Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 366

Artikel: Elefant und Chamäleon : Gus Van Sant : Beharrlichkeit und Neuerfindung

Autor: Midding, Gerhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863284

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

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

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

Download PDF: 14.07.2025

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

Elefant und Chamäleon

Gerhard Midding

Seit 1987 regelmässiger Mitarbeiter von Filmbulletin mit Interessenschwerpunkten für das französische, italienische und asiatische Kino.

Gus Van Sant: Beharrlichkeit und Neuerfindung

In Hollywood zählt er bereits zur alten Garde, trotzdem hat sich Gus Van Sant bei aller Anpassung an die kommerzielle Filmindustrie seinen Eigensinn bewahrt. Nach Turin und Paris ist nun auch in Lausanne eine Ausstellung zu seinem Werk zu sehen, das neben Film auch Malerei und Fotografie umfasst. Sie zeigt den Künstler als ebenso wandlungsfähig wie hartnäckig, publikumswirksam und doch unangepasst.

Wie jung sie damals noch waren, wie erwartungsvoll sie in die Kamera blicken! Der Ruhm lastet noch nicht auf ihnen, sie arbeiten noch an ihm. Keanu Reeves wirkt jungenhaft, Matt Damon hingegen schon sehr aufgeschlossen. Über Casey Afflecks Augen liegt ein tiefer Schatten, er mutet ohnehin ziemlich geheimnisvoll an. Sein Bruder Ben fixiert die Kamera mit einem skeptischen Blick, in dem aber auch eine Aufforderung steckt. Patricia Arquette wirkt ein wenig verloren, sie schaut den Betrachter fragend an. Die unprätentiöse Drew Barrymore wiederum lächelt verschmitzt. Auch Patricia Clarksons Lippen umspielt ein Lächeln, ihre Augen leuchten vergnügt. Nicole Kidman mustert ihr Gegenüber herausfordernd; ihr Kopf ruht schwer auf den zierlichen Schultern. Heather Graham hat ihre Bluse aufreizend weit geöffnet, aber in ihren Gesichtszügen liegt leise Wehmut. Stimmt sie sich schon auf die tragische Rolle ein, die sie in Drugstore Cowboy spielen wird?

Die Besucher der Ausstellung über Gus Van Sant werden von einigen Hundert Polaroidfotos empfangen, die der Regisseur zwischen 1983 und 1999 geschossen hat. Meist sind sie beim Casting seiner Filme entstanden. Sie zeigen nicht nur Profis, die später seine Figuren verkörpern, sondern auch Jugendliche, die ihm auf den Strassen seiner Wahlheimat Portland, Oregon, ins Auge gefallen sind. Einige von ihnen treten ebenfalls in seinen Filmen auf, andere sind das Objekt einer absichtsloseren Schaulust. Gewiss sind sie es weniger als die Schauspieler gewohnt, vor einer Kamera zu posieren. Aber auch sie bieten sich ihr selbstbewusst dar und weichen dem Blick des Fotografen nur selten aus. Vielleicht spüren sie seine Neugierde auf das Versprechen, das ihre Gesichter machen. Auch ein männlicher Akt, in stimmungsvolle Schatten getaucht, ist unter den Polaroidaufnahmen.

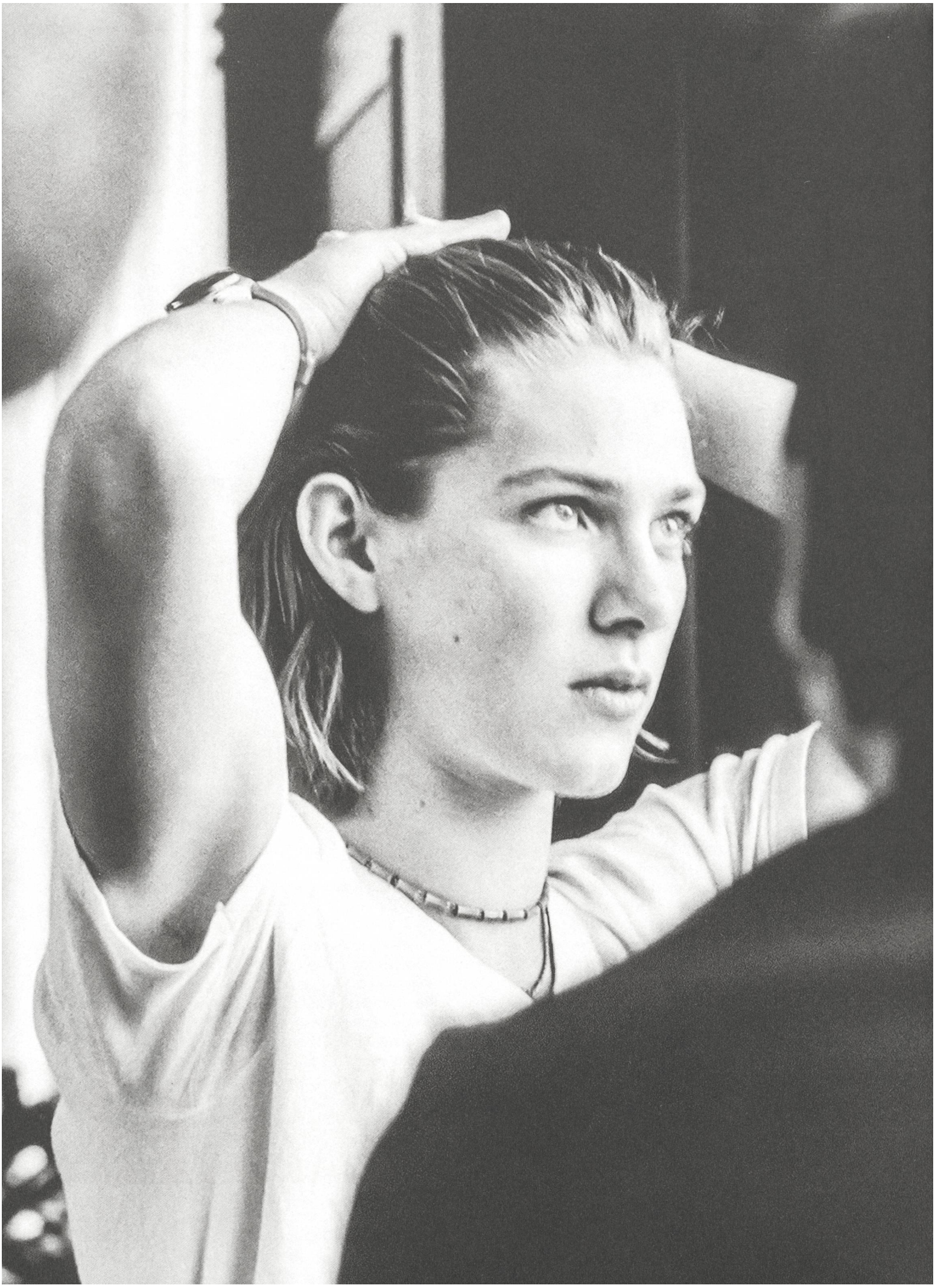
Im Labyrinth der Disziplinen

Das Nebeneinander von Professionellen und Laien führt die Vieldeutigkeit eines künstlerischen Schaffens vor Augen, das sich nicht im Beruf des Filmregisseurs erschöpft – zumal Ausstellungskurator Matthieu Orléan den Fotos einige Cut-ups aus jüngerer Zeit zur Seite stellt: verworrene Doppelbelichtungen von Fotos, die Gegensätze wie jung/alt, männlich/weiblich, schwarz/weiss verschmelzen. So entsteht schon zum Auftakt ein Staunen über Gus Van Sants vielfältige Talente. Unter den Filmemachern seiner Generation haben nur David Lynch und Peter Greenaway in derart unterschiedlichen Disziplinen gearbeitet. «Wenn man Ausstellungen zu einem Regisseur macht, entdeckt man in der Regel einen Kosmos, der nur aus dessen Filmen besteht», meint Frédéric Bonnaud, der Leiter der Cinémathèque française, wo die erste Version der Ausstellung «Gus Van Sant – Icônes» im letzten Jahr zu sehen war, «mit ihm aber porträtiert man einen modernen bildenden Künstler, der sogar eigens Exponate für die Schau hergestellt hat.»

Noch nie hat eine Ausstellung so viele Facetten seines Werks an einem Ort versammelt. Van Sants Aquarelle und Gemälde zeichnen sich durch eine delikate, hell leuchtende Farbgebung aus. Sie sind weitgehend figurativ, verraten eine listige Naivität des Unmittelbaren. Ebenso wie die Polaroids, Aktfotos und Musikvideos folgen sie dem Grundimpuls des Porträtierens. Standfotos besiegeln den Eindruck, Gus Van Sants Filme seien stets auch Dokumentationen über ihre Darsteller. Das Motiv der offenen Landschaft hingegen beschäftigt den Maler eindeutig weniger als den Regisseur.

Seine Filme sind präsent, ohne dominierend viel Raum einzunehmen. Etliche Zeichnungen sind eng mit ihrer Entstehung verbunden. Die Storyboards und Skizzen von Kameraverläufen besitzen zwar wenig künstlerischen Mehrwert, faszinierend ist jedoch, wie Van Sant hier den dramaturgischen Aufbau seiner Filme in geometrischen Strukturen und Farbvaleurs vorausahnt. Die Bewegungen der Schüler in Elephant ergeben exakt die Kontur des Titel stiftenden Rüsseltieres. Diese visuellen Strategien beglaubigen, wie entschieden er als bildender Künstler ans Kino herangeht. Vor allem ist Van Sants Unbefangenheit zu spüren, hinter der Kamera und im Schneideraum nicht nur als Filmemacher zu denken.

Der Prüfstein dieser Haltung ist ausgerechnet ein Remake: Van Sants Wiederverfilmung von Hitchcocks Psycho, die dem Original Einstellung für Einstellung folgt (dass er es nicht auch in Schwarzweiss gedreht hat, bezeichnete er später als Fehler). Aus dieser sklavischen Treue entsteht keine Deckungsgleichheit, vielmehr unterminiert Van Sant den Film,



↑ Boy and Girl aus der Serie «Cut-Up» (2010) © Gus Van Sant
← Taylor Hanson aus der Serie «Hanson» (ca. 1998) © Gus Van Sant

↑ Boys Combined aus der Serie «Cut-Up» (2010) © Gus Van Sant
→ Untitled Man With Hat (2011) © Gus Van Sant, Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Gagosian

seinen eigenen ebenso wie den von Hitchcock. (Genau diesem Potenzial von Van Sants Neubearbeitung widmete sich auch Johannes Binottos Essay zum Remake in Filmbulletin 5.16). Kein Moment wirkt glaubhaft in Van Sants Psycho, die Dialoge muten leblos und konstruiert an. Es ist ein Anti-Remake und sein Regisseur das genaue Gegenteil des Thriller-Meisters, für den ein Film angeblich schon fertig war, wenn das Buch und die Besetzung standen. Gus Van Sant strebt nicht nach Virtuosität, sondern liebt Suchbewegungen.

Atelier der Wandlungsfähigkeit

Die Ausstellung entfaltet ein Panorama der künstlerischen Beziehungen und Einflüsse. Sie stellt Van Sant in eine «andere» amerikanische Tradition: die der Gegenkultur, der Boheme. Er ist, unter anderem, ein spiritueller Sohn der Literaten der *beat generation*. Mit ihnen verbindet ihn das Interesse an gesellschaftlichen Aussenseitern und die Lust an einer Mobilität, die nicht zielgerichtet ist, sondern einfach der Verlockung der Strasse folgt. Das impliziert einerseits die filmische Darstellung von Drogendelirien, aber auch Lagerfeuerromantik ist nicht ausgeschlossen. Manchmal, etwa im sträflich unterschätzen Restless, glaubt man gar, in seinen Figuren die Nachfahren von Huck Finn und Tom Sawyer zu erkennen.

Seine Arbeit hat Wurzeln im Werk bildender Künstler wie Alexander Calder, Robert Rauschenberg und Andy Warhol (insbesondere die Polaroidserie verrät die Nähe zu Letzterem deutlich). Einige Interieurs in To Die For sowie die gelben T-Shirts zweier Figuren in Elephant scheinen wiederum geradewegs aus den wegweisenden Farbfotografien von William Eggleston zu stammen. Die Referenzen an solche Vorbilder lässt Van Sant unmittelbar in das Leinwandgeschehen einfliessen: Eggleston hat einen Kurzauftritt als Radiologe in Restless, und die Schriftsteller Ken Kesey und William S. Burroughs tauchen unter anderem in Even Cowgirls Get the Blues auf; nach ihrem Tod widmet er ihnen Filme. Zudem hat er Howl mitproduziert, einen Film über den Prozess um Allen Ginsbergs gleichnamiges Gedicht.

Der Einblick, den die Ausstellung in Van Sants Werkstatt eröffnet, bringt die Wechselwirkung der verschiedenen Felder zum Vorschein, auf denen er tätig ist (er tritt, das darf nicht unterschlagen werden, auch als Musiker in Erscheinung). Sie wirft damit aber auch Fragen auf, die den Kern seines Kinos betreffen. Das Werk lässt sich, wie bei vielen bildenden Künstler, aufteilen in Perioden, Zyklen. Es ist gleichsam seriell strukturiert. Unabhängige Produktionen stehen, auf Anhieb unversöhnlich, Auftragsarbeiten für die grossen Hollywood-Studios gegenüber. Gibt es in diesem vielstimmigen Œuvre einen wiedererkennbaren Klang?

Der Schock der Professionalität

Van Sant fängt in den Siebzigern als Maler und Fotograf an. Dennoch ist er nicht unbedingt ein Quereinsteiger im Filmgeschäft, denn gleichzeitig arbeitet er an Kurzfilmen (und einer langen Filmkomödie, die aber keiner seiner Freunde komisch findet, weshalb er sie auf einen Torso zusammenschneidet). Sein offizielles Langfilmdebüt Mala noche, das auf autobiografischen Erzählungen von Walt Curtis beruht, entsteht mit einem kleinen Team, das aus dem Regisseur, einem Kameramann mit Dokumentarfilmerfahrung, einer für den Ton zuständigen Freundin sowie einer Handvoll Laiendarsteller besteht. Das Budget des Schwarzweissfilms beträgt 20 000 Dollars, die Van Sant im Laufe von zwei Jahren in verschiedenen Jobs zusammengespart hat. Die Dreharbeiten bereitet er zwar mit einigen Hundert Storyboardzeichnungen vor. Aber auf Proben mit den Darstellern verzichtet er. Der Film soll rasch und spontan entstehen. Drehgenehmigungen werden kurzerhand vor Ort bei Hausbewohnern und Farmern eingeholt. Es gibt nur einen Scheinwerfer (in keinem seiner späteren Filme wird er, mit Ausnahme von Psycho, so ausgiebig mit Hell-Dunkel-Kontrasten operieren wie hier), der Kameramann scheut nicht vor Überstrahlungen und Gegenlicht zurück, die Anschlüsse müssen nicht immer stimmen. Die Schiesserei beispielsweise zwischen einem illegalen mexikanischen Einwanderer und der Polizei entbehrt jeder kinohaften Dramatik und Schlüssigkeit.

Drei Jahre später sieht er sich bei Drugstore Cowboy mit radikal anderen Produktionsbedingungen konfrontiert. Das Team umfasst achtzig Mitglieder, es müssen ganze Strassenzüge für den Dreh abgesperrt und festgelegte Zeiten eingehalten werden. Trotzdem möchte Van Sant weiterhin mit dem Vorgefundenen arbeiten. Ein Apartment, das er bei der Schauplatzsuche perfekt fand, wird vom Szenenbildner neu gestrichen, mit anderen Möbeln und Vorhängen ausstaffiert. Die äussere Wirklichkeit, die er im ersten Film noch direkt abbilden kann, muss nun einer artifiziellen Szenerie weichen, die dem Regisseur nicht geheuer ist. Seine Vorstellung, die Intensität und Energie der Dreharbeiten sollten sich später auf den Zuschauer übertragen, muss er jetzt mit erfahrenen Schauspielern verwirklichen. In einer Szene trägt Matt Dillon denselben Regenmantel (mit dem markanten Riss auf der Rückseite, der bis zur Schulterhöhe reicht) wie Tim Streeter im vorangegangenen Film: Trotz Wechsel der Produktionsregister soll die eigene Ikonografie bewahrt werden.

Mit einem so grossen Team wie bei Drugstore Cowboy wird Van Sant nur noch einmal arbeiten, wenn er Finding Forrester in New York dreht. Die Professionalisierung des Regisseurs vollzieht sich schnell, sie geht aber nicht zwangsläufig mit einer Glättung einher. In Drugstore Cowboy etwa schlägt er bewusst (und nicht etwa aus Unvermögen) die Gelegenheit aus, eine waschechte Suspenseszene zu gestalten. Einmal muss Matt Dillon die Leiche von Heather Graham, die an einer Überdosis gestorben ist, aus einem Motel fortschaffen, in dem lauter Polizisten abgestiegen sind. Van Sants Inszenierung beschwört keine Spannungsdramaturgie, vielmehr setzt die Montage an dieser Stelle eine kühne Ellipse.

Aber zumal bei seinen späteren Hollywood-Arbeiten muss er Produktionsstandards akzeptieren,

die das Kino in seinen Augen uniform werden lässt. Er findet sich auf einem Erzählterrain wieder, auf dem auch die Ambivalenz eindeutig sein soll. Daraus gibt es im Studiosystem vorerst keine Ausflucht für ihn. Begeistert begrüsst er das Keuschheitsgelübde der dänischen Dogma-Bewegung, findet aber wenig Gelegenheit (sucht sie vielleicht auch nicht), es selbst umzusetzen. Wann immer es geht, bemüht er sich jedoch darum, die vorgefundene Realität zu restituieren. Elephant dreht er in einer ehemaligen Schule, deren Einrichtung vollständig zurückgelassen wurde – Büros, Computer und Bücherregale sind einfach ihrem Schicksal überlassen worden; Gerry entsteht in der unberührten Szenerie mehrerer Wüstenlandschaften in Argentinien und den USA. Überhaupt scheut er verbrauchte Drehorte; sein Kino macht einen grossen Bogen um die Metropolen. In New York dreht er nur einmal: Als Good Will Hunting 1997 herauskommt, ist Boston noch längst nicht jener prominente Kinoort, zu dem die Stadt dank Mystic River von Clint Eastwood und den ersten Regiearbeiten von Ben Affleck werden wird. Der Grossteil von Van Sants Filmen entsteht in Portland. Die regenreiche Stadt im Nordwesten verfügt über eine lange Tradition der Subkulturen und eine wachsende Kunstszene. Mittlerweile lebt auch Todd Haynes dort, und Kelly Reichardt hat ihre frühen Filme zum Teil in dieser Stadt gedreht.

Fremde Wurzeln

Seine filmischen Leitsterne stammen, mit wenigen Ausnahmen, nicht aus den USA. Die Szene auf dem Strassenstrich am Colosseum in My Own Private Idaho ist eine Hommage an Pier Paolo Pasolini, den er 1975 während einer Europareise kennenlernt. Einen mindestens ebenso prägenden Einfluss üben Chantal Akerman, Derek Jarman und Béla Tarr auf ihn aus.

Von ihnen lernt er, dass die Dauer, ja Monotonie ein Bleiberecht im Kino haben kann. Raum und Zeit dürfen einer anderen Logik folgen, als es das Erzählkino gemeinhin vorsieht. Ausdauernd lange Kamerafahrten folgen den Figuren, oft in Rückenansicht, in seinen unabhängig (und häufig mit europäischem Geld) produzierten Filmen. Die Darsteller gewinnen dabei starke Präsenz nicht nur als Kraftfelder, sondern auch als bestimmendes auratisches Element. In seiner «Tetralogie des Todes», zu der sich Elephant, Gerry, Last Days und Paranoid Park formieren, vermessen die zurückgelegten und von der Kamera beharrlich begleiteten Wege auch Spannen schwindender Lebenszeit. Solche Kameraoperationen sind zu einem Markenzeichen Van Sants geworden. In Good Will Hunting ist erst am Ende dafür Platz, während des Abspanns, der einen optimistischen Aufbruch signalisiert.

Diese besondere Auffassung von Raum und Zeit, das legt die Ausstellung nahe, ist das filmische Äquivalent zu dem, was die Installation im Bereich der bildenden Kunst praktiziert. Und zugleich beruft sich Van Sant damit auch explizit auf die Anfänge des Kinos, auf die weitgehend unverstellte Restitution der Wirklichkeit in den ersten Filmen der Brüder Lumière, wo Raum und Zeit eine Einheit bilden.

Mit Rückfahrkarte

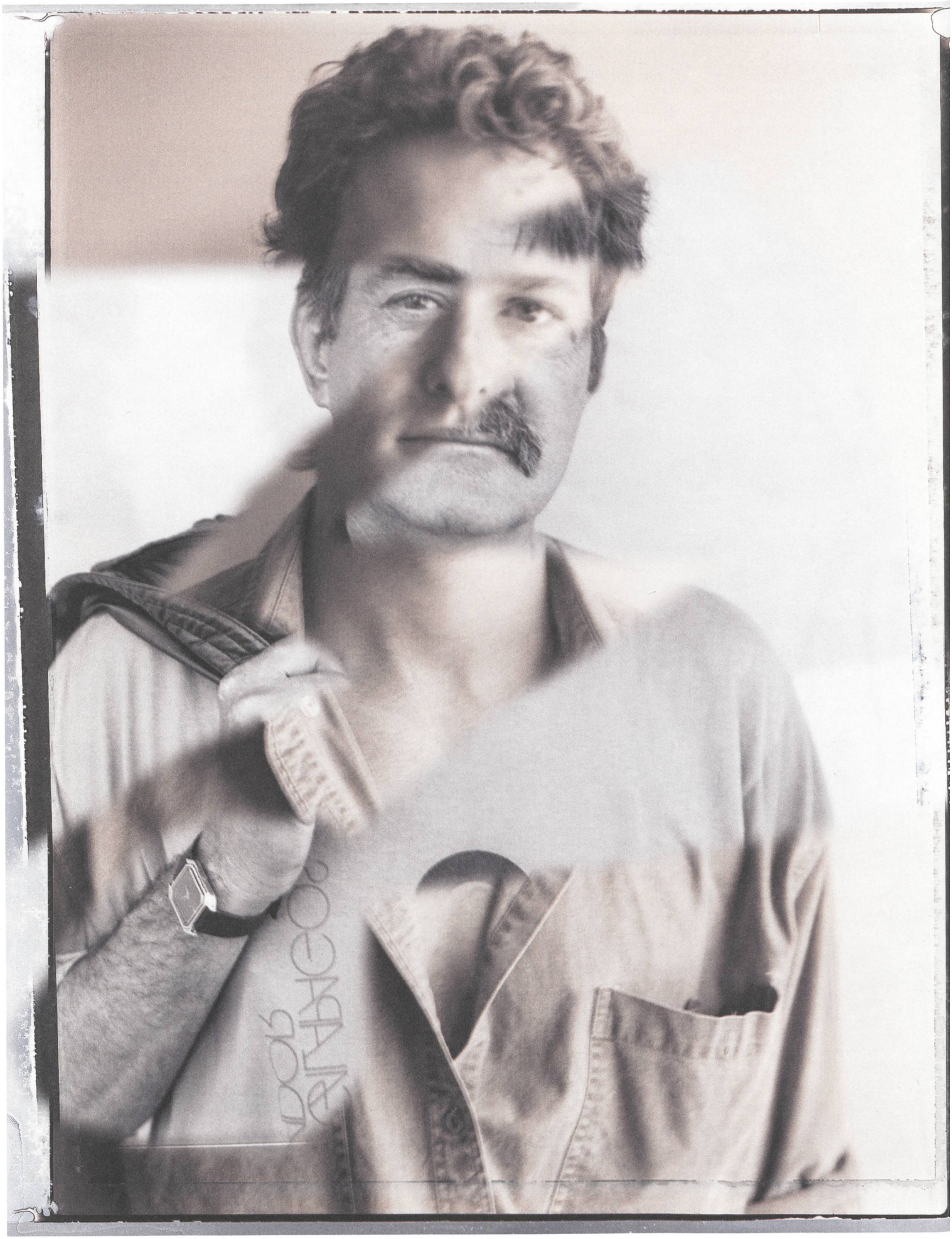
Die Basketballmannschaft seiner Wahlheimat heisst «Portland Trail Blazers», was gut zu Van Sant passt: Auch er ist ein *trail blazer*, der neue Horizonte eröffnet. Zusammen mit Todd Haynes und Tom Kalin gehört er zu den Pionieren eines unabhängigen Queer Cinema, das sich in den Achtzigern selbstbewusst zu Wort meldet. Es hat einen langen, steinigen Weg vor sich. Mala noche erregt zwar starkes Aufsehen an der Berlinale sowie an schwul-lesbischen Festivals in Europa und wird von der Vereinigung der Filmkritiker in Los Angeles als bester Independent des Jahres 1987 ausgezeichnet. In den USA aber hat er Schwierigkeiten, einen regulären Verleih zu finden.

Danach verfilmt Van Sant erst einmal einen Stoff, der *straight* ist (wenngleich Drugstore Cowboy durchaus subversive Züge trägt), bevor er 1991 mit My Own Private Idaho erneut eine schwule Liebesgeschichte dreht. Ein Jahr später zieht ihn Oliver Stone als Drehbuchautor für ein Projekt über Harvey Milk hinzu, den ersten offen und militant schwulen Politiker, der in den USA in ein Amt gewählt wurde. Das Vorhaben scheitert unter anderem, weil das Studio eine explizite Sexszene nicht akzeptiert. (Das ist womöglich eine Lektion für Van Sant – allerdings inszeniert er bereits in My Own Private Idaho schwule Liebesszenen mit grosser Zurückhaltung und löst sie poetisch in Stillleben auf.) Der zweite Schock, den er bei seinem ersten Hollywood-Engagement erlebt, besteht in der Erkenntnis, dass das Drehbuch in diesem System nicht als vibrierender, offener Grundriss, sondern als ein verbindlicher Vertrag angesehen wird.

Vorerst wird Gus Van Sant Motive des Queer Cinema nur als Spurenelemente in seine Mainstreamfilme einfliessen lassen. In To Die For ist die erotische Faszination zu spüren, die Nicole Kidman auf eine junge Schülerin ausübt (auch die Masturbationsphantasien, die diese Femme fatale bei Joaquin Phoenix freisetzt, erweitern sacht die Grenzen des Zeigbaren); die verdeckte Homosexualität der Titelfigur von Finding Forrester bleibt im Film nur ein Gerücht, das ihr Darsteller Sean Connery erst viele Jahre später bestätigen mag. Erst als 2008 Van Sants eigenes Biopic über Harvey Milk herauskommt und Oscars für den besten Hauptdarsteller und das beste Drehbuch gewinnt, zeigt sich die Mainstreamtauglichkeit seiner Visionen. Nebenher tritt er als Produzent und Förderer in Erscheinung: nicht nur von *queer films* und solchen, die transgressiv Genderfragen verhandeln (darunter Lawrence Anyways von Xavier Dolan), sondern auch von Tabubrechern wie Kids von Larry Clark. Van Sant bezieht sich nicht nur auf Traditionen der Subversion, er begründet sie auch.

Dass er sich im Hollywood-System durchsetzen kann, ist nicht nur seiner etwaigen Anpassungsfähigkeit zuzuschreiben. Van Sants Erfolg ist auch einer immensen Beharrlichkeit geschuldet, mit der er als Agent einer ästhetischen Durchlässigkeit agiert. Er macht im Mainstream Stilelemente heimisch, die seine unabhängig produzierten Filme prägen. In To Die For bricht er das Tabu der unmittelbaren

→ Gabe Nevins in Paranoid Park (2007)
↓ Black and White aus der Serie «Cut-Up» (2010) © Gus Van Sant



Bad Geo and Boy aus der Serie «Cut-Up» (2010) © Gus Van Sant

Zuschaueradressierung; schon in My Own Private Idaho lässt er Darsteller direkt in die Kamera sprechen. Er modifiziert die filmische Realität durch den Einsatz von Zeitlupe oder Zeitraffer (Letzteres indes vorwiegend als Independentfilmer) oder dadurch, dass er in To Die For ebenso wie in Elephant die Perspektiven wechselt und Szenen unter veränderten Vorzeichen wiederholt. Er arbeitet mit unterschiedlichen Bildmaterialien, montiert in den Erzählfluss Passagen ein, die auf Video oder Super-8 gedreht sind. Von Mala noche bis Paranoid Park, und fast noch stärker in Milk, verleihen fingierte Home-Movie-Einsprengsel den Geschichten ein Flair des Persönlichen, Privaten.

Verlockung des Akademischen

Es ist also erst einmal nicht verkehrt, Gus Van Sant ein Chamäleon zu nennen, das sich den jeweiligen Arbeitsbedingungen anpasst und zu seinen Nutzen zu wenden versucht. Das impliziert eine Überlebensstrategie. Aber braucht er Hollywood? Die Ausstellung gibt darauf eine mehrdeutige Antwort, ebenso wie sein Werk. Als Filmemacher will er unter Beweis stellen, dass er sich in ganz unterschiedlichen Disziplinen bewähren kann. Mal unterwirft er sich der Tyrannei der Narration, mal widersetzt er sich. Wie er seine Karriere bisher vorangetrieben hat, ist auf kluge Weise launenhaft. Aber ein Chamäleon kann nur die Farbe wechseln, nicht seine Gestalt.

Als das Festival von Locarno 1997 für die Retrospektive «Feux croisés» amerikanische Filmemacher einlädt, ihren Lieblingsfilm aus dem US-Kino der letzten fünf Jahrzehnte auszuwählen, entscheidet sich Van Sant für Ordinary People von Robert Redford. Das muss zunächst verblüffen. Zusammen mit Kramer vs. Kramer verkörpert Redfords Regiedebüt von 1980 sozusagen das Urbild des gediegen-bürgerlichen, auf sentimentale Weise gesellschaftlich relevanten Dramas, auf das seither praktisch ohne Unterbrechung der alljährliche Oscar-Regen herabfällt. Van Sants Wahl ist nicht ironisch. Der Film bedeutet ihm tatsächlich viel. Er spielt in dem Milieu, in dem er aufgewachsen ist. Er hat grossen Einfluss auf die Art, in der sich Van Sant in die Welt Heranwachsender einfühlt, was besonders deutlich wird in den Therapieszenen aus Good Will Hunting, den Van Sant zu diesem Zeitpunkt gerade herausbringt. Überdies dient er ihm als Leitfaden für die lineare Konstruktion von Geschichten, wie sie Hollywood von ihm erwartet.

Es gibt durchaus einen konservativen Impuls bei ihm. Van Sant ist einer der wenigen US-Regisseure, die darauf bestehen, dass zu einem richtigen Film auch ein Vorspann gehört, der Schauspieler und Team vorstellt. Er greift gelegentlich auf das klassische, Academy-Bildformat 4:3 zurück, aber wohl weniger der Nostalgie wegen als vielmehr, weil das ehemals übliche Format unterdessen den heutigen Sehgewohnheiten zuwiderläuft. Bei aller scheinbaren Anpassung an Hollywoods Regeln verfolgt Van Sant immer seine eigene Agenda. Restless demonstriert dies eindringlich. Auf den ersten Blick scheint er eine jener handelsüblichen, tragikomischen Teenagerromanzen zu sein, die in diesem Jahrzehnt in Hollywood Konjunktur haben. Er vermittelt eine treuherzige Botschaft von Lebensbejahung und Selbstfindung im Angesicht des Sterbens. Aber Van Sants Film ist nicht deckungsgleich mit der Konvention. Er nimmt die Todessehnsucht seines männlichen Protagonisten ernst, knüpft an seine allerdings weit rigidere, düsterere «Tetralogie des Todes» an. Darin steckt noch keine Subversion. Diese findet sich in dem Entstehungsprozess des Films: Van Sant dreht, auf Kosten von Sony und der Produzenten Ron Howard und Brian Grazer, zwei Versionen des Films. Jede fertig gedrehte Szene lässt er die Darsteller noch einmal spielen, diesmal als Stummfilm, in dem die Dialoge als Zwischentitel eingeblendet werden (zu finden als Bonus auf der DVD bzw. Bluray von Restless). Gewiss treibt ihn dabei die Neugier um, ob das überhaupt funktionieren kann. Es ist aber vor allem die Geste eines modernen Künstlers, der es wagt, das Kino ganz anders zu denken.

→ Ausstellung Gus Van Sant vom 25. Oktober 2017 bis 7. Januar 2018 im Musée de l'Elysée, Lausanne. www.elysee.ch

→ Umfassende Filmretrospektive zu Gus Van Sant von Oktober bis Dezember in der Cinématheque suisse, Lausanne, im Filmpodium Zürich und im Cinéma du Grütli, Genève

→ Weitere Informationen unter www.cinematheque.ch

Anzeige

DUISBURG am Rhein
Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen
Film und Medien Stiftung NRW
arte
3sat
Sparkasse Duisburg

mittel der wahl

duisburger filmwoche 41

6.–12. november 2017 im filmforum am dellplatz
das festival des deutschsprachigen dokumentarfilms
doxs! dokumentarfilme für kinder und jugendliche 16
www.duisburger-filmwoche.de | www.do-xs.de

Anzeige