



BACHELORARBEIT

Herr
Vincent Philipp Sommer

**Wes Andersons Personalstil am Beispiel der
Filme „Der fantastische Mr. Fox“ und „Grand
Budapest Hotel“**

2016

BACHELORARBEIT

**Wes Andersons Personalstil am Beispiel der
Filme „Der fantastische Mr. Fox“ und „Grand
Budapest Hotel“**

Autor:
Herr Vincent Philipp Sommer

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF11s1-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Christian Maintz

Einreichung:
Hamburg, 08.01.2016

Faculty of Media

BACHELOR THESIS

**Wes Andersons personal style through the Ex-
amples of „Fantastic Mr. Fox“ and „The Grand
Budapest Hotel“**

author:
Mr. Vincent Sommer

course of studies:
Movie and Television

seminar group:
FF11s1-B

first examiner:
Prof. Dr. Peter Gottschalk

second examiner:
Christian Maintz

submission:
Hamburg, 08.01.2016

Bibliografische Angaben:

Sommer, Vincent:

Wes Andersons Personalstil am Beispiel der Filme „Der Fantastische Mr. Fox“ und „Grand Budapest Hotel“

Wes Andersons personal style through the examples of “Fantastic Mr. Fox” and “The Grand Budapest Hotel”

2015 - 69 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2015

Abstract

Innerhalb der vorliegenden Bachelorarbeit wird der Personalstil Wes Andersons analysiert. Dabei wird besonderes Augenmerk auf visuelle Stilmittel gelegt, die der Regisseur nutzt und welche Wirkung er dadurch erzielt.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|------------|
| Abstract | IV |
| Abkürzungsverzeichnis | VII |
| 1 Einleitung | 1 |
| 2 Wes Anderson | 3 |
| 2.1 Kurzbiographie..... | 3 |
| 2.2 Andersons Langfilme..... | 4 |
| 2.2.1 Bottle Rocket (1996)..... | 4 |
| 2.2.2 Rushmore (1998)..... | 5 |
| 2.2.3 The Royal Tenenbaums (2001)..... | 6 |
| 2.2.4 The life Aquatic with Steve Zissou (2004)..... | 8 |
| 2.2.5 The Darjeeling Limited (2007)..... | 9 |
| 2.2.6 Moonrise Kingdom (2012)..... | 10 |
| 2.3 Einflüsse auf Andersons Arbeit..... | 11 |
| 2.4 Auswahl der Filme im Rahmen der Arbeit | 14 |
| 3 Der Fantastische Mr. Fox | 15 |
| 3.1 Handlung des Films..... | 15 |
| 3.2 Figuren des Films..... | 16 |
| 3.3 Analyse der stilistischen Mittel..... | 18 |
| 3.3.1 Kameraarbeit..... | 18 |
| 3.3.1.1 Stop-Motion-Technik..... | 19 |
| 3.3.1.2 Mise-en-Scène..... | 20 |
| 3.3.1.2.1 Symmetrie und Anordnung von Bildelementen..... | 20 |
| 3.3.1.2.2 Farbgebung des Films..... | 22 |
| 3.3.1.3 Weitere wiederkehrende Stilmittel..... | 23 |
| 3.3.1.3.1 Kamerafahrten..... | 24 |
| 3.3.1.3.2 Der Overhead-Shot..... | 26 |
| 3.3.1.3.3 Text im Bild..... | 27 |
| 3.3.1.3.4 Lang anhaltende Kameraeinstellungen..... | 29 |
| 3.3.2 Tonaufnahmen..... | 30 |
| 3.3.3 Nutzung von Musik..... | 31 |
| 3.4 Vergleich zu anderen Filmen Wes Andersons..... | 32 |

| | |
|--|------------|
| 4 Grand Budapest Hotel..... | 34 |
| 4.1 Handlung des Films..... | 34 |
| 4.2 Figuren des Films..... | 36 |
| 4.3 Analyse der stilistischen Mittel..... | 38 |
| 4.3.1 Kameraarbeit..... | 38 |
| 4.3.1.1 Das wechselnde Seitenverhältnis..... | 38 |
| 4.3.1.2 Mise-en-Scène..... | 39 |
| 4.3.1.2.1 Symmetrie und Anordnung von Bildelementen..... | 39 |
| 4.3.1.2.2 Farbgebung des Films..... | 40 |
| 4.3.1.2.3 Die Lichtsetzung..... | 41 |
| 4.3.1.3 Weitere wiederkehrende Stilmittel..... | 42 |
| 4.3.1.3.1 Kamerafahrten..... | 42 |
| 4.3.1.3.2 Der Overhead-Shot..... | 43 |
| 4.3.1.3.3 Der Whip-Pan..... | 44 |
| 4.3.1.3.4 Lang anhaltende Kameraeinstellungen..... | 45 |
| 4.3.1.3.4 Slow-Motion..... | 46 |
| 4.3.2 Nutzung von Musik..... | 47 |
| 4.4 Vergleich zu anderen Filmen Wes Andersons..... | 48 |
| 5 Fazit..... | 50 |
| Literaturverzeichnis..... | X |
| Anlagen..... | XVI |
| Eigenständigkeitserklärung..... | XIX |

Abkürzungsverzeichnis

| | |
|--------|----------------|
| etc. | et cetera |
| et al. | et alii |
| Mr. | Mister |
| Mrs. | Missis |
| u.a. | unter anderem |
| usw. | und so weiter |
| u.v.m. | und viele mehr |
| Vgl. | Vergleich |
| z.B. | zum Beispiel |

1 Einleitung

Wes Anderson zählt zu denjenigen Regisseuren, derer Werke aufgrund ihres charakteristischen Einsatzes von visuellen Stilmitteln, eindeutig mit dem Regisseur assoziierbar sind. So beschreibt Mark Browning (2009) in seinem Buch „Wes Anderson: Why His Movies Matter“, in einer Ära stilistischer Homogenität, gäbe es nur wenige Regisseure dieser Art. Anderson habe einen derart einzigartigen Stil, dass er einerseits von Fans für seinen steigenden Wiedererkennungswert gelobt würde, andererseits aber in Kritikern den Verdacht auf einen künstlerischen Stillstand erweckt.¹

Ziel der vorliegenden Bachelorarbeit ist es darzustellen, welche stilprägenden Mittel von Wes Anderson wiederholt genutzt werden und anhand von Fallbeispielen herauszuarbeiten, was der Regisseur dadurch bewirkt. Um dem Anspruch auf den Bachelortitel im Bereich Kamera gerecht zu werden, soll besonderes Augenmerk auf die visuellen Stilmittel gelegt werden, derer sich Anderson bedient. Weiterhin soll unter Betrachtung der Filme „Der Fantastische Mr. Fox“, sowie „Grand Budapest Hotel“ herausgefunden werden, ob eine Tendenz zur Veränderung der Art und Weise besteht, wie Stilmittel genutzt werden, oder ob einige sogar gänzlich abgelegt oder neu adaptiert wurden.

Um die Grundlagen für die weiterführende Analyse zu legen, wird in vorliegender Arbeit zunächst der Regisseur selbst, sowie Einflüsse auf seine Arbeit, als auch eine Auswahl seines bisherigen filmischen Werkes beleuchtet (Kap. 2). Inhaltsangaben seiner Langfilme sollen hierbei einen Einblick in die Art der Inhalte und Charaktere geben, die Andersons Filme ausmachen.

Darauffolgend beginnt der Hauptteil der Bachelorarbeit, die Analyse der Filme „Der Fantastische Mr. Fox“ und „Grand Budapest Hotel“, in den Kapiteln 3 und 4. Hierbei werden verschiedene, von Anderson wiederholt genutzte Stilmittel aufgeführt und anhand von Beispielen auf die Nutzungsweise und Wirkung untersucht. Die Auswahl an Stilmitteln ist in beiden Analysen weitgehend identisch. Da sich die Filme allerdings in ihrer Machart voneinander unterscheiden, gibt es Stilmittel, deren Untersuchung nur in einem der beiden Fälle für die Arbeit von Bedeutung ist. Ein Vergleich mit anderen Filmen Andersons am Ende des jeweiligen Kapitels, soll die Grundlage für Kapitel 5, das Fazit der Arbeit bilden. Im fünften Kapitel wird abschließend Zusammengefasst, wel-

cher Stilmittel Anderson sich bedient und was sich in der Art der Nutzung verändert hat.

2 Wes Anderson

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Regisseur Wes Anderson selbst. Es beginnt mit einer Kurzbiographie von Anderson, um einen Überblick über sein Leben zu verschaffen. Daraufhin folgt eine Auflistung inklusive Inhaltsangaben seiner bisherigen Langfilme, um eine inhaltliche Grundlage für die späteren Vergleiche zu den analysierten Filmen „Der Fantastische Mr. Fox“ und „Grand Budapest Hotel“ zu schaffen. Schlussendlich wird auf Einflüsse eingegangen, die den Stil des Regisseurs prägten.

2.1 Kurzbiographie

Wesley Wales „Wes“ Anderson wurde am 1. Mai 1969 in Houston, Texas als Sohn von Texas Ann Burroughs und Melver Leonard Anderson geboren. Nach Beendigung seiner schulischen Laufbahn begann er ein Studium im Studiengang Psychologie an der „University of Texas“ in Austin, welches er im Jahr 1991 abschloss. Seinen ersten Spielfilm „Bottle Rocket“, schrieb er während seiner Studienzzeit, gemeinsam mit Owen Wilson, den er ebenfalls während seines Studiums kennenlernte. Nachdem der Film mit signifikant positiven Kritiken beurteilt wurde und Anderson 1996 bei den MTV Movie Awards mit dem Titel „Best New Filmmaker“ ausgezeichnet wurde, arbeitete er gemeinsam mit Owen Wilson an ihrem zweiten Film, „Rushmore“. Erfolg im Mainstream erlangte Wes Anderson allerdings erst mit seinem dritten Film, „The Royal Tenenbaums“ (2001). Der Film erhielt eine Oscarnominierung in der Kategorie „Best Screenplay“.²

Bis heute (2015) führte Wes Anderson Regie in acht Langfilmen und drei Kurzfilmen und gewann zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter der „MTV Movie Award“, der „Golden Globe“, der „Academy Award“, der „British Academy Film Award“ und zahlreiche weitere. Weiterhin führte Anderson Regie in zahlreichen Werbespots. Unter diesen befinden sich Spots für Firmen wie „Hyundai“, „Ikea“, „Softbank“, „AT&T“, „Sony“ und etliche weitere.³

² Vgl. <http://www.biography.com/people/wes-anderson-20617561>

³ Vgl. <http://mentalfloss.com/article/55902/13-awesome-and-quirky-commercials-directed-wes-anderson>

2.2 Andersons Langfilme

Dieses Kapitel bietet einen Überblick über bisher von Anderson gedrehte Langfilme. Um einen ausreichenden Einblick in seine Werke und damit in den dramaturgischen Stil des Regisseurs zu geben, enthält dieses Kapitel eine Inhaltsangabe zu jedem Film. Weiterhin bildet dieses Kapitel die Grundlage für den späteren Vergleich mit den Filmen „Der Fantastische Mr. Fox“ und „Grand Budapest Hotel“. Die Inhaltsangaben dieser Filme werden im weiteren Verlauf der Arbeit aufgeführt und erscheinen daher nicht in diesem Kapitel.

2.2.1 Bottle Rocket (1996)

Dignan, Anthony und Bob sind drei Freunde und möchtegern-Kriminelle aus Arizona. Besonders Dignan träumt, ohne ersichtlichen Grund davon, kriminell erfolgreich zu sein. Zu Beginn des Films hilft Dignan Anthony dabei, aus einer Nervenheilanstalt zu „fliehen“, wenngleich sein Aufenthalt dort ohnehin freiwilliger Natur ist. Dignan erklärt Anthony seine kriminellen Pläne für die nächsten 75 Jahre. Weiterhin erzählt Dignan von Mr. Henry, einem Landschaftsgärtner und ehemaligen Arbeitgeber Dignans, der ebenfalls kriminell aktiv ist. Gemeinsam machen Dignan und Anthony einen Übungseinbruch im Haus von Anthonys Mutter. Kurz darauf holen sie Bob in ihr Team, welcher sich durch den Besitz eines potentiellen Fluchtwagens als Mitglied qualifiziert. Zu dritt überfallen die drei einen Bücherladen, woraufhin sie vorübergehend in einem Motel untertauchen. Hier lernt Anthony Inez, eine der Reinigungskräfte des Motels kennen und die beiden beginnen, sich ineinander zu verlieben. Kurz darauf erfährt Bob, dass sein Bruder wegen einer von der Polizei entdeckten Marihuana-Plantage verhaftet wurde und verlässt am darauffolgenden Tag mitsamt seinem Wagen das Motel, um seinem Bruder zu helfen. Als daraufhin auch Dignan und Anthony im Begriff sind, das Motel zu verlassen, verschenkt Anthony den Rest ihres Geldes an Inez. Dignan findet einen Wagen und die beiden Freunde verlassen das Motel. Als der Wagen liegenbleibt und Anthony Dignan gesteht, ihr Geld verschenkt zu haben, trennen sich die beiden im Streit. Einige Zeit vergeht und Dignan sucht Anthony auf, um sich bei ihm zu entschuldigen. Zusammen besuchen sie Mr. Henry, dessen Gang Dignan mittlerweile beigetreten ist. Nachdem Bob und Anthony ebenfalls beitreten, versuchen die drei, in Begleitung zweier weiterer Gangmitglieder, den Safe eines Kühlhauslagers zu plündern. Der Raub geht schief und endet damit, dass Dignan ins Gefängnis kommt. Während des Raubs

hat Mr. Henry Bobs Haus vollständig ausgeraubt. Der Film endet damit, dass Anthony und Bob ihren Freund Dignan im Gefängnis besuchen.

2.2.2 Rushmore (1998)

Max Fischer ist ein 15-jähriger, extrem engagierter Schüler an der privaten Eliteschule Rushmore Academy in Houston. Er leitet unter anderem die Theatergruppe, sowie den Bienenzüchter-, Kalligraphie- und den Kung-Fu-Club der Schule und ist Herausgeber der Schülerzeitung. Obwohl Max einerseits der engagierteste Schüler der Rushmore Academy ist, ist er gleichzeitig einer der schlechtesten, denn seine schulischen Leistungen könnten ihn nicht weniger kümmern. Gleich zu Beginn des Films, lernt Max Herman Blume kennen, einen erfolgreichen, aber deprimierten Geschäftsmann. Max und Herman werden schnell enge Freunde. Kurze Zeit später droht der Schulleiter, Dr. Guggenheim, Max mit dem Schulverweis, sollten sich seine Noten nicht schnellstens verbessern. Nicht lange danach lernt Max die Lehrerin Miss Cross kennen, die gerade begonnen hat, an der Schule zu unterrichten. Max verliebt sich kurzerhand in die junge Lehrerin und setzt aufwendige Pläne in die Tat um, um sie zu beeindrucken. Trotz seiner Bemühungen, erklärt Miss Cross ihm, dass sie zu alt für ihn sei und er sich keine Hoffnungen zu machen brauche. Max lässt sich trotz dieses Rückschlags nicht davon abhalten zu versuchen, Miss Cross zu beeindrucken. In einer von der Schule nicht genehmigten Aktion, will Max ein Aquarium auf das schuleigene Baseballfeld bauen, woraufhin er von Dr. Guggenheim der Schule verwiesen wird. Während Max sich, nach anfänglichen Schwierigkeiten, langsam auf seiner neuen, staatlichen Schule zurechtfindet, lernen Herman Blume und Miss Cross sich näher kennen und verlieben sich ineinander. Durch einen Freund erfährt Max, was zwischen Herman und Ms. Cross vor sich geht, woraufhin er Mr. Blume zur Rede stellt und die Freundschaft kündigt. Getrieben von Enttäuschung und Wut, verrät Max Mrs. Blume von der Affäre ihres Ehemannes. Nach ihrer anschließenden Scheidung, startet ein Kleinkrieg zwischen Max und Mr. Blume. Max lässt Bienen über Herman herfallen, Herman zerstört Max Fahrrad. Nachdem Max erneut mit Ms. Cross redet und sie ihn ein weiteres Mal abweist, sieht er allerdings ein, dass Ms. Cross nicht ihn, sondern Herman Blume liebt. Nachdem einige Zeit vergeht, fängt Max einen Nebenjob im Friseurladen seines Vaters an. Herman erklärt Max bei einem gemeinsamen Treffen, dass Miss Cross ihn verlassen hat, da sie sich noch nicht von ihrem verstorbenen Mann lösen könne. Ein letztes Mal sieht Max eine Chance, Miss Cross für sich zu gewinnen und täuscht einen Autounfall vor, um ein

Gespräch mit ihr zu führen. Miss Cross erklärt Max allerdings, dass sie noch an ihrem verstorbenen Mann hängt und nachdem Max versucht sie zu küssen, weist sie ihn ab und wirft ihn aus ihrem Haus. Kurz danach versöhnt Max sich mit Herman Blume und möchte diesem nun helfen, Miss Cross für ihn zu gewinnen. Er überredet Herman, mehrere Millionen Dollar in den Bau des Aquariums zu investieren, um Miss Cross zu beeindrucken. Der Versuch scheitert und Mr. Blume ist deutlich deprimiert. Max allerdings, lädt sowohl Herman Blume als auch Miss Cross zu der Aufführung eines von ihm geschriebenen Theaterstücks ein und die beiden nähern sich einander dort wieder an. Max, Herman und Miss Cross versöhnen sich miteinander. Kurz vor Ende des Films werden Max und Margaret, eine Klassenkameradin, ein Paar.

2.2.3 The Royal Tenenbaums (2001)

Royal Tenenbaum ist der Ehemann von Etheline Tenenbaum und der Vater von Chas und Richie, sowie der Adoptivvater von Margot Tenenbaum. Er lebt getrennt von seiner Frau, hat sich allerdings nicht scheiden lassen. Zu Beginn des Films erfährt der Zuschauer Näheres über die einzelnen Mitglieder der Familie Tenenbaum. Alle Tenenbaum-Kinder gelten bereits in ihrer Kindheit als Genies. Chas Tenenbaum züchtet schon in jungen Jahren eine eigene Mäuserasse, die Dalmatinermäuse und beweist äußerstes Geschick im Immobilienhandel. Adoptivtochter Margot Tenenbaum schreibt Theaterstücke und Richie Tenenbaum ist ein Tennis-Ass. Der beste Freund Richies, ist Eli Cash, der Nachbarssohn. Die eigentliche Handlung des Films beginnt 22 Jahre später damit, dass Royal Tenenbaum aus seinem Wohnsitz, dem Lindberg Palace Hotel geworfen wird, weil er seine Zimmermiete nicht mehr zahlen kann. Der Zuschauer erfährt, dass Richie Tenenbaum mittlerweile seine Tenniskarriere aufgegeben hat, Margot mit einem Neurologen namens Raleigh St. Clair verheiratet ist, Chas zwei Söhne namens Ari und Uzi zur Welt gebracht, sowie eine verstorbene Ehefrau hat und Eli mittlerweile erfolgreicher Buchautor ist. Etheline Tenenbaums Steuerberater, Henry Sherman, macht ihr einen Heiratsantrag. Royal ist wenig begeistert, als er davon erfährt und macht sich auf den Weg zur Familie, um Etheline zurückzuerobern. Chas und Margot begeben sich ebenfalls ins Hause Tenenbaum. Royal belügt Etheline, indem er ihr erzählt, dass er aufgrund einer Magenkrebskrankung nur noch sechs Wochen zu leben hätte. Auch Richie wird über die Neuigkeiten in Kenntnis gesetzt und so kommt die ganze Familie zusammen. Royal entschuldigt sich bei seinen Kindern für die vielen verlorenen Jahre und erklärt, dass er die kommenden sechs Wochen nutzen will, um

alles wieder gut zu machen. Richie nimmt den Vorschlag an, Margot reagiert mit Gleichgültigkeit und Chas zeigt sich trotzig, da er noch immer wütend auf seinen Vater ist. Eli, der bereits zuvor einen Brief von Richie erhalten hat, in welchem dieser ihm seine Liebe zu Margot gesteht, erzählt Margot von dieser Neuigkeit. Sie tut es als eine Lüge ab und geht zunächst nicht weiter darauf ein. Kurz darauf redet Royal mit Richie über dessen Karriereende und deutet an, dass es ein Auslöser dafür war, dass er sich kurz danach von der Familie getrennt habe. Weiterhin fordert er von Chas Vergebung, doch dieser blockt ab. Als Royals Eigentum aus dem Lindberg Palace entfernt wird, zieht er kurzerhand in Richies Zimmer im Hause Tenenbaum. Er beobachtet aus seinem Fenster Eli Cash dabei, wie er aus Margots Zimmerfenster steigt und wirft ihr daraufhin vor, ihren Mann Raleigh mit Eli zu betrügen. Nach diesem Ereignis wendet er sich seinen Enkelkindern, Ari und Uzi zu und verbringt eine heitere Zeit mit ihnen, in welcher sie Unmengen an Schabernack treiben. In einem ruhigen Gespräch mit Etheline räumt er ein, als Vater versagt zu haben und bedankt sich dafür, dass Sie die Kinder großgezogen hat. Nach diesem Gespräch erfährt Royal, dass Etheline vermeintlich noch immer Gefühle für ihn hat, woraufhin seine Hoffnungen aufblühen, Etheline zurückzuerobern. Er provoziert einen Streit mit Henry, weshalb dieser vor der Familie aufdeckt, dass sein Magenkrebs erlogen ist. Royal verlässt das Haus und zieht in ein kleines Hotelzimmer. In einem Gespräch mit einem Privatdetektiv erfahren Raleigh und Richie von Margots zahlreichen Affären, darunter auch die mit Eli. Richie schneidet sich, verzweifelt und erschüttert von der Neuigkeit, die Pulsadern auf und kommt ins Krankenhaus, wo sich die Familie, bis auf Royal um ihn sammelt. Nachdem die Familie wieder fort ist, begegnet Royal vor dem Krankenhaus Richie, der sich „selbst ausgewiesen“ hat und in einen Bus steigt. Richie macht sich auf den Weg zu Margot und die beiden gestehen sich ihre gegenseitige Liebe. Das Gespräch führt allerdings zu nichts und Richie bittet Royal um Rat. Auch dieser kann ihm nicht wirklich weiterhelfen, wünscht sich aber ein besserer Vater zu sein. Kurz darauf willigt er in die Scheidung von Etheline ein, um ihr die Hochzeit mit Henry zu ermöglichen. Die Hochzeitsfeier findet statt, doch kurz vor der Trauung rast Eli, unter dem Einfluss von Drogen stehend, mit einem Auto in die Front des Hauses. Ein großes Chaos entsteht, doch letzten Endes versöhnen sich alle. Die Trauung kann zwei Tage später nachgeholt werden. Der Zuschauer erfährt, was die Charaktere einige Zeit später in ihrem Leben erreicht haben, dass Richie nun Tennislehrer ist, Eli eine Drogentherapie macht, etc.. Royal Tenenbaum stirbt im Alter von 68 Jahren an einem Herzinfarkt. Der Film endet mit seiner Beerdigung, auf welcher die ganze Familie vereint anwesend ist.

2.2.4 The life Aquatic with Steve Zissou (2004)

Steve Zissou ist ein ehemals sehr renommierter Ozeanograph. Der Film beginnt auf einer Film Premiere von Steves jüngstem Film, in welchem dokumentiert wird, wie er einen, von ihm sogenannten, „Jaguar-Hai“ jagt und dieser seinen besten Freund und Crewmitglied Esteban auffrisst. Da im gesamten Dokumentarfilm der Fisch nicht einmal zu sehen ist, zweifeln die Kritiker und das Publikum an dessen Existenz. Nach dem Film begegnet Steve Ned Plimpton, dessen Mutter vor kurzem verstorben ist. Beide halten es für wahrscheinlich, dass Steve Neds Vater sein könnte. Steve baut in kurzer Zeit eine Freundschaft zu Ned auf und lässt ihn Teil seiner Crew werden. Das gesamte Team begibt sich gemeinsam mit der Reporterin Jane Winslett-Richardson, welche einen Artikel über die Expedition verfassen will, auf die erneute Suche nach dem „Jaguar-Hai“. Außerdem begleitet sie, auf Anweisung von Steves Produzenten hin, ein Versicherungsangestellter namens Bill Ubell. Auf ihrer Reise beginnen sowohl Ned, als auch Steve, Interesse für Jane zu entwickeln. Als das Schiff, auf Steves Geheiß hin, durch ungeschütztes Gewässer schwimmt, wird die Crew von Piraten überfallen. Die gesamte Crew wird gefesselt, doch Steve gelingt es, sich zu befreien und die Piraten mittels Waffengewalt in die Flucht zu schlagen, wenngleich diese den Versicherungsangestellten als Geisel mitnehmen. Das Schiff geht an Land, damit Steve seine Frau Eleanor um das Geld ihrer Eltern bitten kann. Nachdem sie den finanziellen Zuschuss ermöglicht, meldet sich Bill telefonisch. Die Crew macht sich auf den Weg um ihn zu retten. Sie entdecken die Piraten in einem verlassenen Hotel auf einer kleinen Insel, befreien den Versicherungsangestellten Bill und den ebenfalls gefangenen Ex-Ehemann von Eleanor und „Steves Nemesis“, Alistair Hennessey. Nachdem alle in Sicherheit sind, geht die Suche nach dem „Jaguar-Hai“ weiter. Als Steve und Ned mit dem Hubschrauber nach dem Fisch suchen, stürzen sie ab und Ned kommt ums Leben. Nachdem Ned bestattet wurde, entdeckt die Crew ein erneutes Signal des Haifisches. Das gesamte Team inklusive Jane, Eleanor und Alistair macht sich auf den Weg zu dem Tier, welches sich ihnen zeigt und endlich gefilmt werden kann. Der Film endet mit der Film Premiere des zweiten Teils der Dokumentation.

2.2.5 The Darjeeling Limited (2007)

Die drei Whitman Brüder Peter, Francis und Jack, reisen gemeinsam im Zug namens „The Darjeeling Limited“ durch Indien. Seit ihrer letzten Begegnung, auf der Beerdigung ihres Vaters, ist ein Jahr vergangen. Francis, welcher bei einem schweren Motorradunfall fast ums Leben gekommen wäre, möchte die Reise als spirituelle Erfahrung nutzen um alle drei wie eine Familie zu vereinen. Peter und Jack allerdings, sind nicht begeistert von dieser Idee und schnell entsteht schlechte Stimmung zwischen den Brüdern. Obwohl Jack nicht über die Trennung von seiner Exfreundin hinwegkommt, wird er intim mit Rita, einer der Servicekräfte des Zugs. Während des Trips erfahren die Brüder von Peter, dass er in Kürze ein Kind mit seiner Ehefrau erwartet. Bei einem ungewollten Halt des Zuges räumt Francis, welcher die Reise geplant hat, ein, dass das Ziel der Reise ein Besuch ihrer Mutter ist, welche als Nonne in einem Kloster am Himalaya lebt. Wiederum sind die Brüder nicht begeistert. Zurück im Zug, bricht ein Streit zwischen Peter und Francis aus, welchen Jack mittels des Einsatzes von Pfefferspray zu schlichten versucht. Der Streit resultiert darin, dass die Brüder des Zuges verwiesen werden. Die drei erfahren durch einen Brief, dass ihre Mutter einen Besuch für keine gute Idee hält und vorschlägt, im Frühjahr wiederzukommen. Nachdem sie beschließen, Indien zu verlassen, machen sich die Brüder gemeinsam auf den Weg in die nächstgelegene Stadt. Unterwegs stoßen sie auf drei Jungen, welche beim Versuch, einen Fluss zu überqueren, vom heftigen Strom mitgerissen werden. Jack und Francis gelingt es, jeweils einen der Jungen zu retten. Trotz aller Bemühungen gelingt es Peter dagegen nicht, das dritte Kind zu retten und es kommt ums Leben. Gemeinsam bringen sie die Kinder, inklusive des toten Jungen, in deren Heimatdorf, wo sie übernachten und der Beerdigung beiwohnen. In einer Rückblende sind die drei Brüder auf dem Weg zur Beerdigung ihres Vater und erfahren, dass ihre Mutter dieser nicht beiwohnen wird. Zurück in der Gegenwart machen sie sich auf den Weg zum Flughafen um Indien zu verlassen, beschließen aber in letzter Sekunde, den Flieger nicht zu besteigen und stattdessen ihre Mutter zu besuchen. Diese ist froh, ihre Söhne zu sehen. In einem Gespräch gibt Francis Preis, dass sein Motorradunfall eigentlich ein Selbstmordversuch war. Bevor alle zu Bett gehen, beschließen sie, auf einen Vorschlag der Mutter hin, am nächsten Morgen gemeinsam über alles zu reden. Als die Brüder erwachen, ist ihre Mutter allerdings verschwunden und sie entscheiden, sich auch auf die Heimreise zu begeben. Im Zug auf der Rückreise wird klar, dass sich die Bruder versöhnt haben und einander Vertrauen.

2.2.6 Moonrise Kingdom (2012)

Moonrise Kingdom spielt im September 1965 auf der Insel New Penzance. Sam Shasky ist 12 Jahre alt, Waisenkind und Pfadfinder bei den Khaki Scouts auf der Insel. Suzy Bishop ist ebenfalls 12 Jahre alt und lebt gemeinsam mit ihrer Familie auf der Insel. Zu Beginn des Films entdeckt Scoutmaster Ward, dass Sam aus dem Pfadfindertempel ausgebrochen ist. Er informiert die ortsansässige Polizei und kurz darauf suchen die Scouts und Policecaptain Duffy Sharp nach dem geflohenen Jugendlichen. Sam trifft Suzy auf einem offenen Feld. In einer Rückblende wird erkenntlich, dass Sam und Suzy sich bereits ein Jahr zuvor bei einer Kirchaufführung kennengelernt haben und seither Briefkontakt halten. Die beiden machen sich gemeinsam auf den Weg, wohin ist zunächst nicht ersichtlich. Als Suzys Eltern erfahren, dass ihre Tochter weggelaufen ist, suchen sie nach Hinweisen auf ihren Aufenthaltsort. Dabei entdecken sie Briefe von Sam und Suzy, aus welchen ersichtlich wird, dass die Flucht schon lange geplant war. Als Suzy und Sam den Scouts im Wald begegnen, kommt es zu einer Auseinandersetzung, in welcher Suzy einem der Scouts eine schwere Verletzung zufügt und die Pfadfinder daraufhin fliehen. Sam und Suzy wandern weiter bis zur Bucht namens „3.25-mile-inlet“, wo sie ihr Lager aufschlagen. Hier verbringen sie gemeinsam den Tag und es kommt zum ersten gemeinsamen Kuss. Am nächsten Morgen erreichen Captain Sharp, die Scouts inklusive Scoutmaster Ward und Suzys Eltern, die Bucht. Sam erfährt durch einen Brief seiner Pflegeeltern, dass diese ihn nicht mehr aufnehmen wollen. Er kommt vorerst bei Captain Sharp unter, solange bis das Jugendamt ihn holen wird, um ihn in ein Waisenhaus zu bringen. Die Scouts beschließen, Sam zu helfen, woraufhin sie gemeinsam mit ihm und Suzy zur nächstgelegenen Insel rudern. Hier suchen sie Ben, einen Verwandten eines Scouts im Fort Lebanon, dem Scoutlager des Ortes auf. Ben führt eine (,nicht gesetzlich zulässige,) Trauungszeremonie für Sam und Suzy durch. Die beiden fliehen gemeinsam mit den Scouts in die Kirche, wo auch Sharp, Ward und Suzys Eltern mit der Frau vom Jugendamt aufeinandertreffen. Sam und Suzie flüchten aufs Dach und während Sharp die beiden inmitten eines tosenden Sturms rettet, erklärt er sich zu Sams neuem Pflegevater. Einige Zeit später verbringt Sam gemeinsam mit Suzie Zeit bei ihr zuhause. Als sie von ihren Eltern zu Tisch gerufen wird, verabschiedet er sich beim Klettern aus dem Fenster mit den Worten „Bis morgen.“.

2.3 Einflüsse auf Andersons Arbeit

Wes Andersons Stil wurde von zahlreichen Regisseuren und Filmen geprägt. Im Folgenden wird darauf eingegangen, welche Einflüsse für die Gestaltung seiner Charaktere, aber auch für die Nutzung bestimmter, visueller Stilmittel von Bedeutung waren und sind.

Mark Browning (2011) schreibt in „Wes Anderson: Why His Movies Matter“, François Truffaut⁴ sei eine allgegenwärtige Präsenz in Andersons Filmen. Diese Annahme stützt er auf Parallelen, die Andersons Filme zu denen von Truffaut aufweisen. So finden sich beispielsweise kleinere Referenzen zu Truffauts Filmen in Dialogen von Andersons Charakteren (beispielsweise stellt der Satz „Not this One“, den Zissou in „The Life Aquatic with Steve Zissou“ an Klaus richtet, eine vermeintliche Parallele zu eben diesem Satz, gesprochen von Jules in Truffauts „Jules et Jim“ dar). Browning macht allerdings ebenso deutlich, dass andere, für die Nouvelle Vague⁵ elementare Praktiken, wie beispielsweise der Jump-Cut⁶, in Andersons Werken nicht genutzt werden.⁷

Matt Zoller Seitz (2009) erklärt in seinem Essay „Wes Anderson: The Substance Of Style“, Anderson habe ihm in einem Interview 1998 persönlich erzählt, Bill Melendez⁸ sei einer der Haupteinflüsse für seine Arbeiten. Speziell die Comicfiguren Charlie Brown und die Peanuts, prägten Andersons Filme. So sei Max Fischer, der Hauptcharakter in „Rushmore“, als eine Mischung der Charaktere Charlie Brown und Snoopy konzipiert worden. Weiterhin sei der Friseurberuf von Max' Vater, sowie die Charakterzüge von Mrs. Cross, Max' Lehrerin, an Comicfiguren der Peanuts orientiert⁹. Seitz (2009) führt an:

„[...] Schulz's¹⁰ impact manifests itself in deeper, more persistent ways—particularly in Anderson's characters who, regardless of age, seem, like Schulz's preternaturally eloquent kids, to be frozen in a dream space between childhood and maturity“¹¹

4 **François Truffaut** (06.02.1932 – 21.10.1984), französischer Filmregisseur und maßgeblicher Begründer der Nouvelle Vague. Bekannt u.a. für „Sie küßten und sie schlugen ihn“ (1959) „Jules und Jim“ (1962), „Liebe auf der Flucht“ (1979), u.v.m..

Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Truffaut

5 **Nouvelle Vague**, Stilrichtung des franz. Kinos der späten 1950er Jahre

Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Vague

6 Ein **Jump-Cut** ist ein Schnitt, welcher eine zeitliche Ellipse, einen zeitlichen Sprung darstellt.

Vgl. Bruce Mamer (2008): Film Production Technique: Creating the Accomplished Image, 33

7 Vgl. M. Browning (2011): Wes Anderson: Why His Movies Matter, 106

8 **José Cuauhtémoc "Bill" Meléndez** (15.11.1916 – 02.09.2008), amerikanischer Trickfilmzeichner mexikanischer Abstammung. Bekannt u.a. für seine Arbeit bei Walt Disney und für die Arbeit an den „Peanuts-Filmen“.

Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Bill_Mel%C3%A9ndez

9 Vgl. M. Zoller Seitz (2009): <http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-1-20090330>

10 **Charles Monroe Schulz** (26.09.1922 – 12.02.2000), US-amerikanischer Comiczeichner und Erfinder der Comicserie „Die Peanuts“.

Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Charles_M._Schulz

11 M. Zoller Seitz (2009): <http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-1-20090330>

und unterstreicht diese These mit Beispielen wie Herman Blume, der im Film *Rushmore* ein Telefonat unterbricht, um fremden, spielenden Kindern den Basketball wegzuschlagen, oder Steve Zissou, welcher in *The Life Aquatic With Steve Zissou*, ein U-Boot in ein gigantisches Clubhaus umwandelt.

Matt Zoller Seitz geht außerdem auf Andersons Einfluss durch Orson Welles¹² ein und beschreibt, dass beide Regisseure, neben der ähnlichen Gestaltung einiger Charaktere, welche sowohl in Welles, als auch in Andersons Filmen damit zu kämpfen haben, nicht mehr so wie in ihrer Vergangenheit bewundert zu werden, auch Ähnlichkeiten in der Nutzung visueller Stilmittel aufweisen¹³. So beschreibt Zoller Seitz (2009) die Vorliebe beider Regisseure für virtuose Kameraeinstellungen, mit den Worten:

„[...] Anderson, like Welles[...] has an affinity [...] for virtuoso shots, shots so logistically impressive that they momentarily and perhaps purposefully take the spotlight off the movie and shine it on the director.“¹⁴

Beispiele hierfür finden sich zahlreich in Andersons und Welles Filmen, Zoller Seitz führt Orson Welles Kranfahrten in „*Citizen Kane*“ auf und vergleicht sie mit einer Kamerafahrt in *The Life Aquatic With Steve Zissou*, beide Beispiele sind komplex und außerordentlich gut geplant.¹⁵

Der nächste Regisseur, auf den Matt Zoller Seitz (2009) in seinem Essay eingeht, ist Martin Scorsese¹⁶. Nach Seitz, beeinflusste Scorsese die Werke Andersons maßgeblich, insbesondere seinen Gebrauch bestimmter visueller Stilmittel. So bedienen sich beide Regisseure der Slow-Motion, also dem Zeitlupen-Effekt, um einzelne Szenen gezielt zu emotionalisieren. Beispiele hierfür finden sich bei Anderson typischerweise in der jeweils letzten Szene seiner Filme (, zumindest in allen bis zum Jahre 2007), aber auch an anderen Stellen, wie in *Rushmore*, als Max Fisher triumphierend das Gebäude verlässt, nachdem er Herman Blume einen Schwarm Bienen untergejubelt hat. Ein weiteres, von beiden genutztes Stilmittel, sind die Overhead-Shots^{17,18}. In Andersons Filmen finden sich etliche Beispiele hierfür, diese werden in den Kapiteln 3.3.1.3.2 und 4.3.1.3.2 näher erläutert. Seitz beschreibt, dass Scorsese zwar nicht der erste Regis-

12 **Orson Welles** (06.05.1915 – 10.10.1985), amerikanischer Regisseur, Schauspieler, Drehbuchautor und Produzent. Bekannt u.a. für „*Citizen Kane*“ (1941) und „*Touch of Evil*“ (1958). Zählt zu den bedeutendsten Regisseuren der Welt.

Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Orson_Welles

13 Vgl. M. Zoller Seitz (2009): <http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-1-20090330>

14 M. Zoller Seitz (2009): <http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-1-20090330>

15 Vgl. M. Zoller Seitz (2009) <http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-1-20090330>

16 **Martin Marcantonio Luciano Scorsese** (geb. 17.10.1942), ist ein US-amerikanischer Regisseur, Drehbuchautor und Filmproduzent. Bekannt u.a. für „*Taxi Driver*“ (1976), „*Shutter Island*“ (2010), „*Hugo Cabret*“ (2011) u.v.m. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Martin_Scorsese

17 Der **Overhead-Shot** ist eine Aufnahme von oben, oftmals verwendet, um eine gottgleiche Perspektive darzustellen. Vgl. Bruce Mamer (2008): *Film Production Technique: Creating the Accomplished Image*, S.445

18 Vgl. M. Zoller Seitz (2009): www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-2-20090403

seur war, der Overhead-Shots in seinen Filmen nutzte, ihren Einsatz aber dadurch personalisierte, dass er Close-Ups¹⁹ dieser Art, oftmals unerwarteterweise in Dialoge schnitt. Das letzte, von Seitz aufgeführte Stilmittel, das beide Regisseure nutzen, sind die strikten Kameraschwenks, oftmals auf Augenhöhe, welche mit äußerster Präzision und in einem sehr ähnlichen Rhythmus ausgeführt werden.²⁰

Mark Browning (2011) dagegen, schreibt in „*Wes Anderson: Why His Movies Matter*“, dass Scorsese diese Stilmittel auf deutlich andere Weise einsetzt, als Wes Anderson. Wenngleich er eine Parallele zwischen beiden Regisseuren sieht, was die Emotionalisierung durch Slow-Motion angeht, beschreibt er, dass Scorsese durch das Stilmittel Exzesse von Maskulinität idolisiert²¹. So schreibt er über Scorseses Einsatz der Slow-Motion: „He creates real monsters, capable of killing.“²² Anderson dagegen nutzt das Stilmittel nach Browning lediglich, um Pseudo-Übeltäter zu porträtieren. Weiterhin schreibt Browning über den Einsatz von Top-Shots (oder auch „Overhead-Shots“), dass Scorsese dieses Element in *Taxi Driver* zur Darstellung der „Gottartigen Perspektive“ des Hauptcharakters nutzt, um dessen Selbstbild zu verdeutlichen. Anderson dagegen setze den Top-Shot praktisch überall und mit seltenem Bezug zur Tätigkeit eines bestimmten Charakters ein.²³

Wenngleich Anderson visuell und inhaltlich Inspiration aus den Werken anderer Regisseure zieht, hat er die von ihm genutzten Stilmittel auch nach eigenen Bedürfnissen weiterentwickelt und zu einem individuellen Personalstil kombiniert. Auf die Art und Weise der Nutzung dieser Stilmittel, wird im weiteren Verlauf dieser Bachelorarbeit eingegangen.

19 Ein **Close-Up** ist eine Aufnahme einer Person oder eines Objekts aus sehr geringem Abstand.

Vgl. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/close%20%80%93up>

20 Vgl. M. Zoller Seitz (2009): <http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-2-20090403>

21 Vgl. M. Browning (2009): *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, 110

22 M. Browning (2009): *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, 110

23 Vgl. M. Browning (2009): *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, 110-111

2.4 Auswahl der Filme im Rahmen der Arbeit

In diesem Unterkapitel wird kurz beschrieben, aus welchem Grund die Filme „Der Fantastische Mr. Fox“ und „Grand Budapest Hotel“ für die Analyse des Personalstils Andersons gewählt wurden.

Zum einen fiel die Wahl auf den Film „Der Fantastische Mr. Fox“, aus dem Jahre 2009. Eine Analyse dieses Films ist insofern interessant, als dass der Film, trotz des Genre-Übergriffs in den Animations- bzw. Stop-Motion-Film²⁴, deutlich als Andersons Werk identifizierbar ist.

Zum anderen wird der Film „Grand Budapest Hotel“, aus dem Jahre 2014 analysiert. Dieser Film wurde gewählt, da er der bis dato jüngste Langfilm Andersons ist. Ein interessanter Aspekt der Untersuchung ist, ob Anderson die Nutzung seiner Stilmittel im Laufe seiner Karriere intensiviert, weiterentwickelt oder verändert hat.

²⁴ Ein **Stop-Motion-Film** ist ein Animationsfilm, der sich einer Animationstechnik bedient, in welcher durch geringe Bewegung eines Objektes zwischen einzelnen Aufnahmen, bei der schnellen Abfolge ebendieser, eine Illusion der eigenständigen Bewegung erzeugt wird.
Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Stop_motion

3 Der Fantastische Mr. Fox

„Der fantastische Mr. Fox“ von Wes Anderson, ist ein Stop-Motion-Film, welcher im Jahre 2009 erschien. Der Film wurde für den Academy Award in der Kategorie „Bester Animationsfilm“ nominiert. Wie Matt Zoller Seitz (2014) in „The Wes Anderson Collection“ beschreibt, handelt der Film, ähnlich wie „The Royal Tenenbaums“ und „The Life Aquatic with Steve Zissou“, von einer charismatischen, aber egoistischen Vaterfigur, die sich mehr um ihr eigenes Wohlbefinden, als um die Bedürfnisse der Familie kümmert, diese durch die Hölle gehen lässt, an ihrer Seite leidet und sich teilweise „reinwäscht“.²⁵

3.1 Handlung des Films

Mr. Fox, Familienvater und ehemaliger Hühnerdieb, arbeitet als Kolumnist für eine lokale Zeitung. Gemeinsam mit seiner Frau, Mrs. Fox, und seinem Sohn Ash, lebt er in einer Erdhöhle. Kurz nach Beginn des Films zieht die Familie Fox, auf Wunsch des Vaters hin, in einen größeren, luxuriöseren Fuchsbau, nämlich in einen Baum. Die neue Behausung ist allerdings nicht ganz ungefährlich gelegen: in unmittelbarer Nähe befinden sich die großen Fabriken der Bauern Boggis, Bunce und Bean. Kurz nach dem Umzug bekommt die Familie Besuch von Ashs Cousin Kristofferson. Derweil beschließt Mr. Fox, seinen letzten großen Coup durchzuführen: er plant, die drei Bauern auszurauben. Die Raubzüge glücken, doch die Bauern setzen sich kurzerhand gegen den Fuchs zur Wehr, indem sie den Baum fällen und den Fuchsbau ausgraben. Familie Fox bleibt nichts übrig, als sich tiefer und tiefer in das Erdreich zu graben. Auf ihrer Flucht begegnen ihnen weitere Tiere, darunter Freunde und Bekannte, welche sich in der gleichen Situation befinden. Durch die Eingrabung ins Erdreich sind sie von der Nahrungsversorgung abgeschnitten. Um die Hungerleiden zu beenden, stehlen die Tiere erneut die Bestände der Fabriken der Bauern. Kurz darauf begehen Ash und Kristofferson ihren eigenen Raubzug, auf welchem Letzterer von Beans Frau gefangen und eingesperrt wird. Die anderen Tiere werden inzwischen, durch eine Flutung des Erdreichs, in die Kanalisation gedrängt. Als Mr. Fox von der Gefangennahme Kristoff-

²⁵ Vgl. M. Zoller Seitz (2014): *The Wes Anderson Collection*, 237-238

persons erfährt, gibt er vor, sich selbst im Austausch gegen Kristofferson an die Bauern auszuliefern. Mittels eines ausgeklügelten Plans gelingt es den Tieren, die Bauern erneut zu überlisten und Kristofferson in einer waghalsigen Rettungsaktion zu befreien. Gegen Ende des Films entdecken die Tiere einen, über der Kanalisation gelegenen Supermarkt, welcher den Tieren künftig als Nahrungsquelle dient.

3.2 Figuren des Films

Mr. Fox:

Als Hauptcharakter und Protagonist des Films, ist Mr. Fox der Ehemann von Mrs. Fox und Vater von Ash. Er hat rot-braunes Fell und grüne Augen. Mr. Fox trägt die meiste Zeit ein weißes Hemd. Als Zeitungskolumnist und ehemaliger Hühnerdieb, ist er nicht unglücklich, doch auch nicht zufrieden mit seiner Lebenslage und sieht sich zu Höherem Berufen. Kurz nachdem die Familie Fox daher auf seinen Wunsch hin, zu Beginn des Films in eine neue Heimat zieht, beschließt er, die nahegelegenen Farmen dreier Bauern auszurauben. Mister Fox ist sich über das Risiko der waghalsigen Raubzüge durchaus bewusst, zieht seine Pläne jedoch ohne Rücksichtnahme auf seine Familie durch. Selbst als er, gemeinsam mit Freunden und Familie, von den Bauern durch Ausgrabungsaktionen ins tiefe Erdreich gedrängt wird, sieht er seinen Fehler nicht ein. Erst nach der Geiselname seines Neffens Kristofferson, erkennt Mr. Fox sein Fehlverhalten und schmiedet einen Plan, um diesen zu befreien.

Mrs. Felicity Fox:

Mrs. Felicity Fox ist die Ehefrau von Mr. Fox und die Mutter von Ash, sowie die leibliche Tante von Kristofferson. Felicity Fox hat, wie ihr Ehemann, rot-braunes Fell, aber violett-blaue Augen. Im größten Teil des Films trägt sie ein gelbes Kleid mit einem Muster aus kleinen, roten Äpfeln. Mrs. Fox hat eine ausgeprägte Vorliebe für das Malen von Gewittern. Als der vernünftige Gegenpart zu Mr. Fox, ist sie zwar vergebungsvoll, aber erzürnt über das rücksichtslose Verhalten ihres Ehemanns. Mrs. Fox ahnt schnell, dass ihr Ehemann Raubzüge auf die Bauern begeht und ist berechtigterweise wütend, als sich ihre Vermutung bestätigt. Kurz nachdem die Bauern beginnen, die Füchse auszugraben, appelliert Felicity an Mr. Fox Vernunft und versucht ihm bewusst zu machen, dass er sein Verhalten drastisch ändern muss, wenn er nicht die ganze Familie in Lebensgefahr bringen will. Ash gegenüber ist Mrs. Fox eine fürsorgliche und

gelegentlich strenge Mutter. So redet sie ihm zwar in besorgniserregenden Situationen gut zu, ermahnt ihn aber auch, wenn er ein rücksichtsloses Verhalten an den Tag legt.

Ash Fox:

Als Sohn von Mr. und Mrs. Fox, versucht Ash ständig, die Anerkennung seiner Eltern, insbesondere seines Vaters zu erlangen. Er ist oftmals launisch und neigt zu emotionalen Handlungen. Ash ist, laut Mr. Fox, etwas klein für sein Alter, was besonders neben seinem groß gewachsenem Cousin Kristofferson auffällt. Ash ist nicht begeistert von dessen Besuch und versucht händeringend, unter Beweis zu stellen, dass seine (vor allem sportlichen) Leistungen, denen von Kristofferson ebenbürtig sind. Mit herablassenden Bemerkungen, unter anderem über dessen kranken Vater, macht Ash seine Abneigung gegenüber Kristofferson deutlich. Dennoch erkennt er die körperlichen Leistungen Kristoffersons an und versucht gemeinsam mit ihm, den von den Bauern gestohlenen Schwanz seines Vaters zurückzuerobern. Kristofferson wird dabei als Geisel genommen. Erst als Ash den festgehaltenen Kristofferson befreien kann, schließen die beiden Frieden.

Cousin Kristofferson Silverfox:

Kristofferson ist der Cousin von Ash und Neffe von Mrs. Fox. Er hat blaue Augen und silberfarbenes Fell. Charakterlich zeichnet er sich durch seine ruhige und in sich gekehrte Art aus. Kristoffersons Vater ist schwer erkrankt, weshalb er für unbestimmte Zeit im Hause Fox unterkommt. Durch seine körperliche und sportliche Überlegenheit gegenüber Ash, zieht er ungewollt Mr. Fox Bewunderung auf sich und wird von diesem sogar auf einen seiner Raubzüge mitgenommen. Als Kristofferson und Ash im Laufe des Films die Unternehmung starten, Mr. Fox Schwanz, der ihm von den Bauern abgeschossen wurde, zurück zu stehlen, wird Kristofferson als Geisel genommen. Nachdem er von Ash befreit wird und dieser sich bei ihm für respektlose Bemerkungen über seinen Vater entschuldigt, freunden sich die beiden miteinander an.

Franklin Bean:

Franklin Bean ist als einer der drei menschlichen Bauern, einer der Antagonisten des Films. Bean zeichnet sich durch ein hageres, düsteres Erscheinungsbild aus, hat tiefe Augenringe und kreisrunden Haarausfall. Weiterhin wird er von Mr. Fox bestem Freund, Dachs, als „der vermutlich schrecklichste lebende Mensch“ bezeichnet. Er sei außerdem überdurchschnittlich schlau. Er agiert als Anführer des Dreiergespanns der Bauern Boggis, Bunce und Bean und führt die Leitung im Kampf gegen die Tiere. Als

klügster der drei Bauern, bewahrt Bean weitgehend die Ruhe, auch wenn er von Zeit zu Zeit die Fassung verliert.

3.3 Analyse der stilistischen Mittel

Andersons Filme sind, dank seines filmübergreifenden Einsatzes gleicher Stilmittel, häufig innerhalb kürzester Zeit als die seinen identifizierbar. Dieser Abschnitt umfasst eine detaillierte Analyse der Stilelemente, die Anderson in „Der fantastische Mr. Fox“ zum Einsatz bringt. Besonderes Augenmerk wird hierbei auf die Kameraarbeit und die visuellen Elemente gelegt, aber auch der Einsatz anderer Stilmittel, wie Tonaufnahmen und Musik, wird beschrieben.

3.3.1 Kameraarbeit

Der persönliche Einfluss des Regisseurs auf die Kameraarbeit, spielt in allen Filmen Wes Andersons eine zentrale Rolle. Anderson erschafft durch den gezielten Einsatz von visuellen Mitteln, darunter Schwenks, Kamerafahrten und symmetrische Kadrierung²⁶, einen unverkennbaren Stil. Ebenso, wie sein Schreib- und (Regie-)Führungsstil, macht sich die Kameraarbeit in seinen Filmen größtenteils durch ihre praktische, funktionelle, fast schon pragmatische Simplizität aus. Zu erwähnen sind allerdings auch die, für Anderson ebenso typischen, komplexen Plansequenzen²⁷ und langen Kameraeinstellungen, geziert von unauffälligen, wenn auch oft aufwendigen Hintergrundaktionen. Matt Zoller Seitz (2014) schreibt in „The Wes Anderson Collection“, dass Anderson es gewöhnlich wird es allerdings vermeidet, unvorhersehbare Kameraeinstellungen zu verwenden. Dennoch schafft Anderson es, durch den gleichermaßen subtilen, wie auch aufzeigenden Einsatz der Kamera, Pointen deutlich zu untermalen.²⁸ Im Folgenden werden charakteristische Stilmittel Andersons, zusammen mit belegenden Beispielen aus dem Film „Der Fantastische Mr. Fox“ aufgeführt. Eine Besonderheit bei der Kameraarbeit für „Der Fantastische Mr. Fox“, ist der Einsatz der „Stop-Motion-Technik“.

26 „Die **Kadrierung** definiert [...] die Form des Bildausschnittes und die Anordnung der Elemente im Bild. Somit ergibt sich eine spezifische Relation der Elemente im Bild zueinander und des Bildes zum Ausserhalb des Bildes.“ Johannes Hackl et al. (2013): <https://wiki.univie.ac.at/display/filex/Kadrierung>

27 **Plansequenzen** sind vergleichsweise lange, nicht geschnittene Kameraeinstellungen, deren Inhalt meist komplex choreografiert ist.

Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=290>

28 Vgl. M. Zoller Seitz (2014): *The Wes Anderson Collection*, 239

Auch auf dieses Stilmittel wird in diesem Abschnitt eingegangen. Für „Der Fantastische Mr. Fox“, arbeitet der Regisseur das erste mal mit Kameramann Tristan Oliver (*Chicken Run, Wallace & Gromit – Auf der Jagd nach dem Riesenkaninchen*) zusammen, welcher bereits einige Erfahrung mit der angewandten Animationstechnik vorzuweisen hat.

3.3.1.1 Stop-Motion-Technik

Bei der Stop-Motion-Technik handelt es sich um eine der ersten Formen der Animationstechniken. Hierbei geht es darum, Objekte wirken zu lassen, als würden sie sich ohne Fremdeinwirkung bewegen. Dieser Effekt wird erzielt, indem das jeweilige Objekt Stückweise, zwischen der Aufnahme einzelner Bilder, bewegt wird, sodass die Illusion einer eigenständigen Bewegung beim schnellen Abspielen dieser Bilder entsteht.²⁹ „Der Fantastische Mr. Fox“ wurde mit einer Fotokamera, der Nikon D3³⁰, Bild für Bild fotografiert. Um den ruckhaften Stil der Bewegungen zu erhalten, wurden pro Sekunde nicht 24 Bilder, sondern 12 Bilder geschossen, welche jeweils verdoppelt wurden. Auf die Frage hin, warum Anderson (2009) sich für die „Retro-Variante“ der Animation, also Stop-Motion, entscheidet, antwortet er in einem Gruppeninterview: „I’ve always loved stop motion animation and I particularly wanted to do stop motion with puppets that have fur, for whatever reason that is.“³¹ Die Arbeit mit Puppen und vollständig handgebauten Sets, gibt Anderson für „Der Fantastische Mr. Fox“ die vollkommene Kontrolle über alle gestalterischen Elemente. So schreibt Mark Browning (2009) in „Wes Anderson: Why His Movies Matter“, in einem Film, welcher über 120 dieser Sets und über 100 Versionen allein der Hauptfigur verfügt, gibt es keine Zufälle.³²

Ursprünglich sollte Henry Selick, welcher bereits in „The Life Aquatic With Steve Zissou“ mit Anderson zusammenarbeitete, das Animationsteam leiten, als dieser jedoch das Team für die Arbeit an „Coraline“ (2009) verließ, übernahm Mark Gustafson seine Position. Mark Browning (2009) schreibt in „Wes Anderson: Why His Movies Matter“, die Aufmerksamkeit für Details und die Liebe der Erschaffer zu ihren Stop-Motion Figuren, sind attraktive Eigenschaften für Regisseur Anderson.³³

29 Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Stop_motion

30 Vgl. M. Zoller Seitz (2014): *The Wes Anderson Collection*, 243

31 <http://collider.com/wes-anderson-interview-fantastic-mr-fox/>

32 Vgl. M. Browning: *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, 97

33 Vgl. M. Browning: *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, 90, 91

3.3.1.2 Mise-en-Scène

„Mise-en-scène umfasst alles, was auf der Szene für das Bild arrangiert wird – die Bildkomposition, die Bildgestaltung im sichtbaren Bildausschnitt, die Farbkomposition, Lichtgestaltung, Anordnung der Figuren und Dinge im Bild, Umgang mit Raum und Tiefe, Ausstattung, Kostüm, Maske, Schauspielerführung etc.“³⁴.

In Wes Andersons Filmen scheint die Mise-en-scène von größerer Bedeutung zu sein, als die Montage in der Postproduktion³⁵. Mark Browning (2009) schreibt in „Wes Anderson: Why His Movies Matter“, es sei eher die Komposition im, anstatt der Komposition zwischen den Bildern, die in Andersons Filmen von vorrangiger Bedeutung ist. So nehme eine komplexe Postproduktion den zweiten Platz, hinter aufwendig durchdachter Mise-en-Scène, sorgfältiger Positionierung und symmetrischer Balance innerhalb des Bildes ein. Anderson kreierte seine Bilder derartig präzise und sorgsam, dass so gut wie jeder Frame aus dem Film als ein Werbeplakat verwendet werden könnte³⁶. Bezüglich des dramaturgischen Aufbaus von Szenen in Andersons Filmen führt Browning an:

„In general, Anderson seems to work up to a cut, at which point we have a defining image of that scene of sequence. [...] However, transition devices, [...] are something Anderson never uses. Therefore, the mise-en-scène, shot composition, and the proxemics of performers are very important, and stylistically there are longer-than-average takes, often with little or no camera movement, achieved with frequent use of a rostrum camera and wide-angle anamorphic lenses that capture a greater amount of on-screen detail.“³⁷.

Die von Wes Anderson Inszenierte Mise-en-Scène prägt den Stil seiner Filme maßgeblich, stets in engem Zusammenspiel mit der Kameraarbeit und -bewegung.

3.3.1.2.1 Symmetrie und Anordnung von Bildelementen

Die ersten Stilelemente, auf die in diesem Kapitel eingegangen wird, sind die mittige Anordnung von Bildelementen und die symmetrische Kadrierung in Andersons Filmen. In „Der Fantastische Mr. Fox“ kommen diese Stilmittel vom Anfang bis zum Ende des Films in fast jeder Szene zum Einsatz. Um eine Redundanz zu vermeiden, wird nachfolgend nicht jedes mögliche Beispiel für die mittige oder symmetrische Kadrierung in

34 <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4741>

35 Die **Postproduktion** eines Film beschreibt den Prozess der Nachbearbeitung, inklusive Schnitt, Farbkorrektur, usw. Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Postproduktion>

36 Vgl. M. Browning (2011): *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, 131

37 Mark Browning (2011): *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, 131

„Der Fantastische Mr. Fox“ aufgeführt. Stattdessen werden exemplarisch die Anfangsszene des Films, sowie einige Beispiele aus der vorangeschrittenen Handlung untersucht.

Nach dem Intro beginnt der Film mit einem Close-up eines Buchs mit dem Titel „Der Fantastische Mr. Fox“ von Roald Dahl, welches von einer menschlichen Hand mittig, vor einem knallgelben Hintergrund, ins Bild gehalten wird. Auf dem Buchcover ist der Buchtitel, sowie eine Illustration eines Baumes zu sehen, an welchem Mr. Fox lehnt. Die mittige Platzierung ist damit eines der ersten, wiederkehrenden Stilmittel, das Anderson in „Der Fantastische Mr. Fox“ einsetzt. Der Umschnitt und damit auch der Einstieg in die Handlung, gestaltet sich durch einen Match-Cut³⁸. Die folgende Einstellung ist eine Totale auf einen, der Illustration gleichenden Baum, um welchem Mr. Fox einige Dehn- und Aufwärmübungen macht. Auch hier sind die bedeutendsten Elemente, Mr. Fox und der Baum, in der Mitte des Bildes positioniert. Direkt danach wird bereits der zweite Hauptcharakter in den Film eingeführt: Mrs. Fox, welche sich, ebenfalls mittig im Bild, geradlinig der Kamera nähert. Nicht nur in den oben genannten, sondern auch in den darauffolgenden Einstellungen wird auf den symmetrischen Bildaufbau nicht verzichtet. Selbst die Einführung neuer Orte, wie beispielsweise der Täubchenfarm, gestaltet sich durch ein in der Mitte des Bildes platziertes Windrad, beschriftet mit den Worten „BERK'S SQUAB FARM“. Erst, als die beiden Hauptcharaktere ihren gemeinsamen Raub auf der Farm begehen, wird die, durch die mittige Platzierung der Bildelemente untermalte Ruhe, aufgebrochen. Doch nicht nur zu Beginn des Films wird die mittige Ausrichtung der wichtigen Bildelemente und die damit einhergehende Symmetrie häufig genutzt. Dieses Stilelement begleitet den gesamten Film und Abweichungen hiervon bilden sehr deutlich die Ausnahme. So werden beispielsweise wichtige Charaktere fast ausnahmslos bei ihrem ersten Erscheinen mittig im Bild platziert. Lediglich Ash hat seinen ersten Auftritt, indem er im Fuchsbau von links in das Bild kommt. Doch selbst in dieser Szene herrscht eine symmetrische Kadrierung. Im unterirdischen Fuchsbau sitzt Mr. Fox in der Mitte des Bildes am Frühstückstisch, während Mrs. Fox zu seiner Rechten das Frühstück zubereitet. Durch sein Erscheinen im linken Bildteil, komplettiert Ash den symmetrischen Bildaufbau. Auch im fortlaufenden Film sind die jeweils sprechenden oder handelnden Charaktere in den allermeisten Fällen, in der Mitte des Bildes zu sehen. Anderson macht in diesem Punkt keinen Unterschied zwischen Pro- und Antagonisten, Haupt- und Nebencharakteren. Ebenfalls werden neu eingeführte Orte, in Totalen, fast ausnahmslos mittig kadriert. So werden beispielswei-

38 Ein **Match-Cut** beschreibt einen Schnitt zwischen zwei Einstellungen, die durch sich entsprechende Bildelemente verbunden werden.
Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Match_Cut

se der Dachsbau von Mr. Fox Anwalt und Mr. Fox neuer Fuchsbau, mittig im Bild, in die Handlung eingeführt.

Die Symmetrie und mittige Kadrierung in Andersons Filmen sind eher ästhetisch wertvolle, als dramaturgisch eingesetzte Elemente. Anderson nutzt diese Art der Bildkomposition derartig ausgiebig, dass sie zweifelsohne als auszeichnend für seinen Personalstil zu beschreiben ist. Wenngleich die Nutzung dieser Stilmittel nicht immer dramaturgisch motiviert ist, vermitteln sie doch stets eine gewisse Ruhe, was eine übergeordnete, friedliche Stimmung seiner Filme unterstützt.

3.3.1.2.2 Farbgebung des Films

Wes Andersons Filme bewegen sich stets in klar definierten, farblichen Paletten. Die Farbgebung in „Der Fantastische Mr. Fox“ zeichnet sich vor allem durch ihre warmen, gemütlichen Gelb-, Braun- und Orangetöne aus. Grüntöne werden fast gänzlich vermieden. Die ursprüngliche Idee war, so Anderson, den Film im Herbst spielen zu lassen und einen Großteil in schlammigem Terrain. Letztere Idee wurde allerdings mehr oder minder verworfen, da es laut Wes Anderson (2009) sehr schwer sei, in einem Trickfilm Schlamm darzustellen.³⁹ Die Farbgebung wird in „Der Fantastische Mr. Fox“ sehr konsequent eingehalten und bis auf wenige Ausnahmen ist die gesamte Ausstattung des Films in oben genannten Farbtönen gestaltet.

Oswald Iten (2011), schwedischer Filmgelehrter und Animator, schreibt in einem mehrteiligen Artikel über Wes Anderson, er nutze häufig die Technik, Charaktere vor Hintergründen zu platzieren, die von gleicher oder ähnlicher Farbe, wie ihre Kleidung sind (oder in diesem Fall, auch ihr Fell). Dieses spezielle Stilmittel findet überwältigend häufig in Andersons Filmen Anwendung. Besonders in „Der Fantastische Mr. Fox“ wird diese Technik, nicht zuletzt durch die ohnehin in Herbstfarben gestaltete Farbpalette, extrem oft genutzt. Ein Paradebeispiel hierfür stellt die Kameraeinstellung dar, in welcher Kylie Mr. Fox einen Präsentkorb als Willkommensgeschenk überreicht. Die Kamera ist von außen auf das Heim der Familie Fox gerichtet. Nachbar Kylie, ein graues Opossum, steht vor dem grauen Baum, Mr. Fox selbst steht innen am Fenster, die Zimmerwand im Hintergrund ist braun tapeziert und bildet farblich nahezu keinen Unterschied zu seinem Fell. Die detaillierte Komposition dieser Einstellung wird deutlich, beachtet man, dass in unmittelbarer Nähe beider Charaktere ein neutraler Weißton vorhanden

39 Vgl. DVD: *Der Fantastische Mr. Fox: Behind the Scenes*

ist. Mr. Fox trägt ein weißes Hemd und Kylie den Präsentkorb, auf welchem sich eine weiße Grußkarte befindet. Die Weißtöne bilden einen starken, neutralen Kontrast zu den anderen Farben des Bildes, was die Nutzung des Stilmittels noch stärker hervorhebt.⁴⁰

Durch die dominante Gestaltung des Films in herbstlichen Farbtönen, erschafft Anderson einen großen Kontrast zu Farben wie Blau- und Grüntönen. Besonders Blautöne werden in „Der Fantastische Mr. Fox“ auf unterschiedliche Art und Weise eingesetzt. So wird beispielsweise durch die stark gesättigte, fast unnatürlich blaue Farbe des Nachthimmels, eine besondere Ästhetik geschaffen.

Auch die Farbe des Himmels am Tag wird im gesamten Film häufig genutzt, um die jeweilige Situation und Stimmung zu untermalen. Ein Beispiel hierfür findet sich gleich zu Beginn des Films, als Mr. und Mrs. Fox auf dem Weg zur Täubchenfarm sind. Die unbeschwertere und sorglose Stimmung von Mr. Fox wird durch den orange-gelben Himmel untermalt. Als das Paar dem Bauern in die Falle geht und Mrs. Fox ihrem Ehemann von ihrer Schwangerschaft erzählt, hat der Himmel zwar noch immer den gleichen Farbton, doch die unbehagliche Situation wird nach dem darauffolgenden Schnitt und zeitlichen Sprung, durch einen tiefgrauen, stark bewölkten Himmel wieder aufgegriffen.⁴¹

3.3.1.3 Weitere wiederkehrende Stilmittel

Der visuelle Stil in Andersons Filmen macht sich nicht nur durch die klare Ordnung in seinen Bildern bemerkbar. In diesem Unterkapitel werden weitere Stilmittel aufgeführt, die den Stil von „Der Fantastische Mr. Fox“ prägen und unverkennbar machen.

40 Vgl. O. Iten(2011): <http://colorfulanimationexpressions.blogspot.de/2011/02/fantastic-mr-fox-wes-anderson-family.html>

41 Vgl. O. Iten(2011): <http://colorfulanimationexpressions.blogspot.de/2011/02/fantastic-mr-fox-wes-anderson-family.html>

3.3.1.3.1 Kamerafahrten

Eines der prägenden Stilmittel in Andersons Filmen sind Kamerafahrten und die Art und Weise, auf welche diese ausgeführt werden. In „Der Fantastische Mr. Fox“ gibt es etliche Kamerafahrten, welche zwar in jeglichen, unterschiedlichen Situationen angewendet, doch oft ähnlich ausgeführt werden. In Kamerafahrten in Andersons Filmen richtet sich die Kamera fast ausnahmslos, strikt nach dem handelnden Charakter. So gibt es zahlreiche Beispiele für sogenannte „Tracking-Shots“, in denen Anderson die Kamera seine Charaktere verfolgen, beziehungsweise begleiten lässt. Auch in „Der Fantastische Mr. Fox“ findet sich diese Art der Kamerafahrt häufig wieder. Beispiele hierfür sind unter anderem Folgende:

Kurz nach Beginn des Films machen sich Mr. und Mrs. Fox, unmittelbar nachdem die Charaktere in die Handlung eingeführt werden, auf den Weg zu einer Täubchenfarm, um Beute zu stehlen. Die Kamera begleitet sie ein Stück in Laufrichtung, im 90° Winkel zu den Charakteren gerichtet. Kurz darauf findet auch schon die erste längere Kamerafahrt ihre Anwendung: Mr. und Mrs. Fox rauben die Täubchenfarm aus. Während die beiden einige, akrobatische Meisterleistungen darbieten, begleitet die Kamera sie in totaler Einstellungsgröße, parallel zu ihnen fahrend, immer genau so, dass der Zuschauer stets den Überblick über die Situation behält.

Im nächsten Beispiel fährt die Kamera nicht seitwärts, sondern geradeaus hinter den handelnden Charakteren hinterher. Die Rede ist von der Szene, in welcher Mr. Fox und Nachbar Kylie sich auf dem Weg zu ihrem ersten gemeinsamen Raub, auf der Farm von Bauer Boggis befinden. Hier folgt die Kamera Mr. Fox so strikt, als sei sie an ihn gebunden. So hält sie sogar mit ihm inne, als er Kylie noch eine kurze Information über den Plan gibt und folgt im wieder, als er weiterläuft. Auch in der seitlichen Kamerafahrt im direkten Anschluss, begleitet die Kamera Mr. Fox und stoppt, als er stoppt, um sich zu vergewissern, dass kein Wolf in der Nähe ist. Wieder fährt sie weiter, als er weiterläuft. Die Kopplung der Kamerafahrt an Mr. Fox Bewegungen lässt darauf schließen, dass Anderson diese Technik nutzt, um eine engere Verbindung zwischen Zuschauer und Hauptcharakter zu erschaffen. Als Beobachter folgt der Zuschauer Mr. Fox buchstäblich auf Schritt und Tritt.

Doch nicht nur der Tracking-Shot ist ein Stilmittel, das von Anderson für seine Kamerafahrten genutzt wird. Ergänzend zur typischen, symmetrischen Kadrierung und mehr als häufig frontalen Ausrichtung der Kamera den Charakteren gegenüber, zeichnen sich auch die Kamerafahrten oftmals durch eine frontale Positionierung und Blickrichtung aus. David Bordwell (2014) bezeichnet diese Art der Kameraführung, in seinem

Artikel „Observations on film art: THE GRAND BUDAPEST HOTEL: Wes Anderson takes the 4:3 Challenge“, als „planimetrisch“⁴². Er erklärt, dass die Kamera für diesen Stil, lotrecht dem Hintergrund, beispielsweise einer Wand, gegenüber positioniert wird. Weiterhin werden Charaktere so im Bild ausgerichtet, dass sie im 90° oder 180° Winkel vom Hintergrund agieren.⁴³ Bordwell bezieht diesen Stil zwar weitgehend auf Andersons statische Kameraarbeit, doch lässt er sich auch problemlos auf die Kamerafahrten übertragen. In „Der Fantastische Mr. Fox“ findet diese Technik sich ebenso häufig, wie in Andersons anderen Filmen wieder.

Ein Beispiel hierfür findet sich unter anderem in der Szene, in welcher Mr. Fox und Nachbar Kylie die Hühner auf Boggis Farm reissen. Die Kamera ist lotrecht auf den Eingang des Hühnerhauses gerichtet und folgt den Charakteren, kurz nachdem sie Leitern zu den Hühnern hinaufklettern, senkrecht nach oben fahrend, ohne den Blickwinkel zu ändern. Oben angekommen sind Mr. Fox und Kylie vorzufinden, Mr. Fox dabei links im Bild, im 90° Winkel zur Kamera gerichtet und Kylie, auf welchen deutlich die Aufmerksamkeit fokussiert ist, mittig im Bild und frontal zu Kamera gerichtet, mühsam versuchend, ein Huhn zu reissen. Unmittelbar bevor die Charaktere wieder nach unten springen, um das Häuschen zu verlassen, fährt die Kamera in gleicher Manier zurück auf ihre Ausgangsposition und gibt somit den Weg der Charaktere vor.

Ein weiteres, sehr deutliches Beispiel findet sich in der Szene, in welcher Mr. Fox und die anderen Tiere mittels brennender Tannenzapfen, Feuer in der Stadt entfachen. Eine Kamerafahrt durch die Straße, durchgehend frontal auf die Häuser der gegenüberliegenden Straßenseite gerichtet, gibt dem Zuschauer einen geordneten Blick über das Durcheinander der Situation. Besonders bemerkenswert hierbei ist die Tatsache, dass alle Charaktere, die von links nach rechts oder umgekehrt durchs Bild, oder frontal auf die Kamera zulaufen, durchweg im 90° oder 180° Winkel zur Kamera ausgerichtet sind. Anderson erschafft hiermit eine Situation, die dem Zuschauer einerseits das Chaos der Betroffenen übermittelt, ihm andererseits aber selbst zu keinem Moment das Gefühl gibt, den Überblick zu verlieren.

Wes Anderson gelingt es, mit der Nutzung von Kamerafahrten unterschiedliche Wirkungen zu erzielen. Er erschafft dabei nicht nur Nähe zu Charakteren, sondern oftmals humorvolle Situationen und gibt dem Zuschauer nie das Gefühl, den Überblick über die Lage zu verlieren. Die Kamerafahrt wird in Andersons Filmen weiterhin eingesetzt, um Handlungen seiner Charaktere zu begleiten, untermalen oder vorzugeben.

42 Vgl. D. Bordwell (2014): <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/03/26/the-grand-budapest-hotel-wes-anderson-takes-the-43-challenge/>

43 Vgl. D. Bordwell (2007): <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/>

3.3.1.3.2 Der Overhead-Shot

Ein weiteres, häufig mit Wes Andersons Filmen assoziiertes Stilmittel ist der Overhead-Shot. Wie Mark Browning (2009) in „Wes Anderson: Why His Movies Matter“ anführt, nutzt Anderson den Overhead-Shot zu äußerst unterschiedlichen Gelegenheiten und ohne eindeutig definiertes Muster⁴⁴. Dennoch ähneln sich die Aufnahmen in seinen Filmen, die sich dieses Stils bedienen, unverkennbar. Zusätzlich zu seiner sonstigen Kameraarbeit, versäumt Anderson es besonders in den Overhead-Shots nahezu niemals, den Blickwinkel der Kamera lotrecht auf das gefilmte Objekt auszurichten. Auch in „Der Fantastische Mr. Fox“ finden sich einige Beispiele für die Anwendung dieses Stilmittels.

Schon kurz nach dem Prolog des Films, der „Jagd“ von Mr. und Mrs. Fox auf Täubchen, wird der erste Overhead-Shot, kombiniert mit einer kurzen Kamerafahrt, eingesetzt. Zu sehen ist eine Zeitung auf der Fußmatte vor dem Eingang zu Mr. Fox Erdhöhle. Ein Close-Up von oben lässt den Zuschauer die Zeitung zunächst genauer betrachten, es folgt eine kurze Kamerafahrt, das Bild wird geöffnet, Mr. Fox' Pfote greift in das Bild hinein nach der Zeitung und zieht diese von der Fußmatte. Wenngleich dieser Einsatz des Stilmittels auf den ersten Blick nicht offensichtlich dramaturgisch motiviert scheint, so leitet die mit ihm gemeinsam ausgeführte Kamerafahrt doch zumindest Mr. Fox' Griff nach der Zeitung ein. Diese Aktion resultiert darin, Mr. Fox am Frühstückstisch zu sehen, welcher beim Stöbern in der Zeitung auf eine Immobilienanzeige für den Baum, die neue Heimat der Familie Fox, stößt.

Auch als Totale kommt die senkrechte Perspektive der Kamera in „Der Fantastische Mr. Fox“ zum Einsatz. Ein Beispiel hierfür findet sich in der „Schmetterkrachen-Szene“, in welcher der Coach Kristofferson das Spiel erklärt. Die Kamera bleibt statisch aus der Vogelperspektive, lotrecht auf das Spielfeld gerichtet. Gemeinsam mit der Erklärung der wirren Spielregeln des Coachs, erscheinen vermeintlich verdeutlichende Symbole, gestrichelte Linien und Pfeile auf dem Spielfeld. Die eingezeichneten Hilfsmittel häufen sich derartig schnell, dass es unmöglich wird, den Überblick zu behalten. Durch den Kontrast zwischen der statischen, Übersicht verschaffenden Vogelperspektive und der verwirrenden Anhäufung von Symbolen, erschafft Anderson mit dieser Szene eine äußerst humorvolle Erklärung des Spiels, insbesondere, da sowohl für den Coach, als auch für Kristofferson, alles vollkommen logisch und verständlich ist.

Weiterhin wird der Top-Shot als Close-Up zur dramatischen Untermalung der Situation genutzt, als Familie Fox von den Bauern Boggis, Bunce und Bean gezwungen werden,

44 Vgl. M. Browning (2009): *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, 110-111

sich von ihrem Baum aus in das Erdreich zu graben. Unmittelbar bevor buchstäblich die Decke einbricht, sind, rhythmisch zum Klopfen und Hämmern der Ausgrabungswerkzeuge aneinander geschnitten, jeweils lotrecht von oben, alle anwesenden Charaktere zu sehen. Mr. und Mrs. Fox, Kylie, Kristofferson und Ash blicken allesamt zur Decke, der Zuschauer sieht ihnen also direkt in die Augen. Der nahe Blick in die von Panik erfüllten Gesichter der Charaktere, offenbart dem Zuschauer die Ernsthaftigkeit der Situation. Anderson nutzt den Top-Shot also nicht nur auf komödiantische oder verspielte Weise, sondern bedient sich des Stilmittels durchaus auch, um auf dramatische Weise Nähe zu seinen Charakteren aufzubauen.

Ein weiteres, wenngleich anders umgesetztes Beispiel hierfür findet sich in der Szene, in welcher Mrs. Fox dabei ist, Mr. Fox seine, durch den Verlust seines Schwanzes erhaltene Wunde zu versorgen. Ash macht in dieser Szene eine respektlose Bemerkung über Kristoffersons kranken Vater. Als Reaktion darauf, wirft Kristofferson sehr gekonnt, einige Wände des Raumes als Banden nutzend, eine Eichel in eine Tasse in seiner Hand. Diese Aktion unterbricht den Dialog der anderen Charaktere und als die Eichel in der Tasse landet, wechselt die Kameraperspektive in eine nahe Aufsicht der Tasse. Dieses Close-Up untermalt das verstummen der Charaktere und gemeinsam mit dem Geräusch der perfekt in der Tasse landenden Eichel und einer im Hintergrund tickenden Uhr, entsteht eine durchaus unangenehme Stimmung. Wieder ist die Kamera lotrecht von oben auf das Objekt gerichtet und wieder ist das Objekt mittig im Bild platziert. Auch hier gelingt es Anderson, durch den Overhead-Shot die Stimmung der Situation zu untermalen und dem Zuschauer die Gefühle des Charakters näher zu bringen.

3.3.1.3.3 Text im Bild

Der Einsatz von Text im Bild stellt in Wes Andersons Filmen keine Seltenheit dar. In den meisten Fällen bedient er sich für Titel und Überschriften in seinen Filmen dem Futura-Font und „Der Fantastische Mr. Fox“ bildet darin keine Ausnahme. Mark Browning (2009) schreibt in „Wes Anderson: Why His Movies Matter“, die nahezu ausschließliche Nutzung des Futura-Fonts, sei charakteristisch für Andersons Nutzung von Text im Bild. Im Vergleich zu Jean-Luc Godard, nutze Anderson Texte im Bild nicht, um eine dramatische Illusion zu brechen und den Zuschauer an die (, im übertragenen Sinne,)

Anwesenheit des Regisseurs zu erinnern, sondern auf eine weitaus subtilere Art und Weise.⁴⁵

In „Der Fantastische Mr. Fox“ nutzt Anderson Texteinblendungen auf unterschiedliche Weise. Zum Einen werden neu in die Handlung eingeführte Orte häufig mit einer nicht-diegetischen⁴⁶ Textüberschrift, in Kombination mit einer Totalen Kameraeinstellung eingeführt. Ein Beispiel hierfür ist unter anderem die Einführung des Dachsbaus. Zu sehen ist eine Totale des Baus, im oberen Teiles des Bildes ist die Überschrift „Badger, Beaver & Beaver (Attorneys at law)“ platziert.

Doch auch Einleitungen von Handlungsabschnitten werden stets von Texteinblendungen begleitet. So gestaltet sich der Einstieg in die Haupthandlung des Films, nachdem Mr. und Mrs. Fox die Täubchenfarm ausgeraubt haben, durch einen Zeitsprung, zwei Jahre in die Zukunft. Dem Zuschauer wird der Zeitsprung zunächst lediglich durch den Schriftzug „TWO YEARS LATER (12 FOX-YEARS)“, erklärt. Andersons Nutzung des Stilmittels leitet hier auf simple Weise den Übergang in die Haupthandlung ein. Weitere Beispiele für die Einleitung neuer Handlungsabschnitte mittels Texteinblendungen, finden sich über den gesamten Film verteilt. Unter anderem wird die Ankunft von Kristofferson mit einer weitwinkligen Kameraeinstellung der neuen Behausung der Familie Fox, gemeinsam mit der Überschrift „COUSIN KRISTOFFERSON ARRIVES“, eingeleitet.

Doch nicht nur weite Einstellungsgrößen werden verwendet, um mittels Texteinblendungen Handlungsabschnitte einzuleiten. Kurz nach Kristoffersons Ankunft wird der nächste Abschnitt mit der Überschrift „MR. FOX HAS A PLAN“ betitelt. Zu sehen ist das Arbeitszimmer von Mr. Fox, von innen, sowie Mr. Fox selbst, die Tür versperrend um mit Nachbar Kylie unbehelligt die Planung der anstehenden Raubzüge durchzugehen.

In „Wes Anderson: Why His Movies Matter“, beschreibt Mark Browning (2009) Andersons Einsatz von „Text on screen“ in „Der Fantastische Mr. Fox“ als konventioneller als gewöhnlich. Er begründet diese Aussage damit, dass das Stilmittel im Film hauptsächlich als Informationslieferant dient.⁴⁷ Browning geht dabei nicht nur auf nicht-diegetische Texteinblendungen, sondern auch auf diegetischen Text ein, der tatsächlich auf Gegenständen im Bild zu sehen ist. Bezogen auf die Identifikation von Charakteren mittels Text im Bild schreibt er:

45 Vgl. M. Browning (2009): *Wes Anderson: Why His Movies Matter* 108

46 Als **diegetisch** wird ein Text, Ton, usw. beschrieben, der zum narrativen Raum einer Filmsequenz gehört
Vgl. <http://www.kinema.fr/de/padagogisches-material/glossar?id=168>

47 Vgl. M. Browning (2009): *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, 109

„Characters are identified by being labeled, sometimes via literal name tags [...] or to denote possession like on Agnes's lab goggles, Petey's banjo [...]“⁴⁸

Hier wird die beschreibende Funktion von Texteinblendungen in „Der Fantastische Mr. Fox“ besonders deutlich. Folglich werden dem Zuschauer durch Andersons Nutzung von Text im Bild, auf simple und effektive Weise Informationen über Zeit und Raum oder aber persönliche Informationen über Charaktere übermittelt.

3.3.1.3.4 Lang anhaltende Kameraeinstellungen

Der Einsatz von Kameraeinstellungen, die überdurchschnittlich lang gezeigt und nicht unterschritten werden, ist ein Stilmittel, das in den meisten von Andersons Filmen zum Einsatz kommt. Innerhalb dieser Einstellungen bewegt sich die Kamera oftmals überhaupt nicht. Mark Browning (2009) schreibt in „Wes Anderson: Why His Movies Matter“, dass Wes Anderson für diese Art von Kameraeinstellungen häufig weitwinklige Objektive nutzt, um einen größeren Umfang an Details im Bild einzufangen⁴⁹.

Auch in „Der Fantastische Mr. Fox“ kommt dieses Stilmittel mehrmals zum Einsatz. Kurz nach Beginn des Films wird mit einer achtzehnsekündigen Totalen in die Handlung eingestiegen. Zu sehen ist ein großer Baum und Mr. Fox, welcher ein paar Dehn- und Aufwärmübungen praktiziert. Eine derart lange Einstellung, in welcher keine für die Handlung relevanten Aktionen passieren, als Eröffnung für den Film zu wählen, lässt darauf schließen, dass Anderson mit diesem Stilmittel eine Art Grundstimmung für den Film erschaffen will. Es herrscht eine ruhige, friedliche Stimmung, die musikalische Untermalung ist diegetischer Art, ein freundliches Lied aus Mr. Fox Walkman. Dem Zuschauer wird auf diese Weise deutlich ein friedliches Bild der Situation vermittelt.

Auch im zweiten Beispiel handelt es sich um eine Totale, diesmal mit Blick auf die neue Heimat der Familie Fox, ebenfalls ein Baum. Aus Mr. Fox subjektiver Perspektive sieht der Zuschauer zunächst einen Zeitungsausschnitt, den Mr. Fox vor sein Gesicht hält. Auf dem Ausschnitt ist besagter Baum zu sehen. Als Mr. Fox seine Arme senkt, sieht der Zuschauer eben diesen Baum in der Ferne und daneben den Immobilienmakler, der Mr. Fox begrüßt. Doch anstatt umzuschneiden, oder zumindest anzudeuten, dass Mr. Fox sich auf den Makler zubewegt, wird schlichtweg die Kameraeinstellung für zwölf Sekunden gehalten. Der Makler, welcher gerade ein Telefonat unterbricht,

⁴⁸ Mark Browning (2009): *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, 109

⁴⁹ Vgl. Mark Browning (2009): *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, 131

zeigt auf den Baum und ruft Mr. Fox zu, dass dies der Baum aus der Zeitung sei, wenngleich es für den Betrachter ohnehin absolut offensichtlich ist. Anderson nutzt die überdurchschnittlich lange Kameraeinstellung als Totale in dieser Szene mit subtilem Humor, um die Pointe zu untermalen.

3.3.2 Tonaufnahmen

Anderson nutzt in dem rund zweijährigen Schaffungsprozess von „Der Fantastische Mr. Fox“ eine recht außergewöhnliche Methode, die Synchronstimmen für den Film aufzunehmen. Die Schauspieler, welche den Figuren ihre Stimme leihen, werden hierbei nicht etwa im Studio aufgenommen, sondern spielen die jeweiligen Szenen an Orten nach, die den Filmsets ähneln. Anderson (2010) selbst sagt in einem Interview in Matt Zoller Seitzs „The Wes Anderson Collection“:

„[...] it wasn't about the quality of the sound. We did it because there would be accidents in the sound. That's what happens when you're on location. You don't have Control.“⁵⁰

Weiterhin beschreibt er, dass es ihm nicht in erster Linie um eine Aufnahme, sondern viel mehr um eine großartige Darbietung der Darsteller geht. Außerdem erlange Anderson durch die Tonaufnahmen ohne gedrehtes Filmmaterial, weitaus mehr Freiheit im Schaffungsprozess⁵¹. So sagt Anderson weiterhin

„[...] Another thing is that when you're recording and there's no picture, even on location, you're very free. [...] Everything you're recording is interchangeable. The take is not a take; there's just the line readings. The performance may be continuous or you can use anything in any way you want [...]“⁵²

Er erschafft auf diese Weise einen natürlichen und überzeugend dargebotenen Stil in den Tonaufnahmen. Das Risiko von ungewollten Hintergrundgeräuschen in den Aufnahmen, nimmt Anderson hierbei in Kauf und setzt diese unter anderem auf kreative Weise als Animation um. Ein Beispiel hierfür stellt im Film ein Flugzeug samt Werbebanner mit der Aufschrift „Boggis, Bunce and Bean“ dar, das nur angefertigt wurde, um das Hintergrundgeräusch eines Bootes visuell zu rechtfertigen, welches bei einer Tonaufnahme an einem See entstand.⁵³ Wenngleich die Schaffungsprozesse der Filme Andersons oftmals von präziser Genauigkeit und Kontrolle des Regisseurs geprägt

50 M. Zoller Seitz (2014): *The Wes Anderson Collection*, 249

51 Vgl. M. Zoller Seitz (2014): *The Wes Anderson Collection*, 250

52 M. Zoller Seitz (2014): *The Wes Anderson Collection*, 250

53 M. Zoller Seitz (2014): *The Wes Anderson Collection*, 250

sind, genießt er es offenbar in bestimmten Prozessen, wie bei obengenannten Tonaufnahmen, über diese Kontrolle nicht zu verfügen und freier zu arbeiten.

3.3.3 Nutzung von Musik

In „Der Fantastische Mr. Fox“ bedient Anderson sich sowohl nicht-diegetischer Musik, also auch diegetischer. Insgesamt verwendet Anderson für den Film weitgehend positive, fröhliche Musik.

Nicht-diegetische Musik wird während des Films oft genutzt, um die jeweiligen Situationen emotional zu untermalen und zu unterstützen. So werden beispielsweise die Szenen, in welchen die Tiere sich, auf der Flucht vor den drei Bauern, ihren Weg durch das Erdreich graben, von schneller Banjo-Musik begleitet. Anderson nutzt die nicht-diegetische, rasende Musik hier, um die Hektik der Situation humorvoll zu untermalen. Auch die Szene, in welcher Mr. Fox mit seiner Ehefrau vor einer Art Wasserfall in der Kanalisation steht und erklärt, dass er sich den Bauern ausliefern will, wird von passender Musik untermalt. Es herrscht eine ruhige, romantische und gleichzeitig traurige Stimmung. Anderson transportiert hier mittels des Liedes „Une Petite Ile“, auf emotionale Weise die Gefühle der Charaktere. Die Nutzung nicht-diegetischer Musik zur Untermalung der jeweiligen Situation ist mit Sicherheit kein Stilmittel, das Wes Anderson als einziger Regisseur nutzt. Dennoch gehört diese Art der Verwendung von Musik im Film zu seinem Stil.

Beispiele für die Nutzung diegetischer Musik im Film, finden sich unter anderem gleich zu Beginn, als Mr. Fox sportliche Übungen um einen Baum herum macht und dabei das Lied „The Ballad of Davy Crockett“, aus seinem Walkman tönt. Anderson nutzt hier den Charakter selbst, um Musik abzuspielen, die zu seiner Stimmung passt. Dem Zuschauer wird durch die Nutzung diegetischer Musik, die gelassene und zuversichtliche Laune von Mr. Fox übermittelt. Ein weiteres Beispiel für die Nutzung diegetischer Musik findet sich in der Szene, in welcher Dachs, der Anwalt von Mr. Fox, diesem von den Bauern Boggis, Bunce und Bean erzählt. Er spielt Mr. Fox das von den drei Bauern handelnde Kinderlied vor, indem er ein Tonbandgerät auf seinem Schreibtisch betätigt. Die Nutzung diegetischer Musik dient hier zum einen der Übermittlung von Informationen über die drei Bauern, als auch als eigenständige Pointe. Angesichts der Tatsache, dass Dachs von Beruf Anwalt ist, ist es nahezu absurd, dass er das Kinderlied auf Knopfdruck abspielbereit hat. Der Witz wird weiter untermalt, als Dachs im Takt des

Liedes mit seinen Fingern wippt. Der Einsatz diegetischer Musik in Kombination mit den Aktionen der Charaktere, erschafft also nicht nur eine humorvolle Situation, sondern bringt dem Zuschauer auch die Eigenschaften der Charaktere näher. Wenngleich Anderson dieses Stilmittel nicht in all seinen Filmen verwendet, so macht es doch deutlich, dass die Details in seinen Filmen sehr Präzise bedacht sind und zum Erschaffen einer Gesamtstimmung beitragen.

3.4 Vergleich zu anderen Filmen Wes Andersons

Der wahrscheinlich deutlichste Unterschied, der sich zu den anderen Filmen Andersons darstellt, ist die Nutzung des Stop-Motion-Effekts, als grundlegenden, visuellen Stil des gesamten Films. Dennoch nutzte Anderson dieses Stilmittel schon häufiger in anderen Filmen, wie „The Life Aquatic with Steve Zissou“ oder „The Darjeeling Limited“. Doch „Der Fantastische Mr. Fox“ weist weitere Unterscheide und Gemeinsamkeiten gegenüber anderen Filmen Andersons auf.

Wie den Inhaltsangaben aus Kapitel 2.2 teilweise zu entnehmen ist, finden sich in den Handlungen von Andersons Filmen, häufig bestimmte Typen von Hauptcharakteren wieder. Wie in Kapitel 3 beschrieben, ähnelt die Vaterfigur in „Der Fantastische Mr. Fox“, in ihrer Zielstrebigkeit und Rücksichtslosigkeit, stark den Vaterfiguren aus „The Royal Tenenbaums“ oder „The Life Aquatic With Steve Zissou“. Matt Zoller Seitz (2014) stellt in „The Wes Anderson Collection“, in einem Interview mit Wes Anderson fest, dass sich in fast jedem von Andersons Filmen mindestens ein Charakter wiederfindet, der gewissermaßen einen Plan vor Augen hat und diesen Zielgerichtet verfolgt. Er stellt weiterhin fest, dass Anderson diese Art von Charakteren offenbar gerne in seinen Filmen sieht. Auf die Frage weshalb genau diese Art, antwortet Anderson mit den Worten „I don't know.“⁵⁴⁵⁵

Visuell betrachtet, bleibt Anderson seinem Stil eindeutig treu und bedient sich nach wie vor gleicher Stilmittel, die auch in Filmen wie beispielsweise „The Life Aquatic with Steve Zissou“ oder „The Darjeeling Limited“ genutzt wurden. So lassen sich in „Der Fantastische Mr. Fox“ nicht nur, wie gewohnt, etliche Kameraeinstellungen, die lotrecht auf Charaktere oder Objekte gerichtet sind vorfinden, auch die mittige Kadrierung, die

54 M. Zoller Seitz (2014): „*The Wes Anderson Collection*“, 258

55 Vgl. M. Zoller Seitz (2014): „*The Wes Anderson Collection*“, 258

Overhead-Shots usw., sowie die Weise, den Film in einer festgelegten Farbpalette zu gestalten, entsprechen dem visuellem Stil Andersons anderer Filme.

Einen signifikanten, visuellen Unterschied bildet allerdings die nicht vorhandene Nutzung des Slow-Motion Effekts. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass die Nutzung dieses Stilmittels, aufgrund der überdurchschnittlichen Menge an zu produzierenden Bildern, für die Kombination mit dem Stop-Motion Effekt ungeeignet erschien. Angesichts des ohnehin riesigen Produktionsaufwands und der Eigenschaft des Regisseurs, keine Mühen zu scheuen, um den gewünschten, präzise geplanten Stil zu realisieren, erscheint diese Möglichkeit allerdings eher unwahrscheinlich. Der nach „Der Fantastische Mr. Fox“ von Anderson produzierte Film „Moonrise Kingdom“ bedient sich zwar wieder des Zeitlupeneffekts, allerdings nicht, wie sonst, in seiner finalen Szene. Angesichts der Tatsache, dass auch in „Grand Budapest Hotel“, wie im nachfolgenden Kapitel näher beschrieben wird, die Schlusszene nicht in Zeitlupe gestaltet ist, wäre es durchaus möglich, dass Anderson seinen visuellen Stil mit der Fertigung von „Der Fantastische Mr. Fox“ insofern verändert hat, als dass er sich dieses Stilmittels gezielt auf anderer Weise bedient, als in der Vergangenheit.

4 Grand Budapest Hotel

Der Film „Grand Budapest Hotel“ erschien im Jahr 2014 und ist der achte Langfilm des Regisseurs Wes Anderson. Der Film wurde für neun Academy Awards nominiert und gewann in den Kategorien „Bestes Kostümdesign“, „Bestes Make-up und beste Frisuren“, „Bestes Szenenbild“ und „Beste Filmmusik“. In diesem Kapitel wird der Film analysiert, wobei auch hier besonderes Augenmerk auf die Verwendung visueller Stilmittel gelegt wird. Das Kapitel endet mit einem Vergleich mit anderen Filmen Andersons.

4.1 Handlung des Films

Der Film beginnt damit, dass ein junges Mädchen das Denkmal eines Autors unbekanntem Namens besucht. Sie betrachtet ein Buch des Autors und die Handlung springt ins Jahr 1985, in welchem dieser Autor erzählt, wie er im Jahre 1968 einen Ausflug ins Grand Budapest Hotel, in der ehemaligen Republik Zubrowka, unternahm. Es folgt ein Zeitsprung in das Jahr 1968. Der zu dieser Zeit junge Autor trifft im, zu diesem Zeitpunkt recht heruntergekommenen Grand Budapest Hotel, Monsieur Zero Mustafa, den Besitzer des Hotels. Sie essen gemeinsam zu Abend und Mustafa erzählt dem Autor, wie er in den Besitz des Hotels kam. Mit Beginn der Erzählung springt die Handlung in das Jahr 1932. Monsieur Gustave H., der erste Concierge des Hotels, verabschiedet sich von einem Hotelgast, Madame Céline Villeneuve Desgoffe und Taxis, einer älteren, betuchten Gräfin. Bei ihrer Abreise gesteht sie ihm ihre Liebe. Kurz vorher lernt Gustave Zero kennen, welcher gerade seinen Dienst als neuer Lobbyboy begonnen hat. Einen Monat später befindet sich Zero inmitten der Lehre unter Monsieur Gustave, von welchem er bemerkt, dass er ungewöhnlich intimen Kontakt zu all seinen älteren, weiblichen Gästen hält. Zero erzählt weiterhin, dass er zu dieser Zeit Agatha, eine talentierte, junge Konditorin, kennenlernt. Eines Morgens, als Zero die Zeitung holt, liest er über den Tod von Madame Desgoffe. Er setzt Gustave darüber in Kenntnis und dieser beschließt umgehend, gemeinsam mit Zero zu ihr zu reisen. Sie erreichen das Anwesen der Gräfin zu ihrer Testamentsvorlesung, wodurch Gustave erfährt, dass ihm das überaus wertvolle Gemälde „Jüngling mit Apfel“ vermacht wurde. Die Familie der Gräfin ist überaus erzürnt über diese Tatsache und ihr Sohn Dmitri wird Gustave gegenüber sofort handgreiflich. Ungesehen gelingt es Gustave und Zero aller-

dings, das Gemälde zu entwenden und das Anwesen zu verlassen. Bei ihrer Abreise bittet Gustave Serge, den Butler von Madame Desgoffe, das Bild zu verpacken. Dieser versteckt unbemerkt einen vertraulichen Brief auf der Rückseite des Bildes. Auf der Rückreise erklärt Gustave Zero zu seinem Alleinerben. Nach ihrer Ankunft im Grand Budapest Hotel, verwahren Gustave und Zero das Gemälde im Safe des Hotels. Unmittelbar danach wird Gustave von der Polizei wegen Mordes an Madame Desgoffe festgenommen. Im Gefängnis planen Gustaves Zellengenossen einen gemeinsamen Ausbruch. Agatha, Zeros Freundin, liefert ihnen dafür die benötigten Werkzeuge, eingebunden in Kuchen. Nach Gustaves Ausbruch, empfängt Zero ihn am Ende des Fluchtwegs. Aufgrund der Dringlichkeit der Situation bittet Gustave die Gesellschaft der gekreuzten Schlüssel, eine Vereinigung von Concierges verschiedener Hotels, um Hilfe. Daraufhin reisen Gustave und Zero zu einem, auf einem Berg gelegenen Kloster, wo sie Serge treffen. Dieser will ihnen mitteilen, was der Inhalt des Zweittestaments von Madame Desgoffe ist, wird jedoch kurz vorher von Joplin, dem Auftragsmörder von Dmitri, umgebracht. Gustave und Zero verfolgen den fliehenden Joplin bis zum Abhang des Berges. Joplin ist kurz davor, Gustave zu ermorden, wird jedoch, in letzter Sekunde, von Zero vom Abhang gestoßen. Zurück im Grand Budapest Hotel, wo Agatha das Gemälde an sich genommen hat, um es in Sicherheit zu bringen, geraten Gustave und Zero in eine Schießerei mit Dmitri, welcher Agatha das Gemälde abnehmen will. Durch Zufall entdeckt Agatha das Dokument auf der Rückseite des Gemäldes, welches sich als das Zweittestament von Madame Desgoffe entpuppt. Dieses beweist die Unschuld von Gustave und deklariert ihn als Erben, nicht nur des Gemäldes, sondern auch des Grand Budapest Hotels, welches ebenfalls der Gräfin gehörte, sowie eines Großteils ihres Vermögens. Kurz darauf heiraten Zero und Agatha, wenngleich Agatha, ebenso wie ihr gemeinsames Kind mit Zero, zwei Jahre nach der Hochzeit an der „preußischen Grippe“ stirbt. Nach einer Auseinandersetzung mit Soldaten, welche Gustave, Zero und Agatha auf einer Zugreise kontrollieren, wird Gustave gefangengenommen und, laut Zero, erschossen. Zero Mustafa erbt das Grand Budapest Hotel. Zurück im Jahre 1968, erklärt Herr Mustafa dem Autor, dass er das Grand Budapest Hotel nur wegen Agatha instand halte. Die Handlung macht einen erneuten Sprung ins Jahr 1985, wo der Autor seine Memoiren vollendet. Der Film endet nach einem weiteren, letzten Sprung und endet in der Gegenwart bei dem Mädchen, welches weiter das Buch des Autors liest.

4.2 Figuren des Films

Monsieur Gustave H.

Monsieur Gustave H. ist einer der Hauptcharaktere in „Grand Budapest Hotel“. Der Concierge des Hotels ist meistens in der lilafarbenen Dienstuniform, sowie einem weißen Hemd und einer roten Fliege gekleidet. Lichtes Haar ziert seinen Kopf und er trägt einen Oberlippenbart. Über seine Familie und Herkunft ist nichts bekannt und selbst sein Lobbyboy und enger Freund Zero Mustafa weiß so gut wie nichts über seine persönliche Geschichte. Als erster Concierge des Hotels bewahrt er stets Haltung, oftmals dermaßen strikt, dass es gelegentlich absurde Ausmaße annimmt. So verlangt er beispielsweise unmittelbar nachdem er aus einem Gefängnis ausbricht, nach seinem Parfum „L'air de Panache“, anstatt sich sofort in Sicherheit zu begeben. Weiterhin zitiert er zu etlichen Gelegenheiten Gedichte, selbst wenn die Situation nicht unpassender sein könnte. Er hat eine ausgeprägte, körperliche und teilweise emotionale Vorliebe für ältere, reiche Damen, die im Grand Budapest Hotel einkehren. Allerdings widmet Monsieur Gustave seine Zeit und Leidenschaft nicht aus reinem Eigennutz den betuchteren Gästen höheren Alters. Er scheint es, laut Zero Mustafa, viel eher als festen Bestandteil seiner Arbeit zu sehen. So ernsthaft Monsieur Gustave seine Rolle als anmutiger, eleganter Concierge auch nimmt, hin und wieder blitzt ein weitaus weniger vornehmes Verhalten durch seine Fassade. So unterbricht er beispielsweise, kurz nachdem er und Zero bei einer Grenzkontrolle gewaltsam behandelt wurden, sein wortgewandtes Sinnieren über den letzten Funken Zivilisation in der Menschheit, mit den Worten „...ach, schieß drauf.“ und nippt an seinem Glas Champagner. Matt Zoller Seitz (2015) sagt in einem Interview: „Even though you don't hear Gustave's backstory, it's pretty clear from the way he conducts himself that he's invented that persona.“⁵⁶ Er beschreibt, dass Gustave H. ein von sich selbst erfundenes alter Ego sei, das hin und wieder aus seiner Rolle bricht und eine Art Gossensprache zu Tage bringt.⁵⁷

Zero Moustafa

Zero Mustafa, ehemals Lobbyboy in der Lehre unter Monsieur Gustave H., ist im Jahre 1968 der Besitzer des Grand Budapest Hotels und war einst der reichste Mann Zubrowkas. Er investierte den größten Teil seines Vermögens allerdings in die Erhaltung des Hotels. Der Zuschauer lernt Mustafa also sowohl als jungen Mann, im Jahre 1932,

⁵⁶ M. Zoller Seitz (2015):

<http://www.zimbio.com/Beyond+the+Box+Office/articles/aJkOoL4DY6/7+Deep+Thoughts+Grand+Budapest+Hotel>

⁵⁷ Vgl.

<http://www.zimbio.com/Beyond+the+Box+Office/articles/aJkOoL4DY6/7+Deep+Thoughts+Grand+Budapest+Hotel>

als auch als in die Jahre gekommenen älteren Herren, im Jahre 1986 kennen. Die Kleidung des jungen Zeros zeichnet sich durch die lilafarbene Uniform des Hotels, inklusive eines Hutes mit der Aufschrift „Lobbyboy“ aus. Als älterer Herr dagegen ist er in ein dunkelblaues Jackett, sowie einen roten Rollkragenpullover gekleidet. Zero Mustafa verlor durch den Krieg seine Familie und flüchtete nach Zubrowka. Als älterer Herr macht Zero Mustafa laut des Autors (im Film), einen in sich gekehrten, einsamen Eindruck. Der junge Mustafa hingegen ist aufmerksam und zuvorkommend, er versucht seiner Aufgabe als Lobbyboy in vollen Zügen gerecht zu werden. Dies macht sich zum einen durch seine große Bewunderung für Monsieur Gustave, als auch durch kleinere Aktionen seinerseits, wie beispielsweise das Zurechtweisen des neuen Lobbyboys, für das Versagen in seiner Position, bemerkbar. Der junge Zero stellt seinen Mentor, Gustave, keine Sekunde in Frage und beweist durchweg äußerstes Gehorsam.

Agatha

Agatha ist Konditorin in der Konditorei Mendl's und Zeros Freundin. Auf Zeros bitte hin, hilft sie Monsieur Gustave H. mittels in Backwaren eingebackener Ausbruchswerkzeuge, bei seiner Flucht aus dem Gefängnis. Außerdem unterstützt sie Zero und Gustave bei ihrem Vorhaben, das geerbte Gemälde Sicher zu verwahren. Gegen Ende des Films heiratet sie Zero Mustafa, stirbt allerdings zwei Jahre später zusammen mit ihrem gemeinsamen Kind an der „preußischen Grippe“. Die Erinnerung an schöne, gemeinsame Zeiten mit Agatha ist der Grund, aus dem Monsieur Mustafa das Grand Budapest Hotel be- und erhalten hat, wofür er seine anderen Besitztümer aufgab.

Der Autor

Der Autor, dessen Name der Zuschauer nicht erfährt, ist der Erzähler der Rahmehandlung. Sowohl als älterer Herr, wie auch als junger Mann, trägt er ein braunes Jackett und eine Krawatte (gelb/bräunlich als älterer Herr, rosa als junger Mann). Er beschreibt, wie Zero Mustafa ihm, zu seiner Zeit als junger Journalist, die Geschichte des Grand Budapest Hotels und dessen Übergang in Monsieur Mustafas Besitz schilderte.

Dmitri Desgoffe und Taxis

Dmitri Desgoffe und Taxis ist der Sohn von Madame Céline Villeneuve Desgoffe und Taxis. Sein Erscheinungsbild zeichnet sich durch dunkle Kleidung und einen gepflegten, zu beiden Enden nach oben abstehenden Schnurrbart aus. Dmitri giert nach dem Erbe seiner Mutter, speziell nach dem wertvollen Gemälde „Jüngling mit Apfel“ und ist empört, als Gustave dieses an sich nimmt. Er hat keine Skrupel, Auftragsmörder Joplin

auf jeden seiner Widersacher anzusetzen, um in den Besitz des Gemäldes zu kommen.

4.3 Analyse der stilistischen Mittel

Dieses Kapitel umfasst eine Analyse der Stilmittel, die Anderson in „Grand Budapest Hotel“ zum Einsatz bringt. Besonderes Augenmerk wird auch hier auf die visuellen Stilmittel, sowie die mit ihrer Nutzung erzielten Wirkung gelegt.

4.3.1 Kameraarbeit

Für „Grand Budapest Hotel“ arbeitet Wes Anderson mit Kameramann Robert Yeoman zusammen. Yeoman hat bisher in allen Langfilmen Andersons, bis auf „Der Fantastische Mr. Fox“, mit ihm gearbeitet. In diesem Kapitel wird die Kameraarbeit des bis dato neuesten Werks Andersons genau untersucht und dabei Nutzung und Wirkung visueller Stilmittel anhand von Beispielen erörtert.

4.3.1.1 Das wechselnde Seitenverhältnis

Ein besonderes Stilmittel in „Grand Budapest Hotel“, stellt die Nutzung unterschiedlicher Bildformate im Film dar. So beginnt der Film im Format 1,85:1, damit, dass ein Mädchen in der Gegenwart das Denkmal des Autors besucht, der die Geschichte erzählt, welche die Haupthandlung einleitet. Erst als mit der Erzählung des Autors, vom Jahr 1985 in das Jahr 1968 gesprungen wird, wechselt das Bildverhältnis in das Cinemascope-Format, also 2,35:1. Der nächste Wechsel des Bildformats erfolgt mit dem nächsten zeitlichen Sprung, als die Haupthandlung des Films im Jahr 1932 beginnt. Das Bildformat wechselt hier zu 1,37:1. Bis auf den ersten zeitlichen Sprung, von der Gegenwart ins Jahr 1985, wird somit jeder Zeitsprung von einem Wechsel des Bildformats begleitet. Robert Yeoman (2015), Kameramann für „Grand Budapest Hotel“, erzählt über die Nutzung des engen Seitenverhältnisses in einem Interview, Anderson und er hätten sich oftmals neue Wege ausdenken müssen, um mit dem Bildformat umzugehen. So sei es weitaus einfacher, mehrere Personen im Cinemascope-Format innerhalb einer statischen Kameraeinstellung zu positionieren, als im 1,37:1 Format. Als Beispiel für die ungewohnte Herangehensweise der Kadrierung, führt Yeoman die Sze-

ne an, in welcher Polizeiinspektor Henkel den von Gustave und seinen Zellengenossen gegrabenen Tunnel entdeckt. Henkel steckt seinen Kopf aus dem Loch im Boden, um ihn herum stehen dabei zehn seiner Untergeordneten. Yeoman erklärt, dass diese Art von Auflösung einer Szene niemals man im 2,40:1 Format hätte gestaltet werden können.⁵⁸ Das 1,37:1 Format erweckt ein Gefühl der Nostalgie beim inhaltlichen Sprung in die Vergangenheit. Dies lässt darauf schließen, dass Anderson den Wechsel der Bildformate sowohl nutzt, um dem Zuschauer eine zeitliche Orientierung zu geben, als auch, um eine nostalgische Verbindung mit der jeweiligen Epoche zu schaffen.

4.3.1.2 Mise-en-Scène

In diesem Unterkapitel wird auf die Mise-en-Scène des Films eingegangen und anhand von Beispielen analysiert, mittels welcher Stilmittel der Regisseur, welche Wirkung seiner detailbedachten Bildkompositionen erzielt.

4.3.1.2.1 Symmetrie und Anordnung von Bildelementen

Auch in „Grand Budapest Hotel“ wird das für Anderson charakteristische Stilelement der mittigen Kadrierung von Bildelementen und der symmetrischen Bildkomposition, fast ausnahmslos genutzt. In diesem Unterkapitel werden einige Beispiele für die Nutzung dieser Stilmittel in „Grand Budapest Hotel“ aufgeführt.

Ein gutes Beispiel findet sich im Film mit der Einführung der „Gesellschaft der gekreuzten Schlüssel“. Jedes der Hotels der Gesellschaft, wird durch ein Close-Up eines mittig im Bild platzierten Schlüsselbunds mit dem Namen des Hotels eingeführt. Daraufhin sieht der Zuschauer, wie der Concierge des jeweiligen Hotels seine Tätigkeiten unterbricht, um dem gemeinsamen Freund Gustave in seiner Not zu helfen. Auch jeder der Concierges ist mittig im Bild positioniert, nicht nur, bei der Ausübung und Unterbrechung dessen, was er gerade tut, sondern auch beim Anrufen des jeweils nächsten Concierges vom Empfang des Hotels aus. Anderson nutzt durch die gesamte Montage hinweg eine mittige Anordnung der handlungstragenden Bildelemente und erschafft

⁵⁸ Vgl. H. Hart (2015): <http://www.fastcocrete.com/3042296/shooting-the-oscars-most-centered-movie-the-precision-filmmaking-behind-grand-budapest-hotel>

durch die einheitliche Kadrage, sowie die nahezu identischen Reaktionen der Charaktere eine Art gemeinschaftliche Verbindung der Mitglieder der Gesellschaft.

Insgesamt bedient Anderson sich der mittigen Ausrichtung der Bildelemente jedoch ohnehin extrem häufig. Ein Beispiel für die strikte Nutzung dieses Stilmittels findet sich in der Szene, in welcher Joplin den Testamentsvollstrecker umbringt. Nach dem Mord, als Joplin die abgetrennten Finger seines Opfers einsammelt, beginnt eine Kamerafahrt auf Hüfthöhe von Joplin. Die Kamera fährt zunächst senkrecht nach oben und darauffolgend geradewegs rückwärts. Der Attentäter ist durchweg mittig im Bild platziert und auch nachdem die Kamera anschließend um 90° Winkel nach rechts in eine Straße schwenkt, geht Joplin eben diese Straße mittig hinunter. Anderson platziert den Charakter also in einer einzigen, nicht geschnittenen Szene, sowohl im Close-up, als auch beim Öffnen der Einstellungsgröße bis hin zur eingeschwenkten Totalen, mittig im Bild. Diese Szene ist eine unter vielen, die verdeutlichen, dass dieses Stilmittel aufgrund der strikten, kompromisslosen Nutzung, sehr charakteristisch für den visuellen Stil Andersons ist.

4.3.1.2.2 Farbgebung des Films

Wie auch in seinen anderen Filmen, bedient sich Anderson für „Grand Budapest Hotel“ eines spezifischen Farbmusters. Die verschiedenen zeitlichen Abschnitte des Films unterscheiden sich nicht nur in ihrem Bildformat, sondern auch in ihrer Farbgebung. Die Haupthandlung des Films ist sehr deutlich in Pastelltönen der Farben Rosa, Violett und Blau gestaltet, während die Szenen in den sechziger Jahren sich eher Gelb-, Orange- und Rottönen bedient. Jill Bogdanowicz (2014), Koloristin des Films, beschreibt in einem Interview, Anderson habe ihr für den Look von „Grand Budapest Hotel“, Fotoreferenzen von photochromen⁵⁹ Looks des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts geschickt. Bogdanowicz beschreibt weiter, Anderson habe schon zu Beginn der Produktion gewusst, dass der Film in verschiedene Seitenverhältnisse unterteilt würde, um dem Zuschauer eine zeitliche Orientierung zu geben. Die Idee für spezifische Farbpaletten innerhalb dieser zeitlichen Abschnitte, kam Anderson laut Bogdanowicz allerdings erst im Laufe des Color-Gradings. Andersons ursprüngliche Idee war es, die Farben der Szenen, welche in den dreißiger Jahren spielten, entsättigt und verblichen zu halten.

⁵⁹ Als **Photochrom** bezeichnet man nachträglich colorisierte Farbproduktionen von schwarz-weiß Bildern mittels eines Flachdruckverfahrens.
Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Photochromdruck>

Weiterhin sollten die Farben der Szenen in den sechziger Jahren, reich an Gelb-, Gold- und Grüntönen sein. In den Szenen der achtziger Jahre, sollte eine neutralere Farbpalette genutzt werden. Als die Produktion und das Kostümdesign jedoch startete, entschieden Anderson und Bogdanowicz, den um 1932 spielenden Szenen einen hellen, gesättigten Look zu geben.⁶⁰

Anderson (2015) selbst, beschreibt in einem Interview, er habe in den Szenen der sechziger Jahre, eine Assoziation zum Kommunismus erwecken wollen und gestaltete diese daher in Olivgrün- und Orangetönen. Weiterhin sagt er allerdings, dass er nicht genau erklären kann, wieso er mit dem Kommunismus Olivgrün- und Orangetöne assoziiert.⁶¹

Anderson scheint also einerseits ein sehr genaues Bild davon zu haben, wie er eine Szene farblich gestaltet und welche Assoziationen er mit diesen Farben hervorrufen möchte. Andererseits jedoch arbeitet er nach seinem Gefühl und ist daher offenbar auch bereit, während des Schaffungsprozesses, Änderungen an seinen ursprünglichen Ideen zuzulassen.

4.3.1.2.3 Die Lichtsetzung

Die Lichtsetzung in „Grand Budapest Hotel“ zeichnet sich durch ihren natürlichen, weichen Stil aus. Alle Innenaufnahmen wurden mit 3200° Kelvin gelehuchtet, während in den Außenaufnahmen bei Tag, überwiegend natürliches Licht und Reflektoren genutzt wurden.⁶² Robert Yeoman (2014), Kameramann des Films, beschreibt in einem Interview, was getan wurde, um den Look der sechziger Jahre zu transportieren. So sagt er über die Lichtsetzung in der Lobby des Hotels: „[...] our production designer built a giant drop ceiling, a fluorescent ceiling, which the Communists frequently did at that time.“⁶³ Er erklärt, dass fluoreszierende Lichter die Ästhetik der im Film dargestellten sechziger Jahre ausmachten, speziell in der Lobby des Hotels. Für die Aufnahmen, die in den dreißiger Jahren spielten hingegen, sollte eine weitaus romantischere, schönere Lichtstimmung erzeugt werden. Die falsche Decke wurde folglich aus der Lobby entfernt und der natürliche Lichteinfall durch die große Glasdecke des Gebäudes genutzt,

60 Vgl. B. Marchant (2014): <http://www.studiodaily.com/2014/03/inhabiting-wes-andersons-world-of-color-in-the-grand-budapest-hotel/>

61 Vgl. M. Fleming Jr. (2015): <http://deadline.com/2015/02/wes-anderson-grand-budapest-hotel-directors-guild-interview-video-1201360642/>

62 Vgl. <https://www.arri.com/news/news/arri-lights-at-the-grand-budapest-hotel/>

63 P. Bernstein (2015): <http://www.indiewire.com/article/wes-andersons-dp-robert-yeoman-on-bringing-the-grand-budapest-hotel-to-life-20150104>

was dem Bild ein weiches Ambiente verlieh. Darüber hinaus wurden viele diegetische Lichter im Hintergrund genutzt, welche zusätzlich ein sehr warmes, glühendes Licht von sich gaben und die Szenerie einladend wirken ließen. Yeoman betont, dass die Zeitabschnitte durch ihre unterschiedliche Lichtsetzung mit Sicherheit verschiedene Gefühle für die jeweilige Zeitperiode erweckten.⁶⁴ Anderson und Yeoman nutzen also verschiedene Lichtsituationen, um dem Zuschauer sowohl eine zeitliche Einordnung der Handlung, als auch ein Gefühl für Situation und Stimmung der jeweiligen Zeit zu geben.

4.3.1.3 Weitere wiederkehrende Stilmittel

Nicht nur die Mise-en-Scène und der unterschiedliche Einsatz von Bildformaten prägen Andersons Stil in „Grand Budapest Hotel“. Nachfolgend werden weitere Stilmittel aufgeführt, mittels derer der Stil des Films entsteht.

4.3.1.3.1 Kamerafahrten

Auch in „Grand Budapest Hotel“ finden zahlreiche Kamerafahrten ihre Anwendung. Ein besonderes Beispiel, bildet die Kamerafahrt während der Schießerei im Hotel, gegen Ende des Films. Im Gegensatz zu dem sonst so häufig Lotrecht zu den Darstellern oder der gegenüberliegenden Wand ausgerichteten Blickwinkel, ist diese Fahrt mit einem durchgehenden Schwenk verbunden. Anderson nutzt die Kombination dieser Techniken nicht häufig auf diese Art und Weise. Die Weitläufigkeit des Raumes lässt darauf schließen, dass ein Schwenk in diesem Fall eingesetzt wurde, um alle, an der Schießerei beteiligten Parteien zu zeigen und gleichzeitig sowohl dem schnellen Rhythmus des Films, als auch Andersons Vorliebe für Kamerafahrten treu zu bleiben.

Auch der für Anderson charakteristische Tracking-Shot kommt in „Grand Budapest Hotel“ wieder zum Einsatz. Im folgenden Beispiel nutzt Anderson dieses Stilmittel allerdings, anders als meistens, nicht in Kombination mit einer weitwinkligen Einstellung um eine große Menge an Details im Bild unterzubringen. Stattdessen macht er sich die engere Beschaffenheit des 1,37:1-Formates zu Nutzen und folgt in einem Close-Up der

⁶⁴ Vgl. P. Bernstein (2015): <http://www.indiewire.com/article/wes-andersons-dp-robert-yeoman-on-bringing-the-grand-budapest-hotel-to-life-20150104>

fahrradfahrenden Agatha, als diese in die Handlung eingeführt wird. Anderson erschafft durch diese, sonst selten von ihm auf diese Weise genutzte Technik, eine gewisse Nähe zu diesem Charakter.

Ein weiteres Beispiel für eine Kamerafahrt findet sich in der Szene, in welcher Gustave und Zero die verstorbene Madame Desgoffe besuchen und Gustave sich am Sarg von ihr verabschiedet. Kurz darauf werden die beiden Hauptcharaktere in das Büro des Butlers, Serge gebeten. Der Erzähler, in diesem Fall der ältere Monsier Mustafa, beschreibt den Weg mit den Worten „Wir wurden durch eine grün bespannte Tür und den Dienstbotengang, in die Vorratskammer geführt.“. Die Kamera schwenkt vom am Sarg sitzenden Gustave um 90° auf eine Reihe sich, wie von Geisterhand, öffnender Türen, durch welche die folgende Kamerafahrt verläuft. Anderson beschleunigt den Rhythmus der Szene durch die Kombination der verschiedenen Stilmittel und erschafft so eine Überleitung in die weiterführende Handlung. Die Kamerafahrt durch die sich öffnenden Türen verleiht der Situation eine verheißungsvolle Stimmung, welche sich in der darauffolgenden Testamentsvorlesung im Film gewissermaßen bestätigt.

Anderson nutzt die Kamerafahrten in „Grand Budapest Hotel“, ähnlich wie in „Der Fantastische Mr. Fox“, auf unterschiedliche Art und Weise. Zum einen werden durch sie Handlungsstränge eingeleitet, doch werden sie gleichermaßen genutzt, um Stimmungen zu transportieren und einen Überblick über die jeweilige Situation zu verschaffen. Recht ungewöhnlich für Andersons Nutzung des Stilmittels ist die nicht lotrechte Ausrichtung der Kamera gegenüber den Charakteren in einigen Fahrten.

4.3.1.3.2 Der Overhead-Shot

Overhead-Shots, also von oben gefilmte Aufnahmen, sind in „Grand Budapest Hotel“ keine Seltenheit. Wie in Kapitel 3.3.1.3.2 beschrieben, nutzt Anderson den Overhead-Shot bereits in „Der Fantastische Mr. Fox“ größtenteils als lotrechte Einstellung, also genau senkrecht auf den Boden bzw. den Charakter oder das jeweilige Objekt gerichtet. Mittels dieses Stilmittels gibt Anderson dem Zuschauer nicht nur die Möglichkeit, Details zu sehen, die in anderen Kameraeinstellungen nicht sichtbar gewesen wären, sondern nutzt es in „Grand Budapest Hotel“ auch als eine subjektive Sicht der jeweiligen Charaktere.

Das erste Beispiel hierfür findet sich schon zu Beginn des Films, als ein junges Mädchen das Denkmal des, die Geschichte erzählenden Autors besucht. Sie blickt auf das

Buch „The Grand Budapest Hotel“, auf dessen Rückseite sie ein Bild des Autors betrachtet. Dank der subjektiven Aufsicht, sieht auch der Zuschauer dieses Bild. Unmittelbar danach wird mit einem Match-Cut ins Jahr 1985 zu eben diesem Autor geschnitten, also er erste Schritt zur Einleitung der Haupthandlung getan.

Eine humorvollere Nutzung des Stilmittels, findet sich in der Szene, in der Gustave mit seinen Zellengenossen am Tisch sitzt und der Plan für den Ausbruch besprochen wird. Unmittelbar zuvor, serviert Gustave ein Gebäck aus dem Hause Mendl's, der Konditorei, in welcher auch Agatha arbeitet. Als Gustave das Gebäck zerschneidet, wechselt die Ansicht in einen nahen Overhead-Shot auf das Gebäck. Sofort nach der Zerteilung, greifen von allen Seiten die Hände der vier Zellengenossen nach der durchaus kleinen Süßigkeit, sodass nichts für Gustave selbst übrig bleibt.

Doch auch weitere Einstellungsgrößen finden in Kombination mit dem Overhead-Shot ihre Anwendung in „Grand Budapest Hotel“. Ein Beispiel hierfür findet sich gegen Ende des Films, als Agatha und Zero vom Balkon stürzen und in den Mendl's-Lieferwagen fallen. Direkt nachdem das Paar hinunterfällt, sieht der Zuschauer, vermeintlich aus der Sicht eines Hotelgasts, den Lieferwagen lotrecht von oben, samt Loch im Dach. Auf diese Weise wird kurz und effektiv erzählt, dass die beiden im Auto gelandet sind. Logisch betrachtet steht der Wagen so weit entfernt, dass die beiden sowohl unmöglich darin hätten landen können, als auch, dass der Gast vom Balkon aus unmöglich den Wagen aus dieser Perspektive hätte sehen können. Auch hier entsteht eine gewisse Pointe durch den Einsatz des Stilmittels.

4.3.1.3.3 Der Whip-Pan

Der Whip-Pan ist eine Technik, in welcher die Kamera ruckartig geschwenkt wird, um dann ebenso ruckartig und unsanft, in einer statischen Position, zu stoppen. Hugh Hart (2015) schreibt in dem Artikel „Shooting The Oscars' Most Centered Movie: The Precision Filmmaking Behind "Grand Budapest Hotel"“, Robert Yeoman, der DOP des Films, nutze den Whip-Pan, um dem formellen Verhalten und der eleganten Mode des Hotels eine „groteske Energie“ zu verpassen.⁶⁵ Yeoman (2015) selbst sagt im gleichen Interview: „The idea was to keep the rhythm of the scene very quick when the charac-

⁶⁵ Vgl. H. Hart (2015): <http://www.fastcocrete.com/3042296/shooting-the-oscars-most-centered-movie-the-precision-filmmaking-behind-grand-budapest-hotel>

ters are speaking much faster than they would in regular life.“⁶⁶. Er beschreibt damit die grundlegende Idee hinter der Nutzung dieses Stilmittels: den Rhythmus des Films in einer hohen Geschwindigkeit zu halten. Weiterhin beschreibt Yeoman, dass der Whip-Pan alle beteiligten Darsteller in eine Szene einbindet, da beispielsweise ein Dialog in einem Stück gefilmt und nicht in Schuss und Gegenschuss unterteilt wird. Ein von Hart angeführtes Beispiel ist die Schießereiszene im Hotel, gegen Ende des Films. Yeoman beschreibt die Komplexität der Szene, indem er ausführt, wie er durch Whip-Pans von Darsteller zu Darsteller schwenkt und dabei im Grunde eine 360°-Bewegung macht. Schwierigkeiten hierbei waren zum einen, jedes Motiv, zu welchem geschwenkt wurde, in der Mitte des Bildes zu zentrieren und zum anderen, dass Yeoman sich für die Ausführung, zusammen mit der Kamera auf einem vierstöckigen Gerüst befand.⁶⁷

Interessant ist ein Beispiel, in welchem trotz Schwenk, wenn auch fast unmerklich, geschnitten wird. Als Monsieur Gustave und Zero das Kloster im Gebirge erreichen, werden ihnen Mönchskutten zur Verkleidung übergeben. Unmittelbar vor der Übergabe dieser Kleidungsstücke, schwenkt die Kamera von einem Close-Up der beiden ratlosen Gesichter der Charaktere, zu einem kleinen Fenster in einer Holztür. Als das Fenster sich direkt nach Stillstand der Kamera öffnet, damit der dahinterstehende Mönch den beiden die Kutten übergeben kann, wird in eine minimal nähere Einstellung des Fensters geschnitten. Obgleich in dieser Szene die von Yeoman beschriebene Einbindung der Charaktere nicht zwangsläufig auf die gleiche Weise wie im vorangegangenen Beispiel erfolgt, wird doch der schnelle Rhythmus, passend zur Spannung der Situation, mit dem Whip-Pan aufrechterhalten.

4.3.1.3.4 Lang anhaltende Kameraeinstellungen

Wes Anderson bedient sich in seinen Filmen des öfteren Plansequenzen oder zumindest Einstellungen, die länger als durchschnittlich gehalten werden. Die häufige Nutzung von Kameraeinstellungen dieser Art, lassen auf eine gewisse Vorliebe des Regisseurs für Komplexität von Handlungen innerhalb einer langen Einstellung schließen. In „Grand Budapest Hotel“ werden lange Kameraeinstellungen häufig eingesetzt, wenngleich komplexe Plansequenzen eher selten zum Einsatz kommen.

66 <http://www.fastcocrete.com/3042296/shooting-the-oscar-most-centered-movie-the-precision-filmmaking-behind-grand-budapest-hotel>

67 Vgl. H. Hart (2015): <http://www.fastcocrete.com/3042296/shooting-the-oscar-most-centered-movie-the-precision-filmmaking-behind-grand-budapest-hotel>

Ein Beispiel für eine choreographisch nicht unkomplizierte, lange Kameraeinstellung, bzw. Kamerafahrt, findet sich in der Szene, in welcher Gustave und Zero gegen Ende des Films auf der Suche nach Agatha, verkleidet als Konditoren, durch das Hotel gehen. Die Kamera folgt ihnen strikt und imitiert das unsichere Umschauen der beiden Charaktere durch schnelle Schwenks in die jeweilige Blickrichtung. Die Schwenks zeigen dem Zuschauer die verdutzten Gesichter der Hotelmitarbeiter, welche die beiden Charaktere ungläubig erkennen. Anderson lässt die Mitarbeiter direkt in die Kamera schauen, was für den Zuschauer wiederum ein besseres Gefühl für die Perspektive von Zero und Gustave aufbaut. Anderson nutzt die Kombination verschiedener Stilmittel hier, um die Anspannung der Situation zu transportieren. Die ungeschnittene Einstellung bindet den Zuschauer durchgehend an Gustave und Zero, was durch die verfolgende Kamerafahrt unterstützt wird. Während die Whip-Pans den schnellen Rhythmus der Situation untermalen, verstärken die direkten Blicke der Hotelmitarbeiter in die Kamera das Gefühl für den Druck, unter dem die Hauptcharaktere sich befinden.

Anderson nutzt lange Kameraeinstellungen in „Grand Budapest Hotel“ allerdings auch auf humorvolle Weise. Ein Beispiel stellt die Szene dar, in welcher Gustave und Zero im Gebirge eine Schweigeminute für Serj einlegen. Kurz zuvor boten sie sich eine nervenaufreibende Verfolgungsjagd mit Auftragsmörder Joplin, welcher hinterher von Zero von einer Klippe gestoßen wurde. Als Kommissar Henkel ihnen klar macht, dass sie von der Polizei verfolgt werden und sich ergeben sollen, beschließen die beiden zu fliehen. Bevor sie sich auf den Weg machen, halten sie allerdings noch besagte Schweigeminute ab. Die Komik der, angesichts der Situation, vollkommen unpassenden Idee, eine Schweigeminute einzulegen, wird verstärkt, indem die beiden in einer lang anhaltenden, totalen Kameraeinstellung, auf dem schneebedeckten Berg stehen, gezeigt werden. Anderson gelingt es also, durch das Vermeiden eines Schnitts, dem Zuschauer die Situation bewusst zu machen und die Pointe damit zu untermalen.

4.3.1.3.4 Slow-Motion

Der Einsatz der Slow-Motion, bzw. Zeitlupe, ist ein weiteres signifikantes Erkennungsmerkmal für Wes Anderson. Vor „Der Fantastische Mr. Fox“, nutzte Anderson die Zeitlupe in jedem seiner Filme, um die Schlusszene des Films emotional aufzuladen. Auch in „Grand Budapest Hotel“ nutzt Anderson die Slow-Motion, jedoch auf andere Weise, als in seinen bisherigen Filmen. So wird in „Grand Budapest Hotel“ die Zeitlupe ausschließlich in Verbindung mit Agatha, der großen Liebe von Zero Mustafa verwen-

det. Genau genommen findet sich im gesamten Film sogar nur eine einzige Slow-Motion-Aufnahme. Kurz nachdem Zero Mustafa dem Autoren erzählt, dass er seiner Geliebten nach der dritten, gemeinsamen Verabredung einen Heiratsantrag machte, sieht der Zuschauer Zero und Agatha zusammen auf einem Jahrmarkt. Das Paar befindet sich auf einem Karussell. Nachdem Zero ein Geschenk überreicht und Agatha seine Liebe ausführlich gesteht, wird in ein Close-Up von Agathas Gesicht, geziert von komplexen Lichtspielen und abgespielt in Zeitlupengeschwindigkeit, geschnitten. Diese subjektive Aufnahme aus Zeros Perspektive, verdeutlicht seine außerordentliche Hingabe und Zuneigung für Agatha. Nicht zuletzt durch eine (, zuvor nicht vorhandene,) bunte, sich drehende Lichtinstallation hinter Agatha wird klar, dass Anderson die Slow-Motion hier zu Zwecken der Romantisierung nutzt.

4.3.2 Nutzung von Musik

Sean Wilson (2014) schreibt in seinem Artikel „Alexandre Desplat: The Grand Budapest Hotel“ über die Musik des Films:

*„ [...] whereas both *Fantastic Mr. Fox* and *Moonrise Kingdom* felt like enjoyable exercises in texture, *Grand Budapest* is possessed of an appealingly nostalgic and wistful tone, capturing the film's story to a tee.“⁶⁸.*

Anderson nutzt Musik in „Grand Budapest Hotel“ nicht nur um die Stimmung jeweiliger Situationen zu untermalen, sondern vermittelt gleichermaßen ein Gefühl für die Zeit, in welcher der Film spielt. So ist beispielsweise das Lied mit dem Titel „Mr. Mustafa“, komponiert von Alexandre Desplat, in unterschiedlichen Situationen des Films zu hören und begleitet den Zuschauer durch die gesamte Handlung. Wie Wilson treffend schreibt, ist es gleichermaßen exzentrisch und lieblich und verkörpert die Essenz des Europas vergangener Zeiten.⁶⁹ Dieser Beschreibung ähnliche Assoziationen werden im Zuschauer besonders durch den Einsatz von Instrumenten wie dem Zimbal, der Zither und der Balalaika, hervorgerufen.

Die Exzentrik und Lieblichkeit der Melodie wird besonders zum Ende des Films deutlich, als Zero Mustafa dem Autoren erzählt, er halte das Hotel nur aufgrund seiner Liebe zu Agatha instand. Anderson erschafft durch den wiederholten Einsatz der Musik im Verlauf des Films, in Zusammenspiel mit der abgeschlossenen Geschichte ein Gefühl

⁶⁸ S. Wilson (2014): <http://www.mfiles.co.uk/reviews/alexandre-desplat-the-grand-budapest-hotel.htm>

⁶⁹ Vgl. S. Wilson (2014): <http://www.mfiles.co.uk/reviews/alexandre-desplat-the-grand-budapest-hotel.htm>

der Vollständigkeit. Gleichzeitig verdeutlicht die eingehende Melodie die Emotionen und Beweggründe Zero Mustafas.

Anderson nutzt die Musik in „Grand Budapest Hotel“ aber nicht nur, um Gefühle der Charaktere zu übermitteln, sondern auch, wie in seinen anderen Filmen, um Situationen in ihrer dramaturgischen Gestaltung zu unterstützen. Beispiele hierfür finden sich im gesamten Film, unter anderem in der Szene, in welcher Monsieur Gustave und Zero Mustafa den auf Skiern fliehenden Joplin mit einem Schlitten verfolgen. Die überzogen dargestellte Geschwindigkeit der rasenden, wie Spielzeug anmutenden Charaktere werden passend von dem Stück „Canto at Gabelmeister's Peak“ untermalt, wodurch die Situation zugleich humorvoll und spannend wirkt. Als die Verfolgungsjagd endet, wird auch die Musik auf ein Minimum reduziert, was dem Zuschauer die von Joplin ausgehende Gefahr bewusst werden lässt. Anderson gelingt es, durch das geschickte Zusammenspiel von Musik und Handlung, die Stimmung der Situation perfekt zu transportieren.

4.4 Vergleich zu anderen Filmen Wes Andersons

Eine Auffälligkeit im direkten Vergleich mit dem Film „Der Fantastische Mr. Fox“, stellt sich durch den Einstieg in die jeweilige Handlung dar. In beiden Filmen zeigt Anderson ein Buchcover, von welchem aus über einen Match-Cut in die Handlung eingestiegen wird. In „Der Fantastische Mr. Fox“ ist es das Kinderbuch von Roald Dahl, auf dessen Cover die Illustration eines Baums zu sehen ist, an welchen Mr. Fox lehnt, in „Grand Budapest Hotel“ ist es das Buch des Autors, mit einem Bild von diesem auf der Rückseite, welches den Umschnitt einleitet.

Einen markanten Unterschied zu anderen Filmen Andersons, bilden die Hauptcharaktere des Films. In „Grand Budapest Hotel“ findet der Zuschauer nicht, wie sonst, eine Vater- oder Anführerfigur, die, wenn auch auf meist sympathische Weise, nahezu rücksichtslos ihre Pläne verfolgt. Mit Monsieur Gustave H. und Zero Mustafa gibt es dagegen zwei Hauptcharaktere, die in eine Situation geraten, von welcher sie eigentlich gar keinen genauen Überblick haben. Weiterhin ist es in Andersons Filmen für gewöhnlich üblich, dass eine ganze Familie im Fokus der Handlung steht. In „Grand Budapest Hotel“ dagegen, ist über die familiäre Situation von Gustave nichts bekannt und Zero Mustafa verlor seine Angehörigen im Krieg. Dennoch bildet das Thema Familie in gewisser Weise ein zentrales Element der Handlung des Films, denn die Liebe zu seiner ver-

storbenen Ehefrau Agatha ist es, was Zero dazu antreibt, das Hotel zu instand zu halten.

Visuell betrachtet, bleibt Anderson seinem Stil nicht nur Treu, sondern erweitert sein Repertoire an Stilmitteln sogar noch durch den Gebrauch des Formatwechsels. Die signifikante Nutzung des 1,37:1 Formats, unterstützt die, ohnehin größtenteils mittig orientierte Weise der Bildkomposition. Anderson macht sich dieses Bildformat auch in seinen anderen Stilmitteln, wie beispielsweise den Kamerafahrten zu Nutze und schafft so, wie oben beschrieben, Nähe zu seinen Charakteren.

Ähnlich wie in „Der Fantastische Mr. Fox“ unterlässt Anderson die Nutzung der Slow-Motion für die Schlusszene des Films, ganz im Gegensatz zu seinen sonstigen Langfilmen (bis 2007). In „Grand Budapest Hotel“, wird die Zeitlupe allerdings, wie in Kapitel 4.3.1.3.4 beschrieben, dennoch eingesetzt.

Ein weiterer visueller Unterschied von „Grand Budapest Hotel“ im Gegensatz zu den anderen Filmen Wes Andersons, bildet die Nutzung von Text im Bild. Anderson bedient sich nicht, wie in den allermeisten, anderen Fällen zuvor, des Futura-Fonts und Texte im Bild werden, ob diegetischer Art oder um ein neues Kapitel einzuleiten, weitgehend im nostalgischen Schriftstil, passend zum Ambiente des Films gehalten.

Wie auch in anderen Filmen zuvor, bedient Anderson sich zum wiederholten Male einer Palette an visuellen Stilmitteln, wie dem Overhead-Shot, der mittigen Ausrichtung der Bildelemente, Kamerafahrten, etc.. Auch die Nutzung des Whip-Pans ist für Anderson nicht gänzlich neu und wird beispielsweise in „Moonrise Kingdom“ bereits häufig eingesetzt. In Grand Budapest Hotel wird dieses Stilmittel nicht nur aus asthetischen Gründen, sondern auch zur Unterstützung eines schnellen Rhythmus der jeweiligen Situation verwendet.

5 Fazit

Wes Andersons Personalstil zeichnet sich in erster Linie durch eine präzise Planung dessen aus, was vor und mit der Kamera geschieht. Die Mise-en-Scène scheint für die Filme des Regisseurs von maßgeblicher Bedeutung zu sein. Andersons Filme bewegen sich in klar definierten Farbpaletten und sowohl die symmetrische Kadrierung, als auch der nahezu unglaubliche Umfang an Details in seinen Filmen, spiegeln die Präzision seiner Arbeit und die genaue Intention und Idee, die Anderson von seinen Filmen hat, wieder.

Anderson setzt in seinen Filmen nicht nur oftmals die gleichen Schauspieler ein, sondern bedient sich auch eindeutig, wiederholt der gleichen, visuellen Stilmittel. Zu Andersons favorisierten und oftmals genutzten Stilmitteln in Bezug auf die Kameraarbeit gehören unter anderem Kamerafahrten (insbesondere Tracking-Shots), Overhead-Shots, Whip-Pans, die lotrechte („planimetrische“) Ausrichtung der Kamera auf Charaktere oder Objekte und die ausgiebige Nutzung von weiten Kameraeinstellungen. Wie in den Kapiteln 3.3.1.3.1 und 4.3.1.3.1 erläutert, nutzt Anderson das Stilmittel der Kamerafahrten unter anderem, um dem Zuschauer einen Überblick über die jeweilige Situation zu verschaffen und gleichzeitig den Rhythmus der Szene aufrechtzuerhalten. Mittels des Einsatzes von Tracking-Shots, baut er weiterhin auf schlichte Weise Nähe zu Charakteren auf. Overhead-Shots werden von Anderson, wie in Kapitel 3.3.1.3.2 und 4.3.1.3.2 analysiert, oftmals eingesetzt, um dem Zuschauer einerseits einen subjektiven Blick aus Sicht des jeweiligen Charakters zu geben, andererseits, um Details in Close-Ups zum Vorschein zu bringen, die sonst nicht ersichtlich gewesen wären. Weiterhin bedient sich Anderson dieses Stilmittels als Totale, um auf komödiantische Weise einen Überblick über vermeintlich komplexe Situationen zu geben. Ähnlich wie die Kamerafahrten, tragen die Whip-Pans in Andersons Filmen, zum wechselnden Rhythmus der Erzählung bei. Das vermutlich mit großem Abstand am häufigsten eingesetzte visuelle Stilmittel des Regisseurs, ist allerdings die mittig orientierte Komposition seiner Bilder. Die durchgehende Nutzung dieses visuellen Mittels in seinen Werken, macht es eindeutig zu einem der prägenden Stilmittel für Andersons Personalstil. Durch die sehr unterschiedliche Nutzung der symmetrischen Kadrierung und mittigen Ausrichtung seiner detailbedachten Bildkompositionen in Kombination mit anderen, häufig von ihm genutzten Stilmitteln, gelingt es Anderson unter anderem sowohl, eine Ästhetische Ruhe zu schaffen, als auch Nähe zu Charakteren aufzubauen, Details zu verdeutlichen, sowie Spannung zu erzeugen und Situationen emotional aufzuladen.

Der Nutzung des Stop-Motion Effekts bediente sich Anderson bereits in früheren Filmen, wie „The Life Aquatic With Steve Zissou“ oder „The Darjeeling Limited“. Mit „Der Fantastische Mr. Fox“ allerdings, nimmt der Gebrauch des Regisseurs dieses Stilmittels, durch die Gestaltung des gesamten Films in Stop-Motion, neue Ausmaße an. Die häufige Nutzung dieses Effekts macht ihn zum Teil des Personalstils des Regisseurs, wenn auch nicht zwangsläufig in stark prägendem Ausmaß.

Doch trotz seiner strikten Nutzung gleicher Stilmittel, zeigt sich in Andersons Filmen auch eine Tendenz zur Weiterentwicklung seines Stils. Diese wird in dieser Bachelorarbeit vor allem durch seinen, mittlerweile unterschiedlichen, Gebrauch des Zeitlupeneffekts deutlich. Seit „Der Fantastische Mr. Fox“ werden nicht mehr, wie früher, die Schlussszenen seiner Filme in Zeitlupe abgespielt. Stattdessen nutzt der Regisseur das Stilmittel in seinen neueren Werken, um Situationen dramaturgisch zu untermalen und Charaktere für den Zuschauer, wie in „Grand Budapest Hotel“, zu emotionalisieren. Auch der Wechsel von Bildformaten ist ein Stilelement, das der Regisseur in seinem neusten Werk, „Grand Budapest Hotel“, zum ersten Mal anwendet. Ob es sich als ein Stilmittel auszeichnen wird, das seinen Personalstil ausmacht, wird sich in den kommenden Jahren zeigen.

Trotz der detaillierten Planung und Umsetzung seiner Filme, bleibt Anderson ein intuitiver Regisseur, der ungeachtet der meisten Geschehen um ihn herum, seinen Stil bewahrt. In einem Interview über den Film „Moonrise Kingdom“ sagt Anderson (2012):

*„I have a way of filming things and staging them and designing sets, [...]. There were times when i thought i should change my approach, but in fact, this is what i like to do. It's sort of like my handwriting as a movie director. And somewhere along the way, I think I've made the decision: I'm going to write in my own handwriting. That's just sort of my way.“*⁷⁰

70 Internet (2012): <http://www.npr.org/2012/05/29/153913922/wes-anderson-creating-a-singular-kingdom>

Literaturverzeichnis

a) Literaturquellen:

M. Browning (2011): Wes Anderson: Why His Movies Matter, Praeger, Santa Barbara, California (2011)

B. Mamer (2008): *Film Production Technique: Creating the Accomplished Image*, 5. Auflage, Cengage Learning, Boston, Massachusetts, United States (2008)

M. Zoller Seitz (2013): *The Wes Anderson Collection*, Abrams Books, New York (2011)

b) Internetquellen:

<https://www.arri.com>

<https://www.arri.com/news/news/arri-lights-at-the-grand-budapest-hotel/>

Zugriff am 05.01.2016

<http://www.biography.com>

<http://www.biography.com/people/wes-anderson-20617561>

Zugriff am 06.01.2016

<http://colorfulanimationexpressions.blogspot.de>

<http://colorfulanimationexpressions.blogspot.de/2011/02/fantastic-mr-fox-wes-anderson-family.html>

Zugriff am 05.01.2016

<http://www.davidbordwell.net>

<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/>

Zugriff am 05.01.2016

<http://www.davidbordwell.net>

<http://www.davidbordwell.net/blog/2014/03/26/the-grand-budapest-hotel-wes-anderson-takes-the-43-challenge/>

Zugriff am 05.01.2016

<http://deadline.com>

<http://deadline.com/2015/02/wes-anderson-grand-budapest-hotel-directors-guild-interview-video-1201360642/>

Zugriff am 05.01.2016

<http://www.fastcocreate.com>

<http://www.fastcocreate.com/3042296/shooting-the-oscars-most-centered-movie-the-precision-filmmaking-behind-grand-budapest-hotel>

Zugriff am 05.01.2016

<http://filmlexikon.uni-kiel.de>

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=290>

Zugriff am 06.01.2016

<http://filmlexikon.uni-kiel.de>

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4741>

Zugriff am 05.01.2016

<http://www.indiewire.com>

<http://www.indiewire.com/article/wes-andersons-dp-robert-yeoman-on-bringing-the-grand-budapest-hotel-to-life-20150104>

Zugriff am 05.01.2016

<http://www.kinema.fr/de>

<http://www.kinema.fr/de/padagogisches-material/glossar?id=168>

Zugriff am 05.01.2016

<http://mentalfloss.com>

<http://mentalfloss.com/article/55902/13-awesome-and-quirky-commercials-directed-wes-anderson>

Zugriff am 06.01.2016

<http://www.merriam-webster.com>

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/close%E2%80%93up>

Zugriff am 05.01.2016

<http://www.mfiles.co.uk>

<http://www.mfiles.co.uk/reviews/alexandre-desplat-the-grand-budapest-hotel.htm>

Zugriff am 05.01.2016

<http://www.movingimagesource.us>

<http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-1-20090330>

Zugriff am 06.01.2016

<http://www.npr.org>

<http://www.npr.org/2012/05/29/153913922/wes-anderson-creating-a-singular-kingdom>

Zugriff am 06.01.2016

<http://www.studiodaily.com/>

<http://www.studiodaily.com/2014/03/inhabiting-wes-andersons-world-of-color-in-the-grand-budapest-hotel/>

Zugriff am 05.01.2016

<https://de.wikipedia.org>

https://de.wikipedia.org/wiki/Bill_Mel%C3%A9ndez

Zugriff am 05.01.2016

<https://de.wikipedia.org>

https://de.wikipedia.org/wiki/Charles_M._Schulz

Zugriff am 05.01.2016

<https://de.wikipedia.org>

https://de.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Truffaut

Zugriff am 05.01.2016

<https://de.wikipedia.org>

https://de.wikipedia.org/wiki/Martin_Scorsese

Zugriff am 05.01.2016

<https://de.wikipedia.org>

https://de.wikipedia.org/wiki/Match_Cut

Zugriff am 05.01.2016

<https://de.wikipedia.org>

https://de.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Vague

Zugriff am 06.01.2016

https://en.wikipedia.org/wiki/Orson_Welles

https://en.wikipedia.org/wiki/Orson_Welles

Zugriff am 06.01.2016

<https://de.wikipedia.org>

<https://de.wikipedia.org/wiki/Photochromdruck>

Zugriff am 05.01.2016

<https://de.wikipedia.org>

<https://de.wikipedia.org/wiki/Postproduktion>

Zugriff am 05.01.2016

<https://en.wikipedia.org>

https://en.wikipedia.org/wiki/Stop_motion

Zugriff am 05.01.2016

<https://wiki.univie.ac.at/>

<https://wiki.univie.ac.at/display/filex/Kadrierung>

Zugriff am 05.01.2016

<http://www.zimbio.com/>

<http://www.zimbio.com/Beyond+the+Box+Office/articles/aJkOoL4DY6/7+Deep+Thoughts+Grand+Budapest+Hotel>

Zugriff am 05.01.2016

c) DVD-Quellen

DVD: Der Fantastische Mr. Fox, 20th Century Fox, 2009

Anlagen

| | | |
|-----------|----------------|-------|
| Anlage 1: | Thema Anlage 1 | Seite |
| Anlage 2: | Thema Anlage 2 | Seite |

Anlage 1: Thema Anlage 1

Anlage 2: Thema Anlage 2

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig 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, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname