

---

# **BACHELORARBEIT**

---

Herr  
**Joshua Theo Meng**

**„It’s about me” - Aktuelles  
Autorenkino am Beispiel von  
Paul Thomas Anderson**

**2023**

# **BACHELORARBEIT**

---

## **„It's about me" - Aktuelles Autorenkino am Beispiel von Paul Thomas Anderson**

Autor/in:

**Herr Joshua Theo Meng**

Studiengang:

**Film und Fernsehen**

Seminargruppe:

**FF19wR2-B**

Erstprüfer:

**Herr Prof. Dr. Detlef Gwosc**

Zweitprüfer:

**Herr Christian Maintz, M.A.**

Einreichung:

**Mittweida, 24.01.2023**

# **BACHELOR THESIS**

---

## **„It’s about me” - Current auteur cinema using the example of Paul Thomas Anderson**

author:

**Mr. Joshua Theo Meng**

course of studies:

**Movie and Television**

seminar group:

**FF19wR2-B**

first examiner:

**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

second examiner:

**M.A. Christian Maintz**

submission:

Mittweida, 24.01.2023

---

## **Bibliografische Angaben**

Meng, Joshua Theo:

**„It’s about me” - Aktuelles Autorenkino am Beispiel von Paul Thomas Anderson**

„It’s about me” - Current auteur cinema using the example of Paul Thomas Anderson

67 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2023

## **Abstract**

In der vorliegenden Bachelorarbeit werden die filmischen Werke Paul Thomas Andersons durch eine strukturfunktionale Analyse genauer betrachtet. In Kombination mit Andersons persönlicher Vergangenheit und der Ausarbeitung von Merkmalen der Filmepoche der Nouvelle Vague, wird die Forschungsfrage, inwiefern Paul Thomas Anderson als ein moderner Autorenfilmer angesehen werden kann und wodurch sich das in seinen filmischen Werken belegen lässt, beantwortet.

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis.....</b>	<b>II</b>
<b>Abkürzungsverzeichnis.....</b>	<b>IV</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>V</b>
<b>1 Einleitung.....</b>	<b>1</b>
1.1 Begründung der Themenwahl.....	1
1.2 Forschungsfrage.....	1
1.3 Methodik.....	1
1.4 Überblick über die Arbeit.....	2
<b>2 Paul Thomas Anderson.....</b>	<b>3</b>
2.1 Sein Leben bis <i>Hard Eight</i> (1996).....	3
2.2 Andersons Langfilme.....	4
2.2.1 <i>Hard Eight</i> (1996).....	5
2.2.2 <i>Magnolia</i> (1999).....	6
2.2.3 <i>There Will Be Blood</i> (2007).....	7
2.2.4 <i>The Master</i> (2012).....	9
2.2.5 <i>Inherent Vice</i> (2014).....	10
2.2.6 <i>Phantom Thread</i> (2017).....	11
2.3 Auszeichnungen.....	13
<b>3 Der Autorenfilm.....</b>	<b>13</b>
3.1 Einordnung in die Thematik.....	14
3.2 Die Politik der Autoren.....	14
3.2.1 Kritik an der Autorentheorie.....	15
3.3 Nouvelle Vague.....	16
3.3.1 Merkmale der Nouvelle Vague.....	17
<b>4 Filmanalysen.....</b>	<b>20</b>
4.1 Filmanalyse von <i>Boogie Nights</i> (1997).....	20

---

4.1.1 Handlung .....	20
4.1.2 Erzählstrukturen .....	23
4.1.3 Figuren .....	23
4.1.4 Stilmittel .....	26
4.1.5 Personalstil .....	29
4.2 Filmanalyse von <i>Punch-Drunk Love</i> (2002).....	31
4.2.1 Handlung .....	31
4.2.2 Erzählstrukturen .....	34
4.2.3 Figuren .....	34
4.2.4 Stilmittel .....	36
4.2.5 Personalstil .....	40
4.3 Filmanalyse von <i>Licorice Pizza</i> (2021).....	42
4.3.1 Handlung .....	42
4.3.2 Erzählstrukturen .....	45
4.3.3 Figuren .....	45
4.3.4 Stilmittel .....	47
4.3.5 Personalstil .....	51
<b>5 Schlussbetrachtungen .....</b>	<b>52</b>
5.1 Zusammenfassung .....	52
5.2 Beantwortung der Forschungsfrage .....	54
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>VI-VIII</b>
<b>Eigenständigkeitserklärung.....</b>	<b>XI</b>

## Abkürzungsverzeichnis

bzw.            beziehungsweise

ebd.            ebenda

Vgl.            Vergleiche

z.B.            Zum Beispiel

---

## Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Bild aus *Boogie Nights*. Anderson, Paul Thomas: *Boogie Nights* [Film]  
USA: New Line Cinema, 1997, 00:40:19.....29
- Abbildung 2: Bild aus *Punch-Drunk Love*. Anderson, Paul Thomas: *Punch-Drunk Love*  
[Film] USA: New Line Cinema, 2002, 00:01:20.....37
- Abbildung 3: Bild aus *Licorice Pizza*. Anderson, Paul Thomas: *Licorice Pizza* [Film]  
USA, Kanada: Metro-Goldwyn Mayer, 2021, 01:09:57.....48



# 1 Einleitung

In dieser wissenschaftlichen Arbeit untersucht der Verfasser die filmischen Werke des weltbekannten US-amerikanischen Regisseurs, Autoren und Kameramann Paul Thomas Anderson.

## 1.1 Begründung der Themenwahl

Die Wahl des Verfassers, sich thematisch auf die Filme und Merkmale von Paul Thomas Anderson Werken zu fokussieren, ist zum einen begründet durch das persönliche Interesse des Verfassers für den besagten Regisseur und dessen Stil, zum anderen bestärkt durch den Wunsch aufzuzeigen, warum genau Paul Thomas Anderson ein wahrlich besonderer Filmemacher ist. Außerdem ist ein weiterer Aspekt die Eingebundenheit des Regisseurs in seine Projekte. Anderson führt nämlich nicht nur Regie, sondern schreibt seine Drehbücher selbst und ist Produzent seiner eigenen Filme.<sup>1</sup>

## 1.2 Forschungsfrage

In dieser Bachelorarbeit wird folgende Forschungsfrage untersucht:

Inwiefern kann Paul Thomas Anderson als ein moderner Autorenfilmer angesehen werden und wodurch lässt sich das in seinen filmischen Werken belegen?

## 1.3 Methodik

Um die aufgestellte Fragestellung ausreichend beantworten zu können, soll mithilfe einer strukturfunktionalen Analyse herausgearbeitet werden, inwiefern ein persönlicher Stil von Paul Thomas Anderson durch seine Filmografie hinweg zu erkennen ist. Dafür werden vom Verfasser alle aktuellen Langfilme Andersons gesichtet und eine Auswahl von drei Filmen entsprechend sorgfältig und intensiv analysiert.

Zuvor werden einzelne Merkmale der Filmepoche der Nouvelle Vague zum Vergleich dargelegt, um einen möglichen Zusammenhang des Autorenfilms der Nouvelle Vague und des Regisseurs Paul Thomas Anderson erkennen und beschreiben zu können.

---

<sup>1</sup> Vgl. Internet Movie Database: Paul Thomas Anderson: Credits, in: IMDb, o.D., <https://m.imdb.com/name/nm0000759/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

Dafür werden als Grundlage mehrere Filme von Regisseuren und Regisseurinnen der Nouvelle Vague gesichtet.

## **1.4 Überblick über die Arbeit**

Nach dieser kurzen Einleitung zu den Ursprüngen der Bachelorarbeit des Verfassers, wird im Hauptteil ein kurzer Überblick auf das Leben und den Werdegang von Paul Thomas Anderson gerichtet und eine inhaltliche Zusammenfassung seiner bis jetzt veröffentlichten Langfilme vorgenommen. Des Weiteren werden in einem separaten Kapitel die Ursprünge und Merkmale des Autorenfilms am Beispiel der Nouvelle Vague aufgezeigt.

Durch die Erkenntnisse und angesammelten Informationen des dritten Kapitels, sollen die darauffolgenden Analysen von drei ausgewählten Filmen Andersons, im Hinblick auf die Merkmale des Autorenfilms, betrachtet werden. Schließlich sollen diese Ergebnisse den Leser im Kapitel der Schlussbetrachtungen zum Fazit führen. Dort werden die angesammelten Merkmale miteinander verglichen und final aufgeschlüsselt.

Wichtig zu erwähnen ist, dass die erwähnten Filme der Nouvelle Vague nur als Gegenüberstellung zu Andersons Werken und gleichzeitig als Informationsquelle zur Etablierung von typischen Merkmalen dieser Filmepoche fungieren. Eine ausführliche Analyse einzelner Filme der Nouvelle Vague würde die Länge dieser Bachelorarbeit sprengen.

---

## 2 Paul Thomas Anderson

### 2.1 Sein Leben bis *Hard Eight* (1996)

Paul Thomas Anderson wurde am 26. Juni 1970 in Studio City, einem Stadtteil von Los Angeles in Kalifornien, USA geboren. Es sind nur wenige Dinge aus Andersons Vergangenheit bekannt, da er selbst nur selten darüber spricht. Dennoch gibt es alte Weggefährten und Freunde aus der Zeit, bevor Anderson seinen ersten Langfilm *Hard Eight* veröffentlicht hat, die die Lücken seiner Vergangenheit zumindest teilweise füllen können.<sup>2</sup>

Seit seiner frühen Kindheit war Anderson mit dem Medium Film, aber auch dem Show-Business in Los Angeles konfrontiert. Seine Mutter, Edwina Gough ist eine ehemalige Schauspielerin und sein Vater, Ernie Anderson (1923-1997), war eine bekannte TV-Persönlichkeit in den USA.<sup>3</sup> Als Schauspieler sowie Moderator für „WJW Channel 8“ und später Sprecher für die „American Broadcasting Company“ arbeitete Ernie insgesamt über 30 Jahre fürs amerikanische Fernsehen.<sup>4</sup>

Durch die Verbundenheit von Paul Thomas Anderson zu seinem Vater dauerte es nicht lange, bis dieser mit zwölf Jahren eine Betamax-Kamera geschenkt bekam und erste Kurzfilme drehte, in denen unter anderem sein Vater und dessen Fernseh-Kollegen zu sehen waren. Zu diesem Zeitpunkt zeichnete sich bereits ab, was Jahre später zur Realität werden würde: Der Einfluss von Ernie auf seinen Sohn prägte diesen so sehr, dass er seine Produktionsfirma später nach Ernies alten Charakter „Ghoulardi“ aus dessen „WJW Channel 8“ Zeiten benennen würde.<sup>5</sup>

Anderson wuchs mit drei Schwestern sowie einer weiteren Schwester und vier Brüdern aus der ersten Ehe seines Vaters auf. Sowohl der ständige Konkurrenzkampf mit seinen Geschwistern, als auch die problematische Beziehung zu seiner Mutter sollen zu Aggressionsproblemen beigesteuert haben. Trotz seiner als Kind schwächtigen Größe, soll Anderson nie besonders schüchtern gewesen sein und war immer bereit, seine Meinung anderen mitzuteilen. Hinzu kamen ein gewisser Charme und Intelligenz, die sich Anderson zu eigen machte und mit dessen Hilfe er z.B. mehrfach seine damalige Klassenlehrerin überzeugte, dass er den Schul-Campus verlassen müsste, um an weiteren Filmprojekten zu arbeiten. Nachdem Anderson im Laufe seiner

---

<sup>2</sup> Vgl. Richardson, John H.: The Secret History of Paul Thomas Anderson, in: Esquire, 2008, <https://www.esquire.com/news-politics/a4973/paul-thomas-anderson-1008/> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>3</sup> Vgl. Internet Movie Database: Edwina Gough, in: IMDb, o.D., <https://www.imdb.com/name/nm0026664/> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>4</sup> Vgl. Nayman, Adam: Paul Thomas Anderson Masterworks, New York, USA: Abrams, 2020, S.19.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S.19.

---

Kindheit mehrere Schulen besucht hatte, bildete sich in seinen Teenager-Jahren ein Freundeskreis um ihn herum, mit denen er Parodien und andere Kurzfilme drehte. Ein alter Freund von Anderson behauptet, dass sich in diesen frühen Jahren bereits das Talent von Anderson zeigte. Diese Zeit nutzten er und seine Freunde, um Filme zu drehen oder sich auf die Produktionsplätze unterschiedlicher Hollywood Studios zu schleichen.<sup>6</sup>

Während Anderson noch zur High-School ging, entwickelte er *The Dirk Diggler Story* (1988). Ein 31-minütiger Kurzfilm geschrieben und inszeniert von Anderson, welcher durch den ehemaligen Pornostar John Holmes inspiriert und an dessen Karriere angelehnt ist.<sup>7</sup> Dieses Material verarbeitete Anderson später zu seinem zweiten Langfilm *Boogie Nights*, einem Drama von 156 Minuten.

Nach seinem Abschluss arbeitete Anderson aber zuerst bei unterschiedlichen Produktionen als Assistent und versuchte, sich so in das Filmgeschäft zu integrieren.<sup>8</sup> Für ganze zwei Tage war er an der „NYU“ (New York University) Filmschule eingeschrieben, bevor er sich entschied, sie wieder zu verlassen. Grund dafür war die nur durchschnittliche Benotung eines David Mamet Skriptes, welches Anderson als sein eigenes Werk eingereicht hatte.<sup>9</sup>

Bei einem späteren Assistentenjob traf Anderson auf den Schauspieler Philip Baker Hall (1931-2022), von dem er ein großer Fan war. Die beiden Männer freundeten sich an und Anderson zeigte Hall das Skript für einen Kurzfilm mit der Hauptrolle, die er explizit für Hall geschrieben hatte. Begeistert von Andersons Talent, nahm Hall die Rolle an und verkörperte sie 1993 in Andersons 24-minütigen Kurzfilm *Cigarettes & Coffee*. Durch den darauffolgenden Erfolg des Kurzfilms konnte er schließlich das Drehbuch für seinen ersten Langfilm, *Hard Eight*, entwickeln.<sup>10</sup>

## 2.2 Andersons Langfilme

Die Filmografie von Paul Thomas Andersons Langfilmen erstreckt sich zum Zeitpunkt dieser Arbeit über neun Filme. In dem folgenden Kapitel wird für sechs der neun Langfilme eine Inhaltsangabe aufgeführt, um einen thematischen Überblick über Paul Thomas Andersons Werke zu liefern. Diese sollen als weitere Grundlage für die spätere Ausarbeitung von Andersons persönlichen Stil dienen. Die Inhaltsangaben für *Boogie Nights*, *Punch-Drunk Love* und *Licorice Pizza* sind in diesem Kapitel nicht aufgeführt, da sie innerhalb der Filmanalysen separat bearbeitet werden.

---

<sup>6</sup> Vgl. Richardson, 2008.

<sup>7</sup> Vgl. Internet Movie Database: *The Dirk Diggler Story*, in: IMDb, 1988, <https://www.imdb.com/title/tt0138403/> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>8</sup> Vgl. Richardson, 2008.

<sup>9</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.19.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., 19.

---

### 2.2.1 *Hard Eight* (1996)

Paul Thomas Andersons Debütfilm beginnt mit dem Aufeinandertreffen von Sydney (Philip Baker Hall) und John (John C. Reilly) vor einem Diner in Sparks, Nevada. Sydney ist ein ruhiger, eleganter und bereits alteingesessener Glücksspieler, der regelmäßig in Casinos um Geld wettet. John ist ein etwas heruntergekommener junger Mann, der einsam auf dem Boden vor besagtem Diner sitzt. Als Sydney John eine Zigarette anbietet, kommen die beiden ins Gespräch. Im Diner und bei einer Tasse Kaffee versucht Sydney mehr von John zu erfahren. Zurückhaltend erzählt John, dass er pleite ist und 6.000 US-Dollar für die Beerdigung seiner Mutter braucht. Daraufhin bietet ihm Sydney an, dass er ihn nach Las Vegas fährt und ihm zeigt, wie er mit einem Trick kleines Geld in Casinos gewinnen kann. John akzeptiert und fährt mit Sydney nach Vegas, wo sie beginnen Geld zu erspielen.

Zwei Jahre vergehen und John hat sich zu Sydneys Schüler entwickelt. In der Stadt Reno eifert John dem alten Mann auf unterschiedliche Weisen nach. Gleichzeitig hat sich eine Freundschaft zwischen den beiden entwickelt und John hat einen weiteren neuen Freund namens Jimmy (Samuel L. Jackson) gefunden. Sydney freundet sich derweil mit Clementine (Gwyneth Paltrow) an, von der er weiß, dass John in sie verliebt ist. Tagsüber arbeitet sie als Kellnerin im Casino und nachts wird sie als Prostituierte von Gästen bezahlt. Als Sydney sie in sein Hotelzimmer einlädt, ahnt sie noch nicht, dass er sie mit John bekannt machen möchte. Als sich die beiden am nächsten Morgen treffen, schlägt er vor, dass John einen Tag mit Clementine in der Stadt verbringen soll.

In der Nacht empfängt Sydney einen verzweifelten Anruf von John und bittet ihn um Hilfe. Sydney trifft John und Clementine in einem Motel, in dem sie einen Klienten von Clementine als Geisel halten. Der Gast schulde ihr nämlich noch 300 US-Dollar für ihre Dienste. Des Weiteren erfährt Sydney, dass John und Clementine eine spontane Heirat durchgeführt haben und die Frau der Geisel angerufen haben, um ihr zu drohen, dass sie den Gast umbringen, falls sie die 300 US-Dollar nicht erhalten würden. Sydney findet eine Waffe, die John von Jimmy erhalten hat, und überzeugt die beiden, dass sie die Stadt verlassen müssen. Sydney hilft die Beweise aus dem Zimmer verschwinden zu lassen und verlässt das Motel mit John und Clementine.

Ein wenig später trifft er sich mit Jimmy, welcher sich mit ihm über dessen Vergangenheit unterhalten möchte. Jimmy hat Geschichten darüber gehört, dass Sydney den Vater von John in Atlantic City umgebracht haben soll. Daraufhin bedroht ihn Jimmy und fordert 10.000 US-Dollar, ansonsten erzähle er John von Sydneys Vergangenheit. Sydney bietet ihm 6.000 US-Dollar in bar an, woraufhin sie zusammen das Geld besorgen. In einem kurzen Gespräch, sprechen John und Sydney über ein Telefon, wobei Sydney zu ihm sagt, dass er ihn wie einen Sohn liebe. John erwidert dies und dankt ihm. Schließlich begibt sich Sydney heimlich das Haus von Jimmy, tötet

---

ihn und holt sich sein Geld zurück. Am nächsten Tag sehen wir ihn im gleichen Diner sitzen, in dem er seinen guten Freund John vor zwei Jahren getroffen hat.

### **2.2.2 *Magnolia* (1999)**

In *Magnolia* werden so viele Handlungsstränge aufgebaut, erzählt und miteinander verbunden, wie in keinem anderen Film von Paul Thomas Anderson. Darauf spielt auch der Prolog des Films an, welcher anhand vier unterschiedlicher Szenarien, die inhaltlich nichts mit den Figuren des Films zu tun haben, das Konzept des Zufalls in Frage stellt. Der Aufbau dieser Szenarien ist ähnlich dem des Films. Zwei Handlungsstränge unterschiedlicher Figuren treffen aufeinander und verbinden sich zu einem gemeinsamen.

Um eine unnötige Verwirrung zu vermeiden, werden nun die Handlungsstränge, die alle im San Fernando Valley spielen, im einzelnen auserzählt:

Die große Fernseh-Persönlichkeit Jimmy Gator (Philip Baker Hall), der die Quizshow „What Do Kids Know?“ seit mittlerweile insgesamt 12.000 Stunden moderiert, ist an Krebs erkrankt und bricht vor laufender Kamera in einer Live-Sendung zusammen. Wenig später erklärt er seiner Frau, warum ihre gemeinsame Tochter nicht mehr mit ihm redet. Jimmy glaubt, dass sie denkt, er habe sie als Kind sexuell missbraucht. Er kann sich an die Tat aber nicht mehr erinnern. Seine Frau verlässt ihn daraufhin. Um dem Krebs zuvorzukommen, versucht sich Jimmy am selben Abend noch zu erschießen, wird aber von einem Frosch aufgehalten, der durch die Decke auf seine Hand knallt und somit den Schuss ablenkt.

In der von Jimmy moderierten Show ist der kleine Junge Stanley Spector (Jeremy Blackman) regelmäßiger Gast. Durch sein enormes Wissen benötigt er nur noch zwei Siege gegen die Erwachsenenmannschaft, die in jeder Show gegen die Kinder antritt, um den Rekord als das längste anhaltende Kind in der Show zu brechen. In derselben Live-Sendung, in der Jimmy zusammenbricht, weigert sich Stanley bei einer Duellfrage aufzustehen, da er sich zuvor in die Hose gemacht hat, weil man ihn ignorierte, als er zur Toilette gehen wollte. Sein Vater, der Stanley aufgrund dessen Bekanntheit ausnutzt, stellt ihn zur Rede. Daraufhin versteckt sich Stanley in der Schulbibliothek und beobachtet die Frösche, die plötzlich vom Himmel fallen. Schließlich geht Stanley zu seinem Vater und fordert von ihm ein, in Zukunft freundlicher mit ihm umzugehen.

Der ungebrochene Rekord ist vom ehemaligen „Quiz-Kid“ Donnie Smith (William H. Macy) aufgestellt worden. Donnie arbeitet mittlerweile für wenig Geld in einem Fernshladen und möchte unbedingt eine Zahnspange anfertigen lassen, um sich seinem Lieblingsbarkeeper anzunähern, da dieser eine Zahnspange trägt. Da er aber kein Geld dafür aufbringen kann und ihm auch noch gekündigt wird, entscheidet er sich, Geld aus dem Firmen-Safe zu stehlen. Auf seiner Flucht erkennt er aber, dass

---

seine Tat falsch war und versucht, über das Dach des Gebäudes, erneut in den Laden zu kommen. Bei diesem Versuch wird er plötzlich von einem Frosch getroffen, der vom Himmel gefallen ist und stürzt deshalb zu Boden.

Die Firma des reichen Earl Partridge (Jason Robards) produziert die Quizshow von Jimmy Gator, er selbst ist aber bereits im Endstadium einer Lungenkrebserkrankung und kann sich kaum noch bewegen. Earls letzter Wunsch ist es, sich mit seinem Sohn zu versöhnen, welchen er zusammen mit seiner schwerkranken ersten Frau zurückgelassen hat. Diesen Wunsch teilt er seinem Krankenpfleger Phil Parma (Philip Seymour Hoffman) mit. Dieser macht sich auf die Suche nach dem Sohn und gerät dabei in einen Disput mit Earls Ehefrau Linda (Julianne Moore). Phil findet heraus, dass Earls Sohn niemand geringeres als Frank T.J. Mackey (Tom Cruise) ist. Frank ist ein erfolgreicher Motivator und Redner für sexuell frustrierte Männer und hat dank der Verbreitung seiner Techniken durch das Fernsehen und Telefonhotlines große Bekanntheit erlangt. Nachdem er zuerst nicht kommen wollte, geht Frank doch zum Haus seines Vaters und trifft dort auf Phil und Earl. Obwohl Frank seinem Vater zuerst extreme Vorwürfe macht, versöhnt er sich am Ende doch mit ihm, bevor er schließlich stirbt.

Jimmy Gators Tochter, Claudia Wilson Gator (Melora Walters), ist geplagt vom Verhältnis zu ihrem Vater und ihrer Kokainsucht. Aufgrund einer Lärmbelästigung trifft sie auf den religiösen Polizisten Jim Kurring (John C. Reilly), der in ihre Wohnung kommt und sich mit ihr unterhält. Jim, welcher aktiv auf der Suche nach einer Frau ist, verliebt sich in Claudia und bittet sie schließlich um ein Date. Kurz darauf verliert Jim seine Dienstwaffe bei einem Einsatz und verspätet sich deshalb zum Date und hadert gleichzeitig mit seinem Versagen. Nach dem Treffen mit Claudia sieht Jim den verletzten Donnie am Straßenrand und rettet ihn vor dem Froschregen. Als dann Jims Dienstwaffe ebenfalls vom Himmel fällt, hilft er Donnie, das gestohlene Geld zurückzubringen. Währenddessen ist Claudia zurück in der Wohnung und trifft dort auf ihre Mutter. Sie nehmen sich, während die Frösche vom Himmel fallen, in den Arm. Kurz bevor der Abspann beginnt, sehen wir, wie sich Claudia und Jim in der Wohnung wieder treffen und Claudia zum ersten Mal im Film beginnt zu lächeln.

### **2.2.3 *There Will Be Blood* (2007)**

Der Film beginnt im Jahr 1898. Der damals noch nach Silber suchende Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) bricht sich sein Bein bei einem Sturz in einem Minenschacht. Er schafft es dennoch, mehrere Brocken mitzunehmen und rettet sich in ein nahegelegenes Dorf. Vier Jahre später arbeitet er als Prospektor im Ölgeschäft und führt eine Bohrung in der Wüste durch. Dabei erschlägt ein fallender Holzbalken einen Mitarbeiter, woraufhin sich Daniel dessen Säugling annimmt und von dort an großzieht.

---

Weitere neun Jahre später ist Daniels Geschäft gewachsen und er verdient sein Geld damit, das Land mit potenziellen Ölvorkommen von dessen Besitzern für wenig Geld abzukaufen, um daraufhin Bohrungen durchzuführen. Dabei nutzt er seinen nun Ziehsohn H.W. (Dillon Freasier), um sich als ein tragischer Witwer auszugeben.

Als der junge Paul Sunday (Paul Dano) sich bei Daniel meldet, berichtet er ihm gegen eine Auszahlung von einer Ranch in Little Boston, die über ein großes Ölvorkommen verfügen soll. Dort trifft er auf Eli Sunday (Paul Dano), Pauls Zwillingsbruder, der sich über die Lage der Ranch bewusst ist und seinen Vater, Mr. Sunday, somit zu einem höheren Verkaufspreis überredet. Derweil möchte sich Daniel den exklusiven Zugriff zum Vorkommen der Ranch sichern und verspricht den umliegenden Menschen der Gemeinde eine Förderung, die durch das Öl finanziert werden soll, sowie eine Finanzspritze an die Kirche, um den Forderungen des Predigers Eli entgegenzukommen. Durch diese Versprechungen entwickelt sich eine Dynamik zwischen Daniel und Eli, da sich Daniel immer wieder deutlich als nicht gläubiger Mann inszeniert. So kommt es, dass er Elis Bitten und Forderungen nach dem Kauf des Landes ignoriert und er die Segnung der Förderanlage durch Eli aktiv verhindert. Als schließlich H.W. bei einer Gasexplosion am Bohrturm sein Gehör verliert und Eli das versprochene Geld einfordert, verprügelt Daniel diesen und wirft ihm vor, dass er und sein Glauben seinen Sohn offensichtlich nicht beschützen konnten.

Nach dem Unfall verschärft sich die Beziehung zwischen Daniel und H.W., der sich nun an ein Leben der Gehörlosigkeit gewöhnen muss. Als Daniel auf einen Mann trifft, der behauptet, sein lang verschollener Halbbruder Henry (Kevin J. O'Connor) zu sein, schickt Daniel H.W. auf ein Internat und nimmt ab sofort Henry als Begleitung zu geschäftlichen Treffen mit. Nach einiger Zeit bemerkt er aber, dass der Mann nicht sein echter Halbbruder ist und stellt ihn zur Rede. Dieser gesteht und versichert Daniel, dass er ihm nie schaden wollte, sondern einen Freund gesucht habe. Daraufhin erschießt Daniel den Mann.

Kurz darauf benötigt er für den Bau einer Rohrleitung ein bestimmtes Stück Land und wird vom Eigentümer des Landes dazu gezwungen, der Kirche von Eli beizutreten. Um den Bau der Leitung beginnen zu können, willigt er ein. Eli nutzt diese Chance, um Daniel in aller Öffentlichkeit zu demütigen. Kurz darauf bricht Eli auf, um seinen Glauben in anderen Gemeinden zu verbreiten. H.W. kehrt aus dem Internat zurück, hat aber weiterhin ein schlechtes Verhältnis zu seinem Ziehvater.

1927 lebt Daniel mittlerweile in einem großen Haus mit mehreren Bediensteten und einer Bowlingbahn. H.W. ist nun erwachsen und hat Elis Schwester Mary geheiratet. Sein Ziel ist es, sich ebenfalls als Ölunternehmer selbstständig zu machen und dafür nach Mexiko zu ziehen. Der viel Alkohol trinkende Daniel sieht H.W. nun als Konkurrenz und verspottet ihn. Er gesteht, dass H.W. nicht sein leiblicher Sohn sei und beleidigt ihn als Bastard. Verletzt von dessen Aussagen, verlässt H.W. seinen Ziehvater, welcher dem tauben Mann voller Wut hinterher brüllt.



---

Schließlich bekommt Daniel ein paar Jahre später Besuch von seinem alten Bekannten Eli Sunday. Dieser hat durch den Börsenkrach 1929 das Vermögen seiner Kirche verloren und ersucht nun Hilfe vom alten Plainview. Daniel nutzt diesen Moment, um sich an Eli zu rächen und verhöhnt ihn und seinen Glauben. Dabei redet er sich in eine solche Hassrede hinein, dass er Eli immer weiter angeht und sogar körperliche Gewalt zufügt. So kommt es, dass er diesen mit einem Pin seiner Bowlingbahn erschlägt. Abschließend setzt er sich neben die Leiche von Eli und sagt zu seinem Bediensteten, dass er fertig sei.

#### **2.2.4 *The Master* (2012)**

*The Master* handelt von Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman) und dessen väterlicher Beziehung zu Freddie Quell (Joaquin Phoenix). Der Film spielt kurz nach dem Zweiten Weltkrieg.

Freddie ist ein Navy-Veteran und leidet seitdem er aus dem Krieg zurückgekehrt ist unter posttraumatischen Stress, wodurch er ein unkontrolliertes Verhalten von Reizbarkeit und Gewalt aufzeigt, gepaart mit einem übermäßig starken Genuss von Alkohol und Ausleben von extremen sexuellen Trieben. Lancaster, auch als „The Master“ bekannt, ist ein intellektueller Forscher des Geistes und der Religion. Seine Sekte namens „Der Ursprung“ arbeitet hauptsächlich mit Hypnosen und Meditation unter der Anleitung von Lancaster. Abgesehen von seiner Familie, hat die Sekte durch ein von ihm veröffentlichtes Buch eine bereits größere Gefolgschaft erlangt, als er eines Tages auf Freddie trifft. Dieser landet, nachdem er mal wieder bei einem seiner Jobs gekündigt wurde, durch Zufall auf einem Schiff von Lancaster und lernt ihn und seine Sekte dadurch zwangsläufig auf offener See kennen. In einem langen Gespräch zeigt Lancaster ihm Teile seiner Arbeiten und behandelt ihn offen als eine Art Versuchskaninchen. Begeistert von dessen Methoden, schließt sich Freddie seiner Arbeit an und tritt der Sekte bei.

Bei einer Party in New York, die Lancaster als Werbung für den „Ursprung“ nutzen möchte, wirft ihm ein Mann in aller Öffentlichkeit vor, dass seine Arbeiten keine wissenschaftlichen Grundlagen aufzeigen und seine Religion nicht standhaft sei. Getrieben von seiner Aggression rächt sich Freddie noch am selben Abend an dem Mann und verprügelt diesen in der Hoffnung, dass er dadurch Anerkennung von Lancaster erfährt. Dieser verschmäht Freddie's Tat jedoch und weist ihn zurück. Langsam hinterfragt Freddie die Integrität des „Ursprungs“, kann sich jedoch nicht komplett von seinem Mentor abwenden. Wenig später wird Lancaster verhaftet, da er sein Haus als Klinik ohne eine Zulassung betreibt und dabei noch eine Veruntreuung an Geldern vorgenommen hat. Freddie, der versucht die Verhaftung zu verhindern, wird daraufhin ebenfalls inhaftiert und somit für eine Nacht der Zellennachbar von Lancaster. Erneut gibt es ein langes Gespräch der beiden, welches zuerst zu einem

---

heftigen Streit führt, bevor sich die beiden schließlich versöhnen. Trotzdem wurde die bereits vorherrschende Skepsis der Familie von Lancaster gegenüber Freddie, durch sein Verhalten, nur noch bestärkt.

Freddie, der dieses Misstrauen mitbekommt, verlässt die Sekte daraufhin und fährt zurück in seine Heimat, um nach seiner Jugendliebe Doris Solstad (Madisen Beaty) zu suchen. Während des Films wurden bereits mehrere Rückblenden gezeigt, in denen Freddie die deutlich jüngere Doris überredet, ihn zu heiraten und mit ihm durchzubrennen, sobald er aus dem Krieg zurückkehrt. In der Heimat angekommen, erfährt er jedoch, dass Doris bereits vor Jahren weggezogen ist und jemand anderen geheiratet hat. Kurz darauf wird er erneut von „The Master“ gebeten, ihm nach England zu folgen. Dort angekommen bemerkt Freddie den Erfolg der Sekte, lehnt aber einen erneuten Beitrag ab. Er und Lancaster gehen zum letzten Mal auseinander. Zum Schluss sehen wir Freddie mit einer neuen Geliebten, die im Gespräch die gleichen Fragen von Freddie gestellt bekommt, wie die von „The Master“ beim ersten Aufeinandertreffen zwischen ihm und Freddie.

### **2.2.5 *Inherent Vice* (2014)**

In *Inherent Vice* geht es um den Privatdetektiv Larry „Doc“ Sportello (Joaquin Phoenix), der als Hippie in der fiktiven Stadt Gordita Beach, Los Angeles lebt. Es ist 1970, als seine Ex-Freundin Shasta (Katherine Waterston) seine Fähigkeiten als Detektiv benötigt und ihn um Hilfe bittet. Sie weiß von einer Verschwörung, wonach der bekannte Immobilienbesitzer Mickey Wolfmann (Eric Roberts) entführt und in eine psychiatrische Klinik eingewiesen werden soll. Shasta erklärt Doc, dass Wolfmanns Ehefrau und ihr Liebhaber sie dazu überreden wollten, dass sie sich an dem Vorhaben beteiligt. Wenig später verschwinden sowohl Mickey Wolfmann als auch Shasta ohne ein Wort.

Als sich Doc eines Tages in seinem Büro aufhält, trifft er auf Tariq Khalil (Michael K. Williams). Dieser ist Teil einer Straßengang und sucht nach einem Mann namens Glen Charlock, welcher ihm Geld schuldet. Glen ist ein Bodyguard von Mickey Wolfmann, woraufhin Doc zu einem Bordell von Wolfmann fährt, um die Sache genauer zu untersuchen. Dort angekommen, wird er hinterrücks ohnmächtig geschlagen und wacht danach auf einem offenen Feld neben der Leiche von Glen Charlock auf. Man verhaftet ihn und verdächtigt ihn sogar an dem Verschwinden von Wolfmann und Shasta. Dank des Anwalts Sauncho Smilax (Benicio del Toro) kommt Doc erst einmal frei, erhält aber gleichzeitig das Angebot von dem LAPD-Detektiv Christian Bjornsen (Josh Brolin) als Informant für die Polizei zu arbeiten. Als nächstes trifft Doc auf Hope Harlingen (Jena Malone). Sie sucht ihren Mann Coy (Owen Wilson). Obwohl er sich nicht mehr meldet, ist sie sich sicher, dass er noch lebt. Als sich Doc mit einer

---

Angestellten von Mickey Wolfmanns Bordell trifft, erklärt sie ihm, dass er sich vor dem „Golden Fang“ hüten soll. Dabei handelt es sich um einen Drogenhändlerring, mit dem nicht zu spaßen sei. Bei seiner Untersuchung von nun mehreren Fällen trifft Doc zufällig auf den bereits tot erklärten Coy Harlingen. Dieser erklärt ihm, dass er Angst um sein Leben hat, da er ein Polizeinformant ist und unbedingt aussteigen möchte, um zu seiner Frau zurückzukehren. Zurück auf der Suche nach Wolfmann, entdeckt Doc in einer psychiatrischen Klinik den verschollenen Mickey Wolfmann. Im geheimen Gespräch mit Mickey erklärt er Doc, dass er nicht zu seinem alten Leben zurück möchte. Als Doc dann zu sich nach Hause fährt, erscheint Shasta plötzlich in seinem Wohnzimmer, sie entschuldigt sich für den von ihr verursachten Stress und schläft mit Doc. Danach fragt Doc, ob sie nun wieder zusammen wären. Shasta verneint dies.

Bei einem Gespräch mit Penny Kimball (Reese Witherspoon), die mit Doc eine Affäre hat und stellvertretender Staatsanwalt ist, lässt sie Doc geheime Dokumente lesen, wodurch er auf einen Kredithai namens Adrian Prussia (Peter McRobbie) stößt, welcher für die Polizei arbeitet. Laut den Dokumenten war der Kredithai mit Glen Charlock zusammen in einen Deal des Drogenhändlerrings „Golden Fang“ verwickelt. Als Doc Adrian besucht, wird ihm schnell klar, dass dieser ihn niedergeschlagen haben muss und somit auch an Glens Tod beteiligt war. Adrians Gehilfe, Puck Beaverton (Keith Jardine), betäubt und entführt Doc daraufhin. Dieser schafft es jedoch, sich zu befreien und sowohl Puck als auch Adrian zu töten.

Anschließend erkennt Doc, dass er von LAPD-Detektiv Bjornsen hintergangen wurde, als er ein Drogenversteck im Kofferraum seines Autos findet. Der Detektiv hatte im Laufe der Untersuchung immer wieder mit Doc zusammengearbeitet und ihm geholfen, nur um selbst an die Drogen zu kommen. Danach trifft er sich mit einem Anwalt, der die Drogen zurück an die Organisation „Golden Fang“ übergeben soll. Im Gegenzug möchte er die Freiheit des Informanten Coy Harlingen. Bei der Übergabe entpuppt sich der Händlerring als eine Familie mit zwei Kindern, die mit ihrem Kombi die Drogen transportieren. Coy wird schließlich von Doc zurück zu seiner Familie gebracht. Im finalen Dialog zwischen Doc und seiner Ex-Freundin Shasta fragt sie nun ihn, ob sie wieder zusammen wären. Nun ist es Doc, der dies verneint.

### **2.2.6 *Phantom Thread* (2017)**

Der hoch angesehene Schneider Reynolds Woodcock (Daniel Day-Lewis) lebt gemeinsam mit seiner Schwester Cyril (Lesley Manville) und mehreren Angestellten in „The House of Woodcock“. In London der 1950er Jahre fertigt er zusammen mit seinen Mitarbeitern wertvolle Kleider für königliche Familien und ebenfalls hoch angesehene Mitmenschen an. Dabei ist er für das Handwerk zuständig, während seine Schwester den Ablauf und die Organisation ihres gemeinsamen Betriebs überblickt. Für die

---

Förderung seiner Kreativität leben regelmäßig unterschiedliche Frauen als Muse in seinem Haus, bevor sie ihn schließlich erschöpfen und wieder gehen müssen.

Als Reynolds eines Tages im Restaurant zu Mittag isst, trifft er auf die junge Kellnerin Alma (Vicky Krieps). Er ist sofort von ihrem Auftreten begeistert und lädt sie zu einem Abendessen ein. Nach diesem Abendessen geht er einen Schritt weiter und bittet sie darum, dass sie mit in sein Haus kommt und sein neuestes Abendkleid anprobiert. Bei der Vermessung ihres Körpers bemerkt Alma die Zuneigung seitens Reynolds. Es vergeht nur wenig Zeit, bis Alma zu einer neuen Mitarbeiterin, Muse und schließlich auch zu der Geliebten von Reynolds wird.

Kurz darauf beginnen sich die beiden jedoch gegenseitig zu stören. Reynolds Tagesablauf ist strikt geplant und darf unter normalen Umständen nicht gestört oder durch Emotionen von außen belastet werden. Alma stört sich an dieser Lebensweise und versucht mit Hilfe gezielter Regelbrüche zu Reynolds durchzudringen. Als er den Auftrag erhält, für eine belgische Prinzessin ihr Brautkleid zu schneiden, empfängt er die Prinzessin mit größter Zuneigung und Höflichkeit, was bei Alma zu einer starken Eifersucht führt. Sie scheitert auch mit dem nächsten Versuch, Reynolds Fassade zu durchbrechen, als sie ihn mit einem selbstgekochten Abendessen überraschen möchte. Dieser ist jedoch überhaupt nicht begeistert, wodurch das Abendessen in einen Streit und schließlich auch mit dem Vorschlag der Trennung seitens Reynolds endet. Wutentbrannt verlässt Alma den Raum, bleibt aber in nächster Zeit weiterhin als Arbeiterin im Haus. Der Machtkampf der beiden wird jedoch wieder entbrannt, als Alma mit Hilfe von Pilzen den Frühstückstee von Reynolds vergiftet. Dieser wird daraufhin schwer krank und muss unter Schmerzen im Bett bleiben. Alma kümmert sich um ihn, da Reynolds keinen Arzt an sich ranlässt und es nur ihr erlaubt, ihn anzufassen. Nachdem sie ihn wieder gesund gepflegt hat, macht er ihr einen Heiratsantrag und die beiden heiraten.

Bei einer Party beginnt der Machtkampf jedoch von neuem. Sowohl Alma als auch Reynolds beobachten sich gegenseitig mit Misstrauen und Eifersucht, da sie beide von jeweils anderen Personen umgarnt werden. Als nun auch Reynolds Schwester Cyril sich in die Beziehung einmischt, überfordert dies Reynolds und bittet sie daraufhin Alma aus dem Haus zu werfen, wie sie es die Jahre zuvor auch bei bereits anderen Musen getan hat. Alma hört dieses Gespräch und geht daraufhin erneut auf Pilzsuche. Vor den Augen von Reynolds bereitet sie das Abendessen vor und serviert es ihm. Wissentlich, dass die Pilze giftig für ihn sind, verspeist er das Essen in Anwesenheit von Alma. Schließlich sitzen die beiden zusammen im Bad und warten darauf, dass die Erkrankung Reynolds erneut beginnt. Sie gestehen sich währenddessen ihre gegenseitige Liebe.

---

## 2.3 Auszeichnungen

Über die Jahre haben die Filme von Paul Thomas Anderson eine Vielzahl an Nominierungen und Preise erhalten. Anderson wurde durch seine Auszeichnungen auf so vielfältige Weise anerkannt, dass eine Aufzählung den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde. Zusammenfassend sollte jedoch erwähnt werden, dass er insgesamt elf Mal für den prestigeträchtigen Academy Award, auch bekannt als „Oscar“, nominiert wurde. Davon fünf Mal für die Arbeit an seinen Drehbüchern sowie jeweils drei Mal für die Kategorien „Beste Regie“ und den „Besten Film“.<sup>11</sup> Dieser gilt weitläufig als größter Filmpreis der Welt und ist, trotz seiner insgesamt sinkenden Einschaltquoten in den letzten zehn Jahren, immer noch ein Aushängeschild der Filmindustrie.<sup>12</sup>

Obwohl Anderson selbst nie mit einem „Oscar“ ausgezeichnet wurde, erhielten seine Mitarbeiter und Kollegen den Preis insgesamt dreimal bei seinen Filmen. Darunter auch sein Hauptdarsteller Daniel Day-Lewis, der 2008 den Oscar als „Bester Hauptdarsteller“ für seine Rolle des Daniel Plainview in dem Drama-Western *There Will Be Blood* erhielt.<sup>13</sup>

## 3 Der Autorenfilm

Nach einer kurzen Einordnung des Begriffs wird in diesem Kapitel die Herkunft des Autorenfilms beleuchtet und woran man erkennt, dass manche Filmemacher ebenso als Autorenfilmer angesehen werden können. Dafür wird im Speziellen die Theorie der „Politik der Autoren“, die Nouvelle Vague und ihre Merkmale betrachtet, um die grundlegenden Ideen und Regeln dieser Ära einschätzen zu können.

Diese Grundlage wird wichtig sein, um später ein finales Fazit zu der ursprünglichen Fragestellung, ob Paul Thomas Anderson als Auteur bzw. Autorenfilmer des modernen Kinos angesehen werden kann, zu ziehen. Wichtig zu erwähnen ist, dass sich der Verfasser hierbei nicht auf den in 1962 durch das Oberhausener Manifest eingeleiteten deutschen Autorenfilm bezieht. Aufgrund der internationalen Wichtigkeit, Geschichte und dem persönlichen Interesse des Verfassers wird im folgenden Kapitel ausschließlich die Nouvelle Vague thematisiert.

---

<sup>11</sup> Vgl. Wikipedia: Paul Thomas Anderson, in: Wikipedia, o.D., [https://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Thomas\\_Anderson](https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Thomas_Anderson) (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>12</sup> Vgl. Statista: Anzahl der Zuschauer der Academy Awards in den USA, in: Statista, o.D., <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/993627/umfrage/anzahl-der-tv-zuschauer-der-academy-awards-in-den-usa/> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>13</sup> Vgl. Wikipedia: There Will Be Blood, in: Wikipedia, o.D., [https://de.wikipedia.org/wiki/There\\_Will\\_Be\\_Blood](https://de.wikipedia.org/wiki/There_Will_Be_Blood) (abgerufen am 18.01.2023).

---

### 3.1 Einordnung in die Thematik

Der ursprüngliche Gedanke des Verfassers sowie das Ziel aufzuzeigen, dass sich Paul Thomas Andersons Filme als Beispiel für das moderne Autorenkino eignen, beruhte anfänglich auf dem Fakt, dass dessen Filme nicht nur von ihm inszeniert, sondern im Vorhinein auch geschrieben werden und er somit als Regisseur und gleichzeitig Autor fungiert. Diese Tätigkeiten alleine müssen aber keine Garantie dafür sein, dass die Person automatisch als Autorenfilmer gilt. Um einen besseren Aufschluss über den Begriff des Autorenfilmer oder auch „auteur“ zu geben und was diesen ausmacht, möchte der Verfasser ein Zitat von einem der Gründerväter der Nouvelle Vague, François Truffaut, nutzen. In diesem Zitat spricht er über seinen Kollegen und Meister Alfred Hitchcock und warum sich dieser als Regisseur und Filmemacher von den damaligen Hollywood Größen unterscheidet:

*Man kann die „Oscar-Sammler“, die Größen von Hollywood, auch die talentierten unter ihnen, wirklich nur als „ausführende Künstler“ bezeichnen, wenn man sieht, wie sie kommerziellen Moden folgend mal Bibelfilme, mal psychologische Western, mal Kriegsschinken und mal Scheidungskomödien verfertigen. [...] Nichts drängt sie, in ihre Arbeit eigene Ideen über das Leben [...] einzubringen. [...] Für mich überragt Hitchcock sie alle, weil er der kompletteste ist. [...] Weil er alle Elemente eines Films beherrscht und in allen Stadien der Realisierung eines Films seine persönlichen Ideen durchsetzt, hat Alfred Hitchcock wirklich einen eigenen Stil.<sup>14</sup>*

In diesem Zitat von Truffaut wird zum einen ersichtlich, was ihm sowie vielen anderen Vertretern der Nouvelle Vague an dem damaligen System von Hollywood und dem generellen Schaffensprozess dieser Zeit missfallen hat. Er wirft den Filmemachern nicht nur eine fehlende Kreativität vor, sondern deutet auch an, warum sie sich mit dieser Art Filme zu machen, in einer stilistischen Sackgasse befinden. Zum anderen erklärt er die Genialität von Alfred Hitchcock und weshalb sich in seinen Filmen immer wieder ein eigener, vom Regisseur gelenkter Stil erkennen lässt. Gleichzeitig erläutert er damit auch eine Grundregel der „Politik der Autoren“.

### 3.2 Die Politik der Autoren

Die „Politik der Autoren“ ist eine Theorie der Filmzeitschrift „Cahiers du cinéma“, die sich im Laufe der 1950er Jahre entwickelt hat. André Bazin, welcher als Chefredakteur für die Filmzeitschrift arbeitete, formte die Theorie zusammen mit einer Gruppe von mehreren jungen Kritikern, die ihre Gedanken in einer Vielzahl von Artikeln niedergeschrieben haben. Teil dieser Kritiker-Gruppe waren unter anderem Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard oder der bereits erwähnte François Truffaut.

---

<sup>14</sup> Vgl. Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, 11. Aufl., München, Deutschland, Wilhelm Heyne Verlag, 2003, S.16 f.

---

Diese „Politik“ legte das Augenmerk auf die Produktion der Filme und setzte voraus, dass der Regisseur in allen Schritten der Produktion seine Entscheidungskraft ausspielen und dadurch ebenfalls seinen persönlichen Stil zum Ausdruck bringen könne.<sup>15</sup> Dies hätte zur Folge, dass ein Film die Persönlichkeit und Individualität des Regisseurs besser darstellen würde.<sup>16</sup>

Mit diesem Ansatz formulierte und veröffentlichte François Truffaut 1954 seinen Aufsatz „Une certaine tendance du cinéma français“ (auf Deutsch: „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“), welcher als ein wesentlicher Beitrag für die Entstehung der Nouvelle Vague angesehen werden kann und in der „Cahiers du cinéma“ als Artikel erschien. In diesem Artikel plädierte Truffaut für eine neue Art von Kino, in welcher die Regisseure nicht nur ausführende Künstler, sondern auch die hauptsächlichen Schöpfer ihres filmischen Kunstwerks sein sollten.<sup>17</sup> Des Weiteren solle sich der Filmautor von den durchschnittlichen Handwerkern unterscheiden, indem er in all seinen Filmen eine unverwechselbare Moral aufzeige und ein persönlicher Blick zu spüren sei, denn schließlich möchte die Autorentheorie die Schönheiten eines Werks durch den persönlichen Ausdruck eines Regisseurs deutlich machen.<sup>18</sup>

Durch diese Etablierung eines persönlichen Stils, der nun von den Regisseuren gefordert wurde, entwickelte sich auch gleichzeitig eine neue Art der Betrachtung von einem Gesamtwerk eines Regisseurs bzw. Autorenfilmers. Es konnte sich konkret mit den stilistischen und inhaltlichen Merkmalen eines Filmschaffenden auseinandergesetzt und eine Thematik herausgearbeitet werden, nachdem sich diese mit anderen Elementen des Films zu einer Einheit formten.<sup>19</sup>

### 3.2.1 Kritik an der Autorentheorie

Die Theorie der „Politik der Autoren“ ist natürlich nicht fehlerfrei. Wie so oft in der Filmwissenschaft oder generell der Kunst, gibt es mehrere und unterschiedliche Meinungen zu der Theorie der jungen Filmkritiker. Man sollte zum Beispiel anführen, dass die Produktion eines Filmwerks grundsätzlich als ein kollektives Schaffen beurteilt werden kann, da unausweichlich durch den Aufwand einer solchen Filmproduktion mehrere Personen und Abteilungen den Verlauf und Prozess des Films prägen

---

<sup>15</sup> Vgl. Dictionary: Auteur-Theory, in: Dictionary, o. D., <https://www.dictionary.com/browse/auteur-theory> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>16</sup> Vgl. Wikipedia: Nouvelle Vague, in: Wikipedia, o.D., [https://de.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_Vague](https://de.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Vague) (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>17</sup> Vgl. Ottiker, Alain: Filme analysieren und interpretieren, Stuttgart, Deutschland, Philipp Reclam jun. Verlag GmbH, 2019, S.57.

<sup>18</sup> Vgl. Filmbulletin: Artikel: Die Lust am Sehen, in: ETH Zürich, 1994, <http://doi.org/10.5169/seals-867061> (abgerufen am 18.01.2023), S.46.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., 43.

können. Zugunsten der „Politik der Autoren“-Theorie wurde dies aber von Truffaut nicht großartig beleuchtet und man hat sich auf eine zentrale Person fokussiert.<sup>20</sup>

Außerdem ließ sich eine gewisse Pauschalisierung innerhalb der jungen Kritiker erkennen, wenn Filme eine bereits erhabene Stellung einnehmen, da sie Teil einer Filmografie eines Autorenfilmers sind. Filme von Abel Gance oder Roberto Rossellini galten demnach als bedeutend, da dessen Schöpfer bereits sehr geschätzt waren.<sup>21</sup> Diese Vorverurteilung von Filmen widerspricht dabei dem Sinn eines Kritikers und verhindert in gewisser Maßen eine objektive Analyse.

Sogar André Bazin selbst betrachtete die Theorie differenzierter als seine Kollegen. Während für François Truffaut und Éric Rohmer ein Film als Kunstwerk erst einen Stellenwert in Bezug auf den Autoren des Films erlangte, beurteilte Bazin ein Werk unabhängig von dessen Autor. Man könne viele Kunstwerke der Vergangenheit bewundern und werten, ohne zu wissen, welche Persönlichkeiten diese Werke geschaffen haben. Denn schließlich ist es Aufgabe der Kritik innerhalb der Analyse auch den historischen, sozialen und kunst-technischen Hintergrund zu betrachten.<sup>22</sup>

Auch die Ablehnung eines an sich respektablen Films, weil der Regisseur zuvor noch keine ehrenwerten Werke produziert hat und sich somit nicht als Autor mit persönlichem Stil ausweisen konnte, stoß bei Bazin auf Unverständnis. Laut ihm könne ein Film alleine deshalb anerkannt sein, da er die Regeln eines Genres befolgt und gleichzeitig bestimmte kulturelle Traditionen in ihn eingebettet sind. Als Beispiel nennt er das amerikanische Kino, welches durch seine bemerkenswerte Vergangenheit als ein Vorbild für alle Filmländer fungiert.<sup>23</sup>

Es lässt sich festhalten, dass die „Politik der Autoren“ sowohl negative als auch positive Aspekte mit sich bringt. Während die Fokussierung auf den Autor, als Schöpfer des Werkes, den Inhalt und die Bedeutsamkeit überdecken kann, so verhält sich die Theorie aber auch als eine Annäherung an den Schaffensprozess und damit gleichzeitig als eine Wertschätzung des kreativen Prozesses einer Filmproduktion.<sup>24</sup>

### 3.3 Nouvelle Vague

Ein weiterer positiver Aspekt der „Politik der Autoren“ ist ihr Beitrag für die Filmepoche der Nouvelle Vague, welche nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung und unter großem Einfluss dieser Theorie, eine komplett neue Art des Filmemachens aufzeigte. Während die Regeln Hollywoods die Freiheit des Regisseurs noch immer behinderten, begannen die ersten Regisseure den geforderten Weg der jungen Kritiker gehen. So

---

<sup>20</sup> Vgl. Filmbulletin, 1994, S.43.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., 45.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., 46.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., 47.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., 47.



---

zum Beispiel auch Joseph L. Mankiewicz, der 1954 mit *The Barefoot Contessa* als eigener Produzent, Drehbuchautor und Regisseur die Produktion in größtmöglicher Freiheit durchführen konnte.<sup>25</sup>

Somit dauerte es nicht lange, bis das Studiosystem in den USA zu bröckeln begann und sich Filmemacher wie Jean-Luc Godard, Claude Chabrol oder eben auch François Truffaut durch ihre filmische Rebellion international etablierten.<sup>26</sup>

Diese neue Art des Filmemachens hatte zur Folge, dass viele persönliche Stile auf der Leinwand wiederzuerkennen waren und sich bestimmte Merkmale von Regisseuren in der Ära der Nouvelle Vague gleichen oder sogar doppelten. Nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass viele dieser Filmemacher mit einem Gefühl für die Kultur und Tradition des Films aufgewachsen sind.<sup>27</sup> Um einen Teil dieser Merkmale herausarbeiten zu können, hat sich der Verfasser eine Vielzahl an Filmen aus der Epoche der Nouvelle Vague angeschaut. Darunter mehrere Filme von François Truffaut, Jean-Luc Godard und Jacques Demy sowie weitere Klassiker dieser Ära wie *Cléo from 5 to 7* (Originaltitel: *Cléo de cinq à sept*, 1962) von Agnès Varda oder *Elevator to the Gallows* (Originaltitel: *Ascenseur pour l'échafaud*, 1958) von Louis Malle.

### 3.3.1 Merkmale der Nouvelle Vague

Eine der größten und auffälligsten Merkmale der Nouvelle Vague ist die Montage. Sie ist ein Grundbaustein und Voraussetzung, um filmisch frei erzählen zu können. Ursprung ist dabei die europäische Tradition, die Montage als Mittel zum Aufbruch neuer Erzählformen zu nutzen. Von den frühen sowjetischen Wegbereitern wie Eisenstein oder Kuleschow, dem deutschen Expressionismus der 1920er Jahre über den spanischen Surrealismus der 1930er Jahre, bis hin zum italienischen Neorealismus der 1940er Jahre: An einem bestimmten Punkt muss das konventionelle Erzählen aufgebrochen und gegen den herkömmlichen Mainstream gekämpft werden, um den Weg frei für neue Arten des Filmemachens zu schaffen.<sup>28</sup>

Innerhalb der Nouvelle Vague wird dieser Kampf schnell sichtbar. Eine außergewöhnliche und mittlerweile weltbekannte Schnitttechnik findet ihren Ursprung und große Beliebtheit in der Nouvelle Vague: Der Jump Cut. Diese Technik bezeichnet einen gewollten Sprung im Bilderfluss, welcher durch die absichtliche Missachtung der 30°-Regel zustande kommt. Die 30°-Regel besagt, dass die Kameraposition zwischen

---

<sup>25</sup> Vgl. Filmbulletin, 1994, S.47.

<sup>26</sup> Vgl. Ottiker, 2019, S.38.

<sup>27</sup> Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien, 5. Aufl., Reinbek bei Hamburg, Deutschland, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2017, S.356.

<sup>28</sup> Vgl. Ottiker, 2019, S.56.

zwei Einstellungen, die dasselbe Bildmotiv darstellen, um mindestens 30° verändert werden muss.<sup>29</sup> Die Erfindung des Jump Cuts und ihr erstmaliger Einsatz in Jean-Luc Godards Film *Breathless* (Originaltitel: *À bout de souffle*, 1960) ist beispielhaft für die filmgeschichtliche Relevanz der Nouvelle Vague und zeigt auf, warum Godard nach David Wark Griffith und Orson Welles als der dritte große Innovator der Filmsprache angesehen werden kann.<sup>30</sup> Generell ist der auffällige Stil der Montage, in den Filmen der Nouvelle Vague, ein wiederkehrendes Element. Sowohl in Jean-Luc Godards Komödie *2 or 3 Things I Know About Her* (Originaltitel: *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), als auch in seiner Romanze *Masculin Féminin* (1966) zeichnet sich der Schnitt durch ungewöhnliche Muster aus. Mal erhöht sich das Schnitttempo erheblich, nur um dann durch eine minutenlange Plansequenz unterbrochen zu werden, wie es bereits im zuvor erwähnten *Breathless* der Fall war.

Die Montage hängt dabei stark mit der auditiven Ebene eines Films zusammen. Nicht selten wird der Fluss des Visuellen absichtlich durch eine Asynchronität des Tons, im Zusammenhang mit den gezeigten Bildern, gebrochen. Andererseits werden die Bilder demgegenüber mit vermehrten Voice-Overn untermalt und mit Informationen gefüttert. So z.B. in Godards *2 or 3 Things I Know About Her* oder Jacques Demys *Lola* (1961). In beiden Fällen trägt die auditive Ebene dazu bei, die Gedankengänge und Gefühle der Figuren stärker zu deuten.

Ebenfalls auffällig ist der wohldurchdachte Einsatz der Musik. Ihr Nutzen beschränkt sich nämlich nicht nur auf eine wohltuende Melodie oder eine nichtssagende Hintergrundmusik. Ganz im Gegenteil: Sie spielt sich oftmals in den Vordergrund der Geschichte, fungiert als Szenenübergang oder Beschreibung von Stimmung sowie Figuren und unterwandert teilweise sogar komplette Dialoge.<sup>31</sup>

Aufgrund der damals neuen Kameratechniken zeichnet sich die Nouvelle Vague auch durch ihre schnelle und belebende Kameraführung aus. Dabei sind oft viele Außenaufnahmen inmitten von Menschenmengen und innerhalb von Städten, wodurch ein dokumentarisch ähnlicher Stil in den Filmen erzeugt wird, vermehrt sichtbar.<sup>32</sup> Das dementsprechend oftmals natürliche Licht verstärkt diesen Aspekt nur noch mehr. Des Weiteren schauen vermehrt nicht nur Passanten, sondern auch die Charaktere des Films und die Protagonisten direkt in die Kamera und sprechen zum Zuschauer.

---

<sup>29</sup> Vgl. Ottiker, 2019, S.58.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S.57.

<sup>31</sup> Vgl. Flückiger, Barbara: Die französische Nouvelle Vague, in: University of Zurich, 2016, [https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/126900/1/Flueckiger\\_NouvelleVague\\_2016.pdf](https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/126900/1/Flueckiger_NouvelleVague_2016.pdf) (abgerufen am 18.01.2023), S.187.

<sup>32</sup> Vgl. Uni Kiel: Lexikon der Filmbegriffe: Nouvelle Vague, in: Filmlexikon Uni Kiel, o.D., [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nouvellevague-274#nouvelle\\_vague](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nouvellevague-274#nouvelle_vague) (abgerufen am 18.01.2023).

---

Dieser neue Kamerastil machte sich wiederum in einem anderen Bereich in den Geschichten der Nouvelle Vague bemerkbar: In den Leitmotiven. Durch die Kamera und ihre enge Verfolgung sind wir nicht nur nah am Geschehen, sondern auch sehr nah an den Figuren und ihren Gefühlslagen. Dabei sind immer wiederkehrende Motive wie z.B. Liebe, Sehnsucht, Gesellschaftskritik oder die teilweise ziellose Fortbewegung innerhalb der Städte erkennbar.<sup>33</sup>

Ihr außergewöhnlicher Stil macht sich aber am deutlichsten in der Erzählstruktur bemerkbar. Die Nouvelle Vague entfernt sich vom klassischen Dreiakter und bietet selbst eine neue Alternative. Eine Art von Realismus, der aber oftmals ins Experimentelle abrutscht. Anders gesagt: Der Essayfilm wird geboren. Jean-Luc Godards Filme wie z.B. *Breathless* ignorierten die etablierten Konventionen des klassischen Kinos. So erschuf er einen Gangsterfilm, der gleichzeitig auch ein Essay über den Gangsterfilm ansich ist.<sup>34</sup> In *Shoot the Piano Player* (Originaltitel: *Tirez sur le pianiste*, 1960) verschmolz Truffaut Elemente von Film Noir, Western und Gangsterfilm. Vom amerikanischen Kino fasziniert, erzählt er mit einer französisch-philosophischen Haltung.<sup>35</sup>

Diese Meta-Ebene des Essayfilms trägt mit seinen selbstreflexiven Bezügen und seiner ständigen Erinnerung an den Zuschauer, dass wir hier nur einen Film sehen, zu den postmodernen Ansätzen bei, die man immer wieder in der Nouvelle Vague beobachten kann. Sei es die absichtliche Änderung von Genre-Formeln, deren Plotelemente ironisch kommentiert werden oder die fast schon schrille Verhaltensweisen mancher Figuren, die sogar in der Geschichte ernstzunehmende Szenen mit einer Heiterkeit und Unbeschwertheit herunterspielen.<sup>36</sup>

Auf allen diesen Ebenen wird somit der Bruch zum klassischen Kino der damaligen Zeit bemerkbar und vor allem eines der Ziele der Nouvelle Vague und ihren jungen Filmschaffenden: Die Kommunikation zum Zuschauer über den Film, anstatt die Ablenkungen eines dramatischen Erlebnisses.<sup>37</sup> Außerdem werden die üblichen Sehgewohnheiten unterwandert und eine Opposition zu den traditionellen Standards entgegengebracht.<sup>38</sup>

Mit all diesen Informationen im Hinterkopf, kann man nun betrachten, inwiefern sich Aspekte der Nouvelle Vague bzw. des Autorenfilms mit dem persönlichen Stil von Paul

---

<sup>33</sup> Vgl. Flückiger, 2016, S.188.

<sup>34</sup> Vgl. Monaco, 2017, S.357.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., 356.

<sup>36</sup> Vgl. Filmsucht.org: Die Nouvelle Vague, in: Filmsucht.org, o.D., <https://filmsucht.org/stroemung/nouvelle-vague/> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>37</sup> Vgl. Monaco, 2017, S. 358.

<sup>38</sup> Vgl. Flückiger, 2016, S.187.

Thomas Anderson decken und gleichzeitig welche vom Regisseur selbst entwickelte Merkmale in seinen Filmen auffindbar sind.

## 4 Filmanalysen

Im folgenden Kapitel werden drei von aktuell neun veröffentlichten Filmen von Paul Thomas Anderson analysiert und in Zusammenhang mit seinem persönlichen Stil als Filmemacher gesetzt. Um dies zu gewährleisten, werden mit *Boogie Nights* und *Licorice Pizza* sowohl ein Film vom Anfang seiner Karriere als Filmemacher, als auch sein neuestes Werk genauer betrachtet. Außerdem sollen mit Hilfe der Analyse von *Punch-Drunk Love* weitere Erkenntnisse in Bezug auf Merkmale und Stil herausgearbeitet werden.

### 4.1 Filmanalyse von *Boogie Nights* (1997)

Wie im Kapitel 2.1 erwähnt, basiert *Boogie Nights* auf Paul Thomas Andersons Kurzfilm *The Dirk Diggler Story*, welchen er bereits in seiner High-School Zeit gedreht hat. *Boogie Nights* behandelt den Aufstieg und Fall des Pornodarstellers Eddie Adams und verfolgt die Crew rund um die Produktion seiner Pornofilme. Dabei werden die einzelnen Schicksale der Crew in mehreren Handlungssträngen, die sich über Jahre abspielen, auserzählt.

#### 4.1.1 Handlung

Das 156-minütige Drama beginnt mit Jack Horner, einem Porno-Regisseur sowie Produzenten, der mit seinen Freunden und Kollegen einen Nachtclub in Los Angeles besucht. Im Mittelpunkt der Geschichte steht der 17-jährige Eddie Adams, den Jack 1977 in einem Nachtclub entdeckt und ohne zu zögern fördert. Eddie, der zuvor die Schule abgebrochen hatte, streitet sich wenig später heftig mit seiner Mutter und zieht daraufhin in die Villa von Jack ein. Dort lernt er alle Freunde und Kollegen von Jack kennen und beginnt unter dem neuen Namen „Dirk Diggler“ seine Karriere in der Porno Branche. Dort trifft er auch auf Reed Rothchild, einen weiteren Pornodarsteller aus Jacks Produktionen, mit dem er sich auf Anhieb gut versteht. Aufgrund seines Aussehens, Alters und überdurchschnittlich großen Penis entwickelt er sich schnell zum neuesten Star der Porno-Industrie.

Die Jahre des Erfolgs bringen Dirk dazu, immer mehr materielle Güter zu kaufen und seinen neuen Lebensstil als erfolgreicher Pornostar zu verinnerlichen. Auf einer

---

Silvesterparty, die die neue Dekade der 80er Jahre einleitet, nimmt Dirk zusammen mit seiner Schauspielkollegin Amber Waves zum ersten Mal Kokain zu sich. Eine daraufhin folgende Sucht verursacht jedoch eine zunehmende Erektionsstörung. Sein Gemüt verändert sich über die Jahre und explodiert schließlich komplett, als er sich 1983 mit Jack während eines Drehs streitet und von ihm gefeuert wird. So beginnt Jack eine Reihe von neuen Projekten ohne Dirk, während dieser zusammen mit Reed versucht, durch die Aufnahme von Demo-Bändern eine Musikkarriere zu starten. Dies scheitert aber, da die beiden all ihr Geld für Drogen ausgeben und somit das Aufnahmestudio nicht bezahlen können. Währenddessen verhandelt Jack mit dem Porno-Produzent Floyd Gondolli über einen Wechsel von Analog zu Digital Filmen zur Kostensenkung. Jack lehnt jedoch ab, da er seine Filme als höhere Kunst betrachtet und das Drehen auf Film dazu beitragen würde. Als sein Geldgeber Colonel James jedoch wegen Besitzes von Kinderpornografie verhaftet wird, muss er das Angebot von Gondolli dennoch annehmen. Seine Enttäuschung wird von Projekt zu Projekt größer, da er den qualitativen Verfall der Produktionen, auch seit der Abstinenz von Dirk, deutlich merkt.

Um an Geld zu kommen, bietet sich Dirk zur Prostitution an, bevor er von drei Männern verprügelt und ausgeraubt wird. Ein Freund von Dirk und Reed, Todd Parker, hat die Idee, einen in der Nähe liegenden Drogendealer Rahad Jackson um Geld zu betrügen, indem sie ihm Backpulver als Kokain verkaufen. Am Haus von Rahad Jackson angekommen, möchte Todd jedoch noch mehr Drogen und Geld aus dem Haus stehlen, wodurch es zu einer Schießerei kommt, in der er und der Leibwächter von Rahad sterben. Dirk und Reed fliehen daraufhin. Am nächsten Tag geht Dirk zu Jacks Haus und bittet ihn um Hilfe. Die beiden versöhnen sich anschließend. Am Ende des Films sehen wir Reed, wie er sein Hobby als Magier zu seinem Beruf gemacht hat und als solcher in einem Stripclub arbeitet, während Dirk und seine Kollegin Amber sich erneut auf eine weitere Produktion eines Pornofilms unter der Anleitung von Jack vorbereiten.

Beim Verhältnis von Fabula und Sujet, also Story und Plot, ist die Story von Eddie entscheidend für die Handlung. Dennoch erlaubt es sich der Film, die Geschichten der Nebenfiguren mit einzubinden, um die Dichte und Glaubwürdigkeit des Hauptplots zu verstärken. Es werden aber keine großen Plot-Elemente ausgelassen, um eine künstliche Spannung zu erzeugen. Die wirklich interessanten Momente entstehen durch die Entscheidungen der Figuren, die der Zuschauer jederzeit sehen kann. Somit verhalten sich Fabula und Sujet im Einklang miteinander.

Die Art des dramaturgischen Erzählens folgt dabei, trotz mehrerer Handlungsstränge, dennoch der Dramaturgie des klassischen Dreiakters. Im ersten Akt lernen wir Eddie, dessen Umfeld sowie den Handlungsort kennen. Von der ersten Minute an werden

auch Jack Horner und dessen Crew und Freunde etabliert. Es folgt der Ruf ins Abenteuer von Jack, als er Eddie anbietet, mit ihm zu seinem Tisch zu gehen. Eddie, der im Club angestellt ist, verweigert diesen Ruf, da er seinen Boss nicht enttäuschen möchte. Der erste Wendepunkt wird jedoch eingeleitet, als Jack ihn später vom Gehweg aus mit zum Abendessen und schließlich zu sich nach Hause nimmt. Eddie hat zusammen mit Rollergirl vor Jacks Augen Sex und dieser erkennt das Potential vom jungen Eddie. Kurz darauf beginnt der zweite Akt, in dem der Aufstieg Eddies und sein Erfolg thematisiert wird. Der sogenannte Angelpunkt, auch als „midpoint“ bekannt, ist in diesem Fall die Silvesterfeier 1979, die passenderweise auch eine neue Dekade einleitet und, wie bereits angekündigt, mehrere Handlungsstränge auf neue Wege leitet. Eddie nimmt das erste Mal Kokain zu sich und leitet somit seinen eigenen Fall ein, Jack wird mit der kostengünstigen Variante des digitalen Filmen konfrontiert, Buck trifft auf seine spätere Frau, Reeds Freund Todd wird in die Geschichte eingeführt, Scotty offenbart seine Gefühle für Eddie und Little Bill erschießt seine Frau, ihren Geliebten und sich selbst. Kurz vor Ende des zweiten Aktes wird ein emotionaler Tiefpunkt durch den zweiten Wendepunkt aufgezeigt. Eddies problematische Suche nach Geld für seine Kokainsucht endet damit, dass er von mehreren Männern verprügelt wird, nachdem er sich prostituiert hatte. Im dritten Akt folgt dann der Höhepunkt, als Eddie zusammen mit Reed und Todd versucht, den Drogendealer Rahad Jackson, um Geld zu betrügen. Als dies fehlschlägt, erfährt Eddie eine Läuterung, indem er Jack besucht und sich die beiden versöhnen.

Es gibt zwar mit Eddie Adams und Jack Horner zwei Figuren, deren Handlungsstränge als die wichtigsten im Film angesehen werden können, da ihnen am meisten Zeit im Plot des Films zugesprochen wird, aber bereits hier zeichnet sich *Boogie Nights* mit einer Besonderheit aus: Die Handlungsstränge des Films weiten sich auf die Nebendarsteller aus und zwar in einem solchen Maße, dass mehr als sieben weitere Handlungsstränge der Nebenfiguren behandelt werden. Natürlich alle mit unterschiedlicher Länge und Tiefe.

Dies lässt bereits darauf schließen, dass die Handlung des Films ganz klar figurenzentriert ist, also durch die Figuren und ihre Entscheidungen vorangetrieben wird und nicht durch einen zentralen Konflikt oder ein endgültiges Ziel bestimmt wird. Die Dramaturgie der Geschichte ist dabei geschlossen, da der Film in der Aufteilung seiner Akte eine klare Exposition und Auflösung hat und die Szenen in ihrer Chronologie aufeinander aufbauen.

### 4.1.2 Erzählstrukturen

Die Geschichte des Films *Boogie Nights* wird durch eine neutrale Perspektive erzählt. Der Zuschauer springt dabei von Figur zu Figur und wandert teilweise auch in einzelnen Plansequenzen hin und her. Das heißt, der Zuschauer ist an keine bestimmte Figur oder Ort innerhalb der Handlung gebunden, sondern bewegt sich je nach Belieben zwischen den einzelnen Figuren und ihren jeweiligen Handlungssträngen. So können weder Ereignisse der Vergangenheit noch Zukunft gezeigt werden und der Zuschauer beobachtet das Geschehen von außerhalb.

Die Geschichte wird dabei chronologisch erzählt und größere Zeitsprünge werden durch eine Einblendung gekennzeichnet. Das Tempo der Erzählung ist aufgrund der vielen Handlungssträngen, die behandelt werden, natürlicherweise etwas erhöht. Durch die Laufzeit von 156 Minuten können sich schnellere Montagen aber gut mit langsamen Szenen abwechseln und dadurch, dass die Figuren alle mit mindestens einem Nenner, dem Pornogeschäft, miteinander verbunden sind, ergeben sich auch keine starken Verwirrungen beim Zuschauer und man kann jede Figur in der Geschichte des Films gut einordnen.

### 4.1.3 Figuren

In dem sehr empfehlenswerten Buch „Paul Thomas Anderson Masterworks“ von Adam Nayman gibt es einen kurzen Abschnitt im Vorwort, welcher von den Brüdern Josh und Benny Safdie geschrieben wurde. Die beiden US-Amerikaner sind bekannt als die Drehbuchautoren und Regisseure von Filmen wie *Good Time* (2017) mit Robert Pattinson oder *Uncut Gems* (2019) mit Adam Sandler. Ihre Aussagen zu Andersons Charakteren geben dabei einen guten Einblick über die Wirkung seiner Figuren:

*Don't know what it says about us, but as much as we relate to Dirk's quest for "real imported Italian leather", it was the Scotty, the Rollergirl, the Buck Swope, or even the Kurt Longjohn wanting to talk about lighting with Little Bill while his wife has an "ass in her cock" that cut us deep. Anderson fills his movies with peripheral Characters that feel like the center of their own films.<sup>39</sup>*

Wenn auch mit Humor verbunden, so verdeutlicht dieses Zitat bereits eines der wichtigsten Merkmale von *Boogie Nights*: Die Figuren und ihre Konstellation. Der Film beginnt und endet dabei mit einer Vorstellung des Ensembles, wobei es am Ende logischerweise eher ein Ausblick ist. Bereits in der ersten Szene, die gleichzeitig auch eine lange Plansequenz ist, lernen wir die wichtigsten Figuren bei einer Party im Club

---

<sup>39</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.10.

---

kennen. Diese Einführung ist ebenfalls sinnbildlich für die Handlung des Films, bei der die Zuschauer auch von Figur zu Figur springen.

Die Hauptfigur, mit dessen Geschichte alle Nebenfiguren verbunden sind, ist Eddie Adams. Der 17-jährige Junge aus dem San Fernando Valley arbeitet in einem Club als Tellerwäscher. Er wirkt gerade zu Beginn des Films eher zurückhaltend und in sich gekehrt, wird diese Eigenschaft aber nach dem Kontakt zu Jack relativ schnell los. Des Weiteren besitzt er eine gewisse Naivität gepaart mit einer Menge an Selbstvertrauen, da es ihm durch sein Aussehen sehr leicht fällt, neue Kontakte zu knüpfen. Er ist fest von sich überzeugt und möchte allen beweisen, dass aus ihm etwas ganz Großes werden kann.

Jack Horner ist die Nebenfigur mit dem größten Anteil innerhalb Eddies Geschichte. Er ist ein mittelalterlicher Pornoproduzent, der mit der Porno-Darstellerin Amber Waves in einer Villa im Valley lebt. Zusammen mit seinen Kollegen, die zum Großteil auch seine Freunde sind, produziert er Pornofilme, die anspruchsvoller als ein normaler Porno sein sollen. Sein Ziel ist es, mit seinen Filmen eine Kunstform zu schaffen, die den Zuschauer über den kompletten Film hinweg in seinen Bann ziehen soll. Dabei agiert er für seine Kollegen als eine Art väterliche Führungsperson, da er sehr abgeklärt und selbstsicher wirkt, aber trotzdem seine Leidenschaft für den Porno-Film zum Ausdruck bringen und seine Kollegen damit mitreißen kann. Besonders für Eddie fungiert Jack als eine Vater-Ersatzfigur und Mentor, nachdem Eddie sich von seiner alten Familie entfernt hat. Jack führt ihn in die Porno-Industrie ein und stellt ihm die wichtigsten Leute vor.

Amber Waves ist dabei die erste Szenen-Partnerin von Eddie und begleitet ihn somit bei seinen Anfängen in der Industrie. Sie entwickelt sich zu einer Art Ersatz-Mutter für Eddie, da sie sehr fürsorglich und zuvorkommend zu ihm ist. Gleichzeitig nutzt sie ihn auch als ihr Ersatz-Kind, da ihr echter Sohn bei ihrem Ex-Mann lebt. Der größte Wunsch von Amber ist es, das Sorgerecht für ihr Kind zu bekommen.

Reed Rothchild ist ein weiterer Pornodarsteller aus der Crew von Jack und wird nach dem ersten Treffen mit Eddie zu seinem besten Freund. Reed hat eine sehr kompetitive Art und ist zu Beginn des Films bereits angeberisch, aber auch ehrlich interessiert an Eddie und entwickelt sich zu seinem Rückhalt und Partner, als sich Eddie später im Film mit Jack streitet.

Alle Nebenfiguren zu charakterisieren würden den Rahmen dieses Kapitels sprengen, aber um die Besonderheit des Films deutlicher zu machen, werden nun in Kurzform die Entwicklungen der Nebenfiguren dargelegt.

Amber Waves verliert z.B. durch ihre Drogensucht und Vorstrafen das Sorgerecht für ihr Kind, arbeitet am Ende des Films aber als Regisseurin und dreht einen Werbespot für die Ladeneröffnung von Buck Swope.



Buck ist ein Schauspieler und Verkäufer, der am Anfang des Films als miserabler Verkaufsmann eingeführt wird. Er schafft es nicht, seine Berufung zu finden, aber im Laufe der Geschichte trifft er auf Jessie St. Vincent. Sie gibt ihm Halt und glaubt an seine Fähigkeiten. Die beiden heiraten und werden Eltern. Buck versucht ein Bankdarlehen zur Ladeneröffnung für sein eigenes Geschäft zu bekommen. Aufgrund seiner Teilnahme innerhalb der Porno Branche wird ihm dies jedoch verweigert. Durch Glück kommt er an einen Haufen Geld und erfüllt sich somit seinen Traum.

Little Bill ist ein Regieassistent von Jack und erwischt seine Frau auf der Silvesterparty mit einem anderen Mann. Geplagt von ihrer zuvor bereits gezeigten häufigen Untreue, erschießt er erst seine Frau, den Mann und schließlich sich selbst.

Rollergirl bricht, genau wie Eddie, die Schule ab und beginnt für Jack zu arbeiten. In Amber findet sie eine neue Art Zieh-Mutter und entwickelt mit Jack ein neues Porno-Format. Nach einer schlechten Erfahrung beim Dreh entschließt sie sich dazu, ihren Schulabschluss nachzuholen.

Scotty J. arbeitet in mehreren Bereichen von Jacks Pornoproduktionen. Als er auf Eddie trifft, verliebt er sich in ihn und möchte von da an so oft wie möglich in seiner Nähe sein. Nachdem ihn Eddie bei der Silvesterparty abweist, hat Scotty mit sich selbst zu schaffen. Am Ende des Films arbeitet er weiterhin für Jack.

Durch diese Aufschlüsselung sollte deutlich werden, dass *Boogie Nights* von seinen Figuren lebt und wie diese mit ihren Problemen umgehen. Des Weiteren gibt es keine einheitliche Entwicklung von allen Figuren. Die unterschiedlichen Probleme entwickeln sich zu unterschiedlichen Lösungen oder Endpunkten in der Entwicklung der Figuren. Während Eddie und Jack eine Läuterung erfahren, entwickelt sich Amber eher beruflich weiter, anstatt emotional. Wohingegen Bucks Entwicklung den amerikanischen Traum widerspiegelt und Little Bills Entwicklung zum Beispiel komplett ausbleibt. Scotty J. und Rollergirl entwickeln sich emotional weiter und lernen mit ihren Problemen umzugehen. Es ist genau diese Vielschichtigkeit und die ausführliche Thematisierung der Probleme der Figuren, die die Geschichte von *Boogie Nights* so interessant machen.

Einen klaren Antagonisten gibt es in *Boogie Nights* nicht. Aufgrund der ungewöhnlich vielen eingeführten Figuren, sind es vielmehr deren unterschiedliche Probleme, die als eine Art Antagonist fungieren. Für Eddie ist es sein über sich hinaus gewachsenes Ego und die Eifersucht, mit der er zu kämpfen hat, während Jack mit finanziellen und qualitativen Problemen seiner Pornofilme umgehen muss. Gleichzeitig leidet Amber unter ihrer Drogensucht und Reed hinterfragt seine Zukunft in der Pornoindustrie.

Die Besetzung der Figuren in *Boogie Nights* vermischt sich dabei zwischen guten Freunden von Paul Thomas Anderson, wie Philip Seymour Hoffman, Philip Baker Hall und auch John C. Reilly, von denen Hall und Reilly bereits in Andersons ersten Langfilm *Hard Eight* mitgespielt haben, und Schauspieler, mit denen Anderson laut eigener Aussage gerne zusammenarbeiten wollte, wie Julianne Moore.<sup>40</sup>

Eddie Adams wird von Mark Wahlberg verkörpert, der zuvor nur in wenigen kleinen Produktionen zu sehen war.<sup>41</sup> Aufgrund seiner Rolle in *The Basketball Diaries* (1995) und durch eine Empfehlung Leonardo DiCaprios wurde er schließlich von Anderson ausgewählt.<sup>42</sup> Burt Reynolds, welcher zum Zeitpunkt der Produktion bereits ein etablierter und langjähriger Schauspieler Hollywoods war, spielte die Rolle des Jack Horner. Dem Publikum war er vor allem durch seine frühen Rollen in *Deliverance* (1972) und *Smokey and the Bandit* (1977) bekannt.<sup>43</sup>

#### 4.1.4 Stilmittel

Andersons visuelle Gestaltung in *Boogie Nights* kann vor allem als eines beschrieben werden: Authentisch. Egal ob Bildkompositionen, Kamerabewegungen oder Kostüme. Anderson weiß, wie er den Zuschauer in die Welt seiner Figuren transportieren und gleichzeitig überzeugen kann, dass diese real ist.

Es beginnt bereits mit der ersten Szene des Films. Eine fast drei Minuten lange Plansequenz führt uns von einer Leuchttafel, die prominent mit dem Titel des Films versehen ist, über die Straßen des San Fernando Valleys in den Club, wo alle unseren später wichtig werdenden Figuren auf uns warten und endet mit Eddie Adams, als dieser die ersten Blicke mit Jack Horner austauscht.<sup>44</sup> Eine visuelle Entscheidung, die gleichzeitig auch erzählerisch Sinn macht. Der Zuschauer verfolgt im Club all diese Figuren, aber am Ende ist klar, dass es im Kern eine Geschichte über Eddie und Jack ist.

In dieser Szene wird auch die Fülle an Kostümen und Make-Up deutlich, die sich über den kompletten Film durchziehen und es fällt auf, dass der Film vor Ort, also an echten Schauplätzen gedreht wurde. Eine zur Ära der 1970er und Anfang 1980er passende, bunte Licht- und Farbkomposition lässt sich vermehrt in Sequenzen aufgreifen, die mit Partys oder Pornos zusammenhängen. Auffallend ist dabei, dass sich besonders rote

<sup>40</sup> Vgl. Rose, Charlie [charlierose]: Paul Thomas Anderson, 1997, <https://charlierose.com/videos/6299> (abgerufen am 18.01.2023), 02:30-03:00.

<sup>41</sup> Vgl. Internet Movie Database: Mark Wahlberg: Credits, in: IMDb, o.D., <https://www.imdb.com/name/nm0000242/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>42</sup> Vgl. Rose, 1997, 04:00-04:30.

<sup>43</sup> Vgl. Internet Movie Database: Burt Reynolds: Credits, in: IMDb, o.D., <https://m.imdb.com/name/nm0000608/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>44</sup> Anderson, Paul Thomas: *Boogie Nights* [Film] USA: New Line Cinema, 1997, 00:00:56-00:03:48.

Farben durch die komplette Handlung des Films ziehen. Nicht nur Requisiten, sondern ganze Szenenbilder sind durch rote Akzente im Bild gekennzeichnet. Von Kostümen, wie Jack Horners Hemd als er das erste Mal auf Eddie trifft, sein Halsband, Scottys Jacke, Rahads Unterhose, Ambers Kleid bis hin zu Requisiten wie Eddies prominenten Sportwagen und Einbindungen ins Szenenbild, wie der rote Teppich bei Eddies erstem Pornodreh und die roten Stühle bei der Versöhnung mit Jack. Sogar Gefühle werden mit rotem Licht dargestellt, als man eine Mischung aus Wut und Eifersucht von Eddies Gesicht ablesen kann, als er sich mit Jack unterhält.<sup>45</sup> Trotz des Farbspektakels schafft es Anderson ebenfalls, in ruhigen Momenten eine reduzierte Sicht auf das Geschehen darzustellen. So spielen viele Szenen im natürlichen Licht und bringen bewusst eine gewisse Kälte und Normalität in die Farbdramaturgie des Films. Dadurch gelingt es Anderson, eine Balance zwischen der berausenden Welt der Pornoindustrie und den normalen Problemen, die sie mit sich bringt, zu etablieren. Dies lässt die Vermutung zu, dass sich Anderson bei der Produktion von *Boogie Nights* ein klares Konzept überlegt hat, mit dem er die Thematik und vor allem Gefühlswelten seiner Figuren darstellen möchte.

So kann die Erschaffung eines Raums die Figuren widerspiegeln und eine eigene Atmosphäre erzeugen. Dies liefert die Basis, mit der sich die Figuren dann in einer Diegese bewegen können.<sup>46</sup> All diese Merkmale tragen zur angesprochenen Authentizität der *Mise en Scène* bei.

Eine der wichtigsten Facetten von Andersons Inszenierungen ist seine Zusammenarbeit mit der Kamera, die *Mise en Cadre*. Durch den vermehrten Einsatz von Plansequenzen erschafft er einen Raum für seine Figuren, den sie komplett für sich nutzen können. Dabei ist die Kamera oft in Bewegung und sucht sich immer einen Platz zur Beobachtung der Figuren, was erzählerisch mit der bereits angesprochen neutralen Erzählperspektive einhergeht. Passend dazu ist eine normale Tiefenschärfe im Bild vernehmbar, wodurch der Zuschauer ausreichend in der von Anderson kreierten Welt, besonders bei Plansequenzen, abtauchen kann. Typisch für Andersons visuellen Stil ist ebenfalls der Einsatz von blauer Linsenreflexion, meistens durch eine offensichtliche Lichtquelle innerhalb des Bildes.<sup>47</sup> In Dialogszenen nutzt Anderson oft eine seitliche Kameraperspektive in Normalsicht, um eine klassische Dialogszene zu etablieren und schneidet dann in einem typischen Schuss-Gegenschuss Verhalten hin und her. Die Besonderheit ist dabei der Fokus der Kamera. Dieser liegt stark auf den Gesichtern der Figuren. Im Vordergrund steht das Schauspiel, bzw. im genaueren die Mimik und Gestik der Darsteller.

Ein weiteres Merkmal, um diesen Fokus des Schauspiels mit einer gewissen Spannung zu vereinen, ist Andersons häufige Kamerafahrt, bei der die Kamera auf die

---

<sup>45</sup> Vgl. Anderson, 1997, 01:33:45.

<sup>46</sup> Vgl. Ottiker, 2019, S.69.

<sup>47</sup> Vgl. Anderson, 1997, 00:47:46.

Gesichter seiner Darsteller zuführt.<sup>48</sup> Dabei ändert sich die Einstellungsgröße oftmals von Amerikanisch zu Halbnahe und Nah. Diese drei Größen sind auch in der restlichen Inszenierung des Films häufig zu finden, wobei Anderson auch gerne einen Kamerazoom einbaut, der die Einstellungsgröße von einer Totalen zur Halbtotalen verändert.<sup>49</sup> Eine weitere Verbindung zwischen Kameraarbeit und Dramaturgie lässt sich auch in Andersons Wahl von Kameraarten finden. Während ruhige Szenen oft mit einer Steadicam oder per Dolly gefilmt werden, setzt er in unruhigen Szenen bewusst auf den Einsatz der Handkamera, um den inneren Konflikt der Figuren deutlich zu machen. So zum Beispiel auch, beim großen Streit zwischen Eddie und Jack.<sup>50</sup>

Die Kameraarbeit geht einher mit der Montage, die dabei klar Merkmale der amerikanischen Tradition bedient. Mit Hilfe eines Match-Cuts erzählt Anderson eine weitere erzählerische Komponente. Als Eddies Mutter nach ihrem Streit wutentbrannt die Haustür zuschlägt, öffnet Jack nach einem Schnitt die Tür seiner Villa und begrüßt seinen neuen Jungstar Eddie. So wird erzählt, dass Eddies Zeit bei seiner ursprünglichen Familie vorbei ist und er sich ohne Hindernisse dem neuen Weg als Pornostar widmen kann.<sup>51</sup> Ebenso wertvoll ist die Parallelmontage im zweiten Akt des Films, bei der sowohl Jack einen Passanten verprügelt und zur gleichen Zeit Eddie von mehreren Männern niedergeschlagen wird. Auch hier lässt sich eine erzählerische Verbindung ziehen, da beide Figuren durch diese Tat an ihren emotionalen Tiefpunkt gelangen.<sup>52</sup> Auch als Hilfsmittel für den Rhythmus der Geschichte nutzt Anderson den Schnitt, um die Zeit durch die erzählende Montage zu raffen. So geschehen, nachdem Eddie seinen ersten Pornodreh abgeschlossen hat und sein Aufstieg in der Pornoindustrie beginnt. Dieser Aufstieg wird innerhalb kürzester Zeit abgehandelt.<sup>53</sup> Insgesamt werden bei der Montage alle grundlegenden Regeln der Continuity beachtet und eingehalten.

Trotz typisch amerikanischer Merkmale, sind dennoch weitere Aspekte im Schnitt zu finden, die man visuell auch der Nouvelle Vague zuordnen könnte. Eine Kreisblende zur Fokussierung von Eddie wird zum Beispiel als Stilmittel eingesetzt, um Scottys Interesse an ihm zu verdeutlichen.<sup>54</sup>

---

<sup>48</sup> Vgl. Anderson, 1997, 01:43:53.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., 00:28:06.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., 01:36:29.

<sup>51</sup> Vgl. ebd., 00:28:08.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., 02:00:10.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., 00:55:25-00:59:12.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., 00:40:17.



Abbildung 1: Bild aus „Boogie Nights“

Außerdem ist die zeitliche Einteilung von Kapiteln durch Texteinblendungen in der Nouvelle Vague sowie in *Boogie Nights* zu finden.<sup>55</sup>

Auditive Stilmittel machen sich vor allem bei Andersons Auswahl für den Soundtrack deutlich. Mit einer Vielzahl von Musikstücken, die aus der Ära stammen, in der die Geschichte spielt, wird die Authentizität des Films nochmal verstärkt.<sup>56</sup> Dabei vermischt sich non-diegetische Musik gerne mit diegetischer Musik. So startet die Kamera mit der Plansequenz der ersten Szene noch außerhalb und weit entfernt vom Club, doch sobald sich der Zuschauer in den Club hinein bewegt, wird die non-diegetische Musik durch den Kontext des Raumes zur diegetischen Musik und kann somit gleichzeitig auch als eine Paraphrasierung eingesetzt werden.<sup>57</sup> Diese Technik, die auch als „Mickey Mousing“ oder „Underscoring“ bekannt ist, ist auch in *Boogie Nights* am häufigsten vertreten.<sup>58</sup> Dennoch wahrt Anderson auch hier eine Balance, indem er den Film trotz der großen Auswahl an Musikstücken nicht mit selbigen überfüttert und ernste Szenen komplett ohne eine Paraphrasierung oder ähnliche Techniken stehen lässt.

#### 4.1.5 Personalstil

Die bereits angesprochene Authentizität von *Boogie Nights* wird natürlich durch das Zusammenspiel der Kamera, Kostüme, Szenenbild und der Inszenierung der Schauspieler geliefert. Paul Thomas Andersons persönlicher Stil wird aber vor allem dann deutlich, wenn der Zuschauer die Figuren genauer betrachtet. Wie zuvor bereits angesprochen, gibt es keine einheitliche Entwicklung der Figuren. Anderson wählt

<sup>55</sup> Vgl. Anderson, 1997, 01:24:38.

<sup>56</sup> Vgl. Internet Movie Database: Boogie Nights: Soundtrack, in: IMDb, o.D., <https://www.imdb.com/title/tt0118749/soundtrack/> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>57</sup> Vgl. Anderson, 1997, 00:00:56-00:04:15.

<sup>58</sup> Vgl. Ottiker, 2019, S.124.

---

bewusst eine realistische Darstellung, wenn er manchen Figuren wenig bis gar keine Entwicklung zuspricht. Hier wird der wohl wichtigste Aspekt in der Schauspielerei gefestigt: Die Glaubwürdigkeit. Anderson weiß dies und sieht dabei das Schreiben einer guten Rolle für seine Darsteller als seinen wichtigsten Job.<sup>59</sup>

Als Autor lässt er dabei bewusst immer wieder komödiantische Szenen in sein Drehbuch einfließen, sodass man *Boogie Nights* zwar klar als Drama bezeichnen kann und diese Position im Genre auch fest eingehalten wird, aber dennoch immer wieder Momente der Comedy eingebaut werden, wodurch erneut eine gewisse Balance hergestellt wird.

Durch die Nutzung eines großen Ensembles gelingt ihm auch inszenatorisch eine große Besonderheit. Auch wenn der Fokus der Szene durch die Kamerafahrten immer klar definiert ist, können durch kleine Beobachtungen die Handlungsstränge von anderen Figuren wahrgenommen und vom Zuschauer gedanklich erweitert werden. Die Figur von Scotty J. ist dafür ein optimales Beispiel, wie mit wenigen kurzen Szenen ein tiefer Charakter von Anderson etabliert und gleichzeitig der Film noch lebendiger wird. Damit erfüllen seine Figuren mehrere Funktionen und werden vielschichtig. Sei es, dass Scotty versucht die gleichen Klamotten wie Eddie zu kaufen, sich ebenfalls einen Sportwagen besorgt oder einfach in vielen Szenen die Nähe zu ihm sucht. Scottys Emotionen und größter Wunsch werden deutlich und sein Verhalten untermalt diesen.

In *Boogie Nights* erzählt Anderson eine Geschichte aus der Ära, in der er selbst aufgewachsen ist und dass der Film ebenfalls im San Fernando Valley spielt, Andersons Geburtsort, verstärkt seine persönliche Verbindung zum Werk noch einmal. Hinzu kommt die offensichtliche Vater-Sohn Beziehung zwischen Jack und Eddie und die sehr unschöne Darstellung von Eddies Mutter. Wenn man Andersons frühe Jahre betrachtet, gibt es eine deutliche Bevorzugung von Anderson gegenüber seinem eigenen Vater und eine klare Kälte gegenüber seiner Mutter.<sup>60</sup>

Im Hinblick auf die folgenden Filmanalysen sollte erwähnt werden, dass ebenfalls inhaltlich die Themen Eifersucht und Versöhnung in *Boogie Nights* bereits von großer Bedeutung sind.

Auch wenn man dies als Kritik an dem Film anführen könnte, so ist die Geschichte von *Boogie Nights* keine Geschichte der Moral. Sie wird in kleinen Momenten kurz thematisiert und sie spielt natürlich eine Rolle, um das Verhalten der Figuren zu bewerten, aber sie beeinflusst nicht die Handlung der Figuren oder deren Einordnung von Werten und Normen. Der Zuschauer begibt sich mit Beginn des Films in eine eigene Welt, in der fragwürdige Lebensmodelle aufgezeigt und Teile der daraus folgenden Probleme thematisiert werden, aber aufgrund des deutlichen „Happy-Ends“

---

<sup>59</sup> Vgl. Rose, 1997, 6:20-6:35

<sup>60</sup> Vgl. Kapitel 2.1

---

sollte man davon ausgehen, dass nicht die Moral von großer Wichtigkeit für Paul Thomas Anderson ist, sondern seine Figuren.<sup>61</sup>

Anderson profitiert bei der Konzeption von *Boogie Nights* vor allem von den Produktionsbedingungen. Der enorme Erfolg von Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994) verdeutlichte das Potential des amerikanischen Independent-Kinos gegenüber großen Studios, die fortan auf der Suche nach ähnlich vielversprechenden Projekten suchten und nachdem *Hard Eight* (1996) vom Studio im Schnitt und bei der Auswahl des Titels maßgeblich verändert wurde, entwickelte Anderson ein Verlangen bei seinem nächsten Film alle Fäden in der Hand zu halten.<sup>62</sup> Dadurch gewährte man Anderson eine gewisse kreative Freiheit, wodurch er die Vision seines Films ohne große Einschränkungen von außerhalb umsetzen konnte.<sup>63</sup>

## 4.2 Filmanalyse von *Punch-Drunk Love* (2002)

*Punch-Drunk Love* ist der vierte Langfilm von Paul Thomas Anderson und behandelt die Liebesgeschichte zwischen Barry Egan und Lena Leonard. Das romantische Drama ist dabei Andersons kürzester Film mit einer Laufzeit von 96 Minuten.<sup>64</sup>

### 4.2.1 Handlung

Barry Egan ist ein junger, neurotischer Verkäufer mit Aggressionsproblemen. Seine Firma hat ihren Sitz in einer großen Garage mit mehreren Arbeitern, die unterschiedliche Waren herstellen und verkaufen. Eines Tages trifft er morgens auf Lena Leonard, die ihren Wagen bei den Mechanikern in der Garage neben seiner Firma reparieren lassen möchte. Dafür gibt sie Barry ihren Autoschlüssel und bittet ihn, den Wagen abzugeben, sobald die Werkstatt öffnet.

Später am Tag wird Barry immer wieder bei einem Verkaufsgespräch von Anrufen seiner insgesamt sieben Schwestern gestört, die erfahren möchten, ob er am Abend zum Familientreffen erscheinen wird. Nachdem er die Anrufe mehrfach ignoriert und keine richtige Antwort abgibt, wird er am Nachmittag von seiner Schwester Elizabeth in der Firma besucht. Sie erzählt Barry von einer Freundin, die sie ihm am Abend vorstellen möchte. Barry fühlt sich nicht bereit für ein solches Treffen und lässt es offen, ob er am Abend kommen wird. Schließlich erscheint Barry beim Familienessen

---

<sup>61</sup> Vgl. Rose, 1997, 8:40-9:34.

<sup>62</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.109 f.

<sup>63</sup> Vgl. Hamilton, Jake [Jake's Takes]: Mark Wahlberg Reflects On 25h Anniversary of BOOGIE NIGHTS | INTERVIEW, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ouupsCn3UWs> (abgerufen am 18.01.2023), 4:08-4:24.

<sup>64</sup> Vgl. Internet Movie Database: *Punch-Drunk Love*, in: IMDb, 2002, <https://www.imdb.com/title/tt0272338/> (abgerufen am 18.01.2023).

---

und trifft dort auf seine Schwestern und deren Ehemännern und Kinder. Nachdem er sofort mit alten Kindheitsgeschichten seiner Schwestern konfrontiert wird und alle Beteiligten grüßt, erfährt er von Elizabeth, dass ihre Freundin nicht kommen wird. Kurz darauf rastet er aus und zerschlägt drei große Fensterscheiben im Haus. In einem Gespräch mit Elizabeths Ehemann, welcher Zahnarzt ist, fragt er ihn nach einem Psychater und beichtet, dass er manchmal unkontrolliert anfängt zu weinen.

Als Barry alleine in seiner Wohnung ankommt, ruft er bei einer Hotline für Telefonsex an und gibt dort seinen echten Namen, Telefonnummer, Kreditkartennummer sowie seine Sozialversicherungsnummer an. Er verbringt den Abend damit, einer Frau am Telefon von sich zu erzählen. Am nächsten Morgen wird er erneut von der Frau angerufen, die ihn nun um deutlich mehr Geld bittet. Als Barry ablehnt, droht sie ihm, woraufhin er das Gespräch beendet. In seiner Firma angekommen, besuchen ihn seine Schwester Elizabeth und Lena, die sich als die Freundin, die zur Feier eingeladen wurde, herausstellt. Gleichzeitig wird Barry weiterhin von Anrufen der Frau belästigt. Nach einem langen und chaotischen Gespräch in seiner Firma verabreden sich Lena und Barry schließlich auf ein Date.

Währenddessen erfährt der Chef der Telefonsex-Hotline Dean Trumbell davon, dass sich Barry weigert mehr Geld zu zahlen und schickt daraufhin vier Männer aus Utah zu ihm, die das Geld aus Barry herausprügeln sollen. Bei dem Date von Barry und Lena zerschlägt er auf dem Männerklo das Waschbecken und zerstört eine Klotür, woraufhin sie das Restaurant verlassen müssen. Bei Lenas Wohnung angekommen, küssen sie sich bei einer zweiten Verabschiedung und Barry verlässt das Gebäude. Dort wird er von den vier Männern abgefangen und gezwungen, das Geld zu bezahlen.

Nachdem Barry erfährt, dass man beim Kauf eines bestimmten Puddings im Supermarkt eine viel zu große Menge an Flugmeilen zugeschrieben bekommt, kauft er zusammen mit seinem Mitarbeiter Lance mehrere Paletten an Pudding, um Lena auf Hawaii zu folgen, da sie dort wegen ihrem Beruf hinfliegen musste. Sie verbringen eine gemeinsame Nacht und fliegen kurz darauf wieder zurück. Zuhause angekommen, werden die beiden in einen Unfall mit den vier Männern verwickelt und Lena muss ins Krankenhaus gebracht werden. Barry verlässt ihr Krankenbett und begibt sich daraufhin nach Utah, um Dean zur Rede zu stellen. Als Barry ihm klar macht, dass mit ihm nicht zu spaßen ist, kehrt er zurück zu Lena. Er entschuldigt sich für sein Verhalten und versöhnt sich mit ihr.

Das Verhältnis von Fabula und Sujet in *Punch-Drunk Love* liegt hierbei im Einklang zueinander. Die Story von Barry bestimmt den Aufbau des Films und es ist offensichtlich, dass alle Ereignisse und Szenen aufeinander aufbauen. Es werden keine wichtigen Plot-Elemente ausgelassen und nicht gezeigte Handlungen zwischen zwei Szenen können, durch den Kontext, vom Zuschauer gut erschlossen werden.



---

Des Weiteren ist die Handlung in *Punch-Drunk Love* figurenzentriert, da die Gefühle von Barry und wie er mit ihnen umgeht, sehr stark im Fokus der Geschichte stehen. Seine Handlungen sind durch Emotionen motiviert und nicht durch ein etabliertes Ziel oder einen Konflikt. Obwohl es einen Konflikt gibt, der verstreut in der Handlung des Films auftaucht und sie auch beeinflusst, steht Barrys Figurenentwicklung klar im Vordergrund. Von Anfang bis Ende des Films verfolgt der Zuschauer dabei seine Geschichte und bleibt auch in fast jeder Szene bei ihm.

Außerdem kann die Handlung in ein klassisches Drei-Akt-Schema eingeteilt werden. Der erste Akt etabliert Barry und seine Umgebung, sowie die wichtigste Nebenfigur, Lena. Wir lernen seinen Mitarbeiter Lance kennen sowie seine Schwestern. Es folgt ein Ruf ins Abenteuer, als ihn seine Schwester Elizabeth zu einer Geburtstagsfeier einlädt, bei der sie Barry mit einer Freundin von ihr bekannt machen möchte. Als diese jedoch nicht zur Feier auftaucht, entsteht dadurch in gewisser Weise die Verweigerung des Rufes, nur eben nicht, weil Barry ihn abgelehnt hat, sondern da die Umstände seiner Welt es nicht zugelassen haben. Als der in sich gekehrte Barry zum ersten Mal die Telefonsex-Hotline anruft, um mit jemandem über seine Gefühle zu reden, kann dies als der erste Wendepunkt angesehen werden. Daraufhin beginnt der zweite Akt, indem er mit mehreren Problemen konfrontiert wird, das chaotische Treffen zwischen seiner Schwester, Lena und Barry sowie die gleichzeitigen Erpressungsversuche der Telefonsexhotline stellen ihn vor emotional große Aufgaben. Nach dem ersten richtigen Date kommt es zwischen Lena und Barry zum Kuss. Wenige Minuten später wird Barry von dem vom Chef der Telefonsex-Hotline beauftragten Männern entführt und aufgefordert, sie zu bezahlen. Hier befindet sich die Geschichte an ihrem Angelpunkt. Barry wird nun einerseits zum ersten Mal von den Gefühlen Lenas konfrontiert und von der realen Gefahr der Hotline, die er bis dahin immer am Telefon abwimmeln konnte. Barrys Fokus liegt im zweiten Akt weiterhin auf Lena, wodurch kurz vor dem Ende des Aktes der zweite Wendepunkt buchstäblich einschlägt, als Barry durch einen erzwungenen Autounfall erneut mit den Männern der Hotline konfrontiert wird. Diesmal wird durch den Unfall aber auch Lena verletzt und somit beginnt Barry sich zu wehren. Er erkennt die Gefahr, die vom Chef der Hotline ausgeht und entschließt sich zu handeln. So kommt die Geschichte zu ihrem Höhepunkt, als Barry in Utah auf Dean trifft und in einem hitzigen Gespräch klar macht, dass er und seine Männer sich von ihm fernhalten sollen. Nach der Versöhnung mit Lena endet der Film, als Barry in sein gewohntes Umfeld zurückkehrt, mit Lena als seine Partnerin.

Die Dramaturgie der Geschichte weist somit eine geschlossene Form auf, da die Szenen durch die Einteilung ihrer Akte einen klaren chronologischen Aufbau haben und formgetreu von Exposition über Konfrontation zur schließlichen Auflösung führen.

## 4.2.2 Erzählstrukturen

Obwohl die erzählerische Instanz in fast jeder Szene bei Barry verweilt, springt der Zuschauer in der Mitte des Films für eine Szene von dem San Fernando Valley nach Utah, um Dean zu etablieren, wodurch klar ist, dass die Erzählperspektive nicht durchgängig personal ist. Gleichzeitig kann der Zuschauer nicht in die Köpfe der Figuren gucken und kann nur das beobachten, was von den Figuren gezeigt wird. Demnach wird die Geschichte durch eine neutrale Erzählperspektive dargestellt.

Die Strukturierung der Zeit weist dabei keine Besonderheiten auf. Es gibt keine großen Zeitsprünge und nicht gezeigte Handlungen können durch den Kontext der Szenen vom Zuschauer erschlossen werden. Da die Szenen aufeinander aufbauen, entsteht keine Verwirrung. Das Tempo der Geschichte ist zwar durchaus schnell, aber durch den Stil von Paul Thomas Anderson gibt es auch hier, wie schon bereits bei *Boogie Nights*, eine Vielzahl an ruhigen Szenen, in denen die Figuren im Fokus sind.

## 4.2.3 Figuren

Der Protagonist von *Punch-Drunk Love* ist Barry Egan, der als ein etwas schüchterner, in sich gekehrter Verkäufer in seinen Dreißigern eingeführt wird. Er hat seine eigene Firma, in der mehrere Personen für ihn arbeiten und man merkt, dass er ein Gespür für Details und Zahlen besitzt. Relativ schnell wird jedoch klar, dass seine Schüchternheit eher eine Art Neurose ist und er vor allem von Aggressionsproblemen geplagt ist und jegliche emotionale Konfrontation Unwohlsein bei ihm auslöst. Seine Instabilität verärgert ihn selbst, beginnt aber, sich gegen seine Abneigungen, wie Intimität, zu wehren, indem er sich mit Lena trifft.

Hier beginnt sich seine Figur zu verändern, da sich zwischen den beiden eine Romanze entwickelt. Die daraus resultierende Liebe hilft Barry dabei, mehr Selbstvertrauen und Kontrolle über seine Wutausbrüche zu haben. Schließlich nutzt er seine Wut und setzt sie gezielt ein, wenn er Dean konfrontiert. Im Dialog mit ihm nennt er sogar explizit seinen Antrieb: „I have so much strength in me, you have no idea. I have a love in my life, it makes me stronger than anything you can imagine.“<sup>65</sup>

Nach der erfolgreichen Konfrontation kehrt er in sein anfängliches Leben zurück, bloß jetzt ist er merkbar glücklicher, da er eine Partnerin hat, mit der er seine Emotionen teilen kann. Als Hauptfigur liegen alle Sympathien bei ihm, da er im Laufe des Films immer wieder von vermeintlich größeren Kräften, wie seine Schwestern oder Dean, unterdrückt wird.

---

<sup>65</sup> Anderson, Paul Thomas: *Punch-Drunk Love* [Film] USA: New Line Cinema, 2002, 01:22:50-01:23:04.

Seine Partnerin ist Lena Leonard, ebenfalls in ihren Dreißigern, begegnet sie eines Tages Barry bei seiner Firma und wird als sehr sympathisch und liebenswürdig eingeführt. Konträr zu Barrys Schwestern, hinterlässt sie bei ihm und dem Zuschauer ein sehr positives Bild, eben weil sie überhaupt nicht wie die gemeinen und teilweise hysterischen Schwestern Egans agiert. Auch wenn Lena sich zu Barrys großen Antrieb entwickelt, ist deutlich, dass sie nur eine Nebenfigur darstellt.

Da Lenas Charakter nur existiert, um die Entwicklung von ihm voranzubringen, leidet darunter auch die Komplexität ihrer Figur im Vergleich zu Barry.<sup>66</sup> Daraus resultiert, dass ihre Entwicklung ausbleibt, da man als Zuschauer, wie bereits erwähnt, hauptsächlich Barry verfolgt.

Als Antagonist der Geschichte fungiert Dean Trumbell. Der bereits etwas ältere Geschäftsmann ist hauptsächlich als der Matratzenverkäufer „Mattress Man“ bekannt, leitet gleichzeitig aber auch die Telefonsex-Hotline, die sich im Laufe des Films zu Barrys größten Widersacher entwickelt, da er immer wieder von dessen Mitarbeitern belästigt wird. Dean wird dabei als ein gemeiner Tyrann eingeführt, der nur seinen eigenen Profit im Sinn hat. Auch hier lässt sich keine Figurenentwicklung erkennen, da seine hauptsächlichste Funktion ist, Barrys Figur einen Gegner für dessen Weiterentwicklung zu liefern.

Des Weiteren spielt Elizabeth Egan eine kleine Rolle in der Geschichte und kann stellvertretend für die restlichen Schwestern von Barry angesehen werden. Barrys Schwestern wirken alle sehr dominant und beherrschend gegenüber ihrem kleinen Bruder und stellen einen möglichen Ursprung seiner Neurosen dar. Auch hier gibt es keine merkbare Figurenentwicklung.

Zur Zeit seiner Besetzung als Barry Egan war Adam Sandler bereits für eine Vielzahl an Komödien und als Bestandteil der amerikanischen Comedy-Show *Saturday Night Live* (1975-) von 1990 bis 1995 bekannt.<sup>67</sup> Filme wie unter anderem *Billy Madison* (1995), *Bulletproof* (1996), *The Wedding Singer* (1998) oder *The Waterboy* (1998) manifestierten dabei seine Paraderolle als ein lustiger Hauptdarsteller, die durch seinen trockenen Slapstick-artigen Humor untermalt wurden.<sup>68</sup> So auch zu sehen in *Couch* (2003), ein Kurzfilm von Paul Thomas Anderson, in dem Adam Sandler auf humoristische Art und Weise nach einer neuen Couch für sich sucht.<sup>69</sup> Mit diesem

---

<sup>66</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.199.

<sup>67</sup> Vgl. Internet Movie Database: Saturday Night Live: Full Cast & Crew, in: IMDb, 1975-, <https://www.imdb.com/title/tt0072562/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>68</sup> Vgl. Internet Movie Database: Adam Sandler: Credits, in: IMDb, o.D., <https://m.imdb.com/name/nm0001191/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>69</sup> Vgl. Internet Movie Database: Couch, in: IMDb, 2003, <https://m.imdb.com/title/tt0365082/> (abgerufen am 18.01.2023).

Hintergrund schrieb Paul Thomas Anderson die Figur des Barry Egan explizit für Adam Sandler, da er vor der Produktion von *Punch-Drunk Love* bereits ein großer Fan von ihm war.<sup>70</sup>

Emily Watson verkörperte die Rolle der Lena Leonard und war zum Zeitpunkt der Produktion bereits eine bekannte Schauspielerin in Hollywood. Nachdem sie am Anfang ihrer Karriere als Theaterdarstellerin tätig war, erlangte sie durch ihr Filmdebüt in *Breaking The Waves* (1996) direkt eine Nominierung als „Beste Hauptdarstellerin“ bei den Academy Awards. Spätestens durch ihre Arbeit an *Punch-Drunk Love* zementierte sich ihr Status als hochklassige Schauspielerin.<sup>71</sup>

Die Rolle des Antagonisten Dean Trumbell übernahm Paul Thomas Andersons persönlicher Freund Philip Seymour Hoffman, welcher zuvor in *Hard Eight* (1996), *Boogie Nights* (1997) und *Magnolia* (1999) bereits mit ihm zusammengearbeitet hatte.<sup>72</sup> Durch seine Leistung in *Boogie Nights* erlangte Hoffman einen Durchbruch als Schauspieler und begann fortan in immer größeren Produktionen eine Rolle zu spielen. Bis zu seinem unerwarteten Tod in 2014, galt Hoffman als einer der besten Schauspieler seiner Generation und wurde 2006 mit einem Academy Award für seine Rolle des Truman Capote in *Capote* (2005) als „Bester Hauptdarsteller“ ausgezeichnet.<sup>73</sup>

#### 4.2.4 Stilmittel

Während die visuelle Gestaltung von *Boogie Nights* vom Verfasser als äußerst authentisch beschrieben wurde, so kann man für *Punch-Drunk Love* die Gestaltung als sehr emotional charakterisieren. Obwohl Emotionen und wie Paul Thomas Anderson diese in seinen Filmen einbindet, ein sehr persönlicher Aspekt des Regisseurs ist, muss es ebenfalls als Stilmittel der visuellen Gestaltung für den Film in diesem Kapitel erwähnt werden, da im Verlauf von *Punch-Drunk Love* viel davon zu sehen ist. Wie er dies zeigt, sieht man gut in den Bildkompositionen einzelner Szenen.

Als Beispiel kann man bereits die erste Szene des Films nehmen. Hier sitzt Barry Egan in seinem typisch blauen Anzug in der Ecke des Raumes an einem Tisch. Durch die

<sup>70</sup> Barfield, Charles: Throwback Thursday: Paul Thomas Anderson Has An “Obsession” With Adam Sandler’s ‘Big Daddy’, in: The Playlist, 2018, <https://theplaylist.net/tbt-paul-thomas-anderson-sandler-20180503/> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>71</sup> Vgl. Internet Movie Database: Emily Watson: Biography, in: IMDb, o.D., <https://www.imdb.com/name/nm0001833/bio> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>72</sup> Vgl. Internet Movie Database: Philip Seymour Hoffman: Credits, in: IMDb, o.D., <https://m.imdb.com/name/nm0000450/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>73</sup> Vgl. Britannica: Biography: Philip Seymour Hoffman, in: Britannica, o.D., <https://www.britannica.com/biography/Philip-Seymour-Hoffman> (abgerufen am 18.01.2023).

gleiche Farbe der Wand hinter ihm verschwindet Barry praktisch und verschmilzt mit dem Raum.<sup>74</sup>



Abbildung 2: Bild aus „Punch-Drunk Love“

Bereits hier lässt sich eine gewisse Symbolkraft feststellen, die allein durch die visuelle Inszenierung entsteht. Barrys Dasein in dem sonst leeren Raum könnte für seine Einsamkeit stehen oder auch die Verlorenheit in seinem Job und dem Wunsch, dem tristen San Fernando Valley zu entkommen. Solche visuellen Kniffe verstecken sich über den kompletten Film Andersons und zeigen sein profundes Verständnis gegenüber dem Film als Handwerk und wie er visuelle Entscheidungen als erzählerisches Mittel benutzt. In diesem Kapitel wird eine Auswahl dieser stilistischen Besonderheiten dargelegt.

Beginnend mit den Kameraperspektiven wird auch in diesem Film hauptsächlich auf eine Perspektive auf Augenhöhe gesetzt. Die Kamera fungiert als neutraler Beobachter und behält diesen Status bei. Dennoch lässt sich immer wieder eine leicht-untersichtige Perspektive erkennen, gerade in Dialogen, da die Kamera dort oft eine halbnaher Einstellungsgröße verwendet und trotzdem den Fokus, typisch für Paul Thomas Anderson, auf den Gesichtern der Figuren belassen möchte. Diese Nähe-Distanz-Relation zieht sich durch den kompletten Film, da die Kamera den Figuren gerne folgt, aber ihnen auch immer wieder den Raum überlässt und sich nicht zu sehr aufdrängt.

Diese Verfolgung von Figuren wird oftmals, wie bereits in *Boogie Nights*, mit Plansequenzen oder sehr langen Einstellungen inszeniert, was den Schauspielern wiederum die Möglichkeit gibt, komplett in der Stimmungs- und Charakterwelt ihrer Figuren abzutauchen.<sup>75</sup> Eine Entscheidung, die ebenfalls zur optimalen Darstellung der Emotionen für die Schauspieler hilfreich sein kann. Als Beispiel kann man dafür eine

<sup>74</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.184 f.

<sup>75</sup> Vgl. Ottiker, 2019, S.69.

---

Szene aus dem ersten Akt des Films nehmen. Dort sehen wir Barry bei einer Geburtstagsfeier seiner Schwester und seine Interaktionen mit Teilen der Familie. Barry bleibt durchgehend im Fokus der Kamera, wodurch der Zuschauer gut seine Gefühle, wie Unwohlsein und am Ende auch Wut wahrnehmen kann. Dabei fährt die Kamera zum Ende der Szene hin immer näher an das Gesicht von Barry heran, bis dieser schließlich aus dem Bildausschnitt tritt. Fast schon, als ob er die Beobachtung spüren kann und er nicht möchte, dass man seine Gefühle bemerkt. Diese Kamerabewegung ist, je nach Szene in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, sehr typisch für Andersons Inszenierung.<sup>76</sup> Ebenso beweist er erneut, wie gezielt er den Blick des Zuschauers lenken kann. In dem ersten Gespräch zwischen Barry und einer Frau bei der Telefonsex-Hotline verfolgen wir Barry, wie er durch sein Wohnzimmer umhergeht. Schließlich sitzt er am rechten Ende seines Esstischs, als kurz darauf die Kamera einen kleinen Schwenk zum linken Ende des Tisches macht. Daraufhin sieht der Zuschauer Barry, wie er an einem leeren Tisch sitzt.<sup>77</sup> Hier wird erneut seine Einsamkeit deutlich, was erzählerisch gleichzeitig einhergeht mit der Tatsache, dass Barry gerade versucht, mit jemandem Fremden zu reden, da er sonst niemanden in seinem Leben dafür hat.

Wie in der ersten Szene bereits angedeutet, ist die Farbkomposition in *Punch-Drunk Love* im Zusammenspiel mit Licht sowohl visuell als auch erzählerisch extrem wichtig. Am auffälligsten ist dabei die farbliche Zuordnung der beiden wichtigsten Figuren. Barrys blauer Anzug, den er über den kompletten Film trägt, symbolisiert seine Zurückgezogenheit und Kälte, wohingegen Lena hauptsächlich in roten Klamotten zu sehen ist, was für Barrys Liebe und auch Leidenschaft, die er zu ihr verspürt, stehen kann. Eine ähnliche Einteilung gibt es auch zwischen den Handlungsorten San Fernando Valley und Hawaii. Während das San Fernando Valley oft farblos oder trist dargestellt wird, werden auf Hawaii viele Merkmale des Ortes in pinken Farben dargestellt. Somit wird Barrys Gefühl, vom Valley erdrückt zu werden, noch deutlicher, als Hawaii als Ort der Liebe und Zusammenkunft mit Lena in einem farbenfrohen Pink zu sehen ist. Diese Aufteilungen, um die Emotionen von Barry darzustellen, tauchen dabei immer wieder im Film auf.

Genauso verhält es sich mit der Lichtdramaturgie, die oft kohärent zu Barrys Gefühlen dargestellt wird. Zum Beispiel, als Barry auf Hawaii an einer Telefonzelle telefoniert. Zuerst spricht er mit seiner Schwester und einer Frau an der Rezeption von Lenas Hotel. In dem Moment, als Lena beginnt mit ihm zu sprechen, erleuchtet die Telefonzelle sofort in einem warmen Licht, wodurch deutlich wird, dass Barrys Fokus allein auf Lena liegt und er sich freut ihre Stimme zu hören.<sup>78</sup> Insgesamt bewahrt Anderson auch in diesem Film eine Balance zwischen Szenen, in denen das Licht,

---

<sup>76</sup> Vgl. Anderson, 2002, 00:17:10-00:18:33.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., 00:23:48-00:23:55.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., 01:04:51.

besonders von draußen, als sehr stark und hell wahrgenommen werden kann und Szenen, in denen eine kühle und realistische Lichtstimmung herrscht.

Besonders auffällig ist ebenfalls Andersons häufige Nutzung von Symbolen als erzählerisches Mittel. So sieht man bei dem ersten Treffen zwischen Barry und Lena eine Reflexion auf der Linse der Kamera, die eine Mischung aus den Charakteren zugeordneten Farben, Blau und Rot, bilden. Demnach wird hier unterbewusst bereits eine tiefere Verbindung zwischen den beiden Figuren angedeutet.<sup>79</sup> Die finale Bestätigung erhält der Zuschauer im zweiten Akt des Films, als sich Barry und Lena auf Hawaii treffen und die gemeinsame Silhouette der beiden Figuren eine Art Herz formt.<sup>80</sup> Ein weiteres Beispiel ist die Funktion des kleinen Pianos innerhalb des Films. Da dieses kurz vor Lenas Figur eingeführt wird, könnte man die Verbindung ziehen, dass es erzählerisch stellvertretend für Lenas Figur fungiert.<sup>81</sup> Dies würde insofern Sinn ergeben, da Barry im Verlaufe des Films immer wieder versucht das Instrument zu spielen, aber es nicht kann. In der allerletzten Szene schafft er es jedoch, als Lena schließlich an seiner Seite ist.<sup>82</sup> Hier lässt Anderson viel Spielraum für Interpretationen, da man das kleine Piano auch als Symbol für Barrys Emotionen sehen könnte, da er diese zu Beginn ebenfalls nicht kontrollieren konnte und sie am Ende im Einklang mit sich selbst beherrscht.

Der Stil der Montage ist, ähnlich wie bei *Boogie Nights*, hauptsächlich ruhig, weil erneut viele lange Einstellungen verwendet werden und Anderson den Schauspielern bewusst Zeit gibt, ihre Figur ausführlich darzustellen. Das beste Beispiel dafür ist Barrys Sprint, mit dem kleinen Piano in seinen Armen, am Anfang des Films. Hier könnte Anderson problemlos Zeit einsparen, indem er früher wegschneidet, aber stattdessen legt er Wert darauf, dass der Zuschauer den kompletten Weg verfolgt. Dadurch gerät Barrys Figur wieder in den Vordergrund, da sein Laufstil, Gesichtsausdruck oder wie ihm seine Thermoskanne herunterfällt, zu seinem Charakter beitragen und diesen vertiefen.<sup>83</sup> Ansonsten werden viele Regeln der Continuity beachtet, bloß dass Anderson oftmals seine Dialoge von einer seitlichen Perspektive auflöst und dies mit wenigen bis gar keinen Schnitten.

Schließlich muss auch der auditive Stil Andersons erwähnt werden, denn auch diesen nutzt er, um ihn als erzählerisches Mittel einzusetzen. So bemerkt der Zuschauer, dass sich Barry in Gedanken verliert, wenn er sich zum ersten Mal das kleine Piano ansieht und durch ein plötzliches Geräusch die Wahrnehmung von Barry und gleichzeitig dem Zuschauer umgelenkt wird.<sup>84</sup> In diesem Fall durch einen vorbeifahrenden Laster und

---

<sup>79</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.185.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., 194.

<sup>81</sup> Vgl. ebd., 195.

<sup>82</sup> Vgl. Anderson, 2002, 01:27:10.

<sup>83</sup> Vgl. ebd., 00:07:05-00:07:32.

<sup>84</sup> Vgl. ebd., 00:07:03.

wenig später durch das Öffnen eines Garagentors.<sup>85</sup> Des Weiteren wird mit der Paraphrasierung die deskriptive Kompositionstechnik genutzt. Die Musik im Film untermalt mit Hilfe von Instrumentalmusik zum einen die Stimmung und Gefühlslage von Barry und zum anderen verdeutlicht sie auch inhaltlich seine Abhängigkeit von Lena, als Harry Nilssons „He needs me“, gesungen von Shelley Duvall, spielt. So wird die Gefühlslage von Barry nochmal offensichtlicher dargestellt und gleichzeitig zeigt die Kamera dem Zuschauer das blutige Wort „LOVE“ auf den Fingerknöcheln Barrys, wodurch seine Emotionen erneut symbolisiert werden.<sup>86</sup>

#### 4.2.5 Personalstil

Paul Thomas Andersons Figuren sind das Herzstück des Films. Jede Szene baut auf der nächsten auf und zielt darauf ab, Barrys Figur zu entwickeln und zu charakterisieren. Dieser explizite und geradlinige Stil macht Anderson in seiner Inszenierung und als Filmemacher so besonders.

Sei es dabei die Entscheidung nach großen Ensemble-Filmen wie *Boogie Nights* oder *Magnolia* den Fokus im Film auf die Gefühle einer einzigen Figur zu legen oder mit einer Dauer von 96 Minuten, die vorherigen Laufzeiten von zwei bis drei Stunden deutlich zu verkürzen. Von lauten und groß gefassten Geschichten der beiden vorherigen Filme wechselt Anderson zu einer ruhigen und subtilen Erzählung und das in der Hälfte der Zeit.<sup>87</sup> Dadurch bleibt Anderson mit der Produktion von *Punch-Drunk Love* nicht in alten Mustern hängen, sondern erweitert sein Gebiet und beweist, dass seine Fähigkeiten auch unter anderen Voraussetzungen einen Film prägen können.

Außerdem zeigt sich seine Verbundenheit zu selbst den kleineren Figuren wie Dean Trumbell, wenn Anderson rund um die Produktion von *Punch-Drunk Love* sich die Zeit nimmt einen einminütigen Kurzfilm zu drehen, der eine Hommage an eine missglückte Werbung aus den 80er Jahren darstellt und die Figur somit abseits des Films erweitert.<sup>88</sup> Erneut möchte der Verfasser ein Zitat der Safdie Brüder einbringen, welches sehr gut beschreibt, warum Andersons Figuren-Inszenierung so besonders ist:

*It's the intricate yet loud micro-performing-- [...] Sandler's instinctual wrist flick when Lena brings up the hammer story from his youth...or the leg bouncing while the manager confronts him about destroying the bathroom [...] Sandler's rage and inner madness was being filtered through Anderson's subtle microscope and, yes, it was still funny and entertaining.*<sup>89</sup>

<sup>85</sup> Vgl. Anderson, 2002, 00:09:04.

<sup>86</sup> Vgl. ebd., 01:01:03.

<sup>87</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.190.

<sup>88</sup> Vgl. Internet Movie Database: Mattress Man Commercial, in: IMDb, 2003, <https://www.imdb.com/title/tt0378338/> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>89</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.11.



Hier wird gut auf den Punkt gebracht, wie groß Andersons Obsession gegenüber seinen Figuren ist. Man merkt ihm an, dass es sein Ziel ist, dass die Zuschauer seine Figuren auf eine tiefgründige Art verstehen und dafür legt er in *Punch-Drunk Love* vor allem Wert auf die Emotionen.

Des Weiteren schafft er es aber auch immer wieder seine ganz persönlichen Geschichten in seine Drehbücher und Filme einzubauen. So gibt es drei große Gemeinsamkeiten, die Paul Thomas Anderson und seine Figur Barry Egan miteinander vereinen: Sowohl Anderson als auch Barry haben viele Geschwister und sind gleichzeitig die jüngsten ihrer Familie. Anderson selbst ist mit vier Schwestern aufgewachsen, während es bei Barry sogar sieben sind. Wie im Kapitel 2.1 bereits erwähnt, hatte Anderson ähnlich wie Barry, wenn auch nicht unbedingt in dieser Stärke, laut Aussagen von Freunden aus seiner Kindheit leichte Aggressionsprobleme. Schließlich vereint die beiden das San Fernando Valley, denn auch Barrys Geschichte spielt in der Heimatstadt von Anderson und wird vom Regisseur inhaltlich aufgegriffen, sodass man Barrys Versuch aus dem Valley zu flüchten deutlich spürt.<sup>90</sup>

Zu erwähnen ist ebenfalls, dass Anderson mit diesem Film erneut ein Drama inszeniert hat, aber dieses Genre stark mit komödiantischen Momenten, passend zu Sandler's Stil, bestückt hat, sodass man auch Merkmale einer Komödie im Film wahrnehmen kann. Durch die immer wiederkehrenden Leit motive wie Liebe oder auch Versöhnung lässt sich insgesamt ein Genre-Mix aus Drama, Komödie und Romanze feststellen.

Die von Anderson aufgezeigte Moral ist dabei nicht besonders modern. Barrys Konflikte lösen sich alle nur durch den kontrollierten Einsatz seiner Aggressionen auf und wenn man dies weiter spinnt, dann hat er diese Kontrolle erst durch die von Lena erhaltene Liebe erlernt.<sup>91</sup> Was wiederum bedeuten würde, dass es laut dem Film in Ordnung ist, Gewalt zu nutzen, sofern man es aufgrund der richtigen Sache tut. Ebenso wird aber früh im Film kommuniziert, dass Barrys Persönlichkeit eben nicht normal ist und sein Gedankenprozess wahrscheinlich unterschiedlich im Vergleich zu anderen Personen um ihn herum ist, wodurch weniger die Moral von Barry, sondern vielmehr seine Entwicklung im Vordergrund steht.

Auch in diesem Film kann man Andersons Bruch mit Konventionen dokumentieren. Seine stilistisch typische Nutzung von Plansequenzen und ausgefallenen Kamerafahrten lassen sich auch in *Punch-Drunk Love* wiederfinden. Neben den ebenso in *Boogie Nights* vorkommenden Merkmalen wie der Kreisblende<sup>92</sup> und dem direkten Blick der Schauspieler in die Kamera<sup>93</sup>, schneidet Anderson auf eine unkonventionelle Art immer wieder ein Bild von fast schon tanzenden Farben in den Film, die sinnbildlich für die aufkommenden Emotionen von Barry stehen können.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.183.

<sup>91</sup> Vgl. ebd., 199.

<sup>92</sup> Vgl. Anderson, 2002, 01:09:50.

<sup>93</sup> Vgl. ebd., 01:06:37.

<sup>94</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.190.

Diese Art der Darstellung, sowie die beiden vorherigen Merkmale, sind ein weiterer Beweis von Andersons wiederkehrenden Brüchen von Konventionen und demnach auch visuell stilistische Verbindungen zur Nouvelle Vague.

### 4.3 Filmanalyse von *Licorice Pizza* (2021)

*Licorice Pizza* ist zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Bachelorarbeit der neunte und gleichzeitig neueste Langfilm von Paul Thomas Anderson. Dieser hat das Drama nicht nur geschrieben und inszeniert, sondern auch Teile der Kameraarbeit übernommen.<sup>95</sup>

#### 4.3.1 Handlung

1973 trifft der 15-jährige Gary Valentine im San Fernando Valley auf die 25-jährige Alana Kane bei einem Fototag seiner Schule. Da sie als Assistentin für den Fotografen arbeitet, kennt Gary sie nicht und spricht sie sofort an, als er sie sieht. Seine direkte und überzeugende Art hinterlässt einen Eindruck bei Alana, wodurch sie sich zu einem Abendessen überreden lässt, trotz ihrer zu Beginn abweisenden Haltung. Beim späteren Treffen erzählt Gary ihr von seiner Berufung, ein geborener Entertainer und Schauspieler zu sein. Gleichzeitig arbeitet er als eine Art Unternehmer mit seiner Mutter zusammen. Obwohl ein Altersunterschied von zehn Jahren zwischen den beiden herrscht, verstehen sie sich unerwartet gut und Gary berichtet später seinem kleinen Bruder Greg, dass er heute die Frau getroffen habe, die er einmal heiraten werde.

Als Gary eine volljährige Aufsichtsperson braucht, um für eine Show nach New York City zu reisen, begleitet ihn Alana und sieht sich dessen Show an. Dabei trifft sie auf Lance, welcher ebenfalls in der Show als Schauspieler auftritt. Er und Alana kommen sich schnell näher, woraufhin eine erste Eifersucht bei Gary auftaucht. Bei einem gemeinsamen Essen mit Alanas Familie offenbart sich Lance jedoch als ein Atheist, weshalb er von Alanas strenggläubigen Vater rausgeworfen wird. Ihre Beziehung endet an diesem Punkt. Als Gary Wasserbetten für sich entdeckt, entscheidet er sich kurzerhand dazu, Wasserbetten selbst geschäftlich zu verkaufen. Dafür beginnt er Werbung im Radio zu kaufen und bekommt gleichzeitig Hilfe von Alana und seiner Mutter. Um mehr Kunden zu erreichen, geht er mit seinem Produkt auf eine Verkaufsmesse, wird jedoch fälschlicherweise wegen Mordes verhaftet und auf eine Polizeistation gebracht. Alana bekommt dies mit und rennt dem Streifenwagen zu Fuß hinterher. Als sie ankommt, wird Gary bereits wieder freigelassen und die beiden

---

<sup>95</sup> Vgl. Internet Movie Database: *Licorice Pizza*: Full Cast & Crew, in: IMDb, o.D., <https://www.imdb.com/title/tt11271038/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

---

rennen zusammen nach Hause. Langsam beginnt Alana Garys Gefühle zu erwidern. Bei einem Verkaufsgespräch bemerkt Gary, dass Alana ebenfalls schauspielerische Fähigkeiten besitzt und bringt sie daraufhin zu seiner Agentin Mary Grady. Bei der großen Ladenöffnung von Garys Laden für Wasserbetten beobachtet Alana, wie er mit einem Mädchen in seinem Alter flirtet, wodurch sie nun ebenfalls Eifersucht verspürt. Als Garys Agentin ein Vorsprechen für Alana besorgt hat, trifft sie auf Jack Holden, welcher sie danach zum Essen ausführt. Alana flirtet heftig mit Jack, um eine Rolle in seinem nächsten Film zu bekommen. Gary ist ebenfalls mit seinem Date im gleichen Restaurant und bekommt dies mit. Der stark angetrunkene Jack möchte schließlich hinter dem Restaurant einen Motorradstunt ausführen, bei dem er auf einem Golfplatz über mehrere brennende Stühle springen soll. Alana hat hinter ihm auf dem Motorrad Platz genommen, wird aber vom Rad herunter geschleudert, als Jack losfährt. Gary bemerkt dies und rennt über den kompletten Golfplatz, um nach ihr zu sehen. Sie versöhnen sich wieder und Gary bemerkt erneut seine Gefühle für sie.

Nach Beginn der Ölpreiskrise bekommen Alana, Gary und seine Mitarbeiter, die gleichzeitig auch seine Freunde und sein Bruder Greg sind, den Auftrag, ein Wasserbett im Haus des Filmproduzenten Jon Peters zu montieren. Jon, der jedoch eine Verabredung hat, warnt Gary, dass er dessen Bruder erwürgen würde, sofern sie irgendetwas im Haus beschädigen würden. Während der Montage lässt Gary das Wasser nun absichtlich im Haus auslaufen und flüchtet mit allen Beteiligten im LKW, mit dem sie normalerweise ihre Betten ausliefern. Dabei treffen sie auf Jon, dessen Sprit ausgegangen ist, und bringen ihn zur nächsten Tankstelle. Auf dem Rückweg halten sie bei Jons Sportwagen an und Gary zerschlägt die Windschutzscheibe vom Wagen. Nun bemerkt Alana, dass ihr eigener Tank leer ist und sie manövriert den LKW rückwärts bis zur nächsten Tankstelle. Gary und seine Freunde feiern Alana für diese Tat und sind regelrecht aufgeladen. Alana ist ermüdet und verängstigt und bemerkt gleichzeitig erneut den unterschiedlichen Reifegrad zwischen ihr, Gary und dessen Freunden.

Folglich beginnt Alana sich ehrenamtlich für den Wahlkampf des Demokraten Joel Wachs zu engagieren. Sie arbeitet in dessen Kampagnenbüro und arbeitet mit Hilfe von Gary an einem Werbespot für Joel. Dabei hört Gary, dass Flipperautomaten legalisiert werden sollen. Daraufhin setzt er alles in Bewegung, um als erster eine Spielhalle zu eröffnen. Dadurch entbrennt ein Streit zwischen ihm und Alana, da beide mit den getroffenen Entscheidungen des jeweils anderen unzufrieden sind. Obwohl Garys Spielhalle ein Erfolg wird, ist er nachdenklich, da er sich Alanas Anwesenheit wünscht. Gleichzeitig ist Alana bei einem Abendessen mit Joel, welcher sie eingeladen hat. Dabei erfährt sie jedoch, dass der Politiker schwul sei und Alana nur angerufen hat, um die öffentliche Wahrnehmung des Politikers beibehalten zu können. Daraufhin sucht sie Gary in seiner Spielhalle, während dieser beim Wahlkampfbüro von Alana ist.

Schließlich finden sich die beiden und laufen aufeinander zu. Sie küssen sich zum ersten Mal und rennen davon. Dabei sagt Alana zu Gary, dass sie ihn liebt.

Die Handlung des Films wird, typisch für Andersons Stil, stark durch die Figuren und ihre Entscheidungen gelenkt. Das zu Beginn des Films etablierte Ziel von Gary, Alana kennenzulernen, erreicht er sehr schnell und dient hauptsächlich der Exposition im ersten Akt der Geschichte. Daraufhin wird kein weiteres Ziel klar definiert und der Zuschauer folgt den Protagonisten auf ihrer gemeinsamen Reise innerhalb ihrer Beziehung zueinander. Demnach ist die Handlung ganz klar, auch durch die starke Figurenentwicklung im Verlauf des Films, figurenzentriert.

Durch den Aufbau der Szenen und der klaren Darlegung aller Plot-Elemente verhalten sich Fabula und Sujet im Einklang miteinander. Es werden alle für die Geschichte wichtigen Ereignisse auserzählt und sind durch ihre Chronologie einfach zu verstehen.

Erneut lässt sich Andersons Geschichte in ein klassisches Drei-Akt-Schema einteilen. Im ersten Akt lernt der Zuschauer Alana und Gary kennen und erfährt, durch ihr gegenseitiges Interesse aneinander, alle wichtigen Informationen über das Umfeld, Familienmitglieder oder die Wünsche der beiden Protagonisten. Dabei kann Garys Einladung an Alana zum Abendessen als so etwas wie der Ruf ins Abenteuer gesehen werden, welchen sie erst verweigert, aber schließlich dennoch nachkommt. Daraufhin entwickelt sich eine zaghafte Freundschaft, die von Alana aber nicht als solche ausgesprochen und sogar abgelehnt wird. Der erste Wendepunkt revidiert ihre Ansichten jedoch, als Gary fälschlicherweise festgenommen wird und Alana voller Sorge zur Polizeistation rennt, um nach Gary zu sehen. Von da an entwickelt sich eine unorthodoxe Beziehung, bei der sowohl Alana als auch Gary ein tieferes Interesse andeuten, aber es im Laufe des zweiten Aktes nicht schaffen, es ihrem Gegenüber klar anzusprechen. Die dadurch entstandene Distanz der beiden wird durch den Angelpunkt nichtig gemacht, als Gary voller Sorge um Alana über einen Golfplatz rennt, um nach ihr zu sehen. Diese Geste spiegelt Alanas Aktion im ersten Akt wider und bringt die beiden erneut näher zusammen. Nach einigen Abenteuern mit Garys Freunden, entschließt sich Alana jedoch mehr aus ihrem Leben machen zu wollen, wodurch sich beim zweiten Wendepunkt das Verhältnis der Protagonisten erneut verschlechtert und sie nach einem großen Streit vorerst getrennte Wege gehen. Der dritte Akt beginnt kurz darauf und zeigt sowohl Alana als auch Gary in ihren neuen Jobs und die Unzufriedenheit beider durch den fehlenden Kontakt zum jeweils anderen. Folglich entwickelt sich ein erstmals im Film einstimmiges Verlangen und es kommt zum Höhepunkt der Geschichte, als sich Alana und Gary erstmals küssen.

---

Dadurch, dass die Handlung die Beziehung zwischen Alana und Gary thematisiert, bzw. wie die beiden schließlich zu einem Paar werden, ist die Form der Handlung durch das Ende des Films geschlossen, da das Finale diese Entwicklung der Beziehung komplett auserzählt.

### 4.3.2 Erzählstrukturen

Durch den Umstand, dass mit Alana und Gary zwei Figuren gleichmäßig im Fokus der Geschichte stehen, hat die erzählerische Instanz die Aufgabe, beide Charakterwelten in ähnlicher Tiefe darzustellen. Dafür wechselt die Perspektive des Zuschauers oft zwischen den beiden Figuren hin und her und beobachtet, wie bereits in den vorherigen zwei Filmanalysen, die Geschehnisse und Entscheidungen aus einer neutralen Perspektive.

Durch die Chronologie der Geschichte, behält die Erzählung ihr etwas langsames Tempo über den Verlauf des Films, in den meisten Fällen, bei. Gerade in Szenen, in denen nur Alanas und Garys Figur zu sehen sind, merkt man dem Film eine gewisse Ruhe an. Hier könnte man dies bereits als ein erzählerisches Mittel einordnen, da die unruhigen Szenen hauptsächlich durch Interaktionen mit Nebenfiguren entstehen. Sobald Alana und Gary alleine sind, verliert der Film an Hektik und beschränkt sich auf die Darstellung ihrer Beziehung.

### 4.3.3 Figuren

Wie zuvor bereits angedeutet, gibt es in *Licorice Pizza* nicht nur einen Protagonisten, sondern zwei. Sowohl die Figur der Alana, als auch Gary sind die Hauptfiguren der Geschichte, da sich jede Szene der Handlung entweder um beide oder mindestens einen von beiden Figuren dreht.

Die Geschichte beginnt dabei mit der Figur des Gary Valentine, einem 15-jährigen Jungen, der neben der Schule immer auf der Suche nach neuen Business-Möglichkeiten ist, die er mit seiner Firma umsetzen kann. Gleichzeitig arbeitet er auch als Schauspieler und hat bereits in jungen Jahren mehrere Kontakte in der Filmbranche des San Fernando Valleys aufgebaut und strebt eine Karriere als Entertainer an. Er wirkt, trotz seines Alters, sehr abgeklärt und intelligent. Des Weiteren hat er keine Angst davor, sein Selbstbewusstsein nach außen zu tragen, fällt jedoch immer mal wieder in ein noch etwas kindliches und naives Verhalten zurück.

Die andere Hauptfigur der Handlung ist Alana Kane, eine 25-jährige Frau, die zusammen mit ihren Eltern und zwei Schwestern ebenfalls im Valley wohnt. Unentschlossen, was sie aus ihrem Leben machen möchte, arbeitet sie in unterschiedlichen Jobs und im Verlauf der Handlung auch für Gary. Aufgrund ihres Alters hat sie einen differenzierteren Blick auf die Welt als Gary und möchte ihrem

---

Heimatort eher entfliehen. Trotz ihrer Unentschlossenheit hat sie eine starke Ausstrahlung und wirkt äußerst selbstbewusst. Abgerundet wird dies durch ihre schroffe Art und Ehrlichkeit, besonders im Kontakt mit engen Freunden oder ihrer Familie.

Einen klassischen Antagonisten gibt es in *Licorice Pizza* nicht. Typisch für Andersons Figuren sind die Protagonisten selbst die Antagonisten, da diese oftmals einen selbstzerstörerischen Trieb in sich verbaut haben oder wie in diesem Film durch ihre Emotionen ausgebremst werden. Den größten Konflikt in Form einer Person stellt im Film die Figur Jon Peters dar. Der Filmproduzent, verkörpert von Bradley Cooper, bedroht Gary und seine Mitarbeiter und verbreitet durch seine aggressive und übergriffige Art noch am ehesten typische Merkmale eines Antagonisten, hat aber auf die übergreifende Handlung des Films keinen Einfluss.

Die Figurenentwicklung von Alana und Gary hängt dabei stark von der Beziehung der beiden zueinander ab. Während Alanas Abneigung gegenüber Garys übertrieben selbstbewusster Art zu Beginn noch sehr stark ist, schafft er es, sie nach und nach immer mehr mit seinem Charme und Leidenschaft für seine Projekte zu begeistern. Dabei ist es Gary, der sein Interesse an ihr als erstes deutlich macht und eifersüchtig wird, als sie beginnt, sich mit einem anderen Schauspieler namens Lance zu treffen. Diese Dynamik wechselt wiederum komplett, nachdem sich Alana von Lance trennt und beginnt für Gary zu arbeiten. Nun ist es Alanas Eifersucht, die Überhand nimmt, als sie mitbekommt, dass sich Gary mit einem Mädchen seines Alters trifft.

Das ständig abwechselnde Interesse zieht sich durch die komplette Handlung und mündet schließlich in einen großen Streit, der wiederum die Grundlage für die finale Versöhnung und Liebeserklärung von Alana legt. Was beide Figuren im Laufe des Films also noch nicht ausdrücken konnten, wurde durch diese Versöhnung beiderseitig offengelegt.

Besonders interessant ist die Entscheidung der Rollenbesetzung von Anderson. Sowohl die Figur Alana Kane, als auch Gary Valentine werden von Debütanten im Bereich der Schauspielerei verkörpert. Dabei spielen Alana Haim und Cooper Hoffman die Rollen der Alana Kane und Gary Valentine. Diese Auswahl ist dabei keineswegs zufällig, denn Alana Haim und Cooper Hoffman waren vor Beginn der Produktion bereits eng mit Anderson befreundet.

Alanas Mutter, Donna Haim, war eine prägende Figur in Andersons Kindheit. Sie arbeitete als Kunstlehrerin an der „Buckley School“ und nannte Anderson als einen ihrer Lieblingsschüler.<sup>96</sup> Für ein 15-minütiges Musikvideo von der Band „HAIM“, die aus

---

<sup>96</sup> Vgl. blackfilmandtv: Licorice Pizza Q & A with Alana Haim, Cooper Hoffman and director Paul Thomas Anderson, 2021, [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_eilbF43z8](https://www.youtube.com/watch?v=w_eilbF43z8) (abgerufen am 18.01.2023), 4:26-5:45.

Alana und ihren beiden Schwestern Este und Danielle besteht, hat Anderson 2017 die Regie übernommen<sup>97</sup>, bevor er später die Rolle der Alana Kane in *Licorice Pizza* explizit für Alana Haim schrieb und ihr anbot.

Cooper Hoffman ist der Sohn des 2014 verstorbenen Philip Seymour Hoffman, welcher als einer der engsten Freunde von Paul Thomas Anderson galt und in insgesamt fünf von neun seiner Langfilme mitgewirkt hat.<sup>98</sup> Durch diese Verbindung kennen sich Anderson und Cooper seit dessen Geburt und sind ebenfalls gut befreundet.

Diese Art der Rollenbesetzung zeigt erneut Andersons extreme Verbundenheit zu seinen Filmen. Neben all der Professionalität, die in der Filmindustrie und in Hollywood eingefordert wird, nutzt Anderson jede Möglichkeit, um eine persönliche Verbindung zu seinem Leben in den Film einzubauen, und das nicht nur im Drehbuch oder der Inszenierung, sondern auch im Bereich des Castings. Diesbezüglich muss erwähnt werden, dass Alanas Familie, die selbst aus dem San Fernando Valley stammt, im Film von Alana Haims echten Familie verkörpert wird. Somit sind ihre Eltern und zwei Schwestern als selbige zu sehen und tragen enorm zur Chemie zwischen den Figuren bei.

#### 4.3.4 Stilmittel

Ein klassischer Trick der Kameraperspektive wird in *Licorice Pizza* öfters von Anderson angewandt. Wenn sich Figuren innerhalb der Handlung sprichwörtlich Augenhöhe bewegen, wird das gleichzeitig von der Kamera auch so eingefangen. Viele Dialogszenen zwischen Alana und Gary sind dementsprechend in Normalsicht gefilmt, aber sobald sich eine Figur versucht ihre Dominanz auszuspielen, inszeniert Anderson dies in der sogenannten Untersicht.

Beispielsweise als Jon Peters den jungen Gary Gewalt androht, falls dieser die Installation des Wasserbettes versauen würde<sup>99</sup> oder auch wenn Alana den großen Streit zwischen ihr und Gary beginnt.<sup>100</sup>

Der visuelle Stil in *Licorice Pizza* arbeitet dabei in mehreren Aspekten auf eine Grundfunktion hin. Anderson versucht mit unterschiedlichsten handwerklichen Mitteln den Fokus auf die Figuren Alana und Gary und dessen Beziehung zueinander zu legen. Abgesehen davon, dass mindestens einer von beiden in jeder Szene anwesend ist, fokussiert die Kamera oftmals die Gesichter der Schauspieler. Was sich zuerst wie ein redundantes Merkmal lesen lässt, hat aber innerhalb der Geschichte von Anderson

<sup>97</sup> Vgl. Internet Movie Database: Haim: Valentine, in: IMDb, 2017, <https://www.imdb.com/title/tt8150920/> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>98</sup> Vgl. Internet Movie Database: Philip Seymour Hoffman: Credits, in: IMDb, o.D., <https://m.imdb.com/name/nm0000450/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>99</sup> Anderson, Paul Thomas: *Licorice Pizza* [Film] USA, Kanada: Metro-Goldwyn Mayer, 2021, 01:20:44.

<sup>100</sup> Vgl. Anderson, 2021, 01:43:45.

eine klare Funktion. Als Beispiel kann man dafür das Telefonat zwischen Alana und Gary im ersten Akt nehmen, bei dem insgesamt fast eine Minute lang nicht gesprochen wird und wir nur die Gesichter der beiden Hauptfiguren sehen.<sup>101</sup> Dadurch, dass dem Zuschauer keine Informationen durch Worte zugefüttert werden, liegt es an uns selbst, die Gefühle von Alana und Gary durch ihr Schauspiel zu erschließen. Der Zuschauer wird dadurch mehr in die Handlung eingebunden und gleichzeitig erhalten die Darsteller einen eigenen Raum, in dem sie ihre Figuren vertiefen können. Dabei ist die absichtliche Zurückhaltung von Sprache im Film keineswegs einfach umzusetzen. Denn normalerweise kann Sprache als Hilfe dienen, um bestehende Bilder weiter zu konkretisieren.<sup>102</sup>

Anderson hält diese Hilfe explizit zurück und beweist dadurch erneut seinen Instinkt für die Inszenierung der Darsteller und wie Emotionen von der Kamera aufgefangen werden können. Erzählerisch wird so auch die emotionale Verbindung zwischen den beiden Figuren nochmal verstärkt aufgezeigt. So zum Beispiel bei der mehrfach vorkommenden Darstellung von gegenseitiger Eifersucht zwischen Alana und Gary. Beispielsweise als beide im Restaurant aufeinandertreffen, während sie mit jeweils anderen Begleitungen anwesend sind und deswegen nur durch Blicke miteinander kommunizieren.<sup>103</sup>



Abbildung 3: Bild aus „Licorice Pizza“

Typisch für Andersons visuellen Stil, gibt es auch in *Licorice Pizza* vermehrte Plansequenzen. Wie schon mehrfach in dieser Bachelorarbeit betont, steigert Anderson dadurch die Eingebundenheit des Zuschauers und gibt den Darstellern ihren eigenen Raum, um ihr Schauspiel komplett zu entfalten. Dadurch, dass in solchen längeren Einstellungen kein Schnitt gesetzt wird, kann dem Zuschauer entweder die

<sup>101</sup> Vgl. Anderson, 2021, 00:25:05.

<sup>102</sup> Vgl. Ottiker, 2019, S.153.

<sup>103</sup> Vgl. Anderson, 2021, 01:05:27-01:09:58.



Möglichkeit überlassen werden seinen Fokus selbst zu setzen, oder der Bildausschnitt wird so gewählt, dass die Fokussierung dem Zuschauer abgenommen wird und es deutlich wird, was erzählerisch für die Handlung von Bedeutung ist. So zum Beispiel im dritten Akt der Geschichte, als Alana merkt, dass der Politiker Joel Wachs gar kein Interesse an ihr hegt, sondern sie nur als Ablenkung nutzen möchte. Währenddessen hören wir einen Streit zwischen Joel und seinen heimlichen Geliebten. Die Kamera bleibt aber bewusst bei Alana, da es erzählerisch von größerer Wichtigkeit ist, was ihre Figur empfindet und wie sie auf die Situation reagiert.<sup>104</sup> Hinzu kommt Andersons handwerkliches Geschick, indem er in besagter Szene die Sequenz mit Hilfe einer Spiegelung inszeniert. Erzählerisch könnte man dadurch die Interpretation wagen, dass Alanas Blick auf den Politiker Joel durch das Gespräch einmal komplett gedreht wird, da dieser nun sein wahres Gesicht zeigt.

In dieser Szene sieht man auch sehr gut Andersons Einsatz von Nah- und Groß-Einstellungen zur verstärkten Darstellung der Gestik und Mimik der Figuren. Insgesamt wechseln die Einstellungen im Verlauf des Films immer wieder von Amerikanisch bis zu Groß-Einstellungen, was die generelle Nähe von der Kamera zu den Figuren unterstreicht und ebenfalls eine Verbundenheit des Zuschauers gegenüber der Geschichte fördert.

Des Weiteren merkt man eine klare Abstimmung zwischen der Licht- und Farbkomposition des Films. Sowohl die Farben, als auch das ausgewählte Licht füllen das Bild vermehrt mit vielen warmen Tönen und Akzenten. Besonders in Innenräumen kann man oftmals ein warmes Licht erkennen, welches durch die Verwendung von sanften Gelb-, Orange-, Rot-, und Brauntönen abgerundet wird. Auffallend dabei ist die Verteilung des Lichts in den Gesichtern der Figuren. Nicht selten wird durch die Lichtsetzung ein künstlicher Kontrast hergestellt, der die beiden Gesichtshälften der Figuren in einer dunklen und einer hellen Hälfte darstellt. So wird im Unterbewusstsein des Zuschauers gerne der Zwiespalt der Figuren deutlich gemacht, um erneut eine erzählerische Verbindung herzustellen.<sup>105</sup> Außerdem sind erneut blaue Lichtreflexionen auf der Linse der Kamera zu sehen, die im Laufe der Handlung immer wieder auftauchen, wenn einer der Figuren zum Beispiel etwas Unwirkliches passiert, als Gary plötzlich für angeblichen Mord verhaftet wird<sup>106</sup> oder Alana bei einem Stunt vom Motorrad fällt.<sup>107</sup>

Die Montage von *Licorice Pizza* fällt während des Films normalerweise nicht großartig auf, im Sinne, dass der Schnittrhythmus passend zur Liebesgeschichte eher langsam und ruhiger gehalten ist. Sie erfüllt jedoch eine ganz entscheidende erzählerische Funktion im letzten Akt der Handlung. In einer Parallelmontage sehen wir Gary, wie er

<sup>104</sup> Vgl. Anderson, 2021, 01:57:35-01:58:31.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., 01:06:25.

<sup>106</sup> Vgl. ebd., 00:35:24.

<sup>107</sup> Vgl. ebd., 01:12:33.

am linken Bildrand nach rechts laufend auf der Suche nach Alana ist. Daraufhin wechselt die Kamera zu Alana, die gleichzeitig am rechten Bildrand nach links läuft und wiederum Gary sucht. Zur Verdeutlichung, wird in der Parallelmontage sogar ein Match-Cut durchgeführt, der gleichzeitig als eine Art Kurz-Flashback fungiert. Hier wird für einen kurzen Moment zu Alana und Gary geschnitten, als die beiden zu einem früheren Zeitpunkt bereits rennend, auf dem Weg zum jeweils anderen, zu sehen waren.<sup>108</sup> Dadurch wird nicht nur eine inhaltliche Klammer geschlossen, sondern auch die Liebe der beiden zueinander symbolisiert. Des Weiteren wird die Figurenentwicklung von Alana und Gary visuell unterstrichen und als Zuschauer entdeckt man, dass sie zuvor bereits unterbewusst nur mit Hilfe von Bildern auserzählt wurden. Im Laufe der Handlung wurde dem Zuschauer nämlich gezeigt, wie das gegenseitige Interesse der beiden sich stetig verändert hat und ungünstigerweise nie zur selben Zeit von beiden geäußert wurde. Doch nachdem nun beide gleichzeitig auf der Suche nacheinander waren, sich treffen und in der nächsten Szene ab sofort zusammen rennen, erzählen die Bilder, dass ihre Liebe nun in eine metaphorisch gemeinsame Richtung geht.<sup>109</sup>

Auch im Tonschnitt weiß Anderson, wie er seine Figuren stimmig in den Vordergrund der Geschichte packen kann. Zum einen verzichtet er in einen der spannendsten Szenen des Films komplett auf eine musikalische Untermalung und lässt Alanas Figur in Begleitung von Stille und Geräuschen des leeren LKWs auf der Straße fahren. Hier vertraut er nicht nur der Geschichte, sondern auch der Inszenierung generell, dass sie auch ohne einen künstlichen Aufbau von Spannung, durch weitere Musikuntermalung, funktionieren kann.<sup>110</sup> Zum anderen nutzt er non-diegetische Musik zur Paraphrasierung von Bildern, als David Bowies „Life on Mars?“ läuft, wenn Alana und Gary zum ersten Mal von der Ölkrise mitbekommen und Gary daraufhin an dutzenden leeren Autos vorbeiläuft. Des Weiteren ist auch eine Polarisierung der Bilder zu erkennen, als der Zuschauer und Gary das erste Mal Alanas Figur sehen und zur selben Zeit ein Song über wahre Liebe zu hören ist, nämlich „July Tree“ von Nina Simone.<sup>111</sup> Dabei ist auffällig, dass Anderson hier ähnlich wie in *Boogie Nights* mit einem großen Soundtrack versucht die Authentizität und Stimmung der Zeit, in die der Film spielt, zu verstärken.<sup>112</sup> Abgerundet wird die Betrachtung von *Licorice Pizza* durch den Aspekt, dass das Werk auf 35mm Film gedreht wurde und somit unterbewusst zur Wertigkeit und dem Stil der 70er Jahre beiträgt.

---

<sup>108</sup> Vgl. Anderson, 2021, 02:03:55-02:04:19.

<sup>109</sup> Vgl. ebd., 02:04:20-02:05:13.

<sup>110</sup> Vgl. ebd., 01:31:10-01:34:02.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., 00:00:28.

<sup>112</sup> Vgl. Internet Movie Database: *Licorice Pizza*: Soundtrack, in: IMDb, o.D., <https://www.imdb.com/title/tt11271038/soundtrack/> (abgerufen am 18.01.2023).

### 4.3.5 Personalstil

Nachdem in *Boogie Nights* besonders die Authentizität der Figuren und ihrer Welt im Vordergrund waren und in *Punch-Drunk Love* die Entwicklung von Emotionen und Barrys Kampf mit sich selbst, offenbart sich *Licorice Pizza* als eine profunde Darstellung von Liebe zwischen den beiden Hauptfiguren. Dabei ziehen sich Motive durch den Film, die die Entwicklung der Figuren auf natürliche Art und Weise untermalen. Sei es die gegenseitige Eifersucht, das Interesse aneinander gefolgt von Desinteresse und schließlich mehrfache Versöhnung. Diese unterschiedlichen Phasen spiegeln die Entwicklung der Beziehung zwischen Alana und Gary wider, bis sie schließlich in einem klassischen glücklichen Ende mündet.

Trotz der Umstände, dass Alana zehn Jahre älter als Gary ist, beide an komplett unterschiedlichen Punkten ihres Lebens und ihrer emotionalen Reife sind, beide eine andere Sicht auf die Welt und auseinandergehende Wünsche für ihre Zukunft haben, werden sie am Ende zu einem Paar. Dadurch lässt sich eine romantisierte Interpretation und auch moralische Ansicht Andersons skizzieren, die durch den Verlauf der Geschichte durchaus suggeriert wird: Es ist nicht wichtig, unter welchen Umständen man einem Menschen begegnet. Solange es die richtige Person ist, wird sich daraus eine Liebe entwickeln. Verstärkt wird diese These übrigens durch Garys deutlichen Gefühlen, nachdem er Alana zum ersten Mal sieht. Obwohl Alana offensichtlich genervt davon ist, in der Schule als Fotograf-Assistentin zu arbeiten, kann Gary nicht anders handeln als sie, die ihm komplett fremd ist, anzusprechen. Welche Wirkung diese Szene zusammen mit dem Einsatz der Musik auf den Zuschauer hat, wurde bereits im Kapitel 4.3.4 kurz beschrieben.

Auffallend ist Andersons erneute Einbindung von komödiantischen Elementen in seiner Erzählung, wodurch sich, ähnlich wie bei *Punch-Drunk Love*, ein Genre-Mix von Drama, Komödie und Romanze erkennen lässt. Durch diese unterschiedlichen Einflüsse erschafft Anderson eine Reihe von emotionalen Darstellungen, mit denen die Darsteller spielen und ihre Charaktere vertiefen können. Interessant ist dabei die Einbindung der Figuren Jon Peters und Jack Holden, die durch ihre schroffe und einzigartige Art einen Gegenpol zu Alana und Garys Figur bieten. Obwohl ihre Charaktere eine komplett neue Dynamik in die Handlung des Films einbringen, wirken sie keineswegs deplatziert, weil der Fokus weiterhin auf Alanas und Garys Beziehung liegt und der Zuschauer durch den Kontext der Szenen weiß, um was es in der Szene wirklich geht. Zum Beispiel ist der Kontext der Szene im Restaurant mit Jack Holden, dass Alana versucht, Gary eifersüchtig zu machen und seine Reaktion im Fokus steht.<sup>113</sup> Ebenso ist Garys absichtliche Fehlmontur des Wasserbettes bei Jon Peters eine Reaktion auf Jons grobe und unhöfliche Art gegenüber Gary, während Alana anwesend ist. Ihre Reaktion wird dabei punktuell von der Kamera eingestreut, wodurch

---

<sup>113</sup> Vgl. Anderson, 2021, 01:09:28-01:10:20.

der Zuschauer diese Verbindung unterbewusst ziehen kann.<sup>114</sup> Es sind solche kleinen Momente, die nicht nur das Schauspiel, sondern auch die Tiefe der Figuren besonders hervorheben und typisch für Andersons Filme sind.

Ebenso herausragend ist die bereits im vorherigen Kapitel angesprochene Verwendung der Parallelmontage. Hier bricht Anderson erneut die Konventionen, wenn er während der Parallelmontage einen Match-Cut eingebaut, der gleichzeitig als kurzer Rückblick in der Handlung fungiert. Dieser Effekt ist, wenn auch keine komplette Neuerfindung, mindestens eine geschickte Erweiterung der heutzutage zuhauf verwendeten und beim Publikum bekannten, klassischen Parallelmontage. Durch diese Erweiterung gibt er der Montage seinen eigenen Stil und formt die Sehgewohnheiten der Zuschauer aktiv nach seinem Willen nach um.

Schließlich muss auch die extreme Verbundenheit des Films zu Paul Thomas Andersons Vergangenheit erwähnt werden. Am offensichtlichsten ist die erneute Verwendung des San Fernando Valley als Hauptspielort der Handlung, sowie die zeitliche Einordnung in das Jahr 1973. Anderson, der selbst in den 70er Jahren im Valley seine Kindheit verbracht hat, schreibt somit über eine Zeit, mit der er tief verwurzelt ist und ihm durch das frequentierte Vorkommen in seinen Filmen extrem wichtig zu sein scheint. Hinzu kommt eine erneute Parallele zwischen Anderson und seinen Hauptfiguren, da Anderson, ähnlich wie Gary im Film, bereits als sehr junger Mensch viele Verbindungen zur Filmindustrie im San Fernando Valley aufweisen konnte.<sup>115</sup>

## **5 Schlussbetrachtungen**

Paul Thomas Anderson Filmografie ist eine Anhäufung an Werken, die durch ihr Handwerk auf unterschiedlichsten Ebenen der Produktion zu glänzen wissen. Im folgenden Kapitel erläutert der Verfasser, inwiefern man Anderson durch seine Werke als Autorenfilmer bezeichnen kann.

### **5.1 Zusammenfassung**

Es gibt eine Vielzahl an Merkmalen, die sich durch die filmischen Werke von Paul Thomas Anderson ziehen und unabhängig von Genres oder der Handlung ihren Weg in seine Geschichten finden. Alle Merkmale aufzuzählen, würde den Rahmen dieser Arbeit deutlich sprengen, jedoch gibt es eine Ansammlung an Aspekten, die hilfreich bei der Beantwortung der Forschungsfrage sind:

---

<sup>114</sup> Vgl. Anderson, 2021, 01:20:04-01:22:57.

<sup>115</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.274.

---

Beginnend mit Andersons persönlicher Verbindung zu seinen Filmen, welche dazu führt, dass sich Leitmotive und Thematiken herausarbeiten lassen, die vermehrt in seinen Geschichten eine Rolle spielen. Das San Fernando Valley, Andersons Heimatstadt, ist über seine komplette Filmografie hinweg äußerst prominent vertreten und bezeichnend dafür, wie sehr ihn seine subjektive Wahrnehmung als Filmemacher beeinflusst.<sup>116</sup> Seine Geschichten werden dabei mit Figuren gefüttert, die oftmals in Korrelation zu ihm selbst stehen, da er sie mit Dingen konfrontiert, die Anderson aus seiner eigenen Vergangenheit bestens kennt. So kann man zum Beispiel eine Parallele zwischen Andersons Beziehung zu seiner Mutter und der Mutter-Sohn Beziehung in *Boogie Nights* ziehen oder die immer wieder vorkommende Darstellung von Vaterfiguren in seinen Geschichten betrachten.<sup>117</sup> Dabei ist das Motiv der Versöhnung seiner Figuren, unterstützt und befeuert durch die Gestaltung sowie die Inszenierung von Liebe in seinen Filmen, allgegenwärtig. In jedem seiner Werke ist dieses Motiv zu vernehmen, besonders in *Magnolia*, wo Versöhnung einer der wichtigsten Aspekte des Films ist. Auch wenn es in *There Will Be Blood* nur zum Versuch der Versöhnung reicht, ist es dort ebenfalls die komplizierte Art der Liebe von Daniel Plainview, die die Tragik des Films zum Vorschein bringt.

Die Inszenierung dieser Thematiken wird abgerundet durch die schauspielerische Leistung seiner Darsteller, die auf den tiefen und vielfältigen Figuren Andersons basieren. Wie im Kapitel 4.1.5 beschrieben, sieht er das Schreiben einer guten Rolle als eine seiner wichtigsten Aufgaben an und versteht es, die Figuren über ihren Dialog zu charakterisieren. Dennoch zeigt er handwerkliche Finesse, indem er eine Balance zwischen Bild und Sprache beibehält.

Als Beispiel: Auf die Frage hin, ob er lieber ein Drehbuch mit starken Situationen und weniger ausgeführten Figuren verfilmen würde oder umgekehrt, antwortete Alfred Hitchcock gegenüber François Truffaut einst, dass ihm starke Situationen lieber seien, da sich diese leichter in Bilder umsetzen ließen. Für die Darstellung eines ausgeführten Charakters bräuchte man zu viele Worte.<sup>118</sup>

Wer sich Andersons Filmografie ansieht, wird erkennen, dass er dieses Problem durch seine inszenatorischen Fähigkeiten immer wieder gemeistert und in seinem aktuellen Werk *Licorice Pizza* perfektioniert hat. Seine figurenzentrierten Geschichten tragen zu diesem Stil bei und verbinden sich geschickt mit den visuellen Entscheidungen des Filmemachers.

Wenn man Einstellungsgrößen als Informationsvermittlung nutzt und Kameraperspektiven als Ausdruck von Machtverhältnissen einsetzt, dann kann man Kamerabewegungen als Erweiterung des filmischen Raums sehen, wodurch eine

---

<sup>116</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.23.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., 21.

<sup>118</sup> Vgl. Truffaut, 2003, S.328.

kinetische Kraft ins Kino strömt.<sup>119</sup> Dadurch lässt sich behaupten, dass Andersons häufiger Einsatz von Plansequenzen in seinen Filmen zur Intensität und Authentizität seiner Werke beiträgt. Besonders ist dabei, dass er diese Erweiterung des filmischen Raums mit der Informationsvermittlung verbindet und so einen gewissen Anspruch und Aufmerksamkeit des Zuschauers verlangt, da Anderson durch diese Kameraarbeit auch die erzählerische Ebene visuell einbindet.

## 5.2 Beantwortung der Forschungsfrage

In dieser Bachelorarbeit wurde die folgende Forschungsfrage verfolgt: Inwiefern kann Paul Thomas Anderson als ein moderner Autorenfilmer angesehen werden und wodurch lässt sich das in seinen filmischen Werken belegen?

„It’s about me“, war Andersons Antwort an den Journalisten und Fernsehmoderator Charlie Rose, als ihn dieser fragte, worum es in *Magnolia* gehe.<sup>120</sup> Dadurch beschreibt Anderson die Essenz bzw. den grundlegenden Gedanken des Autorenkinos und gleichzeitig deutet er bereits an, warum man ihn durchaus als modernen Autorenfilmer ansehen muss.

Natürlich kann man die visuellen und erzählerischen Mittel der Nouvelle Vague einzeln mit den Merkmalen der Filme Andersons vergleichen und die in Kapitel 3.3.1 erwähnten Aspekte, wie die außergewöhnliche Kameraarbeit, das häufige Leitmotiv der Liebe oder die figurenzentrierten Erzählweisen decken sich durchaus mit diesen. Dennoch ist der wohl wichtigste Aspekt Andersons durchgängiger Stil. Diese einheitliche Methodik des Filmemachens führt zu diesen unverwechselbaren Ergebnissen in Form von Film und ist begründet durch Andersons Verbundenheit zu seinen Geschichten und Figuren. Schließlich unterscheidet sich ein Filmautor von den durchschnittlichen Handwerkern dadurch, dass in all seinen Filmen eine unverwechselbare Moral erscheint bzw. eine persönliche Sicht zu spüren ist.<sup>121</sup>

Dieser subjektive Blick, der die Kamera wie eine Schreibfeder nutze, war eines der zentralen Merkmale der Autoren der Nouvelle Vague und lässt sich auch auf die Kameraführung Andersons beziehen.<sup>122</sup>

Des Weiteren lässt sich eine gewisse Vielseitigkeit seiner Filme erkennen, wenn man bedenkt, welche unterschiedlichen Genre-Mixes seine Geschichten bedienen. Vom Kriminalfilm *Hard Eight* hin zu einem klassischen Drama wie *Magnolia*, aber auch Kombinationen wie Komödie und Romanze in *Punch-Drunk Love* oder Western und

---

<sup>119</sup> Vgl. Ottiker, 2019, S.113.

<sup>120</sup> Vgl. Rose, Charlie [charlierose]: Paul Thomas Anderson, 2000, <https://charlierose.com/videos/4021> (abgerufen am 18.01.2023), 6:20-7:04.

<sup>121</sup> Vgl. Filmbulletin, 1994, S.49.

<sup>122</sup> Vgl. ebd., 42.

Drama in *There Will Be Blood*. Die Fähigkeit, die Atmosphäre und Umstände der jeweiligen Genren zu meistern und mit eigenen Figuren und Geschichten zu versehen, unterstreicht, was für ein versierter Autor und Regisseur Paul Thomas Anderson ist. Es ergibt sich, wie in Kapitel 3.2 beschrieben, ein Gesamtwerk, welches dem alleinigen Schöpfer der Filme zugeordnet werden kann.

Abschließend wird beim Autorenfilm auch immer von dem Bruch der etablierten Konventionen gesprochen, welcher die neuen Wege der Nouvelle Vague und daraus folgende Filmepochen erst möglich machte.<sup>123</sup> Hier lässt sich diskutieren, ob Andersons neue Anordnung von bereits vorhandenen Mitteln, die zu seinem persönlichen Stil führen, wie die angesprochene Parallelmontage im Kapitel 4.3.4, als Bruch der Konventionen gilt oder ob es der Stil von Anderson an sich ist, der durch seine Einzigartigkeit diesen Bruch durchführt. In beiden Fällen lässt sich festhalten, dass ihn unter anderem seine authentische Inszenierung, sein figurenzentriertes Schreiben, seine persönliche Verbundenheit zum Film sowie sein durchgängig einzigartiger Stil zu einem modernen Autorenfilmer machen.

JoAnne Sellar arbeitete nach der Veröffentlichung von *Hard Eight* an allen darauffolgenden acht Langfilmen für Paul Thomas Anderson als Produzentin.<sup>124</sup> Die Beschreibung von Andersons Zusammenarbeit mit ihr, soll diese Bachelorarbeit inhaltlich abschließen:

*As you can tell from his work, he's a one picture guy. He's not developing different projects at the same time. He's doing his one thing and that's all he can really think about. [...] I'm also very involved in the whole process with the studio, the distribution and the marketing - and Paul has a really big say in all of that.*<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1

<sup>124</sup> Vgl. Internet Movie Database: JoAnne Sellar: Credits, in: IMDb, o.D., <https://m.imdb.com/name/nm0783280/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

<sup>125</sup> Vgl. Nayman, 2020, S.243.

---

## Literaturverzeichnis

### Buchquellen:

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien, 5. Auflage, Reinbek bei Hamburg, Deutschland, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2017.

Nayman, Adam: Paul Thomas Anderson Masterworks, New York, USA, Abrams, 2020.

Ottiker, Alain: Filme analysieren und interpretieren, Stuttgart, Deutschland, Philipp Reclam jun. Verlag GmbH, 2019.

Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, 11. Auflage, München, Deutschland, Wilhelm Heyne Verlag, 2003.

### Internetquellen:

Barfield, Charles: Throwback Thursday: Paul Thomas Anderson Has An "Obsession" With Adam Sandler's 'Big Daddy', in: The Playlist, 2018, <https://theplaylist.net/tbt-paul-thomas-anderson-sandler-20180503/> (abgerufen am 18.01.2023).

blackfilmandtv: Licorice Pizza Q & A with Alana Haim, Cooper Hoffman and director Paul Thomas Anderson, 2021, [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_eilbF43z8](https://www.youtube.com/watch?v=w_eilbF43z8) (abgerufen am 18.01.2023).

Britannica: Biography: Philip Seymour Hoffman, in: Britannica, o.D., <https://www.britannica.com/biography/Philip-Seymour-Hoffman> (abgerufen am 18.01.2023).

Dictionary: Auteur-Theory, in: Dictionary, o. D., <https://www.dictionary.com/browse/auteur-theory> (abgerufen am 18.01.2023).

Filmbulletin: Artikel: Die Lust am Sehen, in: ETH Zürich, 1994, <http://doi.org/10.5169/seals-867061> (abgerufen am 18.01.2023)

Filmsucht.org: Die Nouvelle Vague, in: Filmsucht.org, o.D., <https://filmsucht.org/stroemung/nouvelle-vague/> (abgerufen am 18.01.2023).

Flückiger, Barbara: Die französische Nouvelle Vague, in: University of Zurich, 2016, [https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/126900/1/Flueckiger\\_NouvelleVague\\_2016.pdf](https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/126900/1/Flueckiger_NouvelleVague_2016.pdf) (abgerufen am 18.01.2023).

Hamilton, Jake [Jake's Takes]: Mark Wahlberg Reflects On 25h Anniversary of BOOGIE NIGHTS | INTERVIEW, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ouupsCn3UWs> (abgerufen am 18.01.2023).



---

Internet Movie Database: Adam Sandler: Credits, in: IMDb, o.D.,  
<https://m.imdb.com/name/nm0001191/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Boogie Nights: Soundtrack, in: IMDb, o.D.,  
<https://www.imdb.com/title/tt0118749/soundtrack/> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Burt Reynolds: Credits, in: IMDb, o.D.,  
<https://m.imdb.com/name/nm0000608/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Couch, in: IMDb, 2003, <https://m.imdb.com/title/tt0365082/>  
(abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Edwina Gough, in: IMDb, o.D.,  
<https://www.imdb.com/name/nm0026664/> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Emily Watson: Biography, in: IMDb, o.D.,  
<https://www.imdb.com/name/nm0001833/bio> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Haim: Valentine, in: IMDb, 2017,  
<https://www.imdb.com/title/tt8150920/> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: JoAnne Sellar: Credits, in: IMDb, o.D.,  
<https://m.imdb.com/name/nm0783280/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Licorice Pizza: Full Cast & Crew, in: IMDb, o.D.,  
<https://www.imdb.com/title/tt11271038/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Licorice Pizza: Soundtrack, in: IMDb, o.D.,  
<https://www.imdb.com/title/tt11271038/soundtrack/> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Mark Wahlberg: Credits, in: IMDb, o.D.,  
<https://www.imdb.com/name/nm0000242/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Mattress Man Commercial, in: IMDb, 2003,  
<https://www.imdb.com/title/tt0378338/> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Paul Thomas Anderson: Credits, in: IMDb, o.D.,  
<https://m.imdb.com/name/nm0000759/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Philip Seymour Hoffman: Credits, in: IMDb, o.D.,  
<https://m.imdb.com/name/nm0000450/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Punch-Drunk Love, in: IMDb, 2002,  
<https://www.imdb.com/title/tt0272338/> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: Saturday Night Live: Full Cast & Crew, in: IMDb, 1975-,  
<https://www.imdb.com/title/tt0072562/fullcredits> (abgerufen am 18.01.2023).

Internet Movie Database: The Dirk Diggler Story, in: IMDb, 1988,  
<https://www.imdb.com/title/tt0138403/> (abgerufen am 18.01.2023).

Richardson, John H.: The Secret History of Paul Thomas Anderson, in: Esquire, 2008, <https://www.esquire.com/news-politics/a4973/paul-thomas-anderson-1008/> (abgerufen am 18.01.2023).

Rose, Charlie [charlierose]: Paul Thomas Anderson, 1997, <https://charlierose.com/videos/6299> (abgerufen am 18.01.2023).

Rose, Charlie [charlierose]: Paul Thomas Anderson, 2000, <https://charlierose.com/videos/4021> (abgerufen am 18.01.2023).

Statista: Anzahl der Zuschauer der Academy Awards in den USA, in: Statista, o.D., <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/993627/umfrage/anzahl-der-tv-zuschauer-der-academy-awards-in-den-usa/> (abgerufen am 18.01.2023).

Uni Kiel: Lexikon der Filmbegriffe: Nouvelle Vague, in: Filmlexikon Uni Kiel, o.D., [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nouvellevague-274#nouvelle\\_vague](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nouvellevague-274#nouvelle_vague) (abgerufen am 18.01.2023).

Wikipedia: Nouvelle Vague, in: Wikipedia, o.D., [https://de.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_Vague](https://de.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Vague) (abgerufen am 18.01.2023).

Wikipedia: Paul Thomas Anderson, in: Wikipedia, o.D., [https://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Thomas\\_Anderson](https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Thomas_Anderson) (abgerufen am 18.01.2023).

Wikipedia: There Will Be Blood, in: Wikipedia, o.D., [https://de.wikipedia.org/wiki/There\\_Will\\_Be\\_Blood](https://de.wikipedia.org/wiki/There_Will_Be_Blood) (abgerufen am 18.01.2023).

### **Filmquellen:**

Anderson, Paul Thomas: Boogie Nights [Film] USA: New Line Cinema, 1997.

Anderson, Paul Thomas: Punch-Drunk Love [Film] USA: New Line Cinema, 2002.

Anderson, Paul Thomas: Licorice Pizza [Film] USA, Kanada: Metro-Goldwyn Mayer, 2021.

## **Eigenständigkeitserklärung**

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

---

Ort, Datum

Vorname Nachname