Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 344

Artikel: Konvergierende Parallelen : zu den Filmen von Paul Thomas Anderson
Autor: Binotto, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863488

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

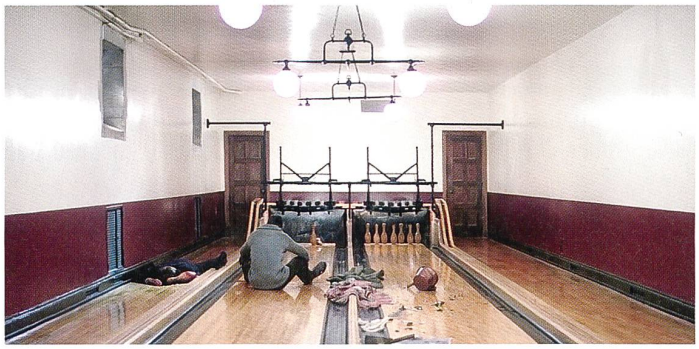
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

THERE WILL BE BLOOD (2007)



THE MASTER (2012); THERE WILL BE BLOOD (2007); MAGNOLIA (1999)

Konvergierende Parallelen

Zu den Filmen von Paul Thomas Anderson

Im Februar kommt Paul Thomas Andersons neuster Film INHERENT VICE in unsere Kinos. Während ihn die einen US-Kritiker als einschläfernde Belastungsprobe bezeichnen, vergleichen ihn andere mit Polanskis CHINATOWN und Altmans THE LONG GOODBYE. Dass bei Anderson selbst der schwer erträgliche Stillstand sinnlich und mehrschichtig ist, zeigt der Blick auf sein bisheriges Werk.

von Johannes Binotto

[...]

War'n sie noch Parallelen?
Sie wussten's selber nicht,
sie flossen nur wie zwei Seelen
zusammen durch ewiges Licht.

Das ewige Licht durchdrang sie,
da wurden sie eins in ihm;
die Ewigkeit verschlang sie,
als wie zwei Seraphim.

Christian Morgenstern

Der Anblick ist jedem bekannt: Schaut man etwa einer geraden Eisenbahnlinie entlang, macht es den Anschein, als würden sich die beiden Schienenstränge mit wachsender Distanz einander annähern und sich schliesslich am Horizont treffen. Es sind Geraden, die sich nicht treffen können, es vor unserem Blick aber gleichwohl tun: konvergierende Parallelen – ein Widerspruch in sich. Eine alte Fotografie von am Horizont zusammenlaufenden Schienensträngen befindet sich auch unter dem Recherchematerial, das Paul Thomas Anderson für THERE WILL BE BLOOD zusammengetragen hat. Und dasselbe Bild erscheint auch recht früh im fertigen Film, wenn zu sehen ist, wie seine Hauptfigur, der skrupellose Ölbaron Daniel Plainview, mit dem Auto einer Eisenbahnlinie entlangfährt. Seine Reise geht nach Little Boston in Südkalifornien, an jenen Ort, an dem Plainviews Aufstieg und Fall sich schneiden, jenen Ort, wo er nicht zuletzt auf seine Nemesis, seine eigene ihn durchkreuzende Parallelfigur treffen wird.

Zu diesem frühen Zeitpunkt freilich ahnt der Zuschauer wohl kaum, was es mit dem enigmatischen Bild der konvergierenden Parallelen auf sich hat und dass es sich als Leitbild für den ganzen Film erweisen wird. Vielleicht aber weckt es im Betrachter vage Erinnerungen an die anderen Filme von Paul Thomas Anderson, in denen er Ähnliches schon gesehen hat, mehrfach. Tatsächlich lässt sich in den konvergierenden Parallelen so etwas wie ein Leitmotiv von Andersons Filmen ausmachen, ein Leitmotiv, das nicht nur die visuelle Gestaltung bestimmt, sondern auch die Narration und Thematik. Die konvergierenden Parallelen: ästhetisches Prinzip ebenso wie Denkbild.

Mitunter ist die Wichtigkeit der Zentralperspektive in Andersons Filmen und sein Gefallen an symmetrischen Bildkompositionen bemerkt worden, wie etwa vom Filmkritiker *Kevin B. Lee*, der für einen seiner Videoessays diverse, wenn auch bei weitem nicht wie behauptet sämtliche symmetrischen Dialogszenen aus Anderson-Filmen zusammengetragen hat. Doch die Allgegenwart des Motivs wirkt auch schon in dieser Auswahl frappant. Seien es die beiden Männer aus Andersons Spielfilmerstling HARD EIGHT/SYDNEY, die sich im Diner gegenübersitzen, sei es der Fernsehmoderator in MAGNOLIA, der der Sekretärin von seiner Krebskrankheit erzählt, oder die Frischverliebten Barry und Lena aus PUNCH-DRUNK LOVE, wie sie unsicher Seite an Seite den langen Hotelkorridor entlanglaufen: Immer wieder platziert Anderson die Kamera exakt auf jener unsichtbaren Spiegelachse, die zwischen den

PUNCH-DRUNK LOVE (2002)

BOOGIE NIGHTS (1997)

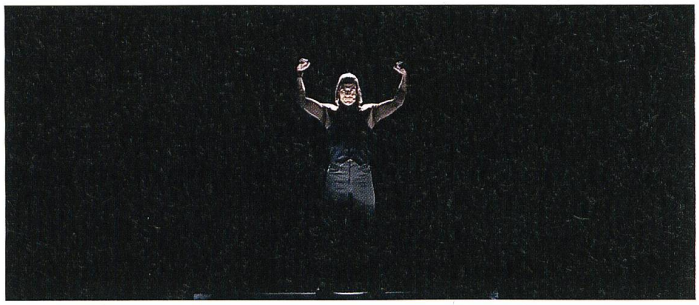
Figuren verläuft. Aber auch Landschaften, Strassen, Gebäude und Konstruktionen werden so gefilmt. Unversehens ähneln diese Einstellungen damit jenen Faltbildern des Rorschachtests, wie sie der Weltkriegsveteran Freddie in THE MASTER vom Militärpsychiater gezeigt kriegt. Damit wird dieser kurze Moment so etwas wie eine Schlüsselszene fürs ganze Œuvre und lässt uns überall Spiegelungen sehen. Wenn in THERE WILL BE BLOOD das Öl aus dem Bohrturm schiesst, der sich genau in der Bildmitte befindet, wird der Himmel zum riesigen Klecksbild – ein wie mit pechschwarzer Tinte in die Wolken geschriebenes Menetekel.

Parallelwelten

Und doch riskiert, wer all die Faltbilder in Andersons Filmen bemerkt, dabei gerade deren eigentliche Pointe zu übersehen. Denn die Faltbilder sind nie perfekt. Mit gutem Grund. Statt um Balance geht es in Andersons Symmetrien darum, wie die blosse Gegenüberstellung von zwei kongruenten Hälften überwunden, wie das Gleichgewicht zwischen ihnen gestört werden kann. Wie die parallelen Schienenstränge, die die fotografische Optik aufeinander zustreben lässt, sollen auch die in ihren jeweiligen Bahnen und Bildhälften befangenen Figuren aus dem Lot geraten, um sich so zu begegnen. Die tragikomische Liebesgeschichte PUNCH-DRUNK LOVE führt dies auf der Bildebene besonders schlagend vor wie vielleicht kein anderer von Andersons Filmen: Vor symmetrischen Einstellungen strotzend, erzählt er doch von einem, der aus dem Gefängnis der Symmetrien ausbrechen möchte. Die Filmbilder aber lassen diese von den Figuren ersehnte Dynamik bereits erahnen. Durchs Weitwinkelobjektiv erscheinen alle Linien gekrümmt. So gefilmt, verliert noch das starrste Raster seine Rigidität. Selbst die Wand aus Tiefkühlregalen in Barrys Supermarkt – ein Tableau wie eine Fotografie von Andreas Gursky – kann ob der Verkrümmung durchs Objektiv nicht mehr nur starr wirken. Die rechtwinklige Matrix, nach der diese erstickende Konsumwelt geordnet ist, wird durch die Optik der Kamera verzogen. Die Kamera krümmt den Raum und erzwingt, dass parallele Geraden einander zuzustreben beginnen, so wie dereinst auch die Liebenden, allen Unmöglichkeiten zum Trotz, zusammenkommen werden.

PUNCH-DRUNK LOVE führt dabei in visuell noch stilisierterer Weise fort, was bereits seine Vorgängerfilme HARD EIGHT/SYDNEY, BOOGIE NIGHTS und MAGNOLIA zum formalen und narrativen Prinzip erhoben hatten. Um Parallelen ging es schon immer, auch im übertragenen Sinn, etwa wenn der Erstling HARD EIGHT wie auch BOOGIE NIGHTS in Paralleluniversen spielen: in der glitzernden Spielwelt der Casinos im Fall von HARD EIGHT, im Pornofilmbusiness der Siebziger und Achtziger in BOOGIE NIGHTS. Insbesondere in BOOGIE NIGHTS erweist sich die angeblich so ganz andere, verruchte Gegenwelt als erstaunlich vertraut und verblüffend analog zur anständigen. Denn als schonungsloses und doch liebevolles Porträt der Pornoindustrie ist Andersons virtuoser Durchbruchsfilm zugleich immer auch selbstreflexive Analyse des eigenen Metiers. Mögen auch die Talente des Protagonisten, des aufstrebenden Pornostars Dirk Diggler, mehr physisch-erektiler als theatralisch-schauspielerischer Natur sein, die Ambitionen und Ängste, die ihn quälen, sind dieselben, die auch die Schauspieler auf der anderen Seite des Hollywoodhügels umtreiben. Der Vergleich mit George Cukors WHAT PRICE HOLLYWOOD? oder dessen Opus magnum A STAR IS BORN über Aufstieg und Fall der grossen Leinwandstars ist denn auch durchaus angebracht. Mag uns der Stolz zunächst noch so läppisch anmuten, den der von *Burt Reynolds* gespielte Pornoregisseur Jack Horner darüber empfindet, dass sein neuster Rammelfilm erstmals über eine krude Handlung verfügt («This is the film I want to be remembered by»), Andersons Film selbst gibt ihn nicht der Lächerlichkeit preis. Vielmehr nehmen Film und Regisseur die Figuren und ihre Wünsche noch in ihrer grössten Unzulänglichkeit vollkommen ernst und bringen uns dazu, dass wir in diesen Chargen schliesslich uns selbst wiedererkennen. Der Blick auf die Parallelwelt des Pornosets entstellt die eigene Welt zur Kenntlichkeit. Dabei besteht eine der Faszinationen

MAGNOLIA



des Films in eben dieser Widersprüchlichkeit, das Unerhörte immer wieder als merkwürdig Vertrautes zu zeigen. Wenn sich in der Schlussszene Dirk Diggler vor dem Spiegel Mut zuspricht und sich der eigenen Schauspielkunst versichert, um schliesslich dann seinen überdimensionierten Penis hervorzuholen, zitiert Anderson damit bewusst die legendäre Schlussszene aus Martin Scorseses RAGING BULL. Schon dort war die Szene ein doppelbödiges Zitat, ist doch der Text, den der dick gewordene und von Robert De Niro gespielte Boxchampion Jake La Motta vor seinem Auftritt in den Spiegel spricht aus Elia Kazans ON THE WATERFRONT übernommen. So verdichteten sich bereits bei Scorsese zwei parallele Erzählungen: Jake La Motta, das ist auch Marlon Brando. Das Ende von BOOGIE NIGHTS fügt diesen Parallelen nun noch ein paar weitere hinzu: Dirk Diggler, das ist auch Robert De Niro, ist auch Jake La Motta, ist auch Marlon Brando. Parallelen über Parallelen, alle miteinander verbunden

Parallelmontage, cross-cutting

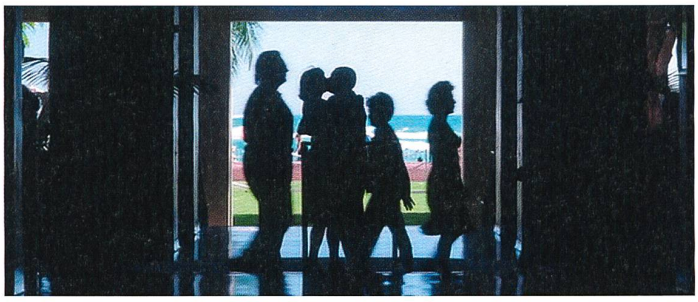
Vollends zum zentralen Thema und zur alles bestimmenden Form werden die konvergierenden Parallelen indes mit Andersons MAGNOLIA. Denn als Ensemblefilm, der neun verschiedene Figuren zugleich zu seinen Protagonisten macht, ist MAGNOLIA nicht zuletzt auch ein Exempel in exzessiver Parallelmontage. Die Geschichte eines drogensüchtigen Missbrauchsopfers, eines einsamen Polizisten, eines krebskranken Moderators einer Kinderquizshow, eines sterbenden TV-Moguls, seiner von Schuldgefühlen geplagten jungen Ehefrau, einem überforderten Krankenpfleger, eines genialen, aber leidenden Kindes, einem manischen Leiter von Männerselbsthilfe- und Aufrissseminaren sowie einem abgestürzten und alt gewordenen Wunderkind – all das wird nicht separat, sondern durch- und ineinander erzählt, in einer neunfach verschachtelten Partitur. Klopft der grundgute Polizist an die Tür der Drogensüchtigen, so verstreichen ob all der dazwischengeschobenen Parallelhandlungen ganze zehn Minuten, ehe die Szene weitergeht und ihm von der hysterischen jungen Frau geöffnet wird. Alles findet hier gleichzeitig und nebeneinander statt und hängt doch zusammen: Der Aufrissguru ist der verlorene Sohn des sterbenden Moguls, die verzweifelte Junkiefrau Tochter und Opfer des abtretenden Moderators, das neuste Wunderkind ein Widergänger des ehemaligen.

Im Prolog von MAGNOLIA werden drei Anekdoten erzählt, die alle von haarsträubenden Zufällen handeln, etwa von jenem Croupier und Freizeittaucher, der von genau jenem Löschflugzeugpiloten versehentlich aus dem See gesogen wird, der zwei Tage zuvor bei ihm am Spieltisch alles Geld verloren hatte, oder von dem vom Dach springenden Selbstmörder, der noch im Sturz von seiner eigenen Mutter mit ebenjenem Gewehr, das er einige Tage zuvor selbst geladen hatte, unabsichtlich erschossen wird. Doch die Off-Stimme, die uns diese bizarren Geschichten erzählt, mag an blosse Koinzidenzen nicht glauben: «This is not just ‹something that happened›. This cannot be ‹one of those things›. This, please, cannot be that.» Dinge ereignen sich nicht einfach als blinder Zufall nah beieinander – die Ereignisse sind miteinander verknüpft, ihre Verläufe überschneiden sich, und der auf diesen Prolog folgende Film will es beweisen.

Auf verblüffende Weise passt dazu auch, dass die in MAGNOLIA praktizierte Filmtechnik der Parallelmontage im Amerikanischen *cross-cutting* genannt wird. Die unterschiedlichen Nuancen dieser beiden oft synonym gebrauchten Begriffe formulieren exakt jene Verschiebung, um die es in MAGNOLIA geht: Die verschiedenen Erzählstränge bleiben nicht parallel, sie kreuzen sich.

In einer der ambitioniertesten Szenen von MAGNOLIA wird die entfesselte Kamera selbst die verschiedenen Parallelstränge verknoten, wenn sie in einer einzigen virtuosen Plansequenz den diversen Figuren bei ihrer Hetze durch die Gänge eines Fernsehstudios hinterhereilt

PUNCH-DRUNK LOVE



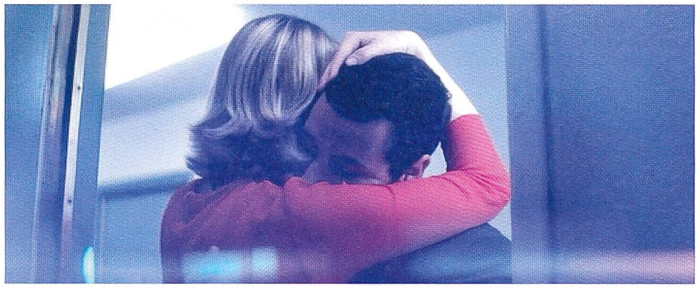
und dabei mal mit diesem, mal mit jener mitläuft. Die Steadicam des Kameramanns *Robert Elswit*, der mit Ausnahme von THE MASTER alle Filme Andersons ins Bild gesetzt hat, erkundet nicht nur einen Handlungsraum, er trassiert ein ganzes Netzwerk von sich überschneidenden Beziehungen, eine Kartografie gegenseitiger Abhängigkeiten.

Den eindrücklichsten Knotenpunkt bildet die Musik des Films. Hatte sich Paul Thomas Anderson bereits beim Schreiben des Drehbuchs von den Liedern der amerikanischen Songwriterin *Aimee Mann* inspirieren lassen, so liess er von ihr zusätzliche Songs für seinen Film schreiben, und diese bilden denn auch das Zentrum des fertigen Soundtracks. Am Höhe- und Wendepunkt des Films werden wir plötzlich sehen, wie alle Figuren beginnen, Aimee Manns Song «Wise Up» mitzusingen. Es ist der Moment maximaler Einsamkeit eines jeden: Alle sitzen sie verloren in ihren Häusern und Autos und starren vor sich hin, singen dabei leise und gedankenverloren. Jeder ist für sich und doch sind alle vereint über das gemeinsame Lied. Solitäre sind sie allesamt, auf parallelen Bahnen, und überkreuzen sich in einem Song. Doch der Moment bleibt flüchtig. Manche Filmkritiker hatten damals etwas allzu schnell von Erlösung gesprochen, die der Film mit seinem quasibiblischen Ende, an dem es plötzlich Frösche auf Los Angeles regnet, für seine Figuren bereithalte. Beim Wiederschauen aber zeigt sich glücklicherweise, dass der Film und sein Regisseur sehr viel vorsichtiger sind in ihrer Inszenierung des grossen Pathos. Gerne überhört man, dass die Erzählerstimme zu Filmbeginn die Behauptung, dass es den Zufall nicht gebe, weniger als festen Glauben, sondern als flehentliche Bitte formuliert: «This, please, cannot be that!» So endet der Film in Wirklichkeit subtiler, als ihn manche in Erinnerung haben dürften, nicht in der glücklichen Zusammenführung aller Figuren, sondern nur mit der vagen Möglichkeit ihrer Annäherung. Statt sein mehrstimmiges Porträt in eine Totalität zusammenzuzwingen, lässt der Film das meiste offen. Die parallelen Geschichten gehen weiter, in einen ungewissen nächsten Tag. Aber dass sie sich momenthaft treffen können, so haben wir gesehen, ist möglich – einen Song lang.

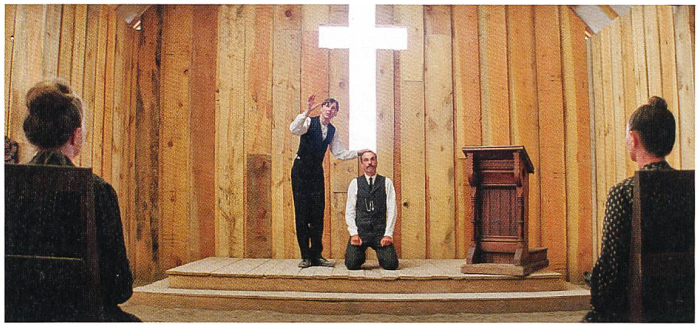
Nebengeräusche

Erweist sich in MAGNOLIA die Musik als Fluchtpunkt, in dem sich die Parallelen schneiden, so fungiert der Ton in anderen Filmen Andersons selbst als Parallelereignis, das in ungewissem Verhältnis zur Handlung steht. Wie bereits für MAGNOLIA arbeitete Paul Thomas Anderson auch für PUNCH-DRUNK LOVE intensiv an der Filmmusik mit. Das Resultat, der Soundtrack von *Jon Brion*, erweist sich mit seinen fahrigen Perkussionsgeräuschen oft nicht nur als Irritation, sondern als regelrechte Störung, ob der man mitunter die Dialoge fast nicht mehr versteht. Statt wie üblich den Hintergrund zu bilden, wird die Musik zum Nebengeräusch, zum akustischen Parallelphänomen, das gleichsam neben den Figuren mitspricht. Das kennt man sonst nur aus Musicals, und wer genau hinschaut, wird merken, dass wir genau das vor uns haben. Tatsächlich liess Anderson die Bewegungen des Hauptdarstellers *Adam Sandler* durch die Musik timen. Scheinbar banale Gesten entpuppen sich so mehr und mehr als Teil einer schrägen Choreografie, bis schliesslich das nervöse Auf-und-ab-Gehen des Protagonisten Barry zwischen den Regalen des Supermarkts in ein kleines Tänzchen mündet. Wenn er später seine Geliebte im Torbogen eines Hotels auf Hawaii in die Arme nimmt, sieht man sie beide wie auch die an ihnen Vorbeigehenden nur noch als Schattenriss. Doch die Passanten

PUNCH-DRUNK LOVE



THERE WILL BE BLOOD



bewegen sich, so merkt man plötzlich, wie lauter Tänzer. Wer sich die Szene immer wieder anschaut, wird sehen, dass manche von ihnen gleich mehrmals durchs Bild schreiten, von links nach rechts tanzend und wieder zurück von rechts nach links. Wie im Musical die visuelle Darstellung eine perfekte Symbiose mit der Musik eingeht, vereinigt sich beides auch hier. Ton und Bild, die auf dem Filmstreifen ja tatsächlich Parallelspuren bilden, stossen in blitzhaften Momenten zusammen.

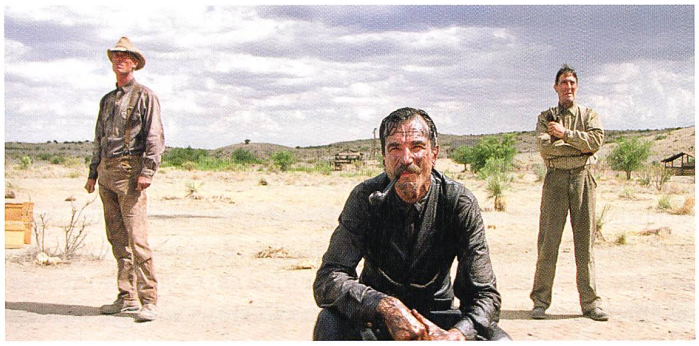
Als solche Konvergierungspunkte sind wohl auch die abstrakten Farbschlieren des Videokünstlers *Jeremy Blake* zu sehen, die PUNCH-DRUNK LOVE immer wieder unterbrechen und in denen das Filmbild zusammenschiesst und sich in seine eigene Urmaterie auflöst: in bewegtes farbiges Licht. Doch mit dem durch diese Einsprengsel geschärften Blick wird man Ähnliches alsbald überall in diesem Film entdecken: Immer wieder zucken kleine Blitze und Lichtbrechungen auf und zeichnen regenbogenfarbene Schlieren ins Bild. Es sind Bildstörungen, es ist optisches Rauschen, das der Filmemacher und seine Kamera gerade nicht vermeiden, sondern einfangen wollen, weil dies die kühle Symmetrie der Bilder überwindet und über Kreuz legt, was vorher unverbunden geblieben war. Wenn Barry und Lena zusammen die Strasse entlanggehen und sich in ihrem Rücken plötzliche Lichtreflexe ereignen, wird dieser Augenblick zum synästethischen Erlebnis. Licht und Reflexion, Vorder- und Hintergrund, Darstellungs- und Inhaltsebene – all diese Ebenen scheinen sich zu treffen in einem Punkt, in einem einzigen Bild, einem Gleichklang.

Spaltungen

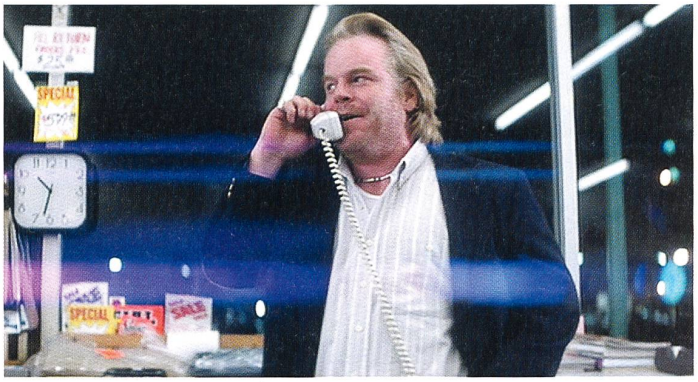
Diesen glücklich errungenen Gleichklang von PUNCH-DRUNK LOVE wird Anderson in seinem nächsten Film wieder brutal auseinanderreissen. THERE WILL BE BLOOD beginnt mit den bohrenden Streicherklängen *Jonny Greenwoods*, mit einem langgezogenen dissonanten Glissando, das sich für einen Moment fast zu harmonisieren scheint und dann wieder in die verschiedenen Stimmen der einzelnen Instrumente zerfasert. Dazu zeigt uns das Bild karge Landschaft, einen Berg und in diesem drin einen Mann im Dunkel, der mit seiner Spitzhacke ins Gestein schlägt, bis Funken sprühen. So wie die Musik auseinanderbricht, will auch der Mann den Stein spalten, den Berg sprengen. Und selbst als er sich dabei die Knochen bricht, hört er nicht auf. Der Trieb des dämonischen Daniel Plainview lässt ihn nicht, wie es sein Name verspricht, die Ebene bloss sehen, sondern drängt ihn, dieses Land aufzubrechen, es auseinanderzunehmen und alles zu zertrennen. Auch das Öl, auf dessen Gewinnung er sich spezialisieren wird, sprudelt nur dort aus dem Boden, wo man diesen aufreisst und durchbohrt.

Figuriert das Bild der Eisenbahnschienen, wie eingangs erwähnt, schon früh im Film als enigmatisches Denkbild, so ist es mithin auch Emblem dieses Getriebenen und seiner eigenen Duplizität. Nicht nur, dass er den Farmern, denen er ihre Ölfelder abluchsen will, doppelzüngig falsche Hoffnungen und Versprechungen macht, er betrügt dabei auch sich selbst. «I have a competition in me», sagt Daniel Plainview an einer Stelle über sich selbst. Und auch, dass er niemandem den Sieg gönne. Damit meint er freilich auch sich selbst, so hat es der Zuschauer längst gemerkt. Widersprüchlich und in sich gespalten ist Daniel Plainview sein eigener schlimmster Feind: Seine endlose Gier nach Reichtum und Erfolg wird stets begleitet von jenem anderen Schienenstrang, dem Zwang, alle anderen gegen sich aufzubringen, das Errungene sogleich wieder zu zerstören und dabei selbst vor die Hunde zu gehen. Kein Wunder, ist Öl die Ware seiner Wahl. Denn es versinn-

THERE WILL BE BLOOD



PUNCH-DRUNK LOVE

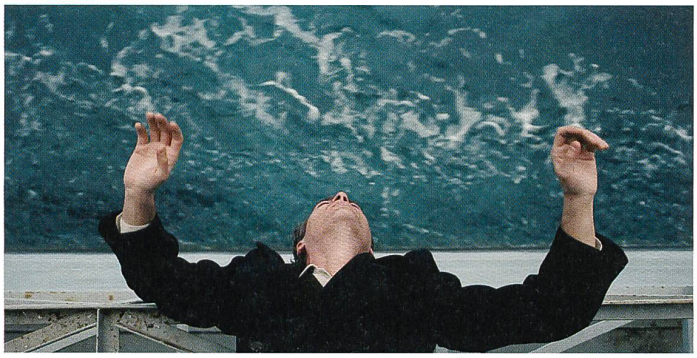


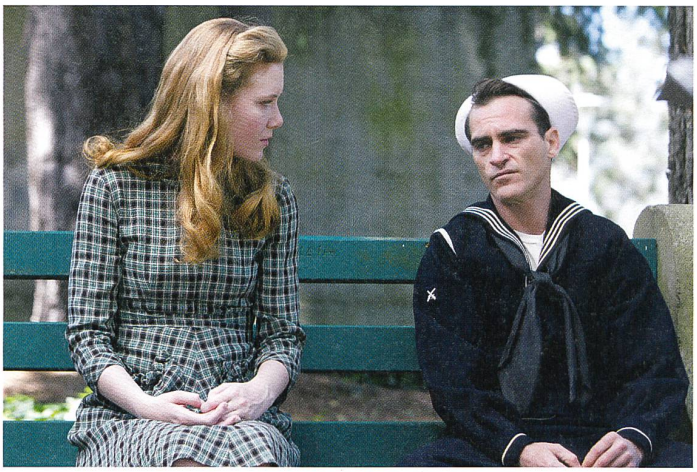
bildlicht einen unlösbaren Widerspruch: Als Produkt bedeutet es unbegrenzten Wohlstand, rasanten Fortschritt und ist zugleich doch nichts als abgestorbene Natur, Leichenschlamm, stinkend und zäh.

Konnte sich in MAGNOLIA und PUNCH-DRUNK LOVE das Überkreuzen der Parallelen zumindest momenthaft ereignen, ist in THERE WILL BE BLOOD dieser Konvergierungspunkt endgültig in die Unendlichkeit des Horizonts hinausgeschoben. Glücklich werden die Widersprüche sich hier nie vereinigen, höchstens dereinst kollidieren, mit schrecklicher Gewalt. Der Filmtitel sollte uns warnen: «There Will Be Blood».

Die unauflösbare Duplizität Plainviews zeigt sich nicht zuletzt in seinem Wunsch nach Gemeinschaft und dem gleichzeitigen Hass gegen alle Bindungen. Die Familie, die er sich anschafft, ist gar keine. Der Sohn an seiner Seite ist in Wahrheit ein Findelkind, Hinterbliebener von einem jener Arbeiter, die bei Plainviews Bohrungen ums Leben gekommen sind. Auch dieses Kind wird dereinst noch weggestossen, weggeschnitten werden. Und als der verschollene Halbbruder auftaucht, keimt bald in Plainview der Verdacht, dass dieser andere nur ein Betrüger sein kann. Verwandte darf es nicht geben, Kreuzungspunkte bedeuten Gefahr. Eine Annäherung der Parallelen muss verhindert werden, damit der Trieb ungehindert weiterrasen kann auf seinen Doppelgleisen. Der Dämon ist in sich gespalten und fährt ganz gut damit. Wenn der Ölbaron die Arbeiter dirigiert, um eine entzündete Ölquelle zu löschen, zeigt die Kamera ihn in Rückenansicht, präzise eingemittet und mit beiden Zeigefingern erhoben wie Teufelshörner: die Figur als zweiseitiges Faltbild, ein Mann wie ein Rorschachtest, nicht zu deuten – alles symmetrisch und doch passt nichts zusammen.

Am Ende wird der Ölmagnat im Keller seines Anwesens hausen, wo er sich eigens zwei Bowlingbahnen hat einrichten lassen, dahinvegetierend wie ein Tier, das auf dem Boden schläft und aus seinem Napf frisst. Auch dem letzten Besucher, dem Letzten, der ihm nahe gekommen ist, wird er den Schädel einschlagen. Und als der Butler nach ihm schaut, meint er nur «I am finished», ohne sich umzudrehen. Die beiden Bowlingbahnen aber, auf die er starrt, sie beschreiben erneut jene aufeinander zustrebenden Parallelbahnen, die wir bereits vom Anfang des Films kennen. Sind wir wirklich am Ende, finished? Haben wir den Kreuzungspunkt der Parallelen erreicht? Oder bleibt noch immer alles unerreicht? Ist das grausige Spiel aus? Auf der einen Bahn sind die Kegel schon gefallen, auf der anderen stehen sie noch. Was gilt?





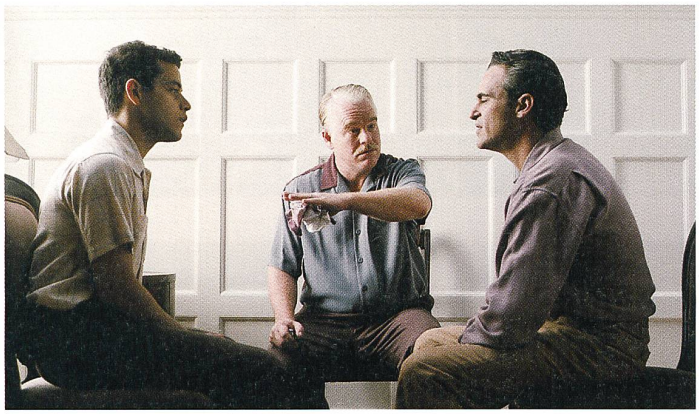
Parallele Paralysen

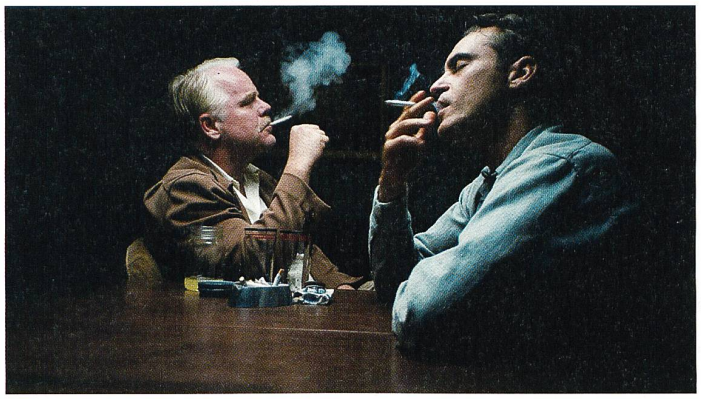
Es ist diese Ungewissheit, ob wir den Schluss, den Schnittpunkt der Parallelen tatsächlich erreichen oder nicht, die auch Paul Thomas Andersons THE MASTER zu einem so irritierenden Erlebnis macht. Die Geschichte um den aus dem Zweiten Weltkrieg zurückgekehrten Veteranen Freddie Quell, der dem charismatischen Intellektuellen Lancaster "Master" Dodd begegnet und in dessen Sekte eintritt, verweigert sich jeder abschliessenden Deutung. Was hat Freddie zu jenem Wrack werden lassen, als das er aus dem Krieg wiederkehrt, und wo hat Lancaster Dodd seine Visionen einer ewig sich in Zyklen um sich selbst drehenden Weltgeschichte her? Und vor allem: Was finden die beiden ganz und gar Ungleichen aneinander, das sie so sehr aneinanderbindet?

In einer Szene umarmen sich die beiden auf dem Rasen vor Dodds neuster Residenz. Sie lassen sich nicht los, sondern stürzen zu Boden und rollen übers Gras. Dieses gegenseitige Umfangen ist Begehren und Hass zugleich, sowohl Kampf wie Lust, beides unlösbar verknotet. «Deadlock», so nennt man ein Dilemma, aus dem es keinen Ausweg gibt, weil die zur Auswahl stehenden Alternativen sich gegenseitig aufheben. Lancaster Dodd erhofft sich von seinem Patienten Bestätigung seiner abstrusen Theorien, und Freddie Quell möchte nichts so sehr, wie dem Guru diese Bestätigung geben. Doch weil beide so sehr dasselbe wollen, heben sich ihre Bemühungen gegenseitig auf. Es geht nicht vorwärts. Ein Deadlock ist es, worin die beiden Figuren gegenseitig gefangen sind und mit ihnen der ganze Film. Ebenso hermetisch wie sinnlos, ohne Anfang und Ende, ohne Botschaft und Moral wirkt dieser Ringkampf der Figuren miteinander und mit sich selbst, bei dem es keinen Sieger geben kann. Im gegenseitigen Deadlock verkeilt, kommt alles zum Stillstand: parallele Paralyse.

Man könnte diese Starrheit, das Gefühl, dass sich die Geschichte nie recht entwickelt, als Schwäche von Andersons Film sehen, als schieres Unvermögen, den Betrachter in das Geschehen zu involvieren. Tatsächlich aber bewahrt genau seine Unzugänglichkeit den Film davor, die in ihm angeschnittenen Themen allzu leicht zu nehmen. Offenbar war eine der zentralen Referenzen für THE MASTER John Hustons erschütternder Dokumentarfilm LET THERE BE LIGHT von 1946, aus dem Anderson Szenen und Dialogzeilen übernommen hat. Als letzter von drei Dokumentarfilmen, die Huston im Auftrag des US-Militärs realisiert hat, berichtet LET THERE BE LIGHT aus jenen psychiatrischen Anstalten, in denen man die vom Krieg traumatisierten Soldaten zu heilen versuchte. Doch die Regierung empfand den Anblick psychisch verwundeter Soldaten als allzu erschreckend für die Öffentlichkeit und hielt darum Hustons Film bis 1980 unter Verschluss. Tatsächlich schockieren noch heute die Aufnahmen junger Männer, die ihre Beine nicht mehr bewegen können, obwohl ihnen organisch nichts fehlt, die zittern und stottern oder starr vor Angst ins Leere schauen. Zwar zeigt Hustons Film am Ende den vermeintlichen Sieg der Therapie über das Trauma und die Entlassung der Soldaten aus dem Krankenhaus, an Heilung mag man doch nicht recht glauben. Allzu viele Patienten bleiben winkend zurück, als der Bus mit den Genesenen davonfährt. Und auch von jenen, die als geheilt entlassen werden, haben viele die Rückkehr in die Gesellschaft nie geschafft. Ihre Wunden sind unverheilt geblieben. Ein solcher Verwundeter, der nie ins Normale zurückfinden kann, ist auch Freddie Quell und sein verkrümmter, steifer Körper das Mahnmal jenes unnennbaren Schreckens, dem er im Krieg begegnet ist. «Wie Gedenksteine der

THE MASTER

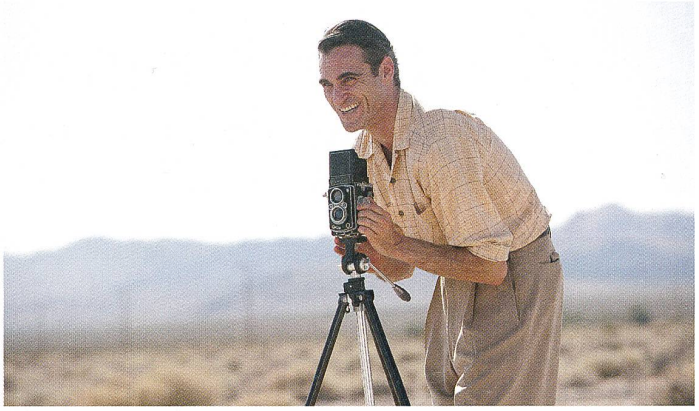


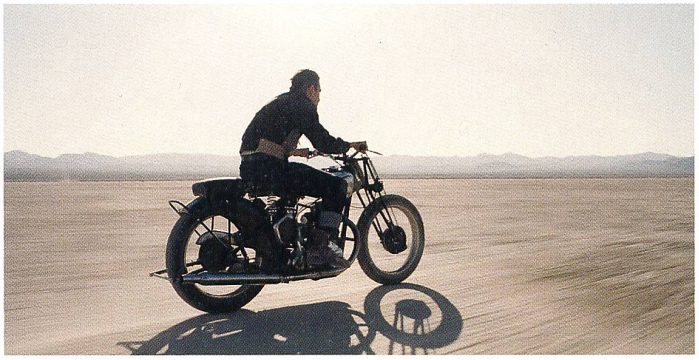


in der Tiefe begrabenen Erinnerungen – starr und unabänderlich wie ein Denkmal», so hat der Psychoanalytiker Sandor Ferenczi in seinen Arbeiten zur Kriegsneurose jene körperlichen Lähmungserscheinungen genannt, an denen die Soldaten litten. Die Traumatisierung als Deadlock, im wörtlichsten Sinne.

So fungieren denn die mitunter wie gefroren wirkenden Vexierbilder von THE MASTER ebenfalls als starre Denkmäler für die psychische Versehrung seiner Hauptfigur. Zugleich aber vermeidet es der Film, diese Wunden der Seele benennen zu wollen. Ist das Trauma schon seinem Namen nach nichts als eine Wunde, ein Loch, ein Riss, der sich nie positiv fassen lässt, so bleibt auch Freddies Trauma in THE MASTER bis zuletzt eine Leerstelle, eine rätselhafte Absenz.

Und es ist ebenjenes Loch, das die verschiedenen Therapien zu stopfen versuchen, die im Amerika der Nachkriegszeit aufkommen: Hypnosetherapie, Psychotherapie, Psychoanalyse, aber eben auch jener Mystizismus à la Scientology, wie ihn Lancaster Dodd verkündet – das alles sind lauter Heilsangebote für eine unwiderruflich verunsicherte Gesellschaft. Andersons Film schaut diesen mitunter schrecklich schmerzhaften Versuchen zu, merkwürdig zurückhaltend und neutral. Ja, er scheint dem Sektenführer sogar gute Absichten zuzugestehen: «Wenn wir ihm nicht helfen, so haben wir versagt», meint Lancaster Dodd auf die Frage seiner Familie, ob dem unberechenbaren Freddie denn überhaupt noch zu helfen sei. Doch ahnt der Guru wohl nicht, wie wahr seine Worte sind. Freddie wird zum Testfall, an dem sich die Sekte zu beweisen hat und prompt scheitert. Auch der grösste Sektenkritiker mag sich über dieses Versagen nicht freuen. Das ist die eigentliche Provokation von THE MASTER, dass er sich nicht zu einer Grundsatzdiskussion hinreissen lässt. Das Problem mit Dodds Gemeinschaft, so die pragmatische Haltung des Films, ist nicht, dass sie eine Sekte ist, sondern dass ihre Therapien nicht funktionieren. Wenn man zuschauen muss, wie der verzweifelte Freddie bei einer der vielen Gruppenanalysen zwischen Fenster und Wand hin und her laufen muss und verbissen Fortschritte zu machen versucht, würde man sich wünschen, Lancaster Dodds dubiose Methoden würden tatsächlich funktionieren.





Doch die Erlösung bleibt aus. Einmal wird Dodd zusammen mit Freddie in die Wüste hinausfahren, zu einer ganz besonderen Therapiesitzung: «Das Spiel heisst: Wähle einen Punkt. Man sucht sich ein Ziel und fährt mit dem Motorrad gerade darauf zu, so schnell man kann.» Nachdem er selbst gefahren ist, lässt der Meister seinen Patienten aufsitzen. Dieser wählt einen Punkt am Horizont, rast davon und kommt nicht mehr zurück. Das Motorrad verschwindet am Horizont. Die Wege haben sich endgültig getrennt, kein Schnittpunkt mehr, nirgends. Die beiden Figuren sind wieder alleine mit ihrer Gespaltenheit, der nie zu schliessenden Kluft in sich drin. Wie singt Aimee Mann während des Vorspanns von MAGNOLIA:

> *One is the loneliest number that you'll ever do*
> *two can be as bad as one*
> *it's the loneliest number since the number one.*

Johannes Binotto ist Kultur- und Medienwissenschaftler und freier Autor. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen unter anderem das klassische und post-klassische Hollywoodkino oder der Zusammenhang zwischen Filmtechnik, Psychiatrie und Psychoanalyse.