

Rotraud Biem; Susanne Blum; Ursula Holtgrewe; Ursula Simeth
**Frauen in der Fremde. Jim Jarmusch's STRANGER
THAN PARADISE**

1989

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2714>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Biem, Rotraud; Blum, Susanne; Holtgrewe, Ursula; Simeth, Ursula: Frauen in der Fremde. Jim Jarmusch's STRANGER THAN PARADISE. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 7: Feminismus und Film (1989), S. 79–85. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2714>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Rotraud Biem, Susanne Blum, Ursula Holtgrewe, Ursula Simeth

Frauen in der Fremde. Jim Jarmuschs *Stranger Than Paradise*

Feministische Überlegungen zu *Stranger Than Paradise* - das wirkt befremdlich. Hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse und -kämpfe hat der Film auf den ersten Blick etwas sehr "Unschuldiges", das wahrscheinlich einen Teil seines Erfolges ausmacht. Die Frauen haben nichts von sexuellen Objekten, bewegen sich selbstverständlich durchs Bild, überhaupt ist Sexualität kein Thema, die Stimmung - poetischer Weltschmerz - auch nichts Geschlechtsspezifisches.

Oder ist auf den zweiten Blick die ungarische Cousine Eva doch wieder diejenige, die die "Drecksarbeit" der Herstellung menschlicher Beziehungen für die kommunikationsunfähigen Männer übernimmt und sie versorgt? Das Ergebnis wird sich nicht eindeutig in vorgefaßte Kategorien von "frauenfeindlich" oder "-freundlich" einfügen. Dennoch erweist sich der schräge, feministische Blick auf einen unfeministischen Film als produktiv.

Interaktionen

Der Film erzählt in langen, durch Schwarzfilm getrennten Einstellungen die Begegnungen und Trennungen der Freunde, Falschspieler und Pferderenn-Experten Willie und Eddie und Willies ungarischer Cousine Eva. Der Blick auf die Figuren ist entschieden nicht-psychologisch, gezeigt werden sie allenfalls halbnahe, von "außen".

Im Zentrum des ungleichseitigen Dreiecks steht Willie - cool, reserviert, ein einsamer New Yorker Großstadtwolf, wenn auch ein sehr passiver. Der Anruf seiner Tante, die ihm Evas Kommen ankündigt, stört offensichtlich seine Ruhe, an seine ungarische Herkunft und Verwandtschaft möchte er nicht erinnert werden ("please don't speak Hungarian").

Eva, die wir zum ersten Mal einsam am Flughafen stehend sehen, wird nach ihrer Ankunft bei Willie zum Objekt kritischer Überprüfung mit seinen Augen. Sie erweist sich - trotz oder wegen ihrer Fremdheit - ebenfalls als cool, fügt sich selbstgenügsam in seinen Lebensstil des Nichtstuns, hat aber ihre Musik (Screaming Jay Hawkins' *I put a spell on you*) und ihre eigenen Talente der Subsistenz im großstädtischen Slum (Ladendiebstahl).

Willie dagegen versucht, mit einem Minimum an Aufwand auf Eva auf- und sie amerikanischen Lebensgewohnheiten, wie er sie sieht, anzupassen. Er warnt sie vor den nicht näher benannten Gefahren der Wohngegend, erklärt ihr, was es mit einem "TV-dinner" auf sich hat, und bringt ihr schließlich ein ausgesprochen häßliches geblümtes Kleid mit ("It's time you dress like people here do"). Was als Versuch, nett zu sein, gesehen werden kann, hat Züge patriarchaler Kontrolle über Evas Bewegungsfreiheit, die komisch und unangemessen konventionell wirken, weil in Willies Universum reale existierende Frauen offensichtlich nicht vorkommen. Eva nimmt alles gelassen hin, bewegt sich selbstbewußt in den ihr zugewiesenen Räumen, eignet sich diese auch - tanzend - an. Wenn sie klassisch-weibliche Aufgaben wie das Staubsaugen übernimmt, scheint sie damit weniger Willie zu umsorgen als den Raum für sich bewohnbar zu machen. Willies Freund Eddie, der auftaucht, um Willie zum Pferderennen mitzunehmen, erweist sich als der Zugänglichere der beiden. Er findet Eva "cute", macht Konversation mit ihr, erzählt ihr von Cleveland, wo er nie gewesen ist. Als Willie das Gespräch abbricht, indem er sich weigert, Eva zum Rennen mitzunehmen - Männersache -, folgt Eddie ihm leise bedauernd, aber mit der treuen Ergebenheit, die charakteristisch für seine Beziehung zu ihm ist. Nur ab und zu wehrt er sich gegen Willies Bevormundung ("Why do you always tell me what to do?"), und Willie hat angesichts Eddies Passivität nicht einmal unrecht, wenn er antwortet: "Because you wouldn't do anything if I didn't tell you". Dennoch gehen Eva und Willie kleine Bündnisse gegen den dominanten Willie ein. Höflichkeitshalber zieht sie, als sie nach Cleveland fährt, das Kleid von Willie an. Eddie überrascht sie, als sie es vor der Haustür in die Mülltonne stopft, sagt aber Willie, der vom Erfolg seines Geschenks noch voll überzeugt ist, nichts davon. Später, auf der Fahrt nach Florida, setzt Eva mit Eddies Unterstützung ihren Screaming Jay Hawkins durch ("it's good drivin' music").

Schließlich reist Eva wie geplant ab nach Cleveland zu ihrer Tante, wo sie ein normales Immigrantinnenleben mit Arbeit in der Imbißbude und amerikanischem boyfriend aufnehmen wird. Der Abschluß dieses Teils zeigt die beiden Männer in Willies Zimmer, schweigend und biertrinkend. Die coole Männerfreundschaft erweist sich nach Evas Weggehen als Öde und Lethargie.

Die Idee, sie in Cleveland zu besuchen, hat Willie ein Jahr später, als die beiden beim Falschpokern erwischt worden sind. Viel geredet wird auf der Fahrt durch kahle, tote Industrielandschaften nicht. Einmal fragt Eddie Willie nach seiner ungarischen Herkunft. "I'm as American as you are" ist die Antwort. Auch seine Tante bittet Willie - vergeblich -, nicht ungarisch mit ihm zu sprechen. Allerdings respektiert er sie als familiäre Autorität und ermahnt Eddie zu für Verwandtenbesuche angemessenem Benehmen.

Das Leben in Cleveland erweist sich als normal und uninteressant. Die Stadt ist schneebedeckt und menschenleer, Eva wohnt bei Tante Lottie, arbeitet und verabredet sich ohne nennenswerte Begeisterung mit ihrem Freund fürs Kino ("Isn't there a Kung Fu movie?"). Eddie und Willie schließen sich als verwandtschaftliche Beschützer an, setzen Billie an den Rand und essen ihm sein Popcorn weg.

Unter sich fragen sie sich, was sie eigentlich in Cleveland machen. Weder hat sich ihre Sehnsucht nach einem anderen Ort erfüllt noch Evas Wunsch nach einem Ausbruch aus der Normalität, den sie dezent und selbstironisch andeutet ("next time you must kidnap me"). Eine direktere Forderung, etwa sie mitzunehmen, stellt sie nicht an die beiden, läßt aber keinen Zweifel daran, daß sie in Cleveland nicht glücklich ist.

In der Tat schlägt Willie Eddie auf der Rückfahrt vor, noch nicht nach New York zu fahren, sondern einen Abstecher nach Florida zu machen und Eva mitzunehmen - gegen die heftigen Proteste ihrer Tante. Der Ort erweist sich als enttäuschend, das erwartete Ferienparadies ist nicht auszumachen. Im Motel rebelliert Eva und besteht auf einem richtigen Bett im Doppelzimmer, so daß das Klappbett für Eddie bleibt. Dies ist das erste Mal, daß sie sich gegen die Männer durchsetzt, ansonsten ist Rebellion in der neuen Umgebung nicht ihr Stil, außer, wenn es um wirklich vitale Bedürfnisse geht.

Am nächsten Morgen lassen Willie und Eddie sie wie gewöhnlich im Motel zurück, gehen auf die Rennbahn und verlieren dort das restliche Geld. Am Ende haben sie wieder gewonnen, doch auch Eva ist auf überraschende Art zu Geld gekommen und erkundigt sich über Flugtickets nach Europa, aber nicht zurück nach Budapest. Als kein Flug am selben Tag mehr geht, verpaßt sie die Männer im Motel. Willie ist auf der Suche nach ihr im Flugzeug nach Budapest hängengeblieben und Eddie wird allein nach New York zurückfahren.

Festzuhalten ist auf der Ebene der Interaktionen also eine gewisse Verwirrung. Den gewohnten Ansätzen feministischer Filmanalyse entzieht sich der Film, was die Frage nahelegt, wie sehr diese doch auf klassisches Erzähl- oder Identifikationskino abgestellt sind. *Stranger Than Paradise* "argumentiert" demgegenüber ex negativo: Die unter den drei ProtagonistInnen zu erwartende Beziehungsdynamik kommt nicht in Gang oder wird gleich wieder stillgestellt. Unter der Coolness und Selbstgenügsamkeit der einsamen HeldInnen brodeln keine Leidenschaften, Sexualität ist ebenso abwesend wie gelingende sprachliche Kommunikation. Dem entsprechen die Räume und Landschaften, in denen sich die drei bewegen. Was sie suchen, kann Eddie, der als einziger darüber spricht, nur in der Sprache von Reiseprospekten ausdrücken, zu Florida fallen ihm "girls in bikinis and strange birds" ein. Doch die Verheißungen, die sich an die Namen der Orte

New York, Cleveland, Florida, knüpfen, werden enttäuscht. Das erste, was Eva von New York sieht, ist eine menschenleere, müllhaldenähnliche Landschaft vor dem Flughafen, dann ausgestorbene Straßen zwischen den Wohnblocks auf ihrem Weg zu Willie, in denen nur die Spuren menschlichen Lebens sichtbar sind - in Gestalt von Graffiti an den Wänden und Müll im Rinnstein. Auch die langen Autofahrten führen durch verwüstete, leblose Industrielandschaften, die monoton abgefilmt sind (Totale, dem Auto folgender Schwenk). Die Orte des Ankommens sind ähnlich, Willies Appartement in New York verkörpert ebensowenig ein Zuhause wie das Motel in Florida einen Ferienort. Dort beleben nur Strand, Andenkenläden und Drogenkurier die gleichmäßig triste Umgebung.

Zeichen

Kargheit der Umgebungen und Desillusionierung ("Why does every place look the same?") setzen jedoch neue Möglichkeiten spielerischer Entfaltung frei. Wo Körper und Kleidung (drei Schichten billiger Pullover, unförmige Hosen) nicht Sexualität/Anziehung usw., Sprache nicht subjektive Befindlichkeit ausdrückt oder diskursives Einverständnis herstellt, entsteht eine eigene Lässigkeit der Bewegungen, werden freischwebend-komische Dialoge und Musik wichtiger - auch wenn die Besessenheit des *I put a spell on you* in der Realität des Films keinen Platz hat, und vielleicht gerade dann, bleibt ihr ästhetischer Eigenwert erhalten.

Doch auch eine spezifischere subkulturelle Zuordnung der Selbstinszenierung der Männer, die gar nicht als solche erscheint, ist möglich. Ihre Hüte und Sonnenbrillen verweisen über schwarz-amerikanischen soul brother- und karibischen rude boy-Stil auf die Gangsterfilme der 30er Jahre.¹ Diese sind auch gemeint (die schwarze Konnotation wird nicht weiter verfolgt); als Falschspieler und Pferdewett-Experten halten sich die Männer für gefährliche (aber nicht sehr mutige) Bewohner des Asphaltschungels. In diesem semiotischen Bezugssystem haben Frauen keinen Platz.

Dennoch ist Eva semiotisch ein Glückskind: Was bei den Männern doch noch angestrengt inszeniert wirkt, hat sie - frisch aus Ungarn - naturwüchsig "drauf": Körpersprache, Kleidung, Musik und die Tricks des großstädtisch-kleinkriminellen Überlebens. Ihr Amerika-Bild erweist sich dabei als europäisch-nostalgisch, was sie klaut, sind Chesterfields. Ähnliches gilt für ihre und Willies Tante Lottie, die die Männer zu Eddies Überraschung

¹Vgl. Dick Hebdige, *Subculture. Die Bedeutung von Stil*. In: Diedrich Diederichsen u.a., *Schocker*. Reinbek 1983.

locker beim Kartenspielen in die Tasche steckt. Nicht nur ist Ungarisch daher die Sprache der Frauen, der Vergangenheit und der spezifischen Unangepaßtheit an die Leere des American way of life auch der Subkulturbewohner², diese Unangepaßtheit verleiht den Frauen auch eine gewisse Überlegenheit innerhalb dieser Subkultur - so deutet der Film eine nicht wertkonservative Versöhnung mit Willies/Belas ungarischer Heimat an.

Für Eva, die, wie gesehen, im vorgegebenen Zeichensystem der Männer keinen Ort hat, bringt auch der Stilbruch Glück: Der unpassende Strohhut, den sie in Florida kauft, läßt ihr, von dem schwarzen Dealer als Erkennungszeichen mißverstanden, einen ansehnlichen Geldbetrag zufliegen.

Ihr Umgang damit kontrastiert mit dem der Männer: Während sie zu geizig waren, ein Motelzimmer für drei zu bezahlen, was Eva in die erniedrigende Situation brachte, ums Haus herumzuschleichen, läßt sie ihnen Geld und einen Brief da - auf Ungarisch. Fast märchenhaft werden am Ende Lohn und Strafe verteilt, und Willie und Eva kehren ihre Positionen exakt um: Er fliegt nach Budapest (und muß eine Lektion über kulturelle Identität nachholen), sie ist allein in einem unpersönlichen Raum in den USA, allerdings mit Geld und offenen Aufbruchsmöglichkeiten.

Nicht einen "Ort des Weiblichen" also weist Jarmusch seiner Heldin zu: Fremdheit, ohne zu verdrängen, wo frau herkommt, Selbstgenügsamkeit, die Gefühle zuläßt, und Offenheit für das, was kommt, lassen Eva in einer Welt, in der Glück für die Männer allenfalls beim Pferderennen zu erwarten ist, am glücklichsten wegkommen.

Kontrast: *Down By Law*

Jarmuschs Nachfolgefilm *Down By Law* geht demgegenüber einen Schritt zurück. Er erzählt eine ähnliche Dreiecksgeschichte, nur steht in der Mitte ein Mann, Roberto, der wie Eva Europäer (Italiener) ist.

Frauen sind in diesem Film Randfiguren, sowohl Jack als auch Zack scheitern an ihren Beziehungen, weil sie in ihren subkulturell-kleinkriminellen Erwerbssphären versagen: Zack wird von seiner Freundin an die Luft gesetzt, nachdem er seinen Job als Disjockey aufgegeben hat. Jack wird von einem anderen Zuhälter reingelegt, nachdem ihn vorher eine schwarze Prostituierte als Versager beschimpft hat. Auch in der Halbwelt gilt kapitalistische Leistungslogik, und die Frauen repräsentieren die Norm:

²Herbert Hrachovec, Entwicklungsformen von Widerstand in Jim Jarmuschs "Stranger Than Paradise". In: Klaus Bill (Hg.), Gegenwartsvolkskunde und Jugendkultur. Wien 1987.

Sie halten die Männer zum Gelderwerb an, auch wenn die Branche Zuhälterei ist. Die Frauen also üben die soziale Kontrolle aus und halten die Prinzipien von Erfolg und Geschäftslogik aufrecht, an denen die Männer scheitern.

Hier ist jetzt Roberto gefragt. Er ist ein Mann, aber kein Konkurrent, denn er verhält sich viel weiblicher als Eva in *Paradise*. Er wirbt in der Gefängniszelle um Jack und Zack, die sich beim ersten Zusammentreffen als gleichartig erkennen und ablehnen. Er versucht, verschüttete emotionale Bedürfnisse abzurufen, ist dabei hartnäckig wie sonst nur Frauen, kocht für die beiden anderen und ist körperlich schwach und hilflos ohne Jacks und Zacks physische Qualitäten: So hat er Angst vor Hunden und kommt allein nicht übers Wasser.

Trotzdem ist Roberto so autonom und souverän wie Eva und scheint damit die ideale feminine Ergänzung des Männeruniversums von Jack und Zack zu sein. Jarmusch ironisiert dabei vulgärpsychologische Stereotypen und stattet Roberto mit einer dominanten Mutter aus ("a strange person"), an die er sich leicht schauernd vor allem wegen ihrer Technik, ein Kaninchen professionell zu töten, erinnert. Aber Roberto ist ebensowenig schwul, wie es das Stereotyp vorsieht, wie seine Erinnerung dem Idyll einer italienischen Mamma entspricht.

Roberto spricht wie Eva falsch. Neben seinem unzureichenden Amerikanisch ist die Poesie sein Ausdrucksmittel, das die karge Sprache und Umgebung poetisiert ("it's a sad and beautiful world"). Die Dichter Walt Whitman und Robert Frost stehen ihm für ein "anderes Amerika".

In beiden Filmen wird über Fremdheit der Sprache, Poesie und Musik das Schweigen aufgebrochen, in dem die Unterschiede von US-amerikanischer Sub- und herrschender Kultur sich verwischen. Die Europäer fordern Kommunikation und Freundschaft in einem öden Land, das ihnen aus der Ferne attraktiver schien als ihr eigenes. Jarmusch zeigt Amerika als eine Männerwelt, der dieser Zustand nicht gut bekommen ist.

Die Auswirkungen der unterschiedlichen Frauenbilder zeigt das Ende beider Filme: Der Schluß von *Paradise* ist offen: Eva kann die Suche nach Orten, die nicht alle gleich aussehen, zu ihren eigenen Bedingungen in Europa oder den USA fortsetzen. Für Roberto, den männlichen Romantiker bleibt ein konventionelles (aber nicht unironisches) Happy-End. Poetische Gerechtigkeit waltet in beiden Fällen, narrative auch: Die stereotypen Geschlechterverhältnisse in *Down By Law* erfordern einen entsprechenden Abschluß, die Frau zwischen Leere der Männerwelt und Enge der Sphäre von Tante Lottie hat auch am Ende keinen Ort für sich gefunden.

Der Vergleich beider Filme verdeutlicht also ein Kriterium feministischer Filmkritik: Wo in *Paradise* die Öde und Leere der Beziehungen kommunikationsunfähiger Männer überdeutlich wird, wird sie in *Down By*

Law poetisch kompensiert. Robertos Bemühungen und die Anforderungen der Filmerzählung leisten gemeinsam die Vermittlungsarbeit, um das Trio zusammenzuhalten - so entstehen die intensivsten Momente. Während die Frauenfiguren herkömmliche Positionen als Agentinnen herrschender Ordnung und Ziel romantischer Träume einnehmen, kann man als männlicher Zuschauer alles haben: Coolness US-amerikanischer Krimihelden, lar-moyante Identifikation mit den von Frauen gebeutelten losers und die schöneren Gefühle von Poesie, Menschlichkeit und Sehnsucht nach dem anderen (möglichst frauenlosen) Leben. Der Konsens der Kritiker, die eine positive Reifung und Entwicklung von Jarmuschs Filmarbeit ausmachen, hat genau dies zur Basis. Unter dem Gesichtspunkt, Bewegung in filmische Geschlechterverhältnisse zu bringen, spricht mehr für *Stranger Than Paradise*.