

**Einleitung aus:**

**Christian Weber: Gus Van Sant. Looking for a Place Like Home. Deep Focus 18**

**ISBN 978-3-86505-321-3**

© 2014 Bertz + Fischer GbR – [www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)

## Einleitung: Auf der Suche

Von seinem Debütfilm MALA NOCHE, der 1985 entstand, bis zu PROMISED LAND aus dem Jahr 2012 hat der Regisseur Gus Van Sant ein vielfältiges Œuvre geschaffen und dabei eine Entwicklung vollzogen, die ihn im US-amerikanischen Kino als Ausnahmeerscheinung hervorhebt. In Hinblick auf die produktionstechnischen Bedingungen und die Vermarktung der Filme, aber auch bezüglich ihrer Form und Rezeption durch Publikum und Kritik – jenen Faktoren also, die zu einer Verortung eines Regisseurs beitragen – erscheinen seine 15 bisher entstandenen Langfilme äußerst uneinheitlich.

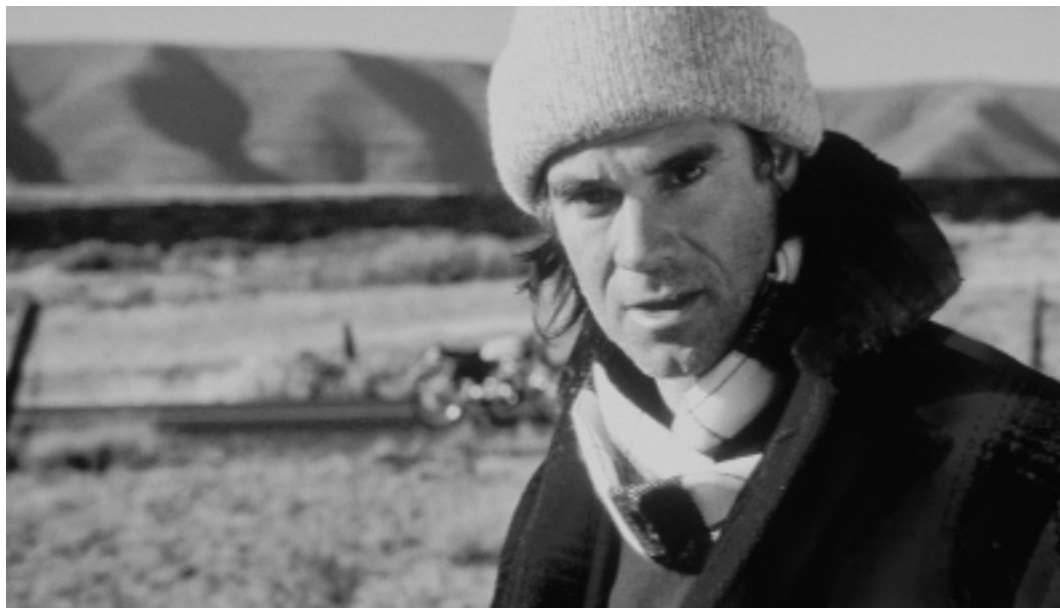
Realisierte Van Sant seinen ersten Film MALA NOCHE noch mit selbst erspartem Geld, so wurden bereits DRUGSTORE COWBOY (1989) und MY OWN PRIVATE IDAHO (My Private Idaho – Das Ende der Unschuld; 1991) von kleinen Produktionsfirmen teilfinanziert. Mit diesen drei Filmen, die allesamt fernab von Hollywood in Van Sants Wahlheimat Portland entstanden und rasch ihr Publikum in Programmkinos und Universitätsstädten fanden, avancierte der Regisseur zu einer der neuen Hoffnungen des zu dieser Zeit immer populärer werdenden USamerikanischen Independent-Kinos, zu dem auch Filmemacher wie Jim Jarmusch, Spike Lee, Hal Hartley und Steven Soderbergh zählten. Mit IDAHO und dem darauf folgenden EVEN COWGIRLS GET THE BLUES (1993) wurde der offen homosexuelle Van Sant ferner dem *New Queer Cinema* zugeordnet, der Erneuerungsbewegung des nordamerikanischen und britischen schwul-lesbischen Films Anfang der 1990er.

Mit deutlich kommerzielleren Stoffen, größeren Budgets und der Besetzung von namhaften Schauspielern orientierte sich Van Sant daraufhin produktionstechnisch in Richtung Hollywood. Der Erfolg des von Miramax produzierten GOOD WILL

HUNTING (1996), der neun Oscar-Nominierungen und zwei -Auszeichnungen erhielt, machte Van Sant selbst zum Star und ließ ihn in die sogenannte »Liga der A-Regisseure« aufsteigen. Mit dem 1998 von dem Major-Studio Universal produzierten und von einer enormen Werbekampagne begleiteten Remake von Alfred Hitchcocks Klassiker PSYCHO (1960) und dem dramaturgisch und formal stark an seinem Oscar-Hit orientierten FINDING FORRESTER (Forrester – Gefunden!; 2000) schien sich Van Sant endgültig im US-amerikanischen Mainstream-Kino zu etablieren.

Doch mit den vier zwischen 2002 und 2007 entstandenen Filmen, die nun nicht mehr von großen Studios, sondern unabhängig bzw. mit Hilfe eines privaten Fernsehsenders und ausländischer Produktionsfirmen entstanden, kehrte Van Sant zu seinen Ursprüngen im Independent-Kino zurück: Die *Trilogie des Todes* – worunter von der Filmkritik und vom Regisseur selbst GERRY (2002), ELEPHANT (2003) und LAST DAYS (2005) zusammengefasst werden – sowie PARANOID PARK (2007) sind in thematischer und formaler Hinsicht sperrig und haben Van Sants Ruf als einer der innovativsten unabhängigen Filmemacher seiner Generation international ebenso rasch wieder belebt, wie ihm dieser Mitte der 1990er abhanden gekommen war. Für ELEPHANT erhielt Van Sant 2003 beim Filmfestival in Cannes sowohl die Palme d'Or als auch die Auszeichnung für die beste Regie; für PARANOID PARK bekam er 2007 dort einen Spezialpreis.

Mit MILK legte Van Sant im Jahr 2008 dann wieder einen Film vor, der in produktionstechnischer und formaler Hinsicht seinen Arbeiten in Hollywood ähnelt: MILK wurde mit der Beteiligung eines großen Studios und dem Star-Schauspieler Sean Penn in der Hauptrolle realisiert so-



Gus Van Sant am Set von MY OWN PRIVATE IDAHO

wie mit einem enormen PR-Apparat vermarktet und schließlich abermals mit zwei Oscars ausgezeichnet. Auch an Van Sants bisher letzten beiden und mit mittelgroßen Budgets entstandenen Filmen waren Hollywood-Studios beteiligt, doch weder mit *RESTLESS* (2011), den Van Sant mit Nachwuchsdarstellern in Portland drehte, noch mit *PROMISED LAND* (2012), der mit Matt Damon wieder prominent besetzt war, konnte der Regisseur an die vorangegangene Erfolge bei Publikum und Filmkritik anknüpfen.

Van Sant drehte neben diesen Langfilmen im Laufe seiner Karriere auch eine Reihe von Kurzfilmen und Musikvideos. Für die Omnibus-Projekte *PARIS, JE T'AI ME* (2006), *CHACUN SON CINÉMA* (2007) und *8* (2008) trug er kurze Segmente bei: *LE MARAIS* (2006), *FIRST KISS* (2007) und *MANSION ON THE HILL* (2008). Jenseits seiner Tätigkeit als Regisseur hat er seit Mitte der 1990er auch als (Co) Produzent einer Reihe von zentralen Filmen des US-amerikanischen Independent-Kino fungiert, wobei er vor allem Erstlingsfilme förderte: von

Larry Clarks *KIDS* (1995)<sup>1</sup> über Jonathan Caouettes *TARNATION* (2003) und Cam Archers *WILD TIGERS I HAVE KNOWN* (2006) bis zu dem Regiedebüt des *MILK*-Drehbuchautors Dustin Lance Black, *VIRGINIA* (2010).

Ziel der vorliegenden Studie ist es, das facettenreiche Kino des Regisseurs Van Sant stilistisch und filmhistorisch zu verorten und es – auch in Hinblick auf die augenscheinlichen Widersprüche – im soziokulturellen Kontext der USA zu situieren. Aus Gründen der Vergleichbarkeit konzentriert sich die Arbeit dazu auf die Analyse von Van Sants Langfilmen. Es wird dabei davon ausgegangen, dass es bei allen Unterschieden in formaler und produktionstechnischer Hinsicht in den Filmen Van Sants verknüpfende Momente auf motivischer und stilistischer Ebene gibt, die auf einen gemeinsamen thematischen Antrieb schließen lassen und sein Werk als das eines Autorenfilmers mit einer eigenen *vision du monde* kennzeichnen.

Erstaunlicherweise ist die Literaturlage zu Van Sants Werk bisher dünn. An eine erste um-

fassende Studie hat sich im Jahr 2012 der US-amerikanische Schriftsteller und Filmkritiker Justin Vicari gewagt.<sup>2</sup> Über die Untersuchung der intertextuellen Verschränkung von Van Sants Filmen untereinander (bis einschließlich *RESTLESS*) und mit Filmen und Texten anderer Regisseure und Schriftsteller identifiziert er einige zentrale Themen und Motive, führt seine Beobachtungen aber nicht überzeugend zusammen. An vielen Stellen seines Buches, das sich über ein begrenztes Literaturverzeichnis und einen ausdrücklich subjektiven Analyseansatz<sup>3</sup> als unwissenschaftlich entlarvt, schweift Vicari zudem zu überflüssigen Exkursen ab, die nur am Rande mit Van Sants Filmen zu tun haben, und versteigt sich in seiner Darstellung der homosexuellen Bezüge zu eher abwegigen Schlussfolgerungen. Manuel Koch hat 2011 im Rahmen der *Film-Konzepte*-Reihe ein Heft zum Kino des US-amerikanischen Filmemachers herausgegeben.<sup>4</sup> In sieben teils wissenschaftlichen, teils im feuilletonistischen Stil gehaltenen Aufsätzen beschäftigen sich die Autorinnen und Autoren mit einzelnen Filmen, aber auch mit werkübergreifenden Themen und Motiven. Vincent LoBrutto, Schnittdozent an der School of Visual Arts in New York, liefert in seinem 2010 veröffentlichten Buch über Van Sants Kino zwar einige interessante filmtechnische Beobachtungen, die er durch neu geführte Interviews mit den Cuttern Pietro Scalia (*GOOD WILL HUNTING*) und Valdis Oskardottir (*FINDING FORRESTER*) ergänzt; er formuliert aber nur recht oberflächliche Thesen.<sup>5</sup> In Frankreich haben im Jahr 2009 die beiden *Cahiers du Cinéma*-Redakteure Stéphane Bouquet und Jean-Marc Lalanne einen Band über Van Sant veröffentlicht.<sup>6</sup> Sie nähern sich über Besprechungen seiner Langfilme auch seinen anderen Arbeiten in den Bereichen Fotografie, Malerei und Musik sowie seinen Kurzfilmen und Musikvideos an. Bouquet und Lalanne machen auf einige wichtige Intertexte in Van Sants Filmwerk aufmerksam, jedoch bleibt auch ihre Arbeit auf einem eher feuilletonistischen Niveau. Ebenfalls im Jahr 2009 hat der belgische Medienwissenschaftler Édouard Arnoldy ein schmales Buch zu Van Sants Kino ver-

öffentlicht, das er als ein »cinéma entre les nuages« beschreibt.<sup>7</sup> Das Bild der Wolken, das sich in allen Filmen Van Sants wiederfinden lässt, macht sich Arnoldy dabei weniger für einen formanalytischen oder monografischen Ansatz nutzbar – einige Filme (wie *MALA NOCHE* und *PARANOID PARK*) erfahren eine ausführliche Behandlung, andere (*COWGIRLS*, *GOOD WILL HUNTING*, *FINDING FORRESTER*) werden nur am Rande erwähnt –, sondern für einen assoziativen und poetischen Rekurs auf Van Sants Bilderwelten.

In ihrem innovativen und vor allem vor dem Hintergrund der Autorentheorie hilfreichen Aufsatz *Authorship Studies and Gus Van Sant* (2004) versteht Janet Staiger den Regisseur als einen »minority author« – ein von ihr bereits zuvor geprägter Begriff –, der sich durch bestimmte künstlerische Techniken immer wieder als homosexueller Filmemacher positionieren und so einer bestimmten Minderheit ein besonderes Identifikationsangebot liefern würde.<sup>8</sup> Auch wenn ihr Studienentwurf einen interessanten Ansatz darstellt, gilt es doch, sich von ihrem Vorgehen kritisch abzugrenzen, da es zu sehr auf nur einen Teil von Van Sants komplexer Autorschaft fokussiert und dabei andere zentrale Elemente vernachlässigt. Über Van Sants biografische Stationen gibt ein von James Robert Parish im Jahr 2001 veröffentlichtes Buch Auskunft, ohne jedoch wissenschaftliche Thesen oder Analysen zu präsentieren.<sup>9</sup>

Neben zahlreichen Rezensionen liegen zudem zu einzelnen Filmen des Regisseurs – insbesondere zu *IDAHO*, *PSYCHO* und zur *Trilogie des Todes* – eine Reihe von relevanten wissenschaftlichen Untersuchungen in englischer Sprache vor. Von zentraler Bedeutung und grundlegend für die Entwicklung der Hypothesen dieser Studie sind vor allem ein Aufsatz von Patrick Crowe, in dem dieser drei Filme des *Queer Cinema* der frühen 1990er – einer davon ist *IDAHO* – vor dem Hintergrund eines modifizierten Heimatbegriffs bespricht, sowie Paul Arthurs und Naomi C. Lieblers Lesart von Van Sants drittem Spielfilm mit Victor Turners Liminalitätstheorie.<sup>10</sup> Arthur wiederholte und erweiterte seine Thesen in einem späteren Interview-Film.<sup>11</sup>



Der Regisseur und sein Antiheld: Mit Hauptdarsteller Henry Hopper beim RESTLESS-Dreh

Das vorliegende Buch soll die vorhandene Lücke in der Forschungsliteratur schließen und gliedert sich dazu in drei Abschnitte: Ein Theorie- und Kontextteil führt zunächst in die methodischen Grundlagen für eine Auseinandersetzung mit Van Sants Filmen ein und zeigt die entscheidenden filmhistorischen und kulturellen Bezugspunkte auf, in denen diese zu verorten sind. Dazu wird auf eine Reihe zentraler Sekundärtexte zu seinen Filmen zurückgegriffen. Im anschließenden Hauptteil werden die 15 Langfilme von *MALANOCHE* bis *PROMISED LAND* in chronologischer Folge analysiert. Die Arbeit endet mit einer kurzen Coda, welche die Ergebnisse zusammenfasst und einen aktuellen Ausblick wagt.

Grundlegend für ein solches Vorgehen ist das Verständnis von Van Sant als einem Autorenfil-

mer bzw. *auteur*. Dieses Verständnis legitimiert das Erkenntnisinteresse und bietet das erste methodische Werkzeug, um sich Van Sants vielfgestaltigem Kino anzunähern. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Hauptthesen der Studie folgendermaßen formulieren:

Das Charakteristische an Van Sants persönlicher Autorschaft ist, dass sich ein spezielles Figurenkonzept im Zentrum seines Œuvres erkennen lässt. Van Sants Protagonisten sind heimatlose Außenseiter auf der Suche nach einem neuen Zuhause. Sein Kino beschreibt den Verlauf einer Bewegung, die man mit dem Begriff des »Driftens« benennen kann, denn die Suche geht mit den Gefühlen des Fremdseins in der Welt und der Orientierungslosigkeit einher. Trotz den Modifikationen im filmischen Ausdruck und

des Wandels der Produktionsbedingungen bleibt diese Suchbewegung stets erhalten.

Zur genaueren Annäherung an Van Sants filmische Autorschaft geht diese Studie davon aus, dass die Identitätssuche seiner Hauptfiguren besonders in zwei Kontexten verwurzelt ist: zum einen in der *Queer Theory* der 1990er sowie dem damit in enger Verbindung stehenden *New Queer Cinema* – Van Sant kann in dieser Hinsicht als *queer auteur* verstanden werden; zum anderen in einem dezidiert US-amerikanischen Sehnsuchtsdiskurs. Letzterer ist von der *American Experience* – einem speziellen Gefühl der Heimatlosigkeit – geprägt und findet sich vor allem in drei Genres des US-Kinos wieder, auf die sich Van Sant ständig bezieht: dem Western, dem Road Movie und dem Youth Film. Gerade darin, dass Van Sant nicht nur als *queer auteur* verstanden wird, sondern dass seine persönliche Autorschaft auch zu den USA und zum USamerikanischen Kino in Bezug gesetzt wird, liegt die Relevanz dieser Arbeit.

Die Offenheit dieser wissenschaftlichen Annäherung ist nicht zuletzt der Vielgestaltigkeit von Van Sants Œuvre geschuldet. Die einführenden Kontexte dürfen in diesem Sinne zwar als die zentralen Bezugsfolien gelten, Van Sants Kino erschöpft sich jedoch nicht hierin. So rekurriert der Regisseur in einigen Filmen auch sehr direkt auf andere Genres des US-amerikanischen Kinos, wie auf das Melodram oder das Biopic. Die Filmanalysen leisten daher stets zweierlei: Einerseits stellen sie Verbindungen zu den eingangs entworfenen Kontexten und somit zum Gesamtwerk her, andererseits erfassen sie auf Basis von *close readings* auch das Spezielle des ein-

zelnen filmischen Texts. Dieser wird dazu unter Verwendung eines formanalytischen Ansatzes in Hinblick auf Inhalt, Themen, Motive, strukturelle Ordnung und formale Umsetzung untersucht. Als *auteur* muss Van Sant schließlich auch im weiteren Kontext der Postmoderne verstanden werden: Die Analysen beschreiben die hierfür paradigmatischen intertextuellen Bezüge, das Spiel mit Zitaten und Zeichen, die Mehrfachcodierung der Bilder sowie die metareflexiven Potentiale in Van Sants Œuvre. □

## Anmerkungen

- 1 Über die Arbeit an diesem Film lernte Van Sant den damals erst 17-jährigen Harmony Korine kennen, der für KIDS das Drehbuch geschrieben hatte. Korine, der nach Filmen wie GUMMO (1997), JULIEN DONKEY-BOY (1999) und SPRING BREAKERS (2012) heute selbst ein vielfach ausgezeichnete Regisseur ist, wurde ein enger Vertrauter Van Sants und beteiligte sich schließlich an ELEPHANT als Produzent. Mit Korine arbeitete Van Sant 2000 auch an einem Omnibusfilm unter dem Sammeltitle JOKES zusammen. Van Sants fertiggestellte Episode, deren Drehbuch von Korine stammt, trägt den Titel EASTER. JOKES wurde jedoch niemals veröffentlicht und lediglich auf zwei Filmfestivals als *work in progress* aufgeführt (vgl. Van Sant in LaBruce 2006, S. 63f.).
- 2 Vgl. Vicari 2012.
- 3 Vgl. ebd., S. 16ff.
- 4 Vgl. Koch, Ma. 2011a.
- 5 Vgl. LoBrutto 2010.
- 6 Vgl. Bouquet/Lalanne 2009.
- 7 Vgl. Arnoldy 2009.
- 8 Vgl. Staiger 2004.
- 9 Vgl. Parish, J.R. 2001.
- 10 Vgl. Arthur/Liebler 1998; Crowe 1994.
- 11 Vgl. Arthur 2005.

### Einleitung aus:

**Christian Weber: Gus Van Sant. Looking for a Place Like Home. Deep Focus 18**

ISBN 978-3-86505-321-3

© 2014 Bertz + Fischer GbR – [www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)