
BACHELORARBEIT

Herr
Kalin Heidinger

**Once Upon a Time in Holly-
wood: eine dramaturgische
Analyse zwei ausgewählter
Filme von Tarantino.**

2021

BACHELORARBEIT

Once Upon a Time in Hollywood: eine dramaturgische Analyse zwei ausgewählter Filme von Tarantino.

Autor:
Herr Kalin Heidinger

Studiengang:
Angewandte Medien

Seminargruppe:
AM17wM1-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Herr Benjamin Pawlowski

Einreichung:
Hamburg, 28.01.2021

BACHELOR THESIS

Once Upon a Time in Hollywood: a dramaturgical analysis of two selected films by Tarantino.

author:

Mr. Kalin Heidinger

course of studies:

Applied Media

seminar group:

AM17wM1-B

first examiner:

Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:

Mr. Benjamin Pawlowski

submission:

Hamburg, 28.01.2021

Bibliografische Angaben

Heidinger, Kalin:

Once Upon a Time in Hollywood: eine dramaturgische Analyse zwei ausgewählter Filme von Tarantino.

Once Upon a Time in Hollywood: a dramaturgical analysis of two selected films by Tarantino.

67 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences, Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2021

Abstract

Die vorliegende Bachelorarbeit befasst sich mit der Dramaturgie in Quentin Tarantinos Filmen. Ziel ist es herauszufinden, welche Techniken und Stilmittel sich Tarantino bedient, um die klassische Drehbuchdramaturgie zu brechen und somit die Geschichten in seinen Filmen auf eine neue und innovative Weise zu erzählen. Dazu wird folgende Forschungsfrage gestellt: Wie wird klassische Drehbuchdramaturgie definiert und wie wird sie von Tarantino in seinen Filmen gebrochen? Mithilfe der Drehbuchratgeber *Screenplay* von Syd Field und *Story* von Robert McKee werden zunächst die Grundlagen der klassischen Drehbuchdramaturgie dargestellt. Anschließend wird die Dramaturgie der Filme *Pulp Fiction* und *Once Upon a Time in Hollywood* analysiert und mit den im ersten Teil vorgestellten Grundsätzen der Dramaturgie verglichen.

Die Ergebnisse zeigen, dass sich Tarantino vielfach der dramaturgischen Stilmittel anderer Medien bedient, um seine Filme zu strukturieren. Dadurch ist es ihm in *Pulp Fiction* möglich, drei in sich geschlossene Geschichten in einem nicht linearen Film zu erzählen. *Once Upon a Time in Hollywood* setzt sich ebenfalls aus drei Geschichten zusammen, allerdings befinden sich bei diesem Werk die Geschichten in den Figuren und nicht umgekehrt. Der gesamte Film wird von dramaturgischen Strängen gehalten, die diese drei Geschichten immer mehr zusammenführen, bis sie am Ende aufeinandertreffen.

Anstelle der traditionellen filmischen Erzählweise greift Quentin Tarantino insbesondere auf Erzähltechniken aus der literarischen Form des Romans zurück. Dadurch entstehen innovative Filme mit besonderer, vom Mainstream abweichender Struktur, die zugleich Unterhaltungswert für ein breites Publikum bieten.

Inhaltsverzeichnis

INHALTSVERZEICHNIS	I
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	II
1 EINLEITUNG	3
1.1 AUSGANGSSITUATION	3
1.2 ZIELE UND AUFBAU DER ARBEIT	5
2 THEORETISCHE GRUNDLAGEN DER DRAMATURGIE	7
2.1 DIE STORY	7
2.2 DIE STRUKTUR	10
2.2.1 <i>Das Paradigma</i>	11
2.2.2 <i>Handlungsgerüst</i>	16
2.2.3 <i>Entwicklung des Leitmediums</i>	19
2.3 DIE FIGUR	19
2.3.1 <i>Figurenkonstellation</i>	21
2.3.2 <i>Spannungsaufbau</i>	23
2.4 CONCLUSIO	25
3 QUENTIN TARANTINO	26
3.1 KINDHEIT UND JUGEND	26
3.2 ERSTE PROJEKTE	28
3.3 DURCHBRUCH UND ERSTE ERFOLGE	29
4 ANALYSE	31
4.1 PULP FICTION	32
4.1.1 <i>Entstehung und Produktion</i>	33
4.1.2 <i>Story</i>	34
4.1.3 <i>Struktur</i>	36
4.1.4 <i>Figur</i>	46
4.2 ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD	50
4.2.1 <i>Entstehung und Produktion</i>	51
4.2.2 <i>Story</i>	53
4.2.3 <i>Struktur</i>	55
4.2.4 <i>Figur</i>	62
5 SCHLUSSFOLGERUNG	66
LITERATURVERZEICHNIS	III
EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG	VII

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Paradigma eines Drehbuchs nach Syd Field.	11
Abbildung 2: Paradigma eines Drehbuchs nach Syd Field mit Wendepunkten eingezeichnet.	14
Abbildung 3: Das Story Dreieck nach Robert McKee.	17
Abbildung 4: Quentin Tarantino bei den Filmfestspielen in Cannes 2019.	26
Abbildung 5: Das Filmplakat von Pulp Fiction.	32
Abbildung 6: Vincent und Jules mit blutverschmierten Anzügen.	38
Abbildung 7: Vincent und Jules mit Freizeitkleidung von Jimmie.	39
Abbildung 8: Vincent und Jules warten mit dem Koffer auf Marsellus in der Bar.	39
Abbildung 9: Vincent, Jules, Honeybunny und Pumpkin beim Mexican-Standoff.	41
Abbildung 10: Butch trifft zufällig auf Marsellus Wallace.	42
Abbildung 11: Marsellus Wallace ist überrascht Butch lebend zu begegnen.	43
Abbildung 12: Das Filmplakat von Once Upon a Time in Hollywood.	50
Abbildung 13: Los Angeles in Retro-Verkleidung.	56
Abbildung 14: Rick sieht zum ersten Mal Sharon Tate und Roman Polański.	58
Abbildung 15: Sharon Tate und Roman Polański fahren an Rick vorbei.	58
Abbildung 16: Rick und Sharon Tate umarmen sich zur Begrüßung.	59
Abbildung 17: Ein kleines Mädchen lobt Rick für seine Schauspielleistung.	63
Abbildung 18: Cliff tröstet Rick, nachdem dieser über seine Karrierelage informiert wurde.	63
Abbildung 19: Sharon Tate sieht sich ihren Film im Kino an.	64

1 Einleitung

1.1 Ausgangssituation

Ein Drehbuch zu schreiben ist nicht einfach, denn es gibt viele Regeln zu befolgen. Diese betreffen sowohl die dramaturgische als auch die formale Ebene. Das Ganze findet seinen Ursprung in Hollywood. Dort ist die Filmindustrie eine freie Marktwirtschaft, weshalb Filme finanziell erfolgreich müssen. Filme sind nämlich ein sehr teures Medium, weshalb ein zu geringes Interesse des Publikums massive finanzielle Verluste zur Folge haben kann. Aus diesem Grund wurde in Hollywood schon relativ früh eine Formel für Drehbücher entwickelt, die für wirtschaftlichen Erfolg sorgen soll. Dabei hat die Dramaturgie aus Theater und Literatur als Vorbild gedient. So wurde eine Formel für Drehbücher geschaffen, die als Grundlage für kommerziell erfolgreiche Filme dienen soll. Sie ist allerdings kein Erfolgsgarant.

In Deutschland hat es länger gedauert bis eine einheitliche Formel aufgestellt wurde. Erst 1933 stellte Goebels nach der Machtübernahme der NSDAP sogenannte Dramaturgen auf, die sich mit der Struktur und Dramaturgie eines Films genauer befassen sollten. Natürlich war auch die Zensur eine ihrer Aufgaben, dennoch ist der Fokus auf dem Aufbau eines Drehbuchs gelegen.¹

In den siebziger Jahren hat Syd Field in den USA ein Buch über das Handwerk des Drehbuchschreibens veröffentlicht. Davor hat es kaum Ratgeber zu diesem Thema gegeben. Außerdem wurden bis dato keine großen Unterscheide zwischen dem Schreiben fürs Theater und dem fürs Kino gemacht.² Nach Syd Field haben mehrere Autoren weitere Ratgeber fürs Drehbuchschreiben veröffentlicht. Einige haben komplett andere Ansichten gehabt, andere wiederum sehr ähnliche. Doch die Formel, die Syd Field aufgestellt hat, wird im Kern als die Standardformel in der ganzen Welt verwendet. Es handelt sich um die Dreiaktstruktur beziehungsweise um das sogenannte Paradigma.³

Wie alle Geschichten haben auch Drehbücher einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Jeder einzelne der drei Akte steht für jeweils eines dieser Elemente. Am Anfang kommt

¹ Vgl. Wagner, Marietheres (2014): Prinzip Hollywood. Wie Dramaturgie unser Denken bestimmt, Zürich, S. 19 ff.

² Vgl. Field, Syd (2007): Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens, Berlin, S. 9.

³ Vgl. Schulz, Alexander (2012): Ist Erfolg planbar? Die Drehbuch-Prinzipien von Syd Field und Robert McKee in der Praxis erfolgreicher Filme, Dresden, S. 11.

die sogenannte Exposition, also die Einführung in die Geschichte und die Vorstellung aller wichtigen Figuren. Die Mitte stellt die Konfrontation dar. Hier muss der Protagonist gegen antagonistische Kräfte ankämpfen, um sein Ziel zu erreichen. Der letzte Akt stellt die Auflösung der Geschichte dar.⁴

Der Protagonist wird meist von einem äußeren Konflikt getrieben, den er zu lösen versucht. Der äußere Konflikt bildet meist den Mittelpunkt der Story. Es handelt sich dabei um einen Bösewicht, den der Protagonist bezwingen muss, eine Schatzsuche oder eine Reise mit einem bestimmten Ziel. Oft hat er auch mit einem inneren Konflikt zu kämpfen, der eher in den Hintergrund rückt. Am Ende des Films löst er seinen inneren Konflikt durch Einsicht und macht somit eine Veränderung durch.⁵ Als Beispiel für solche Filme sind *Avatar*, *Spider Man* oder *Mission: Impossible* zu nennen.

Am Ende der achtziger Jahre wird den Leuten in Deutschland klar, dass es an guten Drehbuchautoren mangelt. Zudem gibt es noch keine Bildungsstätten, die das Schreiben eines Drehbuchs lehren. Das Ganze findet seinen Ursprung Ende des 18. Jahrhunderts bei Immanuel Kant. Dieser hat behauptet, das künstlerische Talent eines Autors sei nicht erlernbar, sondern einem in die Wiege gelegt worden.⁶

Es gibt immer Leute, die sich vom Standard wegbewegen und etwas Neues kreieren möchten. Vor allem haben Autoren und Auteure⁷ aus Europa versucht, die übliche Dreiaktformel zu brechen und zu verändern. Vielen ist das gut gelungen und sie haben einen innovativen Film erschaffen, der künstlerisch anspruchsvoll ist und gleichzeitig funktioniert. Allerdings kommt keiner dieser Filme kommerziell an den Erfolg von *Pulp Fiction* heran.

Quentin Tarantino war der Erste Auteur, der es geschafft hat, die klassische Dramaturgie, also den Hollywood-Standard, zu brechen und ihr eine neue Form zu geben sowie gleichzeitig enorme kommerzielle Erfolge mit seinen Filmen zu feiern. Dadurch hat Tarantino in den Neunzigern den Weg für viele Filmemacher in den USA geebnet, die mehr künstlerische Freiheit wollten, die sie von den Studios nicht bekommen hatten.⁸

⁴ Vgl. Field (2007), S. 37 ff.

⁵ Vgl. Schulz (2012), S. 20 ff.

⁶ Vgl. Wagner (2014), S. 18 ff.

⁷ Bei einem Auteur handelt es sich um einen Regisseur, der das Drehbuch zum Film schreibt und an vielen kreativen Schritten in der Filmproduktion dabei ist.

⁸ Vgl. Scholten, Michael (2016): *Quentin Tarantino Unchained. Die blutige Wahrheit*, München, S. 76 f.

Doch wie hat Tarantino die klassische Dramaturgie gebrochen? Welcher Stilmittel hat er sich bedient? Weshalb zieht er so viele Leute ins Kino, obwohl der Aufbau seiner Filme untypisch und ungewohnt für den Zuschauer ist? Was hat sich durch ihn in Hollywood verändert? Hat er die Erzählweise von anderen Medien übernommen und auf den Film übertragen?

Mit diesen Fragen beschäftigt sich folgende Bachelorarbeit.

1.2 Ziele und Aufbau der Arbeit

Ziel dieser Bachelorarbeit ist es herauszufinden, wie Quentin Tarantino die klassische Drehbuchdramaturgie bricht. Dafür werden die Struktur und die Dramaturgie zwei seiner Filme analysiert.

Der erste Teil dieser Bachelorarbeit ist ein theoretisches Kapitel, das die klassische Drehbuchdramaturgie erläutert. Dazu werden die Grundsätze der Dramaturgie für Drehbücher zusammengeführt und definiert. Die Grundlage dafür bilden die beiden Ratgeber *Story* von Robert McKee und *Das Drehbuch* von Syd Field. Natürlich dienen weitere Ratgeber, Bücher und Sekundärliteratur als Unterstützung, um deren Methoden und Richtlinien zu bekräftigen. Ausgewählte Punkte, über die sich Field und McKee einig sind oder in denen sie sich ergänzen, werden aufgelistet und in Kategorien geordnet, nämlich: die Story, die Struktur und die Figuren eines Drehbuchs. Diese Punkte sollen im Analyseteil als Richtlinien gelten und auf die Filme und deren Aufbau zum Vergleich angewendet werden.

Vor der Analyse der beiden Filme wird die Person Quentin Tarantino vorgestellt. Den Schwerpunkt bilden dabei seine Kindheit und Jugend, seine Inspirationen, sein Werdegang sowie sein Durchbruch. Außerdem wird erläutert, warum Tarantino so einzigartige Filme macht.

Im dritten Teil werden die beiden Filme vorgestellt, die analysiert werden. Zudem wird erklärt, warum sich der Verfasser genau für diese beiden Filme von Quentin Tarantino entscheidet. Die Richtlinien, die im zweiten Teil aufgestellt wurden, sollen die Analyse unterstützen. Für eine möglichst umfassende Analyse wird jeder Film in vier verschiedenen Punkten untersucht. Hierbei handelt es sich um:

- Entstehungsgeschichte und Produktion
- Die Story
- Die Struktur

- Die Figuren

Anhand dieser Punkte können ein Großteil der Dramaturgie und die Entstehung der Filme analysiert werden. Dennoch ist es aus ökonomischen Gründen nicht möglich, das gesamte Umfeld des jeweiligen Films zu beleuchten. Analysegegenstände wie Kameraführung, Bildsprache, Ton, Schnitt, Musik, Lichtgestaltung und Spezialeffekte werden in dieser Arbeit aufgrund geringer Relevanz nicht berücksichtigt.⁹

Am Ende wird in der Schlussfolgerung die Erkenntnis dieser Arbeit und dadurch das Ergebnis der Analyse beider Filme zusammengetragen.

⁹ Tarantinos Filme sind ebenfalls für ihre technische Umsetzung wie Bildsprache und Musik bekannt. Diese Gegenstände stehen in vielen Arbeiten und für viele Filmkritiker im Zentrum der Analyse.

2 Theoretische Grundlagen der Dramaturgie

2.1 Die Story

Eine Story kann erfunden sein oder auf wahren Begebenheiten beruhen. Sie kann durch einen Roman, einen Film, mündlich oder durch ein anderes Medium überbracht werden.¹⁰ Eine Story entsteht aus einer Idee. Diese funktioniert erst, wenn Drama ins Spiel kommt. Eine Idee für ein Drehbuch ist zum Beispiel, ein Surfer, der an einer sehr gefährlichen Küste surfen will. Das Problem für den Surfer ist, dass nicht jeder die großen Wellen an dieser Küste überlebt.¹¹ Das wäre der Konflikt dieser Geschichte. Ein Konflikt besteht nämlich aus Intention und Hindernissen. Wenn das nicht gegeben ist, funktioniert die ganze Geschichte nicht.¹² Doch was macht eine Story zu einer guten Story?

„Eine Regel sagt: *Du musst es auf diese Weise machen*. Ein Prinzip sagt: *Das funktioniert...* und zwar seit Menschengedenken. Darin liegt ein entscheidender Unterschied. Ihre Arbeit muss nicht das *gut gemachte* Stück zum Vorbild nehmen; vielmehr muß sie *gut gemacht* sein nach den Prinzipien, auf denen unsere Kunst beruht“¹³

Damit fängt die Einleitung vom Drehbuchratgeber *Story* von Robert McKee an. Demnach sollte sich kein Autor an irgendwelche Regeln und Formeln richten, sondern eher an Richtlinien und Prinzipien. Universelle Formen, die seit jeher existieren, sollen aufgegriffen werden. Halten sich Autoren an diese Formen, werden ihre Geschichten weltweit Anklang finden. Dabei geht es nicht um genaue Regeln und Stereotypen sondern um die archetypischen Formen. Archetypisch bedeutet zeitlos und universell. Das sind Geschichten, die jeder Mensch auf der Welt nachvollziehen kann. Themen wie Rache oder Liebe machen eine Story universell verständlich. Wenn man allerdings als Thema einen bestimmten Brauch in einer bestimmten Epoche eines Volkes wählt, könnte das Geschehen für den Zuschauer schwer greifbar werden. Als Beispiel nennt McKee, dass es in Spanien vor hunderten von Jahren Brauch war, die älteste Tochter zuerst zu verheiraten. Die jüngeren kamen dann der Reihe nach als nächste dran. Wenn die ältere Tochter

¹⁰ Vgl. Dudenredaktion (Hrsg.) (o.J.): Duden online. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Geschichte> (26.11.2020).

¹¹ Vgl. Sorkin, Aaron (o.J.): Story Ideas. [Masterclass] im WWW unter URL: <https://www.masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-screenwriting/chapters/story-ideas>, TC 00:05-05:36.

¹² Vgl. Sorkin, Aaron (o.J.): Intention and Obstacle. [Masterclass] im WWW unter URL: <https://www.masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-screenwriting/chapters/intention-obstacle-11ba8c15-7856-490d-85bb-eb0601e02c55>, TC 00:10-02:45.

¹³ McKee, Robert (2019): *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, 12. Auflage, Berlin, S.10. Hervorhebung im Original.

keinen Mann findet, leiden ihre jüngeren Schwestern automatisch darunter. Bei einer derartigen Geschichte wird heutzutage kaum jemand Mitleid empfinden, geschweige denn, sich in die Situation hineinversetzen können. Für eine gute Story ist es jedoch essentiell, dass sich die Zuseher in den Protagonisten hineinversetzen zu können.¹⁴

Eine Geschichte bildet das wahre Leben ab. Doch wie funktionieren dann Fantasiegeschichten mit Figuren, mit denen sich der Zuschauer oberflächlich gesehen nicht identifizieren kann? Das Ganze mag ein wenig paradox klingen, nachdem eine Geschichte doch universell sein muss, aber es funktioniert. Hierbei geht es nicht darum, alle Elemente so allgemein wie möglich zu halten. Es ist wichtig, dass der Konflikt zeitlos und raumlos ist. Dabei sollte auch die Erzählweise zeitlos bleiben.¹⁵ Ein zeitloser Konflikt wäre zum Beispiel die Rache am Mörder des eigenen Vaters.

Ferner muss sich der Zuschauer tief im Inneren des Protagonisten wiederfinden können. Der Charakter des Protagonisten sollte dem Charakter der meisten Zuschauer ähneln. Er sollte schlicht und einfach menschlich sein. Bei dem Stück *Macbeth* von Shakespeare tötet der gleichnamige Protagonist den König im Schlaf, der ihm nie etwas Böses getan hat. Danach ist Macbeth für den Tod weiterer Personen verantwortlich. Das Ziel, das Macbeth verfolgt, ist selbst König zu werden. Ein sehr egoistisches und grausames Verhalten. Dennoch schafft es Shakespeare, dass der Zuschauer mit Macbeth mitfühlt und insgeheim hofft, dass er seine Ziele erreicht. Der Grund hierfür ist ganz einfach: Macbeth ist im Inneren wie die meisten Menschen. Nachdem er den König und alle anderen unschuldigen Leute ermordet hat, steht er im Zwiespalt mit sich selbst. Er macht sich Vorwürfe und leidet unter seinen Taten. Und genau das macht ihn menschlich. Die Zuschauer wissen, dass sie in derselben Situation genauso reagieren würden und im Zwiespalt mit sich selbst stehen würden.¹⁶

Ein weiteres Element für eine gute Story ist ihre Prämisse beziehungsweise das Thema. Sie bildet den Kern der Geschichte und zeigt, wie der Autor über die Welt denkt. Am Ende der Geschichte kommt die Weltanschauung, also die Prämisse des Autors, hervor. Wird der Held wegen seiner Tapferkeit siegen oder läuft er genau deswegen blind ins Verderben? Wichtig ist hier nach dem Ursache-Wirkung-Prinzip vorzugehen. Wenn X eintritt, dann führt dies zu Y.¹⁷ Zum Beispiel wäre die Prämisse bei Goethes *Faust*:

¹⁴ Vgl. McKee (2019), S. 10 ff.

¹⁵ Vgl. Schulz (2012), S. 14.

¹⁶ Vgl. McKee (2019), S. 162.

¹⁷ Vgl. Gesing, Fritz (2014): *Kreativ schreiben. Handwerk und Techniken des Erzählens*, überarb. Auflage und erw. Auflage, Köln, S. 116ff.

„Unbändiger Wissensdrang führt in die Katastrophe.“¹⁸ Jedes gute Werk verfügt über eine Prämisse. Viele Autoren verarbeiten durch das Thema ihre Fragen über das Leben. In guten Werken ist die Aussage des Autors nicht offensichtlich und wird erst am Ende aufgelöst.¹⁹

Menschen suchen in Allem einen Sinn. Sie wollen Antworten auf die Fragen des Lebens. Etwa wie sie ihr Leben am besten führen sollen oder die Frage nach der Bestimmung eines jeden einzelnen. Sie suchen die Antworten darauf in der Philosophie, Religion oder der Wissenschaft. Allerdings geraten diese Quellen immer mehr in den Hintergrund. Für Philosophie und Religion können sich heutzutage nicht besonders viele Leute begeistern und die Wissenschaft ist für einen einfachen Bürger zu komplex. Für letzteren bleibt also nur noch die Story, durch die er versuchen kann, seine Fragen zu beantworten. Geschichten verfolgen jeden Menschen tagtäglich und ohne Pause. Selbst im Schlaf träumt man von bestimmten Geschehnissen. Der Mensch wird immer das Verlangen nach Geschichten haben. Denn Geschichten dienen nicht nur der bloßen Unterhaltung, sondern zeigen, wie das wahre Leben ist und wie man sich darauf vorbereiten kann. Sie helfen den Menschen auf der Suche nach der Realität und helfen ihnen, ein besseres Verständnis von der Welt zu bekommen. Genau aus diesem Grund wird der Mensch immer das Verlangen nach Storys haben.²⁰

Heutzutage gibt es einen Überfluss an Medien und damit einhergehend an Geschichten. Durch das Internet und die Globalisierung ist es möglich, Geschichten aus vielen Ländern und in verschiedenen Sprachen zu sehen. Dennoch leidet die Qualität der Geschichten immer mehr. Alleine im Film ist dies häufig zu beobachten. Actionbeladene Streifen, die aufgrund ihrer Spezialeffekte und Kampfszenen viele Zuschauer ins Kino locken oder Kunstfilme, die durch Sex oder umstrittene Bilder polarisieren. Es muss immer over the top sein. Immer schneller, größer und verrückter.²¹

Außerdem ändern sich die grundlegenden Werte in der Gesellschaft rasant. Es handelt sich um Werte wie Gerechtigkeit und Liebe, die in der Bevölkerung einem stetigen Wandel unterliegen. Dabei ist es für Filmemacher schwierig, dem Verlangen eines jeden Zuschauers nachzukommen. Als Beispiel ist der Wert Liebe zu nennen. Heutzutage ist es ganz normal, wenn die Frau in die Rolle des Mannes schlüpft. Eindeutige Geschlechterrollen verschwinden. Dadurch wird es für Autoren immer schwieriger, den Wert Liebe zu

¹⁸ a.a.O., S. 117.

¹⁹ a.a.O., S. 116ff.

²⁰ Vgl. McKee (2019), S. 18f.

²¹ Vgl. a.a.O., S. 20.

definieren. Die Gesellschaft wirft immer mehr einen kritischen Blick auf alles und es kommt zu einer Überkorrektheit.²² Jamie Foxx behauptet selbst: „In unserer Gesellschaft müssen wir immer politisch korrekt sein doch das erstickt die Kunst.“²³

Filmmacher, Studios und Förderanstalten versuchen, die Filme dem Publikum so gerecht wie möglich zu machen. Außerdem versuchen sie durch extreme Bilder, polarisierende Themen oder Spezialeffekte die Zuschauer ins Kino zu locken, dabei übersehen sie mitunter, dass die Story das wichtigste am Film ist.

2.2 Die Struktur

„Eine schön erzählte Story ist eine symphonische Einheit, in der Struktur, Setting, Figur, Genre und Idee nahtlos verschmelzen. Um ihre Harmonie zu finden, muß der Autor die Story-Elemente studieren, als seien sie Instrumente eines Orchesters – zuerst einzeln, dann im Zusammenklang.“²⁴

Eine gute Story ist essentiell für ein gutes Drehbuch und dieses wiederum für einen guten Film. Doch wie wird eine Story zu einem Drehbuch? Wie werden die einzelnen Elemente einer Story miteinander verschmolzen und in eine Reihenfolge gebracht, die funktioniert? Laut Syd Field handelt es sich bei einem Drehbuch um ein in sich stimmiges System. Es besteht aus vielen Einzelteilen, die zusammengesetzt werden und ein großes Ganzes bilden. Das Zusammenspiel der einzelnen Teile miteinander macht die Story erst zu einem funktionierenden Drehbuch. Ein Drehbuch ist gut mit einem Schachspiel zu vergleichen. Dieses besteht aus den Teilen: Figuren, Brett, Regeln und zwei Spielern, die gegeneinander antreten. Genauso besteht ein Drehbuch aus: Figuren, Szenen, Akten, Tönen, Drama und vielen weiteren Elementen. Die Struktur hält diese Elemente zusammen. Die Beziehung der einzelnen Elemente zueinander und zum großen Ganzen macht das Drehbuch zu einem funktionierenden System.²⁵ Dieses System besteht aus Kontext und Content. Die Struktur könnte man mit dem Kontext gleichsetzen. Sie ist der Rahmen für den Content. Der Content wiederum sind die einzelnen Elemente im Kontext. Wie eine Glasschale, die mit Süßigkeiten gefüllt ist. Werden die Süßigkeiten entfernt und mit Salzstangen ersetzt, bleibt die Schale die gleiche. Der Kontext eines

²² Vgl. a.a.O., S. 25.

²³ Wood, Tara (2020): Tarantino. The bloody genius [Doku] Wood Entertainment, TC 1:36:30.

²⁴ McKee (2019), S. 39.

²⁵ Vgl. Field (2007), S. 38.

Drehbuchs ändert sich nicht. Den Content kann man beliebig austauschen und umändern solange er im Rahmen bleibt.²⁶

2.2.1 Das Paradigma

Der Rahmen beziehungsweise die Struktur eines Drehbuchs wird auch Paradigma genannt. Dieses Paradigma besteht aus drei Teilen. Es handelt sich dabei um den Anfang, die Mitte und das Ende. Oder anders formuliert, den ersten Akt, den zweiten Akt und den dritten Akt. Laut Syd Field stellen sie zusammen die Struktur eines Films dar.²⁷

Der erste Akt ist die Exposition. Hier werden die wichtigen Figuren, ihre Welt, der Konflikt und das Thema eingeführt. Im zweiten Akt versucht der Protagonist gegen antagonistische Kräfte anzukämpfen um an sein Ziel zu gelangen. Der dritte Akt ist die Auflösung der ganzen Geschichte. Hier findet der Höhepunkt der Story statt.²⁸

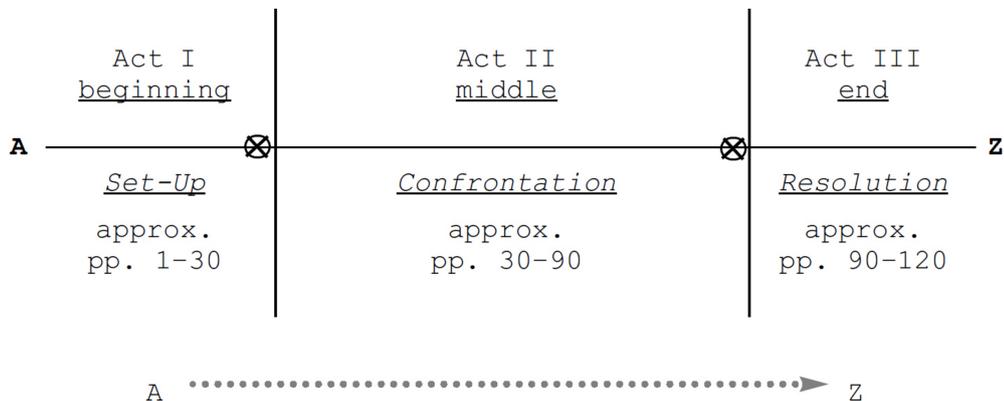


Abbildung 1: Paradigma eines Drehbuchs nach Syd Field.²⁹

Im ersten Akt taucht der Zuschauer in die Welt des Films ein und lernt ihre Gesetze und Regeln kennen. Außerdem lernt er, wie die wichtigen Figuren denken, handeln und

²⁶ Vgl. a.a.O., S. 41.

²⁷ Vgl. a.a.O., S. 39.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Field, Syd (2018): The Essential Screenplay. [E-book] New York, verfügbar im WWW unter URL: https://www.amazon.de/Essential-Screenplay-3-Book-Bundle-Screenwriting-e-book/dp/B07C95ND22/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽŃ&dchild=1&keywords=the+screenplay+essentials&qid=1611838737&s=digital-text&sr=1-1. (28.11.2020).

reden. Hier muss das Thema der Story und die Problematik des Protagonisten klar werden.³⁰

Im Film *The 40 year old virgin* mit Steve Carell geht es um einen Mann, der mit 40 noch Jungfrau ist. Im ersten Akt wird der Protagonist Andy eingeführt. Er arbeitet in einem Elektrofachgeschäft als Verkäufer doch hält sich die meiste Zeit im Lager auf oder repariert Geräte, weil er sehr schüchtern ist, obwohl er ein enormes Fachwissen über Technik hat. Er meidet nicht nur den Kontakt zu den Kunden, sondern auch zu seinen Mitarbeitern. Kein Angestellter im Geschäft kennt Andy besonders gut. Dennoch hat es den Anschein als sei Andy an vielen Dingen interessiert. Er sammelt Comichefte und Actionfiguren, spielt etliche Instrumente und macht regelmäßig Sport. Das soll dem Zuschauer übermitteln, dass Andy viel Freizeit und viele Hobbys hat, weil keine Frau in seinem Leben ist. Eines Abends wird Andy zu einem Pokerspiel mit seinen Mitarbeitern eingeladen. Während des Spiels unterhalten sich alle über Frauen, mit denen sie mal was hatten. Andys Kollegen kommen drauf, dass er noch Jungfrau ist. Ab diesem Moment wollen sie ihm unbedingt helfen seine Jungfräulichkeit zu verlieren.³¹

Das ist die Exposition des Films *The 40 year old virgin*. Der Zuschauer wird in die Welt des Protagonisten geführt. Die Charakterisierung des Protagonisten wird ausführlich dargestellt. Das Thema wird gezeigt und der Konflikt kommt auf sobald Andys Mitarbeiter erkennen, dass dieser noch Jungfrau ist. Dies ist auch gleichzeitig das auslösende Ereignis. Dieses ist ein wesentliches Element in jedem Drehbuch. Dabei handelt es sich um einen Moment, der das Leben des Protagonisten zum Schwanken bringt.³²

Nachdem seine Kollegen herausfinden, dass Andy Jungfrau ist, erzählen sie es jedem in der Firma. Alle Mitarbeiter wissen nun bescheid und sprechen Andy darauf an. Dieser kann damit nicht umgehen und versucht die Situation zu ignorieren, spürt aber, dass er selbst etwas ändern möchte. Seine Kollegen wollen ihm unbedingt helfen und nach einer gewissen Zeit gibt Andy nach. Er entscheidet sich, mit der Hilfe seiner Kollegen eine Frau zu finden, um sich entjungfern zu lassen.³³ Der Moment in dem Andy diese Entscheidung trifft, ist das sogenannte Schlüsselereignis. Das auslösende Ereignis setzt die Geschichte in Bewegung und das Schlüsselereignis etabliert sie. Die beiden sind miteinander verbunden. Vom Schlüsselereignis geht alles aus. Es ist wie der Kern der Struktur. Um das Schlüsselereignis herum wird die ganze Story aufgebaut. Es ist wie die

³⁰ Vgl. Field (2007), S. 40f.

³¹ Vgl. Apatow, Judd (2005): *40 year old virgin* [Film] Universal Pictures, TC 00:00 – 12:46.

³² Vgl. Field (2007), S. 217.

³³ Vgl. Apatow (2005), TC 13:53 – 18:03.

visuelle Ausführung der Prämisse. Gedanken, Reaktionen, Konflikte und alle anderen Elemente gehen vom Schlüsselereignis aus. Deshalb spielt es keine Rolle, ob eine Story linear oder in Rückblenden oder nicht linear erzählt wird. Vom Kern der Struktur geht alles aus. Die beiden Ereignisse helfen alle Elemente miteinander zu verschmelzen und ein funktionierendes System daraus zu schaffen. Die Struktur ist wie flüssige Masse. Sie ist biegsam und verstellbar, solange das Schlüsselereignis als Kern steht. Oft ist das Schlüsselereignis das gleiche wie der erste Wendepunkt.³⁴ Wendepunkte sind Fixpunkte der Handlung. Sie sind das Ziel und der Höhepunkt eines jeden Akts. Die Spannungskurve eines jeden Akts ist am Wendepunkt am höchsten. Dieser wendet, wie der Name schon sagt, die Handlung in eine neue Richtung. Bei einem Wendepunkt kann es sich um eine Szene handeln, es kann aber auch nur ein Moment sein, der actionlastig ist oder ein stiller Augenblick.³⁵

Ein Drehbuch kann beliebig viele Wendepunkte haben, allerdings muss es mindestens zwei haben. Einen am Ende von Akt 1 und einen am Ende von Akt 2. Diese beiden Wendepunkte sowie der Anfang und das Ende des Drehbuchs stellen ganz wichtige Elemente dar. Syd Field selbst rät jedem Autor, erst mit dem Schreiben zu beginnen, wenn er diese vier Elemente seines Buchs schon kennt. Sie dienen nämlich als Stützpfiler beziehungsweise Meilensteine. Sie erleichtern die Planung und die Kontrolle beim Schreiben. So weiß der Autor wann und wie er etwa weiterschreiben soll.³⁶ Außerdem sind Anfang und Ende laut Syd Field dasselbe. Der Anfang entsteht aus dem Ende und umgekehrt.³⁷ Als Beispiel dient der Film *Chinatown*. Der Protagonist behauptet am Anfang des Films, nur ein reicher Mann könne mit einem Mord davonkommen. Am Ende wird diese Aussage wahr, denn der Antagonist kommt mit Mord davon, weil er reich ist.³⁸ Das Paradigma nach Syd Field dient mit seinen Stützpfilern als Orientierung für den Autor:

³⁴ Vgl. Field (2007), S. 217ff.

³⁵ Vgl. a.a.O., S. 225ff.

³⁶ Vgl. a.a.O., S. 226ff.

³⁷ Vgl. a.a.O., S.169

³⁸ Vgl. Polański, Roman (1974): *Chinatown* [Film] Paramount Pictures, TC 00:02:45-01:59:50.

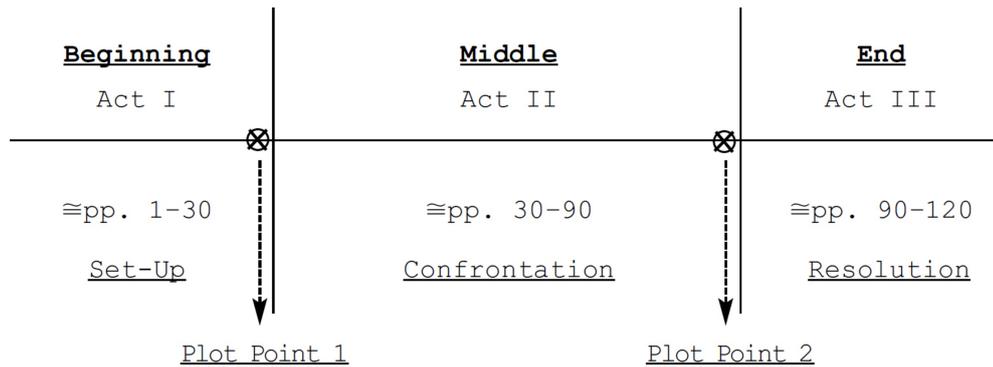


Abbildung 2: Paradigma eines Drehbuchs nach Syd Field mit Wendepunkten eingezeichnet.³⁹

Nach dem Anfang und dem ersten Wendepunkt kommt die Mitte des Films. Sie wird auch als Konfrontation bezeichnet. Hier versucht der Protagonist seinem Ziel nachzugehen, während er mit ständigen und immer härteren Hindernissen konfrontiert wird.⁴⁰ Beim Filmbeispiel *The 40 year old virgin* versucht Andy mithilfe seiner Arbeitskollegen eine Frau zu finden, die ihn entjungfern soll. Die Mitte dieses Films stellt eine Serie an schlechten Dates dar. Er versucht es mit Speed Dating, ebenso bemüht er sich Frauen im Club oder einer Mall kennenzulernen. Es gibt sogar eine Sequenz in der Andy ein Makeover⁴¹ machen soll. Diese besteht darin, dass sich Andy die Brusthaare waxen lässt. Dennoch scheitern alle diese Datingversuche. Dann lernt Andy eine Frau kennen und versucht mit ihr eine Beziehung aufzubauen.⁴² Der Moment, in dem Andy das Daten aufgibt und sich nur noch auf eine Frau fokussiert, ist der Mid-Point des Films. Wie der Name sagt, kommt der Mid-Point genau in der Mitte vor und gehört zum Konfrontations- teil des Paradigmas. Er agiert ähnlich wie ein Wendepunkt, denn er bringt die Handlung auch in eine neue Richtung.⁴³ Die Frau mit der Andy ausgeht ist eine alleinerziehende Mutter mit vielen Problemen. Andy, der kaum Erfahrung mit Frauen und Beziehungen hat, muss nun mit einer Frau ausgehen, die viele Lasten mit sich trägt. Der zweite Wendepunkt ist der Moment, in dem sie mit Andy Sex haben will, nachdem die beiden lange

³⁹ Field, Syd (2018): *The Essential Screenplay*. [E-book] New York, verfügbar im WWW unter URL: https://www.amazon.de/Essential-Screenplay-3-Book-Bundle-Screenwriting-e-book/dp/B07C95ND22/ref=sr_1_1?mk_de_DE=ÄMÄŽÖÑ&dchild=1&keywords=the+screenplay+essentials&qid=1611838737&s=digital-text&sr=1-1. (30.11.2020).

⁴⁰ Vgl. Field (2007), S. 44f.

⁴¹ Makeover meint die Veränderung des äußeren Erscheinungsbildes ins Positive

⁴² Vgl. Apatow, Judd (o.J.): *Structuring Films, Part1*. [Masterclass] im WWW unter URL: https://www.masterclass.com/classes/judd-apatow-teaches-comedy/chapters/structuring-films-part-1?action=preview&controller=chapters&course_id=judd-apatow-teaches-comedy&id=structuring-films-part-1&logged_in=true. TC 06:15-10:32.

⁴³ Vgl. Field (2007), S. 324.

gewartet haben. Andy hat Angst zu versagen und sie dadurch zu verlieren, also will er es verhindern mit ihr zu schlafen. Sie verzweifelt und versteht nicht warum er es nicht möchte. Bis sie letztendlich denkt er sei ein Serienmörder und davonläuft.⁴⁴

Der dritte Akt bringt die Auflösung. Hier findet der Hauptstrang der Story ein Ende sowie alle noch ungelösten Subplots.⁴⁵ Nachdem Andys Freundin ins Auto steigt und vor ihm flüchtet, kommt es zu einer Verfolgungsjagd, bei der Andy einen Unfall mit seinem Fahrrad hat. Sie eilt ihm zur Hilfe und er gesteht ihr sein Geheimnis. Sie nimmt es ganz gelassen und ist sogar erleichtert. Die beiden heiraten und haben endlich Sex. Andys Kollegen sind mittlerweile seine Freunde geworden und haben ihre Probleme mit Beziehungen und Frauen bis zu einem gewissen Maße auch verarbeitet.⁴⁶

Die eben aufgezeigte Dreiaktstruktur gilt international seit Jahrtausenden als Standard beim Geschichten erzählen. Deshalb gilt sie auch als Grundlage für den Aufbau von Filmen. Dennoch kann es zu Abweichungen in der Struktur kommen. Viele Filmemacher haben es schon gemacht und waren damit auch erfolgreich. Es gibt Filme mit fünf Akte sowie Filme mit sieben Akte. Als Beispiel für letzteres wäre *Indiana Jones und die Jäger des verlorenen Schatzes* zu nennen. Es hat allerdings viele Gründe, warum sich die Dreiaktstruktur als Standard etabliert hat. Drei Akte sind bei einem Spielfilm das Minimum, denn weniger wäre für den Zuschauer unbefriedigend. Durch den Wendepunkt wird die Story nicht nur in eine andere Richtung gewendet, sondern nimmt auch einen positiven oder negativen Ausgang an. Hat der erste Wendepunkt einen positiven Wert am Ende, muss am Ende des zweiten Wendepunktes der Wert negativ sein. Würde also ein Film in zwei Akten aufgebaut sein, dann wäre dies ein sehr unbefriedigendes Ende. Selbst wenn es positiv ausgeht. Geht eine Geschichte vom Negativen ins Positive und endet dann, hat der Zuschauer das Gefühl, dass etwas fehlt. Es muss deshalb mindestens drei Akte geben. Die Story fängt gut an, es passiert etwas schlimmes, der Protagonist kämpft im zweiten Akt dagegen an. Am Höhepunkt des dritten Aktes erreicht er sein Ziel und die Geschichte endet positiv. Ein weiterer Grund, warum die Dreiaktstruktur als Standard dient, ist die Problematik mit zu vielen Akten. Je mehr Akte desto mehr Wendepunkte und Höhepunkte muss der Film enthalten. Dadurch nimmt die Wirkung von beiden ab und es läuft auf Wiederholungen hinaus. Außerdem ist die Verlockung für Autoren groß,

⁴⁴ Vgl. Apatow (o.J.), TC 08:10-09:27

⁴⁵ Vgl. McKee (2019), S. 238ff.

⁴⁶ Vgl. Apatow (o.J.), TC 09:30-10:20.

auf Klischees zurückzugreifen, weil sie nun viele gute Ideen für eindrucksvolle Wendepunkte brauchen.⁴⁷

2.2.2 Handlungsgerüst

Die drei Akte dienen dazu einem Drehbuch Struktur zu geben. Ein weiteres Element, auf dem ein Drehbuch aufbaut, ist der Plot. Dieser ist das Handlungsgerüst und wird auch als Story Design bezeichnet. Es gibt dem Drehbuch auch Struktur in Bezug auf die Geschehnisse an sich.⁴⁸ Laut Robert McKee ist „[der] Plot die Auswahl von Ereignissen durch den Autor und ihre Gestaltung in der Zeit.“⁴⁹ Bei einem Ereignis handelt es sich um eine bedeutsame Veränderung in der Lebenssituation eines Charakters. Hat er die Frau zurückgewinnen können? Konnte er den Kampf überleben? Hat das Abendessen mit den Schwiegereltern katastrophal geendet? Was der Plot macht, ist diese Ereignisse auszuwählen und in eine bestimmte zeitliche Reihenfolge zu platzieren.⁵⁰ Es gibt drei verschiedene Plotarten, den Archeplot, den Miniplot und den Antipplot. Um das Ganze anschaulicher zu machen, hat Robert McKee das sogenannte Story Dreieck erfunden:

⁴⁷ Vgl. McKee (2019), S. 236ff.

⁴⁸ Vgl. McKee (2019), S. 53.

⁴⁹ a.a.O., S. 54.

⁵⁰ Vgl. a.a.O., S. 43.

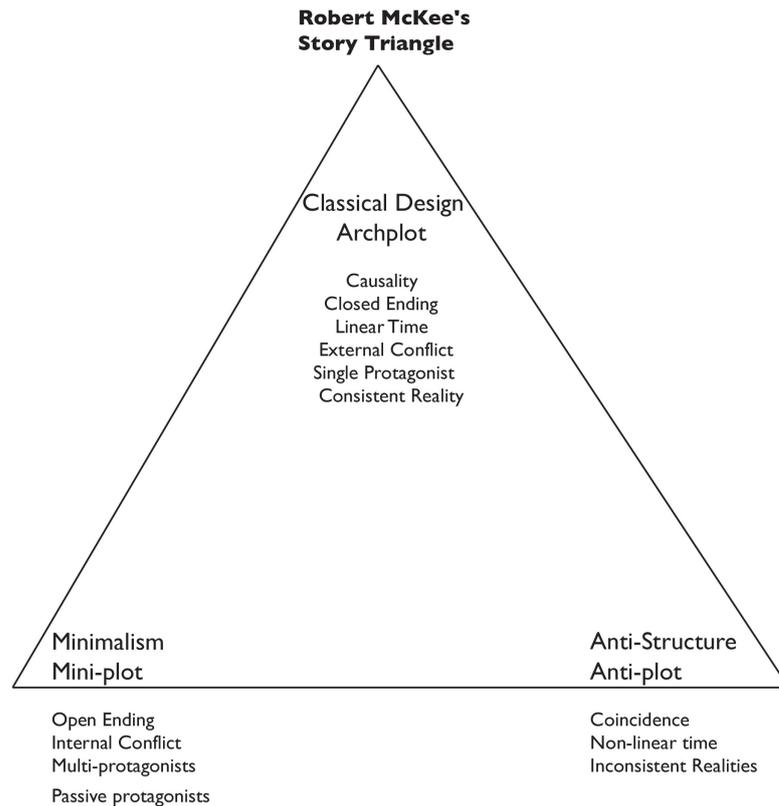


Abbildung 3: Das Story Dreieck nach Robert McKee.⁵¹

Oben an der Spitze des Dreiecks steht das klassische Story Design, der Archeplot. Dieser ist universell und für alle Menschen verständlich. Selbst die erste schriftlich übermittelte Geschichte, das Gilgamesch-Epos, ist nach dem Archeplot aufgebaut. Dieses auf Tontafeln geritzte Werk ist immerhin 4000 Jahre alt.⁵² Der Archeplot steht für Geschichten, die einen aktiven Protagonisten haben, der gegen äußere antagonistische Kräfte kämpft. Er verfolgt sein Ziel in linearer Zeit. Ist eine Geschichte in einer zeitlichen Reihenfolge angeordnet, sodass der Zuschauer ihr folgen kann, dann handelt es sich um lineare Zeit. Die Welt, in der der Protagonist lebt, ist sowohl kausal als auch konsistent. Kausal heißt, dass jede Ursache eine Wirkung hat und darauf folgt dann wieder eine Ursache. Ein jeder Film soll die Wirklichkeit in bestimmten Hinsichten wiederspiegeln, aber zu 100% kann es nie kommen. Es werden Welten erschaffen, die der Realität sehr ähnlich sind oder komplett fremd. Dennoch ist Konsistenz sehr wichtig. Denn egal welche Welt für einen Film erschaffen wird, sie hat Regeln. Konsistenz bedeutet, dass die

⁵¹ School of Media Arts Montana (Hrsg.) (o.J.): The Robert McKee Story Triangle. Im WWW unter URL: <http://www.umontanamediaarts.com/MART101L/the-mckee-triangle>. (1.12.2020).

⁵² Vgl. a.a.O., S. 55.

Regeln der Welt, in der die Story spielt, eingehalten werden. Das Ende des Archeplots ist geschlossen. Das heißt alle Fragen werden beantwortet und alle Konflikte gelöst. Der Protagonist selbst hat eine innere Veränderung am Ende der Geschichte erfahren. Obwohl es sich um einen aktiven Protagonisten handelt, hat dieser auch einen inneren Konflikt, der zwar etwas in den Hintergrund rückt, aber dennoch ein wichtiger Aspekt für die Story und den Charakter ist.⁵³

Links unten im Dreieck ist der Miniplot platziert. Dieser steht für Minimalismus. Es handelt sich dabei um den Archeplot, der etwas komprimiert wird. Er bildet sozusagen die ökonomische Version des klassischen Plots. Das Ende ist offen. Das bedeutet, dass die meisten Fragen beantwortet werden, aber eine oder zwei nicht. So hat der Zuschauer die Möglichkeit, sich nach dem Betrachten des Films ein eigenes Ende zu dichten. Der Protagonist wird eher vom inneren Konflikt angetrieben. Aus diesem Grund agiert er häufig passiv, weil er sich eher mit sich selbst und seinen Gefühlen beschäftigt. Zudem ist es nicht unwahrscheinlich mehrere Protagonisten in einem Miniplot zu haben. In diesem Fall baut der Autor den Film aus mehreren Episoden auf und jede hat einen eigenen Protagonisten. Das ist der sogenannte Multiplot des Miniplots.⁵⁴

Der Antiplot ist der letzte Teil des Story Dreiecks und befindet sich rechts unten. Er reduziert nicht den klassische Archeplot, sondern widerspricht und bricht ihn. Er ist die filmische Antwort auf das Theater des Absurden. Übertreibung und unlogische Zusammenhänge zeichnen ihn aus. Alles was passiert, ist Zufall. Es gibt keine richtige Kausalität. Außerdem ist seine Realität inkonsistent. Das heißt, dass sich die Regeln und Gesetze der Welt eines Films mit Antiplot widersprechen. Zu guter Letzt ist die nicht lineare Zeit zu erwähnen.⁵⁵ Jean Luc Godard behauptete selbst, alle Filme haben einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, aber nicht unbedingt in dieser Reihenfolge.⁵⁶ Bei einem Film mit Archeplot beginnt die Geschichte zu einem bestimmten Zeitpunkt und bewegt sich mehr oder weniger durchgehend nach vorne bis sie an einem anderen Zeitpunkt endet. Bei einem Antiplot hingegen springt die Geschichte ständig durch die Zeit, sodass es dem Zuschauer schwer fällt zu verstehen welche Geschehnisse wann, wovon und wonach passiert sind.⁵⁷ Beispiele für nicht lineare Filme sind *Pulp Fiction* von Quentin Tarantino und *Memento* von Christopher Nolan.

⁵³ Vgl. a.a.O., S. 56ff.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Vgl. Field (2007), S. 37.

⁵⁷ Vgl. McKee (2019), S. 56ff.

2.2.3 Entwicklung des Leitmediums

Zum Schluss ist noch zu sagen, dass die Erzählstruktur des Films von der des Romans beeinflusst wurde. Nachdem der Film zum Leitmedium geworden ist, hat sich der Roman mittlerweile sehr an die Erzählweise des Films angelehnt. Immerhin hat der Film als Leitmedium gewisse Standards festgesetzt, etwa die Heldenreise, die von der Allgemeinheit als normal und gut empfunden wird. Der Film hat die Erwartungshaltung des Publikums in Bezug auf das Storytelling in anderen Medien bestimmt. Viele Leute verlassen sich auf bekannte und vorgefertigte Strukturen und Bilder des filmischen Erzählens. Als Beispiel ist hier der dreiaktige Archeplot zu nennen.⁵⁸

Doch in den letzten Jahren rückte das Medium Serie immer mehr in den Vordergrund. Der Film passt sich zum Teil an dessen Storytelling an. Zum Beispiel ist es nun ganz normal, Sequels⁵⁹ nach einem erfolgreichen Kinofilm zu produzieren. Durch die Serie rückt das Schwarz-weißdenken immer mehr in den Hintergrund. Das bedeutet, dass Figuren viel mehr Tiefe bekommen und nicht einfach nur der Gute oder der Böse sind. Es geht zunehmend mehr um die Figuren und ihre Milieus, als um Stunts und Actionszenen.⁶⁰

In der Kinobranche sind allerdings wenige Filmemacher auf diesen Zug aufgesprungen. Die meisten Kinofilme teilen sich in Arthouse⁶¹ und Blockbuster mit Effektgewitter.⁶² Quentin Tarantino hingegen hat es schon immer verstanden serielle Konzepte in seinen Filmen umzusetzen.

2.3 Die Figur

Die Figur ist neben der Idee das wichtigste Element beim Storytelling, sei es nun eine Serie, ein Roman oder ein Film. Entweder entspringt die Figur aus der Idee des Drehbuchs oder die Idee entspringt aus der schon erschaffenen Figur. Viele Filmemacher und Autoren streiten sich welches der beiden wichtiger sei. Doch das ist eigentlich

⁵⁸ Vgl. Gesing (2014), S. 105ff.

⁵⁹ Sequel meint hier die Fortsetzung eines erfolgreichen Kinofilms

⁶⁰ Vgl. Gesing (2014), S. 114f.

⁶¹ Bei einem Arthouse Film handelt es sich um einen Kunstfilm

⁶² Vgl. Metz, Markus; Seeßlen, Georg (2018): Die Welt als Serie – die Serie als Welt. Im WWW unter URL: https://www.deutschlandfunk.de/erzaehlen-im-wandel-die-welt-als-serie-die-serie-als-welt.1184.de.html?dram:article_id=402123. (2.12.2020).

belanglos. Ein gutes Drehbuch hat sowohl eine gute Idee, als auch eine oder mehrere starke Figuren.⁶³

Während in Romanen und vor allem in Serien Figuren eine zentrale Rolle spielen, sieht dies bei kommerziellen Hollywoodblockbustern ganz anders aus. Hier steht die Handlung im Vordergrund. Die Idee und die Figur nehmen vergleichsweise keine allzu große Rolle ein.⁶⁴ Ein Grundsatz von Syd Field besagt, dass Figur gleich Handlung sei.⁶⁵ Demnach müsste doch die Figur auch in Blockbustern stark durchdacht sein und Tiefe haben, wenn letztere handlungsgetrieben sind. Doch das stimmt in diesem Fall nicht ganz.

Eine Figur wird dann erst zu einer lebenden Figur beziehungsweise zu einem Menschen, wenn sie ihr wahres Gesicht zeigt. Wie eine Figur auf bestimmte Ereignisse reagiert, zeigt ihre Charakterisierung. Jeder Mensch läuft durch die Welt und hat dabei mehrere Masken auf. Kein Mensch zeigt zu 100% sein wahres Gesicht. Es gibt viele Gründe, warum Menschen es verbergen. Bestimmte Verhaltensweisen sind in kulturellen Kreisen nicht erwünscht oder ein bestimmtes Verhalten könnte von den Mitmenschen als komisch oder verrückt angesehen werden. Und genau das ist die Charakterisierung: Es ist das oberflächliche Verhalten eines jeden Menschen oder einer Figur. Es ist seine Sprache, Kleidung, Werte, Geschlecht, Verhalten, Bildung und so weiter. Allerdings ist die Charakterisierung nicht der Charakter. Letzteres ist nämlich das wahre Gesicht eines Menschen, sein innerstes Wesen. Der Charakter einer Figur wird am besten in Drucksituationen offenbart. Kommt es zu einem Ereignis, das eine enorme Auswirkung auf die Figur hätte und sie sich unter Druck zwischen zwei möglichen Optionen entscheiden muss, dann wird ihr wahres Gesicht enthüllt.⁶⁶

Folgende Situation: Ein nunmehr Siebzehnjähriger wurde als Baby von einer Familie adoptiert. Die Adoptiveltern behandeln ihn immer gut, als wäre er eines von ihren leiblichen Kindern. Er wird von seinen Stiefgeschwistern als echter Bruder anerkannt. Plötzlich stehen seine leiblichen Eltern vor der Tür. Die beiden sind extrem reich und wollen ihren Sohn wiederhaben. Sie entschuldigen sich, dass sie ihn weggegeben haben und wollen alles wiedergutmachen. Sie versprechen ihm ein tolles Leben und er würde alles erben, wenn sie sterben. Er müsste allerdings seiner jetzigen Familie den Rücken kehren und dürfe sie nie wiedersehen. Je nachdem wie sich der Junge entscheidet zeigt

⁶³ Vgl. Field (2007), S. 127f.

⁶⁴ Vgl. Metz; Seeßlen (2018), im WWW unter URL: https://www.deutschlandfunk.de/erzaehlen-im-wandel-die-welt-als-serie-die-serie-als-welt.1184.de.html?dram:article_id=402123. (3.12.2020).

⁶⁵ Vgl. Field (2007), S. 82.

⁶⁶ Vgl. McKee (2019), S. 116f.

sich sein wahrer Charakter. Würde er sich für seine jetzige Familie entscheiden, dann gehören Treue und Dankbarkeit zu seinem inneren Wesen. Entscheidet er sich für seine leiblichen Eltern, wird sein wahrer Charakter von Neugier und Geldgier bestimmt.

Was also die Struktur des Drehbuchs macht, ist die Figur in immer größere Drucksituationen zu stecken, um ihr wahres Gesicht zu enthüllen und immer tiefer in sie hineinzublicken, bis die Figur am Ende eine ganz schwierige Entscheidung treffen muss. Dann ist die Figur komplett enthüllt. Zudem hat sie auch eine innere Veränderung durchgemacht, weil sie vieles gelernt hat, oftmals auch Dinge über sich selbst, die sie bis dahin nicht wusste.⁶⁷ Fritz Gesing bestätigt das Ganze und schreibt dazu:

„Zwischen dem Geheimen, Verborgenen eines Charakters und seinem Rollenspiel ist häufig ein Konflikt angelegt, der auf Veränderung drängt: auf die Erfüllung der mehr oder weniger geheimen Wünsche nach Freiheit und Liebe, auf individuelle Entfaltung und Reifung.“⁶⁸

Die Handlung besteht also aus Ereignissen und wird von der Struktur in eine Form gebracht. Die Ereignisse führen dazu, dass eine Figur ihr wahres Wesen preisgibt. Von dem her stimmt die Aussage, dass eine Figur gleich die Handlung ist. Allerdings kann eine Figur niemals ihr wahres Gesicht zeigen, wenn die Handlung es nicht zulässt. Sind die Ereignisse zu wenige und zu schwach gewählt, um die Tiefe der Figur zu enthüllen, so ist letzteres auch nicht möglich. Genau das passiert nach wie vor bei vielen Hollywood Blockbustern.

2.3.1 Figurenkonstellation

Eines ist sicher, egal ob Hollywood Blockbuster, Arthouse Filme, Serien oder Romane, die Figurenkonstellation bleibt in einer Story gleich. Es gibt immer einen oder mehr Protagonisten in einer Geschichte. Handelt es sich um mehrere Protagonisten, so spricht man entweder von Pluralprotagonisten oder einer Multiprotagonisten-Story. Bei ersteren handelt es sich um eine Gruppe, in der alle das gleiche Ziel verfolgen und um dieses Ziel auch Leid oder Freude empfinden können. Bei einer Multiprotagonisten-Story verfolgen alle Figuren voneinander getrennte Ziele und leiden oder erfreuen sich unabhängig voneinander daran. Solche Geschichten gehören zu den Multiplot Storys ähnlich wie *Pulp*

⁶⁷ Vgl. a.a.O., S. 120ff.

⁶⁸ Gesing (2014), S. 143.

Fiction. Mehrere kleine Geschichten mit eigenen Protagonisten werden zusammengesetzt. Ihr Ziel ist es das Bild einer Gesellschaft zu zeigen.⁶⁹

Folgende Eigenschaften sind wichtig für einen Protagonisten: Erstens muss er willensstark sein. Das bedeutet nicht, dass er unendlich viel Energie hat und nie aufgibt. Es heißt einfach nur, dass er genug Wille haben muss, um sein Ziel zu erreichen. Zudem kann sich auch starke Willenskraft hinter einer eher passiven Charakterisierung verstecken. Nur in wichtigen Momenten zeigt der eigentlich passive Protagonist, welcher enormer Wille in ihm steckt. Zweitens muss der Protagonist einen Wunsch haben, den er verfolgt. Außerdem muss er auch die Fähigkeit besitzen diesen Wunsch erreichen zu können. Seine Fähigkeiten und sein Wille müssen glaubwürdig im Verhältnis zu seinem Wunsch sein. Ein junger kräftiger Mann, der davon träumt Schwergewichtschampion im Boxen zu werden, ist realistisch. Bei einem alten Greis, der sich auf seinen Gehstock stützt, wäre das eher unrealistisch. Drittens muss der Protagonist die Zuschauer ans Ende der Story führen können. Damit die Zuschauer mit dem Protagonisten mitgehen, sich auf eine emotionale Reise begeben und wissen wollen wie die Geschichte endet, muss dieser Empathie auslösen. Der Zuschauer soll das Gefühl haben dem Protagonisten zu ähneln. Auch Antihelden können Protagonisten sein. Und auch zu ihnen kann das Publikum eine starke Bindung aufbauen. Sie müssen nur Empathie auslösen.⁷⁰ Fritz Gesing geht weiter und behauptet, es sei zudem wichtig, dass der Protagonist tiefe Wünsche des Zuschauers in sich trägt. Als Beispiel wäre James Bond zu nennen, der attraktiv, smart und stark ist. Außerdem zieht er schöne Frauen magnetisch an. Dadurch fiebert der Zuschauer umso mehr mit dem Protagonisten, weil er insgeheim gerne wie dieser wäre.⁷¹

Ein Protagonist und eine Story können erst dann mitreißend und interessant sein, wenn eine antagonistische Kraft ins Spiel kommt. Dabei kann es sich um einen Bösewicht handeln, die Umwelt, das Schicksal oder der Protagonist steht sich selbst im Weg. Egal was, Hauptsache eine antagonistische Kraft steht zwischen dem Protagonisten und seinem Ziel und hindert ihn daran es zu erreichen. Je weiter diese Kraft den Protagonisten an seine Grenzen bringt, umso spannender die Story.⁷²

⁶⁹ Vgl. McKee (2019), S. 155ff.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Vgl. Gesing (2014), S. 161f.

⁷² Vgl. a.a.O., S. 134f.

2.3.2 Spannungsaufbau

Neben Drucksituationen und antagonistischen Kräften gibt es weitere Techniken mit denen Spannung in Form von Spannungsbögen in einer Story erzeugt werden können. Eine davon ist die Vorausdeutung. Ereignisse werden in eine Story so etabliert, dass dem Zuschauer ein Gefühl übermittelt wird, diese Ereignisse seien von Belang.⁷³ Zum Beispiel wird im Film *Once Upon a Time in Hollywood* das Treffen von Brad Pitts Charakter und einem Hippie Mädchen langsam aber sicher vorausgedeutet. Brad Pitts Charakter fährt zwei Mal mit gewissem zeitlichem Abstand an einem Hippie Mädchen vorbei. Beide Male lächeln sich die beiden an und winken sich zu. Der Zuschauer merkt, dass sich die beiden sympathisch finden. Er weiß, dass es zu einem bedeutenderen Treffen der beiden kommen wird. Die Frage ist nur wann.⁷⁴ Dem Zuschauer wird sozusagen suggeriert, es wird etwas passieren. Es wird aber nicht gesagt wie und wann es passieren wird. Solche Techniken sind typisch für Krimis und Thriller, sind aber auch in jedem anderen Genre zu finden.⁷⁵

Eine ähnliche Technik ist es dem Zuschauer Fragen aufzuwerfen, die er unbedingt beantwortet haben möchte. Dies dient dazu seine Spannung zu halten und lässt ihn konzentriert der Geschichte folgen. Als Beispiel sind die ersten Teile von *Star Wars* zu nennen, in denen am Anfang weder Yoda noch Ben Kenobi Luke die *Macht* beibringen wollten. Die Zuschauer fragen sich in dem Moment, was könnte der Grund sein, dass ihm niemand helfen will. Erst ein Film später, wenn Darth Vader Luke erklärt, er sei sein Vater, wird es dem Zuschauer klar. Sowohl Yoda als auch Ben haben Angst Luke an die *dunkle Macht* zu verlieren, nachdem sie ihm helfen seine *Macht* zu entfachen. Es werden also Ereignisse in eine Story eingebaut, die Fragen mit sich bringen. McKee betitelt diese Technik als Setup und Payoff. Bei Setup handelt es sich um eine Frage, die aufkommt, während Payoff die Antwort drauf ist. Nachdem die Antwort meist nicht unmittelbar nach der Frage kommt, wird die Zeit dazwischen als Kluft bezeichnet. Die Kluft bei dem Beispiel aus *Star Wars* wäre sogar ein ganzer Film. Mit dem Payoff schließt sich die Kluft. Meistens kommt eine neue Frage auf, sobald eine alte beantwortet wird.⁷⁶

Eine weitere Möglichkeit Spannung aufzubauen ist durch Exposition. Grundsätzlich stellt Exposition den ersten Akt dar. Hier werden wichtige Informationen über die Figuren und

⁷³ Vgl. Frey N., James (2005): *Wie man einen verdammten guten Roman schreibt*. Köln, S. 139ff.

⁷⁴ Vgl. Tarantino, Quentin (2019): *Once Upon a Time...in Hollywood* [Film] Columbia Pictures, TC 16:57-1:22:25.

⁷⁵ Vgl. Frey N. (2005), S. 139ff.

⁷⁶ Vgl. McKee (2019), S. 259ff.

die Welt, in welcher der Film spielt, offenbart. Dies ist notwendig, damit der Zuschauer die Story versteht und ihr folgen kann.⁷⁷ Exposition muss aber nicht nur im ersten Akt vorkommen. Laut McKee, ist es am besten, wenn Exposition zerstückelt wird und Teile davon immer wieder im Laufe der Geschichte offenbart werden. Es soll dem Zuschauer nur soviel Exposition geboten werden, dass dieser die Handlung nachvollziehen kann und unbedingt mehr wissen will. Je weiter die Story fortschreitet, desto mehr wichtige Fakten dürfen offenbart werden. Die Exposition wird oft mit Hilfe des Setups und Payoffs etabliert. Es gibt einige Möglichkeiten, um Exposition im Laufe der Story einzuführen.⁷⁸ Für den Analyseteil dieser Arbeit sind nur zwei Techniken wichtig. Aus diesem Grund werden auch nur diese beiden erläutert.

Bei der ersten Technik handelt es sich um die Backstory. Durch eine Backstory werden bedeutende Informationen aus der Vergangenheit einer Figur enthüllt. Diese Informationen können eine derartige Auswirkung haben, dass sie die ganze Handlung in eine neue Richtung wenden. Die Backstory ist also ein Stilmittel, um sowohl Exposition zu offenbaren, als auch Wendungen in eine Geschichte zu bringen. Als Beispiel hierfür ist die Aussage von Darth Vader zu nennen, er sei Lukes Vater. Diese Information kommt erst im zweiten Film vor und offenbart sehr viel über die Backstory vieler wichtiger Charaktere. Sie wendet die ganze Geschichte in eine neue Richtung. Außerdem wurde sie auch mit der Technik des Setups und Payoffs eingeführt.⁷⁹

Bei der zweiten Technik handelt es sich um die Rückblende. Sie ist ein Ausschnitt aus der Vergangenheit bestimmter Figuren, der gezeigt wird. Oft wird sie als Minidrama aufgebaut. Das heißt, sie hat auch ein auslösendes Ereignis und eine Wendung. Zuerst wird der Wunsch nach Wissen erzeugt. Dann kommt die Rückblende. Bei *Reservoir Dogs* als Beispiel wird das auslösende Ereignis nicht ganz gezeigt. Der Zuschauer weiß aber, dass es sich um einen schiefgelaufenen Raub handelt und die Protagonisten auf der Flucht sind. Nun stellen sich für den Zuschauer die Fragen, warum der Raub schiefgelaufen ist und wie es weitergehen wird. Nachdem der Wunsch nach Exposition erschaffen wurde, ist es möglich dies durch Rückblenden zu offenbaren.⁸⁰

⁷⁷ Vgl. Field (2007), S. 40ff.

⁷⁸ Vgl. McKee (2019), S. 356ff.

⁷⁹ Vgl. a.a.O., S. 363.

⁸⁰ Vgl. a.a.O., S. 364f.

2.4 Conclusio

Zum Schluss ist noch festzuhalten, dass eine Story den Kern eines Films bildet. Hat eine Story eine archetypische Form, so ist die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, dass sie international Anklang findet. Die Strukturierung einer archetypischen Story besteht aus drei Akten, dem Anfang, der Mitte und dem Ende. Der Plot hingegen gibt dem Drehbuch zwar auch Struktur, allerdings auf die Ereignisse an sich. Damit ist gemeint, wann in einer Geschichte bestimmte Ereignisse eintreffen und wie sich dadurch die Situation für die Figuren ändert. Deshalb wird der Plot auch Handlungsgerüst der Story genannt. Es gibt drei verschiedene Plotarten, den Archeplot, den Miniplot und den Antiplot. Je nach Figur nimmt die Handlung immer einen unterschiedlichen Verlauf. Denn jede Figur reagiert auf bestimmte Ereignisse mit einer bestimmten Art und Weise. Zudem sind Figuren ganz wichtig, um Spannung in eine Geschichte zu bringen.

3 Quentin Tarantino

Um die Arbeit von Quentin Tarantino besser nachvollziehen zu können, wird in dem folgenden Kapitel kurz auf sein Leben eingegangen. Dies wird für die spätere Analyse hilfreich sein, denn im Stil seiner Werke sind Motive aus seiner Kindheit zu erkennen. Das folgende Kapitel wird in drei kurze Unterkapitel gegliedert. Zunächst wird auf die Kindheit und Jugend von Quentin Tarantino eingegangen. Anschließend werden seine ersten Filmprojekte behandelt und wie er mit ihnen scheiterte. Zuletzt geht es um seinen Durchbruch und wie dieser sein Leben veränderte.

3.1 Kindheit und Jugend



Abbildung 4: Quentin Tarantino bei den Filmfestspielen in Cannes 2019.⁸¹

Quentin Tarantino wurde am 27 März 1963 in Knoxville, Tennessee geboren. Sein Vater Tony Tarantino war zu dieser Zeit Anfang Zwanzig und seine Mutter Connie McHugh

⁸¹ Gala (Hrsg.) (2019): Quentin Tarantino. Im WWW unter URL: <https://www.gala.de/stars/star-portraits/quentin-tarantino-20499794.html>. (10.12.2020).

erst 16 Jahre alt. Der Vater hat nach einigen Monaten die Familie verlassen und so musste sich die Mutter alleine um ihren Sohn kümmern.⁸² Den Namen Quentin hat seine Mutter ausgewählt. Benannt wurde er nach einem Fernsehcowboy Namens Quint Asper, der von Burt Reynolds gespielt wurde. Die Mutter wollte ihrem Sohn einen eindrucksvollen Namen geben, damit dieser auf einer Leinwand leicht erkennbar ist. In zweiter Ehe war Connie McHugh acht Jahre lang mit Curtis Zastoupil verheiratet. Der Stiefvater kümmerte sich gut um den kleinen Quentin. Durch ihn lernte Quentin auch die Liebe zum Film kennen, denn sein Stiefvater nahm ihn ins Kino mit und brachte ihm vieles über Filme und Schauspieler bei. Dennoch verbrachte Quentin viel Zeit alleine vor dem Fernseher auf. Seine Eltern hatten nicht viel Geld und mussten ständig arbeiten. Quentin entwickelte ein derartiges Interesse für Filme, dass seine Mutter schon sehr früh behauptete, er werde mal ein Regisseur.⁸³

Obwohl Quentin kein guter Schüler war und sich die meiste Zeit in der Schule langweilte, hat er gerne Bücher gelesen. Mit 13 Jahren kauft er einen Elmore Leonard Roman aus einem Supermarkt. Er war von Leonard beeindruckt. Der nicht lineare Erzählstil und die vielen Rückblenden, die der Autor einsetzte, haben Tarantino fasziniert.⁸⁴ In Romanen sind solche Stilmittel nicht außergewöhnlich. Bei Filmen hingegen kommen sie eher selten vor.⁸⁵ „Ich habe fast mein ganzes Autorenhandwerk von Elmore Leonard gelernt.“⁸⁶ berichtet Tarantino über sein Idol. „In seinen Büchern fand ich zum ersten Mal Charaktere, die sich über Filme unterhielten.“⁸⁷ Alles Stilmittel für die Tarantino auch bekannt ist.

Mit 16 brach Quentin Tarantino die Schule ab und arbeitet als Platzanweiser in einem Pornokino. Er hatte keinen Spaß daran, aber er konnte sich damit seinen Schauspielunterricht finanzieren. Hier merkte er schnell, dass er Talent zum Schreiben hat, weil seine Dialoge von seinen Mitschülern und Lehrern gelobt wurden. Als Schauspieler war er hingegen wenig erfolgreich. Bis auf einen Statistenjob als Elvis Double in der Sitcom *Golden Girls*, bekam er keine Engagements.⁸⁸

⁸² Vgl. Nagel, Uwe (1997): Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino, Marburg, S. 7.

⁸³ Vgl. Scholten, Michael (2016): Quentin Tarantino Unchained. Die blutige Wahrheit, München, S. 9ff.

⁸⁴ Vgl. a.a.O., S. 15f.

⁸⁵ Vgl. Gesing (2014), S. 108f.

⁸⁶ Scholten (2016), S. 16.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Vgl. Nagel (1997), S. 8.

Nach einer gewissen Zeit begann in einer Videothek zu arbeiten. Dort bekam er den Mindestlohn von vier Dollar in der Stunde. Dafür durfte er alle Filme umsonst ansehen, die es in der Videothek gab. Er nutzte dieses Angebot und schauten den ganzen Tag Filme oder schrieb an seinen Drehbüchern. Er war eine Art Superstar in der Videothek. Die Kunden schätzten seine Meinung und er konnte mit jedem stundenlang über Filme diskutieren. Es ging soweit, dass die Kunden Quentin Tarantino blind vertrauten und sich bei der Filmwahl überraschen ließen.⁸⁹

Seine Freizeit verbrachte Quentin Tarantino hauptsächlich mit Freunden vor dem Fernseher. Hin und wieder ging er mal mit einer Kundin aus. Allerdings war er nicht besonders erfolgreich bei den Frauen. So kam es dazu, dass er mit 25 noch nie eine Freundin hatte. Das Drehbuch zu *True Romance* ist sein autobiografischstes Werk. Die Hauptperson ist Tarantino sehr ähnlich und diese verliebt sich in eine Prostituierte. Die Prostituierte ist vom Charakter her genau die Frau, die er sich damals gewünscht hätte.⁹⁰

3.2 Erste Projekte

In der Zwischenzeit schrieb Quentin Tarantino gemeinsam mit seinem Freund Craig Hamann das Drehbuch zu *My Best Friend's Birthday*. Dies sollte sein erster Film werden. Es handelt von einem Jungen, der von seiner Freundin verlassen wird. An seinem Geburtstag will ihn sein bester Freund mit einer Prostituierten überraschen.⁹¹ Tarantino und Hamann drehten den Film zwischen 1985 und 1987. Sie hatten nicht genug Geld, um den Film auf einmal zu drehen und am Ende ist der Großteil des Filmmaterials bei einem Laborbrand zerstört worden. Das Ganze Projekt war ein komplettes Desaster. 5000 Dollar haben die beiden insgesamt für den Film ausgegeben. Zudem sind Schauspieler, die zugesagt hatten, nicht ans Set gekommen. Im Nachhinein betrachtet Tarantino dieses Scheitern als die beste Filmschule, die er hätte haben können. Er lernte nämlich wie ein Film nicht gemacht wird.⁹²

Mit 25 schrieb Quentin Tarantino das Buch *The Open Road*. Es war ein Drehbuch, aber Tarantino nannte es seinen amerikanischen Roman. Er teilte es in zwei Drehbücher auf, *True Romance* sowie *Natural born Killers*, weil es sonst zu lang geworden wäre. Bei *True*

⁸⁹ Vgl. Scholten (2016), S. 21.

⁹⁰ Vgl. a.a.O., S. 22ff.

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Vgl. Revermann, Johannes (2009): Wie setzt Quentin Tarantino im Zuge seiner Regiearbeit filmische Mittel ein, um moralische Aspekte darzustellen. München, S. 14.

Romance handelt es sich um eine Liebesgeschichte mit Gewalt und Drogen. Die ursprüngliche Version des Drehbuchs ist nicht linear erzählt und hat viele Rückblenden. Tarantino wollte die klassische Dramaturgie brechen, die damals jeder Film in Hollywood hatte. Er wollte es wie Jean-Luc Godard in Frankreich machen. Zu seinem Bedauern waren die 80er Jahre in Hollywood eine schlechte Zeit, um gegen die Norm zu gehen. Es waren nur Familienfilme, leichte Actionfilme und Heldenreisen gefragt. Die vulgäre Ausdrucksweise in *True Romance* machte das Ganze nicht einfacher. Fünf Jahre lang wurden seine Drehbücher abgelehnt, ehe ein französischer Filmproduzent Interesse an *True Romance* zeigte. Ziemlich zeitgleich kam Tarantino durch Bekanntschaften in der Branche mit Tony Scott in Kontakt.⁹³ Scott hat das Drehbuch zu *True Romance* gefallen und wollte bei dem Projekt Regie führen. Durch den französischen Produzenten wurde es zu einer internationalen Koproduktion. Tarantino bekam insgesamt 50.000 Dollar für das Buch. Dann kündigte er seine Anstellung bei der Videothek und beschloss mit der Gage einen Film zu drehen, bei dem er selbst Regie führt.⁹⁴

3.3 Durchbruch und erste Erfolge

30.000 Dollar waren als Budget für *Reservoir Dogs* geplant. Das Drehbuch schrieb Tarantino in nur drei Wochen. Das Konzept war einen Film über einen gescheiterten Raub zu machen. Allerdings wird der Raub nicht gezeigt. Es geht vielmehr um das, was nach dem Raub passiert. Der Film sollte hauptsächlich in einer Lagerhalle spielen, um Geld zu sparen. Ein Filmproduzent namens Lawrence Bender war von dem Drehbuch so beeindruckt, dass er seine Kontakte spielen ließ, um an Harvey Keitel⁹⁵ zu kommen. Keitel war begeistert von dem Buch und erklärte sich bereit eine Rolle zu übernehmen. Dadurch war es einfacher, eine größere Finanzierung zu erhalten, was Tarantino mehr Spielraum eröffnete. Jetzt konnte er sich zum Beispiel richtige Schauspieler leisten und war nicht mehr auf Laiendarsteller oder seine Freunde aus der Videothek angewiesen. Er hatte Budget für Filmmusik und konnte sich das Equipment leisten, das er wollte.⁹⁶

Obwohl es ein Independent Film war und nur 1,3 Millionen Dollar Budget hatte, wurde der Film in Hollywood schon während der Produktion als etwas Einzigartiges

⁹³ Ein bekannter Filmregisseur, der Filme wie *Top Gun* und *Tag des Donners* gemacht hat. Er ist der Bruder von Ridley Scott.

⁹⁴ Vgl. Scholten (2016), S. 25ff.

⁹⁵ Harvey Keitel ist ein berühmter Schauspieler, der für Filme wie *Taxi Driver* oder *Thelma and Louise* bekannt ist.

⁹⁶ Vgl. Nagel (1997), S. 11f.

angepriesen. Schließlich lief *Reservoir Dogs* auf mehrere Festivals. Sein Debut hatte der Film auf dem Sundance Festival.⁹⁷ Die Meinung zum Film war sehr gespalten. Ein Teil der Leute fand den Film genial, der andere Teil empfand ihn als gewaltverherrlichend und war empört.⁹⁸

Miramax⁹⁹ kaufte die Rechte für den Film und brachte ihn zu den Filmfestspielen in Cannes. Hier waren die Reaktionen auf dem Film wesentlich besser als in den USA. Die europäischen Journalisten waren an Tarantinos Inspirationen und seiner Arbeitsweise interessiert. Sie reduzierten ihn nicht nur auf die Gewalt, die in seinem Film gezeigt wurde. Tarantino reiste mit dem Film durch die ganze Welt, von Festival zu Festival. Der Film sorgte für Aufsehen und kam deshalb auch ins Kino. Es war ein kleiner Erfolg an der Kasse, aber ein großer für Tarantinos Karriere. Jetzt konnte er sich Regisseur nennen und die Branche wusste, dass er gut ist.¹⁰⁰

Er hatte es endlich geschafft. *Reservoir Dogs* hat in kürzester Zeit Kultcharakter erhalten und Tarantino einen Namen in der Branche. Auf den Festivals wurde er schon als aufsteigender Star gefeiert. So kam es dazu, dass er fast jeden Abend mit einer Frau nach Hause gegangen ist.¹⁰¹ Er sah das als ausgleichende Gerechtigkeit: „Was gutaussehende Typen in ihren Zwanzigern gemacht haben, machte ich in meinen Dreißigern.“¹⁰²

Viele Leute ließen sich auf verschiedenste Art und Weise von *Reservoir Dogs* inspirieren. Til Schweiger nannte seine erste Filmproduktionsfirma *Mr. Brown Entertainment*, benannt nach einer Figur aus dem Film. Die Sängerin Pink benannte sich nach Steve Buscemis Figur Mr. Pink. Viele Produktionsfirmen und wichtige Player im Filmgeschäft erkannten Tarantinos Talent und wollten mit ihm arbeiten. Darunter befand sich Dany Devito, der begeistert von Tarantino war und ihn unbedingt unterstützen wollte. Er half ihm von einer Produktionsfirma 900.000 Dollar als Anschubfinanzierung für sein nächstes Projekt zu erhalten. So hatte Tarantino nun die erforderliche Sicherheit und Freiheit, um sein nächstes Filmprojekt anzugehen zu können. Er reiste nach Amsterdam, mietete sich eine kleine Wohnung und begann mit dem Script für *Pulp Fiction*.¹⁰³

⁹⁷ Ist ein US-amerikanisches Festival, das als Plattform für Independent Filme gilt. Filmemacher, die noch am Anfang sind, können dort sehr gut Kontakte zu Branchengrößen knüpfen.

⁹⁸ Vgl. a.a.O., S. 12f.

⁹⁹ Eine Filmproduktions- und Verleihfirma aus New York, die sich auf Independent Filme spezialisiert.

¹⁰⁰ Vgl. Scholten (2016), S. 46ff.

¹⁰¹ Vgl. a.a.O., S. 48.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Vgl. a.a.O., S. 49ff.

4 Analyse

Analysiert werden die Filme *Pulp Fiction* und *Once Upon a Time in Hollywood*. Ziel ist es herauszufinden, wie Quentin Tarantino die klassische Drehbuchdramaturgie in diesen Filmen bricht. Der Verfasser hat sich für diese beiden Filme entschieden, weil sie in bestimmten Punkten sehr ähnlich und zugleich deutlich unterschiedlich aufgebaut sind. Tarantino geht zwar gerne gegen die Norm, doch er nutzt nicht jedes Mal dieselben Methoden.

Außerdem handelt es sich bei *Pulp Fiction* um einen Film, der eine tiefgreifende Veränderung in der gesamten Filmindustrie auf der ganzen Welt ausgelöst hat. Überdies ist Quentin Tarantino mit diesem Film zum Starregisseur avanciert.¹⁰⁴ *Once Upon a Time in Hollywood* ist sein neuestes Werk und hat eine sehr eigene und besondere Struktur, weil es ursprünglich ein Roman werden sollte.¹⁰⁵ Zudem gibt es derzeit noch keine umfassende Analyse dieses Films. Es sind lediglich Filmkritiken von Journalisten und Interviews zu finden, die wenig und vor allem nicht ausführlich genug auf die Dramaturgie eingehen.

Die Filmanalyse wird mit Hilfe der im Theorieteil aufgestellten Kategorien und Richtlinien der klassischen Drehbuchdramaturgie durchgeführt. Zudem kommt noch ein weiterer Analysepunkt hinzu, nämlich die Entstehungs- und Produktionsgeschichte des jeweiligen Films. Somit werden in der vorliegende Bachelorarbeit die jeweiligen Filme anhand von folgenden vier Kategorien analysiert:

- Entstehung und Produktion
- Story
- Struktur
- Figur

¹⁰⁴ Vgl. Scholten (2016), S. 74ff.

¹⁰⁵ Vgl. Wiebeck, Sven (2019): *Once Upon a Time in Tarantinos Hollywood*. In: *Cinema*, Nr. 495 (2019), S. 87.

4.1 Pulp Fiction

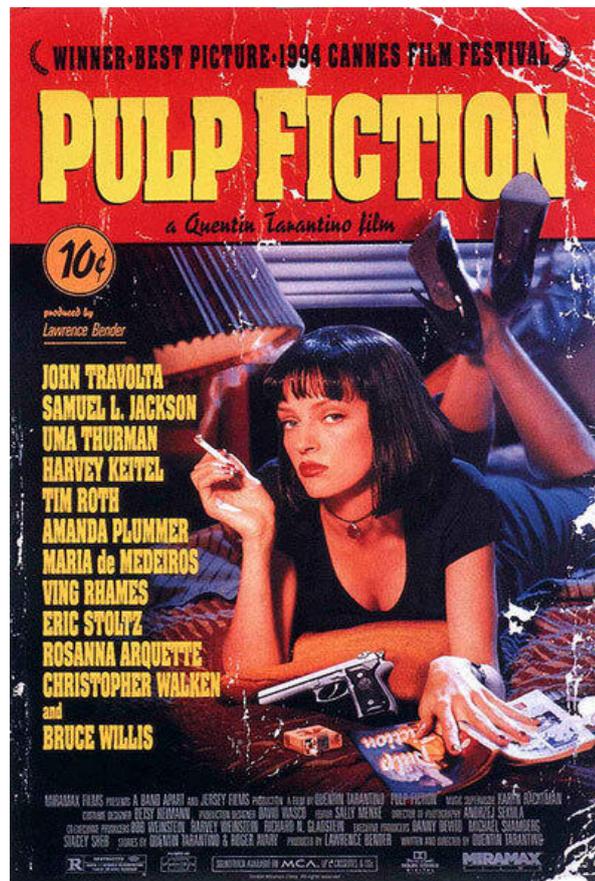


Abbildung 5: Das Filmplakat von *Pulp Fiction*.¹⁰⁶

Das Bild zeigt das Filmplakat von *Pulp Fiction*. Es ähnelt, wie ein Teil des Filmkonzepts, einem Groschenroman der 20er Jahre.¹⁰⁷ Dabei handelt es sich um ganz günstige Hefte für wenige Cent, die auf billigem Papier gedruckt sind. *Pulp Fiction* hingegen ist alles andere als ein billig produziertes B-Movie.¹⁰⁸ Dadurch bricht der Film sein eigenes Konzept, denn er stellt ein ästhetisches Meisterwerk dar und ist eben kein Abklatsch eines Groschenromans. Auf diese Weise spielt Tarantino mit der Erwartungshaltung des Publikums.

¹⁰⁶ Scotia International Filmverleih (Hrsg.) (o.J.): *Pulp Fiction*. Im WWW unter URL: <https://www.moviepi-lot.de/movies/pulp-fiction/bilder/259244>. (20.12.2020).

¹⁰⁷ Vgl. Scholten (2016), S. 54.

¹⁰⁸ Vgl. Frers, Jan-Christian (2018): Zur historischen Entwicklung des amerikanischen Independent-Films: Jarmusch, Tarantino, Refn. Hamburg, S. 34.

4.1.1 Entstehung und Produktion

Pulp Fiction basiert auf drei verschiedenen Storys, die Tarantino mithilfe seines Arbeitskollegen Roger Avary entwickelt hat. Die Idee zum Film entstand noch während seiner Tätigkeit in der Videothek. Nachdem Tarantino das Drehbuch in Amsterdam fertiggestellt hatte, kehrte er für die Verfilmung nach Los Angeles zurück.¹⁰⁹ Die Produktionsfirma, die es ursprünglich verfilmen wollte, empfand das Drehbuch für zu gewalttätig und lehnte die Zusammenarbeit mit Tarantino ab. Auch andere Produzenten wollten aus diesem Grund das Drehbuch nicht. Produzent Bender ließ das Drehbuch Harvey Weinstein zukommen, dem Leiter der Produktionsfirma Miramax. Weinstein war begeistert von dem Skript und gab Tarantino komplette künstlerische Freiheit.¹¹⁰ Der Film durfte 2,5 Stunden lang werden. Zudem sollte es ein Independent Film mit großer Starbesetzung werden und Tarantino durfte besetzen wen er wollte. Das Budget lag bei 8,5 Millionen US Dollar, von denen alleine 7 Millionen für die Gagen der Schauspieler verrechnet wurden.¹¹¹ Dennoch machte der Film 11 Millionen Dollar Umsatz bevor Quentin überhaupt mit den Dreharbeiten anfang. Durch Bruce Willis konnte nämlich Miramax die Filmrechte im Ausland teuer verkaufen.¹¹² Am 20. September 1993 fiel die erste Klappe und gedreht wurde bis zum 30. November. Für die Postproduktion entschied sich Quentin für Sally Menke als Cutterin. Sie hatte schon den Schnitt bei *Reservoir Dogs* gemacht.¹¹³

Am fertiggeschnittenen Film zweifelte Tarantino. Er hatte Sorge, dass ihn das Publikum nicht akzeptieren würde, weil er zu stark von der Norm abweicht. Für ein Testscreening lud er einige Freunde und Kollegen ein, unter ihnen waren viele Regisseure und Autoren. Nach dem Screening waren alle pessimistisch gestimmt. Sogar sein Freund Robert Rodriguez¹¹⁴ behauptete, ein nicht linearer Film sei kein richtiger Film. Die einzige Person, die Quentin Tarantino ermutigte und den Film für genial empfand, war die Regisseurin Kathryn Bigelow. Sie war die Exfrau von Starregisseur James Cameron und bat Tarantino um ein weiteres Screening für ihren Exmann. Auch Harvey Weinstein ermutigte Tarantino, zumal er eine ganz besondere Marketingstrategie für *Pulp Fiction* plante. Niemand sollte wissen, um welche Art von Film es sich handelt. Er wurde nur auf

¹⁰⁹ Vgl. Scholten (2016), S. 54f.

¹¹⁰ Vgl. Shone, Tom (2018): *Quentin Tarantino. A Retrospective*, München, S. 82ff.

¹¹¹ Vgl. Scholten (2016), S. 60ff.

¹¹² Vgl. Frers (2018), S. 11f.

¹¹³ Vgl. Shone (2018), S. 88ff.

¹¹⁴ Ist ein Filmregisseur, der für Filme wie *From Dusk till Dawn* und *Sin City* bekannt ist.

Festivals gezeigt und blieb bis zur Kinopremiere geheim. Zusätzlich wurden die Stars des Films für jedes Festival eingeflogen, um ein besonderes Gefühl zu übermitteln.¹¹⁵

In Cannes bekam *Pulp Fiction* 15 Minuten lange Standing Ovationen und Quentin Tarantino gewann den Hauptpreis für seinen Film. Er wurde blitzartig zum Superstar des Festivals. Alle wollten ihn fotografieren, interviewen und kennenlernen. Einige Monate später gewann er auch mit seinem Partner Roger Avary den Oscar für das beste Originaldrehbuch. *Pulp Fiction* spielte nach Kinostart insgesamt 214 Millionen US Dollar ein. Somit galt er als der Independent Film mit dem höchsten Box Office in der Filmgeschichte. Tarantino wurde in kürzester Zeit zum Multimillionär und Starregisseur. Es war plötzlich angesagt Filme im Stil von *Pulp Fiction* zu produzieren. Alle Stars in Hollywood wollten mit dem neuen Wunderkind namens Quentin Tarantino zusammenarbeiten.¹¹⁶

Nach dem Erfolg von *Pulp Fiction* haben die großen Studios angefangen auf Indie Filme zu setzen. Sie haben Independent Filmproduktionen gekauft und begonnen Indie Filme zu finanzieren. Zudem hat Tarantino den Weg für viele Filmemacher der 90er geebnet. Regisseure wie David Fincher war es möglich ihre Ideen umzusetzen mit der Argumentation, dass es bei *Pulp Fiction* ja auch geklappt hatte. Eine Welle an Indie und Kunstfilmen wurde ausgelöst.¹¹⁷

Quentin Tarantino hat mit seinem Film die klassische Drehbuchdramaturgie gebrochen und war damit überaus erfolgreich. Dadurch hat er auch das Studiosystem in den USA verändert. Demnach hat er nicht nur die Dramaturgie, sondern auch das ganze System der Filmproduktion gebrochen.

4.1.2 Story

Pulp Fiction ist eine Multiprotagonisten Story, die zur Multiplot Story zählt. Das bedeutet, dass der Film mehrere Protagonisten hat und aus mehreren Geschichten besteht. Jeder Protagonist in *Pulp Fiction* verfolgt unabhängig von den anderen Protagonisten seine eigenen Ziele. Insgesamt ist der Film aus drei Geschichten zusammengesetzt: *The Bonnie Situation*, *Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife* und *The Gold Watch*. Außerdem kommen noch ein Prolog und ein Epilog dazu, die zwar keine richtigen Episoden darstellen, aber wichtige Elemente für den Film sind. Sie geben dem Film einen Rahmen

¹¹⁵ Vgl. Scholten (2016), S. 70f.

¹¹⁶ Vgl. a.a.O., S. 71ff.

¹¹⁷ Vgl. a.a.O., S. 76.

und verstärken den Zusammenhang der einzelnen Episoden. Die jeweiligen Protagonisten der eigenen Story werden zu Nebenfiguren in den anderen Storys, damit der Zuschauer leichter einen zeitlichen Zusammenhang herstellen kann. Tarantino bedient sich auch weiterer Elemente, um dem Film einen roten Faden zu geben, doch darauf geht der Verfasser erst später ein. Der Grund, warum Tarantino so vorgeht, liegt an der nicht linearen Erzählweise des Films. In Kombination mit den drei Episoden könnte die Handlung ansonsten schwer nachvollziehbar werden. Im Folgenden wird die Handlung des Films in chronologischer Reihenfolge zusammengefasst, damit der Leser keine Verständnisschwierigkeiten bekommt.

Die erste Episode ist *The Bonnie Situation*. Die beiden Berufskiller Vincent (John Travolta) und Jules (Samuel L. Jackson) überfallen eine Wohnung mit vier jungen Erwachsenen. Ihre Mission ist es einen Koffer zu entwenden. Der Inhalt des Koffers bleibt während des ganzen Films unbekannt. In der Wohnung erschießen die beiden Killer drei Jungs und nehmen den vierten mit, weil er ihnen als Spitzel geholfen hat. Während sie mit dem Auto vom Tatort fliehen, kommt es zu einem Missgeschick: Jules fährt über ein Schlagloch und Vince feuert durch den Ruck seine Pistole ab und trifft dabei den Spitzel. Der junge Mann stirbt durch den Kopfschuss und das Auto ist voller Blut. Um kein Aufsehen mit dem blutverschmierten Auto zu erregen, verstecken sich die beiden Killer bei einem Freund namens Jimmie (Quentin Tarantino). Jimmie verfällt in Panik, weil er weiß, dass seine Frau bald von der Arbeit zurückkommt. Er ist fest der Überzeugung, sie würde sich von ihm scheiden lassen, wenn sie die Leiche auf ihrem Grundstück sieht. Vince und Jules rufen einen Kollegen, der Tatortreiniger ist und ihnen helfen soll. Gerade noch rechtzeitig wird das Problem gelöst und die beiden fahren zu einem Diner, wo schon das nächste Problem auf sie wartet. Ein kleinkriminelles Paar mit den Namen Pumpkin und Honeybunny wollen das Diner ausrauben. Als Pumpkin den Inhalt des Koffers bewundert und seine Pistole auf Jules hält, kann ihm dieser die Waffe entreissen. Die beiden Profikiller entschärfen die Situation und retten die Leute im Diner. Daraufhin fahren sie mit dem Koffer zu ihrem Boss Marsellus Wallace (Ving Rhames). Dieser hält sich in einer Bar auf, wo er ein Gespräch mit einem Boxer namens Butch (Bruce Willis) führt. Marsellus möchte Butch in seinem nächsten Boxkampf verlieren sehen und bezahlt ihn auch dafür. Es kommt zu einer kurzen Begegnung zwischen Butch und Vince. Die beiden können sich auf Anhieb nicht leiden. Jules übergibt Marsellus den Koffer und die nächste Episode beginnt.

Die zweite Episode trägt den Namen *Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife*. Vincent muss die Frau von Marsellus ausführen, weil dieser vereist ist. Im Heroinrausch holt Vincent Mia (Uma Thurman) ab und führt sie in ein Tanzlokal. Die beiden verbringen einen schönen Abend gemeinsam und gewinnen sogar den ersten Preis eines Tanzwettbewerbs. Zu Hause angekommen, macht Mia Musik an und wartet auf Vince, der im Bad mit sich Selbstgespräche führt, dass es keine gute Idee sei die Frau seines Bosses zu

verführen. Mia findet ein Päckchen mit weißem Pulver in der Jacke von Vincent. Sie denkt es handle sich um Kokain und zieht es durch die Nase. Als Vincent aus dem Bad kommt sieht er Mia bewusstlos auf dem Boden liegen. Blut läuft aus ihrer Nase. Er merkt, dass sie sein Heroin konsumiert hat. Voller Panik fährt er zu seinem Dealer um Mia zu helfen. Dort angekommen sticht er Mia mit einer Adrenalin Spritze ins Herz und schafft es sie zu retten.

Die letzte Episode heißt *The Gold Watch*. Sie handelt vom Boxer Butch, der den getürkten Kampf doch gewinnt indem er seinen Gegner totschießt. Er hat eine Wette auf sich platziert und möchte mit dem Geld und seiner Freundin so schnell wie möglich die Stadt verlassen bevor ihn Gangsterboss Marsellus erwischt. Allerdings muss er noch einmal in seine Wohnung zurück um ein besonderes Familienerbstück zu holen. Dort erwartet ihn schon Vincent, der sein Maschinengewehr mitten in der Wohnung liegen lassen hat, um auf die Toilette zu gehen. Butch bemerkt Vincent in seiner Wohnung, schnappt sich dessen Gewehr und erschießt ihn damit. Auf dem Weg zu seiner Freundin trifft er zufällig auf Marsellus Wallace, der gerade die Straße überquert. Butch nutzt die Gelegenheit und fährt ihn mit dem Auto an. Dabei wird er von einem anderen Auto gerammt, kommt ins Schleudern und bleibt schließlich stehen. Von Marsellus verfolgt, flüchtet Butch in einen Laden. Der Ladenbesitzer richtet eine Schrotflinte auf die kämpfenden Männer und nimmt sie in seinem Keller gefangen. Dort wird Marsellus von einem Freund des Besitzers, einem Polizisten namens Z, vergewaltigt. Butch gelingt es seine Fesseln zu lösen und kann fliehen. Er kommt allerdings mit einem Samurai Schwert aus dem Laden zurück, tötet den Besitzer und befreit Marsellus. Als Dankeschön wird er von Marsellus verschont, der mit seinem Vergewaltiger zurückbleibt um sich zu rächen.

4.1.3 Struktur

„Wenn Sie sich die Struktur meiner Filme mal anschauen, erkennen Sie, dass ich mich bei der Literatur bediene. [...] [Romane] erzählen eine Geschichte, wie sie wollen, und beginnen oft in der Mitte der Handlung. Darüber hinaus springen Romane in der Zeit zurück. Ist das ein Flashback? Nein. Es ist lediglich die Art und Weise wie der Erzähler die Geschichte dem Leser nahebringen will.“¹¹⁸

Diese Aussage tätigte Quentin Tarantino bei einem Interview für das Cinema Magazin 1994. Das war kurz nachdem *Pulp Fiction* in die Kinos kam. Die Meinungen zu *Pulp Fiction* waren ziemlich geteilt. Viele Leute bewunderten den Aufbau des Films, andere

¹¹⁸ Wiebeck, Sven (1994): Ein glorreicher Bastard. In: Cinema, Nr. 494 (2019), S. 61f.

fanden ihn hingegen nicht gut. Syd Field selbst gehörte zu Letzteren: „Ich fand ihn grauhaft.“¹¹⁹ Im obenstehenden Zitat erklärt Tarantino wie er seine Filme aufbaut. Er orientiert sich am strukturellen Aufbau von Romanen. Bei diesen stehen oftmals die Charaktere im Vordergrund. Zudem gibt es nicht so viele Richtlinien wie bei Drehbüchern. Die meisten Romane bestehen zwar ebenfalls aus drei Akten, allerdings ist es nicht ungewöhnlich Zeitsprünge, Cliffhanger, Montagen, Prologe, Epiloge und noch viele weitere Elemente darin zu finden. Mit der Zeit hat sich der Film solche Techniken abgeschaut. So schreibt Fritz Gesing darüber:

„[...] Darstellungstechniken, die ursprünglich aus der Literatur stammen, jedoch erst durch den Film zum selbstverständlichen Allgemeingut geworden sind: Da ist als ein entscheidendes formales Moment die Montage zu nennen [...]. Sie zerlegt die Handlungsstränge und damit die Linearität des Erzählens in einzelnen Sequenzen und kombiniert sie mit anderen Handlungssträngen.“¹²⁰

Die Montage ist in der Literatur eine durchgängige Technik um Handlungsstränge zu zerlegen. Dabei werden bestimmte Geschehnisse zu einem anderen Zeitpunkt gezeigt als sie eigentlich stattfinden. Somit erzeugt der Autor Wissenslücken, die der Leser füllen möchte indem er weiterliest. Quentin Tarantino bedient sich an dieser Technik. Er zerlegt die Handlungsstränge der drei einzelnen Episoden und verschiebt sie so, dass sie möglichst interessant und spannungserzeugend wirken. Somit verschiebt er automatisch die Linearität des Films. Das hat damals viele Leute verwirrt, weil sie eine derartige Technik in Filmen nicht gewohnt waren.

Tarantino wollte Techniken des Storytellings von Romanen auf Filme übertragen. Durch die nicht lineare Erzählweise ist es ihm zum Beispiel möglich Spannung aufzubauen, die nur so erreicht werden kann. Dem Zuschauer stellen sich nämlich Fragen, die er beantwortet haben will und das wiederum bringt ihn dazu, immer mehr vom Film sehen zu wollen. Der Verfasser geht allerdings erst im Analyseteil „**Figuren**“ auf den genauen Spannungsaufbau von *Pulp Fiction* ein.

Paradigma

Zeitgleich arbeitet Tarantino mit verschiedenen Techniken um den ungewohnten Aufbau für den Zuschauer so greifbar wie möglich zu machen:

¹¹⁹ Field (2007), S. 218.

¹²⁰ Gesing (2014), S. 108.

Er wusste, dass drei Episoden, die nicht linear erzählt sind, für den Zuschauer verwirrend sein werden. Deshalb beschloss er, drei Geschichten zu wählen, die jedem bekannt sind. Zwei Auftragskiller, die eine Leiche entsorgen müssen. Ein Gangster, der die Frau seines Bosses ausführen muss und auf keinen Fall mit ihr schlafen darf. Und zu guter Letzt ein Boxer, der einen getürkten Kampf doch gewinnt. Solche Geschichten sind der Allgemeinheit bekannt. Auf diese Weise versuchte Tarantino seine komplexe Struktur für das Publikum leichter verständlich zu machen.

Im Kern ist jede dieser Geschichten ganz klassisch aufgebaut. Sie haben jeweils drei Akte und bestehen deshalb aus Anfang, Mitte und Ende. Jede Geschichte hat seinen eigenen Höhepunkt. In *Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife* lernen sich Mia und Vincent kennen, verbringen einen netten Abend miteinander und fahren zusammen nach Hause. Während Vincent im Bad ist, verpasst sich Mia eine Überdosis. Plötzlich steht viel auf dem Spiel, denn sie ist die Frau seines Bosses. Der Höhepunkt dabei ist, wie Vincent versucht, Mia zu retten. Das Kaufen der Drogen und das Kennenlernen der beiden stellt den ersten Akt dar. Der zweite Akt beginnt mit dem Erreichen des Tanzlokals. Die Überdosis wäre in diesem Falls der zweite Wendepunkt, denn er führt zur Klimax.

Diese drei Episoden bekommen durch einen Prolog und Epilog einen Rahmen. Dabei stellen diese zwei Elemente zusammengesetzt und chronologisch gesehen den Mittelteil des Films dar. Dieser Midpoint dient nicht nur als Rahmen, sondern auch als Teil des roten Fadens. Der Zuschauer kann erst durch den Epilog bestimmte zeitliche Handlungsstränge einordnen. Im Epilog sind nämlich Vincent und Jules zu sehen nachdem sie die Leiche und das blutverschmierte Auto entsorgt haben. Sie mussten sich Kleidung von Jimmie leihen, weil ihre Anzüge ebenfalls voller Blut waren.



Abbildung 6: Vincent und Jules mit blutverschmierten Anzügen.



Abbildung 7: Vincent und Jules mit Freizeitkleidung von Jimmie.

Zudem ist hier der Koffer, der auch Teil des roten Fadens ist, noch im Besitz von Vincent und Jules. Dadurch ist klar, dass der Epilog chronologisch betrachtet genau vor das Treffen zwischen Marsellus und den beiden Killern in der Bar zu setzen ist.



Abbildung 8: Vincent und Jules warten mit dem Koffer auf Marsellus in der Bar.

Das Schlüsselereignis für den gesamten Film ist die Szene in der Vincent und Jules den Koffer für Marsellus zurückholen. Syd Field schreibt dazu: „Jules und Vincent holen für Marsellus Wallace einen Koffer [...]. Diese Sequenz ist das Zentrum aller drei Geschichten [zusammen].“¹²¹

Neben dem Koffer arbeitet Tarantino mit weiteren Techniken, um die drei Episoden miteinander zu verbinden. Marsellus Wallace dient im Gegensatz zum Koffer als Kern jeder einzelnen Episode. So schreibt Uwe Nagel dazu: „Gleichzeitig wird Marsellus Wallace eingeführt, die Figur, die im Zentrum der gesamten Narration steht, er bildet das

¹²¹ Field (2007), S. 219.

auslösende Moment für jede der drei Geschichten.“¹²² Jede Handlung hat auf einer gewissen Art und Weise mit ihm zu tun und wird durch ihn ausgelöst.

Laut dem Paradigma von Syd Field ist es überaus wichtig, dass im ersten Akt, also den ersten 30 Minuten, alle wichtigen Figuren vorgestellt werden. Zudem sollen die Prämisse und die Umstände der Story etabliert werden. Dies ist trotz des ungewöhnlichen Aufbaus auch in *Pulp Fiction* der Fall. Dank der nicht linearen Struktur ist es Tarantino möglich, alle wichtigen Figuren und ihre Konflikte in der genannten Zeit zu etablieren. Vincent und Jules holen den Koffer, Butch hat das Gespräch mit Marsellus über seinen bevorstehenden Kampf und Vincent führt Mia aus. Folglich schafft es Tarantino durch die Technik des nicht linearen Erzählens, drei Geschichten samt Hauptcharaktere in den ersten 30 Minuten des Films einzuführen.

Größtenteils sind die drei einzelnen Episoden durch Schrifttafeln mit ihren Namen voneinander getrennt. Die erste Schrifttafel wird nach 21 Minuten eingeblendet. Die Teile der Episoden, die sich zwischen den Schrifttafeln befinden, sind chronologisch erzählt. Dadurch kann sich der Zuschauer auf eine Episode und deren Protagonisten einlassen und kommt so nicht komplett durcheinander.

Eine goldene Regel von Syd Field besagt, dass das Ende und der Anfang gleich sind: „Das Ende entspringt dem Anfang.“¹²³ Genau das geschieht in *Pulp Fiction* mit dem Prolog und dem Epilog. Chronologisch gesehen ist es nämlich der Mittelteil des Films, der in zwei Teile getrennt wird und als Anfang und Ende dient. Zudem gibt es eine Perspektivenverschiebung. Während im Prolog Pumpkin und Honeybunny im Mittelpunkt stehen, sind im Epilog Vincent und Jules die Protagonisten. Der Höhepunkt stellt die Mexican-Standoff¹²⁴ Patt Situation zwischen den erwähnten Figuren dar.

¹²² Nagel, Uwe (1997): Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino, Marburg, S. 94.

¹²³ Field (2007), S. 169.

¹²⁴ Dabei handelt es sich um eine Konfrontation mehrerer Parteien, die keiner gewinnen kann. Jeder zielt mit seiner Waffe auf den Gegner und es kommt zu einem Patt.



Abbildung 9: Vincent, Jules, Honeybunny und Pumpkin beim Mexican-Standoff.

Handlungsstruktur:

Laut Robert McKee gibt es drei verschiedene Plotarten. Bei den meisten Filmen handelt es sich um Mischformen davon. Allerdings überwiegen meist ein bis zwei Plotarten. *Pulp Fiction* besteht aus einer Mischung von allen drein. Elemente des Archeplots kommen dabei am häufigsten vor. Im Folgenden werden die einzelnen Elemente von *Pulp Fiction* den jeweiligen Plotarten zugeordnet:

Archeplot:

Der Film hat ein geschlossenes Ende, auch wenn es durch die Dekonstruktion der Handlungsstruktur offen wirkt. Jede einzelne Episode ist für sich betrachtet archetypisch aufgebaut. Sie hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Im dritten Akt werden alle Handlungsstränge gelöst und es bleiben keine wichtigen Fragen offen.

Die Protagonisten jeder Episode werden hauptsächlich mit äußeren Konflikten konfrontiert. In *Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife* muss Vincent Mia ausführen und schließlich ihr Leben retten, nachdem sie sich eine Überdosis verpasst hat. In *The Bonnie Situation* müssen Vincent und Jules zuerst den Koffer zurückholen und dann eine Leiche entsorgen. In *The Gold Watch* ist Butch gezwungen aus Los Angeles zu fliehen, weil Marsellus ihn töten will. Einige Figuren haben auch innere Konflikte und machen am Ende der Episode eine Veränderung durch, allerdings stehen die inneren Konflikte eher im Hintergrund. Zum Beispiel in der erstgenannten Episode besteht der Konflikt von Vincent darin, Mia zu widerstehen. Dennoch sind die Episoden eindeutig von äußeren Konflikten geprägt.

Zum Bindeglied der einzelnen Episoden schreibt Aaron Barlow: „That Tarantino also uses the Cheeseburgers as a structural connector within the story to a scene slightly later

in the film shows that Tarantino also never loses sight of the needs of his story.¹²⁵ Durch einfache Elemente wie Cheeseburger, die immer wieder vorkommen, verbindet Tarantino die einzelnen Episoden miteinander. Weitere Elemente wie die ewig langen Dialoge über popkulturelle Themen oder die Gleichgültigkeit der Figuren zu Gewalttaten sind Teil davon. Doch sie stellen nicht nur einen roten Faden dar. Sie dienen auch dazu, dem Film eine konsistente Realität zu geben. Es handelt sich zwar um eine fiktive Welt, doch ihre Gesetze bleiben von Episode zu Episode gleich. Eine Welt in der Gewalt und Kriminalität alltäglich sind. Diese Elemente sollen zeigen, dass sich jede Episode in der gleichen Welt abspielt. Durch eine konsistente Welt macht Tarantino die komplexe Struktur dem Zuschauer greifbarer.

In *Pulp Fiction* kommt es oft zu Zufällen. Zum Beispiel flieht Butch gerade mit dem Auto aus der Stadt, nachdem er Vincent getötet hat und trifft dabei zufällig auf Marsellus Wallace.



Abbildung 10: Butch trifft zufällig auf Marsellus Wallace.

¹²⁵ Barlow, Aaron (2010): Quentin Tarantino. Life at the extremes, Santa Barbara, S. 90.



Abbildung 11: Marsellus Wallace ist überrascht Butch lebend zu begegnen.

Oder Vincent und Jules, die zufällig zu jener Zeit im Diner sind, zu der Pumpkin und Honeybunny es ausrauben wollen. Es gibt noch viele ähnliche Beispiele für zufällige Ereignisse in diesem Film. Demnach sollte es sich um einen Film mit koinzidenter Realität handeln. Doch das ist nicht der Fall. Robert McKee definiert eine koinzidente Realität folgend: „Koinzidenz treibt eine fiktionale Welt voran, in der unmotivierte Handlungen Ereignisse auslösen, die keine weiteren Wirkungen verursachen [...]“¹²⁶ Demnach wäre jedes Ereignis in *Pulp Fiction* und die damit einhergehende Wirkung belanglos. Es gibt zwar zufällige Begegnungen und Ereignisse, allerdings haben diese eine Auswirkung auf die Story und ihre Entwicklung. Folglich bekommen die einzelnen Geschichten einen Sinn und eine Unverbundenheit des Daseins findet nicht statt. Vielmehr handelt es sich um einen Film mit kausalen Ereignissen, in dem koinzidente Geschehnisse vorkommen.

Antiplot:

Wie schon ausführlich beschrieben dekonstruiert Tarantino die Linearität des Films. Dabei bedient er sich der Technik der Montage, die aus dem Roman kommt. Somit hat er die Möglichkeit mehr Spannung aufzubauen. Durch Cliffhanger zum Beispiel lässt er das Geschehen nach einem wichtigen Ereignis aus und springt zu einer anderen Handlung. Der Zuschauer will im Idealfall unbedingt weiterschauen um zu sehen, welche die Folgen des Ereignisses sind. In *Pulp Fiction* nutzt er diese Technik am Ende des Prologs. Die beiden Banditen ziehen im Diner ihre Waffen, schreien durch die Gegend und das Bild springt zu den Credits und zu einer komplett anderen Handlung. Erst im Epilog sieht der Zuschauer was aus dem Überfall und den beiden Banditen wird. Durch die

¹²⁶ McKee (2019), S. 64.

dekonstruierte Linearität werden dem Zuschauer Fragen aufgeworfen, die er beantwortet haben möchte und dadurch entsteht die Spannung.

Miniplot:

Der Film setzt sich aus drei Episoden zusammen. Daher zählt er zu den Multiplot Storys und diese gehören zum Miniplot. Eine Multiplot Story mit mehreren Protagonisten, die unabhängig voneinander eigene Ziele verfolgen, heißt Multiprotagonisten Story. Genau das ist der Fall bei *Pulp Fiction*, denn die Protagonisten jeder Episode verfolgen ihre eigenen Ziele.

Zusammengefasst ist *Pulp Fiction* ein Archeplot, oder besser gesagt drei Archeplots, gemischt mit Elementen eines Antiplots und Miniplots. Für den Verfasser macht es den Anschein, als wollte Quentin Tarantino etwas Neues schaffen, das er selbst sehen möchte. Er hat sich an Elementen aus allen Plotarten bedient und wollte somit seinen Film wie einen Roman aufbauen. Es wirkt keineswegs als hätte er einen Kunstfilm gemacht, um zu zeigen, wie gut er das Handwerk beherrscht. Viel mehr wählte er eine derartige Struktur, um die Spannung zu verstärken und die Leute zu unterhalten. Zudem machte er den Film exakt nach seinen Vorstellungen und versuchte dabei nicht auf Krampf ein breites Publikum zu erreichen. „Ich fand mich damit ab [...] nie die große Masse zu erreichen. Also nahm ich mir vor, *Pulp Fiction* so zu drehen wie es mir gefiel – der Film würde ja sowieso kein kommerzieller Erfolg werden“¹²⁷

Ein weiterer wichtiger Punkt, der zum Plot zählt, ist der Bruch der Erwartungshaltung mit dem Tarantino spielt. Er bedient sich klassischer Stories, die der Allgemeinheit bekannt sind. Dadurch enthält der Film klassische Figuren und Figurenkonstellationen. Er etabliert die Plots in *Pulp Fiction* als solche Stories, um sie dann zu brechen.

Zum Beispiel die beiden Gangster Vincent und Jules, die Aufträge für ihren Boss erledigen müssen: Sie werden einen ganzen Arbeitstag lang begleitet. Anstatt sich über Business und Gangsterdinge zu unterhalten, sprechen die beiden ständig über Popkulturelle Themen und führen banale Dialoge, die jeder normale Mensch ebenso führen könnte. Das Ganze bringt Komik in die Situation und macht den Film auf einer gewissen Weise sehr realitätsnah. So sprechen die beiden ganz trocken darüber, ob es zu weit ginge, einer vergebene Frau die Füße zu massieren, während sie auf dem Weg sind ein paar Typen zu töten. So brechen sie auch das Genre, denn es handelt sich nicht mehr um einen klassischen Gangsterfilm. Ein weiteres Beispiel ist die Szene, in der die beiden

¹²⁷ Scholten (2016), S. 51f.

Gangster mit ihrem Spitzel im Auto fahren und Vincent dem Spitzel aus Versehen in den Kopf schießt. Anstatt sich Sorgen wegen des Toten zu machen, schreit Jules Vincent an, was für ein Idiot er doch sei. Die beiden streiten sich über den Unfall wie ein altes Ehepaar und nehmen das eigentliche Problem nicht allzu ernst. Außerdem kommt es zu einer Dekonstruktion ihres Erscheinungsbildes. Zuerst werden sie als zwei coole Gangster in Anzüge vorgestellt, die mit Waffen durch die Gegend fahren und Leute töten. Mit der Zeit geraten sie durch Zufall und die Ungeschicktheit von Vincent in ständige Schlamassel. So kommt es dazu, dass ihre Anzüge voller Blut sind. Dadurch sind sie gezwungen, sich alte T-Shirts und kurze Sporthosen anzuziehen, sodass der Anschein entsteht, die beiden seien auf einem gemeinsamen Urlaub. Aus den coolen Gangstern werden zwei Surfer, die sich durchgehend wie ein altes Ehepaar anmeckern. Das ist ein Teil des fiktionalen Konzepts von *Pulp Fiction*, nämlich das Bekannte zu brechen.

Tarantino geht sogar noch weiter: Er baut Spannung auf indem er Andeutungen auf ein Ereignis macht. Der Zuschauer erwartet, dass dieses Ereignis eintritt. Doch es kommt zu einer Wendung und dadurch zu einem unerwarteten und schlimmeren Ereignis. Als Beispiel ist wieder die Episode zu nennen, in der Vincent Mia ausführt. Zuerst reden Jules und Vincent darüber, dass sie die neue Freundin von ihrem Boss Marsellus ist. Dann erzählt Jules, Marsellus hätte jemanden von einem Balkon werfen lassen, weil er seiner Freundin die Füße massiert habe. Die beiden diskutieren, ob Marsellus nicht überreagiert habe und Vincent erklärt, er müsse Mia ausführen, wenn Marsellus geschäftlich die Stadt verlässt. Es werden Andeutungen gemacht, dass Vincent und Mia sich bei ihrem Treffen etwas zu nah kommen könnten. Eine derartige Story ist allgemein bekannt. Der Zuschauer erwartet Vincent in Schwierigkeiten zu sehen, weil er sich an Mia ranmacht. Es kommt allerdings zu einer unerwarteten Wendung: Mia nimmt eine Überdosis und Vincent ist in noch größeren Schwierigkeiten, falls er sie nicht retten kann.

So äußert sich Jörg Helbig dazu: „Dagegen inszeniert Tarantino fragmentierte Welten, die miteinander in Konflikt geraten. Das kontingente Zusammentreffen von Körpern in unterschiedlichen Kontexten führt zu Reaktionen, die nicht vorhersehbar sind“¹²⁸ Mit fragmentierte Welten sind die Referenzen an verschiedenen Filmfiguren gemeint. Nicht nur die Plots sind allgemein bekannt, die Figuren ähneln auch klassischen Charakteren, die gebrochen und dekonstruiert werden. Diese Figuren, die aus verschiedenen Welten stammen, treffen in *Pulp Fiction* durch Zufall aufeinander. Folglich kommt es zu einem unerwarteten Ausgang der Zusammentreffen. Butch trifft zufällig auf Vincent in seiner

¹²⁸ Winter, Rainer (2020): *Pulp Fiction* als Erfahrungsmodus. Quentin Tarantino und die Fabrikation des Populären, In: *Film-Konzepte*, Nr. 57 (2020), S. 27.

Wohnung und erschießt ihn. Der Killer aus dem Gangsterplot wird vom Boxer aus dem Boxerplot getötet. So wirkt es oft wie ein komischer und unerwarteter Zufall, wenn Figuren aus zwei verschiedenen Welten aufeinandertreffen.

Eine derartige Referenz ist sogar auf einer metfiktionalen Ebene zu finden: Wenn John Travolta als Vincent im Tanzlokal bei einem Tanzwettbewerb mitmacht, erinnert das an *Saturday Night Fever*. Ein Tanzfilm, für den Travolta berühmt wurde. Allerdings tanzt Vincent weniger anspruchsvolle Tänze in *Pulp Fiction*. Dennoch kommt ein Teil der Welt von *Saturday Night Fever* in *Pulp Fiction* vor. In John Travolta verschmelzen für kurze Zeit die Charaktere eines Killers und eines jugendlichen Tänzers, den er einst selbst dargestellt hat.

Um so viele Elemente aus verschiedenen Filmen, Büchern und Comics verbinden und zitieren zu können hat sich Quentin Tarantino an seinem reichen Wissen darüber bedient.

4.1.4 Figur

Eine besonders starke Figurenentwicklung ist in *Pulp Fiction* nicht vorhanden. Bis auf Jules macht kein Protagonist eine wirkliche Veränderung durch. Auf der einen Seite liegt dies am Konzept, denn die Protagonisten stellen klassische Stereotypen aus verschiedenen Genres dar. So äußert sich Uwe Nagel dazu: „Sein Ausgangspunkt bei der Kreation waren Storymuster und Charaktere, die aus billigen Kriminalromanen [...] dem Zuschauer bereits wohl bekannt sind.“¹²⁹ Die Motivation für die Figuren und Geschichten stammt von eben diesen sogenannten Pulp Magazinen ab. Figuren in solchen Geschichten sind handlungsgetrieben. Sie dienen dem Zweck ihr Ziel zu erreichen und beschäftigen sich wenig bis gar nicht mit sich selbst. Viel eher werden sie von äußeren Konflikten getrieben. Nachdem Tarantino seinen Film an solche Storys anlehnt, treibt er die Figuren in *Pulp Fiction* auch eher durch äußere Konflikte an. Allerdings verändert er die Figuren, indem er im Laufe des Films ihre klischeehafte Porträtierung dekonstruiert. Im vorigen Unterkapitel ist der Verfasser auf den Erwartungsbruch und die damit einhergehende Dekonstruktion von Figuren eingegangen. Aus diesem Grund kann an dieser Stelle auf ein Beispiel zur Veranschaulichung verzichtet werden.

Auf der anderen Seite handelt es sich um drei Kurzgeschichten. Zwei davon haben jeweils zwei Protagonisten. Wenn jeder Protagonist von inneren Konflikten geplagt wäre

¹²⁹ Nagel (1997), S. 82.

und auf seinem Weg etwas lernen müsste, dann würde eine Gefahr bestehen Klischees aufzugreifen. Selbst wenn Tarantino es geschafft hätte den Figuren gute innere Konflikte zu geben, so wäre es durch die begrenzte Zeit schwierig diese Konflikte einzuarbeiten und schließlich zu lösen.

Es gibt nur einen Protagonisten, der am Ende seines Erzählstrangs sich weiterentwickelt hat. So schreibt Jan Christian Frers in seiner Bachelorarbeit:

„Die Figur Jules macht aber im Laufe des Films eine Entwicklung durch. Er ist überzeugt, dass er und Vincent Zeugen eines Wunders wurden. Gott sei persönlich herabgestiegen und habe die Kugeln abgefangen, die einer der vier Kleinganoven im Apartment auf sie abfeuerte.“¹³⁰

Einer der jungen Männer schoss auf Jules und Vincent, doch keine der Kugeln traf die beiden. Für Jules ist es ganz klar, dass Gott die beiden gerettet habe. Er ist der Meinung Gott habe etwas mit ihm vor und daher solle er noch weiterleben. Er will unbedingt als Gangster aufhören. Vincent empfindet das Ereignis eher als glücklichen Zufall. Die beiden diskutieren im Diner lange darüber. Während Vincent ihm klarzumachen versucht, dass es derartige Zufälle gibt, ist Jules davon überzeugt eine Epiphanie erhalten zu haben. Das Ganze wird später noch ausführlicher dargestellt, wenn Pumpkin im Diner Jules auszurauben versucht. Jules entwaffnet ihn und hält ihm die Pistole vors Gesicht. Doch er lässt Pumpkin und Honeybunny davonkommen, weil er zu einem besseren Menschen werden will. Sein Charakter hat sich verändert. Vor seiner Epiphanie hätte er Pumpkin bestimmt getötet.

Figurenkonstellation:

Wie schon erwähnt handelt es sich bei *Pulp Fiction* um eine Multiplot Story. Jede Episode hat jeweils zwei Protagonisten, bis auf die Episode über den Boxer, diese hat nur einen. In *The Bonnie Situation* geht es um Vincent und Jules. In *Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife* geht es um Vincent und Mia und in *The Gold Watch* um Butch. Die Protagonisten der eigenen Episode kommen als Nebenfiguren in den anderen Episoden vor. Die Figur mit der längsten Spielzeit ist Vincent. Wenn ein Protagonist für den ganzen Film festgelegt werden müsste, dann wäre es höchstwahrscheinlich Vincent. Harvey Weinstein war selbst schockiert, dass Tarantino Vincent Vega mitten im Film töten lässt. So regte er sich bei den Verhandlungen über das Drehbuch auf: „Spinnt ihr? Ihr bringt

¹³⁰ Frers (2018), S. 32.

die Hauptfigur mitten im Film um?“¹³¹ Die Aufgabe eines Protagonisten ist es, den Zuschauer bis ans Ende der Story führen. Durch die verschobene Linearität stirbt zwar Vincent mitten im Film, taucht aber gegen Ende wieder auf und der Film endet mit Vincent und Jules.

Bei allen Protagonisten handelt es sich um Antihelden. Keiner erfüllt die erforderlichen Eigenschaften zum klassischen Helden einer Geschichte. Nur Jules, der durch seine Epiphanie eine Veränderung erfahren hat, handelt gegen Ende wie ein Held und verschont seinen Feind.

Spannungsaufbau:

Tarantino beherrscht das Handwerk des Spannungsaufbaus sehr gut. Oft deutet er bestimmte Geschehnisse an, die dem Zuschauer ein Gefühl vermitteln sollen, dass in Zukunft etwas passieren wird. Dabei kündigt er sie sehr unterschwellig an, sodass nicht alles verraten wird und der Zuschauer nur mit einer Vermutung zurückbleibt.

Bevor Butch Vincent mit seiner eigenen Waffe erschießt, treffen die beiden im Strip Club von Marsellus aufeinander. Es ist deutlich zu erkennen, dass die beiden einander nicht leiden können. Vincent beleidigt Butch und dieser ist sofort zu einer Auseinandersetzung bereit. Die Situation wird von Marsellus entschärft. Das kurze Aufeinandertreffen von Vincent und Butch soll als Vorausdeutung auf ihr späteres Treffen gelten. So äußert sich Tom Shone dazu: „Für ihre Feindseligkeit gibt es keinen erkennbaren Grund, außer dass ein eisiger Wind aus der Zukunft hereinweht, in der einer von beiden den anderen töten wird.“¹³²

Eine Vorausdeutung muss nicht immer eingehalten werden, damit Spannung aufgebaut wird. Das Ereignis, das angedeutet wird, kann auch ausgelassen werden beziehungsweise es kann stattdessen auch ein komplett anderes Ereignis eintreten. In *Pulp Fiction* wird dies mit der Grundsituation der einzelnen Episoden gemacht. Es wird nämlich eine bestimmte Geschichte mit einem Konflikt etabliert, die der Allgemeinheit bekannt ist. Dadurch hat der Zuschauer eine bestimmte Erwartung an Verlauf und Auflösung der Geschichte. Allerdings kommt es zum Erwartungsbruch und die Geschichte nimmt einen komplett anderen Verlauf, der schlimmer scheint als erwartet. So landen Vincent und

¹³¹ Scholten (2016), S. 57.

¹³² Shone, Tom (2018), S. 101.

Mia nicht gemeinsam im Bett. Stattdessen muss Vincent Mias Leben retten, nachdem sie sein Heroin geschnupft hat.

Auch die nicht lineare Erzählweise kommt aus dem Roman und trägt zum Spannungsaufbau bei. Dadurch stellen sich dem Zuschauer ständig Fragen, weil sich dieser schwer tut, eine zeitliche Ordnung festzulegen. Zum Beispiel endet der erste Teil der Episode von Vincent und Jules mittendrin mit einem Cliffhanger unmittelbar nachdem die beiden Killer die jungen Erwachsenen getötet und den Kugelhagel überlebt haben. Die nächste Szene zeigt das Ende der gleichen Episode. Es handelt sich um die Übergabe des Koffers an Marsellus in seinem Stripclub. Hier tragen die beiden keine Anzüge mehr, sondern T-Shirts und kurze Hosen. Dem Publikum stellt sich die Frage, warum die beiden nun so angezogen sind. Allzu viel Zeit kann ja nicht verfliegen sein, immerhin haben sie den Koffer noch bei sich. Der Mittelteil wurde ausgelassen und kommt erst im letzten Drittel des Films vor. Das Setup wäre die Sequenz, in der die beiden den Kugelhagel überleben und die Kofferübergabe an Marsellus im Stripclub. Die Kluft ist die ganze Zeit dazwischen, also bis zum Mittelteil, der als Payoff die Frage beantwortet, wie die beiden zu ihrer neuen Kleidung gekommen sind.

Im gesamten Film kommt es zu einer einzigen Rückblende. Sie dient als Exposition und wirft gleichzeitig eine Frage auf. Es wird ein kurzer aber bedeutender Ausschnitt aus der Kindheit von Butch gezeigt. Er bekommt die Uhr seines im Krieg gefallenen Vaters überreicht. Dieser Ausschnitt ist von großer Bedeutung für die Episode *The Gold Watch*. Dem Zuschauer stellt sich die Frage, was es mit dieser Uhr auf sich hat. Später wird klar, dass diese Uhr einen so großen emotionalen Wert für Butch hat, dass er sogar bereit ist, sein Leben dafür zu riskieren. Er begibt sich in seine Wohnung zurück, um diese Uhr zu holen, obwohl er weiß, dass Marsellus ihn töten will und seine Wohnung der unsicherste Ort für ihn wäre.

4.2 Once Upon a Time in Hollywood

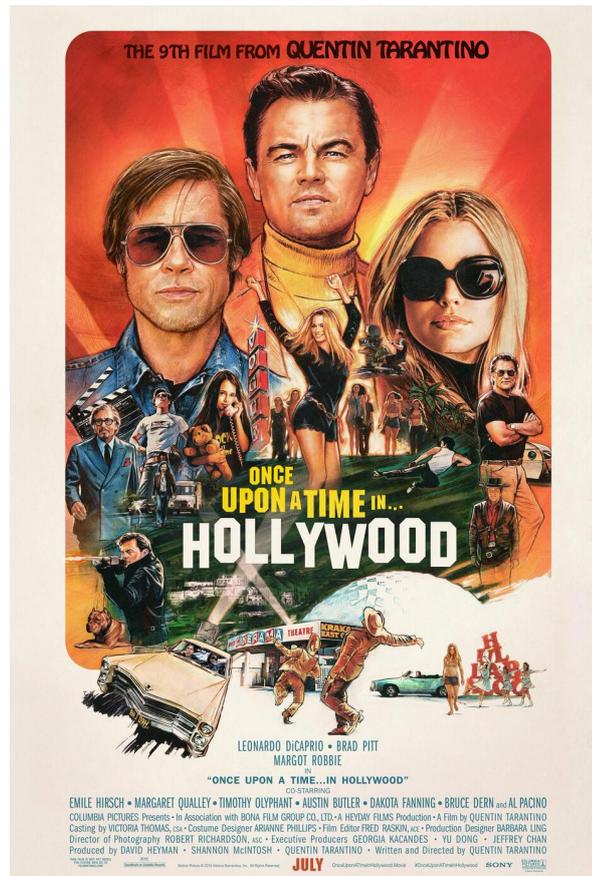


Abbildung 12: Das Filmplakat von *Once Upon a Time in Hollywood*.¹³³

Die Abbildung zeigt das Filmplakat von *Once Upon a Time in Hollywood*. Es ist comicartig illustriert. Das hat zwei Gründe: Zum einen war ein derartiges Design in den sechziger und siebziger Jahren nichts Ungewöhnliches und der Film spielt in dieser Epoche. Zum anderen unterstützt das comicartige Design die fiktive Welt, in der die Geschichte angesiedelt ist, ähnlich wie das Plakat von *Pulp Fiction*. Nur, dass Tarantino bei diesem Film keine Geschichte aufgreift, die aus Romanen oder Comics sein könnten, sondern die wahre Historie ergänzt und verändert. Jörg Helbig schreibt in einem Artikel dazu:

¹³³ Sony Pictures (Hrsg.) (o.J.): *Once Upon a Time in... Hollywood*. Im WWW unter URL: <https://www.moviepilot.de/movies/once-upon-a-time-in-hollywood/bilder/803236>. (14.01.2021).

„Tatsächlich ist *Once Upon A Time*... In Hollywood ein Film über eine alternative Realität, in der sich Fakten und Fiktion vermischen.“¹³⁴

4.2.1 Entstehung und Produktion

In den sechziger Jahren kommt es in den USA zu einer enormen politischen und kulturellen Veränderung. Es gibt viele Kriege, in die die USA involviert sind. Doch die neue Generation strebt nach einer friedlichen Gesellschaft. Es wird gegen Krieg und Rassismus protestiert. Die Menschen wollen Frieden, Freiheit und ein problemloses Zusammenleben. Die Zeit der *Flower-Power* beginnt. Junge Leute protestieren gegen Ungerechtigkeit, leben in Kommunen, experimentieren mit Drogen und wollen vor allem nicht wie ihre Eltern sein.¹³⁵

Doch es dauert eine Weile, ehe dieser Wertewandel Hollywood erreicht, denn Hollywood hängt allen Veränderungen immer hinterher. Erst Ende der Sechziger erreicht die neue Bewegung Los Angeles, dafür aber mit voller Wucht. Es kommt zu einem tiefgreifenden Wandel in der Stadt und in Hollywood selbst.¹³⁶ Dieser politische und kulturelle Wandel führt letztendlich auch zu einem medialen Umbruch. Neben der Geschmacksveränderung des Publikums hatten die Filmstudios mit weiteren Herausforderungen zu kämpfen. Fast jeder Haushalt in den USA hatte nun einen Fernseher, wodurch das Kinopublikum immer weniger wurde. Außerdem waren die Studios dazu gezwungen, sich von ihren Kinos zu trennen. Davor besaß jedes bedeutende Studio seine eigenen Kinos und plötzlich wurden alle Kinos unabhängig¹³⁷

Durch den Wertewandel waren Filme des Classical Hollywood nicht mehr gefragt. Diese Epoche des Films dauerte von 1928 bis 1967. Die meisten Filme in dieser Zeit mussten sich den vorgegebenen Strukturen der Studios unterordnen. Viel Platz für Experimente gab es nicht. Der Schwerpunkte lagen auf der Handlung sowie den Konflikten der Figuren. Kamera und Licht dienten eher zur Unterstützung des Geschehens. Gedreht wurde hauptsächlich in den Studios, in denen Kulissen angefertigt wurden.¹³⁸

¹³⁴ Helbig, Jörg (2020): Willkommen im Spiegellabyrinth. Exzess, Ironie und Selbstreflexion in *Once Upon A Time*... In Hollywood, In: Film-Konzepte, Nr. 57 (2020), S. 101.

¹³⁵ Vgl. Grob, Norbert et al. (2017): Einleitung: Das Alte überdenken, das Neue gestalten. In: Grob, Norbert (Hrsg.) (2017): Stilepochen des Films. New Hollywood, Stuttgart, S. 16ff.

¹³⁶ Vgl. a.a.O., S. 15f.

¹³⁷ Vgl. a.a.O., S. 27.

¹³⁸ Vgl. a.a.O., S. 24.

Ende der Sechzigerjahre rückte die klassische Erzählkonvention immer mehr in den Hintergrund. Der Fokus lag auf den Figuren und weniger auf der Handlung. Statt Happy Ends und echten Helden, ging es immer mehr um Antihelden, die auf der Suche nach sich selbst und einem besseren Amerika sind. Oft wurden diese Figuren durch Scheitern gezeichnet, die keinen richtigen Weg aus ihrer Misere finden. Dabei lassen sie sich durch ihr Leben treiben ohne ein richtiges Ziel zu haben. Diese Antihelden versuchen oft mit Gewalt ihrem Elend zu entkommen, allerdings scheint dies vergeblich. Alles was Anfang der Sechzigerjahre noch verpönt war, fand gegen Ende dieses Jahrzehnts plötzlich Anklang. Das Publikum wollte Authentizität.¹³⁹ Es wurde gegen die klassische Erzählstruktur gearbeitet, wodurch auch Bildsprache und Ton eine viel größere Rolle bekamen. Anstatt die Handlung nur zu begleiten, wurden Kamera und Musik Teil davon. Gedreht wurde immer häufiger außerhalb der Studios. Die neue Epoche wird New Hollywood genannt und dauerte von 1967 bis 1980.¹⁴⁰

Natürlich geschah dieser Umbruch nicht über Nacht. Die ersten Schritte wurden 1967 gemacht, allerdings hat es länger gedauert bis sich die neue Epoche etabliert hat. Und genau hier setzt Quentin Tarantino mit seinem neuesten Werk an: *Once Upon a Time in Hollywood* handelt von drei in Los Angeles lebenden Personen, die im Filmgeschäft tätig sind. Es ist das Jahr 1969, die Umbruchzeit hat in Hollywood erst richtig begonnen und die Figuren kämpfen mit der Veränderung in ihrer Branche.

Ursprünglich sollte dieser Film ein Roman werden, der aus der Sicht von Rick Dalton, einem Schauspieler, und seinem Stuntman Cliff Booth erzählt wird. Jedes Mal, wenn sich etwas in der Stadt verändert, hat Tarantino die beiden darüber reden lassen.¹⁴¹ So hat er insgesamt drei Kapitel über seine Charaktere geschrieben, in denen es um ihre Vorgeschichten und die Veränderung in Hollywood geht. Doch während des Schreibens probierte sich Tarantino nur aus und wusste noch nicht, welche Art von Story es werden würde. Zudem war dies sein erster Versuch einen Roman zu schreiben, weshalb er die drei Kapitel aus Unsicherheit mehrmals umschreiben musste. Wegen des Drehs eines aktuellen Filmprojekts legte er den Roman schließlich zur Seite. Als er ihn einige Zeit später wieder hervorgeholt hatte, erkannte Tarantino das Potential diese Geschichte. Allerdings wollte er nun daraus ein Drehbuch machen. Zunächst entschied er sich für ein Melodrama, doch er musste feststellen, dass diese Methode nicht die richtige für den Film sei. So kam er zur Idee, die Figuren selbst zur Geschichte zu machen. Er hatte die

¹³⁹ Vgl. a.a.O., S. 12f.

¹⁴⁰ Vgl. a.a.O., S. 29f.

¹⁴¹ Vgl. Wiebeck, Sven (2019): *Once Upon a Time in Tarantinos Hollywood*. In: *Cinema*, Nr. 495 (2019), S. 87.

Figuren so detailliert ausgearbeitet, dass sie die Geschichte tragen würden. Das Konzept war, einige Tag aus ihrem Leben zu zeigen. „And so, we just follow Rick and Cliff and Sharon, just during their days, and it’s eventful and uneventful at the same time“¹⁴² Dabei wird wenig über die Vergangenheit der Figuren erzählt, trotzdem erfährt der Zuschauer viel über sie und ihre Charakterisierung.¹⁴³

Die Produktion fand das erste Mal ohne Harvey Weinstein statt, der davor jeden Major Film von Tarantino produzierte und auch dessen Vertrieb übernahm. Grund dafür waren die gegen Weinstein erhobenen Vorwürfe des sexuellen Missbrauchs.¹⁴⁴

4.2.2 Story

Über die Story und vor allem ihren Plot herrscht unter Journalisten und Kritikern Uneinigkeit: Einige behaupten, der Film habe einen schwachen Plot und wiederum andere sind fest der Überzeugung, der Film habe gar keinen Plot.

Der Verfasser ist der Meinung, dass nicht nur ein Plot, sondern mehrere vorhanden sind. Ähnlich wie bei *Pulp Fiction* ist auch *Once Upon a Time in Hollywood* eine Multiprotagonisten Story. Auch wenn die Plots schwach sind, weil die Geschichte in den Figuren steckt, so handelt es sich bei diesem Film sogar um eine Multiplot Story. Warum der Verfasser diesem Film solche Attribute zuspricht, wird im Analyseteil „**Handlungsstruktur**“ dargelegt.

Die Story des Films steckt also in den Figuren, zudem wird der Film trotz Überlänge sehr langsam erzählt. Das führt zum Anschein, die Geschichte würde sich aus wenig Handlung zusammensetzen. Im Folgenden wird die Handlung jedes Protagonisten einzeln zusammengefasst, damit die gesamte Geschichte leichter nachvollziehbar ist.

Rick Dalton (Leonardo DiCaprio) war vor etlichen Jahren ein TV Star. Er hatte seine eigene Show und war damit sehr berühmt. Danach versuchte er in der Kinobranche Fuß zu fassen, allerdings lief das nicht wie erhofft. So muss er sich nun mit Antagonistenrollen in TV Shows zufriedengeben. Als ihm eines Tages ein Agent sein kommendes Karriereende voraussagt und ihm einen Ausweg bietet, steht Rick vor einer wichtigen Entscheidung. Zieht er nach Italien um Italowestern zu drehen, die seine Karriere retten

¹⁴² Morgan, Kim (2019): To Live and Die in LA. In: Sight and Sound, Jg. 29, Nr. 9 (2019), S. 20.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Vgl. Wiebeck (2019), S. 86.

könnten, oder bleibt er in Hollywood und versucht weiterhin an Hauptrollen zu kommen. Zeitgleich ziehen Sharon Tate und Roman Polanski in sein Nachbarhaus ein. Einer der größten Hollywood Regisseure mit seiner Frau als aufstrebende Schauspielerin. Kurz nach diesem Treffen mit dem Agenten, wird Rick einen Tag lang am Set bei der Arbeit begleitet. Er spielt den Antagonisten in einer Western Serie. Bei den Dreharbeiten kommt es zu weiteren Problemen, weil ihm sein Text vor laufender Kamera nicht einfällt. Geplagt von seinem drohenden Karriereende entscheidet sich Rick nach Italien zu gehen. Dort dreht er vier Filme, wird zum Star in Rom und heiratet eine italienische Schauspielerin. Als er wieder nach Hollywood zurückkehrt, hat sich an der Situation wenig geändert und er muss sich eingestehen, dass seine Karriere vermutlich zu Ende geht.

Cliff Booth (Brad Pitt) ist Ricks Stuntman, Fahrer, Laufbursche und bester Freund. Rick versucht ihn so gut wie möglich zu unterstützen und ihm Jobs zu vermitteln, denn Cliff hat es mittlerweile schwer, als Stuntman besetzt zu werden. Er wurde nämlich durch bestimmte Gerüchte in der Branche gebrandmarkt. Während sein Boss bei der Arbeit ist und seinen Text vor laufender Kamera vergisst, begibt sich Cliff zu Hausmeisterarbeiten in Ricks Haus. Etwas später fährt er mit Ricks Auto durch die Gegend und trifft auf ein Hippiemädchen namens Pussycat. Sie bittet ihn um eine Mitfahrgelegenheit nach Hause. Als Cliff herausfindet wo sie wohnt, ist er bereit, sie dorthin zu fahren. Denn Pussycat lebt mit ihrer Hippie Kommune auf einer Ranch, auf der Rick und Cliff einige Jahre zuvor an einer Serie gedreht haben. Angekommen auf der Ranch möchte sich Cliff vergewissern, ob der Besitzer noch am Leben ist und wie es ihm geht. Er befürchtet, dass ihn die Hippies quälen. Doch es stellt sich heraus, dass der Besitzer eine Beziehung mit einem Hippiemädchen führt und ihre Freunde deshalb dort wohnen lässt. Dann folgt noch ein kleiner Kampf zwischen Cliff und einem Hippie, weil dieser ein Messer in sein Reifen gebohrt hat. Nachdem ihn Cliff verprügelt und ihn seinen Reifen wechseln lässt, fährt er zum Set, um Rick von der Arbeit zu holen.

Sharon Tate (Margot Robbie) ist die einzige nicht fiktive Protagonistin. Es handelt sich um die gleichnamige und schon verstorbene Schauspielerin. Sharon wird an einem normalen Tag in ihrem Leben begleitet. Zuerst ist sie mit ihrem Ehemann Roman Polanski auf einer Playboy Party. Dann sucht sie in eine Buchhandlung auf und später sieht sie sich ihren eigenen Film im Kino an. Der Konflikt, der in ihrer Geschichte enthalten ist, ist ihre Ermordung durch Mitglieder der Manson Familie. Dem Zuschauer sollte dieses historische Ereignis bewusst sein, wodurch Spannung und Konflikt aufgebaut wird. Es werden im Laufe des gesamten Films mehrfach kleine Vorausdeutungen gemacht, dass Sharon Tate dem Ende immer näherkommt.

Im letzten Akt führen alle Handlungsstränge zusammen. Die Hippies aus der Manson Familie, die Cliff schon kennengelernt hat, wollen Häuser überfallen und die Menschen darin töten. Allerdings bricht Tarantino hier die Historie und lässt die Hippies in Ricks

Haus einbrechen statt in Sharons. Doch dort werden sie von Cliff und seinem Pit Bull empfangen. Die Hippies bedrohen Cliff mit Waffen, doch er bezwingt sie mithilfe seines Hundes. Dabei wird er verletzt und von der Rettung abgeholt. Ein Freund von Sharon kommt aus ihrem Haus um mit Rick über den Vorfall zu reden. Er ist voller Begeisterung Rick Dalton zu treffen, denn immerhin ist Rick noch ziemlich berühmt. Daraufhin wird Rick von Sharon eingeladen, weil sie ihn auch kennenlernen möchte. So endet der Film mit einem alternativen Ende in Bezug auf die Historie und einem Hoffnungsschimmer für Ricks Karriere.

4.2.3 Struktur

Once Upon a Time in Hollywood hat eine sehr ungewöhnliche Struktur, denn die Geschichte steckt in den drei Protagonisten. Dabei werden die Figuren liebenswert dargestellt, damit das Publikum Lust verspürt, ihnen so lange wie möglich zu folgen. Tarantino will den Zuschauer in den Film eintauchen lassen, damit dieser das Gefühl der damaligen Zeit verspürt. Deshalb hat er sich auch für diese Erzähltechnik entschieden. „Man nimmt eine Zeitperiode und einen bestimmten Ort, kreiert fiktive Charaktere und bringt sie dann mit den tatsächlichen Berühmtheiten der damaligen Zeit zusammen.“¹⁴⁵ So kommt es zu mehreren Treffen zwischen den Protagonisten und berühmten Leuten aus den Sechzigern und Siebzigern in Hollywood. Dies soll dem Publikum verhelfen in die damalige Epoche einzutauchen.

Die Kritiken zum Film sind ziemlich geteilt. Einige empfinden den Film als ein Meisterwerk und wiederum andere als besonders langwierig. So schreibt Patrick Heidemann in Cinema: „Bis es zum [...] brutalen Ende dieser Geschichte kommt, dauert es fast zweieinhalb Stunden, und siehe da: Für einen Tarantino-Film ist diese Langstrecke hin und wieder tatsächlich etwas zäh.“¹⁴⁶ Doch genau das ist das Konzept des Films. Los Angeles war vor allem in der damaligen Zeit sehr langsam. Die Menschen gehen alles entspannt an und fahren viel mit dem Auto herum. Daher auch die langen Szenen von Autofahrten mit dem Los Angeles von 1969 als Kulisse. „Ganze Straßenzüge in Los Angeles wurden dafür in Retro-Verkleidung gesteckt;“¹⁴⁷ Tarantino hat sich dabei keiner Computertechnik bedient, wie das heutzutage die meisten Regisseure gemacht hätten.

¹⁴⁵ Wiebeck (2019), S. 89.

¹⁴⁶ a.a.O., S. 51.

¹⁴⁷ Buß, Christian (2019): Traum weiter, Tarantino. Im WWW unter URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/once-upon-a-time-in-hollywood-traeum-weiter-quentin-tarantino-filmkritik-a-1281657.html>. (19.01.2021).



Abbildung 13: Los Angeles in Retro-Verkleidung.

Im Folgenden wird als zunächst das Paradigma des Films analysiert und daraufhin die Handlungsstruktur. Nachdem der Film noch so neu ist, gibt es keine Fachliteratur, keine wissenschaftlichen Arbeiten und keine ausführlichen Analysen dazu. Die einzigen Quellen an denen sich der Verfasser bedienen kann, stellen Magazine, Filmkritiken und Interviews mit Quentin Tarantino dar. Um die Analyse trotz komplexer Struktur so gut wie möglich durchführen zu können, hält sich der Verfasser an die im Theorieteil aufgestellten Richtlinien.

Paradigma

Der Film selbst ist einerseits als großes Ganzes zu betrachten und andererseits als drei Protagonisten mit ihren eigenen Geschichten, deren Handlungsstränge im Film zusammengeführt werden. Die Struktur des gesamten Films beruht auf der klassischen Dreiaktstruktur. Tarantino behauptet dies in einem Interview mit dem Sight and Sound Magazin: „[...] the movie has three acts.“¹⁴⁸ Der erste Akt stellt die Einführung der Protagonisten und des Konflikts von Rick dar. Zudem begegnen Rick und Cliff im ersten Akt Sharon Tate, die gerade ihre Auffahrt hochfährt. Der zweite Akt ist der längste Teil des Films und beginnt mit dem nächsten Tag in der Geschichte. Dabei steht der nächste Tag für den Wendepunkt. Jeder Protagonist wird an diesem Tag bei seinen alltäglichen Aufgaben begleitet. Rick dreht an einem Fernsehpielen, Cliff setzt sich mit einer Hippie-kommune auseinander und Sharon genießt ihren freien Tag. Der dritte Akt beginnt mit der Rückkehr aus Italien. Der Wendepunkt ist dabei die Sequenz, in der Ricks und Cliffs Zeit in Italien zusammengefasst wird. Der dritte Akt spielt ebenfalls an einem einzigen

¹⁴⁸ Morgan (2019), S. 21.

Tag, nämlich am achten August einschließlich der Nacht auf den neunten. In jener Nacht wurde Sharon Tate ermordet. Die genauen Daten und Uhrzeiten werden im Film eingeblendet und sollen darauf hinweisen, dass es nicht mehr lange dauert bis die Hippies bei ihr einbrechen.

Das Schlüsselereignis ist das Hollywood von 1969. Von diesem Ort in diesem Zeitraum geht alles aus, was im Film passiert. Aufgrund dieser Umbruchszeit ist Rick nicht mehr so gefragt wie davor, denn der Typ, den er darstellt, wird als Schauspieler kaum noch gesucht. Cliff steigt und fällt mit Rick, weshalb auch für ihn diese Zeit nicht einfach ist. Die neue Generation ist im Kommen. Sharon Tate zählt zu ihr und ist daher eine aufsteigende Schauspielerin, die in der Szene gute Verbindungen hat. Selbst die Manson-Morde gehen von genau dieser Zeit aus. Folglich ist das Bindeglied diese zeitliche Epoche in Hollywood. „While the Manson Family murders come into play, conjoining the lives and fates of Rick, Cliff, and Sharon [...], it's Hollywood that they all share in common.“¹⁴⁹

Von diesem Schlüsselereignis gehen auch die Geschichten der drei Protagonisten aus. Ähnlich wie bei *Pulp Fiction* handelt es sich um drei Geschichten in einem Film. Allerdings stehen sie nicht für sich selbst, sondern verflechten ineinander zu einem großen Ganzen, das von dramaturgischen Strängen, den drei Akten, gehalten wird. Zudem stecken die Storys in den Protagonisten und nicht umgekehrt. Die Handlungsstränge laufen parallel zueinander und führen immer mehr zusammen bis sie sich am Ende kreuzen. So trifft Cliff wieder auf die Hippies und kämpft mit ihnen, Rick wird ebenfalls in den Kampf verwickelt und Sharon und Rick lernen sich nach dem großen Showdown endlich kennen.

Die Storys der jeweiligen Figuren haben alle einen auslösenden Moment. Bei Rick ist es das Treffen mit dem Agenten Marvin Schwarz, der ihn über seine Karrieresituation aufklärt. Cliffs Story geht los, als er das Hippiemädchen namens Pussycat nach Hause bringt, nachdem er herausfindet wo sie wohnt. Und in Sharons Story ist die Grundsituation von Anfang an deutlich, weshalb es gar nicht zu einem auslösenden Moment kommen muss, weil dem Publikum bewusst ist, dass sie sterben wird.

Eine der wichtigsten Regeln von Syd Field lautet: „Das Ende entspringt dem Anfang.“¹⁵⁰ Selbst in *Once Upon a Time in Hollywood* sind Anfang und Ende gewissermaßen gleich.

¹⁴⁹ Miyamoto, Ken (2019): Why the ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD Script Works. Im WWW unter URL: <https://screencraft.org/2019/08/05/why-the-once-upon-a-time-in-hollywood-script-works/>. (19.01.2021).

¹⁵⁰ Field (2007), S. 169.

Denn kurz nachdem Rick sein deprimierendes Karrieregespräch mit Marvin Schwarz hatte, sieht er Roman Polanski und Sharon Tate ihre Einfahrt hochfahren. Sie sind seit kurzem seine neuen Nachbarn. So erklärt er Cliff, er sei nur noch eine Hausparty davon entfernt, um im neuen Polanski-Film mitzuspielen. Seine neuen Nachbarn geben ihm und seinem mageren Erfolg etwas Hoffnung. Das Ende des Films findet am gleichen Ort statt, nämlich vor der Einfahrt der Polanskis. Nach dem großen Kampf zwischen den Hippies und Cliff, stehen Polizei und Rettungswagen vor den beiden Grundstücken. Ein Freund von Sharon spricht Rick auf den Vorfall an und Sharon lädt ihn auf einen Drink ein damit sie sich kennenlernen können.



Abbildung 14: Rick sieht zum ersten Mal Sharon Tate und Roman Polański.



Abbildung 15: Sharon Tate und Roman Polański fahren an Rick vorbei.



Abbildung 16: Rick und Sharon Tate umarmen sich zur Begrüßung.

Handlungsstruktur

Wie der Verfasser schon zuvor erwähnt hat, sind sich viele Journalisten und Kritiker über den Plot uneinig. Zudem behaupten sie bestimmte Sachverhalte ohne sie ausführlich darzulegen.

Einige Kritiker und Journalisten sind der Meinung, der Film habe gar keinen Plot. So schreibt Carsten Baumgardt darüber: „Once Upon A Time... In Hollywood‘ hat nämlich praktisch gar keine richtige Handlung, sondern begleitet einfach nur einen strauchelnden Westernstar und sein Stuntdouble 24 Stunden bei ihrer Arbeit im Hollywood des Jahres 1969.“¹⁵¹

Wiederum andere sind der Überzeugung der Plot sei einfach nicht vorrangig. So äußert sich etwa Patrick Heidemann darüber: „Weil es keinen nennenswerten Plot gibt, besticht „Once Upon a Time...Hollywood“ eher als Reihe atmosphärisch inszenierter und großartig gespielter Momente, [...]“.¹⁵²

Der ersten Aussage muss der Verfasser widersprechen und die zweite ergänzen. Denn bei *Once Upon a Time in Hollywood* handelt es sich um einen Multiplot. Insgesamt setzt sich der Film aus drei Storys zusammen von denen zwei einen Plot aufweisen. In der dritten Story hingegen sind keine Attribute eines Plots vorzufinden. Diese drei Storys sind jeweils in den einzelnen Figuren verankert und werden von ihnen auch nach außen getragen.

¹⁵¹ Baumgardt, Carsten (o.J.): Once Upon A Time In... Hollywood. Im WWW unter URL: <http://www.film-starts.de/kritiken/257482/kritik.html>. (20.01.2021).

¹⁵² Heidemann, Patrick (2019): Once Upon a Time in... Hollywood. In: Cinema, Nr. 495 (2019), S. 51.

Laut McKee muss sich die Anfangssituation bei einem Plot am Ende der Geschichte verändert haben. Ob die Situation nun besser oder schlechter geworden ist, spielt dabei keine Rolle. Ändert sie sich nicht, dann handelt es sich um Stilstand.¹⁵³ So schreibt Robert McKee über den Stilstand: „Die Story löst sich in ein langweiliges reines Abbilden der Wirklichkeit auf, entweder ein plausibles oder absurdes Portrait. Ich bezeichne diese Filme als *Nonplot*.“¹⁵⁴ Kommt es also zum Stilstand, hat die Geschichte keinen Plot. Im Folgenden wird belegt, dass Ricks und Cliffs Story einen Plot haben, während Sharons Story keinen aufweisen kann.

Rick Daltons Geschichte beginnt am Anfang des Films mit der schlechten Nachricht über die momentane Lage seiner Karriere. Die Ausgangssituation ist in Bezug auf seine Karriere schlecht. Auch bei der Arbeit leidet er unter diesen Umständen. Trotz seines Italienaufenthalts und den vier neuen Filmen, die er dort gedreht hat, hilft das seiner Karriere in Hollywood nicht. Erst nach dem Angriff der Hippies, wenn er Sharon Tate kennenlernt, ändert sich seine Situation ins Positive. Es ist keine besonders große Veränderung, aber die neue Bekanntschaft könnte für seine Karriere hilfreich sein. „Once Upon A Time In Hollywood then ends with Rick being given the chance he’s been waiting for, invited by Sharon to go up to her house.“¹⁵⁵ Demnach handelt es sich um einen positiven Wandel seiner Situation.

Cliffs Geschichte beginnt erst als er das Hippiemädchen Pussycat zur Ranch fährt. Seinen Konflikt hat er mit den Hippies dieser Ranch, denen er misstraut. Während er auf der Ranch ist, wird dem Zuschauer ein ungutes Gefühl in Bezug auf Cliffs Wohlbefinden übermittelt. Tarantino äußert sich in einem Interview über die Sequenz auf der Ranch: „[...] dramatically Cliff could die and I don’t think you are intellectually thinking that but your own dramatic inner clock knows that.“¹⁵⁶ Demnach wird dem Publikum unterbewusst klar gemacht, dass es bei Cliff ums Überleben geht. Wenn die drei Hippies am Ende des Films in Ricks Haus einbrechen und Cliff vorfinden, der einen LSD Rausch erlebt, steht sein Leben erneut auf dem Spiel. Mithilfe seines Hundes schafft er es die

¹⁵³ Vgl. McKee (2019), S.69.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Eisenberg, Eric (2020): Once Upon A Time In Hollywood Ending Explained: What Happend And Why. Im WWW unter URL: <https://www.cinemablend.com/news/2487608/once-upon-a-time-in-hollywood-ending-explained-what-happened-and-why>. (20.01.2021).

¹⁵⁶ Hedgpeth, Sterling (2020): ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD Q&A with Quentin Tarantino. [YouTube] im WWW unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fwmNiCN1JII>, TC 23:07-24:26.

Einbrecher zu bekämpfen und somit das Leben von Rick, Ricks Frau und sich selbst zu retten. Folglich wandelt sich auch bei Cliff die Situation ins Positive.

Bei Sharon sieht das Ganze anders aus. Sie wird lediglich bei ihren alltäglichen Aufgaben gezeigt. Zwar hat sie einen Konflikt, der auf historischen Begebenheiten beruht, allerdings bricht Tarantino die Historie und lässt Sharon am Leben. Mit den ganzen Andeutungen auf ihren Tod spielt Tarantino mit der Erwartung des Publikums. Folglich ändert sich ihre Grundsituation nicht, weil sie in einem alternativen Hollywood im Jahr 1969 lebt und demnach gar nicht in Gefahr ist. Das alternative Hollywood einschließlich seinem alternativen Ende wird schon im Titel des Films suggeriert, der übersetzt *Es war einmal in Hollywood* bedeutet und damit eine allgemeine Anspielung auf Märchen enthält. Daher handelt es sich bei Sharons Story um einen Nonplot.

Sowohl Ricks als auch Cliffs Story sind eine Mischung aus Archeplot und Miniplot. Dabei sind Elemente des Archeplots am häufigsten vorzufinden. Im Folgenden werden die einzelnen Elemente der beiden Storys den jeweiligen Plotarten zugeteilt:

Archeplot:

Beide Storys weisen einen äußeren Konflikt auf. Bei Rick ist es das Scheitern im Beruf und bei Cliff geht es ums Überleben. Rick weist auch einen inneren Konflikt auf, der sich aus seiner Karrieresituation ergibt. Er wird von Selbstzweifeln geplagt, die deutlich werden, wenn Rick vor Kollegen zu stottern beginnt. Sein innerer Konflikt ist die Folge auf den äußeren, weshalb auch sein äußerer Konflikt im Vordergrund steht.

Der Film bricht zwar die Historie, stellt aber dennoch Hollywood Ende der Sechzigerjahre detailgetreu nach. Die Kulisse, die Musik, der Kleidungsstil, der Sprachgebrauch und alles andere entspricht dem Los Angeles von 1969. Das gehört zum Konzept des Films, denn er soll dem Zuschauer über die gesamte Laufzeit ein Gefühl des damaligen Los Angeles vermitteln. Daher handelt es sich um eine konsistente Realität.

Zudem entsteht aus jeder Ursache eine Wirkung, weshalb es sich auch um eine kausale Realität handelt.

Es kommt vermehrt zu Rückblenden, etwa wenn sich Cliff zurückerinnert wie er einen Kampf mit Bruce Lee hatte. Dabei handelt es sich um Backstory und nicht um Zeitsprünge, wodurch die Erzählweise linear bleibt.

Miniplot:

Once Upon a Time in Hollywood endet für beide Figuren offen. Dem Zuschauer wird nicht klar, ob Rick wieder an seine alte Karriere anschließen kann. Zudem ist auch

unklar, wie es Cliff nach seiner Verletzung ergehen wird. Der Zuschauer wird lediglich mit einem positiven Gefühl in Bezug auf Ricks Karriere und dem Wissen, dass Cliff überlebt hat, zurückgelassen.

Wie schon zuvor belegt, handelt es sich bei *Once Upon a Time in Hollywood* um eine Multiplotstory, die zum Miniplot gehört.

4.2.4 Figur

Eine Veränderung bei den Figuren findet nicht statt. Weder ihre Charakterisierung noch ihr Charakter verändert sich. *Once Upon a Time in Hollywood* ist keine klassische Heldenreise, in der die Protagonisten am Ende einen Wandel durchlebt haben. Die Story liegt nämlich in den Figuren, daher handelt es sich größtenteils um eine Darstellung ihres Lebens. Tarantinos Idee war es, fiktive Figuren in eine bestimmte zeitliche Epoche an einem bestimmten Ort zu stecken und ihnen über eine kurze Zeitspanne zu folgen. Am deutlichsten wird dies bei Sharons Geschichte, die keinen Plot aufweist. Hier geht es nur um eine Darstellung der Figur selbst und ihre Charakterisierung.

Figurenkonstellation

Jeder der drei Protagonisten ist auch der Protagonist seiner eigenen Geschichte. Während Rick und Cliff typische Muster eines Antihelden aufweisen, handelt es sich bei Sharon um eine Porträtierung ihrer selbst. Daher stellt sie weder einen Helden noch Antagonisten dar, sondern nur sich selbst. Alle drei Figuren sind sehr liebenswert dargestellt, damit der Zuschauer sowohl Empathie als auch Sympathie für sie empfindet.

Rick entfacht ein Gefühl an Empathie, weil er durch sein Scheitern sehr verunsichert wirkt. Er hätte auch als abgehobener Widerling dargestellt werden können, der noch an seinem alten Ruhm klammert. Doch es braucht ein kleines Mädchen am Set, das ihm durch Lob für seine schauspielerische Leistung zu etwas Selbstsicherheit verhilft. Zudem wirkt Rick sympathisch, weil er sehr loyal zu seinem Freund und Angestellten Cliff ist. Dieser ist seit Jahren sein Stuntman und Rick versucht wo es nur geht Arbeit für Cliff zu finden.



Abbildung 17: Ein kleines Mädchen lobt Rick für seine Schauspielleistung.

Cliff hätte auch als der coole Frauenheld etabliert werden können, der sich gleichzeitig im Berufsleben unterordnet und somit mehr Erfolg hat. Stattdessen verhaut sich Cliff viele Chancen selbst, weil er unbekümmert ist und gerne seine Meinung äußert. Außerdem hat er eine dunkle Seite, die nur leicht angedeutet wird, etwa mit dem Mord an seiner Frau. Dennoch ist Cliff ein sehr liebevoller, loyaler und dankbarer Mensch, der Rick niemals in Stich lassen würde. Er übernimmt auch die Rolle des Motivators für Rick und hilft ihm sein Selbstbewusstsein nicht zu verlieren.



Abbildung 18: Cliff tröstet Rick, nachdem dieser über seine Karrierelage informiert wurde.

Sharon hätte als oberflächlich und gierig nach Ruhm dargestellt werden können. Stattdessen ist sie ein sehr positiver und fröhlicher Mensch, der sein Leben genießt. So ist sie übergücklich sich selbst im Kino zu sehen und freut sich, dass das Publikum über ihre Figur lacht und jubelt.



Abbildung 19: Sharon Tate sieht sich ihren Film im Kino an.

Durch ihre Charakterisierung wirken die Figuren sehr menschlich und echt, denn sie sind nicht perfekt und haben so manchen Fehler. Tarantinos Intention war es, die Figuren so greifbar wie möglich zu gestalten, damit das Publikum ihnen gerne zusieht und somit in ihre Welt gezogen wird.

Spannungsaufbau:

In *Once Upon a Time in Hollywood* bedient sich Tarantino vermehrt an die Technik der Vorausdeutung, um Spannung aufzubauen. So baut er das Drama und den Höhepunkt des Films um den Konflikt von Sharon auf. „Because you know Sharon is going to get murdered, that adds drama to the piece that wouldn't be there without that knowledge. [...] every Scene with Sharon is getting her closer to the murder. [...] It's like a ticking tragedy.“¹⁵⁷ Dabei etabliert Tarantino unterschwellig im Laufe des Films ein ungutes Gefühl bezüglich Sharons Wohlbefinden. Anfang des zweiten Akts lässt er Charles Manson vor Sharons Haus auftauchen, weil dieser einen Freund sucht. Anfang des dritten Akts lässt er Sharon etwas kränklich erscheinen, weil es ihr durch die Schwangerschaft nicht gut geht. Diese kleinen Vorausdeutungen wirken sehr subtil, geben dem Zuschauer aber ein Gefühl, dass Sharons Tod immer näherkommt.

Zudem lässt Tarantino Sharons Konflikt zum Höhepunkt aller Charaktere werden. Durch unterschwellige Vorausdeutungen wird dem Zuschauer im Laufe des Films bewusst gemacht, dass auch Rick und Cliff auf eine bestimmte Weise in die Manson-Morde involviert sein werden. Bei Rick wird es klar, weil er Sharons Nachbar ist und kurz vor dem Einbruch eine Auseinandersetzung mit den Hippies hat. Hingegen wird bei Cliff mit der Erwartungshaltung des Zuschauers gespielt, denn Cliff sympathisiert mit dem

¹⁵⁷ Morgan (2019), S. 21.

Hippiemädchen Pussycat, als sie sich öfter über den Weg laufen. So macht es den Anschein, dass die beiden eine Liebesbeziehung miteinander anfangen könnten. Doch Cliff ist nicht wirklich daran interessiert. Stattdessen kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen ihm und der Kommune von Pussycat. Erst dadurch wird Cliffs Konflikt mit den Hippies offensichtlich, der auf der Ranch noch kein Ende findet.

So äußert sich Tarantino dazu: „I'd kind of setup that he was kind of indestructible kind of badass type of character. So if you were imagining the worst scenario for those killer hippies to pick the wrong house to break into, a house with him in it would be the worst scenario for them.“¹⁵⁸ Durch Cliffs Backstory, die durch zerstückelte Exposition und Rückblenden etabliert wird, ist dem Zuschauer klar, dass dieser Mann zum größten Alptraum der Hippie-Einbrecher werden kann. Er war im Zweiten Weltkrieg und hat Leute getötet, zudem kursiert das Gerücht, dass er auch seine Frau ermordet hat. In einer Rückblende wird der Mord an seiner Frau angedeutet.

Den Großteil an Spannung etabliert Tarantino in *Once Upon a Time in Hollywood* durch Vorausdeutung. Außerdem übermittelt er dem Publikum in bestimmten Szenen unterschwellig ein ungutes Gefühl in Bezug auf das Wohlbefinden der Figuren. Es ist vergleichsweise wenig Backstory in diesem Film vorzufinden, obwohl Tarantino über eine sehr lange Zeit an den Vorgeschichten der Charaktere gearbeitet hat. Das liegt am Konzept des Films, denn die Figuren sollen nur über wenige Tage in ihrem Leben begleitet werden. Das Publikum erfährt trotzdem eine Menge über die Figuren, indem es ihnen einfach zusieht, wie sie ihren Alltag meistern.

¹⁵⁸ Travers, Peter (2020): Oscar nominee Quentin Tarantino on the making of 'Once Upon a Time in Hollywood'. [YouTube] im WWW unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lx-pp2EKLK8&t=1042s>. TC 12:20 - 12:38.

5 Schlussfolgerung

Zu Beginn der Arbeit wurden anhand der Ratgeber *Screenplay* von Syd Field und *Story* von Robert McKee Richtlinien definiert, was die klassische Drehbuch-Dramaturgie ausmachen. Im Analyseteil wurden dann zwei Filme von Quentin Tarantino analysiert, die eine untypische Filmdramaturgie aufweisen. Zum einen *Pulp Fiction*, ein Film, der im Zeitpunkt seines Erscheinens jeglichen Drehbuchstrukturen widersprach. Zum anderen *Once Upon a Time in Hollywood*, Tarantinos neuestes Werk, das ebenfalls die typische Dramaturgie eines Films bricht. Ziel dieser Arbeit war es zu zeigen wie Tarantino die klassische Dramaturgie in seinen Werken auseinandernimmt, umstrukturiert und dadurch neue Erzählformen im Medium Film etabliert. Außerdem ist zurzeit noch keine umfassende Analyse über Tarantinos neuestes Werk zu finden. Lediglich Filmkritiken von Journalisten, die wenig und vor allem nicht ausführlich genug auf die Dramaturgie eingehen. Hier hat der Verfasser Potential für eine ausführliche Ergänzung gesehen

Für *Pulp Fiction* bediente sich Tarantino an Erzähltechniken aus der literarischen Gattung des Romans. Diese waren für Filme sehr untypisch, weshalb die Meinungen zum diesem Film sehr kontrovers waren. Dabei griff Tarantino auf die Montagetechnik zurück, wodurch es ihm möglich war die Linearität von *Pulp Fiction* zu zerlegen und verschieben. So konnte er Spannung aufbauen, weil er beim Zuschauer Fragen aufwirft, die dieser beantwortet haben möchte. Außerdem ist es Tarantino durch diese Zeitsprünge möglich, weitere Techniken eines Romans im Film zu nutzen, wie etwa den Cliffhanger. Der Film selbst besteht aus drei einzelnen Episoden, die in sich geschlossen, aber durch bestimmte Elemente miteinander verbunden sind. So finden die Handlungen innerhalb weniger Tage am selben Ort und in derselben fiktiven Welt statt. Außerdem tauchen die Protagonisten ihrer eigenen Episode als Nebenfiguren in den anderen Episoden auf. Des Weiteren hat Tarantino allgemein bekannte Plots für jede einzelne Episode gewählt, damit der Zuschauer trotz der Zeitsprünge nicht allzu verwirrt wird. Damit aber die Storys dem Zuschauer nicht langweilig erscheinen, bricht Tarantino die Erwartungshaltung auf das Ende der jeweiligen Episode und lässt sie eine komplett andere Richtung einschlagen. Zudem wird der Film von einem Prolog und einem Epilog eingerahmt, ein Stilmittel, das ebenfalls bei Romanen vorzufinden ist. Zusammengefasst handelt es sich bei *Pulp Fiction* um einen Archeplot, oder besser gesagt drei Archeplots, gemischt mit Elementen eines Antiplots und Miniplots

Auch in *Once Upon a Time in Hollywood* sind viele Elemente einer Romanerzählung vorzufinden. Der Film sollte auch ursprünglich ein Roman werden, doch Tarantino hat sich letztlich dazu entschieden, daraus ein Drehbuch zu machen. Ähnlich wie in *Pulp Fiction* werden auch in diesem Film drei Storys erzählt. Allerdings stecken hier die Storys in den Figuren und nicht umgekehrt. Dadurch wirken die Plots etwas schwach, denn der Fokus liegt auf den Figuren und ihre Umgebung. Zudem sind nur zwei Plots in den drei

Storys enthalten, denn bei Sharon Tates Story handelt es sich um einen Nonplot, weil ihre Grundsituation am Ende der Geschichte genau gleich ist wie am Anfang. Diese drei Storys werden von dramaturgischen Strängen in Form einer Dreiaktstruktur zusammengehalten. Im dritten Akt laufen alle Handlungsstränge zusammen, sodass alle Protagonisten gegen Ende aufeinandertreffen. Der Konflikt des Films wird rund um die historische Gegebenheit von Sharons Ermordung durch die Manson-Familie aufgebaut. Allerdings bricht Tarantino hier die Historie und lässt Sharon am Leben, weil die Hippies ins Nachbarhaus einbrechen, wo sie von einem kaltblütigen Kriegsveteran und seinem Hund empfangen werden. Tarantino verfolgt mit diesem Film das Ziel, den Zuschauer in die Welt von Hollywood im Jahr 1969 eintauchen zu lassen. Daher liegt der Fokus in diesem Film auf den drei Protagonisten, der Epoche und dem Ort. Durch diese besondere Struktur sind die Meinungen zum Film, wie schon bei *Pulp Fiction*, sehr kontrovers. Zusammengefasst handelt es sich bei *Once Upon a Time in Hollywood* um eine Mischung aus Archeplot und Miniplot, wobei die Story von Sharon Tate ausgenommen ist, weil sie keinen Plot aufweisen kann.

Für den Verfasser macht es den Anschein, als wolle Tarantino mit jedem Film etwas Neues schaffen, das er selbst noch nie gesehen hat, aber gerne sehen würde. So mischt er verschiedene dramaturgische Erzähltechniken aus anderen Medien, um auf diese Weise das Medium Film zu erweitern. Dabei wirkt es keineswegs als wollte er nur Beweisen, wie gut er sein Handwerk beherrscht. Vielmehr ist er intrinsisch motiviert Geschichten durch einen besonderen Aufbau zu erzählen, um ihre Wirkung in bestimmten Gesichtspunkten zu verstärken und den Zuschauer zu unterhalten. Statt langweilige Kunstfilme, erschafft er innovative und unterhaltsame Filme, die ein großes Publikum erreichen.

Quentin Tarantino hat sich selbst das Limit von zehn Filmen als Lebenswerk gesetzt. Nachdem *Once Upon a Time in Hollywood* sein neunter Film ist, wird womöglich nur noch ein Werk folgen. Noch hat er sich über seinen vielleicht letzten Film in keinsten Weise geäußert. Es ist aber zu vermuten, dass auch dieser eine besondere dramaturgische Struktur aufweisen wird, die gegen die klassische Norm geht.

Literaturverzeichnis

Monografien:

BARLOW, Aaron (2010): Quentin Tarantino. Life at the extremes, Santa Barbara.

FIELD, Syd (2007): Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens, Berlin.

FRERS, Jan-Christian (2018): Zur historischen Entwicklung des amerikanischen Independent-Films: Jarmusch, Tarantino, Refn, Hamburg.

FREY N., James (2005): Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, Köln.

GESING, Fritz (2014): Kreativ schreiben. Handwerk und Techniken des Erzählens, überarb. Auflage und erw. Auflage, Köln.

MCKEE, Robert (2019): Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens, 12. Auflage, Berlin.

NAGEL, Uwe (1997): Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino, Marburg.

REVERMANN, Johannes (2009): Wie setzt Quentin Tarantino im Zuge seiner Regiearbeit filmische Mittel ein, um moralische Aspekte darzustellen, München.

SCHOLTEN, Michael (2016): Quentin Tarantino Unchained. Die blutige Wahrheit, München.

SCHULZ, Alexander (2012): Ist Erfolg planbar? Die Drehbuch-Prinzipien von Syd Field und Robert McKee in der Praxis erfolgreicher Filme, Dresden.

SHONE, Tom (2018): Quentin Tarantino. A Retrospective, München.

WAGNER, Marietheres (2014): Prinzip Hollywood. Wie Dramaturgie unser Denken bestimmt, Zürich.

Artikel aus Sammelband:

GROB, Norbert et al. (2017): Einleitung: Das Alte überdenken, das Neue gestalten. In: Grob, Norbert (Hrsg.) (2017): Stilepochen des Films. New Hollywood, Stuttgart.

Artikel aus Fachzeitschrift:

WIEBECK, Sven (2019): Once Upon a Time in Tarantinos Hollywood. In: Cinema, Nr. 495 (2019).

HEIDEMANN, Patrick (2019): Once Upon a Time in... Hollywood. In: Cinema, Nr. 495 (2019).

WIEBECK, Sven (1994): Ein glorreicher Bastard. In: Cinema, Nr. 494 (2019).

MORGAN, Kim (2019): To Live and Die in LA. In: Sight and Sound, Jg. 29, Nr. 9 (2019).

WINTER, Rainer (2020): Pulp Fiction als Erfahrungsmodus. Quentin Tarantino und die Fabrikation des Populären. In: Film-Konzepte, Nr. 57 (2020).

HELBIG, Jörg (2020): Willkommen im Spiegellabyrinth. Exzess, Ironie und Selbstreflexion in Once Upon A Time... In Hollywood. In: Film-Konzepte, Nr. 57 (2020).

Website:

BAUMGARDT, Carsten (o.J.): Once Upon A Time In... Hollywood. Im WWW unter URL: <http://www.filmstarts.de/kritiken/257482/kritik.html>. (20.01.2021).

BUß, Christian (2019): Traum weiter, Tarantino. Im WWW unter URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/once-upon-a-time-in-hollywood-traeum-weiter-quentin-tarantino-film-kritik-a-1281657.html>. (19.01.2021).

EISENBERG, Eric (2020): Once Upon A Time In Hollywood Ending Explained: What Happend And Why. Im WWW unter URL: <https://www.cinemab-lend.com/news/2487608/once-upon-a-time-in-hollywood-ending-explained-what-happened-and-why>. (20.01.2021).

GALA (Hrsg.) (2019): Quentin Tarantino. Im WWW unter URL: <https://www.gala.de/stars/starportraits/quentin-tarantino-20499794.html>. (10.12.2020).

METZ, Markus; Seeßlen, Georg (2018): Die Welt als Serie – die Serie als Welt. Im WWW unter URL: https://www.deutschlandfunk.de/erzaehlen-im-wandel-die-welt-als-serie-die-serie-als-welt.1184.de.html?dram:article_id=402123. (2.12.2020).

MIYAMOTO, Ken (2019): Why the ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD Script Works. Im WWW unter URL: <https://screencraft.org/2019/08/05/why-the-once-upon-a-time-in-hollywood-script-works/>. (19.01.2021).

SCHOOL OF MEDIA ARTS MONTANA (Hrsg.) (o.J.): The Robert McKee Story Triangle. Im WWW unter URL: <http://www.umontanamediaarts.com/MART101L/the-mckee-triangle>. (1.12.2020).

SCOTIA INTERNATIONAL FILMVERLEIH (Hrsg.) (o.J.): Pulp Fiction. Im WWW unter URL: <https://www.moviepilot.de/movies/pulp-fiction/bilder/259244>. (20.12.2020).

SONY PICTURES (Hrsg.) (o.J.): Once Upon a Time in... Hollywood. Im WWW unter URL: <https://www.moviepilot.de/movies/once-upon-a-time-in-hollywood/bilder/803236>. (14.01.2021).

Online Videos:

APATOW, Judd (o.J.): Structuring Films, Part1. [Masterclass] im WWW unter URL: https://www.masterclass.com/classes/judd-apatow-teaches-comedy/chapters/structuring-films-part-1?action=preview&controller=chapters&course_id=judd-apatow-teaches-comedy&id=structuring-films-part-1&logged_in=true. (29.11.2020).

HEDGPETH, Sterling (2020): ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD Q&A with Quentin Tarantino. [YouTube] im WWW unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fwm-NiCN1JII>. (20.01.2021).

SORKIN, Aaron (o.J.): Intention and Obstacle. [Masterclass] im WWW unter URL: <https://www.masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-screenwriting/chapters/intention-obstacle-11ba8c15-7856-490d-85bb-eb0601e02c55>. (26.11.2020).

SORKIN, Aaron (o.J.): Story Ideas. [Masterclass] im WWW unter URL: <https://www.masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-screenwriting/chapters/story-ideas>. (26.11.2020).

TRAVERS, Peter (2020): Oscar nominee Quentin Tarantino on the making of 'Once Upon a Time in Hollywood'. [YouTube] im WWW unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lx-pp2EKLK8&t=1042s>. (21.01.2021).

E-Books:

FIELD, Syd (2018): The Essential Screenplay. [E-book] New York, verfügbar im WWW unter URL: https://www.amazon.de/Essential-Screenplay-3-Book-Bundle-Screenwriting-e-book/dp/B07C95ND22/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&dchild=1&keywords=the+screenplay+essentials&qid=1611838737&s=digital-text&sr=1-1. (30.11.2020).

Lexika:

Dudenredaktion (Hrsg.) (o.J.): Duden online. Im WWW unter URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Geschichte> (26.11.2020).

Filme:

APATOW, Judd (2005): 40 year old virgin [Film] Universal Pictures.

POLAŃSKI, Roman (1974): Chinatown [Film] Paramount Pictures.

TARANTINO, Quentin (2019): Once Upon a Time...in Hollywood [Film] Columbia Pictures.

TARANTINO, Quentin (1994): Pulp Fiction [Film] Miramax.

WOOD, Tara (2020): Tarantino. The bloody genius [Doku] Wood Entertainment.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname