

Filmanalyse: *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)

Die Produktion zu Quentin Tarantinos Film *Pulp Fiction* begann im September 1993. Im Mai 1994 fand die Premiere bei den Filmfestspielen in Cannes statt, wo der Film mit einer Goldenen Palme ausgezeichnet wurde. Weitere Preise folgten, unter ihnen der Oscar in der Kategorie *Best Original Screenplay*. Mit seinem Film *Pulp Fiction* wurde Quentin Tarantino zu einem Starregisseur, dessen Werk nicht selten zu einem „der wichtigsten Gangsterfilme der 90er Jahre“ gekürt und „als Prototyp des postmodernen Films“¹ angesehen wurde.

Inwiefern der Film *Pulp Fiction* durch postmoderne Züge geprägt ist und wie diese im Zusammenhang mit dem einhergehenden Rezeptionsverhalten stehen, beziehungsweise welche Konsequenzen sich für den Zuschauer ergeben, soll in dem vorliegenden Essay untersucht werden. In einer solchen Analyse soll zunächst auf den Titel und das damit angedeutete Verhältnis zwischen der besonderen Rezeptionsweise von Groschenromanen und dem Film eingegangen werden, um in einem ersten Schritt eine Form von ‚Literarizität‘ und aktiv gestalteter Künstlichkeit als einem Charakterzug des postmodernen Films aufzuweisen. Des Weiteren sollen einzelne Aspekte herausgegriffen werden, die jenen Charakter der Selbstreferentialität und Künstlichkeit des Films tiefergehend verdeutlichen. Dabei soll die Perspektive der Auswirkungen einzelner Strategien des Films auf das Rezeptionsverhalten präsent bleiben und zu einem Erklärungsversuch des äußerst heterogenen Urteils der Rezipienten führen.

Der Film beginnt mit der Darstellung eines Lexikoneintrages des *American Heritage Dictionary* zu dem Wort ‚pulp‘ und erzielt somit explizit einen Zusammenhang zwischen den auf billigem Papier gedruckten Groschen- und Kriminalromanen der 30er und 40er Jahre und der Struktur des Films. Dieser Zusammenhang soll deutlicher werden anhand einer Aussage Tarantinos zu dieser Art von Literatur, den Groschenromanen:

„[a pulp fiction novel] is a novel you could buy for a dime, that you read in the bus while going to work. At work, you would put it in your back pocket, you’d sit on it all day long, and you’d continue reading it on the bus on the way home, and when you finished it you gave it to a friend or you’d throw it in the garbage.”²

Diese hiermit angedeutete phasenhafte und unterbrochene Form der Konsumierung jener Groschenromane drückt eine erhöhte inhaltliche Verknüpfungsarbeit des Rezipienten aus. Ein Leser, der einen Roman schnell zur Hand nimmt, um ein paar Seiten auf dem Weg zur Arbeit zu lesen, dann diesen Roman beiseite legt, bis sich die nächste Möglichkeit ergibt, einen schnellen Blick hineinzuworfen und in der Erzählung³ weiterzulesen, muss eine aktive Rolle in dem Verständnis- und Rezeptionsprozess einnehmen. Diese hier angedeutete unterbrochene Rezeptionsleistung und die somit an den Leser gestellte Aufgabe der inhaltlichen Verknüpfungsarbeit scheint Tarantino in seinem Film *Pulp Fiction* auf mehreren Ebenen umzusetzen.

Zunächst, als evidentestes Merkmal des Films, sei hierzu die achronologische Struktur der Erzählung betrachtet. Zu einer Verdeutlichung sollen die thematischen Einheiten markiert und in ihrer Reihenfolge in der Geschichte der Chronologie der Erzählung gegenübergestellt werden. Folgendes Schema könnte sich ergeben, variierend je nachdem, wo die Grenzen der

thematischen Einheiten gesetzt werden (hier lediglich zur Veranschaulichung grob zusammengefasst):

1) Chronologie der Geschichte:

A (Jules und Vincent holen den Koffer und erschießen zwei der drei Diebe); **B** (Vincent's Waffe geht versehentlich im Auto los und trifft den dritten Kofferdieb / Säuberung des Autos bei Jimmie / Mr. Wolf); **C** (Vincent und Jules gehen frühstücken / Honey Bunny und Pumpkin Überfall); **D** (Butch und Marsellus treffen eine Vereinbarung / Übergabe des Koffers durch Jules); **E** (Vincent bei Lance / Vincent und Mia / Jack Rabbit Slim's / Mias Überdosis / Adrenalinspritze); Ellipse; **F** (Butch's Traum von der Uhr / Der Kampf / Taxifahrt/ Fabienne / Butch erschießt Vincent / Marsellus und Butch im Keller des Pfandleihhauses / Butch flieht mit Fabienne)

2) Chronologie der Erzählung:

C1 (Honey Bunny und Pumpkin besprechen den Überfall); **A; D; E; F; B; C2** (Überfall Honey Bunny und Pumpkin / Jules und Vincent lassen sie laufen)

Die hier dargestellte achronologische Struktur der Erzählung und ihre Auswirkung auf das Rezeptionsverhalten lässt einen Vergleich zu der genannten phasenartigen Form der Konsumierung der Groschenromane zu. Auch in *Pulp Fiction* muss der Zuschauer eine aktive Rolle einnehmen, um die Geschichte aufgrund der einzeln wahrgenommenen thematischen Einheiten nachvollziehen zu können.

Pulp Fiction erreicht durch diese achronologische Struktur der Darstellung einen höheren Grad an Fiktion. Es wird ein „komplizierter Verschachtelungseffekt dieser Filmstruktur“⁴ deutlich, der nicht nur die Rezeptionsleistung bestimmt, sondern auch den Film selbst absichtlich als künstliches Produkt entlarvt, anstelle eines Versuchs, durch ihn eine möglichst realitätsnahe Welt zu erschaffen. Für diesen Aspekt der Betonung der Künstlichkeit des Films sei des Weiteren bemerkt:

„Diese Zeitsprünge korrespondieren nicht mit der Definition der Rückblende, da diese ein Subjekt und einen Anlaß in der Gegenwartsebene oder in der Rahmenhandlung verlangt. [...] In *Pulp Fiction* existiert keine andere für den nonlinearen Handlungsablauf verantwortliche Instanz als die des Autors selbst. Hier weicht der Regisseur von der traditionellen filmischen Erzählstrategie Hollywoods ab, die eine erkennbare Erzählinstanz ablehnt.“⁵

Im Weiteren sollen nun ergänzende Aspekte zur Untersuchung herangezogen werden, die jene Betonung der Künstlichkeit des Films, unter anderem erreicht durch einen höheren Grad an Fiktion, und den damit verbundenen postmodernen Charakter verdeutlichen.

Der Film *Pulp Fiction* stellt nicht nur die Aufgabe einer erhöhten Aktivität bei der inhaltlichen Verknüpfungsarbeit an den Rezipienten, sondern reizt diesen mit Anspielungen auf verschiedene Genres. So wird das Genre des Gangsterfilms in unterschiedlichen Varianten dargestellt, wie der des klassischen Gangsterfilms mit einem Boss und seiner Gang (Marsellus, Vincent, Jules), dem Genre des Boxerfilms (Marsellus, Butch) oder der Bonnie-and-Clyde-Version des Gangsterfilms (Honey Bunny, Pumpkin).⁶ Diese einzelnen Varianten rufen jeweils genretypische Erwartungen hervor, die jedoch durch die Kombination stets wieder durchbrochen werden. „Alle Geschichten spielen auf eigenständige Genretraditionen an und bilden gleichzeitig in ihrer Kombination eine Reizakkumulation, die zu einem ständigen Umschlag in neue Situationen führt.“⁷ Somit führt der Film den Zuschauer von einem bekannten Genre zum nächsten, eröffnet traditionelle Muster und Erwartungen und durchkreuzt sie wieder. Der Zuschauer muss also nicht nur inhaltlich die Zusammenhänge

der thematischen Einheiten verknüpfen, sondern auch den Kontext der verschiedenen Genres präsent haben, um die Reichweite und Bedeutung des Films zu erkennen. Gleichzeitig wird durch jene Synthese der verschiedenen Genres ein weiterer postmoderner Zug des Films deutlich: „Seine [Tarantinos] Methode zeitigt einen dekonstruktivistischen Umgang mit den Genrestrukturen – in diesem Sinne ist *Pulp Fiction* postmodern zu nennen.“⁸ Thieme bezieht sich hier nicht nur auf die Anspielungen verschiedener Varianten des Gangsterfilmgenres, sondern vor allem auf die genreübergreifenden Verweise auf die Popkultur der vorhergehenden Jahrzehnte, die unter anderem durch das *Jack Rabbit Slim's* als Verweis auf Themenrestaurants der 50er Jahre, die Nennung der Sendung *Fox Force Five* als Anspielung auf die Serie *Charlies Angels* der 60er Jahre⁹ oder das Modebewusstsein als Anspielungen auf die 70er Jahre dargestellt werden.

Auch finden sich in den dargestellten Figuren selbst zahlreiche filmübergreifende Anspielungen auf die Geschichte der Kinofilme, die als ‚intertextuelle Verweise‘ funktionieren. Allen voran soll an dieser Stelle die Figur Vincent genannt werden, die in der Tanzszene mit Mia einen expliziten Verweis auf den Schauspieler John Travolta und seine berühmte Rolle in dem Film *Saturday Night Fever* (1977) darstellt. Somit verleiht Tarantino seinen Figuren nicht nur durch dargestellte Handlungen und Dialoge Charakter, sondern auch durch spezielle Erwartungen des Rezipienten, angelehnt an das Starimage und die Filmbiographie der Schauspieler (des Weiteren kann als Beispiel die Figur Butch herangezogen werden, deren Darsteller Bruce Willis für brutale Auseinandersetzungen aus den *Die Hard* Filmen bekannt ist).

„*Pulp Fiction* ist bewusst als Filmkunst wahrzunehmen, nicht als Wiedergabe einer Realität [...]. Tarantino setzt seinen Film aus Genrestrukturen, Filmsequenzen und Star-Images zusammen, um die Künstlichkeit des Kinos bewusst zu zelebrieren.“¹⁰

Diese ‚zelebrierte Künstlichkeit‘ wird in dem Film *Pulp Fiction* in höchstem Grade offensichtlich, indem das Quadrat, welches Mia mit den an Vincent gerichteten Worten: „Don't be a...“ (vollständig hieße dieser Satz: Don't be a square) mit ihren Händen in die Luft zeichnet, tatsächlich zu sehen ist, beziehungsweise mit weißen Linien nachgezeichnet wird.

Abschließend soll ein weiteres Beispiel für die bewusste Strategie dieser ‚antimimetischen‘ Darstellungsweise aufgeführt werden, die abermals die Präsenz einer übergeordneten regulierenden Instanz, eines Regisseurs, im Film verdeutlicht und somit jeglichem traditionellen Verständnis filmischen Erzählens und Darstellens widerspricht. Die Figur Jules, bevor sie gemeinsam mit Vincent das Zimmer der Diebe betritt, um den Koffer für Marsellus zu bekommen, sagt: „Let's get into character“. Durch diese Performativität der Rollenidentität¹¹ Jules' wird das Eintreten der Figuren aus ihrem alltäglichen Leben in ihre Rollen als Gangster betont. „Das Bewusstmachen der *performance* der Schauspieler im Film verdeutlicht gleichsam die Präsenz des Regisseurs und der Kamera und stellt den Realitätseindruck, den ein Film traditionell vermittelt, in Frage.“¹² Der Rezipient sieht sich abermals mit Verweisen konfrontiert, die ihn nicht nur in den außerfilmischen Kontext führen, sondern auch auf die Thematik des Mediums Film und dessen Strukturen und Methoden der Veranschaulichung selbst hinweisen.

In dem vorliegenden Essay wurde die Darstellung des Films *Pulp Fiction* als künstliches Produkt belegt und damit den postmodernen Charakter des Films verdeutlicht. Unter Bezugnahme auf verschiedene, dem Rezipienten bereits bekannte Genremuster, Starimages und Verweise auf die Popkultur, vornehmlich der 50er und 60er Jahre, negiert der Film *Pulp*

Fiction seine Originalität und arbeitet stattdessen mit den Effekten des *déjà vu* als Charakteristik des postmodernen Kinos.¹³

Dem Rezipienten kommt somit eine erhöht aktive Rolle zu, denn er muss die unterbrochene Erzählstruktur zu verknüpfen wissen, so wie der Leser der bereits genannten Groschenromane, und er muss sich in dem Kontext der unterschiedlichen Genres bewegen können und hier abermals die Unterbrechungen, beziehungsweise plötzlichen Durchbrechungen seiner Erwartungshaltungen, zu überbrücken wissen. Außerdem können nur ein Verständnis und eine Einordnung der vielseitigen weiteren Verweise auf Starimages, Kinogeschichte etc., die bereits genannt wurden, zu einem Erkennen des Films als Kunstprodukt führen. Eine Fehlinterpretation des Films, anhand unzähliger Kritiken, Aussagen und Webseiten zu diesem Film erkennbar, liegt somit in dem Versuch, ihn zu interpretieren, in ihm einen traditionellen Film mit einer Geschichte und einem Bezug zur Realität zu sehen.

„Like the allusions in the film, *Pulp Fiction* itself is either a film you get or you don't. Some people find its meaninglessness to be the symptom if not the origin of major social skills, others find a meaningfulness in a message of redemption. It is this lack of agreement that is perhaps itself a mark of *Pulp Fiction*'s place as a post-modern work.“¹⁴

Wenn auf zahlreichen Webseiten über den mysteriösen Inhalt des Koffers von Marsellus spekuliert wird, so ist dies ein Zeichen dafür, dass die Selbstreferentialität des Films übersehen wurde.

Bibliographie

Genette, G. (1998): *Die Erzählung*, Wilhelm Fink Verlag, München.

Hickethier, K.: „Filmanalyse: PULP FICTION“, In: Felix, J.(Hg.) (2002): *Moderne Film Theorie*, Bender Verlag, Mainz, S.97–103.

Nitsche, L. (2002): *Hitchcock – Greenway – Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar.

Polan, D. (2000): *Pulp Fiction*, British Film Institute, London.

Schröder, T.(2003): *Did You Get That? – Referentiality and Cultural Knowledge in PULP FICTION and MYSTERY SCIENCE THEATER 3000*, Magisterarbeit vorgelegt am Fachbereich für Philosophie und Geisteswissenschaften, Freie Universität Berlin.

Thieme, C.(1999): *A cinema of Independence*, Magisterarbeit vorgelegt am John F. Kennedy Institut für Nordamerikastudien, Freie Universität Berlin.

Endnoten

¹ Hickethier (2002), S. 97.

² Quentin Tarantino in einem Interview mit Jean-Pierre Deloux 1998; hier zitiert nach Polan (2000), S. 24.

³ Der Begriff *Erzählung*, sowie alle narratologischen Begriffe, sollen hier nach den Definitionen von Genette (1998) benutzt werden.

⁴ Thieme (1999), S. 81.

⁵ Ebd., S. 82.

⁶ Vgl. Hickethier (2002), S. 98f.

⁷ Ebd., S. 99.

⁸ Thieme (1999), S. 78.

⁹ Vgl. Schröder (2003), S. 36.

¹⁰ Thieme (1999), S. 85.

¹¹ Vgl. Nitsche (2002), S. 110.

¹² Thieme (1999), S. 86.

¹³ Vgl. Schröder (2003), S. 41.

¹⁴ Polan (2000), S. 85.