

## Vorwort

Kaum ein anderer zeitgenössischer Regisseur des amerikanischen Autorenkinos hat die Sehnsucht, das Begehren, den Schmerz und die Melancholie der Jugendzeit filmisch derart eindringlich und einfühlsam porträtiert wie Gus Van Sant. Fasziniert beobachtet er jugendliche Subkulturen und antibürgerliche Milieus, wobei er das subjektive Erleben seiner Figuren hervorkehrt und mit poetischen und bisweilen surrealen Bildschöpfungen in die Innenwelt seiner Protagonisten vordringt. In Van Sants Kino ist es deshalb nicht ungewöhnlich, wenn aus heiterem Himmel plötzlich eine Scheune herabfällt, um mitten auf einer einsamen Landstraße krachend zu zersplittern, weil sich der Held vergeblich nach einer Heimat und Familie sehnt (*My Own Private Idaho/My Private Idaho – Das Ende der Unschuld*, USA 1991), oder wenn Kühe und Hüte schwerelos vorübergleiten, weil eine Figur im Drogenrausch für einen seligen Moment von ihrer Erdschwere befreit ist (*Drugstore Cowboy*, USA 1989). Meist sind Van Sants Helden unterwegs, auf der Suche nach Zugehörigkeit und Geborgenheit, doch manchmal proben sie den Aufstand, um sich abzugrenzen und ihre individuelle Freiheit zu behaupten. Immer aber sind sie Suchende, die ihr persönliches Glück und ihre (sexuelle, politische und soziale) Identität noch nicht gefunden haben – wie etwa der unglücklich verliebte Stricher Mike in *My Own Private Idaho*, das beziehungsunfähige Mathematikgenie in *Good Will Hunting* (*Good Will Hunting – Der gute Will Hunting*, USA 1997), die mit zwei überdimensionierten Daumen geborene, zum Umherreisen vorbestimmte Tramperin in *Even Cowgirls Get the Blues* (*Cowgirl Blues*, USA 1993) oder selbst der vom Wunsch nach Ruhe und Erlösung getriebene, rastlos umherirrende Rockstar Blake in *Last Days* (USA 2005).

Mit frühen, existenzialistisch anmutenden Dramen wie *Mala Noche* (USA 1986) oder *My Own Private Idaho*, die um zerbrechende Männerfreundschaften und unerfüllte (homosexuelle) Liebe kreisen, hat sich Van Sant als bedeutender Vertreter des New Queer Cinema etabliert. Obschon gleichgeschlechtliche Liebe ein wiederkehrendes Thema im Œuvre des homosexuellen Regisseurs darstellt und in Filmen wie *My Own Private Idaho* oder *Milk* (USA 2008) explizit verhandelt wird, gerät sie gleichsam zu einem Sinnbild für das leidenschaftliche Aufbegehren gegen Normierung und Unterdrückung im

Kampf um persönliche Freiheit. Beispielhaft schließen sich die Ausgestoßenen in *Even Cowgirls Get the Blues* und *Milk* zu familiären Interessengemeinschaften zusammen, um verbündet gegen das vom Patriarchat propagierte Weiblichkeitsideal oder die gesellschaftlich verordnete Heterosexualität zu protestieren. Kathrin Häger beleuchtet in ihrem Aufsatz den Bruch mit hegemonialen Geschlechterrollen, den einige von Van Sants Figuren wagen, und Van Sants spielerische Überschreitung von Genre- und Gendergrenzen in *Mala Noche*, *My Own Private Idaho* und *Even Cowgirls Get the Blues*. Anfang der 1990er Jahre revitalisiert Gus Van Sant das US-amerikanische Kino, indem er scheinbar Disparates miteinander kombiniert: Er vereint Elemente von Hoch- und Popkultur, wie etwa in *My Own Private Idaho*, in dem er Shakespeares Drama *Henry IV* sozusagen in die Stricherszene verlegt und das Pathos der Bühnensprache mit dem Jargon der Gosse vermischt.

Bereits in der Portland-Trilogie zeigt sich Van Sants ausgeprägtes Interesse für Figuren, die eine Marginalexistenz führen und sich abseits normierter Lebensentwürfe bewegen. In der Darstellung und Beschreibung von unbarmherzigen Lebenswelten, die das Bewusstsein der Figuren entscheidend prägen, lenkt der Regisseur den Fokus auf die milieuspezifischen Widerstände, gegen die die Unterprivilegierten und Ausgestoßenen aufbegehren. Er verweigert sich dabei einer formelhaften Vereinfachung menschlichen Daseins, indem er Figuren und Milieus ambivalent gestaltet und seine Protagonisten als tragische Narren in der Tradition Shakespeare'scher Helden auftreten lässt. Hans Messias' Beitrag widmet sich den frühen Roadmovies des Regisseurs und deutet sie als »Albtraumreisen«, die die urbanen Nomaden nicht ans Ziel führen, sondern ihre Unbehaustheit hervorkehren und den Betrachter mit einem existenzialistischen Unbehagen konfrontieren.

Van Sants Vorliebe für das Roadmovie erklärt sich aus der genrespezifischen Verkopplung von Sinnsuche und Bewegung – zwei wesentliche Elemente in seinem Werk, das im Leben der Figuren die stillen Wendepunkte aufspürt. Indem er das Zirkuläre der Reise betont und seine Figuren bis zur Schrittgeschwindigkeit entschleunigt, wie etwa in der Todes-Trilogie (*Gerry*, USA 2002; *Elephant*, USA 2003; *Last Days*, USA 2005), der sich mein Aufsatz widmet, lotet er die Grenzen dieses Genres aus.

Obschon viele seiner Filme genau in jenem Augenblick enden, wenn sich der zentrale Charakter zu verändern beginnt, so bleibt der Betrachter doch meist im Ungewissen darüber, ob der eingeschlagene Weg die Helden an ihr Ziel führen wird und glücklich werden lässt. Selbst die versöhnlichen Hollywoodfilme, *To Die For* (USA/GB 1995), *Good Will Hunting* und *Finding Forrester* (Forrester –

*Gefunden!*, USA 2000), die Michelle Koch in ihrem Aufsatz untersucht und deren unterschwellige Ideologiekritik sie herausarbeitet, lassen daran Zweifel aufkommen. In nahezu allen Filmen zeigt sich eine ausgeprägte Skepsis gegenüber bestehenden Werten und Glücksvorstellungen. Van Sant zeigt die Hohlheit amerikanischer Lebensmaxime und inszeniert die daraus folgende Orientierungslosigkeit seiner Protagonisten. Zwischenmenschliche Beziehungen verkommen zu Tauschbeziehungen, selbst der verfügbar gemachte Körper erhält den Charakter einer Ware. Kommunikationsversuche scheitern an der unüberwindlichen emotionalen Distanz zum Gegenüber und an der Erfahrung des sich in der Sprache selbst verfehlenden Subjekts – das Identitätsgefühl vieler Helden ist brüchig geworden, wie die Sprache, derer sie sich bedienen (*Gerry*, *Last Days*). Als Zuschauer können wir die enigmatische Aura der Figuren nicht vollständig ergründen, trotz der Nähe, die die Kamera bisweilen herstellt, geben sie das Geheimnis um ihr Inneres zumeist nicht preis. Dieses Verborgene, das gewissermaßen unsichtbar bleibt – es sei denn, die Protagonisten beginnen sich zaudernd ihren Mitmenschen anzuvertrauen, wie die Schützlinge ihren Mentoren in *Good Will Hunting* oder *Finding Forrester* –, ist für Van Sant Ausdruck ihrer Individualität. Es ist das, was nicht leichtfertig mitgeteilt werden kann, weil es den Menschen entscheidend prägt: Verwundungen, Enttäuschungen, Befürchtungen, aber auch unterdrückte Sehnsüchte und zaghafte Hoffnungen. Van Sant kehrt die Innerlichkeit des Menschen gewissermaßen nach außen, indem er sie im Film durch die Atmosphäre stellvertretend präsentisch macht: Wetter, Lichtstimmung und Architektur beispielsweise spiegeln das Seelenleben der Figuren, gleichsam treten bisweilen irrealer Klangräume hinzu, die das Gezeigte auf die nicht sichtbare Welt des Akustischen hin öffnen.

Die Doppelnatur des Menschen, der Herdenwesen und zugleich Einzelgänger ist, birgt Konflikte, die Van Sant sehr häufig zum Gegenstand seiner Filmhandlungen macht. Carsten Bergemann untersucht dies in seinem Aufsatz anhand einer Reihe ausgewählter Filme. Van Sant interessiert sich vor allem für die Momente der Entzweiung und der Versöhnung von Individuum und Lebenswelt. Liebe und Tod, zentrale Topoi in seinem Schaffen, sind die verborgenen Antriebskräfte der Figuren, die sowohl den Wunsch nach Verschmelzung, aber auch die Sehnsucht nach Auslöschung in sich tragen können. Nicht immer übersteht das Individuum diese Zerreißprobe unbeschadet: Unterdrückte Impulse können sich gewaltsam den Weg bahnen und in einer Katastrophe enden, wie etwa in *Psycho* (USA 1998), in *Elephant* oder auch in *Milk*, in der sich der politische Gegenspieler von der mutigen Offenheit, mit welcher der Schwulenaktivist Milk an der Verwirklichung seines persönlichen Glücks arbei-

tet, bloßgestellt und angegriffen fühlt, da er den Fesseln seines bürgerlichen Daseins nicht zu entfliehen vermag. Daniel Benedict würdigt den Film mit einer umfassenden Einzelanalyse und kontrastiert den Spielfilm überdies mit Robert Epsteins Dokumentation *The Times of Harvey Milk* (*Wer war Harvey Milk?*, USA 1984), auf die sich Van Sant mit seinem Film ausdrücklich bezieht.

Zumeist enden Van Sants Filme zwar offen, doch nicht selten führen sie zum Ausgangspunkt der Erzählung zurück – manchmal in Form einer Rahmenhandlung (*Drugstore Cowboy*, *To Die For*, *Milk*). Neben Kreisstrukturen faszinieren den Regisseur Wiederholungen und Variationen: Nicht nur das Remake von Hitchcocks *Psycho* – ein Vexierspiel mit den überlieferten filmischen Formen, das Van Sant als farbige Kopie vom Original anfertigt – legt dies nahe. Auch die multiperspektivische Erzählweise in *Elephant* oder die Mosaikdramaturgie in *Last Days* betonen durch die Wiederholung einzelner Szenen feine Nuancen und Deutungsspielräume. In *Good Will Hunting* oder in *Finding Forrester* liegt in der Wiederholung gleichsam die Möglichkeit zur Veränderung und Korrektur begründet: Erst dadurch, dass Will und Jamal Vorbilder finden, deren Leben sie probeweise imitieren können, erschließt sich ihnen die Möglichkeit, steuernd und korrigierend auf ihr eigenes Leben einzuwirken und die Fehler ihrer Lehrer nicht wiederholen zu müssen.

Das vorliegende Heft der *Film-Konzepte* widmet sich dem facettenreichen Œuvre des Regisseurs, dessen Themen und Perspektiven bei aller Verschiedenheit der von ihm gewählten Genres in seinen Filmen beharrlich wiederkehren. Sein Kino, das zumeist von in die Krise geratenden Männern erzählt, bleibt unberechenbar, weil es immer wieder mit den Konventionen des Unterhaltungsfilms bricht und – wie zuletzt in der Todes-Trilogie – narrative Experimente, sogar ästhetische Grenzüberschreitungen riskiert. Van Sant schärft den Zuschauerblick für das Flüchtige, für die errungenen Pyrrhussiege und die kleinen Dinge, die ihm wichtig sind. Das genaue Hinschauen, an das Van Sant mit seiner Ästhetik appelliert, ist eine Voraussetzung für das soziale Engagement, das der Regisseur als intellektueller Filmemacher, der sich am Bestehenden reibt, einfordert. Nonkonformismus, Experimentierfreude und die Suche nach neuen und individuellen Ausdrucksformen verbindet Gus Van Sant nicht nur mit dem New American Cinema, mit Andy Warhol oder Experimentalfilmern wie Stan Brakhage oder Jonas Mekas, die ihn nachhaltig inspirierten, sondern auch mit den Literaten der Beat-Generation. Andreas Rauscher konzentriert sich in seinem Beitrag auf Van Sants »Wahlverwandtschaft« mit diesen Autoren und veranschaulicht, auf welche Weise der Regisseur deren Erbe filmisch fort-schreibt.

Ich danke den Autoren für ihre Mühe, meiner Schwester Michelle für ihre redaktionelle Arbeit und unermüdliche Mithilfe und nicht zuletzt Peter Latta von der Deutschen Kinemathek Berlin, der wieder einmal wunderbare Fotos für das Heft zur Verfügung gestellt hat.

Manuel Koch  
Köln, im Frühjahr 2011