschaft, Politik und kulturelle Institutionen gefördert wurden. Sie verleugneten das, was sich abseits des Ideals befand. Ginsberg wusste als Jude, als Homosexueller, als Student und als Poet, wie es sich anfühlte, ausgestoßen zu sein. Dieses Wissen vermochte er zu nutzen, indem er einen Hilfeschrei losließ, der Ausdruck einer ganzen Generation wurde.

Kerouac schrieb Ginsberg einmal, dass die löblichste Tugend der Beatliteraten jene sei, die es ihnen ermöglichte, Gefühle anzusprechen. Er war sich sicher, dass die Ehrlichkeit, mit der sie agierten, eine Kraft darstellte, um gegen die Werte im Zeitalter der Verleugnung anzutreten. Diese Kraft

¹²³ vgl. Barney Hoskyns, *Tom Waits: Ein Leben am Straßenrand* (München: Heyne, 2009), S. 67-96. Übersetzt von Stephan Glietsch.

¹²⁴ Jason Shinder, „Introduction“, S. xxii, in: Shinder (Hg.), *The Poem that Changed America*, S. xv-xxvi.

brachte Ginsberg gebündelt in „Howl“ zu Papier.¹²⁵ „Howl“ ermöglichte es, hinter den politischen Vorhang der USA zu blicken, die vorherrschende Unterdrückung aufzudecken und sichtbar zu machen. Denn den Jugendlichen in Ginsbergs Alter wurde somit das vorenthalten, wonach sie sich sehnten: eine einladende Gesellschaft.¹²⁶

Diese oben genannten Missstände beschreibt Allen Ginsberg im ersten Teil seines Gedichtes folgendermaßen:

I saw the best minds of my generation destroyed by
madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn
looking for an angry fix,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
connection to the starry dynamo in the machinery
of night,
who poverty and tatters and hollow-eyed and high
sat up smoking in the supernatural darkness
of cold-water flats floating across the tops
of cities contemplating jazz,
who bared their brains to Heaven under the EI and saw
Mohammedan angels staggering on tenement roofs
illuminated,
who passed through universities with radiant cool eyes
hallucinating Arkansas and Blake-light tragedy
among the scholars of war,
who were expelled from the academies for crazy &
publishing obscene odes on the windows of
the skull,
who covered in unshaven rooms in underwear, burning
their money in wastebaskets and [sic] listening to
the Terror through the wall,
who got busted in their pubic beards returning through
Laredo with a belt of marijuana for New York,
who ate fire in paint hotels or drank turpentine in
Paradise Alley, death, or purgatoried their
torsos night after night
with dreams, with drugs, with waking nightmares,
alcohol and cock and endless balls,
incomparable blind streets of shuddering cloud and
lightning in the mind leaping toward poles of
Canada & Paterson, illuminating all the
motionless world Time between,
Peyote solidities of halls, backyard green tree cemetery [sic]
dawns, wine-drunkenness over the rooftops,
storefront boroughs of teahead joyride neon
blinking traffic light, sun and moon and tree
vibrations in the roaring winter dusks of
Brooklyn, ashcan rantings and kind king light
of mind,
who chained themselves to subways for the endless ride

¹²⁵ siehe Gordon Ball, „Wopbopgooglemop“, S. 97, in: Shinder (Hg.), *The Poem that Changed America*, 92-99.

¹²⁶ siehe Eliot Katz, „Radical Eyes“, S. 185, in: Shinder (Hg.), *The Poem that Changed America*, S. 183-211.

from Battery to holy Bronx on benzedrine until
 the noise of wheels and children brought them
 down shuddering mouth-wracked and battered bleak
 of brain all drained of brilliance in the drear light
 of Zoo,
 who sank all night in submarine light of Bickford's
 floated out and sat through the stale beer
 afternoon in desolate Fugazzi's, listening
 to the crack of doom on the hydrogen jukebox,
 who talked continuously seventy hours from park to
 pad to bar to Bellevue to museum to the
 Brooklyn Bridge,
 a lost batallion of platonic conversationalists jumping
 down the steeps off fire escapes off windowsills
 off Empire State out of the moon
 yacketayakking screaming vomiting whispering facts
 and memories and anecdotes and eyeball kicks
 and shocks of hospitals and jails and wars,
 whole intellects disgorged in total recall for seven
 days and nights with brilliant eyes, meat for
 the Synagogue cast on the pavements,
 who vanished into nowhere Zen New Jersey leaving a
 trail of ambiguous picture postcards of
 Atlantic City Hall,
 suffering Eastern sweats and Tangerian bone-grindings
 and migraines of China under junk-withdrawal in
 Newark's bleak furnished room,
 who wandered around and around at midnight in the
 railroad yard wondering where to go, and went,
 leaving no broken hearts,
 who lit cigarettes in boxcars boxcars boxcars racketing
 through snow toward lonesome farms in grandfather
 night,
 who studied Plotinus St. John of the Cross telepathy
 and bop kaballa because the cosmos instinctively
 vibrated at their feet in Kansas,
 who loned it through the streets of Idaho seeking
 visionary indian angels who were visionary
 indian angels¹²⁷

Während Ginsberg am Beginn von „Howl“ noch das persönliche Fürwort „I“ verwendet, weitet sich dieses „Ich“ im Verlauf des Gedichtes aus, geht unter der ekstatischen Verrücktheit verloren. Obwohl mit „I saw...“ eine subjektive Perspektive vorgegeben wird, gewinnt man mit jedem Relativsatz doch das Gefühl, dass das „I“ zum persönlichen Fürwort eines Meta-Ichs, eines kollektiven Gedächtnisses wird.¹²⁸

Diejenigen, die Ginsberg unter „best minds“ versammelt, sind kein klassenorientiertes Kollektiv. Sie sind der bloße Freundeskreis

¹²⁷ Allen Ginsberg, „Howl“, S. 1-2.

¹²⁸ vgl. Alicia Ostriker, „The Poet as Jew“, S. 111, in: Shinder (Hg.), *The Poem that Changed America*, S. 102-123.

„Beatgeneration“. Trotzdem vermag er durch die relativen Anschlüsse „who“ eine symbolische Basis für jene zu schaffen, die sich verzweifelt nach sinnvollerem Leben sehnen.¹²⁹

„Howl“ ist jedoch nicht aus politischen Beweggründen entstanden, sondern ist klassen-, rassen- und konfessionsübergreifend zu verstehen. Denn Kerouac und Ginsberg orientieren sich zunehmend an fernöstlichen Religionen wie dem Buddhismus. Sie sehen diesen aber nicht als allgemeingültig an, sondern kombinieren dessen spirituelle Ansichten mit jenen aus dem Christentum.

„The Beat generation, as Kerouac said ,is basically a religious generation...Beat means beatitude, not beat up. You *feel* this.[...].“¹³⁰ Dies zeigt, dass die religiöse Seite der Beatgeneration besonders in der Affinität zum Buddhismus wurzelt. Alle drei, also Kerouac, Ginsberg und Burroughs, sahen in fernöstlichen Traditionen die Möglichkeit, Spiritualität mit dem Alltäglichen in Einklang zu bringen. Der Zen-Buddhismus sprach sie besonders an. Denn dieser setzt das Existieren eines Gottes nicht voraus, um Glaube und Praktizieren zu rechtfertigen. Weiters anerkennt diese Strömung irrationale und logisch unerklärliche Geisteszustände. Dies kam den Beatliteraten besonders entgegen, da sie mit bewusstseinsverändernden Drogen experimentierten. Zudem erkannten sie im Buddhismus eine geerdete, weltoffene, naturverbundene Religion, welche sich nicht hinter traditionellem, prätentiossem Handeln, hinter klerikalen Fassaden und verrosteten, kleinbürgerlichen Glaubensspraxen verbarg.¹³¹

Mit dem Buddhismus als Basis verfolgten die Beatliteraten folglich religiös-spirituell motivierte Ziele, welche für ihr Schaffen ausschlaggebend waren: Ginsberg näherte sich der Rezitation seiner Gedichte über spirituelle Gesänge an. Glaube und ekstatische Erfahrungen wie Jazz, Drogen, Visionen und Geschwindigkeit standen zudem stets im Zentrum von Burroughs' und Kerouacs Schaffen.

¹²⁹ vgl Katz, „Radical Eyes“, S. 189.

¹³⁰ John Clellon Holmes, „Philosophy of the Beat Generation“, S. 35, in: *Esquire* (Nr. 49, February 1958), o.S. Zitiert nach: Phillips, „Beat Culture“, S. 30.

¹³¹ siehe Ray Carney, „Escape Velocity: Notes on Beat Film“, S. 194-195, in: Phillips (Hg.), *Beat Culture*, S. 190-213.

Der Buddhismus war aber nicht durch die Beatgeneration in die USA gekommen, wie allgemein angenommen wurde. Es waren vorwiegend die US-Militärbediensteten des zu dieser Zeit okkupierten Japans, welche Japanerinnen zur Frau genommen hatten. In den Staaten bildete sich rund um diese eine praktizierende Glaubensgemeinschaft. Weiters ermöglichte eine Lockerung des amerikanischen Immigrationsgesetzes, dass Geistliche aus Japan, Indien oder Tibet einreisen konnten.¹³²



Abbildung 17: Qigong – fernöstliche Meditationspraxis in *The Limits of Control*.

Während die Beatgeneration so zu großen Teilen spirituell-religiöse Grundzüge aufweist, konfrontiert Allen Ginsberg seine Leser- und Hörerschaft im zweiten Teil von „Howl“ trotzdem auch mit politischen Belangen:

What sphinx of cement and aluminum bashed open their
 skulls and ate up their brains and imagination?
 Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable
 dollars! Children screaming under the stairways!
 Boys sobbing in armies! Old men weeping
 in the parks!
 Moloch! Moloch! Nightmare of Moloch! Moloch the loveless!
 Mental Moloch! Moloch the heavy judger of men!
 Moloch the incomprehensible prison! Moloch the crossbone
 soulless jailhouse and Congress of sorrows!
 Moloch whose buildings are judgement! Moloch
 the vast stone of war! Moloch the stunned governments!
 Moloch whose mind is pure machinery! Moloch whose

¹³² siehe Maria Damon, „Victors of Catastrophe“, S. 144, in: Phillips (Hg.), *Beat Culture*, S. 141-149.

blood is running money! Moloch whose fingers
 are ten armies! Moloch whose breast is a
 cannibal dynamo! Moloch whose ear is a smoking
 tomb!
 Moloch whose eyes are a thousand blind windows! Moloch
 whose skyscrapers stand in the long streets
 like endless Jehovas! Moloch whose factories
 dream and creak in the fog! Moloch whose
 smokestacks and antennae crown the cities!
 Moloch whose love is endless oil and stone! Moloch
 whose soul is electricity and banks! Moloch
 whose poverty is the spectre of genius!
 Moloch whose fate is a cloud of sexless hydrogen!
 Moloch whose name is the Mind!
 Moloch in whom I sit lonely! Moloch in whom I dream
 Angels! Crazy in Moloch! Cocksucker in Moloch!
 Lacklove and manless in Moloch!
 Moloch who entered my soul early! Moloch in whom I am
 a consciousness without a body! Moloch
 who frightened me out of my natural ecstasy!
 Moloch whom I abandon! Wake up in Moloch!
 Light streaming out of the sky!
 Moloch! Moloch! Robot apartments! invisible suburbs!
 skeleton treasuries! blind capitals! demonic
 industries! spectral nations! invincible
 madhouses! granite cocks! monstrous bombs!
 They broke their backs lifting Moloch to Heaven! Pavements,
 trees, radios, tons! lifting the city to
 Heaven which exists and is everywhere about us!
 Visions! omens! hallucinations! miracles! ecstasies!
 gone down the American river!
 Dreams! adorations! illuminations! religions! the whole
 boatload of sensitive bullshit!
 Breakthroughs! over the river! flips and crucifixions!
 gone down the flood! Highs! Epiphanies! Despairs!
 Ten years' animal screams and suicides! Minds!
 New loves! Mad generations! down on the rocks
 of Time!
 Real holy laughter in the river! They saw it all!
 the wild eyes! the holy yells! They bade
 farewell! They jumped off the roof! to solitude!
 waving! carrying flowers! Down to the river!
 into the street!¹³³

Der zweite Teil von „Howl“ stellt so gegenüber dem ersten Teil einen
 wesentlich expliziteren Standpunkt in politischer Hinsicht dar. Während
 Ginsberg mit dem ersten Teil besonders eine Gegenkultur heraufbeschwor,
 verdeutlicht der zweite Teil des Gedichts, dass er die Wurzeln einer alles
 verschlingenden Macht, des „Molochs“, zum Beispiel in der Wirtschaft und in

¹³³ Allen Ginsberg, „Howl“, S. 7-8.

der Politik ortet. Die Perspektive ist hier eine noch kollektivere, öffentlichere als noch im ersten Part von „Howl“.¹³⁴

Dies trägt zum Erfolg des Gedichtes bei, denn Allen Ginsberg prangert offen herrschende Zustände an, was zum Zeitpunkt der Entstehung noch als verpönt gegolten hat. So zog die Veröffentlichung von „Howl“ in einer Ära, in der Productioncode, antikommunistische Strömungen und konservative, traditionell-amerikanische Werte vorherrschten, folglich auch einen Zensurprozess nach sich, der sich gegen die verwendete tabulose Sprache richtete.

Die Beatgeneration, mit diesen Tendenzen konfrontiert „[...] formed a potent underground that offered another view of American reality as an alternative to the conformity and consensus of official culture. [They] saw an enormous gap between America’s promise and reality.“¹³⁵

In ihren Werken verstanden es die Literaten, allen voran Allen Ginsberg, in einer Epoche des Wegsehens hinzusehen auf jene, die entweder nicht den genormten Werten Amerikas entsprachen, somit als Außenseiter galten, weiters auf jene, die blickdichte Fassaden aus kleinkariertem Handeln und Auftreten aufgebaut hatten, und schließlich auf jene, die sich, so wie teilweise auch sie selbst, gegen all dies auflehnen wollten: „[...] the Beats actually faced the truth of their society.“¹³⁶

Diese beinahe anarchische Haltung gilt daher oft als Ursprung für Jugendkulturen wie die Hippie- oder Punkbewegung. Man darf hierbei aber nicht vergessen, dass die Beatgeneration im engsten Sinne nicht viel mehr als eine Handvoll befreundeter Schriftsteller umfasste. Ginsbergs „Howl“ ist durch seine Widmung und die Vielzahl an Anspielungen auf persönliche Erlebnisse im Kreise dieser Beatliteraten primär als persönliches Werk zu verstehen, welches aber exemplarisch für den Gefühlszustand seiner Generation hervortrat. Besonders deutlich wird diese persönliche Note im dritten und letzten Teil des Gedichts, wo Allen Ginsberg seinen Freund Carl Solomon, der in eine Irrenanstalt eingewiesen wurde, direkt anspricht:

Carl Solomon! I'm with you in Rockland

¹³⁴ vgl Katz, „Radical Eyes“, S. 193.

¹³⁵ Phillips, „Beat Culture“, S. 28.

¹³⁶ Carney, „Escape Velocity“, S. 192.

where you're madder than I am
 I'm with you in Rockland
 where you must feel strange
 I'm with you in Rockland
 where you imitate the shade of my mother
 I'm with you in Rockland
 where you murdered your twelve secretaries
 I'm with you in Rockland
 where you laugh at this invisible humour
 I'm with you in Rockland
 where we are great writers on the same dreadful
 typewriter
 I'm with you in Rockland
 where your condition has become serious and is
 reported on the radio
 I'm with you in Rockland
 where the faculties of the skull no longer admit
 the worms of the senses
 I'm with you in Rockland
 where you drink the tea of the breasts of the
 spinsters of Utica
 I'm with you in Rockland
 where you pun on the bodies of your nurses the
 harpies of the Bronx
 I'm with you in Rockland
 where you scream in a straightjacket that you're
 losing the game of the actual pingpong of the
 abyss
 I'm with you in Rockland
 where you bang on the catatonic piano the soul
 is innocent and immortal it should never die
 ungodly in an armed madhouse
 I'm with you in Rockland
 where fifty more shocks will never return your
 soul to its body again from its pilgrimage
 to a cross in the void
 I'm with you in Rockland
 where you accuse your doctors of insanity and
 plot the Hebrew socialist revolution against
 the fascist national Golgotha
 I'm with you in Rockland
 where you will split the heavens of Long Island
 and resurrect your living human Jesus from the
 superhuman tomb
 I'm with you in Rockland
 where there are twentyfive-thousand mad comrades
 all together singing the final stanzas of the
 Internationale
 I'm with you in Rockland
 where we hug and kiss the United States under
 our bedsheets the United States that coughs
 all night and won't let us sleep
 I'm with you in Rockland
 where we wake up electrified out of the coma
 by our own souls' airplanes roaring over the
 roof they've come to drop angelic bombs the
 hospital illuminates itself imaginary walls
 collapse O skinny legions run outside O
 starry spangled shock of mercy the eternal
 war is here O victory forget your underwear

we're free
I'm with you in Rockland
in my dreams you walk dripping from a sea-
journey on the highway across America in tears
to the door of my cottage in the Western night¹³⁷

Trotz der persönlichen Widmungen, insbesondere jener an Carl Solomon, die im Fokus des Gedichts stehen, hatte „Howl“ prägenden Einfluss auf alle Hörer und Leser und somit auf die entstehenden Jugendkulturen, welche sich die von den Beatliteraten propagierten visionären Sichtweisen einverleibten und in weiterer Folge einen Lebensstil daraus generierten.

Die anfangs zahlenmäßig überschaubare Beatgeneration formte sich zusammen mit Künstlern anderer Bewegungen zu einer breiteren Kunstströmung aus und hatte durch Vorbildwirkung auf das Publikum maßgeblichen Einfluss auf sozio-kulturelle Phänomene der kommenden Jahre:

Watching the younger people at Kerouac's funeral in 1969, [John Clellon] Holmes realized that they had built Jack's lonely visionary impulses into a collective lifestyle. "They were forming communes, and the spiritual perspective, the religious ecstasies of which he had written were the common coinage of these endeavors. Visionary drugs, music as group sacrament, the nonviolent witness to the holiness of all sentient life – all this had surfaced as he knew it would, and [...] it was being heralded as the unique culture of a New Age."¹³⁸

Es lassen sich daher Verbindungen und Parallelen zu Strömungen herstellen, die unter Sammelbegriffen wie „Hip-Hop“ oder „Punk“ geläufig sind.

Die in der Hip-Hop-Musik gängige Form des Raps ist ob ihrer Kombination aus gesprochenem, rhythmisiertem Text und Blues in gewisser Weise jener Form ähnlich, mit der die Beatliteraten den Jazz in ihre Schreib- und Rezitationsweise einfließen ließen. Natürlich ist der Hip-Hop weniger religiös motiviert, doch betrachtet man ihn im Kontext seiner Zeit, passte er sich genauso an die kulturellen Gegebenheiten an. So wie „Howl“ wegen seiner Obszönität kritisiert wurde, so wurde in jüngster Zeit der Hip-Hop aus ähnlichen Gründen abgelehnt.¹³⁹

In den Charakteren von Kerouacs *On the Road* lassen sich weitere Parallelen zur Hip-Hop-Kultur finden: „And who are Sal and Dean if not two

¹³⁷ Allen Ginsberg, „Howl“, S. 8-9.

¹³⁸ Leland, *Why Kerouac Matters*, S. 181.

¹³⁹ siehe O'Brien, „The Beat Goes On“, S. 185.

fatherless inner-city males who get profiled by the police, bend the queen’s English and largely ignore their baby-mamas (in Dean’s case)? What could be more hip-hop?“¹⁴⁰



Abbildung 18: *Ghost Dog* – Samurai (links) und/oder Hip-Hop (rechts)?

Jarmuschs *Ghost Dog*, zu einem gewissen Grad vom Hip-Hop inspiriert, nimmt jedoch eine Sonderstellung ein. Sein dunkelhäutiger, für den Hip-Hop nicht ganz untypisch gewandeter Protagonist Ghost Dog, erweckt Assoziationen mit ebendieser Kultur. Neben diesen körperlichen Attributen trägt auch der Hip-Hop-Soundtrack von RZA aus der Combo Wu-Tang Clan zu dieser Perspektive bei. Der Hip-Hop, per se nicht unbedingt religiös, ist in *Ghost Dog* nur ein Puzzlestück, welches sich in Kombination mit anderen Einflüssen zu einem Ganzen fügt: Dreh- und Angelpunkt in Ghost Dogs Leben ist der Samuraikodex „Hagakure“, welcher die religiöse, spirituelle Facette

¹⁴⁰ Leland, *Why Kerouac Matters*, S. 45.

beisteuert. Ghost Dog verschreibt sich zum einen diesem Kodex, zum anderen seinem Mafia-Patron, in dessen Schuld er zu stehen glaubt. Somit bedient sich *Ghost Dog* keinerlei klassischer Rollenbilder oder Genreklassifizierungen. Ähnlich verhält es sich daher auch mit den Ansichten Jarmuschs:

I find it kind of odd the way they categorise periods. Like you have the “beatniks,” then the “hippies,” “punks” and so on. It’s all just waves. If you look at the ocean from above, you can’t number the waves. They’re all part of the same ocean and keep coming in, as they overlap and affect each other.¹⁴¹

Eine dieser sich überlagernden Wellen wird auch mit der Bezeichnung „Punk“ benannt, welche sich in ihrer „klassischen“ Form zumeist gegen das vorherrschende politische System wendet. Somit geht diese Bewegung in politischer Hinsicht nicht unbedingt aus der Beatgeneration hervor. Wiederum bietet *On the Road* Material, das sich die sogenannten „Punks“ aneigneten, um daraus Neues zu formen:

Like punk, the characters emerged from dying cities and scarred neighborhoods, flaunting their pariah status and taste for speed – chemical, musical and vehicular. They chose action and noise over clarity and upward mobility: loud fast rules.¹⁴²

Zu dieser Welle leistete auch „Howl“ seinen Beitrag. Das Gedicht wurde somit zum Grundsatz und Manifest einer Gegenkultur, dem Punk:

The last way I can indicate how “Howl” was a great article of constitution of the punk rock years, part of a counterculture that stretched from the late fifties right up to when Kurt Cobain lay down on the floor with his shotgun – a counterculture manifestly in opposition to powers military and political, in opposition to tyranny and oligarchy – is to point out that the last good record of my college years [...] was *Combat Rock*, by the Clash.¹⁴³

„Ghetto Defendant“ auf dem Album *Combat Rock* stellt daher die Schnittstelle dar, an der Ginsberg selbst aktiver Teil einer neuen Bewegung wurde. Ginsberg lieh diesem Stück seine Stimme und sprach, wie für die Beatliteraten nicht unüblich, rhythmisch zu den strophenähnlichen Abschnitten zwischen den Refrains.

Am möglichen Ende, im Ausläufer dieser Welle, steht ein weiteres musikalisches Projekt, durch welches Strömungen der Beatliteraten und jene

¹⁴¹ Champion, „East Meets West“, S. 203.

¹⁴² Leland, *Why Kerouac Matters*, S. 45.

¹⁴³ Rick Moody, „On the Granite Steps of the Madhouse with Shaven Heads“, S. 72, in: Shinder (Hg.), *The Poem that Changed America*, S. 59-72.

des Punks aufeinandertreffen: Kurt Cobains und William S. Burroughs' *The „Priest“ They Called Him.*



Abbildung 19: *William S. Burroughs* by Charles Burns.

Track 3: William S. Burroughs' *Naked Lunch*

„I drew closer and laid my dirty junky fingers on his sharkskin sleeve. ‚And us blood brother in the same dirty needle. I can tell you in confidence he is due for a hot shot.‘“¹⁴⁴

Die „Blutsbrüder“ William Seward Burroughs und Kurt Cobain, Sänger und Gitarrist der legendären Grungeband Nirvana, teilten ihre innovative, wahnwitzige und von Drogensucht geprägte Herangehensweise an Literatur und Musik.

Burroughs übertrug Methoden, die er bereits beim Schreiben angewandt hatte, auf künstlerische Projekte im Bereich der bildenden Kunst und der Musik. Diese Arbeiten führten ihn auch mit Tom Waits und im weitesten Sinne auch mit Jim Jarmusch zusammen, als dieser bei Howard Brookners Dokumentation über Burroughs mitarbeitete. Burroughs' Arbeitsweise hatte weiters unmittelbaren Einfluss auf die Avantgardefilmemacher und trug so indirekt zu filmgeschichtlichen Entwicklungen und ästhetischen Überlegungen bei. Sein in Drehbuchform verfasstes Werk *The Last Words of Dutch Schultz* bildet außerdem die Brücke zu Jarmuschs Arbeit bei der Drehbuchkonzeption.

¹⁴⁴ William S. Burroughs, *Naked Lunch: The Restored Text*. Hg. von James Grauerholz and Barry Miles (New York: Grove, 2001), S. 4. [Orig. 1959].

The „Priest“ They Called Him // The Black Rider

Zu den verzerrt-dissonanten, rückkoppelnden, elektrischen Gitarrenklängen von Cobain, die die Melodie von „Stille Nacht, heilige Nacht“ erahnen lassen, spricht William S. Burroughs einen Text, der zuvor schon in seiner Kurzgeschichtensammlung *Exterminator* erschienen war. In diesem thematisiert er, ausgehend von seinen eigenen Erfahrungen, den Alltag eines Drogenabhängigen:

“Fight tuberculosis, folks.” Christmas Eve, an old junkie selling Christmas seals on North Park Street. The “Priest,” they called him. “Fight tuberculosis, folks.” People hurried by, gray shadows on a distant wall. It was getting late and no money to score.¹⁴⁵

Die hier vorherrschende Roh- und Schlichtheit in Form und Inhalt, sowohl in der Musik als auch im Text, wird sich auch in Burroughs' Arbeit mit Tom Waits fortsetzen. Insbesondere ist hier die Zusammenarbeit beider mit Robert Wilson zu nennen, zu dessen *Freischütz*-Adaption *The Black Rider* Tom Waits die Musik beisteuerte. Im daraus entnommenen Musikstück „T'ain't No Sin“ stützt sich William Burroughs' Sprechgesang auf diese Musik. Der Text stellt hierbei eine Überarbeitung eines Exzerpts aus *Interzone* dar, welcher eigens für Wilsons Oper adaptiert wurde:

When you hear sweet syncopation
And the music softly moans
T'ain't no sin to take off your skin
And dance around in your bones
When it gets too hot for comfort
And you can't get an ice cream cone
T'ain't no sin to take off your skin
And dance around in your bones
Just like those bamboo babies
Down in the South Sea tropic zone
T'ain't no sin to take off your skin
And dance around in your bones¹⁴⁶

Schon in früheren Experimenten und Werken arbeitete Burroughs mit Musikern zusammen, wobei er eine besondere Arbeitsweise anwandte: die

¹⁴⁵ William S. Burroughs and Kurt Cobain, „The ‚Priest‘ They Called Him“, in: William S. Burroughs and Kurt Cobain, *The „Priest“ They Called Him* (CD: T/K, 1995), TC 00:00:55-00:01:20.

¹⁴⁶ Tom Waits, „T'aint No Sin“, in: Tom Waits, *The Black Rider* (CD: Island, 1995), TC 00:00:25-00:02:06.

sogenannten „Cut-Ups“.

„Cut-Ups“ // „Fold-Ins“

Analog zu Allen Ginsbergs Kassettenrecorder-Experimenten und Jack Kerouacs „Spontaneous Bop Prosody“ entwickelte William Seward Burroughs ebenfalls eine experimentelle Arbeitstechnik. Sie kommt besonders in seinen späteren interdisziplinären Arbeiten zur Anwendung.

The Word is divided into units which be all in one piece and should be so taken, but the pieces can be had in any order being tied up back and forth in and out fore and aft like an innaresting sex arrangement. This book spill off the page in all directions, kaleidoscope of vistas, medley of tunes and street noises, farts and riot yips and the slamming steel shutters of commerce, screams of pain and pathos and screams plain pathic, copulating cats and outraged squawk of the displaced bullhead, prophetic mutterings of *brujo* in nutmeg trance, snapping necks and screaming mandrakes, sigh of orgasm, heroin silent as dawn in the thirsty cells, Radio Cairo screaming like a berserk tobacco auction, and flutes of Ramadan fanning the sick junky like a gentle lush worker in the grey subway dawn feeling with delicate fingers for the green folding crackle...¹⁴⁷

Obwohl William Burroughs in *Naked Lunch*, auch wenn es so scheint, noch keinen Gebrauch von den „Cut-Ups“ machte, findet sich im obigen Zitat das, was als Grundlage für diese Technik diente: Das Wort, aus Morphemen bestehend, ist konventionell eine unveränderliche Einheit, die in ein allgemeingültiges Satzsystem eingegliedert wird. Bei diesem Eingliederungsprozess ist es kaum möglich, alternative Wege zu wählen; die Regeln sind starr und rigide. Burroughs schlägt in *Naked Lunch* jedoch vor, dass man das Wort aus seinem Kontext herausreißen könne. Die Regeln der Syntax seien hier nicht mehr gültig. Genau das nimmt er in den „Cut-Ups“ mit größeren (Text)-Einheiten vor. Er entwirzelt diese Einheiten, seien es Zeitungsausschnitte oder Bilder, und arrangiert sie neu und willkürlich. Als Quelle und Inspiration für dieses Verfahren nennt William Burroughs den Maler Brion Gysin:

My own myth as an omniscient author writing in a timeless vacuum was exploded when I first met Brion Gysin. Brion Gysin was the principal instigator of the cut-up. New words and new meanings emerged: cut words, new words come, sometimes the perfect word. Expansion of awareness emerged. (How random is random?) Every time you look out the window, walk around in your home, or walked down any street,

¹⁴⁷ Burroughs, *Naked Lunch*, S. 191.

your consciousness is cut by seemingly random word and image. Coherent messages emerge and in 1960 with the publication of *Minutes to Go* advanced experimental cut-ups emerged as a serious art form.¹⁴⁸

Die willkürliche Zusammenstellung der Kapitel von *Naked Lunch*, welche auch von hinten nach vorne gelesen werden können, fand in den „Cut-Ups“ ihre Fortsetzung. Burroughs konnte so die restriktiven Grenzen des Schreibens übersteigen. Er war nicht länger an Regeln der Grammatik und der Logik gebunden. Mit den „Cut-Ups“ und „Fold-Ins“, also mit der Assemblage von ausgeschnittenen und zusammengefalteten Materialien, wollte er eine neue Art der Betrachtung erzielen, wie sie in der Malerei schon seit längerem, beispielsweise bei den Dadaisten, gang und gäbe war.¹⁴⁹

Entdecker dieser Technik war eigentlich Brion Gysin. Der Maler montierte Zeitungsausschnitte so, dass das Ergebnis seinen visuellen Vorstellungen entsprach. Auch die Texte der Ausschnitte ergaben in Kombination einen neuen Sinn. William S. Burroughs bediente sich dieser Mittel zu seinen Zwecken und wandte sie erstmals 1960 in *Minutes to Go* an. Weiters collagierte er sogenannte „Scrapbooks“, also Einklebebücher, in welchen er Alltägliches festhielt: Fotos, Zeitungsausschnitte, Bilder, Notizen und Gekritzelt. Das Verfahren hier war wiederum non-linear, hatte daher keine bestimmte zeitliche Abfolge. Die eingeklebten Elemente überlappten und ergänzten sich, sodass eine neue Betrachtung vonnöten wurde. Wie schon die Malerei eine vielschichtige, non-lineare Betrachtungsweise erforderte, sollten es nun auch die Zusammenstellungen von William S. Burroughs tun. Den Vorteil, den die Malerei gegenüber dem Schreiben hat, begründet er in *Paintings & Guns*:

Because it is read sequentially, there is no way to effectively portray simultaneous events in writing. But that's the whole point of painting: multiple points of view can be simultaneously presented. One expands the area of awareness, and one seeks new frontiers in randomness. A shotgun blast produces explosions of color that approach this basic randomness.¹⁵⁰

¹⁴⁸ William S. Burroughs, „Invisible Ink“, S. 167, in: Robert A. Sobieszek, *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts* (Los Angeles: County Museum of Art, 1996), S. 167.

¹⁴⁹ vgl Sobieszek, *Ports of Entry*, S. 18.

¹⁵⁰ William S. Burroughs, *Painting & Guns* (Madras & New York: Hanuman, 1992), S. 11.

Einen großen Unterschied sieht Burroughs auch im Schaffensprozess. Beim Schreiben sei es möglich, etwas nachträglich abzuändern, in der Malerei nicht. Denn, „[...] it doesn't make any difference how much bad writing I do, I can just white it out, erase it. But boy you do just one thing wrong with your brush in painting, and you pay hell getting it out.“¹⁵¹

Brion Gysin, welcher wie Burroughs einige Zeit in Tanger, Marokko lebte, studierte neben der arabischen auch die japanische Kalligraphie. Beides sind Elemente, welche er später in seinen Malereien wieder aufgreifen sollte: Gysin kombinierte in seinen „Cut-Ups“ vertikal angeordnete japanische Schriftzeichen mit horizontalen arabischen Zeichen. Obwohl beide, Gysin und Burroughs, zur gleichen Zeit in Marokko lebten und arbeiteten, lernten sie sich erst in Paris näher kennen, wo Burroughs auch mit dieser Arbeitsweise vertraut gemacht wurde. Während Gysin zunehmend Tinte und Walzen verwendete, um seine aus den kombinierten Kalligraphien entstandenen, kabbalistisch konnotierten, magischen Raster auf die Leinwand zu bringen, verwendete er Wasserfarben, um die entstandenen Kästchen zu füllen. Die Absicht, die Brion Gysin hierbei verfolgte, war es, die grundsätzlich lineare und an einen zeitlichen Ablauf gebundene Sprache zu entfesseln. Er wollte ihr einen Rahmen bieten, der neben einer multidimensionalen Ausrichtung auch eine multitemporale Betrachtungsweise ermöglichte. Durch die „Cut-Up“-Experimente von Brion Gysin findet schließlich eine Annäherung der linearen Künste – wie der Musik und des Schreibens – an die multidimensionale, mehrschichtige Malerei statt.¹⁵²

William S. Burroughs' Schaffen ist hierbei vielleicht mehr als das eines Schriftstellers, der bloß malt, zu verstehen. Jedoch ist die Tatsache, dass er verschiedenste Materialien zu seinen Zwecken heranzieht, nicht außer Acht zu lassen. Die meisten Kritiker und Berichterstatter verabsäumten es aber, Bilder – Hieroglyphen, Piktogramme, Photographien, Zeitungsskizzen, Collagen, Montagen, Drucke, Malereien und Filme – sowie Geräusche als wichtigen, wenn nicht zentralen, Gegenstand seiner Arbeiten und Arbeitsweisen zu erkennen.¹⁵³

¹⁵¹ Burroughs, *Painting & guns*, S. 28.

¹⁵² vgl Sobieszek, *Ports of Entry*, S. 92-96.

¹⁵³ siehe Sobieszek, *Ports of Entry*, S. 21.

Zusammen mit Gysin wurde die semiotische Form der Sprache, die Schrift, in Einklang mit den visuellen, bildenden Künsten gebracht. Im nächsten Schritt wurden auditive Medien einer Bearbeitung, einer Neuorientierung unterzogen. Hierbei war es wegen ihres grundlegend linearen, eindimensionalen Charakters vonnöten, die Produktionsweise an das jeweilige Zeichenträgersystem anzugleichen, die Materialität als Sprungbrett zu gebrauchen.

Wiederum war es hier Brion Gysin, der als Vorreiter der Gruppe rund um Burroughs genannt werden kann, denn er experimentierte schon im Jahre 1959 mit Recordern. Zusammen mit Ian Sommerville führte Burroughs die von Gysin angewandten Permutationen fort, übertrug die „Cut-Up“-Technik des auf Papier Geschriebenen auf das auf Magnetbändern Aufgenommene. Burroughs und Sommerville nahmen bei diesem Prozess zuallererst etwas auf, spulten dann vor und zurück, um an einer willkürlichen Stelle Einfügungen und Einschnitte („Cut-Ins“) zu machen, beschleunigten die Kassette, verlangsamten sie, spielten bereits Aufgenommenes rückwärts ab oder vermischten mehrere Spuren durch gleichzeitiges Abspielen. Wie bei der literarischen Vorgangsweise einzelne Elemente aus dem konventionellen Aufbau gerissen wurden, so entstanden hier neue Zusammenhänge oder Aussagen des aufgenommenen Materials. Dieses war vielseitig und nicht nur auf ihre eigenen Stimmen reduziert. So dienten Straßengeräusche, U-Bahn- oder Wirtshauslärm oder Radiomitschnitte als Ergänzungen. Einige dieser zwischen 1959 und 1978 produzierten Experimente erschienen 1981 gesammelt auf *Nothing Here Now but the Recordings*.¹⁵⁴

Ungefähr zeitgleich zu dem Entstehen der ersten Audioaufnahmen dieser Art engagierte sich Bill Burroughs auch auf dem Sektor der audiovisuellen Medien, sprich dem Film. War es bei den klanglichen Gestaltungen Ian Sommerville, der Burroughs tatkräftig zur Seite stand, so war es bei seinen filmischen Experimenten Antony Balch, mit welchem er an *Towers Open Fire* arbeitete. Nun sollten „Cut-Ups“ vom starren Papier auf den Videofilm übertragen werden.

¹⁵⁴ siehe William S. Burroughs, „It Belongs to the Cucumbers“, S. 54, in: William S. Burroughs, *The Adding Machine: Collected Essays* (London: John Calder, 1985), o.S. Zitiert nach: Sobieszek, *Ports of Entry*, S. 85.

Towers Open Fire, nach dem Drehbuch von Burroughs und unter der Regie von Balch, stellt so die Verbindung zum Filmschaffen dar. Wie bei den Experimenten mit Kassettenrecordern wird auch hier auf der auditiven Ebene ein Konglomerat aus Voice-Over-Kommentaren, marokkanischer Musik und sonstigen (Straßen)-Geräuschen hörbar. Auf die Bildebene übertragen, finden sich Elemente wie das Spulen in visualisierter Form wieder. Zudem kommen, wie in den Werken mit Gysin, wiederum Zeitungsausschnitte als mögliche Zwischentitel zum Einsatz. In der non-linearen Erzähltechnik kommt diesen weniger eine hinweisende Funktion zu, sondern sie stehen eher als Ausgangspunkt für Assoziationen. William S. Burroughs tritt im Film selbst auf, doch die Materialität des Films spielt eine übergeordnete Rolle. Durch das Spiegeln und Beschleunigen von Bildern sowie durch Zeitsprünge (vor und zurück) und dazwischenmontierte kontextlose Einstellungen erhält der vorwiegend in Schwarz-Weiß gehaltene Film jene willkürliche Note, die auch schon in den Kassettenrecorder-Experimenten und den ursprünglichen „Cut-Ups“ präsent war. Weiters wird auch die von Burroughs, Sommerville und Gysin konzipierte *The Dream Machine* immer wieder abgebildet. Hierbei handelt es sich um eine drehende Lichtinstallation, die aus einem mit Aussparungen versehenen kegelförmigen Lampenschirm besteht und ein stroboskopähnliches Licht erzeugt.

Die „Cut-Ups“, insbesondere *Towers Open Fire*, stellen aufgrund ihrer betont materialistischen, formalen Ästhetik das Bindeglied zwischen dem Schaffen des Beatliteraten William Seward Burroughs und jenem der Filmavantgardisten dieser Epoche dar.

Filmavantgarde // Polyartismus

Wie auch die Beatliteraten erfuhren die Avantgardefilmmacher im Amerika der Nachkriegsjahre Aufschwung. In der Tradition von Avantgardisten der ersten Stunde, wie Man Ray, können an dieser Stelle die Werke zweier Filmmacher exemplarisch für die neue Welle jener kunstorientierten Strömungen, die unter den Sammelbegriff „Avantgarde“ fallen, genannt

werden: Stan Brakhage und Bruce Conner.

Brakhage besticht besonders durch die Ästhetik von *Anticipation of the Night*. Durch das Miteinander von Kamerabewegung und Schnitttechnik und durch das Kratzen an der Filmoberfläche verwischt Brakhage die Grenzen zwischen dem als Fotografie erkennbaren Bild und der Abstraktion von Licht, Farbe und Bewegung. Somit durchbricht er die an Perspektive gebundene Kadrange und befreit diese von jeglicher Logik innerhalb des filmischen Raumes. Man könnte sagen, dass Brakhage auf diese Art und Weise keine, wie es zumeist der Fall war, filmische Illusion erzeugen wollte, sondern eine neue, expressive Form des Filmmachens suchte.¹⁵⁵



Abbildung 20: Stan Brakhages *Anticipation of the Night*.

Bruce Conner wirkte an jenem Ort, an dem auch die Beatliteraten ihren zweiten großen Wirkungsbereich neben New York hatten, besonders als Assemblage-Art-Künstler: in San Francisco. Robert Rauschenberg, Marcel Duchamp und Man Ray waren ebenfalls Vertreter dieser Kunstform und

¹⁵⁵ siehe Hanhardt, „A Movement“, S. 218.

verdeutlichen daher auch, wie eng Strömungen dieser Jahre verknüpft waren. Während Robert Rauschenberg und Marcel Duchamp beispielsweise in Verbindung mit dem Komponisten John Cage und somit mit der Happening- oder der Fluxus-Bewegung gebracht werden können, stehen Man Ray und Bruce Conner dem Avantgardefilm nahe.

Ähnlich den Beatliteraten, die es anstrebten, ihre Kunst aus den konventionellen Venues auf die Straßen, in die Cafés und zu den Leuten hinauszutragen, so ist auch der Ansatz Conners zu verstehen. So wie die Beatliteraten Mundart in ihre Werke einbezogen und somit im übertragenen Sinne „Found Objects“ einbanden, so ist es die Errungenschaft Conners, „Found Footage“, also bereits existentes Bildmaterial, in einer Assemblage-Skulptur neu auszurichten und Zusammenhänge, wie es auch Burroughs tat, auszuloten und neu zu etablieren. Wie in seinem Schaffen als Assemblage-Art-Künstler, wo er Gebrauchsgegenstände und Müll zu Skulpturen verarbeitete, bezieht er in *A Movie* „Found Footage“ aus dem Fernsehen, aus Unterhaltungs-, Wissenschafts- und Unterrichtsfilm. Er bedient sich also der Filmausschnitte, welche er als „Abfall“ einer Verbrauchergesellschaft in Hollywood vorgefunden hat. Durch den neu entstandenen Kontext der zusammenmontierten Ausschnitte entstehen so Konstellationen, die durch ihre Gegensätzlichkeit ironisches Potenzial bergen: Beispielsweise werden pornographische Aufnahmen mit Kriegsausschnitten kombiniert. Conner setzt mit der Musik, vorwiegend klassische und Pop-Musik, einen weiteren Kontrapunkt, wodurch der ironische Effekt verstärkt zur Geltung kommt. Die Idee, auf der *A Movie* basiert, ist es, wie in der Assemblage-Art und wie in William S. Burroughs' „Cut-Ups“, neue Bedeutungen durch neue Assoziationen und Kontexte zu schaffen.¹⁵⁶

Die 1958 entstandenen Filme *A Movie* und *Anticipation of the Night* vermögen es zumindest teilweise, Ansätze zu liefern, welchen auch William S. Burroughs, Ian Sommerville, Antony Balch und Brion Gysin in ihrem Schaffen ideologisch, ästhetisch und formal zu folgen versuchten. Vor allem ist hier der Aspekt der sozialkritischen Haltung Conners hervorzuheben, der in stärkerer oder schwächerer Ausprägung stets einen Teil einer jeden künstlerischen

¹⁵⁶ vgl. Hanhardt, „A Movement“, S. 218.

Aktivität der Nachkriegsjahre darstellte.

Neben den Strömungen der bildenden Künste finden sich auch Analogien dieser Produktionsweise in den performativen, musikalischen Künsten, wie dem Bebop. So wie die freier agierenden Jazzmusiker, welche auch als Vorbilder für die Beatliteraten fungierten, existierende Kompositionen verwendeten, so dient „Found Footage“ Bruce Conner im Film *A Movie* als Ausgangsmaterial für seine Interpretation. Wie im Bebop unterliegen einzelne, extrahierte Elemente, Strukturen, Rhythmen, Themen oder Melodien einer Improvisation und einem Neuarrangement, welches freier als die konventionellen filmischen (Hollywood)-Formen ist.¹⁵⁷

Also noteworthy in this context is the Austrian musician and filmmaker Peter Kubelka, who exercised a strong influence on American avant-gardists with his 1960 work *Arnulf Rainer*, constructed from rhythmically alternating frames of pure black and white. Here the recuperative activity consists not of creatively “recycling” preexisting images but of taking aesthetic ideas from arts that predate cinema – architecture and music – and placing these into dialogue with fundamental principles of film.¹⁵⁸

Die herausragenden Errungenschaften der Filmschaffenden Brakhage und Conner sind die Realisierung von neuen Formen, Stilen und Inhalten, welche sich in neuen Kontexten präsentieren, Disziplinen vermischen und so den Weg für neue, unabhängige Regisseure ebnen, die jenseits von Hollywood, abseits des klassischen Erzählkinos und fern jedweder Konvention ihren Wirkungsbereich ansiedeln.

Independent-Kino // The Group // *Film Culture*

In ebendieser Phase der künstlerischen Expansion und der interdisziplinären Bewegungen wurden die Rufe nach einem adäquaten amerikanischen Independent-Kino immer lauter. Der litauische Immigrant und Filmemacher Jonas Mekas wurde in der Folge zur Leitfigur des Independent-Kinos in den 1960ern und 1970ern. Seine Rolle als Sprachrohr für das unabhängige Kino begann mit der Gründung des Filmmagazines *Film Culture* im Jahre 1955. Von der anfänglichen Berichterstattung über den europäischen Kunstfilm

¹⁵⁷ vgl Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 52.

¹⁵⁸ Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 53.

verlagerte sich der Fokus zunehmend Richtung amerikanisches Independent-Kino.¹⁵⁹

Unter seiner Mitwirkung schlossen sich am 28. September 1960 dreiundzwanzig Regisseure unter dem Namen New American Cinema Group zusammen. Als Vorbilder für ein neues Kino sahen sie die von *Film Culture* mit dem „Independent Film Award“ ausgezeichneten *Pull My Daisy* (Robert Frank) und *Shadows* (John Cassavetes), welche jedoch keineswegs eine spezifische, ästhetische, von der New American Cinema Group verfolgte Richtung vorgaben. Vielmehr war diese Gruppe für jegliche innovative Idee offen.¹⁶⁰

Die Ziele der New American Cinema Group sollten schließlich in einem Manifest festgeschrieben werden:

1. We believe that cinema is indivisibly a personal expression. We therefore reject the interference of producers, distributors and investors until our work is ready to be projected on the screen.
2. We reject censorship. We never signed any censorship laws. Neither do we accept such relics as film licensing. No book, play or poem—no piece of music needs a license from anybody. We will take legal action against licensing and censorship of films, including that of the U.S. Customs Bureau. Films have the right to travel from country to country free of censors and the bureaucrats' scissors. United States should take the lead in initiating the program of free passage of films from country to country. Who are the censors? Who chooses them and what are their qualifications? What's the legal basis for censorship? These are the questions which need answers.
3. We are seeking new forms of financing, working towards a reorganization of film investing methods, setting up the basis for a free film industry. A number of discriminating investors have already placed money in *Shadows*, *Pull My Daisy*, *The Sin of Jesus*, *Don Peyote*, *The Connection*, *Guns of the Trees*. These investments have been made on a limited partnership basis as has been customary in the financing of Broadway plays. A number of theatrical investors have entered the field of low budget film production on the East Coast.
4. The New American Cinema is abolishing the Budget Myth, proving that good, internationally marketable films can be made on a budget of \$25,000 to \$200,000. *Shadows*, *Pull My Daisy*, *The Little Fugitive* prove it. Our realistic budgets give us freedom from stars, studios, and producers. The film maker is his own producer, and paradoxically, low budget films give a higher return margin than big budget films. The low budget is not a purely commercial consideration. It goes with our ethical and esthetic beliefs, directly connected with the things we want to say, and the way we want to say them.
5. We'll take a stand against the present distribution—exhibition policies. There is something decidedly wrong with the whole system of film exhibition; it is time to blow the whole thing up. It's not the audience that prevents films like *Shadows* or *Come Back, Africa* from being seen but the distributors and theatre owners. It is a sad fact that our films first have to open in London, Paris or Tokyo before they can reach our own theatres.
6. We plan to establish our own cooperative distribution center. This task has been entrusted to Emile de Antonio, our charter member. The New York Theatre, The

¹⁵⁹ siehe Hanhardt, „A Movement“, S. 219.

¹⁶⁰ vgl Hanhardt, „A Movement“, S. 223.

Bleecker St. Cinema, Art Overbrook Theatre (Philadelphia) are the first movie houses to join us by pledging to exhibit our films. Together with the cooperative distribution center, we will start a publicity campaign preparing the climate for the New Cinema in other cities. The American Federation of Film Societies will be of great assistance in this work.

7. It's about time the East Coast had its own film festival, one that would serve as a meeting place for the New Cinema from all over the world. The purely commercial distributors will never do justice to cinema. The best of the Italian, Polish, Japanese, and a great part of the modern French cinema is completely unknown in this country. Such a festival will bring these films to the attention of exhibitors and the public.
8. While we fully understand the purposes and interests of Unions, we find it unjust that demands made on the independent work, budgeted at \$25,000 (most of which is deferred), are the same as those made on a \$1,000,000 movie. We shall meet with the unions to work out more reasonable methods, similar to those existing off-Broadway—a system based on the size and nature of the production.
9. We pledge to put aside a certain percentage of our film profits so as to build up a fund that would be used to help our members finish films or stand as a guarantor for the laboratories.¹⁶¹

Mekas' Unterfangen, eine neue, unabhängige Generation an Filmemachern hervorzubringen und sie zu unterstützen, wurde hiermit nachhaltig fixiert. Wie die Beatgeneration lehnte man sich in diesem Programm gegen die vorherrschenden Konventionen und Strukturen auf. Denn The Group strebte nach der Loslösung des Filmschaffens von Hollywood-Produktionssystemen, genauso wie die Beatgeneration ihre Kunst von traditionellen Veranstaltungsorten in die Coffeehouses verlagerte. Die Filmemacher rund um Mekas gaben somit ideologisch motivierte Richtlinien vor, welche vor allem bessere Produktionsbedingungen für kommende Independent-Filmemacher schaffen sollten. Im Manifest der New American Cinema Group finden sich zudem Ideologien, die sich teilweise mit jenen der Beatliteraten decken.

Trotz alledem lässt sich keineswegs von einem Beat-Kino sprechen. Vielmehr ist es eine breite Beat-Kultur, die im Zusammenwirken verschiedenster künstlerischer Strömungen die herkömmliche visuelle Kultur des Kinos infrage stellte. In seiner ideologischen Ausrichtung kommt das Independent-Kino Mekas' den Werten der Beatliteraten sehr nahe. Denn diese stellten eine außergewöhnliche Bewegung dar, die an die Möglichkeiten amerikanischer Literatur und Kunst glaubte und die institutionalisierte, elitäre

¹⁶¹ o.A., „The First Statement of the New American Cinema Group: September 30, 1962“, in: *The Film-Makers' Cooperative*
<http://www.film-makerscoop.com/history.htm>

Kunst zurückwies.¹⁶²

„The Nagual“ // Minimalismus

Von Robert Franks *Pull My Daisy* und John Cassavetes' *Shadows* ließen sich Werte für ein Independent-Kino ableiten, das auf Spontaneität, Unmittelbarkeit und Improvisation beruhen sollte.

Auch William S. Burroughs' Experimente, vor allem im Bereich der bildenden Künste, folgten diesen Vorstellungen. Sie gingen sogar noch einen Schritt weiter. Während Spontaneität und Improvisation ein beabsichtigtes Handeln nicht gänzlich ausschließen, sollte in Burroughs' Kunst das rein Zufällige dominieren. Das bewusste Eingreifen des Künstlers sollte auf ein Minimum reduziert werden. Burroughs verstand sich hierbei selbst als Instrument, welches die durch den Kanal seiner Person geleiteten Strömungen bündelt und somit Kunst schafft:

Burroughs's painting, like so much of his literary and visual work, is concerned with chance operations and randomness, elements he calls „nagual,“ after Carlos Castaneda and which are brought about by such devices as automatism and blasting the paintings with a shotgun.¹⁶³

Bei seinen Shotgun-Paintings schoss Burroughs einfach mit einer Schrotflinte auf Holztüren oder auf Sperrholzplatten. So sollten, ähnlich den „Cut-Ups“, willkürliche Werke entstehen. Außerdem platzierte er mit Farbe gefüllte Dosen vor den Türblättern und durchschoss beide gleichzeitig. Hierbei war es essentiell, dass die durchlöchernte „Leinwand“ von beiden Seiten betrachtet werden konnte; der Eintritt und der Austritt der Kugeln war ersichtlich. Zudem collagierte Burroughs teilweise Fotos rund um die Löcher im Holz, was wiederum stark auf die Arbeitsweise der „Cut-Ups“ hindeutet.¹⁶⁴

Weiters lassen sich Parallelen in anderen Kunstströmungen feststellen, besonders in der Musik. John Cages Kompositionen stützen sich

¹⁶² vgl Hanhardt, „A Movement“, S. 233.

¹⁶³ William S. Burroughs, „Nagual Art“, o.S, in: o.A., *William S. Burroughs: Exhibition Catalogue* (Rome: Galleria Cleto Polcina Arte Moderna, 1989), unpublished, o.S. Zitiert nach: Sobieszek, *Ports of Entry*, S. 21.

¹⁶⁴ vgl Sobieszek, *Ports of Entry*, S. 102.

beispielsweise, so wie auch die Werke der Beatgeneration, auf das spirituelle Element des Zen-Buddhismus'. Das Vertrauen auf Zufall und Stille in seinen Werken, seien es die Happenings oder Kompositionen, fußt auf ebendieser Spiritualität. Die Verfahrensweisen sind jenen, die Burroughs aus vielleicht weniger ästhetischen Gründen bei seinen Experimenten anwandte, ähnlich.¹⁶⁵

Die oben erwähnte Stille, die immer wieder Teil von Cages Kompositionen wird, kommt in seinem Stück 4'33" am deutlichsten zum Ausdruck. Es handelt sich hierbei um eine Komposition in drei Sätzen, die ohne einen einzigen Ton auskommt: 4 Minuten und 33 Sekunden herrscht Stille. Die Instrumentalisten auf der Bühne spielen nicht. Das Stück baut auf den vermeintlich trivialen, störenden Geräuschen auf, die unvermeidlich im Zuge einer Aufführung hörbar werden. Diese Bestandteile, auf welche weder Komponist noch Dirigent noch Musiker Einfluss nehmen, werden so Musik. Das Husten, Niesen, Schuhscharren, Stühleklappern oder Kleiderrascheln der Zuhörer wird so zum Inhalt der Aufführung.¹⁶⁶

Da in Burroughs' Shotgun-Experimenten sowie in Cages Kompositionen das beabsichtigte Eingreifen des Künstlers reduziert wird, fasst man diese Vorgangsweise mit dem Begriff „Minimalismus“ zusammen:

Die Minimalisierung des intentionalen, inszenierenden Eingriffs zugunsten eines Geschehenlassens führt zu Aleatorik. Eingriff des Zufälligen statt durchgreifender Intention. Wir halten so eines der Enden von Minimalismus in Händen: minimale Einwirkung des intentionalen Subjekts, keine Gestikulation, keine wirkmächtige Bearbeitung, stattdessen: Geschehen lassen, Sein lassen.¹⁶⁷

Minimalismus im Film

Die Filme des Independent-Kinos, die durch die New American Cinema Group gefordert und gefördert wurden, beeinflussten früh den jugendlichen Jarmusch. In einem Kino seiner Heimatstadt Akron, welches zu regulären Geschäftszeiten ein Pornokino war, wurden freitags und samstags um Mitternacht Underground-Filme gezeigt, die im Programm der sonstigen Kinos

¹⁶⁵ vgl. Sobieszek, *Ports of Entry*, S. 87.

¹⁶⁶ siehe Norbert Grob, Bernd Kiefer, Roman Mauer und Josef Rauscher, „Less Is More“, S. 13, in: Grob (Hg.), *Kino des Minimalismus*, S. 7-25.

¹⁶⁷ Josef Rauscher, „Geschehen lassen, sein lassen“, S. 147, in: Grob (Hg.), *Kino des Minimalismus*, S. 144-164.

keinen Platz hatten. Ungefähr so gegensätzlich wie sich die Clips in Bruce Conners *A Movie* zusammensetzten, so unterschiedlich war das nächtliche Programm dieses Kinos: Nicht-kommerzielles, unabhängiges Kino wurde beispielsweise mit semi-pornographischem Material, mit Cartoons und mit Filmen von Stan Brakhage oder Andy Warhol kombiniert.¹⁶⁸

Inwiefern Stan Brakhage für das Independent- und Avantgarde-Kino von Bedeutung war, wurde bereits im Zuge dieser Arbeit erläutert. Über die Person(a) Andy Warhol kann man nun noch weiter in die Materie des Minimalismus vordringen. Der Minimalismus in Warhols Werken lässt sich im Folgenden an einigen Punkten festmachen: Der Zufall ist wie bei John Cages *4'33''* oder William S. Burroughs' Shotgun-Experimenten auch bei Andy Warhol das prägende Moment, wobei sein Schaffen auch formal und inhaltlich reduziert war. Die Materialität und der Herstellungsprozess scheinen hierbei klar ersichtlich und werden als formale Eigenschaften des Mediums sogar noch betont.¹⁶⁹

Eine andere Ausformung des Zufälligen als hier findet sich später in den Filmen Jim Jarmuschs. Im Betrachter wird das Gefühl evoziert, dass mit Zufall gearbeitet wurde, es lässt sich aber nur von einer bloßen Illusion des Zufälligen sprechen. Denn durch die Wahl von langen Einstellungen, Plansequenzen, erzeugen Jarmuschs Werke einen Illusionsraum, welcher besonders durch die Reduktion der Kamerabewegungen und Kamerafahrten real anmuten lässt. Die Diegese rückt ein Stück näher an die Wirklichkeit heran. Durch reduzierte Montage und entdramatisierten Inhalt wird der Effekt realistischer, ungefilterter und dokumentarischer Wirklichkeit erzielt. Besonders in seinen ersten beiden Filmen *Permanent Vacation* und *Stranger Than Paradise* bringt Jarmusch das „Zufällige“, also die Plansequenzen, verstärkt zum Einsatz. In *Down By Law* und *Mystery Train* verfolgt Jarmusch bereits andere ästhetische Prinzipien. Denn obwohl er vermehrt auf die klassische *Découpage* setzt, will er trotzdem das Hinweisen mithilfe von Close-Ups im konventionellen Kino infrage stellen. In *Night on Earth* gehen aufgrund der technisch aufwändigeren Produktionsweise – der Film wurde beinahe ausschließlich in Autos gedreht – die Plansequenzen zunehmend

¹⁶⁸ vgl Sante, „Mystery Train“, S. 89.

¹⁶⁹ vgl Rauscher, „Geschehen lassen“, S. 159-160.

verloren.¹⁷⁰



Abbildung 21: Plansequenzen in *Stranger Than Paradise* als Strategie des Minimalismus. Bilder im Intervall von ungefähr zehn Sekunden (Start: TC 00:50:36. Ende: TC 00:52:11).

Ob in seinen Erstlingswerken die Entscheidung für den Einsatz von Plansequenzen bewusst aus ästhetischen Gründen gefällt wurde oder ob dies auf ökonomische Aspekte zurückzuführen ist, ist schwierig zu unterscheiden. Genauso könnte man auch die Frühwerke des Kinos, die sich meist nur aus wenigen Plansequenzen zusammensetzten, als Minimalismus bezeichnen. Der technische und finanzielle Aspekt ist somit immer eng mit ästhetischen Überlegungen verknüpft und führt oftmals zu einer minimalistischen Bildsprache, die nicht unbedingt beabsichtigt ist. Das Aufbringen der nötigen Mittel stellte auch Jarmusch das Öfteren vor große Probleme. Als man ihm beispielsweise irrtümlich das Stipendiumsgeld zur Fortsetzung seines Studiums an der NYU selbst überwiesen hatte, anstelle es direkt an das Filmdepartment zu senden, verwendete er dieses als Budget für *Permanent*

¹⁷⁰ vgl Mauer, „Lakonische Poesie“, S. 188-189.

Vacation. Als Abschlussarbeit seines Studiums wurde der Film nicht zugelassen. Erst Jahre später, als er schließlich das Geld zurückgezahlt hatte, verlieh man ihm dort einen Ehren-Titel. Von *Stranger Than Paradise* konnte anfangs nur ein Drittel des späteren Films realisiert werden. Wim Wenders stellte Jarmusch hierzu Material zur Verfügung. Erst später konnte durch eine besser abgesicherte Finanzierung der in drei Episoden gegliederte Film entstehen.

Bei der Betrachtung der Endprodukte gewinnt der Zuschauer so vielleicht den Eindruck, dass es sich in Jarmuschs Filmen um Minimalismus handeln muss. Darum möchte ich an dieser Stelle die Kennzeichen des Minimalismus umreißen, wie sie die Autoren von *Kino des Minimalismus* vorschlagen:

Das Kino des Minimalismus zeigt auf der narrativen Ebene Folgen von Echtzeiterzählungen oder elliptischen Handlungseinheiten, welche in non-finaler, eher flacher Dramaturgie ohne große Höhepunkte, Handlungsumschwünge oder Konflikte arrangiert werden. In der Diegese herrscht weitgehend Leere, man verzichtet auf Nebendarsteller, Symbolismen, Menschenmassen, aufwändiges Dekor oder Kostüm und tendiert zum Drehen an Originalschauplätzen. Mit monochromen, grobkörnigen Schwarzweißfilm filmt man meist in großen Einstellungsgrößen. Die auditive Ebene gestaltet sich schlicht und beruht entweder auf den bloßen Dialogen oder wird nur durch geringfügige Musikuntermalung ergänzt. Das Spiel der Schauspieler ist ebenso auf ein Minimum beschränkt; statt ikonische, große Gesten zu zeigen, setzt man vermehrt auf Nüchternheit in Mimik und Gestik. Zudem kann es zur Betonung der Körperlichkeit der Schauspieler kommen und gelegentlich werden auch Laienschauspieler eingesetzt. In der Montage wählt der Filmemacher geringe Schnittfrequenzen und vermeidet Techniken, die der Attraktionsmontage ähnlich sind.¹⁷¹

Überträgt man nun diese Parameter auf das Schaffen Jarmuschs, so lassen sich Deckungsgleichheiten aufzeigen. Diese streicht Roman Mauer in *Kino des Minimalismus* heraus: Jarmuschs Figuren zeigen Emotionslosigkeit und keine Persönlichkeitsentwicklung. Weiters kommt Schwarzweißfilm zum

¹⁷¹ siehe Grob, „Less Is More“, S. 21.

Einsatz. Dies ist eine Methode, um durch Reduktion zu dramatisieren. Denn durch diese Art des Filmes können Kontrastpunkte spannungsvoll hervortreten. Dadurch wird Raum für die Beobachtung der Charaktere und des Wesentlichen geschaffen. Schließlich öffnet Jarmuschs nicht-alltägliche Farbgebung das Bild hin zur Poesie und Kognition. Er distanziert sich also von der farbigen Wirklichkeit.¹⁷²

Obwohl Jarmusch in seiner Ästhetik unkonventioneller arbeitet als es im Hollywood-Kino üblich ist und so in der Tradition von Ozu oder Dreyer steht, verhält sich sein Schaffen doch komplexer, als dass es mit dem Sammelbegriff „Minimalismus“ vollends beschrieben wäre. Um es mit dem Vergleich von Burroughs zu sagen, so ist der Künstler eine Antenne, welche Schwingungen empfängt und diesen Ausdruck verleiht. In Jarmusch treffen sich genau diese Schwingungen: der Einfluss seiner Lehrenden, seine ersten, auch minimalistischen, Kinoerfahrungen, die Liebe zur Literatur und zur Musik. Hier ist es vor allem die Punkmusik, die zur unverkennbaren Ästhetik seiner Filme beiträgt.

Punk-Ästhetik

Von den Beatliteraten, insbesondere von Allen Ginsberg ausgehend, lässt sich die Verbindung über die sozio-kulturelle Punkbewegung hin zur Punkmusik, die auf ähnlichen ästhetischen Grundlagen wie Jarmuschs Arbeiten basiert, weiterspinnen:

Als ästhetisches Konzept kann Punk als Teil und Fortsetzung westlicher avantgardistischer Bewegungen verstanden werden [...] Als Subkultur und Haltung gegenüber den Konventionen und Inszenierungspraxen, die sich spätestens in den 1980er Jahren weiter ausdifferenzieren sollten, begünstigte Punk den eingelösten Wunsch nach einem Kino der Interventionen, dessen Schwerpunkt auf dem Inhalt und dem Ausdruck, und eben nicht auf technischer Fertigkeit und Fragen der Wirtschaft/Wirtschaftlichkeit, lagen.¹⁷³

Neben dem Protest standen daher auch künstlerisch-ideologische Überlegungen im Zentrum der Punkbewegung. Im weitesten Sinne greift sie

¹⁷² siehe Mauer, „Lakonische Poesie“, S. 196-198.

¹⁷³ Thomas Ballhausen, „Punk Film Ästhetik“, S. 60, in: *Celluloid Filmmagazin* (Nr. 2/2010, März/April 2010), S. 60-61.

die Ideen der Filmavantgardisten wie Brakhage und Conner auf.

Jarmusch, der selbst Keyboarder in der Band Del Byzanteens war, nennt die 1970er und die frühen 80er eine interessante Periode in musikalischer und künstlerischer Hinsicht. Man brauchte kein Virtuose zu sein, um Musik zu machen, vielmehr ging es darum, seinem Verlangen, etwas auszudrücken, nachzugeben. Ähnlich dem künstlerischen Austausch, der in der Epoche der Beatliteraten stattgefunden hatte, herrschte auch hier ein reges Miteinander von verschiedenen Künstlern, Musikern und Filmemachern. Alle verfolgten die gleichen amateurhaften, hausgemachten und ästhetischen Grundsätze, ohne dabei an Erfolg, Geld oder Berühmtheit zu denken. Jeder, der sich emotional mitteilen wollte, bediente sich irgendeines (Musik)-Instrumentes und spielte drauf los. Jarmusch erkennt in der Musik der Sex Pistols, der Ramones sowie in Lars von Triers Dogma-95-Bewegung Tendenzen zur Reinheit, Unkünstlichkeit und Unmittelbarkeit.¹⁷⁴

Während dieser instrumentale Minimalismus der Punkmusik in Großbritannien mit den Werten der Arbeiterklasse assoziiert wurde, findet sich diese Strömung in den Vereinigten Staaten von Amerika vor allem in Großstädten wie New York und wird von Mittelklasse-Studenten aus Kleinstädten oder Vororten repräsentiert. In dieser urbanen Szene entstand schlussendlich eine ästhetische Antwort auf das formalistisch und strukturell trockene Kino, gegen welches sich schon die Avantgarde gerichtet hat. Charaktere, soziale Marginalität und Narrativität rückten in den Blickpunkt der Punkfilmer, welche sich der billigsten möglichen Mittel bedienten. Häufig zum Einsatz kam der Super-8-Film, welcher das simultane Aufnehmen von Bild und Ton ermöglichte. In Jarmuschs Werken finden sich schließlich nur Restbestände dieser Punk-Ästhetik.¹⁷⁵

Am deutlichsten kommt diese Ästhetik im Film *Year of the Horse*, welcher sich durch seinen vermehrt dokumentarischen Charakter erheblich von den restlichen Produktionen Jarmuschs abhebt, zum Ausdruck. In *Year of the Horse*, worin Jarmusch die Band Neil Youngs (Neil Young and the Crazy Horse) unter anderem auf einer Konzerttour begleitet, werden Super-8-Filme mit Hi-8 und 16mm Aufnahmen montiert. Jarmusch verwendet zudem ältere

¹⁷⁴ siehe Andrew, „Jim Jarmusch Interview“, S. 178-179.

¹⁷⁵ vgl Suárez, *Jim Jarmusch*, S. 16-17.

Konzertaufnahmen, daher im weitesten Sinne „Found Footage“, welche in Kontrast zu amateurhaften, punkfilmästhetischen Einstellungen gesetzt werden: „All the stuff that looks really sloppy and amateurish, we shot. [...] We were proud of our Super 8 photography. Dammit.“¹⁷⁶

Die Rauheit des verwendeten Filmmaterials, welche auf die Rauheit der Band selbst verweisen soll, steht hier einem brillanten, glasklaren Ton gegenüber. Ähnlich den „Found Footage“-Avantgardisten collagiert Jarmusch teilweise zeitlich unzusammenhängende Sequenzen in eine konsistente filmische Abfolge. Aktuelle Konzertaufnahmen finden sich neben Backstage-Mitschnitten aus den 1970ern oder antiquierte Performances stehen alternierend neben aktuellen.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Marjorie Baumgarten, „Like a Hurricane“, S. 171, in: Hertzberg (Hg.), *Jim Jarmusch: Interviews*, S. 166-175.

¹⁷⁷ siehe Georg Seeßlen, „Year of the Horse“, S. 247, in: Aurich (Hg.), *Jim Jarmusch*, S. 243-250.

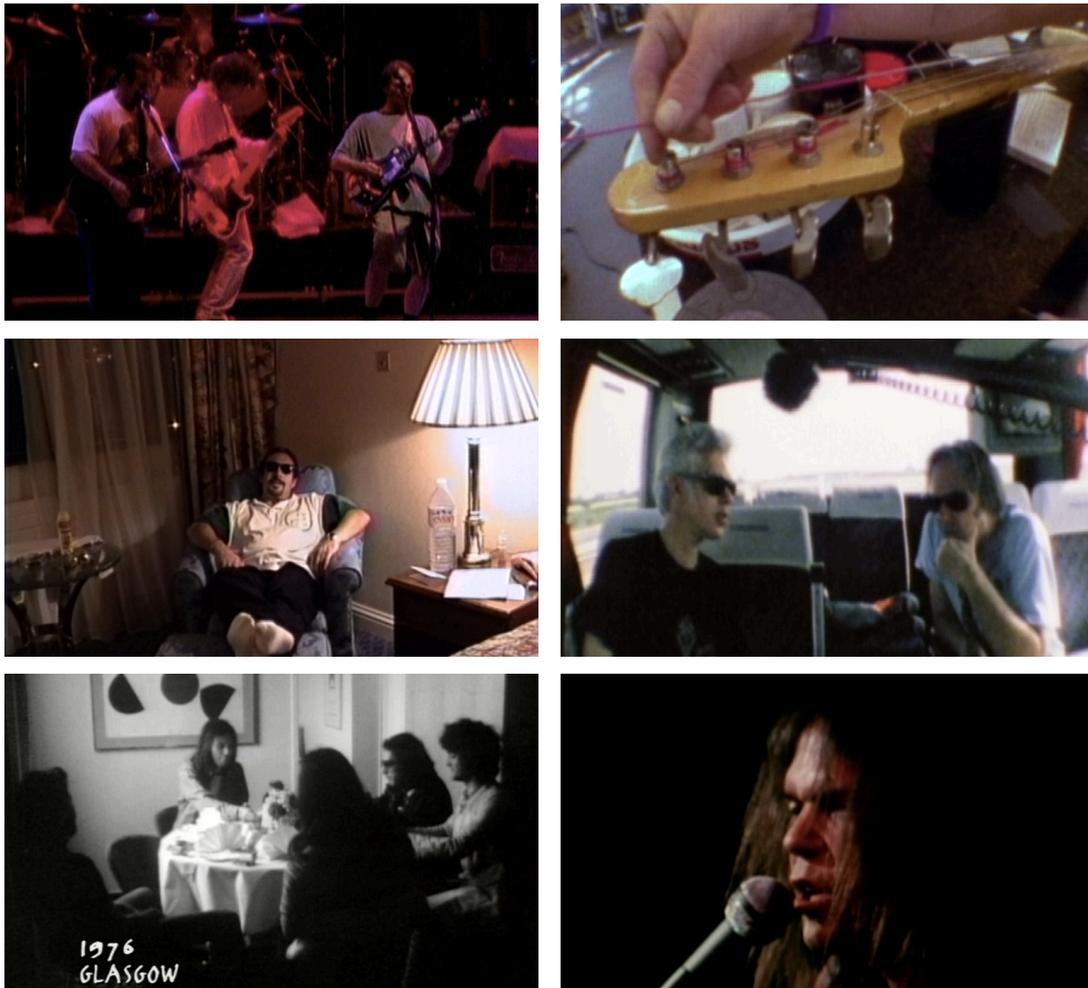


Abbildung 22: Punk-Ästhetik in *Year of the Horse*.

Die in der Produktionsweise von *Year of the Horse* etablierte Handschrift des Punkfilms nimmt in Jarmuschs Gesamtwerk eher eine Sonderstellung ein. Sie kommt zumindest in keinem seiner anderen Werke so deutlich zum Ausdruck wie hier. In der Drehbuchproduktion der meisten seiner Filme lehnt sich Jarmusch jedoch formal an Burroughs' (Dreh)-Buch *The Last Words of Dutch Schultz* an.

The Last Words (of Dutch Schultz)

The Last Words of Dutch Schultz ist ein 1969 erschienener, in Drehbuchform verfasster Roman von William S. Burroughs. Burroughs zog in diesem Roman die letzten Worte des berühmten, am Sterbebett liegenden Gangsters Dutch

Schultz heran, um rund um ebendiese Worte einen Roman aufzubauen. Der auch unter seinem bürgerlichen Namen Arthur Flegenheimer bekannte Dutch Schultz war vielleicht der meistgefürchtete Verbrecher im New York der 1920er und 30er Jahre. Angeschossen tätigte er im Spital in seinem Fieberwahn Aussagen, die von einem Stenographen dokumentiert wurden. Denn die Polizei hoffte, dadurch Aufschlüsse über seine Verbrechen zu erlangen.

Durch dieses im Verbrechermilieu angesiedelte Werk kommen Noir- und Gangster-Film-Assoziationen auf, die sich schließlich auch in anderen Arbeiten Burroughs' entdecken lassen:

Many of Burroughs's works are particularly congruent with *film noir*, portraying (along with other ingredients woven into multilayered patterns) a *noir*-like world of personal intrigue, urban harshness, and societal-political violence. Some of his early writing is directly influenced by detective fiction of the sort that influenced many *noir* screenplays; his 1985 introduction to his early-'50s novel *Queer* acknowledges this when it describes protagonist William Lee in *noir*-like terms [...]¹⁷⁸

Neben den inhaltlichen Überschneidungen mit dem Film Noir ist besonders der formale Aspekt von *The Last Words of Dutch Schultz* interessant. Er verdeutlicht das, was Burroughs bereits in seinen „Cut-Up“-Arbeiten versuchte. Waren es in diesen Arbeiten im weitesten Sinne Texte, die durch Willkür oder Zufall eine neue Ordnung erhielten, so sind es in *The Last Words of Dutch Schultz* die im Fieber getroffenen Aussagen von Arthur Flegenheimer.

Durch die klassische Form eines in zwei Spalten aufgebauten Drehbuches wird es Burroughs möglich, Gedanken, so wirr und unzusammenhängend sie auch sein mögen, adäquat zu präsentieren, Zusammenhänge über Bild- und Tonebenen herzustellen und zeitliche Abfolgen durch Rückblenden zu durchbrechen. Aus den Details der zusammenhangslosen Aussagen von Arthur Flegenheimer formt er ein Ganzes.

Burroughs sieht in diesen Aussagen die wahre Form der Gedanken durchsickern. Denn auch surrealistische Montagen und Collagen spiegeln die eigentliche Struktur des Denkens wider. Diese Form der Kunst, also auch jene der „Cut-Ups“, ist in dieser Hinsicht die praktischste und logischste Form des

¹⁷⁸ Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 121.

Kunstschaffens.¹⁷⁹

Zudem glaubt er, in diesem mechanischen Prozess ein zielgerichtetes Mittel gefunden zu haben, welches ihm ermöglicht, das Selbst vom Sich-Selbst zu entkoppeln, um eine quasi-außenstehende Position seines generierten Bewusstseins einzunehmen. Dadurch kann er zum einen seine eigenen Verhaltensweisen und Gedanken reflektieren. Zum anderen kann er die Gedanken anderer, die ihm durch gedruckte Bilder und Texte überliefert sind, wiedergeben. Diese Technik ist daher ein Relikt aus der Übergangsphase eines Kleinkindes, welches sich in Richtung Spiel und Kreativität hin öffnet. Ausschneiden und Zusammenfalten („Cut-Ups“ und „Fold-Ins“) sind schließlich nichts anderes als spielartige Prozesse des Trennens und des Zusammenfügens. Sie stehen für die Modi der Abspaltung und der Verleugnung der Abspaltung, die im Denken und Handeln eines Kindes in dieser Übergangsphase vorhanden sind.¹⁸⁰

Die wahre Form und Ordnung(slosigkeit) der Gedanken, die sich in den Äußerungen von Arthur Flegenheimer und in den kleinkindhaften Spielprozessen erahnen lässt, versucht Burroughs zu erschließen. Auch einem anderen mentalen, surrealen Zustand misst er erhebliche Bedeutung bei: den Träumen:

Dreams are of course one of our lines to the Muse – the one I use most frequently. Scientists have found that dreams are a biological necessity. If you deprive someone of the dream state for more than two months they will die, no matter how much dreamless sleep they are allowed. People hunger for dreams, they need them. Dreams are not some kind of elite luxury. What do artists do? They dream for other people. We dream for these people who have no dreams of their own to keep them alive.¹⁸¹

Die grundlegende Absicht der Kunst ist es daher, für jene zu träumen, die es nicht für sich selbst tun können. Weiters vermutet Burroughs, dass es der Zweck des Schreibens sei, etwas passieren zu lassen. Alles, was unter dem Begriff „Kunst“ zusammenfällt – Malerei, Bildhauerei, Schreiben, Tanzen, Musik – ist magisch im Ursprung. Das heißt, die Kunst wurde für zeremonielle Zwecke verwendet, um bestimmte Ziele zu erreichen. In dieser Sphäre des Magischen passiert jedoch nichts, außer jemand möchte, dass es passiert.

¹⁷⁹ siehe Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 134.

¹⁸⁰ siehe Sterritt, *Mad to Be Saved*, S. 136.

¹⁸¹ Burroughs, *Painting and Guns*, S. 46.

Hierzu bedient er oder sie sich bestimmter magischer Formeln, um seinen oder ihren Willen zu kanalisieren und zu leiten.¹⁸²

Erklärtes Ziel von William S. Burroughs ist es neben dem Für-andere-Träumen, die Rezipienten seiner Künste so sehr zu bewegen, dass sie jenen Zustand erreichen, der mit dem Terminus „Stendhal Syndrome“ beschrieben wird: „The Stendhal Syndrome is when someone is so moved by a work of art that he often feels that the figures are talking to him. Sometimes he feels ill and awkward. Sometimes he can get dizzy and even sick for a few days.“¹⁸³

Diesen Zustand hat Jarmusch, obwohl er zu großen Teilen von der Kunst Burroughs' inspiriert wurde, wohl nie erreicht. Trotzdem nennt er *The Last Words of Dutch Schultz* als wesentlichen Einflussfaktor auf sein Drehbuchschreiben:

I was writing in forms I was making up that were short, structural narrative pieces, like short stories, but very short and minimalized. I don't know if it's 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, which is a screenplay, but it's something that could never – [...] Well, when Dutch Schultz was dying he babbled on and on and with a lot of like free association stuff. Burroughs was interested in that and wrote a whole sound text around it in loosely the form of a screenplay, but a screenplay that could never really be made into a film – a sort of fake screenplay.¹⁸⁴

Neben dem Mitwirken von Jarmusch in Howard Brookners Burroughs-Dokumentation findet sich noch eine viel subtilere Parallele im Kunstschaffen der beiden. Jarmusch, wie auch Burroughs in *The Last Words of Dutch Schultz*, ziehen zu Beginn des Drehbuchkonzeptionsprozesses Trivialitäten heran, um rund um diese eine Geschichte zu spinnen. Wenn es bei Burroughs die zusammenhangslosen letzten Worte des Gauners Dutch Schultz waren, so beginnt Jarmusch oft mit Details rund um seine Charaktere, welche er wiederum einem bestimmten Schauspieler auf den Leib schreibt. Jarmusch nähert sich über eine vermeintliche Nebensache an seine Werke an. Dies ist womöglich auf sein Studium der Literatur zurückzuführen. Der Schaffensprozess, wo aus dem Detail etwas Übergeordnetes entsteht, eröffnet einen weiteren Zugang zu Jarmuschs Filmen.

¹⁸² siehe Burroughs, *Painting and Guns*, S. 32-33.

¹⁸³ Burroughs, *Painting and Guns*, S. 35.

¹⁸⁴ Belsito, „Jim Jarmusch“, S. 23.

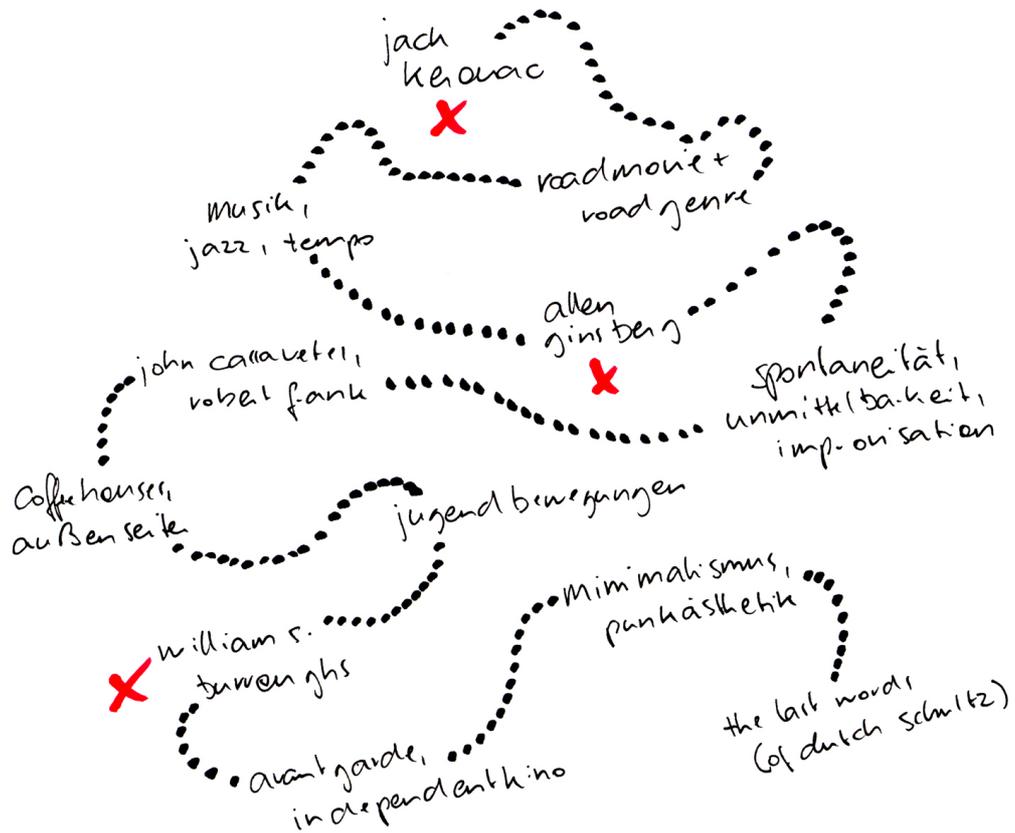


Abbildung 23: Auf den Spuren einer Generation.

Bonus-Track: Coda

Knapp ein Jahr, nachdem ich die Forschungsarbeit zu „Beat – Jim Jarmusch und Tom Waits auf den Spuren einer Generation“ aufgenommen, mich meinem Thema vollends hingegeben habe, möchte ich an dieser Stelle anmerken, dass diese Arbeit eine bloße Momentaufnahme, ein Abbild meiner Gedankenströme, meiner Überlegungen ist. Eine Unzahl an interessanten Fakten und erquickenden Anekdoten fand aufgrund der Limitiertheit an Umfang in dieser Diplomarbeit bedauerlicherweise keinen Platz. Trotzdem hoffe ich, dass die Berührungspunkte der Protagonisten dieser Arbeit veranschaulicht werden konnten, Sie so berühren, wie sie mich berührt haben.

Nachdem ich im Zuge der Recherche drei Wochen in der Stadt der Beatliteraten, New York, gelebt habe, kann ich nun feststellen, dass das Interesse an dieser, der Beatgeneration, an Jim Jarmusch oder Thomas Waits auch heute noch schier unbegrenzt ist; es soll so beispielhaft als Anreiz für weitere (Forschungs)-Arbeiten und zukünftige Projekte dienen. Die Verantwortung, geistiges Gut wissenschaftlich zu analysieren, welche mir mit dieser Arbeit offiziell zuteilwird, möchte ich so als Privileg ansehen, mit welchem ich Gedankenanstöße liefern und Wissen mit meinen Mitmenschen teilen und diskutieren werde.

Bibliographie

Andrew, Geoff. *Stranger than Paradise: Maverick Film-Makers in Recent American Cinema*. New York: Proscenium, 1999, S. 135-164.

Aristoteles. *Poetik*. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1994.
Übersetzt von Manfred Fuhrmann.

Atkinson, Michael. „Crossing the Frontiers“, in: *Sight and Sound*. Nr. 4/1, o.J., S. 14-17.

Aurich, Rolf und Stefan Reinecke, Hg. *Jim Jarmusch*. Berlin: Bertz, 2001.

Auster, Paul. „Night on Earth: Jim Jarmusch – Poet“, in: *Criterion Collection Online*.

<http://www.criterion.com/current/posts/571>

Ballhausen, Thomas. „Punk Film Ästhetik“, in: *Celluloid Filmmagazin*. Nr. 2/2010, März/April 2010, S. 60-61.

Beier, Lars-Olav. „Die Filmindustrie ist am Ende“, in: *Spiegel Online*. 29. Mai, 2009.

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,627623,00.html>

Burroughs, William S. *Naked Lunch: The Restored Text*. Hg. von James Grauerholz and Barry Miles. New York: Grove, 2001. [Orig. 1959].

Burroughs, William S. *Painting & Guns*. Madras & New York: Hanuman, 1992.

Burroughs, William S. *The Last Words of Dutch Schultz: A Fiction in the Form of a Film Script*. New York: Arcade, 1993. [Orig. 1969].

Caduff, Corina, Sabine Gebhardt Fink, Florian Keller und Steffen Schmidt. *Die Künste im Gespräch: Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*. München: Fink, 2007.

Carroll, Cath. *The Music Makers: Tom Waits*. Höfen: Hannibal, 2005.
Übersetzt von Christoph Gurk.

Chagollan, Steve. „Beat Goes On as Helmers Dig the Era’s Literary Icons“, in: *Variety*. Nr. 415/3, June 2009, S. 5/40.

Cohan, Steven and Ina Rae Hark. „Introduction“, in: Steven Cohan and Ina Rae, Hg. *The Road Movie Book*. London: Routledge, 1997, S. 1-14.

Depp, Johnny. „The Night I Met Allen Ginsberg“, in: *Rolling Stone*. July 8-22, 1999, S. 69-70/816-817.

Dick, Leslie. „Sight and Sound A-Z of Cinema: R: Road“, in: *Sight and Sound*. Nr. 7/11, November 1997, S. 22-26. Zitiert nach: *International Index to Performing Arts*.

http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iipa:&rft_dat=xri:iipa:article:fulltext:iipa00001779

Elteren, Men van. „The Subculture of the Beats: A Sociological Revisit“, in: *Journal of American Culture*. Nr. 22/3, Fall 1999, S. 71-99.

Felbermair, Sophia. „Wahre Geschichte eines Mordes“, in: *ORF Online*.
<http://www.orf.at/100222-48329/index.html>

Grob, Norbert, Bernd Kiefer, Roman Mauer und Josef Rauscher, Hg. *Genres/Stile #3: Kino des Minimalismus*. Mainz: Ventil, 2009.

Hattenstone, Simon. „A Talk on the Wild Side“, in: *The Guardian Online*. November 13, 2004.
<http://www.guardian.co.uk/film/2004/nov/13/features.weekend>

Heath, Chris. „Johnny Depp’s Savage Journey“, in: *Rolling Stone*. June 11 1998, S. 44-52.

Hertzberg, Ludvig, Hg. *Jim Jarmusch: Interviews*. Mississippi: University Press, 2001.

Hirschberg, Lynn. „The Last of the Indies“, in: *The New York Times Online*. July 31, 2005.

http://www.nytimes.com/2005/07/31/magazine/31JARMUSCH.html?_r=2&page wanted=all

Holmes, John Clellon. „This is The Beat Generation“, in: *The New York Times*. November 16, 1952. Zitiert nach: *Literary Kicks*.

<http://www.litkicks.com/Texts/ThisIsBeatGen.html>

Hoskyns, Barney. *Tom Waits: Ein Leben am Straßenrand*. München: Heyne, 2009. Übersetzt von Stephan Glietsch.

Huber, Christoph. „Operation Jarmusch“, in: *Die Presse*. 30. Mai, 2009, S. 25.

Ireland, Brian. „American Highways: Recurring Images and Themes of the Road Genre“, in: *The Journal of American Culture*. Nr. 26/4, December 2003, S. 474-484.

Kerouac, Jack. „Essentials of Spontaneous Prose“, in: Ann Charters, Hg. *The Portable Beat Reader*. New York: Viking, 1992. Zitiert nach: *American History* 102.

http://us.history.wisc.edu/hist102/pdocs/kerouac_essentials.pdf

Kerouac, Jack and William S. Burroughs. *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks: A Novel*. New York: Grove, 2008.

Kerouac, Jack. *On the Road*. New York: Penguin, 1976. [Orig. 1957].

Kerouac, Jack. *Unterwegs*. Hamburg: Rowohlt, 1998. Übersetzt von Thomas Lindquist. Orig. *On the Road*. [Orig. 1957].

Köck, Samir H. „Geläutertes wildes Mädchen“, in: *Die Presse*. 20. Dezember, 2009, S. 41.

Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Texas: University Press, 2002, S. 1-43.

Laderman, David. „What a Trip: The Road Film and American Culture“, in: *Journal of Film and Video*. Nr. 48/1/2, Spring 1996, S. 41-57.

Leland, John. *Why Kerouac Matters: The Lessons of On the Road (They're Not What You Think)*. New York: Viking, 2007.

Lemon, Brendan, Billy Collins and Carol Muske-Dukes. „The Poem that Changed America“, in: *Interview*. Nr. 36/3, April 2006, S. 54-55.

Mauer, Roman. *Jim Jarmusch: Filme zum anderen Amerika*. Mainz: Ventil, 2006.

Montadon, Mac, Hg. *Innocent When You Dream: Tom Waits: The Collected Interviews*. London: Orion, 2007.

Morgan, Bill. *The Beat Generation in New York: A Walking Tour of Jack Kerouac's City*. San Francisco: City Lights, 1997.

Nash, Catherine. „'An Ephemeral Oddity'? The Beat Generation and American Culture“, in: *Working With English*.
http://www.nottingham.ac.uk/~aezweb/working_with_english/special_issues/literary_fads_and_fashions/Nash_31_07_06.pdf

o.A., *Mojo: Tom Waits Edits Mojo!* Nr. 200, July 2010.

o.A., „The First Statement of the New American Cinema Group: September 30, 1962“, in: *The Film-Makers' Cooperative*
<http://www.film-makerscoop.com/history.htm>

Oplustil, Karlheinz. „Coffee and Cigarettes“, in: *Stadtkino Zeitung*. Nr. 410.
http://www.stadtkinowien.at/media/uploads/filme/1/stadtkino_410.pdf

Patterson, Eric V. „Blowing: Poetry Meets Music in the Writing of the Beat Generation“, in: *Empty Mirror Books*.
<http://www.emptymirrorbooks.com/features/beat-writers-and-jazz.html>

Phillips, Lisa, Hg. *Beat Culture and the New America: 1950-1965*. New York: Whitney Museum of American Art, 1995.

Pillai, Siddarth. „Down By Law: The Loneliness of Jim Jarmusch“, in: *Empty Mirror Books*.
<http://www.emptymirrorbooks.com/features/jim-jarmusch.html>

Schoemer, Karen. „On the Lower East Side With: Jim Jarmusch; Film as Life and Vice Versa“, in: *New York Times Online*. April 30, 1992.
<http://www.nytimes.com/1992/04/30/garden/on-the-lower-east-side-with-jim-jarmusch-film-as-life-and-vice-versa.html?sec=&spon=&pagewanted=all>

Schulz, Berndt. *Lexikon der Road Movies*. Berlin: Lexikon, 2001.

Shinder, Jason, Hg. *The Poem that Changed America: „Howl“ Fifty Years Later*. New York: FSG, 2006.

Smith, Lindzee. „Tim Burns and Jim Jarmusch“, in: *Bomb Magazine*. Nr. 2/Winter, 1982. Zitiert nach: *Bomb Magazine Online*.
<http://www.bombsite.com/issues/2/articles/46>

Sobieszek, Robert A. *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts*. Los Angeles: County Museum of Art, 1996.

Spazz, Dave the, Hg. *The Best of LCD: The Art and Writing of WFMU-FM 91.1 fm*. New York: Princeton, 2008.

Spencer, Liese. „House of America“, in: *Sight and Sound*. Nr. 7/9, September 1997, S. 45-46.

Sterritt, David. *Mad to Be Saved: The Beats, the '50s, and Film*. Carbondale: Southern Illinois University, 1998.

Suárez, Juan A. *Contemporary Film Directors: Jim Jarmusch*. Chicago: University of Illinois, 2007.

Wood, Jason. *100 Road Movies*. London: British Film Institute, 2007.

Wright, Robert. „Inherited Alchemy: Tom Waits's Inspiration on Songwriting“, in: *Empty Mirror Books*.
<http://www.emptymirrorbooks.com/features/tom-waits-songwriting.html>

Mediographie

Balch, Antony. *Towers Open Fire*. VHS: Mystic Fire, 1998. [USA, 1963].

Brakhage, Stan. *Anticipation of the Night*. VHS: re:voir, 1999. [USA, 1958].

Burroughs, William S. and Kurt Cobain. *The „Priest“ They Called Him*. CD: T/K, 1995.

Burroughs, William S. *The Best Of William Burroughs: From Giorno Poetry Systems*. CD: Mouth Almighty, 1998.

Cassavetes, John. *Shadows*. DVD: Koch, 2006. [USA, 1959].

Clash, The. *Combat Rock*. CD: Sony, 1990.

Dimko, Helmuth und Peter Hajek. „Folge 4/85: Jim Jarmusch“, in: *Apropos Film*. TV-Mitschnitt: ORF, 18.06.1985.

Dimko, Helmuth und Peter Hajek. „Folge 5/85: Amerikanische Filmemacher“, in: *Apropos Film*. TV-Mitschnitt: ORF, 16.07.1985.

Dolezal, Rudi und Hannes Rossacher. „Teil 4: Tom Waits – A Day in Vienna“, in: *X-Large Nightline*. TV-Mitschnitt: ORF, 28.11.1992.

Frank, Robert. *Pull My Daisy*. DVD: Steidl, 2008. [USA, 1959].

Jarmusch, Jim. *Broken Flowers*. DVD: Focus, 2007. [USA, 2005].

Jarmusch, Jim. *Coffee and Cigarettes*. DVD: Arthaus, 2005. [USA, 2003].

Jarmusch, Jim. *Dead Man*. DVD: Arthaus, 2005. [USA, 1995].

Jarmusch, Jim. *Down by Law*. DVD: Arthaus, 2005. [USA, 1986].

Jarmusch, Jim. *Ghost Dog*. DVD: Arthaus, 2005. [USA, 1999].

Jarmusch, Jim. *Mystery Train*. DVD: Arthaus, 2005. [USA, 1989].

Jarmusch, Jim. *Night on Earth*. DVD: Arthaus, 2005. [USA, 1991].

Jarmusch, Jim. *Night on Earth*. DVD: Süddeutsche Zeitung, 2005. [USA, 1991].

Jarmusch, Jim. *Permanent Vacation*. DVD: Arthaus, 2005. [USA, 1980].

Jarmusch, Jim. *Stranger than Paradise*. DVD: Arthaus, 2005. [USA, 1984].

Jarmusch, Jim. *The Limits of Control*. DVD: Tobis, 2009. [USA, 2009].

Jarmusch, Jim. *Year of the Horse*. DVD: Arthaus, 2005. [USA, 1997].

Kerouac, Jack and Steve Allen, *Poetry for the Beat Generation*. CD: EMI, 2008. [Orig. 1959].

Kerouac, Jack. *Reads On the Road*. CD: Rykodisc, 1999.

o.A., *Step Right Up! A musical journey compiled and sequenced exclusively for Mojo by Tom Waits*. CD: Mojo, 2010.

Petsch, Dietmar. „Tom Waits neue CD ‚Glitter and Doom‘“, in: *A.VISO*. TV-Mitschnitt: ORF, 29.11.2009.

Waits, Tom. *Alice*. CD: Anti, 2002.

Waits, Tom. *Big Time*. CD: Island, 1990.

Waits, Tom. *Blood Money*. CD: Anti, 2002.

Waits, Tom. *Blue Valentine*. CD: Elektra, 1990.

Waits, Tom. *Bone Machine*. CD: Island, 1992.

Waits, Tom. *Closing Time*. CD: Elektra, 1992.

Waits, Tom. *Foreign Affairs*. CD: Elektra, 1990.

Waits, Tom. *Franks Wild Years*. CD: Island, 1990.

Waits, Tom. *Glitter and Doom: Live*. CD: Anti, 2009.

Waits, Tom. *Heartattack And Vine*. CD: Elektra, 1990.

Waits, Tom. *Mule Variations*. CD: Anti, 1999.

Waits, Tom. *Nighthawks at the Diner*. CD: Elektra, 1990.

Waits, Tom. *Night on Earth: Original Soundtrack Recording*. CD: Polygram, 1992.

Waits, Tom. *One from the Heart*. CD: Sony, 2004.

Waits, Tom. *Orphans: Brawlers, Bawlers & Bastards*. CD: Anti, 2006.

Waits, Tom. *Rain Dogs*. CD: Island, 1990.

Waits, Tom. *Real Gone*. CD: Anti, 2004.

Waits, Tom. *Small Change*. CD: Elektra, 1990.

Waits, Tom. *Swordfishtrombones*. CD: Island, 1990.

Waits, Tom. *The Black Rider*. CD: Island, 1995.

Workman, Chuck. *Die Beat Generation: ...wie alles anfing*. DVD: McOne, 2006. Orig. *The Source*. [USA, 1999].

Abbildungsverzeichnis // Bildquellen

Abbildung 1: Jack Kerouacs <i>Buddha</i>	8
Abbildung 2: (Liebes)-Paar (oben) oder Dreierkonstellation (unten)?	18
Abbildung 3: Von Ost nach West - Von New York nach Paris.....	21
Abbildung 4: <i>Night on Earth</i> – America(na) (links) oder Europa (rechts)?	35
Abbildung 5: Suburbs, Levittowns & Industrie in <i>Broken Flowers</i>	36
Abbildung 6: Der Zug in <i>Mystery Train</i> (oben), <i>Dead Man</i> (Mitte) und <i>The Limits of Control</i> (unten).	38
Abbildung 7: <i>Down By Law</i> – Auf der Flucht in den Sümpfen New Orleans'. ..	40
Abbildung 8: <i>Dead Man</i> – Stadt & Industrie (links) oder Land & Ethnie (rechts)?.....	43
Abbildung 9: <i>Permanent Vacation</i> – Trümmerlandschaften in New York City.	45
Abbildung 10: Zwischentitel in <i>Ghost Dog</i> (links) und Schwarzfilm in <i>Stranger than Paradise</i> (rechts).	47
Abbildung 11: <i>Allen Ginsberg and "Moloch"</i>	49
Abbildung 12: Robert Franks <i>Pull My Daisy</i>	56
Abbildung 13: John Cassavetes' <i>Shadows</i> - Skript oder Improvisation?.....	62
Abbildung 14: Soziogramm "West Coast".....	65
Abbildung 15: Soziogramm "East Coast".....	66
Abbildung 16: "Somewhere in California" in <i>Coffee and Cigarettes</i>	69
Abbildung 17: Qigong – fernöstliche Meditationspraxis in <i>The Limits of Control</i>	74
Abbildung 18: <i>Ghost Dog</i> – Samurai (links) und/oder Hip-Hop (rechts)?	79
Abbildung 19: <i>William S. Burroughs</i> by Charles Burns.....	82
Abbildung 20: Stan Brakhages <i>Anticipation of the Night</i>	90
Abbildung 21: Plansequenzen in <i>Stranger Than Paradise</i> als Strategie des Minimalismus. Bilder im Intervall von ungefähr zehn Sekunden (Start: TC 00:50:36. Ende: TC 00:52:11).	98
Abbildung 22: Punk-Ästhetik in <i>Year of the Horse</i>	103
Abbildung 23: Auf den Spuren einer Generation.	107

Quelle Abbildung 1:

Jack Kerouac, „Buddha“ (1956-60). Oil on Canvas, 43,2 x 34,3. Collection of The Sampras Family, in: Lisa Phillips (Hg.), *Beat Culture and the New America: 1950-1965* (New York: Whitney Museum of American Art, 1995), S. 50.

Quelle Abbildung 2:

Jim Jarmusch, *Mystery Train* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 00:26:29, TC 00:15:53, TC 01:19:22, TC 01:40:52. [USA, 1989].

Quelle Abbildung 3:

Jim Jarmusch, *Permanent Vacation* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 01:02:27, TC 01:05:20, TC 01:07:17, TC 01:07:59. [USA, 1980].

Quelle Abbildung 4:

Jim Jarmusch, *Night on Earth* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 00:03:05, TC 00:49:30, TC 00:03:15, TC 01:08:14, TC 00:26:13, TC 01:33:40. [USA, 1991].

Quelle Abbildung 5:

Jim Jarmusch, *Broken Flowers* (DVD: Focus, 2007), v.l.n.r. TC 00:45:59, TC 01:12:52, TC 00:43:53, TC 00:23:46. [USA, 2005].

Quellen Abbildung 6:

Jim Jarmusch, *Mystery Train* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 01:41:22, TC 00:01:40. [USA, 1989].

Jim Jarmusch, *Dead Man* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 00:09:29, TC 00:07:46. [USA, 1995].

Jim Jarmusch, *The Limits of Control* (DVD: Tobis, 2009), v.l.n.r. TC 01:09:53, TC 00:43:43. [USA, 2009].

Quelle Abbildung 7:

Jim Jarmusch, *Down by Law* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 00:52:53, TC 01:01:35, TC 01:02:49, TC 01:13:23, TC 01:15:00, TC 01:23:51. [USA, 1986].

Quelle Abbildung 8:

Jim Jarmusch, *Dead Man* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 00:09:57, TC 01:28:08, TC 00:10:31, TC 00:49:14, TC 00:12:26, TC 01:51:15. [USA, 1995].

Quelle Abbildung 9:

Jim Jarmusch, *Permanent Vacation* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 00:21:38, TC 00:23:26, TC 00:23:48, TC 00:32:33, TC 00:32:51, TC 00:32:54, TC 00:36:21, TC 00:36:33. [USA, 1980].

Quellen Abbildung 10:

Linke Spalte: Jim Jarmusch, *Ghost Dog* (DVD: Arthaus, 2005), v.o.n.u. TC 00:09:28, TC 00:09:34, TC 00:09:45. [USA, 1999].

Rechte Spalte: Jim Jarmusch, *Stranger than Paradise* (DVD: Arthaus, 2005), v.o.n.u. TC 01:12:05, TC 01:12:08, TC 01:12:10. [USA, 1984].

Quelle Abbildung 11:

Harry Redl, „Allen Ginsberg and ‚Moloch‘“ (1957). Photograph, in: Lisa Phillips (Hg.), *Beat Culture and the New America: 1950-1965* (New York: Whitney Museum of American Art, 1995), S. 16.

Quelle Abbildung 12:

Robert Frank, *Pull My Daisy* (DVD: Steidl, 2008), v.l.n.r. TC 00:06:05, TC 00:07:24, TC 00:14:42, TC 00:21:54. [USA, 1959].

Quelle Abbildung 13:

John Cassavetes, *Shadows* (DVD: Koch, 2006), v.l.n.r. TC 00:19:23, TC 00:37:56, TC 00:56:43, TC 00:31:05. [USA, 1959].

Quelle Abbildung 14:

Steven Watson, „Sociogram of the Beats: 1950-1965“. Drawn by Edward Fella, in: Lisa Phillips (Hg.), *Beat Culture and the New America: 1950-1965* (New York: Whitney Museum of American Art, 1995), S. 60.

Quelle Abbildung 15:

Steven Watson, „Sociogram of the Beats: 1950-1965“. Drawn by Edward Fella, in: Lisa Phillips (Hg.), *Beat Culture and the New America: 1950-1965* (New York: Whitney Museum of American Art, 1995), S. 61.

Quelle Abbildung 16:

Jim Jarmusch, *Coffee and Cigarettes* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 00:12:37, TC 00:12:54, TC 00:15:17, TC 00:17:09, TC 00:18:56, TC 00:21:58. [USA, 2003].

Quelle Abbildung 17:

Jim Jarmusch, *The Limits of Control* (DVD: Tobis, 2009), v.l.n.r. TC 00:49:45, TC 01:12:05, TC 01:34:15, 00:12:45. [USA, 2009].

Quelle Abbildung 18:

Jim Jarmusch, *Ghost Dog* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 00:02:59, TC 00:33:54, TC 00:32:27, TC 00:22:10, TC 00:32:00, TC 01:34:00. [USA, 1999].

Quelle Abbildung 19:

Charles Burns, „William S. Burroughs“, in: Dave the Spazz (Hg.), *The Best of LCD: The Art and Writing of WFMU-FM 91.1 fm* (New York: Princeton, 2008), S. 114.

Quelle Abbildung 20:

Stan Brakhage, *Anticipation of the Night* (VHS: re:voir, 1999), v.l.n.r. TC 00:00:06, TC 00:19:40, TC 00:33:53, TC 00:38:38. [USA, 1958].

Quelle Abbildung 21:

Jim Jarmusch, *Stranger than Paradise* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 00:50:36, TC 00:50:46, TC 00:50:56, TC 00:51:05, TC 00:51:06, TC 00:51:16, TC 00:51:26, TC 00:51:36, TC 00:51:46, TC 00:51:56, TC 00:52:06, TC 00:52:11. [USA, 1984].

Quelle Abbildung 22:

Jim Jarmusch, *Year of the Horse* (DVD: Arthaus, 2005), v.l.n.r. TC 00:07:04, TC 00:33:21, TC 00:41:50, TC 01:20:41, TC 01:36:59, TC 00:04:04. [USA, 1997].

Abstract

In „Beat – Jim Jarmusch und Tom Waits auf den Spuren einer Generation“ wird versucht, eine interdisziplinäre Arbeit mit besonderem Augenmerk auf filmgeschichtlich relevante Aspekte darzulegen. Sie basiert auf den Eckpfeilern „Literatur der Beatgeneration“ (Jack Kerouac, Allen Ginsberg und William S. Burroughs), „Musik von Tom Waits“ und „Filmschaffen von Jim Jarmusch“. Weiters geht sie auf ästhetisch-ideologische Gemeinsamkeiten der Künstler ein. Am Beginn dieser Analyse stehen die drei Hauptwerke der Beatgeneration (*On the Road*, „Howl“ und *Naked Lunch*) und die Zusammenarbeit der Künstler. Durch die verschiedenen Ansätze bieten die drei Hauptfiguren der Beatgeneration eine breite Basis, um von den 1950er-Jahren ausgehend Strömungen und Tendenzen zu verfolgen und auch über andere Künstler eine Verbindung zur Musik von Tom Waits und besonders zum Filmschaffen von Jim Jarmusch herzustellen. Als Ergebnis dieser Arbeit werden thematische oder ideologische Kongruenzen sichtbar, die bei den Beatliteraten ihren Anfang genommen haben und für kommende Generationen relevant wurden.

Lebenslauf // Über den Autor

Matthias Heschl,
geboren am 19. Oktober 1986.

Wissenschaftlicher Werdegang:

- Höhere Lehranstalt für Produktmanagement und Präsentation Mödling – Abschluss mit Auszeichnung. (2001 bis 2006)
- Sprachkurs an der Sorbonne. (Sommer 2006)
- Studium an der Universität Wien (Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Anglistik und Amerikanistik). (seit 2006)
- Praktikum – Cinevision, TV-Produktionen. (März 2009)
- Praktikum – ORF, Internationaler Programmverkauf. (Oktober 2009 bis Jänner 2010)
- Freier Autor und Filmjournalist für *Celluloid Filmmagazin*. (seit 2010)
- Forschungsaufenthalt in New York City (Diplomarbeit „Beat – Jim Jarmusch und Tom Waits auf den Spuren einer Generation“). (März bis April 2010)