

Sofia Glasl

Mind the Map

Jim Jarmusch als Kartograph von Popkultur

SCHÜREN

Inhalt

- 1 Einleitung
- 2 Forschungsstand
- 3 **Verwendete Theorien und deren Vernetzung im Überblick**
 - 3.1 Semiotik: Zeichen – semiotische Kette – Rhizom
 - 3.2 **Diagrammatik und Kartographie: Diagramm – Karte – Mindmap**
 - 3.2.1 Diagrammatic Reasoning
 - 3.2.2 Ways of Worldmaking
 - 3.2.3 Mnemosyne
 - 3.3 **Akteur-Netzwerk-Theorie: Netzwerk – Relationalität – Multidimensionalität**
 - 3.4 **Mapping Jim Jarmusch: Resonanz – Sampling – Coverversion**
 - 3.4.1 Akustische Phänomene
 - 3.4.1.1 Resonanz
 - 3.4.1.2 Rückkopplung
 - 3.4.1.3 (Schall)Reflexion
 - 3.4.1.4 Dopplereffekt
 - 3.4.2 Musikproduktionstechniken
 - 3.4.2.1 Sampling / Looping
 - 3.4.2.2 Tracking
 - 3.4.2.3 Coverversion
- 4 **Jarmusch mapping Jarmusch mapping Popculture: der Regisseur als Kartograph**

4.1 COFFEE AND CIGARETTES und THE LIMITS OF CONTROL:

Schlüsselfilme in Jim Jarmuschs Werk

4.1.1 COFFEE AND CIGARETTES (2003)

4.1.1.1 Handlung

4.1.1.2 «Nikola Tesla perceived the earth as a conductor of acoustical resonance.»

4.1.1.3 «Who's the evil twin – that's the way it works, right?»

4.1.1.4 «... it resonated right through the whole building.»

4.1.2 THE LIMITS OF CONTROL (2009)

4.1.2.1 Handlung

4.1.2.2 «Reality is arbitrary.»

4.1.2.3 «Sometimes the reflection is far more present than the thing being reflected.»

4.2 GHOST DOG. THE WAY OF THE SAMURAI und DEAD MAN:

Genrefilme

4.2.1 GHOST DOG (1999)

4.2.1.1 Handlung

4.2.1.2 «What's this, Louie? High Noon? Is this the final shootout scene?»

4.2.2 DEAD MAN (1995)

4.2.2.1 Handlung

4.2.2.2 «Oh, watch it! It's loaded.» – mythenfreie Waffengewalt: Bill Blake, der totgeweihte *poet assassin*

4.2.2.3 «My name is Nobody.»

4.2.2.4 «You got any tobacco?»

4.3 DOWN BY LAW und BROKEN FLOWERS: Literarische Plateaus

4.3.1 DOWN BY LAW (1986)

4.3.1.1 Handlung

4.3.1.2 «It's a sad and beautiful world.»

4.3.2 BROKEN FLOWERS (2005)

4.3.2.1 Handlung

4.3.2.2 «It's Johnston, with a (t).»

4.3.2.3 «It's strange how people's lives change.»

4.4 MYSTERY TRAIN und NIGHT ON EARTH: Studien synchronen Erzählens

4.4.1 MYSTERY TRAIN (1989)

4.4.1.1 Handlung

4.4.1.2 «Was that a gunshot?»

4.4.1.3 «It's time for the king himself.»

4.4.2 NIGHT ON EARTH (1991)

- 4.4.2.1 Handlung
- 4.4.2.2 «Like Popeye says: ‹I yam what I yam,› right?»
- 4.5 **STRANGER THAN PARADISE (1984) und PERMANENT VACATION (1980): Negative des Hollywoodfilms**
 - 4.5.1 STRANGER THAN PARADISE (1984)
 - 4.5.1.1 Handlung
 - 4.5.1.2 «You know, it's funny. You come to someplace new and everything just looks the same.»
 - 4.5.2 PERMANENT VACATION (1980)
 - 4.5.2.1 Handlung
 - 4.5.2.2 Somewhere over the Rainbow
- 5 **MINDMAPPING: WORK IN PROGRESS**
- 6 **Literaturverzeichnis**
 - 6.1 Primärtexte
 - 6.2 Sekundärtexte zu Jarmusch
 - 6.3 Theorietexte
 - 6.4 Literarische Texte
 - 6.5 Andere
- 7 **Filmverzeichnis**
 - 7.1 Jim Jarmusch
 - 7.2 Weitere Filme
- 8 **Musikverzeichnis**
- 9 **Bildverzeichnis**
- 10 **Abbildungsverzeichnis**
- 11 **Index**

Dank

Bedanken möchte ich mich herzlich beim Begleiter dieser Arbeit, Prof. Dr. Michael Gissenwehrer, der auch über mehrere Umwege und Richtungsänderungen immer an das Gelingen dieser Arbeit geglaubt hat, geduldig erste Forschungsergebnisse abwartete und in entscheidenden Momenten immer ein offenes Ohr hatte. PD Dr. Andreas Englhart und Prof. Dr. Sven Hanuschek sei für Zweitkorrektur und das konstruktive und beschwingte Gespräch in der Disputation gedankt.

Prof. Dr. Fabienne Liptay danke ich sehr herzlich für die Betreuung des Druckmanuskripts sowie für erhellende und weiterführende Gespräche bei der Manuskriptumarbeitung.

Martin Haldenmair danke ich für eine Vielzahl anregender Gespräche und Kinobesuche, die meinen Blick auf den Film immer wieder aufs Neue herausforderten. Herzlicher Dank gilt auch Stefan Ballbach, der mir durch sein immenses Theoriewissen hilfreich zur Seite stand, ebenso Thomas und Cirsten Giernalczyk, die immer wieder meine Theoriearbeit neugierig aufgriffen und konstruktiv hinterfragten.

Mein besonderer Dank gilt Marko Pfingsttag für die gewissenhafte und beharrliche Korrektur der Texte. Vanessa Wittmann sei gedankt für die Hilfe bei den Übersetzungen aus dem Französischen, ebenso gilt herzlicher Dank Sabine Dunst, Angelika Rehschütz und Patrick Schütz für die geduldige, grafische Aufbereitung der Mindmap.

Herzlichster Dank auch meinen Eltern für die vertrauensvolle Unterstützung – Gabi Glasl für die immer aufmunternden und fürsorglichen Worte und Peter Glasl für das außerordentliche Engagement bei den letzten gestalterischen Feinheiten.

Gewidmet sei diese Arbeit meinem Großvater, Toni Glasl, der mich stets mit herzlicher und großzügiger Unterstützung begleitete, und Henning Giernalczyk, der mir die zunächst unverständlich anmutenden tontechnischen Begrifflichkeiten näher brachte und mir im jahrelangen Auf- und Ab der Arbeit immer mit einem Lächeln zur Seite stand.

Sofia Glasl, Oktober 2013

1 Einleitung

«Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is nonexistent. And don't bother concealing your thievery – celebrate it if you feel like it.

In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: 'It's not where you take things from – it's where you take them to.'»¹

(Jim Jarmusch)

Jim Jarmusch fasst in seinen für das Magazin *Movie Maker* zusammengestellten «Goldenen Regeln» des Filmemachens seine eigene Herangehensweise sehr prägnant zusammen. Denn in der Tat weisen seine Filme eine besonders hohe Dichte an Zitaten, Verweisen, Referenzen, Anspielungen und Assoziationen auf, die dem Zuschauer eine Vielzahl an Anknüpfungspunkten und Interpretationsspielräumen anbieten. Hierbei überschreitet Jarmusch ganz selbstverständlich sämtliche medialen Grenzen und setzt ohne Weiteres filmische, musikalische und literarische Elemente zu etwas Neuem zusammen. Sein Anliegen ist es, aus ihm persönlich ansprechenden und inspirierenden Werken zu zitieren und daraus selbst etwas Authentisches zu schaffen. Das «Was» der im Film erzählten Geschichte ist für ihn

1 Jim Jarmusch: «Jim Jarmusch's Golden Rules.» *Moviemaker. The Art and Business of Making Movies*, 22.01.2004, entn. http://www.moviemaker.com/directing/article/jim_jarmusch_2972/, letzter Zugriff: 03.11.2011.

nebensächlich – oft sieht man den Figuren bei ganz alltäglichen Handlungen wie etwa einer Taxifahrt oder beim Fernsehen zu – ihn interessiert das ›Wie:

«Nothing is original. All human expression is really just endless variations. There are only a limited number of stories you can tell. But there is an unlimited number of ways to tell the same story.»²

Zudem stellt er treffend fest, dass wir als Mitglieder einer Gesellschaft und einer Kultur auch immer per se deren Einflüssen ausgesetzt sind und daher nie gänzlich Neues erfinden und so auch keine gänzlich originären Geschichten erzählen können, da sich immer bewusst oder unbewusst Anleihen und Referenzen ergeben – lediglich authentische Neufassungen und Variationen sind möglich:

«Niemand kann behaupten, eine von Grund auf neue Geschichte zu erzählen. Man bezieht sich immer auf irgendetwas, wenngleich auch unwillentlich. Es ist unmöglich, aus dem Nichts etwas zu schaffen, weil wir von Einflüssen und Gemeinplätzen überschwemmt werden. Man kann jedoch diese Summe an Elementen, die nunmal Teil unserer Kinokultur sind, auf ganz neue Weise bearbeiten. Nicht auf absolute Originalität abzielen, sondern Referenzen als Grundlage seiner eigenen Kreation (Kreativität) nutzen. So fängt man an, individuell zu werden und etwas Neues zu schaffen. Das individuelle Anordnen von bekannten Elementen kann somit zum Ausdrucksmittel und Stil des Regisseurs werden.»³

All diese zusammengetragenen Elemente und Einflüsse lassen sich nicht mehr zum Ausgangsmedium bzw. zum Original zurückverfolgen – was auch nicht Sinn und Zweck der Herangehensweise ist. Diese intendiert – ganz im Sinne Godards – nicht eine rückwärtsgewandte Suche nach dem Ausgangspunkt, sondern nach vorne gewandtes Ausschauhalten nach möglichen weiteren Referenzen, Anschlusspunkten und Interpretationen der angebotenen Perspektive. Denn nichts anderes als ein Standpunkt, eine Perspektive, ist diese von Jarmusch eingesetzte Methode – er reagiert auf eine Stimulation mit Assoziationsketten und baut aus diesen seine Filme auf:

2 Léa Rinaldi [Reg.]: «Behind Jim Jarmusch», in: Jarmusch, Jim [Reg.]: *The Limits of Control*. 1 DVD. Focus Features, 2009.

3 Danièle Parra: «Entretien avec Jim Jarmusch.» In: *La Revue du Cinéma*, Aug. 11 (1986), S. 59–62, hier: S. 59. Übersetzung der Verfasserin.

«Personne ne peut prétendre créer une histoire profondément originale. On passe par les références, même involontaires. Il est impossible de créer à partir de rien puisque nous sommes inondés d'influences et de lieux communs. Par contre, on peut traiter d'une manière neuve cette somme d'éléments qui font désormais partie de notre culture cinématographique. Ne pas viser l'originalité absolue mais prendre des références comme base de sa propre création. Dès lors, on commence à devenir personnel et à faire quelque chose de nouveau. L'agencement personnel d'éléments connus peut alors devenir le langage et le style du réalisateur.»

«I usually start with a character and an actor. But sometimes I have a thin thread of a plot that might be a starting point. Sometimes it might just be as abstract as a piece of music that I don't even intend to use in the film, but which has opened something in my head that makes me think of a certain landscape or atmosphere or emotion, and then that leads me to a character. Generally I'm much more interested in characters than in stories. I love stories, and I try to make my films have stories, but I'm more interested in the details of human interaction, the gift of having consciousness in the world and where that leads you whether you're conscious or appreciative of it or not.»⁴

Zudem betrachtet er auch die Rolle des Rezipienten bei der Bedeutungszuweisung als der des Regisseurs gleichwertig – nicht alle von ihm intendierten Aussagen werden vom Zuschauer erfasst, aber auch von ihm nicht mitgedachte Sinnzuschreibungen haben ihre Berechtigung: «[W]enn eine Aussage [beim Zuschauer] ankommt, dann muss sie in dem Film drinstecken, und darum bin ich auch sehr interessiert daran, das zu erfahren.»⁵

Jarmuschs Filme sind, bis auf seinen aktuellsten, *THE LIMITS OF CONTROL* (2009), auch ohne Vorwissen bzw. (pop)kulturelles Wissen – auf der Ebene des Plots – les- und verstehbar, jedoch ergeben sich gerade aus den Verweisen und Zusammenhängen neue und überraschende Deutungsmöglichkeiten, die die Filme zum einen in einem gewissen kulturellen Kontext verorten und zusätzlich zur Handlung einen Mehrwert an Bedeutung generieren. Diese Verweise weichen den Rahmen des Gesamtwerkes Jim Jarmuschs an vielen Stellen auf und lassen es in eine dynamische Beziehung zu anderen Künsten, Künstlern und deren Werke treten. Zum anderen reflektiert Jarmusch in seinen Filmen auch das eigene Werk, dessen Beschaffenheit und Künstlichkeit bzw. seine eigenen Produktionseigenheiten, und lässt somit den Rezipienten an einer Vielzahl von inhaltlichen, formalen sowie selbstreflexiven Ebenen teilhaben. Durch diese vielseitigen Verweise spinnt er eine sich immer weiter ausbreitende, verwobene Netzstruktur, die in alle Richtungen offen bleibt und somit Anknüpfungspunkte für eigene wie auch fremde Assoziationen bietet.

Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass dieser Austausch essenziell bei der Sinnkonstitution ist – sowohl der Austausch mit anderen Künsten und Kunstwerken, als auch mit dem Rezipienten. Jim Jarmuschs Filme sind ein Konglomerat aus sich überschneidenden, überlagernden und gegenseitig beeinflussenden Wissensvorräten und Denkräumen, die je nach Blickwinkel oder auch Neigung und Wissensstand des Rezipienten ihre Bedeutung ändern können. Innerhalb der sich aus

4 Scott Macaulay: «Brief Encounters.» In: *Filmmaker. The Magazine of Independent Film*, Ausg. Frühjahr (2004), S. 36–39, hier: S. 36.

5 Meike Haas: «Aber das Leben hat keinen Plot.» In: *Die Zeit*. 05.01.2000, o.S. entn.: http://www.zeit.de/2000/02/Aber_das_Leben_hat_keinen_Plot/komplettansicht, letzter Zugriff: 04.04.2012.

diesem Selbstverständnis ergebenden zahlreichen Deutungsmöglichkeiten lassen sich sehr spezifische netzwerkartige Grundstrukturen erkennen, welche diese Dynamik erzeugen und die Zitate sowie auch bewusste Leerstellen immer wieder an die Struktur des Films rückbinden. Die folgende Arbeit will diese Grundstrukturen aufdecken, einen Erklärungsansatz für deren engmaschige Verweiszusammenhänge erarbeiten sowie die so erhaltenen Ergebnisse theoretisch einbetten.

Angelehnt an Jim Jarmuschs Vorgehensweise bei der Entwicklung seiner Filme soll im Folgenden eine Analysemethode mit eigenen Begrifflichkeiten erarbeitet werden, die im Anschluss an Jarmuschs Werk erprobt werden wird. Hierbei gilt es, beide Perspektiven – die des Regisseurs und die des Rezipienten – gleichermaßen zu berücksichtigen, um das Wechselspiel und den dynamischen Austausch der beiden Positionen darstellen zu können.

Es bietet sich zunächst ein semiotischer Zugang an – die von Jarmusch eingesetzten Zitate und Anspielungen werden als Zeichen gelesen, die es zu deuten und zu entschlüsseln gilt. Roland Barthes' Begriff der «semiologischen Kette» soll dabei die von Jarmusch angestoßenen Assoziationsketten greifbar machen, und Derridas Idee der «dekonstruktiven Lektüre» bereits hier die Möglichkeit der sich verändernden Sinnzuweisungen durch sich stetig verändernde Wissensvorräte und Perspektiven eröffnen. Zentrale Metapher dieser Methode ist der von Deleuze und Guattari eingeführte Begriff des «Rhizoms» – eine ahierarchische Struktur, die entgegen der vorherrschenden hierarchischen Strukturierung von Gedankengängen unterschiedliche Perspektiven und Herangehensweisen zulässt und ermöglicht.

Ergänzt wird das Konzept des Rhizoms mit der von Charles Sanders Peirce eingeführten Methode des «diagrammatic reasoning», welche davon ausgeht, dass schlussfolgerndes Denken ein fortwährender Prozess ist, der niemals abgeschlossen werden kann. Gedankenkonstrukte wechseln fließend von Konfiguration zu Konfiguration und denken die momentan nicht sichtbaren Aktualisierungen immer als Möglichkeit der Variation mit. Die Diagrammatik greift auf visuelle Darstellungen wie Karten, Diagramme und Schaubilder zurück, um einzelne Konfigurationen eines Denkraumes zu visualisieren und greifbar zu machen.

Die Analysemethode wird mit einem aus den Sozialwissenschaften entlehnten Theorieansatz vervollständigt – der Akteur-Netzwerk-Theorie nach Bruno Latour: Auch er geht davon aus, dass Netzwerke keinen Anfangs- und Endpunkt haben, sondern von innen heraus betrachtet werden müssen; der Betrachter nimmt also im Akt des Betrachtens bereits am Netzwerk teil. Netzwerke werden erst in ihrer Betrachtung hervorgebracht und sind immer von der eingenommenen Perspektive abhängig und reagieren auf Veränderungen dieser Perspektive, bewegen sich mit dieser. Es wird davon ausgegangen, dass Netzwerke erst aus dem Zusammenspiel von Beobachtungsgegenstand und Rezipienten entstehen können, d. h. die Autor-schaft verteilt sich auf Autor und Rezipienten und bleibt ein fortwährender Prozess, der sich mit dem Wissensvorrat des Rezipienten weiterentwickelt.

Semiotik, Diagrammatik und Akteur-Netzwerk-Theorie erwiesen sich im Laufe der Recherchen als sehr gut miteinander kombinierbar und als sehr zielführend für die Beantwortung der Forschungsfrage. Sie verdrängten eine andere, zunächst plausibler erscheinende theoretische Herangehensweise – die Intertextualität bzw. Intermedialität. Diese kann sicherlich die einzelnen Erscheinungsformen der medialen Referenzen und Zitate sehr gut kategorisieren und in Einzelfälle unterteilen.⁶ In der vorliegenden Arbeit wird jedoch das Hauptaugenmerk nicht darauf gelegt, *dass* mannigfaltige Medien in einem Kunstwerk zusammengefügt werden, sondern *wie* die einzelnen Elemente miteinander vernetzt sind und wie dadurch Sinn erzeugt wird. Analog zu Jim Jarmuschs Herangehensweise an das filmische Erzählen soll auch bei der Analyse der Vernetzungen nach dem «Wie», nicht nach dem «Was» gefragt werden. Daher wird auch eine eigene Terminologie verwendet, um eine Verwirrung mit bereits bestehenden Begrifflichkeiten der Intermedialität oder ihr verwandten Theorien zu vermeiden und das Forschungsanliegen klar von einer vorwiegend kategorisierenden zu einer vernetzenden Methodik zu verlagern.

Wie bereits erwähnt, geht Jarmusch oft von einzelnen Details aus – einer Figur, einem Schauspieler oder einem Handlungselement – die er dann mit weiteren Assoziationen zu einem Film ausbaut. Er selbst vergleicht diese Herangehensweise mit Be-Bop und der Produktion von Hip-Hop:

«I think music was really an inspiration because in be-bop and in hip-hop Charlie Parker can play at what was at the time considered an incredibly outside solo, but he will quote a standard within that solo. He's not playing the standard, but he is referring to it and weaving it into something completely new and his own. And in hip-hop, the backing tracks are made from other things and put together to construct something new out of them. In the past, when I was writing and I thought of a reference to another film or another book, I always pushed it away because it was not original. But this time I just opened that door and I think music convinced me to do that.»⁷

Jarmusch legt also Reverenzen an andere Kunstwerke als verschiedene Spuren – «tracks» – über- und nebeneinander, sampelt und variiert sie. Diese musikalische Terminologie lässt sich auch in seinen Filmen weiter verfolgen: Bereits in seinem ersten Film *PERMANENT VACATION* (1980) wird in einer Szene der Dopplereffekt erörtert. Dieser stellt populärwissenschaftlich beschrieben eine akustische Perspektive dar, da sich je nach dem relativen Verhältnis von Tonquelle zu Hörer der Höreindruck verändert – etwa bei einem vorbeifahrenden Krankenwagen. Somit

6 Vgl. beispielhaft Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen: A. Francke, 2002. oder Jochen Mecke und Volker Roloff: *Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 1999.

7 Geoff Andrew: «Jim Jarmusch Interview.» In: Jim Jarmusch und Ludvig Hertzberg (Hgg): *Jim Jarmusch. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, S. 176–196, hier: S. 189 f.

wird schon in dieser kleinen Szene die Idee des variablen Standpunktes und der sich damit verändernden Sichtweise und Sinnzuweisung verhandelt. In *COFFEE AND CIGARETTES* (2003) wird in der Episode «Jack shows Meg his Tesla Coil» der Begriff der Resonanz erörtert und mit dem sich durch mehrere Episoden ziehenden klirrenden Geräusch eines Löffels an einer Kaffeetasse vorgeführt – ebenfalls ein Phänomen, das weiter abstrahiert auf Jarmuschs Vorgehensweise bei der Verwendung von Zitaten angewendet werden kann.

Das in dieser Arbeit eingeführte Begriffsinstrumentarium knüpft an die von Jarmusch vorgeschlagenen Terminologien an und wird diese weiter spezifizieren und ausbauen. Die bereits erwähnten Begriffe «Resonanz» und «Dopplereffekt» werden hierbei eine wichtige Rolle spielen, ebenfalls «Reflexion», «Rückkopplung», «Sampling/Looping», «Tracking» und «Coverversion». Sie durchziehen sämtliche Ebenen seiner Filme und lassen eine dynamische Wechselbeziehung zu anderen Kunstwerken und Rezipienten zu, und helfen, die Synthesen und rhizomatischen Verknüpfungen zu entschlüsseln.

Jarmuschs Konzept ist also, bekannte und bewährte Formen neu zu kombinieren und zu interpretieren, um ihnen einerseits eine Reverenz zu erweisen und sie zu erhalten, andererseits aber auch um auf die Form selbst hinzuweisen, diese als solche zu entlarven und auf ihre Funktionsweise aufmerksam zu machen: «The only innovative things happen when people take chances and play with the form, or use an existing form in a classical way that's respectful of it, of its power.»⁸

Sein Zugang über die Musik schlägt sich auch indirekt auf die Form seiner Filme nieder – besonders deutlich zu sehen bei seinem Episodenfilm *COFFEE AND CIGARETTES*, der in seiner Kleingliedrigkeit wie das Konzeptalbum einer Band wirkt:

«Well, once I'd made two of [the *COFFEE AND CIGARETTES* pieces], I started thinking, if I made a bunch of these and thought about them interconnectively in some vague way, maybe they would have a nice cumulative effect. Once I got 11, it was like, I got enough songs for a record album.»⁹

Jarmusch will in diesen Verknüpfungen Variationen von bereits Gesehenem und Erzähltem erzeugen, nicht nur, um Neues zu schaffen, sondern auch um Altes zu bewahren:

«The film we are making is about variations. [...] The same things keep happening but always a different variation. A lot of repetition but with a variation. It's contradictory: I like preserving things that have been existing a long time – cultures,

8 Liza Béar: «Jim Jarmusch: YEAR OF THE HORSE.» In: Mario Falsetto und Liza Béar (Hgg): *The making of alternative cinema*. Westport Conn.: Praeger, 2008, S. 140–143, hier: S. 142.

9 Macaulay, S. 37.

forms of expression; but also I like when they become mutated by the influence of other things.»¹⁰

Er wird durch dieses von ihm selbst aufgespannte Netzwerk zu einem Kartographen, der in einem dauerhaften Prozess der Assoziation (pop)kulturelle Phänomene aufgreift und mittels seiner Filme miteinander in Beziehung setzt. Die vorliegende Arbeit will diese Kartographie nachverfolgen und greifbar machen, um einen ersten Eindruck der immensen Ausmaße der von Jarmusch initiierten Mindmap zu vermitteln.

Im Folgenden wird zunächst ein Überblick über die einschlägige Forschungsliteratur zu Jim Jarmusch gegeben. Die vorliegende Arbeit soll hier positioniert und eingeordnet werden. Der zweite Teil stellt die herangezogenen theoretischen Schriften aus Semiotik, Diagrammatik und Netzwerktheorie vor und setzt sie zueinander in Beziehung. Die daraus abgeleitete Analysemethode und eine geeignete, an diesen Theorien orientierte und auf die Analyse von Jarmuschs Werk zugeschnittene Terminologie sollen daraus abgeleitet werden.

Im dritten Teil der Arbeit werden Jim Jarmuschs Filme mit den erarbeiteten Analysewerkzeugen untersucht und das in seinem Werk aufgespannte (pop)kulturelle Netzwerk dargestellt. Eine abschließende Reflexion zeigt Jarmuschs besonderen Stil, der sich in besonderem Maße durch die Erhaltung und das Neuarrangement von bereits bestehenden kulturellen Phänomenen auszeichnet, und seine Rolle als Kartograph von Popkultur anhand der Analyseergebnisse aufzeigt. Die vorgestellte Methode wird somit als ein universell anwendbares System und vollwertige Filmanalysemethode etabliert.

10 Rinaldi: «Behind Jim Jarmusch.» (2009).