

## **Benedikt Feiten: Jim Jarmusch: Musik und Narration: Transnationalität und alternative filmische Erzählformen**

Bielefeld: Transcript 2017, 204 S., ISBN 9783837640243, EUR 32,99

(Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2016)

Die Filme Jim Jarmuschs gelten nicht nur als markante Beiträge zu den Stilikonen des US-amerikanischen Independent-Kinos seit den 1980er Jahren, sondern verdienen auch aufgrund des eigenwilligen Umgangs mit Musik fortwährende Aufmerksamkeit: Über die Unterstützung, Intensivierung und affektive Grundierung der Handlung begreift Jarmusch die Musik als ein eigenes Ausdrucksmittel, das nur lose mit der Narration verbunden ist und dem er eigenständige diskursiv-thematische Qualitäten zuweist. Dass dabei auf traditionelle und konventionalisierte Formen der Musik zurückverwiesen wird, die sozusagen in Differenz zu ihren gewohnten affektiven und sozialen Bedeutungen inszeniert werden, ist Teil eines poetologischen Programms, das als ein Teil der Erzählweise der Filme angesehen werden kann.

Benedikt Feiten's vorliegende Dissertation reiht sich in eine erstaunlich umfassende Reihe von Büchern über Jarmuschs Filme ein – dies mag als

Indiz für die formale Auffälligkeit seiner Werke angesehen werden. Jarmusch gilt als eine der herausragenden Figuren des *Independent Cinema*, eine Zuordnung, der Feiten entschieden entgegentritt, weil sich der formale und inhaltliche Reichtum der Filme nicht mit der Abweichung von den Erzähl- und Gestaltungs-konventionen des Hollywood-Kinos erklären lasse (vgl. S.11), sondern in „Sprache, Raum und Zitate[n]“ (ebd.) und vor allem im Gebrauch der Musik ein eigenes Modell ‚zirkulärer Narration‘ entfalte. Sein Erzählen beruhe auf Wiederholung und Variation und gehöre gleichzeitig dem „transnationalen Kino“ (S.12) zu, in dem „Mythen der Ortsverbundenheit, Identität und Nationalität in Frage“ (ebd.) gestellt würden. Eines der Mittel, sich dieser globalen Thematik anzunähern, sei eine „transkulturelle Intertextualität“ (S.14), die sich im Bereich der Erzählung nachweisen lasse. Diese regiere aber vor allem auch Auswahl und Einsatz der Musik, von

deren Herkunft und Klangfarbe bis hin zu den konventionellen Belegungen der Instrumente (etwa als Spannung zwischen der Klangfarbe des Cellos als „Instrument der europäischen Klassik“ [S.150] und den Rhythmen bzw. Perkussionen lateinamerikanischer Musik und Bluesmotive in *Night on Earth* [1991]).

Feiten nutzt eine Reihe von Distributionsgraphiken, die zeigen, wie die musikalischen Einzelstücke in die Erzählung eingebaut sind; schriftlich werden sie mit den Inhalten der Erzählungen verbunden. Es zeigt sich schnell, dass neben den narrativen Wendungen vor allem die Musikeinsätze die Filme strukturieren; und, dass die Variationen der Musik nicht die Dynamik der narrativen Entwicklung unterstreichen, sondern, ganz im Gegenteil, immer wieder Grundthemen variieren. Tom Waits' Stück „The Good Old World“, das *Night on Earth* eröffnet und beschließt, wird in zahlreichen Variationen während des Films erneut eingesetzt (vgl. S.149), als solle die Atmosphäre des Stücks stabilisiert und auf alle fünf Episoden ausgedehnt werden. Teils werden sogar die Stücke in ihrer ursprünglichen Gestalt mehrfach genutzt (wie Screamers' Jay Hawkins' Song „I Put a Spell on You“ in *Stranger Than Paradise* [1984] vierfach gespielt wird). Immer signalisiert er Momente der Erfahrung der Einsamkeit, aber auch des Aufbruchs, der Überwindung, des entschlossenen Betretens unbekannter und fast immer unwirtlicher Lebensräume (vgl. S.92).

Die Genauigkeit der einzelnen Filmanalysen überzeugt. Die Schaubild-

Technik, mit der Feiten die Distribution der Stücke und Songs illustriert, erweist sich schnell als nützliches Instrument der Veranschaulichung. Als problematisch zeigen sich Feitens Versuche, Jarmuschs Verfahren als „Poetologie“ (S.189) auszuweisen und auf Konzepte wie ‚Hybridität‘ oder ‚Transnationalität‘ zurückzuführen. Beide genießen seit einigen Jahren hohe Aufmerksamkeit, sei es, dass sie künstlerische Formen mit den Folgen von Globalisierung und Migration zusammenzubringen, sei es, dass sie der zunehmenden Bindendifferenzierung der Industriegesellschaft Rechnung zu tragen suchen. Feitens weitestgehend auf Fußnoten verzichtende Schrift gibt einen kurzen (und eher verwirrenden als klärenden) Überblick über die Diskussion zu Hybridformen der Kultur (S.123-128) und behauptet „Sprachenvielfalt“ (ebd.) als deren Erscheinungsform. Hybridität ist durchaus als „Vermischung“ (S.187) angesehen, als *Mélange* vorliegender Formen, weniger als deren Synthese. Auch die Annahme der ‚Transnationalität‘ – als Erscheinungsform der Ortlosigkeit der Figuren (bis in die allegorische Fassung der Wanderschaft als Reise in den Tod wie in *Dead Man* [1995]), ihres Nomadentums und des Verlustes an (kollektiv abgesicherter) Identität einerseits, als Möglichkeit des Zugriffs auf verfügbare Texte aller möglichen traditionellen Kulturen andererseits – wirft eher Fragen auf, denn dass sie Figuren und Erzählungen erklärte. Auch manche sonischen Anspielungen und Kataphora, wie das an den Klang von Bluthunden gemahnende Bellen, das dem Soundtrack von *Down by Law*

(1986)(vgl. S.138f.) beigemischt ist, sind weniger als Indikatoren von Hybridität, sondern vielmehr als traditionell verwendete Hinweiszeichen zu verstehen. Feitens Untersuchung weckt Interesse und weiß durch die Genauigkeit der Filmbeschreibungen zu überzeugen, deren Versuche, das Beobachtete zu einer ‚Poetologie‘ zu synthetisieren,

aber Fragen aufwirft und Einsprüche stimuliert. Leider fehlt in der umfangreichen Literaturliste Simon Kopps Dissertation *Grenzüberschreitungen. Zum Verhältnis von Bild und Musik in Jim Jarmuschs Dead Man* (UB Frankfurt, 2006).

*Hans-Jürgen Wulff (Westerkappeln)*