Florian Fabozzi

Variationen und Entwicklungen postmoderner Strategien in den Filmen von Quentin Tarantino

Masterarbeit

GRIN

BEI GRIN MACHT SICH IHR
WISSEN BEZAHLT

- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit,
  Bachelor- und Masterarbeit

- Ihr eigenes eBook und Buch -
  weltweit in allen wichtigen Shops

- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren

GRIN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de/ abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2022 GRIN Verlag
ISBN: 9783346634276

Dieses Buch bei GRIN:

https://www.grin.com/document/1192879

Florian Fabozzi

Variationen und Entwicklungen postmoderner Strategien in den Filmen von Quentin Tarantino

GRIN Verlag

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

http://www.grin.com/

http://www.facebook.com/grincom

http://www.twitter.com/grin_com

Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften
Masterstudiengang Transnationale Literaturwissenschaft
Wintersemester 2021/22

Variationen und Entwicklungen postmoderner Strategien in den Filmen Quentin Tarantinos

von

Florian Fabozzi

Master-Thesis zur Erlangung
des akademischen Grades
Master of Arts (M.A.)
in Transnationale Literaturwissenschaft

Eingereicht von
Florian Fabozzi

Bremen, 13.12.2021

Inhalt

1. Einführung 4

2. Postmoderne – Definitionen und Theorien 7

3. „Tarantinoesk“: Zum Stil des Erfolgsregisseurs 15

4. *Pulp Fiction*: postmoderne Hommage an die *Nouvelle Vague* 18

4.1 Dekonstruktion des Gangsters in Tirez *sur le pianiste* (1960) 22

4.2 Lebendiges Erzählen & Popkultur in *À bout de souffle* 25

4.3 Mia Wallace & Nana Kleinfrankenheim 29

4.4 *Pulp*-Einfluss und tanzende Charaktere in *Bande à part* 34

4.5 Fragmentiertes Erzählen und ihre Wirkung 38

4.6 Multiperspektivität 42

4.7 Zusammenfassung 45

5. *Kill Bill*: Konstruktionscharakter, Identität und Weiblichkeitsbilder 47

5.1 Eastern, Western, Samurai – Intertextuelle Spuren 50

5.2 Gewaltinszenierung und Gegensätze 56

5.3 Beatrix und die postmoderne Identität 61

5.4 Dekonstruktion von weiblichen Rollenbildern 65

5.5 Zusammenfassung 72

6. *Django Unchained*: ein postmoderner Italowestern? 75

6.1 Django und Schultz: Westernhelden mit Schattenseiten 79

6.2 Genreeinflüsse fernab des Italowesterns 84

6.3 Historiografische Metafiktion durch Perspektivwechsel und Parodie 87

6.4 Fetisch, Feindbild und Komplize: *People of Colour* in *Django Unchained* 93

6.5 Zusammenfassung 98

7. *Once upon a Time in Hollywood*: Wie Tarantino sich selbst zitiert 101

7.1 Kontrafiktion, Voiceover und Gewaltinszenierung 102

7.2 Rick und Cliff – zwei unzertrennliche *Buddys* 106

7.3 Schauspieler-Referenzen und Karikaturen 109
7.4 Filmische und musikalische Verweise 112
7.5 Elemente der Selbstparodie 114
7.6 Umgang mit Realität und Fiktion 116
7.7 Zusammenfassung 117
8. Schlussbetrachtung 120
Filmverzeichnis 123
Untersuchungsobjekte 123
Zitierte Filme & Serien 123
Literaturverzeichnis 126

1. Einführung

Wenn es einem aufstrebenden Filmregisseur[1] mit seinen ersten zwei Werken gelingt, die breite Öffentlichkeit mit einem Filmtypus zu überraschen, den sie zuvor noch nie gesehen hat, ist dies eine bemerkenswerte Leistung. Noch bemerkenswerter ist es, wenn es dem Regisseur gelingt, den Filmmogul eines großen Studios auf die gleiche Weise zu überraschen. Über die Entstehung und Vorgeschichte von Quentin Tarantinos Opus magnum *Pulp Fiction* gibt es eine Reihe von Anekdoten; Eine davon handelt von der Erstlektüre des Scripts durch Harvey Weinstein, dem damaligen Leiter des Filmstudios *Miramax*. Als dieser das Drehbuch in die Hand nahm, soll er es ob des Umfangs von 159 Seiten mit den Worten “What is this, the fucking telephone book?” kommentiert haben (Seal 2013). Mitten in der Lektüre rief er Richard Gladstein an, einem Kollegen bei Miramax, der Weinstein von dem Drehbuch zu überzeugen versuchte, und beschwerte sich: “Are you guys crazy?” You just killed off the main character in the middle of the movie!” (ebd.). Am Ende überwogen jedoch die Faszination und Begeisterung über das Script, er zögerte nicht lange, erteilte dem Filmprojekt eine Zusage und wurde zu einem der wichtigsten Förderer Tarantinos. Eine Entscheidung, die sich als richtig erwies, schließlich sollte *Pulp Fiction* im Jahr 1995 für sechs Golden Globes und sieben Academy Awards nominiert werden, von denen er je einen gewann (IMDb-Redaktion, o.D.: *Pulp Fiction*, Awards).

Die Reaktionen Weinsteins deuten nur einen Bruchteil der stilistischen Eigenheiten an, mit denen Tarantino die Weltöffentlichkeit und Filmbranche überraschte und das Kino in seinem Wesen beeinflusste. Dazu gehören lange, ausschweifende Dialoge und der Mut, Geschichten *anders* zu erzählen, als die meisten Hollywood-Regisseure es machen. Auch Filmjournalisten zeigten sich zuweilen von der Wirkung *Pulp Fictions* ratlos. So kommentierte der renommierte US-amerikanische Filmjournalist Roger Ebert *Pulp Fiction* nach der Erstsichtung wie folgt: “Seeing this movie last May at the Cannes Film Festival, I knew it was either one of the year's best films, or one of the worst“ (Ebert 1994).

Schon das Erstlingswerk *Reservoir Dogs* hatte polarisiert. Eine brutale Szene soll dafür gesorgt haben, dass im Rahmen des Sitges Film Festival 15 Leute das Kino abrupt verließen. Die Journalistin Jami Bernard verglich die Wirkung *Reservoir Dogs* auf die Zuschauer mit der des französischen Filmes *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat* von 1895, bei dem sich die Zuschauer erschreckt duckten, als der im Film gezeigte Zug in Richtung Kamera fuhr, da sie

[1] Aus Gründen der besseren Lesbarkeit werden entsprechende Begriffe in der maskulinen Form verwendet, dabei ist jedoch die weibliche und männliche Form miteingeschlossen.

dachten, der Zug würde auf sie zusteuern (Persall 2005).[2] Die Menschen, so der Kern ihrer Aussage, seien noch nicht bereit gewesen, für das, was Tarantino ihnen präsentierte.

Wie die dargestellten Reaktionen beweisen, brachen Tarantinos Filme mit Sehgewohnheiten und tun dies zum Teil immer noch. Beim Versuch seinen Stil zu erfassen, greifen Filmwissenschaftler häufig auf das Konzept der Postmoderne zurück, vieler seiner stilistischen Merkmale werden als Ausdrucksformen jener Postmoderne beschrieben. Die Postmoderne ist, das wird im Laufe der Arbeit deutlich, eine sehr variable, schwer greifbare und widersprüchliche Zustandsbeschreibung, und doch soll ein Versuch gestartet werden, die Postmoderne unter Berücksichtigung von Widersprüchen zu definieren. Da die Postmoderne obendrein ein wandelbares Konzept ist, hat sich auch der postmoderne Charakter der Filme Tarantinos im Laufe der Zeit geändert – obschon er seinem Stil in den Grundzügen stets treu geblieben ist.

Das Ziel dieser breit angelegten Arbeit ist, anhand ausgewählter Aspekte darzustellen, inwieweit die Werke Quentin Tarantinos Merkmale der Postmoderne im künstlerischen Sinn aufweisen, welche Merkmale dabei dominieren und wie sie zum Ausdruck gebracht werden. Ein Erkenntnisgewinn soll auch in der Offenbarung einer stilistischen Entwicklung des Regisseurs in seinem nun bereits knapp 30-jährigen Schaffen liegen. So soll zum Ende der Arbeit verdeutlicht werden, inwieweit sich die postmodernen und inhaltlichen Schwerpunkte der Werke Tarantinos verändert haben, ohne dass dabei die Charakteristika des Regisseurs verloren gegangen sind.

Für diese Arbeit wurden gezielt Filme aus unterschiedlichen Phasen des Schaffens Tarantinos ausgewählt, damit sich Veränderungen und Entwicklungen in seinem Stil aufzeigen lassen. Untersucht werden *Pulp Fiction* (1994), der Zweiteiler *Kill Bill: Volume 1 und 2* (2003 & 2004), *Django Unchained* (2012) und *Once Upon a time in Hollywood* (2019). Im ersten Teil sollen Parallelen zwischen *Pulp Fiction* und der Strömung der *Nouvelle Vague* hergestellt werden und besondere Merkmale des Filmes, wie die fragmentarische Erzählweise und die Multiperspektivität, gesondert behandelt werden. Der zweite Teil befasst sich mit *Kill Bill* und den Strategien, mit denen die beiden Filme als artifizielle Konstrukte inszeniert werden, als "Filme *über* Filme". Zudem soll in dem Teil die Identität der Protagonistin und die dargestellten Frauenbilder beleuchtet werden. Der dritte Teil handelt von *Django Unchained* und der Frage nach dessen Verhältnis zu dem Italowestern und anderen Genres. Ferner wird auch die parodistische Darstellung der Gesellschaft und ihre Funktion untersucht und ein Blick auf die afro-amerikanischen Charaktere geworfen. In einem kürzeren, vierten Teil soll demonstriert werden, wie in *Once Upon a Time in Hollywood* Elemente aus vergangenen Tarantino-Filmen

[2] Der Wahrheitsgehalt dieser Anekdote wird angezweifelt.

reaktiviert und neu verarbeitet werden. Nach jedem Kapitel folgt eine Zusammenfassung, in der die einzelnen Filme in Bezug mit Vorgängerfilmen Tarantinos gesetzt werden, um Veränderungen aufzuzeigen. Dabei sollen auch die postmodernen Charakteristika hervorgehoben werden.

Im Vorfeld der Filmanalysen hinsichtlich postmoderner Elemente soll in kurzer Zusammenfassung der Begriff der Postmoderne definiert und erläutert werden. Ein vollumfänglicher Überblick über das Phänomen der Postmoderne, das in sämtlichen Wissenschaften Einzug gehalten hat, ist nicht zielführend. Stattdessen sollen die Theorien jener postmodernen Forscher und Forscherinnen im Vordergrund stehen, die ihre Beobachtungen konkret auf die Medien Literatur und Film bezogen haben. Dazu gehören Fredric Jameson, Linda Hutcheon, Keith Booker und Jens Eder. Nachfolgend wird Quentin Tarantino als Filmschaffenden ein kurzes Kapitel gewidmet, in dem sein prägnanter Stil und die mediale Rezeption seiner Filme dargestellt werden. An die vier Filmanalysen anknüpfend folgt schließlich eine Schlussbetrachtung, in der die Befunde resümiert, und weitere interpretative Zugänge, Perspektiven und alternative Forschungsrichtungen in Aussicht gestellt werden.

2. Postmoderne – Definitionen und Theorien

Die Postmoderne ist ein Konzept, das heutzutage zu nahezu jeden medialen und kulturellen Fachbereich durchgedrungen ist, dessen Bedeutungen und Implikationen aber je nach Bereich stark variieren. Transdisziplinäre Gemeinsamkeiten der Postmoderne lassen sich folglich nur schwer definieren, zumal die Postmoderne in der breiten Rezeption oftmals für die Beschreibung aller Sachverhalte, die "moderner als modern" erscheinen, verwendet wird (Woods 1999: 3). So hat die Postmoderne für die Architektur eine andere Bedeutung als für die Literatur.

Im buchstäblichen Sinne ist die Postmoderne, wie zuvor angedeutet, die Epoche "nach der Moderne" (lat. *post* = 'nach'). Eine rein chronologisch ausgerichtete Definition der Postmoderne als eine Folgeepoche der Moderne ist jedoch zu banal und greift zu kurz. Es herrscht Einigkeit darüber, dass die Postmoderne nicht losgelöst von der Moderne zu betrachten ist, da sie sich kritisch mit ihr auseinandersetzt und eine Vielzahl ihrer Gesetze und Konventionen umkehrt. Von Gegnern wird die Postmoderne dafür kritisiert, dass sie sich auf der einen Seite der Moderne gegenüber subversiv positioniert, dabei aber zum Teil genau jene Merkmale aufgreift, die sie an der Moderne kritisiert (vgl. ebd.: 12). Auch Tim Woods merkt an, dass die Postmoderne durch ähnliche Charakteristiken gekennzeichnet ist wie die Moderne; der Unterschied liege derweil in der Selbstreflexion und im Umgang mit den Charakteristiken, welche in der Moderne oft mit einem reumütigen Blick in vergangene Epochen bedauert, in der Postmoderne jedoch zumeist bereitwillig aufgegriffen werden (vgl. ebd.: 8f.).

Kennzeichnend für die Postmoderne ist die Ablehnung einer allumfassenden Vernunft, die eine zentrale Lehre der Aufklärung darstellt. Damit einher geht eine Absage an einen unendlichen Fortschritt des Wissens, an eine universelle Moral und an rational agierende Subjekte mit stabilen Identitäten (vgl. ebd.: 11). Ferner befasst sich die Postmoderne mit der Demystifizierung von patriarchalen, imperialistischen und humanistischen Strukturen (vgl. ebd.: 13). Im Gegensatz zur Moderne ist die Postmoderne anti-essentialistisch, ihr Charakter stets fragmentiert und schwer zu fassen. Postmodernes Wissen ist oft provisorisch und kontextabhängig, weshalb einheitliche Definitionen nicht möglich erscheinen (vgl. ebd.: 14).

Die Grundzüge postmodernen Denkens lassen sich bis zum Schaffen Friedrich Nietzsches (u.a. *Genealogie zur Moral*)[3] zurückführen und wurden durch die Philosophie von Michel

[3] Siehe dazu: Höffe, Ottfried (2004): *Friedrich Nietzsche - Genealogie der Moral*, 1. Aufl., Berlin, Deutschland: Akademie-Verlag.

Foucault[4] und Jacques Derrida (*Dekonstruktion[5], Grammatologie[6]*) weiter ausgebaut. Doch es dauerte bis 1979, bis der Begriff der Postmoderne in Jean-François Lyotards Studie *La condition postmoderne* erstmals in einem philosophischen Kontext rezipiert wurde. Lyotards diagnostizierte in der Postmoderne eine Skepsis gegenüber Metanarrativen, also ordnungsstiftenden Konzepten, die beanspruchen, die Realität in Gänze erklären zu können, darunter Religionen, politische Ideen wie der Kommunismus oder auch der Fortschrittsgedanke der Aufklärung. An die Stelle der großen Erzählungen treten in der postmodernen Gesellschaft nach Lyotard eine Vielzahl an kleinere, alternative und lokale Mikronarrative (*petit histoires*), die sich für die Erklärung einzelner Sachverhalte eignen, aber keinen universalen Totalitätsanspruch hegen; Wissen könne ohnehin nur unvollständig und fragmentiert bleiben (vgl. Lyotard 1979, zitiert nach Woods 1999: 21). Moderne Diskurse versuchen einen Konsens herzustellen, den es nach Lyotard niemals geben kann und welche die alternativen Diskurse unterdrücken (vgl. ebd.: 20). Die intellektuellen Leistungen der Zukunft können vielmehr aus Heterogenität, Pluralismus und Innovationen hervorgehen, sie bedürfen keinen Konsens, sondern lediglich der Freiheit, aus einer Pluralität von Sichtweisen und Überzeugungen zu wählen (vgl. ebd.: 23). Die Postmoderne betrachtet Lyotard indessen nicht als eine zeitlich definierte Ära, sondern als eine skeptische Grundhaltung gegen Metanarrative, die innerhalb der Moderne fortwährend hervorbricht (Constable 2015: 35). Im ästhetischen Sinne suche die Postmoderne nach Darstellungsformen, die zum Ziel haben, ein stärkeres Bewusstsein für das Undarstellbare zu vermitteln (ebd.). Ein Postmodernes Werk ordnet sich, so Lyotard, keinen etablierten Regeln unter und entzieht sich somit der gängigen Beurteilungskriterien, die in der Moderne an einen Text gestellt werden. Stattdessen strebe das Werk danach, seine eigenen Regeln zu schaffen (ebd.).

Zwei Jahre nach der einflussreichen Studie Lyotards veröffentlichte Jean Baudrillard das Werk *Simulacres et Simulation,* in dem er den Schwerpunkt mehr auf die Wirkung der Medien legte und ein pessimistisches Bild der Postmoderne zeichnete. In seinem Werk von 1981 befasst er sich mit dem Verhältnis von Realität, Symbolik und Gesellschaft. Nach Auffassung von Baudrillard ist die Postmoderne eine Ära der Simulationen und Scheinbilder, die der Realität näher sind als die Realität selbst. Die Grenzen zwischen Simulation und Realität sind verschwommen, die authentische Erfahrung der realen Welt ist verloren gegangen. Gleichzeitig haben Zeichen den Bezug zum Bezeichneten verloren, hinter der Simulation verbergen sich keine Wahrheiten, sondern lediglich deren Nicht-Existenz. Diesen Zustand

[4] Siehe dazu: Bublitz, Hannelore (2003): Foucaults Genealogie der Moral und die Macht, in: Junge, Matthias: *Macht und Moral*, 1. Aufl., Wiesbaden, Deutschland: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
[5] Siehe dazu: Zima, Peter (1994*): Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*, 1. Aufl., Tübingen, Deutschland: Narr Francke Attempto Verlag.
[6] Siehe dazu: Woods, Tim (1999): *Beginning Postmodernism*, 1. Aufl., Manchester, Vereinigtes Königreich: Manchester University Press.

beschreibt Baudrillard als *Hyperrealität* (vgl. Baudrillard 1981, zitiert nach Woods 1999: 26). Das Fernsehen ist, so Baudrillard, Verkörperung der postmodernen Ästhetik und des *Hyperrealen*. Orte oder Objekte werden bildgewaltig beworben, ihr wahrer Charakter und etwaige Probleme verschleiert (vgl. ebd.: 27). Beispiele für *Hyperrealität* findet Baudrillard in unterschiedlichen kulturellen Bereichen: So führt er unter anderem Computersimulationen, Schaufensterpuppen oder Disneyland als Beispiele für *Hyperrealitäten* an (vgl. ebd.). Angesichts seines Fokusses auf die Technisierung der Gegenwart vergleicht Baudrillard auch das postmoderne Subjekt mit einer rein visuellen Oberfläche, einem Hologramm, dem es an innerer Tiefe und Unterbewusstsein fehlt (vgl. Baudrillard 1981, zitiert nach Constable: 52). Seine Theorie der *Hyperrealität* wendet Baudrillard folgerichtig auch auf postmoderne Filme an. Diese seien Rekonstruktionen von bereits durch vorangegangene filmische Bilder oder Fotografien konstruierten Vergangenheiten. Mit anderen Worten: Wiederverwertungen von Bildern mit dem Vorsatz, echte vergangene Realitäten darzustellen (vgl. ebd.: 53). Ferner führt er aus, das postmoderne Kino sei gekennzeichnet von der Abstinenz des Magischen oder einer mythischen Kraft. Es strebe nach technischer Perfektion auf Kosten von tiefgründigen Charakteren und Plots sowie der Einbeziehung des Publikums. Baudrillard merkt an: “Cinema has become a spectacular demonstration of what one can do with the cinema, with pictures” (Baudrillard, zitiert nach Gane 1993: 23). Psychologie, Moral und Emotionen blieben dabei jedoch aus (vgl. Baudrillard 1994: 46).

Einer der meistzitierten Kritiker der Postmoderne ist Fredric Jameson. Genau wie Baudrillard führt Jameson den Begriff der Oberflächlichkeit (*surface*) als postmodernes Kennzeichen an, das jeglichen Tiefgang annihiliert (vgl. Jameson 2008: 12). Die Postmoderne sei ein Zustand, in dem stilistische sowie sprachliche Normen gebrochen, traditionelle Grenzen überschritten werden. Insbesondere kapitalistische Staaten seien heute ein Feld stilistischer und diskursiver Heterogenität ohne Normen (vgl. ebd.: 17), was Jameson im Gegensatz zu Lyotard kritisch sieht. Jamesons postmoderne Theorie thematisiert insbesondere der Umgang mit Zeitlichkeit. Der zeitliche Verlauf von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart erzeuge eine Signifikantenkette *(signifying chain)*. In der Postmoderne sei der lineare zeitliche Verlauf nicht mehr erkennbar, Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart seien miteinander verwoben, die Verbindungen der Signifikantenketten getrennt. Für das postmoderne Subjekt bedeutet das konkret, dass es die Zeit als eine Reihe von unzusammenhängenden Gegenwarten wahrnimmt (vgl. ebd.: 27). Es sei nicht imstande, Informationen zu organisieren und zeitlich einzuordnen. Jameson bezeichnet diesen Zustand als *Schizophrenie* nach dem Vorbild von Jacques Lacan, dessen Definition er weitestgehend übernommen und – weniger diagnostisch als beschreibend – auf die Postmoderne übertragen hat (vgl. ebd.: 26). Moderne Empfindungen wie Furcht *(anxiety)* und Entfremdung (*alienation)* seien auf das postmoderne Subjekt nicht mehr anwendbar, denn das autonome, bürgerliche Individuum sei tot und mit