

Philipps-Universität Marburg
Fachbereich 09 – Medienwissenschaften
MS Der Blick zurück – Zitatekino, Remake und Retrofilm
Leitung: Burkhard Röwekamp
WS 1999/2000

Aspekte des Retrofilms in Quentin Tarantinos
„Jackie Brown“

Doris Betzl

XXX
Deutsche Sprache und Literatur
Medienwissenschaften
Philosophie

Inhalt

1. Quentin Tarantino – ein „junger Wilder“	S.2
2. Eine neue Seite in Tarantinos Werk	
2.1. Ein „Movie Kid“ als Autor.....	S.2
2.2. „Jackie Brown“ – Die Zeichen der Zeit.....	S.3
2.2.1. Die Darsteller und ihre Figuren	
I. Samuel L. Jackson – Robbie Ordell.....	S.5
II. Pam Grier – Jackie Brown.....	S.5
III. Robert Forster – Max Cherry.....	S.7
2.2.2. Schauplätze und Kamera.....	S.7
2.2.3. Das Phänomen der Zeit.....	S.10
2.2.4. Die Musik.....	S.11
3. Abschließend: „Jackie Brown“ – ein Retrofilm.....	S.12
Literaturverzeichnis.....	S.14

1. Quentin Tarantino – ein „junger Wilder“

Quentin Tarantino ist ein Phänomen des amerikanischen Kinos der neunziger Jahre, er verkörpert eine moderne Version des „american dream“: jung, unerfahren, ohne Highschool-Abschluß oder Ausbildung an einer Filmhochschule realisiert er die beiden Gangsterfilme „Reservoir Dogs“ und „Pulp Fiction“. Die beiden selbständig in Drehbuch und Regie erarbeiteten Streifen verhelfen ihm in kürzester Zeit zu ungeheurer Beachtung, Reputation und einer wachsenden Fangemeinde. Auch seine anderen Drehbücher, die verkauft und von anderen Regisseuren verwirklicht werden, „True Romance“, „Natural Born Killers“ und „From Dusk Till Dawn“ erlangen Kultstatus und tragen deutlich Tarantinos Züge.

„Jackie Brown“ heißt der bislang letzte Film von Quentin Tarantino, nach dem Roman „Rum Punch“ von Elmore Leonard. 1998 findet die Erstaufführung auf den Internationalen Filmfestspielen in Berlin statt. Der Film spielt wieder im Gangstergenre – und ist doch völlig verschieden von Tarantinos bisherigem Schaffen.

Im Folgenden sollen die Besonderheiten von „Jackie Brown“ in Hinblick auf seine Wirkung als Retrofilm anhand der im Seminar erarbeiteten Kriterien näher betrachtet und untersucht werden.

2. Eine neue Seite in Tarantinos Werk

2.1 Ein „Movie Kid“ als Autor

Tarantinos Schaffen als Drehbuchautor gründet, so erzählt man sich, auf einer ungeheueren Begeisterung für Kino und Filme von klein auf. Der Job in einer Videothek verschafft ihm im Alter von 23 Jahren die Möglichkeit, kostenlos unzählige Filme zu sehen.

Resultat ist ein immenses Wissen um Regisseure, Darsteller, Themen, Sets, Kameraeinstellungen etc. Vielleicht ist dies mit eine Ursache für den Erfolg seiner Ideen: die Thematik seiner Filme ist nicht neu für den Zuschauer. Es treten altbekannte und bewährte Stereotypen des klassischen Kinos auf. Neu ist die Art, wie Themen kombiniert werden, wie die Geschichten ablaufen: Klischees werden auf die Spitze getrieben und somit persifliert, Storys zerstückelt und kaleidoskopartig zusammengefügt.

Unterschiedlichste Filmzitate werden gemixt und fordern das Weltwissen und Zuordnungsvermögen des Zuschauers heraus. Die Filme gipfeln in comichaft übersteigerten Szenen von blutiger Gewalt und schwarzem Humor (die von einigen Jüngern als die eigentliche Essenz des „Tarantino-Films“ verehrt werden). Kritiker sprechen in diesem Zusammenhang von einer Aufarbeitung der Sprache des gegenwärtigen Films¹, von einer Befreiung vom Spiel

¹ Vgl. Corrigan, Timothy: Auteurs and the New Hollywood. In: The New American Cinema. Edited by Jon Lewis. Duke University Press 1998. S.39.

mit Zitaten durch deren kaum mehr zu steigernde Häufung und Verflechtung. Andere kritisieren eine die Grenzen der Moralität überschreitende Glorifizierung von Gewalt.

Tarantinos zweiter Film „Pulp Fiction“ ist sein bisher größter Erfolg, sowohl beim Publikum als auch bei der Jury: er gewinnt 1994 die Goldene Palme im Wettbewerb von Cannes, wird in sieben Kategorien für den Oscar nominiert und gewinnt den Oscar für das beste Drehbuch.

Nachdem damit die Feier des Pop-Films² und der tarantinoesken Skurrilität auf die Spitze getrieben wurde (der Film enthält in über zwei Stunden Filmlänge vier Storys, die rückwärts und im Wechsel erzählt werden; der Darsteller John Travolta feiert sozusagen doppelt Wiedergeburt – in der „Auferstehung“ nach seiner Ermordung im Film und in seinem Comeback als Filmstar; der Inhalt eines Koffers, wegen dem vier Menschen getötet werden, wird dem Zuschauer über die gesamte Spieldauer verschwiegen etc.), wartete die Öffentlichkeit drei Jahre lang gespannt auf eine mögliche Fortsetzung, Steigerung von „Pulp Fiction“ oder den Niedergang des jungen Filmemachers.

2.2. „Jackie Brown“ – Die Zeichen der Zeit

In Tarantinos beiden vorhergehenden Filmen existieren „keine klaren Protagonisten, die Handlung fängt dort an, wo sie bei anderen Filmen normalerweise endet, Geschichten, die man meint, schon oft gesehen zu haben, nehmen plötzlich abstruse Wendungen, wichtige Figuren werden den halben Film über nicht von vorn gezeigt, und die zeitliche Abfolge der Story ist immer völlig durcheinander geraten.“³

Bei „Jackie Brown“ ist dies anders. Tarantino arbeitet hier zum ersten Mal nach einer fremden Vorlage, die außerordentlich werkgetreu⁴ übernommen wird: der Pulp-Roman⁵ „Rum Punch“ von Elmore Leonard. Da der Roman hauptsächlich in Dialogen geschrieben ist, kann die Übernahme ins Drehbuch ungewöhnlich nahe an der Vorlage geschehen.

² Vgl. dazu Andreas Kilb: „Denn Tarantino ist Pop, ein filmisches Phänomen der Popkultur, wie es nur die videosüchtigen achtziger Jahre hervorbringen konnten“. In: ebd.: Tick, Trick und Ornament. Über Quentin Tarantino und seinen dritten Spielfilm „Jackie Brown“. In: DIE ZEIT Nr. 17 (1998). S. 48.

³ Nagel, Uwe: Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino. Schüren Verlag Marburg 1997. S.23.

⁴ Vgl. dazu Patrick Bahners: „Es dürfte selten eine Literaturverfilmung gegeben haben, die soviel Originaltext übernommen hat“. In: Das Leben ist ein langes ruhiges Band. Schauspieler altern, der Regisseur bleibt jung: Quentin Tarantinos Film „Jackie Brown“ nach Elmore Leonard. In: FAZ, 20.4.1998. S. 21. (Im Folgenden benannt als Bahners).

⁵ Der Begriff „Pulp“ bezeichnet eine in den USA populäre Art billiger Krimiheftchen, vergleichbar mit den Jerry-Cotton-Romanen. Tarantino referiert in seinen Filmen v.a. an die „Black Mask“-Serie.

Erzählt wird eine Geschichte über die Zeit, das Älterwerden, Resignation, verpaßte Chancen und die Liebe. Die Story ist nur äußerer Rahmen: Jackie, eine Stewardess jenseits der Vierzig, spielt gelegentlich Geldbotin für den Waffenhändler Ordell. Als sie vom FBI ertappt wird, einigt sie sich mit den Special Agents, im Austausch für ihre Freiheit Ordell zu überführen. Sie schafft es jedoch mit Hilfe des Maklers Max, sowohl das FBI als auch Ordell zu überlisten und sich mit einer beträchtlichen Summe Geld nach Spanien abzusetzen.

Die Geschichte verläuft linear, abgesehen von der Schlüsselszene der Geldübergabe, die aus drei Perspektiven gezeigt wird⁶. Die Stellung der Charaktere und ihre Beziehungen untereinander sind klar.

Was diesen Film trotz seiner eindeutigen Situierung in den Neunzigern (Requisiten sind u.a. Videorecorder, Handy, das Datum 1. Juli 1995 wird genannt) als Retrofilm klassifiziert, sind vor allem die Darsteller und die Musik.

2.2.1. Die Darsteller und ihre Figuren

Quentin Tarantino hat das Glück, stets außerordentliche Schauspieler für seine Filme zu gewinnen, und so ist auch „Jackie Brown“ erstklassig besetzt. Neben Samuel L. Jackson, der bereits in „Pulp Fiction“ eine Hauptrolle innehatte, spielen in Nebenrollen u.a. Robert de Niro als dümmlicher Krimineller Louis Gara, Bridget Fonda als Gangsterbraut Melanie und Michael Keaton als FBI-Polizist Ray.

Die Protagonistin ist aber Pam Grier, eine Schauspielerin, die nach ihrem Erfolg als schwarze Action-Heldin der Blaxploitation-Filme⁷ der siebziger Jahre bis dato nur noch mäßige Engagements in B-Movies erhalten hatte. Ihr Filmpartner ist Robert Forster - die Zeit seiner besten Rollen liegt ebenfalls schon weit hinter ihm. Nach John Travolta läßt Tarantino damit wieder Helden seiner Jugend in seinem Film auferstehen, Schauspieler der siebziger und achtziger Jahre, die in Vergessenheit geraten sind.

Einige der Hauptfiguren und ihre Beziehungen untereinander sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

⁶ Auf die Geldübergabe-Szene soll im Folgenden noch näher eingegangen werden.

⁷ Vgl. dazu Tommy L. Lott: „The term blaxploitation has been used to refer to those black-oriented films produced in Hollywood beginning in 1970 and until 1975(...)“ In: Cinemas of the Black Diaspora. Diversity, Dependence, and Oppositionality. Edited by Michael T. Martin. Wayne State University Press. Detroit, Michigan 1995. S.42.

I. Samuel L. Jackson – Robbie Ordell

Waffenhändler und -schmuggler Ordell ist eine Figur, die abweichend von der Romanvorlage erweitert wurde. Sie ist auch am ehesten jene mit altbekannten tarantinoesken Zügen: ein schwarzer Waffenfetischist, der keinen Satz ohne die vielfache Wiederholung von „nigger“ spricht. Er hinterlegt die Kautionskaution, wenn seine Handlanger im Schmuggelgeschäft verhaftet werden und tötet sie dann selbst, aus Angst, sie könnten ihn verraten. Seine Kenntnisse im Waffengeschäft beschränken sich laut Melanie, seiner weißen Geliebten, darauf, daß er „die Scheiße“ erzählt, „die er irgendwo aufgeschnappt hat. Er kennt sich nicht besser mit Kanonen aus als ich.“ Dennoch verdient er seinen Lebensunterhalt damit sehr gut. In seinem Verkaufsvideo „chicks who love guns“ bekennen mit Schußwaffen bestückte Bikinischönheiten: „Nichts auf der Welt trennt mich und meine AK 47!“

Die Besetzung der Rolle mit Samuel L. Jackson kann man als konsequente Fortsetzung einer Figur betrachten: in dem Vorgängervorgängerfilm „Pulp Fiction“ zeichnet sich Jackson in der Rolle des Killers Jules Winnfield vor allem durch seine Beredtsamkeit in den ständigen Diskussionen über Banalitäten mit seinem weißen Partner Vincent Vega aus. In „Jackie Brown“ nimmt Ordell seinen weißen Kumpel Louis Gara (Robert de Niro) bei sich auf, weil er ein Gegenüber für seine Sprüche, Waffen, Leichen und Frauentrophäen braucht. Samuel L. Jackson ist mit Afrokrause, schwarzem Anzug und erdichteten Bibelzitat in „Pulp Fiction“ ebenso „cool“ wie hier mit langen Haaren, zum Zopf geflochtenen Kinnbärtchen und der Anrede „nigger“. Die Figur des Ordell ist den bekannten Tarantinfilmern entsprungen und in diesen neuen, „beinahe klassischen“⁸ Film versetzt worden. Das Paar-Verhältnis á la Stan + Olli, das in „Pulp Fiction“ ausgewogen war, hat sich zugunsten von Olli verschoben: Gara ist unfähig zu selbständigem Eingreifen in die Handlung, und wenn er es doch tut, geht es prompt daneben⁹: er erschießt Melanie aus Nervosität.

II. Pam Grier – Jackie Brown

Tarantino hat die Figur der 44-jährigen Stewardess Jackie mit Pam Grier besetzt. Sie spielt eine Frau, die einige Rückschläge in ihrem Leben überstanden hat und sich ihres kleinen Lebens bewußt ist. Ungeachtet ihrer Attraktivität erkennt sie ihr Altern. Jackie lebt allein, die Perspektiven in ihrem Job sind aussichtslos, durch ihre Schmugglereien bessert sie ihren Lebensunterhalt auf. Ihre

⁸ Dirk Knipphals: Eine trickst alle aus. Ein beinahe klassischer Film vom Kino-König: „Jackie Brown“ von Quentin Tarantino. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt Nr. 16 (1998). S. 17.

⁹ Vgl. ebd.

kriminelle Aktivität sieht sie gelassen, bereits früher hat sie ihren Job bei der Fluglinie Delta-Air wegen Drogenschmuggels verloren und hat mit viel Glück zu ihrem jetzigen Arbeitgeber Cabo Air, der „beschissensten kleinsten mexikanischen Dreckslinie“ gefunden. Jackie Brown lebt ihrer Zeit hinterher. Ihre Wohnung ist karg eingerichtet und abgelebt, an der dunkelroten Wand ihres Wohnzimmers hängen alte Schwarzweiß-Fotos. Sie besitzt keinen CD-Player, den braucht sie auch nicht, denn „Ich kaufe mir nicht so oft etwas Neues“. Ihre Plattensammlung mit der Musik der siebziger Jahre begleitet sie: die Supremes, die Delfonics, Bobby Womack, Randy Crawford.

Hier lassen sich Relationen zwischen dem Charakter der Jackie und seiner Besetzung ziehen: Pam Grier war vor etwa 25 Jahren Star und Sexsymbol der sogenannten „Blaxploitation“-Filme, schwarzer Actionfilme mit weiblichen Helden wie „Coffy“ oder „Foxy Brown“. Bobby Womack sang den Titelsong zum gleichnamigen Blaxploitation-Film „Across 110th Street“.

Später waren Griers schauspielerische Leistungen und ihre Erotik, die sie zweifelsohne noch immer besitzt, nicht mehr in dem Maße gefragt. Ihre Engagements beschränkten sich auf Nebenrollen und B-Movies.

Tarantino hat hier offensichtlich eine Figur wieder entdeckt, die ihm aus der Videozeit seiner Jugend in Erinnerung war: Jackie Brown ist clever, und wenn sie auch nicht mehr so tough wie ihrerzeit ist, traut sie sich, mit einer Waffe umzugehen. Sie setzt ihre Attraktivität zu ihren Vorteilen ein. Ihr komplizierter Plan, alle männlichen Konkurrenten um 500.000 Dollar gegeneinander auszuspielen, funktioniert, und sie kann sich mit der geplanten Geldsumme absetzen, nachdem sie ihren Mitwisser und Helfer Max entsprechend entlohnt hat.

Jackie bevorzugt dunkle Etablissements, sowohl ihre Wohnung als auch die Lokale, in denen sie sich mit Ordell, Max und Ray trifft. Wenn sie in hellen Öffentlichkeit auftritt, trägt sie meist ihre Stewardessen-Uniform oder maskiert sich mit der selben Kangoo-Mütze wie Ordell.

Im starken Kontrast dazu steht Melanie, die zweite Frauenfigur und blonde Gangsterbraut mit ihrer hellen, in Weiß eingerichteten Wohnung mit Panoramablick aufs Meer. Hier hält sich Ordell die meiste Zeit auf. Als Ausgleich zu seinen dunklen Geschäften scheint er sich bei seiner passiven Alibi-Weißen und ihrer Umgebung sicher zu fühlen. Als er am hellichten Tag zum Treffen mit Jackie in eine dunkle Bar muß, ist er wesentlich unsicherer und fremd, Jackie hat die Fäden bei ihrem Gespräch in der Hand.

III. Robert Forster – Max Cherry

Max ist ein weißer Kautionsmakler, er betreibt sein Geschäft zusammen mit dem schwarzen Winston, der auch die Arbeit der Auffindung von Kautionsflüchtigen übernimmt. Er lernt Jackie kennen, als er sie in Ordells Auftrag für 10.000 Dollar Kaution aus der Untersuchungshaft freikauf und verliebt sich in sie. Er wird Komplize in Jackies Vorhaben, Ordell und das FBI auszutricksen und übernimmt einen wesentlichen Part bei der Geldübergabe. Trotz seiner Gefühle für Jackie lehnt er aber am Ende ab, als sie ihm anbietet, sich mit ihr zusammen nach Europa abzusetzen. Dennoch hat er „ihren“ Song der Delfonics, den er auf Cassette in der hintersten Ecke eines Musikgeschäfts kauft, ständig bei sich. Auch der Schauspieler Robert Forster hat vor drei Jahrzehnten seine größeren Rollen im Kino gespielt, in den letzten Jahren spielte er hauptsächlich fürs Fernsehen. Und so behält ihn Tarantino: Max´ Gesicht wird wie im Stil einer achtziger-Jahre Serie gefilmt, auch das Inventar seines Büros könnte darin vorkommen.

Jackie und Max sind sich ihrer Gefühle füreinander bewußt, ohne sie anzusprechen. Von Beginn an besteht eine Nähe, ein vertrauter Umgang miteinander. Ihre Gespräche lassen ungeachtet ihrer objektiven Banalität Tiefe erkennen: es wird über das Altern und seine Begleiterscheinungen gesprochen und darüber, „dem Leben noch einmal eine Wendung zu geben“¹⁰. Die beiden sind jedoch dazu nicht bereit: für ihre Liebe zu kämpfen oder wenigstens gemeinsam an einer möglichen Beziehung zu arbeiten. Bezüglich Zweisamkeit haben sie resigniert: beide belassen ihr Leben in gewohnten Bahnen – allein. Jackie erzählt Max im Bezug auf ihre Arbeitsstelle, sie fühle sich zu alt, um immer wieder von vorne zu beginnen, sie behalte lieber das, was sie schon hat. Max akzeptiert diese Entscheidung auch für ihr Verhältnis. Er läßt Jackie ziehen. Vielleicht stammt das Gefühl ihrer Nähe aus dem Bewußtsein, im anderen jemanden erkannt zu haben, der ebenso fremd in der Gegenwart ist.

2.2.2. Schauplätze und Kamera

Die Schauplätze von „Jackie Brown“ sind vor allem Autos, dunkle Büros und Kneipen und verdunkelte Zimmer. Die Autos sind ebenso alt wie die Wohnungen und dienen als zeitneutrale Lokalität. Die Figuren sind somit an einem Ort und sind es doch nicht. Begleitet werden sie während ihrer Fahrten von alten Songs aus dem Autoradio oder Cassettenrecorder. Währenddessen bleibt Zeit, die

¹⁰ Peter Körte: Die Entdeckung der Langsamkeit. „Jackie Brown“, ein Heimatfilm aus Los Angeles´ South Bay von Quentin Tarantino. In: FR 15.4.1998. S.34.

Gesichter der Figuren zu betrachten, entweder vom Beifahrersitz aus oder frontal durch die Windschutzscheibe. Somit befindet sich der Zuschauer meist auf „Gesprächshöhe“ mit den Charakteren, er wird nie heimlicher Beobachter oder Voyeur.

Bei den Gesprächen zwischen Ordell, Max und Jackie werden hauptsächlich Over-the-Shoulder-Shots im Wechsel mit Schuß-Gegenschuß-Kompositionen verwendet, was den Einstellungen einen klassischen Touch verleiht. Nie wird die Kamera zur Spannungssteigerung verwendet, oft befindet sie sich in klassisch-objektiven Positionen wie Totale, Halbnah, Nah etc. Bevorzugt fängt die Kamera die Gesichter von Jackie und Max ein: in langen Einstellungen in Nah- und Detailpositionen kann der Zuschauer ihre Gesichtszüge studieren und versuchen, Gefühlsregungen an ihnen abzulesen. Besonders deutlich gelingt dies in der Schlußsequenz, zuerst wird Max' Gesicht gezeigt, mit einem Ausdruck von Hilflosigkeit, Unschlüssigkeit, ob er Jackie aufhalten oder ziehen lassen soll. Danach Jackie, die in Ordells Auto zuerst den Tränen nahe, dann zunehmend entspannt ihrer Zukunft entgegenfährt.

Mehrmals wird mit Überblendungen gespielt: das ruhige Bild einer Nahaufnahme wird überblendet durch eine bewegte Szene, die dann die Handlung übernimmt. Diese Bilder wirken, anders als ein glatter Schnitt, wie ein Hinübergleiten in die nächste Szene, gedankenartig.

Eine Art der Bildkomposition, die wie aus einer früheren Zeit des Hollywood-Kinos anmutet, wird zur Demonstration von Gleichzeitigkeit eingebaut, als Ordell Jackie in ihrer dunklen Wohnung auf lauert, um sie zu erschießen: während die zwei im Dunkeln auf der rechten Bildhälfte streiten, und die Rede auf Max kommt, wird von links ein Bild bis zur Mitte geschoben, das Max zur selben Zeit bei seiner Fahrt im Auto zeigt. Das Bild wird wieder „rausgeschoben“, als Aktion in Jackies Wohnung stattfindet, und wieder die ganze Bildfläche gebraucht wird. Später erfährt der Zuschauer, daß sich Max zu dieser Zeit auf dem Nachhauseweg befindet und den Entschluß gefaßt hat, nicht mehr als Kautionsmakler zu arbeiten, nachdem er – parallel zu Ordell – in einem abgedunkelten Zimmer mit einer Waffe auf einen ahnungslosen Kautionsflüchtling gelauert hat.

Zur Ikonographie eines klassischen Krimis passt auch die für einen Tarantinofilm ungewöhnlich distanzierte Kamera bei den drei Morden, die im Laufe der Geschichte stattfinden - die zerfetzten, blutüberströmten Extremitäten der Schußopfer werden erst seit den neunziger Jahren, besonders seit Tarantinos tabubrechenden Blutopfern¹¹ in Krimis, Thrillern oder Gangsterfilmen im Bild visualisiert. In „Jackie Brown“ sieht der Zuschauer kaum Blut, obwohl alle drei Opfer aus nächster Nähe erschossen werden. Der erste Mord im Kofferraum von Ordell wird nur durch Lichtblitze in

¹¹ Vgl. Bahnert.

der Dunkelheit visualisiert, während die Kamera über dem Schauplatz in der Totalen schwebt. Während in „Pulp Fiction“ der Inhalt des Koffers im Kofferraum nicht gezeigt wird, ist es hier die nicht sichtbare Leiche, die Ordell Louis später vorführt. Als Louis Melanie auf dem Parkplatz erschießt, ist die Kamera auf Louis gerichtet, von den Treffern in Brust und Bauch erfährt der Zuschauer erst durch Louis´ Schilderung gegenüber Ordell. Als schließlich Ordell Louis im Auto erschießt, filmt die Kamera vom Rücksitz des VW-Busses. Einige Spritzer an der Windschutzscheibe sind fast die einzigen Spuren von Blut, die in diesem Film zu sehen sind¹².

Zwei Einstellungen werden an einer erzählstrategischen Achse gespiegelt: während der Eingangssequenz fährt die Kamera neben Jackie her, die im blauen Stewardessenkostüm vor blauen Fliesen vorbeiläuft. Kurz darauf wird sie unerwartet vom FBI aufgehalten und festgenommen. Auf dem Weg zur Geldübergabe läuft Jackie wieder in ihrer blauen Uniform vor blauen Fliesen, diesmal am Eingang zur Shopping Mall, wo das FBI schon auf die Geldübergabe wartet. Diesmal funktioniert das Spiel jedoch nach ihren Regeln: die Polizisten folgen ihrem Plan.

Ordell, der im finsternen Zimmer auf Jackie wartet und das Licht löscht, um sie ungesehen erschießen zu können, wird seine eigene Taktik zum Verhängnis: Jackie wartet gegen Ende des Films im Büro von Max auf ihn. Alle Lichter sind gelöscht. Auf ihren Ruf zum FBI-Polizisten, der aus dem hellen Nebenzimmer tritt, „Ray, er hat eine Kanone!“, feuert Ray in die Finsternis. Als das Licht eingeschaltet wird, sieht man den tödlich getroffenen Ordell am Boden liegen. Auch hier läuft nur eine dünne Linie von Blut über die Jacke des Gangsters.

Die Kamera bricht immer wieder für kurze Zeit aus ihren oben geschilderten, beinahe schulmeisterlich klassischen Positionen aus. Ein Beispiel hierfür ist die Szene, die aus dem Kofferraum eines Autos heraus gefilmt wird: aus der Froschperspektive sieht man die beiden Figuren Ordell und seinen Unterhändler, die sich über den Kofferraum beugen. Diese Einstellung kommt dem bekannt vor, der „Pulp Fiction“ gesehen hat: die beiden Killer öffnen den Kofferraum und der Zuschauer blickt aus der Perspektive des ominösen Koffers nach oben in die Gesichter von Vega und Winnfield. Der Regisseur scheint Gefallen an dieser etwas skurrilen Einstellung gefunden zu haben - sie wird später noch einmal, in einer Art doppelter Selbstreferenz verwendet: Die Kamera blickt aus der Perspektive

¹² Dazu eine Anmerkung: Leichen im Kofferraum und Blut an der Windschutzscheibe scheinen zu einem Markenzeichen Tarantinos zu werden. In „Pulp Fiction“ erschießt Vega „aus Versehen“ eine Geisel im Wagen. Die daraus resultierenden Blutspritzer auf den Anzügen der Killer sind der Grund, warum Vega und Winnfield im ersten Teil des Films in Boxershorts und T-Shirt auftreten. Immer wieder finden sich also auch in diesem klassischen, „nicht-tarantinoesken“ Film kleine Selbstreferenzen, Zitate aus eigenen Filmen.

des am Boden liegenden Ordell auf den Polizisten Ray und Jackie, die sich über ihn beugen. Die finstere Komik der Szene besteht darin, daß der Zuschauer etwas sieht, was Ordell nicht mehr sehen kann: er ist bereits tot.

2.2.3. Das Phänomen der Zeit

Schon in der ersten Einstellung folgen wir Pam Grier auf dem Laufband des Flughafens, die Kamera fährt minutenlang neben ihr her und betrachtet sie von der Seite. Der Rahmen der Geschichte wird geschlossen mit der letzten Einstellung des Films, der Autoszene, in der ihr Gesicht lange und fast ohne Schnittunterbrechungen von vorne betrachtet wird. Der Film gleitet ins Aus, wie er begonnen hat: schleichend und fast unbemerkt. Das Verstreichen von Zeit wird zur Thematik des Films: es herrschen vorwiegend lange Einstellungen, langsame Reaktionen der Protagonisten, lange Dialoge; die Figuren verbringen viel Zeit mit Warten. Das Verstreichen von Zeit bedeutet für sie das Altern, das Vergeben von Chancen und die Unmöglichkeit, Dinge im Nachhinein anders oder ungeschehen zu machen.

Die Dialoge, die aus dem Original-Roman übernommen werden, haben eine immense Länge: „Will man diesen Redefluß ins Kino umlenken, braucht man, was die wenigsten Regisseure sich nehmen: Zeit. Tarantino läßt seine Figuren reden, wie Menschen reden, und das heißt: Es ist Zeit für Redundanzen und für Pausen.“¹³

Expliziert wird das Phänomen der Zeit vor allem an der einzigen Sequenz, die den linearen Handlungsablauf durchbricht: die Schlüsselszene der Geldübergabe in der Kleidungsabteilung einer Shopping Mall. Es findet eine Dehnung der erzählten Zeit und der Erzählzeit statt: die Szene wird dreimal hintereinander gezeigt, jeweils aus der Perspektive und in der Reihenfolge der beteiligten Personen Jackie, Melanie und Gara, Max. Max´ Szene bringt gleichzeitig die Auflösung von Jackies Plan, wie sie die etwa 400.000 Dollar an sich nehmen kann.

Durch die Schilderung der Szene aus den unterschiedlichen Perspektiven wird ein Zeitpuzzle zusammengefügt und ergibt ein vollständiges Bild des gesamten Handlungsablaufs. Der Zuschauer sieht mehr als die einzelnen Figuren. Er ist jedoch kein alles überschauender Beobachter, sondern gewinnt seinen Erkenntniszuwachs dadurch, daß er das Geschehen aus dreimal einer Perspektive sozusagen zum dreidimensionalen Gebilde fügen kann. Im Prinzip wird hier die verwirklichte Skizze von Jackies Plan visualisiert, die einzelnen Komponenten sauber getrennt und einzeln betrachtet, so wie Jackie das auch getan haben muß.

¹³ Bahners.

2.2.4. Die Musik

Filmmusik wird zum größten Teil in Form von Musikzitat, Songs aus den sechziger bis achtziger Jahren verwendet: Bobby Womack „Across 110th Street“, „Baby Love“ der Supremes, die Delphonics, „Streetlife“ von Randy Crawford etc. Die Lieder begleiten die Charaktere bei ihren Auftritten, im Bild visualisiert durch Cassetten, Recorder, Plattenspieler, Autoradios. Die Charaktere nehmen die Musik ebenfalls wahr: Max singt den Text seines Lieblingslieds mit, die Charaktere unterhalten sich darüber. Die Bedeutung der Musik in diesem Film läßt Tarantino eine seiner Figuren gleich zu Beginn selbst erklären: Ordell erlaubt Louis Gara, in seinem Wagen Musik zu hören, während er auf ihn wartet: „ Du kannst an der Lautstärke drehen. Aber laß den Equalizer in Ruhe, der ist eingestellt, wie es sich gehört“. Die Authentizität der Musikbegleitung geht soweit, daß die Musik stoppt, wenn das Auto abgeschaltet wird; wenn ein Auto vorbeifährt, ist die Musik laut zu hören, wenn das Auto sich in Zuschauernähe befindet und wird leiser mit dem sich entfernenden Wagen.

Die Songs knüpfen Verbindungen zwischen den Charakteren: Max kauft sich eine Cassette mit dem Lied der Delphonics, das ihm Jackie auf Platte vorgespielt hat und hört es ständig im Auto. Somit begleitet Jackie ihn die ganze Zeit. Melanie und der nervöse Louis hören auf dem Weg zur Geldübergabe funkige siebziger-Jahre-Schlager, während der Song „Streetlife“, den Jackie hört, auch Max bei seiner Fahrt zur Mall geleitet.

Die Songs tragen die Figuren und treiben die Handlung voran: der Songtext thematisiert jeweils die sichtbaren und unsichtbaren Geschehnisse, etwa wenn Max Jackie zum ersten Mal sieht: „Why do a keeperman own you all the time and I don´t even know you...“..

Die Grenzen zwischen Figur und Schauspieler verwischen, wenn im Hintergrund eine Aufnahme von Pam Grier zu hören ist: Als Jackie nach ihrer Festnahme im Gefängnisoverall in die Zelle geführt wird, kommentiert ihre eigene Stimme: „99 Years are such a long time – but look at me, I´m a long time woman“.

Das Tempo des Songs bestimmt das Tempo der handelnden Personen: Jackie stoppt ihren forschen Gang im Eingang zur Shopping Mall und sieht sich um, als eine entsprechend ruhige Passage in „Streetlife“ läuft.

Hintergrundmusik neben den Songs wird sehr sparsam eingesetzt, zeitweise ist nur der Originalton der Szene zu hören, besonders deutlich fällt dies bei der Kußszene zwischen Jackie und Max gegen Ende des Films auf. Wenn Hintergrundmusik läuft, besteht sie aus funkigen Instrumentals mit den Rhythmen und dem Sound der Siebziger. Eine Ausnahme besteht jedoch – ein Cembalo spielt die Melodie, die Max in der Übergabeszene zum Geld führt. Das ist der

Moment der Auflösung, der theoretisch durchdachte Plan hat wirklich funktioniert.

Der zunehmend schneller und nervöser werdene Rhythmus ist es, der die Spannung erhöht, als Jackie nach erfolgter Geldübergabe minutenlang durchs Kaufhaus irrt.

Die Musikstücke lassen Melancholie in der Erinnerung an vergangene Zeiten spüren. „Mit Ausrufezeichen“ wird diese Vergangenheit in einer Szene verbildlicht, in der Louis Gara eine Einzelvorstellung von einer übergewichtigen, älteren Lady im glitzernden Bühnenoutfit bekommt: sie performed ihre Karaoke-show zu den Supremes: „Baby love“. Der Zuschauer erfährt, daß ihr Programm noch einige weitere Songs umfasst – vielleicht handelt es sich hier um ein in die Jahre gekommenes Showgirl, das zeigen möchte, daß es seine Kunst immer noch beherrscht - und das auch immer noch das entsprechende Halbweltpublikum kennt.

Ein Song spannt leitmotiv-ähnlich eine Klammer um den gesamten Film: Bobby Womacks „Accross 110th Street“. Jackie erscheint dem Zuschauer zum ersten Mal mit diesem Lied als Begleitung. Die letzte Einstellung greift das Thema noch einmal auf: Jackie fährt mit dem Auto in Richtung Staatsgrenze, im Radio läuft „Across 110th Street“. Sie bewegt ihre Lippen zum Text und blickt durch die Scheibe dem Zuschauer entgegen und durch ihn hindurch, ihre Gedanken gelten der Vergangenheit oder ihrer Zukunft – wer weiß.

3. Abschließend: „Jackie Brown“ – ein Retrofilm

Vorliegender Film weist eine Fülle von Zitaten und Selbstreferenzen auf, jedoch nicht in der Häufung wie in „Pulp Fiction“. Auch dominieren sie nicht den Film, sondern werden beiläufig eingestreut: vom „Bond-Girl“ Melanie, das sich als hübsche Beigabe zu Ordell vorzugsweise leicht bekleidet auf der Couch räkelt bis zu den „Film im Film“-Zitaten mit Peter Fonda und Helmut Berger. Melanie und Louis gucken Gangsterfilme. Diese Sequenzen funktionieren als Selbstreferenzen und Zitate. Die Funktion und Wirkung der „lebenden Zitate“ Pam Grier und Robert Forster wurde bereits vorher ausführlicher besprochen.

Der Film wirkt aber nicht als Zitatekino, sondern als Retrofilm: die subtile Melancholie der Vergangenheit funktioniert durch das Zusammenspiel von Kameraführung, Darstellern und Musik. Die Musik trägt die Handlung. Der Blick zurück ist nostalgisch verklärt, das Phänomen der Zeit wird explizit in den filmischen Prozeß einbezogen.

Tarantino hat mit „Jackie Brown“ einen Film geschaffen, den in seiner Situierung als Nachfolge von „Pulp Fiction“ so niemand erwartet hat: die einschlägigen Kennzeichnungen eines „Tarantino-

Films“ funktionieren hier nicht. Die Kritiken divergieren: während die einen sein handwerkliches Können und die Zurücknahme seiner selbstverliebten Einfälle als Zeichen der Reifung des Autors loben, mokieren sich andere über einen beliebigen Krimi, der, „stammte er nicht von Quentin Tarantino, ohne viel Federlesens als Videopremiere verramscht würde“.¹⁴

Tatsache ist, daß es sich bei „Jackie Brown“ um einen durchdacht und logisch aufgebauten Film handelt, der, wie in vorliegender Arbeit hoffentlich ausreichend belegt wurde, durchaus von handwerklicher Gewandtheit des Regisseurs zeugt. Tarantino beweist wieder einmal sein Gespür für mehrdimensional wirkende Bilder und ungewöhnliche Figuren. Das Geschmacksurteil bleibt dem Zuschauer überlassen.

¹⁴ Karl-Heinz Schäfer: Die schöne Geldwäscherin. Quentin Tarantinos „Jackie Brown“. In: Rheinischer Merkur 12.4.1998. S. 18.