

Fachbereich Medienproduktion
Sommersemester 2023



Multiplot im Film: Zusammenwirken von Struktur und Bedeutung

Merlin Rehberger

Matrikelnummer: 15338028

merlin.rehberger@stud.th-owl.de

Prof. Sebastian Grobler

Susanne Dietz

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Begriffserklärung	8
3. Abgrenzung	9
4. Drehbuchtheorie	9
4.1 Gängige Drehbuchstrukturen.....	9
4.2 3-Akt Struktur.....	9
4.4 Heldenreise.....	11
5. Multiplot-Struktur	13
5.1 Unterschiede zwischen Mainplot-Subplot-Struktur & Multiplot-Struktur.....	13
5.2 Hyperlink Cinema.....	14
5.3 Typen des Multiplots.....	15
5.4 Beispiele.....	20
6. Filmanalysen	22
6.1 The Big Short.....	22
6.1.1 Die Handlungsstränge:.....	22
6.1.2 Wie werden die Handlungsstränge miteinander verknüpft?.....	23
6.1.3 Analyse der Verknüpfungen.....	24
6.1.4 Fazit.....	33
6.2 Dunkirk.....	33
6.2.1 Die Handlungsstränge:.....	34
6.2.2 Wie werden die Handlungsstränge miteinander verknüpft?.....	35
6.2.3 Analyse der Verknüpfungen.....	35
6.2.4 Fazit.....	42
6.3 Once Upon a Time in... Hollywood.....	44
6.3.1 Die Handlungsstränge:.....	44
6.3.2 Wie werden die Handlungsstränge miteinander verknüpft?.....	46
6.3.3 Analyse der Verknüpfungen.....	47
6.3.4 Fazit.....	57
7. Night Shift Konzept	58
7.1 Multiplot in Night Shift.....	59
7.2 Fazit - Eignung Night Shift für Multiplot-Struktur.....	60
8. Konklusion	61
Quellenverzeichnis	65
Bibliografie.....	65
Filmografie.....	66
Sequenzprotokolle	68
Sequenzprotokoll: The Big Short.....	68
Sequenzprotokoll: Dunkirk.....	71
Sequenzprotokoll: Once upon a Time in... Hollywood.....	77
Selbstständigkeitserklärung	82

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Schaubild 3-Akt Struktur.....	10
Abbildung 2: Schaubild Heldenreise nach Campbell.....	11
Abbildung 3: Schaubild Heldenreise nach Vogler.....	12

Disclaimer

Aufgrund leichter Lesbarkeit wird in der folgenden Arbeit auf die Verwendung des Binnen-I oder ein Gendersternchen verzichtet und das generische Maskulinum verwendet. Dennoch sind mit den betreffenden Begriffen alle Menschen gleichermaßen gemeint.

1. Einleitung

Auch wenn der Film in seinen Kinderschuhen zumeist dokumentarischer Natur war, das erste kommerzielle Filmshowing der Brüder Lumière, "Le Cinematographe", am 28. Dezember 1895, bestand aus 10 Kurzfilmen, die Alltäglichkeiten zur Schau stellten, wie Arbeiter die eine Fabrik verlassen¹, entdeckten viele schnell das Potential der Fiktion. Bereits einige Monate nach "Le Cinematographe", im März 1896, veröffentlichte die Filmemacherin Alice Guy-Blaché den ersten fiktionalen Film *La fée aux choux*², in dem eine Fee Kinder aus Kohlköpfen entstehen lässt.³ Am 1. September 1902 veröffentlichte Georges Méliès den Film *A Trip to the Moon*⁴ und ebnete damit den Weg für aufwendige narrative Filme.⁵

Seitdem haben Filmemacher unzählige Techniken entwickelt, um durch die Struktur die Bedeutung ihrer Werke zu vermitteln. Dabei wurde auch auf die Verwendung von Multiplots zurückgegriffen. Ein Multiplot bezieht sich auf die gleichzeitige Präsentation und Verbindung mehrerer Handlungsstränge oder narrativen Elemente in einem Film. Dieses Konzept ermöglicht es den Regisseuren, komplexe Geschichten zu erzählen und verschiedene Perspektiven zu präsentieren. Auch dies ist kein neues Phänomen, bereits im Jahr 1916 wurden im Film *Intolerance-Love's struggle throughout the ages*⁶, von D. W. Griffith, vier Geschichten parallel erzählt, allerdings ohne eine Verknüpfung zwischen den einzelnen Strängen.

Besonders Ende der 90er Jahre und Anfang der 2000er wurden vermehrt Filme mit Multiplot-Strukturen veröffentlicht, die international überaus erfolgreich waren, man denke an *Short Cuts*⁷, *Magnolia*⁸ oder *Tatsächlich Liebe*⁹. Dazu vermehrten sich die Filme mit unkonventionellen Erzählweisen zu dieser Zeit, zu erwähnen sind da *Memento*¹⁰ und *Pulp Fiction*¹¹, die ihre Geschichten nicht chronologisch erzählen.

¹ ("La première séance publique payante - La Première séance", n.d.)

² (Guy-Blaché 1896)

³ ("La fée aux choux (Short 1896)", n.d.)

⁴ (Méliès 1902)

⁵ (Dunckel and Godin, n.d.)

⁶ (Griffith 1916)

⁷ (Altman 1993)

⁸ (Anderson 2000)

⁹ (Curtis 2003)

¹⁰ (Nolan 2000)

¹¹ (Tarantino 1994)

Der international verwendete Begriff für Filme dieser Art ist "Hyperlink Cinema". Allerdings handelt es sich dabei um eine Art Überbegriff, der, von den Hypertexten inspiriert, alle Filme beschreibt, die multilinear erzählt werden, mehrere Handlungsstränge beinhalten oder neue Erzählmuster nutzen, wie nicht chronologische Erzählung, um ihre Geschichte zu erzählen. Aber dazu später mehr.

Die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel "Multiplot im Film: Zusammenwirken von Struktur und Bedeutung" untersucht die Verwendung von Multiplots als narrativen und strukturellen Ansatz im Film. Dabei liegt der Fokus insbesondere auf der Art und Weise, wie die Verknüpfung verschiedener Handlungsstränge die Gesamtbedeutung des Films beeinflusst.

Im Rahmen dieser Arbeit werden zunächst die theoretischen Grundlagen des Multiplots im filmischen Kontext erörtert. Dabei werden verschiedene Ansätze und Theorien zur narrativen Struktur und zur Bedeutungsentwicklung in Filmen analysiert. Zudem werden wichtige Konzepte wie die Parallelmontage, narrative Verflechtungen und die Rolle von Multiplots in der Filmdramaturgie erläutert. Der Fokus liegt dabei auf Multiplots, die diegetisch miteinander verbunden sind, das heißt, dass die verschiedenen Handlungsstränge in ein und derselben erzählten Welt stattfinden.

Im Anschluss daran werden anhand ausgewählter Filmbeispiele verschiedene Arten von Multiplots untersucht. Hierbei werden hauptsächlich zeitgenössische Filme einbezogen, die unterschiedliche Ausprägungen des Multiplots versinnbildlichen, um die Vielfalt von Multiplots zu verdeutlichen. Die Analyse dieser Filme erfolgt unter Berücksichtigung der Struktur, der Bedeutungsebene und des Zusammenwirkens der verschiedenen Handlungsstränge.

Des Weiteren werden in dieser Arbeit auch die Auswirkungen des Multiplot-Ansatzes auf die Wahrnehmung und das Verständnis des Publikums untersucht. Es wird analysiert, wie die gleichzeitige Präsentation mehrerer Handlungsstränge die emotionale Resonanz, die Identifikation mit den Charakteren und die Interpretation des Films beeinflusst.

Die Erkenntnisse dieser Bachelorarbeit tragen dazu bei, das Verständnis für die Verwendung von Multiplots im Film zu erweitern. Die Analyse der Struktur und Bedeutung von Multiplots kann Filmemachern, Drehbuchautoren und anderen kreativen Fachleuten dabei helfen,

effektive Erzählstrategien zu entwickeln und innovative Ansätze in der Filmproduktion einzusetzen.

Durch die Untersuchung des Zusammenwirkens von Struktur und Bedeutung im Kontext des Multiplots soll diese Bachelorarbeit einen Beitrag zur Filmtheorie und -praxis leisten. Sie trägt dazu bei, das Verständnis für die vielfältigen Möglichkeiten der narrativen Gestaltung im Film zu vertiefen und Möglichkeiten von unkonventionellen Erzählweisen aufzuzeigen.

Das Interesse an Multiplot-Strukturen entstand bei der Arbeit an dem Stoff "Brachland". Dieser Stoff zeichnete sich durch zwei miteinander verwobene Erzählebenen aus, die diegetisch und formal miteinander verknüpft werden sollten. Im Zuge dessen kamen Fragen auf, was das Springen zwischen zwei oder mehreren Erzählebenen für Auswirkungen auf die Erzählstruktur der einzelnen Ebenen hat, aber auch welchen Nutzen dieser perspektivische Wechsel auf die Bedeutung des Stoffes haben kann. Die darauf folgende Recherche entpuppte sich schnell als eine kaum zu überwindende Herausforderung, ob dem Mangel wissenschaftlicher Quellen, die sich mit den Wirkweisen von Multiplot-Strukturen auseinandersetzen. Elke Brugger hat sich in ihrem Buch "Multiplot Struktur im Film - Möglichkeiten, eine Vielzahl von Geschichten zu verbinden und parallel zu erzählen"¹² mit der Funktionsweise von Multiplots auseinandergesetzt und beschrieben, welche Möglichkeiten es gibt, beziehungsweise wie die Geschichten miteinander verbunden wurden. Diese Arbeit soll sich nun damit beschäftigen, was die Auswirkungen sind, die die Nutzung der Multiplot-Struktur auf die Rezeption und Wirkung von Geschichten haben.

Diese Arbeit wird sich mit den Eigenschaften und Besonderheiten von Multiplots im Filmbereich auseinandersetzen. Dabei soll untersucht werden, welche Arten des Multiplots im Film existieren und wie sie sich voneinander unterscheiden. Besonders liegt der Fokus dabei auf der Frage, wie sich die Struktur der Erzählweise auf die Bedeutung des Stoffes auswirkt und wie sich die Bedeutungsgenerierung durch die abgewandelte Struktur von einem Stoff mit einer konventionellen Struktur unterscheidet.

Da ich mich mit der Entwicklung eines Drehbuchs Stoffes beschäftige, erscheint es sinnvoll, mich der Thematik zuerst aus einer wissenschaftlichen Sicht zu nähern, um mit Hilfe dieser Erkenntnisse Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Film zu ergründen und aufzuzeigen.

¹² (Brugger 2010)

Zu diesem Zweck werde ich Filme, die mit einer Multiplot-Struktur ausgestattet sind, analysieren und sie auf ihre Wirkweise hin analysieren. Dabei sollen vor allem unterschiedliche Typen des Multiplots gefunden und daraufhin untersucht werden, ob sie sich in ihrer Wirkweise unterscheiden, oder ob Ähnlichkeiten vorhanden sind.

Im letzten Teil werde ich meinen eigenen Stoff auf die Eigenschaften seines Multiplots hin untersuchen und überprüfen, ob sich die Nutzung mehrerer Handlungsstränge ausgezahlt hat, oder ob eine konventionelle Erzählweise sinnvoller gewesen wäre.

2. Begriffserklärung

Geschichte/Plot

In der Literaturwissenschaft gibt es mehrere Definitionen für den Begriff der Geschichte. Die Minimaldefinition von Genette geht davon aus, dass es eine Geschichte ist, sobald ein einziges Ereignis erzählt wird, da durch dieses Ereignis eine Veränderung vollzogen wird und es ein Vorher und ein Nachher gibt.¹³

Andere Definitionen gehen von mindestens zwei Ereignissen aus, die kausal miteinander verknüpft werden. Prince schreibt: "Narrative is the representation of at least two real or fictive events or situations in a time sequence[...]"¹⁴

Auch Martinez und Scheffel definieren eine Geschichte als eine Reihe von einzelnen Ereignissen, die in einen chronologischen und kausalen Zusammenhang gebracht werden, also nicht nur nacheinander geschehen, sondern auch auseinander folgen.¹⁵

Multiplot

Ein Multiplot ist vorhanden, wenn in einem Medium (Roman/Film o.ä.) mehrere Handlungsstränge parallel und weitgehend gleichberechtigt erzählt werden. In den meisten Fällen sind die einzelnen Handlungsstränge miteinander verknüpft, entweder diegetisch oder narrativ, durch sich kreuzende Handlungen. Dabei werden die Handlungsstränge nicht getrennt nacheinander erzählt, sondern unterbrechen sich gegenseitig und können nach Belieben angeordnet werden.¹⁶

Struktur/Form

Als Struktur oder Form wird die Art und Weise bezeichnet, wie die Geschichte erzählt wird, also die Organisation der Anordnung der narrativen und ästhetischen Mittel, die verwendet werden. Da sich in dieser Arbeit auf die Erzählebene konzentriert werden soll, soll sich besonders auf die narrativen Mittel konzentriert werden. Die Handlungsstruktur beschreibt dabei nicht nur den Inhalt, sondern die darin enthaltene Logik und Stringenz der Handlung. Die Komposition der Handlung trägt dazu bei, Bedeutung zu generieren, wenn die Ereignisstruktur der Erzählstruktur unterworfen ist.¹⁷

¹³ (Genette 1998, 202)

¹⁴ (Prince 1982, 4)

¹⁵ (Martínez and Scheffel 2019, 27)

¹⁶ (Brugger 2010, 18)

¹⁷ (Faulstich 2002, 82)

3. Abgrenzung

Die Unterschiede zwischen verschiedenen Arten des Multiplot-Films auszuführen und zu analysieren, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weshalb sich im Analyseteil auf formal ähnliche Filme, also Filme mit parallel erzählten Handlungssträngen, konzentriert werden soll. Deshalb werden Multiplot ähnliche Phänomene wie der Episodenfilm oder der Omnibusfilm außer Acht gelassen. In diesen Filmen werden die Geschichten nicht parallel erzählt, sondern nacheinander, in klar voneinander getrennten Abschnitten oder Episoden. Der Omnibusfilm kann als Episodenfilm bezeichnet werden, in dem allerdings die einzelnen Episoden von jeweils anderen Regisseuren inszeniert wurden.

Da es in dieser Arbeit um die Verknüpfung und die Wirkweise von parallel erzählten Geschichten gehen soll, werden diese Gattungen von multi-narrativen Filmen außer Acht gelassen.

4. Drehbuchtheorie

Drehbücher dienen als textliche Grundlage für Film- oder Serienproduktionen. Sie gelten gemeinhin als eigenständige Textgattung, ähnlich wie ein Roman, und können auch ausschließlich in Textform konsumiert werden. Meistens dienen sie allerdings den verschiedenen Gewerken als Arbeitsgrundlage, um einen Film zu realisieren.

Es wird zwischen Originaldrehbuch, welches aus einer neuen Idee der Autor*innen entsteht, und adaptiertem Drehbuch, welches ein Buch oder ein anderes Werk als Vorlage hat, unterschieden.

In meiner Bachelorarbeit wird ein Originalstoff entwickelt. Der Arbeitstitel lautet Night Shift. Darin geht es um eine Nacht in einer Kleinstadt, aber dazu in einem späteren Absatz mehr.

4.1 Gängige Drehbuchstrukturen

Im folgenden Abschnitt sollen häufig verwendete Strukturen von Drehbüchern vorgestellt werden, um mögliche Unterschiede zwischen diesen und einer Multiplot-Struktur aufzuzeigen.

4.2 3-Akt Struktur

Die Drei Akt Struktur ist eine häufig verwendete dramaturgische Struktur im Bereich des Films. Sie besteht aus drei Teilen: Akt 1: der Exposition, Akt 2: der Konfrontation und Akt 3: der Auflösung. Der zweite Akt ist mit meist knapp der Hälfte der Geschichte dabei der ausgeprägteste. In diesem Akt findet ebenfalls der Midpoint statt, der die Figuren in einer Weise verändert, dass sie die Geschichte bestehen können.

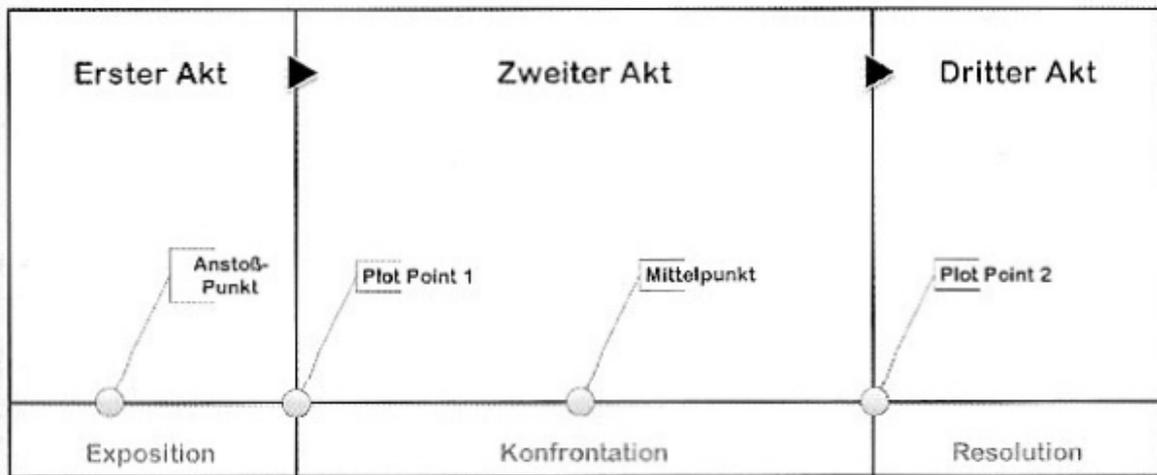


Abbildung 1: Schaubild 3-Akt-Struktur

Die Exposition dient der Einführung der Figuren. Dort werden Schwächen, Probleme und Wünsche angelegt, die im Verlauf der Geschichte noch eine Rolle spielen werden. Der Anstoß-Punkt, auch Inciting Incident, Auslöser oder Call to Adventure genannt, stört dabei die gewohnte Welt und startet damit die Geschichte. Der erste Wendepunkt, der den ersten Akt beendet, stellt eine dramatische Frage, die im Höhepunkt (Klimax) der Geschichte innerhalb des dritten Akts beantwortet wird. Das Ergebnis dieses Wendepunktes ist, dass die Hauptfigur ihre gewohnte Welt verlässt und sich den Problemen stellt.

Die Konfrontation steigert die Probleme, mit denen die Figuren konfrontiert werden. Dabei genügt es nicht, wenn die Figuren nur neue Strategien oder Fähigkeiten einsetzen, die Hauptfigur muss etwas Grundlegendes erkennen und sich ändern. Der zweite Akt endet mit einer kompletten Niederlage im zweiten Wendepunkt.

Die Auflösung beginnt im Anschluss an den zweiten Wendepunkt. Die Hauptfigur wandelt sich durch die Niederlage. Sie erkennt ihre vorherigen Unzulänglichkeiten. Im Höhepunkt laufen die einzelnen Konflikte der Geschichte zusammen und die im ersten Wendepunkt gestellte dramatische Frage wird beantwortet.

Die 3-Akt-Struktur gilt sowohl für die Reise der Figur durch die filmische Welt, als auch die Reise in ihrem Inneren. Damit ist gemeint, dass die Figur sowohl äußeren Konflikten gegenübersteht, als auch innere Konflikte und Charakterentwicklungen vollzogen werden. Die Fallhöhe der beiden Ebenen liegt, für einen maximalen dramatischen Effekt, dabei beinahe übereinander. Dabei hängt der innere Konflikt dem äußeren Konflikt etwas hinterher. Das heißt, im Anschluss an den Höhepunkt des äußeren Konfliktes wird auch die Spannung des inneren Konfliktes maximal.

4.4 Heldenreise

Die Struktur der Heldenreise ist die vorherrschende Plotstruktur für Filme. Sie wurde zuerst von Joseph Campbell, in seinem Buch "Der Heros mit den tausend Gesichtern", in 17 Stationen beschrieben, als er Erzählmuster von Religion und Mythen untersuchte und universelle Strukturen formulieren wollte.

Heldenreise Grundstruktur nach Campbell:

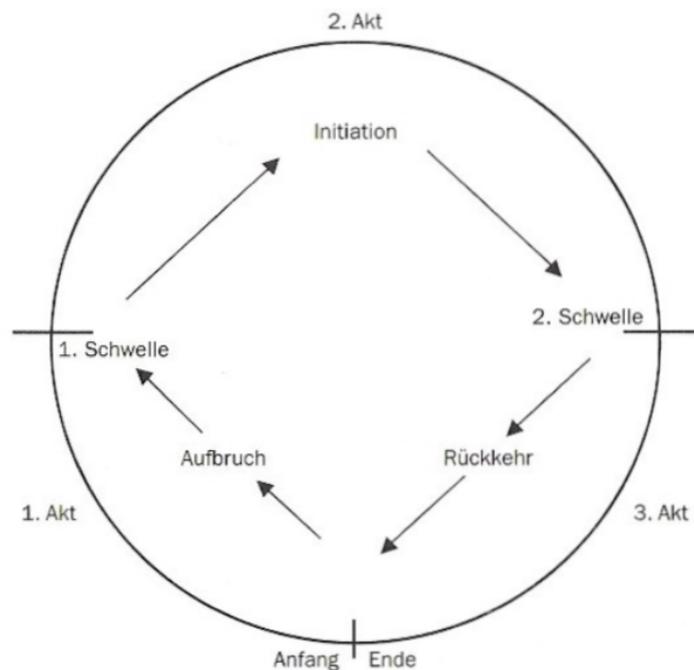


Abbildung 2: Schaubild Heldenreise nach Campbell

Wie hier deutlich zu erkennen ist, gibt es starke Parallelen zwischen der 3-Akt-Struktur und der Grundstruktur der Heldenreise. Auch die Heldenreise ist in 3 Teile aufgeteilt, wobei der zweite Akt den Großteil der Handlung ausmacht. Allerdings verläuft die Heldenreise zyklisch und nicht linear, anders als die 3-Akt-Struktur.

Die Heldenreise wurde dann von Christopher Vogler auf den Film übertragen, wobei er sich stark auf Campbell bezog. Er reduzierte die Anzahl der Schritte auf 12.

1. Die gewohnte Welt
2. Der Ruf des Abenteuers
3. Weigerung
4. Begegnung mit dem Mentor
5. Überschreiten der ersten Schwelle
6. Bewährungsproben
7. Vordringen zum Kern
8. Entscheidende Prüfung
9. Belohnung
10. Auferstehung
11. Wandel
12. Rückkehr in die gewohnte Welt

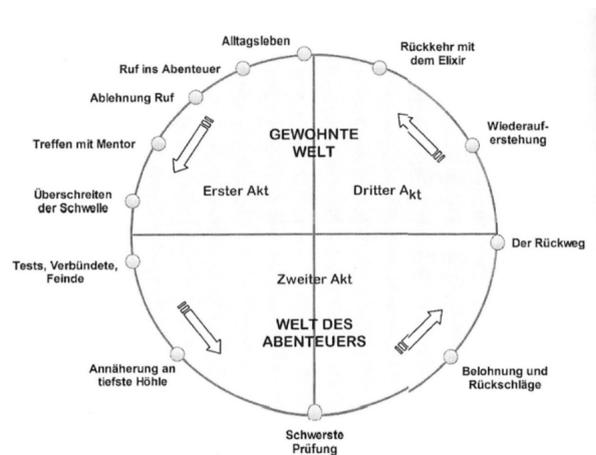


Abbildung 3: Schaubild Heldenreise nach Vogler

Verteilt man die einzelnen Schritte der Heldenreise auf die gesamte Geschichte, verteilen sie sich in etwa wie folgt. Schritt 8: "Die schwerste Prüfung" markiert dabei in etwa den Mittelpunkt (vgl. 3-Akt-Struktur), "Das Überschreiten der Schwelle" kann mit dem ersten Plotpoint und "Der Rückweg" mit dem zweiten Plotpoint verglichen werden.

Der Mittelpunkt der Geschichte ist gleichzeitig der Höhepunkt. Dort konglomerieren die inneren und äußeren Konflikte der Figuren und die Spannung wird maximal. Die vorher angelegten Probleme der Figuren werden angegangen und die Überwindung der Probleme wird angelegt oder vollzogen.

Dabei wird zwischen der *inneren Heldenreise* und der *äußeren Heldenreise* unterschieden. Die äußere Heldenreise skizziert die örtliche Reise des Helden mit Problemen und Hindernissen in der filmimmanenten Welt, dagegen beschreibt die innere Heldenreise, auch *Character Arc* genannt, die charakterliche Entwicklung der Filmfigur. Dort wandeln sich die Probleme der äußeren Welt in metaphorische Probleme zur Charakterentwicklung, damit die Figur ihre Unzulänglichkeiten erkennt und überwindet. Die innere Heldenreise folgt dabei ebenfalls verschiedenen Schritten. Philip Guy Matthews beschreibt sie in seiner Doktorarbeit *It must be love: an exploration of the character arc model in screenwriting practice and theory* in 8 Schritten: "1: Establish the character arc central dilemma; 2: Introduce the character arc. Inciting incident; 3: The first arc turning point dilemma and decision; 4: Character arc Aftermath, and Development of the debate; 5: The Dilemma revisited. Second Arc turning

point dilemma and decision; 6: Aftermath of the decision and resolving the debate; 7: The third Arc turning point dilemma and decision. Confirming a stance; 8: Character Arc choice Consequences and the theme defined.”¹⁸

5. Multiplot-Struktur

Die Multiplot-Struktur bezeichnet eine bestimmte Form der Storystruktur, bei der verschiedene Plots nebeneinander existieren, die nicht zwangsläufig miteinander zusammenhängen, aber diegetisch miteinander verknüpft werden und sich im Verlauf der Handlung kreuzen.

Elke Brugger beschreibt die Merkmale in ihrem Buch *Multiplot-Struktur im Film* wie folgt:

“Die Merkmale eines Multiplotfilms sind also:

- Es gibt mehr als einen Handlungsstrang.
- Die Handlungsstränge sind weitgehend gleichberechtigt.
- Die Handlungsstränge können auf jede beliebige Weise gekreuzt und verknüpft werden und einander gegenseitig beeinflussen. Dass die Teile keine Einheit darstellen, schließt jedoch nicht die “einheitliche Gestaltung” derselben aus.
- Die einzelnen Handlungsstränge werden nicht zwangsläufig, wie beim Episodenfilm, nacheinander erzählt. “Stattdessen können die Plots unterbrochen und nach Belieben angeordnet werden.”¹⁹

Die Handlungsstränge folgen meist den oben vorgestellten Strukturen der Heldenreise oder der 3-Akt-Struktur, allerdings werden sie immer wieder von anderen Handlungssträngen unterbrochen.

5.1 Unterschiede zwischen Mainplot-Subplot-Struktur & Multiplot-Struktur

Auch in herkömmlich erzählten Filmen gibt es häufig verschiedene Handlungsebenen, meist Main- und Subplot genannt. Diese Struktur unterscheidet sich allerdings grundlegend von der Multiplot-Struktur, insofern, dass die unterschiedlichen Handlungsebenen nicht gleichberechtigt und parallel erzählt werden.

¹⁸ (Matthews 2018, 168)

¹⁹ (Brugger 2010, 18)

Der Mainplot wird meist für den Subplot unterbrochen und nach der Exkursion der Nebenhandlung weiter fortgeführt. Damit der Nebenhandlung nicht mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird, als der Haupthandlung, ist diese meist zeitlich begrenzt und nimmt einen kleineren Teil der Laufzeit ein.

Die im Subplot verhandelten Thematiken stehen dabei stellvertretend und metaphorisch für Problemstellungen des Main-Plots und treten unterstützend, statt gleichberechtigt auf. So werden Subplots dazu genutzt, Charaktereigenschaften der Protagonisten aufzuzeigen, die in der Haupthandlung nicht zutage treten, oder um Handlungen und Verhaltensweisen von Protagonisten verständlicher zu machen.²⁰

Am erkennbarsten wird der Unterschied in der Anzahl der Protagonisten. Während in der Mainplot-Subplot-Struktur nur eine Haupthandlung und ein Protagonisten vorhanden ist, erzählen Multiplot-Strukturen mehrere Geschichten mit mehreren, unterschiedlichen Helden. Paul Lucey beschreibt es wie folgt: "Multiple storylines, by comparison, assign a protagonist and unique problem to each plot line."²¹ Elke Brugger sagt "Der Unterschied zum Mainplot-Subplot-Verhältnis liegt jedoch darin, dass der Zuschauer über alle Geschichten gleichermaßen viel erfährt, jede Geschichte sozusagen eine eigene Existenzberechtigung hat, die über die lediglich unterstützende Funktion einer Nebenhandlung hinausgeht."²²

5.2 Hyperlink Cinema

Im englischsprachigen Raum wird der Begriff "Hyperlink Cinema" hauptsächlich verwendet. Ein Problem dieser Arbeit ist die Unschärfe dieses Begriffs, da er nicht nur für Filme mit mehreren Handlungssträngen genutzt wird, sondern auch für Filme mit unkonventionellen Erzählstrukturen. Der Begriff wurde besonders von Alissa Quart und Roger Ebert geprägt, da sie diesen Begriff in verschiedenen Filmkritiken benutzt haben, um Filme zu beschreiben, deren Erzählstruktur an hypermediale Medien erinnert. Eine der ersten Erwähnungen des Terminus findet sich in der Filmanalyse zu "Happy Endings" von Alissa Quart. Sie beschreibt die Funktionsweise der im Film verwendeten Untertitel als eine Art Fußnote und den Splitscreen als Elemente des Hyperlink Cinemas. Dabei benennt sie diese Elemente als Einflüsse des Internets und des damit verbundenen Multitaskings.²³

²⁰ (Vgl. Seger 1997)

²¹ (Lucey 1996, 105)

²² (Brugger 2010, 22)

²³ (Quart 2005)

Was allerdings bei näherer Betrachtung auffällt, ist, dass nicht in allen Filmen, die dem Hyperlink Cinema zugeordnet werden können, auch mehrere Geschichten erzählt werden. Das erfolgreichste und aktuellste Beispiel ist *Everything Everywhere All At Once*²⁴, der klar dem Hyperlink Cinema zugeordnet werden kann, da die Handlung zwischen verschiedenen Realitäten und parallelen Dimensionen hin und her springt, dabei erzählt er allerdings nur eine Geschichte, wie die Protagonistin Evelyn das Universum rettet.

In dieser Arbeit sollen ausschließlich Filme behandelt werden, in denen mehrere Geschichten parallel erzählt werden, um zu untersuchen, welche Auswirkungen dies auf die Bedeutung des Films hat.

5.3 Typen des Multiplots

Viele Filme erzählen in ihrer Laufzeit mehr als eine Geschichte, deshalb ist es für diese Arbeit wichtig, auch Unterschiede zwischen den verschiedenen Multiplot Arten zu definieren, um eventuelle Unterschiede in der Wirkung dokumentieren zu können.

Zur Klassifikation unterschiedlicher Typen der Multiplot-Struktur werden an dieser Stelle die Ausarbeitungen aus dem Text *Story Sense* von Paul Lucey herangezogen. Er unterscheidet zwischen:

1. "Intersecting Storylines": Also Filme, in denen sich die Handlungsstränge gelegentlich kreuzen. Als Beispiel für diesen Typus wählt Lucey *Pulp Fiction*.
2. "Converging Plots": Lucey beschreibt diese Art als Filme, bei denen die Handlungsstränge im Verlauf des Films zusammenlaufen. Sein Beispiel ist *Mord im Orient Express*²⁵.
3. "Tangential Storylines": So benennt Lucey Filme, in denen die Figuren durch äußere Umstände dazu gezwungen sind, miteinander zu interagieren.²⁶

Elke Brugger schreibt in ihrem Buch *Multiplot Struktur im Film*, im Bezug auf Lucey, sie denkt es gibt mehr Möglichkeiten mehrere Handlungsstränge miteinander zu verbinden²⁷, allerdings bezieht sie sich damit auf die Verknüpfung auf der diegetischen und der

²⁴ (Kwan and Scheinert 2022)

²⁵ (Lumet 1974)

²⁶ (Lucey 1996, S. 104-105)

²⁷ (Brugger 2010, 20)

Präsentationsebene, welche nicht hilfreich sind, die Filme zu kategorisieren, sondern sich auf die Verknüpfungen innerhalb des Films beziehen. Als Möglichkeiten auf Ebene der Diegese nennt sie folgende Möglichkeiten der Verknüpfung:

1. "Dauerhafte Beziehungen": Dauerhafte Beziehungen, wie Verwandtschaft, zwischen Figuren unterschiedlicher Plots können genutzt werden, um Handlungsstränge miteinander zu verbinden.
2. "Vorübergehende Beziehungen": Wenn sich Figuren einzelner Handlungsstränge treffen und miteinander interagieren, zum Beispiel hat eine Figur aus Plot A einen Autounfall mit einer Figur aus Plot B.
3. "Zufällige Begegnungen": Diese Art der Verknüpfung liegt vor, wenn beispielsweise eine Figur aus Plot A gleichzeitig mit einer aus Plot B im selben Geschäft einkaufen geht.
4. "Ein Ereignis, das alle Protagonisten betrifft": Als Beispiel führt sie das Wetter oder eine Radio- oder Fernsehsendung an, die Figuren verschiedener Handlungsstränge verfolgen.
5. "Einheit von Ort und/oder Zeit": Diese Art der Verknüpfung benötigt nicht zwangsweise eine Interaktion zwischen den einzelnen Figuren. Die Geschichten spielen aber erkennbare Parallelen, wie, dass sie in der gleichen Stadt, oder wie im Film *Grand Hotel*, in einem Hotel spielen. Brugger merkt an, dass auch die Einheit der Zeit ein variabler Begriff ist und die zu verknüpfenden Geschichten zum exakt selben Zeitpunkt spielen können, aber auch lediglich zur selben Tages- oder Jahreszeit stattfinden können.²⁸

Sie schreibt ebenfalls, dass es neben den Verknüpfungen auf der Ebene der Diegese auch verschiedene Möglichkeiten gibt, die Verknüpfungen zu präsentieren. Sie benennt folgende:

1. "Ein gemeinsames Thema, Bedürfnis und/oder Ziel": Brugger setzt das Thema einer Geschichte mit dem Problem der Handlung gleich. Als Beispiele nennt sie *Leben und Lieben in L.A.*, wo sie "Beziehungen" als Thema identifiziert, da es in allen Handlungssträngen um Beziehungen geht, und *Die Viertelliterklasse*, in dem sie das Thema des Alkoholmissbrauchs erkennt, da alle Protagonisten des Films mit dem Problem des Alkoholismus zu kämpfen haben, sie jedoch alle aus anderen Gründen darunter leiden, oder andere Wege finden, mit dem Problem umzugehen. So wird das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven verhandelt und verschiedene Facetten zeigen sich.

²⁸ (Brugger 2010, 25-28)

Sie schreibt außerdem, dass zusätzlich zu dem Thema auch das Bedürfnis der Protagonisten in enger Verknüpfung steht. Bedürfnisse können beispielsweise Sehnsucht nach Zuneigung oder Macht sein. Die verschiedenen Handlungsstränge können stark miteinander verbunden werden, wenn Protagonisten unterschiedlicher Plots gleiche Bedürfnisse haben.

2. "Synchronität der Spannungsbögen": Diese Art der Verknüpfung bedeutet, dass die verschiedenen Handlungsstränge, die parallel erzählt werden, ebenfalls parallel dieselben dramaturgischen Phasen durchlaufen, also Exposition, Anstoßpunkt etc. (nach 3-Akt Struktur) oder Ruf des Abenteurers, Treffen mit dem Mentor, Schwerste Prüfung etc. (nach Heldenreise). So folgen die einzelnen Handlungsstränge demselben Rhythmus. Steigt die Spannung in einem Handlungsstrang oder entspannt sich die Lage wieder, tut sie das ebenfalls in den anderen.

Eine Notwendigkeit für diese Art der Verknüpfung ist es, die einzelnen Plots parallel zueinander zu montieren.

3. "Ein Schauspieler spielt mehrere Rollen": Ein eher selten angewendetes Mittel ist, dass mehrere Figuren von demselben Darsteller verkörpert werden. Es hat einen ähnlichen Effekt wie eine Nebenfigur, die in mehreren Handlungssträngen auftaucht. Durch den Wiedererkennungseffekt, der durch ein bekanntes Gesicht ausgelöst wird, werden die Handlungsstränge gedanklich miteinander verbunden.

Andererseits entsteht durch die mehrmalige Verwendung eines Schauspielers eine größere Distanz zwischen Figur und Zuschauer, da die Fiktionalität des Stoffes offensichtlicher zutage tritt und die Figuren von einem Schauspieler verkörpert werden.

4. "Fließende Wechsel zwischen den Handlungssträngen": Dadurch, dass verschiedene Handlungsstränge frei zwischen einander montiert werden können, hat natürlich auch die Art und Weise, wie die Wechsel zwischen den Strängen montiert sind, einen Einfluss auf die Rezeption. Es ist gerade nicht die Aneinanderreihung von Kausalzusammenhängen, wie im konventionellen Film, weshalb darauf geachtet werden muss, den Eindruck der Zusammengehörigkeit zu verstärken. Brugger zählt folgende formale Mittel auf:

- a. "Match Cut": Der Match Cut ist ein Montageprinzip, bei dem Tätigkeiten von Figuren parallel geschnitten werden. Beispielsweise öffnet eine Figur in Plot A eine Tür und eine Figur in Plot B schließt sie wieder. Durch den Schnitt erscheint es wie eine Handlung einer einzigen Person, dadurch werden die Handlungsstränge miteinander verbunden.

- b. "Inhaltliche Bezüge": Indem Figuren verschiedener Handlungsstränge in aufeinander folgenden Szenen über dasselbe Ereignis sprechen, können Handlungsstränge ebenfalls verknüpft werden.
- c. "Wechsel der Helden innerhalb einer Szene": Diese Art der Verknüpfung funktioniert ausschließlich, wenn sich Figuren verschiedener Handlungsstränge in der erzählten Welt treffen. Während die Handlung zu Beginn der Szene noch Plot A und diesem Protagonisten folgt, bleibt die Kamera im Verlauf ebendieser am Protagonisten von Plot B hängen. Der Rest der Szene folgt dann dem neuen Handlungsstrang.
- d. "Musik": Durch ein ähnliches oder gleiches Musikthema, das über mehrere Handlungsstränge gespannt wird, werden diese ebenfalls miteinander verbunden. Allerdings kann Musik in unterschiedlichen Szenen eine sehr unterschiedliche Wirkung entfalten.
- e. "Visuelle und auditive Überblendungen": Eine Soundbridge ist ein typisches filmisches Mittel, um Überblendungen zwischen Szenen zu gestalten. Dabei wird schon einige Sekunden vor Umschnitt der Ton der nächsten Einstellung eingespielt. Eine Soundbridge kann ebenfalls verwendet werden, um zwei verschiedene Handlungsstränge miteinander zu verknüpfen, da durch sie der Bruch zwischen zwei Szenen verhindert wird und diese ineinander verzahnt werden.²⁹

Meiner Meinung nach beschreibt Brugger allerdings lediglich Gestaltungsmöglichkeiten von Szenenübergängen, um verschiedene Handlungsstränge miteinander zu verknüpfen. Luceys Typologie der Multiplot-Struktur erscheint daher als praktischer Multiplot-Filme voneinander zu unterscheiden, da die von Brugger definierten Kategorien in verschiedenen Typen des Multiplots eingesetzt werden können. Beispielsweise kann in einem Film, der zum Typus der "Tangential Storylines" gehört, ein Ereignis stattfinden, das alle Protagonisten betrifft, beispielsweise geraten alle in einen Regenschauer. Aber auch eine zufällige Begegnung von Protagonisten bei einem Film mit "Intersecting Storylines" ist leicht vorstellbar.

Allerdings arbeitet Brugger in ihrer Analyse und Konklusion vier verschiedene Möglichkeiten, diegetische Verknüpfungen auf der Präsentationsebene zu etablieren, heraus:

²⁹ (Brugger 2010, 28-33)

1. Das Wichtigste am Anfang: Hier werden die wesentlichen Zusammenhänge der Handlungsstränge zu Beginn des Films etabliert. Der Rest des Films zeichnet sich durch eine starke Synchronität der Handlungsstränge aus.
2. Auflösung am Ende: Die Handlungsstränge erscheinen zunächst ohne Zusammenhang, werden aber durch eine unerwartete Auflösung am Ende des Films miteinander verknüpft.
3. Enthüllungsdramaturgie: In Filmen dieser Art kommt es nach und nach zu Enthüllungen der Zusammenhänge zwischen den Handlungssträngen. So werden die Beziehungen zwischen den Figuren über den Verlauf des Films enthüllt.
4. Das Ende am Anfang / Enthüllungsdramaturgie: Brugger macht diese Kategorie am Film *21 Gramm* fest. Der Film kombiniert, ihrer Beobachtung nach, das Prinzip vom "Ende am Anfang" mit der Enthüllungsdramaturgie. Dies funktioniert durch eine unchronologische Erzählweise, die zuerst die Zukunft der Handlungsstränge aufdeckt und wie diese miteinander verknüpft werden, danach aber schrittweise erzählt, wie es dazu kommt.
5. Kombination verschiedener Prinzipien: Anhand des Fallbeispiels *Die Viertelliterklasse* beschreibt sie eine Kombination aus Enthüllungsdramaturgie, überraschender Auflösung am Schluss und dem Prinzip "Ende am Anfang".³⁰

Meiner Ansicht nach beschreiben die drei Kategorien von Lucey die Art und Weise, wie die Handlungsstränge zueinander in Beziehung stehen, Bruggers vier Kategorien beschreiben, wie die Verbindungen der Handlungsstränge den Zuschauern offenbart und dargestellt werden. Ebenfalls sind Bruggers Kategorien nicht absolut. Wie durch das Beispiel *Die Viertelliterklasse* aufgezeigt wurde, ist es gut möglich, mehrere ihrer Kategorien innerhalb eines Films zu finden.

Da es in dieser Arbeit um die Wirkung der Multiplot-Struktur gehen soll, erscheint es sinnvoll, sowohl unterschiedliche Typen von Multiplots zu untersuchen, als auch die Wirkung einzelner diegetischer Verknüpfungen, aber auch wie diese auf der Präsentationsebene dargestellt werden.

³⁰ (Brugger 2010, 83-84)

5.4 Beispiele

Beispiele für Multiplots im Film gibt es einige. Besonders in der Zeit zwischen 2000 und 2010 wurden eine Menge an Multiplot Filmen veröffentlicht, darunter *Snatch*, *Tatsächlich Liebe* und *Watchmen*, um nur eine kleine Auswahl zu nennen. Im Jahr 2022 sind mit *Everything Everywhere All at Once* und *Bullet Train* zwei enorm große Produktionen veröffentlicht worden, die dem Hyperlink Cinema zugeordnet werden können.

Zur Analyse der Wirkung der Multiplot Struktur im Film werden im folgenden Absatz mehrere Multiplot Filme auf ihre Narratologie hin analysiert. Die Wahl fiel auf *Once Upon a Time in... Hollywood*, *Dunkirk* und *The Big Short*. Im Folgenden möchte ich erklären, warum die Filme ausgewählt wurden.

The Big Short ist ein Beispiel für einen Film, der die Multiplot-Struktur dazu nutzt, um ein äußerst komplexes Thema aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten und so ein tieferes Verständnis für dieses Thema zu erzeugen. Da sich die Figuren im Verlauf der Handlung kaum bis gar nicht begegnen, ist es ein Beispiel für den dritten Multiplot Typus nach Lucey, den "Tangential Storylines". Die Handlungsstränge beeinflussen sich allerdings gegenseitig, da beispielsweise Charaktere über dritte Informationen voneinander erhalten, die ihre Handlungen beeinflussen.

Dunkirk kombiniert die Multiplot Struktur mit einer ungewöhnlichen Zeitstruktur, da die einzelnen Handlungsstränge in unterschiedlichen Zeitspannen geschehen, allerdings trotzdem miteinander interagieren.

Dunkirk erzählt die Geschichte eines britischen Soldaten, der in Dünkirchen von der Wehrmacht umzingelt wurde, eines Vaters und seinem Sohn, die sich mit ihrem Boot auf den Weg nach Dünkirchen machen, um die dort umzingelten Soldaten zu befreien und einem Piloten, der im Luftkampf versucht den Bodentruppen Deckung zu geben. Die einzelnen Handlungsstränge sind dabei auf unterschiedlichen Zeitebenen angesiedelt. Der Handlungsstrang des Soldaten erstreckt sich über eine Woche, der des Vaters über einen Tag und der des Piloten über eine Stunde. Trotz der Zeitdifferenz zwischen den einzelnen Handlungen treffen sich Figuren aus verschiedenen Handlungssträngen und interagieren miteinander. Man kann diesen Film also zu den "Intersecting Storylines" zählen.

Der Film *Once Upon a Time in... Hollywood* erzählt die Geschichten des alternden Schauspielers Rick Dalton und seines Stuntmans Cliff Booth, die versuchen, in der Filmbranche Fuß zu fassen. Gleichzeitig zieht die Schauspielerin Sharon Tate in ihre Nachbarschaft und verbringt ihre Tage in der Stadt oder im Kino.

Wie in dieser kurzen Zusammenfassung bereits zu erkennen ist, handelt es sich bei dem Film um eine etwas andere Form des Multiplots, da zwei Handlungsstränge die ganze Zeit über miteinander verwoben sind und die Figuren ständig miteinander interagieren, sie aber trotzdem eigenständige Geschichten erleben. Der dritte Handlungsstrang existiert losgelöst und unabhängig von den beiden anderen.

6. Filmanalysen

6.1 The Big Short

Originaltitel:	The Big Short
Drehbuch:	Adam McKay, Charles Randolph
Regie:	Adam McKay
Produktionsland / Jahr:	USA / 2015
Länge:	130 Min.

The Big Short ist ein Film aus dem Jahr 2015, der in den USA produziert wurde. Regie führte Adam McKay, der gemeinsam mit Charles Randolph ebenfalls für das Drehbuch verantwortlich zeichnete. Der Film hat eine Laufzeit von 130 Minuten und wurde mit einem Budget von ca. 28.000.000 \$ gedreht. Er war ein weltweiter Erfolg und spielte insgesamt um die 133.000.000 \$ ein.

Der Film zeigt, wie das Platzen der Immobilienblase im Jahr 2007 eine globale Finanzkrise auslösen konnte. Dazu folgt er mehreren Figuren und erzählt deren Geschichte in drei Handlungssträngen.

6.1.1 Die Handlungsstränge:

Handlungsstrang A:

Der Hedgefonds-Manager Michael Burry entdeckt im März 2005 die sich abzeichnende Immobilienblase, die im Jahr 2007 die globale Finanzkrise auslösen wird. Er analysiert die Daten und beschließt daraufhin, gegen die großen Banken zu wetten. Von seinen Kollegen wird er verlacht und seine Kunden halten ihn für verrückt und wollen ihr Kapital aus dem Fond abziehen.

Handlungsstrang B:

Mark Baum und sein Team werden durch eine Namensverwechslung auf die Geschäfte von Michael Burry aufmerksam. Auch sie halten ihn zuerst für einen Spinner, beschließen allerdings, Nachforschungen anzustellen, um zu überprüfen, ob es eine Immobilienblase gibt. Dabei stoßen sie auf unzählige leerstehende Häuser in Florida und auf private Kreditvermittler, die damit prahlen, dass sie unzählige Kredite verkaufen, die von den

Schuldern kaum bedient werden können. Baum erkennt, dass Burry recht hat. Er und sein Team beschließen ebenfalls, in das Geschäft einzusteigen.

Handlungsstrang C:

Charlie Geller und Jamie Shipley sind zwei junge und aufstrebende Fondsmanager. Durch Zufall stoßen sie auf Verkaufsunterlagen, die auf den Analysen von Burry basieren. Sie beschließen ebenfalls, gegen den Häusermarkt zu wetten und nehmen dafür Kontakt mit ihrem Mentor Ben Rickert auf.

6.1.2 Wie werden die Handlungsstränge miteinander verknüpft?

Wie bereits aus den Zusammenfassungen der Handlungsstränge ersichtlich wird, sind sie besonders durch ihre Thematik miteinander verknüpft. Jeder der Handlungsstränge spielt im Finanzwesen, spezifischer haben alle drei Handlungsstränge mit dem Platzen der Häuserblase und der damit verbundenen Finanzkrise 2008 zu tun. Dieses Thema wird gleich zu Beginn, also innerhalb der ersten 5 Minuten, eingeführt.

Es gibt Figuren, die über alle Handlungsstränge hinweg erwähnt werden oder sogar auftauchen. Die Hauptfigur *Michael Burry* wird in anderen Handlungssträngen erwähnt, da die Entdeckung der Häuserblase ihm zugeschrieben wird. Die Figur *Jared Vennett* taucht auch in mehreren Handlungssträngen auf, da er die Entdeckung von Burry an die Hauptfigur eines anderen Handlungsstranges, *Mark Baum*, heranträgt und die Hauptfiguren des letzten Handlungsstranges, *Charlie Geller* und *Jamie Shipley*, finden durch einen Zufall das Verkaufspapier von Vennett in der Lobby einer Bank.

Außerdem werden häufig Stilmittel verwendet, die dem Hyperlink Cinema zugeordnet werden können. Dazu gehören Texteinblendungen oder erklärende Einschübe durch Talking Heads und Zusammenschnitte mit Voice Over, die dazu genutzt werden Sachverhalte oder Fachbegriffe zu erklären.

Da diese Elemente allerdings absichtlich und klar erkenntlich von der Geschichte getrennt werden, können sie nicht auf ihre Verknüpfung hin untersucht werden, außerdem ist die Wirkung auf die Bedeutungsgenerierung mit ihrer einordnenden und erklärenden Funktion hinreichend beschrieben, weshalb sie in der weiteren Analyse nicht weiter berücksichtigt werden.

6.1.3 Analyse der Verknüpfungen

Der Film beginnt mit einer Einleitung per Voice Over, die einer der Nebencharaktere vorträgt. Er stellt das Thema des Films vor und verspricht, eine Erklärung für die Bankenkrise im Jahr 2008 zu liefern, allerdings unabhängig von den Figuren und Handlungssträngen. Die Figur, die den Vortrag hält, entpuppt sich als Jared Vennett, einen Mitarbeiter der Deutschen Bank. Sein Voice Over endet mit dem Zitat "These outsiders saw the giant lie at the heart of the economy. And they saw it, by doing something the rest of the suckers never thought to do. They looked" (00:04:35 - 00:04:50), was die Zuschauer darauf einstellt, die folgenden Geschichten miteinander zu verbinden und darauf zu achten, was die Figuren entdecken.

Die Sequenzen 3 & 4 werden dazu genutzt, die Hauptfiguren der Handlungsstränge A & B einzuführen. Bis auf die Themen, die allesamt vage mit dem Finanzsektor und mit Betrug in ebendiesem zusammenhängen, gibt es keine diegetische Verknüpfung zwischen den Handlungssträngen. Eine weitere Verbindung zwischen den Handlungssträngen ist die Außenseiterrolle, die beide Figuren einnehmen. Sowohl Burry, als auch Baum werden als unempathische Personen skizziert, Baum, der eine Therapiesitzung kapert, Burry spricht es im Bewerbungsgespräch sogar aus.

In Sequenz 5 (00:11:15) studiert Michael Burry die vorher angesprochenen Hypotheken, somit ist die Sequenz 4 lediglich eingeschoben und wirkt deplatziert, da der Zusammenhang nicht ersichtlich wird.

In den Sequenzen 5 & 7 entdeckt Michael Burry die Probleme innerhalb der Mortgage Bonds und prognostiziert einen Einbruch innerhalb der nächsten zwei Jahre. Dies berichtet Burry seinem Investor Lawrence Fields am Telefon, der ihn allerdings für verrückt hält. Der erklärende Einschub zum Thema "Subprime Loans" und "Mortgage Bonds", in Sequenz 6, der das Telefonat zwischen Burry und Fields unterbricht, verstärkt den Effekt, der drohenden Finanzkrise und das Unverständnis denen gegenüber, die die Krise nicht kommen sehen, wie Fields.

Das Telefonat wird abgeschnitten und der Fokus springt zurück zu Mark Baum, der ebenfalls in ein Telefonat verwickelt ist. Die Sequenz 8 (00:15:47) wird dazu genutzt, um Mark Baums Figur weiter zu charakterisieren. Dies passiert durch die Telefonate, die er führt, aber auch durch Einschübe und Voice Over, durch Jared Vennett, in denen Baums Kindheit angerissen wird, ebenso wie der Suizid seines Bruders. Durch die beiden Telefonate, die miteinander gegen geschnitten werden, ist eine Art Match-Cut vorhanden, allerdings gibt es ein

Schnittbild, eine viel befahrenen Straße, welche auf der Tonebene durch eine Autohupe unterstrichen wird, die den Übergang zwischen den Plots klar markiert.

Sequenz 9 (00:19:03) beginnt ebenfalls ohne eine Verbindung. Michael Burry sitzt in einem Konferenzraum von Goldman Sachs, um Swaps auf Mortgage Bonds zu kaufen. Sequenz 10 ist ein Zusammenschnitt aus Hip Hop- Musikvideoausschnitten, Interviews (u.a. mit Britney Spears) und Michael Burry, wie er in diversen Banken Credit Default Swaps, also Optionen gegen den Häusermarkt, kauft.

Wie aus der bisherigen Analyse hervorgeht, sind die Handlungsstränge bis zu diesem Zeitpunkt kaum bis gar nicht verknüpft, was eine leichte Verwirrung zur Folge hat, aber auch die Aufmerksamkeit auf die Informationen lenkt, die der Film vermittelt. Dieser Effekt ist besonders stark bei den erklärenden Einschüben, wie Sequenz 6. Da es besonders bei den erklärenden Einschüben um Informationsvermittlung geht, ist der distanzierende Effekt durchaus der Erzählweise zuträglich.

Die Verknüpfung zwischen den beiden Strängen beginnt mit Sequenz 11, in der Erzähler- und Nebenfigur Jared Vennett von Michael Burrys Deals erfährt. Er zeigt sich interessiert und der Umschnitt zu Michael Burrys Handlungsstrang ist ein Match-Cut, in dem Burry Vennetts Frage beantwortet. So werden die beiden Stränge miteinander verknüpft, was sich in den Sequenzen 13, 14 & 16 auf Handlungsstrang B überträgt, da Jared Vennett in diesen Sequenzen Mark Baum und seinem Team die gleiche Art Deal anbietet, die Burry in Sequenz 9 erfunden und erworben hat. In diesem Zuge werden die Hintergründe zu den Mortgage Bonds und CDOs weiter ausgeführt, was einerseits Handlungsstrang B vorantreibt, als auch Motivation und Hintergründe von Handlungsstrang A weiter ausarbeitet. Sequenz 16 endet mit der Aussage von Mark Baum: "Let's get on this quickly, too. Because if he's right every loser with a couple million bucks and a fund is gonna be jumping on this". Mit diesem Zitat wird zum ersten Mal in Handlungsstrang C geschnitten und somit bereits angedeutet, was in diesem passieren wird.

Die folgende Sequenz zeigt Charlie Geller und Jamie Shipley, wie sie in der Lobby der Bank JPMorgan Chase sitzen und auf ihren Termin warten. Zunächst gibt es keinerlei diegetische Verbindungen und der Umschnitt wirkt erneut sehr hart, wie bei den ersten Sprüngen zwischen den Plotlines, was wieder eine Desorientierung und leichte Verwirrung zur Folge hat. Nachdem Geller und Shipley bei JPMorgan abgelehnt werden, finden sie in der Lobby die Verkaufsunterlagen von Jared Vennett, in denen er die Housing-Bubble beschreibt. Somit wird der Handlungsstrang mit den anderen verknüpft.

Darauf folgt ein Einschub über den Fund der beiden Figuren, der ihre Arbeitsweise erklärt. In dem Einschub, wie auch in dem Meeting in Sequenz 17, wird deutlich, dass sie ein kleiner Fund sind, der mit 30 Millionen ein vergleichsweise geringes Kapital besitzt. Somit ist eine klare Verbindung zu Mark Baums Zitat zu ziehen, was den Handlungsstrang sofort in Beziehung setzt.

Die beiden merken, dass sie zu zweit nicht in der Lage sind, diese Deals abzuschließen und beschließen ihren Mentor Ben Rickert zu kontaktieren, dessen Figur ebenfalls mit einem Einschub erklärt wird.

Sequenz 18 beginnt mit einem Schnittbild eines Football Trikots der Miami Dolphins, dann wird zu den zwei Teammitgliedern von Mark Baum, Danny Moses und Peter Collins, geschnitten, die gerade am Flughafen angekommen sind um zu recherchieren, ob eine Immobilienblase in Amerika existiert. Sie erwähnen ein Neubaugebiet, das sie besuchen wollen. Dort angekommen finden sie Bauruinen, leerstehende Häuser und die Vermutung, dass es eine Immobilienblase gibt, verhärtet sich mehr und mehr. Diese Recherchen von Mark Baums Team haben natürlich auch Auswirkungen auf die anderen Handlungsstränge, da die bisher ausschließlich theoretisch existierende Krise sich immer weiter bewahrheitet.

In Sequenz 19 wird Michael Burry von seinem Investor Lawrence Fields persönlich besucht. Dieser möchte ihn dazu zwingen aus den Deals auszusteigen, wovon sich Burry aber nicht einschüchtern lässt. Er legt ihm seine Sichtweise klar dar, dass sich ihre Position spätestens im zweiten Quartal 2007 auszahlen wird. Fields und sein Assistent reden auf ihn ein und beleidigen ihn, da niemand außer ihm eine Immobilienblase sehen kann. Dies ist besonders interessant, da, wenn man Michael Burrys Handlungsstrang nur für sich betrachtet, er tatsächlich der einzige ist, der die Anzeichen für eine solche Blase sieht. Im Zusammenspiel mit den anderen Plotlines allerdings zeichnet sich für den Zuschauer ein anderes Bild, da besonders im Handlungsstrang davor hunderte leerstehende Häuser und Hypotheken im Rückstand gezeigt wurden. So erzeugen die Handlungsstränge gemeinsam eine Atmosphäre des Unverständnisses, wie den Hauptfiguren nicht geglaubt werden kann, wenn die Anzeichen und die Informationen offensichtlich erkennbar waren. Dies wird hauptsächlich durch die Multiplot-Struktur erzeugt, da die verschiedenen Handlungsstränge Informationen wiederholen, oder sich gegenseitig ergänzen.

In Sequenz 20 wird dieser Effekt noch verstärkt. Mark Baum und sein Team führen ihre Recherche fort. Sie interviewen erst eine Maklerin, durch sie erfahren sie, dass die Immobilienpreise stetig gestiegen sind, aber momentan alle ihre Immobilien verkaufen

wollen, da sie zu teuer geworden sind. Von ihr lassen sie sich einen Hypothekenhändler empfehlen, den sie als nächstes interviewen. Die beiden Hypothekemakler geben mit ihren zwielichtigen und illegalen Geschäftspraktiken an. Sie verkaufen unzählige Hypotheken an Personen ohne Jobs, Immigranten oder Stripper, die sie nicht über die Gefahren dieser anpassbaren Kredite informieren. Sie lassen sich von den beiden Maklern an eine Stripperin vermitteln, der sie Hypotheken verkauft haben. In diesem Gespräch, zwischen Baum und der Stripperin kommt heraus, dass sie bereits über fünf Immobilien besitzt, die mehrfach mit Hypotheken belastet sind. Als Baum ihr berichtet, dass die Raten für ihre Kredite um 200-300% steigen können und vermutlich werden, ist sie ungläubig, da anscheinend alle in dieser Gegend so ihre Immobilien finanzieren. Es folgt ein harter Schnitt zu Mark Baum am Telefon. Er redet mit seinem Teammitglied Vinnie Daniel und berichtet ihm, dass es eine Blase gibt und sie sich am Handel an den CDSs beteiligen werden und welche er davon kaufen soll. Die Absurdität und Gravitas der Informationen in dieser Sequenz beeinflussen ebenfalls die anderen Handlungsstränge, da wir uns, wie Mark Baum, sicher sind, dass es eine Immobilienblase gibt und wir uns nicht vorstellen können, wie man das Platzen dieser Blase nicht vorhersehen konnte. Es folgt ein kurzes Telefonat zwischen Vinnie Daniels und Jared Vennet, in dem Daniels den Deal mit Vennett besiegelt.

Sequenz 21 zeigt, wie Geller und Shipley ihren Mentor Ben Rickert kontaktieren und ihn überzeugen, ihnen zu helfen. Da diese Sequenz aber nur den Handlungsstrang C voranbringt, soll sie an dieser Stelle nicht weiter behandelt werden, kurz zusammengefasst überzeugen sie ihn und schließen mit seiner Hilfe ihren ersten Deal für einen Credit Default Swap ab.

Es folgen Schnittbilder, die eine zeitliche Einordnung liefern. Das iPhone wird gezeigt, sowie ein Soldat, der seine Familie umarmt. Die Schnittbilder enden mit einem Fox-Nachrichtenbanner, das besagt, dass die Hypothekenausfälle auf einem neuen Hoch, mit fast 1 Millionen betroffenen Eigenheimen, sind.

Entgegen der Erwartungshaltung, dass es nun für die Figuren bergauf geht, ist Mark Baums Team in Panik. Die Preise für Subprime Mortgage Bonds sind gestiegen, obwohl die Ausfallrate explodiert ist. Diese Neuigkeiten strahlen natürlich auch in die anderen Handlungsstränge, da sie alle darauf warten, dass die Preise für Mortgage Bonds abstürzen. Um eine Erklärung zu finden, begeben sich Mark Baum und Vinnie Daniel zu einer der Rating-Agenturen und befragen die dortige Mitarbeiterin, warum die Ratings sich nicht verschlechtern, obwohl es die Bonds tun. Nach einiger Diskussion eröffnet sie ihnen, dass sie die besten Ratings vergeben muss, da die Banken sonst zur Konkurrenz gehen. Diese

Sequenz zeigt, wie kaputt das System ist. Dies zeigt ebenfalls, warum es für die Figuren der anderen Handlungsstränge bisher so schwer hatten und dass es noch komplizierter werden wird.

Dieses Gefühl wird durch die Sequenzen 25 (01:06:55) & 26 (01:07:35) bestätigt, da in ihnen in kurzen Abschnitten die Handlungsstränge A & C gezeigt werden, um die Reaktionen der Figuren auf die neuen Umstände zu zeigen. Michael Burry korrigiert den Wert seines Funds auf einem Whiteboard und schreit in seinem Büro, Charlie Geller und Jamie Shipley telefonieren mit Ben Rickert und merken an, dass das Spiel manipuliert sein muss, was durch das Interview mit der Ratingagentur in Sequenz 24 bestätigt wird. Charlie Geller kommt zu dem Schluss, dass sie mehr Swaps kaufen sollten, weil das gesamte System früher oder später zusammenbrechen wird.

In einem fließenden Übergang beginnt Sequenz 27, wo in Match Cuts zwischen diesem Gespräch, in Handlungsstrang C, und dem Gespräch zwischen Jared Vennett und Mark Baum mit Team, in Handlungsstrang B, hin und her geschnitten wird. Die Gespräche arbeiten die gleichen Themen ab und haben eine gespiegelte Dramaturgie, an deren Schluss steht, dass beide Teams nach Las Vegas zum "American Securitization Forum" reisen, um dort mit Verantwortlichen zu sprechen und herauszufinden, ob diese wirklich so ahnungslos sind, wie es den Anschein hat.

Nach einer kurzen Sequenz mit Schnittbildern, die Las Vegas und das dort stattfindende Forum bebildern, kommen Charlie Geller, Jamie Shipley und Ben Rickert auf dem ASF an. Ben Rickert fragt die beiden noch einmal, warum sie dort sind und Charlie wiederholt noch einmal ihre Absichten: "To figure out if this is a deal of a lifetime or if everyone here knows something we don't and we're gonna get royally screwed." Diese Zusammenfassung gilt offensichtlich für beide Handlungsstränge, die zu der Konferenz gereist sind. Diese Beobachtung wird einerseits durch den Match Cut der vorangegangenen Sequenz unterstrichen, als auch durch den Wechsel der Helden innerhalb dieser Szene, denn innerhalb dieses Gesprächs geht die Gruppe aus Geller, Shipley und Rickert vor Mark Baum und seinem Team her, wobei die Kamera an Baum und Team hängen bleibt und sich der Fokus auf sie verschiebt, wo er den Rest der Szene bleibt.

Die folgenden zwei Sequenzen zeigen verschiedene Situationen auf dem ASF. Die einzelnen Handlungsstränge stellen Informationen heraus, die die Zuschauer automatisch verbinden, die allerdings nur einzeln auf die Handlungsstränge wirken. Sequenz 30 zeigt, wie Mark Baum einen Vortrag über Subprime Mortgage Bonds durch Zwischenrufe stört. Der

Vortrag stellt heraus, dass die großen Banken noch immer davon überzeugt sind, dass die Ausfallraten der Bonds bei 5% stagnieren werden, wovon Mark Baum bereits weiß, dass es nicht zutrifft. Diese Einstellung der Banker wird durch Sequenz 31 noch einmal verstärkt, dort sind Geller und Shipley mit einem Banker auf einem Schießstand, er berichtet, dass er in zwei Jahren ausgesorgt hat und er hofft, dass alles so lange noch so weiterläuft. Die Nachfrage von Geller, ob er sich keine Sorgen machen würde, wegen steigender Ausfallraten und weiterer Indikatoren, wird ignoriert. Sie seien sowieso nur eingeladen worden, um die Munition absetzen zu können. Die beiden erkennen, dass die Banker sich nicht mit den Zahlen auseinandersetzen und beschließen, mehr Swaps zu kaufen. Shipley beschließt, eine Bekannte zu treffen, die bei der Finanzbehörde arbeitet, um eventuell mehr Einsicht zu bekommen. Das Gespräch mit dieser Bekannten ist sehr ernüchternd, da er erfährt, dass die SEC nach weiteren Budgetkürzungen keine Nachforschungen anstellt und seine Bekannte nach Las Vegas gereist ist, um sich bei Banken zu bewerben. Dieses Gespräch beantwortet die Frage, die bereits in anderen Handlungssträngen gefragt wurde, wie die Regierung die illegalen Praktiken der Banken zulassen kann. Sie kontrollieren nichts und sind sogar daran interessiert, bei den Banken zu arbeiten, die sie eigentlich kontrollieren sollten, es gibt kaum bis keine Regulation oder Kontrolle von Regierungsseite. Geller erfährt, dass die Banken die Preise für die Swaps massiv erhöht haben, obwohl sie von der Stabilität der Bonds überzeugt sind, was keinen Sinn ergibt.

Sequenz 32 zeigt Michael Burry, der langsam aber sicher am verzweifeln ist. Er sagt, dass das System entweder so betrügerisch ist, dass man es sich nicht vorstellen kann, oder er liegt falsch. Wir als Zuschauer wissen, dass er nicht falsch liegt, so wird eine Aussage über das System getroffen und gleichzeitig gezeigt, wie verunsichert die Figur ist, weil die Geschehnisse so unerklärlich sind.

Die folgende Sequenz 33 führt den Handlungsstrang C fort. Sie kommen als einzige auf die Idee, die besser bewerteten AA-Tranchen der Bonds zu shorten und schließen Deals ab. Als sie auf die Idee kommen wiederholen sie noch einmal Informationen, die besonders wichtig sind, wie beispielsweise, dass die AA-Tranchen betroffen sind, sollten die schlechteren Tranchen eine Ausfallrate von 8% erreichen. Die Banker, mit denen sie die Deals abschließen, lachen sie teilweise aus. Als sie die Konferenz mit mehreren Deals verlassen, fangen Geller und Shipley an zu tanzen, um zu feiern, aber Rickert unterbricht sie mit der Erinnerung, dass tausende Menschen ihr Haus oder ihren Job verlieren werden, sollten sie recht behalten. So wird nach einiger Zeit der Fokus wieder auf den Aspekt der Wirtschaftskrise gelenkt. Außerdem werden weitere Informationen eingestreut, um die Schwere der Auswirkungen der Wirtschaftskrise zu verdeutlichen.

Ohne Verknüpfung wird in Sequenz 34 und somit Handlungsstrang B gesprungen. Dies hat die Wirkung, dass die Informationen von Rickert noch etwas nachwirken. Das Gespräch am Anfang der Sequenz wird außerdem dazu genutzt, an die Zwischenrufe von Mark Baum zu erinnern. Jared Vennett berichtet, dass er ein Meeting mit einem CDO Manager arrangiert hat, um Mark Baum zu zeigen, gegen wen er wettet. Das Gespräch zeigt auf, dass die Situation viel gravierender ist, als von allen Figuren bisher angenommen. Jared Vennett fasst es in einem Voice Over am Ende der Sequenz noch einmal zusammen. Er erwähnt die Mortgage Bonds, die Michael Burry gefunden hat, die CDOs und synthetische CDOs, die der CDO Manager gerade vor Mark Baum erwähnt hat. An dieser Stelle wird das Zusammenspiel der verschiedenen Handlungsstränge gut ersichtlich. Vennet spricht aus, was Mark Baum in diesem Moment erkannt hat, dass durch die synthetischen CDOs womöglich die gesamte Weltwirtschaft zusammenbrechen könnte.

Es folgt ein erklärender Einschub, um die Funktionsweise von synthetischen CDOs zu erklären.

In Sequenz 37 wird gezeigt, wie die Besucher abreisen. Geller und Shipley nehmen ein Taxi, der CDO Manager wird von einer Stretch-Limusine abgeholt, Mark Baum und sein Team fahren in ihrer normalen Limousine. Die Bekannte von Jamie Shipley küsst den Banker von Goldman & Sachs, bevor sie in ein Taxi steigt und er in einen teuren Geländewagen. In dieser Sequenz wird auf einer formalen Ebene deutlich verhandelt, wie unterschiedlich die Startsituationen der Figuren sind, als auch wie kaputt das zugrundeliegende System ist, wie korrupt oder dumm die Regierung und wie schamlos die Banken dies ausnutzen.

Die nächsten zwei Sequenzen, 38 & 39, zeigen Mark Baum und Michael Burry an ihren Tiefpunkten. Michael Burry entscheidet sich nach einem Zusammenbruch dazu, seine Investoren kein Geld mehr aus dem Fund abziehen zu lassen. Dies hat eine Flut von Anrufen und Mails zur Folge, eine davon ist von L. Fields mit dem Betreff "I'm sueing". So wird die verzwickte Lage verdeutlicht, in der sich die Figuren befinden und ihre Verzweiflung miteinander verbunden.

Es folgt ein kurzer Einschub mit Schnittbildern zum Zeitgeschehen.

Sequenz 41 zeigt, wie Charlie Geller und Jamie Shipley gemeinsam fernsehen. Die Nachrichten berichten, dass der größte Hypothekenhändler bankrott gegangen ist. Dies sind gute Nachrichten für alle Figuren, da es der Beginn des Zusammenbruchs der Mortgage Bonds bedeutet. Es scheint bergauf zu gehen für die Figuren.

Die Sequenz 43 zeigt, wie seine Chefin auf Mark Baum einredet, die Bank möchte die Short Position von ihm und seinem Team kaufen, aber er weigert sich.

Michael Burry wird in Sequenz 44 von den Anwälten von Lawrence Fields besucht, sie nehmen Dokumente mit, die das letzte Jahr betreffen. So wird die Spannung maximiert, die Position für die Figuren muss sich jetzt verbessern, sonst bekommen sie immer größere Probleme. Die Sequenz endet mit einem Anruf von Goldman Sachs, die den Preis für die Shorts noch immer nicht besser bewerten. Durch dieses Telefonat wird verdeutlicht, dass die Banken ihre Verluste verschleiern wollen und die Position sich noch immer nicht verbessert hat.

Sequenz 45 führt dies weiter. Charlie Geller telefoniert aufgeregt mit seiner Mutter, um sie vor dem kommenden Kollaps zu warnen, sie glaubt ihm nicht. Zeitgleich bekommen sie die Nachricht, dass sich die Preise für ihre Shorts noch immer nicht verändert haben. Sie kommen zu dem Schluss, dass die Banken ihre CDOs verkaufen, um sie im Anschluss zu shorten, um so ihre Verluste zu minimieren. Deshalb bewerten sie diese nicht schlechter. Mit dieser Erkenntnis wollen sie zur Presse gehen, da es ein riesiger Skandal ist. Im Gespräch mit einem Redakteur des Wall Street Journals wird allerdings schnell klar, dass sie diese Story nicht veröffentlichen werden. Der Redakteur möchte seine Kontakte nicht aufs Spiel setzen, außerdem würde die Story nicht von Banken oder Rating-Agenturen bestätigt werden. So wird noch einmal gezeigt, wie verworren und kaputt das System ist.

Ab Sequenz 46 beginnt sich die Situation für die Figuren zu verbessern. Es beginnt mit der Nachricht für Mark Baum, dass die Subprime Bonds nun endgültig wertlos sind. Es folgt ein Telefonat mit Jared Vennett, der berichtet, dass niemand mehr CDOs oder Mortgage Bonds kauft, sondern alle nur noch Swaps haben möchten. Die Telefone im Büro klingeln durchgehend, da alle ihnen die Swaps abkaufen wollen. Baum wird ins Büro der Chefin gerufen.

Michael Burry bekommt einen Anruf von Goldman & Sachs in Sequenz 47. Sie wollen seine Position neu bewerten. Burry vermutet, dass sich die Bank selbst eine Short Position gesichert hat und sie nun beginnen, diese korrekt zu bewerten. Dies kann auch als Metakommentar verstanden werden und erklärt noch einmal, warum die Situation so verfahren war.

In Sequenz 48 kommt Mark Baum in das Büro seiner Chefin. Auf dem Weg dorthin kommt ihm bereits eine Frau entgegen, die offensichtlich entlassen wurde. Im Gespräch mit seiner

Chefin erfährt Mark Baum, dass Morgan Stanley, die Bank der sein Fund gehört, einen riesigen Anteil an AA-Tranchen der CDOs hält, die Tranchen, gegen die Geller und Shipley gesetzt haben, da diese ebenfalls ausfallen, wenn eine Ausfallrate von 8% überschritten wird. Ein Kollege hatte sie als Absicherung gekauft, da er der Überzeugung war, dass diese niemals betroffen sein werden. Mark Baum bespricht die aktuelle Situation mit seinem Team, er beschließt noch nicht zu verkaufen, da er die Verantwortlichen bluten lassen möchte.

Die folgenden Sequenzen zeigen, wie die Figuren nach und nach ihre Position verkaufen. Zuerst kontaktieren Geller und Shipley Ben Rickert, der für sie den Verkauf übernimmt. Sie müssen schnell sein, da die Banken beginnen pleite zu gehen und wenn dies der Fall ist, bekommen sie kein Geld.

Im Anschluss verkauft Burry seine Position und bezeichnet den Untergang des Finanzsektors als unvermeidlich. Er schreibt eine Mail an Lawrence, in der er ihn über seinen Gewinn von fast 500 Millionen Dollar informiert.

Ab Sequenz 52 beginnt der Film die Auswirkungen der Bankenkrise zu zeigen. Den Anfang macht Handlungsstrang C. Ben Rickert informiert Geller und Shipley darüber, wie viel Gewinn sie gemacht haben. Außerdem berichtet er, dass die Krise nun Europa erreicht hat und bereits mehrere Länder, darunter Griechenland, schwer betroffen sind.

In Sequenz 53 berichtet Jared Vennett in Form des Erzählers, dass Mark Baum im Jahr 2008 der letzte Inhaber einer großen Short-Position war und er zu einer Podiumsdiskussion mit einem Investor eingeladen wurde. Der Investor vertritt trotz der gigantischen Krise noch immer die Meinung, dass der Markt stabil sei. Während der Diskussion fällt der Aktienwert der Bear Stearns Bank immer weiter, dies wird durch Mark Baums Teammitglieder gezeigt, die die aktuellen Stände auf ihre Handys gesendet bekommen.

Ein erneutes Schnittbild vom Fox-Nachrichtenbanner verkündet die Pleite der Bear Stearns Bank. Die Bankenkrise ist nun offiziell. Es folgen Schnittbilder von Obdachlosen und gekündigten Bankmitarbeitern. Charlie Geller und Jamie Shipley beobachten die Entlassung der Lehman Brothers Mitarbeiter und gelangen in die verlassenen Büroräume. Michael Burry schließt seinen Fond, da ihn das Geschäft, besonders das letzte Jahr, zu sehr zugesetzt hat. In Sequenz 60 telefonieren Mark Baum und Vinnie Daniel miteinander. Mark Baum kommentiert das Rettungspaket der Regierung und ist der Meinung, dass die Gesellschaft wie immer armen Menschen und Einwanderern die Schuld geben wird und so alles wieder

von vorne beginnt. Ein kurzer Voice Over Einschub von Jared Vennett mit Schnittbildern kommentiert die Sorge von Mark Baum und bestätigt diese.

In der letzten Sequenz, 62, überzeugt Vinnie Daniel Mark Baum davon, ihre Position endlich zu verkaufen.

Den Abschluss machen Texttafeln, die die Entwicklung nach der Bankenkrise zusammenfassen.

6.1.4 Fazit

Der Film nutzt die Multiplot-Struktur, um ein äußerst komplexes Thema aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten. Die Distanz, die oftmals durch das umherspringen zwischen den Handlungssträngen entsteht, wird dazu genutzt Informationen zu vermitteln. Einzelne Handlungsstränge akquirieren Informationen, die Auswirkungen auf die anderen Handlungsstränge haben und verändern so die Wahrnehmung der Vorkommnisse. Außerdem wird durch die Wiederholung einzelner Informationen deren Wirkung verstärkt und sicher gegangen, dass diese auch wirklich verstanden werden.

Ein zusätzlicher Effekt, der durch die Vielzahl an Plotlines entsteht, ist, dass die Position der Figuren nicht so absurd erscheint. Wäre die Geschichte aus einer einzigen Perspektive erzählt worden, wäre es eine klassische Underdog Geschichte, in der sich eine einzelne Figur gegen das Establishment stellt. Dies würde den Effekt des Sieges vergrößern, da die Widerstände größer wirken würden. Durch die Nutzung mehrerer Erzählstränge wird die Legitimität der Position gesteigert, da mehrere Figuren von ihrem Vorhaben überzeugt sind und sie dabei auch noch Beweise für ihre Thesen finden. Durch dieses Zusammenspiel wirkt die Gegenposition absurder und das Versagen der Finanzbranche und der Regierung wird offensichtlicher zur Schau gestellt. Durch die Darstellung der Problematik aus mehreren Perspektiven, entsteht eine Absurdität, dass sich der Film auf einer Metaebene über die Antagonisten lustig macht. Die Multiplot-Struktur wurde also neben dem Informationsgewinnung auch noch dazu genutzt, eine Aussage zu treffen und trägt somit zur Bedeutungsgenerierung bei.

6.2 Dunkirk

Originaltitel:	Dunkirk
Drehbuch:	Christopher Nolan
Regie:	Christopher Nolan
Produktionsland / Jahr:	USA, UK, Frankreich, Niederlande / 2017
Länge:	107 Min.

Der Film Dunkirk ist ein historischer Kriegsfilm von Christopher Nolan, der bei diesem Film sowohl Regie führte, als auch das Drehbuch schrieb. Er wurde in vier verschiedenen Ländern, Vereinigtes Königreich, USA, Frankreich und den Niederlanden, produziert und im Jahr 2017 veröffentlicht.

Er erzählt die Geschichte der britischen Rettungsaktion "Operation Dynamo", die tausende eingekesselte Soldaten vom Strand von Dünkirchen rettete. Diese Geschichte wird in drei Handlungssträngen erzählt.

6.2.1 Die Handlungsstränge:

Handlungsstrang A:

Die Mole / eine Woche. Auf dieser Erzählebene verfolgen wir hauptsächlich einen jungen Soldaten, genannt Tommy (Fion Whitehead), der gemeinsam mit anderen Soldaten, unter anderem Alex (Harry Styles), auf die Rettung vom Strand von Dünkirchen wartet.

Im Verlauf spielen noch andere Figuren eine Rolle, besonders Colonel Winnant (James D'Arcy) und Commander Bolton (Kenneth Branagh), der für die Koordination der Rettungsaktion verantwortlich ist, nehmen einen wichtigen Teil dieser Plotline ein.

Handlungsstrang B:

Die See / ein Tag. Hier wird die Geschichte von Mr. Dawson (Mark Rylance), seinem Sohn Peter Dawson (Tom Glynn-Carney) und George (Barry Keoghan) erzählt, die sich mit dem privaten Boot von Mr. Dawson über den Ärmelkanal auf den Weg machen, um vor Ort Soldaten zu retten.

Im Verlauf retten sie den "zitternden Soldaten" (Cillian Murphy) und den Piloten Collins (Jack Lowden), der zuvor in Handlungsstrang C eine Rolle gespielt hatte, aber während eines Luftkampfes abgeschossen wurde.

Handlungsstrang C:

Die Luft / eine Stunde. Die Hauptrolle in diesem Handlungsstrang spielt Pilot Farrier (Tom Hardy), der ein Flugmanöver mit zwei anderen Piloten fliegt, um den Schiffen und Bodentruppen Luftunterstützung zu geben. Er verliert beide seiner Wingman, zu ihnen gehört Pilot Collins, der von Mr. Dawson gerettet wird.

6.2.2 Wie werden die Handlungsstränge miteinander verknüpft?

Die Handlungsstränge werden besonders durch die Einheit von Ort und Zeit miteinander verknüpft. Sie alle spielen in Dünkirchen, in den letzten Tagen der Belagerung durch die Nazis. Auch wenn, wie durch die Zusammenfassung der Handlungsstränge bereits ersichtlich wird, die einzelnen Handlungen auf verschiedenen Zeitebenen stattfinden, treffen sich die Figuren an unterschiedlichen Stellen in der Handlung und über den gesamten Verlauf des Films laufen sie, was die Zeitebene angeht, immer weiter zusammen, bis sie im Finale für kurze Zeit parallel ablaufen und sich danach wieder entzerren.

Ein weiteres genutztes Mittel ist, dass sich die Protagonisten der verschiedenen Handlungsstränge sehen oder treffen. Sei dies auffälliger und parallel, oder zeitversetzt und verschleiert, sodass es erst im weiteren Verlauf auffällt.

Durch die unchronologische Zeitstruktur kommt es sogar vor, dass sich Figuren treffen, bevor etwas geschieht, was in einem anderen Handlungsstrang bereits geschehen ist.

Ein ebenfalls äußerst auffälliges Mittel der Verknüpfung ist der Soundtrack, da es nur einen gibt, der über die Grenzen der Handlungsstränge hinweg erklingt und sie so miteinander verbindet.

6.2.3 Analyse der Verknüpfungen

Der Film beginnt mit einer langen Sequenz (00:00:38), in der eine Gruppe von Soldaten durch die leeren Straßen von Dünkirchen schleichen. Einer von ihnen fängt ein Flugblatt, das offensichtlich von den Nazis erstellt wurde und die Position der Soldaten zeigt mit den

Worten "We surround you". Dann fallen Schüsse und einer nach dem anderen aus der Gruppe wird erschossen. Nur einer der Soldaten, Tommy (Fionn Whitehead), kann sich an den vermeintlich sicheren Strand retten, wo unzählige britische Soldaten auf ihre Rettung warten. Die Texteinblendung "1. The Mole, One Week" (00:06:00) markiert den Spielort als einen Handlungsstrang, außerdem ist sie ein Marker für die Dauer der Ereignisse. Der Strand ist nur vermeintlich sicher, da nach kurzer Zeit ein Luftangriff auf diesen stattfindet, bei dem mehrere Soldaten verletzt oder getötet werden.

Die folgenden zwei Sequenzen stellen die anderen beiden Handlungsstränge vor, auch sie sind mit Texteinblendungen versehen. In Sequenz 3 sieht man einen Jungen einen Pier entlang laufen. Die Texteinblendung zeigt: "2. The Sea, One Day" (00:08:05). Der Junge heißt George und er hilft Mr. Dawson und dessen Sohn Peter dabei, sein Schiff seetüchtig zu machen. Dieses soll von der Navy eingezogen werden und dazu genutzt werden, Soldaten aus Dünkirchen zu retten. Sequenz 4 zeigt drei britische Spitfire-Flugzeuge im Anflug auf Dünkirchen. Die Texteinblendung besagt: "3. The Air, One Hour" (00:09:00). Diese drei Anfangssequenzen sind, bis auf denselben Ort und die Texteinblendung, nicht miteinander verbunden. Die Texteinblendung zeigt, dass die Handlungsstränge auf unterschiedlichen Zeitebenen geschehen. Die Wechsel der Handlungsstränge ohne Verbindung haben einen verwirrenden Effekt. Dies kommt besonders durch den Kontrast der Intensität der einzelnen Handlungen, der Soldat Tommy ist bereits dort und in ständiger Lebensgefahr, die anderen Figuren sind auf dem Weg dorthin, um zu helfen.

Die erste diegetische Verknüpfung findet in Sequenz 7 (00:14:00) statt, in der die drei Piloten über ein kleines, ziviles Boot fliegen. Bei genauerer Betrachtung kann man erkennen, dass es sich um Mr. Dawsons Boot handelt. Diese Szene wird im Verlauf des Films noch einmal gespiegelt und aus der Perspektive von Handlungsstrang B gezeigt, allerdings aufgrund der Zeitdifferenz zwischen den Handlungen, erst in Sequenz 24 (00:41:00).

Ansonsten laufen die Handlungsstränge weitestgehend ohne Verknüpfungen parallel zueinander, was über die Dauer einen interessanten Effekt fördert: durch den Mangel an klar definierten Protagonisten und den ständigen Wechsel zwischen den Handlungssträngen beginnt man die Vorkommnisse nicht auf die Einzelschicksale zu reduzieren, sondern sie als kollektivistische Ereignisse einer Gruppe wahrzunehmen. Klar definierte Protagonisten fehlen insofern, dass die Handlungsstränge zwar Protagonisten beinhalten, in Handlungsstrang A ist es Tommy, in Handlungsstrang B Peter und in C Pilot Farrier,

allerdings haben diese mindestens eine Figur, die beinahe gleichberechtigt mit ihnen die Geschichte erlebt, zusätzlich dazu sind die Protagonisten stets sehr reaktiv. Dies hängt damit zusammen, dass eher die Handlungsorte, als die Figuren im Mittelpunkt der Handlungen stehen, was durch die Texteinblendungen zu Beginn auch unterstrichen wird.

Zu erwähnende Vorkommnisse finden in Sequenz 14 & 15 statt. In Sequenz 14 (00:20:11) klettern Tommy und Gibson zwischen den Balken der Mole umher und belauschen dabei eine Unterhaltung von Commander Bolton und Colonel Winnant, die im weiteren Verlauf immer wieder eine Rolle als Figuren im Handlungsstrang der Mole spielen.

Sequenz 15 (00:22:20) zeigt, wie Mr. Dawson und seine Crew einen zitternden Soldaten vom Rumpf eines gesunkenen Schiffes retten.

Ab Sequenz 24 (00:41:00) werden die Handlungsstränge enger miteinander verbunden. Wie vorangegangen ist hier die Sequenz 14 gespiegelt aus der Perspektive von Handlungsstrang B.

In Sequenz 25 (00:42:34) macht Pilot Collins, dessen Flugzeug in der vorangegangenen Sequenz beschädigt wurde, eine Wasserlandung und verlässt damit den Handlungsstrang C. Dies wird dadurch verdeutlicht, dass Farrier den Funkkontakt zu ihm verliert (00:42:50).

Sequenz 26 (00:43:53) zeigt Tommy, Alex und Gibson im Wasser, da der Zerstörer, auf den sie gebracht wurden, von einem Torpedo versenkt wurde. Sie schwimmen zu einem Rettungsboot. Die Soldaten darin sagen allerdings, dass es schon voll ist. Der befehlshabende Soldat ist derselbe Soldat, der von Peter und George in Sequenz 15 gerettet wurde. Dies verbindet die Handlungsstränge miteinander und verstärkt noch einmal den kollektivistischen Aspekt des Films, deutet aber auch auf eine unheilvolle Zukunft hin, da der Soldat als einziger Überlebender gerettet wurde. Einer der Soldaten aus dem hinteren Teil des Bootes wirft Tommy ein Seil zu, mit dessen Hilfe die schwimmenden Soldaten von dem Rettungsboot gezogen werden.

Der Übergang zu Sequenz 27 (00:45:12) wird durch den geretteten Soldaten geprägt. Derselbe Soldat, der gerade Tommy das Rettungsboot verwehrt hat, redet schockiert mit Mr. Dawson. Sie streiten sich, weil Mr. Dawson weiter nach Dünkirchen fährt, aber der Soldat

zurück nach England möchte. Der Streit eskaliert, George fällt im Zuge dessen die Treppe im Boot herunter und verletzt sich schwer.

In Sequenz 28 (00:46:30) ist Farrier erneut in einen Luftkampf verwickelt. Sein Sprit neigt sich langsam dem Ende. Er schafft es, ein feindliches Flugzeug abzuschießen. Aus seinem Cockpit sieht er ein sinkendes Fischerboot, aus dem Soldaten springen, ein Minensuchschiff, das voller Soldaten ist und einen weiteren feindlichen Bomber im Anflug. In Sequenz 31(00:53:53) fasst er den Entschluss, trotz mangelndem Sprit nicht nach England zurück zu fliegen, sondern weiterhin Luftunterstützung zu geben.

Sequenz 29 (00:48:57) zeigt die Soldaten wieder am Strand. Sie machen sich mit einer kleinen Gruppe auf den Weg zu einem gestrandeten Schiff, das sie benutzen wollen, wenn die Flut es wieder fahrtüchtig macht. Dieses Schiff erreichen sie in Sequenz 32 (00:54:38) und es ist als das Fischerboot zu erkennen, das Farrier zuvor sinkend aus seinem Cockpit gesehen hat. Außerdem erklärt Commander Bolton im Gespräch mit Colonel Winnant, warum so wenig militärische Unterstützung vor Ort ist.

Sequenz 33 (00:57:05) ist eine kurze (10 sekündige) Sequenz. Sie zeigt die ersten Motoraussetzer von Farriers Flugzeug, allerdings ist zu bemerken, dass die Sequenzen bis hierhin in strenger Reihenfolge (A, B, C) erzählt wurden. Ab hier gibt es keine strukturierte Reihenfolge mehr. Dies hat unter anderem die Wirkung den Krieg und die Szenen chaotischer wirken zu lassen, da eine vorher etablierte Struktur nun durcheinander kommt.

Außerdem beginnen sich die Handlungsstränge einander anzunähern. In Sequenz 34 (00:57:15) sieht man aus der Perspektive von Handlungsstrang B, wie ein feindlicher Bomber sich im Anflug auf das britische Minensuchboot befindet. Um Überlebende aufzusammeln, beschließen Peter und Mr. Dawson in der Nähe zu bleiben. Sequenz 36 (00:58:48) zeigt den Luftkampf, in dem Collins getroffen wird und zur Wasserlandung ansetzt (vgl. Sequenz 25).

Über die Sequenzen 35 (00:57:57) und 37 (00:59:50) sitzen die Soldaten um Tommy in dem gestrandeten Fischerboot und warten auf die Flut, die das Schiff wieder anheben und somit fahrtüchtig machen soll. In Sequenz 37 stößt ein holländischer Soldat zu ihnen, dem das Schiff gehört und es dorthin gefahren hat, um die Briten zu unterstützen. Plötzlich fallen Schüsse auf das Boot. Die Schnitte zu Handlungsstrang A wirken einerseits entschleunigend auf die anderen Handlungsstränge, da aus Actionsequenzen zu den wartenden Soldaten

geschnitten wird, andererseits entsteht dadurch in Handlungsstrang A eine enorme Anspannung. Diese Anspannung entsteht durch die Asynchronität der Spannungsbögen, denn sowohl in Handlungsstrang B, als auch in C, ist die Spannung gerade an einem Höhepunkt oder auf dem Weg zu einem Höhepunkt (Mr. Dawson und Peter beobachten die Luftschlacht um das Minensuchboot, Farrier hat sich gerade dazu entschieden, in den nächsten Luftkampf einzutreten). So entsteht eine Erwartungshaltung, dass in Handlungsstrang A ebenfalls bald etwas geschehen wird, was mit den Schüssen dann auch eintritt.

In Sequenz 38 (01:01:25) wird in einer Parallelmontage gezeigt, wie Collins sein Flugzeug notwassert. Es wird einmal aus Peters Perspektive und einmal aus Collins Perspektive gezeigt. In dieser Sequenz geht Collins in Handlungsstrang B über, was durch die Wiederholung von Farriers Funkspruch verdeutlicht wird. Er befindet sich somit nicht mehr auf einer Zeitebene mit ihm, sondern auf der Zeitebene von Handlungsstrang B, da die Vorkommnisse dort parallel zueinander geschehen. Wir sehen, wie Collins sich nicht aus seinem Flugzeug befreien kann und droht in diesem zu ertrinken, zeitgleich macht sich Mr. Dawson auf den Weg zu dem Flugzeug, um zu überprüfen, ob sie den Piloten retten können. Durch das sinkende Flugzeug entsteht ein Zeitdruck, der sich in Spannung überträgt. Der Übergang der Figur von einem in einen anderen Handlungsstrang unterstreicht wieder einmal den kollektivistischen Gedanken, da sich die Figuren trotz unterschiedlicher Zeitebenen gegenseitig helfen oder treffen können.

Über den Verlauf der kommenden Sequenzen synchronisieren sich die Spannungsbögen wieder. In Handlungsstrang A (Sequenzen 40, 43, 45, 48) droht das Boot durch die Einschusslöcher mit Wasser vollzulaufen, beim Versuch die Einschusslöcher zu stopfen wird einer der Soldaten getroffen. Die Spannung steigt immer weiter, bis das Boot in der letzten Sequenz anfängt zu schwimmen. Handlungsstrang B (Sequenzen 41, 44, 46, 49) zeigt, wie Pilot Collins verzweifelt versucht, sich aus seinem sinkenden Flugzeug zu befreien, bis er in letzter Sekunde von Peter Dawson gerettet wird. In Handlungsstrang C (Sequenzen 39, 42, 47, 50) ist Farrier in einen Luftkampf verstrickt, der sich immer weiter zuspitzt. Am Ende der Sequenzen wird das Minensuchboot versenkt.

Nicht nur die Spannungsbögen, sondern auch die zeitlichen Ebenen der Handlungsstränge synchronisieren sich nach und nach. Dies kann durch die Abstände zwischen den Ereignissen beobachtet werden, damit ist gemeint, dass diese Abstände, in denen sich die Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven wiederholen, sich verringern, bis sie im

Finale parallel zueinander sind und sich danach wieder entzerren. Dies ist besonders bemerkbar an der Wasserlandung und der Zerstörung des Minensuchboots. Während die Wasserlandung in Handlungsstrang C bereits in Minute 43 gezeigt wird, findet sie in Handlungsstrang B erst in Minute 62 statt. Die Zerstörung des Minensuchboots wiederum findet in Handlungsstrang C bei Minute 71, in Handlungsstrang B bei Minute 75 und in Handlungsstrang A bei Minute 80 statt. Es ist deutlich zu erkennen, dass sich die Handlungsstränge zum Finale hin aufeinander zubewegen.

Im Verlauf von Sequenz 63 (01:21:49) werden die Sequenzen parallel zueinander. Dies verstärkt den Effekt, den das Finale hat, da alle Dinge gleichzeitig passieren und die Verwirrung, die durch den zeitlichen Unterschied entsteht, nicht mehr vorhanden ist. Wir sehen aus den jeweiligen Perspektiven die maximalen Spannungsmomente. Die Vermischung der Handlungsstränge hat allerdings einen anderen Effekt. Die Fülle an Perspektiven, aus denen die Ereignisse gleichzeitig gezeigt werden, erzeugt eine Orientierungslosigkeit und vermittelt besonders die Panik der Soldaten, die in Gefahr sind. Diese wird für einen kleinen Twist genutzt. In Sequenz 68 (01:23:10) wird bei 01:25:10 ein Soldat gezeigt, der unter dem brennenden Öl taucht. Durch die Desorientierung der vielen Schnitte, wird er zunächst für Tommy gehalten. Als der tauchende Soldat in den Flammen auftauchen muss und verbrennt, taucht der wahre Tommy am Boot von Mr. Dawson auf. Er entpuppt sich als der Soldat, der einige Sekunden an der Hand von Peter hinter dem Boot hergezogen wurde. Durch diesen Twist entsteht ein Gefühl der Erleichterung. Außerdem verbinden sich hier Handlungsstrang A und Handlungsstrang B miteinander, beziehungsweise Tommy geht in Handlungsstrang B über.

Dieses Gefühl der Erleichterung wird durch den Umschnitt in die anderen Handlungsstränge verstärkt. Sequenz 69 (01:25:55) zeigt, wie Farrier über das Schlachtfeld segelt und die Soldaten die zivilen Boote besteigen. Dies wird in Sequenz 70 (01:26:30) ebenfalls aus der Perspektive von Commander Bolton erzählt. Allerdings wird die aufkommende Erleichterung sofort wieder zerstört, da erst Commander Bolton am Ende dieser Sequenz besorgt in den Himmel guckt und ein Flugzeug im Anflug zu hören ist, es muss sich also um ein feindliches Flugzeug handeln, da gerade explizit gezeigt wurde, dass Farriers Flugzeug keinen Sprit mehr hat und der Motor nicht mehr funktioniert.

Sequenz 71 (01:27:31) zeigt, dass auf das Boot von Mr. Dawson ebenfalls ein feindlicher Jäger im Anflug ist. Die Sequenzen 70 bis 76 (01:28:49) sind dabei von einer Parallelmontage der Handlungsstränge A und B gezeichnet, die den Eindruck vermitteln, es würde sich um das gleiche Flugzeug im Anflug handeln. Die Spannung steigt mit dem

Herannahen des Flugzeugs immer weiter, bis Mr. Dawson in Sequenz 75 von Peter ein Ausweichmanöver fahren lässt und das Flugzeug über sie hinweg fliegt. Sequenz 76 zeigt aus der Perspektive des Commanders, wie das Flugzeug abstürzt, der Zwischenschnitt zu Sequenz 75 verschleiern also den Moment des Abschusses. Sequenz 77 (01:28:57) löst auf, dass Farrier, trotz des ausgefallenen Motors, das feindliche Flugzeug abgeschossen hat. Durch die feiernden Soldaten am Strand in Sequenz 78 (01:29:02) wird die vorher aufkommende Spannung endgültig aufgelöst.

Sequenz 80 (01:29:21) zeigt, dass das Flugzeug über das Boot hinweg und weiter Richtung Strand fliegt. Die Illusion, dass es sich in Handlungsstrang A und B um dasselbe Flugzeug gehandelt hat, wird damit aufgelöst. Auch die Spannung löst sich in diesem Moment auf.

In Sequenz 82 (01:30:16) sehen wir Tommy und Alex im Rumpf des Schiffes, sie gehen nach oben, um die Klippen von England zu sehen. Sie unterhalten sich mit Peter, dieser merkt an, dass sie es wieder nach Hause geschafft haben. Alex fragt Peter, ob sie alle enttäuscht haben.

In Sequenz 84 (01:31:26) haben sie einen Hafen erreicht und die Soldaten verlassen das Boot. Nebencharaktere, wie der zitternde Soldat oder Pilot Collins, werden verabschiedet. Alex drückt immer wieder die Sorge aus, dass die Briten enttäuscht von ihnen, also den Soldaten, sind. Sie werden in Züge gesetzt, die sie nach Hause bringen. Dies geschieht in Sequenz 85 (01:33:03).

Sequenz 86 (01:33:23) zeigt, wie der letzte Soldat den Strand verlässt, es konnten also alle gerettet werden. Der Commander verkündet, dass 300.000 Soldaten evakuiert wurden. Er bleibt vor Ort, um die Franzosen zu unterstützen. Mit dieser Sequenz ist der Handlungsort der Mole abgeschlossen.

Ab diesem Zeitpunkt werden in den Handlungssträngen die Heimreisen der Protagonisten gezeigt, was in einer Parallelmontage stattfindet. Tommy und Alex fahren gemeinsam im Zug (Sequenzen 87, 90, 94, 96, 98). Ab Sequenz 90 liest Tommy einen Zeitungsartikel über die Evakuierung, was als Voice Over über die anderen Sequenzen gelegt wird. Peter läuft durch die Stadt und sorgt dafür, dass über George ein Zeitungsartikel verfasst wird. Mr. Dawson und er lesen den Zeitungsartikel, in dem der 17-jährige als Held von Dünkirchen geehrt wird (Sequenzen 88, 92). Farrier landet sein Flugzeug am Strand und steckt es in Brand. Er wird von den Nazis festgenommen (Sequenzen 89, 91, 93, 95, 97). Besonders durch das Voice Over werden die Handlungsstränge noch einmal miteinander verbunden.

Die Soldaten bemerken, dass sich alle Briten freuen, dass sie wieder zuhause sind, die Handlungsstränge B und C verdeutlichen noch einmal, welche Opfer nötig waren, um dies zu bewerkstelligen. In Sequenz 94 (01:38:13) werden, um den Effekt der Opfer, aber auch der Rettung, noch einmal zu verdeutlichen, Schnittbilder verwendet, die unzählige Helme und vereinzelt Leichen am Strand von Dünkirchen zeigen. Im Zeitungsartikel des *Voice Over* geht es darum, dass der Krieg noch nicht vorbei ist und die Briten ihre Heimat bis zum Letzten verteidigen werden. Es bindet noch einmal die Schrecken des Krieges mit ein, um die Euphorie der Rettung zu mildern. Dies wird durch das letzte Bild unterstrichen: Sequenz 98 (01:39:08) zeigt Tommys Gesicht in Nahaufnahme, sein Gesichtsausdruck ist besorgt, dann eine Schwarzblende.

6.2.4 Fazit

Dunkirk ist der Versuch, den "Dunkirk Spirit"³¹ zu veranschaulichen. Dabei handelt es sich um eine britische Redensart, die durch die Evakuierung der 300.000 Soldaten, unter anderem durch Privatpersonen, entstanden ist.

Diese Veranschaulichung erreicht der Film, indem die Geschichte nicht auf Einzelpersonen fokussiert ist, sondern es immer mehrere Figuren gibt, die sich gegenseitig unterstützen müssen. Die Multiplot-Struktur ist dabei sehr hilfreich und unterstützt diese Erzählweise, da sich Figuren aus unterschiedlichen Handlungssträngen treffen und gegenseitig helfen. Dadurch entsteht eine Art Kollektivismus, der sich durch die Protagonisten der einzelnen Handlungsstränge ausdrückt.

Dabei wirkt der Multiplot anders als im vorher behandelten Film *The Big Short*. Es geht hierbei nicht um Wissensvermittlung oder eine Stellungnahme zu einem gewissen Thema, sondern darum, ein Gefühl zu vermitteln, das aus einer Situation heraus entstanden ist.

Die Struktur wird dabei dazu genutzt, die Situation möglichst eindrücklich darzustellen, indem die Figuren, eine nach der anderen, von einer in die nächste missliche Situation geraten. Dies geschieht allen Figuren in allen Handlungssträngen und die einzige Möglichkeit ist es, sich gegenseitig zu unterstützen, um aus diesen Situationen zu entkommen, sogar über die Handlungsstränge hinweg. Die verschiedenen Zeitebenen verstärken dabei diesen Effekt, da die Figuren sich über die Grenzen der Zeit hinweg helfen.

³¹ Der "Dunkirk Spirit" beschreibt die Bereitschaft einer Gruppe, sich in einer schlechten Situation gegenseitig zu unterstützen.

Ein anderer Effekt, der durch die Struktur entsteht, allerdings nur punktuell genutzt wird, ist der des Chaos. Durch das Springen zwischen den Handlungssträngen, die sowohl örtlich, als auch zeitlich getrennt sind, entsteht eine Verwirrung darüber, einerseits *wo*, andererseits *wann* wir sind. Dies simuliert die Verwirrung und das Chaos innerhalb eines Krieges oder einer Schlacht, wo vermutlich ebenfalls der Sinn für Raum und Zeit verloren geht und es lediglich ums Überleben geht. Dies ist allerdings nur im Finale zu beobachten, da die Handlungsstränge sonst klar strukturiert und geordnet dargestellt werden.

Die Multiplot-Struktur wird also dazu genutzt das Konzept des "Dunkirk Spirit" darzustellen. Dies gelingt besonders durch die Vielzahl an Figuren in einer Vielzahl an Handlungssträngen. Sie müssen gemeinsam eine Reihe an misslichen Situationen durchstehen, können diese Situationen allerdings nur meistern, wenn die Einzelfigur und der einzelne Handlungsstrang überwunden werden, damit ein Kollektiv entsteht, das sich aus der Situation befreien kann. Die Multiplot-Struktur kann in der hier vorliegenden Form also als Allegorie auf den "Dunkirk Spirit" verstanden werden.

6.3 Once Upon a Time in... Hollywood

Originaltitel:	Once Upon a Time in... Hollywood
Drehbuch:	Quentin Tarantino
Regie:	Quentin Tarantino
Produktionsland / Jahr:	USA, UK / 2019
Länge:	161 Min.

Der Film "Once Upon A Time... in Hollywood" ist ein Drama und eine Hommage an das Ende des goldenen Zeitalters von Hollywood von Quentin Tarantino, der bei diesem Film sowohl Regie führte, als auch das Drehbuch schrieb. Er wurde in den USA produziert und im Jahr 2019 veröffentlicht.

Er erzählt die Geschichte des Schauspielers Rick Dalton und seines Stunt-Doubles Cliff Booth, die in einem Hollywood, das sie kaum mehr erkennen, überleben wollen. Während Dalton von vergangenen Erfolgen zehrt und mit dem Wandel der Filmindustrie kämpft, unterstützt Booth ihn treu und wird dabei in eine beunruhigende Begegnung mit der Manson-Familie verwickelt. Ihre Geschichten verflechten sich mit der von Sharon Tate und anderen echten Hollywood-Figuren und gipfeln in einer fiktiven, aber denkwürdigen Nacht in Los Angeles. Die Geschichte ist dabei mehr oder weniger in drei Handlungsstränge unterteilt:

6.3.1 Die Handlungsstränge:

Handlungsstrang A:

Rick Dalton ist ein heruntergekommener Schauspieler. Er war vor einigen Jahren der Star der Fernsehserie "Bounty Law". Jetzt bekommt er ausschließlich Angebote, Schurken zu spielen. Aus Geldsorgen und Sorgen um seine Karriere nimmt er eines der Angebote an.

Am Set der Serie "Lancer" hat er nach einer verpatzten Szene einen Nervenzusammenbruch. Allerdings spielt er durch seinen emotional aufgewühlten Zustand in der nächsten Szene herausragend.

Durch eine Gastrolle in der Serie "FBI" wird er für einen Italowestern gecastet und reist dafür nach Europa, wo er seine Frau Francesca kennenlernt und heiratet. Als er zurückkehrt, teilt er Cliff mit, dass er ihn nicht weiter beschäftigen kann.

Als Abschluss einer langjährigen Freundschaft betrinken sie sich. Später in der Nacht wird ihr Haus von Mitgliedern der Manson-Family überfallen, doch Cliff, seine Hündin Brady, Francesca und Rick schaffen es, die Einbrecher zu überwältigen und zu töten.

Handlungsstrang B:

Cliff Booth ist Rick Daltons Stuntman und Fahrer. Cliff ist Ricks Mann für alles. Während Rick bei Dreharbeiten ist, repariert er die Fernsehantenne auf dem Dach von Rick's Haus. Dabei erinnert sich Cliff an die Zeit am Set von "The Green Hornet", wo er sich mit Bruce Lee geprügelt hat, weswegen er vom Set geflogen ist.

Später fährt er mit Ricks Auto durch die Stadt und nimmt eine Anhalterin mit, sie nennt sich selbst "Pussycat". Sie lebt mit ihren Freunden auf der Spahn-Ranch, was Cliffs Aufmerksamkeit erregt. Er kennt den Inhaber, George Spahn von früher, da sie dort die Erfolgsserie "Bounty Law" gedreht haben.

An der Ranch angekommen, will er mit George reden, um sicherzugehen, dass es ihm gut geht. George Spahn ist mittlerweile erblindet und dement und möchte sich von Cliff nicht helfen lassen. Durch seine schroffe Art kommt es zum Konflikt mit den Hippies, aber Cliff macht sich rechtzeitig aus dem Staub.

Cliff begleitet Rick Dalton nach Italien, da dieser eine Hauptrolle in einem Spaghetti-Western bekommen hat. Als sie wieder in den Staaten sind, gesteht Rick ihm, dass er ihn nicht länger bezahlen kann. Sie trinken auf ihre gemeinsame Zeit und verbringen den Abend zusammen. Im Verlauf der Nacht brechen Mitglieder der Manson-Family in Rick Daltons Haus ein und versuchen alle Anwesenden zu ermorden. Cliff erkennt Tex und die anderen von der Spahn-Ranch wieder. Er schafft es, die Angreifer mit Hilfe seiner Hündin und Rick Daltons Frau Francesca zu töten. Allerdings wird er bei dem Kampf durch ein Messer schwer verletzt. Er wird später von einem Krankenwagen abgeholt und in ein Krankenhaus gebracht.

Handlungsstrang C:

Sharon Tate ist eine aufstrebende Hollywood-Schauspielerin. Sie ist gemeinsam mit ihrem Mann Roman Polanski in das Nachbarhaus von Rick Dalton gezogen. Sie fährt gemeinsam mit Roman Polanski zu einer Party in der Playboy-Villa, wo sie auf Prominente wie Steve McQueen und Jay Sebring trifft.

Am nächsten Morgen kommt Charles Manson zufällig zum Haus von Roman Polanski und

Sharon Tate. Er ist auf der Suche nach dem vorherigen Bewohner, Terry Melcher. Jay Sebring sagt ihm, wo er ihn finden kann.

Sharon macht sich auf den Weg in die Stadt, um ein Buch zu kaufen. Sie entdeckt, dass der Film "Rollkommando" im Kino läuft, in dem sie eine Rolle spielt. Sie stellt sich an der Kasse vor und wird eingeladen, den Film kostenlos zu schauen. Im Kino erfreut sie sich an den positiven Reaktionen des Publikums.

Nach einem Zeitsprung ist sie schwanger und verbringt einen Abend mit ihren Freunden. Ihr Nachbar Rick Dalton wird von Mitgliedern der Manson-Family überfallen. Rick und sein Stuntman Cliff Booth schaffen es, sie zu überwältigen. Sharon lädt Rick zu sich nach Hause ein.

6.3.2 Wie werden die Handlungsstränge miteinander verknüpft?

Besonders bemerkenswert an der Multiplot-Struktur von *Once Upon a Time in... Hollywood* ist, dass zwei Handlungsstränge existieren, die eng miteinander verbunden sind. Rick Dalton und Cliff Booth sind Arbeitskollegen und Freunde. Sie verbringen viel Zeit miteinander, erleben aber auch getrennt voneinander verschiedene Situationen. Der dritte Handlungsstrang um Sharon Tate existiert dabei lose neben den beiden anderen. Es kommt vor, dass die Figuren sich sehen, aber sie interagieren nicht miteinander. Trotzdem verknüpft der Film die Handlungsstränge immer wieder miteinander. Besonders häufig wird die örtliche Nähe der Häuser genutzt, um einen Übergang zwischen den Handlungssträngen zu schaffen. Es kommt mehrmals vor, dass die Helden innerhalb einer Szene wechseln, indem die Kamera von Rick Daltons Haus zu den Nachbarn hinüber schwenkt und dort verweilt.

Eine weitere Methode der Verknüpfung ist die Nutzung von Musik. Es kommt vor, dass eine Figur Musik hört und durch die örtliche Nähe eine Figur aus einem anderen Handlungsstrang mithören kann.

Auch visuelle und auditive Überblendungen werden genutzt, um zwischen den Handlungssträngen zu wechseln.

Außerdem gibt es Figuren, die in mehreren Handlungssträngen eine Rolle spielen. Wenn diese Figuren auftauchen, werden die Handlungsstränge ebenfalls miteinander verknüpft. Ein anderer wichtiger Aspekt ist der, dass der Film die Morde an Sharon Tate und ihren Freunden durch die Manson-Family zum Thema hat, durch seinen Titel wird verdeutlicht,

dass es sich um ein Märchen handelt. Für diese Analyse soll sich allerdings auf die filminternen Stilmittel konzentriert werden und extradiegetisches Wissen außer acht gelassen werden.

6.3.3 Analyse der Verknüpfungen

Der Film beginnt mit zwei kurzen Sequenzen, einem Trailer für die Serie *Bounty Law* (00:00:32), in der Rick Dalton die Hauptrolle spielt und einem Interview am Set von *Bounty Law* (00:01:16). In diesem Interview werden die Figuren Rick Dalton und Cliff Booth gemeinsam eingeführt. Es zeigt Rick Dalton als Hauptdarsteller, Cliff Booth wird als sein Stuntdouble eingeführt. So wird die Beziehung zwischen den beiden direkt zu Beginn umrissen. Die beiden Sequenzen sind durch ihr 4:3 Format und die schwarz-weiß Optik klar vom Rest des Filmes getrennt, durch die alte Optik wird vermittelt, dass es sich um etwas Vergangenes handelt.

Mit Sequenz 4 (00:02:32) beginnt eine Parallelmontage. Cliff Booth fährt Rick Dalton zu einer Kneipe, Sharon Tate und Roman Polanski kommen am Flughafen an und fahren zu ihrem Haus. Die Sequenz beginnt mit einer langsamen Kamerafahrt im Auto von Rick Dalton, zu sehen ist ein großes Plakat von Jake Cahill, der Figur, die Rick Dalton in *Bounty Law* verkörpert. Es steht in Ricks Einfahrt. Während der Parallelmontage ist zu sehen, dass Roman Polanski und Sharon Tate an diesem Plakat vorbeifahren und sie direkte Nachbarn sind. Diese Verknüpfung ist sehr unterschwellig und nicht leicht zu entdecken, jedoch verbindet sie die Handlungsstränge durch die Örtlichkeit.

Die gesamte Parallelmontage (00:02:32 - 00:04:50) ist mit einem Musikstück unterlegt. Man hört fast ausschließlich die Musik, es findet kaum Dialog statt. Diese Art der Verknüpfung verbindet die Handlungsstränge stark miteinander. Die Verbindung zwischen den Figuren wird allerdings noch nicht offensichtlich. Sie existieren nebeneinander, jedoch kann erahnt werden, dass sie noch etwas miteinander zu tun haben werden. So entsteht eine Vorausdeutung, dass noch etwas geschehen wird.

Nach der Parallelmontage, in Sequenz 12 (00:04:50), sitzen Rick und Cliff mit ihren Drinks nebeneinander in der Bar. Eine Texteinblendung zeigt das Datum "Saturday February 8th 1969", so wird die Handlung zeitlich verortet und die Handlungsstränge noch stärker verbunden, da sie offensichtlich am selben Tag spielen. Rick ist mit dem Manager Marvin Schwarz verabredet. Nach einer kurzen Vorstellungsrunde setzen sich Marvin Schwarz und Rick gemeinsam an einen Tisch, Cliff verschwindet aus dem Sichtfeld (00:06:14), allerdings

geschieht dies durch die Gesprächsführung ganz organisch und fällt kaum auf. Es ist der erste Abschnitt, in dem Rick Dalton als Einzelfigur auftritt. Er und Mr. Schwarz reden über vergangene Rollen von Rick, die jeweils mit einem kurzen Einspieler vorgeführt werden. Auch diese Einspieler sind durch ihr Format klar vom Rest getrennt.

Bemerkenswert ist hierbei, dass die Einschübe, die auf der gleichen diegetischen Ebene stattfinden, nicht visuell von der Handlungsebene getrennt werden. Beispielsweise erzählt Mr. Schwarz davon, wie er sich zu dem Film eine Zigarre angezündet und einen Cognac eingegossen hat, dieser Einschub stimmt mit dem visuellen Stil der Handlungsebene überein. Es werden also fiktive Realität und Fiktion klar voneinander getrennt. Besonders erkennbar wird dies in der Vorstellung zwischen Cliff und Mr. Schwarz, wo Rick Cliff als seinen Stuntman vorstellt, der ihn zufällig gefahren hat. Es wird durch einen Einschub gezeigt, dass Rick seinen Führerschein verloren hat und Cliff ihn überall hin fährt. Durch die klare Abgrenzung wirken die erzählten Sequenzen als realer. Da diese Elemente allerdings nichts mit der Multiplot-Struktur des Films zu tun haben, sollen sie im weiteren Verlauf weitestgehend außer acht gelassen werden. Ein weiterer Einschub zeigt, wie Rick mit einem Flammenwerfer hantiert. Zuerst in einer Filmszene, dann wie er mit diesem geübt hat. Durch die Wiederholung wirkt der Flammenwerfer wichtig und er bleibt im Gedächtnis. Im Verlauf des Gesprächs vermittelt Marvin Schwarz Rick, dass seine Karriere sich auf dem absteigenden Ast befindet und bietet ihm an, ihm Hauptrollen in italienischen Western zu vermitteln.

Sequenz 13 (00:13:13) zeigt, wie Rick und Cliff die Bar verlassen. Die Kamera folgt dabei zuerst Rick Dalton. In dem Moment, als Cliff Booth an ihm vorbeigeht, folgt sie Cliff und verliert Rick aus dem Blickfeld. Damit wird signalisiert, dass die Hauptfigur gewechselt hat. Sie fahren gemeinsam nach Hause, während Rick berichtet, warum seine Karriere vorbei ist. Es folgt ein Einschub von singenden Hippies, die brauchbares Essen aus Containern sammeln und dabei singen.

In Sequenz 15 (00:16:22) fahren Cliff und Rick weiter durch die Stadt. An einem Zebrastreifen laufen die Hippies aus dem vorhergegangenen Einschub vor ihnen über die Straße. Eine von ihnen zeigt das Peace-Zeichen und Cliff erwidert es. Die Hippies haben über den Verlauf des Films keinen eigenen Erzählstrang, allerdings gibt es immer wieder Einschübe, in denen sie gezeigt werden. Besonders diese Szene, in der Cliff und das Hippiemädchen sich grüßen, erzeugen wieder eine Vorausdeutung, wie es bereits bei der Parallelmontage am Anfang beschrieben wurde. Diese Vorausdeutung wird besonders durch die Blicke von Cliff Booth und dem Hippiemädchen Pussycat angedeutet.

Cliff und Rick kommen bei Ricks Haus an, sie parken vor dem bereits erwähnten Plakat und unterhalten sich weiter über die Karriere von Rick.

Während des Gesprächs zwischen den Beiden wird zu Roman Polanski und Sharon Tate umgeschnitten, die erneut die Einfahrt hinauf fahren. Dieser Einschub dauert nur wenige Sekunden, da dann erneut in die Perspektive von Rick Dalton geschnitten wird. Sie kommen neben Rick zum Stehen und warten, bis sich das Tor zu ihrem Grundstück geöffnet hat. Rick erkennt Roman Polanski und ist fortan guter Dinge, da es möglich ist, dass er nur eine Poolparty von einer Rolle in einem Roman Polanski Film entfernt ist. Die beiden verabschieden sich und Cliff fährt mit seinem Auto alleine nach Hause (ab 00:19:25).

Sequenz 18 (00:21:30) zeigt, wie Cliff zuhause ankommt und von seiner Hündin Brandy begrüßt wird. Er wohnt in einem Trailer hinter einem Autokino. Cliff macht sich und Brandy etwas zu essen. Es wird gezeigt, wie spärlich er lebt, aber auch, wie gut er Brandy erzogen hat. Sie gehorcht auf jedes seiner Worte.

Es folgt ein Schnitt zu Sequenz 19 (00:24:53) und damit zu Rick Dalton, der seinen Text lernt, dabei mixt er sich erst einen Drink. Mit dem Drink setzt er sich in seinen Pool und übt weiter den Text. Die Kamera fährt in einer langsamen Fahrt heraus und zeigt Rick beim Lernen des Textes, bis er hinter dem Giebel des Nachbarhauses verschwindet.

Damit beginnt Sequenz 20 (00:26:16) in einem fließenden Übergang. Die Kamera fährt weiter über das Dach zum Hauseingang. Sharon Tate und Roman Polanski kommen aus dem Haus und steigen in ihr Auto. Sie fahren eine Weile, bis sie an der Playboy Mansion ankommen, dort steigt eine große Party. Sie treffen Freunde, darunter Steve McQueen und Jay Sebring. Steve McQueen erklärt einer Frau auf der Party das Beziehungsgeflecht zwischen Sharon Tate, Roman Polanski und Jay Sebring.

Nach einer Schwarzblende beginnt Sequenz 21 (00:31:09). Eine erneute Texteinblendung zeigt erneut das Datum "Sunday February 9th 1969". Dies zeigt, dass die Handlungsstränge chronologisch und parallel zueinander verlaufen. Bisher wurde ein Tag an Handlung erzählt. Die Sequenz zeigt, wie Roman Polanski sich einen Kaffee macht, während Sharon noch im Bett liegt und schläft. Im Hintergrund ertönt ein leiser Jingle.

Dieser Jingle wird als auditive Überblendung für Sequenz 22 (00:32:03) genutzt. In dieser fährt Cliff Rick zum Set von Lancer und lässt ihn dort raus. Cliff fragt Rick, ob er noch mal mit dem Stunt Koordinator reden kann, um ihm eventuell einen Job zu verschaffen, aber Rick

sagt, dass dieser ein Freund von Randy, vom Set von *The Green Hornet* ist und es deswegen keinen Sinn hat. Sie verabreden sich wieder bei Drehschluss und Cliff fährt. Die Kamera bleibt dabei auf Rick und wir verfolgen ihn, wie er über das Set von Lancer läuft. Rick ist sichtlich angeschlagen.

In der nächsten Einstellung in Sequenz 23 (00:33:21) sitzt er in der Garderobe und hält sein Gesicht in eine Schale mit Eiswasser, anscheinend hat er einen Kater. Der Regisseur Sam Wanamaker kommt vorbei und unterhält sich mit ihm über seine Rolle. In diesem Gespräch sagt Sam, dass er ihn als Schauspieler und nicht als Jake Cahill engagiert hat. Dies widerspricht den Aussagen von Marvin Schwarz, die Rick zu Beginn zutiefst verunsichert haben.

Es folgt ein weiterer kurzer Einschub der Hippies (Sequenz 24 (00:35:55)), zu sehen sind Pussycat und eine Freundin, die auf einer Bank sitzen. Der Einschub ist deutlich von der vorhergegangenen Sequenz getrennt, da die Seite eines Busses gezeigt wird und dieser dann mit einem lauten Zischen losfährt.

Sequenz 25 (00:39:05) zeigt, wie Cliff in Rick's Auto durch die Stadt fährt. An einer Ampel muss er anhalten und sieht die beiden Hippiemädchen an der Bushaltestelle sitzen. Sie erkennen sich wieder und begrüßen sich. Pussycat deutet an, dass sie in die Richtung müssen, aus der Cliff gekommen ist. Dieser lässt erkennen, dass er in die entgegengesetzte Richtung muss und sie nicht mitnehmen kann. Dieser Einschub verbindet die beiden Figuren erneut miteinander und impliziert, dass mit ihnen noch etwas geschehen wird. Im Anschluss kommt Cliff an Rick's Haus an, wo er die Fernsehantenne reparieren soll. Im Schuppen, wo sich Cliff die nötigen Werkzeuge besorgt, ist der Flammenwerfer zu sehen. Er wird auch recht auffällig inszeniert, wenn Cliff den Schuppen verlässt und die Kamera noch einmal nach unten schwenkt, um ihn zentral zu framen. Die erneute Implementierung des Flammenwerfers erzeugt eine erneute Vorausdeutung innerhalb des Stoffes.

Auf dem Dach angekommen, bereitet sich Cliff darauf vor, die Antenne zu reparieren. Im Hintergrund ist zu hören, wie jemand versucht, eine Platte aufzulegen. Cliff schaut sich um, um zu verdeutlichen, dass er die Geräusche und die Musik auch wahrnimmt. Dabei schwenkt die Kamera etwas herunter, um das Nachbarhaus zu zeigen.

Es handelt sich dabei um einen audiovisuellen Übergang, da es Sharon Tate ist, die versucht, eine ihrer Schallplatten aufzulegen. Sie tanzt kurz zu ihrer Musik, dann beginnt sie einen Koffer zu packen.

Es wird zurück zu Cliff geschnitten, der die Musik hört und sich, bevor er sich an die Arbeit macht, erst noch eine Zigarette anzündet. Dabei erinnert er sich an die Worte von Rick, dass es keinen Sinn hat, den Stunt Koordinator zu fragen, weil er ein Freund von Randy ist. Damit beginnt ein Flashback zum Set von *The Green Hornet*.

Der gesamte Flashback ist aufgeteilt in verschiedene Perspektiven, Cliffs Perspektive, Ricks Perspektive und ein Flashback innerhalb des Flashbacks. Es beginnt mit Sequenz 28 (00:39:10) und Cliff, der am Set neben dem Trailer von Rick sitzt. Randy kommt vorbei und möchte mit Rick sprechen. Sequenz 29 (00:39:40) zeigt das Gespräch von Rick und Randy im Trailer. Dies ist formal interessant, da es sich um Cliffs Flashback handelt, aber trotzdem die Perspektive von Rick eingenommen wird. Dies verbindet die beiden Figuren noch mehr. Während des Gesprächs erwähnt Randy, dass er und seine Frau Cliff nicht an ihrem Set haben möchten, da es Gerüchte gibt, dass Cliff seine Frau ermordet hat. Damit beginnt Sequenz 30 (00:41:08), es zeigt in einer weiteren Rückblende, wie Cliff mit seiner Frau auf einem Boot ist. Sie ist sichtlich unzufrieden und möchte sich mit Cliff streiten. Er hat eine Harpune in der Hand und richtet den Lauf langsam auf sie, damit endet die Sequenz. Es wird offen gelassen, ob er seine Frau umgebracht hat. Sequenz 31 (00:41:39) spielt wieder im Trailer, wo Rick weiterhin versucht, Randy zu überzeugen. Anscheinend ist es ihm gelungen, denn in Sequenz 32 (00:41:46) kommt Randy aus dem Trailer heraus und bringt Cliff ins Kostüm, wo er sich umziehen soll. In Sequenz 33 (00:42:15) ist zuerst Bruce Lee zu sehen, der eine Rede am Set hält. Im Hintergrund ist Cliff Booth zu sehen. Er sitzt dort im Kostüm und hört Bruce Lee zu. Als Cliff über eine seiner Aussagen lacht, fühlt Bruce Lee sich angegriffen und fordert Cliff zu einem Faustkampf heraus, den Cliff annimmt. Im Verlauf des Kampfes wirft Cliff Bruce Lee gegen ein Auto und beschädigt dieses stark. Der Kampf endet damit, dass Janet einschreitet. Sie ist die Frau von Randy und wie ihr Mann Stunt-Koordinatorin am Set. Randy kommt dazu und feuert Cliff, da er sich mit der Hauptrolle des Films geprügelt hat. Außerdem war es Janets Auto, gegen das Bruce geworfen wurde. Damit endet der Flashback. Einerseits erklärt er, warum Cliff momentan nicht als Stuntman arbeitet, andererseits wird etabliert, dass Cliff ein herausragender Kämpfer ist, da er ebenbürtig mit Bruce Lee gekämpft hat. Ein weiterer Effekt der Rückblende ist, dass die Figuren Rick und Cliff noch enger miteinander verbunden werden.

Sequenz 34 (00:47:49) zeigt erneut Cliff Booth auf dem Dach. Im Hintergrund ist wieder die von Sharon Tate aufgelegte Musik zu hören. Cliff beobachtet ein Fahrzeug dabei, wie es die Einfahrt hinauf fährt und parkt. Ein Mann steigt aus und geht zum Haus der Nachbarn.

Damit wird in Sequenz 35 (00:48:26) und damit erneut zu Sharon Tate geschnitten, die noch immer ihren Koffer packt. Jay Sebring entdeckt ebenfalls den Fremden in der Einfahrt und stellt ihn zur Rede. Er möchte zu den vorherigen Bewohnern des Hauses. Jay schickt ihn weg, da er nicht weiß, wo sie jetzt wohnen. Die Szene hat auf Grund ihrer Losgelöstheit vom Rest etwas mysteriöses. In dieser Szene wirkt das Wissen über den Fall von Sharon Tate besonders auf die Story, da es sich bei dem Fremden um Charles Manson handelt. Das extradiegetische Wissen sollte zwar außen vor gelassen werden, allerdings wirkt es hier so unmittelbar auf die Handlung, dass es zumindest erwähnt werden sollte.

In Sequenz 36 (00:49:39) kommt Rick Dalton in vollem Kostüm aus der Maske. Er geht zum "Bad Guy Saloon", um bis zu seiner Szene ein Buch zu lesen. Vor dem Salon sitzt Trudy, ein 8-jähriges Mädchen, das ebenfalls eine Rolle in der Serie spielt. Sie möchte allerdings nur mit Marbella Lancer, ihrem Rollennamen, angesprochen werden, da sie Method Acting praktiziert. Sie unterhalten sich über die Schauspielerei und die Bücher, die sie lesen. Als Rick von dem Buch erzählt, das als Allegorie auf seine absteigende Schauspielkarriere gelesen werden kann, bricht er in Tränen aus. Trudy tröstet ihn.

Mit einer audiovisuellen Überblendung wird zu Sequenz 37 (00:57:17) geschnitten, in der Sharon Tate mit dem Auto durch die Stadt fährt. Sie nimmt ein per Anhalter fahrendes Mädchen mit. Die beiden verabschieden sich, als Sharon ihr Auto parkt. Sharon läuft durch Hollywood und entdeckt, dass ein neuer Film mit ihr gerade in die Kinos gekommen ist. Bei dem Film handelt es sich um *The Wrecking Crew*. Allerdings geht sie erst in einen Buchladen, um ein Geschenk für ihren Mann abzuholen.

Mit einem harten Schnitt wird in Sequenz 38 (00:59:57) gesprungen. Dort trifft Rick Dalton zum ersten Mal auf den Hauptdarsteller von Lancer, James Stacy. Die beiden unterhalten sich über Rollen, die sie beinahe bekommen haben. Auffällig ist dabei die Rolle im Film *The Great Escape*, da Rick angeblich beinahe die Hauptrolle, gespielt von Steve McQueen, bekommen haben soll. Dies verbindet den Handlungsstrang von Rick Dalton mit dem von Sharon Tate, da sie, wie bereits erwähnt, mit Steve McQueen befreundet ist.

Sequenz 39 (01:01:48) springt zurück zu Sharon Tate, die erneut durch die Stadt läuft. Als sie erneut an dem Kino vorbeikommt, bleibt sie kurz vor dem Poster von *The Wrecking Crew* stehen. Sie beschließt, in den Film zu gehen. Als sie den Mitarbeitern des Kinos erzählt, dass sie in dem Film mitspielt, erkennen sie Sharon erst nicht, dann wollen sie ein Foto mit ihr und Sharon darf den Film kostenlos schauen. Sie nimmt Platz im Kino und wartet

gespannt auf die Reaktionen des Publikums. Als diese positiv ausfallen, freut sie sich sichtlich und genießt den Film.

Es folgt erneut ein harter Schnitt zu Sequenz 40 (01:06:24), die James Stacy zeigt, wie er durch eine Westernstadt reitet. Nach einiger Zeit ist bemerkbar, dass es eine Szene der Serie Lancer ist. Es wird für eine ganze Weile aufrechterhalten, bis Rick in einer Szene mehrmals den Text vergisst. Die Szene muss einige Male wiederholt werden.

Sequenz 41 (01:14:28) zeigt Rick Dalton nach der Szene in seinem Trailer. Er ist außer sich vor Wut, da er Textaussetzer hatte. Er gibt sich selbst die Schuld, da er mal wieder zu viel getrunken hatte. Er redet auf sich selbst ein und beschließt, es besser zu machen.

In Sequenz 42 (01:15:57) ist erneut Sharon Tate im Kino zu sehen. Sie genießt den Film und die Reaktion der Zuschauer. Im Finale des Films denkt sie an ihre Trainingseinheiten mit Bruce Lee, die per Einschub (01:16:39) auch gezeigt werden.

Die Sequenz 43 (01:17:06) beginnt sehr losgelöst. Es gibt keine Verknüpfung und es wird ein zufälliges Auto gezeigt. Es markiert auch den Mittelpunkt des Films. Dann überholt Cliff Booth das Auto und die Kamera verfolgt ihn im weiteren Verlauf. Cliff fährt ziellos durch die Stadt, bis er wieder an einer roten Ampel halten muss. Auf der anderen Straßenseite sitzt erneut Pussycat und will per Anhalter mitfahren. Sie kommentiert das erneute Treffen mit "Looks like third time's the charm" und unterstreicht damit noch einmal die Vorausdeutung der vorangegangenen Treffen. Da er in dieselbe Richtung muss, hält er an und redet mit ihr. Als sie ihm verrät, dass sie zur Spahn-Movie-Ranch möchte, wird Cliff hellhörig und stimmt zu, sie mitzunehmen.

Sequenz 44 (01:22:54) zeigt wieder Rick Dalton am Set von Lancer. Er übt noch ein letztes mal seinen Text und verlässt dann seinen Trailer. Rick spielt die Szene brillant, auch weil er so emotional aufgewühlt ist. Er bekommt viel Lob vom Regisseur und Trudy sagt, dass es das beste Schauspiel war, das sie je gesehen hat. Die Sequenz endet mit einer Nahaufnahme von Rick's Gesicht. Er ist sichtlich gerührt und sagt "Rick fucking Dalton". Cliff hatte ihm am Anfang des Tages gesagt, er solle nicht vergessen, dass er "Rick fucking Dalton" ist.

Es folgt ein Einschub der Hippies, die auf der Spahn-Movie-Ranch leben. Sie hören das Auto von Cliff schon aus der Entfernung und sind auf der Hut.

Cliff kommt an der Ranch an. Dies passiert in Sequenz 46 (01:33:34). Die Perspektiven wechseln ab und zu zwischen Cliff und einer Gruppe Hippies, die im Haus von George Spahn fernsehen. Cliff lernt einige Figuren kennen, darunter Tex. Er hat in der Kommune etwas mehr zu sagen und wird als einer der Lieblingssöhne von Charlie bezeichnet. Die Stimmung auf der Ranch ist die gesamte Zeit über angespannt, besonders, als Cliff darauf besteht, nach George zu sehen. Cliff diskutiert eine Weile mit Squeaky, die angibt, Georges Freundin zu sein. Er setzt sich durch und sieht nach George. Dieser ist sehr alt geworden und mittlerweile erblindet. Er kennt Cliff nicht mehr, aber er versichert ihm, dass die Hippies hier mit seiner Erlaubnis wohnen. Als Cliff wieder aus dem Haus kommt, wird er von den Hippies angefeindet. Einer von ihnen hat sogar den Reifen von Rick's Wagen zerstochen. Cliff verprügelt ihn und zwingt ihn, den Reifen zu wechseln. Tex wird alarmiert. Gerade als er die Ranch wieder erreicht, fährt Cliff davon.

Der gesamte Abschnitt wirkt durch seine Abgeschlossenheit wie eine eigenständige Episode, aber durch die vorherige Einbindung der Figuren in die Handlung, ist sie mit dem Rest des Films deutlich verknüpft und wirkt wie ein großes Ganzes.

Sequenz 47 (01:53:13) zeigt Sharon Tate dabei, wie sie aus dem Kino geht. Diese Sequenz geht allerdings nur einige Sekunden und soll vermutlich nur der Chronologie dienen, um zu zeigen, wie viel Zeit vergangen ist.

Sequenz 48 (01:53:22) beginnt mit einer Einstellung von James Stacy, wie er sein Motorrad startet und vom Set fährt. Cliff holt Rick vom Set ab. Die Sequenz, wie sie durch die Stadt nach Hause fahren, ist mit dem Lied "California Dreamin'" unterlegt. Es wird für einige Sekunden zu Sharon Tate geschnitten, die ebenfalls nach Hause fährt. In dem Moment, in dem Cliff und Rick an Ricks Haus ankommen, entpuppt sich das Lied als diegetische Musik, da es im Radio läuft, das Cliff leiser dreht. Er wird von Rick ins Haus eingeladen, um seinen Auftritt in der neuen Folge von FBI zu sehen. Cliff nimmt dankend an.

Sie schauen die Folge gemeinsam auf Ricks Sofa. In einem Einschub wird gezeigt, dass Marvin Schwarz die Folge ebenfalls schaut und sehr begeistert ist. Über den Verlauf der Szene wird öfter zu Marvin Schwarz geschnitten, er führt ein Telefonat mit einem Sergio und möchte ihm Rick als Nebraska Jim verkaufen. Dies ist ein Throwback auf das Gespräch am Anfang des Films, wo Marvin Rick als Nebraska Jim für den gleichnamigen Film von Sergio Corbucci anwerben wollte. Die Sequenz endet mit einer Schwarzblende.

Nach der Schwarzblende beginnt Sequenz 52 (01:58:10) mit der Texteinblendung "6 month later". Eine weitere Texteinblendung zeigt erneut das Datum "Friday August 8th 1969". Rick sitzt in einem Flugzeug. Wie wir durch eine Zusammenfassung mit Voice Over und Schnittbildern erfahren, sind Rick und Cliff gemeinsam nach Italien gereist. Rick hat dort vier Filme gedreht. Außerdem hat er jetzt eine Frau, Francesca Cappucci. Am Ende der Reise beichtet Rick Cliff, dass er ihn sich nicht länger leisten kann. Sie beschließen, in LA zusammen auf das Ende ihrer gemeinsamen Zeit zu trinken. Die gesamte Sequenz wird von einem Erzähler per Voice Over kommentiert und eingeordnet. Dadurch erfahren wir beispielsweise, welche Filme Rick gedreht hat, und dass Cliff keinen Plan für die Zukunft hat.

Ab hier beginnt eine lange Parallelmontage mit vielen Sequenzen, die bis zum Finale genutzt wird um die Geschichten möglichst parallel zu erzählen. So kommt die Wirkung, dass es sich um die Ereignisse eines einzigen Abends handelt, noch stärker hervor. Die gesamte Montage wird mit einem Song unterlegt, um die Gleichzeitigkeit noch stärker in den Vordergrund zu rücken. Außerdem werden bestimmte Informationen von einem Erzähler vorgetragen, beispielsweise werden Sharon Tates Freunde vorgestellt oder die Restaurants erwähnt, wo die Figuren essen gehen. Im Zusammenspiel mit Einblendungen der Uhrzeit entsteht so ein Gefühl der Faktualität. Dies hängt natürlich auch mit den in der Realität verhafteten Elementen der Geschichte zusammen. Die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschwimmt.

Die Parallelmontage beginnt mit Sequenz 53 (02:04:46), beziehungsweise mit dem Landen des Flugzeugs in Sequenz 52, bei 02:03:34. Gezeigt werden die Heimfahrt von Cliff, Rick und Francesca, Sharon Tate und ihre Freunde sind zu sehen. Der zeitliche Ablauf des Abends wird wie folgt geschildert: Um 12:30 kommt eine Freundin bei Sharon an. Um 15 Uhr essen sie Kuchen und Jay Sebring trainiert mit Bruce Lee. Um 17 Uhr holt Cliff seine Hündin Brandy aus der Tierpension. Dann folgt ein Zwischenschnitt, in dem erklärt wird, dass zwei Freunde bei Sharon eingezogen sind, für die Zeit in der Roman Polanski in London ist. Durch einen Einschub von Schnittbildern mit Leuchtreklame wird gezeigt, dass die Abendstunden beginnen. Um 19 Uhr gehen Sharon und ihre Freunde im El Coyote essen. Um 20:32 Uhr kommen Cliff und Rick am Casa Vega an, wo sie ihren Abend verbringen. 22:16 Uhr kommen Sharon und ihre Freunde wieder zuhause an. Es wird detailliert erzählt, was sie den Abend über gemacht haben. Selbst Banalitäten werden zeitlich eingeordnet, beispielsweise wann Abigail Folger, Freundin von Sharon, in ihr Zimmer gegangen ist, um zu lesen. Das war um 23:06 Uhr. Um 23:10 zog Sharon sich ein gemütlicheres Outfit an. Über eine halbe Stunde später, um 23:46 Uhr, kommen Cliff und Rick in ihrem Taxi an Ricks Haus

an. Ab 00:03 Uhr beginnt Rick, weitere Margaritas zu mixen. Zeitgleich beschließt Cliff eine Runde mit Brandy zu spazieren und dabei seine LSD-Zigarette zu rauchen. Damit endet die Parallelmontage und auch die zeitliche Einordnung, die in dieser Form an Protokolle von Zeugenaussagen der Polizei, oder an True-Crime Sendungen, wie *Aktenzeichen XY* erinnern. So verschwimmen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion noch weiter, da in diesen Formaten meist reale Kriminalfälle behandelt werden.

In Sequenz 66 (02:13:14) fahren die Hippies Tex, Sadie, Katie und Flowerchild an Cliff vorbei, der gerade mit Brandy Gassi geht. So entsteht ein nahtloser Übergang. Sequenz 67 (02:13:40) zeigt Rick, wie er in der Küche steht und sich weiter die Margaritas mixt. Er hört das Auto der Hippies, da es einen kaputten Auspuff hat. Er geht aus seinem Haus und schickt sie weg, da es eine Privatstraße ist. Sequenz 68 (02:15:50) zeigt erneut die Hippies. Sie parken an der Hauptstraße und besprechen ihren Plan. Charlie hatte ihnen aufgetragen, in das alte Haus von Terry zu gehen und alle Anwesenden zu töten. Wie in der Sequenz, in der Charlie zu sehen war, behandelt wurde, wohnt nun Sharon in diesem Haus. Sie weichen allerdings von ihrem Plan ab, da Rick sie gesehen hat. Sadie hat ihn als den Schauspieler von Jake Cahill identifiziert. Nun wollen sie ihn töten und machen sich auf den Weg, allerdings traut sich Flowerchild nicht und flieht mit dem Auto. Tex, Sadie und Katie wollen den Plan trotzdem durchziehen.

Es folgt eine weitere Parallelmontage über die Sequenzen 69 (02:19:24) bis 79 (02:23:08), über die gezeigt wird, wie sich die drei Hippies dem Haus von Rick nähern. Währenddessen macht Cliff seiner Hündin etwas zu essen. Auch Rick, der im Pool seinen Margarita trinkt und mit Kopfhörern Musik hört, und Francesca, die aufwacht, als Cliff über die Anlage Musik abspielt, werden gezeigt.

Sequenz 79 zeigt, wie die Hippies in das Haus eindringen. Cliff erkennt die Hippies von der Spahn Ranch wieder. Er gibt Brandy ein Zeichen. Sie stürzt sich auf Tex und beißt sich in seinem Arm fest. Cliff schaltet Sadie aus, indem er ihr eine Dose Hundefutter ins Gesicht wirft. Ein Kampf entbrennt, bis Cliff von Katie mit einem Messer verletzt wird. Er schafft es noch, sie auszuschalten, aber wird dann ohnmächtig. Die schwer verletzte Sadie läuft panisch davon und stürzt durch eine Glastür auf die Terrasse und dann in den Pool, in dem Rick gerade entspannt. Er erschreckt sich und flieht aus dem Pool. Sadie kann aufgrund ihrer Verletzungen nichts sehen und schießt wahllos um sich. Rick kommt mit seinem Flammenwerfer aus dem Schuppen und tötet Sadie mit diesem.

Die Polizei wurde gerufen und kommt in Sequenz 82 (02:29:51) an. Cliff wird von Sanitätern versorgt und die Polizei nimmt die Aussagen von Rick, Cliff und Francesca in kurzen humoristischen Szenen auf.

In Sequenz 85 (02:32:02) wird Cliff in einen Krankenwagen geschoben. Er und Rick verabschieden sich voneinander. Am Ende dieser Sequenz bleibt Rick allein in seiner Einfahrt zurück.

Jay Sebring spricht ihn vom Nachbargrundstück an. Rick berichtet erst ihm, dann Sharon Tate über die Freisprechanlage, was passiert ist. Rick wird von ihnen auf einen Drink eingeladen und akzeptiert. Die Schlusseinstellung ist, wie Rick Sharon und ihre Freunde vor ihrem Haus trifft und sie sich gegenseitig vorstellen. Sie gehen herein. Damit beginnt der Abspann.

6.3.4 Fazit

Wie in der Analyse deutlich wurde, gibt es keine klare Narration in der Geschichte. Die Figuren gehen alle ihrem Tagwerk nach. Der Film schwelgt mit seinen Figuren in der Zeit Ende der 60er Jahre, die als das Ende des Golden Age of Hollywood gilt. Die Handlung mäandert ohne Ziel vor sich hin und zeigt eine idealisierte Märchenversion dieser Zeit. Dieses Schwelgen in einer idealisierten Vergangenheit verstärkt sich ebenfalls durch die Multiplot-Struktur, da die Vielzahl an Perspektiven alle den selben Charakter dieser Zeit darstellen. Allerdings ist auch der unaufhaltsame Wandel zu erkennen, der sich besonders durch die Figuren Rick Dalton und Cliff Booth ausdrückt. Sie sind alternde Figuren, ohne viel Perspektiven für die Zukunft, da sie den Absprung zur richtigen Zeit verpasst haben und sich der neuen Zeit nicht anpassen können.

Die Vorausdeutungen innerhalb des Films zahlen dabei stark auf den Märchencharakter des Stoffes ein, der bereits durch den Titel evoziert wird. Sie liegen wie Brotkrumen im Verlauf der Geschichte verteilt und lassen sich am Ende zu einem stringenten Weg verbinden. Besonders in der Schlussphase des Films spielt der Film stark mit seinen Bezügen zur Realität und die Grenzen verschwimmen.

Die Multiplot-Struktur wirkt in diesem Fall also in besonderer Weise auf die Bedeutung ein, da einer der Handlungsstränge nah an der Realität verhaftet ist, die anderen beiden zwar Anleihen an die Realität haben, diese aber sehr vage ausgestaltet sind. So wird es dem Film ermöglicht, sich an den Mitgliedern der Manson Familie zu rächen, die für die Morde

verantwortlich waren. Diese Rache wird durch das Finale des Films erzählt, in dem sich der Wunsch nach einer anderen Realität durch die Brutalität Bahn bricht. So kann durch die Multiplot-Struktur die Fiktion auf die Realität einwirken.

7. Night Shift Konzept

In Night Shift geht es um eine Nacht in einer Kleinstadt. Die Handlung folgt einer Gruppe Jugendlicher, einem Nachtwächter und einem Rentner. Die Figuren erleben unterschiedliche Handlungsstränge, treffen im Verlauf dieser aber immer wieder aufeinander. Die einzelnen Stränge sind nicht nur diegetisch miteinander verbunden, sondern verhandeln ähnliche oder gleiche Themen aus unterschiedlichen Perspektiven. Ein zentrales Motiv ist die Verlorenheit. Alle Figuren sind auf ihre eigene Weise verloren. Ob sie aus Langeweile verloren sind, aus Perspektivlosigkeit, oder aus Krankheit, sie irren durch die Straßen der Kleinstadt, in denen nichts geschieht. Sie treffen sich an unterschiedlichen Orten, spielen ihre Rollen und versuchen sich eventuell aneinander zu orientieren.

Im Konzept beschreibe ich den Stoff wie folgt:

*“Lauwarme Luft
in der blauen Stunde.
Ein vertrauter Geruch
von Hausfriedensbruch”*
— **Mauli**

Was passiert nachts in einer Kleinstadt, nachdem die Bürgersteige hochgeklappt wurden? Die einen schützen die Grundstücke fremder Leute, andere versuchen die Langeweile zu bekämpfen und wieder andere sind auf der Suche nach einem großen Abenteuer.

KURZINHALT

“Night Shift” ist ein Slice of Life Film mit einer Multiplot-Struktur. Wir verfolgen die Geschichten des Nachtwächters **FRANK (58)**, der die Nacht auf einer Revierfahrt verbringt, den Jugendlichen **LU (17)**, **RIAN (17)** und **CHRIS (18)**, die eigentlich nur auf dem Parkdeck Shisha rauchen wollten und dem demenzkranken **JOHAN (81)**, der aus dem Altersheim ausbricht, weil er das Meer sehen will.

Es beginnt mit dem Schichtbeginn der Nachtwächter, die sich auf ihre routinemäßige Revierfahrt vorbereiten. Sie haben einige Objekte zu überwachen und fahren ihre Runde gewissenhaft, “um die Kriminalität in Schach zu halten” (Zitat Frank), allerdings sind die einzigen Personen, denen die beiden einen Denkkzettel verpassen können, die auf dem Parkdeck Shisha rauchenden Jugendlichen.

Lu, Rian und Chris kassieren einen Platzverweis und müssen die Nacht jetzt woanders verbringen. Auf einem Spielplatz zu kiffen, klingt für sie nach der besten Idee, bis plötzlich der Nachbar mit einem Baseballschläger hinter ihnen her ist.

Zeitgleich flieht Johan aus seinem Zimmer im Altersheim Elisenstift, weil er endlich mal wieder schwimmen will. Er irrt durch die Straßen der Kleinstadt und trifft im Verlauf der Nacht auf Lu, Rian und Chris, die sich einen Spaß erlauben und den alten Mann mit auf ihre nächtliche Tour nehmen.

Ein Fehlalarm schickt die beiden Nachtwächter zum Kino im Industriegebiet, wo sie an der ungleichen Truppe aus Lu, Rian, Chris und Johan vorbeifahren. Der Heißhunger treibt die Jungen, den Alten im Schlepptau, zum nächsten McDonalds.

So verleben die 6 Charaktere die Nacht, eigentlich ereignislos, verwirrend, aber amüsant. Wird die restliche Nacht weiterhin so glimpflich ablaufen, oder steuern wir auf eine unausweichliche Katastrophe hin?

...Wie ein Spaziergang um 3 Uhr nachts wabert das Leben, träge, müde aber auch faszinierend durch die toten Straßen der Kleinstadt. Night Shift erzählt von Sehnsucht nach Bedeutung, Sinn und Abenteuer. Night Shift begibt sich auf die Spuren einer ziellosen Gesellschaft, die den Sinn in den Sternen sucht...

7.1 Multiplot in Night Shift

Als verschiedene Handlungsebenen waren die Nachtwächter, die Jugendlichen und der Rentner geplant. Im Verlauf der Arbeiten am Stoff wurde der Handlungsstrang des Rentners Johan gekürzt, er fungiert nur noch als Nebenfigur, nicht mehr als eigenständige Figur mit eigener Handlungsebene. Dies geschah, um den Stoff zu schärfen und die Konflikte der anderen Handlungsstränge klarer auszuarbeiten und deutlicher wirken zu lassen.

Der Handlungsstrang der Jugendlichen beschreibt eine Verlorenheit in der Kleinstadt. Sie haben keinen Ort, an dem sie verweilen können und sind auf der Suche nach Erlebnissen und Sinnstiftendem. Chris, die Figur, auf der auch der Fokus liegt, ist aus familiären Gründen in der Kleinstadt verhaftet. Er ist der einzige mit einem konkreten Plan für die Zukunft, er hat bereits einen Ausbildungsplatz und wird über kurz oder lang den Handwerksbetrieb seines Vaters übernehmen. Allerdings hat er das Gefühl, in diesem Lebensentwurf gefangen zu sein und fühlt sich verlassen und verraten von seinen Freunden, da sie stets davon träumen, die Stadt zu verlassen.

Lu ist die einzige weibliche Person der Gruppe und ihres Gefühls nach auch der ganzen Kleinstadt. Sie hat einen Studienplatz in Leipzig und wird am nächsten Tag die Stadt verlassen. Sie freut sich.

Rian ist der dritte und letzte im Bunde. Er würde die Stadt auch gerne verlassen, allerdings ist ihm das aus monetären Gründen nicht möglich. Er hat bereits sein ganzes Leben schlechte Erfahrungen gemacht und sieht deswegen den einzigen Ausweg aus seiner Situation, ein erfolgreicher Rapper zu werden.

Der größte Faktor der Verlorenheit ist der ökonomische. Wie wird man seinen Lebensunterhalt bestreiten, wie wird man seine eigene Zukunft gestalten, wenn es in der Kleinstadt kaum Perspektiven gibt. Der Kontrast zwischen dem Schulabschluss und dem scheinbaren Offenstehen der Welt, dem gegenüber die Perspektivlosigkeit der Kleinstadt, aber auch die fehlende Gestaltungsmacht einer jungen Generation über ihr eigenes Leben, sollen dieses Gefühl der Verlorenheit vermitteln.

Der Handlungsstrang des Nachtwächters Frank beschreibt das andere Ende des Spektrums, da er den Großteil seines Berufslebens bereits hinter sich gebracht hat. Er ist ein Mann in seinen frühen 60ern und definiert sich stark über seinen Beruf. Er nutzt die, zugegebenermaßen wenige, Macht, die ihm sein Beruf verleiht voll aus und hält sich und seine Rolle in der Stadt für äußerst wichtig.

Die Jugendlichen suchen also nach einem Platz zum Verweilen, die Aufgabe des Nachtwächters ist, für Ruhe an den bewachten Objekten zu sorgen. Durch diesen Antagonismus treffen die beiden Handlungsstränge zwangsläufig aufeinander und es besteht von vornherein ein Konfliktpotential.

Die Handlungsstränge kreuzen sich an Schlüsselpunkten der Geschichte, funktionieren aber auch jeweils für sich allein gestellt.

7.2 Fazit - Eignung Night Shift für Multiplot-Struktur

Meiner Meinung nach eignet sich die Multiplot-Struktur hervorragend für den Stoff, da das Thema des Stoffes sich sehr gut über das Zusammenspiel verschiedener Handlungsstränge ausdrücken lässt. Da es um ein Gefühl geht und der Stoff zur Darstellung dieses Konzepts in den Alltagssituationen der Figuren schwelgt und diese miteinander verknüpft, lassen sich gleich mehrere Parallelen zu den analysierten Stoffen ziehen. Die Handlungsstränge werden dabei dazu genutzt, unterschiedliche Aspekte des verhandelten Themas der Orientierungslosigkeit im Leben und der Verlorenheit innerhalb einer Kleinstadt darzustellen.

Besonders die Analyse von *Dunkirk* und *Once Upon a Time in... Hollywood* hat mich von der Nutzung eines Multiplots für diesen Stoff überzeugt, da *Night Shift*, ähnlich wie die beiden behandelten Filme, in Situationen schwelgt, in denen die Figuren sich wiederfinden. Die Multiplot-Struktur soll dabei die hervorgerufenen Gefühle verstärken und die einzelnen Figuren in den Hintergrund rücken. So soll das Gefühl entstehen, dass die Figuren dazu bestimmt sind, sich gegenseitig zu treffen. Eine mysteriöse Melancholie liegt über allem und jede Begegnung fühlt sich schicksalhaft an. Diese Melancholie soll sich einerseits in der Sorge vor der Zukunft der Teenager ausdrücken, als auch in dem festgefahrenen Verhalten und der Sorge vor dem Alter von Frank.

Die Handlungsstränge sollen sich dabei an verschiedenen Stellen kreuzen und die Figuren miteinander interagieren. Es ist also der Kategorie der Intersecting Storylines zuzuordnen. Diese Kategorie habe ich gewählt, um Probleme der Figuren in zwischenmenschlichen Situationen darzustellen, da sich die Gefühle der Angst und der Unsicherheit so besonders gut darstellen lassen.

8. Konklusion

Die Multiplot-Struktur wird im Film meist dazu genutzt einen Sachverhalt aus verschiedenen Perspektiven darzustellen. Die Wirkung der Struktur auf die Bedeutung eines Films kann sich dabei stark unterscheiden.

Wie in den Analysen gezeigt werden konnte, kann ein Multiplot einerseits zur Informationsvermittlung eingesetzt werden, indem in den verschiedenen Handlungssträngen unterschiedliche Aspekte der Informationen dargestellt werden. Dies ist im Beispiel von *The Big Short* gut erkennbar. Durch die Vielzahl an Perspektiven kann jede einzelne einen Teil an Informationen vermitteln, wodurch ein großes Ganzes entsteht, was über die einzelnen Handlungsstränge hinausgeht. Im Fall von *The Big Short* wird die Struktur außerdem auch genutzt, um eine Aussage zu treffen. Wie in der Analyse bereits erwähnt, wirken die Akteure, die sich den Protagonisten in den Weg stellen, automatisch lächerlicher, wenn mehrere Handlungsstränge zeitgleich und unabhängig voneinander auf ein gleiches Ziel hinarbeiten. Besonders, wenn sie eine Rationalität für sich proklamieren, die ihnen von mehreren Handlungssträngen gleichzeitig abgesprochen wird.

Ein anderer Anwendungsbereich ist das Verstärken von Emotionen, wie am Beispiel von *Dunkirk* gut zu erkennen ist. Hier werden durch die Darstellung mehrerer Figuren in einer

ähnlichen Situation die hervorgerufenen Emotionen in verschiedenen Handlungssträngen wiederholt und emotionale Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt. Dadurch rückt die einzelne Figur in den Hintergrund und das Thema des Films rückt stärker in den Mittelpunkt.

Eine Art Sonderfall findet sich in *Once Upon A Time In... Hollywood*, da der Film keine klassische Narration verfolgt. Es geht um die alltäglichen Situationen der Figuren, um ein Gefühl für eine Zeit zu erzeugen. So wird die Multiplot-Struktur eher zum Erzählen kurzer Episoden genutzt, die durch ihre Figuren allerdings miteinander verbunden werden. Es scheint etwas kontraintuitiv, aber in gewisser Weise hat dieser Film den stärksten Fokus auf seine Figuren, obwohl er sich hauptsächlich über Alltagssituationen erzählt. Das Zusammenspiel der Handlungsstränge erzeugt zusätzlich ein Gefühl, allerdings ist dieses Gefühl ebenfalls davon abhängig, wie viel Vorwissen der Zuschauer über die gezeigten Vorkommnisse hat. Dies ist der Hauptaspekt des Sonderfalls. Da die abgebildeten Situationen zumindest teilweise der Realität entspringen, die bekanntermaßen tragisch endete, wird die gesamte Geschichte durch das Wissen über den realen Fall um Sharon Tate geprägt. Allerdings ist selbst in diesem Sonderfall zu erkennen, dass die Figuren durch die Struktur in den Hintergrund rücken und etwas anderem Platz machen. In diesem Fall einer Nostalgie für die Zeit und einer fiktionalisierten Rache.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass durch den Fokus auf mehrere Handlungsstränge und dadurch auch auf mehrere Figuren, die einzelne Figur in den Hintergrund rückt. Ihre Geschichte und Probleme sind zwar elementar für das Erzählen, allerdings stehen sie stellvertretend für ein größeres Problem oder Konzept. Das heißt, Multiplot-Strukturen zeichnen sich eher durch ihr Thema oder ihre Handlungsstrang übergreifende Story aus, als durch einzelne Figuren oder Handlungsstränge. Ein Multiplot kann außerdem dazu genutzt werden Gezeigtem Bedeutung zu verleihen. Allein die Strukturierung der einzelnen Handlungsstränge wirkt, bei angemessener Verknüpfung, bedeutungsgenerierend, da die Impressionen der Handlungen aufeinander einwirken und so eine neue Interpretationsmöglichkeit entsteht.

Dabei ist es spannend, noch einmal auf die Konzepte von Brugger und Lucey aus dem Kapitel *Typen des Multiplots* einzugehen, um zu überprüfen, ob unterschiedliche Typen eine inhärent andere Wirkung haben.

The Big Short kann mit seiner Einführung, in der vorausgedeutet wird, dass der Film zeigt, wie es zur Finanzkrise im Jahr 2008 kommen konnte , mit ruhigen Gewissen zur Kategorie

“Das Ende am Anfang” erzählt werden. Die Spannung kommt daher aus der Auflösung. Die Wahl der Präsentation hat in diesem Fall einen starken Beitrag, da das Ergebnis des Films bereits feststeht, die Frage ist nur, wie die Figuren dort hingelangen. Dies verstärkt den in der Analyse beschriebenen Effekt, dass die antagonistischen Kräfte dumm wirken, noch einmal. Die Figuren der einzelnen Handlungsstränge interagieren nicht miteinander, trotzdem kommt es immer wieder vor, dass Informationen einer Plotline Einfluss auf eine andere nehmen, beispielsweise durch Nebenfigur Jared Vennett. Es handelt sich nach Lucey also um den Typus der Tangential Storyline. Die äußeren Umstände, das kommende Platzen der Häuserblase, verbinden die Handlungsstränge miteinander. Diese Ausgestaltung scheint nicht den größten Einfluss auf die Bedeutungsgenerierung des Stoffes zu haben, da ein Austausch zwischen den Handlungssträngen als möglich erscheint, es den Film aber nicht grundlegend verändern würde.

Dunkirk zählt mit seiner Erzählweise offensichtlich zur Kategorie “Enthüllungsdramaturgie”, da sich die Figuren im Verlauf des Films nach und nach treffen und die Verbindungen erst währenddessen entstehen. Es lässt sich argumentieren, dass diese Dramaturgie einen verstärkenden Effekt auf die Darstellung des “Dunkirk Spirit” hat, da sich die Figuren vorher nicht kannten und sie sich trotzdem zusammentun, um sich gegenseitig zu helfen. In den Kategorien von Lucey ist es klar den “Intersecting Storylines” zuzuordnen, da sich die Handlungsstränge kreuzen, sie einige Zeit zusammen verlaufen und sich auch wieder trennen. Diese Zufälligkeit der Bekanntschaften ist ebenfalls ein Aspekt des “Dunkirk Spirit”. Ich würde jedoch sagen, dass dieser nicht inhärent aus den Intersecting Storylines entsteht, sondern aus der Präsentation der Ereignisse.

In *Once Upon A Time in... Hollywood* werden durch die Parallelmontage am Anfang die Beziehungen zwischen den Figuren vorgestellt. Nach Brugger handelt es sich also um einen Film nach der Kategorie “Das Wichtigste am Anfang”. Diese Kategorie scheint allerdings keinen Einfluss auf die Bedeutung des Films zu haben, da der Film auch mit einer Enthüllungsdramaturgie genau dieselbe Wirkung erzielen würde. Es wäre sogar möglich, den Film nach der “Das Ende am Anfang”-Kategorie zu erzählen. Dies würde die unbehagliche Stimmung, die besonders bei der Spahn Ranch auftritt, noch einmal verstärken. Gleichzeitig kann der Film nach Lucey nicht abschließend in eine Kategorie eingeordnet werden, da die Handlungsstränge von Rick Dalton und Cliff Booth eher zu den Intersecting Storylines gehören, der Handlungsstrang von Sharon Tate allerdings losgelöst von ihnen ist. Rick sieht sie und Roman Polanski einmal, es handelt sich also um Tangential Storylines. Da Sharon Rick am Ende zu sich einlädt, könnte ebenfalls für Converging Plotlines argumentiert werden, allerdings erscheint dies wenig sinnvoll, da die Handlung an

dieser Stelle vorbei ist und die Figuren bis auf eine Begrüßung nicht miteinander interagieren. Eine von den Kategorien induzierte Wirkweise kann dabei nicht beobachtet werden, da der hauptsächlichliche Effekt durch die nacheinander gezeigten Alltagssituationen der Figuren entsteht.

Es kann also gesagt werden, dass die von Brugger und Lucey erarbeiteten Konzepte hilfreich sind, Multiplot-Filme zu kategorisieren, allerdings lässt sich durch diese Kategorien kein Rückschluss auf die Bedeutung der Filme machen, da diese mehr vom Gezeigten abhängt. Die Multiplot-Struktur tritt dabei verstärkend für die Bedeutung auf, da die Figuren durch sie in den Hintergrund rücken und die behandelte Thematik aus verschiedenen Blickwinkeln gezeigt wird.

Aus den bereits angeführten Gründen denke ich, dass sich die Multiplot-Struktur gut zur Umsetzung meines Stoffes eignet. Die Wirkung, die durch die Struktur in den analysierten Filmen entstand, ist genau das, warum ich mich zu Beginn mit der Multiplot-Struktur auseinander setzen wollte. Auch die Arbeitsweise mit mehreren Handlungssträngen finde ich dabei interessant, da nicht nur die einzelnen Handlungen ausgearbeitet werden müssen, sondern auch die Interaktion zwischen den Figuren, ebenso wie die Wirkung, die durch den Wechsel zwischen den Handlungssträngen entsteht, durchdacht werden muss.

Abschließend lässt sich sagen, dass mich die Auseinandersetzung mit der Multiplot-Struktur sehr inspiriert hat. Ich bin gespannt darauf, wie andere Filmemacher sich mit diesem Phänomen auseinandersetzen und welche Formen dadurch noch entstehen werden.

Quellenverzeichnis

Bibliografie

Arnheim, Rudolf. 2002. *Film als Kunst*. Edited by Karl Prümm. Berlin.: Suhrkamp.

Brugger, Elke. 2010. *Die Multiplot-Struktur im Film: Möglichkeiten, eine Vielzahl von Geschichten zu verbinden und parallel zu erzählen*. Wien.: Lit.

Dunckel, Jean, and Nicolas Godin. n.d. "A Trip to the Moon (Short 1902)." IMDb. Accessed September 21, 2023. <https://www.imdb.com/title/tt0000417/>.

Faulstich, Werner. 2002. *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink.

Genette, Gérard. 1998. *Die Erzählung*. München: utb GmbH.

Kaul, Susanne, and Jean-Pierre Palmier. 2016. *Die Filmerzählung: eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Kürten, Jochen. 2020. "Vor 125 Jahren wurde das Kino erfunden – DW – 13.02.2020." DW. <https://www.dw.com/de/vor-125-jahren-erfanden-die-br%C3%BCder-lumi%C3%A8re-das-kino/a-52303674>.

"La fée aux choux (Short 1896)." n.d. IMDb. Accessed August 17, 2023. <https://www.imdb.com/title/tt0223341/>.

"La première séance publique payante - La Première séance." n.d. Institut Lumière. Accessed August 17, 2023. <https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html>.

Lucey, Paul. 1996. *Story Sense: A Screenwriter's Guide for Film and Television*. New York: McGraw-Hill Companies, Incorporated.

Martínez, Matías, und Michael Scheffel. 2019. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck.

- Matthews, Philip G. 2018. *It must be love: an exploration of the character arc model in screenwriting practice and theory*. Doctoral Thesis. Bournemouth University.
https://eprints.bournemouth.ac.uk/31468/9/MATHEWS%2C%20Philip%20Guy_Ph.D._2018_ch%201%202%204.pdf.
- Prince, Gerald. 1982. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Mouton De Gruyter.
- Quart, Alissa. 2005. "Networked: Don Roos and 'Happy Endings' (Film Comment)."
www.alissaquart.com.
https://web.archive.org/web/20140203214153/http://alissaquart.com/networked_don_roos_and_happy_e/.
- Seger, Linda. 1997. *Das Geheimnis guter Drehbücher*. Translated by Ursula Keil and Raimund Maessen. Berlin: Alexander-Verlag.

Filmografie

- Altman, Robert, dir. 1993. *Short Cuts*. USA: Spelling Films International.
- Anderson, Paul T., dir. 2000. *Magnolia*. USA: Ghouardi Film Company.
- Curtis, Richard, dir. 2003. *Love Actually* [Tatsächlich Liebe]. USA: StudioCanal.
- Griffith, D. W., dir. 1916. *Intolerance - Love's Struggle Throughout The Ages*. USA.
- Guy-Blaché, Alice, dir. 1896. *La fée aux choux*. Frankreich.
- Kwan, Daniel, and Daniel Scheinert, dirs. 2022. *Everything Everywhere All at Once*. USA: A24.
- Leitch, David, dir. 2022. *Bullet Train*. Columbia Pictures.
- Lumet, Siney, dir. 1974. *Murder in the Orient Express* [Mord im Orient Express]. UK: G.W. Films Limited.
- McKay, Adam, dir. 2015. *The Big Short*. Regency Enterprises.
- Méliès, Georges, dir. 1902. *A Trip to the Moon*. Star Film Company.
- Nolan, Christopher, dir. 2000. *Memento*. USA: Summit Entertainment.
- Nolan, Christopher, dir. 2017. *Dunkirk*. Warner Bros. Pictures.
- Ritchie, Guy, dir. 2000. *Snatch*. Sony Pictures.

Snyder, Zack, dir. 2009. *Watchmen*. Warner Bros. Pictures.

Tarantino, Quentin, dir. 1994. *Pulp Fiction*. USA: A Brand Apart.

Tarantino, Quentin, dir. 2019. *Once upon a Time in... Hollywood*. Columbia Pictures.

Sequenzprotokolle

Sequenzprotokoll: The Big Short

Sequenz	Beginnzeit	Plot	Inhalt
1	00:00:00	--	Intro
2	00:04:45	--	Titel
3	00:04:50	A	Michael Burry im Bewerbungsgespräch
4	00:09:25	B	Mark Baum platzt in die Therapiestunde
5	00:11:15	A	Michael Burry studiert die Daten der Hypotheken, er berichtet einem Investor davon, aber ihm wird nicht geglaubt
6	00:13:30	--	Einschub Erklärung Morgage Bonds
7	00:14:53	A	Weiterführung Telefonat von Michael Burry
8	00:15:47	B	Mark Baum telefoniert mit seiner Frau Einschub Kindheit Baum
9	00:19:03	A	Michael Burry bei Goldman Sachs
10	00:22:20	A	Zuschnitt Michael Burry bei verschiedenen Banken
11	00:23:30	--	Jared Vennett erfährt davon, dass jemand gegen den Häusermarkt setzt
12	00:24:30	A	Michael Burry telefoniert mit einem Investor Lawrence Fields, dieser ist erzürnt über das Shorten des Häusermarktes
13	00:26:00	B	Mark Baum auf dem Weg ins Büro Durch V.O. wird das Team vorgestellt Jared Vennett ruft im Büro an, so erfahren sie von Burrys Deal
14	00:28:50	B	Jared Vennet im Büro von Mark Baum, er möchte ihnen Shorts gegen die Morgage Bonds verkaufen
15	00:33:57	--	Einschub Erklärung CDOs
16	00:34:54	B	Weiterführung Sequenz 14 Mark Baum und Team wollen erst recherchieren, bevor sie investieren
17	00:37:24	C	Charlie Geller und Jamie Shipley haben einen Termin bei JPMorgan Chase. Nachdem sie abgelehnt werden, finden sie den Sales Pitch von Jared Vennett Zusammchnitt Erklärung ihrer Investment Firma Sie erkennen, dass sie das nicht alleine schaffen und beschließen Ben Rickert zu kontaktieren Zusammchnitt Erklärung Ben Rickert
18	00:42:55	B	Mark Baum und sein Team reisen nach Miami, um zu recherchieren Sie finden leerstehende Häuser

19	00:45:46	A	Michael Burry bekommt Besuch von Lawrence Fields, der ihn zwingen will aus dem Short-Deal auszusteigen
20	00:49:36	B	Mark Baums Team recherchiert an unterschiedlichen Orten Real Estate Agentin Hypotheken Händler Stripperin Sie erkennen, dass es eine Immobilienblase gibt und kontaktieren Vennett, um seinen Deal anzunehmen
21	00:57:02	C	Geller und Shipley kontaktieren Rickert Ben Rickert kommt nach New York gemeinsam machen sie einen Deal mit Deutsche Bank
22	01:01:36	--	Schnittbilder "Zeitliche Einordnung"
23	01:02:00	--	Fox-Nachrichtenbanner schreibt "Hypothekenausfälle auf neuem Hoch"
24	01:02:10	B	Mark Baum und sein Team verzweifeln, da die Hypotheken ausfallen, aber die Hypotheken-Bonds weiterhin steigen Baum und Daniel gehen zu einer Ratingagentur
25	01:06:55	A	Michael Burry hat einen Nervenzusammenbruch, weil die MBOs weiter steigen
26	01:07:35	C	Rickert berichtet Geller & Shipley, dass die MBOs weiter im Wert steigen
27	01:08:25	B / C	Match Cuts zwischen den Gesprächen von Vennett & Baum und Geller, Shipley & Rickert Alle beschließen zur ASF nach Las Vegas zu reisen
28	01:10:53	--	Schnittbilder ASF
29	01:11:39	C	Geller, Shipley & Rickert auf der ASF
30	01:12:04	B	Mark Baum und Team kommen auf der ASF an (Wechsel der Helden innerhalb der Szene) Sie sitzen in einer Konferenz, die Baum durch Zwischenrufe stört
31	01:14:41	C	Geller und Shipley sind mit Bankern auf einer Shooting Range Shipley trifft sich mit einer Bekannten, die für den SEC arbeitet Geller und Rickert interviewen einen Banker auf der Messe
32	01:17:03	A	Michael Burry liegt in seinem Büro
33	01:19:25	C	Geller, Shipley und Rickert beschließen die noch besser bewerteten AA-Bonds zu shorten Zusammenschnitt AA-Short Deals
34	01:22:39	B	Mark Baum beim Dinner mit einem CDO-Manager
35	01:26:10	--	Einschub Erklärung "Synthetische CDOs"
36	01:27:55	B	Rest des Dinners

37	01:28:55	B / C	Zuschnitt Abreise Geller & Shipley, Baum & Team, CDO-Manager etc.
38	01:29:50	B	Mark Baum bei seiner Frau und in Therapiestunde
39	01:31:41	A	Michael Burry spielt zuhause Schlagzeug & redet mit seiner Frau am nächsten Tag schreibt er eine Mail an die Investoren seines Fonds
40	01:34:11	--	Schnittbilder Zeitgeschehen
41	01:34:40	C	Geller & Shipley schauen fern, in den Nachrichten wird vom Bankrott eines Hypothekenhändlers berichtet
42	01:35:24	--	Schnittbilder Stadt & Nachrichten
43	01:35:29	B	Mark Baums Chefin will, dass sie ihre Short Optionen verkaufen, aber Mark Baum weigert sich
44	01:36:06	A	Michael Burry sitzt in seinem Büro und liest einen Online-Artikel über die Pleite von Bear Stearns. Frau von Goldman & Sachs ruft ihn an
45	01:37:08	C	Geller & Shipley erkennen, dass die CDOs nicht legal sein können und wollen an die Presse gehen Beide beim Wall Street Journal, aber der Redakteur will die Story nicht veröffentlichen
46	01:39:16	B	Mark Baum und sein Team verzweifeln. Sie rufen Vennett an.
47	01:40:43	A	Michael Burry wird von Goldman & Sachs angerufen. Sie wollen seine Position neu evaluieren
48	01:41:16	B	Mark Baum wird ins Büro seiner Chefin gerufen Gespräch mit seiner Chefin Baum bespricht die aktuelle Situation mit seinem Team
49	01:45:30	C	Geller & Shipley rufen Rickert an. Sie wollen anfangen ihre Position zu verkaufen. Rickert beginnt die Swaps zu verkaufen.
50	01:47:35	A	Michael Burry verkauft seine Position. Er schreibt eine Mail an seine Investoren, dass er 489 mio. \$ Gewinn gemacht hat
51	01:48:05	--	Jared Vennett Talking Head, er hat Recht behalten und einen Chack bekommen
52	01:48:40	C	Shipley und Rickert telefonieren über ihren Gewinn. Die Finanzkrise trifft Europa
53	01:49:34	B	Mark Baum weigert sich noch die Position zu verkaufen. Baum ist bei einer Podiumsdiskussion, als die Banken eine nach der anderen pleite gehen
54	01:54:16	--	Fox-Nachrichtenbanner verkündet Kollaps von Bear Stearns & Lehman Brothers
55	01:54:24	--	V.O. Reporter, Schnittbilder Entlassungen

56	01:54:37	C	Geller und Shipley stehen vor dem Lehman Brothers Gebäude und beobachten
57	01:55:17	B	Das Team sitzt auf der Straße, Daniel telefoniert mit Baum und möchte ihn überzeugen zu verkaufen
58	01:55:55	A	Burry im Büro, er schreibt eine Mail (V.O.) Schnittbilder zeigen Auswirkungen der Bankenkrise. Burry schließt seinen Fond
59	01:58:12	C	Geller & Shipley in den leeren Lehman Brothers Büros
60	01:58:56	B	Mark Baum und Daniel telefonieren und wollen verkaufen
61	01:59:58	--	V.O. Vennett mit Schnittbildern. Erklärung Folgen der Finanzkrise
62	02:00:48	B	Mark Baum lässt Daniel die Position verkaufen
63	02:01:54	--	Texttafeln mit Erklärungen und Nachwirkungen der Bankenkrise
64	02:03:46	--	Abspann

Sequenzprotokoll: Dunkirk

Sequenz	Beginnzeit	Plot	Inhalt
1	00:00:00	--	Vorspann
2	00:00:38	A	Soldat Tommy gerät in einen Hinterhalt, seine Kamerade sterben. Er schafft es, sich an der Strand zu retten. Dort warten unzählige Soldaten auf Rettung. Er lernt den Soldaten Gibson kennen. Der Strand wird von feindlichen Bombern angegriffen.
3	00:08:03	B	George belädt mit Peter Dawson & Mr. Dawson das Boot, um der Navy zu helfen
4	00:08:50	C	Pilot Farrier und seine Wingman fliegen auf Dunkirk zu
5	00:09:50	A	Tommy entdeckt einen lebenden Verletzten und kommt auf die Idee ihn zu nutzen um als Sanitäter getarnt auf das Lazarettsschiff zu gelangen. Gibson sieht ihn und hilft ihm
6	00:13:15	B	George belädt das Schiff mit Rettungswesten
7	00:14:00	C	Die Piloten sind weiter im Anflug
8	00:14:15	A	Tommy und Gibson schaffen es auf das Lazarettsschiff

9	00:15:15	B	Mr. Dawson beschließt selbst mit dem Boot raus zu fahren, anstatt es der Navy zu überlassen
10	00:15:50	C	Farrier gerät in die erste Luftschlacht
11	00:16:42	A	Tommy und Gibson werden wieder vom Schiff geschickt, da sie keine Sanitäter sind. Sie versuchen sich in der Mole zu verstecken und sich so aufs Schiff zu schleichen.
12	00:17:27	B	Über dem Boot fliegt eine Spitfire in Richtung Dünkirchen. Sie fahren an einem voll beladenen Kriegsschiff vorbei, die Soldaten sehen demoralisiert aus. In der Ferne sehen sie Rauch
13	00:18:45	C	Die Luftschlacht geht weiter
14	00:20:11	A	Tommy und Gibson klettern zwischen den Balken umher. Sie belauschen Commander Bolton.
15	00:22:20	B	Mr. Dawson rettet einen zitternden Soldaten, der auf dem Rumpf eines gesunkenen Schiffs sitzt
16	00:24:30	C	Farrier wurde während des Kampfes in die Tankanzeige getroffen, er kann den aktuellen Stand nicht mehr sehen und schreibt sich die Daten seines Wingmans und die Uhrzeit auf
17	00:25:25	A	Das Lazarettschiff wird von Bombern getroffen und versenkt
18	00:28:25	B	Der gerettete Soldat wird von Peter versorgt. Mr. Dawson sieht mehrere zivile Schiffe um sie herum
19	00:29:05	C	Farrier ändert seine Strategie und möchte höher fliegen, um einen besseren Überblick zu haben. Pilot Collins wirft ein, dass dies mehr Sprit verbraucht. Sie beginnen den Steigflug.
20	00:29:23	A	Die Überlebenden vom Lazarettschiff werden auf ein anderes Schiff gebracht. Tommy und Gibson klettern aus ihrem Versteck und tauchen ebenfalls ins Wasser, um auch gerettet zu werden
21	00:32:55	B	Der gerettete Soldat wundert sich, dass sie wieder nach Dünkirchen fahren und wehrt sich. Er will sich unter Deck hinlegen, Peter schließt ihn ein.
22	00:35:12	C	Farrier gerät in eine neue Luftschlacht. Das Flugzeug von Pilot Collins wurde getroffen,

			er zieht sich zurück.
23	00:37:52	A	Soldaten werden auf dem Kriegsschiff gepflegt. Gibson bleibt draußen. Tommy lernt Alex kennen. Das Schiff wird von einem Torpedo getroffen und sinkt. Tommy, Gibson und Alex überleben
24	00:41:00	B	Drei Spitfire fliegen über das Boot von Mr. Dawson hinweg. Der Soldat bricht aus der Kammer aus. Er diskutiert mit Mr. Dawson, er will endlich nach England zurück.
25	00:42:34	C	Pilot Collins macht eine Wasserlandung. Farrier nimmt alleine die Verfolgung des feindlichen Flugzeugs auf.
26	00:43:53	A	Tommy und Gibson schwimmen zu einem Rettungsboot, in dem allerdings kein Platz mehr ist. Der befehlshabende Soldat in dem Rettungsboot ist der Soldat, der von Mr. Dawson gerettet wird. Die Soldaten in dem Boot werfen ein Seil aus, an dem sich Tommy, und Gibson festhalten und sich wieder zum Strand ziehen lassen.
27	00:45:12	B	Ein Streit zwischen dem geretteten Soldaten und Mr. Dawson entbrennt. Er endet damit, dass George die Treppe im Boot herunterfällt und sich schwer verletzt.
28	00:46:30	C	Farrier ist erneut in einem Luftkampf. Er sieht einen gesunkenen Fischkutter, aus dem einige Soldaten kommen und in Richtung eines Schiffes der Navy schwimmen. Ein weiteres feindliches Flugzeug ist im Anflug. Farrier bemerkt, dass ihm der Sprit ausgeht.
29	00:48:57	A	Tommy, Gibson und Alex sind zurück am Strand. Einige Soldaten versuchen verzweifelt mit den Rettungsbooten in See zu stechen, aber sie kentern. Tommy, Alex, Gibson und einige mehr machen sich auf den Weg zu einem gestrandeten Fischkutter, um mit ihm bei Flut in See zu stechen. (der Fischkutter, den Farrier gerade gesunken gesehen hat)
30	00:52:46	B	George ist schwer am Kopf verletzt. Er sagt Peter, dass er nichts mehr sieht.
31	00:53:53	C	Farrier bricht seinen Rückzug ab und beschließt mit dem wenigen Sprit, den er noch hat, Luftunterstützung zu geben

32	00:54:38	A	Commander Bolton und Colonel Winnant besprechen die derzeitige Situation. Bolton sagt, es soll Kriegsgerät gespart werden, um Großbritannien zu verteidigen. Die Gruppe von Soldaten erreicht das Fischerboot.
33	00:57:05	C	Farriers Flugzeug hat die ersten Motoraussetzer
34	00:57:15	B	Feindliche Flugzeuge sind im Anflug auf ein Minensuchboot in der Nähe von Mr. Dawson.
35	00:57:57	A	Die Soldaten sitzen im gestrandeten Boot
36	00:58:48	B	Die Flugzeuge sind noch immer im Anflug. Mehrere Spitfires kommen zur Unterstützung. Eine Spitfire wird getroffen und geht in den Sinkflug
37	00:59:50	A	Soldaten sitzen im gestrandeten Boot. Es gibt Schritte auf dem Boot. Es ist ein holländischer Soldat, dem das Boot gehört. Plötzlich fallen Schüsse auf das Boot
38	01:01:25	B	Die Spitfire stürzt ins Meer (Wechsel zwischen Perspektive Boot & Pilot (Übergang 01:01:38) Collins macht eine Wasserlandung und sein Flugzeug beginnt zu sinken. Mr. Dawson will kontrollieren, ob der Pilot überlebt hat.
39	01:03:30	C	Farrier im Luftkampf
40	01:03:41	A	Weitere Schüsse aufs Boot. Wasser beginnt durch die Einschusslöcher zu kommen. Die Soldaten erkennen, dass die Nazis das Boot als Zielübung nutzen. Ein Soldat wird getroffen.
41	01:04:32	B	Collins versucht sich aus dem Cockpit zu befreien. Seine Spitfire sinkt.
42	01:04:50	C	Ein Flugzeug taucht hinter Farrier auf
43	01:05:07	A	Der getroffene Soldat darf nicht schreien, sonst fliegen sie auf. Das Boot droht aufgrund der Schusslöcher nicht mehr fahrtüchtig zu sein
44	01:06:00	B	Collins droht in seinem Cockpit zu ertrinken
45	01:06:15	A	Das Boot droht zu sinken. Sie müssen Ballast abwerfen, Alex verdächtigt Gibson, ein Spion zu sein, da er noch kein Wort gesagt hat.
46	01:07:08	B	Collins Spitfire sinkt, das Boot hat ihn beinahe erreicht
47	01:07:22	C	Farrier im Luftkampf

48	01:07:32	A	Gibson entpuppt sich als Franzose. Sie wollen ihn gerade von Bord werfen, als das Boot zu schwimmen beginnt (gehen sie damit in Handlungsstrang B über?)
49	01:09:55	B	Collins wird in letzter Sekunde aus seinem sinkenden Flugzeug gerettet
50	01:10:30	C	Der feindliche Bomber versenkt das Minensucherschiff, Farrier konnte es nicht verhindern.
51	01:11:25	B	Collins soll George versorgen, aber er kann nicht helfen
52	01:11:46	A	Der Commander und der Colonel sind frustriert. In der Ferne sehen sie, wie ein Fischerboot beschossen wird. - Einschub im Inneren des Bootes, wie die Soldaten beschossen werden (01:12:10) - Der Commander entdeckt unzählige zivile Schiffe am Horizont. (01:12:49)
53	01:14:53	B	Das Minensuchschiff wird versenkt, über dem Boot sind Flugzeuge im Luftkampf. Peter entdeckt Soldaten im Wasser, sowohl vom Minensuchschiff, als auch aus dem Fischerboot
54	01:16:31	A	Die Soldaten vom Strand beginnen die zivilen Schiffe zu besteigen
55	01:16:39	B	Collins beobachtet den Luftkampf. Sie beginnen Soldaten aus dem Wasser zu retten
56	01:17:20	A	Die zivilen Schiffe werden weiter beladen
57	01:17:49	B	Mehr und mehr Soldaten auf Mr. Dawsons Boot
58	01:18:04	C	Farrier schießt das feindliche Flugzeug ab. Sein Motor hat Aussetzer
59	01:18:32	A	Tommy, Alex und die anderen verlassen das sinkende Schiff. Gibson ertrinkt bei dem Versuch
60	01:19:35	B	Mehr und mehr Soldaten auf Mr. Dawsons Boot
61	01:19:48	A	Zivile Boote voller Soldaten - Sie bringen die Soldaten auf ein Militärschiff - Tommy und die anderen schwimmen aus ihrem gesunkenen Fischerboot in Richtung des Minensuchschiffs. Der Flugzeugangriff zerstört das Schiff.
62	01:20:31	B	Alle Soldaten sind auf dem Boot. Alex bemerkt, dass George tot ist.

63	01:21:49	A	Das Minensuchschiff beginnt zu sinken, Öl läuft aus. Tommy schwimmt im Öl
64	01:23:07	B	Collins beobachtet den Luftkampf.
65	01:23:10	A -> B	Tommy beobachtet, wie Collins den Luftkampf. Er schwimmt zum Boot.
66	01:23:15	C	Farrier im Luftkampf
67	01:23:30	A -> B	Tommy schafft es auf das Boot von Mr. Dawson
68	01:23:10	Alle	s.o. - feindliches Flugzeug wird abgeschossen, Öl wird entzündet, Farrier hat Luftkampf gewonnen, Tommy hat es aufs Boot geschafft.
69	01:25:55	C	Farrier fliegt über das Schlachtfeld - Sein Motor fällt aus, er hat keinen Sprit mehr
70	01:26:30	A	Soldaten beladen die Schiffe am Strand - Das Flugzeug ohne Sprit segelt über den Strand - Feindliches Flugzeug erscheint aus den Wolken
71	01:27:31	B	Tommy im Rumpf des Bootes von Mr. Dawson - an Deck gibt es Aufregung wegen feindlichem Flugzeug im Anflug
72	01:28:04	A	Commander beobachtet den feindlichen Flieger im Anflug
73	01:28:09	B	Mr. Dawson und Peter bereiten sich auf ein Ausweichmanöver vor
74	01:28:29	A	Das feindliche Flugzeug ist weiter im Anflug
75	01:28:44	B	Mr. Dawson und Peter fahren ein Ausweichmanöver
76	01:28:49	A	Der Divebomber wird abgeschossen - Der Strand feiert
77	01:28:57	C	Farrier segelt sein Flugzeug über den Strand hinweg
78	01:29:02	A	Alle feiern das Flugzeug
79	01:29:15	C	Farrier segelt weiter
80	01:29:21	B	Das Flugzeug fliegt weiter in Richtung Strand
81	01:29:57	C	Farrier öffnet sein Cockpit, um mit dem Fallschirm herauszuspringen.
82	01:30:16	A & B	Tommy schaut sich die britische Küste an.
83	01:31:09	C	Farrier schließt das Cockpit wieder, er springt nicht heraus.
84	01:31:26	B -> A	Das Boot ist in England angekommen, die Soldaten verlassen das Boot

85	01:33:03	A	Tommy und Alex steigen in einen Zug
86	01:33:23	A	Die letzten Soldaten werden vom Strand gerettet. Commander Bolton bleibt zurück um den Franzosen zu helfen
87	01:34:25	A	Tommy und Alex fahren im Zug durch England
88	01:35:41	B	Peter läuft durch die Stadt
89	01:35:55	C	Farrier landet sein Flugzeug am Strand
90	01:36:22	A	Tommy liest einen Zeitungsartikel, Alex bemerkt, dass sich die Menschen in England freuen, dass sie weider da sind
91	01:36:55	C	Farrier landet sein Flugzeug (V.O. Tommy liest Zeitungsartikel)
92	01:37:42	B	George wird in einem Zeitungsartikel als Held geehrt
93	01:38:02	C	Flugzeug kommt zum Stehen
94	01:38:13	A	Tommy liest den Zeitungsartikel - Schnittbilder Verluste in Dünkirchen
95	01:38:33	C	Farrier hat sein Flugzeug angezündet - Er wird von den Nazis festgenommen
96	01:38:47	A	Tommy und Alex im Zug
97	01:38:58	C	Brennendes Flugzeug
98	01:39:08	A	Close Up Tommy im Zug - Schwarzblende
99	01:39:15	--	Abspann

Sequenzprotokoll: Once upon a Time in... Hollywood

Sequenz	Beginnzeit	Plot	Inhalt
1	00:00:00	--	Vorspann
2	00:00:36	A	Trailer Bounty Law
3	00:01:21	A & B	Rick Dalton & Cliff Booth im Interview
4	00:02:40	B & A	Cliff Booth fährt Rick Dalton
5	00:03:35	C	Sharon Tate tanzt im Flugzeug
6	00:03:45	B & A	Cliff Booth & Rick Dalton steigen aus
7	00:03:55	C	Sharon Tate ist am Flughafen
8	00:04:14	A & B	Rick Dalton und Cliff Booth kommen in Kneipe
9	00:04:18	C	Sharon Tate Flughafen
10	00:04:20	A & B	Cliff Booth und Rick Dalton in der Kneipe
11	00:04:11	C	Sharon Tate Flughafen - Paparazzi- Autofahrt zum neuen Haus (zwichenschnitt, wie Rick

			Daltons Drink gemischt wird)
12	00:04:50	A (& B)	Rick Dalton & Cliff Booth sitzen in Kneipe - Mr. Schwarz kommt und trifft Rick (Flashback Autounfall (00:05:47)) (Flashback Mr. Schwarz schaut Filme)(Flashback Rick Dalton Flammenwerfer(00:08:11))
13	00:13:45	B & A	Rick & Cliff verlassen die Bar
14	00:15:20	--	Zwischenschnitt Hippies
15	00:16:12	B & A	Cliff fährt Rick (sie fahren an den Hippies vorbei)
16	00:18:29	C	Sharon Tate und Roman Polanski fahren die Einfahrt zu ihrem Haus herauf
17	00:18:37	B & A	Cliff & Rick unterhalten sich im Auto in der Einfahrt - Rick entdeckt die Polanskis - Cliff fährt alleine nach Hause (ab 00:20:13)
18	00:22:28	B	Cliff kommt zuhause an - er macht seiner Hündin und sich etas zu essen
19	00:26:00	A	Rick lernt seinen Text und trinkt
20	00:27:26	C	fließender Übergang zu Sharon Tate und Roman Polanski, die sich auf den Weg machen - Sie fahren zur Party in die Playboy Villa - Party
21	00:31:09	C	Nächster Morgen in der Polanski Villa
22	00:33:28	B & A	Cliff fährt Rick zum Set von Lancer
23	00:34:48	A	Rick Dalton am Set - alleine - Diskussion mit dem Regisseur
24	00:37:30	--	Hippies sitzen auf einer Bank
25	00:37:38	B	Cliff fährt Auto, er fährt an den Hippies vorbei - Cliff kommt an Ricks Haus an - Er will die Antenne reparieren
26	00:39:57	C	fließender Übergang zu Sharon Tate, sie legt eine Schallplatte auf
27	00:40:19	B	Cliff auf dem Dach hört die Musik
28	00:40:52	B (& A)	Flashback Set Grüne Hornisse, Cliff sitzt vor Ricks Trailer (gesamter Flashback: 00:39:10-00:47:49)
29	00:41:23	A	Perspektive Rick Dalton innerhalb des Flashbacks
30	00:42:56	B	Flashback im Flashback Cliff auf seinem Boot mit seiner Frau
31	00:43:28	A	Perspektive Rick Dalton innerhalb des Flashbacks
32	00:43:35	B	Flashback Cliff am Set

33	00:44:05	B	Flashback Kampf mit Bruce Lee
34	00:49:55	B	Cliff auf dem Dach sieht Charles Manson, der durch die Einfahrt läuft
35	00:50:32	C	Sharon Tate in ihrem Zimmer, sie packt Sachen - Charles Manson klingelt & wird weggeschickt
36	00:51:49	A	Rick Dalton am Set von Lancer
37	00:59:46	C	Sharon Tate fährt im Auto in die Stadt, sie nimmt eine Hippie mit - Sie geht in einen Buchladen
38	01:02:33	A	Rick Dalton trifft am Set den Hauptdarsteller - Zwischenschnitte zu Ricks Vorsprechen
39	01:04:29	C	Sharon Tate geht ins Kino, weil sie in dem Film mitgespielt hat
40	01:09:17	A	Set Lancer - Dalton spielt, am Ende hat er einige Textaussetzer
41	01:17:41	A	Rick Dalton in seinem Trailer
42	01:19:13	C	Sharon Tate im Kino (Zwischenschnitte Training mit Bruce Lee 01:19:58)
43	01:20:26	B	Cliff fährt in Ricks Auto durch die Stadt - Er nimmt ein Hippiemädchen mit und fährt sie nach Hause
44	01:26:29	A	Rick Dalton bei Lancer - er spielt herausragend und wird gelobt
45	01:32:54	--	Ranch - Perspektive Hippies (bis Cliff auf den Hof fährt)
46	01:33:34	B	Cliff auf der Ranch - redet mit Tex - sieht nach George - Reifen zerstoehen
47	01:53:13	C	Sharon Tate kommt aus dem Kino
48	01:53:22	B & A	Cliff holt Rick vom Set ab
49	01:53:50	C	Sharon Tate fährt Auto
50	01:53:56	B & A	Cliff fährt Rick nach Hause - Rick lädt Cliff ein
51	01:54:37	A & B	Rick und Cliff schauen die neue Folge FBI - Rick wird von Mr. Schwarz für einen Italo-Western gecastet
52	01:58:10	A & B	Rick und Cliff sitzen im Flugzeug - V.O. Zusammenfassung der letzten 6 Monate - Zusammenfassung Cliff - Rick kann Cliff nicht mehr beschäftigen - Flugzeug landet - Heimweg (01:58:10 - 02:01:55 - 02:03:34 - 02:04:17)
53	02:04:46	C	Sharon Tate ist schwanger und wird von Freunden besucht

54	02:05:34	B	Cliff holt seine Hündin aus der Pension
55	02:05:48	C	Sharon Tate und Freunde (V.O. Erklärung Freunde)
56	02:06:02	--	Schnittbilder Leuchtreklame
57	02:06:32	C	Sharon Tate & Gäste fahren ins El Coyote (letzte Leuchtreklame) um zu essen
58	02:07:19	A & B	Rick und Cliff fahren ins Casa Vega
59	02:08:00	A	Francesca zuhause bei Rick
60	02:08:15	C	Sharon Tate beim Essen
61	02:08:42	B & A	Cliff und Rick betrinken sich zusammen
62	02:09:02	C	Sharon Tate
63	02:10:49	A & B	Rick und Cliff kommen mit dem Taxi bei Rick an
64	02:12:26	C	Sharon Tate
65	02:12:45	B	Cliff geht gassi und raucht eine LSD Zigarette
66	02:13:14	--	Hippies fahren mit kaputtem Auspuff in Ricks Einfahrt (sie fahren an Cliff vorbei)
67	02:13:40	A	Rick macht sich Magaritas - er schickt die Hippies weg
68	02:15:50	--	Hippies parken an der Straße und beschließen Rick zu töten
69	02:19:24	B	Cliff kommt mit seinem Hund zurück
70	02:20:29	--	Hippies gehen auf das Haus zu
71	02:20:42	B	Cliff macht Brandy etwas zu essen
72	02:21:30	--	Hippies gehen auf das Haus zu
73	02:21:44	A	Rick sitzt im Pool und hört Musik
74	02:21:59	--	Hippies gehen auf das Haus zu
75	02:22:33	B	Brandy wittert etwas, Cliff macht Musik an
76	02:22:52	--	Hippies schleichen um das Haus
77	02:22:55	B	Cliff macht Brandy etwas zu essen
78	02:23:01	--	Hippies stehen vor dem Haus
79	02:23:08	B	Brandy bellt und alamiert Cliff, die Hippies dringen ins Haus ein, ein Kampf entbrennt
80	02:27:59	A	Rick sitzt im Pool - Schwer verletztes Hippiemädchen stürzt durchs Fenster - Rick holt seinen Flammenwerfer
81	02:29:31	B	Cliff liegt ohnmächtig auf dem Boden - Zusammenschnitt Aftermath
82	02:29:51	A & B	Cliff wird in einen Krankenwagen gebracht - Die Polizei nimmt Ricks Aussage auf

83	02:30:25	B	Cliffs Aussage
84	02:30:49	A	Francescas Aussage
85	02:31:02	A & B	Krankenwagen nimmt Cliff mit - Abschied von Rick & Cliff
86	02:32:30	A	Rick steht alleine in seiner Einfahrt, Sharon Tates Freund spricht ihn an und fragt was passiert ist - Rick wird von Sharon eingeladen - Rick steht mit Sharon und ihren Freunden gemeinsam in ihrer Einfahrt
87	02:36:29	--	Credits

Selbstständigkeitserklärung

Technische Hochschule Ostwestfalen-Lippe
Fachbereich Medienproduktion



Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit mit dem Titel:

Multiplot im Film: Zusammenwirken von Struktur und Bedeutung

Selbstständig, ohne unerlaubte fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Detmold, 22.09.2023
Ort, Datum


Unterschrift