

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Entfremdung bei Jim Jarmusch“

Verfasserin

Marie Sobolewski

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Diese Arbeit ist meinen Großeltern Waltraud und Heinz Keruth gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. Einleitung	1
2. Definition „Identität“ und „gelungene Identitätsbildung“	5
3. Definition des Begriffs „Entfremdung“	
3.1 Die Geschichte des Begriffs „Entfremdung“	9
3.2 Der Umfang des Begriffs „Entfremdung“	11
3.3 Selbstentfremdung	15
3.4 Das Fremde versus Entfremdung	16
4. Rollenverhalten	
4.1 Der Begriff der „sozialen Rolle“	16
4.2 Entfremdung in der Rolle	19
5. Die Verhaltensschemata von Einwanderern	
5.1 Immigration	22
5.2 Integration	22
5.3 Isolation	23
5.4 Assimilation	23
5.5 Dissimilation	24
6. Inhaltsangabe der Filme	
6.1 PERMANENT VACATION (1980)	24
6.2 STRANGER THAN PARADISE (1984)	25
6.3 DOWN BY LAW (1986)	26
6.4 MYSTERY TRAIN (1989)	27
6.5 NIGHT ON EARTH (1991)	28
6.6 DEAD MAN (1995)	30
6.7 GHOST DOG - THE WAY OF THE SAMURAI (1999)	31
6.8 INT. TRAILER NIGHT (2002)	32
6.9 COFFEE AND CIGARETTES (2003)	32
6.10 BROKEN FLOWERS (2005)	33
7. Entfremdung bei Einwanderern	
7.1 In der Fremde	34
7.2 Die Einwanderer in Jarmuschs Filmen	
7.2.1 Isolation	36
7.2.2 Assimilation	37

7.2.3 Dissimilation	39
7.2.4 Integration	39
8. Unauthentisches Verhalten	
8.1 Die Maske des Hollywoodstars	42
8.2 Die Maske der perfekten Ehefrau	44
8.3 Coolness	46
9. Fremdbestimmung	51
10. Orientierungslosigkeit	53
11. Bindungsstörungen	59
12. Depersonalisation	61
13. Wege aus der Entfremdung	63
14. Wandel der Identität	69
15. Gelungene Identitätsbildung	72
16. Entfremdung der USA	
16.1 Verheißung versus Realität	76
16.2 US-amerikanischen Städte	77
16.3 Gefängnis	81
16.4 Entfremdung der Menschen von der Natur	83
17. Resümee	85
18. Literaturverzeichnis	

Anhang

1. Einleitung

Jim Jarmusch ist einer der innovativsten Filmmacher der vergangenen 30 Jahre. Er gilt mit seinen Werken nicht nur in der US-amerikanischen Independentszene, der er ursprünglich entstammt, als Ikone, sondern ist auch in weiten Kreisen der Populärkultur als Künstler hoch angesehen, was sich durch zahlreiche Auszeichnungen, u.a. in der „Goldenen Kamera“, die er 1984 als bester Regisseur bei den Filmfestspielen in Cannes erhielt, äußert. Zu begründen ist diese Anerkennung seiner künstlerischen Arbeit durch eine Vielschichtigkeit und Komplexität, die dem Zuschauer allerdings keineswegs einen Zugang zum Film verwehrt, sondern ihm die Möglichkeiten gibt, einen Film von Jim Jarmusch auf unterschiedlichen Ebenen zu lesen, auf unterhaltsame oder intellektuelle Weise.

Dies liegt zunächst an der direkten und unmittelbaren Art, in der Jarmusch seine Filme herstellt: Nicht nur ist er stets als Regisseur und Drehbuchautor für die künstlerische Ausrichtung und Verwirklichung seiner Filme zuständig, sondern finanziert diese, wenn nicht selbst als Produzent, ausnahmslos über liberale Produktionsfirmen, die ihm bei seinen Arbeiten keine an Genrekonventionen gehefteten Auflagen machen, und über Filmförderungsanstalten, wodurch bei diesen eine gewisse Individualität und künstlerische Einheitlichkeit gesichert wird

Darüber hinaus versteht es Jarmusch auch bei all seinen Projekten, künstlerisch interessante und im positiven Sinne eigensinnige Individualisten zur Mitarbeit zu bewegen. Dabei geht diese Zusammenarbeit weit über den Bereich der Schauspielerei hinaus, wobei in diesem Gebiet zahlreiche Namen zu nennen wären, wie Roberto Benigni in *COFFEE AND CIGARETTES*, *DOWN BY LAW* und *NIGHT ON EARTH*, Johnny Depp in *DEAD MAN* oder Chris Parker in Jarmuschs Debütfilm *PERMANENT VACATION*. Vor allem auch bei der Filmmusik arbeitet Jarmusch in der Regel mit Musikern und Komponisten zusammen, die sich durch eine gewisse künstlerische Originalität auszeichnen. Hervorzuheben sind dabei ganz besonders Tom Waits, John Lurie und Neil Young. Darüber hinaus besteht bei Jarmuschs Filmen auch eine gewisse Kontinuität der an der Arbeit beteiligten Personen, was als Nachweis gedeutet werden kann, wie intensiv sie in die Projekte involviert sind. Wenngleich Jarmusch stets daran gelegen war, seine künstlerische Autonomie gegenüber

ungewollter Einflussnahme zu wahren – etwa durch primär kommerziell operierende Produktionsfirmen –, so verschließt er sich doch keineswegs gegenüber den künstlerischen Anregungen und Ideen anderer am Film beteiligter Personen. Gerade dadurch erhalten Jarmuschs Filme wohl die ungewohnte Heterogenität und Vielschichtigkeit. Zusammen mit Jarmuschs Arbeit als Drehbuchautor und Regisseur werden sie so zu etwas Besonderem.

Jedoch wäre es falsch, zu vermuten, Jarmuschs Filmen würde in einem quasi freisinnigen Arbeitsprozess kein fundiertes filmisches Konzept zugrunde liegen. Im Zusammenhang der Independent-Filmszene entstanden, stehen seine Filme nicht nur allein produktionstechnisch, sondern auch thematisch stets im Gegensatz zur „Traumfabrik“ Hollywood: Jarmusch problematisiert in seinen Filmen die inneren Spannungen, durch welche die USA geprägt sind – vom allgegenwärtigen Ungleichgewicht zwischen Arm und Reich über die Unfähigkeit der Einwohner des Landes ein gesundes Verhältnis zu ihrer Umgebung zu schaffen, bis zur Leugnung und Verklärung der eigenen nationalen Vergangenheit.

Jarmusch lässt Welten und Vorstellungen aufeinanderprallen und bringt den Zuschauer dazu, sich mit diesen Welten und Vorstellungen auseinanderzusetzen. Dabei konzipiert Jarmusch seine Filme jedoch niemals als allumfassendes Sittengemälde oder plumpe Verurteilung der Gesellschaft, sondern konzentriert sich in seinen Geschichten auf die kleinste Einheit der Gesellschaft, das Individuum.

Die häufig ambivalenten Figuren in Jarmuschs Filmen lassen sich dabei stets im Kontext eben einer solchen gesellschaftsbezogenen Lesart interpretieren. Dabei ist in Jarmuschs Filmen bei zahlreichen Figuren ein gewisser Grad der Entfremdung zu erkennen, ob diese nun von ihrer Umgebung, ihren Mitmenschen, ihrer Kultur, ihrer eigenen Vergangenheit oder ähnlichem entfremdet sind. Aber Jarmusch thematisiert Entfremdung in seinen Filmen auch noch auf anderen Wegen. Zu den wichtigsten zählen die Orte und Räume der Szenen: Jarmusch versteht es hier häufig allein durch die Unwirtlichkeit einer Umgebung, durch eine einzige unbewegte Einstellung den Blick des Zuschauers in die gewollte Richtung zu lenken. Umso eindrücklicher ist dies im Zusammenspiel mit der geschickten Kameraführung. Dabei inszeniert jedoch die Kamera die Umgebung nicht nur auf eine unterstützende Weise, die etwa die unharmonischen, beengenden oder unwirtlichen Eigenschaften einer Gegend oder

eines Raumes besonders hervorhebt, sondern ermöglicht dem Zuschauer gleichzeitig eine Interpretation des Raums.

Das Thema der „Entfremdung“ in Jarmuschs Filmen kann man grob umreißen als Dissonanz zwischen Leben und Fühlen, zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Heimat und Fremde. Dabei das Thema der „Entfremdung“ jedoch keineswegs im Mittelpunkt des Geschehens. Die Darstellung der Entfremdung ist keine inhaltliche Zielsetzung bei Jarmusch, sie ist die logische Folge seiner Interpretation der zwar subjektiven, aber doch gleichzeitig gesamtgesellschaftlichen Realität, denn das Individuum ist der kleinste Teil einer Gesellschaft.

Jim Jarmuschs Figuren haben keine Lebensläufe, die sich besonders von denen der meisten anderen Menschen abheben, sie haben weder etwas ungewöhnliches geleistet noch haben sie eine herausragende gesellschaftliche Stellung. Viele haben vor allem individuelle Probleme, stehen zu sich selbst im Widerspruch oder haben Schwierigkeiten mit ihrer Umgebung, ihrer Familie oder ihrer Heimat.

Und ebenso hat die filmische Verwirklichung seiner Sujets bei Jarmusch oft einen befremdenden Charakter, ob sich dies nun in extrem grobkörnigem Filmmaterial darstellt, in einer verstörenden, dissonanten Filmmusik oder einer vor Müll erstickenden, fast schon lebensfeindlichen Umwelt: Jarmusch legt in seinen Filmen das menschenfeindliche in der Gesellschaft offen.

Inwieweit diese künstlerischen Konstellationen Entfremdung zeigen, dies zu untersuchen und zu klären ist Ziel dieser Arbeit.

Dazu ist es zunächst von Bedeutung, die einzelnen relevanten Fachbegriffe zum Thema „Entfremdung“ klar voneinander abzugrenzen und zu definieren, ebenso muss der Begriff „Entfremdung“ in ein theoretisches Gerüst eingebaut und gleichsam zu konträren Begriffen in Beziehung gesetzt werden. Dabei werde ich mich zunächst dem Begriff der „Identität“ eines Menschen widmen, um den weiteren begrifflichen Definitionen und Untersuchungen ein Fundament zu liefern. Darauf folgend soll die Idee einer „gelungenen Identitätsbildung“ dem Terminus der „Entfremdung“ gegenübergestellt werden. Dabei wird der Begriff „Entfremdung“ zunächst in seiner vornehmlich philosophischen Entwicklung untersucht, um ihn darauf folgend auf eine sozialwissenschaftliche Art definieren. Dementsprechend werden auch die

entgegengesetzten oder verwandten Begriffe über einen sozialwissenschaftlichen Zugang definiert; einen nicht unwesentlichen Teil nimmt hierbei die Beschäftigung mit dem „sozialen Rollenverhalten“ ein.

Im zweiten Abschnitt der Arbeit werde ich mich mit der Anwendung der zuvor erarbeiteten Muster und Definitionen in Bezug auf Jarmuschs Filme beschäftigen. Dazu mache ich die unterschiedlichen Formen der Entfremdung in Jarmuschs Filmen sichtbar. Ein besonderes Augenmerk lege ich dabei auf die unterschiedlichen Ausprägungen der Entfremdung in den verschiedenen Lebensbereichen der Figuren, in deren Verhalten, ihrer Umgebung, ihrem Selbstverständnis, ihren sozialen Eigenschaften etc. Dazu werde ich auch – zumindest thematische – Gegenspieler einzelner Figuren mit einbeziehen, um, ähnlich wie vermutlich Jarmusch es mit seiner Figurenkonstellation auch beabsichtigt hat, anhand dieser unterschiedlichen Merkmale diejenigen der Entfremdung noch deutlicher hervorzuheben.

Ich werde mich hierzu mit der Entfremdung auf den unterschiedlichen Ebenen der US-amerikanischen Gesellschaft beschäftigen, angefangen mit der einzelnen Person bis hin zum – nach Jarmuschs Auffassung – verzerrten Selbstverständnis der USA als Nation und Gesellschaft. Diese Beschäftigung hat jedoch natürlich – entsprechend Jarmuschs Filmen – gewisse Schwerpunkte: ganz besonders hervorzuheben ist dabei die „Entfremdung bei Einwanderern“. Dieses Thema ist bei Jarmuschs Filmen, vermutlich auch aufgrund der nationalen Geschichte der USA als Einwanderungsland und dem damit in Verbindung stehende „American Dream“, äußerst stark repräsentiert. In diesem Zusammenhang werden vier wesentliche Verhaltensmuster von Einwanderern definiert – Integration, Isolation, Assimilation und Dissimilation –, um diese in der Folge bei Jarmuschs Figuren zu suchen.

Gewissermaßen als Gegenpol hierzu ist das Kapitel zu verstehen, das sich mit „unauthentischem Verhalten“ auseinandersetzt. Die hier genannten Figuren sind unzweifelhaft US-Amerikaner bzw. sie identifizieren sich derart mit Bruchstücken der US-amerikanischen Kultur, dass sie diese als Teil ihrer Identität betrachten.

In logischer Folge von der einzelnen Person zur Gesellschaft werde ich mich als letztem wesentlichem Teil mit der Entfremdung der USA als Ganzem beschäftigen. Dabei spielen in erster Linie die Landschaften des Landes, inkl. der Städte und der Umgang der Einwohner mit diesen Landschaften, eine Rolle. Doch ebenso soll hier auf die Beschäftigung mit dem bereits kurz erwähnten Einwanderermythos, dem

„American Dream“ hingewiesen werden. In dem Kapitel „Verheißung versus Realität“ wird eben dieser Gegensatz zwischen dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten und der grauen Wirklichkeit thematisiert.

2. Definition „Identität“ und „gelungene Identitätsbildung“

Seinen sprachlichen Ursprung hat der Begriff „Identität“ im lateinischen Wort „identitas“, abgeleitet aus dem Griechischen, der ins Deutsche übersetzt in etwa soviel wie „Selbigkeit“ oder „Einerlei“ bedeutet. Im Laufe der Jahrhunderte wurde der Begriff der „Identität“ vor allem durch die Philosophie, später auch durch die Psychologie und die Soziologie geprägt. Seine eigentliche bzw. ursprüngliche Bedeutung stand jedoch nicht in einem unbedingten Zusammenhang mit dem einzelnen Menschen, sondern war sowohl in praktischen Räumen, wie etwa in der Naturkunde oder theoretischen Raum der Mathematik beheimatet:

„Der Ausdruck ‚Identität‘ bezeichnet eine gedankliche Beziehung, welche die durch das diskursive Denken ermöglichte Vervielfältigung der Vergegenwärtigung eines Gegenstandes aufhebt. ‚A ist identisch mit B‘ besagt dann: Trotz der Verschiedenheit der Bezeichnung durch ‚A‘ und ‚B‘ ist das damit Bezeichnete nicht Verschiedenes, weshalb die Vervielfältigung und die Unterschiedenheit der Glieder der Identitätsbeziehung allein im Denken gründet. In weiterer philosophischer Analyse wird die Identität in Abhebung von Differenz aufgefasst und als Möglichkeitsbedingung des Unterschiedenen und Vielfältigen gesehen.“¹

Der Identitätsbegriff wurde in der Geschichte der Philosophie meist über das „Identitätsprinzip“ definiert, das das Sein allgemein als Einheit auffasst und dabei grundlegende Begriffe wie „Sein und Denken“, „Materie und Geist“ oder „Subjekt und Objekt“² relativiert und vereinheitlicht.

Die psychologischen und soziologischen Betrachtungsweisen im Zusammenhang mit dem Begriff der Identität sind daher von weitaus größerem Interesse, da sie den einzelnen Menschen, also das Individuum in den Fokus stellen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Philosophie nicht auch entscheidende Impulse für die Entwicklung des Begriffs „Identität“ in diesen Wissenschaften geliefert hätte: Der zu unserer Zeit häufig verwendete Begriff der „Ich-Identität“ geht etwa bereits auf die Ideen Georg

¹ Ritter, 1972, S. 514.

² Vgl. Vierecke, 2004.

Wilhelm Friedrich Hegels zurück.³ So heißt es in der Vorrede von Hegels „Phänomenologie des Geistes“:

„Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen. Es ist von dem Absoluten zu sagen, daß es wesentlich *Resultat*, daß es erst am *Ende* das ist, was es in Wahrheit ist.“⁴

Die Identität wird hier als Prozess verstanden, auch wenn dieser Prozess im Sinne Hegels geschichtlich gemeint ist. Wendet man diese Definition, die ursprünglich eine „geschichtliche Entwicklung“ beschreibt, auf ein Individuum an, das innerhalb der ihm zur Verfügung stehenden Zeit seine Persönlichkeit ausbildet, und vereint man diese individuelle, psychologische Entwicklung mit der physiologischen Identität des Körpers, so kommt man dem Begriff der „Ich-Identität“ sehr nahe.

Dieser Begriff der „Ich-Identität“ ist vor allem von Bedeutung für psychoanalytische Fragen, die in Zusammenhang mit Veränderungen moderner Gesellschaften in sozialen und sozial-gesellschaftlichen sowie wirtschaftlichen Bereichen für das Individuum gestellt werden müssen. So spielt der Begriff der „Ich-Identität“ beispielsweise dann eine Rolle, wenn beantwortet werden soll, wie es einem Individuum möglich ist, ein konsistentes Ich zu entwickeln, trotz der zahlreichen sozialen Rollen, die die Person in unterschiedlichen Situationen auszufüllen hat, unerachtet dessen, wie diese angenommenen sozialen Rollen sich auf die Ich-Identität auswirken können.

Erik Homburger Erikson beantwortet die Frage nach der Identität mit der Herausbildung in einem langwierigen Entwicklungsprozess und erkennt dabei die Kindheit als entscheidenden Abschnitt, die er wiederum in mehrere Phasen einteilt.⁵ Hierbei seien jeweils unterschiedliche psychosoziale Probleme von Bedeutung für das Erlangen der „Ich-Identität“, welche das Individuum mit Erreichen der Adoleszenz herausbildet. Diese Ich-Identität bedeute für das Individuum ein Gefühl der Identifikation mit sich selbst, ebenso wie sich einerseits einer Gesellschaft zugehörig zu fühlen und sich andererseits in ihr auf eine gewisse Art zu behaupten und sich nicht zuletzt als einmaliges Individuum zu erleben, das in Verschiedenheit

³ Vgl. Müller, 2001, S. 68.

⁴ Lövenich, 2004.

⁵ Vgl. Chapman/ Siegert, 1987, S. 143ff.

zu allen anderen Individuen steht.⁶

„Identität herzustellen ist eine meist entwicklungspsychologisch definierte Aufgabe: neue Erfahrungen in den Bestand alter Erfahrungen zu integrieren, ohne das Gefühl von persönlicher Kontinuität und Konsistenz zu verlieren. (...) [Entscheidend ist dabei] der Gedanke, dass Identität Ergebnis von Reflexion ist, von Selbst-Erfahrung, dass dieses Ergebnis hergestellt werden muss in Form einer Syntheseleistung zwischen verschiedenen Erfahrungsinhalten. Zwischen diesen Erfahrungsinhalten müssen Relationen hergestellt werden.“⁷

Abgesehen von dem Begriff der „Ich-Identität“ entwickelt Erikson auch die Begriffe der „personalen Identität“ und der „Gruppen-Identität“, die jeweils eine von außen gerichtete Perspektive einnehmen: Dabei richtet sich die „personale Identität“ zwar auf die eigene Person, bezieht jedoch den Kontext der Zeit mit ein, definiert und beurteilt sich selbst also über einen längeren Zeitraum. Analog dazu wird auch der Begriff der „Gruppen-Identität“ definiert, der die Orientierung einer Gruppe über einen längeren Zeitraum und, was dadurch quasi mit eingeschlossen wird, nur in begrenztem Maße anhand einzelner Gruppenmitglieder beschreibt.

Georg Herbert Mead hingegen betont besonders den Zusammenhang zwischen sozialem Umfeld und der Herausbildung der persönlichen Identität. Er nennt diese Entwicklung „to take the role of the other“, womit im eigentlichen Sinne die Herausbildung des Selbst durch einen Prozess der Aneignung abgelöst wird: So würde das Individuum anhand der Meinungen des umgebenden Umfelds im Verlauf der Zeit eine ständige Selbsteinschätzung durchführen, die allerdings niemals ein Ende finden kann. Jedoch würde die Identität sich im Laufe der Zeit immer stärker verfestigen und dadurch weniger beeinflussbar werden, weshalb die Jahre der Kindheit und Jugend von besonderer Bedeutung für das Individuum seien.⁸ Stabilität und geordnete, konstante Verhältnisse seien für das Individuum in dieser Zeit wichtig und würden sich positiv auf die Identitätsentwicklung auswirken. Zu diesen Stabilitätsfaktoren zählt Mead auch die Sprache.

Erving Goffman entwickelt seinen Begriff der „Identität“ an der Rolle des gesellschaftlichen Außenseiters. Dabei beschreibt er die Sphäre der so genannten

⁶ Vgl. Chapman/ Siegert, 1987, S. 4ff.

⁷ Frey/ Haußer, 1987, S. 7.

⁸ Vgl. Garz, 2008, S. 45f.

„phantom-normalcy“, welcher jedes Individuum ausgesetzt sei. Diese beinhalte allgemeine bzw. als allgemein wahrgenommene Normen der Gesellschaft, in der das Individuum lebt. Aufgrund des empfundenen gesellschaftlichen Drucks würde das Individuum nun zumindest zum Teil diesen Normen entsprechen wollen. Als Gegenpart zu dieser „phantom-normalcy“ entwickelt Goffman den Begriff der „phantom-uniqueness“, welcher im Kern dem Anspruch jedes einzelnen Menschen ausdrückt, einzigartig und in gewissem – von der Gesellschaft akzeptierten – Sinne außergewöhnlich zu sein. Innerhalb dieser beiden Extreme würde das Individuum seine Identität herausbilden, wobei eine ideale Entwicklung zu keiner Zeit zu keiner der beiden Pole einen allzu starken Ausschlag aufwiese.

Den Begriff der „Identität“ teilt Erving Goffman weiter in die folgenden drei Kategorien auf:⁹

1. die „soziale Identität“, die sich anhand der Erwartungen, der das Individuum umgebenden sozialen Gesellschaft bildet, sein von Institutionen geprägtes Verhalten,
2. die „personale Identität“, die organische und biographische Einmaligkeit eines Menschen, zu dem in biologischem Sinne auch die rechtliche und moralische Mündigkeit gezählt wird,
3. die „Ich-Identität“, das Gefühl des Individuums für sich selbst.

Jürgen Habermas baut bei seiner Identitäts-Definition auf diese Spaltung des Begriffs der Identität durch Goffman auf. Er unterscheidet dazu zwischen einerseits der „persönlichen Identität“ und andererseits der „sozialen Identität“, die gemeinsam die „Ich-Identität“ eines Individuums bilden.¹⁰ Dabei definiert er die persönliche Identität als das von einem Individuum Erlebte und Erfahrene, die soziale Identität hingegen als das Gefühl einer Zugehörigkeit dieses Individuums zu einer bestimmten Gruppe oder Person. Gerade im Kontext der sozialen Identität macht Habermas auch auf die außergewöhnliche Bedeutung der Sprache aufmerksam, die dieser zugrunde liege.

„Für Habermas bildet die Sprache normative gesellschaftliche Grundlagen: Verständlichkeit und Richtigkeit, Wahrheit und Vernunft sind konstitutive Bestandteile einer zielgerichteten Kommunikation, d.h. die Verständigung der Menschen untereinander bestimmt somit ihr Handeln. Die daraus entstehenden sozialen Interaktionen lassen sich durch eine normative

⁹ Vgl. Müller, 2001, S. 70.

¹⁰ Vgl. Müller, 2001, S. 70.

Moral ausführen. Individuelle Überzeugungen, Lebenserfahrungen und Wissen der miteinander kommunizierenden wie handelnden Menschen werden durch Austausch und Diskussion im Interesse gemeinsamer Handlungsziele gebündelt.“¹¹

Die soziale Identität eines Individuums spielt somit auch bei Habermas eine entscheidende Rolle für eine gelungene Identitätsbildung. Was denn nun aber unter dem Begriff einer „gelungenen Identitätsbildung“ zu verstehen ist, kann lediglich eine Schwerpunktlegung innerhalb des Themengebiets sein. Für diese Arbeit wird die „gelungene Identitätsbildung“ als eine Art Gegenmodell zum Prozess der „Entfremdung“ verstanden: Eine gelungene Identitätsbildung hat bei einer Person stattgefunden, wenn sie imstande, ist authentisch und in gesunder Beziehung zu sich selbst und einem Teil ihrer Umwelt zu existieren.¹² Dieser Zustand kann jedoch lediglich theoretisch allumfassend sein, während er in der Praxis nur auf begrenzte Teilbereiche eines Individuums bzw. eines Individuums und seiner Umwelt anzuwenden ist. Diese Unvollständigkeit ist sogar elementarer Bestandteil einer gelungenen Identitätsbildung, zu der auch gehört, dass Erfahrungen, die man mit sich selbst oder seiner Umwelt macht, reflektiert und eventuell abgelehnt werden. Man könnte somit die Möglichkeit sich von etwas zu distanzieren und es abzulehnen, als eine grundlegende Voraussetzung für eine gelungene Identitätsbildung betrachten.¹³

3. Definition des Begriffs „Entfremdung“

3.1 Die Geschichte des Begriffs „Entfremdung“

„Entfremdung“ bezeichnet im Allgemeinen einen Prozess, in dem sich etwas, das zuvor auf irgendeine Weise Teil des Subjekts war, verselbstständigt und dem Subjekt als fremdes Objekt gegenübertritt.¹⁴ Diese angesprochene ursprüngliche Einheit zwischen Subjekt und Objekt kann in Bezug auf die Nutzung des Begriffs auf individueller, gesellschaftlicher oder normativer Ebene existieren.

¹¹ Microsoft Corporation 1, 2004.

¹² Vgl. Jaeggi, 2005, S. 56.

¹³ Vgl. Jaeggi, 2005, S. 50ff.

¹⁴ Vgl. Hügli/ Lübcke, 1997, S.173.

Seinen Ursprung hat der Begriff „Entfremdung“ in dem lateinischen Terminus „alienatio“, was sich nicht nur mit „Entfremdung“, sondern auch mit „Entäußerung“ oder „Veräußerung“ übersetzen lässt. Dementsprechend hatte der Begriff in vorphilosophischer Zeit eine juristische bzw. ökonomische Bedeutung der Übertragung bzw. Loslösung von Rechten oder Eigentum im Sinne des klassischen Naturrechts zur Schaffung einer aktiven Rechtssprechung, vergleichbar mit dem Begriff des „Gesellschaftsvertrags“ wie später Rousseau oder Kant ihn verwendeten.¹⁵ Im Laufe der Jahrhunderte wurden die Verwendungsgebiete des Begriffs jedoch zahlreicher und die Definitionsarten vielfältiger:

In der Theologie etwa steht der Begriff pejorativ für den Abfall von Gott bzw. für die Abweichung des Individuums von den religiösen Normen oder positiv für die Abkehr des Individuums von den irdischen Sünden.¹⁶

Die philosophische Verwendung des Begriffs „Entfremdung“ setzt sich nicht in der theologischen Tradition fort, sondern entspringt wiederum seinen ökonomischen und juristischen Wurzeln.¹⁷ Besonders Hegel hat den Begriff der „Entfremdung“ stark geprägt. Er hat sie als Moment in der Bewegung des Geistes aufgefasst. Der Geist entfalte sich, wenn er aus sich heraustrete, sich von sich selbst trenne, sich fremd werde, um in dem Anderen wieder zu sich zurückzukommen. Entfremdung sei daher ein notwendiger Schritt der Selbstentfaltung.¹⁸

In seinen Frühschriften definierte Marx die Theorie des Begriffes neu. Er stimmte mit Hegel darin überein, dass der Mensch durch das Schaffen eines Produktes aus sich heraustrete und sich so die Natur aneigne. Dieser Zusammenhang werde jedoch in seiner Definition des Begriffs „Entfremdung“ unterbrochen. Wenn das Produkt und die Produktionsmittel jemand anderem gehörten als dem Erzeuger, existiere das Produkt außerhalb des Produzenten, unabhängig, fremd von ihm.¹⁹ Im 20. Jahrhundert werden Hegels und Marx' Theorien vielfach diskutiert. Strittig bleibt dabei unter anderem, inwieweit die soziale Dimension für die Entfremdung des Menschen von Bedeutung ist.²⁰

¹⁵ Vgl. Sandkühler, 1990, S. 328.

¹⁶ Vgl. Mittelstraß, 2004, S. 330.

¹⁷ Vgl. Ritter, 1972, S. 330.

¹⁸ Vgl. Hügli/ Lübcke, 1997, S. 173.

¹⁹ Vgl. Hügli/ Lübcke, 1997, S. 173.

²⁰ Vgl. Hügli/ Lübcke, 1997, S. 174.

Der Begriff „Entfremdung“ wurde lange Zeit bis in die 1980er Jahre hinein als Ausgangspunkt nahezu aller gesellschaftstheoretischen Analysen verwendet, jedoch ohne dass dabei der Begriff auf klare Weise definiert worden wäre. Dies führte zu Verallgemeinerungen und Objektivierungen, und der Begriff war für einige Zeit in der Wissenschaft verpönt. Da aber dadurch in vielen wissenschaftlichen Kontexten ein entsprechender Terminus fehlte, etwa um individuelle Formen des Lebens zu beschreiben, die nicht auf Grund ihres Prinzips der Gerechtigkeit falsch sind, sondern den Bedingungen des Wollens und Könnens des Menschen widersprechen, kam dem Begriff der „Entfremdung“ zuletzt wieder eine erstarkte Rolle zu. Auf seiner langen Tradition aufbauend wurde zuletzt mehrfach eine Strukturalisierung und allgemeine Neudefinition des Begriffs eingeleitet.²¹

3.2 Der Umfang des Begriffs „Entfremdung“

Der Begriff „Entfremdung“ hat eine weit gefächerte Bedeutung und wird dementsprechend vielfältig verwendet. Zunächst reicht die Spannweite der berührten Sachverhalte einerseits von der vergleichsweise unbedeutenden Nicht-Identifikation des Individuums mit gewissen Teilbereichen seines alltäglichen Lebens oder seiner Identität bis zur völligen Selbstaufgabe bzw. Passivität in Bezug auf individuelle, aktive und aneignende Lebensgestaltung und andererseits vom einzelnen Individuum bis zur Gesellschaft, in der dieses lebt, und damit praktisch bis zur allumfassenden Natur des Menschen. Die Begriffsanalyse hat Jaeggi zufolge mehrere Dimensionen:²²

1. Die *ethische* Entfremdung: Mit der Bezeichnung eines verfehlten bzw. falschen Lebens als entfremdeten Leben stellt der Begriff Bezüge zu normativen Vorgaben her und verweist damit auf eine reglementierende Distanz, wodurch wiederum auch die individuelle Autonomie der Person zugunsten eines moralischen Objektivismus in Frage gestellt wird.
2. Die *sozialphilosophische* Entfremdung: Diese Form der Entfremdung bezeichnet

²¹ Vgl. Jaeggi, 2005, S. 11ff.

²² Vgl. Jaeggi, 2005, S. 14f.

eine quasi individuumfeindliche Lebensart innerhalb eines Sozialgefüges, die dem Individuum durch Schranken Identifikation und Selbstverwirklichung verwehrt.

3. Die *gesellschaftstheoretische* Entfremdung: Als Grundbegriff etwa der marxschen Gesellschaftstheorie kann „Entfremdung“ ebenso die Strukturen moderner kapitalistischer Systeme beschreiben, wie auch analysieren.

Grundsätzlich ist Entfremdung eine Störung von Aneignungsprozessen, wobei der Begriff „Aneignung“ im Sinne einer Integration und Transformation von Gegebenem, also als Identifikation durch das Individuum, verstanden wird. Entfremdung ist das Unvermögen, zu anderen Menschen, Dingen und gesellschaftlichen Institutionen, und damit zu sich selbst eine Beziehung zu finden. Das entfremdete Subjekt wird sich selbst fremd, denn es erfährt sich nicht mehr als „aktiv wirksames Subjekt“, sondern nur noch als „passives Objekt“.²³

Im Unterschied zur Fremdheit bedeutet Entfremdung nicht die bloße Abwesenheit einer Beziehung, sondern eine Auftrennung von etwas, das eigentlich zusammengehört und auf gewisse Weise noch immer zusammengehört. Entfremdung bezeichnet daher nicht das Nichtvorhandensein, sondern die Qualität einer Beziehung. Jaeggi spricht in diesem Zusammenhang von einer „Beziehung der Beziehungslosigkeit“²⁴.

Nichtsdestotrotz kann man mit dem Begriff der „Entfremdung“ Verschiedenes assoziieren, er lässt sich auf verschiedene Sachverhalte beziehen:

1. Eine Person kann von ihrem „Selbst“ entfremdet sein, wenn sie nach Rousseau „in der Meinung der anderen“ lebt, also ihre Handlungen „unecht“ sind und nicht ihrem „tatsächlichen“ Ich entspringen.
2. Ebenso können Bedingungen einer bestimmten Handlung oder Tätigkeit entfremdend auf das Individuum wirken. In diesem Zusammenhang spielt der Begriff „Identifikation“ eine große Rolle: Eine Person, die ausschließlich mit Blick auf das Ergebnis einer bestimmten Tätigkeit handelt, ist von der Tätigkeit an sich entfremdet.
3. Entfremdung kann auch synonym als die Herauslösung in Bezug auf soziale, politische etc. Bereiche verstanden werden. Entfremdung kann dabei sowohl den aktiven Prozess der Loslösung wie auch den passiven Prozess des Nicht-Aneignens

²³ Vgl. Jaeggi, 2005, S. 20.

²⁴ Jaeggi, 2005, S. 44.

bezeichnen.

4. Entfremdung bezeichnet ebenso die Entpersönlichung und Versachlichung verschiedener gesellschaftlicher Verhältnisse. Adorno spricht in diesem Zusammenhang vom Menschen, der „beherrscht vom Äquivalent“ sei. Diese Form der Entfremdung fixiert die Abschaffung oder Ignorierung von Besonderheiten bei Menschen wie bei Dingen.

5. Der Begriff der Entfremdung in einer gesellschaftlich ursprünglichen Verwendung beschreibt die Aufhebung des „ganzen Menschen“ als natürliches Wesen zugunsten einer gesellschaftlich geprägten Herabstufung bzw. Spezialisierung als Arbeitskraft.

6. Als „entfremdet“ können Verhältnisse und Institutionen bezeichnet werden, die praktisch aus sich selbst heraus existieren und dem Individuum bzw. der Gruppe keinerlei Handlungsspielraum gewähren.

Der Begriff der „Entfremdung“ an sich wurde vielfach kritisiert, da er ein vorgegebenes Idealbild eines Menschen voraussetzt.²⁵ Wenn nämlich Entfremdung als unausgewogenes Verhältnis zwischen der Natur des Menschen und seinem tatsächlichen Leben in der Gesellschaft aufgefasst wird, würde die Umkehrung des entfremdeten Zustandes zur Natur des Menschen führen. Die Kritik der Entfremdung würde dann immer eine „wahre Natur“ des Menschen verlangen bzw. ist dazu genötigt, diese in ihrem Sinne zu definieren. Was die Natur des Menschen sei oder ob es überhaupt eine gäbe, hat zu vielen Diskussionen in der Philosophiegeschichte geführt.

Rahel Jaeggi geht in ihrer Definition des Entfremdungsbegriffs jedoch nicht von einem „Einssein“ des Individuums mit der Welt als Gegenpol von Entfremdung aus. Es sei nicht „das versöhnte, glückliche, vielleicht noch nicht einmal das gute Leben“²⁶, was dem entfremdeten Leben gegenüberstehe. Nicht entfremdet zu sein, bezeichnet nach ihrer Definition, „eine bestimmte Weise des Vollzugs des eigenen Lebens und eine Art, sich zu sich und den Verhältnissen, in denen man lebt und von denen man bestimmt ist, *in Beziehung zu setzen*, sie sich *aneignen* zu können.“²⁷

Diese Vorstellung der „Aneignung“ spielt im Zusammenhang mit Jaeggis Entfremdungsbegriff eine sehr große Rolle: Die Aneignung mache den Unterschied

²⁵ Vgl. Jaeggi, 2005, S. 5.

²⁶ Jaeggi, 2005, S. 51.

²⁷ Jaeggi, 2005, S. 51.

zwischen dem *passiven* Übernehmen auf der einen Seite und dem aktiven Durchdringen auf der anderen aus:

„Gegenüber einer bloßen (theoretischen) *Einsicht* in einen Sachverhalt bedeutet dessen Aneignung – vergleichbar mit dem psychoanalytischen Prozess der Durcharbeitung –, dass man mit dem Erkannten ‚umgehen‘ kann, dass es einem als Wissen wirklich und praktisch zur Verfügung steht. Und sich eine Rolle ‚anzueignen‘ bedeutet mehr als sie ausfüllen zu können: Man ist, so könnte man sagen, mit ihr identifiziert. Etwas, das man sich aneignet, bleibt einem also nicht äußerlich. Indem man es sich ‚zu Eigen‘ macht, wird es in gewisser Hinsicht Teil seiner selbst.“²⁸

Der Prozess der Aneignung hat demnach zwei entscheidende Dimensionen: Einerseits ist es ein vor allem im psychologischen Sinne aktiver Prozess, der vom Aneignenden ausgeführt wird, andererseits beruht dieser Prozess auf Gegenseitigkeit, d. h. sowohl der Aneignende wie auch das Angeeignete vollziehen eine Entwicklung:

„In einem Aneignungsprozess verändert sich beides, das Angeeignete, aber auch der Aneignende. (...) Dem kann man eine konstruktivistische Wendung geben: Das Angeeignete konstituiert sich im Aneignungsprozess; umgekehrt gibt es das Angeeignete nicht ohne Aneignung.“²⁹

An dieser Stelle erkennt man die Tiefe und Spannung, die einem Aneignungsverhältnis zugrunde liegen: Auf der einen Seite steht das Subjekt, das sich durch seinen freien Willen für die Aneignung eines Umstands, eines Objekts in einem gewissen Umfang selbstständig entscheiden muss. Dies setzt das Vorhandensein der Selbstbestimmung oder, in diesem Zusammenhang treffender, „Herrschaft über die eigene Person“ seitens des Subjekts voraus. Das Objekt der Aneignung ist jedoch dem Subjekt vorgegeben; es verfügt über Eigenarten, Eigendynamiken und ist im tatsächlichen Sinne nicht beziehungsweise nur sehr bedingt veränderbar. Das Subjekt stößt an seine eigenen Grenzen, da es nicht in der Lage ist, das Objekt ebenso aktiv zu beeinflussen und zu verändern wie sich selbst zu beeinflussen und zu verändern vermag. Die Herrschaft des Subjekts gilt nicht für den Bereich des anzueignenden Objekts.

Das Spannungsverhältnis, das dadurch zwischen Subjekt und Objekt entsteht, ist ebenso Ursprung für den Aneignungsprozess des Objekts durch das Subjekt wie

²⁸ Jaeggi, 2005, S. 56.

²⁹ Jaeggi, 2005, S. 57.

auch Ursprung für den Entfremdungsprozess des Subjekts vom Objekt: Im Falle einer Aneignung ist das Subjekt willens und in der Lage, mit den Eigenarten des anzueignenden Objekts umzugehen; es interpretiert sie im Sinne der eigenen Existenz neu und erreicht hierdurch, sowohl die zuvor angesprochene Veränderung der eigenen Person wie auch des angeeigneten Objekts. Im Falle eines Entfremdungsprozesses ist diese Aneignung jedoch nicht erfolgreich: Das Subjekt erweitert seine Grenzen nicht, und das anzueignende Objekt bleibt dem Subjekt weiterhin fremd. Anders gesagt: Die Wandlung eines bereits angeeigneten Objektes entfremdet dem Subjekt das Objekt.

Wichtig sind in diesem Zusammenhang zwei Faktoren: Erstens steht das Subjekt auch nach dem misslungenen Aneignungsprozess noch in gegenwärtiger Beziehung zu dem Objekt. In welcher Ausprägung diese Beziehung existiert, ist für den Zustand der Entfremdung nicht von Belang. Konstant bleibt hingegen die Direktheit der Beziehung. Zweitens kann sowohl eine Aneignung des Objekts durch das Subjekt, wie auch eine Entfremdung des Subjekts vom Objekt niemals endgültig sein, solange sie der Zeit unterworfen sind. Das Subjekt ebenso wie das Objekt ist durch die Zeit einer ständigen Veränderung unterworfen, die zwar unterschiedlich stark ausfallen kann, aber in jedem Fall permanent stattfindet. Dadurch ist auch das Spannungsverhältnis dieser beiden Komponenten durch einen fortwährenden Wandel gekennzeichnet.

3.3 Selbstentfremdung

Eine Person kann auch von sich selbst entfremdet sein. Dass heißt, sie ist sich selbst fremd, ist nicht mehr die Akteure ihres eigenen Handelns. Peter Baumann schreibt dazu:

„Personen sind Wesen, die nicht passiv auf ihre Umwelt bezogen sind, sondern in der Lage sind, aktiv ein Verhältnis zu ihrer Umwelt herzustellen. Zugleich haben sie ein Verhältnis zu sich selbst. Beides – Weltbezug und Selbstverhältnis – hängt eng miteinander zusammen: Das Besondere an dem Verhältnis der Person zur Umgebung liegt darin, dass sie sich dabei zugleich auf sich selbst bezieht.“³⁰

³⁰ Baumann, 2000, S. 12.

Personen nehmen also wertend Stellung zu sich und können den Wunsch haben sich zu verändern. Sie stellen darum Fragen wie „Wer bin ich?“ und „Was für ein Mensch will ich sein?“ Bei der Selbstentfremdung werden genau diese Fragen zum Problem, denn das Subjekt kann diese Fragen nicht beantworten, da seine Beziehung zu sich und der Welt gestört ist.

3.4 Das Fremde versus Entfremdung

Fremdheit bedeutet Beziehungslosigkeit zur Umwelt wie auch Entfremdung. Doch während das Gefühl der Fremdheit in einer neuen Situation allmählich durch Vertrautheit abgelöst wird, ist Entfremdung ein befremdendes Gefühl gegenüber vertrauten Dingen, die in keiner gefühlten Beziehung mehr zum Selbst stehen. Entfremdung ist nicht die Abwesenheit einer Beziehung, sondern eine defizitäre Beziehung.

4. Rollenverhalten

4.1 Der Begriff der „sozialen Rolle“

Bedeutende Soziologen wie Erving Goffman oder Ralf Dahrendorf gehen in der soziologischen Rollentheorie davon aus, dass jeder Mensch sich immer nur in bestimmten Rollen zu anderen verhält. Dies gilt sowohl für öffentliche wie auch für private Bewegungsbereiche, so z.B. im täglichen Beruf, als Käufer in einem Supermarkt, gegenüber der eigenen oder einer fremden Familie etc.³¹ Innerhalb dieser Situationen versucht das Individuum, die eigene Interpretation der entsprechenden gesellschaftlich vorgegebenen Rollen möglichst optimal auszufüllen.

„Soziale Rollen sind Bündel von Erwartungen, die sich in einer gegebenen Gesellschaft an das Verhalten der Träger von Positionen knüpfen.“³²

³¹ Vgl. Jaeggi, 2005, S. 92ff.

Nur so sei Gesellschaft überhaupt möglich: In verschiedenen Rollen greift man auf unterschiedliche Verhaltensrepertoires zurück, die dem Individuum auf der einen Seite das Gebot des „richtigen“ Verhaltens auferlegen, ihm andererseits jedoch auch Sicherheit innerhalb der Gesellschaft geben, in der dieses Verhaltensrepertoire auch für die anderen gilt:

„Existenz in einer Rolle ist offenbar die Weise, in welcher Menschen überhaupt in einem dauerhaften Kontakt miteinander leben können. Was uns an ihr stört, das Moment des Zwangs, den sie auf mein Verhalten ausübt, ist zugleich die Gewähr für jene Ordnung, die ich brauche, um Kontakt mit anderen zu gewinnen und zu halten.“³³

Anders als hinter der Rolle eines Schauspielers, gibt es jedoch hinter der Rolle der Person kein „Selbst“, das von der Rolle unberührt bleiben kann. Eine Rolle wird immer Teil der Persönlichkeit, und es ist fraglich, ob man in der öffentlichen Rolle weniger „man selbst“ ist als zu Hause, „weil man dort mit zerlöchernten Strümpfen herumlaufen darf“³⁴. Diese Annahme erklärt sich durch einen grundsätzlich falschen Ansatz, der sich besonders deutlich in dem Begriff „Rolle“ niederschlägt: Dieser legt nahe, dass hinter der „Maske“, die eine Person im Alltagsleben durch das Ausfüllen einer Rolle zu tragen gezwungen ist, sich das „wahre Ich“ verbirgt, ganz so wie bei einem Schauspieler, der seine Rolle nur auf der Bühne spielt und nach der Vorstellung wieder er selbst wird. Da der Mensch ein soziales Wesen in Gesellschaft anderer sozialer Wesen ist, steht er gewissermaßen immer auf einer Bühne und füllt verschiedene Rollen aus.

Das Individuum erfährt sich selbst erst in und durch Rollen. Die Rolle, in der eine Person der anderen gegenübertritt, ist auch die Rolle, in der sich diese Person selbst der anderen gegenüber erlebt.³⁵ Den anderen begegnen wir nur über Rollen, ebenso wie uns selbst; ebenso wie wir durch den Blick in den Spiegel nicht in uns selbst hineinschauen, sondern die Perspektive eines anderen einnehmen. Der Sozialanthropologe Helmut Plessner dazu:

„Am anderen wird der Mensch seiner habhaft. Diesen anderen trifft er auf dem Umweg der Rolle, genau wie der andere ihn.“³⁶

³² Dahrendorf, 1995, S. 33.

³³ Plessner, 1960, S. 18.

³⁴ Jaeggi, 2005, S. 98.

³⁵ Plessner, 1960, S. 18f.

Der Abstand, den die Rolle nach Plessner schafft, in der Familie wie im Beruf, ist das Mittel seiner Unmittelbarkeit.³⁷ Die individuelle Leistung der Person besteht darin, die vorgegebenen Rollen zu interpretieren. Sie nimmt dafür ihre Interpretation bzw. Sichtweise der gesellschaftlich festgelegten Rolle als Ausgangspunkt und modifiziert diese Rolle auf ihre eigene Art und Weise, um sie umzusetzen. Dadurch eignet sich die Person die Rolle an, verleibt sie sich quasi ein.

Auf diese Weise werden Rollen, die dem Individuum gesellschaftlich vorgegeben werden, in unterschiedlichem Maße Teil von dessen Identität, welche sich hierdurch wandelt. Die Intensität dieser Wandlung wird wiederum vom Grad der Identifikation des Individuums bestimmt.³⁸ Je stärker (und je länger) sich eine Person mit dem Regelset einer Rolle aus eigener Motivation identifizieren kann, desto stärker ist auch der Einfluss dieser Rolle auf die Identität dieser Person. Im Gegensatz dazu lässt sich eine Rolle durch eine Person auch lediglich instrumentalisieren. Hier dient die Rolle nur einem Zweck und ist sich selbst nicht Zweck genug, wie im Fall eines Bildungsbürgers, der sich ein Konzert anschaut, nur weil er glaubt, dass er als Bildungsbürger dies zu tun hätte etc. In diesem Fall bleibt die Rolle –wie die Rolle des Schauspielers– lediglich eine Maske, die die Person zwar stets tragen kann, die aber nicht Teil ihrer selbst wird, da die Motivation zum Ausfüllen dieser Rolle nicht in ihr selbst liegt – also dem Besuch des Konzerts –, sondern im Ziel, der allgemeinen Anerkennung als Bildungsbürger.

Im umgekehrten Fall, nämlich dem eines begeisterten Konzertbesuchers, der über Jahre hinweg regelmäßig Konzerte besucht und genießt, wird die ausgefüllte Rolle hingegen Teil der Identität. Denn auch diese Person wird in angemessener Kleidung im Konzertsaal erscheinen, sich während des Konzerts ruhig verhalten etc., sprich: Sie wird sich im Vergleich zu der Person, die als Bildungsbürger erscheinen möchte, nicht maßgeblich anders verhalten. Die unterschiedlichen Motive, aus denen die beiden Personen das Konzert besuchen, begründen jedoch auch verschiedene Auswirkungen auf die Identitäten dieser zwei Personen:

Während der durch sein Musikinteresse motivierte Konzertbesucher sich mit jedem Besuch weiterentwickelt, seine persönlichen Erfahrungen und Gedanken im Kontext der Musik analysieren und sich von ihr quasi „befruchten“ lassen kann, erstarrt

³⁶ Plessner, 1960, S. 19.

³⁷ Vgl. Plessner, 1960, S. 18.

³⁸ Vgl. Jaeggi, 2005, S. 99.

derjenige, der als Bildungsbürger erscheinen möchte, im Korsett, der zwanghaften Rolle.³⁹ Er ist nicht in der Lage das Vorgegebene für sich zu interpretieren und bleibt stecken in der Rolle anstatt sich durch sie zu entwickeln bzw. durch sie ihre Identität weiterzuentwickeln.

In dieser „Ich-Leistung“, wie Hans-Peter Dreitzel sie nennt, konstatiert sich die Person beziehungsweise die Identität ständig neu.⁴⁰ Die Identität einer Person ist nicht das Sammelsurium von Rollen, die sie im Laufe ihrer Existenz in unterschiedlicher Quantität und Qualität ausgefüllt hat, sondern die Leistung des Ausfüllens von Rollen, das Erkennen von Spielräumen und Abweichungen in gewissen Situationen. Das gesellschaftlich bestimmte Gerüst einer Rolle befindet sich stets im Wandel und kann allein schon deswegen lediglich eine grobmaschige Ausrichtung für den Einzelnen sein. Stets unvorhersehbaren Situationen ausgesetzt, muss der Einzelne auch andauernd auf seine Art die vorgegebene Rolle erfüllen.

Dieses Geschehen findet nicht nur einmal statt, sondern vollzieht sich in einem Prozess. Eine Person „entscheidet“ sich nicht, eine Rolle auszufüllen und zu interpretieren, sondern wächst in sie hinein. Innerhalb dieses Prozesses verliert die Rolle mehr und mehr ihren außengeleiteten Charakter. Sie ist nun nicht mehr das vorgegebene Regelset der Gesellschaft: Rolle und Identität der Person werden identisch.⁴¹

4.2 Entfremdung in der Rolle

Jede Rolle, die im Leben eingenommen wird, ist Ausgangsposition für die nächste Rollenanforderung. Wenn eine Person im Begriff ist, eine neue Rolle anzunehmen, ist diese Person bereits durch ihre zuvor ausgefüllten Rollen spezifisch geprägt. Es kann daher sein, dass die bisherige Lebensgeschichte eines Individuums mit einer neuen Rolle in Konflikt steht. Ein solcher Konflikt erschwert die Aneignung der Rolle

³⁹ Vgl. Jaeggi, 2005, S. 99.

⁴⁰ Vgl. Dreitzel, 1968, S. 331.

⁴¹ Anm.: Der Begriff „Rolle“ soll in diesem Zusammenhang als die Interpretation einer Rolle durch die betreffende Person verstanden werden.

durch das Individuum und kann dadurch zur Entfremdung von dieser Rolle führen.⁴²

Doch stellt sich die Frage, was genau „Entfremdung“ in der Rolle bedeutet. Da die soziale Rolle durch das Individuum auf unterschiedliche Art und Weise interpretiert werden kann, ist von außen nicht fest zu machen, welches Rollenverhalten „authentisch“ und welches „entfremdet“ ist. Auch „von innen“, also durch die Person selbst, ist keine Analyse möglich, das wie zuvor erwähnt, erst durch die Aneignung der Rolle sie selbst wird und kein „eigentliches Ich“ hinter der äußeren Person existiert.

Man kann diesen Prozess mit dem Heranwachsen eines Baumes mit all seinen Ästen, Zweigen usw. vergleichen: Auch der Baum beginnt aus einem gegenständlichen Ding zu wachsen, das am Beginn seiner Existenz wenig definiert ist und sich ausschließlich über seine Physis definieren lässt. Im Wachstumsprozess definiert sich der Baum mehr und mehr, indem er in alle möglichen Richtungen Triebe entwickelt, aus denen später Äste und letztendlich Früchte entstehen können. Eine solche Frucht ist – um auf den Ausgangspunkt des Vergleichs zurückzukommen – die ausgefüllte Rolle durch die Person: das subjektive Rollenideal. Der Trieb entspricht der Rollenerwartung an das Individuum, das in seiner Entwicklung den Trieb zum Ast werden lässt, an dem – je nach Entwicklungscharakter – mehr oder weniger Früchte hängen können. Doch in dieser Entwicklung kann der Trieb auch veröden, ebenso wie das Individuum sich von seiner Rolle entfremden kann.

Welche Auswirkung eine solche Verödung bzw. Entfremdung für das Individuum hat, hängt ganz wie bei einem Baum von dem Entwicklungsstand des gesamten Menschen ab. Verödet nur der kleinste Teil eines großen Astes, hat dies verhältnismäßig geringe Auswirkungen auf den festen Stamm des Baumes. Wird der Baum jedoch bereits in seiner frühesten Entwicklung beeinträchtigt, ist er auch nicht in der Lage, an dieser Stelle weitere Triebe zu setzen, um sich in diese oder jene Richtung zu entwickeln.

Dieser Vergleich zeigt auch einen weiteren Aspekt der Entfremdung recht anschaulich: Eine erfolgreich angeeignete Rolle (und auch die Erfahrung einer nicht erfolgreich angeeigneten Rolle) bleibt Teil einer Person, in welche Richtung auch immer sie sich entwickeln mag. Sicherlich ist der aktive, sich entwickelnde Teil

⁴² Vgl. Jaeggi, 2005, S. 110ff.

aktueller und präsenter, doch die Rollenvergangenheit bleibt Teil der Identität der Person. Entscheidend für die Entfremdung in einer Rolle ist nun jedoch der Zwang: Eine nicht erfolgreich ausgefüllte Rolle muss für eine Person nicht notwendigerweise eine Entfremdung von sich selbst bedeuten, ganz im Gegenteil. Zu der Entwicklung einer Person zählt stets auch das Austesten neuer Möglichkeiten beziehungsweise das Nicht-in-Anspruch-Nehmen von Möglichkeiten. Erst durch den Zwang, eine gewisse Rolle anzunehmen, die die Person so nicht annehmen möchte oder kann, wird sie von einer Rolle entfremdet. Der Zwang muss dabei jedoch nicht unmittelbar von außen kommen.⁴³ Auch der eventuell gar nicht vorhandene, aber empfundene Zwang von außen oder die Erwartungen einer Person an sich selbst können der entscheidende Antrieb für die Annahme einer Rolle sein.

Wenn in einem solchen Fall das Ausfüllen der Rolle nicht selbstverständlich erfolgt, äußert sich das häufig in einer Überprägnanz der Rollenerwartungen beim Individuum in seiner Rolle.⁴⁴ Personen, die sich unauthentisch verhalten, sind dies also nicht, weil sie sich innerhalb einer bestimmten Rolle bewegen, sondern weil sie sich das dazugehörige Verhaltensrepertoire nicht entsprechend aneignen und somit die Rolle nicht in ihrem Sinne ausfüllen können.

Daraus ergibt sich aber keine Differenz zwischen dem „falschen“ und „wahren“ Ich, sondern das „wahre“ Ich entwickelt sich erst gar nicht. Adorno schreibt dazu:

„Der außergeleitete Mensch hat in der Regel nicht seine Individualität verloren, er hat sie in der außergeleiteten Gesellschaft gar nie erworben.“⁴⁵

Ein weiterer Aspekt, unter dem Rollen als entfremdet aufgefasst werden können, ist nach Jaeggi die Einseitigkeit.⁴⁶ Eine Person wird durch eine Rolle auf bestimmte Teile ihrer Persönlichkeit festgelegt. Ob sich das als entfremdend auswirkt, hängt davon ab, ob die Rolle Erfahrungsmöglichkeiten verengt und den Spielraum zwischen anderen Rollen verringert oder ob sie Erfahrungen ermöglicht, allgemein ausgedrückt: wie die Person auf die Festlegung reagiert: Eine Person mit einer ausgeprägten Identität, die sich im Laufe der Jahre durch zahlreiche individuelle Rolleninterpretationen entwickeln konnte, hat einer solchen Einseitigkeit

⁴³ Vgl. Jaeggi, 2005, S. 93f.

⁴⁴ Vgl. Dreitzel, 1968, S. 365.

⁴⁵ Jaeggi, 2005, S. 122.

⁴⁶ Vgl. Jaeggi, 2005, S. 115 ff.

psychologisch natürlich wesentlich mehr entgegenzusetzen als beispielsweise ein junger Mensch, der sich in einer Identitätskrise befindet.

Doch bleibt auch diese Form der Entfremdung in der Rolle letztlich nichts anderes als eine Behinderung der subjektiven Rolleninterpretation und damit der persönlichen Entwicklung.

5. Die Verhaltensschemata von Einwanderern

5.1 Immigration

In ein fremdes Land zu immigrieren stellt eine besondere Herausforderung an die Identität des Immigranten dar. Die neue Identität muss mit der alten in Verbindung gebracht werden, um ein stabiles Selbst zu bilden.

Es gibt verschiedene Arten, wie Immigranten mit ihrer neuen Heimat umgehen können. Nach E. Oskaar gibt es vier Prozesse und Verhaltensschemata, die Migranten und Einheimische trennen: Integration, Isolation, Assimilation und Dissimilation.⁴⁷

5.2. Integration

Integriert sind Immigranten, wenn sie Bereiche ihrer ursprünglichen Kultur bewahren und sich gleichzeitig in das neue System des Landes einfügen. So behalten sie, vor allem zu Anfang, gewöhnlich die Sprache, gewisse Bräuche und gegebenenfalls die Religion. Aber auch wenn sie die neue Sprache erwerben oder erworben haben und in das neue Gesellschaftssystem eingefügt sind, vor allem was den wirtschaftlichen Bereich, Schulen und die Ausbildung anbelangt, ist ihr Herkunftsland noch ein Teil von ihnen. Die Einfügung in das neue System betrifft große Teile des sozialen Lebens. Zwischen dem individuellen und gesellschaftlichen Lebensbereich muss es keine Spannungen geben, wenn der individuelle relativ stabil ist. Durch diesen wird

⁴⁷ Vgl. Oskaar, 2003, S. 157ff.

die emotionale Stabilität der Immigranten verstärkt. Wenn die elementaren Bereiche der eigenen Kultur beibehalten werden, baut der Immigrant auf seiner schon bestehenden Identität auf und erweitert sie durch neue Kontakt- und Tätigkeitsmöglichkeiten. Wenn das nicht passiert, fehlt ein wichtiger emotionaler Bezugspunkt. Im besten Fall entsteht eine Synthese der Kulturen.

5.3 Isolation

Isolation bedeutet, dass Immigranten keine oder nur geringe interaktive Kontakte zu der Mehrheitsbevölkerung haben. Das Interesse für die Landessprache ist gering, daher übernehmen des Öfteren Familienmitglieder die Kommunikation mit Einheimischen.

Oft geraten Migranten nach einem „Kulturschock“, der eine Reaktion auf Fremdheitserfahrungen darstellt, in Isolation. Die Wertvorstellungen und Verhaltensnormen der neuen Gesellschaft können nicht verarbeitet werden. Neben dem Rückzug in die Isolation können daraus Verhaltensunsicherheit, Angst, Aggressionen, psychischer Zusammenbruch bis hin zum Selbstmord folgen.⁴⁸ Durch die Abkapselung von der Gesellschaft bestehen für den Immigranten kaum Möglichkeiten eine Beziehung zu dieser herzustellen.

5.4 Assimilation

Assimilation bedeutet, dass ein Immigrant sowohl im individuellen als auch im sozialen Lebensbereich vom Mehrheitssystem absorbiert wird. Die charakteristischen Merkmale der Heimatkultur werden aufgegeben. Dies bedeutet, dass die Übernahme von Werten und Normen der Mehrheitsgesellschaft nicht auf einer schon bestehenden Identität des Immigranten aufbauen und dementsprechend individuell modifiziert werden, sondern der Anspruch besteht die Rollenerwartungen zu erfüllen. Der Immigrant ist den neuen Rollenanforderungen aber eventuell nicht gewachsen. Durch die Absicht diese Rollen, den Einheimischen gleich, auszufüllen, kann der

Immigrant sich in der Rolle entfremden.

5.5 Dissimilation

Dissimilation ist das Gegenteil von Assimilation. Sie beruht auf Einflüssen der Umgebung, die von der Assimilation wegführen. Die Ethnizität und Werte der Heimatkultur, die durch die Assimilation verdrängt wurden, werden in der Identität wiederbelebt.

6. Inhaltsangabe der Filme

6.1 PERMANENT VACATION (1980)

PERMANENT VACATION zeigt dem Zuschauer einen kurzen Abschnitt aus dem Leben des 16-jährigen Aloysious Parker, genannt Allie. Dieser wohnt ohne seine Eltern im New York der 1980er Jahre. Seine Mutter ist psychisch krank und lebt in einer Nervenheilanstalt, sein Vater hat die Familie verlassen und ist verschwunden, als Allie noch ein Kind war. Seine Zeit verbringt Allie vor allem in der heruntergekommenen Gegend der Lower Eastside mit kurzweiligen Tätigkeiten, ohne ein echtes Ziel vor Augen zu haben, auf das er hinarbeitet. Er geht nicht zur Schule, hat keinen Job, kein richtiges Zuhause und auch keine engeren Freunde. Er bezeichnet sich selbst als „Drifter“⁴⁹ und macht während seines lethargischen Herumziehens zwar zahlreiche Bekanntschaften, sie sind jedoch alle oberflächlich und flüchtig sind – nicht einmal zu seiner Freundin hat er ein richtiges Verhältnis. Irgendwann macht er sich auf, um das Haus, in dem er aufgewachsen ist, und seine Mutter zu besuchen. Aber das Haus ist vollkommen zerstört und seine Mutter hat den Verstand verloren. Allie beschließt weiterzuziehen: Er stiehlt einen Wagen, um ihn zu verkaufen und sich damit seine Übersiedlung nach Paris zu finanzieren. Am

⁴⁸ Vgl. Beil, 2004.

⁴⁹ von *engl.* „driften“: (dahin-)treiben.

Hafen, kurz vor seiner Abreise, trifft Allie eine Art Spiegelbild seiner selbst: einen jungen Mann aus Paris, der sich kurzfristig entschieden hat, nach New York zu ziehen. Er plaudert ein paar Minuten mit ihm, bevor er schließlich sein Schiff nach Europa besteigt.

6.2 STRANGER THAN PARADISE (1984)

Die Geschichte von STRANGER THAN PARADISE ist in drei Kapitel unterteilt, die jeweils durch schwarze Texttafeln benannt und eingeleitet werden. Das erste Kapitel, „The New World“, beginnt bei der jungen Ungarin Eva, die aus ihrem Heimatland in die USA immigriert ist und in New York für kurze Zeit bei ihrem Cousin Willie unterkommt, bevor sie weiter zu ihrer Tante nach Cleveland reist. Willie ist ein Kleinkrimineller und verbringt seine Zeit vor allem gemeinsam mit seinem Freund Eddie beim Glücksspiel und beim Pferderennen. Seine Cousine nimmt er nur sehr widerwillig auf. In der kurzen gemeinsamen Zeit erzählt Willie Eva vor allem von der amerikanischen Lebensart, die sich der assimilierte Willie bereits völlig zu Eigen gemacht hat. Trotz der ereignislosen Zeit scheint Willie bei ihrem Abschied eine Zuneigung zu Eva entwickelt zu haben. Das zweite Kapitel, „One Year Later“, beginnt damit, dass Eddie und Willie durch Falschspielen beim Pokern und Glück beim Pferderennen zu einer gewissen Menge Geld kommen. Sie beschließen, New York für eine Weile zu verlassen und Eva in Cleveland zu besuchen. Eva ist mit ihrer Situation dort ziemlich unglücklich: Sie lebt bei ihrer Tante Lotte und arbeitet in einem öden Fastfood-Imbiss. Nach ein paar Tagen machen sich die beiden wieder auf den Weg nach New York, entschließen sich jedoch, kurzer Hand ins warme Florida zu fahren und noch einmal umzukehren, um Eva dorthin mitzunehmen. Das dritte Kapitel, „Paradise“, beginnt mit ihrer Ankunft in Florida, wo sich die drei in ein billiges Motel einmieten. Doch schon am nächsten Morgen verspielen Willie und Eddie fast ihr gesamtes Geld beim Hunderennen. Eva ist sauer auf die beiden. Frustriert überlegen die drei, was sie machen sollen. Willie und Eddie beschließen, mit dem restlichen Geld beim Pferderennen ihr Glück zu versuchen und gewinnen auch dabei. Eva, die sie nicht mitnehmen, geht währenddessen verärgert spazieren und bekommt aufgrund einer Verwechslung von einem Drogenhändler ein Geldbündel

zugesteckt. Sie entscheiden sich, zum Flughafen zu fahren und dort den einzigen Flug nach Europa an diesem Tag zu nehmen, der nach Budapest geht. Als Willie und Eddie ins Motel kommen, um ihren Gewinn mit Eva zu feiern, finden sie dort nur ein wenig Geld und eine Nachricht, die Eva hinterlassen hat. Sie eilen zum Flughafen, um sie von ihrer Reise abzuhalten. Willie kauft sich ein Ticket und bittet Eddie beim Wagen zu warten, während er Eva aus dem Flugzeug holt. Am Ende sieht man Eddie, wie er einem abhebenden Flugzeug nachschaut, wahrscheinlich mit Willie an Bord, und Eva, die sich wohl kurzfristig umentschieden hat und in das leere Motelzimmer zurückkehrt.

6.3 DOWN BY LAW (1986)

Die Geschichte von DOWN BY LAW lässt sich in drei größere Abschnitte einteilen. Der erste Abschnitt erzählt parallel die Geschichte von Zack und Jack. Zack ist ein arbeitsloser Radio-DJ, der von seiner Freundin im Streit aus ihrer Behausung geworfen wird. Wenig später sieht man ihn an einer Straßenecke Alkohol trinken und traurige Lieder singen, bis ein zwielichtiger Bekannter kommt und Zack ein Angebot macht: Er soll für 1000 Dollar einen Wagen auf der anderen Seite der Stadt abliefern. Zack kann dem Angebot nicht widerstehen. Als er dann mit dem Auto angehalten wird, finden die Polizisten im Kofferraum eine Leiche und Zack wird verhaftet. Jack hingegen ist Zuhälter. Auch seine Geschichte beginnt mit einem Streitgespräch, allerdings mit einer seiner Prostituierten. Sie stellt seine Fähigkeiten infrage, doch Jack geht nicht auf sie ein. Schließlich erhält er einen Telefonanruf. Ein Zuhälterkollege bietet ihm ein junges Mädchen als Versöhnungsgeschenk an. Jack ist misstrauisch, doch bedrängt von dem Mann entschließt er sich, das Geschenk zunächst einmal in Augenschein zu nehmen. Er geht in ein abgedunkeltes Hotelzimmer und sieht dort die vermeintliche Prostituierte im Bett liegen. Im nächsten Moment stürmt die Polizei in das Zimmer. Als das Licht angeschaltet wird, erkennt man, dass die Person im Bett ein minderjähriges Mädchen ist, und auch Jack wird verhaftet. Der zweite Abschnitt zeigt die beiden im Gefängnis und beginnt damit, dass Jack zu Zack in die Gefängniszelle gesperrt wird. Man sieht sie ausschließlich in der Zelle, in der sie nichts zu tun haben und gelegentlich in Wortgefechten oder

körperlich aneinander geraten. Als jedoch schließlich der lebensfrohe und charmant naive Roberto (alias Bob) in ihre Zelle gebracht wird, hellt sich die Stimmung langsam auf. Bob erzählt Zack und Jack von einem Geheimtunnel, durch den man aus dem Gefängnis entkommen kann. Der dritte Abschnitt zeigt die drei dann auf der Flucht. Nachdem sie durch den Tunnel entkommen sind, geraten sie in ein Moor, durch das sie tagelang irren, ohne eine Ahnung zu haben, wo sie sind oder in welche Richtung sie gehen. Schließlich gelangen sie an eine Straße, die sie zu einem kleinen, italienischen Restaurant führt. Bob und die Eigentümerin Nicoletta verlieben sich auf Anhieb ineinander und Bob beschließt, bei ihr zu bleiben und sie zu heiraten. Zack und Jack verbringen eine Nacht in dem Haus und machen sich am nächsten Morgen wieder gemeinsam auf den Weg. An der ersten Weggabelung gehen sie jedoch getrennte Wege.

6.4 MYSTERY TRAIN (1989)

MYSTERY TRAIN ist ein Episodenfilm, der in drei zeitlich parallel ablaufenden Episoden drei mehr oder weniger unabhängige Geschichten erzählt, die jedoch durch Schauplätze und andere inhaltliche Details miteinander verknüpft sind: So spielen alle Episoden in Memphis, alle Hauptfiguren verbringen die Nacht in dem Hotel Arcade, in jeder Episode schaltet eine Person jeweils zur gleichen Zeit das Radio ein etc.

Die erste Episode, „Far from Yokohama“, zeigt das japanische, jugendliche Pärchen, Jun und Mitsuko, das während seiner Reise durch die USA in Memphis halt macht. Mitsuko ist ein begeisterter Elvis-Fan, während ihr Freund Jun die besondere Verehrung von Elvis Presley für unberechtigt hält und auch die anderen Rock'n'roll-Stars schätzt. Die beiden besichtigen die Stadt und kommen schließlich im Hotel Arcade unter. Am nächsten Morgen hören sie einen Schuss, denken sich jedoch wenig dabei.

Die zweite Episode, „A Ghost“, zeigt die Italienerin Luisa, die den Leichnam ihres verstorbenen Mannes nach Italien zurückbringen will, die Nacht in Memphis verbringen muss, weil ihr Flug ausfällt. Sie versucht, ihre Zeit in der Stadt totzuschlagen, und lässt sich dabei von verschiedenen Leuten das Geld aus der

Tasche ziehen. Als sie schließlich in das Hotel Arcade kommt, sieht sie dort im Empfangsraum eine Frau, Dee Dee, die heftig mit dem Mann an der Rezeption diskutiert, weil sie sich kein Zimmer leisten kann. Luisa bietet ihr an, sich ein Zimmer mit ihr zu teilen. Sie möchte die Nacht nicht allein verbringen. Nachdem die beiden ihr Zimmer bezogen haben, erzählt Dee Dee beinahe ununterbrochen von ihrer kürzlichen Trennung von ihrem Freund Johnny. In der Nacht hat Luisa eine Elvis-Erscheinung, die sie heftig verstört. Auch sie hören am nächsten Morgen den Schuss, der beide sehr beunruhigt.

Die dritte Episode, „Lost in Space“, zeigt vor allem Dee Dees Ex-Freund, Johnny. Nach ihrer Trennung und dem Verlust seines Arbeitsplatzes sitzt er in einer Kneipe und betrinkt sich. Nachdem Johnny in der Kneipe bereits Streit gesucht hat, holt ihn sein Schwager Charlie ab. Gemeinsam mit Johnnys Freund Will machen sie sich auf den Weg zum nächsten Spirituosenladen. Dort zieht Johnny, weil er sich durch den Rassismus des Verkäufers provoziert fühlt, eine Waffe und erschießt ihn. Auf der Flucht beschließen sie, die Nacht im Hotel von Wills Schwager zu verbringen, im Arcade. Als sich Johnny am Morgen mit der Pistole in den Kopf schießen will, kann ihn Charlie gerade noch davon abhalten. Doch ein Schuss löst sich, und Charlie wird am Bein schwer verletzt. Weil Johnny und Will jedoch befürchten wegen des erschossenen Mannes verhaftet zu werden, bringen sie ihn nicht zu einem Arzt in der Stadt, sondern hieven ihn auf die Ladefläche ihres Trucks und fahren mit ihm Richtung Arkansas.

6.5 NIGHT ON EARTH (1991)

Fünf von einander unabhängige Episoden zeigen fünf Taxifahrer, die in fünf Hauptstädten unterwegs sind.

Am Flughafen von Los Angeles treffen die viel beschäftigte Casting-Agentin Victoria und die junge Taxifahrerin Corky aufeinander. In ihrem heruntergekommenen Taxi bringt sie die Karrierefrau Victoria nach Beverly Hills. Nachdem diese ihre zahlreichen Telefonate beendet hat, kommt sie mit ihrer Kaugummi kauenden und Kette rauchenden Chauffeurin ins Gespräch und findet Gefallen an ihr. Sie schlägt ihr vor, sie für ein anstehendes Projekt zu casten, doch Corky lehnt dieses Angebot

ab: Sie hat bereits andere Pläne im Leben und will Automechanikerin werden.

In der zweiten Episode sucht der Afroamerikaner YoYo in Manhattan ziemlich erfolglos ein Taxi, das ihn nach Brooklyn bringt. Schließlich ist doch ein Fahrer bereit ihn zu fahren. Am Steuer sitzt der ehemalige Zirkus-Clown Helmut, der gerade erst aus der ehemaligen DDR gekommen ist und sich nun in New York als Taxifahrer durchbringen will. Allerdings spricht er kaum richtig Englisch und kommt auch mit dem Auto nicht zurecht. Kurzerhand setzt sich YoYo ans Steuer. Auf ihrem Weg nach Brooklyn reden die beiden über ihr Leben. In Brooklyn angekommen sieht YoYo seine Schwägerin Angela auf der Straße. Angela ist sehr offenherzig gekleidet. YoYo setzt sie, ihrem lautstarken Protest zum Trotz, ins Auto und nimmt sie mit. Nachdem sie in Brooklyn angekommen sind, fährt Helmut, YoYos Wegbeschreibung missachtend, davon.

In Paris ist es bereits nach Mitternacht, als ein von der Elfenbeinküste stammender Taxifahrer zwei Kameruner aus dem Taxi wirft, die sich über seine Nationalität lustig gemacht haben. Noch voller Wut trifft er auf eine junge, blinde Frau, die ihn von Anfang an beeindruckt. Ebenso scharfsinnig wie schlagfertig reagiert sie auf sein Mitleid wegen ihrer Behinderung. Nachdem er seinen Gast abgesetzt hat, verursacht der noch völlig in Gedanken versunkene Mann einen Unfall. Nun wird ihm vorgeworfen, er sei wohl blind.

Zur gleichen Zeit vertreibt sich in Rom ein Taxifahrer die Zeit, indem er wie ein Wilder, die Verkehrsregeln missachtend, durch die engen Gassen fährt und dabei laut mit sich selbst redet. Schließlich nimmt er einen älteren Priester als Fahrgast auf und nutzt die Gelegenheit, um ihm zahlreiche Sünden zu beichten – etwa wie er als Junge Sex mit Kürbissen und Schafen hatte. Dass der offenbar herzkrankte Priester währenddessen einen langsamen und qualvollen Tod stirbt, fällt dem Taxifahrer allerdings nicht auf. Als er schließlich die Leiche auf seiner Rückbank bemerkt, entledigt er sich ihrer an einer verlassenen Parkbank.

In Helsinki ist es bereits kurz vor Morgengrauen, als der Taxifahrer Mika drei betrunkene Männer aufnimmt. Während der eine schon völlig weggetreten ist, erzählen die andern beiden von dem furchtbaren Tag, den ihr Freund hinter sich hat: Erst verlor er seine Arbeit, dann wurde sein Auto demoliert, und als er nach Hause kam, erfuhr er auch noch, dass seine minderjährige Tochter schwanger sei und seine Frau sich von ihm trennen will. Mika erwidert, dass es noch Schlimmeres gäbe, und

erzählt von seiner Tochter, die zu früh auf die Welt kam und nach wochenlangem Überlebenskampf schließlich doch starb. Die beiden sind zu Tränen gerührt und ärgern sich über ihren Freund, der ihr Mitleid nicht mehr verdient hat. Einsam und allein lassen sie ihn vor seiner Haustür liegen, während es langsam Tag wird und die Menschen sich auf den Weg zur Arbeit machen.

6.6 DEAD MAN (1995)

Der Film spielt zur Zeit der Besiedlung Nordamerikas, Ende des 19. Jahrhunderts. Der junge William Blake reist gen Westen, um in einem kleinen Städtchen namens Machine eine Stelle als Buchhalter anzunehmen. Als er jedoch dort ankommt, teilt man ihm mit, dass der ihm versprochene Posten bereits besetzt ist, und jagt ihn davon. Am Abend trifft er auf die ehemalige Prostituierte Thel und übernachtet bei ihr. Als deren Ex-Verlobter in der Nacht erscheint und ihn erschießen will, wirft sich Thel in den Schuss und fängt die Kugel ab; Blake wird dabei jedoch schwer verwundet. Dennoch gelingt es ihm, Thels Waffe zu greifen und den Mann damit zu erschießen. Schwer verletzt begibt er sich auf die Flucht, wobei er den Indianer Nobody trifft. Dieser versucht ohne Erfolg, die Kugel aus Blakes Brust zu entfernen. Als sich die beiden näher kennen lernen und William Blake Nobody seinen Namen nennt, hält dieser ihn für die Reinkarnation des von ihm verehrten Dichters William Blake. Blake setzt seine Flucht fort, und Nobody begleitet ihn dabei. Blake erfährt, dass ein Kopfgeld auf ihn ausgesetzt ist. Währenddessen hat der Vater des ermordeten Mannes, der Eigentümer der Fabrik, in der Blake ursprünglich arbeiten wollte, drei Kopfgeldjäger auf ihn angesetzt, die ihn verfolgen. Während seiner Flucht erschießt William Blake mit zunehmender Kaltblütigkeit immer mehr Menschen und wird so zu einem gefürchteten Outlaw. Schließlich wird er zum zweiten Mal von einer Gewehrku­gel verletzt. Nobody bringt ihn in ein Indianerdorf. Dabei wird Blake bereits immer schwächer und fängt an zu halluzinieren. Schließlich legt Nobody Blake in ein Kanu und schiebt ihn, der kaum noch bei Bewusstsein ist, aufs offene Meer hinaus. Der letzte der drei Kopfgeldjäger erreicht kurz darauf die Küste. Er und Nobody erschießen sich in einem Duell gegenseitig.

6.7 GHOST DOG - THE WAY OF THE SAMURAI (1999)

Ghost Dog ist ein afroamerikanischer Auftragsmörder, der nach dem Verhaltenskodex der alten japanischen Samurai lebt. Er arbeitet für eine italo-amerikanische Mafiagruppe bzw. für ihren Anführer Louie, der ihn in früheren Jahren einmal vor weißen Rassisten gerettet hatte und dem er daraufhin seine uneingeschränkte Gefolgschaft angetragen hat. Ghost Dog ist ein Eremit und lebt in einem Bretterverschlag auf dem Dach eines verlassenen Wohnhauses, gemeinsam mit zahlreichen Brieftauben, über die er auch Kontakt zu Louie hält. Er verbringt einen Großteil seiner Zeit mit Lesen, vor allem des Hagakure, eines Leitfadens für Samurai. Als Louie Ghost Dog den Auftrag gibt, einen gewissen Handsome Frank umzubringen, weil dieser sich mit der Tochter des Clanchefs Ray Vargo, Louise, eingelassen hat, erfüllt er den Auftrag prompt; jedoch ist Louise zufällig dabei anwesend. Ghost Dog tut ihr zwar nichts, aber die Clanchefs fühlen sich in ihrer Ehre verletzt und zitieren Louie zu sich, der ihnen alle ihre Fragen bezüglich Ghost Dog beantworten soll, damit sie diesen so schnell wie möglich beseitigen können. Daraufhin kommt es zu einem Treffen, bei dem Ghost Dog Louie das Leben rettet, ihn aber auch in die Schulter schießt, damit er gegenüber den anderen Mafiabossen seine Ehre bewahren kann. Die Mafiosi verwüsten Ghost Dogs Behausung und töten alle Tauben. Deshalb beschließt er, sich zu rächen. Er fährt auf den Landsitz des MafiACLans und erschießt die Chefs und alle, die sich ihm in den Weg stellen. Danach begibt er sich zur Wohnung des letzten verbliebenen Mafiabosses Sonny Valerio und erschießt auch ihn. Nur Louie und Ray Vargos Tochter Louise überleben. Als Ghost Dog wenig später von seinem einzigen Freund, dem Eisverkäufer Raymond, erfährt, dass Louie nach ihm gefragt habe, ahnt Ghost Dog sein kommendes Ende. Er gibt Raymond einen Aktenkoffer mit seinem Geld und seinen Tötungswerkzeugen. Pearlina, ein kleines Mädchen, das er zuvor im Park kennen gelernt hat, schenkt er sein Hagakure-Buch. Kurz darauf taucht Louie auf und erschießt Ghost Dog. Man erfährt, dass Louise Chefin des Clans geworden ist. Die letzte Szene zeigt Pearlina, wie sie zunächst im Hagakure liest, um danach über das Gelesene nachzudenken.

6.8 INT. TRAILER NIGHT (2002)

Eine Schauspielerin wird in ihrer zehnminütigen Pause zu ihrem Wohnwagen gebracht. Sie legt eine CD ein und möchte abschalten. Doch lange wird ihr die Ruhe nicht gegönnt. Ihr Freund ruft an, immer wieder kommen Mitarbeiter in ihren Wagen, richten ihr Äußeres oder beschäftigen sie anderweitig. Als ihr das Essen gebracht wird, ist ihre Pause fast vorbei.

6.9 COFFEE AND CIGARETTES (2003)

Der Film COFFEE AND CIGARETTES ist ein Episodenfilm, der in elf Episoden Begegnungen von zwei bis drei Personen in unterschiedlichen Cafes oder Orten zeigt. Verbunden werden diese einzelnen Episoden nur durch den Titel des Films, „Kaffee und Zigaretten“, der in allen Episoden eine gewisse Rolle entweder im Verhalten der Figuren oder in deren Gesprächen spielt, und andere Details, die allen Episoden gemeinsam sind. So sind alle Episoden in Schwarz-Weiß gedreht, auf den Tischen ist stets ein Schachbrettmuster zu sehen, und die Darsteller des Films sind allesamt Schauspieler und Musiker, die im Film ihre wirklichen Namen tragen⁵⁰. Zudem zitieren sich die Episoden teilweise gegenseitig, beim Titel⁵¹ oder beim Inhalt⁵². Von Interesse für diese Untersuchung sind zwei Episoden, nämlich folgende: Episode sieben, „Cousins“, zeigt das Zusammentreffen von Cate, einer berühmten Schauspielerin, und Shelly, ihrer Cousine, in der Lobby eines Hotels. Sie erkundigen sich nach dem Befinden der anderen und sprechen über die Neuigkeiten. Dabei zeigt sich die Kluft zwischen der erfolgreichen Schauspielerin und ihrer ärmlichen, neidischen Cousine. Das Treffen endet schließlich damit, dass Cate einen Anruf bekommt, der sie zu einem Interviewtermin ruft, worauf sie sich von ihrer Cousine verabschiedet.

In Episode elf sprechen zwei alte Männer, Taylor und Bill, in einem vergitterten, abgedunkelten Raum über das Leben. Sie schwelgen in Erinnerungen und glauben

⁵⁰ Anm.: abgesehen von Cate Blanchett als Shell.

⁵¹ Vgl. Episode 7 „Cousins“ und Episode 9 „Cousins?“.

⁵² Vgl. Episode 1 „Strange To Meet You“ und Episode 10 „Delirium“, in denen jeweils von der beschleunigenden Wirkung von Kaffee auf Träume gesprochen wird.

aus der Ferne eine leise Melodie zu hören. Taylor schlägt vor so zu tun, als ob ihr Kaffee Champagner wäre, und sie stoßen auf die Vergangenheit an. Am Ende sitzt Taylor mit geschlossenen Augen da. Offen bleibt, ob er gestorben ist oder nur schläft.

6.10 BROKEN FLOWERS (2005)

Als der gealterte Frauenheld Don Johnson eines Tages zur Tür seines Hauses geht, um die Post zu holen, findet er einen rosa Brief ohne Absender. Die anonyme Schreiberin des Briefes teilt ihm darin mit, dass er einen 19jährigen Sohn habe, der ihn vermutlich bald besuchen werde. Don reagiert auf diese plötzliche Vaterschaft unbeeindruckt, doch sein Freund und Nachbar Winston, der auch Amateur-Detektiv ist, drängt ihn, der Sache nachzugehen: Nachdem die Zahl der möglichen Mütter auf vier begrenzt und die Reise organisiert ist, macht sich Don auf zu seinen verflochtenen Liebschaften, um die Mutter seines Sohnes zu finden.

Seine erste Station ist Laura, die mit ihrer frühreifen Tochter Lolita zusammenlebt. Laura erzählt Don, dass ihr Mann, der Vater Lolitas, vor Kurzem verstorben sei. Am Ende landen sie und Don im Bett – bis Don sich am nächsten Morgen wieder aufmacht, um seine Reise fortzusetzen. Sein zweites Ziel ist die Immobilienhändlerin Dora. Gemeinsam mit ihrem Ehemann Ron bewohnt sie ein makellooses Musterhaus. In einem ereignislosen Dinner mit Ron und Dora, erfährt Don, dass Dora keine Kinder hat. Seine nächste Station ist Carmen: Sie unterhält eine Art tierpsychologische Praxis, in der sie als Sprachrohr zwischen Tier und Besitzer vermittelt, wovon Don eine kleine Kostprobe erhält. Als Don sie direkt auf die mögliche Existenz eines gemeinsamen Sohn anspricht, verneint sie diese, macht ihn auf ihre eigenen Probleme aufmerksam und beendet bestimmt das Treffen. Dons letzter Besuch führt ihn ins Nirgendwo, zu Penny. Sie scheint über Dons plötzliches Auftauchen alles andere als erfreut zu sein und fragt ihn gleich, was er von ihr will. Als er sie direkt auf einen eventuellen Sohn anspricht, wird sie wütend und hetzt ihre zwei Freunde auf Don. Später erwacht er mit einem blauen Auge in seinem Wagen. Sein Wagen steht mitten auf einem Feld. Am Ende seiner Reise besucht Don das Grab seiner fünften und letzten Geliebten aus jener Zeit und macht sich auf den Weg

nach Hause. Dort trifft Don in der Nähe seines Hauses auf einen jungen Mann, der ihm zuvor schon aufgefallen war und den er jetzt für seinen möglichen Sohn hält. Er lädt ihn auf ein Sandwich ein und beginnt ein Gespräch mit ihm. Als er ihn nach seinem Vater fragt und der Junge peinlich berührt reagiert, spricht Don ihn direkt auf seine vermutete Vaterschaft an. Der Junge reagiert verstört und rennt weg. Don läuft ihm nach. An einer Kreuzung gibt er auf. Noch während er dort steht und seinem vermeintlichen Sohn nachschaut, fährt ein Auto vorbei aus dem ein anderer junger Mann wiederum Don anschaut. Dieser wird durch den Sohn des Schauspielers Bill Murrey dargestellt, der seinerseits Don verkörpert.

7. Entfremdung bei Einwanderern

7.1 In der Fremde

Wenn etwas Neues nicht in Bekanntem wurzelt, löst das ein Gefühl der Fremdheit aus. Auch wenn Entfremdung und Fremdheit nicht gleichgesetzt werden können, so bezeichnen doch beide Begriffe eine Beziehungslosigkeit. Der Unterschied besteht darin, dass Fremdheit durch Aneignung des Neuen überwunden werden kann, während Entfremdung eine Aneignung ausschließt.

Wenn ein Immigrant in seine neue Heimat kommt, ist ihm vieles unvertraut; er fühlt sich fremd. Die Anfangseinstellung von STRANGER THAN PARADISE symbolisiert dieses Gefühl: Eva betrachtet ihre neue Heimat: Sie sieht einen öden, kahlen Flugplatz. Der Ort wirkt trostlos.



(Abb. 1) Eva am Flughafen

Nicht nur Eva kommt als Fremder hier an, auch der Zuschauer ist fremd. Er wird

genauso in den Film geworfen wie Eva in ihre neue Welt. Doch obwohl wir uns genauso fremd fühlen wie sie, bauen wir kein vertrautes Verhältnis zu ihr auf. Wenn sie sich uns zuwendet, bleibt die Kamera auf Distanz, und Evas Gesicht verharrt in Ausdruckslosigkeit. Unser Gefühl der Verlassenheit verstärkt sich noch, wenn sie aus dem Bild heraustritt und wir allein am Schauplatz zurückbleiben. Es dauert lange bis die triste Szenerie ausgeblendet wird. Das grobkörnige schwarz-weiße Filmmaterial trägt zusätzlich zur Rauheit und Trostlosigkeit der Landschaft bei. Während der Einstellung wechselt die Kamera nicht ihre Perspektive, eine Orientierung im Raum wird dadurch erschwert.

In der nächsten Einstellung geht Eva durch einen ihr fremden, sehr trostlosen Stadtteil. Überall liegt Abfall, Türen und Fenster sind verschlossen, die Rollläden heruntergelassen. Die Seitenstraßen scheinen ins Nirgendwo zu führen. Der Stadtteil wirkt wie ein Dschungel, in dem die Orientierung unmöglich erscheint.

Die abweisende Szenerie spiegelt Evas Fremdheitsgefühl wieder. Sie zeigt jedoch nicht nur Evas Inneres, sondern entzaubert ebenso den Mythos von den USA als Land der Verheißungen. Eva ist nicht im Paradies angekommen, sondern an einem unwirtlichen Nicht-Ort.

Der Begriff der Fremdheit kann zum einen auf Evas Ankunft in der kulturellen Fremde bezogen werden, als auch allgemein auf den Menschen, der in der denaturierten Fremde der Moderne angekommen ist.⁵³

Auch in MYSTERY TRAIN kommen Mitsuko und Jun mit vielen Erwartungen in die USA, die nicht erfüllt werden. Sie erwarten die Glamourwelt der Populärkultur und finden nur ärmliche Viertel mit halb verfallenen Häusern und kargem Bauland vor.

Wie Eva ist auch Helmut im Film in NIGHT ON EARTH in der Episode New York aus dem sozialistischen Osten ins „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ immigriert. Er ist weder mit der Umgebung, noch mit seiner Tätigkeit, dem Taxifahren, oder der amerikanischen Kultur vertraut. Als Zirkusclown aus einem sozialistischen System ist er der Rolle eines Freiberuflers im Kapitalismus nicht gewachsen. Er prüft nicht einmal, ob YoYo ihm genug Geld für die Fahrt gegeben hat und muss erst von diesem darüber belehrt werden. Auch muss YoYo Helmut zeigen wie man mit dem Wagen fährt und erklärt ihm den Weg zurück. Während Helmut Hilfe von einem Einheimischen bekommt, ignoriert die Touristenführerin des Sun Studios in MYSTERY

⁵³ Vgl. Maurer, 2006, S. 59.

TRAIN, dass Jun und Mitsuko fremd sind und erzählt die Geschichte des Studios sehr schnell und zusätzlich mit starkem Dialekt. Bob ergeht es wie Jun und Mitsuko, als er bei seinen Annäherungsversuchen von Zack zurückgewiesen wird. Die Unbeholfenheit von Fremden kann jedoch nicht nur ignoriert, sondern auch ausgenutzt werden. So werden der Italienerin Luisa in MYSTERY TRAIN im Zeitungsladen die verschiedensten Zeitschriften angedreht und ein Betrüger versucht ihr einen Kamm, angeblich von Elvis, zu verkaufen.

Auch William Blake in DEAD MAN ist nicht vertraut mit den Codes seiner neuen Umgebung, als er in Machine ankommt. Mit unsicherem Gang und befremdeten Blicken läuft er durch die Stadt. Als ihm gesagt wird, dass seine Stelle schon anderweitig vergeben ist und er mit dem Chef sprechen möchte, wird er von den anderen Angestellten ausgelacht. Er erwartet Verständnis als er dem Chef sein Anliegen vorträgt, aber wird mit einer Waffe aus dem Zimmer gejagt.

Die Einstellungen, in denen Eva in STRANGER THAN PARADISE durch New York zur Wohnung ihres Cousins läuft und Jun und Mitsuko in MYSTERY TRAIN das erste Mal durch Memphis gehen, sind längere Parallelfahrten der Kamera. Da der Zuschauer nie in die Richtung der Kamerafahrt schauen kann, breitet sich auch in ihm ein Gefühl der Orientierungslosigkeit und dadurch des Fremdseins aus.⁵⁴

7.2 Die Einwanderer in Jarmuschs Filmen

7.2.1 Isolation

Tante Lotti im Film STRANGER THAN PARADISE ist ein Beispiel für Immigranten, die in der Isolation leben. Ihr Haus liegt umgeben von verschneiten Feldern, praktisch im Nichts. Ein Symbol für ihre Abgeschiedenheit von anderen Menschen. Sie spricht mit Willie hauptsächlich auf Ungarisch, obwohl Eddie dadurch vom Gespräch ausgeschlossen bleibt. Als Willie und Eddie Eva mit nach Florida nehmen, protestiert Tante Lotti lauthals, da sie wieder in der Einsamkeit zurückgelassen wird.

⁵⁴ Zotter, 2007, S. 89ff.



(Abb. 2) Tante Lotti vor ihrem Haus

Dass sie die Welt vor ihrer Haustür für bedrohlich hält, macht sich bemerkbar, als sie sich weigert die erwachsene Eva allein ausgehen zu lassen. Das alles spricht dafür, dass sie in ihrem ungarischen Domizil ohne wirklichen Bezug zur Außenwelt lebt. Sie schottet sich von der US-amerikanischen Gesellschaft ab.

7.2.2 Assimilation

Willie, der eigentlich Bela heißt, verleugnet seine ungarische Identität und Familienzugehörigkeit. Als Eva ihren Cousin fragt: „Are you Bela Molnar?“, antwortet der: „No, I used to be. Call me Willie, if you got to call me something.“ Nicht nur seinen ungarischen Namen verleugnet er, auch seine Erstsprache. Beim Telefongespräch mit Tante Lotti ermahnt er sie mehrmals, nicht ungarisch zu sprechen.

Die Erstsprache nimmt als familiäres Medium eine wichtige Rolle für die Selbstidentifikation und Identität der Angehörigen von Minderheiten ein.⁵⁵

Die Identitätsverweigerung seiner Figur unterstreicht Jarmusch, indem er dem Zuschauer keinerlei Informationen über Willies Vergangenheit liefert.

Wie sehr Willie sich schon assimiliert hat, parodiert Jarmusch mit typischen US-amerikanischen Verhaltensklischees, beispielsweise indem Willie ein TV-Dinner zu sich nimmt. Während Eva ihn beim Essen skeptisch beäugt, preist er die portionsweise abgepackte Mahlzeit an.

Ihm ist viel daran gelegen, dass auch Eva sich assimiliert. So erklärt er ihr, dass die US-Amerikaner für Staubsaugen den Ausdruck „choke the alligator“ verwenden.

⁵⁵ Vgl. Oskaar, 2003, S. 157ff.

Auch Evas individuellen Kleidungsstil möchte er in die seiner Meinung nach übliche Mode seines Umfeldes ändern, indem er ihr ein Kleid mit den Worten schenkt: „You come here, you should dress like people dress here“. Beim gemeinsamen Schauen eines Footballspiels, reagiert er genervt auf Evas Nachfragen über den Sinn einer Regel, so als wäre es selbstverständlich, wie das Spiel funktioniert. Dabei wirkt er bei seiner Erklärung so, als würde er den Sinn selbst nicht verstehen. Dass er seine „neue“ Identität zum Teil aufgesetzt hat wie eine Maske, kann man auch an seiner Körpersprache festmachen. In einer Einstellung liegt er auf dem Bett und seine Kleidung, sein Hut und seine Pose sollen cooles Nichtstun zur Schau stellen, doch der Körper verrät ihn: Der Fuß wippt, die Hand spielt nervös mit einem Gummiband und man erkennt an seiner Brust, dass er seinen Atem anhält und ruckartig wieder ausstößt. Hinter seiner coolen Oberfläche verbirgt sich ein innerer Konflikt: Seine Cousine wird ihn mit seiner ungarischen Identität konfrontieren. Als er sie an der Tür empfängt, geraten seine wahren Gefühle und die Art, wie er sich gerne geben möchte, in Widerspruch: Sein überhebliches Reden steht in Kontrast zu seinem gebeugten Oberkörper, seiner Hand, die er sich schamhaft vor den Mund hält und seinen furchtsamen Augen, die Eva anschauen – es fehlt ihm an innerer Stabilität und Struktur.⁵⁶



(Abb.3) Willie und Eva

Er wirkt in seinem gesamten Verhalten unsicher und wenig authentisch. Das spricht dafür, dass er die soziale Rolle eines im Land geborenen US-Amerikaners spielt, ohne in sie hineinzupassen. Er wollte seine ungarische Identität ablegen wie einen alten Mantel. Damit die Persönlichkeit stabil ist, müssen jedoch neue Denk- und

⁵⁶ Vgl. Maurer, 2006, S. 61.

Verhaltensweisen auf alten aufbauen. Das ist bei ihm nicht der Fall, und daher versucht er seine daraus entstandene Unsicherheit zu überspielen, indem er sich eine Maske aus arroganter Coolness zugelegt. Dadurch entfremdet er sich in der sozialen Rolle.

7.2.3 Dissimilation

Durch Evas Besuch wird Willie wieder mit seiner „alten“ Identität konfrontiert. Sie hält ihm durch Nachfragen und ihre „Nichtassimilation“ einen Spiegel vor. Auch in andere soziale Bereiche seines Lebens drängt sich nun wieder seine ungarische Identität. Auf dem Weg zu Tante Lotti fragt ihn Eddie, anscheinend zum ersten Mal, nach seiner Herkunft. Als Antwort bekommt er zu hören, dass er genauso ein US-Amerikaner sei wie er, aber der Einfluss von Eva hat schon etwas in ihm verändert. Er wird von ihr ein kleines Stück von seiner Assimilation weggeführt, also dissimiliert. Denn beim Besuch von Tante Lotti reagiert er nicht abweisend auf ihr „ungarisches Domizil“, sondern lebt seine ungarische Identität aus. Er genießt ihr Essen und fügt sich selbstverständlich ihren Regeln im Haus. Am Ende fliegt er, zwar unbeabsichtigt, aber dennoch richtungsweisend, nach Ungarn.

7.2.4 Integration

Einigen Figuren bei Jarmusch gelingt es, eine stabile Persönlichkeit in der neuen Heimat zu erlangen, indem sie sich integrieren.

Das beste Beispiel sind Winston und seine Frau Mona in *BROKEN FLOWERS*. Sie sind sprachlich integriert, leben in freundschaftlicher Beziehung zu ihrem Nachbarn Don. Winston, aus Äthiopien stammend und seine Frau aus Jamaika verbinden ihre Kulturen mit der amerikanischen. Ihr Haus ist von der Rastafari-Kultur geprägt. Rastafari ist eine Religion, die afrikanische Spiritualität und christlich-jüdische Vorstellungen vereint. Im Flur hängt eine äthiopische Flagge mit dem Portrait des Königs Haile Selassie, in Winstons Büro ist ein Bildnis des Löwen von Juda sowie ein Poster vom fußballspielenden Reggaemusikers Bob Marley. Aber sie verbinden

nicht nur die Kultur ihrer Heimatländer mit der amerikanischen, sondern auch ihre Kulturen untereinander. Die religiöse Bewegung Rastafari entstand in den 1930er Jahren auf Jamaika und wurzelt in panafrikanischen und antikolonialistischen Strömungen, welche gegen die Diskriminierung der schwarzen Bevölkerung und für die Rekonstruktion einer afrikanischen kulturellen Identität kämpften. Haile Selassie wurde zum „schwarzen Messias“ erklärt und die Nachkommen der afrikanischen Sklaven mit den Juden der Bibel identifiziert. Haile Selassie sollte die Unterdrückten ins „Mutterland Afrika“ heimführen. Äthiopien mit seiner langen Tradition staatlicher Unabhängigkeit war für sie das „gelobte Land“. Für die Rastafaris standen der europäische Imperialismus und seine Folgen für das „System Babylon“. Inmitten der USA vereinigen sich nun eine moderne Rastafari-Sister⁵⁷ und der Äthiopier Winston zu einem utopischen Afrika: Damit verwirklichen sie das kulturelle Gedankengut ihrer Herkunftsländer in der geografischen und gesellschaftlichen Realität ihrer Umgebung.⁵⁸

Auch Bob in DOWN BY LAW versucht in den USA, seine eigene italienische Identität mit der US-amerikanischen zu verbinden. Er steht dem Land von Anfang an aufgeschlossen gegenüber. Als er das erste Mal in Erscheinung tritt, versucht er mit Hilfe von Zack seinen englischen Wortschatz zu erweitern. Im Gefängnis macht er die ersten Annäherungsversuche an Jack und Zack, auch wenn es ihm schwer fällt. Er schaut die beiden an, öffnet den Mund, um etwas zu sagen, schließt ihn wieder, um in seinen Notizblock nach einem passenden Satz zu suchen („If looks can kill, I am a dead now.“). Mit spontanem Mut geht er auf Zack zu, aber plötzliche Furcht hemmt seine Beine. Schließlich streckt er seine Hand aus („I am Roberto“), doch Zack und Jack wenden sich ab.

⁵⁷ Anm.: Sie ist eine moderne Rastafari-Anhängerin, da sie kein Kopftuch trägt.

⁵⁸ Vgl. Mauerer, 2006, S. 335.



(Abb. 4) Bob

Letztendlich gelingt es Bob aber durch seine Aufgeschlossenheit und Zuversicht die Freundschaft der beiden zu gewinnen

Besonders fasziniert ist Bob von dem amerikanischen Dichter Walt Whitman, den er allerdings nicht auf Englisch, sondern in seiner Erstsprache Italienisch gelesen hat.

Eva in *STRANGER THAN PARADISE* gelingt es im Gegensatz zu Tante Lotti und Willie sich in die US-amerikanische Gesellschaft zu integrieren.

Evas hat eine Vorliebe für das Soul-Stück „I put a spell on you“ von Screamin´ Jay Hawkins. Bezeichnend für das Stück ist der urtypische europäische Rhythmus des Drei-Viertel-Takts. Auf diese Weise verbinden sich Europa und Amerika.⁵⁹

Eva lässt sich auf die neue US-amerikanische Kultur ein. Sie redet Englisch mit ihrem ungarischen Verwandten, zeigt Interesse an seinem TV-Dinner, versucht das Footballspiel zu verstehen, möchte mit zum Pferderennen gehen und besucht in Cleveland mit einem Einheimischen ein Kino. Allerdings assimiliert sie sich dabei nicht, wie Willie es tut, sondern lebt ihre eigene Persönlichkeit aus. Obwohl es ihr Willie untersagt, erkundet sie die Lower-East-Side und eignet sich die Wohnung an, indem sie den Boden saugt und zu ihrer Musik tanzt. Besonders gut zeigt sich Evas integrative Haltung, als Willie ihr ein Kleid schenkt. Auf der einen Seite erklärt sie Willie, dass sie das Kleid nicht schön findet, auf der anderen Seite trägt sie es ihm zuliebe. Daran zeigt sich, dass sie die neuen Dinge nicht einfach ohne Kritik annimmt, aber dennoch bereit ist sie auszuprobieren. Als sie Willie verlässt, zieht sie das Kleid auf der Straße aus und stopft es in die Mülltonne. Es wirkt wie ein Akt der Befreiung, als sie sich der falschen Haut entledigt.

⁵⁹ Vgl. Maurer, 2006, S. 63.

8. Unauthentisches Verhalten

8.1 Die Maske des Hollywoodstars

Wie im theoretischen Teil beschrieben, können Menschen in einer sozialen Rolle entfremdet sein. Wenn ein von außen oder von innen gegebener Zwang besteht, eine unpassende Rolle auszufüllen, kommt es zu einer Überprägnanz der Rollenanforderungen.

Eine Figur, bei der diese Überprägnanz der Rollenanforderungen sehr stark ausgeprägt ist, ist Cate in der Episode „Cousins“ im Film *COFFEE AND CIGARETTES*. Sie muss als Hollywood-Star stets freundlich sein und darf sich nach außen hin nichts auf ihren Prominentenstatus einbilden. Sie muss sympathisch sein, um durch ihre Beliebtheit Menschen in ihre Filme zu locken. Hollywood-Stars sind Produkte der Filmindustrie und haben perfekt zu funktionieren. Dazu mehr im Kapitel „Fremdbestimmung“.

Gleich zu Anfang der Episode sieht man, wie Cate ihre Maske „aufsetzt“. Sie ärgert sich darüber, dass ihre Cousine Shell zu spät kommt. Mit heruntergezogenen Mundwinkeln starrt sie ins Leere, während sie ihr Handy genervt auf- und zuklappt. Doch als Shell endlich erscheint, setzt sie zur Begrüßung ein übertrieben freundliches Lächeln auf und umarmt ihre Cousine herzlich, als wären sie die allerbesten Freundinnen. Und das, obwohl sie sich seit zwei Jahren nicht mehr gesehen haben. Shell schaut dementsprechend auch leicht irritiert.

Als Shell fragt, wo Cates Mann und das Baby sind, antwortet diese, für eine Sekunde ihre Maske verlierend, dass sie nicht kommen konnten, um in der nächsten Sekunde wieder zu lächeln und zu beteuern, dass alles in Ordnung sei. Zu ihrer Rolle als Hollywoodstar gehört es nicht über private Probleme zu sprechen. Das verhindert allerdings, dass sie ihrer Seele Erleichterung verschafft, wie es Gespräche über Probleme normalerweise tun. Ihre Psyche und damit ihre Persönlichkeit werden also durch die soziale Rolle beeinträchtigt.

Bei der Bestellung der Getränke schaut Cate auf die Uhr, bevor sie sich für einen Kaffee entscheidet. Sie handelt also nicht nach ihrem eigenen Verlangen, sondern richtet sich nach einer von außen aufgezwungenen Instanz, in dem Fall der Uhrzeit.

Auch in ihrer Körperhaltung strahlt Cate einen aufgesetzten Perfektionismus aus. Während Shell sich keine Gedanken über ihr Erscheinungsbild macht und sich bequem in den Sessel fläzt, sitzt Cate aufrecht mit geradem Rücken, die Beine übereinander geschlagen, die Hände gesittet auf den Knien.



(Abb. 5) Cate und Shell

Auch sonst scheinen Cate ihr Aussehen und die Art, wie sie auf andere wirkt, sehr wichtig zu sein. Sie trägt ein elegantes schwarzes Kostüm, ist dezent geschminkt, ihr Haar ist aufwendig zurechtgemacht. Trotzdem prüft sie zu Beginn der Szene, ob es richtig sitzt. Als Shell erzählt, dass sie einmal in einen Club hineingelassen wurde, weil man meinte, sie sei Cate, gehen die Mundwinkel von Cate nach unten. Offenbar ist es ihr unangenehm, mit Shell verwechselt worden zu sein und dadurch einen ihrer Meinung nach schlechten Eindruck gemacht zu haben.

Ihr Verhalten ist also sehr außengeleitet. Dass Cate und Shell von der gleichen Schauspielerin gespielt werden, könnte darauf hindeuten, dass Cate vor ihrer Berühmtheit wie Shell war. Früher waren sie gleich, heute haben sie sich in verschiedene Richtungen entwickelt. Cate spielt herunter, dass sie als etwas Besonderes gilt und eine andere Behandlung durch Außenstehende erfährt, um von Shell nicht verachtet zu werden. Shell hingegen beneidet Cate. Cate hat sich durch die neue Welt, in der sie lebt, nicht nur von ihrem früheren Selbst entfremdet, sondern auch von Shell und vom Rest der Familie. Zum einen dadurch, dass sie nur noch kleine Zeitfenster hat, die sie für Treffen nutzen kann und zum anderen durch die andersartige Welt, in der sie lebt und die es für beide Seiten schwer macht, einen Zugang zur jeweils anderen zu finden. Des Weiteren erschwert der Neid, der Cate entgegenschlägt diesen Zugang noch zusätzlich.

8.2 Die Maske der perfekten Ehefrau

Eine ähnliche Figur wie Cate ist auch Dora in *BROKEN FLOWERS*. Die Künstlichkeit ihrer Figur beginnt schon bei dem Haus, in dem sie lebt. Es steht in einer neu gebauten Villen-Siedlung, in der von außen alles neu, sauber und perfekt durchkomponiert ist: ein mit Vögeln verziertes Ortsschild in verschnörkelter Schreibschrift am Eingang, saubere Straßen, die über leichte Hügel mit perfekt gemähtem Rasen führen, frisch gepflanzte Bäume in regelmäßigen Abständen. Sogar das Wetter ist perfekt, keine Wolke trübt den hellblauen Himmel. Leben jedoch scheint hier nicht zu herrschen: Weder Menschen noch Autos sind zu sehen. Doras Haus gleicht dem von gegenüber. Von außen ist kein Zeichen von Individualität zu erkennen: kein offener Vorhang, durch den Leben zu sehen ist, keine Blumen im Fenster oder vor dem Haus, kein Kinderspielzeug im Garten, keine Verzierung der Tür. Glatt und abweisend steht es da. Es ist ein Musterhaus, also ein Vorzeigeobjekt, genau wie die Ehe von Dora und ihrem Mann, Ron, eine „Vorzeigeehe“ ist, sozusagen eine „Musterhausehe“. Was von außen schon zu sehen war, geht im Haus weiter: Die Inneneinrichtung ist symmetrisch, weiß und in pingeliger Ordnung, ebenso wie das Essen, das in geometrische Formen gefasst und beinahe steril (ohne Soße) auf dem Teller liegt. Die künstlich-perfekte Welt, die von außen sichtbar wird, lässt schon erahnen, dass sie mit dem Innenleben der Figuren kontrastiert.



(Abb. 6) Doras Haus 1



(Abb. 7) Doras Haus 2



(Abb. 8) Doras Essen

Im Gegensatz zu ihrem Mann, der in seiner Rolle voll aufgeht, fühlt sich Dora sichtlich unwohl, zumindest in Dons Gegenwart. Sie gebärdet sich zwanghaft und unterwürfig. Ihr ganzes Verhalten erscheint unauthentisch und damit nicht in ihrer Persönlichkeit verankert zu sein. Der Grund dafür wird direkt genannt: Als junges Mädchen war sie ein Hippie. Ron zeigt Don ein Foto von ihr, auf dem sie offene, leicht zerzauste Haare, einen Blumenkranz im Haar und ein Peacezeichen am Hals

trägt. Sie lächelt natürlich in die Kamera und sieht sehr glücklich aus. Nun hat sie die Rolle einer Immobilienmaklerin an der Seite ihres Ehemannes angenommen, der sie gleich zu Beginn seine perfekte Ehefrau nennt („Where´s my little perfect wi[fe]“). Ihre Aufgabe liegt nun darin, seinen Ansprüchen zu genügen. Auf Dons Frage hin, ob sie Kinder haben, antwortet sie, sie hätte keine Zeit und Geduld für Rons Kinder. Sie geht also nicht davon aus, dass ihr Leben durch Kinder bereichert werden könnte, sondern sieht sie als Aufgabe an, die sie für ihren Mann zu erfüllen hätte. Auch in ihrer Weltanschauung hat sie sich nach außen hin vollkommen an ihren Mann angepasst. Sie erzählt von der Idee, wie man mit Trinkwasser Geld verdienen könnte. Die berechnende und inhumane Gier nach Profit, die dieser Idee zugrunde liegt, steht in starkem Kontrast zu den Idealen der 68er-Generation, die das rücksichtslose Gewinnstreben verachteten. Dass die Idee oder zumindest das dahinter stehende Gedankengut von Ron stammen, sieht man daran, dass er nach ihren Erläuterungen das Ruder an sich reißt und Don die Idee noch einmal anschaulicher erklärt.

Dass sich Doras Charakter stark gewandelt hat, wird durch die Aussage ihres Ehemanns bestätigt: „Well, you know, it´s strange, how people´s lifes change, isn´t it?“

Durch ihre entschuldigenden Blicke Don gegenüber wird klar, dass auch sie sich ihres Wandels zur unterwürfigen, gutbürgerlichen Ehefrau bewusst ist und sich dessen schämt. Dafür spricht auch ihr Verhalten, als Ron mit einem leichten Lächeln anmerkt, dass ihre Visitenkarte rosa ist und sie, das Lächeln aufnehmend, antwortet: „Ron, my husband, thought it would be cute if mine were pink and his blue“. Dazu schüttelt sie leicht den Kopf, wie um ihre Distanz dazu zu bekunden.

Dora scheint sich selbst vollkommen aufgegeben zu haben und sich den Wünschen ihres Mannes unterzuordnen.

Warum hat sich Dora vom glücklichen Hippie mädchen zur konservativen Immobilienmaklerin gewandelt? Der Grund liegt wahrscheinlich in der Trennung von Don. Im Gegensatz zu den Idealen der Hippies, für die die „freie Liebe“ wichtig und feste Bindungen verpönt waren, gibt es in einer konservativen Beziehung klare Grenzen und Tabus, was die Treue anbelangt. Dieses Leben gibt ihr die Sicherheit, nicht verletzt zu werden, so wie vermutlich von Don. Dass Don in ihrem Leben eine wichtige Rolle gespielt hat, spiegelt sich auch in ihrem Verhalten ihm gegenüber

wider. Sie ist von seinem Auftauchen nicht unberührt. Verlegen riecht sie an seinen Blumen und erwidert seine Blicke. Als er ein Kompliment über ihre Perlenkette macht und fragt, ob sie von ihm ist, bringt sie das sichtlich aus der Fassung: Unwillkürlich streicht sie mit der Hand über ihren Hals und ihre Bluse und ihre Mimik zeigt ihre Erregung. Auch möchte sie nicht, dass er zum Essen bleibt, eventuell, um ihn nicht noch tiefer in ihre Privatsphäre vordringen zu lassen.

Don hat sich verhalten wie ein Don Juan und damit tiefe Spuren hinterlassen.

8.3 Coolness

Coolness kann man als eine Form von unauthentischem Verhalten ansehen. In gewisser Weise ist auch sie eine soziale Rolle. Doch kann es sehr schnell passieren, dass man sich durch sie entfremdet, da man nur einen Teil der Persönlichkeit durch sie ausdrücken kann. Gefühlsäußerungen, die Schwäche zeigen, sind in der Coolness tabu. Mit einem coolen Verhalten möchte man vor allem anderen seine Überlegenheit und Stärke beweisen. Zur Coolness gehört ein entsprechendes Auftreten, das sich in einem unangepassten, auf seine Wirkung hin gut durchdachten Kleidungsstil und einer Körpersprache auszeichnet, die zeigt, dass das Leben einem nichts anhaben kann. Coolness ist daher sehr außengeleitet. Viele Figuren in Jarmuschs Filmen könnte man als cool bezeichnen.

Jack und Zack im Film DOWN BY LAW haben diese Eigenschaft. Ihre Coolness ist an Gestiken gebunden: Jacks Coolness machen u.a. seine Ringe, seine Silberkette, seine Bewegungen und vor allem seine Wortkargheit aus. Zacks Coolness zeigt sich ebenso in seinem Gang. Auch die Art ist cool, wie er mit rauher Stimme und leichtem Slang singt und moderiert. Besonders augenfällig ist ihre coole Haltung, als Jack und Zacks Frauen sich mit ihnen streiten. Während Laurette Zack anschreit, ihn mit Gegenständen und Vorwürfen bombardiert, hat er seinen Kopf von ihr weggedreht und gibt sich passiv: Er sitzt schlaff auf dem Bett und sagt kein Wort. Erst als sie seine Schuhe nimmt, ein Instrument, mit dem er seine Coolness erzeugt, begehrt er auf. Er versucht, sie ihr zu entreißen. Als das nicht gelingt, lässt er ab und verlässt die Wohnung, geht langsam mit steifen Beinen auf die Straße und sammelt seine inzwischen hinausgeworfenen Schuhe ein, um sie auf dem Bordstein zwischen

seinen kaputten Schallplatten und anderen Habseligkeiten gegen die Schuhe, die er trägt, einzutauschen, sie zu putzen und zu begutachten. In dieser Szene wird deutlich, dass Coolness vor allem eine Attitüde ist, die von Äußerlichkeiten bestimmt wird. Zur Selbststilisierung trägt die gesamte Mise-en-scène der Einstellung bei. Jarmusch kombiniert klischeehafte Versatzstücke: die Bildkomposition von Edward Hoppers „Nighthawks at the Diner“, die Verfallserscheinungen der Nachkriegszeit und das Noir-Lichtdesign.⁶⁰

Auch Jack bekommt einen langen Vortrag über sein Versagen zu hören, nämlich von seiner Prostituierten, und auch er sitzt von ihr abgewandt und reagiert passiv. Schließlich antwortet er auf ihr Drängen nur knapp: „You can just talk, can't you baby?“.

Im Gefängnis reagieren Zack und Jack aufeinander zunächst abweisend. Sie müssen ihre Grenzen markieren. Sie empfinden es als Schmach, wenn ein Annäherungsversuch abgelehnt wird. Als Jack in die Zelle kommt, legt Zack demonstrativ seine Füße auf das gegenüberliegende Bett, das Jack gerade belegen wollte. Jack wiederum sagt zu Zack, nachdem dieser ein Gespräch anfängt, dass er für ihn nicht existiere. Daraufhin redet Zack drei Tage nicht mit ihm. Schließlich spricht ihn Jack darauf an und erhält zunächst ein „Fuck off“ als Antwort. Langsam überwinden sie ihren Stolz und raufen sich zusammen.

Wie verletzlich Zack hinter der Maske der Coolness ist, zeigt sich, als Jack ihn im Gefängnis zu einer DJ-Performance auffordert. Zack ist gezwungen zwischen zwei Standardposen zu changieren: Im Schatten des Bettes liegend bemitleidet er sich als Loser, im Rahmen des Bettgestells aufgerichtet gefällt er sich als Diskjockey. Zwischen diesen beiden Posen zeigt sich der eigentliche Mensch - seine Schüchternheit, sein Bedürfnis nach Anerkennung: wie er sich von Jacks Bewunderung geschmeichelt fühlt, auf der einen Seite Angst davor hat, das momentane Schweigen aufzugeben, ihn jedoch auf der anderen Seite die Aussicht auf Lob lockt. Als er sich im Holzrahmen in Szene setzt, huscht ihm ein Lächeln über die Lippen. Es ist die Freude eines Kindes, das sich versteckt hat und nun entdeckt wird. Mit dem gleichen Lächeln löst er sich aus Bobs Umarmung: Äußerlich kann er nicht zulassen, wonach er sich innerlich sehnt.⁶¹

Im Kontrast zu Jack und Zack steht der Italiener Bob, der anfangs von Jack und Zack

⁶⁰ Maurer, 2006, S. 98.

als minderwertig angesehen wird, da er uncool und harmlos wirkt. Seine Annäherungsversuche werden ignoriert oder belächelt. Schließlich gelingt es ihm aber mit seiner unverstellten, herzlichen Art und nicht nachlassendem Eifer, den verletzlischen Kern von Zack und Jack ans Licht zu bringen. Das zeigt sich besonders eindrücklich an der Szene, in der Bob mit wachsendem Enthusiasmus seinen Vers rezitiert: „I scream, you scream, we all scream for icecream.“ Dabei blitzen seine Augen vor spitzbübischer Freude. Zack bleibt steif. Auch Jack lässt sich anfänglich nicht dazu bewegen in Bobs Rezitation einzustimmen, doch nach kurzer Zeit packt es ihn auch. Gemeinsam mit Bob begleitet er den Vers durch rhythmisches Gehen im Kreis. Zack hingegen schaut verlegen nach unten und grinst. Unwillkürlich möchte der linke Arm zur Schulter, wird aber wieder kontrolliert. Nach einer Weile spricht er verkrampft den Vers mit. Als Bob mit teuflischem Vergnügen an ihm vorbeischiebt, kann er sich schließlich nicht mehr halten und muss lachen, worauf er beim Spaß mitmachen kann.

Doch obwohl Bob Jack und Zack dazu bringt, ihre Maskerade in gewissen Momenten abzulegen, gelingt es ihm nicht, die beiden zu verändern. Am Ende des Films ist es die Coolness des einsamen Wolfes, die die beiden dazu bringt, in verschiedene Richtungen auseinander zu gehen. Trotz einer intensiven Zeit, die sie miteinander verbracht haben, zeigen die beiden dabei kaum Gefühle. Nach dem entschieden wurde, dass sie in verschiedene Richtungen weitergehen werden, stehen sie befangen herum und wissen nicht, wie sie sich verabschieden sollen. Als beide zögernd und lächelnd in unbeholfener Zuneigung an der Weggabelung stehen, glaubt man zu erkennen, dass sie sich eigentlich gar nicht trennen wollen. Die zarten Bande ihrer Freundschaft reichen aber nicht aus, ihre Coolness zu überwinden. Schließlich stellen sie fest, dass die Kombination ihrer Kleidung nicht gut aussieht und tauschen die Jacken. Zack prüft noch einmal, ob alles sitzt. Dann streckt er Jack selbstbewusst seine Hand entgegen, um sie gleich darauf, als Jack nach ihr greifen möchte, zurückzuziehen und sich damit durch die Haare zu fahren. Auf den ersten Blick eine schelmische Geste, auf den zweiten spiegelt sie Zacks gesamten Charakter wieder: Er versucht, durch eine coole Geste seine Unsicherheit zu überspielen. Am Ende des Filmes geht schließlich jeder seines Weges. Sie entfernen sich, nun in der Gegenbewegung zu ihrem Kennenlernen, immer weiter voneinander.

⁶¹ Maurer, 2006, S. 99f.



(Abb. 9) Jacks und Zacks Trennung

Ähnliche Figuren wie Zack und Jack sind Willie und Eddie in *STRANGER THAN PARADISE*. Wie schon im Kapitel „Assimilation“ beschrieben, ist Willies Gestus sehr unauthentisch, was vor allem an seinem Willen liegt, sich nahtlos an die US-amerikanische Gesellschaft zu assimilieren. Die daraus entstehende Unsicherheit in seinem Verhalten versucht er durch cooles Gehabe zu überspielen. Er verdient sein Geld durch Falschspielen und Glücksspiel, redet kaum und wenn, dann meist in einem gelangweilten, leicht abfälligen Tonfall, und in seiner Körpersprache versucht er, lässig zu wirken, ohne dass es ihm zur Gänze gelingen würde.

„Willies gelangweilte, oftmals arrogante, selbstgerechte Posen werden nicht als Tugend, sondern vielmehr als Schwäche, als sinnlose Selbsttäuschung gesehen.“⁶²

Eddie bewegt sich ähnlich wie Willie. Er möchte von Willie, der offenbar das Sagen hat, geachtet werden und verhält sich dementsprechend ähnlich.

Mit aufgesetzter Coolness versuchen auch einige jugendliche Figuren, die Unsicherheit, die oftmals die Pubertät mit sich bringt, zu überspielen. So wie Allie in *PERMANENT VACATION*. Seine Freundin Leila versucht er mit coolem Gehabe zu beeindrucken. Als sie ihn fragt, wo er gewesen sei, hebt sich der rechte Teil seiner Oberlippe wie bei einem Cowboy, der seine Zigarette nicht aus dem Mundwinkel nimmt, er wirft seinen Kopf zur Seite und erklärt sich mit bewusst gestellter Stimme zum Nachtschwärmer, den die Großstadt nicht ruhen lässt.⁶³ An einer anderen Stelle imitiert Allie James Dean, indem er sich die Haare zu einer Haartolle zurechtkämmt, den berühmten Satz „Live fast and die young!“ der Filmfigur Jim Stark, gespielt von

⁶² Geoff Andrew, 1999, S. 124f.

⁶³ Maurer, 2006, S. 25.

James Dean, aus dem Film KNOCK ON ANY DOOR nachspricht und sich auf die gleiche Weise wie er die Zigarette falsch herum in den Mund steckt. Allie spielt die Rolle eines nach außen hin coolen Draufgängers, der ebenso wie Allie unsicher ist. Im Aufruhr der Gefühle, die sein weibliches Gegenüber bei Jim auslöst, gelingt es ihm nicht, seine Zigarette richtig herum in den Mund zu nehmen. Jim kämpft mit seiner inneren Zerrissenheit und sehnt sich nach Identität, ebenso wie Allie.⁶⁴ Allerdings fehlen Allie der Zorn und die Rebellion von Deans Figuren, was ihn aber nicht daran hindert, deren coole Gesten nachzuahmen.

Auch die beiden Jugendlichen Mitsuko und Jun in MYSTERY TRAIN bedienen sich aus dem Fundus der Populärkultur, um ihre jugendliche Sehnsucht nach Identität zu stillen.

„Die Stile der Rock- und Popmusik öffnen dem Teenager einen Fundus an Typologien und Moden, in die er schlüpfen kann, bieten Idole, deren Eigenschaften und auch Kleider sich imitieren lassen, um so ein Selbstbild zu gestalten, das es ermöglicht, der Erwachsenenwelt demonstrativ gegenüber zu treten.“⁶⁵

So trägt Mitsuko eine Lederjacke, Jun dick besohlte Lackschuhe, die er abends mit Hingabe putzt und wie ein heiliges Objekt respektvoll auf einem Sessel platziert. Er hat auch eine akkurate Haartolle, mit genau zwei kleinen Strähnchen, die locker in seine Stirn fallen, und eine Zigarette hinter dem Ohr.

Während Mitsuko allerdings unbefangen wie ein Kind von allem begeistert ist und sich jede Gemütsregung in ihrem Gesicht und ihrem Verhalten widerspiegelt, ist Jun der Inbegriff von Coolness: Für ihn gehört sie zu seiner Identität wie sein Zippo-Feuerzeug, dass er akrobatisch zu verwenden weiß. Er versucht stets seinen Gesichtsausdruck regungslos erstarren zu lassen. Auf Mitsukos Frage, warum er immer so traurig schaue, ob er nicht glücklich sei, antwortet er, dass er sehr wohl glücklich sei, sein Gesicht aber nun mal so stehen würde. Daraufhin macht Mitsuko Grimassen, um ihn zum Lachen zu bringen. Als das nicht hilft, probiert sie eine neue Methode aus. Während sie sich dafür den Mund rot anmalt, schaut Jun kurz zu ihr rüber, bewegt aber seinen Kopf dabei nicht, sondern hält ihn weiter stur geradeaus. Selbst seine Neugierde versucht er zu vertuschen. Mitsukos nächster Versuch, ihn aus der Reserve zu locken, besteht darin, dass sie mit dem Fuß das Feuerzeug

⁶⁴ Vgl. Reichart, 1989, S. 93ff.

⁶⁵ Maurer, 2006, S. 121.

bedient, um Juns Zigarette anzuzünden, und es anschließend mit dem Fuß in seine Brusttasche fallen lässt. Mit diesem Kunststück übertrifft sie selbst Juns Geschick. Aber auch das lässt er relativ teilnahmslos über sich ergehen. Sie spielen das alte Kinderspiel, bei dem es die Aufgabe des Einen ist, den Anderen zum Lachen zu bringen. Jun beherrscht es meisterhaft. Als Mitsuko schließlich aufgibt und weggeht, kann Jun sich ein Lächeln nicht mehr verkneifen. Er hat gewonnen, nun kann er die Maske zumindest für kurze Zeit fallenlassen.

Zudem redet Jun nur das Nötigste, ohne Abschweifungen. Wenn er etwas sagt, strahlen seine Worte Abgeklärtheit und Autorität aus. So gibt er abends, als er am Fenster steht und hinausschaut, in knappen Worten die Essenz ihrer Reise wieder. Nachdem er tagsüber Mitsukos Begeisterung mit der Begründung, Memphis sei nicht anders als Yokohama, nur kleiner und weniger modern, abgetan hat, beschreibt er jetzt, warum es trotzdem nicht das Gleiche ist, in Memphis zu sein, wie in Yokohama. Der Grund hierfür ist gerade die Tatsache, dass sie nicht in Yokohama sind, sondern dass sie zum ersten Mal ohne Eltern weit weg von der Heimat in einer unbekannten Stadt sind. Jun möchte für Mitsuko den starken, coolen Mann spielen. Da er noch kein ausgereifter Mann ist, was sich sowohl in seinem Alter als auch in seinem jugendhaften Körper zeigt, versucht er auf andere Weise, seine Männlichkeit zu behaupten. So wie seine Plateau-Schuhe seine geringe Körpergröße kaschieren sollen, benutzt er die Coolness, um Stärke zu demonstrieren.

Coolness ist in Jim Jarmuschs ersten Filmen bis einschließlich MYSTERY TRAIN ein wichtiges Gestaltungsmittel.

„Das Kino Jarmuschs (...) war das Hohelied auf die Coolness bei gleichzeitigem – selbstironischen, poetischen und zugeneigten – Eingeständnis ihrer Beschränktheit“⁶⁶

9. Fremdbestimmung

Wenn ein Mensch versucht, nur den Ansprüchen anderer zur genügen, drückt er in seinen Handlungen nicht sich selbst aus, hat keine Beziehung zu dem, was er tut.

⁶⁶ Aurich/ Reinecke, 2001, S.76f.

Fremdbestimmung ist das wichtige Thema in dem Kurzfilm INT. TRAILER NIGHT aus der Gemeinschaftsproduktion TEN MINUTES OLDER – THE TRUMPET. Eine Schauspielerin möchte in ihrer Drehpause für ein paar Minuten ausspannen, aber das wird ihr nicht gewährt. Sie wird wie ein Objekt behandelt und muss als solches dem Willen anderer Folge leisten. Schon der Anfang der Episode zeigt dies. Als sie zu ihrem Wohnwagen geführt wird, auf beiden Seiten im Geleit und über ein Funkgerät kontrolliert, fragt man sich, ob hier nicht eine Gefangene zu ihrer Zelle gebracht wird. Sie ist ein Objekt des Films, und so gehören ihre Kleider, genauso wie ihre Frisur, nicht ihr. Auch über ihren Körper kann sie nicht frei verfügen, noch nicht einmal über ihren Busen, den der Tonmeister ganz ungeniert anfasst, um in ihrem Ausschnitt das Mikrofon zu befestigen. Der Körper ist das Werkzeug des Schauspielers, um eine Rolle darzustellen und somit auch Arbeitsfeld von Masken- und Kostümbildnern, Regisseuren und Kameramännern. Das Personal vergisst offenbar, dass sie ein Mensch ist und keine Requisite. Mit dem Projekt, bei dem sie mitwirkt, einem Werbe-Clip, identifiziert sie sich nicht. Auch ihr Freund behandelt sie, als wäre sie sein Eigentum, indem er am Telefon ihre Treue überprüft, wie bei einem zu überwachenden Gegenstand.

Als ein Objekt, das zu funktionieren hat, darf sie nicht aufbegehren und so reagiert sie auf die Gängeleien der Aufnahmeleiterin, nach einem minimalen Trotz in ihrem Gesicht, mit einem charmanten „Thanks!“. Nur in kleinen Gesten ist es ihr möglich, sich aus den Zwängen zu befreien, beispielsweise, indem sie ihre Stöckelschuhe auszieht, ihre Zehen ausstreckt und ihre Zigarette im Salatfeld des Fertigmenüs ausdrückt. Und einmal entzieht sie sich dem Blick des Zuschauers, als sie hinter einer schmalen Trennwand verschwindet. So führt Jim Jarmusch dem Zuschauer seine eigene Neugier vor Augen. Seine Kritik zielt darauf, dass viele Zuschauer Stars keine Privatsphäre zubilligen.

Auch Cate in der Episode „Cousins“ in COFFEE AND CIGARETTES ist ein Teil der Filmindustrie und muss sich dementsprechend verhalten. Sie ist Aushängeschild für die Filme, in denen sie mitspielt und muss daher einem entsprechenden Image auch in ihrem von Paparazzi verfolgten Privatleben entsprechen. So bleibt sie stets freundlich, auch wenn ihre Cousine sich verspätet und ununterbrochen, durch ihren Neid getrieben, stichelt.

Dora in *BROKEN FLOWERS* fügt sich dem Diktat ihres Mannes. Er bestimmt ihrer beider Lebensstil. In diesem Leben ist alles festgelegt: wie die einzelnen Gegenstände im Haus stehen, nämlich symmetrisch, wie das Essen auf dem Teller angeordnet ist, in geometrische Formen gefasst. Er bestimmt auch, was typisch männlich und typisch weiblich ist, die Farben der Visitenkarten, wie man sich Gästen gegenüber verhält – man lädt sie zum Essen ein –, und welchen Beruf sie beide ausüben: „We decided that real estate and quality prefab homes was the right way to go.“ Ron respektiert Dora zwar, zum Beispiel darin dass sie keine Kinder möchte, aber trotzdem zwingt er sie in eine Form und sie fügt sich. Nur in einem Punkt begehrt sie offenbar auf: in dem der körperlichen Nähe. Wenn Ron ihr über die Haare streicht, entzieht sich ihr Körper seiner Zärtlichkeit.

Eva in *STRANGER THAN PARADISE* muss sich im Haus ihrer Tante den strengen Ausgehregeln fügen. Sie darf nicht allein mit einem Freund ins Kino gehen. Erst als Willie und Eddie anbieten mitzukommen, erlaubt ihr die Tante mitzugehen. Zwischen Willie und Eddie eingeklemt sitzt sie im Kino, entfernt von ihrer Verabredung.

Die Freiheit, sich für eine Rolle ohne Zwänge entscheiden zu können, wird gebraucht, um nicht Gefahr zu laufen, sich in ihr zu entfremden.

10. Orientierungslosigkeit

Das Thema der Orientierungslosigkeit spielt in Jarmuschs Filmen immer wieder eine Rolle. Nach meiner Definition ist ein Mensch orientierungslos, wenn er nicht weiß, in welche Richtung ihn seine Wege führen oder er keine Ziele hat, auf die er zusteuern kann.

Besonders markant ist das Thema in *DOWN BY LAW*. Als Zack und Jack ins Gefängnis kommen, sind sie entwurzelt. Zack hatte vorher seinen Job als DJ und seine Freundin verloren; Jack kann durch die Überführung von der Polizei sein Leben als Zuhälter nach dem Gefängnis nicht weiter führen.

Im Gefängnis sind sie an einem Ort, der ihnen keine Orientierung bietet. Es spielt keine Rolle, ob Tag oder Nacht ist, was für ein Tag gestern war und was für ein Tag

morgen sein wird, denn alles wird von der gleichen Eintönigkeit bestimmt.

Auch als sie dem Gefängnis entfliehen, wandern sie ohne Orientierung durch die Natur. Sie wissen nicht, wo sie sind, in welche Richtung sie gehen sollen, streifen umher, trennen sich, irren, Selbstgespräche führend, bei Nacht durch eine unwegsame Natur und bewegen sich im Kreis.



(Abb. 10) Zack, Jack und Bob im Sumpf

Doch im Gegensatz zu Zack und Jack behält Bob noch ein wenig Kontrolle über das Geschehen. Während die beiden anderen sich darüber ärgern, dass das Boot untergegangen ist, und anfangen, sich zu streiten, freut sich Bob, dass seine Streichhölzer nicht nass geworden sind und noch funktionieren. Daran zeigt sich: Jack und Zack schauen nur auf den Augenblick, das heißt, sie stehen der Gegenwart ohnmächtig gegenüber, Bob hingegen macht sich Gedanken über die Zukunft und sieht das Glück im Unglück. Mit diesen Streichhölzern ist es ihm schließlich möglich, ein Feuer zu machen, mit dem er ein Kaninchen braten kann. Durch seinen positiven Verstand, der nicht von Herrschaftsansprüchen getrübt ist, wie dem ständigen Gerangel von Jack und Zack um die Führungsposition oder dem Verfluchen ihrer gegenwärtigen Lage, gelingt es ihm, in der Wildnis ihr Überleben zu sichern und ein Stück Behaglichkeit zu schaffen, also ein Licht ins Dunkel zu bringen.

Auch sonst scheint er beim Laufen ein Ziel vor Augen zu haben, denn mit energischen Schritten geht er vor den beiden Größeren und Stärkeren. Um sich die Fremde zu Eigen zu machen, muss man sich unbefangen auf sie einlassen. Dass Bob dazu fähig ist und Jack und Zack nicht, sieht man, als sie vor einem bewohnten Haus stehen und Zack und Jack Bob vorschicken, um die Lage zu überprüfen. Dieser, hypnotisiert von dem Anblick des Hauses, sieht aus, als hätte er sowieso nichts anderes im Sinn gehabt, als genau das zu tun. Im Inneren des Hauses wird er dann auch für sein Verhalten belohnt: Er hat sein Ziel erreicht, er kann Wurzeln

schlagen und das tut er auch im Eiltempo. Zack und Jack hingegen ist das nicht vergönnt, sie müssen ihren Weg weiter suchen. Die Weggabelung am Ende des Filmes, bei der sie sich trennen, weil sie nicht wissen, wohin die Wege führen, zeigt, dass sie auch weiterhin orientierungslos sind. Sie beschreiten ihren Weg noch nicht einmal gemeinsam, obwohl ihnen das Vorteile bei der Orientierung bringen könnte. Jack und Zacks Orientierungslosigkeit steht allegorisch für ihr bezugsloses Leben. Wie sie durch die Natur irren, finden sie auch im Leben keinen Halt, keine Orte, an denen sie Wurzeln schlagen können, keine Bezugspunkte. Grund hierfür sind ihre Bemühungen, ihre Fassade durch Coolness zu wahren, und ihre Selbstbezogenheit, durch die sie sich nicht auf fremde Menschen und Perspektiven einlassen können. Dadurch bleibt es ihnen verwehrt, enge Beziehungen zu Menschen oder Orten zu knüpfen. Mit Blick auf ein Ziel im Leben, auf das sie sich zubewegen können, bedeutet das: Es gelingt ihnen nicht, einen Weg zu beschreiten. Sie bleiben isoliert und ohne Beziehung zur Welt.

Auch die Protagonisten vom STRANGER THAN PARADISE haben Schwierigkeiten, ihren Platz im Leben zu finden. Willie lebt am Rande des Existenzminimums, wie sein spärlich möbliertes Apartment zeigt. Eddie taucht jedes Mal wie aus dem Nichts auf und verschwindet wieder ins Nichts, was seine Bindungslosigkeit verdeutlicht. Willie und Eddie verdienen ihr Geld mit Falschspielen und Pferdewetten, haben also kein gesichertes, regelmäßiges Einkommen. Zudem kann ihre Art des Gelderwerbs für sie gefährlich werden, wenn man sie des Betrugs überführt. Sie haben keinen zukunftsorientierten Beruf, sondern allenfalls eine Zwischenlösung. Einen sicheren, aber eventuell harten Beruf, zum Beispiel in einer Fabrik, lehnt Willie ab, wie er äußert, als sie an einer vorbeifahren. Das Gefühl von Unsicherheit und Haltlosigkeit drückt sich gut in einem „Kippbild“ aus, das auf die Entdeckung ihrer Betrügereien folgt.



(Abb. 11) Kippbild

Nicht die Kamera ist gekippt, sondern der Boden wirkt durch schräge, vertikale und horizontale Linien instabil und erscheint wie aus einem Avantgarde-Film der 20er Jahre. Der Raum ist keinem konkreten Kontext zugeordnet. Innerhalb der Bildabfolge „schwebt“ das Bild, da es keinen Anschluss zur vorigen und folgenden Einstellung hat. Die bildlichen Zeichen erzeugen Irritation und Orientierungslosigkeit, den Verlust von festem Boden unter den Füßen.⁶⁷ Auch die Freizeit von Willie und Eddie ist ereignislos. Sie sitzen viel herum und wissen nichts mit sich anzufangen.

Als Willies Selbstbild, das bis dahin durch sein Bemühen um Assimilation geprägt war, durch Eva ins Wanken gerät, beschließt er, für eine Zeit von New York fortzugehen. Er leiht sich ein Auto aus und fährt mit Eddie ziellos drauflos. Nach einer Weile wird ihm bewusst, was ihn antreibt, und er entschließt sich, Eva zu besuchen. Auch sie hat den richtigen Platz in ihrem Leben noch nicht gefunden. Sie wohnt bei ihrer Tante, die ihr Vorschriften macht, und arbeitet in einem Fast-Food-Lokal. Die Orientierungslosigkeit der drei kommt sehr eindrucksvoll in einer Einstellung am Eriesee zum Ausdruck: Drei schwarze Gestalten vor dem weißen Nichts.



(Abb. 12) Willie, Eva und Eddie am Eriesee

⁶⁷ Vgl. Leitner, 2007, S. 103f.

In Cleveland schlendern Willie und Eddie ziellos umher und geben sich Vergnügungen wie dem Kino hin. Nachdem sie festgestellt haben, dass es in Cleveland nicht anders ist als in New York („You come some place new and everything looks just the same“), begeben sich Willie und Eddie schließlich wieder auf die Heimreise nach New York. Sie entscheiden sich erneut um, fahren zurück, nehmen Eva mit und reisen nach Kalifornien.

Der Plan, nach Kalifornien zu fahren, birgt aber ebenfalls kein konkretes Ziel, einzig die Wärme ist ausschlaggebend für die drei. Sie haben dort auch nichts anderes zu tun als am Strand spazieren zu gehen, der mit seinem weißen Sand dem Schnee von Cleveland gleicht.



(Abb. 13) Willie und Eddie in Cleveland



(Abb. 14) Eddie, Eva und Willie in Florida

Sie haben sich also im Kreis gedreht. Nichts ist anders, sie sind am selben Punkt. Sogar das Wetten haben Willie und Eddie wieder angefangen. Am Ende des Films trennen sich die Wege der drei Protagonisten: Eva bekommt durch Zufall Geld und kann sich damit ein neues Leben in den USA aufbauen, Willie fliegt unfreiwillig nach Budapest, und Eddie bleibt mit dem Auto am Flughafen zurück.

Allie in *PERMANENT VACATION* hat in seinem Leben keine langfristigen Ziele; sein einziges Vorbild scheint der an Heroinsucht zugrunde gegangene Jazzmusiker Charlie Parker zu sein. Er lebt in den Tag hinein, hat nichts zu tun. Sinnbild dafür ist sein Spiel mit einem Jojo.

Er möchte revoltieren, weiß aber nicht wogegen. Während in den 1960er Jahren viele junge Menschen revoltierten und sich zum Beispiel gegen den Vietnamkrieg

engagierten, waren Jugendliche in den 1980er Jahren in den USA eher unpolitisch.⁶⁸ In dieser Zeit entstand und spielt der Film. So hat auch Allie keine politische Gesinnung oder andere ausgeprägte Überzeugungen. Um sich seiner Identität gewiss zu sein, muss man sich mit Dingen in seiner Umwelt identifizieren können. Wer weder Ansichten vertritt noch gesellschaftliche Bindungen hat, kann sich zu nichts und niemandem in Beziehung setzen. Wenn man auf diese Weise lebt, hat man keine Orientierung, nach welchem Muster man sein Leben gestalten und welche sozialen Rollen man annehmen soll, man bleibt isoliert, ohne Bezug zur Welt.

Allie hat wenig Bezüge zu der Welt, in der er lebt. Sein Vater hat die Familie verlassen, als Allie noch ein Kind war, seine Mutter lebt in einer Nervenheilanstalt und erkennt ihn kaum wieder. Die Menschen, mit denen er beim Herumschlendern in der Lower East Side Kontakt aufnimmt, sind psychisch krank oder zu sehr auf sich fixiert, als dass es möglich wäre, eine Verbindung zu ihnen herzustellen. So wie die spanisch singende Frau, die mit Panik auf ihn reagiert, die Kassiererin im Kino, die in ihr Buch vertieft ist oder der Mann, der ihm eine Geschichte vom Doppler-Effekt erzählt und dabei mit geschlossenen Augen völlig in seine Welt vertieft zu sein scheint.

Vor Menschen, die sich um ihn sorgen, flüchtet er, denn zu viel Nähe macht ihm Angst. So kann er, wie er sagt, an keinem Ort lange bleiben, weil ihn dann eine Art Angst beschleicht. Sein Musikidol Charlie Parker hat eine energische und hitzige Spielweise und erinnert an die „Somewhere over the Rainbow“-Improvisation, die John Lurie im Film spielt. Die Spielweise sowohl von Parker als auch von Lurie, in der nur gelegentlich eine wiedererkennbare Melodie hervortritt und durch ein ständiges, unstetiges Tempo getrieben wird, spiegelt Allies Orientierungslosigkeit im Leben wider.

Ein Bild völliger Orientierungslosigkeit bietet Helmut in der Episode „New York“ im Film NIGHT ON EARTH. Er weiß weder mit dem Taxi umzugehen noch KENNT er sich in der Stadt aus. Am Ende nutzt Helmut nicht einmal die ihm gegebene Wegbeschreibung YoYos etwas, weil er sich nicht daran hält. Helmut, dem entwurzelten Ostdeutschen, der nicht nur unvertraut mit dem Beruf des Taxifahrers und dem Land ist, sondern auch mit dem gesamten Gesellschaftssystem, dem des

⁶⁸ Vgl. Maurer, 2006, S. 15.

Kapitalismus, schaut der Zuschauer wehmütig hinterher, mit nur sehr geringer Hoffnung, dass er eine Beziehung zu seinem neuen Lebensumfeld finden wird.

11. Bindungsstörungen

Der Film *PERMANENT VACATION* ist eine Beschreibung des Innenlebens der Hauptfigur Aloysious Christopher Parker, genannt Allie. So wie die Lower East Side, in der Allie lebt, verfallen ist, ist auch seine Psyche beschädigt.

Am Anfang des Filmes gibt es eine Bildsequenz mit menschenleeren, unbewegten Innenräumen. Sie geben gleichzeitig Allies mentale Vorstellungen, so wie er die Dinge sieht („To me those people I’ve known are like a series of rooms“), und seine Erinnerung wieder. Die Bildsequenz erscheint im ersten Moment wie eine Reihe von Fotografien, besteht aber aus verschiedenen unbewegten Kameraeinstellungen. Während es für eine Fotografie typisch ist, das sie statisch ist, ist es etwas Besonderes, wenn Einstellungen (so gut wie) keine Bewegung innewohnt. Die Bewegungslosigkeit der Räume wird so für den Betrachter hervorgehoben, und wir können nachempfinden, dass die Erinnerungen für Allie starr und ohne jeden Bezug sind. Wenn man sich an Räume aus der Vergangenheit erinnert, erscheinen einem einige Dinge wichtiger und andere unwichtiger. Würde diese Art der Erinnerung filmisch umgesetzt, würden einige Dinge fokussiert, andere blieben völlig unbeachtet. Man würde von einem Teil zum nächsten schwenken. Da aber Allie zu nichts einen wirklichen Bezug hat, bleibt die Kamera fix und filmt alle Objekte aus der Totalen.

Die Aneinanderreihung der Innenräume zeigt ihre Austauschbarkeit. Die Erlebnisse, die Allie in diesen Räumen hatte, oder die Menschen, mit denen er die Räume vergleicht, haben bei ihm keine Spuren hinterlassen.



(Abb. 15) Klassenzimmer



(Abb. 16) Küche



(Abb. 17) Wohnzimmer

(Abb. 18) Esszimmer

Da in den Einstellungen zudem keine Menschen zu sehen sind, strahlen die Räume Leere aus, was dadurch verstärkt wird, dass an den Orten vor kurzem Menschen gewesen zu sein scheinen. Ein gedeckter Esstisch, ein Brotmesser neben einem Brot etc. deuten darauf hin. Auf die gleiche Weise wie die Wellen, die in der Schlusseinstellung das weggehende Schiff hinterlässt, kleiner und schließlich wieder eins mit dem Meer werden, verschwinden auch Allies Gefühle nach kurzer Zeit wieder im Nichts.



(Abb. 19) Abschied von New York

Wie Allie sowohl in der Anfangssequenz aus dem Off als auch Leila gegenüber bemerkt, beschleicht ihn Angst, wenn er zu lange an einem Ort oder bei einem Menschen bleibt. Eine Stimme sagt ihm dann, er müsse weggehen. Aus diesem Grund ist er ein, wie er sich selbst nennt, „Drifter“. Er geht von Ort zu Ort, von Mensch zu Mensch, ohne je eine tiefere Beziehung zu knüpfen. Wenn er sagt, er sei nicht der Typ für ein Haus, einen Job und Steuern, klingt dies aus seinem Mund so, als wären das die Werte eines „Spießers“, von denen er frei ist. In seiner Stimme

schwingt trotzdem ein Bedauern mit, als er an Bord des Schiffes geht und von dem Abschiedsbrief erzählt, in dem es ihm nicht gelang, die Gründe seines Handelns in Worte zu fassen. Warum Allie diese Angst vor Bindungen hat, wird im Film beleuchtet. Seine Kindheit wurde zerstört, symbolisiert durch den Luftangriff auf das Haus seiner Kindheit. Sein Vater hat die Familie verlassen, seine Mutter daraufhin den Verstand verloren. Seine wichtigsten Bezugspersonen sind ihm also schon in jungen Jahren abhanden gekommen. Unbewusst spürt er, dass er sich mit seiner Vergangenheit auseinandersetzen muss, um seiner Identität nachzuspüren, und äußert den Wunsch, das Haus seiner Kindheit aufzusuchen und seine Mutter zu besuchen, die er seit einem Jahr nicht mehr gesehen hat. Doch vom Haus steht nur noch eine Ruine, Flugzeuge und Bombeneinschläge sind zu hören. Ein kriegstraumatisierter Mann wandelt in den Mauerresten herum und lässt sich nur schwer von Allie überzeugen, dass ihm keine Gefahr drohe. Das könnte ein Symbol für Allies Kindheitstrauma sein. Auch die zweite Station seiner Identitätssuche, der Besuch bei seiner Mutter in der Nervenklinik, zeigt eine kaputte Welt: Sie lebt in einer anderen Welt und kann zu ihrem Sohn keine Verbindung herstellen. Bedrückt verlässt er sie wieder. Die Suche nach seiner Identität in der Vergangenheit ist fehlgeschlagen.

Allies Denkweise spiegelt sich auch im Plot des Filmes wieder. In der klassischen Hollywood dramaturgie gibt es immer ein Ziel, auf das sich die Handlungen richten. Dabei vollzieht der Held eine Wandlung. In *PERMANENT VACATION* bleibt Allie immer gleich. Nachdem er aus New York weggegangen ist, wünscht er sich wieder da zu sein, wo er hergekommen ist. Äußerlich nimmt seine Geschichte ihren Lauf, innerlich bleibt alles gleich.

12. Depersonalisation

Don ist zu Beginn des Filmes *BROKEN FLOWERS* depressiv. Begleitsymptome der Depression sind unter anderem Ess- und Schlafstörungen, Antriebslosigkeit,

Rückzugstendenzen, Antriebslosigkeit bis hin zur völligen Erstarrung.⁶⁹ In der ersten Einstellung sitzt er an einem sonnigen, warmen Vormittag (die Briefträgerin hat gerade die Post gebracht) in einem abgedunkelten Zimmer und schaut sich mit herabhängendem Mundwinkeln und ausdruckslosem Gesicht einen Film an, während im Kontrast dazu im Garten des bunten Nachbarhauses Kinder spielen.



(Abb. 20) Don

In der Zeit, in der er vor dem Fernseher sitzt, vollzieht seine Freundin Sherry gerade ihre Trennung von ihm. Sie betritt die Szene mit gepackten Koffern und verkündet ihre Entscheidung.

Nachdem sie das Haus verlassen hat, ruft er ihr mit schwacher Stimme nach. Als sie daraufhin stehen bleibt und sich zu ihm umdreht, kommt aber keine weitere Reaktion von ihm, woraufhin sie weitergeht: Er hat noch nicht einmal die Kraft einen Versuch zu unternehmen sie aufzuhalten. Anschließend setzt er sich wieder auf die Couch, begibt sich langsam in die Waagerechte und schläft mehrere Stunden, wie am Lichteinfall zu erkennen ist.

Als Sherry ihn verlässt, kritisiert sie seine Untreue und stellt resigniert fest: „I just don't think I want to be with an over the hill Don Juan anymore.“ Don hingegen wirkt nicht, als ob er sich in der Rolle des Don Juan glücklich fühlen würde. In dem Film, den er sich ansieht, geht es um die Geschichte des Don Juans. In dieser Figur sieht er symbolisch sein eigenes Leben an ihm vorüberziehen, ohne dass er einen Einfluss darauf nehmen kann. Seine Depressionen könnten daher auch vom Erkennen der Wahrheit in Sherrys Aussage kommen, dass er ein abgehalfterter Don Juan ist, machtlos etwas in seinem Leben zu ändern, wie z.B. eine Familie zu gründen. Er identifiziert sich nicht mehr mit Don Juan, fühlt sich ihm gegenüber

⁶⁹ Microsoft Corporation 2, 2004.

distanziert, sieht dessen Handeln im Fernseher an sich vorüberziehen, kann aber mit seinen Gefühlen nichts anfangen und versinkt daher in Depression. Seine Depression könnte noch genauer als Depersonalisierung bezeichnet werden. „Depersonalisierung“ ist ein Entfremdungszustand, in dem das Individuum sich im Vergleich mit seinem früheren Zustand durchgehend verändert fühlt. Seine Handlungen erscheinen ihm automatisch. Er beobachtet als Zuschauer sein eigenes Handeln und Tun.⁷⁰ Das eigene Erleben scheint ebenso wie das Verhalten anderer Menschen wie auf einer Filmleinwand in keinem unmittelbaren Bezug zum Selbst zu stehen. Don hat sich von den Zeiten, als er sich in der Rolle des Don Juan zu Hause gefühlt hat, entfremdet. Er ist nicht mehr Akteur seines eigenen Handelns. Ebenso scheint er sich nicht mit seinem Job als Computerfachmann zu identifizieren, da er keinen eigenen Computer in seinem Hause hat. Diese Entfremdung ist der Ausgangspunkt seiner Reise in die Vergangenheit, um herauszufinden, welche Rollen im Leben er zukünftig einnehmen möchte.

13. Wege aus der Entfremdung

Winston hilft Don in *BROKEN FLOWERS* aus seiner Entfremdung heraus. Er bringt Don dazu, sich mit seiner Vergangenheit auseinanderzusetzen. Den rosa Brief, in dem Don mitgeteilt wird, dass er Vater ist, möchte Don zu Anfang unbeachtet lassen. Erst Winston überredet ihn, dem genauer nachzuspüren und organisiert ihm die Reise zu Dons ehemaligen Geliebten, die als Mutter in Frage kommen. Don besucht auf dieser Reise nicht nur seine Geliebten, sondern stellt sich Schritt für Schritt, von Geliebter zu Geliebter, den wichtigen Fragen, wer er war, und daraus folgend, wer er ist und wer er sein möchte. Den Fragen also, die, wie im theoretischen Teil der Arbeit erläutert, wichtig sind, um eine gesunde Beziehung zur eigenen Identität herzustellen.

BROKEN FLOWERS hat zwei Bewegungen: 1. Dons lineare Reise von einer Geliebten zur nächsten. 2. die zyklische Reise in das Innere seines Ichs über den achsensymmetrischen Aufbau der Ereignisse.⁷¹

⁷⁰ Vgl. Schilder, 1968, S. 46.

⁷¹ Vgl. Maurer, 2006, S. 328.

Dons Reise wird rhythmisiert durch Flüge, Fahrten, Besuche und Übernachtungen. Von Besuch zu Besuch kann Don weniger in die Privatsphäre der Frauen vordringen: Laura lässt Don bis in ihre intimste Privatsphäre vordringen, bei Dora kommt er ins Wohn- und Esszimmer, Carmen empfängt ihn nur in ihren Praxisräumen, und Penny schlägt ihm die Tür vor der Nase zu. Auch die Zeit, die er bei den Frauen verbringt, wird immer kürzer. Am Ende dieser Entwicklung steht der Besuch von Michelles Grab; zu ihr hat er überhaupt keinen Zugang mehr. Auch die Reaktionen der Frauen sind auf diese Weise abgestuft: strahlende Freude bei Laura, ängstliche Überraschung bei Dora, unterschwellige Abwehr bei Carmen und ungebremschte Wut bei Penny. Parallel dazu reagieren die Angehörigen: Lolita präsentiert sich freizügig, Ehemann Ron ist freundlich, aber lässt Eifersucht durchblicken, Carmens Sprechstundenhilfe bringt Don die Blumen zurück und Pennys Freunde schlagen ihn bewusstlos und setzen in außerhalb ihres „Reviers“ ab. Sogar das Wetter (von sonnig bis regnerisch) und die Natur (vom saftigen spätsommerlichen Grün bis zum herbstlichen Feld) haben einen linearen Abwärtstrend. Durch diese Abwärtsbewegung wird Don immer mehr mit seinen Fehlern aus der Vergangenheit konfrontiert. Dons Stimmung verschlechtert sich dementsprechend: Wacht er am ersten Morgen noch vom Sonnenlicht geweckt auf, wobei eine Frau halb auf ihm liegt, schläft er in den nächsten beiden Nächten in hässlicher werdenden Motels, mag er in der dritten Nacht nicht mit Winston sprechen und starrt traurig auf die Straße, liegt er in der vierten Nacht wie ein Toter mit Blumen übersät, blutend und desorientiert im Auto in Mitten vom Nirgendwo. Sein Inneres wird symbolisch nach außen hin freigelegt.

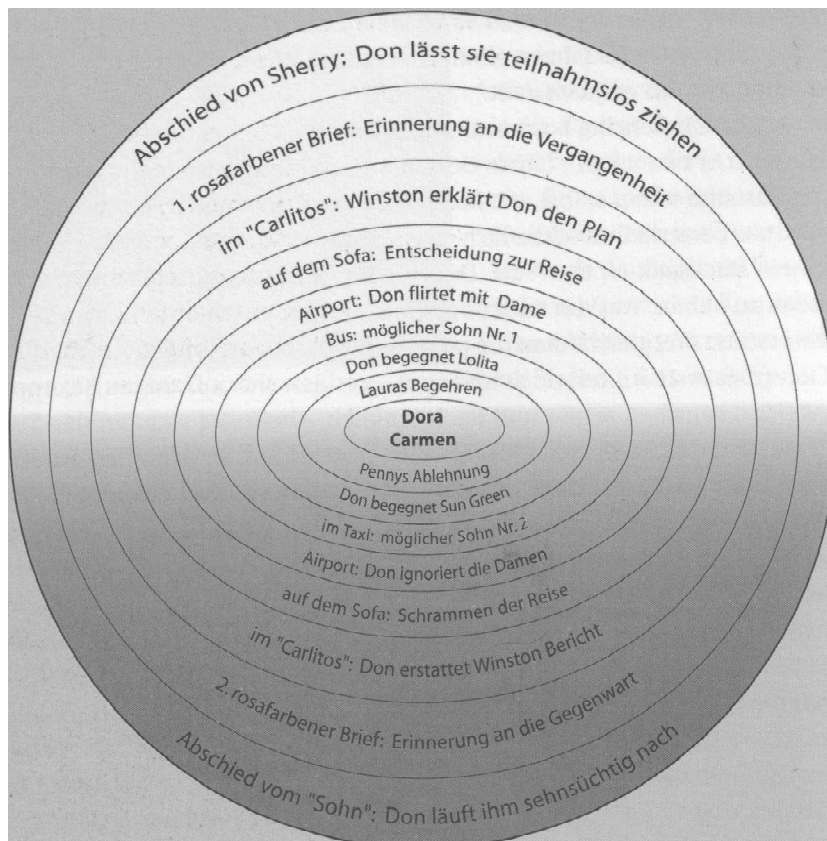
Dons Reisezyklus umfasst sieben Tage, beginnend am Montag und endend am Sonntag jeweils im Carlitos-Café, wie am Sonntagsbrunch mit Winston sichtbar wird. Einen symbolischen Tod erfährt Don, als er am Freitag bewusstlos geschlagen wird, eine Wiedergeburt, als er am sechsten Tag aus seiner Bewusstlosigkeit aufwacht. Die Zahlensymbolik der Genesis sagt, dass der Mensch am sechsten Tag erschaffen wurde. Auch Don erwacht am sechsten Tag als Mensch.⁷² Der Regen an diesem Tag steht für seine Katharsis.

Dons Reise zu sich selbst wird durch einen achsensymmetrischen Aufbau des Films dargestellt. Das heißt, dass die Ereignisse in der ersten Hälfte mit denjenigen in der

⁷² Vgl. Maurer, 2006, S. 329.

zweiten Hälfte korrespondieren, nach dem Schema eines Spiegels: a-b-c-d (...) d'-c'-b'-a'.

So entstehen Kreise, die zur Mitte des Films führen, vergleichbar mit den Jahresringen eines Baumstammes.⁷³ Erwähnt sei das Spechtmotiv der Briefmarke, die auf dem Brief klebt, das Winston als symbolische Aufforderung versteht („A woodpecker! What does that mean to you?“). So wie ein Specht soll auch Don sich in das Innere des Baumstammes hämmern.



Der zyklische Aufbau des Schemas von Roman Maurer zeigt den trichterförmigen Abstieg von Dons Vergangenheit zum Mittelpunkt seiner selbst. Die dunkle Farbe im unteren Bereich steht für Dons bittere Selbsterkenntnis.⁷⁴

(Abb. 21) Schema

BROKEN FLOWERS beginnt und endet mit einem Abschied. Am Anfang des Films verlässt Sherry Don, der ihr passiv hinterher schaut. In der Schlusszene rennt der vermeintliche Sohn vor Don davon. Doch diesmal bemüht sich Don, ihm hinterherzuspuren, aus dem Wunsch nach einer Vater-Sohn-Beziehung. Dons Gleichgültigkeit hat sich in den Wunsch nach einer Beziehung verwandelt. Diese Veränderung wurde durch den rosafarbenen Brief ausgelöst: Der Brief vom Beginn, von der angeblichen Mutter, initiiert seine Reise in die Vergangenheit, der Brief vom Ende, geschrieben von Sherry, die eine Familie haben möchte, erinnert ihn an die

⁷³ Vgl. Maurer, 2006, S. 329.

⁷⁴ Vgl. Maurer, 2006, S. 332.

Gegenwart. Das Café Carlitos ist Ausgangs- und Endpunkt seiner Tour; der Ort der Strategie- und Resümee-Findung. Der nächste Kreis ist ein Moment des Nachdenkens auf dem Sofa. Don schaut auf die rosafarbenen Blumen, die zu Anfang blühen und am Ende völlig verwelkt sind.

Ein weiteres Spiegelement sind die attraktiven Frauen an Dons Heimatflughafen, die alle mit Trolleys unterwegs sind und so eine Parallele zu Sherry bilden. Dons begehrende Blicke, die er zu Anfang auf die Stewardess wirft, sind am Ende, als ihm mehrere Frauen begegnen, erloschen. Gerade durch die Multiplikation der Frauen wird ein Umkehreffekt hervorgerufen: Wenn es so viele attraktive Frauen gibt, die Sherry ähneln, warum sollte er ihnen allen nachlaufen? Warum sollte er sich nicht für die entscheiden, die ihn liebt?⁷⁵

Den nächsten Ring bilden Dons potentielle Söhne. Im Bus beobachtet er einen gut aussehenden, begehrten Jungen, der sich mit Anzug und Sonnenbrille cool gibt. Vom Taxi aus sieht er einen zweiten Jungen, mit einem Rucksack, den er später noch einmal am „Carlitos-Café vorbeigehen sieht und den er auf ein Sandwich einlädt. Am Anfang sitzt Don auf dem Sofa und überlegt, ob er die Reise antreten soll, am Ende sitzt er gezeichnet von ihr dort und reflektiert sie. Bei einem Vergleich der unbekannten vermeintlichen Söhne fällt auf, dass der erste selbstbewusst, cool und vermögend erscheint - er trägt einen Anzug und steigt nach der Busfahrt in ein Auto –, der zweite hingegen sensibel (unter anderem ist er Vegetarier), scheu und nachdenklich – er studiert Philosophie und sucht nach einer Weltanschauung. Während Don den ersten nur grüßt, schenkt er später dem zweiten seine ganze Aufmerksamkeit und zollt seinen philosophischen Interessen Respekt. Im nächsten Kreis trifft Don zwei jüngere Frauen, die ihn beide attraktiv finden und seinen Namen mit „Don Johnson“ verwechseln: Lolita, Lauras Tochter, und Sun Green, die Blumenverkäuferin. So wie der exhibitionistische Teenager mehr zu dem Schönling im Bus passen würde, könnte die feinfühligke Sun Green, die sich liebevoll um Dons Wunde kümmert, zu dem Nachdenklichen passen. In seinen Begegnungen mit der männlichen und weiblichen Jugend verlagern sich Dons Erfahrungen von Oberflächlichkeit und Lust zu Tiefsinn und Reife.⁷⁶

Von den vier ehemaligen Geliebten, die er besucht, kann man die erste und die letzte, Laura und Penny, einander zuordnen. Sie interessieren sich beide für Männer,

⁷⁵ Vgl. Maurer, 2006, S. 330f.

die eine Leidenschaft für motorisierte Rennmaschinen haben. Beide zeigen Don unverfälscht ihre Gefühle und nennen Don als einzige „Donnie“. Sie sind komplementäre Figuren. Laura ist blond und hat einen rosafarbenen Morgenmantel an, nimmt Don herzlich bei sich auf und schläft mit ihm. Penny hingegen ist schwarzhaarig und hat einen blauen Morgenmantel an, reagiert verletzt und feindselig, lässt Don von ihren Freunden bewusstlos schlagen. Don sieht, dass er Spuren im Leben dieser Frauen hinterlassen hat. Im Kontrast wird die Bandbreite von sehr positiv bis sehr negativ gezeigt.

In der Mitte des Kreises, im Zentrum, befinden sich Dora und Carmen. Sie halten Don den Spiegel vor. Genau wie Don haben sie es zu Wohlstand gebracht. Die Unbelebtheit von Doras Inventar, die durch die perfekte Symmetrie in allem hervorgerufen wird, entspricht der Unbelebtheit von Dons Einrichtung, die durch Grau- und Brauntöne erzeugt wird. Im Gegensatz zu Laura und Penny, verdecken Dora und Carmen ihre wahren Gefühle. Während Laura über die Absurdität ihrer Arbeit, die im Schränke ordnen von anderen Leute besteht, lachen kann, verteidigen Dora und Carmen ihre Tätigkeiten. Hinter Doras bürgerlicher Fassade stecken niedere Triebe wie rücksichtsloses Gewinnstreben.⁷⁷ Zudem wird Ehemann Ron durch seinen Namen in einen Vergleich zu Don gestellt. Sie haben beide einen ähnlichen Geschmack. So gefällt Don Doras Perlenkette, die Ron ihr geschenkt hat, und umgekehrt bewundert Ron die Schönheit von Dons Blumen. Auch der Wandel von Doras und Carmens Idealen in Bezug auf ihre Berufe spiegelt Dons Arbeit als Computerfachmann wider, mit der er sich offenbar nicht identifiziert. Die Affären hatte Ron in der Zeit der 1968er. Er weiß, was „Cannabis sativa“ ist, und hat ein Foto von Dora als Hippie-Mädchen gemacht – vermutlich war er auch ein Hippie. Die Frauen haben trotz ihrer Ideale einen Wandel zum Konservativen vollzogen: von der Flower-Power-Anhängerin zur Immobilienmaklerin, von der engagierten Rechtsanwältin zur „Tierkommunikatorin“. Don wurde Computerfachmann und leistet damit keinen Beitrag für eine humanere und friedlichere Welt, die die Hippie-Bewegung für erstrebenswert hielt. Im Gegenteil, er profitiert von einer Technologie, die für die Entfremdung von der Natur steht und die direkte zwischenmenschliche Kommunikation und Diskussion nicht fördert. Dies scheint zumindest Jarmuschs Auffassung vom Beruf des Computerfachmanns zu sein. Die erfolgreiche oder

⁷⁶ Vgl. Maurer, 2006, S. 331.

gewollte Mutterschaft von Laura und Penny stehen im Gegensatz zu Doras Abneigung gegenüber der Mutterschaft und Carmens Distanz zum Kind. Auch das spiegelt Dons Ansichten zur Familie. Das alles führt Don seine eigene Charakterentwicklung vor Augen.

Dons Träume entlarven seine Blicke auf die reizvollen Körperstellen der Frauen, denen er begegnet ist, als Motivation für sein Handeln. Und immer wieder erscheint dasselbe Bild des Blumenstraußes vor einer der Frauengesichter – Symbol für die Vergänglichkeit der Schönheit und die Austauschbarkeit der Frauen. Wenn man Blumen pflückt, wie der Filmtitel evoziert, besitzt man sie und kann sich an ihrer Schönheit erfreuen. Aber nach kurzer Zeit verwelken sie, und man wirft sie weg. Genauso hat Don sich für kurze Zeit mit den Frauen vergnügt und sie dann verlassen. Nun, als einem gealterten Don Juan, bleibt ihm nur die Erinnerung an seine Liebschaften und seine Einsamkeit, die er selbst verursacht hat. Auf dem Friedhof betrauert Don nicht nur Michelles Tod, sondern auch den Tod seines inneren Don Juan.



(Abb. 22) Dons Wandlung

Während in *BROKEN FLOWERS* auf einen Neuanfang von Don zu hoffen ist, markiert in *DEAD MAN* erst der Tod von William Blake sein völliges Aufgehen in seiner neuen Identität.

⁷⁷ Anm.: Dora möchte lebenswichtiges Wasser verkaufen.

14. Wandel der Identität

William Blake in DEAD MAN hat zu Beginn des Films ein anderer Charakter als am Ende. Er kommt aus dem zivilisierten Osten der USA. Mit Anzug, Hut und Fliege, die Haare glatt gekämmt, frisch rasiert, mit glänzenden Lippen und Brille sitzt er im Zug auf dem Weg an die Frontier. Sehen die Mitreisenden zu Anfang der Zugfahrt noch aus wie er, vergrößert sich die soziale Kluft zwischen ihm und den anderen schrittweise. Als sie aus dem Fenster heraus auf Büffel schießen, klammert er sich an seine Reisetasche und zuckt bei jedem Schuss zusammen. Hier wird eingeführt, was später noch offensichtlich wird: Der Buchhalter William Blake passt nicht in seine neu gewählte Heimat, den „Wilden Westen“. Als er durch Maschine zur Fabrik geht, schaut er sich distanziert um. Er ist keiner von diesen verroht wirkenden Bewohnern, die Tierknochen feilbieten oder sich auf offener Straße ihren Trieben hingeben. In dieser Welt kommt einem Brief, der ihm eine Anstellung zusagt, keine Bedeutung zu, stattdessen regiert das Gesetz des Stärkeren. Das muss er erfahren, als er von Dickinson mit der Waffe aus dem Büro gejagt wird. Vollkommen verunsichert verlässt er die Fabrik.

Zum letzten Drittel des Filmes hin hat sich William Blake hingegen zu einem selbstsicheren Outlaw gewandelt, der kaltblütig seine Gegner ermordet.



(Abb. 23) William Blake im Zug



(Abb. 24) William Blake , der Outlaw

Diese Rolle wird ihm von außen aufgezwungen. Selbst angeschossen erschießt er aus Notwehr den früheren Verlobten von Thel. Danach wird er zum Gejagten, was weiter dazu führt, dass er zum Sterbenden und zum Outlaw wird. Der Indianer Nobody hilft ihm, sich in seinen neuen Rollen, der des Outlaws und der des Sterbenden, zurechtzufinden und gibt ihm eine neue Identität, die des Dichters

William Blake. So wie der Dichter mit Vollendung seine Gedichte geschrieben hat, so soll William Blake nach Nobodys Vorstellung mit Perfektion weiße Männer ermorden. In diesem Sinne instrumentalisiert Nobody den schwachen, willenlosen William Blake als Rächer am „Weißen Mann“. Er konfrontiert William Blake mit den Trappern, was dazu führt, dass William Blake einen von ihnen aus Notwehr erschießt und damit die Hemmungen vor dem Töten verliert. Beim Ritt über die Berge akzeptiert er die ihm aufgezwungene Identität. Er antwortet auf die Frage „Are you William Blake?“ halb in Trance: „Yes, do you know my poetry?“ Anschließend schießt er dem Marschall mitten ins Herz. Er trifft ihn, obwohl er seine Brille nicht trägt. Am Handelsposten ist der Wandel perfekt vollzogen. Im Gegensatz zu einer früheren Szene, in der er das Fahndungsplakat, mit dem er gesucht wird, mit Entsetzen sieht, reißt er es jetzt voll Stolz ab und schenkt es Nobody. Als der Verkäufer ihn erkennt, sticht William Blake ihm gewandt und kaltblütig mit dem Messer in die Hand, begleitet von einem coolen Spruch: „This is my autogramm.“

Die Frage ist nun, wie er in dieser kurzen Zeit diese rapide Verkehrung seines Charakters bewerkstelligen konnte. Ein so rasanter Identitätsaustausch deutet darauf hin, dass er die neue Rolle des Outlaws nicht ausfüllen kann, da sie nicht auf seinem früheren Leben basiert. Er wäre dann in der Rolle entfremdet. Die Selbstsicherheit und Selbstverständlichkeit hingegen, mit der er sie ausfüllt, spricht jedoch dagegen. Möglicherweise fragt er sich, wer er ist, der biedere Buchhalter Blake, der Dichter William Blake oder der Rächer am „Weißen Mann“, als er auf dem Meer in seinem Floß von dannen treibt.

So wie William Blake, wurde auch Nobody eine neue Identität aufgezwungen, jedoch schon als er ein Kind war. Er wurde nach England verschleppt und kam dort, nachdem er zunächst als Jahrmarktsattraktion zur Schau gestellt wurde, in eine Schule, in der er „europäisiert“ wurde. Als er schließlich wieder zu seinem Indianerstamm zurückkehrte, wurde er dort von den anderen gemieden.

Auch Ghost Dog im Film GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI hat einen stringenten Identitätswandel vollzogen, der ihm aber im Unterschied zu William Blake nicht von außen aufgezwungen wurde.

Als ein in New York aufgewachsener Afroamerikaner folgt er den Lehren der Samurai. In Rückblenden erfährt der Zuschauer den Auslöser dafür: Als Teenager wird er beim Zeitungsaustragen von einer Gruppe weißer Jugendlicher zusammengeschlagen und fast erschossen. Gerettet wird er von dem Mafioso Louie. Aus Ghost Dogs Perspektive erschießt Louie für ihn, einen Schwarzen, einen Weißen. Daraufhin ernennt Ghost Dog ihn zu seinem Meister, dem er ergeben dient. Die Frage ist, warum er sich aber ausgerechnet die Identität eines Samurais gibt, die sein gesamtes Leben bestimmt. Ein Grund für seine Entscheidung, ein Kämpfer zu werden, könnte die Ohnmacht sein, die er bei dem Übergriff erfahren hat und die er keinesfalls noch einmal spüren möchte. Diese Verbindung zwischen einem Afroamerikaner und der Kultur der Samurai ist recht naheliegend.

In den frühen 70er Jahren begeisterten sich viele junge Afroamerikaner für „Blaxploitation“, also für Filme, in denen eine schwarze Identifikationsfigur in romantisierten Ghettos für Recht und Ordnung kämpfte.⁷⁸ In der gleichen Zeit zeigten die Kinos am Time Square auch Kung-Fu-Filme aus Hongkong, die mit der Zeit den Blaxploitation-Filmen den Rang abliefen. In einer Mischung aus Western und Märchen erzählen die Actionfilme die Geschichte eines Kämpfers, der sich an einem Clan rächen will, der die Familie, den Meister, die Schule oder das Dorf des Kämpfers massakriert hat. Diese Filme spiegelten die Allmachtsträume der Unterprivilegierten in den Ghettos wider.⁷⁹ Von daher ist die Entscheidung Ghost Dogs Samurai zu werden, nicht unverständlich. Das Besondere ist eher die Stringenz, mit der er die Lehren befolgt, sogar bis in den Tod. Denn mit Ergebenheit bereitet er sich auf seinen Tod vor, der ihm durch seinen Meister bevorsteht, und lässt sich von ihm erschießen. Aus den Hagakure-Tafeln der Samurai geht hervor, dass man sich für ein Ziel entscheiden muss und diesem dann, ohne nachzudenken, folgen muss. Dies ist vielleicht der Grund, warum Ghost Dog sein eigenes Handeln nicht reflektiert, sondern wie eine Maschine dem Kodex der Samurai folgt. Die Reflexion darüber, was man tut und wer man ist, stellt allerdings eine wichtige Leistung für eine gelungene Identitätsbildung dar. Zudem lässt Ghost Dog seine Gefühle nicht auf eine emotionale Weise aus sich heraus. So ignoriert er den Schmerz, als ihn die tödlichen Kugeln treffen, oder versucht seine Tränen zurückzuhalten, als er vor den Resten seines zerstörten Taubenschlags steht.

⁷⁸ Vgl. Pines, 1998, S. 459ff.

Dadurch schafft er eine Distanz zwischen seinem Selbst und seinen Gefühlen, entfremdet sich also von ihnen.

15. Gelungene Identitätsbildung

Jarmusch stellt in seinen Filmen nicht nur entfremdete Personen dar, sondern auch Figuren, die durch ihre gelungene Identitätsbildung auffallen. Dazu zählt Corky, die Taxifahrerin aus NIGHT ON EARTH in der Episode „Los Angeles“. Sie verblüfft die vornehme Talentsucherin Victoria damit, dass sie das Angebot, ein Filmstar zu werden, ablehnt. Diese Rolle würde zu der burschikosen Taxifahrerin, die gerne Mechanikerin werden möchte, nicht passen. Sie weiß, welchen Platz sie im Leben einnehmen möchte und lässt sich nicht von den Verheißungen Hollywoods verführen. Auch wenn Victoria Corkys Ablehnung nicht fassen kann („Everyone wants to be a moviestar!“), betont Corky, dass für sie momentan alles gut läuft und es nicht mit ihren Plänen übereinstimmt ein Filmstar zu sein. Obwohl der Beruf einer Taxifahrerin und erst recht der einer Automechanikerin auf den ersten Blick nicht zu der zierlichen, kindlich wirkenden Gestalt Corkys passt, zeigt sich doch schnell, dass sich genau so eine Art von Beruf in ihre Identität integrieren lässt. Mit Selbstverständlichkeit eignet sie sich das für sie eigentlich viel zu große Taxi an. Die schweren Koffer der Talentsucherin wuchtet sie mit vollem Einsatz in den Kofferraum und stellt sie auch anschließend wieder ordentlich am Zielpunkt ab. Auf den zu niedrigen Fahrersitz hat sie sich ein Telefonbuch gelegt. Eigenwillig legt sie in den Kassettenrekorder, der sich auf dem mit Müll beladenden Beifahrersitz befindet, eine Kassette mit Rockmusik ein. Obwohl sie gerne Taxi fährt, träumt sie Mechanikerin zu werden, genau wie ihre Brüder, von denen sie praktisch alles darüber weiß. Sie ist also vertraut mit der Rolle. Von einem Mann erwartet sie nur, dass er ein großes Herz hat und sie so nimmt wie sie ist: „Like Popeye says: ‚I am what I am.‘“ Sie möchte sich nicht für einen Mann verändern oder verstellen müssen. Auch Bob in DOWN BY LAW schafft es, neue Erfahrungen in seine Identität zu integrieren. So versucht er, mit seinem offenen, freundlichen Wesen die Freundschaft von Jack und Zack zu gewinnen. Unsicher durch Jack und Zacks abweisende Haltung, streckt er

⁷⁹ Vgl. Toop, 1992, S. 149ff

ihnen dennoch beim ersten Betreten der Zelle freundlich seine Hand entgegen. Doch trotz der Verachtung, die ihm von den beiden entgegenschlägt, lässt er sich nicht in seiner Kontaktfreude beirren und versucht weiter, ein gutes Klima zu schaffen und eine Beziehung zu ihnen herzustellen. Auch ist er bemüht, sein Englisch zu verbessern und schreibt sich neue Wörter und Wendungen sofort in sein kleines Notizbuch. Im Gegensatz zu Jack und Zack, die ständig in Machtkämpfe verwickelt sind und keine Ziele im Leben haben, gibt er die Hoffnung nicht auf, seinen Platz im Leben zu finden und schreitet zielsicher durch die Wildnis. Schließlich wird er auch dafür mit einer zu ihm passenden Frau und einem Haus belohnt. Wenn eine Person es schafft, sich neuen Erfahrungen zu öffnen, sich mit ihnen auseinanderzusetzen und Neues, für sich annimmt, eignet diese Person sich damit die Fremdheit an und macht sie zu einem Teil ihrer Persönlichkeit. Genau diese Fähigkeit besitzt Eva aus *STRANGER THAN PARADISE*. Anders als Willie, der die US-amerikanische Lebensweise übernimmt, ohne sie zu hinterfragen, setzt sie sich kritisch mit ihrer Umwelt auseinander und übernimmt nur die Dinge, die ihr gefallen. Auch Winston aus dem Film *BROKEN FLOWERS* identifiziert sich mit vielen Dingen aus seiner Umwelt. Sein Haus ist mit Bildern und Symbolen seiner Heimatkultur geschmückt, er spricht ein perfektes Englisch und schafft es, obwohl er in zwei Jobs arbeitet, eine glückliche Familie zu haben und mit Begeisterung verschiedenen Projekten nachzugehen, wie der Detektivseite im Internet. Zusätzlich hilft er seinem Nachbarn und Freund Don aus der Depression, indem er ihn anspornt, dem Mysterium seiner angeblichen Vaterschaft nachzugehen und ihm dafür sogar einen kompletten Reiseplan zusammenstellt. Obwohl er selbst genug zu tun hat, um sein Leben zu bewältigen, hat er trotzdem noch die Energie, sich mit den Problemen anderer zu befassen und sie zu einem Teil seiner Welt zu machen. Hinzu kommt, dass Winston immer gut gelaunt ist und alle Herausforderungen mit Eifer anpackt. Auffällig an diesen Figuren, die betont als nicht entfremdet gezeigt werden, ist, dass sie fast immer Figuren gegenübergestellt sind, die Entfremdungserscheinungen aufweisen. Diese Figuren bilden einerseits einen Kontrast zu den entfremdeten Figuren und machen so die Schwäche dieser Figuren offensichtlicher. Andererseits treibt die daraus entstehende Spannung zwischen den Figuren die Handlung voran. So resultiert die Spannung in der Episode „Los Angeles“ aus den Gegensätzen von Corky und Victoria. Das Äußere Victorias repräsentiert Größe und Macht: ihr Name „die Siegreiche“, ihr

vertrauter Umgang mit Hollywoodstars, ihre Upperclass-Betonung und ihr selbstsicheres, weltgewandtes Auftreten. Im Inneren aber ist sie eine verletzte Frau. Mit leichter Unterwürfigkeit in ihren Telefonaten lobt sie unkritisch die Talente ihrer Schützlinge („Oh, they are wonderful, they are just so wonderful...I...I...I like them all.“) und ist enttäuscht und traurig, als sie erfährt, dass ihr Freund keine Nachricht für sie hinterlassen hat.

Corkys Äußeres hingegen wirkt zierlich und proletarisch, dafür ist ihr Wesen selbstbestimmt und patent.



(Abb. 25) Corky und Victoria

Victoria, die passenderweise unter Nachtblindheit leidet, hat Probleme, Corky richtig einzuschätzen. Zunächst lässt sie sie unbeachtet, doch als sie auf Corkys selbstsicheres Wesen aufmerksam wird, setzt ihre Bewunderung für sie ein. Sie „entdeckt in dem Aschenputtel plötzlich den Filmstar“⁸⁰. Verblendet von der Welt, in der sie lebt, dauert es eine Weile, bis sie begreift, dass Corky kein Filmstar sein möchte, sondern eine Mechanikerin. Beeindruckt von Corkys selbstbestimmter Haltung, lässt sie am Ende mit einem Hauch von Rebellion das Handy klingeln, sagt „Shut up!“ im gleichen rotzigen Tonfall, in dem es Corky sagen würde, und geht ins Haus. Dies steht im Gegensatz zum Anfang der Episode, wo sie versucht, ihrem Auftraggeber alles recht zu machen.

⁸⁰ Maurer, 2006, S. 168.

Auch Bob in *DOWN BY LAW* besitzt das, was Jack und Zack fehlt. Dazu gehören seine Offenheit Fremdem gegenüber, Ehrlichkeit und Unmittelbarkeit, ein Ziel im Leben und seine positive Grundeinstellung. Aus diesen Eigenschaften entsteht zunächst eine Reibungsfläche zwischen ihm und den beiden anderen, die ihn wegen seines Auftretens gering schätzen. Auch wenn er später in der „Hackordnung“ immer noch unten steht, hat er spätestens im Haus von Nicoletta, als er selig vor Glück mit seiner neuen Liebe tanzt, den Respekt der beiden bekommen. Dieser Moment verdeutlicht, was Bob hat und was Jack und Zack fehlt.



(Abb. 26) Bob im Glück

Eva aus *STRANGER THAN PARADISE* steht, was ihren Umgang mit der neuen Heimat betrifft, im Kontrast zu ihrem Cousin Willie. Durch sie zeigt sich deutlich Willies an die Lebensweise in den USA assimiliertes Wesen. Erst durch ihr kritisches Nachfragen und ihre selbstsichere Art, erkennen wir sein unauthentisches Wesen. Auch die Handlung wird durch Eva vorangetrieben. Ihr Vorbild löst Willies unbewusste Suche nach seiner Identität aus, die ihn letztendlich nach Budapest zurückbringt.

Einen besonders starken Kontrast stellen Winston und Don aus *BROKEN FLOWERS* dar. Winstons Familie strahlt die pure Lebensfreude aus: Ein buntes Haus im Grünen mit spielenden Kindern und eine sympathische, gastfreundliche Ehefrau. Winston ist ein aktiver Mensch, der neue Herausforderungen liebt.

Don hingegen schafft es nicht, seine Beziehungsprobleme zu bewältigen und sitzt allein und passiv in seinem unbelebt wirkenden Haus. Erst Winstons Energie und Tatendrang, die für zwei reichen, bringen Don dazu, widerwillig die Reise zu den Frauen und damit zu sich selbst zu wagen.

16. Entfremdung der USA

16.1 Verheißung versus Realität

Eine gelungene Aneignung seiner Welt wird dem Individuum erschwert, wenn die Welt ihm wenig Macht oder Spielräume gibt, sich diese Welt anzueignen. Wenn die Gesellschaft Menschen in bestimmte Rollen zwingt, zum Beispiel in die des Arbeitslosen oder des Gefängnisinsassen, bleibt ihm wenig Gestaltungsspielraum, und er sieht sich den Verhältnissen, in denen er lebt, ohnmächtig ausgeliefert.

In den meisten Filmen von Jim Jarmusch ist die Kritik an den USA und der seiner Ansicht nach dort herrschenden Entfremdung der Menschen ein wichtiges Thema. So kritisiert er den Kontrast zwischen den US-amerikanischen Werten und der sozialen Wirklichkeit der Bürger, die räumlichen Zustände, in denen Menschen leben, ihre mangelnden gesellschaftlichen Entfaltungsmöglichkeiten, US-amerikanische Institutionen und das Verhältnis der USA und ihrer Einwohner zur Natur.

Im Laufe der Immigration nach Nordamerika hat die Verheißung vom Paradies auf dem „neuen“ Kontinent, der „American Dream“ oder „American Way of Life“ Millionen von Menschen gelockt.⁸¹ Jarmusch thematisiert deren Erwartungshaltung und ihre Enttäuschung in vielen seiner Filme. Als Eva in *STRANGER THAN PARADISE* am Flughafen ankommt, erblickt sie einen öden, denaturierten Ort und schaut sich verloren um. Die Verheißung hält nicht, was sie verspricht. Auch die Erwartungen der japanischen Touristen in *MYSTERY TRAIN* stehen im Kontrast zu dem, was sie vorfinden. Wortlos stehen sie auf dem öden Gleis, Jun, mit enttäuschter Mine, Mitsuko noch mit durch Vorfreude vernebelter Begeisterung, was den Kontrast noch verstärkt.

⁸¹ Vgl. Maurer, 2006, S. 58.



(Abb. 27) Ankunft

Seiner Enttäuschung Luft machend merkt Jun in der Bahnhofshalle an, dass ihm ihr Bahnhof zu Hause besser gefällt, er viel moderner sei. In *PERMANENT VACATION* wird zu Beginn des Films der glamouröse New Yorker Broadway mit dem Elend ein paar Häuserblock entfernt kontrastiert. In *DEAD MAN* kratzt Jarmusch sogar am Besiedlungsmythos, den romantischen Wild-West-Vorstellungen vieler Amerikaner. In seinem Anti-Western verkehrt er die Vorstellungen von der Frontier in ihr Gegenteil. Die Trapper, die in der Vorstellung besonders frei leben, sind in Wahrheit gierige Vergewaltiger. Die „Entfaltungsmöglichkeiten“ erweisen sich als unmenschliche Arbeitsbedingungen in der Rechtlosigkeit. Die Siedler sind rassistisch und grausam gegenüber den Ureinwohnern, in dem sie ihnen infizierte Decken geben und keine Waren verkaufen.

16.2 US-amerikanischen Städte

Vor allem an den Orten, an denen Jarmuschs Figuren leben, herrschen häufig menschenunwürdige Lebensumstände. Die Orte sind verwahrlost, dreckig und leer. Das beginnt schon bei dem Film *PERMANENT VACATION*, in welchem die Verwahrlosung einiger zentraler Bezirke New Yorks gezeigt wird. Ursache dieser Verwahrlosung ist vor allem der Rückzug der Mittelklasse und vieler Firmen in die Vororte, was einen enormen Verlust von Steuereinnahmen für die Innenstadt bedeutete und zu einer tiefgreifenden Finanzkrise führte. Die zunehmende Verelendung ging Hand in Hand mit dem Verfall der Umgebung. Teile Manhattans, neben der South Bronx unter andrem auch die Lower East Side, verwandelten sich in

menschenleere Abrissviertel voller Schutt, Müll und Autowracks. Ergebnis einer inhumanen Stadtpolitik und Beispiel für die Kluft zwischen dem Traum vom schnellen Reichtum und der sozialen Wirklichkeit in großen Teilen von New York.⁸²



(Abb. 28) Straße in New York

In *NIGHT ON EARTH* werden diese Gegensätze in der Stadt New York ebenfalls thematisiert. Schon zu Beginn der Episode zeigen kurze Einstellungen glamouröse Wolkenkratzer auf der einen und mit Graffiti übersäte Lastwagen auf der anderen Seite. YoYo, ein Afroamerikaner, versucht vergeblich, ein Taxi zu bekommen, obwohl ständig welche an ihm vorbeifahren. Ein Taxi hält an, fährt aber weiter, als YoYo sagt, dass er nach Brooklyn möchte. In diesen Teil der Stadt fährt kein Taxi. Als ihn Helmut schließlich mitnimmt, verschlechtert sich die Gegend, durch die sie fahren, rasant. Zu Beginn bestaunt Helmut den Times Square. YoYo stimmt ihm zu und meint, er sei cool, was bedeute er sei „in“, er lebe. Ein paar Einstellungen später hat sich die Gegend komplett geändert. Es stehen kaum Autos auf den Straßen, kein Mensch ist unterwegs, überall liegt Müll und alles ist von Graffiti bedeckt. Im Hintergrund hört man Sirenen. Als sie schließlich über eine Brücke nach Brooklyn fahren, verschlechtert sich die Gegend noch einmal. Man sieht ein völlig heruntergekommenes, vergittertes ehemaliges Kino. Es ist ein trostloser Anblick. Stolz fragt YoYo Helmut, wie er Brooklyn finde. „Great“, antwortet er, doch seine Augen sagen etwas anderes. Und Angela bemerkt treffend, dass die Gegend eine

⁸² Vgl. Teaford, 1986, S. 142 f.

Müllhalde sei.



(Abb. 29) Times Square



(Abb. 30) Brooklyn

Auch Eva in *STRANGER THAN PARADISE* läuft zu Anfang des Filmes durch einen Bezirk der New Yorker Innenstadt, der abweisend, verfallen und leer wirkt, wenn auch nicht so schlimm wie die Gegend, in der Allie in *PERMANENT VACATION* wohnt. In *STRANGER THAN PARADISE* sind es vor allem Cleveland und Florida, die öde, leer und trostlos wirken. In Cleveland sind kalte Autobahnen und ärmliche Häuser in ein fast alles beherrschendes Weiß getaucht. Durch die menschenleeren, eintönigen Bilder werden die Langeweile und die Hoffnungslosigkeit, die dieser Ort bei den Protagonisten auslöst, spürbar. Als sie beschließen, nach Florida zu gehen, bietet sich ihnen dort kaum ein anderes Bild. Anstelle des Schnees taucht der Sand alles in Weiß. Das hässliche Motel, in dem die drei nächtigen, steht verlassen im Nichts.

Auch die Stadt New Orleans in *DOWN BY LAW* wirkt größtenteils verfallen und menschenleer. Als Zack von seiner Freundin auf die Straße geworfen wird, spiegelt die Tatsache, dass nicht ein Mensch die nächtliche Straße entlangkommt, Zacks innere Einsamkeit wider. Ebenso einsam sitzt er später in einer heruntergekommenen Ecke. Schließlich wird er auch noch von einem Gangster übers Ohr gehauen.

Ein Hauptthema des Films *MYSTERY TRAIN* ist die Verdorbenheit der Stadt Memphis. Diese wird aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt. In der ersten Episode sehen wir sie aus Sicht von Touristen. In dieser Episode kontrastieren die Vorstellungen zweier japanischer Jugendlicher von der Stadt, in der Elvis Presley, „der King“, gewohnt hat, mit dem, was sie tatsächlich vorfinden. Mit dem Zug fahren sie erst an

einer riesigen Mülldeponie, dann an einem Berg von Autowracks und später an einer Autobahnabfahrt entlang. Alle diese Bilder der Hässlichkeit bringt der Konsum der Zivilisation mit sich. Statt an einem städtischen Bahnhof kommen sie an einem fast leeren Bahnhof an, der aussieht, als wären sie in der Provinz gelandet. Durch leere Straßen laufen sie an geschlossenen, abriszfälligen Geschäften und Kultureinrichtungen, wie einem Kino, vorbei und stehen unerwartet vor dem unscheinbaren Sun Set Studio. Vor einem großen Stück Brachland, in dessen Hintergrund ein paar Hochhäuser stehen, bemerkt Jun, dass es in Memphis so aussehe wie in Yokohama, nur dass es weniger Häusern gebe. Schließlich finden sie ein heruntergekommenes, schäbiges Hotel, in dem sie nächtigen. Schon die grünlichen Farben der gemusterten Tapete wecken Unbehagen. Das Elvisbild an der Wand unterstreicht den vergangenen Ruhm, aus dem die Stadt immer noch Profit zu schlagen versucht.

In der zweiten Episode wird die Stadt aus der Sicht einer reichen durchreisenden Italienerin gezeigt, die gezwungenermaßen einen Aufenthalt in der Stadt hat. Ihr wird als (vermeintlich) naiver Ausländerin bei jeder Gelegenheit Geld abgenommen. Zunächst schwatzt der Zeitungsverkäufer ihr viele verschiedene Zeitungen auf, die sie nicht haben möchte, mit der Begründung, dass wenn jeder nur eine Zeitschrift kaufen würde, er den Laden schließen könne. In einem Café wartet ein Betrüger auf sie, der ihr eine Lügengeschichte von Elvis erzählt, um ihr damit einen Kamm, der angeblich von Elvis stammt, für 20 Dollar zu verkaufen. Auch die Kellnerin fordert von ihr selbstverständlich Geld ein, indem sie sie auch die Rechnung für den Betrüger zahlen lässt, der bereits gegangen ist ohne zu zahlen. Vor dem Café wartet dieser auch noch mit seinen Gefährten, um der Italienerin sexuell nachzustellen. Im Hotel bietet sie einer Frau, die sich allein kein Zimmer leisten kann, an, sich mit ihr eins zu teilen. Die Hälfte der Kosten bezahlt die Frau aber nicht. Stattdessen nimmt sie ohne lange zu zögern 200 Dollar von der Italienerin an und schröpft sie auch in anderer Hinsicht. Sie erzählt lang und ausschweifend von ihren Problemen und fragt kein einziges Mal, wie es um die Befindlichkeit ihres Gegenübers bestellt ist. Im Gegenteil, als die Italienerin in der Nacht erschreckt nach ihr ruft, reagiert sie nur genervt und schläft gleich weiter. Die Stadt mit ihren Bewohnern ist so arm, dass sie mit allen Mitteln versucht, etwas zu bekommen und nichts zu geben vermag.

In der dritten Episode wird die Stadt aus der Sicht der Einwohner gezeigt. Ihr Leben

ist von der Verwahrlosung ihrer Lebenswelt geprägt. Die Arbeitsmarktsituation ist sehr schlecht: Johnny und sein Kollege sind entlassen worden, und Charly schneidet Kunden sogar mitten in der Nacht die Haare.

Auch in DEAD MAN verwendet die Kamera viel Zeit dafür, die Atmosphäre der Stadt einzufangen. Und auch hier bieten sich abweisende Bilder. Bei William Blakes Gang durch Machine betrachtet er die Verwahrlosung und moralische Verkommenheit, die hier zu herrschen scheinen. Die sandige Straße ist aufgewühlt, auf offener Straße sieht er einen Mann und eine Prostituierte bei Fellatio. Überall hängen und liegen Knochen, Tierschädel und ausgestopfte Tierköpfe.

Die Menschen schauen ihn feindselig an, ein Mann stellt sich ihm sogar in den Weg. Dies alles zeigt auch, dass hier allein das Recht des Stärkeren gilt; und der ist in diesem Fall nicht die Natur, sondern der „Weiße Mann“. Kein Gesetz schützt die Freiheit der Bürger.

16.3 Gefängnis

Es gibt auch Orte in den Filmen von Jarmusch, wo auf die menschlichen Bedürfnisse nur in geringem Maße Rücksicht genommen wird. Orte, zu denen Menschen nur schwer eine Beziehung aufbauen können. Dazu gehört zum Beispiel das US-amerikanische Gefängnis. Aus ihrem vertrauten Umfeld herausgerissen, nichts von dem besitzend, was sie einst ausmachte, ohne Beschäftigung, in der sie aufgehen können, können Menschen sich ihre Umwelt nur in beschränktem Maße aneignen. In dem Film DOWN BY LAW gibt es in den Zellen nichts als Betten. Die Langeweile bringt Jack und Zack immer wieder zu zwei Reaktionen: Abgestumpftheit oder Aggression. Erstere äußert sich in apathischem Herumstehen oder -liegen, letztere in frustriertem Schreien, z.B. als Jack Feuer möchte und keiner reagiert, schreit er wie im Wahn immer wieder nach dem Wärter („guard, guard, guard...“). Als Jack und Zack das Eingesperrtsein nicht mehr ertragen – Jack zerrt wie wild an den Gitterstäben und Zack reibt manisch ein Kohlestück an der Wand – fangen sie aus einem nichtigen Vorwand an, sich zu prügeln, um ihre Gefühle in Aktion umsetzen zu können.

Dass Entfremdung immer sowohl vom Subjekt, das sich von etwas entfremdet, als

auch vom Objekt, von dem es sich entfremdet, abhängt, erkennt man in DOWN BY LAW daran, dass der Ort des Gefängnisses bei Zack und Jack Entfremdung auslöst, bei Bob hingegen nicht. Bob kann die Bedingungen im Gefängnis ertragen. Dabei helfen ihm seine Fantasie und seine Gedankenwelt: Er denkt über Bücher nach (zum Beispiel Walt Withmans „Leaves of gras“), die er gelesen hat, und zitiert sie, spielt Karten und malt ein Fenster an die Wand, durch das er sich die Welt draußen vorstellen kann.

Auch in COFFE AND CIGARETTES steht die abstumpfende Wirkung eines trostlosen Ortes im Blickpunkt und zwar in der Episode „Champagne“. Die Figuren Taylor und Bill hat es im Alter an einen gefängnisartigen, nicht näher definierten, Aufenthaltsort verschlagen.



(Abb. 31) Bill und Taylor

Fast schon apathisch sitzen sie am Tisch in einem kalt wirkenden, leeren Raum, der von einem Maschendrahtzaun umgeben ist. Während Bill ganz Realist ist, sich im „Hier und Jetzt“ befindet, gleitet Taylor in eine Fantasiewelt ab. Er imaginiert sich in das Paris der 1920er Jahre. Nicht Kaffee sieht er in ihren Bechern, sondern Champagner, mit dem sie anstoßen. Am Ende der Episode fragt Taylor Bill, ob auch er die Mahler-Symphonie höre. Lange lauschen sie, und schließlich ertönt auch für den Rezipienten die Symphonie „Ich bin der Welt abhanden gekommen“. Der Text der Arie von Friedrich Rückert passt auf die Situation, in der Taylor sich befindet:

„Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst so viel Zeit verloren.
Sie hat lange nichts von mir vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.“

Es ist mir auch nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält;
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen;
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgewimmel
Und ruh in stillem Gebiet.
Ich leb in mir und meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied.“⁸³

Auch Taylor fühlt sich mit der Welt nicht mehr verbunden („I feel divorced from the world“). Er hat keine Beziehung mehr zur Welt, wie sie existiert. Er lebt in seinen Träumen und wünscht sich an einen anderen Ort. Die Welt um ihn herum und er haben sich in verschiedene Richtungen entwickelt. Er nimmt nicht mehr teil am „Weltengewimmel“, fühlt sich abgetrennt. Der zellenartige Raum kann daher auch sinnbildlich für das „Gefängnis des Lebens“ stehen und der „Ort“, an den sich Taylor wünscht, ist der des Todes.

16.4 Entfremdung der Menschen von der Natur

Jarmusch thematisiert in seinen Filmen häufig die Entfremdung der Menschen, besonders der Amerikaner von der Natur.

Besonders der Film DEAD MAN setzt sich mit diesem Thema auseinander. Jarmusch zeichnet die Indianer als Menschen, die im Einklang mit der Natur leben und sich nur nehmen, was sie zum Leben brauchen. Die neuen Siedler hingegen beuten die Natur ohne Nachhaltigkeit aus und betrachten sie sogar als Feind. Sie wollen die Natur in geordnete Bahnen lenken.

Der Zug, mit dem William Blake gen Westen in Richtung Machine fährt, bläst bei seiner Ausfahrt aus dem Tunnel eine riesige Schmutzwolke in die Luft, die sich langsam ausbreitet und das Land um sich und hinter sich bedeckt. Dieses Bild steht für die rücksichtslose Naturzerstörung, die auch heute noch stattfindet. Die Sequenz, in der die Passagiere aus den Fenstern des Zuges auf eine nahe Büffelherde schießen, zeigt ein ähnliches Bild. Im Jahre 1875 wurde von der Regierung der Vereinigten Staaten von Amerika die Auslöschung der Büffelherden im Land initiiert. Damit sollte nicht nur den im Land rebellierenden Lakota-Stämmen ihre

⁸³ Rückert, 2010.

Nahrungsgrundlage entzogen werden, sondern die Ausrottung der Büffel sollte zugleich auch den Bau weiterer Eisenbahnlinien durch das Land erleichtern.⁸⁴

William Blake kommt aus einer industrialisierten Welt, dem Osten Amerikas, und wird im Film mit Hilfe eines Indianers wieder zur Natur zurückgeführt. Doch zahlreiche andere Figuren des Filmes haben sich von der Natur entfremdet. Und auch heutzutage sind die meisten Menschen nicht mehr in der Lage in der Natur, also ohne Zivilisation zu überleben.

Auch Jack und Zack in *DOWN BY LAW* haben keine Beziehung zur Natur. Sie, die beiden Städter, die die Natur nur in gezähmten kleinen Portionen kennen, sind in der Natur nicht allein überlebensfähig. Sie irren ziellos umher und können sich keine Nahrung beschaffen. Bob, als ihr europäisches Gegenbild, auf einem Bauerhof aufgewachsen und mit dem Schlachten von Tieren vertraut, gelingt es, einen Hasen zu fangen und zu braten.

Auch an anderen Stellen wird die Zerstörung und Verschandelung der Natur durch den Menschen gezeigt, zum Beispiel mit den Müll- und Schrottbergen am Anfang des Films *MYSTERY TRAIN* oder dem Flugplatz zu Beginn von *STRANGER THAN PARADISE*.



(Abb. 32) Schrottberg

⁸⁴ Mauer, 2006, S. 190.

17. Resümee

Es konnte gezeigt werden, dass die Auseinandersetzung mit der Entfremdung ein wesentliches, wenn nicht das zentrale Element von Jim Jarmuschs Filmen ist. Dieses Thema spielt in jedem seiner bisher gedrehten Filme auf die eine oder andere Weise eine Rolle. Ein ganz wesentlicher Schwerpunkt in Jarmuschs Filmen ist dabei häufig die Entfremdung der USA als Land und Gesellschaft, und die damit zusammenhängenden zahlreichen Facetten. Hier zeigt Jarmusch, wie beschrieben, dem Zuschauer zum einen die riesige Kluft zwischen der Selbstwahrnehmung der USA beziehungsweise dem Anspruch an das eigene Land und der Wirklichkeit. Zum anderen beschreibt er das Phänomen eines orientierungslosen Vorgehens bei der Findung beziehungsweise Definition einer nationalen Identität. Jarmusch stellt die USA als wenig selbstreflektiertes und kritisches Land dar. Er entlarvt den Besiedlungsmythos der USA in seinem Anti-Western *DEAD MAN* als Schwindel. Zudem zeigt er Gegenden, Städte oder Menschen, die von der Politik vernachlässigt worden sind, zu sehen an der unfairen Rechtsprechung und den unmenschlichen Bedingungen im Gefängnis in *DOWN BY LAW*, den zahlreich dargestellten Armenviertel in den Städten oder den Müllbergen in *MYSTERY TRAIN*.

Die USA sind bei Jarmusch ein Land, das sich entwickelt, ohne zu wissen, wohin die Entwicklung überhaupt führen soll. Der Status quo, der „American Way of Life“ und die eigenen Ideale sind das Prinzip. Anstatt dieses Prinzip zu reflektieren, mit der Wirklichkeit zu vergleichen oder gar zu kritisieren, wird nach ihm gelebt.

Diesen Blick auf die USA kontrastiert Jarmusch häufig mit Europa, das in seinen Filmen eine Art Gegensatz zu den USA bildet: Die USA und Europa entstammen derselben Kultur, da sich die USA als ehemaliges Einwandererland vornehmlich aus europäischen Emigranten entwickelte, und haben viele gemeinsame politische und ideelle Werte. Jedoch hat Europa eine Jahrtausende alte Geschichte und es hat sich langsam entwickelt. Europa ist heterogen, vielfältig, wenig standardisiert, in sich verschieden und dadurch in seiner eigenen Existenz zu einer ständigen Selbstreflexion gezwungen. Europa ist nicht nur der riesige Kontinent Europa. Europa ist auch der einzelne Staat, die Großstadt, die kleine Gemeinde.

Auch wenn eine solche Vorstellung von Europa nicht explizit in den Filmen

Jarmuschs dargestellt oder eingehend thematisiert wird – abgesehen von NIGHT ON EARTH spielt kein Film Jarmuschs in Europa – , kann man sie doch als gedanklichen Ausgangs- und Kontrapunkt zu den USA nehmen: Die USA sind jung, gerade erst wenige hundert Jahre alt. Die USA sind sehr homogen, es gibt nur eine offizielle Sprache; es existieren nur zwei bedeutende politische Parteien im Land; die einzelnen Bundesstaaten besitzen nur wenige staatliche geschweige denn kulturellen Eigenheiten, erkennbar schon daran, dass sie am Reißbrett entworfen und nicht natürlich gewachsen sind. Die USA zählen nur als Ganzes, als Weltmacht.

Und die USA sind durch ihre enorme wirtschaftliche und zuletzt auch militärische Stärke fast schon als Weltmacht auf die Welt gekommen. Die Besiedlung des Landes war das Prinzip dieser Geburt: Ausbeutung und Ausbreitung. Doch die Geburt des Landes ist vorbei. Das Land ist besiedelt, die Ressourcen sind nutzbar gemacht, nun ist es an der Zeit neue Ziele, neue Prinzipien zu formulieren. Doch eben dazu ist das Land nicht in der Lage und das ist der zentrale Punkt in Jarmuschs Filmen: Die fehlende Bereitschaft zur Veränderung, die Unfähigkeit zur Weiterentwicklung, das Fremde sich nicht zu eigen machen zu können oder kurz: die Entfremdung.

Jarmusch verdeutlicht dies nicht nur in seiner Darstellung der US-amerikanischen Städte und Landschaften, sondern vor allem auch anhand der einzelnen Figuren. Hier gibt es zwei auffällige Konstanten: einerseits die Ziellosigkeit, andererseits die starre Fixierung auf Konventionen.

Viele Figuren in Jarmuschs Filmen haben kein Ziel in ihrem Leben – ein sehr gutes Beispiel hierfür ist Allie aus PERMANENT VACATION, der sich selbst sogar wie zuvor erwähnt als „drifter“ bezeichnet, aber auch andere wie Zack und Jack aus DOWN BY LAW oder Don aus BROKEN FLOWERS. Meist sind diese Figuren unglücklich mit ihrem Leben, doch ihnen fehlt die Fähigkeit die Ursache ihres eigenen Unglücks zu erkennen. Der Alkohol (MYSTERY TRAIN), das Fernsehen (BROKEN FLOWERS) und allgemein die US-amerikanische Lebensweise (STRANGER THAN PARADISE), mit denen diese Figuren ihren Kummer zu schmälern versuchen, ist jedoch letztlich der Grund ihres Kummers. Sie verharren im Stillstand und sind sich der Ursache nicht bewusst. Eine weitere Konstante in Jarmuschs Figuren ist die Fixierung auf Konventionen:

Diese Figuren sind gebunden. Gebunden nicht an ihre Überzeugungen oder Ideale, sondern an Ideale, die sie sich zu Eigen gemacht haben beziehungsweise die sie sich zu Eigen machen mussten. Beispielhaft hierfür ist Dora aus *BROKEN FLOWERS*. Sie hat ihre ursprünglichen Ideale nicht nur aufgegeben, sondern sogar in ihr Gegenteil verkehrt. Obwohl sie mit dieser Wahl nicht glücklich zu sein scheint, ist sie doch unfähig sich davon loszusagen. Sie hat sich endgültig entschieden, da sie offenbar nicht in der Lage ist, ihr eigenes Leben kritisch zu reflektieren, um so ihre eigene Unzufriedenheit zu erkennen. Ähnliche Figuren treten bei Jarmusch vor allem auch in Zusammenhang mit dem Filmgeschäft auf, zu nennen sind hier vor allem Cate aus *COFFE AND CIGARETTES*, die Filmproduzentin Victoria aus *NIGHT ON EARTH* und die Schauspielerin aus *INT. TRAILER NIGHT*. Sie stehen für den Glamour von Hollywood, für den Schein und die makellose Hülle. Doch hinter dieser Fassade steckt Unzufriedenheit, Unglück und letztlich dieselbe Ziellosigkeit wie in den zuvor genannten Figuren. Sie sind ebenso unfähig aus ihrer Welt auszubrechen, weil sie nicht wissen, dass ihre Welt die Wurzel ihres Unglücks ist. „Everyone wants to be a movie star!“, sagt Victoria mit völliger Selbstverständlichkeit und scheint zunächst irritiert, als sie bemerkt, dass dem nicht so ist. Zuletzt aber lernt sie etwas aus Corkys Verhalten. Sie reflektiert ihre eigene Aussage, die für sie immer so selbstverständlich war, und bemerkt, dass auch sie selbst vielleicht gar nicht so glücklich mit ihrem Beruf ist, wie sie immer dachte.

Ein weiteres häufig zu beobachtendes Thema in Jarmuschs Figuren ist Arroganz und Desinteresse gegenüber nicht US-Amerikanern und damit einhergehend eine gewisse kulturelle Isolation, welche wiederum die Homogenität des Landes vor allem in der Kultur noch weiter begünstigt. So sind in *DOWN BY LAW* Jack und Zack Bob gegenüber zu Beginn äußerst abweisend und abfällig, ebenso in *STRANGER THAN PARADISE* Willie gegenüber Eva und seiner ungarischen Tante. Obwohl er selbst nicht in den USA geboren ist, weigert er sich doch mit seinen Verwandten seine Muttersprache zu sprechen.

Diese Arroganz und Isolation kann als weitere Form der Entfremdung betrachtet werden. Die USA sind nicht angewiesen auf ausländische Einflüsse. Ihre Film- und Fernsehindustrie ist weltweit dominierend, ihre Sprache ist praktisch Weltsprache und allseits und von jedermann beherrscht. Ihre wirtschaftliche und politische

Bedeutung sind in der Welt unumstritten.

Doch die Zukunft eines Landes liegt nicht in seiner Vergangenheit. Entfremdung ist Stillstand, Aneignung ist Fortschritt.

Jarmusch ist trotz alledem kein Pessimist. Seine Figuren sind weder von Grund auf schlecht, noch scheinen sie von Natur aus unfähig zu sein, sich zu ändern. Viele seiner Figuren machen im Laufe ihrer Geschichten Wandlungen durch, auch wenn diese nicht immer vollständig sind, wie beispielsweise Don in *BROKEN FLOWERS*, Jack und Zack in *DOWN BY LAW* oder Willie in *STRANGER THAN PARADISE*. Die Fähigkeit sich zu wandeln haben die Figuren. Was sie hindert ist nicht ihr eigenes Unvermögen, ihr eigener Unwille. Es ist vielmehr das Korsett, das sie tragen. Das Korsett der Gesellschaft, des Landes.

Inwieweit sie es freiwillig tragen, spielt dabei keine Rolle. Entscheidend ist, dass sie es tun und dass sie die Möglichkeit haben es abzulegen. Insofern kann man die Filme von Jim Jarmusch beinahe als Parabeln verstehen, die sich direkt an den Zuschauer richten und ihm dabei einen Spiegel vorhalten, der ihm jeden einzelnen unangenehmen Aspekt des „American Way of Life“ vor Augen führt.

Doch nicht nur die Zeichnung der Figuren, sondern auch die Musik in Jarmuschs Filmen hat einen starken Bezug zum Motiv der Entfremdung, indem sie oft zum Beispiel die Entfremdung der Figuren unterstreicht. Sie spielt jedoch nicht nur in den Filmen eine wichtige Rolle, Jarmusch hat auch einen starken persönlichen Bezug zu seiner Filmmusik – und ebenso zu den Musikern. Er arbeitet mit zahlreichen angesehenen und originellen Musikern zusammen. So ist in mehreren Filmen Tom Waits für die Musik verantwortlich, der auch als Schauspieler an Produktionen beteiligt ist, ebenso wie John Lurie. Für Jarmusch ist Filmmusik nicht nur „musikalische Untermalung“ oder bloße Ausstattung des filmischen Materials mit einer melodischen Komponente, die es dem Zuschauer insgesamt erleichtern soll aufmerksam zu bleiben, und den Film damit insgesamt unterhaltsamer machen soll. Jarmusch beteiligt die Mitwirkenden am Schaffensprozess des Filmes, bleibt aber auch immer selbst intensiv beteiligt. Zu erkennen ist dies an der personellen Konstanz bei der musikalischen Gestaltung. Dadurch wird die Musik der Filme zu einem elementaren Bestandteil eines gedanklich heterogenen, aber filmisch

homogenen Ganzen.

Ebenso stehen noch andere Elemente von Jim Jarmuschs Filmen in Beziehung zum Thema der Entfremdung, die ebenfalls ergiebig auf ihren spezifischen Beitrag zur Darstellung der Entfremdung bei Jarmusch untersucht werden könnten. Abgesehen vom Thema Musik wären das vor allem Kamerafahrten und –perspektiven und die Raumaufteilung beziehungsweise allgemein Mise-en-scène, der Einsatz der Schauspieler oder der Schnitt.

Doch ließen sich auch noch zahlreiche Aspekte von Jarmuschs Filmen untersuchen – vor allem mit Blick auf den dargestellten Komplex der Entfremdung. So wäre etwa die eingehende Untersuchung zum Thema „Amerikabild und Amerikadarstellung bei Jim Jarmusch“, das auch in dieser Arbeit bereits breit angeschnitten wurde, denkbar. Auch andere Ansätze, die ähnlich konkret in der Themensetzung sind, wären zum Thema der Entfremdung noch wissenschaftlich zu erkunden. Ein Beispiel hierfür wären etwa die Themen „Identifikationsfiguren bei Jim Jarmusch“ oder „Die Naturdarstellung bei Jim Jarmusch“.

18. Literaturverzeichnis

Entfremdung/ Identität/ Immigration

Adorno, Theodor W.. „Glosse über Persönlichkeit.“ *Gesammelte Schriften*, Bd. 6. Adorno, Theodor W.. Frankfurt am Main: Suhrkamp , 1977.

Adorno, Theodor W.. „Minima Moralia. Reflexion aus dem beschädigten Leben.“ *Gesammelte Schriften*/ Bd. 4. Adorno, Theodor W. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Baumann, Peter. *Die Autonomie der Person*. Paderborn: Mentis, 2000.

Beil, Andreas. „Kulturschock.“ *Microsoft Encarta Enzyklopädie*. Microsoft Corporation, 2004.

Chapman, Michael/ Siegert, Michael T.. „Identitätsformationen im Erwachsenenalter.“ *Identität*. Frey, Hans-Peter/ Haußer, Karl. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1987. 139-150.

Dreitzel, Hans-Peter. *Das gesellschaftliche Leiden und das Leiden an der Gesellschaft*. Stuttgart: Enke, 1968.

Frey, Hans-Peter. „Die Änderungsdynamik abweichender Identitäten bei Jugendlichen.“ *Identität*. Frey, Hans-Peter/ Haußer. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1987. 179-192.

Frey, Hans-Peter/ Haußer, Karl. „Entwicklungslinien sozialwissenschaftlicher Identitätsforschung.“ *Identität*. Frey, Hans-Peter/ Haußer, Karl. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1987. S. 3-26.

Garz, Detlef. *Sozialpsychologische Entwicklungstheorien. Von Mead, Piaget und Kohlberg bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.

Hügli, Anton/ Lübcke, Poul (Hg). „Entfremdung“. *Philosophielexikon*. Hamburg: Rowohlt, 1997. 173f.

Jaeggi, Rahel. *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Frankfurt am Main: Campus, 2005.

Löwenich, Friedhelm. „Entfremdung.“ *Microsoft Encarta Enzyklopädie*. Microsoft Corporation, 2004.

Mayer-Gross, Willy. „Zur Depersonalisation (1936).“ *Depersonalisation*. Mayer, J.-E.. Darmstadt: Buchgesellschaft Darmstadt, 1968. 187 - 214.

Mittelstraß (Hg). „Entfremdung.“ *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Stuttgart: Metzler, 2004. 330.

Müller, Christine. *Subjekt, Individuum, Person, Identität*. Wien: Universität Wien, Diplom-Arbeit, 2001.

Oppenrieder, W./ Thurmair, M.. „Sprachidentität im Kontext von Mehrsprachigkeit.“ *Sprachidentität - Identität durch Sprache*. Janich. N/ Thim Mabrey, Chr.. Tübingen: Narr, 2003. 39 - 60.

Oskaar, E.. „*Gesellschaftspolitische Aspekte des Zweitsprachenerwerbs.*“, diesss.: Zweitspracheerwerb. Stuttgart 2003, 151 – 186.

Microsoft Corporation 1. „Habermas, Jürgen.“ *Microsoft Encarta Enzyklopädie*. Microsoft Corporation, 2004.

Microsoft Corporation 2. „Depression.“ *Microsoft Encarta Enzyklopädie*. Microsoft Corporation, 2004.

Petrilowitsch, Nikolaus. „Zur Psychopathologie und Klinik der Entfremdungsdepression (1956).“ *Depersonalisation*. Mayer, J.-E.. Darmstadt: Buchgesellschaft Darmstadt, 1968. S. 262 - 277.

Plessner, Helmut. *Das Problem der Öffentlichkeit und die Idee der Entfremdung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960.

Prechtel, Peter/ Bukatd, Franz-Peter (Hg). *Metzlers Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Carl Ernst Peschel Verlag GmbH, 1999.

Ritter, Joachim (Hg). „Entfremdung“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie/Bd.2*. Basel: Schwabe & Co Verlag, 1972. 509 - 524.

Sandkühler, Hans Jörg (Hg). „Entfremdung“. *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990. 697 – 703.

Schilder, Paul „Selbstbewusstsein und Persönlichkeitsbewußtsein.“ (1914). Mayer, J.-E.. *Depersonalisation*. Darmstadt: Buchgesellschaft Darmstadt, 1968.

Vierecke, Andrea. „Identitätsphilosophie.“ *Microsoft Encarta Enzyklopädie*. Microsoft Corporation, 2004.

Jim Jarmusch

Althen, Michael. „Mystery Train“. *Jim Jarmusch*. Aurich, Rolf/ Stefan Reinecke. Berlin: Bertz, 2001. 205 – 212.

Andrew, Geoff. „Jim Jarmusch.“ *Stranger than Paradise. Macericks Regisseure des amerikanischen Independent-Kinos*. Andrew, Geoff. Mainz: Bender, 1999. 121-146.

Diederichsen, Diedrich. „Dead Man“. *Jim Jarmusch*. Aurich, Rolf/ Stefan Reinecke. Berlin: Bertz, 2001. 227 – 242.

Eue, Ralph. „Off Beat Heroes“. *Jim Jarmusch*. Aurich, Rolf/ Stefan Reinecke. Berlin: Bertz, 2001. 47 – 120.

Göttler, Fritz. „Down by Law“. *Jim Jarmusch*. Aurich, Rolf/ Stefan Reinecke. Berlin: Bertz, 2001. 89 – 196.

Kilb, Andreas. „Night on Earth“. *Jim Jarmusch*. Aurich, Rolf/ Stefan Reinecke. Berlin: Bertz, 2001. 213 – 226.

Knepperger, Rainer. „Coffee and Cigarettes“. *Jim Jarmusch*. Aurich, Rolf/ Stefan Reinecke. Berlin: Bertz, 2001. 189 – 196.

Leitner, Birgit. *Wiederholungsstrukturen in den Filmen von Jarmusch*. Diss.: Bauhaus-Universität Weimar, 2007.

Meyer, Nils. „Ghost Dog: The Way of the Samurai.“ *Jim Jarmusch*. Aurich, Rolf/ Stefan Reinecke. Berlin: Bertz, 2001.

Pines, Jim. „Die Schwarzen im amerikanischen Kino.“ *Geschichte des internationalen Films*. Geoffrey Nowl-Smith. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1998. 459-461.

Reichart, Manuela. *Ein Mann ist so schlecht wie der andere: Erinnerungen an Rays Männer*. Berlin: Spiess, 1989.

Reinecke, Stefan. „Stranger Than Paradise“. *Jim Jarmusch*. Aurich, Rolf/ Stefan Reinecke. Berlin: Bertz, 2001. 179 – 188.

Rückert, Friedrich. *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Quelle: [www. musicanet.org/robokopp/Lieder/ichbindw.html](http://www.musicanet.org/robokopp/Lieder/ichbindw.html). **Stand:** 02.05.2010.

Teaford, Jon C. *The Twentieth-Century American City. Problem; Promise and Reality*. Baltimore; London: Johns Hopkins UP, 1986.

Toop, David. *Rap-Attack*. St. Andrä-Wördern: Hannibal, 1992. 142.

Worthmann, Merten. „Permanent Vacation“. *Jim Jarmusch*. Aurich, Rolf/ Stefan Reinecke. Berlin: Bertz, 2001. 169 – 178.

Zotter, Roman. *Jim Jarmusch: Reisen durch den Stillstand*. Dipl.: Universität Wien, 2007.

Filmografie und Nachweise der Filmstills

Permanent Vacation. Regie: Jim Jarmusch. Drehbuch: Jim Jarmusch. USA: Cinesthesia Productions Inc., 1980. Fassung: DVD. Fmf: Kinowelt Home Entertainment, 2005, 116’.

Stranger Than Paradise. Regie: Jim Jarmusch. Drehbuch: Jim Jarmusch. USA:

Cinesthesia Productions Inc., 1984. Fassung: DVD. Fmf: Kinowelt Home Entertainment, 2005, 85'.

Down by Law. Regie: Jim Jarmusch. Drehbuch: Jim Jarmusch. USA: Blake Snake Inc., 1986. Fassung: DVD. Fmf: Kinowelt Home Entertainment, 2005, 103'.

Mystery Train. Regie: Jim Jarmusch. Drehbuch: Jim Jarmusch. USA: Mystery Train Inc., 1989. Fassung: DVD. Fmf: Kinowelt Home Entertainment, 2005, 106'.

Night on Earth. Regie: Jim Jarmusch. Drehbuch: Jim Jarmusch. USA: Locus Solus Inc., 1991. Fassung: DVD. Fmf: Kinowelt Home Entertainment, 2005, 123'.

Dead Man. Regie: Jim Jarmusch. Drehbuch: Jim Jarmusch. USA: 12 Gauge Inc., 1995. Fassung: DVD. Fmf: Kinowelt Home Entertainment, 2005, 116'.

"Int. Trailer Night". Episode in: *Ten minutes Older: The Trumpet*. Regie: Jim Jarmusch. Drehbuch: Jim Jarmusch. USA: Internat. Produktion, 2002. Fassung: DVD. Fmf: Road Movies Filmproduktion GmbH, 2002.

Coffee and Cigarettes. Regie: Jim Jarmusch. Drehbuch: Jim Jarmusch. USA: Smokescreen Inc., 2003. Fassung: DVD. Fmf: Kinowelt Home Entertainment, 2005, 92'.

Broken Flowers. Regie: Jim Jarmusch. Drehbuch: Jim Jarmusch. USA: Dead Flowers Inc., 2005. Fassung: DVD. Fmf: Universumfilm, 2009, 102'.

Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Filmen von Jim Jarmusch und insbesondere mit dem wiederkehrenden Thema der Entfremdung in ihnen. Dazu wird zunächst der Begriff „Entfremdung“ analysiert und für diese Arbeit definiert. Als Ausgangspunkt hierfür dienen die Begriffe „Identität“ und „gelungene Identitätsbildung“; sie werden historisch beleuchtet und aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Richtungen betrachtet. In diesem Zusammenhang wird auch das soziale Rollenverhalten des Menschen erläutert und in Zusammenhang mit den Begriffen „Identität“ und „Entfremdung“ untersucht.

Nach Abschluss des theoretischen Teils werden die Filme Jim Jarmuschs übersichtlich zusammengefasst. Hierauf folgt die Untersuchung der einzelnen Filme zum Thema „Entfremdung“.

Begonnen wird dabei mit der Entfremdung bei Immigranten, ein häufig vorkommendes Thema in Jarmuschs Filmen. Dazu werden die unterschiedlichen Aspekte einer Immigration untersucht und reflektiert, die für das Thema „Entfremdung“ von Bedeutung sind. Ganz wesentlich sind dabei die unterschiedlichen Verhaltensmuster, die sich in der Regel bei Immigranten kombiniert oder einzeln zeigen – Integration, Isolation, Assimilation und Dissimilation. Nach Klärung der Begriffe werden die entsprechenden Figuren in Jarmuschs Filmen auf eben diese Verhaltensmuster untersucht.

In der Folge hat die Arbeit unauthentisches Verhalten zum Thema. „Unauthentisches Verhalten“ wird als Zwang definiert, eine bestimmte soziale Rolle auszufüllen. Dieser Zwang wird in Jarmuschs Filmen vor allem in typisch US-amerikanischen Bereichen, wie Hollywood oder einer scheinbar-idyllischen „Musterehe“, dargestellt: Diese Darstellungen unauthentischen Verhaltens sind somit quasi das Gegenstück zur Entfremdung bei Immigranten.

Nach Analyse und Prüfen auf Vorkommen anderer grundsätzlicher Formen beziehungsweise Folgen von „Entfremdung“ (Fremdbestimmung, Orientierungslosigkeit, Bindungsstörungen, Depersonalisation) werden die zahlreichen Figuren, die den entfremdeten gegenüberstehen, untersucht. Sie bilden in ihrer authentischen, ausgeglichenen und gewinnenden Art in den Filmen häufig eine Art Gegenpol zu der Entfremdung anderer Figuren in Bezug auf sich selbst oder

ihre Umgebung und nehmen häufig Einfluss auf sie, welcher ebenso untersucht wird. Zuletzt wird die Entfremdung der USA als Gesellschaft untersucht, was auf drei Ebenen geschieht: Zunächst wird der Amerikanische Traum – ein häufiges Thema in Jarmuschs Filmen – mit der Realität verglichen. In diesem Zusammenhang wird auch das Selbstbild der USA, also die Identität der US-Amerikaner als Staatsbürger, untersucht und den Tatsachen gegenübergestellt. In logischer Folge, als Ergebnis des Amerikanischen Traums werden weiter die US-amerikanischen Städte und Gefängnisse, wie sie bei Jarmusch dargestellt werden, thematisiert. Hier prallt der Traum auf die Wirklichkeit vieler US-Bürger: verlassene, trostlose Städte, Kriminalität, Gefängnis. In weiterer logischer Folge wird zuletzt das Verhältnis der USA zur Natur zum Thema gemacht. Dieses beschädigte Verhältnis kann sowohl als Ausgangspunkt für die zuvor beschriebenen entfremdenden Entwicklungen bezeichnet werden, als auch als deren Folge: die Vernachlässigung des eigenen Lebensraums und die Idealisierung der Ausbeutung und zweckdienlichen Vernichtung der Umwelt.

Danksagung

Ich danke meiner Freundin Barbara als Leidensgenossin für ihr Mitgefühl und ihre Unterstützung.

Besonderer Dank gebührt meinem Freund Soames Tristan, der mir ein wichtiger Diskussionspartner war und einen wesentlichen Anteil am Gelingen dieser Arbeit hatte.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Sobolewski, Marie

Geburtsdatum: 11.09.1984

Geburtsort: Berlin

Staatsangehörigkeit: Deutsch

Schulen

1995 – 2001 | „Gymnasium Steglitz“

2001 - 2004 | „Evangelisches Gymnasium zum Grauen Kloster“,
Abschluss: Abitur

Studium

seit 10/2004 | „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“ an der
Universität Wien

10/2004 – 11/2006 | „Vgl. Literaturwissenschaft“

10/2007 – 06/2009 | „Deutsch als Fremdsprache“,
Abschluss: Diplom

Praktika

01/2001 – 02/2001 | zweiwöchiges Betriebspraktikum am Maxim-Gorki-
Theater

04/2002 | zweiwöchiges Sozialpraktikum, in den
„Bodelschwinghschen Anstalten von Bethel“,
Stiftungsbereich Behindertenhilfe

10/2007 - 05/2008 | Regieassistentz beim Stück „Schlaf Kindlein schlaf“
vom „Studententheater Wien“

02/2009 – 04/2009	dreimonatige Verlagsassistentin bei „Österreichischer Bühnenverlag Kaiser und Co.“
05/2009	einwöchige Hospitation und Unterrichtspraktikum am „Österreich Institut“, Wroclaw
06/2009	Hospitation am „Berufsförderungsinstitut“, Wien
10/2009	Hospitation an der „Deutschakademie“, Wien

Arbeitserfahrungen

11/2009 – 02/2010	Deutschunterricht an der „Deutschakademie“, Wien
02/2010 – 05/2010	Deutschunterricht bei „ibis acam“, Wien
Seit 08/2010	Deutschunterricht bei „GLS“, Berlin

Fremdsprachaufenthalte

07/2001	dreiwöchiger Auslandsaufenthalt in Großbritannien
07/2006	einmonatiger Italienischsprachkurs an der Accademia Europea in Florenz

Sprachkenntnisse

Englisch (B2)
 Latein (Latinum)
 Altgriechisch (Graecum)
 Italienisch (A1)
 Norwegisch (A2)

Sonstige Kenntnisse

Arbeit mit gängigen Datenverarbeitungssystemen und Filemaker (wie Word, Excel, Outlook, Power Point)

Hobbys

Klavier, Volleyball, Tennis