



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Dramaturgie des Zufalls im Episodenfilm“

Verfasserin

Maxi Garden

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

1. Einleitung	Seite 5
2. Definition des Zufalls	Seite 8
2.1. Zur Theorie der Dramaturgie	Seite 11
2.2. Dramaturgie des Zufalls im Episodenfilm	Seite 13
2.3. Exkurs: Kunst und Zufall – Der Zufall als künstlerisches Prinzip	Seite 16
3. Definition des Episodenfilms	Seite 18
3.1. Zur Geschichte des Episodenfilms	Seite 20
3.2. Erzählformen des Episodenfilms	Seite 22
3.3. Merkmale des Episodenfilms	Seite 23
4. Filmbeispiele	Seite 26
4.1. Mystery Train	Seite 27
4.1.1. Form und Inhalt	Seite 29
4.1.2. Figurenkonstellationen	Seite 32
4.1.3. Simultantechnik	Seite 33
4.1.4. Simultaneität von Ort und Zeit in <i>Mystery Train</i>	Seite 34
4.1.5. Dramaturgie des Zufalls	Seite 36
4.1.5.1. <i>Erzählerischer Zufall</i>	Seite 37
4.1.5.2. <i>Zufall ohne Folgen</i>	Seite 38
4.1.6. Merkmale des Episodenfilms in <i>Mystery Train</i>	Seite 39
4.2. Magnolia	Seite 41
4.2.1. Form und Inhalt	Seite 42
4.2.2. Prolog	Seite 44
4.2.3. Simultaneität und Spiegelbilder in <i>Magnolia</i>	Seite 46
4.2.4. Surreale Momente: <i>Wise Up</i> und der Froschregen	Seite 50
4.2.5. Epilog	Seite 53
4.2.6. Dramaturgie des Zufalls	Seite 54
4.2.7. Merkmale des Episodenfilms in <i>Magnolia</i>	Seite 56

4.3. Nachtgestalten	Seite 57
4.3.1. Form und Inhalt	Seite 58
4.3.2. Exkurs: Einordnung in das Genre des Großstadtfilms	Seite 61
4.3.3. Simultanität von Ort und Zeit in <i>Nachtgestalten</i>	Seite 62
4.3.4. Dramaturgie des Zufalls	Seite 65
4.3.4.1. Der manipulierte Zufall – <i>Bleichbadüberbrückung</i>	Seite 68
4.3.5. Merkmale des Episodenfilms in <i>Nachtgestalten</i>	Seite 69
 4.4. Lichter	 Seite 70
4.4.1. Form und Inhalt	Seite 71
4.4.2. Simultanität und motivische Wiederholungen in <i>Lichter</i>	Seite 74
4.4.3. Dramaturgie des Zufalls	Seite 78
4.4.4. Merkmale des Episodenfilms in <i>Lichter</i>	Seite 83
 5. Schlussbetrachtung	 Seite 85
 6. Bibliographie	 Seite 90
7. Filmographie	Seite 93
8. Abstract	Seite 94
9. Curriculum Vitae	Seite 96

1. Einleitung

Ein Blick auf die Geschichte des deutschen Filmpreises bestätigt die gesteigerte Aufmerksamkeit, die dem Episodenfilm in den vergangenen Jahren zuteil wurde. Filme wie *Lola rennt*, *Nachtgestalten* und *Lichter* wurden mehrfach ausgezeichnet, obwohl deren Lesbarkeit oft hohe Anforderungen an den Rezipienten stellt. Es bedarf eines planvollen Vorgehens, um einen Episodenfilm zu realisieren, da das Verknüpfen mehrerer Erzählstränge innerhalb eines Films gewisse dramaturgische Schwierigkeiten mit sich bringt.

Deshalb, so meine These, nimmt sich insbesondere der Episodenfilm vermehrt dem Zufall als Instanz der Vermittlung und als Legitimation für spontane Wendungen und Begegnungen seiner Figuren an.

Bei der Lektüre von Episodenfilmen begegnen uns zunehmend Episoden übergreifende Kohärenzen, schicksalhafte Ereignisse, zufällige Begegnungen und Störfälle, die imstande sind, Umbrüche und Handlungsentwicklungen zu beschleunigen. Zufallsereignisse im Film, wie zum Beispiel Autounfälle, ermöglichen Bruchstellen innerhalb der Handlungen oder richten den Fokus der Erzählung auf eine andere Episode.

Zufallsdarstellungen haben für den Film zweierlei Bedeutung: Zum einen betonen und reproduzieren sie die Faszination für den Zufall, welcher von den Menschen nicht zu beeinflussen ist und zum anderen ermöglichen sie eine Unterbrechung narrativ vorformulierter Wege.

Die Gemeinsamkeit des Zufalls und des Episodenfilms liegt in deren Wesen begründet: Beide vereint die Möglichkeit der Unterbrechung und der unerwarteten Veränderung.

Der Zufall als übergreifendes Motiv hat also in besonderem Maße Einfluss auf die Perspektiven des Episodenfilms genommen. Aus diesem Grund widmet sich die vorliegende Arbeit der Dramaturgie des Zufalls im Episodenfilm.

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptkapitel, welche sich inhaltlich aufeinander beziehen. Der Beginn ist der Theorie des Zufalls gewidmet, anschließend wird dem Episodenfilm Aufmerksamkeit zuteil und schließlich werden die erarbeiteten Grundlagen an den Filmbeispielen exemplarisch analysiert.

Dabei stehen folgende Fragen im Mittelpunkt der Untersuchung: Was ist Zufall? Wie geht episodisches Erzählen mit dem Potential des Zufalls um? Welche Zufallsdarstellungen treten im Episodenfilm auf?

Der Begriff des Episodenfilms lässt sich nicht in einer eindimensionalen Definition erfassen. Er beinhaltet vielmehr mannigfache Formen, die es in der vorliegenden Arbeit zu erläutern gilt.

Michael Lommel unterscheidet grundsätzlich zwei Erzählformen des episodischen Films, die ich an dieser Stelle einleitend vorstellen möchte:

Er differenziert zwischen *Reihung* und *Verschachtelung*. Erstere meint die Reihung von Episoden, die nacheinander stattfinden, wie es beispielsweise in *Mystery Train* der Fall ist. Eine *Verschachtelung* hingegen definiert das organisierte Verweben der Episoden ineinander, wie in *Magnolia* oder *Nachtgestalten* zu beobachten sein wird.¹

In der vorliegenden Arbeit soll der Schwerpunkt nicht bei jenen Episodenfilmen liegen, die sich explizit mit verschiedenen Alternativen einer Geschichte befassen - wie zum Beispiel *Lola rennt* oder *Der Zufall, möglicherweise* - sondern bei jenen, deren Handlungsstränge sich nur kurz berühren, durch ein übergeordnetes Thema vereint werden oder die vorübergehend an gemeinsamen Orten stattfinden. Umbrüche und Kreuzungen, wie etwa das Zusammentreffen von Personen aus verschiedenen Episoden, stehen im Mittelpunkt meiner Untersuchung. Ein weiterer thematischer Schwerpunkt meiner Arbeit ergibt sich aus der Gleichzeitigkeit der stattfindenden Handlungsstränge, welche alle Filmbeispiele gemeinsam haben. Das Verknüpfen von zeitlich simultanen, aber räumlich getrennten Ereignissen bedarf unterschiedlicher Lösungen, die in dieser Arbeit eine Erläuterung erfahren werden. Neben dem Verfahren der Parallelmontage, das als Gestaltungsprinzip die Darstellung von zwei räumlich disparaten Handlungen ermöglicht, sollen auch andere Verfahren zur Darstellung von Simultanität im Fokus meiner Aufmerksamkeit stehen.

¹ Vgl.: Lommel, Michael: Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms. In: Ralf Schnell, Georg Schnitzel Hrsg.: *Ephemeres Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld: Transkript 2005. S. 130.

Ziel meiner Arbeit soll also sein, den Umgang und die Verwendung von Zufallsdarstellungen in den ausgewählten Filmbeispielen zu untersuchen, indem Verbindungen, Unterschiede und Berührungspunkte herausgearbeitet werden. Dies soll zum einen anhand von *Mystery Train* und *Magnolia* und zum anderen am Beispiel von *Nachtgestalten* und *Lichter* stattfinden.

Dabei haben sich im Zuge meiner Recherche sowohl Karsten Trebers *Auf Abwegen, Episodisches Erzählen im Film* als auch Michael Lommels *Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms* als besonders hilfreich erwiesen. Letzterer befasst sich mit dem Motiv für das stetig wachsende Interesse am episodisch erzählten Film. Seine Definitionen haben den aktuelleren Bezug und dienen daher als Grundlage meiner Erläuterungen.

2. Definition des Zufalls

Der Zufallsbegriff hat sich sowohl in der Philosophie als auch in den Naturwissenschaften seit Jahrzehnten etabliert, obgleich keine einheitliche Definition zu finden ist. Der Sinngehalt des Begriffs Zufall lässt sich per se schwer in Worte fassen. Um in die Diskussion über den Zufall im episodischen Film einsteigen zu können, ist es notwendig, kurze Definitionsansätze zur Thematik zu liefern. Zunächst möchte ich einige Erläuterungen nicht spezifischer Fachgebiete vorstellen:

Der Zufall bezeichnet ein nicht vorhersehbares, spontanes Ereignis - mit anderen Worten, der Zufall definiert sich laut *Brockhaus* als etwas „[...] was ohne erkennbaren Grund und ohne Absicht geschieht, das Mögliche, das eintreten kann, aber nicht eintreten muß.“²

Grundsätzlich besteht die Möglichkeit, dass zwei sich nicht bekannte Personen auf der Straße einander begegnen, sich unterhalten und eine Beziehung zueinander eingehen.

Die Gebrüder Grimm erklären den Zufall als „[...] das unberechenbare Geschehen, das sich unserer Vernunft und Absicht entzieht.“³ Ereignisse, die durch den Zufall begünstigt wurden, werden als nicht erklärbare Abweichung einer Ordnung begriffen.

Peter Gendolla erläutert: „Läßt sich ein *individuelles Ereignis* nicht aus seiner Vorgeschichte ableiten, so nennt man dieses Ereignis *zufällig*.“⁴

Im Alltag verwenden wir als Begründung diverser Ereignisse den Begriff des Zufälligen, obwohl es Geschehnisse wie etwa Autounfälle sind, die de facto durch menschliches Fehlverhalten eintreten können.⁵ Wir müssten also prinzipiell unterscheiden:

[...] ob es sich bei dem betrachteten Zufallsphänomenen tatsächlich um eine Koinzidenz faktisch beliebiger Ursachen handelt oder nur um eine Wechselwirkung von Motiven, die sich dem menschlichen Sinnverständnis im Moment *noch* entziehen.⁶

² Brockhaus Enzyklopädie: in 24 Bd. –19., völlig neubearb. Aufl. Mannheim: Brockhaus 1994. S. 607.

³ Gebrüder Grimm: Deutsches Wörterbuch. Band 32, Sp. 345. Leipzig: S. Hirzel 1854-1960.

⁴ Gendolla, Peter [Hrsg.] : Die Künste des Zufalls / hrsg.

von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann . Frankfurt/M: Suhrkamp 1999. S. 15.

⁵ Vgl.: Mundhenke, Florian: Zufall und Schicksal-Möglichkeiten und Wirklichkeit.

Erscheinungsweisen des Zufälligen im zeitgenössischen Film. Marburg: Schüren 2008. S. 20.

⁶ Ebd.

Grundsätzlich wird der Zufall im Zusammenhang mit den Forschungen nach dem Ursprung des Lebens disparat interpretiert: Zum einen als der Zufall im Sinne eines spontanen und unberechenbaren Ereignisses und zum anderen als generell vorherbestimmt. Die sogenannten Deterministen gehen von einer Vorherbestimmung des Zufalls aus.⁷ Sie leugnen die Existenz des Zufälligen und sind der Überzeugung, dass unser gesamtes System eindeutig vorherbestimmt sei.⁸

Die Naturwissenschaften haben die Existenz des Zufalls über Jahrhunderte negiert, mussten sich aber spätestens mit der Etablierung der Quantenphysik neu damit auseinandersetzen.

Den Zufall gab es nicht, durfte es nicht geben, die Newtonsche Physik ist geradezu als Abwehrprojekt gegen jede auch noch so winzige Einbruchsstelle des Zufalls in die determinierten Bewegungen der Natur konzipiert.⁹

Die Philosophie ist neben der Mathematik diejenige Wissenschaft, die sich den Untersuchungen zum Zufallsbegriff in besonderem Maße angenommen hat. Aus philosophischer Sicht erscheint der Zufall als „Abweichung von einem Normalzustand“, der unerwartet und damit begründungsbedürftig ist.¹⁰

Der Zufall als solcher ist wertfrei, er kann den Ausgang eines sowohl positiv als auch negativ empfundenen Ereignisses entscheiden. Im heutigen Diskurs stellt sich, im Gegensatz zur Bibel, die den Zufall als Wille Gottes erklärt, die Frage nach dem Verhältnis von Zufall und Notwendigkeit zueinander.¹¹ Der Zufall wird als Moment der Unordnung begriffen und steht dem Notwendigen diametral entgegen. Notwendig ist etwas, das unvermeidlich ist.

An dieser Stelle sei mir ein kurzer Hinweis, vorausschauend auf die folgenden Kapitel, gestattet: Unerwartete, nicht logische Vorgänge wollen von uns im Alltag diskutiert und erklärt werden. Eine Ordnung kann durch den Zufall aus dem Gleichgewicht gebracht werden und soll im besten Falle einem erklärbaren Umstand weichen.¹²

⁷ Vgl.: Brockhaus Enzyklopädie (1994), S. 609.

⁸ Vgl.: Ebd.

⁹ Gendolla, Peter [Hrsg.] : Die Künste des Zufalls / hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann . Frankfurt/M: Suhrkamp 1999. S. 10.

¹⁰ Vgl.: Brockhaus Enzyklopädie (1994), S. 609.

¹¹ Vgl.: Ebd. S. 607.

¹² Vgl.: Treber, Karsten: Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film. Mainz: Gardez 2005. S. 38 f.

Der Episodenfilm aber lässt uns mit dem Wunsch nach logischen Zusammenhängen - seinem Wesen nach - sprichwörtlich im Regen stehen. Er ist in der Lage, neuen Raum zu schaffen, der nur selten Platz für kausale Zusammenhänge bietet, aber dafür auf das Nebensächliche, auf das Daneben, aufmerksam macht.

Das folgende Zitat lässt sich in diesem Zusammenhang auch auf die Form des episodischen Erzählens anwenden:

Die Spezifik des Zufalls [oder des Episodenfilms, Anm. der Verf.] besteht darin, kein Gesetz, kein allgemein-notwendiger und wesentlicher Zusammenhang zu sein. Wesentlich kann er nur bezogen auf die Verhaltensweisen eines Systems sein, die er entscheidend verändert.¹³

Der Zufall greift in unser Leben deregulierend ein und fordert uns immer wieder heraus. Wir sind ihm und seinen spontanen Launen unterworfen.¹⁴

Auf der Suche nach dem Sinn des Zufalls begibt sich der menschliche Geist auf ein Terrain, das kaum ergründbar ist. Mit anderen Worten: Der Zufall entzieht sich unserer Vernunft und unserem Durst nach Wissen. Karsten Treber betont in diesem Zusammenhang, dass er als „Übermacht einer absoluten Gegenwärtigkeit“ begriffen wird und somit in die als „gesichert geglaubte Lebenswelt“¹⁵ eindringt.

Der Episodenfilm befasst sich seinem Wesen nach mit variablen Lösungen und alternativen Geschichten.¹⁶ Zudem verbirgt sich in Zufallsdarstellungen die Möglichkeit, Geschichte verkürzt voranzubringen, ohne dabei langwierige Herleitungen erbringen zu müssen.¹⁷

Der Zufall im filmischen Plot kann ein Hilfsmittel sein, um ein nichtvorhersehbares und spontanes Ereignis herbeizuführen, welches wiederum einen Bruch innerhalb der Handlung oder einen Übergang zu einer anderen Episodengeschichte ermöglicht.

Abschließend möchte ich nochmals darauf aufmerksam machen, dass der Zufall, obwohl er auch als Defekt¹⁸ verstanden wird, sowohl in unserer als auch in der filmischen Realität vermehrt als Glücksfall begriffen wird.

¹³ Philosophie und Naturwissenschaften: Wörterbuch. Berlin: Dietz 1991. Band 2: N-Z. S. 1013.

¹⁴ Vgl.: Treber (2005), S. 38 f.

¹⁵ Ebd.: S. 39.

¹⁶ Vgl.: Treber (2005), S. 40.

¹⁷ Vgl.: Ebd. S. 38.

¹⁸ Vgl.: Treber (2005), S. 42.

Eine umfassende und detailreiche Auseinandersetzung mit der Thematik des Zufalls liefert oben zitierter Florian Mundhenke.¹⁹ Er bezieht sich dabei auf Zufallerscheinungen im zeitgenössischen Film allgemein. Seine Arbeit ist die einzige wissenschaftliche Auseinandersetzung, die sich dezidiert mit dem Thema Zufall und Film beschäftigt und zur Vertiefung dieses Sachverhaltes absolut zu empfehlen ist.

Im Unterschied zur vorliegenden Arbeit, geht es Mundhenke sowohl um die

[...] bewussten und absichtsvollen Thematisierungen des Zufälligen innerhalb des filmischen Realitätsentwurfs durch den Filmemacher, als auch um die unbeabsichtigte, intuitiv wirkenden Effekte des Zufälligen, die aus der außerfilmischen Realität auf das entstehende Produkt einwirken [...].²⁰

Letztere Erscheinungsweise klammert diese Arbeit aus Gründen des eingeschränkten Umfangs und der divergenten thematischen Schwerpunktsetzung weitestgehend aus.

2.1. Zur Theorie der Dramaturgie

Da in den folgenden Kapiteln von der Dramaturgie des Zufalls oder des Episodenfilms ausgegangen wird, ist es erforderlich, einleitend auf Dramaturgie im Allgemeinen einzugehen.

Unter Dramaturgie verstehen wir im theaterhistorischen Sinne die Lehre vom Verfertigen eines Dramas.²¹ Filmspezifisch jedoch ist die „ Filmhandlung“, so Knut Hickethier, als „dramaturgisches Geschehen“²² zu verstehen. Die Dramaturgie eines Films bezieht sich ebenfalls auf die Organisation des Geschehens innerhalb eines Spannungsbogens und der praktischen Tätigkeit, Teile einer Handlung nacheinander anzuordnen.

Ist in der Folge von der Handlung die Rede, beziehe ich mich auf die Terminologien Jürgen Kühnells. Dieser definiert die Spielfilmhandlung „[...] als die ‘narrative Ordnung der Geschichte’, die Anordnung des der Geschichte zugrundeliegenden ‘Geschehens’ [...]“.²³

¹⁹ Vgl.: Mundhenke (2008).

²⁰ Ebd. S. 14.

²¹ Vgl.: Kühnell, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse 2. Dramaturgie des Spielfilms. Siegen: universi 2004. S. 11.

²² Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Weimar: Metzler 1993. S. 119.

²³ Kühnell (2004), S. 84.

Knut Hickethier beschreibt in seinem Buch zur Film- und Fernsehanalyse zwei Formen der Dramaturgie. Die klassische Dramaturgie (Anfang-Mitte-Ende), die über Jahrzehnte hinweg in Hollywood und anderswo praktiziert wurde, bezeichnet er als *geschlossene Form*.²⁴ Die Einteilung in Anfang-Mitte-Ende ergibt sich aus der Dramentheorie des Aristoteles. „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat.“²⁵ Seine Forderungen nach „Ganzheit“ und „Geschlossenheit“²⁶ einer Handlung sind bis heute Grundelemente der Dramaturgie. Das Drei-Akt-Schema aktueller Drehbuchtheorien basiert somit auf der *Poetik* des Aristoteles.²⁷

Die geschlossene oder klassische Dramaturgie führt über die Exposition (Einleitung), zur Vorbereitung eines Konflikts - welcher durch Wendepunkte mit Spannung aufgeladen wird - hin zum Höhepunkt der Geschichte, die schließlich und endlich zur Lösung des Konflikts und somit zum Schluss des Films führt.²⁸

Hickethiers Gegenmodell zur *geschlossenen Form* ergibt sich folglich aus einer *offenen Form*, „[...] die sich zunächst nur als Negation zur Geschlossenheit definiert und deshalb eine Vielfalt von verschiedenen Formen umfasst.“²⁹

Der Episodenfilm stellt eine dieser Formen dar. Er steht nicht immer in der Tradition klassischer Erzählmuster und deren geforderter „Geschlossenheit“³⁰, sondern weist eigene Ordnungsprinzipien auf, die in der Folge dieser Arbeit erläutert werden.

Jürgen Kühnel verwendet in Bezug auf den Episodenfilm den Begriff der *Polymythie*. Der polymythische Film (der Episodenfilm im weitesten Sinne) steht der Theorie des Aristoteles (im strengen Sinne) - auf der Geschlossenheit und Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung beruhend - diametral entgegen.³¹

Polymythie, so Kühnel, kann sowohl im Film als auch in der Literatur zweierlei bedeuten: Erstens die „Auffächerung der Handlung in mehrere Handlungsstränge“ und zweitens die für uns relevante Möglichkeit der „Verknüpfung mehrerer Geschichten“³².

Letztere führt uns zurück zu dem Gegenstand der vorliegenden Arbeit, dem Episodenfilm.

²⁴ Vgl.: Hickethier (1993), S. 120.

²⁵ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und Herausgegeben von Manfred Fühmann. Stuttgart: Reclam 1994. S. 25.

²⁶ Ebd. S. 25.

²⁷ Vgl.: Kühnel (2004), S. 89.

²⁸ Vgl.: u.a. Hickethier (1993), S. 121-122.

²⁹ Ebd. S. 120.

³⁰ Aristoteles (1994), S. 25.

³¹ Vgl.: Kühnel (2004), S. 116.

³² Ebd. S. 116-117.

2.2. Dramaturgie des Zufalls im Episodenfilm

Episodenfilme machen schicksalhafte Begegnungen und Überschneidungen von Lebenslinien ihrer Figuren zum relevanten Thema. Sie eröffnen einen narrativen Raum für scheinbar nebensächliche Vorgänge und erheben diese zum Gegenstand der Untersuchungen. Oftmals verharren sie dabei in einem Zustand, ohne dass die Handlung fortschreitet. Das Moment des Stillstandes und der narrativen Pause wird zum Wesentlichen gemacht.³³

„Das Episodische unterbricht den glatten Fluss der Erzählung.“³⁴ Der Zufall kann dabei als Legitimation für einen Bruch in der Erzählung und der zusätzlichen Irritation für den Rezipienten dienen. Daraus resultierend, kann der Zufall als Auslöser für einen sich plötzlich ändernden Handlungsverlauf fungieren:

Dies zeigt sich zum Beispiel während parallel erlebten, sich gleichenden Ereignissen, Zufallsbegegnungen verschiedener Figuren, Unfällen, Krankheiten, aber auch Glücksfällen, welche die Figuren miteinander in Verbindung bringen. Der Zufall im filmischen Erzählen ist in der Lage, eine Figur in ihrem Agieren zu begünstigen.

Die Dramaturgie des Zufalls bezieht sich also auf die Eigenschaften und Möglichkeiten des Zufälligen im Film. Wie ist der Zufall im Text (Plot) des Films angeordnet? Lassen sich Gesetzmäßigkeiten erkennen? Welche Auswirkungen haben diese auf das Geschehen (Story)?

Der Zufall kann Auslöser, Prinzip oder Thema eines Films sein.

Um der für den Rezipienten oft schwierigen Form des Episodenfilms Einheit zu gewähren, macht sich dieser ein übergreifendes Motiv, wie zum Beispiel das des Zufalls, zum Thema oder greift auf sich wiederholende Standardsituationen zurück.³⁵

Die nonlineare Erzählform des Episodenfilms ist prädestiniert dazu, sich der vielfältigen Thematik des Zufalls anzunehmen: Die Attraktivität des Zufalls könnte gerade für das Medium Film darin liegen, dass Zufallserscheinungen die Gesetze der Ordnung durchbrechen. Zudem ist der Zufall als dramaturgisches Hilfsmittel dazu imstande, filmische Handlung ohne logische Erläuterungen voranzubringen.

³³ Vgl.: u.a. Treber (2005), S. 15.

³⁴ Ebd. S. 16.

³⁵ Vgl.: Ebd. S. 10.

Karsten Treber beschreibt den Zufall in seinem Buch *Auf Abwegen, Episodisches Erzählen im Film* als „[...] kurzes Treffen und Konvergieren von zuvor voneinander getrennten Kausalketten.“³⁶

Er definiert den Zufall im Film als eine Brücke, welche imstande ist, die Vermittlung zwischen zwei verschiedenen Menschen zu beschleunigen.³⁷

Im Folgenden möchte ich einen Überblick darüber geben, welche Themen des Zufalls im Film auftreten bzw. welche unterschiedlichen Darstellungsformen existieren können. Ich beziehe mich hierbei auf Florian Mundehenkes Dissertation *Zufall und Schicksal - Möglichkeiten und Wirklichkeit. Erscheinungsweisen des Zufälligen im zeitgenössischen Film*.³⁸ Er differenziert darin drei thematisch verschiedene, durch den Zufall bedingte, filmische Lösungen.

Zunächst bespricht er einen Korpus an Filmen, die mit explizit verschiedenen Alternativen einer Geschichte operieren, wobei der einzelnen Entscheidung eine besondere Bedeutung zukommt. Die Rede ist von sogenannten *Entweder-Oder-Filmen*³⁹, wie etwa *Lola rennt* oder *Der Zufall möglicherweise*. Sie bearbeiten einen Figurenkorpus innerhalb mehrerer möglicher Alternativgeschichten.

Jeder von uns hat sich schon mal gefragt: „Was wäre wenn“? Wie bzw. wann hätte mein Leben anders verlaufen können? Der *Entweder-Oder-Film* stellt sich dieser Frage. Unsere Lebenswege sind nicht vorhersehbar, weshalb diese Art von Film den Wunsch nach Mitbestimmung möglich macht.

Entweder-Oder-Filme betonen die Möglichkeit einer anderen Entwicklung der Geschichte, die abhängig ist vom Verhalten der Figuren zu einem bestimmten Zeitpunkt. Florian Mundhenke definiert diese möglichen Wendepunkte als

„[...] Schaltstellen, die die weitere Handlungsentwicklung grundlegend determinieren.“⁴⁰ Diese filmischen Schaltstellen können Entscheidungen betreffen, wie zum Beispiel die Wahl zwischen Bus und U-Bahn. Die Entwicklung der Geschichte kann also davon abhängen, welches Verkehrsmittel benutzt wird.

Der *Entweder-Oder-Film* ist - seinem Wesen nach - in der Lage, den Spielraum einer Entscheidung zu betonen und mögliche Konsequenzen aufzuzeigen.

³⁶ Treber (2005), S. 38.

³⁷ Vgl.: Ebd. S. 38.

³⁸ Mundhenke (2008).

³⁹ Vgl.: Ebd. S.17.

⁴⁰ Ebd. S. 42.

Eine zweite Form des Zufälligen im Film ergibt sich aus dem sogenannten *Reigenfilm*, der ein Netz aus mehreren gleichberechtigten Ereignissen und Geschichten spinnt.⁴¹ Filme wie diese sind so angelegt, dass sie einen teils chaotisch wirkenden Korpus an Figurenkonstellationen und Handlungen miteinander verknüpfen. Des Verständnisses wegen, so Mundhenke, spielen die meisten *Reigenfilme* an einem Ort und zur gleichen Zeit. Zudem kommt es häufig zu Dopplungen auf der Ebene der Handlung und der Darstellung der Figuren, die regelmäßig in Paarkonstellationen auftreten. Ein Film, der in der Literatur am häufigsten als thematische Reverenz dafür genannt wird, ist Robert Altmans *Short Cuts*.

Mundhenkes Darstellung des *Reigenfilms* wird im Verlauf dieser Arbeit wieder aufgegriffen und in den Kontext der Filmbeispiele gestellt.

Des Weiteren unterscheidet Florian Mundhenke einen dritten thematischen Schwerpunkt: Er definiert jene Filme, die den Zufall als unabdingbar und nicht als Fehlentwicklung verstehen, als Filme in denen der „[...] Zufall als Rückseite der Wirklichkeit fungiert [...]“.⁴² Dabei geht es in erster Linie, so Mundhenke „[...] um ein Verstehen und Analysieren der eigenen Situation, die durch ein Verhängnis oder eine außergewöhnliche Situation gekennzeichnet ist.“⁴³

Das besondere Ereignis, oder die „außergewöhnliche Situation“ wird in der filmischen Realität als Zufallsereignis anerkannt und als solches hinterfragt, indem zum Beispiel wissenschaftliche Theorien hinzugezogen werden.⁴⁴

Filme wie diese wollen die psychischen Irrwege der Figuren hervorheben und auf unser Unterbewusstsein aufmerksam machen.

Mundhenke erörtert diese Erscheinungsweise des Zufälligen anhand von Alain Resnais *Mein Onkel aus Amerika*. Resnais erzählt die Geschichte dreier Menschen, deren Wesen er mit Hilfe des Verhaltensforschers Henri Laborit analysieren lässt.

Das vorangestellte Kapitel dient einer ersten Übersicht zum Motiv des Zufalls und soll in den Beispielanalysen eine Konkretisierung erfahren.

⁴¹ Vgl.: Mundhenke (2008), S. 138.

⁴² Ebd.: S. 17.

⁴³ Ebd. S. 241.

⁴⁴ Vgl.: Ebd.

2.3. Exkurs: Kunst und Zufall - Der Zufall als künstlerisches Prinzip

Die Anfänge des inszenierten Zufalls in der Kunst sind auf die Dadaisten zurückzuführen.⁴⁵ Der inszenierte Zufall an sich ist ein Paradoxon, welches den Kunsthistoriker Hans Ulrich Reck dazu veranlasste, Folgendes zu formulieren: „Es gibt keinen Zufall in der bildenden Kunst, vieles sieht nur so aus, als ob es damit zu tun hat.“⁴⁶

Der Dadaismus ist eine die gesamte Kunst umfassende Bewegung, die als Protest gegen die politisch vorherrschenden Kräfte des 20. Jahrhunderts und gegen einen konventionell geprägten Kunstbegriff verstanden werden kann. Konventionelle Systeme wurden kritisiert und in der Folge parodiert. Der Zufall galt fortan als künstlerisches Prinzip. Ziel war es, die bestehende Ordnung zu durchbrechen und die Gesellschaft von konventionellen Zwängen zu befreien.⁴⁷

Die Dadaisten legten Wert auf spontane, unbewusst geleitete und zufällig entstandene künstlerische Prozesse. Die Literaten unter den Dadaisten versuchten dies, indem sie die konventionelle Zeichensetzung abschafften, die herkömmliche Syntax zerstörten und neue Wortkreationen schufen, indem sie beispielsweise willkürlich Wörter aus Tageszeitungen ausschnitten und zufällig neu zusammenfügten.⁴⁸

Hans Arp z.B. soll - der Überlieferung zur Folge - an einer Zeichnung gearbeitet haben, die ihn nicht befriedigte. Er zerriss sie und ließ die Fetzen auf den Boden fallen. Als er sich der zufälligen Neuordnung der Zeichnung auf dem Boden zuwandte, fand er den bisher fehlenden Ausdruck in seiner Zeichnung und klebte die Fetzen in ihrer zufälligen Anordnung aneinander.⁴⁹

Marcel Duchamp hingegen deklarierte Alltagsgegenstände, die an sich absurd oder wertlos waren, zu Kunstgegenständen. Der Erfinder der sogenannten *Readymades* und „Verteidiger der gefundenen Schönheiten“⁵⁰ erhebt den Zufall zum Gegenstand

⁴⁵ Vgl.: Brockhaus Enzyklopädie (1994), S. 609.

⁴⁶ Reck, Hans Ulrich: Aleatorik in der bildenden Kunst. In: Gendolla (1999), S. 160.

⁴⁷ Vgl.: Richter, Hans: Dada-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst der Antikunst. Köln: DuMont 1973. S. 52.

⁴⁸ Vgl. Riha, Karl: Literatur und Zufall. In: Gendolla (1999), S. 267.

⁴⁹ Vgl.: Richter (1973), S. 52.

⁵⁰ Gendolla (1999), S. 9.

seiner Kunst. So erklärte Duchamp 1917 ein handelsübliches Pissoir lediglich durch eine Signatur zum Kunstobjekt.

Auch die Happening-Bewegung konstituierte sich unter dem Einfluss des Zufälligen. Joseph Beuys, Wolf Vostell u.a. entwickelten lose Konzepte mit zumeist offenen Strukturen, die sich während des Happenings frei gestalten ließen.⁵¹

⁵¹ Vgl.: Riha, Karl: Literatur und Zufall. In: Gendolla (1999), S. 271.

3. Definition des Episodenfilms

Trotz des stetigen Wachstums an episodisch erzählten Filmen sind sich weder die Filmwissenschaft noch die Filmemacher darüber einig, was per definitionem den Episodenfilm ausmacht.

Fakt ist, dass der Begriff der Episode vom griechischen Wort *epeisodion* stammt.⁵² Eine Episode im Aristotelischen Sinne ist in der Tragödie ein Einschub zwischen zwei ganzen Chorliedern.⁵³ Im Lexikon wird die Episode als „beiläufiges Erlebnis“ oder als „Nebenhandlung“⁵⁴ definiert.

Fassen wir zusammen: Die Episode scheint ein dazwischen liegendes, nebensächliches, flüchtiges und negativ konnotiertes Daneben zu bezeichnen.

Im Episodenfilm wird jedoch das nebensächliche, ephemere Ereignis, die Episode, zum Hauptsächlichen, die flüchtige Begegnung zur Signatur einer ganzen Gesellschaftsschicht [...].⁵⁵

Der Episodenfilm wird häufig und fälschlicherweise als die Summe mehrerer Kurzfilme deklariert. So einfach ist es aber nicht.

Filme die aus in sich abgeschlossenen Filmen bestehen und zudem von jeweils verschiedenen Regisseuren gedreht wurden, heißen Omnibusfilme. Ein Episodenfilm kann durchaus als Omnibusfilm organisiert sein, ist aber keinesfalls in genereller Hinsicht mit ihm gleichzusetzen.⁵⁶

Nach Andreas Schreitmüller muss ein Episodenfilm zwei Grundvoraussetzungen erfüllen: Zum einen muss der Gesamtfilm aus mehreren (mindestens zwei) kürzeren, in sich abgeschlossenen Teilfilmen (Episode) bestehen und zum anderen muss von vornherein jede einzelne Episode als Teil eines langen Episodenfilms geplant gewesen sein.⁵⁷ Ist dies nicht der Fall und der Film greift beispielsweise auf schon vorhandenes Material zurück, spricht man vom sogenannten Kompilationsfilm.⁵⁸

⁵² Vgl.: u.a. Treber (2005), S. 15.

⁵³ Vgl.: Aristoteles (1994), S. 37.

⁵⁴ Vgl.: Wörterbuch. Fremdwörter. Herkunft und Bedeutung. Leonberg: garant 2006. S. 192.

⁵⁵ Lommel, Michael: Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms. In: Ralf Schnell, Georg Schnitzel Hrsg.: Ephemeres Mediale Innovationen 1900/2000. Bielefeld: Transkript 2005. S. 129.

⁵⁶ Vgl.: Schreitmüller, Andreas: Filme aus Filmen. Möglichkeiten des Episodenfilms. Oberhausen: Karl Maria Laufen 1983. S. 16.

⁵⁷ Vgl.: Ebd. S. 8.

⁵⁸ Vgl.: Ebd. S. 7.

Für Karsten Treber besteht der Episodenfilm aus „[...] einzelnen, zeitlich und räumlich in sich abgeschlossenen narrativen Segmenten, die auf der Handlungsebene keinen gegenseitigen Einfluss aufeinander nehmen können.“⁵⁹

Im Widerspruch dazu betont Michael Lommel, dass einzelne Episoden sehr wohl miteinander in Kontakt treten bzw. gemeinsame Berührungspunkte haben können: „Die kleinste Einheit des Episodenfilms besteht aus zwei relativ unabhängig entwickelten Geschichten, die aber – manchmal auf geheimnisvolle Weise – korrespondieren können.“⁶⁰

Michael Lommels Ausführungen zum Episodenfilm möchte ich mich an dieser Stelle anschließen und sie werden auch im Folgenden als Basis meiner Erläuterungen dienen.

Ich schlage deshalb folgende Definition vor: Der Episodenfilm besteht aus mehreren eigenständigen Geschichten (Handlungen) oder Einzelfilmen, die auf unterschiedliche Weise miteinander korrespondieren können.

Der Episodenfilm bricht oftmals mit der etablierten klassischen Erzähldramaturgie von Anfang-Mitte-Ende. Er weist einen fragmentarischen Charakter auf und folgt nur selten den logischen Kausalitäten und linearen Prinzipien, die in Hollywood jahrelang Tradition hatten.⁶¹

Der Episodenfilm stellt demnach eine Möglichkeit dar, klassische Formensprachen zu überwinden. Stefan Hahn verweist auf weitere “narrative Experimente”, die auf klassische Ordnungsprinzipien verzichteten, wie der *Film Noir* oder die Filme der *Nouvelle Vague*.⁶²

An dieser Stelle erscheint mir ein Rückblick auf die Entstehungsgeschichte des Episodenfilms sinnvoll. Denn die Ursprünge des Episodenfilms sind eng mit der Frühgeschichte des Films verbunden.

⁵⁹ Treber (2005), S. 19.

⁶⁰ Lommel (2005), S. 129.

⁶¹ Vgl.: Hahn, Stefan: Narrativer Film als kognitiver Prozess: Neoformalistische Erzählstrukturen in *Amorres Perros*. Wien: Dipl., Universität Wien, 2006. S. 7.

⁶² Vgl.: Ebd. S. 7.

3.1. Zur Geschichte des Episodenfilms

Wider alle Erwartungen reichen die Anfänge des Episodenfilms bis in die Frühgeschichte der Filmkunst in das Jahr 1916 zurück, in diesem Fall ist sich die Filmwissenschaft einig: Den Anfang machte David Walk Griffith mit seinem Stummfilm *Intolerance*.⁶³

Griffith hat maßgeblich zur Entwicklung des Films beigetragen und gilt als Vorreiter in Bezug auf neue Beleuchtungstechniken, die Gestaltung von Großaufnahmen und die Verwendung von Kamerafahrten.⁶⁴

In der Literatur wird Griffith als der „Vater des Spielfilms“⁶⁵ gehandelt, nicht zuletzt, weil er als einer der ersten Filmemacher lange Spielfilme produzierte.

Mit *Intolerance* wollte Griffith sich gegen die amerikanische Zensur auflehnen, nachdem diese seinen vorhergegangenen Film *The Birth of a Nation* verbieten ließ.⁶⁶

Griffith hat sich in *Intolerance*, bestehend aus vier Episoden, der gesellschaftlichen Intoleranz als verbindendes Moment einerseits und - als übergeordnetes Thema - der Intoleranz in der Menschheitsgeschichte andererseits angenommen.

Die Episoden haben den Untergang Babylons, die Kreuzigung Jesu, das Massaker an den Hugenotten in der Bartholomäusnacht und die Geschichte eines jungen Arbeiters, der in der Zeit des Ersten Weltkrieges zu Unrecht des Mordes angeklagt wird und gehenkt werden soll, zum Inhalt. Als Übergang zwischen den einzelnen Episoden dient das Bild eines Buches mit dem allgegenwärtigen Titel *Intolerance*. Die einzelnen Episodengeschichten konvergieren nicht miteinander, sie berühren sich nur in Form jenes übergeordneten Themas, dem des intoleranten Verhaltens der Menschheit.

Die Episoden sind zeitlich und räumlich voneinander getrennt und wurden mit Hilfe der Parallelmontage abwechselnd ineinander montiert. Diese Form der Montage wird heute in den meisten Episodenfilmen verwendet, so zum Beispiel in den Arbeiten Alejandro González Iñárritus' *21 Gramm* und *Babel*.

⁶³ Vgl. u.a.: Schreitmüller (1983), S. 28.

⁶⁴ Vgl.: Monaco, James: Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Hrsg. Hans-Michael Bock. Hamburg: Rowohlt 2009. S. 315.

⁶⁵ Vgl.: u.a. ebd. S. 315.

⁶⁶ Vgl.: Schreitmüller (1983), S. 29.

Karsten Treber verweist in seinem Buch *Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film* auf einen weiteren frühen Episodenfilm und zugleich auf einen der ersten großen episodisch erzählten Hollywoodfilme namens *Grand Hotel* von Edmund Goulding (1932).⁶⁷ Der Film verhandelt die Schicksale mehrerer Personen, deren Lebenswege sich über 24 Stunden im Grand Hotel Berlin kreuzen. Stars wie Greta Garbo, John Barrymore und Joan Crawford wurden für diese Produktion engagiert. Wie in *Mystery Train* von Jim Jarmusch wird das Hotel, als Sinnbild für Anonymität und Einsamkeit, zum Ort der temporären Gemeinsamkeiten und flüchtigen Begegnungen.

Grand Hotel basiert auf der literarischen Vorlage *Menschen im Hotel* von Vicki Baum⁶⁸ und gewann 1932 den Oscar für den besten Film.

⁶⁷ Vgl.: Treber (2005), S. 45.

⁶⁸ Vgl.: Ebd. S. 51.

3.2. Erzählformen des Episodenfilms

Das folgende Kapitel widmet sich den Erzählformen des Episodenfilms. Dabei sollen die Möglichkeiten der Verknüpfung einzelner Episoden vorgestellt werden. Bei der Parallelmontage beispielsweise wird zwischen zwei oder mehreren Handlungssträngen hin und her gesprungen, um eine Gleichzeitigkeit der Erzählungen darzustellen.

Michael Lommel unterscheidet in seinen *Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms* grundsätzlich zwei Erzählformen, die, wie er betont, auch als Mischformen bzw. Kombinationen aus beiden auftreten können.⁶⁹ Zum einen ist von der *Verschachtelung* und zum anderen von der *Reihung* die Rede.⁷⁰

Erstere definiert die Verschachtelung der Episoden „nebeneinander“, mittels der oben erläuterten Parallelmontage. Die sogenannte *Reihung* hingegen betont das Erzählen der Episoden „nacheinander“, d.h., sie unterbrechen sich nicht gegenseitig, sondern werden wie Einzelfilme aneinandergereiht.⁷¹

Jürgen Kühnel hingegen definiert diese Verknüpfungsvarianten als *Addition* bzw. *Alternation*.⁷² Seine Erläuterung der *Addition* ist mit der Lommelschen *Reihung* identisch.

Zwei Beispiele möchte ich im Folgenden nennen: *Mystery Train* und *Erotische Geschichten aus 1001 Nacht* (Pasolini 1973).

Auch die Kühnelsche *Alternation* stimmt mit der Definition Lommels überein. Kühnel verweist beispielhaft auf *Intolerance*. Weitere Beispiele sind *Magnolia*, *Nachtgestalten*, *Lichter* und *21 Gramm*.

⁶⁹ Vgl.: Lommel (2005), S. 130.

⁷⁰ Vgl.: Ebd.

⁷¹ Vgl.: Ebd.

⁷² Vgl.: Kühnel (2004), S. 117-118.

3.3. Merkmale des Episodenfilms

Michael Lommel stellt in seinen *Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms* vier Merkmale des Episodenfilms zur Diskussion.⁷³ Dabei müssen, so Lommel, nicht immer alle Merkmale in einem Episodenfilm vereint sein.

Das erste Merkmal, das der *sukzessiven Simultanität*, beschreibt ein Ereignis, das zur selben Zeit an verschiedenen Orten stattfindet. Dabei werden die zur gleichen Zeit stattfindenden Episoden nacheinander gereiht (*Reihung*) oder mittels Parallelmontage ineinander verwoben (*Verschachtelung*).⁷⁴ Lommel verweist als Beispiel für die Erzählform der *Reihung* und das Auftreten von *sukzessiver Simultanität* auf Jim Jarmuschs *Night on Earth*. Jarmuschs Film erzählt in fünf Episoden von Taxifahrten, die zur selben Zeit in Los Angeles, New York, Paris, Rom und Helsinki stattfinden. Ein weiteres Beispiel ist *One Day in Europe* von Hannes Stör.

In anderen Filmen, wie *Short Cuts* von Robert Altman und dem bereits mehrfach erwähnten Film *Magnolia* von Paul Thomas Anderson, tritt das Merkmal der *sukzessiven Simultanität* ebenfalls auf, aber die Episoden sind dabei nicht nacheinander gereiht sondern mittels Parallelmontage ineinander verschachtelt.

Lommel betont in diesem Zusammenhang die Möglichkeit einer *Implosion der Episodendifferenz*.⁷⁵ D.h., dass die einzelnen Episoden (zumeist am Ende) zusammengeführt werden, so zum Beispiel im gemeinsamen Moment des Froschregens in *Magnolia*.⁷⁶

Das zweite Merkmal ergibt sich aus den sogenannten *Heterochronien* und *Heterotopien*. Beide Begriffe stammen von Foucault und werden von Lommel übernommen.⁷⁷

Heterochronien definieren sich durch das Verknüpfen verschiedener Zeiten oder Epochen.⁷⁸ Griffiths Film *Intolerance* ist so ein Beispiel für einen Epochen übergreifenden Episodenfilm.

⁷³ Vgl.: Lommel (2005), S. 130.

⁷⁴ Vgl.: Ebd.

⁷⁵ Vgl.: Ebd.

⁷⁶ Vgl.: Ebd.

⁷⁷ Vgl.: Ebd. S. 132.

⁷⁸ Vgl.: Ebd.

Heterotopien hingegen sind *Nicht-Orte*, d.h. Orte, die im Grunde nur einen Nutzen haben: sie dienen allein der Durchreise, wie beispielsweise Flughäfen, Einkaufszentren oder Hotels.⁷⁹ Marc Augé spricht von sogenannten *Nicht-Orten*, Foucault hingegen von *Durchgangsorten* bzw. *Schwellenorten*.⁸⁰

Zur Vertiefung dieses Sachverhalts bietet sich Marc Augés *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit* an.⁸¹

Wenden wir den Begriff der *Heterotopien* nun auf den Episodenfilm an:

Wenn wie in *Mystery Train* oder *Grand Hotel* die Erzählung vorübergehend im flüchtigen Ort des Hotels spielt, ist im Lommelschen Sinne vom Merkmal der *Heterotopie* zu sprechen. Ferner verweist Lommel auf *Lichter* von Hans - Christian Schmid, der als Beispiel für einen *Schwellenort* dient: Die Geschichten der Menschen in den Episoden berühren sich an der deutsch-polnischen Grenze.⁸² Die Oder fungiert dabei als Grenze zwischen zwei Welten, von denen beide auf der Suche nach Glück am Ende eine Geschichte bilden.

Ein weiteres Merkmal des Episodenfilms schildert Lommel unter dem Begriff der *Multiperspektivität*.⁸³ Der multiperspektivisch erzählte Film spielt verschiedene Sichtweisen seiner Figuren auf ein und dasselbe Ereignis durch, indem er einen Perspektivwechsel innerhalb der Erzählung vornimmt. Der Film ist somit in der Lage, verschiedene Identifikationsangebote zu offerieren.⁸⁴ Nur der Zuschauer überschaut die verschiedenen Erlebnisperspektiven: „Mit der Multiperspektivität der Episoden löst sich objektive Wahrnehmung auf.“⁸⁵

Ein Paradebeispiel für den Wechsel der Perspektiven liefert Gus van Sant mit seinem Film *Elephant*. Darin erzählt er die Geschehnisse während eines Amoklaufs an einer amerikanischen Highschool aus den Perspektiven der Täter und Opfer.⁸⁶

Ergänzend mache ich an dieser Stelle nochmals auf jene Filme aufmerksam, die mit verschiedenen Varianten einer Geschichte arbeiten. *Der Zufall möglicherweise* von

⁷⁹ Vgl.: Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer 1994. S. 110.

⁸⁰ Vgl.: Augé (1994), bzw. Foucault, Michael: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1991. S. 34-46.

⁸¹ Vgl.: Augé (1994).

⁸² Vgl.: Lommel (2005), S. 133.

⁸³ Vgl.: Ebd. S. 133.

⁸⁴ Vgl.: Ebd.

⁸⁵ Ebd. S. 134.

⁸⁶ Ebd.

Kieslowski oder *Lola rennt* von Tom Tykwer sind ebenfalls unter der Lommelschen *Multiperspektivität* zu verorten. Florian Mundhenke spricht in diesem Zusammenhang vom Filmtypus der *Entweder-Oder-Filme*.⁸⁷

Das vierte und somit letzte Merkmal des Episodenfilms bezieht sich auf die Erscheinungsweisen des Zufälligen. *Zufall und Notwendigkeit*⁸⁸ stellen auch für Michael Lommel ein nicht zu vernachlässigendes Charakteristikum des Episodenfilms dar.

Besonders die *Multiperspektivität* ist eng mit dem Auftreten von Zufallsereignissen verbunden.⁸⁹ So könnten *Lola rennt* und *Der Zufall möglicherweise* auch beispielhaft an dieser Stelle genannt werden.

Nachdem die möglichen Spielweisen des Episodenfilms und die Erscheinungsweisen des Zufälligen in den ersten Kapiteln theoretisch betrachtet wurden, sollen diese im Folgenden auf konkrete Filmbeispiele angewendet werden.

⁸⁷ Vgl.: Mundhenke (2008), S.17.

⁸⁸ Vgl.: Lommel (2005), S. 135.

⁸⁹ Vgl.: Ebd. S. 134.

4. Filmbeispiele

Die folgenden Filmanalysen orientieren sich am hermeneutischen Interpretationsverfahren nach Knut Hickethier.

Hickethier unterscheidet in seinen Theorien zur Film- und Fernsehanalyse zwischen zwei grundsätzlichen Richtungen der Film- bzw. Literaturanalyse. Zum einen beschreibt er die empirisch-sozialwissenschaftliche Methode, deren Ziel es ist, „[...] Strukturen in den Äußerungen in den Massenmedien auf eine objektivierbare, d.h. quantifizierbare Weise zu ermitteln.“⁹⁰

Dabei werden zum Beispiel mit Hilfe der Frequenzanalysen Häufigkeiten bestimmter Merkmale als Strukturelemente ermittelt.⁹¹ „Die ästhetische Struktur des einzelnen Produkts“, so Hickethier, „wird dabei vernachlässigt.“⁹²

Die zweite Form der Filmanalyse ist eine hermeneutische; d.h., der Schwerpunkt liegt nunmehr auf der interpretativen Ebene. Diese Form der Analyse „[...] will auch verborgene, also nicht offenkundig zugetragene Bedeutungen des Textes sichtbar machen.“⁹³

Hermeneutisch orientierte Film- und Fernsehanalyse geht von der Mehrdeutigkeit filmischer und televisueller Werke aus und versucht, diese Mehrdeutigkeiten erkennbar zu machen.⁹⁴

Ziel ist es die 'hermeneutische Differenz' zwischen dem 'Eigensinn' des Textes (Habermas 1981, S. 159), dem vom produzierenden Subjekt *gemeinten* und dem vom rezipierenden Subjekt *aufgefaßten* Sinn zu reduzieren, auch wenn diese Differenz letztlich nie völlig aufgehoben werden kann.⁹⁵

Hermeneutisch orientierte Filmanalysen betrachten das „Sinnverstehen“ als elementar.⁹⁶ In diesem Zusammenhang weist Hickethier darauf hin, dass wir es daher immer mit einer subjektiven Einschätzung zu tun haben.⁹⁷

⁹⁰ Hickethier (1993), S. 31.

⁹¹ Vgl.: Ebd.

⁹² Ebd. S. 32.

⁹³ Ebd. S. 33.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd. S. 34.

⁹⁷ Vgl.: Ebd.

Jim Jarmusch sagte in einem Interview zu seinem Episodenfilm *Night on Earth*, dass das wirkliche Leben keinen *Plot* habe und deshalb die Existenz eines *Plots* für seine Geschichten nicht konstitutiv sei.⁹⁸

Diese Bemerkung Jarmuschs illustriert, was im Wesentlichen bei der Rezeption von Episodenfilmen zu beachten ist: Wir müssen uns bewusst machen, dass der Episodenfilm nonlineare Erzählstrukturen aufweist und oftmals keinen logischen Kausalitäten folge leistet, ebenso wenig, wie dies im wirklichen Leben der Fall ist.

Das Zufällige schließt das Logische per definitionem aus. Diese filmische Symbiose - zwischen episodischem Erzählen und der Thematik des Zufalls - trifft auf unterschiedliche Weise in den folgenden Filmbeispielen zu.

Die folgenden Kapitel beinhalten vier Analysen von Episodenfilmen, die sich mit der Thematik des Zufalls befassen. Die Auswahl der Beispiele soll ein möglichst differenziertes Bild episodisch erzählter Filme liefern.

4.1. Mystery Train

Auf die Aussage hin, dass sich Jarmuschs Arbeiten schwer einem bestimmten Genre zuordnen ließen, antwortete er:

Als ich *Mystery Train* schrieb, dachte ich überhaupt nicht an filmische Genres. Ich dachte an literarische Formen und habe mich sehr für Chaucer interessiert – Dinge, die kleinere Geschichten enthalten, aus denen sich eine größere Arbeit zusammensetzt – und spielte mit der Vorstellung, dass verschiedene Sachen gleichzeitig passieren können.⁹⁹

Jarmuschs *Mystery Train* basiert also nach eigenen Aussagen auf einer literarischen Herangehensweise. Das kommt nicht von ungefähr, studierte Jarmusch zunächst Literatur an der New York Columbia University. Aus seinen Interviews geht hervor, dass Jarmusch sowohl stark durch die Musik seiner Zeit, wie beispielsweise die der *Sex Pistols*, als auch durch Filmemacher wie Wim Wenders und Jean-Marie Straub beeinflusst wurde.¹⁰⁰ Ich betone das, weil gerade der musikalische Background sich wie ein roter Faden durch das filmische Œuvre Jim Jarmuschs zieht. *Mystery Train* thematisiert die Geschichte des Rock 'n' Roll, der seit den 1950er-Jahren bis heute auf die musikalische Entwicklung von Generationen Einfluss nimmt.

⁹⁸ Vgl.: Mauer, Roman: Jim Jarmusch. Mainz: Bender 2006. S. 159.

⁹⁹ Aurich, Rolf: Jim Jarmusch. Hrsg. Rolf Aurich, Stefan Reinecke. Berlin: Bertz 2001. S. 21.

¹⁰⁰ Vgl.: Interview mit Jim Jarmusch in Ebd. S. 9-46.

Mystery Train ist vor *Night on Earth* und *Coffee and Cigarettes* die erste episodische Erzählung von Jim Jarmusch. Alle drei Filme begleiten den Zuschauer durch verschiedene Geschichten, die an einem bestimmten Ort stattfinden. Während *Mystery Train* drei Episodengeschichten erzählt, die sich in einer Nacht im gleichen Hotel ereignen, konstituiert sich *Night on Earth* durch fünf Taxifahrten bei Nacht, die zeitgleich in den Städten Los Angeles, New York, Paris, Rom und Helsinki stattfinden.

Jarmuschs *Coffee and Cigarettes* übertrifft in seiner narrativen Einfachheit die beiden ersten Beispiele: Es treffen und unterhalten sich elf Figurenpaare in elf verschiedenen Cafés bei Kaffee und Zigaretten. Untersucht man diese drei Filme Jarmuschs und bringt sie in Beziehung zueinander, lässt sich Folgendes feststellen: *Mystery Train* ist wohl der komplexeste aller drei Episodenfilme. *Night on Earth* verzichtet bereits auf eine Überschneidung der Episodengeschichten, *Coffee and Cigarettes* besteht nur mehr aus völlig isolierten Einzelsequenzen. Wo in *Mystery Train* noch drei komplexe sich überschneidende Geschichten erzählt werden, ist *Night on Earth* mit seinen fünf zwar thematisch ähnlichen aber sich nicht überlagernden Episoden eine Vorstufe zur fragmentarischen Darstellung der elf Kleinstgeschichten von *Coffee and Cigarettes*. Die Episoden finden nicht zur selben Zeit statt und die Figurenpaare kennen, wie noch in *Mystery Train* der Fall, einander nicht. Ursprünglich bestand *Coffee and Cigarettes* aus mehreren Kurzfilmen.

Jarmusch über *Coffee and Cigarettes*: „Für mich sind diese Filme fast wie Cartoons.“¹⁰¹

Diese einleitenden Einordnungen sind nicht als ästhetische Abwertung zu verstehen, sie beziehen sich allein auf den Aufbau und die Form der vorgestellten Filme.

¹⁰¹ Aurich (2001), S. 18.

4.1.1. Form und Inhalt

Jim Jarmuschs *Mystery Train* erzählt in drei Episoden und Erlebnisperspektiven die Geschichten verschiedener Menschen, die zur gleichen Zeit eine Nacht im Arcade Hotel verbringen. Die Episoden sind konsequent nacheinander montiert, aber inhaltlich miteinander verwoben. *Mystery Train* entspricht somit der Erzählstrategie der Lommelschen *Reihung*. Jarmuschs Erzählstil ist parataktisch, d.h., seine Episoden sind wie Hauptsätze nacheinander gereiht, ohne sich gegenseitig unter- bzw. überzuordnen.

Das verbindende Moment der drei Geschichten ist zum einen der Ort des Hotels in Memphis (Tennessee) und zum anderen der Pistolenschuss, der am Ende jeder Episode ertönt und dessen Ursprung multiperspektivisch erzählt wird. Die einzelnen Episoden sind durch die Einblendung ihrer Episodentitel voneinander getrennt. Die Episode *Far from Yokohama* führt uns nach Memphis (Tennessee) zum Ort des Geschehens, die zweite Episode *A Ghost* evaluiert den Hintergrund des Konflikts. Die dritte und letzte Episode namens *Lost in Space* löst die Entwicklung hin zum gemeinsamen Ereignis des Pistolenschusses auf. Dennoch ist nicht von einer Dramaturgie im klassischen Sinne (Anfang-Mitte-Ende) auszugehen, sondern von einer *offenen Form*, bei der jede Episode für sich einen Anfang, eine Mitte und ein Ende bereithält.

Episode 1: *Far from Yokohama*

Das japanische Liebespaar Mitzuko und Jun, sich permanent über die Allmacht ihrer unterschiedlichen Idole streitend - sie verehrt Elvis, er hingegen Carl Perkins - fährt mit dem Zug in Memphis ein. Auf den Spuren des Rock 'n' Roll und Elvis Presleys, der 1977 in Memphis verstarb, begeben sich beide auf die leeren Straßen der verlassenen Stadt. Als sie ihr Hotelzimmer beziehen, bemängelt Jun, dass kein Fernseher vorhanden ist, wohingegen zu Mitzukos Freude ein Bild von Elvis das Zimmer schmückt.

Jun macht Erinnerungsbilder vom Hotelzimmer, das, wie er sagt, auf seinen Reisen immer in Vergessenheit gerät. Am Fenster stehend betrachtet er den einfahrenden Nachtzug und sinniert über die Ähnlichkeit Memphis zu ihrer Heimatstadt Yokohama.

Während sie miteinander schlafen, stöhnt Mitzuko laut auf. Als Jun um 2:17 Uhr das Radio einschaltet, läuft der Elvis Song *Blue Moon*. Als Beide am nächsten Morgen ihren roten Koffer packen, ertönt ein Schuss. Sie registrieren ihn kaum und verlassen das Zimmer.

Episode 2: *A Ghost*

Die Italienerin Luisa will ihren verstorbenen Mann nach Italien überführen. Aufgrund eines Flugzeugschadens kann sie ihre Reise nicht fortsetzen und muss in Memphis zwischenlanden.

Der Weg durch Memphis führt sie an dieselben Orte wie zuvor Mitzko und Jun.

Sie begibt sich in ein Café, in dem sie von einem Einheimischen angesprochen wird, der behauptet, von Elvis Presley persönlich den Auftrag erhalten zu haben, ihr seinen Kamm gegen eine kleine Gebühr zu übergeben.

An der Rezeption des Hotels, in dem bereits Mitzuko und Jun übernachten, trifft Luisa auf eine junge Frau namens Dee-Dee. Da sich diese kein Einzelzimmer leisten kann, beschließt Luisa, sich ein Doppelzimmer mit ihr zu teilen. Dort beschwert sich Dee-Dee über das Fehlen eines Fernsehers und erzählt Luisa von ihrem Bruder, der einen Friseursalon führt und ihrem Exfreund Johnny, der sie zuvor verlassen hat. Am Fenster stehend, beobachtet sie den einfahrenden Nachtzug.

Während aus dem Nachbarzimmer ein lautes Stöhnen zu hören ist, schaltet Luisa kurz darauf das Radio an. Es ist 2:17 Uhr, auch sie hören den Song *Blue Moon*.

In der Nacht erscheint Luisa der Geist Elvis, der sich jedoch in der Adresse geirrt hat und wieder verschwindet.

Am nächsten Morgen an der Rezeption: Aus dem Radio ist eine Meldung zu hören, wonach die Polizei drei bewaffnete Männer suche, die sehr gefährlich seien. Während Luisa Dee-Dee Geld schenkt, fällt ein Schuss. Sie spekulieren über das mögliche Kaliber der Waffe und verlassen das Hotelzimmer.

Episode 3: *Lost in Space*

Johnny, Dee-Dees Exfreund, sitzt bewaffnet in einer Bar und betrinkt sich. Währenddessen schneidet Johnnys Schwager Charlie in seinem Friseursalon einem Kunden die Haare, der, wie er sagt, rein zufällig an seinem Laden vorbeigekommen

sei. Ein Freund Johnnys telefoniert unterdessen mit Will, der, um Schlimmeres zu Verhindern, Johnny aus dem *Shades* abholen soll.

Die drei Männer fahren ziellos durch Memphis und halten schließlich an einem Spirituosengeschäft. Doch statt den Einkauf von 22,17\$ zu zahlen, zückt Johnny seine Waffe und schießt. Das Trio flüchtet mit dem Auto und kreuzt dieselben Wege wie zuvor Luisa, Mitzuko und Jun. Sie fahren am Arcade Hotel vorbei, während der Nachtzug einfährt. Im Radio spielen sie *Blue Moon*, es ist 2:17 Uhr. Die Männer betreten die Rezeption und bekommen das Zimmer mit der Nummer 22 zugewiesen. Im Zimmer thematisieren die Drei das Elvisbild und das Nichtvorhandensein eines Fernsehers. Am nächsten Morgen hofft Charlie, dass die vergangene Nacht nur ein Traum war und kann gerade noch rechtzeitig dazwischen gehen, als Johnny sich eine Pistole an den Kopf setzt. Im Gerangel fällt ein Schuss und trifft Charlie am Bein.

Kurz darauf steigen Mitzuko und Jun in Memphis in den Zug und treffen auf Dee-Dee, welche die Beiden nach dem Ziel des Zuges fragt.

Luisa rennt über den Flughafen, um ihren Flug nach Italien nicht zu verpassen.

Johnny und Will tragen Charlie zum Auto. Im selben Moment fährt der Zug vorbei, in dem Mitzuko, Jun und Dee-Dee sitzen. Der Abspann visualisiert die Abfahrt des Zuges und wird, wie der Beginn des Films, motivisch durch den *Mystery Song* begleitet.

4.1.2. Figurenkonstellationen

Jarmuschs Figuren sind Zweier- bzw. Dreierkonstellationen, deren Figuren vorwiegend einander kennen. Die Pärchen Mitzuko und Jun, Luisa und Dee-Dee, Page und Portier stehen der Dreierkonstellaton bestehend aus Johnny, Will und Charlie aus der dritten Episode entgegen.

Mit Mitzuko und Jun kreiert Jarmusch eine Ode an die von der „Populärkultur“¹⁰² geprägte japanische Jugend.¹⁰³ Mitzuko verehrt Elvis Presley, Jun hingegen Carl Perkins. Sie hören Musik durch ihren Walkman und tragen über ihren extravaganten Kleidungsstil ihre musikalische Gesinnung nach außen. Mitzuko trägt eine bemalte Lederjacke, Jun den klassischen Rock’n’Roll-Look, samt Haartolle. Ihre Reise nach Memphis „[...] changiert zwischen Kulturtourismus und Pilgerfahrt“¹⁰⁴ und dem Thema des rituellen Übergangs der Jugend zum Erwachsensein. Jun ritualisiert den Gebrauch seines Zippo-Feuerzeuges als Symbol für Reife und Männlichkeit einerseits und dem Wunsch nach Individualität andererseits. Er lacht nie und ist in seiner jugendlichen Pseudo-Melancholie gefangen. Von Memphis ist er enttäuscht, der Bahnhof ist ihm nicht modern genug. Seine Freundin Mitzuko hingegen charakterisiert sich durch ihre jugendliche Leichtigkeit und fröhliche Naivität gleichermaßen. Sie himmelt Elvis an und klebt Bilder ihrer Ikone neben, ihrer Meinung nach, äußerliche Äquivalente wie Madonna oder einen Buddha in ihr Fotobuch.

Luisa begibt sich allein auf den Weg nach Memphis, trifft *zufällig* aber auf die kürzlich verlassene Dee Dee, der Exfreundin von Johnny. Luisa führt, wie Mitzuko und Jun, die einen roten Koffer bei sich haben, eine rote Handtasche mit sich, auch der Portier trägt einen roten Anzug. Die Farbe Rot ist wiederholt in der Kleidung und dem Gepäck der Figuren präsent. Die Verbindung der Episodenfiguren wird somit farblich visualisiert und vereinfacht dem Zuschauer eine unbewusst hergestellte Verknüpfung derselben. Luisa hinterfragt ihre Rolle als Fremde in Memphis nicht. Sie lässt sich gutgläubig auf die Menschen ein: Im Kiosk kauft sie Zeitungen, die sie nicht braucht. Im Café nimmt sie gegen Bargeld den Kamm von Elvis an.

Johnny, seinem Job und seiner Freundin beraubt, sieht keinen Sinn mehr in seinem Leben, unter Einfluss von Alkohol will er diesem ein Ende setzen. Von Jarmusch als „Verlierer“ dargestellt, will ihm selbst ein von Jun beherrschter einfacher Zippo-

¹⁰² Mauer (2006), S. 120.

¹⁰³ Vgl.: Ebd. S. 120 ff.

¹⁰⁴ Ebd. S. 122.

Trick nicht gelingen. Alle Figuren haben das ziellose Umherstreifen in Memphis gemeinsam.¹⁰⁵ Mitzuko, Jun und Luisa spazieren nach ihrer Ankunft durch Memphis, ohne ein klares Ziel artikuliert zu haben. Sie sind Reisende - Fremde, die für einen kurzen Moment einen gemeinsamen Ort finden, aber nicht zueinander kommen können. Auch Johnny fährt ziellos mit dem Auto durch Memphis. Die Sinnlosigkeit, die ihr Leben durchzieht, findet im brutalen Überfall auf den Spirituosenhändler ihren Höhepunkt. Memphis hat seinen einstigen Glanz durch die Musik des Rock 'n' Roll längst verloren und lebt nur mehr in seiner Vergangenheit. Die Straßen sind leer, die Stadt fast ausgestorben und augenscheinlich in finanzieller Not. Die Fassaden sind marode, die Kinos geschlossen und auch Arbeit gibt es für Menschen wie Johnny keine mehr. Memphis, nur noch eine Geisterstadt, wird von Jarmusch ironisch kommentiert, indem der Elvis-Geist, der Luisa erscheint, selbst glaubt, sich verirrt zu haben.

4.1.3. Simultantechnik

Die drei Episoden in *Mystery Train* ereignen sich zur selben Zeit. Mittels simultaner Ereignisse innerhalb der Episodengeschichten, sowohl akustischer als auch visueller Natur, stellt Jarmusch die Gleichzeitigkeit der Handlung dar.¹⁰⁶

Im Folgenden sollen die simultan stattfindenden Handlungen in den Kontext der vorliegenden Arbeit eingeordnet und analysiert werden. Die Simultantechnik ist ein literarisches Verfahren zur Erfassung gleichzeitiger, aber räumlich voneinander getrennter Ereignisse, dessen Ziel es ist, „[...] die Vielheit verschiedener Erscheinungen, die Mehrschichtigkeit der Wirklichkeit, die Heterogenität gleichzeitiger Ereignisse [...] im Querschnitt zu veranschaulichen.“¹⁰⁷

Woher stammt das Bedürfnis nach einer Inszenierung von Gleichzeitigkeit?

Joachim Umlauf sieht in dem Begriff der Simultanität

[...] den Versuch einer verstärkten Hinwendung zur Reizüberflutung der großstädtischen Gegenwart und andererseits eine Art Primitivismus, dessen Ziel es ist, eine ursprüngliche [...] Zeitempfindung im Kunstwerk wiederherzustellen.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vgl.: Treber (2005), S. 62-63.

¹⁰⁶ Ausführliche Strukturanalyse und Kapitel zu den Simultaneffekten sind zu finden bei: Mauer (2006), S. 128 ff.

¹⁰⁷ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur/ Gero von Wilpert. 1.-7. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001. S. 757.

¹⁰⁸ Umlauf, Joachim: Mensch, Maschine und Natur in der frühen Avantgarde. Blaise Cendrars und Robert Delauney. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995. S. 175.

Der amerikanische Großstadttroman *Manhattan Transfer*¹⁰⁹ von John Dos Passos oder Döblins *Berlin Alexanderplatz*¹¹⁰ thematisieren die Vielschichtigkeit der Großstadt, indem sie Simultantechniken wie die der Collage zur Anwendung bringen.¹¹¹

Das Medium Film kann sich vielerlei Möglichkeiten zur Darstellung von Simultaneität bedienen. Panorama-Aufnahmen, Montagen, Spiegelungen und nicht zuletzt, wie Roman Mauer formuliert, die Möglichkeit des Split-Screens oder der Mehrfachbelichtungen können simultane Ereignisse sichtbar machen.¹¹²

4.1.4. Simultaneität von Ort und Zeit in *Mystery Train*

Mit Hilfe der Montage, genauer der Parallelmontage, ist es ein Einfaches, simultanes Geschehen im Film darzustellen. Sie ermöglicht „[...] Dinge die nacheinander erzählt werden, als gleichzeitig geschehende erscheinen zu lassen.“¹¹³

Jarmusch hingegen verzichtet auf diese sowohl ästhetische als auch stilistische Methode. Er betont Gleichzeitigkeit in der Handlung sowohl mit Hilfe von inhaltlichen als auch thematischen Wiederholungen und Dopplungen. Parallele Ereignisse werden nacheinander erst im Kopf des Zuschauers zusammengeführt.

Die verschiedenen Praktiken zur Darstellung von Simultaneität sollen im Folgenden erläutert werden.

Die drei Episoden sind in ihrem Handlungsablauf simultan angeordnet und in der Omnipräsenz Elvis Presleys und dem übergeordneten Thema des Rock'n'Roll-Kults miteinander verbunden.¹¹⁴

Mystery Train weist innerhalb seiner Episoden diverse Parallelen sowohl auf akustischer als auch visueller Ebene auf. Mehr als auf der Bildebene treten die Episoden aber auf der Tonebene miteinander in Korrespondenz.

Der Pistolenschuss, hörbar am Ende jeder Episode, führt dazu, die Episoden als gleichzeitig stattfindendes Ereignis zu verorten. Er nimmt jedoch keinen dramatischen Höhepunkt in der Handlung ein: Weder Mitzuko und Jun, noch Luisa

¹⁰⁹ Dos Passos, John: *Manhattan Transfer*, 24. Auflage. Hamburg: Rowohlt 2008.

¹¹⁰ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte von Franz Biberkopf. Berlin: Aufbau-Verlag 1982.

¹¹¹ Vgl.: Wilpert (2001), S. 757.

¹¹² Vgl.: Mauer (2006), S. 130.

¹¹³ Hickethier (1993), S. 135.

¹¹⁴ Vgl.: Mauer (2006), S. 120 f.

und Dee-Dee interessieren sich für die Herkunft des Schusses. Jun stellt lediglich fest: „Das ist Amerika.“

Das zweite akustische Bindeglied liefert der Song *Blue Moon*, den alle Figuren zur selben Zeit (2:17) aus dem Radio hören. Hinzu kommen weitere akustische Indizien,¹¹⁵ die im Folgenden dargelegt werden:

Kurz nachdem Mitzuko und Jun in ihrem Zimmer angekommen sind, hören wir aus dem *off* ein Poltern im Flur. In der nächsten Episode wird die Quelle des Geräuschs sichtbar: Als der Page Luisa und Dee-Dee zu ihrem Zimmer begleitet, stolpert er über die Treppenstufen, stößt sich am Tisch und bringt eine Lampe zu Fall.

Sowohl Jun als auch Dee-Dee stehen in einer Sequenz am Hotelfenster. Dass sie dies zur gleichen Zeit tun müssen, wird durch den einfahrenden Nachtzug deutlich, der in beiden Einstellungen sichtbar ist. Zur selben Zeit passieren auch Johnny, Will und Charlie zum ersten Mal das Hotel. Kurz darauf hören Luisa und Dee-Dee das Stöhnen einer Frau, das, wie in der ersten Episode zu beobachten ist, von Mitzuko und Jun ausgeht.

Wiederholt sehen wir den Pagen schlafend an der Rezeption, während der Portier den Radionachrichten folgt, aus denen hervorgeht, dass drei mutmaßliche Verbrecher polizeilich gesucht werden.

Die vorangestellten akustischen Referenzpunkte betonen die Gleichzeitigkeit der Episoden. Jarmusch artikuliert auch auf der visuellen Ebene die Kongruenz von Ort und Zeit, indem er Luisa in der zweiten Episode auf dem Weg ins Hotel die gleichen Straßen passieren lässt, wie bereits in der ersten Episode Mitzuko und Jun. Der einfahrende Nachtzug dient ebenfalls als visueller Referenzpunkt.

Eine gängige Lösung, Gleichzeitigkeit im Episodenfilm filmisch zu formulieren, ist die direkte Begegnung der Figuren aus verschiedenen Episoden. Auf subtile Art und Weise ist sie auch bei Jarmusch zu finden, allerdings erschließt sich der Zusammenhang erst im Verlauf des Films: So begegnen Mitzuko und Jun zu Beginn ihres Aufenthalts in Memphis einem Friseur vor seinem Geschäft. In der zweiten Episode thematisiert Dee-Dee, dass ihr Bruder einen Friseursalon führt. In der dritten Episode wird deutlich, dass es sich dabei um Charlie, Johnnys Schwager handeln muss, der die Nacht ebenfalls im Arcade-Hotel verbringen wird.

¹¹⁵ Vgl.: Strukturübersicht von Mauer (2006), S. 129.

Luisa läuft nach ihrer Ankunft in Memphis an einem roten Pickup vorbei, dessen afroamerikanischer Besitzer etwas im Motorraum kontrolliert. Der besondere Fokus auf den Mann mit dem Pickup, wie zuvor auf die Begegnung zwischen Mitzuko, Jun und Charlie, lässt erahnen, dass er in der Zukunft noch von Bedeutung sein wird. Innerhalb der dritten Episode wird aus dem anonymen Mann mit dem Pickup Will, einer von Johnnys Begleitern. Auffallend ist, dass die Episodenfiguren Mitzuko, Jun (Episode 1) und Luisa (Episode 2) jeweils einer der zwei Figuren (neben Johnny) aus der dritten und alles auflösenden Episode begegnen.

Alle Episodenfiguren (ausgenommen Page und Portier) verlassen bereits am nächsten Morgen Memphis.

Im Zug fragt Dee-Dee Mitzuko und Jun nach dem Ziel des Zuges und sitzt schließlich direkt neben den Beiden im benachbarten Abteil.

Zum Schluss des Films treffen tatsächlich alle Episodenfiguren indirekt (ausgenommen Luisa) aufeinander. Als Charlie auf die Ladefläche des Pickups verfrachtet wird, fährt der Zug direkt an ihnen vorbei.

Diese *zufälligen* Begegnungen, die das simultane Geschehen der Episoden deutlich machen, führen uns zum Hauptgegenstand der Untersuchungen, zur Dramaturgie des Zufalls, zurück. Im Folgenden sollen Parallelen, zum Beispiel innerhalb der Kommunikation, auf ihren Zufallsgehalt hin untersucht werden.

4.1.5. Dramaturgie des Zufalls

Regelmäßig kommt es in den verschiedenen Episoden zu synchronen Handlungen, Dopplungen und Wiederholungen, als wollte Jarmusch den Zufall ad absurdum führen. *Mystery Train* erhebt den Zufall, wie Roman Mauer feststellt, zur Notwendigkeit.¹¹⁶ Auch die Frage, ob es sich um Zufall oder gar Fügung handelt, wird mehrmals thematisiert. So zum Beispiel betont der Mann mit dem Kamm Elvis Presleys, dass Luisas Aufenthalt in Memphis Fügung sei. Dee-Dee artikuliert das Zusammentreffen mit Luisa hingegen als Zufall. Grundsätzlich ist der Zufall in *Mystery Train*, wie Karsten Treber formuliert, weder als eine „Instanz zur beschleunigten Vermittlung“ noch als Hauptmotiv des Films zu verstehen.¹¹⁷ Dessen

¹¹⁶ Vgl.: Mauer (2006), S. 134.

¹¹⁷ Treber (2005), S. 69.

ungeachtet, sind zwei Formen des Zufälligen zu unterscheiden: zum einen der Zufall, der ohne Folgen bleibt und zum anderen der Zufall, der auf die Handlung Einfluss nimmt.¹¹⁸ Ernst Nef bezeichnet den Zufall, der „[...] zum Fortgang der Handlung beiträgt [...]“ als *erzählerischen Zufall*.¹¹⁹ Nef geht noch einen Schritt weiter, indem er sagt, für ihn sei der Zufall nur als solcher gültig, wenn

[...] ein unbegründetes *Zusammenfallen*, eine zufällige *Koinzidenz* von Begebenheiten - und nicht bloß die einfache Unbegründbarkeit einer einzelnen Tatsache für sich – vorliegen.¹²⁰

Im Folgenden soll nun sowohl auf den *erzählerischen Zufall* als auch auf den *Zufall ohne Folgen* (der in Nefs Betrachtungen keine Beachtung findet, da es sich für ihn nicht um Zufall im eigentlichen Sinne handelt) eingegangen werden.

4.1.5.1. *Erzählerischer Zufall*

Mitzuko und Jun wollen nach ihrer Ankunft zunächst nach Graceland, um Elvis' Anwesen zu besichtigen, kommen aber auf dem Weg dorthin *zufällig* am Sun Studio vorbei.¹²¹ Hätten Mitzuko und Jun den richtigen Weg nach Graceland genommen, wären sie möglicherweise nicht im Arcade Hotel gestrandet. Der Zufall legitimiert demzufolge das Zusammentreffen der Figuren im selben Hotel. Ähnlich sind die Umstände, die zu Luisas Aufenthalt in Memphis führen: Zu Beginn der Arbeit habe ich bereits auf den Zufall im Gewand des Unglücks hingewiesen.

In *Nachtgestalten* (ein Verkehrsunfall verhindert, dass der kleine Feliz pünktlich vom Flughafen abgeholt werden kann) führt das Unglück zu spontanen Begegnungen und Wendepunkten innerhalb der Handlung. Auch Luisas Aufenthalt in Memphis kommt nur zustande, weil ihr Flugzeug defekt ist. Dass Luisa denselben Weg wie zuvor Mitzuko und Jun einschlägt und in der Folge auf Dee-Dee trifft, die sich allein kein Zimmer leisten kann, wird als zufällige Tatsache anerkannt und nicht weiter thematisiert. Wir akzeptieren diesen Umstand und hinterfragen ihn genauso wenig, wie die Tatsache, dass es auch Johnny (Dee-Dees Exfreund) in dasselbe Hotel verschlägt. Hier ist der Zufall allerdings weniger zufällig, denn Will ist mit dem Portier verwandt.

¹¹⁸ Vgl.: Mauer (2006), S. 134 ff.

¹¹⁹ Nef, Ernst: Der Zufall in der Erzählkunst. Bern: Francke 1970. S. 7.

¹²⁰ Ebd. S. 7.

¹²¹ Vgl.: u.a. Mauer (2006), S. 134-136.

Zufälle hingegen, die im Gegensatz zu den Vorangestellten keinen Fortgang in der Handlung darstellen, nehmen einen größeren Teil in Jarmuschs Erzählung ein. Sie sollen im Folgenden besprochen werden.

4.1.5.2. Zufall ohne Folgen

Das zufällige Aufeinandertreffen der Episodenfiguren von *Mystery Train* trägt nicht zum Fortgang der Handlung bei. Mitzuko und Jun treffen auf Charlie, Luisa auf Will. Die Begegnungen, die mehr Kreuzungen als Begegnungen sind, werden erst im Nachhinein im Kopf des Zuschauers als zusammenhängend erkannt. Warum lässt Jarmusch die Figuren einander begegnen, wenn sie nicht für die Handlung von Bedeutung sind?

Zum einen machen sie im Verlauf der Episoden die Simultanität der Geschichten deutlich und zum anderen, so scheint es, dürfen Jarmuschs Figuren nicht zueinander kommen. Sie verharren in ihrer Einsamkeit. Obwohl sie sich bereits auf der Straße sehen oder in dasselbe Hotel absteigen, führt kein Weg zusammen. Bei Jarmusch markieren die Begegnungen seiner Figuren keine Wendepunkte oder Ähnliches. Sie streifen aneinander vorbei und können keine Beziehung zueinander eingehen.

Im Film häufen sich synchrone Vorfälle und Kohärenzen innerhalb des Geschehens. Während Charlie die Haare seines Kunden von dessen Schultern bürstet, pinselt der Page Staub von Luisas Rücken, nachdem sie an der Rezeption mit Dee-Dee kollidierte. Jun macht einen Trick mit seinem Zippo-Feuerzeug, der Johnny in der dritten Episode nicht gelingen will. Im Zimmer angekommen, registrieren alle Episodenpaare das Bild Elvis Presleys. Jarmuschs Figuren verbindet demnach ein in ihrer Einsamkeit gemeinsames Denken und Handeln.

Der Page stolpert auf der Treppe, Luisa fallen die Zeitungen aus der Hand und Charlie fällt eine Schnapsflasche zu Boden. Sowohl die Rechnung im Laden als auch die Zimmer im Arcade Hotel kosten 22\$ und damit noch nicht genug: Die Männer um Johnny bekommen das Zimmer mit der Nummer 22 zugewiesen. Hier wird

deutlich, was Mauer meint, wenn er sagt, dass Jarmusch den Zufall zur Notwendigkeit verkehrt.¹²²

Es kann auch kaum mehr Zufall sein, dass alle Paare beim Betreten ihrer Zimmer das Fehlen eines Fernsehers bemängeln und zur selben Zeit das Radio einschalten.

Auch innerhalb der Kommunikation gibt es *zufällige* Überschneidungen: Mitzuko spricht über die Traurigkeit Juns, Dee-Dee erwähnt die Stummheit Johnnys. Im Auto spricht das Trio wiederum über die Redseligkeit Dee-Dees.

Am morgen thematisieren alle Paare das Träumen.¹²³ Jun erklärt, Mitzuko verbringe die Hälfte ihres Lebens in ihren Träumen, Charlie (Episode 3) hingegen hofft, dass er die vergangene Nacht nur geträumt habe.

Zu Recht betitelt Roman Mauer die Zufallserscheinungen in *Mystery Train* als *kalkulierten Zufall*, denn: „In dieser Häufigkeit wird der Zufall zur Methode und damit seiner Wesenheit beraubt.“¹²⁴ Bei Jarmusch wird der Zufall zum Prinzip. Er fungiert nicht als Bruch in der Erzählung oder als Bindeglied der Episoden, sondern als Legitimation für immer wiederkehrende Ereignisse, die wie Slapstick-Nummern¹²⁵ aufgereiht sind.

4.1.6. Merkmale des Episodenfilms in *Mystery Train*

Mystery Train vereint im Lommelschen Sinne die Merkmale der *Heterotopie* und der *Multiperspektivität* und - allerdings nur unter Vorbehalt - das Merkmal der *sukzessiven Simultanität*.

Der Ort der gemeinsamen Zusammenkunft ist im Fall von *Mystery Train* ein Hotel in Memphis (Tennessee), in dem sich die Lebenswege aller Figuren für den kurzen Zeitraum einer Nacht kreuzen.

Die temporäre Gemeinsamkeit der Episodenfiguren ergibt sich durch die gemeinsame Kulisse des Hotels und den akustischen Fixpunkt des Schusses. Und obwohl sich die Episodenfiguren einander begegnen, bleibt dies ohne Folgen für die Handlung:

¹²² Vgl.: Mauer (2006), S. 134.

¹²³ Vgl.: Ebd. S. 126.

¹²⁴ Ebd. S. 135.

¹²⁵ Vgl.: Aurich (2001), S. 209.

Die episodische Erzählform erscheint hier als Parodie auf die Notwendigkeit bedeutsamer Begegnungen im klassischen Erzählkino, wo es selbstverständlich ist, dass die Figuren sich finden um miteinander zu kommunizieren, ihre Bedürfnisse gegenseitig aushandeln und ihr Leben nachhaltig zu verändern.¹²⁶

Die Flüchtigkeit und der einseitige Nutzen, die der Besuch eines Hotel oder eines Einkaufszentrums ausmacht, führt bei Marc Augé zur Definition des *Nicht-Ortes*.

Nicht-Orte, wie Flughäfen und Hotels, sind für ihn Orte der Durchreise und des Provisorischen.¹²⁷ „Der Raum des Reisenden wäre also der Archetypus des *Nicht-Ortes*.“¹²⁸, so Augé.

Der Pistolenschuss am Ende jeder Episode führt uns zum Merkmal der *Multiperspektivität*. Jarmusch offenbart erst in der dritten Episode die Umstände, die zum Schuss führten. Zuvor werden die verschiedenen Erlebnisperspektiven rund um den Schuss nacheinander erzählt und nur vom Zuschauer als simultanes Erlebnis überschaut. Er hält damit die Spannung für den Zuschauer bis zum Schluss aufrecht. Michael Lommel resümiert die multiperspektivische Erzählweise wie folgt:

Figuren, die im ersten Film [wie Charlie und Will, Anm. der Verfasserin] am Rande auftauchen, rücken im zweiten oder dritten Film in den Mittelpunkt. Jede Geschichte enthält bereits im Keim alle anderen Geschichten.¹²⁹

Lommel charakterisiert das Merkmal der *sukzessiven Simultanität* als ein Geschehen, welches zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten stattfindet.¹³⁰ *Mystery Train* erzählt zwar von drei sich simultan ereignenden Geschichten, die aber nicht an verschiedenen Orten, sondern quasi nebenan stattfinden. Aus diesem Grund habe ich dieses Merkmal eingangs unter Vorbehalt hinzugefügt.

Das dass Lommelsche vierte Merkmal, *Zufall und Notwendigkeit* im Episodenfilm, auch auf *Mystery Train* zutrifft, erklärt sich von selbst und muss an dieser Stelle nicht mehr ausführlicher analysiert werden.

Zu Beginn der Arbeit habe ich drei unterschiedliche Darstellungsformen des Zufalls mit Hilfe von Florian Mundhenkes Erläuterungen vorgestellt. *Mystery Train* lässt sich jedoch nicht ohne Weiteres in dieses Schema einordnen, weist allerdings Ähnlichkeiten zum sogenannten *Reigenfilm* auf.¹³¹ Dieser, so Mundhenke, spielt

¹²⁶ Treber (2005), S. 68.

¹²⁷ Vgl.: Augé (1994), S. 93.

¹²⁸ Ebd. S. 103.

¹²⁹ Lommel (2005), S. 134.

¹³⁰ Vgl.: Ebd. S. 130.

¹³¹ Vgl.: Mundhenke (2008), S. 138.

häufig zur gleichen Zeit und am selben Ort, um den unübersichtlichen Figurenkonstellationen Einhalt zu gebieten. Dies trifft zwar auf *Mystery Train* zu, doch ist der Film in seiner Figurenhydra überschaubar und nicht chaotisch angelegt. Ein weiteres übereinstimmendes Merkmal ist die Häufung von Dopplungen auf der Ebene der Handlung und der Darstellung der Figuren, die regelmäßig in Paarkonstellationen auftreten.

Mystery Train nimmt aufgrund seiner Erzählform eine Sonderstellung innerhalb der noch folgenden Filmbeispiele ein. Dazu trägt sowohl bei, dass die Episoden konsequent nacheinander erzählt sind als auch, dass erst am Ende der letzten Episode das Geheimnis um den Pistolenschuss gelüftet wird.

4.2. Magnolia

Ein Mann wird beim Schwimmen von einem Löschflugzeug aufgenommen und daraufhin über einem brennenden Wald fallen gelassen. Ein Selbstmörder wird im freien Fall aus einem Fenster heraus erschossen. Das ist der Beginn von *Magnolia*, einem Film, der sich dem Motiv des Zufalls bereits in seinem Prolog widmet und gewohnte Wahrnehmungsarten in Frage stellt.

Magnolia versucht, die natürliche Skepsis des Zuschauers der Wirklichkeit gegenüber außer Kraft zu setzen und ihn so für das Potenzial des Zufalls und des Übernatürlichen zu sensibilisieren. Zum Ende hin entlädt sich über L.A. ein Gewitter der besonderen Art: Unter ohrenbetäubendem Lärm fallen tausende Frösche vom Himmel. Alle Figuren werden dadurch in Ihrem Handeln beeinflusst und in Ihrer Einsamkeit durch ein gemeinsames Erlebnis miteinander verbunden. Nicht als Katastrophe begriffen, liegt im Moment des Froschregens eine kathartische Wirkung.

Paul Thomas Andersons dreistündiges Werk *Magnolia* ist ein Panoptikum neun verwundeter Seelen, die sich innerhalb von 24 Stunden in Los Angeles begegnen. Er entwirft darin die Geschichten zweier zerrütteter Familien, an deren oberster Stelle die Väter und ihre persönliche Bewältigung der Vergangenheit stehen. Das gemeinsame Moment der Familien liegt in der Auseinandersetzung mit den Taten der eigenen Väter, wobei die Verbindung der Figuren aus den verschiedenen Familien

erst im Laufe des Films sichtbar und die „Vergangenheit als übergeordnetes kausales Steuerungsprinzip“¹³² präsentiert werden.

4.2.1. Form und Inhalt

Magnolias Episodengeschichten, von einem Prolog und einem Epilog eingerahmt, sind mittels Parallelmontage verknüpft und entsprechen somit der Erzählform der Lommelschen *Verschachtelung*.¹³³ Die bewegliche Kamera, „[...] die wie ein Instrument eines allwissenden Erzählers [...]“¹³⁴ agiert, hält bei einer Figur inne, um im nächsten Moment z.B. mittels Schwenk zur anderen zu wechseln. Zwischentitel (*Inserts*) mit Angaben von Wetterprognosen dienen als Überleitung zwischen den einzelnen Kapiteln.

Im Gegenteil zu *Mystery Train* weist *Magnolia* eine dramaturgisch-klassische Dreigliederung (Anfang-Mitte-Ende) auf und erfüllt somit alle Vorraussetzungen einer geschlossenen Form, wie Hickethier sie formuliert.¹³⁵

Wie von Florian Mundhenke bereits beschrieben, ist *Magnolia* als *Reigenfilm* zu bezeichnen.¹³⁶ Der Film verknüpft einen chaotisch wirkenden Korpus an Figuren und Handlungen, deren gleichberechtigte Ereignisse zur selben Zeit, zwar räumlich voneinander getrennt, aber innerhalb Los Angeles` stattfinden.¹³⁷

Der sprunghafte Wechsel zwischen den Episoden und Erzählsträngen öffnet einerseits einen mannigfaltigen Blick auf die Geschichten von neun Menschen und erschwert andererseits die Lesbarkeit dieses Films.

Während es dem Zuschauer schwer fällt, die Figurenhydra zu überblicken, nutzt Anderson die Möglichkeit von Figurendopplungen mit ähnlichem Werdegang¹³⁸, um eine gewisse Übersichtlichkeit zu schaffen, indem er im Zentrum der Geschichten die beiden Familienväter anordnet. Von ihnen ausgehend, entwickeln sich die anderen Geschichten eigenständig weiter.

¹³² Treber (2005), S. 201.

¹³³ Vgl.: Lommel (2005), S. 130.

¹³⁴ Mundhenke (2008), S. 217.

¹³⁵ Vgl.: Hickethier (1993), S. 119.

¹³⁶ Vgl.: Mundhenke (2008), S. 208 ff.

¹³⁷ Vgl.: Ebd.

¹³⁸ Vgl.: Treber (2005), S. 201.

Der krebskranke TV-Produzent Earl Patridge (Jason Robarts) steht dem ebenfalls an Krebs erkrankten Moderator Jimmy Gator (Philip Baker Hall) entgegen. Beide wollen sich im Angesicht ihres bevorstehenden Todes von ihren Sünden reinigen und ihre verlorenen Kinder wiedersehen. Earl Patridge sucht den Kontakt zu seinem Sohn Frank T.J. Mackey (Tom Cruise), den er mit seiner sterbenden Mutter allein ließ und Jimmy Gator möchte sich mit seiner Tochter Claudia, die er aller Wahrscheinlichkeit nach in ihrer Jugend missbrauchte, versöhnen. Beide Väter beichten im Laufe des Films ihren Frauen ihre Untreue und wollen sich von ihrer moralischen Last befreien.

Bei einem Einsatz verliebt sich der gutmütige Polizist Jim Kurring in Claudia, der es aber nicht gelingt, sich ihm gegenüber zu öffnen. Während sie ihren Schmerz mit Drogen und Alkohol betäubt, widmet sich ihr dramatisches Pendant Frank seiner Karriere als Sex-Prediger und Verführungsexperte: „Achtet den Schwanz und zähmt die Möse!“ Für ihn und seine Jünger sind Frauen nur mehr Sexobjekte im Dienste der eigenen männlichen Befriedigung. Claudia und Frank sind Opfer ihrer Väter, deren Missbrauch sie zu dem gemacht hat, was sie heute sind.

TV-Urgestein Jimmy Gator moderiert eine Quizshow, bei der sich Kinder in ihrem Allgemeinwissen gegen Erwachsene duellieren müssen. Der neue Kinderstar Stanley, von seinem ehrgeizigen Vater massiv unter Druck gesetzt, versagt während einer Show und uriniert sich in die Hose. Der einstige Wunderknabe der Show und Parallelfigur zu Stanley, Donnie Smith, verliert unterdessen seinen Job und sieht sich in seiner finanziellen Not gezwungen, den Safe seines ehemaligen Chefs zu plündern.

Der Machtmissbrauch durch Stanleys Vater erzählt, vergleichbar mit den in der Vergangenheit liegenden Geschichten Earls und Jimmys, von den Fehlern der Eltern gegenüber ihren Kindern, die sich immer wieder ereignen können. Der Ursprung allen Übels sind die Väter: Earl ließ seinen Sohn mit der sterbenden Mutter allein. Jimmy betrügt seine Ehefrau und missbrauchte seine Tochter und Stanleys Vater, seinen Vorgängern in nichts nachstehend, will sich an seinem Sohn finanziell bereichern.

Im Sterbebett wünscht sich Earl Patridge nichts sehnlicher, als seinen Sohn Frank wiederzusehen. Unterdessen fühlt seine um Jahre jüngere Frau Linda zum ersten Mal wahre Gefühle für ihren im Sterben liegenden Ehemann. Von Schuldgefühlen geplagt, will sie kurzerhand eine Testamentsänderung veranlassen, welche sie um ihr

zukünftiges Erbe bringen würde. Ihr kurz darauf folgender Selbstmordversuch missglückt, weil ein kleiner Junge namens Dixon sie im Auto entdeckt und die Rettung ruft.

Zweifelsohne könnte die Beschreibung des Inhalts an dieser Stelle fortgesetzt werden, doch ist dies in Anbetracht der Vielschichtigkeit der Erzählstränge ein allzu schwieriges Unterfangen. Aus diesem Grund und weil es für die weitere Betrachtung nicht zwingend notwendig erscheint, verzichte ich an dieser Stelle darauf und konzentriere mich zunächst auf den Prolog des Films.

4.2.2. Prolog

Ein unbekannter Erzähler berichtet mittels *Voice-Over* über einen Zeitungsartikel des *New York Herolds* vom 26. November 1911. Selbiger schildert die Hinrichtung dreier Männer namens Green, Berry und Hill, die den Londoner Sir Adam Gottfrey ermordet haben. Das Opfer stammt - was für ein außergewöhnlicher Zufall - aus dem Ort Greenberry Hill. Auch der Erzähler „[...] würde gerne glauben, dass es sich dabei nur um einen Zufall handelte.“¹³⁹

Magnolias Prolog widmet sich drei komisch-skurilen Kriminalgeschichten und deren Umständen, die in der Vergangenheit zu einem Mord, einem Unfall und einem missglückten Selbstmord führten.

Die folgenden Episoden werden durch das Zitieren von Zeitungsartikeln in ihrer Faktizität bestätigt und „[...] stellen eine Art induktive Herleitung dar, die von einer Aufzählung von Einzelfällen auf das Allgemeine und Gesetzhafte dahinter schließt.“¹⁴⁰ Das *Voice-Over* des Erzählers trägt den Tathergang vor, während die Geschichte bildlich dargestellt und das Geschehen rekonstruiert wird.

Auch im zweiten Fall zitiert das *Voice-Over-Kommentar* einen Zeitungsartikel aus einer Ausgabe der *Reno Geset* vom Juni 1983: Ein Sporttaucher soll versehentlich von einem Löschflugzeug, welches im See Wasser zum Löschen eines Waldbrandes aufnahm, aufgesogen und in der Folge über dem Wald abgeworfen worden sein. Das merkwürdigste Ereignis war jedoch der Selbstmord des Piloten Hanson am Tag darauf. Wie im Prolog zu sehen, kreuzten sich die Wege des Piloten und des

¹³⁹ Zitat aus dem Voice-Over-Kommentar des Prologs.

¹⁴⁰ Treber (2005), S. 204.

Tauchers bereits vor dem Unfall: Der Taucher, Coupier im Casino, wurde zwei Tage zuvor von Hanson angegriffen, nachdem dieser beim Roulette verloren hatte. „Erdrückt von seiner Schuld und dem ungeheuerlichen Zufall nahm Hanson, sich das Leben.“¹⁴¹

Der dritte und letzte Unfall, der durch eine Verkettung absurder Zufälle zustande kam, ist nicht Inhalt eines Zeitungsartikels, sondern wird von einem Gerichtsmediziner während einer Tagung vorgetragen. Er schildert die Geschichte eines einfachen Selbstmordversuchs des 17-jährigen Sydney Baranger, „[...] aus dem ein geglückter Totschlag geworden war.“ Als Sydney beim Sturz vom Dach seines Hauses das drei Etagen tiefer liegende Fenster seiner Eltern passiert, wird er von einer in der Wohnung abgefeuerten Kugel erschossen. Als seine Mutter auf den am Fenster stehenden Ehemann schießt, löst sich eine Kugel und trifft den im selben Moment am Fenster vorbei fallenden Sohn. Zu dessen Unglück hätte ein Sicherheitsnetz, einige Etagen tiefer, sein Leben gerettet. Um den permanenten Streit zwischen seinen Eltern zu beenden, hatte Sydney die Schrotflinte unbemerkt geladen. Dass die Kugel am Ende ihn selber traf, war dabei nicht beabsichtigt

[...] und nach der unmaßgeblichen Meinung des Erzählers haben wir es hier nicht mit reinem Zufall zu tun. Dies ist auf keinen Fall einfach so passiert, [...], so gern ich es behaupten würde, dies war kein purer Zufall, solche eigenartigen Sachen passieren andauernd.¹⁴²

Um den Hergang des Unfalls zu erläutern, werden Standbilder und der Sturz an sich mehrfach wiederholt, um dann mit gelben Markierungen und Pfeilen auf den Bildern den Fall graphisch zu rekonstruieren.¹⁴³ Wie ein Kriminalvideo konstruiert - der Erzähler übernimmt dabei die Rolle des Wissenschaftlers - werden dem Zuschauer die Umstände, die zu diesem Unfall führten, veranschaulicht. Und dennoch: „nein“, so der Erzähler, „[...] das kann nun wirklich kein purer Zufall mehr sein.“¹⁴⁴

Der Erzähler nimmt die Rolle des Zweiflers ein, um den Zuschauer von seiner vernunftorientierten Betrachtungsweise zu befreien und ihn so an die Wahrhaftigkeit der Ereignisse glauben zu lassen.¹⁴⁵

Der Prolog zu *Magnolia* etabliert zum einen mögliche Konflikte innerhalb sicher geglaubter familiärer Bündnisse, wie sie im Film Gegenstand der Erzählung sind,

¹⁴¹ Zitat aus dem Voice-Over-Kommentar des Prologs.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Vgl.: Treber (2005), S. 205.

¹⁴⁴ Zitat aus dem Voice-Over-Kommentar des Prologs.

¹⁴⁵ Vgl.: Treber (2005), S. 204.

zum anderen bereitet er den Zuschauer auf die Lesart von *Magnolia* vor. Dessen Regeln bedeuten, den Zuschauer für das Unmögliche zu sensibilisieren und die natürliche Skepsis, auch den drei einleitenden Episoden gegenüber, außer Kraft zu setzen. Geschichten wie diese können jederzeit passieren. „Das Unwahrscheinlichste kann jederzeit eintreten“¹⁴⁶, also nimmt es als Wirklichkeit an:

Der Zuschauer wird dazu eingeladen, seine kritische, von Vernunft geleitete Skepsis und Ungläubigkeit bis auf weiteres auszusetzen, im englischen *suspension of disbelief*, und sich einer magischen Zufallswelt zu öffnen.¹⁴⁷

Diese einleitenden Episoden sind, so unwahrscheinlich sie klingen, auch nach Karsten Trebers Auffassung „[...] im Bereich des physisch Möglichen verankert.“¹⁴⁸ Im Verlauf von *Magnolia* erweisen sich die Geschichten als weit weniger spektakulär, münden jedoch im apokalyptischen Moment des Froschregens.

Anderson verzichtet zu Gunsten seines dramatischen Aufbaus und einer stimmungsvollen Atmosphäre auf die Plausibilität seiner Geschichten: Finaler Höhepunkt neben dem Froschregen ist das gemeinsame Singen des Songs *Wise Up*, bei dem fast alle Figuren an unterschiedlichen Orten den Song mitsingen.

4.2.3. Simultanität und Spiegelbilder in *Magnolia*

Magnolias Episoden spielen zeitgleich innerhalb eines Tages. Der Zuschauer wird mittels Parallelmontage innerhalb der Geschichten hin- und hergeleitet, um die simultan stattfindenden Handlungen gedanklich zu vereinen.

Sowohl das übergeordnete Thema des menschlichen Makels als auch das des reinigenden Beichtprozesses vereinen alle Episoden gleichermaßen. Anderson hält dem Zuschauer den sprichwörtlichen Spiegel vor. Geschichten wie die von *Magnolia* könnten unserer eigenen Biografie entsprechen und drohen, sich in der Zukunft zu wiederholen.

Die Gleichzeitigkeit der Handlung wird mittels filmischer Montage, akustischer Merkmale sowie durch den anhaltenden Regen suggeriert.

Die Parallelmontage ermöglicht dabei einen multiperspektivischen Blick auf die Geschichten der neun Hauptfiguren, die häufig mittels Reißschwenk von einem zum nächsten Geschehen übergehen.

¹⁴⁶ Zitat aus dem Voice-Over-Kommentar des Prologs.

¹⁴⁷ Treber (2005), S. 204.

¹⁴⁸ Ebd. S. 225.

Ein weiteres Merkmal zur Betonung der Simultanität ist der einsetzende Regen. Dreimal informieren *Inserts* wie „Teilweise bewölkt, Wahrscheinlichkeit von Regen 82%“ über die aktuelle Wettersituation und erbringen somit den Beweis der Simultanität der Ereignisse.

Nachdem Stanley im Auto seines Vaters von selbigem gedrängt wird, weiterhin an der Quizshow teilzunehmen, setzt Regen ein. In der nächsten Einstellung informiert ein *Insert* über leichten Regen und 99% Luftfeuchtigkeit.

Als Stanley und sein Vater daraufhin am Studio ankommen, regnet es zunehmend stärker. Parallel dazu sehen wir Jim während starken Regens bei Claudia ankommen, welcher eine Anzeige wegen Ruhestörung bevorsteht. Der Regen symbolisiert hier zum einen das bevorstehende Unheil des Einzelnen sowie die Tränen und die Schmerzen, die *Magnolias* Welt hinterlässt und fungiert zum anderen, wie Mundhenke beschreibt, als Störfunktion und Unterbrechung, der ein „heilsames Ende“ folge.¹⁴⁹

Wiederholt wird subtil, zum Beispiel nur im Fenster sichtbar, auf den andauernden Regen hingewiesen. Der zunehmende Regen vereint sich zeitlich mit der dramatischen Zuspitzung der Konflikte, die häufig in tränenreichen Ereignissen münden. Selbst Frank, seines Zeichens größter Macho und Verführer L.A.s, überkommen am Bett seines sterbenden Vaters starke Gefühle, die ihn unter Tränen zusammenbrechen lassen. Vom Schmerz befreit, mündet auch Franks Lösung des Vater-Sohn-Konflikts in der Vergebung.

Anna Maria Sophie Praßler verweist in ihrer Untersuchung zur *Narration im neueren Hollywoodfilm* ebenfalls auf die sich häufenden kathartischen Momente von *Magnolia*. Sie sieht in den vielen Tränen und im Urinieren Stanleys während der Quizshow eine Übertragung der inneren seelischen Reinigung:

Die figureneigenen Körperflüssigkeiten, die MAGNOLIA inszeniert und exponiert, erschöpfen sich keineswegs im Zweck des melodramatischen Dekors, sondern besitzen wesentlich eine eigene narrative und dramaturgische Funktion, und zwar die der Katharsis, das heißt eine Erlösung der Figuren.¹⁵⁰

Dabei versteht sie Stanleys Urinieren als Selbstfindung und Emanzipation sowohl gegen den Missbrauch durch den eigenen Vater als auch gegen die Maschinerie des Fernsehens, das Wunderkinder wie Stanley ausbeuterisch behandelt.¹⁵¹

¹⁴⁹ Vgl.: Mundhenke (2008), S. 216.

¹⁵⁰ Praßler, Anna Maria Sophie : *Narration im neueren Hollywoodfilm. Entwürfe des Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen in Magnolia*, 21 Grams und Solaris. Stuttgart : Ibidem-Verl. 2008. S. 26.

¹⁵¹ Vgl.: Praßler (2008), S. 31.

Das Medium Fernsehen nimmt in *Magnolia* eine weitere Bedeutung ein, denn alle Figuren sind über dieses Netzwerk miteinander verbunden:¹⁵² entweder als Produzenten, wie Jimmy und Earl, oder über die verwandtschaftliche Verbundenheit zu einem der Beiden. Earl ist der Produzent der Show *What Do Kids Know?* die von Jimmy moderiert wird. Die Episoden berühren einander über das Medium des Fernsehens, indem Pfleger Phil und Polizist Jim getrennt voneinander die Quizshow von Jimmy Gator verfolgen. Somit nehmen sie als reine Konsumenten eine Sonderstellung ein. Beide, weder mit Earl noch mit Jimmy verwandt, versinnbildlichen den guten und ehrlichen Charakter eines Menschen. Phil kümmert sich aufopferungsvoll und ungeachtet seiner Fehler um den sterbenden Earl, Jim liebt seinen Beruf der Menschen wegen, denen er helfen kann. Im Auto spricht er zu uns: „Ich bin zufrieden, wenn ich Unrecht verhindern und eine Krise schlichten kann.“ Mit den Worten Mundhenkes:

Man kann diese zwei Menschen als heterodiegetisch-intradiegetische Erzähler in dem Sinne auffassen, dass sie versuchen, das aktive Gewebe, das im Laufe des Films entsteht, sinnvoll zu verknüpfen und den anderen Personen bei ihrer Selbstfindung beiseite zu stehen, sie helfen den narrativen Baum zu einer geordneten Struktur wachsen zu lassen.¹⁵³

Der Anfang von *Magnolia* und gleichzeitig der Beginn des Tages thematisiert die inhaltliche Einführung der Figuren. Zuerst wird Frank als „Beherrscher der Möse“ und Autor von *Verführer und Zerstörer* vorgestellt und schließlich alle Anderen, um sie im Folgenden mit ihren Konflikten und Lebenslügen zu konfrontieren. Erst dann treten die Figuren in Interaktion zueinander. Die erste direkte Begegnung von Figuren verschiedener Episoden, als Möglichkeit, Gleichzeitigkeit zu formulieren, geht von Jim aus. Zuvor getrennte Lebenslinien zufällig zu vereinen ist ein häufig bei Episodenfilmen anzutreffendes Merkmal.

Wegen einer Ruhestörung gerufen, trifft Jim auf die koksende Claudia (Jimmys Tochter) und verliebt sich in sie. Später kreuzen sich Jims Wege mit denen von Donnie, der kurz zuvor in seiner ehemaligen Firma einbrach und unter der Mithilfe von Jim dies wieder rückgängig machen will. Jim als Retter in der Not nimmt also auch gegenüber seinem Pendant Phil eine gesonderte Position innerhalb der Figurendopplungen ein.

¹⁵² Vgl.: Treber (2005), S. 206.

¹⁵³ Mundhenke (2008), S. 220.

In *Magnolia* sind aber jene besprochenen Wechselwirkungen zwischen den Handlungssträngen nicht zwingend notwendig. So bleibt zum Beispiel die Nebenepisode um einen häuslichen Mord, an dem Jim als erster an den Tatort gelangt, den anderen Episoden gegenüber isoliert. Auf der Straße trifft Jim jedoch auf den kleinen Dixon, der behauptet zu wissen, wer der Mörder sei und der wiederum am Ende des Films Linda nach einer Überdosis retten wird.

Nach der einleitenden Etablierung folgen systematisch alle individuellen Konflikte der Figuren. So sehen wir Linda bei ihrem Anwalt völlig aufgelöst nach stärkeren Medikamenten bittend, Earl erzählt seinem Pfleger Phil von seinem Sohn Frank, der den Kontakt zu ihm abgebrochen hat, Jimmy sucht seine Tochter Claudia auf, um sich mit ihr zu versöhnen. Donnie wird entlassen, Stanley von seinem überheerzigen Vater zum Weiterspielen genötigt.

Ich habe einleitend auf die Vergleichbarkeit der Schicksale, wie auch den Werdegang einzelner Figuren hingewiesen.¹⁵⁴ Diese auf die Geschichten der Figuren bezogenen Spiegelungen vereinfachen zum einen das Verständnis für den Zuschauer und artikulieren zum anderen den Fortgang und die Unendlichkeit menschlichen, allgemeingültigen Fehlverhaltens, welches sowohl anhand des Missbrauchs der Kinder durch ihre Väter in der Vergangenheit als auch im gegenwärtigen Falle Stanleys dokumentiert wird.

Fassen wir zusammen: Es lassen sich Parallelmontagen, Figurendopplungen, sowie akustische als auch visuelle Merkmale bestimmen, welche die Simultanität der Episoden sichtbar machen. Im folgenden Kapitel möchte ich auf zwei besondere Momente im Film aufmerksam machen, die, neben ihrer eigenen Signifikanz, auch auf die sich simultan ereignenden Handlungsstränge hinweisen.

¹⁵⁴ Vgl.: Treber (2005), S. 201.

4.2.4. Surreale Momente: *Wise Up* und der Froschregen

Gegen jede Form von Plausibilität erweisen sich zwei Momente traumhafter, surrealer Natur - visualisiert durch das kollektive Singen des Songs *Wise Up* und den Froschregen kurz vor Ende des Films.

Zum Ende hin, im Moment der Erkenntnisse und Einsichten, singen alle Figuren in ihrer Isoliertheit und dennoch gemeinsam den Song *Wise Up* von Aimee Mann. Das gemeinsame, freilich poetische Rezitieren des Liedes bewahrheitet in seinem surrealen Moment die innere Verbundenheit der familiären Strukturen, aber auch das Moment des gemeinsamen Konfliktlösens. *Wise Up* ebnet den Figuren den Weg, sich ihren Problemen und Ängsten zu stellen: „It’s not going to stop/ ‘til you wise up“.

Earl reflektiert aus dem *off* sein Leben und seine verlorene Liebe, die er im Sterben allein ließ. Sein Pfleger Phil verabreicht ihm Morphiumtropfen, die ihm fortan die Schmerzen, aber auch das Bewusstsein nehmen. Sich der Endgültigkeit der Entscheidung bewusst werdend, beginnt Phil zu weinen. Im selben Moment setzt der Song *Wise Up* ein. Karsten Treber formuliert das gemeinsame Singen „[...] als telepathische Vereinigung und Ausdruck einer gemeinsamen Befindlichkeit, zu der jeder seinen Teil in Form einer Textzeile beiträgt.“¹⁵⁵

Nacheinander sehen wir alle Figuren für sich isoliert den Song mitsingen: zunächst Claudia, die sich nach einer Enttäuschung wieder dem Koks hingibt, dann Jim, Jimmy, Donnie, Phil, Earl, Linda, Frank und Stanley. Nach Ende des Liedes haben alle Figuren ihren Moment der Wahrheit darin erfahren und der Regen hört abrupt auf - die seelische Reinigung scheint vollzogen.

Jim holt Claudia doch zu ihrem Date ab, Frank begibt sich, nachdem er lange mit seiner Entscheidung gehadert hat, ins Haus seines Vaters, Linda wird, nachdem sie sich mit Tabletten im Auto umbringen wollte, von Dixon aufgefunden, der den rettenden Krankenwagen alarmiert.

Jimmy liegt wie Earl im Sterben und will seiner Frau seine Untreue gestehen. Diese jedoch will wissen, warum seine Tochter nichts mehr mit ihm zu tun haben will.

Frank kann zum ersten Mal seinen Gefühlen seinem Vater gegenüber freien Lauf lassen, Donnie will sich an seinem ehemaligen Arbeitgeber rächen. Als Jimmy sagt,

¹⁵⁵ Treber (2005), S. 210.

er wisse nicht, ob er seine Tochter Claudia jemals angerührt habe, lehnt seine Frau sich vermutlich zum ersten Mal in ihrem Leben gegen ihren Mann auf und verlässt ihn. Jimmy wird im Moment des Sterbens allein sein, seine Tat und späte Reue der Familie gegenüber bleiben unentschuldbar.

Sowohl seine als auch die Beichte Lindas kommen zu spät. Linda hat Earl einst nur des Geldes wegen geheiratet und ihn über Jahre hinweg betrogen. Erst am Sterbebett wird sie sich über ihre wahren Gefühle zu Earl klar und verzweifelt zusehends.

Gerade in seine ehemalige Firma eingebrochen, will Donnie die Tat rückgängig machen. Der Polizist Jim wird aus dem Auto heraus auf ihn aufmerksam, als dieser verzweifelt versucht, die Wand des Hauses zu erklimmen. Jim wendet sein Auto, um den vermeintlichen Einbrecher zu stellen, während ein gigantischer Frosch auf seine Frontscheibe fällt. Ungläubig und geschockt schaut Jim in alle Richtungen, um den Übeltäter zu lokalisieren. Nach einem kurzen Augenblick der Stille, wie die sprichwörtliche Ruhe vor dem Sturm, setzt der Froschregen umso heftiger erneut ein. Im Nu ist die Frontscheibe des Autos vom Blut der Frösche rot gefärbt und es prallen Abertausende von ihnen auf den Asphalt.

Claudia sieht die Frösche im Spiegelbild ihres Fernsehers an ihrem Fenster vorbeifallen, während der Krankenwagen, in dem Linda transportiert wird, von der Straße abkommt und verunglückt.

Sechs Minuten dauert dieser apokalyptische „Regen“ an. Eine derart unmögliche Erfahrung stellt zum einen die gewohnten Wahrnehmungsformen des Zuschauers in Frage und zum anderen hat sie für alle Figuren, bis auf Jimmy, eine erlösende sowie positive Relevanz.

Der im Film mehrfach zitierte Reinigungsritus von der väterlichen Schuld und dem andauernden Regen findet nun im traumhaften Froschregen seinen Höhepunkt. Alle Figuren sind in dieser Beinah-Katastrophe miteinander verbunden. Die Bedrohlichkeit ist dabei weniger von Belang, obwohl Fenster zu Bruch gehen und Autos verunglücken. Dieser apokalyptische, aber auch kathartische Moment verbindet die Figuren emotional miteinander und hat gleichsam eine befreiende, Konflikt lösende Wirkung.

Mundhenke sieht im Froschregen eine Antwort auf die menschlichen Entgleisungen und Abrechnung mit der illusionären Medienwelt.¹⁵⁶

Wie nach einem reinigenden Gewitter lösen sich im Froschregen allmählich die Konflikte der Figuren auf. Nur Jimmy, unfähig, sich seiner Schuld zu bekennen, steht kein heilsames Ende bevor. In seinem Haus lädt er eine Pistole, um sich, im Angesicht seiner unterdrückten Schuld und bevorstehenden Einsamkeit, vor den Konsequenzen zu drücken und schließlich selbst zu töten. Dieser, freilich feige, Abgang wird ihm vergönnt bleiben: Als er die Pistole am Kopf ansetzt fällt ein Frosch durchs Oberlicht direkt über seinem Kopf auf ihn hinab. Der Schuss trifft den Fernseher, der daraufhin das Haus in Brand setzt. Ironischerweise ist es gerade das Fernsehen, das seine Karriere ausmachte und als übergeordnetes Böses begriffen wird, welches symbolisch zu Jimmys Ende führt.¹⁵⁷

Seine Frau trifft derweil bei ihrer Tochter ein, um sich mit ihr zu versöhnen. Stanley sitzt währenddessen in der Bibliothek und erkennt: „Das alles passiert wirklich.“ Auch Earl erwacht ein letztes Mal und erkennt seinen Sohn Frank, der, so scheint es, auch echte Gefühle äußern kann. Im Moment des letzten Atemzuges lässt der Froschregen nach und hört schließlich ganz auf.

An dieser Stelle möchte ich kurz auf die Unschärfe zwischen dem positiv konnotierten Begriff des Froschregens und dem der Froschplage eingehen.

Karsten Treber vertritt die Auffassung, dass der Froschregen als Froschplage zu betrachten sei und ein biblisches Zitat darstelle.¹⁵⁸ Er sieht den Beweis dafür in der biblischen Textstelle „*Exodus 8:2*“, in der Moses eine Froschplage über das Land Ägypten ankündigt, sollten die in Sklaverei lebenden Menschen Israels nicht fortziehen dürfen.¹⁵⁹

Eine andere, mir sinnvoller erscheinende Deutung, ebenso von Karsten Treber formuliert, ergibt sich aus dem dramaturgischen Hilfsmittel des *Deus ex machina* (Gott aus der Maschine).¹⁶⁰ Er bezeichnet die Lösung eines Konflikts *von oben*, ohne Hilfe menschlichen Handelns.

„Eine schwierige Situation, für die die begrenzte Imagination des Autors keine Lösung fand, wird durch ein aufgedrängtes, unnatürliches Einschreiten aufgelöst.“¹⁶¹

¹⁵⁶ Vgl.: Mundhenke (2008), S. 231.

¹⁵⁷ Vgl.: Treber (2005), S. 208.

¹⁵⁸ Vgl.: Ebd. S. 222.

¹⁵⁹ Vgl.: Ebd.

¹⁶⁰ Vgl.: Ebd. S. 224.

¹⁶¹ Treber (2005), S. 224.

Im Fall von *Magnolia* jedoch ist die Lösung mit Hilfe des *Deus ex machina* nicht als Kritik zu verstehen, sondern beschreibt nur mehr das, worauf uns der Prolog eingangs schon hingewiesen hat: Das Unmögliche kann jederzeit eintreten.

Die Wahrheit liegt wohl irgendwo dazwischen. Der Froschregen weist meiner Meinung nach einen positiven Weg hin zur Vergebung und Wiedergutmachung auf und hinterlässt am Ende ein optimistisches Bild unserer Gesellschaft. Phil und Jim stehen symbolisch für die Selbstlosigkeit und Güte, die letztlich auch *Magnolias* Welt ausmachen.

Der Froschregen ermöglicht die Zusammenkunft der Figuren aus verschiedenen Episoden in einem gemeinsamen Erlebnis. Michael Lommel nennt dieses Zusammentreffen der Episoden eine *Implosion der Episodendifferenz*.¹⁶²

Sich die eigene Schuld einzugestehen, Buße und Reue zuzulassen, führen schlussendlich zu Vergebung und Glück (Claudia und Jim kommen zusammen). Die Einsicht der individuellen Schuldfrage wird durch den Froschregen beschleunigt. Im Epilog wird deutlich, wie die Figuren mit ihrem Schicksal umgehen.

4.2.5. Epilog

Mittels eines *Inserts* (Nun also...) wird der Epilog eingeleitet. Noch einmal sind die Bilder der Hinrichtung von Green, Berry und Hill, dem Taucher und Sydney aus dem Prolog zu sehen, während das *Voice-Over* berichtet, dass die drei geschilderten Kriminalfälle der Wahrheit entsprechen. Als am nächsten Morgen Bestatter das Haus von Earl betreten, resümiert der Erzähler:

Es gibt Geschichten über Zufälle und Schicksal, über das Zusammentreffen von Umständen und über merkwürdige Dinge. Und was ist was? Wer weiß das schon. Und wir sagen dann gern, wenn das in einem Film vorkäme, ich würde es nicht glauben. [...] Wir haben mit der Vergangenheit abgeschlossen, aber die Vergangenheit nicht mit uns.

Frank besucht Linda im Krankenhaus – als Indiz dafür, dass er seinem Vater vergeben hat. Stanley setzt sich mit dem Missbrauch durch seinen Vater auseinander

¹⁶² Vgl.: Lommel (2005), S. 130.

und bittet ihn, in Zukunft netter zu ihm zu sein, Donnie bereut seinen Einbruch und reflektiert vor Jim seine unerwiderte Liebe zu einem oberflächlichen Barkeeper: „Ich habe wirklich viel Liebe zu geben, ich weiß doch nur nicht wohin damit.“ Im selben Moment fällt - was für ein unglaublicher Zufall - Jims verlorene Pistole vom Himmel. Jims *Off-Monolog* über die Hilfe und das Verzeihen Anderen gegenüber sowie das Festhalten an Gesetzen, denen gegenüber er als Polizist eigentlich verpflichtet ist, führen dazu, dass er Donnie nicht verhaftet. Er kann vergeben, wir sollten es auch versuchen - das will *Magnolias* Welt uns vermitteln.

4.2.6. Dramaturgie des Zufalls

Ein interessanter Widerspruch ergibt sich aus dem Prolog, der uns auf den Zufall vorbereitet und ihm aufgeschlossen gegenüber steht und den *Inserts*, die sich auf die aktuelle Wetterlage beziehen.¹⁶³ Zwar kann man das Wetter nicht beeinflussen, doch ziemlich exakt vorhersagen. Widerspricht der Zufall nicht dem Wunsch nach Vorherbestimmung? Stehen Wettervorhersagen dem Zufall nicht diametral entgegen? Warum bedient sich *Magnolia*, dem Zufall gegenüber aufgeschlossen, wissenschaftlichen Wettervorhersagen?

Die Antwort liegt im Froschregen: Obwohl fast alle durch die *Inserts* angekündigten Vorhersagen über den Regen zutreffen, konnte der Froschregen wissenschaftlich nicht vorhergesagt werden und findet seinen Ursprung selbstredend im Übernatürlichen und Zufälligen. Karsten Treber schreibt in diesem Zusammenhang: „Das Nichtmessbare passiert und spottet jeder wissenschaftlichen Kontrollierbarkeit.“¹⁶⁴

Das Potential des Zufalls im Episodenfilm wird häufig durch das Zusammentreffen von Figuren aus verschiedenen Episoden artikuliert. Diese Zufallsbegegnungen haben für *Magnolias* Welt keine besondere Bedeutung. Zwar treffen am Ende Dixon und Linda aufeinander und Jim begegnet Donnie, doch lassen sich alle weiteren Überschneidungen durch die verwandtschaftliche Verbundenheit erklären.

¹⁶³ Vgl.: Treber (2005), S. 227.

¹⁶⁴ Ebd.

Im Kapitel zum Prolog bin ich bereits auf die Thematik des Zufalls eingegangen. Auch wenn der Held im Prolog der Zufall zu sein scheint, spielt er im Verlauf des Films keine Hauptrolle mehr.

Mundhenke hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass, unabhängig vom Prolog, *Magnolia* den Zufall dekonstruiert.¹⁶⁵ Denn Anderson verweist stets auf die Möglichkeit, dass Ereignisse, wie die hier beschriebenen, im Bereich des Möglichen liegen und selten rein zufällig stattfinden. So sind die Begegnungen zwischen den Figuren ihrer familiären Verbundenheit oder dem Bindeglied des Mediums Fernsehen geschuldet.

Magnolia thematisiert zwar das Unvorhergesehene, artikuliert aber keine Zufallsgeschichte an sich. Der Prolog erklärt, dass Dinge wie diese, so zufällig sie erscheinen, tatsächlich passieren können. Es ist, so Mundhenke,

[...] also weniger eine Vorführung der außergewöhnlichen Verkettung der Wirklichkeit, die Anderson vorhat, sondern er will die Behauptung wagen, dass sich solche Koinzidenzen und spontanen Verbindungen bei genauer Betrachtung immer wieder einstellen und insofern auch eine Folgerichtigkeit bzw. einen Sinn in sich tragen.¹⁶⁶

Zwar kommt der Zufall Anderson zur Hilfe, wenn es darum geht, Figuren einander begegnen zu lassen, (beispielsweise als Jim Claudia im Rahmen eines Einsatzes kennen lernt und zufällig an Donnie vorbeifährt, welcher gerade dabei ist, in seine ehemalige Firma einzubrechen), doch fungiert er nicht als übergeordnetes Prinzip oder als Wendepunkt innerhalb der Erzählung.

Er wird als Wirklichkeit, als besondere Anschauung eines Systems, als Schicksal deklariert und gleichsam anerkannt. Der Froschregen verlöre seine Wirkung, würde man dem Unvorhersagbaren, Unwirklichen und Zufälligen keinen Glauben schenken. Der Sinn des Prologs liegt darin, den Zuschauer auf den Froschregen vorzubereiten und ihn so für das Übernatürliche und Fantastische zu sensibilisieren.

Dem Prolog zu Folge, stellen Ereignisse wie die des Froschregens oder die des Tauchers keine Zufallserscheinungen dar, sondern „[...] passieren andauernd.“¹⁶⁷

Karsten Treber resümiert: „*Magnolia* macht es sich zur Aufgabe, die vermeintliche Willkürlichkeit des Zufalls als koordinierte Choreographie herauszuarbeiten.“¹⁶⁸

¹⁶⁵ Vgl.: Mundhenke (2008), S. 233.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Zitiert aus dem Voice-Over-Kommentar des Prologs.

¹⁶⁸ Treber (2005), S. 205.

4.2.7. Merkmale des Episodenfilms in *Magnolia*

Anders als in *Mystery Train* ist in *Magnolia* eine klassische Dramaturgie mit einheitlicher Spannungskurve zu erkennen. Während Earls Frau ihrem Anwalt ihren Betrug gegenüber ihrem Mann beichtet, Stanley auf eine Frage in der Show nicht antwortet, Frank von einer Journalistin seine Lebenslüge vorgehalten bekommt und Jimmy schließlich vor laufenden Kameras zusammenbricht, ist von einer dramatischen Zuspitzung zu sprechen.¹⁶⁹

Mundhenke benennt in diesem Zusammenhang den *kollektiven Klimax*, der erst im Moment des spannungslösenden Koksens von Claudia eine Beruhigung erfährt.¹⁷⁰ Auch wenn die einzelnen Ereignisse der Episodenfiguren selten miteinander in Kontakt treten, scheinen sie doch einander zu bedingen:

Ein unsichtbares Band, eine Verbundenheit der Menschen am gleichen Ort zur gleichen Zeit wird angedeutet, die letzten Endes auch zu einer gemeinsamen Anspannung und Entspannung von Seelen- und Gemütszuständen führen kann.¹⁷¹

Magnolia weist, wie bereits eingangs erwähnt „[...] die typischen Merkmale der zeitlichen und räumlichen Homogenität des *Reigenfilms* auf.“¹⁷² Dabei ist die Geschichte „offen und baumartig verzweigt“ und entwickelt sich ausgehend von den beiden Familienvätern separat weiter.¹⁷³

Ferner vereint *Magnolia* im Lommelschen Sinne das Merkmal der *sukzessiven Simultanität* mit der Erzählform der *Verschachtelung*, welche wiederum in einer *Implosion der Episodendifferenz* gipfelt.¹⁷⁴ Dabei handelt es sich um eine Zusammenführung der Episoden am Ende des Films, welche in *Magnolia* durch den Froschregen artikuliert wird. Das Merkmal der *sukzessiven Simultanität* erschließt sich, wie bereits mehrfach erläutert, aus der Einheit der Zeit und der Differenz des handelnden Ortes.

¹⁶⁹ Vgl.: Mundhenke (2008), S. 213.

¹⁷⁰ Vgl.: Ebd. S. 213.

¹⁷¹ Ebd. S. 214.

¹⁷² Mundhenke (2008), S. 210.

¹⁷³ Vgl.: Ebd. S. 211.

¹⁷⁴ Vgl.: Lommel (2005), S. 130.

4.3. Nachtgestalten

Andreas Dresen, 1963 in der ehemaligen DDR geboren, befasste sich in seinen frühen Filmarbeiten mit der Realität der DDR und widmete sich ausschließlich dem Dokumentarfilm, bis er im Jahr 1984 seinen ersten Episodenfilm namens *Der kleine Clown* verwirklichte.¹⁷⁵ Erst nach dem Mauerfall schenkt Dresen sowohl Spielfilmen als auch Fernsehproduktionen zunehmend seine Aufmerksamkeit. *Nachtgestalten* ist, wie er selbst sagt, am Scheitelpunkt seiner Karriere zu verorten,¹⁷⁶ weil er zum ersten Mal allein das Drehbuch verfasste und sich zum anderen im darauf folgenden Jahr erfolgreich im Wettbewerb der Berlinale behaupten konnte.¹⁷⁷

Nachtgestalten ist kein Film über die DDR, sondern ein intimes Porträt von unterschiedlichen Menschen, die am Rande der bundesdeutschen Gesellschaft stehen. Außenseiter wie Obdachlose, Punks und Junkies werden von Dresen auf der Suche nach ihrem persönlichen Glück begleitet. Gleichsam nah und sensibel gezeichnet, bekommen sie in *Nachtgestalten* ihren eigenen Raum zugesprochen.

Der Zufall, im Gewand des Glücks aber auch des Unglücks, lässt die Geschichten entstehen und die Episoden subtile Berührungen und Überschneidungen erfahren. Die Koinzidenzen ergeben sich z.B. durch Verkehrsunfälle oder Nebenfiguren, wie die eines Taxifahrers, der alle Figurenpaarungen unabhängig voneinander durch das nächtliche Berlin chauffiert.

Dresens *Nachtgestalten* gewährt einen Einblick in die Beziehung dreier Figurenpaare und begleitet sie auf ihrem Weg durch das nächtliche Berlin. Dabei verweilt Dresen zeitweise auch bei seinen Nebenfiguren- und Handlungen, die sich wie ein roter Faden durch den Film ziehen. Die drei Hauptgeschichten ereignen sich parallel und führen immer wieder auf die Nebenfiguren zurück.

Dieses konstruierte Vernetzen der Episoden führt uns über die Methodik der Simultanität zur Dramaturgie des Zufalls zurück. Doch zunächst zur narrativen Form des Films.

¹⁷⁵ Vgl.: Lode, David: Abenteuer Wirklichkeit. Die Filme von Andreas Dresen. Marburg: Schüren 2009, S. 8 ff.

¹⁷⁶ Vgl.: Zitat aus dem Audiokommentar von Dresen auf der DVD *Nachtgestalten*, Lode (2009), S. 84.

¹⁷⁷ Vgl.: Lode (2009), S. 84 f.

4.3.1. Form und Inhalt

Dresens *Nachtgestalten* erzählt die Geschichten dreier Figurenpaarungen, die in parallel stattfindenden Handlungssträngen organisiert und mittels Parallelmontage verknüpft sind.

Nachtgestalten ist somit wie *Magnolia* der Lommelschen *Verschachtelung*¹⁷⁸ und, nach der Definition Hickethiers,¹⁷⁹ der Erzählform der klassischen Dramaturgie zuzuordnen. Die klassische Dramaturgie führt über die Exposition (Einleitung) zur Vorbereitung eines Konflikts - der durch Wendepunkte mit Spannung aufgeladen wird - hin zum Höhepunkt der Geschichte, die schließlich zur Lösung des Konflikts und somit zum Schluss des Films führt.¹⁸⁰

Nachtgestalten erzählt von den Schicksalen sechs ausgewählter Menschen innerhalb einer Nacht in Berlin. Die Episoden werden, vergleichbar mit *Mystery Train* und der dortigen Anwesenheit Elvis', thematisch durch die Omnipräsenz des Papstes vernetzt, der am selben Tag in Berlin landet. Dabei ist der Besuch des Papstes für Dresens *Nachtgestalten* nicht als ordnungsstiftendes Moment, sondern als Grund für Hektik und Chaos zu verstehen.¹⁸¹ Für die Figuren selbst ist der Besuch des Papstes bedeutungslos, auch wenn er indirekt ihre Geschichten beeinflusst. „Der Papst interessiert mich nicht“, so der Geschäftsmann Peschke, als ihm am Flughafenschalter nicht geholfen werden kann, weil durch die Ankunft des Papstes Unordnung und hektisches Treiben den Flug- und Straßenverkehr beherrschen.

Mehrfach wird der Papst im Fernsehen zu sehen sein, doch selbst der Hund der obdachlosen Hanna hat für ihn nur ein müdes Gähnen übrig. Alle Figurenpaare stehen dem Papst gleichgültig gegenüber. Ihre Ignoranz erklärt sich durch ihre eigene diffizile Situation:

Als die obdachlose Hanna (Meriam Abbas) beim Betteln zufällig einen Hundertmarkschein in ihrer Klingelbüchse findet, will sie sich mit ihrem Freund Victor (Dominique Horwitz) eine Übernachtung im Hotel gönnen. Ihre Liebesbeziehung gerät auf der nächtlichen Suche nach einem Hotelzimmer immer wieder ins Wanken. Sie mündet schließlich im brutalen, der Hilflosigkeit geschuldeten Gewaltakt Victors seiner schwangeren Freundin gegenüber, die, sich

¹⁷⁸ Lommel (2005), S. 130.

¹⁷⁹ Hickethier (1993), S. 119.

¹⁷⁹ Kühnel (2004), S. 84.

¹⁸⁰ Vgl.: u.a. Hickethier (1993), S. 121-122.

¹⁸¹ Vgl.: Treber (2005), S. 240.

selbst im Weg stehend, in allem und jedem einen Feind ausmacht und Victor im strömenden Regen entgegen schreit, dass sie unter diesen Umständen ihr gemeinsames Kind abtreiben müsse. Victor nimmt, neben der durch ihre eigenen Aggressionen gebeutelten Hanna, den Ruhepol und den - trotz ihrer widrigen Lebensumstände - positiv denkenden Part in der Beziehung ein. Diese sowohl raue als auch intensive Liebesgeschichte findet nur insofern ein versöhnliches Ende, als eine Trennung der Beiden, aufgrund der Vehemenz, mit der Victor seiner Freundin beisteht, unmöglich erscheint.

Beide versöhnen sich immer wieder und finden noch in der Nacht ein Hotelzimmer, obwohl aufgrund des Papstbesuches fast alle Hotels ausgebucht sind.

Währenddessen wartet Hendryk Peschke (Michael Gwisdek) vergeblich am Flughafen auf eine Geschäftspartnerin und begegnet stattdessen einem kleinen Jungen aus Angola. Ein Verkehrsunfall verhindert, dass Ricardo (Ade Sapara) rechtzeitig am Flughafen eintrifft, um den kleinen Feliz (Ricardo Valentim) abzuholen.

In der Annahme, Afrikaner litten ständig Hunger, bietet Peschke Feliz zunächst etwas zu essen an. Als Peschke das Fehlen seiner Geldbörse bemerkt, verdächtigt er - durch Vorurteile und latenten Rassismus geprägt - sofort den kleinen „Negerbengel.“¹⁸² Nachdem sich diese Beschuldigung aber als falsch herausstellt, nimmt er sich eher unfreiwillig des kleinen Jungen an.

Auf der Suche nach Ricardo muss Peschke mit ansehen, wie eine Gruppe Punks ihm das Auto stiehlt. Selbige haben bereits dem Landwirt Jochen (Oliver Bäßler) bei seiner Ankunft in Berlin die Tasche entwendet und stellen eine kleine immer wiederkehrende Nebenepisode dar.

Jochen ist auf der Suche nach Abenteuer und einer passenden Frau, die er mit zurück in sein beschauliches Dorf nehmen kann. Die Richtige erhofft er naiverweise in der heroinabhängigen Prostituierten Patty zu finden. Er bezahlt sie für die ganze Nacht, ohne jedoch auf die üblichen Wünsche eines Freiers zu bestehen. Patty (Susanne Bormann), noch keine achtzehn Jahre alt, fühlt sich zwar geschmeichelt, sieht in der temporären nächtlichen Beziehung zu Jochen aber nur ein normales Geschäft.

¹⁸² Andreas Dresen, *Nachtgestalten*, Deutschland 1998/99, '0:08:27.

Dresens bevorzugte Filmästhetik hat, wie er selbst sagt, einen dokumentarischen Look und orientiert sich am Manifest *Dogma 95* der Regisseure Lars von Trier und Thomas Vinterberg.¹⁸³

Selbige präsentierten 1995 ein Flugblatt, welches zehn Gebote beinhaltete, mit dem Ziel „gewissen Tendenzen“¹⁸⁴ im zeitgenössischen Film entgegenzuwirken: Für die Produktion der Filme hieß es, auf moderne, technische Mittel zu verzichten, indem z. B. nur mit Handkameras, unter dem Verzicht auf künstliches Licht und nur an Originalschauplätzen gedreht werden sollte.¹⁸⁵ „Der Film darf nicht da stattfinden, wo die Kamera steht, sondern es muss da gedreht werden, wo der Film stattfindet.“¹⁸⁶

Zwar ist Dresen dieser Anschauung nicht konsequent gefolgt, doch versuchte er im Rahmen seiner Möglichkeiten an Originalschauplätzen zu drehen und kaum künstliches Licht, nach dem sich die Schauspieler hätten richten müssen, zu verwenden. Dazu Dresen: „Entscheidend war, möglichst große Stücke durchzuspielen, nicht immer abzusetzen und dadurch den Schauspielern mehr Freiheit zu lassen und sich nicht so sehr von der Technik abhängig zu machen.“¹⁸⁷

Dresen folgt seinen Figuren stattdessen mit einer beweglichen Handkamera, die nah an den Figuren haftet. Oft bewegt sie sich hinter ihnen her, die Figuren führen uns durch Berlin, nicht die Kamera. Dabei wird ihnen eigener Raum zugesprochen, in welchem sich die Kamera nach ihren Bewegungen richten muss. Dresen suggeriert dadurch Nähe und durchbricht die Distanz, die unsere Gesellschaft gegenüber Prostituierten oder Junkies wahrte.

Im Jahr 2002 erschien der Film *Halbe Treppe*, in dem Dresen den *Dogma-Stil* konsequenter verfolgte, als je zu vor.¹⁸⁸ Neben der Verwendung der Handkamera drehte Dresen ohne Kunstlicht und an Originalschauplätzen, häufig mit direkter

¹⁸³ Vgl.: Zitat aus dem Audiokommentar von Dresen auf der DVD *Nachtgestalten*, oder nachzulesen bei Lode (2009), S.87.

¹⁸⁴ Zitat aus dem Flugblatt *Dogma 95 – Das Manifest*, zu finden in Hallberg, Jana [Hrsg.]: *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos/* hrsg. von Jana Hallberg und Alexander Wewerka. Berlin: Alexander 2001. S. 11.

¹⁸⁵ Vgl.: Ebd. Die Zehn Gebote.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Andreas Dresen im Gespräch mit Oliver Schütte: „Ich halte es für unabdingbar, dass man die Menschen mag, von denen man erzählt“ In: Ottersbach, Béatrice, Thomas Schadt [Hrsg.]: *Regiebekenntnisse. Praxis Film*. Band 31. Konstanz: UVK 2006. S. 30-60.

¹⁸⁸ Lode (2009), S. 140 ff.

musikalischer Begleitung der Band *17 Hippies*. Die Musikgruppe ist im Film zu sehen - die Musikquelle sichtbar - und damit, wie Hickethier formuliert, *synchron*.¹⁸⁹ Allerdings fügte Dresen, den *Dogma-Regeln* widersprechend, noch nachträglich *asynchrone* Musik hinzu, dessen Quelle im Bild nicht sichtbar ist.¹⁹⁰

4.3.2. Exkurs: Einordnung in das Genre des Großstadtfilms

Wie in Walter Ruttmanns und, in seiner Nachfolge, Thomas Schadts *Berlin-Sinfonien*, ereignet sich Dresens Geschichte innerhalb eines Tages in der Großstadt Berlin. Allein diese Tatsache macht ihn noch nicht zu einem Großstadtfilm, doch lassen sich weitere Analogien erkennen.

Zu Beginn sehen wir die Stadt durch die Augen des Hundes von Hanna - oder, wenn man so will, durch die Augen der Obdachlosen und Punks, die die Gesellschaft, symbolisch gesprochen, von unten betrachten.¹⁹¹ Dresen eröffnet seinen Film mit einem Blick auf vorbeilaufende Beine und Füße von Passanten. Auch dieses Bildsujet erinnert an einen anderen Großstadtfilm, nämlich an *A Bronx Morning* von Jay Leyda, 1931. Leyda inszeniert in *A Bronx Morning* eine suggestive Vergemeinschaftung. Die Menschen in der Bronx leben und handeln ähnlich und somit führt dies zu einem Wir-Gefühl in der Gemeinschaft - sie sind nicht nur Tag und Nacht gemeinsam unterworfen. Aus ihrer individuellen Einsamkeit erwächst eine Verbindung, von der auch in *Mystery Train* sowie im Froschregen von *Magnolia* erzählt wird.

Dresen verzichtet in *Nachtgestalten* auf die Darstellung von Sehenswürdigkeiten oder ortsspezifischer Merkmale, die auf Berlin schließen ließen. *Nachtgestalten* ist deshalb weniger ein Berlin-Film als ein Großstadtfilm.

Denn Dresens Hauptaugenmerk liegt in der Darstellung der Einsamkeit und Schonungslosigkeit, die von einer Großstadt wie Berlin ausgehen kann. Seine Figuren sind die vermeintlichen Verlierer der Gesellschaft, die Einsamen und Kranken, die in ihrer eigenen schmerzvollen Biografie gemeinsam Einsamkeit erfahren.

¹⁸⁹ Vgl.: Hickethier (1993), S. 96.

¹⁹⁰ Vgl.: Ebd.

¹⁹¹ Vgl.: Treber (2005), S. 239.

Mit den Worten des Produzenten Peter Rommels: „Wir thematisieren Berlin von unten, aus der Rattenperspektive ohne Tourismusbilder.“¹⁹²

David Lode sieht in *Nachtgestalten* einen Großstadtfilm

[...] weil er über kommunikative Missverständnisse und fremde Sichtweisen erzählt, über Kollisionen von Umständen, Einstellungen und Wünschen zufällig aufeinander treffender Personen. Die Figuren reden und handeln oft aneinander vorbei, und die Momente des Verständnisses sind die eigentlich zärtlichen, die kurzen Ruhepausen innerhalb der nächtlichen Odyssee.¹⁹³

Als ein weiterer möglicher Referenzfilm für *Nachtgestalten* ist Jim Jarmuschs *Night on Earth* zu nennen.¹⁹⁴ Jarmusch stellt fünf gleichzeitig stattfindende Taxifahrten in den Großstädten Los Angeles, New York, Paris, Helsinki und Rom in den Mittelpunkt seiner Erzählung. Sowohl die Geschichten von *Night on Earth* als auch von *Nachtgestalten* werden durch das verbindende Moment des Taxifahrens gerahmt.

4.3.3. Simultanität von Ort und Zeit in *Nachtgestalten*

Mittels Parallelmontage stellt Dresen simultanes Geschehen in seinem Film dar. Die Gleichzeitigkeit der räumlich disparaten Handlungen wird somit auf einfache Weise deutlich gemacht. Zudem vereint der anhaltende Regen und die thematische Präsenz des Papstes alle Figuren miteinander, gleichwohl sie dessen Anwesenheit nur indirekt beeinflusst. Zu Beginn des Films verweilt die Kamera am Himmel, die Landung eines Flugzeuges steht unmittelbar bevor. Im Radio heißt es, der Papst lande zur Stunde in der Stadt, weshalb mit Verkehrsbehinderungen zu rechnen sei. Unabhängig voneinander sehen die Figuren den Papst im Fernsehen, lassen ihm aber, mit ihren eigenen Problemen beschäftigt, keinerlei Aufmerksamkeit zukommen.

Eine weitere Lösung, der sich Dresen bedient, um Simultanität im Episodenfilm zu artikulieren, ist die Begegnung der Figuren aus verschiedenen Episoden, wobei sich der Zusammenhang - wie in *Mystery Train* - erst im Verlauf des Films erschließt. So beschimpft Hanna einen hupenden Autofahrer, der, wie sich später herausstellt, Ricardo heißt und auf dem Weg zum Flughafen ist, um den kleinen Feliz abzuholen.

¹⁹² Baumgarten, Oliver / Nikitin, Nikolaj: Nicht mit der Wurst nach der Speckseite schmeißen. Interview mit Andreas Dresen und Peter Rommel. In: Schnitt. <http://www.schnitt.de/233,5333,01>. (Zugriff: 31.08.10)

¹⁹³ Lode (2009), S. 100.

¹⁹⁴ Vgl.: Lode (2009), S. 92.

Später werden Peschke und Feliz auf dem Weg nach Hause unbemerkt an Ricardo vorbeifahren. Während Ricardo wiederum am Unfallort von der Polizei vernommen wird, laufen Hanna und Victor an ihm vorbei.

Zu betonen ist an dieser Stelle, dass sich direkte Begegnungen nur zwischen Haupt- und Nebenfiguren ergeben. Die Hauptfiguren dagegen berühren sich nur aus der Ferne. Karsten Treber betont in diesem Zusammenhang die Verknüpfung der einzelnen Haupthandlungsstränge „[...] über sich bewegende Fahrzeuge [...]“. ¹⁹⁵ So fährt der Zug am Schlafplatz Hannas und Victors vorbei, aus dem kurz danach Jochen steigen wird. Während ein Rettungswagen zunächst Jochens Wege kreuzt, begegnen ihm kurz darauf auch Peschke und Feliz.

Signifikanter aber als die Verbindung durch sich bewegende Fahrzeuge ist das Verknüpfen der Handlungsstränge durch das wiederholte Auftreten von Nebenfiguren. Sie stellen die Weichen zwischen den verschiedenen Episodenpaarungen und verdeutlichen die Simultanität von Ort und Zeit.

Eine besondere Nebenfigur ist die des Taxifahrers Krause, der subtil den gesamten Film begleitet. Seine Wege kreuzen sich mit denen aller Episodenfiguren im Rahmen einer Taxifahrt. So fährt er Jochen zum Straßenstrich, Hanna und Victor ins Hotel und schließlich den um sein Auto bestohlenen Peschke zur Arbeit. ¹⁹⁶

Diese dominante Stellung von Nebenfiguren in NACHTGESTALTEN lässt die drei Handlungsstränge umso mehr zu pikaresken Erzählungen werden, bei denen der Handlungsraum und flüchtige Zufallsbegegnungen im Wesentlichen die Erlebnisse der Protagonisten auf ihren rastlosen Irrwegen durch verschiedene soziale Milieus bestimmen. ¹⁹⁷

Weitere Nebenfiguren treffen im Verlauf des Films auf Figuren der drei unterschiedlichen Episoden. So stößt Landwirt Jochen bei der Verfolgung des Diebes, der ihm bei der Ankunft am Bahnhof die Tasche stahl, mit einer alten Frau zusammen. Selbige trifft im Verlauf der Handlung zufällig auf Peschke, der mit dem kleinen Feliz auf der Suche nach Ricardo im Hellersdorfer Plattenbau strandet. Die Frau, Ricardos Nachbarin, rät Peschke, Ricardo an dessen Arbeitsplatz in Kreuzberg aufzusuchen. ¹⁹⁸ Doch auch hier kann Peschke Ricardo nicht ausfindig machen.

Vor Ort nähert sich Peschke ein offensichtlich betrunkenener Mann (Rolf Fahrenkrog-Peterson) - derselbe, dem Jochen zuvor am Bahnhof Geld schenkte.

¹⁹⁵ Treber (2005), S. 241.

¹⁹⁶ Vgl.: Lode (2009), S. 89.

¹⁹⁷ Treber (2005), S. 242.

¹⁹⁸ Vgl.: Lode (2009), S. 89 f.

Kurz darauf muss Peschke mit ansehen, wie eine Gruppe Jugendlicher sein Auto stiehlt. Dabei handelt es sich um die Punks, die Jochen unkenntlich die Reisetasche stahlen, zuvor Geld schnorren und neben ihm am Kiosk Schnaps kaufen.

Sowohl die Punks als auch Taxifahrer Krause nehmen in der Gesamtheit der Nebenfiguren eine besondere Stellung ein, indem sie allen drei Episodenpaarungen unabhängig voneinander begegnen. Ferner stellt die Erzählung um die Punks eine eigenständige Nebenepisode dar.

Denn die Jugendlichen, die sowohl Jochen als auch Peschke bestohlen haben, treffen auf ihrer Fahrt mit Peschkes gestohlenem Wagen auch auf Hanna, die, von Victor geschlagen und verletzt, auf der Straße liegen bleibt. Sie wollen ans Meer fahren und frei sein. Am Ende des Films erreichen sie ihr Ziel, zünden Peschkes Wagen an und schneiden sich somit symbolisch den Rückweg in die von ihnen verachtete Gesellschaft ab. Karsten Treber resümiert:

Diese Demolierung des Wagens verdeutlicht ihre flüchtige Beziehung zu Konsumgegenständen, die in der bürgerlichen Gesellschaft als Statussymbole gehegt und gepflegt werden – das Auto war für sie nur ein momentaner Gebrauchsgegenstand und ein ‚Einwegzuhaus‘ für eine Nacht.¹⁹⁹

Die Wege der Episodenfiguren liegen eng beieinander und sind stets kurz davor, sich zu vereinigen. So groß Berlin doch ist, zufällige Begegnungen sind für Dresen nicht auszuschließen. Die Lebenslinien seiner Figuren sind aufeinander abgestimmt und wirken deshalb bisweilen konstruiert. Die Kreuzungen und Verbindungen der Episoden subtil und unauffällig zu verknüpfen, ohne dabei zu sehr in die Handlung einzugreifen, stellt ein schwieriges Unterfangen dar.

So nimmt sich Feliz, als er und Peschke auf der Straße auf den ebenfalls obdachlosen Wegbegleiter Hannas und Victors treffen, der soeben von einem Sanitäter versorgt wird, ein Kuscheltier aus dessen Einkaufswagen mit.

Auf einer Polizeiwache kreuzen sich wiederum die Wege Hannas und Victors mit denen von Hendryk Peschke. Der Polizist (Axel Prahl) vernimmt Hanna, nachdem diese beim Schwarzfahren erwischt wurde. Peschke erstattet kurz darauf bei ebendiesem Polizisten Anzeige. Aufgrund des Papstbesuches aber, so der Polizist, sei er maßlos überfordert und könne ihm kaum Hoffnung machen, sein Auto wiederzufinden.

¹⁹⁹ Treber (2005), S. 243.

Zufällige Überschneidungen der Lebenswege, wie die oben beschriebenen, dienen im Falle Dresens einerseits der Plausibilität der simultan stattfindenden Erzählung und sind andererseits Gegenstand der Erzählung. Scheinbar nebensächliche Vorgänge werden in den Mittelpunkt der Erzählung gerückt und so mit Bedeutung aufgeladen. Wenn z. B. Feliz ohne erkennbaren Grund dem Obdachlosen ein Erinnerungsstück nimmt, verweilt der Film in einem Moment des narrativen Stillstandes.

Unfälle wie der von Ricardo können als Auslöser und Legitimation für einen sich plötzlich ändernden Handlungsverlauf fungieren. Diese oftmals schicksalhaften Begegnungen der Figuren führen uns im folgenden Kapitel zur damit verbundenen Thematik des Zufalls zurück.

4.3.4. Dramaturgie des Zufalls

Der Zufall im Gewand des Glücks bzw. Unglücks fungiert bei Dresen als Erklärung für einen abrupten Paradigmenwechsel innerhalb der Erzählung oder als Bindeglied zwischen den einzelnen Episoden.

So trifft Peschke nur auf Feliz, weil dieser vergeblich auf Ricardo wartet, der jedoch durch einen Autounfall verhindert ist. Auch in *Mystery Train* hält ein Flugzeugschaden eine Episodenfigur von ihrer ursprünglich geplanten Reise ab.

Der unglückliche Zufall durchbricht in diesem Fall eine geplante Vorstellung und macht so erst eine spontane Änderung innerhalb der Handlung möglich.

Doch Dresen erzählt in *Nachtgestalten* auch von einer Episode, die durch einen glücklichen Zufall zustande kommt: Als Hanna aus heiterem Himmel ein Hundertmarkschein in die Hände fällt, geht ihr Blick fragend gen Himmel, wo noch kurz zuvor das Flugzeug des Papstes im Landeanflug zu sehen war. Ihr unerwartetes Glück führt sie und ihren Freund Victor auf der Suche nach einem wärmenden Hotelbett durch das nächtliche Berlin.

Die vorangestellten Zufallsereignisse entsprechen dem *erzählerischen Zufall* nach Ernst Nef, da sie auf die zukünftige Handlung Einfluss nehmen und zum Fortgang der Handlung beitragen.²⁰⁰

²⁰⁰ Vgl.: Nef (1970), S. 7.

Zufälle hingegen, die keine Entwicklung der Handlung mit sich bringen,²⁰¹ nehmen den überwiegenden Teil in Dresens Film ein. Diese Zufallsereignisse (*ohne Folgen*) sollen nun eine Erläuterung erfahren.

Zufällige Begegnungen der Hauptfiguren mit Nebenfiguren, wie z.B. mit der alten Dame oder dem Zeitungsverkäufer, der sowohl auf Jochen als auch auf Peschke trifft, wären an dieser Stelle zu nennen. Dass Nebenfiguren wie diese zufällig auf mehrere der Hauptfiguren treffen, bleibt für die eigentliche Handlung bedeutungslos. Genauso verhält es sich mit Begegnungen zwischen den Episodenfiguren: Es hat keinerlei Relevanz für den Verlauf des Films, dass Hanna und Victor an dem Polizeiauto vorbei laufen, in welchem Ricardo nach seinem Unfall vernommen wird. Hanna trifft somit bereits zum zweiten Mal an diesem Tag auf Ricardo, ohne dass sie sich wirklich begegnen.

Analog zu *Mystery Train* von Jim Jarmusch unterbindet die Erzählung von *Nachtgestalten* den direkten Kontakt der Episodenfiguren. Sie bleiben in ihrem eigenen Milieu und sind nicht in der Lage, die ihnen von der Gesellschaft auferlegten Grenzen zu überwinden. Die Figuren streifen aneinander vorbei, begegnen sogar denselben Menschen auf der Straße, gehen in die gleiche Polizeiwache und kommen dennoch nicht zueinander.

Auch auf der Ebene der Kommunikation kommt es zu zufälligen Überschneidungen. Während ein Taxifahrer Hanna und Victor misstraut und das Geld im Voraus verlangt, agiert auch Patty gegenüber Jochen ähnlich: Sie besteht darauf, erst das Geld zu bekommen, bevor sie miteinander ins „Geschäft“ kommen. Als Jochen endlich ein Hotelzimmer gefunden hat, besteht auch die Besitzerin auf eine Bezahlung im Voraus.

Im Restaurant monologisiert Jochen über den soeben gesehenen Kinofilm. Es wundere ihn, dass die Menschen im Film immer nur ans Meer wollen, da sei doch nichts außer Wasser. Ironie des Schicksals, oder Zufall ist: Auch in Dresens *Nachtgestalten* zieht es die Jugendlichen ans Meer, sie flüchten mit Peschkes gestohlenem Wagen und feiern dort ihre neu gewonnene Freiheit.

Alle drei Episodenpärchen erfahren in ihrer Einsamkeit ein gemeinsames Erlebnis. Kurz vor Ende der Episodengeschichten sehen sie den Papst im Fernsehen.²⁰²

²⁰¹ Vgl.: Nef (1970), S. 7.

²⁰² Vgl.: Treber (2005), S. 240.

Feliz, bei Peschke übernachtend, schaltet den Fernseher ein. Der Papst tangiert ihn nicht, er wechselt den Sender. Patty veranlasst die Anwesenheit des Papstes nur zu der trockenen Bemerkung, dass sie wohl nicht in den Himmel käme.

Während Hanna und Victor am nächsten Morgen im Hotelzimmer erwachen, läuft, von ihnen unbeachtet, im Hintergrund die Live-Übertragung der Messe des Papstes:

Die Autorität des Heiligen Vaters erscheint hierbei trotz seiner räumlichen Nähe mehr als bedeutungslos, da er anstatt einer Heilsgestalt lediglich eine distanzierte, unzugängliche Medienpersönlichkeit darstellt, die nicht den geringsten praktischen Trost spenden kann – nur den einzelnen Menschen steht es offen, sich trotz ihres überlebenswichtigen Egoismus gegenseitig beizustehen und kurze nächtliche ‚Lichtblicke‘ zu ermöglichen.²⁰³

Das Zusammentreffen der Episodenfiguren mit ein und derselben Nebenfigur, wie der des Taxifahrers, erzählt von Zufällen, die im Rahmen des Möglichen liegen, aber dennoch unwahrscheinlich sind. Sie sind konstruiert und widersprechen im Grunde jener authentisch wirkenden filmischen Realität, die Dresen ursprünglich durch seine dokumentarische Ästhetik anstreben wollte.

Dresens zufällig anmutende Auswahl seiner Geschichten und damit verbundenen Schicksale und Biografien stehen exemplarisch für eine Alltagsrealität.

„Es sind Reisen im Plural, denn *Nachtgestalten* erzählt nicht nur eine, sondern viele Geschichten. Der Episodenfilm ist der Stadt mit ihren ungezählten Schicksalen und mit ihrer Anonymität angemessen.“²⁰⁴

Dresens Motive erzählen von Geschichten, die das Stadtbild Berlins ausmachen und die Schattenseiten einer Großstadt widerspiegeln. Sie zeugen von einer allgemeinen Missachtung gegenüber den sogenannten Underdogs unserer Gesellschaft. Dresens Figuren sind Nachtgestalten, auf die sich die öffentliche Wahrnehmung selten richtet. Der Vorwurf des klischeehaften Umgangs mit der Thematik ist dabei nicht immer von der Hand zu weisen.

Dresen selbst kommentiert im Audiokommentar zum Film, dass er die Obdachlose Hanna bestimmte Phrasen heute nicht mehr so sprechen ließe.²⁰⁵

²⁰³ Treber (2005), S. 241.

²⁰⁴ Heinzlmann, Hermann: *Nachtgestalten*.
http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/ausgaben/kf9908_09/nachtgestalten_film.
(Zugriff: 02.09.10)

²⁰⁵ Vgl.: Audiokommentar von Dresen auf der DVD *Nachtgestalten*.

Insgesamt aber gelang Dresen die notwendige Balance, indem er in *Nachtgestalten* neben seinen Hauptdarstellern sowohl Laiendarsteller als auch Menschen von der Straße zu Wort kommen ließ.

4.3.4.1. Der manipulierte Zufall – *Bleichbadüberbrückung*

Dresen wendete bei der Entwicklung von *Nachtgestalten* eine sogenannte *Bleichbadüberbrückung* an, um, wie er selbst sagt, die Zufälligkeit des optischen Bildes künstlich zu wahren. Die *Bleichbadüberbrückung*

[...] nimmt den Bildern ihre Buntheit und verleiht ihnen einen nüchternen und kühlen Charakter, der mit der inhaltlichen Ebene und vor allem mit der Stimmung des Films bestens harmoniert.²⁰⁶

Die Bilder sind nach der Bearbeitung rau und körnig und nicht mehr farblich akzentuiert gestaltet. Dresen erreicht damit ein dokumentarisches Aussehen seiner Bilder, was die Authentizität seines Films unterstützt.

Damit suggeriert Dresen eine, wie er formuliert, „authentische Optik“ und „den Charakter des zufälligen Zuschauens“²⁰⁷ - ein Versuch, die Zufälligkeit des Bildes, die den Dokumentarfilm kennzeichnet, zu imitieren.²⁰⁸ Dass Dresen hier den Filmstreifen „manipuliert“, um gleichsam die Zufälligkeit des Zuschauens zu erhalten, widerspricht selbstredend den Prinzipien des einleitend vorgestellten Manifests *Dogma 95*.

Wie schon Jim Jarmusch bei *Mystery Train* belebt Dresen seine Farbdramaturgie durch rote Farbakzente. Ricardos verbeultes Auto, Jochens Rose für Patty und die roten Jacken sowohl von Hanna als auch von Feliz fallen im farblos-neutralen Duktus des Films auf. Rote Farbe hat eine signalträchtige Wirkung, schärft unsere Aufmerksamkeit und deutet im Allgemeinen darauf hin, dass etwas Verhängnisvolles bevorsteht.

Bezogen auf *Nachtgestalten* macht dies durchaus Sinn: Ricardo wird mit seinem Auto in einen Autounfall verwickelt. Die Rose, die Jochen in seinem naiven Glauben, Patty meine es ernst mit ihm, derselben schenkt, wird zum Symbol seiner einseitigen Zuneigung und achtlos liegen gelassen.

²⁰⁶ Lode (2009), S. 98.

²⁰⁷ Baumgarten, Oliver / Nikitin, Nikolaj: Nicht mit der Wurst nach der Speckseite schmeißen. Interview mit Andreas Dresen und Peter Rommel. In: Schnitt. <http://www.schnitt.de/233,5333,01>. (Zugriff: 31.08.10)

²⁰⁸ Vgl.: Ebd.

4.3.5. Merkmale des Episodenfilms in *Nachtgestalten*

Berlin steht bei Dresen exemplarisch für die Anonymität und Einsamkeit der Großstadt und birgt somit eine Fülle an Geschichten, die, wie Heinzelmann resümiert, der episodischen Erzählweise angemessen sind.²⁰⁹ Dresen wählt dafür drei Schicksale aus, die sich in einer Nacht ereignen und mehr oder weniger zufällig einander berühren. Auf klassische Weise dramaturgisch aufgebaut (Anfang-Mitte-Ende), führt uns der Film über die Etablierung der Figuren zu den individuellen Konflikten und schließlich zur Lösung derselben hin.

Nachtgestalten vereint die Erzählform der Lommelschen *Verschachtelung* - das Ineinanderfügen der verschiedenen Handlungsstränge per Parallelmontage - mit dem Merkmal der *sukzessiven Simultanität*.²¹⁰ Selbige beschreibt ein Ereignis, das zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten (auch innerhalb Berlins) stattfindet.²¹¹

Das zweite Merkmal im Sinne Lommels ergibt sich aus den sogenannten *Heterotopien* - „Geschichten und Ereignisse kreuzen sich an einem Ort.“²¹² Alle Episodenpaarungen von *Nachtgestalten* finden sich unabhängig voneinander an einem gemeinsamen Ort ein: Sie fahren mit demselben Taxifahrer durch Berlin.

Ferner kreuzen sich die Geschichten von Peschke, Feliz, den Punks, und nicht zuletzt die des Papstes, am Berliner Flughafen. Marc Augé definiert Hotels, Flughäfen, Einkaufszentren und Taxen als *Nicht-Orte*, da sie nur einen Nutzen haben und allein der Durchreise dienen.²¹³

Nachtgestalten folgt, nach der Einteilung Florian Mundhenkes, dem Muster des *filmischen Reigens*.²¹⁴ *Der Reigenfilm* definiert sich, so Mundhenke, durch „[...] ein bezugsintensives Netz aus Handlungsfäden und Figuren [...] zwischen denen sich Zufallsbegegnungen und unvorhersehbare Interaktionen ergeben.“²¹⁵

²⁰⁹ Heinzelmann, Hermann: *Nachtgestalten*.

http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/ausgaben/kf9908_09/nachtgestalten_film.
(Zugriff: 02.09.10)

²¹⁰ Vgl.: Lommel, Michael: Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms. In: Ralf Schnell, Georg Schnitzel [Hrsg.]: *Ephemeres Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld: Transkript 2005. S. 130.

²¹¹ Vgl.: Ebd. S. 130.

²¹² Ebd. S. 132.

²¹³ Vgl.: Augé (1994), S. 110.

²¹⁴ Vgl.: Mundhenke (2008), S. 17.

²¹⁵ Ebd.

Analog zur Definition des *Reigenfilms* ereignen sich die gleichberechtigten Episodengeschichten von *Nachtgestalten*, die in Paarkonstellationen organisiert sind, zur gleichen Zeit und innerhalb einer Stadt. Die Handlungen und Entwicklungen der Figuren werden dabei abwechselnd in den Fokus der Kamera gestellt.

Der im folgenden Kapitel zu besprechende Film *Lichter* etabliert ein noch umfassenderes Figurenensemble, deren Episodengeschichten sich an der deutsch-polnischen Grenze zutragen.

Der Regisseur Hans-Christian Schmid verzichtet dabei bewusst auf eine oberflächliche Verknüpfung seiner Episoden. In welcher Form er sich der Thematik des Zufalls im Episodenfilm stellt, soll nun analysiert werden.

4.4. Lichter

Um Missverständnisse vorwegzunehmen, sei mir an dieser Stelle eine, wenn auch wiederholte, Anmerkung erlaubt: Nicht jeder Episodenfilm lässt seine Erzählstränge Berührungen erfahren. Episodengeschichten können auch konsequent voneinander getrennt agieren.

Dennoch scheint in den meisten Reigenfilmen eine Begegnung der Episoden unvermeidlich. Zumindest aber besteht fast immer ein übergeordnetes, sich wiederholendes Thema, das die Episoden miteinander verbindet. So auch in *Lichter*. Die Verknüpfung der Episoden kann ferner auf unterschiedliche Weise stattfinden. Der Zufall, das Unglück oder auch ein Besuch des Papstes kann zu einer möglichen Verbindung beitragen.

Auch Hans-Christian Schmid bedient sich derlei Mittel, obwohl er diese oft typische Form des episodischen Erzählens offiziell kritisiert. In einem Interview wehrt er sich gegen den Erzählstil einiger Episodenfilme:

Was mich an vielen Filmen stört, ist dieses Verkrampfte. Mit allen Mitteln wird versucht, Geschichten zu Verknüpfen. Da treffen sich die Figuren dann beispielsweise an irgendwelchen Straßenkreuzungen und man schwenkt anschließend in eine andere Episode.²¹⁶

²¹⁶ Dockhorn, Katharina: Deutsch-polnische Trostlosigkeit. „Lichter“ – Regisseur Hans-Christian Schmid über Migration, wahre Grenzerfahrung und unpassende Lacher. In: filmecho/ filmwoche, Nr.31,02.08.2003.
<http://www.filmportal.de/df/2a/Artikel,,,,,,,,,F247C181F69EBA16E03053D50B37574B,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html> (Zugriff: 07.09.10).

Tatsächlich wird dieser Übergang häufig im Episodenfilm angewendet, denn er ermöglicht einen einfachen Wechsel zu einer anderen Episode. Schmid verzichtet auf dieses Hilfsmittel, seine Übergänge sind abrupt und benötigen keine weitere Legitimation. Trotzdem kulminieren die Episoden von *Lichter* ineinander. Die folgenden Kapitel sollen helfen, Aufschluss darüber zu geben, wie sich Schmid der episodischen Erzählweise und der Dramaturgie des Zufalls nähert.

4.4.1. Form und Inhalt

Hans-Christian Schmid, der Regisseur von *Nach fünf im Urwald*, sowie *23* und *Requiem*, verbindet in *Lichter* die Schicksale mehrerer Menschen aus dem deutschen Frankfurt/Oder einerseits und dem polnischen Slubice andererseits.

Die Episodengeschichten werden, ohne dabei einem Ordnungssystem zu folgen, abwechselnd, mal in kürzeren, im Verlauf aber länger werdenden Sequenzen, präsentiert. „Die *Parallelmontage*, in der die Einstellungen aus zwei [oder mehr, Anm. d. Verf.] Handlungssträngen nacheinander im Wechsel montiert werden, erzeugt den Eindruck der Gleichzeitigkeit von Handlungen.“²¹⁷

Schmid hat - wie Dresen in *Nachtgestalten* - mit einer Handkamera gedreht, die in ihrem dokumentarischen Duktus die natürliche Distanz zu den Figuren verringert. Nach jedem Episodenwechsel wird durch eine Nahaufnahme die jeweilige Figur etabliert, um ihre Einordnung in die Geschichte zu vereinfachen.

Die Kamera agiert beweglich, bisweilen hektisch und spontan, dabei manchmal schmerzhaft direkt. So zeigt eine Großaufnahme unnachgiebig Ingos Gesicht, während diesem (berechtigterweise) vorgeworfen wird, den Strom des Nachbarn anzuzapfen, er jedoch vorgibt, das Kabel zum ersten Mal zu sehen.²¹⁸ Dabei ahnt der Zuschauer zu diesem Zeitpunkt schon längst, dass die Insolvenz seines Geschäfts nicht mehr abzuwenden ist, er dies sich selbst und den anderen gegenüber nur noch nicht eingestehen will.

Die Filmkritikerin Anke Leweke schreibt über eben jene Momente des Innehaltens bei einer Figur:

²¹⁷ Hickethier (1993), S. 135.

²¹⁸ Hans-Christian Schmid, *Lichter*, Deutschland 2003, ca. '00:12:43.

Auch wenn die Flüchtigkeit der Kamera den Grenzbeziehungen entspricht, passt das Objektiv immer den richtigen Moment des Verharrens ab – den Augenblick, in dem die Figuren in ihren ganz eigenen moralischen Schwitzkasten geraten.²¹⁹

Zu Beginn der Erzählung stehen drei Episoden im Mittelpunkt, welche im Verlauf des Films drei weitere Nebenepisoden hervorbringen. Das übergeordnete Thema der deutsch-polnischen Grenzsituation verbindet die Episoden sowohl thematisch als auch geografisch. Die verschiedenen Episoden des Films spielen innerhalb von 48 Stunden.

Die Oder fungiert dabei gleichermaßen als Trennung und Verbindung der Geschichten, zieht eine Grenze zwischen zwei Welten, die jedoch nur einseitig als solche empfunden wird: Die Deutschen gehen ohne Weiteres günstig in Polen einkaufen oder, wie eine Episode zu erzählen weiß, ihrer Arbeit als Architekt nach. Die Ukrainer wiederum sehnen sich nach einem wirtschaftlich besseren Leben in Deutschland, der Weg dahin scheint - zumindest zur damaligen Zeit - unüberwindbar. Dass bereits vier Jahre nach Beendigung der Dreharbeiten die Grenzen geöffnet wurden, sollte an dieser Stelle erwähnt werden. Seit 2007 sind die Kontrollen an den Grenzen eingestellt und für jeden frei passierbar.

Die Auseinandersetzung Schmidts mit Migration aus Osteuropa und dem damit verbundenen Asylansuchen begründet die erste und zugleich einleitende Episode von *Lichter*:

Ein Lkw soll ukrainische Flüchtlinge über die deutsche Grenze in Sicherheit bringen, doch das ersehnte Ziel Berlin entpuppt sich für Kolja (Ivan Shvedoff) und die anderen Flüchtlinge als Slubice, dem polnischen Grenzort zu Deutschland. Im Mittelpunkt dieser Episode stehen Kolja und Dimitri (Sergej Frolov), der samt Frau und Säugling die Strapazen der Flucht auf sich nimmt. Während Kolja bei seiner Flucht über die Grenze von der deutschen Polizei festgenommen und mit einer möglichen Abschiebung konfrontiert wird, versucht Dimitri mit Hilfe des Taxifahrers Antoni (Zbigniew Zamachowski), die Oder zu überqueren.

Koljas Geschichte entwickelt sich separat weiter: Die Dolmetscherin Sonja (Maria Simon) nimmt sich während des Verhörs Koljas an und rät ihm, Asyl zu beantragen.

²¹⁹ Leweke, Anke.: Unbedingt wahrhaftig. Endlich einer, der Lebensgefühle ins Kino bringt: Der Regisseur Hans-Christian Schmid. In: Die Zeit, 31.07.03, Nr. 32.
http://www.zeit.de/2003/32/Portr_8at_Schmid (Zugriff: 12.09.10).

Zunächst trennen sich die Wege der Beiden, doch führen ihre Episoden im Verlauf des Films wieder zueinander. Von Sonja ausgehend, die zunächst nur eine Randfigur darstellt, entwickelt sich aus ihrem Wunsch, Kolja zu finden und schließlich selbst über die Grenze zu bringen, eine eigenständige Episode.

Währenddessen trifft Dimitri auf der Suche nach einem Bett für seine Frau und sein Kind auf den Taxifahrer Antoni, der, um das Kommunionkleid seiner Tochter zu bezahlen, dringend auf Geld angewiesen ist. Er lässt die Familie bei sich übernachten und will ihr sogar beim Überqueren der Oder helfen. Doch nachdem Dimitri dabei fast ertrinkt, geben sie ihren Fluchtplan auf und reisen zurück in die Ukraine.

Die zweite Episode etabliert die Geschichte dreier Jugendlicher namens Andreas (Sebastian Urzendowsky), Marco (Martin Kiefer) und Katharina, die unter Anweisung des Kleinkriminellen Maiks dem Geschäft des Zigarettenschmuggels nachgehen. Marco und Andreas leben unter dem strengen und gewalttätigen Reglement Maiks.

Marco wirft die in Polen gekauften Zigaretten aus dem Zug, Katharina sammelt sie ein und bringt sie in ihr Lager außerhalb Frankfurts. Die Gemeinschaft ist jedoch nicht von Dauer: Katharina wird vom Jugendamt ausfindig gemacht und zurück ins Heim gebracht. Andreas, von Marco wegen seiner Zuneigung zu Katharina belächelt, kann sie aus dem Heim befreien und will mit ihr und den Einnahmen vom Zigarettenverkauf flüchten. Doch Marco, der selbst eine sexuelle Beziehung zu Katharina führt, vereitelt seinen Plan - zu Hause wird Andreas von Maik erwartet, der ihn mit einem Ledergürtel verprügelt. Andreas rächt sich jedoch, indem er die Polizei verständigt, die Marco daraufhin im Zug festnimmt.

Der Matratzenverkäufer Ingo (Devid Striesow) steht kurz vor der Insolvenz. Denn Frankfurt/Oder ist nicht die florierende westliche Stadt, wie sie sich die Menschen jenseits der Oder vorstellen, sondern eine durch Arbeitslosigkeit und Abwanderung gebeutelte Plattenbautristesse.

Auf dem Arbeitsamt trifft Ingo auf die arbeitssuchende Simone (Claudia Geisler). Diese soll zunächst nur Flyer für sein Geschäft verteilen, doch fühlt sie sich ihm verbunden und steht ihm fortan selbstlos helfend zur Seite.

Als Ingo in seinem Geschäft der Strom abgestellt wird und seine Mitarbeiterin Milena ihn um ihr Gehalt bittet, kann er sie nicht mehr bezahlen. Stattdessen gibt er

ihr eine Matratze und kündigt sie. Für Milena hat das fatale Auswirkungen, denn die Kommunion ihrer Tochter steht kurz bevor.

Sie stellt sich als Antonis Ehefrau heraus, der den Flüchtlingen Dimitri und Anna aus der ersten Episode Obdach geben wird. Milenas Geschichte entwickelt sich eigenständig weiter und erzählt vom Kommunionskleid ihrer Tochter, welches aufgrund ihrer finanziellen Situation unbezahlbar bleibt.

Eine weitere Episode, die erst im späteren Verlauf des Films etabliert wird, erzählt von dem Jungarchitekten Philip (August Diehl), der in Polen den Bau einer Fabrik plant. Während Verhandlungsgesprächen vor Ort trifft er auf seine ehemalige Freundin Beata, die als Dolmetscherin, und wie sich später herausstellt, auch als Prostituierte arbeitet. Als Philip Beata in Slubice besucht, trifft dieser wiederum auf ihren Mitbewohner und die stets wiederkehrende Nebenfigur Kamil, der zuvor den Flüchtigen (Episode 1) bei ihrer Ankunft in Slubice helfend zur Seite stand.

Der Umgang Schmidts mit zufälligen Begegnungen und Verknüpfungen der Episoden ist im direkten Vergleich mit den drei anderen genannten Episodenfilmen sehr zurückhaltend. Zwar kommt es, wie im Folgenden zu besprechen sein wird, zu losen Verbindungen bzw. Neuordnungen der Episoden und scheinbar zufälligen Begegnungen an einem Ort, doch setzt Schmid diese Mittel als vermittelnde Komponente stets kritisch und subtil ein.

Welche Verbindungen kommen in *Lichter* zum Tragen? Wie ist dieser Film in den Kontext des episodischen Erzählens einzuordnen? Diesen Fragen möchte ich auf den folgenden Seiten nachgehen. Als unterstützende Instanz beziehe ich mich zum einen auf eine Stellungnahme Hans-Christian Schmidts zur Thematik des Zufalls und zum anderen auf ein Kurzinterview, welches ich im Rahmen dieser Diplomarbeit mit dem Schauspieler Sebastian Urzendowsky geführt habe. Dieser spielt die Rolle des Zigaretten schmuggelnden Andreas.

4.4.2. Simultanität und motivische Wiederholungen in *Lichter*

Schmids Filmtitel weist auf ein erstes, sich wiederholendes Bildmotiv hin: Bereits in der ersten Sequenz des Films bewegen sich Lichter auf die Kamera zu. Es sind die Scheinwerfer des Lkws mit den Flüchtlingen aus der Ukraine, deren Reise in nebliger Morgendämmerung in Polen - und nicht wie erhofft in Deutschland - endet.²²⁰ Der Schlepper zeigt auf die Lichter am Horizont, wo Berlin beginnen soll.

Doch es sind die Lichter von Slubice, das durch die Oder - als Bezugspunkt aller Episoden und gleichzeitig unüberwindbares Hindernis manifestiert - von Frankfurt/Oder getrennt ist.

Die Oder als Grenze zwischen Polen und Deutschland bietet einen motivischen Leitfaden und zugleich den Handlungsort für *Lichter*. Die Episodenfiguren changieren zwischen Frankfurt/Oder und der naheliegenden polnischen Stadt Slubice.

Schmid artikuliert die Gleichzeitigkeit der Handlungen sowohl durch die Einheit von Ort und Zeit (räumlich disparate Handlungsstränge werden durch das Verfahren der Parallelmontage verknüpft) als auch durch Episoden übergreifende motivische Wiederholungen.

Die thematische Brücke schlägt Schmid über das Suchen und Finden nach Glück, das alle Episodenfiguren als persönliches Ziel vereint: Die ukrainischen Flüchtlinge erhoffen sich durch ihre Flucht nach Deutschland ein besseres Leben, Ingo will sein Geschäft retten und setzt alles daran, seinen Status als Geschäftsmann zu wahren. Der Architekt Philip träumt vom Karrieredurchbruch und der Liebe zu Beata, Antoni und Anna sehen ihr persönliches Glück in den Augen ihrer Tochter, die zur Kommunion ein neues Kleid tragen soll.

Darüber hinaus verknüpft Schmid die Episoden mittels eines gemeinsamen, gleichsam sparsam pointierten, musikalischen Leitmotivs, welches eine traurig-melancholische Grundstimmung vermittelt. Die Musik setzt wie Ingo Zechner resümiert „[...] immer dann ein, wenn für die handelnden Personen eine Welt zusammenbricht, ihre Wünsche sich nicht erfüllen und sie ihre Hoffnungen begraben müssen.“²²¹

²²⁰ Vgl.: Müller-Richter (2007), S. 162 ff.

²²¹ Zechner, Ingo : Die Sprachlosigkeit des anderen – Mobilität und Übersetzung in Hans-Christian Schmids Film „Lichter“. In: Müller-Richter, Klaus [Hrsg.]: Imaginäre Topografien: Migration und Verortung. Bielefeld: Transcript-Verl. 2007. S. 165.

Den Soundtrack zum Film lieferte die Band *The Notwist*. Diese musikalische Klammer vermittelt den Eindruck eines kollektiven Problems, eines gemeinsamen trostlosen Augenblicks der Episodenfiguren über die verschiedenen Episoden hinaus. Es handelt sich dabei, nach Lothar Mikos, der sich wiederum auf den Literaturwissenschaftler Andreas Solbach bezieht, um extradiegetische Filmmusik, die „[...] zur affirmativen Unterstützung von Gefühlen und zur Kommentierung der Erzählung eingesetzt werden kann.“²²²

Ein weiteres handlungsleitendes Thema, welches Episoden übergreifend auftritt, ist das der Armut bzw. Arbeitslosigkeit und der damit verbundenen Suche nach Geld.

Ingo, finanziell ruiniert, hat weder genug Geld um seine Angestellten noch um den Strom zu bezahlen. Da er seine Wohnung längst aufgeben musste, wohnt er in seinem Geschäft, Simone, seine Episodenpartnerin, führt ihre Geldnot auf das örtliche Arbeitsamt, auf dem sie Ingo treffen wird.

Während die Zigarettenschmuggler Andreas und Marko versuchen, illegal an Geld zu kommen, indem sie polnische Zigaretten in Deutschland weiterverkaufen, bittet Antoni seinen Taxiunternehmer, eine extra Schicht übernehmen zu dürfen. Doch als auch das nicht reicht, um das Kommunionkleid seiner Tochter zu bezahlen, verlässt auch er die Pfade der Legalität und versucht, gegen Geld die Flüchtlinge Dimitri und Anna über die Grenze nach Deutschland zu bringen. Der Wunsch nach Arbeit und finanzieller Absicherung führt Menschen wie Dimitri und Kolja nach Deutschland.

Ohne Sonjas Wissen besticht ihr Freund Christoph den Ukrainer Kolja mit Geld, damit dieser sich von Sonja fernhält und selbstständig einen Schlepper bezahlen kann. Dass diese Schleuser aber vor Betrug keinen Halt machen und die Nöte der Flüchtlinge auszunutzen wissen, ist ihm dabei egal.

Sogar der aufstrebende Architekt Philip hat Geldsorgen verschiedener Art: Zum einen sind die Bauvorhaben, die er und seine Firma realisieren wollen, den Investoren zu teuer und zum anderen muss er sich damit auseinandersetzen, dass sich seine ehemalige Freundin Beata aus ihrer finanziellen Not heraus prostituiert hat.

Sogleich etabliert Schmid aber Menschen wie Simone, Sonja und Kamil, die den Figuren in ihrer persönlichen Trostlosigkeit helfend zur Seite gestellt werden.

²²² Mikos, Lothar: Film-und Fersehanalyse. 2. Auflage. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. 2008. S. 240.

Diese, sich in ihrer Funktion gleichenden Figuren, ebnen mit ihrer selbstlosen, nicht am Geld orientierten Hilfestellung den anderen Episodenfiguren einen optimistischen Weg aus ihren finanziell und existenziell schwierigen Situationen heraus:

Sowohl Simone als auch Sonja zeichnen sich durch ihre scheinbar selbstlose Hilfsbereitschaft gegenüber ihren Episodenpartnern aus. Simone nimmt sich Ingos Problemen mit seinem Geschäft an und ist sogar bereit, ein neues mit ihm zu eröffnen. Ungeachtet seiner Lügen - Ingo streitet bis zum Schluss ab, dass er keine eigene Wohnung mehr hat - und der stoischen Art, mit der er ihr begegnet, richtet sie ihr Leben nach ihm aus und hilft ihm bereitwillig im Geschäft. Ingo, als der „unvollkommene Held“ seiner Episode, ist mitleiderregend und dennoch Träger sympathischer Identifikation.²²³

Simones Gefühle zu Ingo schwanken zwischen ehrlicher Anteilnahme und - von Ingo unbemerkt - romantischer Zuneigung. Ihr persönlicher Antrieb bedarf bei Schmid keiner weiteren Erklärung. Als Ingos Fassade schließlich beim Anblick eines neuen Matratzengeschäfts zusammenfällt und er ihr gesteht, dass er pleite sei, schreit ihm Simone entgegen: „Sind Sie schon mal auf die Idee gekommen, dass mal irgendjemand was macht, ohne immer gleich dafür Geld zu wollen?“²²⁴

Simone grenzt sich somit von dem oben beschriebenen, handlungsleitenden Thema der Geldnot ab. Obwohl sie auf dem Arbeitsamt nach einem Job sucht, ist der Antrieb, Ingo helfend zur Seite zu stehen, größer, als die Suche nach einem Ausweg aus ihrer finanziellen Not.

Analog dazu verhält es sich mit Sonjas Entschlossenheit, den Ukrainer Kolja aufzusuchen und ihm schließlich illegal über die Grenze zu helfen. Nicht nur, dass sie ihren Job als Grenzbeamtin aufs Spiel setzt, sie nimmt auch eine Auseinandersetzung mit ihrem Freund Christoph in Kauf, der sein Gewissen mit der Bestechung Koljas bereinigen und dem Problem somit einfach aus dem Weg gehen will. Sonjas Beweggründe sich Kolja anzunehmen sind ihrem Gefühl der Hilflosigkeit geschuldet. Im Hotel bricht sie weinend zusammen, ihr anfängliches Zögern, den flehenden Kolja vor der Abschiebung zu bewahren, löst Schuldgefühle in ihr aus. Sie kann Kolja schließlich in Slubice aufspüren - ihren Freund, der von Anfang an gegen die Suche war, schickt sie nach Hause.

²²³ Vgl.: Kühnel (2004), S. 161.

²²⁴ Hans-Christian Schmid, *Lichter*, Deutschland 2003, '01:20:44.

Sonjas Mut und Hilfsbereitschaft werden schlussendlich doch ausgenutzt, als sie Kolja am Potsdamer Platz in Berlin absetzt: Er stiehlt ihr die Fotoausrüstung vom Rücksitz des Wagens.

Eine weitere selbstlos helfende Instanz nimmt die Nebenfigur Kamil ein. Der Student, in einem Café in Slubice arbeitend, warnt die Flüchtlinge vor den Fängen mieser Schlepper und rät ihnen, der Polizei nicht zu sagen, dass sie über Polen eingereist sind. Kolja sucht nach seiner Entlassung bei Kamil in Slubice Schutz, der zufällig mit Beata im selben Studentenheim wohnt. Kamil fungiert, neben seiner Hilfsfunktion, als Verbindungsglied und vermittelnde Instanz zwischen den Episoden: Sowohl die Geschichte der Flüchtlinge als auch die Philips und Sonjas führen bei ihm zueinander. Sonja bekommt über das Café Kamils Adresse und somit auch Koljas Aufenthalt heraus.

Ein letztes, sich wiederholendes Motiv, welches bereits sowohl in *Mystery Train* als auch in *Nachtgestalten* beschrieben wurde, ist innerhalb der Farbdramaturgie zu verorten. Wie schon bereits Jim Jarmusch und Andreas Dresen, belebt auch Schmid seine Farbdramaturgie durch rote Farbakzente. Fast alle Episodenfiguren, die in Deutschland oder Polen ansässig sind, bewegen sich in roten Fahrzeugen fort. Zudem tragen u.a. Philip, Andreas und Simone rote Hemden oder, wie im Fall Beatas, rote Kostüme. Die wiederholende Präsenz der Farbe Rot stellt unverkennbar ein Erkennungsmerkmal und Gemeinschaftssymbol dar.

Alle Fahrzeuge von Figuren, die nur kurze Erscheinungen am Rande darstellen, haben jedoch eine andere Farbe.

4.4.3. Dramaturgie des Zufalls

Der Zufall vereint in *Lichter* die Geschichten mehrerer Menschen die sich zwischen Frankfurt/Oder und Slubice auf der Durchreise befinden. Die einen müssen den illegalen Weg über die Oder nehmen, die anderen, wie der Zigarettenschmuggler Marco, fahren vergleichsweise bequem mit dem Zug und die deutschen Architekten gelangen problemlos mit dem Auto über die Brücke. Dabei führen ihre Wege indirekt aneinander vorbei oder berühren sich sogar.

Während die Reise Koljas beim Bundesgrenzschutz ein jähes Ende erfährt, hält der Film bei der Dolmetscherin Sonja inne und begleitet - scheinbar spontan - ihren Weg weiter. Dass aus bereits etablierten Episoden neue hervor gehen, ist im Kontext der besprochenen Filme eine Neuerung. Bei *Magnolia* zwar angedeutet, indem sich von den Familienvätern ausgehend, die Geschichten separat weiterentwickeln, vollzieht sich in *Lichter* die Entwicklung doch eigenständiger, ohne dass familiäre Bündnisse die neuen Episoden begründen würden.

Die Verknüpfungen der Episoden - nicht alle berühren einander auch - geschehen zum einen durch den Ort, insbesondere durch die Oder oder auch durch das Café in Slubice und zum anderen durch Nebenfiguren wie Kamil.

Dabei hat, so Dr. Stephan Speicher in der *Berliner Zeitung*

Jeder Faden [...] seine Bedeutung, aber nicht jeder wird mit den anderen verknötet; das gibt den Schicksalen jene Zufälligkeit, die von der Gewaltsamkeit des Lebens entlang der Grenze spricht.²²⁵

Nur einmal wird in *Lichter* der Zufall direkt über die Figuren thematisiert: Während der Architekt Philip, berauscht von der Freude über das Wiedersehen mit seiner Exfreundin Beata, mit selbiger durch Slubice läuft, resümiert er ihre unerwartete Zusammenkunft als: „So n’ Zufall, echt.“²²⁶

Die anderen Konstellationen zwischen den Figuren, ob Episoden übergreifend oder innerhalb derselben, ergeben sich auch unkommentiert mit Hilfe des Zufalls. Der Entwicklung zu Ingos gemeinsamer Episodengeschichte mit Simone geht eine zufällige Entscheidung voraus: Ingo gerät auf dem Weg zu einem Kunden in eine Polizeikontrolle. Doch er kann seinen Führerschein nicht vorweisen, weil ihm dieser bereits vor Monaten entzogen wurde. Er ruft daraufhin bei einem seiner soeben für seine Werbeaktion eingestellten Mitarbeitern an und bittet, jemanden - „Ganz egal, wer da kommt!“²²⁷ - vorbeizuschicken, der ihn zu seinem Termin fahren kann. Die Wahl fällt auf Simone, eine von mehreren Werbehelfern, die dadurch zu Ingos Episodenpartnerin avanciert. Unmittelbar darauf wird sie Zeugin von Ingos desolater wirtschaftlicher Situation: Als sie allein im Geschäft ist, holen Mitarbeiter der Firma die Matratzen, die Ingo auf Kommission gekauft hat, ab. Er benötigt einen neuen Kredit, den er sich von der Handelskammer Frankfurt, vertreten durch Herrn Petzold,

²²⁵ Speicher, Stephan: Sehnsucht nach Frankfurt (Oder). „Lichter“: Der neue großartige Film von Hans- Christian Schmid erzählt von Grenzfällen. In: Berliner Zeitung, 30.07.03.
<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2003/0730/feuilleton/0005/index.html> (Zugriff: 11.09.10).

²²⁶ Hans-Christian Schmid, *Lichter*, Deutschland 2003, ca. '00:48:34.

²²⁷ Ebd. ca. '00:08:46

erhofft. Doch dieser ist auf einmal, obwohl vorher terminlich vereinbart, nicht zu einem Gespräch bereit. Ingo fängt ihn noch auf dem Parkplatz an seinem Auto ab, doch Petzold ist unter Zeitdruck und wimmelt ihn ab. Wenig später wird deutlich, womit sich dieser stattdessen beschäftigt: Er ist in das Projekt von Philip involviert. Ingos wirtschaftlicher Ruin wird somit durch die Abwesenheit Petzolds beschleunigt. Dramaturgisch hat die Anwesenheit Petzolds für die Episodenentwicklung des Architektenteams um Philip jedoch keine Bedeutung.

Was wäre wenn - hätte Ingos Geschichte einen glücklicheren Verlauf genommen, wenn Petzold seinem Anliegen mehr Aufmerksamkeit hätte zukommen lassen?

Petzold ist, wenn auch auf wesentlich reduzierte Weise, eine Nebenfigur wie Kamil, die Episoden übergreifend auf die Handlungsentwicklung Einfluss nimmt.

Kamil führt die Episoden schließlich sogar zur Vereinigung und nimmt die dramaturgische Funktion der Verknüpfung und Vermittlung verschiedener Episoden ein. Er wohnt zum Beispiel mit Beata zusammen, der Exfreundin von Philip, den er kurz darauf auch trifft und indirekt zwischen ihnen vermittelt, denn Kamil hat Philip, obwohl Beata ihn nicht sprechen will, bereits in die Wohnung gebeten. Somit ebnet er ihm und Beata den Weg zueinander. Wäre Kamil in diesem Augenblick nicht an die Tür gegangen, eine andere Person hätte die Begegnung vielleicht unterbunden.

Nachdem Kamil, wie im vorangestellten Kapitel bereits erläutert, den Flüchtlingen bei ihrer Ankunft zu Seite steht, sucht Kolja diesen nach seiner Freilassung in Slubice auf. Dort angekommen vereinen sich die Episoden Koljas und Sonjas endgültig, denn auch Sonja hofft, Kolja bei Kamil aufzufinden.

Der Zufall führt demnach sowohl Kolja als auch Sonja kurz nacheinander am richtigen Ort zusammen. In verschiedenen Studentenheimen am Platz suchen sie und ihr Freund Christoph getrennt voneinander nach Kamil bzw. Kolja. Nachdem die Befragung nach Kamil bei mehreren Studenten erfolglos verlief, klingelt Christoph doch noch zufällig an der richtigen Tür. Während er Sonja verheimlicht, Kolja gefunden zu haben, versteckt sich dieser im Kofferraum ihres Wagens und Christophs Plan fliegt auf.

Die Vereinigung ihrer Episoden ist dabei von Anfang an vorgesehen und deshalb von direkten Begegnungen zuvor getrennter Lebenslinien abzugrenzen.

Direkte Begegnungen zwischen Figuren aus verschiedenen Episoden werden von Schmid hingegen auf ein Minimum reduziert: z.B. auf zufällig gemeinsam aufgesuchte Orte, wie ein Café oder einen Parkplatz.

So berühren sich die Episoden der Zigarettenschmuggler mit der von Sonja und Kolja auf einem deutschen Rastplatz: Während Andreas und Maik ihre geschmuggelten Zigaretten an Vietnamesen verkaufen, fährt Sonja, die soeben erfolgreich mit Kolja im Kofferraum die Grenze passierte, von Andreas mit einem kurzen Blick zur Kenntnis genommen, an ihnen vorbei. Sie hält wenige Meter neben ihnen, schaut sich um, ihren Blick kurz bei den Schmugglern innehaltend und lässt Kolja aus dem Kofferraum. Diese zufällige Zusammenkunft hat im Vergleich zu der zwischen Antoni und Dimitri jedoch keinerlei Auswirkung auf die folgende Handlung und ist dementsprechend als eine Zufallsbegegnung *ohne Folgen* zu verstehen.²²⁸

Dimitris und Antonis Aufeinandertreffen im selben Café in Slubice hingegen entspricht dem *erzählerischen Zufall* und trägt somit, wie wir wissen, zum Fortgang der Handlung bei.²²⁹ Doch begegnen sie sich einander zunächst unbemerkt, als im Fernsehen von ukrainischen Flüchtlingen berichtet wird, von denen zwei bei ihrem Versuch, die Oder zu überqueren ertrunken seien sollen. Dimitri fragt daraufhin die vor der Tür wartenden Taxifahrer nach einer günstigen Unterkunft, woraufhin Antoni seine Chance sieht, Geld zu verdienen und sich ihrer annimmt.

Zuvor hatte er sich nach 11 Stunden Taxifahrt erfolgreich bei seiner Zentrale um eine Extraschicht bemüht. Doch da er am Steuer einschlief und einen Unfall baute, war das Geld, das er in der Nacht verdient hatte, wieder verloren.

Wie bereits in *Nachtgestalten* ist es also ein Autounfall, der die Entwicklung der Geschichte in eine neue Richtung lenkt: Antoni sieht keinen anderen Ausweg mehr, rechtzeitig an Geld zu kommen und nutzt die Gelegenheit, Dimitri und Anna gegen Geld in seiner Garage schlafen zu lassen und bei der Flucht über die Oder zu helfen.

Nachdem diese dabei aber fast ertrinken, brechen sie die Flucht ab.

Antoni stiehlt Dimitri Geld und setzt die Familie an einem Busbahnhof ab. Seine innere Zerrissenheit wird physisch sichtbar: Es schüttelt ihn, er ist den Tränen nahe, doch die Liebe zu seiner Tochter zwingt ihn, so zu handeln. Nur leider ist alles Bemühen umsonst: Als er mit dem Kleid die Kirche erreicht, hat die Messe längst begonnen.

²²⁸ Vgl.: Nef (1970), S. 7.

²²⁹ Vgl.: Ebd.

Schmid spielt mit der ambivalenten Haltung des Zuschauers den Figuren gegenüber. Bezüglich sowohl Antonis als auch Koljas Verrat bleibt ein zwiespältiges Gefühl zurück.

Als letzterer als einziger Flüchtling mit der Hilfe Sonjas sein ersehntes Ziel, den Potsdamer Platz, erreicht, ist die Freude darüber sowohl für den Zuschauer als auch für Sonja nur von kurzer Dauer. Bestürzenderweise soll der unsympathisch erscheinende Christoph mit seinem Misstrauen Kolja gegenüber Recht behalten: Kolja stiehlt die Fotoausrüstung - versöhnlich nur, dass diese nicht Sonja, sondern Christoph gehörte. Außerdem sind Koljas Beweggründe, ähnlich denen Antonis, nachvollziehbar: Sein Bruder wünscht sich, wie Kolja zu Beginn den anderen Flüchtlingen berichtet, Fotos vom Potsdamer Platz, den er, aufgrund seiner Abschiebung aus Deutschland, nach seiner Fertigstellung nie hatte sehen dürfen.

Der Schauspieler Sebastian Urzendowsky (Andreas) fasst diese Momente wie folgt zusammen: „Ich fand es toll! Alle verhalten sich daneben, tun den anderen weh, aber sie sind deshalb nicht böse. Man kann sie verstehen und sieht immer die Umstände, die zu den Entscheidungen führen.“²³⁰

Für den Diebstahl der Kamera liefert er ein schlüssiges Motiv: „Weil es ein Versprechen an den Bruder war und das weit über der Beziehung zu Sonja steht. Es geht nicht gegen sie, sondern für den Bruder.“²³¹

Resümierend ist der Zufall in *Lichter*, im Vergleich zu den anderen Filmbeispielen, deutlich weniger präsent, begünstigt aber dennoch als anonyme Instanz der Vermittlung den Wechsel von Erzählperspektiven. Folglich ist er imstande, die Handlung in einem Moment zu beschleunigen und einem anderen wieder ruhen zu lassen.

Der „Gott des Zufalls“ ist es, wie Claus Philipp formuliert, der die „Patiencen für das Verknüpfen der Episoden“ in *Lichter* legt.²³²

Eine abschließende Bemerkung diesbezüglich sei an dieser Stelle gestattet:

Neben der für eine filmische Plausibilität dramaturgisch wichtigen Komponente des Zufalls, der im Stande ist, die weitere Handlung durch Unfälle oder das Klingeln an der richtigen Tür zu beschleunigen, wirkt der Zufall auch noch in der Postproduktion, nämlich im Schnitt, auf den Film ein. Bei der Auswahl und der

²³⁰ Stellungnahme per E-Mail von Sebastian Urzendowsky, 22.09.10.

²³¹ Ebd.

²³² Philipp, Claus: Irreführung an der Oder. In: Der Standard, 14.07.04.
<http://derstandard.at/1389676/Irrefuehrung-an-der-Oder> (Zugriff: 11.09.10).

Anordnung der Einstellungen, bei der Strukturierung und nicht zuletzt auch beim Verzicht auf Bildmaterial nimmt der Zufall indirekt Einfluss auf die Entscheidungen des Schnittmeisters. Kein Zufall hingegen war es, dass Hansjörg Weißbrich für seine Arbeit an *Lichter* in der Kategorie *Bester Schnitt* sowohl den *Film+Schnitt Preis* als auch den *Preis der deutschen Filmkritik* erhielt.

4.4.4. Merkmale des Episodenfilms in *Lichter*

Zu Beginn möchte ich die Funktion des Schauspielers im Episodenfilm thematisieren. Auf die Frage hin, ob sich die schauspielerische Herangehensweise im Episodenfilm von der im klassisch erzählten Film unterscheidet, schreibt Sebastian Urzendowsky:

[...] Man könnte denken, dass es weniger Platz gibt für jede Geschichte, also auch jede Figur, aber das Gefühl hatte ich bei *Lichter* gar nicht. Ich fand die Welt, die in jeder Episode erzählt wurde, nie unvollständig, sondern immer sehr reich an persönlichen Details. Ich finde Hans-Christian entwickelt so ein klares Bild von seinen Figuren - in der Vorbereitung mit den Schauspielern, in dem, wie er sie zeigt, mit allem, was sie umgibt - dass es ausreicht, einen Ausschnitt zu sehen, der trotzdem ein ganzes Bild vermittelt.²³³

Lichter vereint das Lommelsche Merkmal der *sukzessiven Simultanität* mit dem Merkmal der *Heterotopien*. *Sukzessive Simultanität* definiert, so Lommel, die gleichzeitig stattfindenden Handlungsstränge, die sich in *Lichter* beiderseits der Oder, an unterschiedlichen Orten ereignen.²³⁴ Die Darstellung der Gleichzeitigkeit der sich abwechselnden Episoden beruht, wie bereits beschrieben, auf dem Verfahren der Parallelmontage. Die Erzählform entspricht somit dem Typus der Lommelschen *Verschachtelung*.²³⁵

Lichter umfasst das Leben seiner Figuren in einem Zeitfenster von 48 Stunden rund um das deutsche Frankfurt /Oder einerseits und das polnische Slubice andererseits. Der Ort der deutsch-polnischen Grenze erfüllt dabei das Merkmal der *Heterotopien*, welche als Orte, die das vorübergehende Überlagern von Lebenslinien und das Konvergieren von Menschen möglich machen, fungieren. Dabei sind sie nur Orte der temporären Übereinkunft, der flüchtigen Begegnungen.

²³³ Stellungnahme per E-Mail von Sebastian Urzendowsky, 22.09.10.

²³⁴ Vgl.: Lommel (2005), S. 130.

²³⁵ Vgl.: Ebd.

Der Grenzübergang Deutschlands zu Polen stellt ein Paradebeispiel eines *Nicht-Ortes* dar. Marc Augés Definition des *Nicht-Ortes* betont den Charakter der Flüchtigkeit und Durchreise, die diese Orte innehaben.²³⁶

„Der Raum des Reisenden wäre also der Archetypus des *Nicht-Ortes*.“²³⁷

Einleitend habe ich die Unterteilung Florian Mundhenkes bezüglich des Zufalls im Film vorgestellt. Auch *Lichter* lässt sich in sein Schema des von zeitlicher und räumlicher Homogenität geprägten *Reigenfilms* einordnen.²³⁸ Wobei sein Merkmal eines großen Figurenensembles, an dieser Stelle besonders zum Tragen kommt.

In *Lichter* werden sechs Episoden vereint, innerhalb derer mindestens zwei oder mehrere Figuren agieren. Zudem kommt es auf der Ebene der Figurenzeichnung zu Dopplungen, wie die Geschichten der helfenden Figuren Kamil, Sonja und Simone erzählen.

²³⁶ Vgl.: Augé (1994), S. 93.

²³⁷ Ebd. S. 103.

²³⁸ Vgl.: Mundhenke (2008), S. 210.

Im Rahmen dieser Arbeit konnte ich den Regisseur Hans-Christian Schmid zur Thematik des Zufalls im Film befragen.

Seine Erläuterungen sollen an dieser Stelle das Schlusswort bilden.

Zufallsdarstellungen im Film machen Abweichungen und Unterbrechungen narrativer Wege möglich. Schicksalhafte Begegnungen zwischen unterschiedlichen Episodenfiguren werden z.B. durch Autounfälle legitimiert.

*Was bedeutet der Zufall für Sie und welche Rolle spielt er in Ihrem Film "Lichter"?
Inwiefern stellt der Zufall für Sie eine "Instanz der Vermittlung" dar?*

Hans-Christian Schmid:

Ich halte eigentlich nicht viel von Zufällen in filmischen Plots - vor allem nicht, wenn die Hauptfigur dadurch begünstigt wird und ihr Dinge in den Schoß fallen, die sie sich sonst erkämpfen müsste. Natürlich kann man den Zufall gezielt als dramaturgisches Element nutzen, oft im Sinne einer Reflektion darüber, wie wenig unsere Leben steuerbar sind und wie viel sich - gerade im Nachhinein - als zufällige oder schicksalhafte Begegnung erweist.

In "Lichter" kam es uns darauf an, die Verknüpfungen der einzelnen Erzählstränge eher beiläufig zu erzählen. Wir wollten auf Konstruktionen verzichten, die sehr stark nach Drehbuchidee und wenig nach wirklichem Leben aussehen und die dazu führen, dass sich die Figuren der einzelnen Episoden auf Schritt und Tritt begegnen. Trotzdem hält die Einheit des Ortes und damit auch Begegnungen der einzelnen Figuren die Episoden zumindest formal zusammen. Wir wollten zumindest in der Lage sein von jeder Figur, die in "Lichter" vorkommt, eine Linie zu jeder beliebigen anderen Figur zu ziehen. Manchmal direkt, manchmal über Umwege.²³⁹

²³⁹ Stellungnahme per E-Mail von Hans-Christian Schmid, 20.09.10.

5. Schlussbetrachtung

Während ich im Begriff war, diese Arbeit abzuschließen, fand ich in einem Roman Anna Mitgutschs folgendes Zitat:

Wie leicht wir einander hätten verlorengehen können für immer! Wie leicht du ein anderer hättest sein können! Später konnten wir uns nicht genug wundern über den Zufall. Wie kamen wir beide zur gleichen Zeit in die Königsstadt in der Wüste? An diesem Tag, zu dieser Stunde, an diesen Ort? Um einander zu treffen? Was wäre sonst aus uns geworden? Wie leicht wir aneinander hätten vorbeigehen können! Von jetzt an, gewitzt durch den Zufall, wollen wir einander nicht mehr aus den Augen lassen.²⁴⁰

Das vorangestellte Zitat vereint auf poetische Weise viele in dieser Arbeit formulierte Fragen bezüglich des Zufalls und seines Einflusses auf unser Dasein.

Die wiederholte Präsenz des Zufalls als übergeordnetes Thema und vermittelnde Instanz sowohl in der Literatur als auch im Episodenfilm gab mir den Anstoß zu dieser Arbeit. Sie stellt den Versuch dar, sich den Perspektiven des Episodenfilms über das Motiv des Zufalls zu nähern. Die Analyse der Darstellung von Simultanität half dabei, auf die Spuren des Zufalls zu gelangen.

Nachdem ich einleitend die grundlegenden Faktoren zur Thematik des Zufalls und des Episodenfilms erläutert habe, spiegeln die Analysen der Filmbeispiele deren Inhalte wieder. Michael Lommels *Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms* boten dafür den nötigen theoretischen Background.

Der Zufall wird, entsprechend meiner These, als dramaturgische Instanz zur Vermittlung und Legitimation spontaner Wendungen innerhalb der Handlungen eingesetzt. Dabei kann er sowohl unauffällig - quasi „inoffiziell“ - als auch „offiziell“ in die Erzählung eingebunden sein oder darüber hinaus ein übergeordnetes Thema darstellen.

Letztere Erscheinungsweise des Zufälligen bezieht sich zumeist auf Episodenfilme, die auf verschiedene Varianten einer Geschichte abzielen - wie beispielsweise *Lola rennt* - und dabei mit der als spannend empfundenen Thematik des zufällig anderen Verlaufs von ein und derselben Geschichte spielen. Diese sollten nicht Gegenstand meiner Untersuchung sein, zum einen wegen des eingeschränkten Umfangs einer Diplomarbeit und zum anderen aufgrund meines Fokus', der bei jenen Filmen liegt, deren Episoden nur kurz, zumeist unauffällig, eine Berührung oder Überschneidung erfahren.

²⁴⁰ Mitgutsch, Anna: *Das andere Gesicht*. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 2008. S. 25 f.

Die filmische Symbiose von Zufall und Episodenfilm findet, wie beschrieben, ihren Ursprung und ihre Gemeinsamkeit in der ihrem Wesen zugrunde liegenden Variabilität, die zwischen Stillstand, Unterbrechung und unerwarteter Veränderung changiert. Nicht zuletzt, weil sowohl der Zufall als auch das episodische Erzählen gegenüber einer Ordnung der Dinge gegensätzlich erscheinen, nähern sich Beide thematisch einander an und machen die Attraktivität des Episodenfilms aus.

Im Zuge meiner Recherche stellte sich heraus, dass nur wenige Filme transparent mit dem Zufall umgehen und ihn sich im Wesentlichen nur „heimlich“ zunutze machen. Im Kontext meiner Filmauswahl binden nur *Mystery Train* und *Magnolia* den Zufall offensichtlich in ihre Erzählung ein. *Der kalkulierte Zufall*,²⁴¹ wie Mauer titelt, entsteht, indem Jarmusch seinen Figuren synchrone Handlungen, Dopplungen und Wiederholungen zuschreibt.

Dennoch ist bei Jarmusch der Zufall weder imstande, die Handlung zu beschleunigen, noch ist er als übergeordnetes Thema zu verstehen. Er greift stattdessen spielerisch in die Kommunikation und in Handlungsabläufe ein, indem Figuren aus verschiedenen Episoden unabhängig voneinander das Fehlen ihres Fernsehers kritisieren oder aber zur gleichen Zeit das Radio einschalten. Diese zufällig anmutenden Überschneidungen, die in ihrer eigenen Funktion die Simultanität der Episoden betonen, entbehren jeglichem Wirklichkeits- und Ernsthaftigkeitsanspruch und sind Jarmuschs persönlicher Poesie zuzuschreiben. In *Mystery Train* fungiert der Zufall nicht als Bruch in der Erzählung oder als Bindeglied zwischen den Episoden, sondern als Prinzip, welches ironisch auf die Handlung Einfluss nimmt. Daraus resultierend, führt Jarmusch den Zufall ad absurdum und erhebt ihn, wie Roman Mauer formuliert, zur Notwendigkeit.²⁴²

In diesem Zusammenhang öffnet die Differenzierung zwischen manipulativen oder natürlichen Zufallserscheinungen im Film einen möglichen Aspekt, der einer genaueren Untersuchung bedarf. So bedient sich zum Beispiel Andreas Dresen bei *Nachtgestalten* der sogenannten *Bleichbadüberbrückung*, wodurch die Zufälligkeit des optischen Bildes künstlich gewahrt werden soll.

Indem von drei komisch-skurilen Kriminalgeschichten berichtet wird, die in ihrer Absurdität, so der Erzähler, „[...] nun wirklich kein purer Zufall mehr sein“²⁴³ können, weist *Magnolia* bereits im Prolog dezidiert auf die möglichen

²⁴¹ Vgl.: Mauer (2006), S. 134.

²⁴² Vgl.: Ebd.

²⁴³ Zitat aus dem Voice-Over-Kommentar des Prologs.

Erscheinungsweisen des Zufälligen hin. Er bereitet den Zuschauer auf die Lesart des Films vor und sensibilisiert ihn für das Unwahrscheinliche, das schließlich im unmöglichen Ereignis des Froschregens mündet. Im Unterschied zu den anderen Filmen weist der Erzähler in *Magnolia* direkt darauf hin, dass Ereignisse, wie die der Kriminalgeschichten, zwar zufällig erscheinen mögen, aber dennoch im Bereich des Möglichen liegen.

Die Dramaturgie des Zufalls fungiert in *Magnolia* nicht als übergeordnetes Prinzip, sondern zum einen als Basis für eine narrative Wendung und zum anderen liefert sie die Vorgeschichte zum Verstehen des Systems von *Magnolia*, dessen eigene Wirklichkeit anzuerkennen ist.

In *Nachtgestalten* und *Lichter* hingegen ist der Zufall als „verstecktes“ Hilfsmittel zur Verknüpfung der Episoden und als Bindeglied zwischen den Episodenfiguren zu verstehen. Beide Filme stehen damit meinen Fragestellungen am nächsten, weil der Zufall innerhalb der Erzählung sowohl als vermittelnde als auch beschleunigende Instanz aus dem Hintergrund agiert. Er bietet die Legitimation für das Verknüpfen einzelner Handlungsstränge und die Begegnung von Figuren. So genügt ein dem Zufall geschuldeter Autounfall als Begründung für einen Perspektivwechsel innerhalb der Erzählung.

Sowohl das zufällige Glück, symbolisiert durch das Finden eines Geldscheines, als auch das Unglück in Gestalt eines Autounfalls begründen die Entwicklung der Episoden von *Nachtgestalten* und können im unglücklichen Fall eine geplante Vorstellung durchbrechen und somit eine Änderung in der Handlung ermöglichen. Der Zufall ist somit imstande, eine Handlung voranzubringen.

Für diesen Zusammenhang bietet Ernst Nef die theoretischen Rahmenbedingungen, indem er eine Unterscheidung zwischen *erzählerischem Zufall* (der Zufall, welcher auf die Handlung Einfluss nimmt) und dem *Zufall ohne Folgen* formuliert.

Folgerichtig sind zufällige Begegnungen zwischen Episodenfiguren, die zum Beispiel auf der Straße aneinander vorbei laufen, nicht immer mit einem Fortgang der Handlung verbunden. Sie dienen in diesem Fall der Betonung simultan stattfindender Episodengesichten. Bei Dresens Film, wo alle Episodenfiguren demselben Taxifahrer begegnen oder sich zufällig auf derselben Polizeiwache einfinden, wirkt dieses Vereinen bisweilen konstruiert und mindert die, von Dresen erwünschte, dokumentarische Qualität des Films.

Das konstruierte Verknöten liegt in dem Wunsch der Erzählung nach Vereinfachung und Verknappung begründet. Die Verknüpfungen durch Nebenfiguren und gemeinsame Handlungsorte sollen die verschiedenen Schicksale für den Rezipienten verständlicher machen.

Lichter dagegen erfasst ein noch umfangreicheres Figurenensemble, das auch ohne angestrengtes Verknüpfen der Episoden lesbar bleibt. Zwar kreuzen sich auch darin zufällig die Wege von Antoni und Dimitri, die daraufhin, wie wir wissen, eine gemeinsame Episodengeschichte vereint, doch verzichtet Schmid weitestgehend auf Überschneidungen, die keinen Einfluss auf den Fortgang der Handlung nehmen. Während in *Nachtgestalten* der Zufall durch Hannas Glück und Ricardos Unglück noch offensichtlich thematisiert wird, wird er in *Lichter* – wo er, wie meine Analyse ergab, sehr wohl auf die Entwicklung der Handlungen Einfluss nimmt - offiziell ausgeblendet und vergleichsweise subtil in Anspruch genommen.

Jedes dieser Arbeit zugrunde liegende Filmbeispiel bietet ein differenziertes Bild bezüglich der Dramaturgie des Zufalls und findet auf unterschiedliche Weise seinen eigenen episodischen Zugang. *Mystery Train*, episodisch nacheinander montiert, liefert dabei das nötige Exempel, um beiden Erzählweisen des Episodenfilms gerecht zu werden.

Der Episodenfilm, wissenschaftlich noch vergleichsweise wenig aufgearbeitet, birgt vielschichtige und spannende Perspektiven, welche jedoch zusätzlicher Untersuchungen bedürfen. Ich hoffe, mit dieser Arbeit einen schlüssigen Einblick auf das Thema des Zufalls gegeben und vielleicht weitere Untersuchungen des Episodenfilms angeregt zu haben.

6. Bibliographie

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1994.

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt a. M.: Fischer 1994.

Aurich, Rolf: Jim Jarmusch. Hrsg. Rolf Aurich, Stefan Reinecke. Berlin: Bertz 2001.

Brockhaus Enzyklopädie: in 24 Bd. –19., völlig Neubearb. Aufl. Mannheim: Brockhaus 1994.

Dos Passos, John: Manhattan Transfer, 24. Auflage. Hamburg: Rowohlt 2008.

Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf. Berlin: Aufbau-Verlag 1982.

Foucault, Michael: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. [Hrsg.]: Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam 1991. S. 34-46.

Gebrüder Grimm, Deutsches Wörterbuch. Band 32, Sp. 345. Leipzig: S. Hirzel 1854-1960

Gendolla, Peter [Hrsg.]: Die Künste des Zufalls/ hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann . Frankfurt/M: Suhrkamp 1999.

Hahn, Stefan: Narrativer Film als kognitiver Prozess: Neoformalistische Erzählstrukturen in Amorres Perros. Wien: Dipl., Universität Wien, 2006.

Hallberg, Jana [Hrsg.]: Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos/ hrsg. von Jana Hallberg und Alexander Wewerka. Berlin: Alexander 2001.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Weimar: Metzler 1993.

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel. - Völlig Neubearb. Ausg. d. "Wörterbuchs der philosophischen Begriffe" von Rudolf Eisler. Basel [u.a.]: Schwabe 2004. Band 12:W-Z.

Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt 2000.

Kühnel, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse 2. Dramaturgie des Spielfilms. Siegen: universi 2004.

Lode, David: Abenteuer Wirklichkeit. Die Filme von Andreas Dresen. Marburg: Schüren 2009.

Lommel, Michael: Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms. In: Ralf Schnell, Georg Schnitzel [Hrsg.]: Ephemeres Mediale Innovationen 1900/2000. Bielefeld: Transkript 2005.

Mauer, Roman: Jim Jarmusch. Mainz: Bender 2006.

Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945. Hrsg. von Ralf Schnell. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.

Mikos, Lothar: Film-und Fersehanalyse. 2. Auflage. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. 2008.

Monaco, James: Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Hrsg. Hans-Michael Bock. Hamburg: Rowohlt 2009.

Mundhenke, Florian: Zufall und Schicksal - Möglichkeiten und Wirklichkeit. Erscheinungsweisen des Zufälligen im zeitgenössischen Film. Marburg: Schüren 2008.

Müller-Richter, Klaus [Hrsg.]: Imaginäre Topografien: Migration und Verortung. Bielefeld: Transcript-Verl. 2007.

Nef, Ernst: Der Zufall in der Erzählkunst. Bern: Francke 1970.

Philosophie und Naturwissenschaften: Wörterbuch. Berlin: Dietz 1991. Band 2: N-Z.

Praßler, Anna Maria Sophie: Narration im neueren Hollywoodfilm. Entwürfe des Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen in Magnolia, 21 Grams und Solaris. Stuttgart: Ibidem-Verl. 2008.

Richter, Hans: Dada-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst der Antikunst. Köln: DuMont 1973.

Schreitmüller, Andreas: Filme aus Filmen. Möglichkeiten des Episodenfilms. Oberhausen: Karl Maria Laufen 1983.

Treber, Karsten: Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film. Mainz: Gardez 2005.

Umlauf, Joachim: Mensch, Maschine und Natur in der frühen Avantgarde. Blaise Cendrars und Robert Delauney. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995.

Wörterbuch. Fremdwörter. Herkunft und Bedeutung. Leonberg: Garant 2006.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 1.-7. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001.

Zechner, Ingo: Die Sprachlosigkeit des anderen – Mobilität und Übersetzung in Hans-Christian Schmid's Film „Lichter“. In: Müller-Richter, Klaus [Hrsg.]: Imaginäre Topografien: Migration und Verortung. Bielefeld: Transcript-Verl. 2007.

Zotter, Roman: Jim Jarmusch: Reisen durch den Stillstand. Die parallele Kamerafahrt als Paradigma der Bewegungstendenzen im Werk von Jim Jarmusch. Wien: Dipl., Universität Wien, 2007.

Internetquellen

Baumgarten, Oliver / Nikitin, Nikolaj: Nicht mit der Wurst nach der Speckseite schmeißen. Interview mit Andreas Dresen und Peter Rommel. In: Schnitt. <http://www.schnitt.de/233,5333,01> (Zugriff: 31.08.10).

Dockhorn, Katharina: Deutsch-polnische Trostlosigkeit. „Lichter“ – Regisseur Hans-Christian Schmid über Migration, wahre Grenzerfahrung und unpassende Lacher. In: filmecho/ filmwoche, Nr.31,02.08.2003. <http://www.filmportal.de/df/2a/Artikel,,,,,,,,,F247C181F69EBA16E03053D50B37574B,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html> (Zugriff: 07.09.10).

Heinzelmann, Hermann: Nachtgestalten. http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/ausgaben/kf9908_09/nachtgestalten_film (Zugriff: 02.09.10).

Leweke, Anke.: Unbedingt wahrhaftig. Endlich einer, der Lebensgefühle ins Kino bringt: Der Regisseur Hans-Christian Schmid. In: Die Zeit, 31.07.03, Nr. 32. http://www.zeit.de/2003/32/Portr_8at_Schmid (Zugriff: 12.09.10).

Philipp, Claus: Irreführung an der Oder. In: Der Standard, 14.07.04. <http://derstandard.at/1389676/Irrefuehrung-an-der-Oder> (Zugriff: 11.09.10).

Seeßlen, Georg: Außen. Nacht. Andreas Dresens „**Nachtgestalten**“ machen Hoffnung auf ein anderes deutsches Kino. In: Die Zeit, Ausg. 33, 1999 (Zugriff: 10.09.10).

Speicher, Stephan: Sehnsucht nach Frankfurt (Oder). „Lichter“: Der neue großartige Film von Hans-Christian Schmid erzählt von Grenzfällen. In: Berliner Zeitung, 30.07.03. <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi.bin/dump.fcgi/2003/0730/feuilleton/0005/index.html> (Zugriff: 11.09.10).

7. Filmographie

A Bronx Morning, Regie: Jay Leyda, USA 1931.

Babel, Regie: Alejandro González Iñárritu, Frankreich, USA, Mexiko 2006.

Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, Regie: Walter Ruttmann, Deutschland 1927.

Berlin: Sinfonie einer Großstadt, Regie: Thomas Schadt, Deutschland 2002.

Coffee and Cigarettes, Regie: Jim Jarmusch, DVD-Video, Arthaus 2005;
(Orig. *Coffee and Cigarettes*, USA, Japan, Italien 2003).

Der Zufall – möglicherweise, Przypadek, Regie: Krzysztof Kieslowski, Polen 1981.

Elephant, Regie: Gus Van Sant, USA 2003.

Grand Hotel, Regie: Edmund Goulding, USA 1932.

Il fiore delle mille e una notte, Regie: Pier Paolo Pasolini, Italien 1974.

Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, Regie: D.W. Griffith, USA 1916.

Lichter, Regie: Hans-Christian Schmid, DVD-Video, Universal 2002;
(Orig. *Lichter*, Deutschland 2003).

Lola rennt, Regie: Tom Tykwer, Deutschland 1998.

Magnolia, Regie: Paul Thomas Anderson, DVD-Video, Kinowelt Home Entertainment 2001; (Orig. *Magnolia*, USA 1999).

Mon oncle d'Amérique, Regie: Alain Resnais, Frankreich 1980.

Mystery Train, Regie: Jim Jarmusch, DVD-Video, Arthaus 2003;
(Orig. *Mystery Train*, USA/ Japan 1989).

Nachtgestalten, Regie: Andreas Dresen, DVD-Video, Kinowelt Home Entertainment 2005; (Orig. *Nachtgestalten*, Deutschland 1999).

Night on Earth, Regie: Jim Jarmusch, DVD-Video, Arthaus 2010;
(Orig. *Night on Earth*, Frankreich, UK, Deutschland, USA, Japan 1991).

On Day in Europe, Regie: Hannes Stöhr, Deutschland, Spanien 2005.

Short Cuts, Regie: Robert Altman, USA 1993.

The Birth of a Nation, Regie: D.W. Griffith, USA 1915.

21 Grams, Regie: Alejandro González Iñárritu, USA 2003.

8. Abstract

Der Zufall als dramaturgisches Hilfsmittel nimmt Einfluss auf die Perspektiven des Episodenfilms.

Diese Arbeit untersucht die unterschiedlichen Darstellungen des Zufalls im Episodenfilm.

Die Wirkungsweisen sowohl des Zufalls als auch des Episodenfilms werden einleitend theoretisch betrachtet und exemplarisch an den Filmen *Mystery Train*, *Magnolia*, *Nachtgestalten* und *Lichter* analysiert.

Die theoretischen Rahmenbedingungen dafür bildet Michael Lommels *Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms*.

Ziel dieser Arbeit ist, die Zufallerscheinungen im Film ausfindig zu machen und zu fixieren. Dabei stehen sowohl Episodenverknüpfungen als auch durch den Zufall bedingte Umbrüche innerhalb der Handlungsentwicklung im Mittelpunkt der Analyse. Untersucht werden zufällige Begegnungen zwischen Figuren anderer Episoden, Überschneidungen von Lebenslinien und Dopplungen sowohl innerhalb der Kommunikation als auch auf der Handlungsebene.

Die dem Wesen des Episodenfilms zugrunde liegende Tendenz, zeitlich simultane, aber räumlich disparate Ereignisse zu vereinen, stellt einen zweiten thematischen Schwerpunkt dieser Arbeit dar. Neben dem Gestaltungsprinzip der Parallelmontage wird auf andere Möglichkeiten zur Darstellung von Simultanität hingewiesen.

Die zeitsimultanen Episoden von *Mystery Train* etwa sind, im Unterschied zu *Magnolia*, *Nachtgestalten* und *Lichter*, konsequent nacheinander montiert. Erst am Ende der letzten Episode klären sich der Kern der Handlung und somit die anderen Episoden auf.

9. Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Vor- und Zuname: Maxi Garden
Geburtsdatum: 19.09.1984
Geburtsort: Berlin
Familienstand: ledig
Staatsangehörigkeit: deutsch
Mutter: Antje Garden, geb. 20.04.51, verst. 20.05.93
Beruf: Moderatorin
Vater: Rainer Garden, geb. 26.05.51
Beruf: Sänger

Schul Ausbildung:

Seit 2006 Studium der Theater,- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2002-2005 Camille-Claudel-Gymnasium, Berlin, Abschluss: Abitur
1998-2002 Mahatma-Ghandi-Oberschule, Berlin
1992-1998 Grundschule unter den Bäumen, Berlin

Berufserfahrung

2009-2010 Persönliche Assistenz, Wiener Assistenzgenossenschaft
2007-2008 Produktionsassistenz & Kostümassistenz Filmakademie Wien
2007 Garderobiere, World Stadium Tour, André Rieu, Toronto
2002-2004 Verkäuferin, Kaufland Warenhandel GmbH & Co. KG, Berlin
Seit 2002 Reitlehrerin in Berlin-Brandenburg und Niederösterreich