



Pam Grier als JACKIE BROWN (USA 1997, Quentin Tarantino)

Murray Smith

Parallelen¹

Zu den Merkmalen des amerikanischen unabhängigen Films zählten – jedenfalls bevor der Begriff *independent* zu einem Reklameslogan verkommen war –, schräge Schauspieler und eine exzentrische Performance, Schlichtheit, Direktheit oder Frische des Stils sowie die Bereitschaft, jene thematischen oder moralischen Grenzen zu überschreiten, die von den meisten Studiofilmen respektiert werden. Eine besonders auffällige stilistische Eigenheit der Independents der späten 1980er und 1990er Jahre war jedoch das Ausloten der formalen narrativen Möglichkeiten – und in manchen Fällen der Extreme – des Spielfilms, insbesondere das Herausarbeiten von Parallelführungen: von Strukturen, die nicht mehr nur einen, sich linear entfaltenden, sondern mehrere nebeneinander herlaufende Handlungsstränge enthalten.

Die raffinierte Geldübergabe, die das Kernstück von Quentin Tarantinos Film *JACKIE BROWN* (*JACKIE BROWN – ROOM PUNCH*, USA 1997) bildet, kann als Beispiel für diese Tendenzen dienen. Die Übergabe, die mittels zweier identischer Einkaufsstütten in der Umkleidekabine eines Modekaufhauses erfolgt, entwickelt sich nicht geradlinig, indem die Aktivitäten einer bestimmten Figur oder Figurengruppe nachgezeichnet werden. Die Geschichte vermittelt sich uns auch nicht per Crosscutting, also im Wechsel zwischen den einzelnen Parteien – zwischen Jackie (Pam Grier), Melanie (Bridget Fonda) und Louis Gara (Robert De Niro) sowie den Polizisten (Michael Keaton und Michael Brown) und dem Kautionsbürgen Max Cherry (Robert Forster) –, während sie ihre diversen Ziele verfolgen. Stattdessen werden die Ereignisse dreimal in voller Länge durchgespielt, jeweils aus der Perspektive einer anderen, für die Übergabe zentralen Figur – erst aus der Perspektive von Jackie, dann von Melanie und Louis, schließlich von Max. Parallele Sequenzen desselben Geschehens sind hintereinander geschaltet, eine merkwürdige und auffällige künstlerische Entscheidung. Die normale Art und Weise, eine solche Szene zu strukturieren, das Crosscutting, garantiert Spannung, indem die Narration von Augenblick zu Augenblick zwischen den verschiedenen Figuren hin und her wechselt: Stel-

1 [Anm. d. Hg.]: «Parallel Lines» erschien erstmals in *American Independent Cinema*. Hg. v. Jim Hillier. London: BFI 2000, S. 155–161.

len wir uns etwa vor, dass wir Jackie in der Umkleidekabine beobachten und uns gleichzeitig Gedanken darüber machen, wo Melanie steckt; und dass unserer Sorge sogleich Rechnung getragen wird, indem der Film zu ihr und Louis schneidet, um uns zu zeigen, dass sich die beiden verspäten. Die Wirkung eines solchen Crosscutting zielt darauf, kumulativ Spannung zu erzeugen, indem mehr oder weniger simultan enthüllt wird, wo die verschiedenen Figuren sich gerade befinden und wie weit sie in der Verwirklichung ihrer Pläne gekommen sind. Was reitet also Tarantino, seine Handlung auf diese eigenartig repetitive Weise zu erzählen, so dass sich das bereits Gezeigte noch zwei weitere Male wiederholt?

Eine derart zerdehnte Präsentation beeinträchtigt die Spannung allerdings nicht per se, sondern verschiebt eigentlich nur deren Fokus, so dass sich bei jeder Wiederholungsrunde neue Dimensionen ergeben, weitere Aspekte ins Auge springen und die Interessen anderer Charaktere in den Vordergrund treten. Für diesen Aufsatz von Relevanz ist dabei, dass die sukzessive Enthüllung derselben Handlung, die aus verschiedenen Blickpunkten inszeniert ist, eine formale Faszination auslöst, die unsere Aufmerksamkeit dafür steigert, wie die einzelnen Handlungsstränge sich miteinander verschränken. Indem die zeitlich parallelen Sequenzen nacheinander gezeigt werden, wird ihre Parallelität paradoxerweise noch betont. Und statt uns von der spannenden Handlung zu distanzieren, wartet das Verfahren mit dem zusätzlichen Reiz seiner besonderen Erzählweise auf. Dieser architektonische Reiz – der ebenso in der narrativen Form wie in der Story selbst liegt – wird außerdem durch den Stil der Sequenz gesteigert: Tarantino verwendet lange Fahrten, die entweder den Protagonisten folgen oder rasch nach rückwärts ausweichen, wenn diese, auf der Flucht vom Ort der Übergabe, auf die Kamera zukommen. Handlung wie Darstellungsstil der Szene verfahren also parallel.

JACKIE BROWN gingen Tarantinos PULP FICTION (USA 1993) und RESERVOIR DOGS (RESERVOIR DOGS – WILDE HUNDE, USA 1991) voraus – und zuvor gab es MYSTERY TRAIN (USA 1989, Jim Jarmusch). MYSTERY TRAIN? Auf den ersten Blick scheint der bedachte und feinsinnige Minimalismus von Jim Jarmusch wenig mit Tarantinos überlauten, hyperironischen Kriminalstücken gemein zu haben; doch bei näherer Betrachtung ergeben sich überraschende Ähnlichkeiten. Beide Regisseure beziehen sich durch den Stil ihrer Filme und durch zahlreiche Anspielungen ebenso wie durch Identität und Geschmack vieler ihrer Figuren auf die afroamerikanische Kultur (insbesondere die Musik). Beide Regisseure laden uns immer wieder dazu ein, uns auf die unverwechselbare Ausdrucksweise der Charaktere einzulassen, indem sie unsere Aufmerksamkeit durch lange Einstellungen auf Figuren richten, die ihren Sze-

ne-Jargon genüsslich zelebrieren oder endlos «riffen», um Richard Williams' (1998) gelungene Analogie aufzugreifen (man denke an die Führung durch das Sun Studio in *MYSTERY TRAIN* oder an die von Roberto Benigni und Rosie Perez verkörperten Charaktere in *NIGHT ON EARTH* [USA 1991, Jim Jarmusch], und man vergleiche diese Stellen mit dem Anfang von *RESERVOIR DOGS*). Zudem teilen die beiden Regisseure eine Vorliebe für eine elaborierte, formal geschliffene Narration. In dieser Hinsicht antizipiert *MYSTERY TRAIN* wichtige stilistische Eigenheiten der Geldübergabe-Szene in *Jackie Brown* sowie die gesamte Struktur von *PULP FICTION*.

Jarmuschs Interesse an multiplen Parallelstrukturen zeigte sich bereits in *STRANGER THAN PARADISE* (USA/BRD 1984) und später, wenn auch weniger markant, in *DEAD MAN* (USA/D 1995); in *MYSTERY TRAIN* und *NIGHT ON EARTH* tritt es jedoch am deutlichsten zu Tage. *MYSTERY TRAIN* besteht aus drei sich kreuzenden Geschichten: «Far From Yokohama», worin der Besuch des japanischen Rockabilly-Pärchens Jun und Mizuko (Masatoshi Nagase und Youki Kudoh) in Memphis erzählt wird; «A Ghost», worin es um die tragikomischen Verwicklungen der Italienerin Luisa (Nicoletta Braschi) geht, die durch den plötzlichen Tod ihres Mannes kurz nach der Hochzeit in Memphis gestrandet ist; und «Lost in Space», eine Geschichte, die sich um einen mürrischen Engländer namens Johnny (Joe Strummer) dreht, der scherzhaft «Elvis» genannt wird und gerade Arbeitsplatz und Freundin verloren hat, sowie um den Bruder der Freundin, Charlie (Steve Buscemi), und den mit ihnen befreundeten Schwarzen Will Robinson (Rick Aviles). Die Handlung aller drei Geschichten ereignet sich binnen 24 Stunden, zwischen der Ankunft des Zuges, der Jun und Mizuko nach Memphis bringt, und ihrer Abfahrt am nächsten Morgen. Alle drei Geschichten laufen hauptsächlich im Hotel zusammen, in dem alle Charaktere übernachten, wobei der Nachtportier (Screamin' Jay Hawkins) und der Hotelpage (Cinqué Lee) ein weiteres Figurenpaar abgeben und eine vierte Geschichte beisteuern. Die drei Hauptgeschichten sind sowohl zeitlich wie thematisch parallel konstruiert (alle drei kreisen um Ausländer in einer der berühmtesten Städte der USA). Doch wie in der *JACKIE BROWN*-Sequenz wird das Geschehen nicht simultan, sondern sukzessiv erzählt, und ein großer Teil des filmischen Reizes ergibt sich aus unserem allmählichen Gewahrwerden, dass die Geschichten nicht nur thematisch, sondern auch zeitlich parallel laufen – und ebenso aus unserem langsamen Begreifen, wie und zu welchem Zeitpunkt sie sich überschneiden. (Vor allem in dieser strukturellen Hinsicht ist *PULP FICTION* mit *MYSTERY TRAIN* eng verwandt.) Anschaulich wird die Überschneidung der drei Geschichten in einer einzigen Einstellung, der letzten vor dem Nachspann, wenn der Zug mit Jun und Mizuko auf einer

Brücke von links nach rechts vorbeizieht, der Lastwagen mit Johnny und seinen Gefährten unter der Brücke durchfährt, um in der rechten oberen Ecke der Leinwand zu verschwinden, und sich Sekunden später ein Polizeiauto von rechts nach links auf einer parallel zu den Schienen verlaufenden Straße bewegt. Die Einstellung bringt also drei Handlungsstränge in einem einzigen Bild zusammen, bevor sie sich im Off verlieren.

Retrospektiv können wir erkennen, dass der Überschneidungsprozess schon früh eingesetzt hat: Jun und Mizuko sind an Charlie vorbeigegangen, als er morgens seinen Friseurladen aufmachte (er verwendet eine Angelrute, um die Markise aufzuziehen); dem entspricht strukturell, dass sie am Ende mit demselben Zug aus Memphis abreisen wie Charlies Schwester Dee Dee (Elizabeth Brecco). Außerdem passieren sie verschiedene Orte, die in den folgenden Geschichten wichtig werden, zunächst aber vor allem als Ansichten einer heruntergekommenen Großstadt fungieren (ihre Wirkung wird durch die Anwesenheit der beiden japanischen Rockabillics, die hier fehl am Platz sind, noch gesteigert sowie durch den kontemplativen Rhythmus, der sich aus den langen, sie begleitenden Kamerafahrten ergibt, und durch den getragenen, sparsamen Blues, der dem Geschehen unterlegt ist). Insgesamt konstruiert der Film ein kreisförmiges Netz aus Straßen und Orten innerhalb Memphis, dessen Mittelpunkt das Hotel bildet, in dem die verschiedenen Geschichten sich treffen. Doch begreifen wir dies erst allmählich und dank einer Reihe von Bezugsmomenten, welche die Ereignisse zeitlich miteinander verknüpfen. In den ersten beiden Geschichten startt jeweils eine der Figuren abends aus dem Hotelfenster (Mizuko respektive Dee Dee) und sieht einen Zug – den *«mystery train»?* – über eine ferne Brücke fahren. In der dritten Geschichte wird gezeigt, wie der Lastwagen mit den drei Männern unter der Brücke hindurch fährt, während oben ein Zug vorbeizieht. Dies sehen wir vom mehr oder weniger gleichen Standpunkt aus – vom Hotel, obwohl diese Einstellung keiner der Figuren zugeordnet ist. Weil die simultanen Geschichten aber sukzessiv erzählt werden, müssen wir genau hinsehen, um die Verbindung überhaupt zu bemerken, und selbst dann können wir nicht sicher sein, ob es sich um denselben Zug zur gleichen Zeit handelt. Denn ferne Geräusche von Zügen, die durch die Stadt fahren, durchziehen den ganzen Film.

In Ermangelung genauer zeitlicher Markierungen sind wir genötigt, die Puzzlesteine der drei Geschichten mittels eher subtiler Hinweise zu kombinieren (im Gegensatz zu den eindeutigen Uhr-Einblendungen in der JACKIE-BROWN-Sequenz oder den präzisen Zeitangaben des Voice-over in Stanley Kubricks THE KILLING [DIE RECHNUNG GING NICHT AUF, USA 1956], einem Film, von dem Tarantino sagt, dass er ihn inspiriert habe). In MYSTERY

TRAIN erfolgen die Hinweise in fantasievollere Form, und sie wiederholen sich, um die Verknüpfungen zu festigen: In der zweiten Geschichte dringen die Geräusche des Liebesakts von Jun und Mitzuko durch die Zimmerwand des Hotels zu Luisa und Dee Dee; alle vier Figurengruppen empfangen im selben Augenblick dasselbe Radioprogramm, in dem von einem Roy-Orbis-Song zu Elvis' «Blue Moon» übergeleitet wird; und am nächsten Morgen hören sowohl Jun und Mitzuko wie Luisa und Dee Dee oder der Hotelportier und der Page von ihren unterschiedlichen Aufenthaltsorten aus den Schuss, der Charlie am Bein verwundet.

Als raffiniertestes Stilmittel der Verknüpfung dient jedoch eine kurze Szene mit den Hotelangestellten, die sich durch alle drei Hauptgeschichten zieht. Tödlich gelangweilt setzt der Page eine Sonnenbrille auf (eine absurde Geste mitten in der Nacht) und sogleich wieder ab, als er feststellt, dass der Portier in keiner Weise darauf reagiert. Als Nächstes beklagt er sich über seine Uniform, entlockt dem Portier aber nur einen kleinen Sermon darüber, wie wichtig es sei, gut angezogen zu sein («Du weißt ja – Kleider machen Leute») und die abrupte Bemerkung, der Page sehe aus «wie ein verfluchter Schimpanse auf Moskitobeinen». Neben ihrem performativen und komischen Wert fällt diese Szene besonders auf, weil ihr Kern in allen drei Geschichten auf identische Weise enthalten ist. In der ersten sehen wir die Handlung wie beschrieben; in der zweiten beginnt sie um einen Bruchteil früher und endet, bevor der Page die Sonnenbrille absetzt; und die dritte Geschichte fängt dort an, wo die zweite aufhört, und führt die Szene über das Kleidergespräch hinaus bis zu einer Radiowerbung des Restaurants «Jiffy Squid», das gerade neu eröffnet hat. Im Unterschied zu den drei Variationen derselben Handlung in JACKIE BROWN und den anderen Verknüpfungen in MYSTERY TRAIN (der Sexszene; dem Schuss) bleibt der Blickpunkt, aus dem wir das Geschehen verfolgen (eine statische Einstellung, die frontal beide Charaktere zeigt) hier konstant. Stattdessen ändert sich die Dauer des Ausschnitts von Mal zu Mal. Die Wende von den 1980er zu den 1990er Jahren hat uns nicht nur Mystery Train beschert, sondern auch einen modernen Klassiker der Parallelführung, Richard Linklaters SLACKER (RUMTREIBER, USA 1989). In gewisser Hinsicht ist SLACKER ebenso minimalistisch wie ein Jarmusch-Film, wimmelt allerdings von Figuren. Statt mit leichter Hand ein paar spielerische, witzige Geschichten zu entwerfen und sie auf komplexe Weise allmählich zu verknüpfen, kumuliert Linklater eine Vielzahl von Ministories – manche beschränken sich auf einen kurzen Monolog –, die sich nur in den Augenblicken überschneiden, in denen die Charaktere zufällig aufeinander treffen; die Kamera trennt sich dabei schnell wieder von den jeweils beobachteten Figuren, um andere zu begleiten. Zum Beispiel

kommen zwei Personen die Straße entlang, und eine davon beklagt sich über die Sinnlosigkeit des Reisens, wo es doch überall gleich aussehe (übrigens ein Jarmusch-Thema: Auch Mitzuko findet, dass Memphis fast genauso aussieht wie Yokohama). Die Kamera wendet sich dann zwei Frauen zu, die an den ersten beiden Figuren vorbeigehen. Sie unterhalten sich über einen Sinneseindruck, den eine der beiden im Urlaub hatte: Blumenduft, der vom offenen Meer zur Küste hereintrieb. *SLACKER* strotzt von solchen Zufallsbegegnungen, die abwechselnd banal, ironisch oder surreal sind. Die gesamte Handlung findet in Austin, Texas statt – fast ausschließlich im Bohème-Viertel –, und wie in *MYSTERY TRAIN* hat man den Eindruck, dass der Schauplatz, auf dem sich die Figuren bewegen, einen geschlossenen Kreis bildet. Wie in *MYSTERY TRAIN* gibt es auch hier eine Einstellung, welche die Struktur des Films visuell veranschaulicht – in diesem Fall eine Plansequenz kurz nach Beginn: Wir sehen ein Auto mit quietschenden Reifen um die Ecke biegen; sich langsam rückwärts bewegend entdeckt die Kamera einen Unfallort und herbeilaufende Figuren, während ein junger Mann, der soeben seine Mutter totgefahren hat, mit dem Auto um den Block fährt und sodann wieder im Vordergrund des Bildes erscheint. Doch obwohl fast alle Charaktere so genannte *«Slacker»*, also herumdriftende Müßiggänger verschiedener Altersstufen sind, tritt keine Figur ein zweites Mal auf und kein Ereignis wiederholt sich nach Art des dreifachen Vorkommens in *MYSTERY TRAIN*. Vielmehr entspricht die Struktur des Films endlosen Gabelungen, die Linklater in seinem Anfangsmonolog explizit benennt, wenn er von einem Borges'schen Universum sich unendlich entfaltender Parallelwelten spricht, wobei jede Verzweigung mindestens zwei weitere neue mögliche Welten eröffnet. In dieser Hinsicht besitzt *SLACKER*, ähnlich wie *MYSTERY TRAIN*, eine leicht mystische Qualität.

Selbstverständlich entstand die parallele Narration im amerikanischen Independent Cinema der 1980er Jahre nicht plötzlich aus dem Nichts heraus. Abgesehen von literarischen Vorläufern gibt es viele und sehr unterschiedliche filmische Beispiele aus ganz verschiedenen Ländern. Am Nächsten stehen den hier diskutierten Filmen ihre zeitgenössischen Verwandten, von den geografischen Nachbarn wie *POISON* (USA 1990, Todd Haynes), *32 SHORT FILMS ABOUT GLENN GOULD* (*32 VARIATIONEN ÜBER GLENN GOULD*, Kanada 1993, François Girard) und *THE RED VIOLIN* (*DIE ROTE VIOLINE*, Kanada/I 1998, François Girard) bis zu entfernteren Angehörigen wie Jane Campions früherer Kurzfilm *PASSIONLESS MOMENTS* (AUS 1983), der aus einer Reihe kleiner Vignetten besteht, die vom Alltag einer Gruppe von Nachbarn erzählen, und Wong Kar-wais *CHONGQING SENLIN* (*CHUNGKING EXPRESS*, Hongkong 1994), mit seiner Gegenüberstellung zweier einsamer Polizisten, deren Geschichten viele

Details gemeinsam haben, obwohl ihr Leben sich nur für einen Augenblick überschneidet. (Es ist kein Zufall, dass Tarantino sich in den USA für Wong Kar-wais Film eingesetzt hat.) *LOLA RENNT* (D 1998, Tom Tykwer) liefert eine weitere zeitgenössische Spielart: Tykwer erzählt seine Geschichte dreimal, wobei es ihm vor allem auf die Konsequenzen winziger Unterschiede im Timing der Figuren ankommt.

Erweitert man den Kreis ein wenig, so stößt man auf zwei ältere unabhängige amerikanische Regisseure, die narrative Parallelkonstruktionen verwenden: John Sayles und Robert Altman; Sayles in *CITY OF HOPE* (*STADT DER HOFFNUNG*, USA 1991); Altman in vielen Filmen, etwa *NASHVILLE* (USA 1974), *A WEDDING* (*EINE HOCHZEIT*, USA 1978), *SHORT CUTS* (USA 1993) und *PRÊT-À-PORTER* (USA 1994). Andere Regisseure der so genannten «Movie Brat Generation»² haben mit gemeinsamen Episodenfilmen experimentiert, die parallele Momente aufweisen, so zum Beispiel *TWILIGHT ZONE: THE MOVIE* (*UNHEIMLICHE SCHATTENLICHTER*, USA 1982, Joe Dante, John Landis, George Miller, Steven Spielberg) und *NEW YORK STORIES* (*NEW YORKER GESCHICHTEN*, USA 1988, Woody Allen, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese) – eine Tendenz, die die nächste Generation von Independents mit *FOUR ROOMS* aufgegriffen hat (USA 1995, Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino). Außerdem ist auch Kubricks bereits erwähnter *THE KILLING* aus sich wiederholenden, identischen Handlungsstücken komponiert, die eigenständige, aber sich überlappende Stränge bilden – ein Vorbild für *MYSTERY TRAIN*, auch wenn das Muster dort weniger elaboriert zum Einsatz kommt.

Zieht man den Kreis noch weiter (und geht auch zeitlich weiter zurück), so präsentiert sich eine Art Stammbaum des parallelen Erzählens im internationalen Kunstkino: Dieser umfasst etwa Chantal Akermans *TOUTE UNE NUIT* (*EINE GANZE NACHT*, B/F 1982), Peter Greenaways *THE FALLS* (GB 1980) oder Max Ophüls' *LA RONDE* (*DER REIGEN*, F 1950) sowie die Tradition von Episodenfilmen, die von *DEAD OF NIGHT* (*TRAUM OHNE ENDE*, GB 1945, Basil Dearden, Alberto Cavalcanti, Robert Hamer, Charles Crichton) aus dem britischen Ealing-Studio bis zurück zu Jean Epsteins *LA GLACE A TROIS FACES* (*DER DREIFLÜGELIGE SPIEGEL*, F 1927) reicht, der die Geschichten dreier Frauen aneinander reiht, die denselben Mann lieben (der sie allesamt abweist). Als weiterer Ast dieses Stammbaums wären parallele Erzählungen einzubeziehen,

2 [Anm. d. Ü.] Der Ausdruck geht zurück auf Pye/Myles 1979. Gemeint sind in erster Linie die Regisseure Francis F. Coppola, George Lucas, Brian DePalma, John Milius, Martin Scorsese und Steven Spielberg.

die durch Wiederholung ausloten wollen, dass es keine objektive Sicht der Ereignisse geben kann: so Orson Welles' berühmter *CITIZEN KANE* (USA 1941) oder Akira Kurosawas *RASHOMON* (*RASHOMON – DAS LUSTWÄLDCHEN*, Japan 1950) sowie – weniger berühmt, aber dafür zeitlich näher am Ausgangspunkt dieses Aufsatzes – Amos Poes *TRIPLE BOGEY ON A PAR FIVE HOLE* (*KREUZFAHRT VOR MANHATTAN*, USA 1990). Und im ersten Jahrzehnt des Kinos, als die Filmemacher noch um geeignete Formen rangen, wie sie ihre Geschichten im neuen Medium erzählen könnten, experimentierte man gelegentlich damit, dieselbe Handlung aus verschiedenen Perspektiven zu zeigen. Dies schuf eine Temporalität, die, mit den Worten Tom Gunnings, «stolpert, stottert [und] sich wiederholt» (1991, 96). In Thomas Edisons und Edwin Porters *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* von 1903 rettet ein Feuerwehrmann beispielsweise erst eine Frau, dann ihr Kind aus einem brennenden Haus. Die Kamera befindet sich zunächst im Zimmer mit ihnen, um dann nach draußen zu wechseln und die Fassade zu zeigen, während sich das Geschehen ein zweites Mal ereignet. Wie so oft in der Kunst erweist sich eine «primitive» Methode als besonders raffinierte Form der Darstellung.

1995 kam Hal Hartleys *FLIRT* (USA/D/Japan) heraus – in verschiedener Hinsicht das reinste und extremste Beispiel für das Prinzip der Parallelführung, da seine drei Geschichten sich nicht nur thematisch entsprechen und zeitlich überschneiden (wie bei *MYSTERY TRAIN* und *PULP FICTION*), sondern Variationen derselben Kernstory darstellen. Unter den hier erwähnten Regisseuren liegt Hartley – neben Jarmusch – diese Form des Erzählens am meisten: Der gestelzte, repetitive Dialog, das zurückgenommene Spiel der Darsteller, die schnörkellose Komposition und Präzision seiner früheren Filme gehen alle in Richtung dessen, was ich oben als «architektonischen Reiz» bezeichnet habe. So ist die triadische Struktur von *FLIRT* bereits in dem früheren Film *SURVIVING DESIRE* (USA 1991) angelegt, eine Kompilation dreier Kurzfilme, die zunächst einzeln herausgekommen waren, aber deutliche Parallelen und motivische Anklänge aufweisen, wenn man sie im Verbund betrachtet.

In *FLIRT* sind die Parallelen so markant, dass man vor allem auf Unterschiede achtet: Der eine Partner einer Liebesgeschichte verreisst jeweils, das Objekt seiner Liebe, sein «Flirt», bleibt zurück; beide zweifeln daran, ob ihre Beziehung noch Zukunft hat; der Flirt erhält Ratschläge von seinen/ihren FreundInnen; der Flirt flirtet sowohl mit einem Freund/einer Freundin wie mit einem anderen Partner, der oder die seiner- respektive ihrerseits jemand um der neuen Beziehung willen verlassen hat, und so weiter. Betrachten wir die letzte (und elaborierteste) Version der Geschichte, die in Japan spielt: Die Tatsache, dass die Titelfigur hier eine Frau (Chikako Hara) und nicht wie in den beiden vo-

rangegangenen Geschichten ein Mann ist, wirkt sich auf unsere Bewertung einer Gesichtsverletzung aus, die sie sich bei einer Schießerei zugezogen hat: Wir empfinden ihre Entstellung als gravierender als in den beiden anderen Versionen (was durch die bestürzte Reaktion des Chirurgen, der sie behandelt, noch unterstrichen wird, während seine Kollegen in den Parallelversionen eher gelassen bleiben). Wie uns der Chor der drei Bauarbeiter, der mitten in die Geschichte eingefügt ist, erklärt, geht es «dem Regisseur darum, die veränderte Dynamik herauszuarbeiten, indem er die Situation in ein anderes Milieu verlagert»; dem wäre hinzuzufügen, dass sich Hartleys Projekt außerdem mit dem Transfer zum andern Geschlecht und zu einer anderen sexuellen Orientierung befasst. Viele Kritiker haben in *FLIRT* bestenfalls eine Verirrung Hartleys und schlimmstenfalls eine Sackgasse gesehen. Ich halte den Film jedoch für eines seiner vollendetsten Werke. Denn hier treibt er das formale Spiel, das stets ein starkes, vielleicht sogar *das* dominante Element seiner Filme war und das durch die Struktur der Parallelführung begünstigt wird, am weitesten. So gesehen, ist der Regisseur eigentlich erst mit der schludrigen absurden Komödie *AMATEUR* (F/USA 1993) in eine Sackgasse geraten, spätestens aber mit der ungraziösen Groteske *HENRY FOOL* (USA 1997). Insbesondere Letzterer erscheint wie ein forcierter Versuch, sich dem Formalismus-Vorwurf zu entziehen, jedoch ohne eine rechte Vorstellung davon, was – außer normverletzenden Gesten – die Form ersetzen soll.

Was auch immer die Filmgeschichte zu bieten hat, die Beispiele, auf die ich mich hier konzentriert habe, mögen den Eindruck erwecken, als sterbe die narrative Parallelführung nach kurzer Blüte zum Ende des 20. Jahrhunderts wieder aus. Wie dem auch sei, dieses Erzählmuster war stets ein seltener Vogel, und es ist durchaus wahrscheinlich, dass auch weiterhin gelegentlich Exemplare der Spezies auftauchen. Da das «Mem» – um bei den evolutionären Metaphern zu bleiben, auch wenn ich jetzt von der Natur zur Kultur übergehe – erfolgreich in den Mem-Pool des amerikanischen Kinos transplantiert wurde, darf man erwarten, dass es erneut in Erscheinung tritt. Linklaters nachhaltige Faszination durch die parallele Struktur hat sich ja wieder in *DAZED AND CONFUSED* (USA 1993) manifestiert (selbst wenn statt der 97 Charaktere von *SLACKER* nur deren 78 auftreten), und sogar *BEFORE SUNRISE* (USA/A 1994) zeigt diese Tendenz, wenn er uns auf eine slackerhafte Tour durch das Wien der Exzentriker schickt – allerdings sind die beiden Protagonisten stets mit von der Partie. Auch ist das narrative Mem der wiederholten, parallel gesetzten Szene, das sich zuerst erfolgreich in *MYSTERY TRAIN* manifestiert hatte und später von *PULP FICTION* aufgegriffen wird, in Doug Limans *GO (GO – DAS LEBEN BEGINNT ERST UM 3.00 UHR, USA 1999)* erneut in Erscheinung getreten. Ganz ähnlich hat sich

Paul Thomas Anderson mit Filmen wie *BOOGIE NIGHTS* (USA 1997) und *MAGNOLIA* (USA 1999) als Regisseur erwiesen, der gern mit epischen, multiplen Handlungssträngen arbeitet, obschon sich sein stilistischer Übermut deutlich von Jarmuschs sorgfältig bemessener Rhythmisierung oder Altmans humorvollem Realismus unterscheidet. Und schließlich demonstriert Errol Morris' *FAST, CHEAP AND OUT OF CONTROL* (SCHNELL, BILLIG UND AUSSER KONTROLLE, USA 1996), wie sich die Parallelführung auch im nicht-fiktionalen Kontext kreativ einsetzen lässt. Der Film testet und unterläuft unsere Fähigkeit, Gemeinsamkeiten zwischen vier ganz verschiedenen dokumentarischen Strängen zu entdecken, bei denen es je um Roboter, um in Form geschnittene Sträucher, um die Abrichtung wilder Tiere und um die Maulwurf-Ratte geht! Und noch ist kein Ende der (Parallel-)Entwicklungen abzusehen...

Aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann

Literatur:

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (2006) *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press (speziell Teil I, Kapitel 3).
- Borges, Jose Luis (1962) The Garden of Forking Paths. In: ders. *Labyrinths*. New York: New Directions.
- Branigan, Edward (2002) Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations. In: *SubStance* 31,1, S. 105–114.
- Gunning, Tom (1991) *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Morson, Gary Saul (1994) *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press.
- Pye, Michael / Myles, Linda (1979) *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Williams, Richard (1998) Coen's Crossing [Rezension]. In: *The Guardian, Saturday Review*, 10. Okt. 1998, S. 10.