

## DRUGSTORE COWBOY (1989): A Junkie's Life

»It's hard being a dope fiend. And it's even harder running a crew.« (Bob)

Für seinen zweiten Film geht Van Sant von dem Manuskript des bis dahin unveröffentlichten autobiografischen Romans *Drugstore Cowboy* von James Fogle aus.<sup>1</sup> Damit greift er wieder auf den Bericht eines Autors zurück, der in dem Milieu, das er beschreibt, tatsächlich gelebt hat: Fogle, der zum Zeitpunkt der Entstehung des Films gerade eine 22-jährige Haftstrafe absitzt, hat viele Jahre als Junkie in Tacoma (Oregon) und Portland verbracht. Van Sant schreibt zusammen mit dem Journalisten Daniel Yost ein Drehbuch, welches bald das Interesse der jungen Produzentin Laurie Parker und der kleinen Produktionsfirma Avenue Pictures weckt. *DRUGSTORE COWBOY* verhilft Van Sant zum Durchbruch bei Kritik und Publikum und begründet seinen Status als einer der wichtigsten US-amerikanischen Independent-Regisseure der späten 1980er.<sup>2</sup>

*Portland, 1971. Bob (Matt Dillon) liegt in einem Krankenwagen. Rückblende: Bob führt eine Bande von Junkies – bestehend aus ihm und seiner Freundin Dianne (Kelly Lynch) sowie dem jüngeren Paar Nadine (Heather Graham) und Rick (James LeGros) – von einem Drogen-Coup zum nächsten. Sie rauben vor allem Apotheken aus und verbringen die restliche Zeit damit, in der Wohnung zu fixen und auf den nächsten Coup zu warten. Dabei stehen sie unter Beobachtung der Polizei, vor allem von Officer Gentry (James Remar), der es sich zum persönlichen Ziel gemacht hat, Bob zur Strecke zu bringen. Als der Druck vonseiten der Polizei zu groß wird, beschließt die Bande, Portland für eine Weile zu verlassen, und sie verlagert ihre Raubzüge in andere Städte im Nordwesten der USA. Als Nadine eines Tages an einer Überdosis stirbt, glaubt sich Bob*

*von einem bösen Fluch getroffen und entscheidet sich dazu, sein Leben zu ändern. Er verlässt die Bande und fährt zurück nach Portland, wo er sich in ein Methadon-Programm einschreibt und einen Job als Fabrikarbeiter annimmt. Im Foyer seiner Pension begegnet er einem alten Freund: dem früheren Priester Father Tom (William S. Burroughs), der seit Jahrzehnten drogensüchtig ist. Obwohl Bob es schafft, eine Weile clean zu bleiben und ein ›anständiges‹ Leben zu führen, holt ihn seine Vergangenheit ein: David, ein Junkie, den Bob zuvor bei einer früheren räuberischen Erpressung bloßgestellt hat, lauert ihm mit einem anderen jungen Mann auf und verletzt ihn lebensbedrohlich. Bob wird mit Sirenen ins Krankenhaus gebracht.*

### Beat Cinema

*DRUGSTORE COWBOY* lässt sich in Anlehnung an Jack Sargeants Begriff wie *MALA NOCHE* als *Beat Cinema* verstehen.<sup>3</sup> Auch Van Sants zweiter Film ist in einem Milieu der sozialen Außenseiter angesiedelt, das dem Umfeld einer Reihe von Beat-Autoren ähnelt. Wie die Beats in ihren Texten verzichtet auch Van Sant hier darauf, seinen drogenabhängigen Antihelden moralisch zu verurteilen. Der Film liefert keine schlüssigen soziologischen Erklärungen für das Verhalten des Junkies Bob. Nach eigenen Angaben versucht Van Sant vielmehr den Zuschauer dazu zu bringen, sich zu dem brisanten sozialen Thema eine eigene Meinung zu bilden.<sup>4</sup>

Van Sant greift dabei nicht nur auf Fogles Milieu-Beschreibung zurück, sondern lässt zudem einen weit prominenteren Zeugen des Junkie-Lebensstils zu Wort kommen: Im letzten Drittel des Films tritt Beat-Autor William S. Burroughs als Alt-Junkie Father Tom auf. Der Drogenkonsum – der auch bei den meisten anderen Beat-Schrift-



William S. Burroughs weist den Weg: Bob (r.) mit Drogenveteran Father Tom

stellern biografisch und künstlerisch eine Rolle spielte – rückt in vielen von Burroughs' Texten ins Zentrum. Seine eigene Abhängigkeit verarbeitete er sowohl in dem autobiografischen Roman *Junkie* (1953)<sup>5</sup> als auch in dem 1959 erstmals veröffentlichten Kultbuch *Naked Lunch*<sup>6</sup>. Van Sant gibt an, dass Burroughs mit seinem literarischen Werk und seinem Lebensstil maßgeblichen Einfluss auf *DRUGSTORE COWBOY* hatte.<sup>7</sup> So wie sich in dem Roman *Naked Lunch* – der nach Angaben seines Autors ausschließlich unter Drogeneinfluss und im Entzug entstand – »das Auf und Ab der psychischen und physischen Verfassung in der zwischen Realität und Halluzination, Sucht und Abträumen ständig hin- und herwechselnden realistischen und surrealistischen Darstellungsform«<sup>8</sup> spiegelt, wie Alfred Hornung zusammenfasst, oszilliert auch Van Sants Film zwischen Bobs alltäglicher Wahrnehmung und seinen absurden Wahnvorstellungen. Auch Father Toms apokalyptische Prognose für die US-amerikanische Drogen- und Kulturpolitik in *DRUGSTORE COWBOY* könnte einem Roman von Burroughs entliehen sein. Tat-

sächlich überließ Van Sant dem bereits greisen Autor das Schreiben der Dialoge für dessen Rolle als Father Tom.<sup>9</sup> Wie ein Geist aus Bobs Jugend – Tom war derjenige, der ihm während seiner Zeit als Messdiener Drogen verschaffte – fungiert Burroughs' Figur als nostalgisches Sprachrohr einer Vergangenheit, in der mit Drogen liberaler umgegangen wurde:

Narcotics have been sytematically scapegoated and demonized. The idea that anyone can use drugs and escape a horrible fate is anathema to these idiots. I predict in the near future right-wingers will use drug hysteria as a pretext to set up an international police apparatus (...).

In der Dramaturgie eines konventionelleren Drogenfilms würde es logisch erscheinen, dass ein Junkie mit seiner »verlorenen Seele« an irgendeinem Punkt der Handlung an einen Priester herantritt, um für seine Sünden um Vergebung zu bitten. Indem Van Sant in seiner Version die Figur des Geistlichen aber mit Burroughs, dem litera-

rischen Übervater der US-amerikanischen Drogenkultur, besetzt und diesen die eigenen Dialoge schreiben lässt, wird sowohl der referentielle als auch der sozialkritische Charakter von Van Sants Projekt augenscheinlich: Vor allem in seinen ersten drei Filmen bemüht sich der Regisseur um die Darstellung von Lebensbereichen jenseits der *middle class* bzw. des gesellschaftlichen Zentrums und der damit verbundenen sozialen Not und liefert eine empathische Beschreibung einer alternativen Lebenskultur, die das literarische Projekt der Beats fortsetzt, insbesondere jenes Burroughs'. Bereits *Naked Lunch* enthält schließlich Hornung zufolge »gerade in der Schilderung der miserablen Lebensbedingungen der Drogensüchtigen auch eine mit der grotesken Darstellung und der satirischen Absicht gekoppelte moralische Komponente«<sup>10</sup>. Andreas Rauscher versteht Van Sants intertextuelle Methode in ähnlichem Sinne, wenn er dessen allgemeine filmmacherische Praxis von jener im restlichen US-amerikanischen Independent-Kino der späten 1980er und frühen 90er abgrenzt: So ließen sich auch in den Filmen von Spike Lee, Jim Jarmusch, David Lynch, den Coen-Brüdern oder Quentin Tarantino eine Fülle von Verweisen auf die Popkultur des 20. Jahrhunderts finden. Im Gegensatz zu diesen Regisseuren stelle Van Sant seine Bezüge aber nicht offen aus, denn bei ihm erschienen »[d]ie gesellschaftlichen und politischen Zusammenhänge der Anspielungen (...) wichtiger als die zweifelsohne ebenfalls vorhandene Kunstfertigkeit, mit der die filmischen Zeichen arrangiert werden«<sup>11</sup>. Die Besetzung Burroughs' präsentiere Van Sant in diesem Sinne ganz bewusst nicht »als literarischen Insidergag«; stattdessen sei er vor allem an Burroughs als »Symbolfigur eines aufgeklärten Umgangs mit Drogen«<sup>12</sup> interessiert.

In einem Interview räumt Van Sant ein, dass der Film vor allem aufgrund der Erzählperspektive des Junkies Drogenkonsum parteiisch darstelle.<sup>13</sup> Durch diesen Blick auf die Geschichte sowie die Präsenz und gesellschaftskritische Stimme Burroughs' wird *DRUGSTORE COWBOY* tatsächlich zu einem tendenziösen Film, der umso radikaler

erscheint, wenn man ihn vor dem Hintergrund seiner Entstehungszeit betrachtet: Ende der 1980er bestimmte unter der Präsidentschaft des Republikaners Ronald Reagan ein neuer Konservatismus die US-amerikanische Gesellschaft.<sup>14</sup> Dieser Rollback gipfelte hinsichtlich der Drogenpolitik in der *Just Say No*-Kampagne von First Lady Nancy Reagan, in der diese für ein drogenfreies Land warb. In diesem für soziale Minderheiten repressiven Klima drehte Van Sant mit *DRUGSTORE COWBOY* einen Film, der Junkies und Dealer nicht per se als den kriminellen Bodensatz der Gesellschaft verurteilt, sondern vielmehr Sympathie für sie aufbringt. Van Sant siedelt *DRUGSTORE COWBOY* dabei bezeichnenderweise im Jahr 1971 an – einer bezüglich des Drogenkonsums in doppelter Hinsicht »unschuldigeren« Zeit, in der Crack und andere harte Drogen noch nicht in großem Maße im Umlauf waren und AIDS noch keinen Schatten auf die Szene warf.<sup>15</sup> Der weitgehend unbeschwerter Drogenkonsum der Hippie-Zeit ist allerdings auch hier schon einer Frustration der Konsumenten gewichen; Junkies und Dealer werden polizeilich verfolgt.

Der tendenziell subversive Gestus des Films wird zudem durch die Besetzung der Hauptrolle mit dem ehemaligen Teen-Star Matt Dillon evoziert. Van Sant bezieht sich über Dillon auf die rebellischen Figuren, die dieser in Francis Ford Coppolas Jugenddramen *THE OUTSIDERS* (1983) und *RUMBLE FISH* (1983) verkörperte.<sup>16</sup> Dillon setzte in diesen Filmen und als ein zentrales Mitglied des sogenannten *Brat Pack* – so die von dem Magazin *New York* geprägte Bezeichnung für eine Gruppe junger Schauspielerinnen und Schauspieler in einer Reihe von Youth Films der 1980er<sup>17</sup> – den Figurentypus des *rebel male* fort: des rebellischen, gegen die gesellschaftlichen Konventionen seiner Zeit aufbegehrenden jungen Mannes, den Marlon Brando, James Dean und Montgomery Clift in den 50ern etabliert hatten.

Im Folgenden wird dargelegt, wie Van Sant mit absurdem Humor und ironischen Bezügen auf weitere Genres des US-amerikanischen Films den Antihelden Bob in einer fundamentalen Iden-

## We Can't Go Home Again

titätskrise zeigt. Der Regisseur stellt dazu Bobs Junkie-Erfahrung in der Bandbreite von größter Konsum-Ekstase über angstvolle Wahnvorstellungen bis zum Gefühl der Einsamkeit im Entzug dar und zeichnet seinen Protagonisten somit als einen verkehrten Unangepassten.

### Ein anderes Leben

DRUGSTORE COWBOY beginnt mit einer Großaufnahme von Bobs Gesicht. Lichter ziehen an ihm vorüber, man hört Verkehrsgeräusche. Bob grinst breit. Dann ist seine Stimme als Voice-over zu hören. Sie spricht den Zuschauer direkt an und führt ebenso unvermittelt Bobs Identität als Junkie ein, ähnlich wie Walt in MALA NOCHE seine Homosexualität erklärt: »I was once a shameless full-time dope fiend.« Dann erzählt Bob, wie er, um sich seine Drogen zu beschaffen, mit seiner Crew Apotheken im Nordwesten der USA ausgeraubt hat. »But don't get the idea it was easy«, verteidigt er sein Leben. »It's hard being a dope fiend. And it's even harder running a crew.« Bob entschuldigt sich nicht dafür, wer er war bzw. ist, und macht schon hier nachdrücklich seine quasi professionelle Einstellung zum Leben als Junkie deutlich. Dann stellt er seine »Crew« vor: seine »Frau« Dianne, seinen Sidekick Rick und dessen Freundin Nadine. Während dieser Vorstellung sind 8-mm-Aufnahmen der vier zu sehen, auf denen sie für die Kamera posieren und herumalbern (siehe FT, Abb. 3-8). Wie schon in MALA NOCHE setzt Van Sant das Format der *home movies* hier nicht nur dazu ein, um eine besondere Nähe zu den Figuren zu erzeugen, sondern auch um Bob und seine »Crew« als mehr als nur eine Bande zu markieren: Sie sind eine Familie, in der Bob und Dianne als die Eltern von Rick und Nadine fungieren. Bob nennt Dianne »my wife«, obwohl die beiden nicht verheiratet sind. Und er assoziiert seine Gang mit einem eigenen Kind: »I carried the whole goddamn outfit on my back like it was my own newborn son.« Dann folgt ein Schnitt zurück auf Bob. Die Halbtotale, mit der der Prolog endet, macht klar, dass er sich in einem Krankenwagen

befindet (siehe FT, Abb. 9). »But I guess deep down I knew we could never win. We played a game we couldn't win to the utmost«, resümiert er. Die nächste Einstellung zeigt eine Panoramaaufnahme des Handlungsorts Portland unter einem dichten Wolkenhimmel.

Im Laufe des Films, der nun retrospektiv erzählt wird, versucht Bob an einem bestimmten Zeitpunkt zwar, von den Drogen wegzukommen. Doch es scheint, als sei ihm – wie Walt in MALA NOCHE, der um die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe zu Johnny von Beginn an weiß – die Vergeblichkeit dieses Handelns im Vorhinein bewusst. In einem Gespräch mit einer Drogenberaterin gesteht Bob: »I'm a junkie, I like drugs, I like the whole lifestyle.« Doch er sieht auch ein: »[I]t just didn't work out.« Bob gelingt es mit dieser Erkenntnis zwar für eine Weile, ein Leben ohne Drogen zu führen. Doch am Ende kehrt der Film wieder in den Krankenwagen aus dem Prolog zurück. Zuvor wurde gezeigt, wie Bob von einem anderen Junkie lebensbedrohlich verletzt wurde. Aus dem Off ergänzt er nun seine Erklärung vor der Drogenberaterin, indem er seinen Rauschmittelkonsum mit der Unsicherheit im eigenen Leben beschreibt:

It's this fucking life. You never know what's gonna happen next. (...) See, most people don't know how they're gonna feel from one minute to the next. But a dope fiend has a pretty good idea. All you gotta do is look at the labels on the little bottles.

Und er bemerkt weiter: »The irony was fucking brilliant; the chickenshit cops were giving me an escort to the fattest pharmacy in town.« Damit deutet er an, dass sich seine Sucht sowie sein kriminelles Handeln, sollte er überleben, fortsetzen würden. Dass DRUGSTORE COWBOY am selben Ort endet, wo er begonnen hat, unterstreicht Bobs existentielle Verlorenheit. Wie Walt in MALA NOCHE begegnet Bob seiner eigentlich ausgeweglosen Situation aber mit Sarkasmus. Van Sant visualisiert Bobs Gefühle am Ende ähnlich wie im Prolog mit 8-mm-Aufnahmen der Gang.

Nun, da der Zuschauer von Bobs Trennung von seinen Freunden weiß, wirken diese Aufnahmen deutlicher als zu Beginn wie sehnsuchtsvolle Erinnerungsbilder. Wie im Prolog ist auch hier der melancholische Song *For All We Know* (1934) in einer Interpretation der US-amerikanischen Jazzsängerin Abbey Lincoln zu hören. Darin wird ein Moment des schmerzhaften Abschieds beschrieben: »For all we know we may never meet again / Before you go make this moment sweet again / We won't say good-night«. Mit dieser visuellen und akustischen Rahmung des Films deutet Van Sant auf eine Sehnsucht Bobs jenseits der Drogen hin: der nach Geborgenheit und Gemeinschaft. *For All We Know* ist bezeichnenderweise auch an jener Stelle im Film zu hören, an der Bob allein mit dem Bus nach Portland zurückkehrt, um dort seinen Entzug zu beginnen – in jene Stadt, die zuvor das gemeinsame Revier von ihm und seiner Crew dargestellt hat.

Die sich zwischen Anfang und Ende abspielende filmische Erzählung zerfällt in zwei Teile: Im ersten, längeren Segment sieht man das wilde Leben der Junkie-Familie. Eine Zäsur findet durch Nadines Tod statt. Der zweite Teil zeigt Bob allein im Methadon-Programm in Portland. Die beiden Segmente wirken in den Stimmungen, die sie erzeugen, so unterschiedlich, als seien sie zwei verschiedenen Filmen entnommen: einem streckenweise surrealen Drogenfilm mit Anleihen an das Road Movie in der ersten Hälfte und, nach Bobs offener Läuierung und Katharsis, einem sozialrealistischen Film über den Versuch eines anständigen Lebens in der zweiten.

Im ersten Teil positioniert sich Bob mit seinem von der Gesellschaft als »unreif« angesehenen Lebensstil noch ganz bewusst gegen ein bürgerliches Lebensmodell. Er und seine Gang sind Drifter; ihr Leben ist ganz davon bestimmt herumzuhängen,

Drogen zu beschaffen und »high« zu sein. Eine Schlüsselszene zum Verständnis von Bobs Lebenshaltung ist dabei jene, in der er mit Dianne seine Mutter besucht, um einige alte Kleider einzusammeln. Am Ende des kurzen Besuchs ermahnt die Mutter Dianne: »You are grown up now. And you



Das alte Zuhause: Bobs Mutter ermahnt ihren Sohn und Dianne

still act as children who wanna do nothing but run and play. You cannot run and play all your life, Dianne.« Bobs Mutter liefert aber nicht nur eine treffende Beschreibung von Bob und seiner Crew. Sie lässt zugleich erahnen, wovor Bob und Dianne eigentlich flüchten: vor einem spießigen Leben in der *suburbia*, das Van Sant mit sauberem Vorgarten, einem voll besetzten Geschirrschrank und einem Vogelkäfig im Haus der Mutter vielsagend ausstattet. Diese wirkt, von Grace Zabriskie tendenziell hysterisch gespielt, mit ihren hochtupierten Haaren und ihrem übermäßigen Make-up tatsächlich aber weder wie eine fürsorgliche Mutter für Bob noch wie ein Rollenmodell für Dianne. Vor allem über diese Szene stellt der Film Bobs Drogenkonsum als einen Reflex auf die Angepasstheit und Langeweile eines bürgerlichen Lebens dar.

Andererseits scheint Bob bürgerliche Ideale von Heim und Familie dermaßen verinnerlicht zu haben, dass sie selbst für sein Junkie-Leben strukturgebend sind. So führt er sich selbst zu Beginn des Films nicht ohne Stolz als Vorsteher seiner

## We Can't Go Home Again

Bande bzw. Vater einer alternativen Familie ein, in der er tatsächlich die größte Verantwortung übernimmt: Er treibt die Gang an, stellt Regeln auf und setzt diese bei Bedarf streng um. Im Rahmen seines Lebenswandels offenbart sich Bob als Ganove alter Schule, wenn er großen Wert auf eine gute Planung der Coups legt. Er erscheint teilweise sogar als wertkonservativ, wenn er etwa gegen die Verrohung der Jugend durch das Fernsehen wettet. Auch dass Bob und Dianne bereits seit der Highschool ein Paar sind, was Gentry an einer Stelle anspricht, deutet auf die Sehnsucht nach einem konventionellen Ehe- bzw. Familienleben hin. Eine solche Vorstellung wird an einigen Stellen aber zugleich parodiert: Als Bob etwa nach einem Coup nach Hause kommt, ruft er wie ein Arbeiter, der von einem harten Tagwerk zurückkehrt, Dianne zu: »Honey, I'm home!« Diese Szene zielt ironisch darauf ab, dass Bob und seine Crew von einem gewöhnlichen Familienalltag weit entfernt sind. Während in der klassischen *nuclear family* die Sphären zwischen dem privaten Raum des Zuhauses, um den sich die Mutter kümmert, und dem öffentlichen Raum des Berufsalltags, in dem der Vater den Lebensunterhalt für alle Familienmitglieder besorgt, klar getrennt sind, verwischen sich diese in der Junkie-Familie unweigerlich. Bobs Leben wird einzig durch die zwei unterschiedlichen Aktionen des ›Coups‹ und des ›Wartens auf den Coup‹ strukturiert, die er zudem gemeinsam mit den anderen ›Familienmitgliedern‹ erlebt. Der im Film absurd komisch dargestellte Widerspruch zwischen Bobs Freiheitsdrang, der ihn einst zum Junkie werden ließ, und der heimlichen Sehnsucht nach Sicherheit und Stabilität erklärt die Identitätskrise der Hauptfigur.

Dabei zeigt DRUGSTORE COWBOY zunächst noch die positiven Seiten des kriminellen Junkie-Lebens: die Aufregung vor und während der Raubüberfälle, die Entspannung durch die Drogenerfahrung, das Glücksgefühl der Überlegenheit gegenüber den dilettantisch agierenden Polizisten. Doch bald schon rücken die negativen Seiten ins Zentrum des Films: Der Suche nach Drogen wird

alles andere untergeordnet, und der Konsum führt schließlich zu emotionaler Leere und sexueller Impotenz. Letzteres zeigt sich besonders in jener Szene, in der Dianne Bob zum Sex überreden will, dieser aber nur an den nächsten Coup denken kann. Zudem beginnt eine Paranoia, die vor allem durch einen starken Aberglauben zum Ausdruck kommt und in eine Reihe von Halluzinationen mündet, Bob mehr und mehr zuzusetzen. Van Sant visualisiert dabei die verschiedenen subjektiven Bewusstseinsebenen Bobs – den Drogenrausch, den Zustand großer Aufregung und seine Wahnvorstellungen – auf recht ähnliche Weise, womit er eine unmittelbare Verbindung zwischen diesen andeutet.

Bobs ersten Drogentrip zeigt der Film kurz nach dem Apothekenraub, mit dem die retrospektive Erzählung zuvor begonnen hat. Bob setzt sich einen Schuss und blickt aus dem Fenster des fahrenden Wagens. Die folgenden Bilder sind zwar aus einem Auto heraus aufgenommen – was für Bobs subjektiven Blick sprechen würde –, aber sie zeigen eine Umgebung, die nicht zu jener der Haupthandlung passt: Zu sehen ist eine Wohnsiedlung der 1950er und ein radfahrender kleiner Junge. Ein Formatwechsel auf 8 mm deutet an, dass es sich hier um ein Bild aus Bobs Vergangenheit handeln könnte. Der Junkie erinnert sich demnach gerade in dem Moment, in dem die Wirkung der Drogen einsetzt, an eine unschuldige Szene aus seiner Kindheit. Dieser kurzen Einstellung folgt Bobs erste Drogenhalluzination: Eine Großaufnahme von seinem Gesicht im Profil wird jetzt mit dem Bild eines Himmels, der über einem Meer steht, kombiniert. Über diesen trudeln verschiedene Objekte: unter anderem eine Spritze, ein Löffel, eine Kuh, ein Flugzeug, eine Tanne und ein Haus. Während dieser überblendeten Einstellungen verschwindet Bobs Gesicht zwischenzeitlich ganz zu Gunsten des surrealistisch anmutenden Himmelsbildes, um kurz darauf wieder mit diesem übereinander gelegt zu werden (siehe FT, Abb. 10-13). Van Sant gelingt an dieser Stelle, ähnlich wie in MALA NOCHE, mit experimenteller Methode eine Subjektivierung der Bildsprache, die einen Einblick in

das Bewusstsein der Hauptfigur erlaubt. Mit dem vermeintlichen Erinnerungsbild greift Van Sant das Familienmotiv der *home movies* aus dem Prolog wieder auf. Bobs Sucht mag tatsächlich durch den Verlust des Gefühls der Geborgenheit begründet sein, das er einst als Kind auf dem Rad empfunden hat. Letztlich hat Bob mit dem Aufbau seiner Bande nichts anderes versucht, als sich eine Struktur zu erschaffen, die die klassische *nuclear family* ersetzt. Dies bringt auch sein Eröffnungsmonolog zum Ausdruck. Dass es bei Bobs gefährlichem Lebenswandel, der in der Halluzination durch die fliegenden Fix-Utensilien visualisiert wird, aber keine gesicherten Verhältnissen geben kann, deutet hier bereits das abgehobene Haus als Wohnort der Familie an. Dieses Sinnbild eines instabil gewordenen Zuhauses wird Van Sant in der Eröffnungssequenz von IDAHO isolieren und zum unheimlichen Symbol der Heimatlosigkeit verdichten.

Auch im Moment großer Euphorie zeigt der Film surreale Bilder: Als es Bob gelingt, Polizisten einen Streich zu spielen, überblendet Van Sant eine Einstellung auf die hilflos agierenden Gesetzeshüter mit einer auf Bobs lachendes Gesicht und einer weiteren auf von unten nach oben aufsteigende Lichtspäne. Das letzte Bild erinnert an die Nahaufnahme eines Glases Wasser, in dem sich gerade eine Tablette auflöst – ein Eindruck, der durch leise Wassergeräusche verstärkt wird. Die Bilder der Cops und von Bobs Gesicht verschwinden, bevor stattdessen neon-grüne Negativbilder einer Pistole, von Pillen, Spritzen und ›Smiley‹-Buttons zu sehen sind, die von oben nach unten fallen. Davon wird schließlich wieder auf Bobs lachendes Ge-



**Junkie-Familie im Wohnzimmer: Die ›Kinder‹ Nadine und Rick müssen sich vor den ›Eltern‹ Dianne und Bob rechtfertigen**

sicht überblendet. Auf der Tonebene ist zudem das Lachen der ›Crew‹ zu hören, aber auch eines größeren Publikums. Hiermit deutet sich selbstreflexiv an, dass die Zuschauer von Van Sants Film in gewisser Weise zu Verbündeten von Bob und seiner Bande werden. Das Gefühl des geglückten Streichs funktioniert in dieser Montage wie eine Droge für Bob, was sich durch die entsprechenden Utensilien und den Fluss der Späne verdeutlicht. Durch Bobs lachendes Gesicht und das imaginierte Gelächter im Hintergrund wird zudem klar, dass es diese Momente sind, die er am Lebensstil des Junkies und Gesetzlosen liebt. In diesen Augenblicken kann er sich tatsächlich wie ein souveräner Drogenheld fühlen, der seine Kontrahenten sogar ohne eine

## We Can't Go Home Again

Schusswaffe, die hier nur als Bild durch die Luft fliegt, austricksen kann.

Bobs Lebenswirklichkeit wird aber nicht nur durch Drogen und Euphorie, sondern auch durch ein System böser Zeichen strukturiert, »dark forces that lie beneath the surface«, die einen, so glaubt Bob, auf lange Zeit verfluchen können. Als Nadine durch die Erwähnung eines Hundes eines dieser schlimmen Zeichen aktiviert, wird Bob plötzlich zusehends unruhig. Besonders schlimm sei Nadines Vergehen, so wirft Bob ihr vor, weil sie den Hund im gemeinsamen Zuhause erwähnt habe. Das schützenswerte Refugium der Familie scheint Bob besonders anfällig für böse Zeichen. Van Sant akzentuiert dessen gestörte Wahrnehmung schon hier durch surreale Gestaltungselemente: Zunächst findet Bob im Fernseher, den er zur Ablenkung eingeschaltet hat, tatsächlich kein Programm, das nicht von Hunden handelt. Als Bob den Fernseher abschaltet und sich zu Dianne aufs Sofa setzt, beginnt eine unheimlich klingende Score-Musik, und eine gekippte Kamera sorgt für eine schräge Cadrage. Nun erklärt Bob weitere Möglichkeiten, sich einen Fluch zuzuziehen: Neben dem Blick hinter einen Spiegel müsse man es vor allem vermeiden, einen Hut auf ein Bett zu legen. Dieses schlimmste aller Zeichen, »the king of 'em all«, würde einen Fluch auslösen, der zu 15 Jahren Unglück oder sogar zum Tod führen kön-



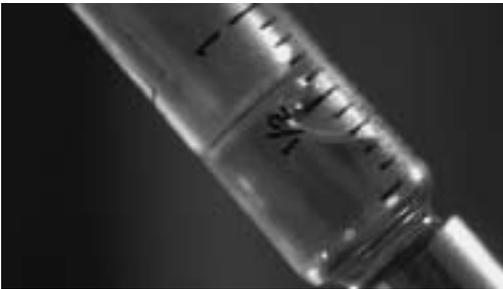
Der Hut als Symbol des Schreckens: Visualisierung von Bobs Angststörung durch Überblendung

ne. Nun wird die unheimliche Musik dominanter und eine Halluzination setzt ein, bei der ein Hut über die Dächer von Portland fliegt.

Auf der narrativen Ebene scheint sich Bobs Aberglaube später tatsächlich zu bestätigen: Nadine stirbt an einer Überdosis, nachdem sie einen Hut auf das Bett gelegt hat. Freilich ist dies dramaturgisch auch logisch zu erklären, denn Nadine missachtet den Aberglauben aus dem gleichen Grund, aus dem sie auch zu viele Drogen nimmt: aus Trotz und Ärger über Bob, der sie bevormundet. Auf ihren Tod reagiert Bob recht unsentimental, denn er hält ihn für logisch und von der ungläubigen Nadine selbst verschuldet. Ihre Leiche muss aus dem Motel, in dem sich die Junkies aufhalten, an einer Schar von Polizisten vorbeigeschmuggelt werden, die gerade für eine Tagung in der Stadt sind – für Bob nur eine weitere Bestätigung seines Pechs. Im Angesicht dieser geballten Präsenz der Staatsgewalt erlebt Bob eine weitere Angst-Halluzination. Hierbei wird eine Einstellung auf sein Gesicht mit Bildern von sich schließenden Handschellen und Gitterstäben überblendet und von abermals unruhiger Musik begleitet. Nachdem Bob Nadines Leiche aus dem Motel herausgebracht und im Wald begraben hat, hat er eine letzte Halluzination. Van Sant visualisiert diese, indem er eine Einstellung auf Bobs ernstes Gesicht mit einer Einstellung auf einen

Wolkenhimmel und mit einer auf durch die Luft fliegende Hüte überblendet. Nadines Tod bringt Bob schließlich dazu, nach Portland zurückzukehren und einen Entzug zu beginnen. Weitere Drogen- als auch Angsthalluzinationen folgen nun nicht mehr.

Van Sant rahmt die filmische Handlung zudem mit zwei ironischen Verweisen auf Bobs Aberglauben. In der ersten Szene der retrospektiv erzählten Geschichte begegnet Bob auf der Straße einer Frau mit Hut und Hündchen und begrüßt sie mit dem Satz: »Good



**Besondere Wahrnehmung: Close-ups akzentuieren das Empfinden der Junkies**

morning, I like your hat!« Die Schlusstitelsequenz beginnt mit einer Einstellung auf einen schwarzen Hund, der einen ähnlichen Verband um den Kopf trägt wie der durch einen Raubüberfall verletzte Bob über weite Strecken des Films. Hier ähneln sich die Hauptfigur und die von ihr imaginierten »dark forces« auf absurd-komische Weise.

Neben den Halluzinations-Montagen greift Van Sant wie bereits in MALA NOCHE auf Close-ups als strukturierendes formales Element zurück. Und wie dort haben diese Einstellungen nicht nur den Zweck, bestimmte Gegenstände dramaturgisch hervorzuheben, sondern auch assoziativ die Wahrnehmung der Figuren und ihre Beziehungen zueinander zu visualisieren. Während in MALA NOCHE Geldscheine und Körper das Denken und Fühlen der Protagonisten bestimmen, sind es in DRUGSTORE COWBOY Drogen. Am deutlichsten wird dies in jener Szene, in der die vier Junkies bei den Vorbereitungen des gemeinsamen Fixens zu sehen sind. Van Sant bebildert diesen Prozess, indem er eine Reihe von Close-ups hintereinan-

der schneidet: Pillen, eine Spritze, die aufgezogen wird, ein Löffel, auf dem eine Substanz aufgelöst wird, ein sich entfachendes Streichholz, der Löffel mit dem verflüssigten Stoff, wieder die Spritze, die diesen aufzieht, der Einstich in die Vene, Blut in der Spritze. Dazwischen werden halbnaher Einstellungen auf die Junkies geschnitten, aber auch Close-ups von einer Marienstatue und von den Fingernägeln, die sich Nadine gerade feilt. Die Töne zu den relevanten Objekten sind dabei auf ähnliche Weise akzentuiert: Laut sind das Zischen des Feuerzeugs, das Aufziehen der Spritze und das Feilen der Nägel zu hören. Diese Szene bricht abermals mit den Konventionen der rein erzählerischen Montage und des unsichtbaren Schnitts und illustriert Van Sants Willen zur Entwicklung einer eigenständigen Formsprache. In ihrer assoziativen Gestaltung erinnert diese Einstellungsfolge an die erste Liebesszene zwischen Walt und Pepper. Akzentuierten die Objekt-Close-ups in Van Sants Debütfilm konsumistisches und sexuelles Begehren, so verdeutlichen sie jetzt in

## We Can't Go Home Again



Sehnsuchtsvoller Blick nach draußen: Bob auf dem Weg zurück nach Portland

DRUGSTORE COWBOY eine von Drogen gelenkte Subjektivität. An eine dementsprechend übersensible Junkie-Wahrnehmung lassen auch spätere Einstellungen denken, die das Detail einer Pistole, einen zu Boden gefallenen Golfschlägerkopf und den Krawattenknoten des Officers Gentry zeigen. Dabei haben auch diese Aufnahmen dramaturgische Funktionen, die mitunter erst später klar werden: Die Einstellung auf die Waffe, die Bob kurz zuvor gegen David gerichtet und achtlos weggelegt hat, deutet an, dass er später von dessen Hand angeschossen wird; die extrem nahe Aufnahme der Sportgeräte während der polizeilichen Durchsuchung des Junkie-Hauses und



Einbruch von Realismus: Bob auf den Straßen von Portland

das spätere Close-up des Schlips markieren bereits die sich gegen Ende des Films verstärkende persönliche Verbundenheit zwischen dem Straffälligen Bob und dem Ermittler Gentry.

Mit Bobs Wechsel zum »anständigen« Leben und dessen Rückkehr nach Portland wird der Film im zweiten Teil deutlich realistischer. Schon Bobs Busfahrt in die Stadt fängt die Kamera mit ruhigen Einstellungen auf den Protagonisten und die an ihm vorbeiziehende Landschaft ein. In Portland ist dieser dann,

ähnlich wie zuvor Walt in MALA NOCHE, bei seinen Wegen auf den Straßen des Armenviertels zu sehen, vorbei an heruntergekommenen Häusern und Obdachlosen. Der Film zeigt Bob in langen Einstellungen allein in seiner kleinen Wohnung, beim Einschreiben in ein Methadon-Programm, an seinem Arbeitsplatz in einer Maschinenhalle und bei einer Gruppentherapie. Hierfür setzte Van Sant wie in seinem Debüt eine Reihe von Laiendarstellern ein und drehte überwiegend an Originalschauplätzen. Steht der erste Teil von DRUGSTORE COWBOY noch im Zeichen der inneren und äußeren Rastlosigkeit der Figuren – in Form von Raubüberfällen und Drogentrips, aber auch im Zeichen der ständigen Gefahr, entdeckt zu werden –, so ist der zweite Teil von Stagnation, aber auch dem Gefühl der Sicherheit geprägt. Einstellungen auf Objekte aus Bobs neuem Alltag ersetzen nun die Close-ups auf die bunten Pillen: Waren die Drogen zuvor die übermächtigen Hilfsmittel zur Realitätsflucht, so bilden nun eine Tasse mit heißem Tee, ein Aschenbecher, eine Armbanduhr und eine Glühbirne den Fokus von Bobs unbetäubter Wahrnehmung. Diese Close-ups

erzählen von einem ruhigeren, aber auch tristeren Leben. Van Sant greift im Laufe des Films zweimal auf ein weiteres bereits aus MALA NOCHE bekanntes Stilmittel zurück: die Einstellung auf ein Objekt-Ensemble, das die Figur charakterisiert. Den Junkie-Utensilien, die zu Beginn Bobs Leben bestimmen – eine Spritze, ein Etui für das Fixer-Besteck, ein verbogener Löffel, ein Döschen mit Pillen und ein Glas mit Wasser –, steht eine Bank mit verschmierten Werkzeugen in seinem neuen Leben gegenüber.

Am deutlichsten wird der Kontrast zwischen Bobs alter Realität als Junkie und seiner neuen als einfacher Arbeiter, als Dianne ihn in seinem Portlander Apartment besucht. Schon durch ihren langen schwarzen Ledermantel, den sie die ganze Szene über nicht auszieht, wirkt sie wie ein Fremdkörper in Bobs bieder eingerichteten Zimmer. Bob macht Dianne nun ein Liebesgeständnis, wie es ihm gegen Ende ihrer Beziehung unter Drogeneinfluss nicht mehr möglich gewesen ist. Doch die beiden leben nun nicht mehr in der gleichen Realität. Bob bestätigt Dianne, dass das anständige Leben zwar langweilig sei, aber doch auch Hoffnung biete. Die junge Frau kann Bob aber nicht folgen, weil sie nicht glaubt, sich von ihrer Sucht befreien und einen gewöhnlichen Alltag ertragen zu können. Dianne-Darstellerin Kelly Lynch transportiert dieses furchtsame Bewusstsein mit unsicheren Mienen und Gesten und verleiht der zuvor so tough wirkenden Frau damit eine resignative Traurigkeit, die durch ihr übertrieben wirkendes Make-up und ihre mädchenhafte Frisur noch verstärkt wird. Diese an Nadine erinnernde Maske erklärt sich im Laufe der Szene, wenn Dianne erzählt, dass sie nun notgedrungen »Rick's old lady« sei, obwohl sie doch eigentlich Bob noch immer lieben würde. Die mitgebrachte Tüte mit Drogen, die sie ihrem Ex-Freund auf den Tisch legt, hätte früher einen gemeinsamen Rausch eingeleitet. Nun ist es das Symbol ihrer Trennung. Die Melancholie dieser letzten Begegnung zwischen Bob und Dianne verdichtet sich in den letzten Einstellungen, in der sie mit hängenden Schultern und schlurfendem



Gefahr und Abenteuer im alten, Tristesse im neuen Leben: Close-ups vermitteln Bobs Eindrücke

Gang sein Zimmer verlässt und den Flur hinunterläuft. Die Distanz der beiden Figuren macht zunächst eine innere Montage deutlich: Bob verschwindet bei Dianne's letztem Blick, der mit einer Over-Shoulder-Einstellung eingefangen wird, weit im Hintergrund des langen Ganges. Ein Gegenschuss aus Bobs Subjektive zeigt, wie Dianne sich umdreht und endgültig fortgeht.

### Genre-Dekonstruktionen

In einigen gestalterischen Elementen lässt sich DRUGSTORE COWBOY wie MALA NOCHE zum Film noir in Bezug setzen. Eine Reihe von Filmen dieses Genres spielt in der kriminellen Halbwelt des Drogenmilieus. Kein Regisseur des klassischen Film noir, in dem Drogen meist als Bedrohung dargestellt werden, ließ allerdings eine ähnlich ambivalente Haltung gegenüber dem Rauschmittelkonsum zu wie Van Sant. Der Einsatz einer retrospektiv angelegten Narration in der ersten Person – durch eine Figur, die bereits tot sein



Der Sinn des Lebens: Objekt-Ensembles vor und nach Bobs Läuterung

könnte – ist ein gängiges Strukturmerkmal vieler Vertreter jenes Genres. Van Sant greift dieses Formelement auf, entwickelt *DRUGSTORE COWBOY* aber nicht wie üblich aus der Erzählperspektive eines Ermittlers, sondern aus der eines Kriminellen. Die tatsächliche Ermittler-Figur Gentry wirkt schließlich wie eine Persiflage des Detektivs im Film noir, versehen mit einigen stereotypen äußerlichen Attributen: Er trägt einen tadellos sitzenden Anzug sowie einen Trenchcoat und trinkt ständig Kaffee. Zudem ist bei seinen Auftritten leise Jazz-Musik zu hören – ein Motiv, das sich ebenfalls in vielen klassischen Film noirs finden lässt. Doch Gentry ist lediglich eine funktionale Nebenfigur: die Verkörperung der Staatsmacht, die den Gauner Bob zur Räson zu bringen versucht.<sup>18</sup>

Deutlicher als *MALA NOCHE* bezieht sich Van Sant in *DRUGSTORE COWBOY* auf zwei andere zentrale Genres des US-amerikanischen Films, den Western und das Road Movie, und dekonstruiert diese mit seinem Personal aus Junkies und Außenseitern und mit dem Mittel der Ironie. Bereits der Titel *DRUGSTORE COWBOY* deutet darauf hin, dass Bob in der Western-Tradition steht. Als Apothekendieb ist er ein moderner Wiedergänger einer Standardfigur dieses Genres: des Bankräubers und Outlaws. Wie diese besitzt Bob tatsächlich ein gewisses Ganoven-Talent. Nicht ohne Stolz beschreibt er seine kriminelle Tätigkeit in der Exposition des Films als Profession. Und wie der klassische Westerner ist Bob dabei auf der Suche nach Abenteuern und Risiko und somit auf der Flucht vor einem angepassten Leben. Doch anstatt die eigene Freiheit in der *wilderness* der offenen Landschaft zu erfahren,

sucht Bob den Kick vor allem im Drogenkonsum: Das Erleben der *frontier* des Westens wird in *DRUGSTORE COWBOY* quasi nach Innen gekehrt und mutiert zur Erfahrung einer körperlichen Grenze. Die Zivilisationsflucht des Westerners verwandelt sich so zu einer Realitätsflucht, bei der Bob eine ganze Reihe von männlichen Attributen des Cowboys verliert. Die Differenz zum Westerner drückt sich bereits in Bobs Physiognomie aus: Sein jugendliches Gesicht, das Van Sant durch mehrere Close-ups – etwa in den Drogen- und Halluzinationssequenzen, aber auch im Prolog und der Schlusssequenz – visuell nachdrücklich einfängt, wirkt mit seiner glatten, rasierten Haut, seinen weichen Gesichtszügen und den längeren Haaren androgyn und kontrastiert die markige Maskulinität des Cowboys.

Eine Dekonstruktion des Männlichkeitsideals des Genres zeigt sich ferner in einer radikalen Reduzierung des Handlungsorts: Der wahre Ort des Westerns, die weite Landschaft, wird in DRUGSTORE COWBOY nicht mehr körperlich erfahren, sondern nur noch hastig durchfahren oder als Nadines Grabstätte missbraucht. Nicht einmal mehr in die urbane *wilderness*, auf die düsteren Straßen des Portlander Armenviertels, wagt sich Bob allein. Am sichersten fühlt er sich, wenn er die Drogen unbehelligt und zurückgezogen in einer Wohnung konsumieren kann.

Die Rauschmittel machen aus dem aktiv agierenden Cowboy einen passiv konsumierenden Junkie, der die Kontrolle über sein Erleben immer wieder bewusst abgibt. Diese Verlusterfahrung geht schließlich soweit, dass Bob sich von »dark forces« beherrscht fühlt. Diese lassen sich abermals mit dem aus dem Western bekannten Konflikt zwischen dem Bedürfnis nach Freiheit und der Sehnsucht nach Sicherheit lesen. Bobs Aberglaube lässt sich somit als System deuten, mit dem er unbewusst den Mangel an Geborgenheit und den immer wieder ganz konkret auftretenden Orientierungsverlust im Drogenkonsum zu kompensieren versucht. Diente der Western lange Zeit der nationalen Identitätsbildung der US-Amerikaner und prägte er deren Vorstellungen von Männlichkeit, so markieren Attribute dieses Genres in DRUGSTORE COWBOY nur noch eine Neurose: Dass Bob gerade davor panische Angst hat, dass ein Hut – den man in der Regel nur außerhalb eines Hauses trägt und der im Western ein zentrales Merkmal des durch die offene Landschaft reitenden Cowboys ist – auf ein Bett gelegt wird – jenem Sinnbild der Geborgenheit im Zuhause –, entlarvt seinen Aberglauben als eine krankhafte Variante des Cowboy-Konflikts zwischen *wilderness* und *civilization*. Der Revolver als Waffe des Cowboys wandert ähnlich wie der Hut auf die

Ebene der angstvollen Wahnvorstellungen. Die Bilder der Gitterstäbe des Gefängnisses, die den tapferen Westerner kaum schrecken konnten, verdeutlichen in DRUGSTORE COWBOY, dass Bob ein Gefangener der eigenen und gesellschaftlichen Erwartungen an seine Rolle als Mann ist. Die Angst davor, auf die Rückseite eines Spiegels zu blicken, erklärt Bob schließlich ganz unmittelbar mit der Furcht, verdrängte Dinge über sich selbst erfahren zu müssen, und somit mit der eigenen Identitätskrise konfrontiert zu werden: »You're looking at yourself backwards. No, you're looking in your inner self. And you don't recognise it, because you've never seen it before.« Und auch der sehnuchstvolle, von einem Freiheitsdrang zeugende offene Blick in den Himmel in MALA NOCHE wandelt sich in DRUGSTORE COWBOY: zu einem Blick auf die Wolken, der entweder teils verstellt ist – der Himmel ist nur angeschnitten zu sehen und wird durch Häuserwände oder Teile eines Wagen eingegrenzt –, oder sich in einer Glasscheibe spiegelt und somit gebrochen wird durch Spuren der Zivilisation. An anderen Stellen des Films dienen Himmelsbilder zudem zur Illustration von Bobs Drogentrips und Wahnvorstellungen. Eine echte Freiheitserfahrung gibt es für Bob, den Gefangenen seiner Sucht und Neurosen, nicht mehr.

In dem modernen Western-Setting ist Gentry als Sheriff Bobs Gegenpart. Van Sant greift den in vielen Western dargestellten gegenseitigen Res-



Der beschränkte Blick in den Himmel



Genre-Referenz Western: Bob und Gentry stehen sich wie Outlaw und Sheriff gegenüber

pekt zwischen Jäger und Gejagtem an mehreren Stellen ironisch auf und überzeichnet diesen absurd, etwa wenn Gentry die Durchsuchung des Hauses fast freundschaftlich abbricht und mit Bob über das gemeinsame Hobby des Golfspiels plaudert. Nachdem Bob für sein Entzugsprogramm wieder nach Portland zurückgekehrt ist, stattet Gentry seinem alten Gegenspieler sogar einen Besuch ab und erkundigt sich nach dessen Befinden. Zudem werden einige Standard-situationen des Genres ad absurdum geführt: Bob sucht nicht die direkte Konfrontation von Mann zu Mann, etwa in einem Pistolenduell, um sich nach der Hausdurchsuchung an Gentry zu rächen, sondern stellt diesem eine Falle, deren Zuschlagen er mit seiner Crew aus sicherer

Entfernung beobachtet. Kurz darauf fordert Gentry Bob auf, Portland unverzüglich zu verlassen. Van Sant bezieht sich hier auf jene Standardsituation des Westerns, in der der Sheriff den Outlaw aus der Stadt verbannt. Er löst die Szene in Einstellungen mit enormer Schärfentiefe auf: Bob und Gentry stehen sich auf der Veranda der neuen Junkie-Wohnung in großer Entfernung gegenüber. Doch anstatt sich mannhaft zu wehren, lässt sich Bob von Gentry und seinen Kollegen zusammenschlagen. Der absurdeste Genre-Moment folgt, als Bob in die Verlegenheit gerät, unter den Augen dutzender von Sheriffs Nadines Leiche aus dem Motel herauszuschmuggeln. In diesem ironischen Zusammenhang erscheint auch das Ende des Films konsequent paradox: Bob wird gerade in dem Moment von einer Kugel lebensbedrohlich getroffen, als er seinem alten Leben als Junkie abgeschworen hat. Wenn er schon nicht wie ein echter

Cowboy leben konnte, so hat sein mögliches Sterben zumindest etwas Westernhaftes.<sup>19</sup>

Ähnlich stark wie dem Western ist DRUGSTORE COWBOY dem Road Movie verbunden. Denn auch wenn der Film de facto nur in einigen Szenen auf der Straße spielt, ist doch seine komplette erste Hälfte von Gefühlen des Ausbruchs und der Unbehautheit geprägt. David Laderman beschreibt DRUGSTORE COWBOY als ein typisches Beispiel für einen postmodernen Vertreter des Road Movies, der sich auf zahlreiche Vorgänger in der Filmgeschichte beziehe. Insgesamt bewertet Laderman Van Sants Film allerdings als konservatives Anti-Road-Movie, an dessen Ende sich der anfänglich rebellische Bob in einen konformistischen

Durchschnittsbürger verwandle.<sup>20</sup> Diese Lesart trägt weder der oben dargelegten ambivalenten Darstellung von Bobs Leben als Junkie im ersten Teil des Films noch dem offenen Ende Rechnung. Richtig ist allerdings, dass DRUGSTORE COWBOY in der Tradition des Road Movies des *New Hollywood* steht, insbesondere des Subgenres des *Outlaw Road Movie*.<sup>21</sup> Van Sant knüpft damit an Filme wie Arthur Penns *BONNIE AND CLYDE* (Bonnie und Clyde; 1967), Sam Peckinpahs *THE GETAWAY* (Getaway; 1972) und Terrence Malicks *BADLANDS* (1973) an. Diese handeln allesamt von Gangsterpärchen auf der Flucht, die im Rahmen des gesellschaftskritischen Projekts des *New Hollywood* zu rebellischen Antihelden stilisiert wurden.<sup>22</sup>

Van Sant bezieht sich vor allem auf Penns Film über das berühmteste Gaunerpaar der 1930er, Bonnie Parker (dargestellt von Faye Dunaway) und Clyde Barrow (Warren Beatty). Wie die Protagonisten in *BONNIE AND CLYDE* sind Bob und Dianne nicht nur kriminell, sondern auch romantisch miteinander verbunden. Und wie ihre (film)historischen Vorgänger scharen sie eine kleine Bande um sich, die ihnen bei ihren Gaunereien hilft und mit der sie ab einem bestimmten Zeitpunkt zusammenleben. In der Mitte von *DRUGSTORE COWBOY* ist zu sehen, wie die Crew, um der Strafverfolgung in Portland zu entgehen, mit dem Wagen entlang der Nordwestküste der USA reist. In dieser Montagesequenz zitiert Van Sant am deutlichsten die visuellen Motive von *BONNIE AND CLYDE* mit Bildern von weiten Highways, Wiesen und Getreidefeldern. Auf diesem Roadtrip erscheint die Methode von Bob und seiner Bande bezeichnenderweise noch besonders spielerisch – danach wird ihnen kein Überfall mehr problemlos gelingen.

Von diesen Reminiszenzen abgesehen bricht *DRUGSTORE COWBOY* jedoch mit zahlreichen Elementen des Road Movies. John Berra weist darauf hin, dass sich die Figuren in Van Sants Film anders als die klassischen Genre-Protagonisten zunächst nur sehr widerwillig auf den Roadtrip begeben, nachdem sie von Gentry quasi aus der Stadt gejagt wurden. Zudem bewegen sich Bob und seine Gang nicht allzu weit von ihrem alten »Re-

vier» Portland weg und bleiben in der vertrauten Gegend des Nordwestens der USA. Die Drogenabhängigkeit grenzt die Bewegungsfreiheit der Junkies weiter ein – muss doch eine Apotheke stets in der Nähe sein.<sup>23</sup> Bob tritt zudem kaum mehr als aktiver Steuermann eines Wagens in Erscheinung. Diese Bewegungslosigkeit wird bereits im Prolog etabliert, in dem er in einem Krankenwagen liegt, und führt sich über den ganzen Film fort. Nach dem ersten Raub sitzt Bob auf der Rückbank des Fluchtautos und setzt sich einen Schuss. Die folgende erste Drogenhalluzination zeigt, dass Bob bewusst die Kontrolle abgibt: Aus dem Road- wird ein Drogentrip; er ist als Junkie hier »driven, not driving«<sup>24</sup>, wie Laderman es treffend formuliert. Während Bobs Rausch ist zu hören, wie Dianne über den Verkehr schimpft, was Bob aus seiner Halluzination zurückholt. Die Autofahrt nimmt er damit als Störung seiner Drogenerfahrung wahr.<sup>25</sup> Auch in fast allen anderen Straßenszenen ist Bob »passiv: Beim späteren Roadtrip liegt er einsam im hinteren Teil des Wagens und blickt träumend aus dem Fenster, auf seinem Weg nach Portland ist er Passagier in einem Bus und am Ende liegt er wieder als Patient im Krankenwagen. Nur beim Beseitigen von Nadines Leiche – und nachdem sich Bob bereits entschlossen hat, sein Leben zu ändern – sitzt er selbst hinter einem Steuer. »You don't fuck me and I always have to drive«, beschwert sich Dianne früh im Film bei Bob und fasst damit die Krise, die dieser als Mann und Road-Movie-Protagonist erlebt, präzise zusammen.

Nicht nur bezüglich der Bewegungsbereitschaft und -fähigkeit, sondern auch hinsichtlich der Bedeutung der Rauschmittel unterscheidet sich Van Sants Film vom Road Movie des *New Hollywood*. Drogen funktionieren in *DRUGSTORE COWBOY* nicht mehr als Medium einer anarchischen Auflehnung gegen eine konformistische Gesellschaft wie etwa noch in *EASY RIDER*, der neben *BONNIE AND CLYDE* der zweite Schlüsselfilm dieses Genres ist. Stattdessen beschreibt Bob Drogen als Mittel, um sich den Anforderungen des Alltags zu entziehen. Der Junkie lebt mit seiner Gang ausschließlich für den privaten Rausch. Anstatt einer sozialpolitisch mo-

## We Can't Go Home Again



Genre-Referenz Road Movie: Die Gang als Ersatzfamilie, lange Straßen und der Eindruck der freien Bewegung in BONNIE AND CLYDE ...

tivierten Rebellion zeigt DRUGSTORE COWBOY eine internalisierte Flucht vor der Realität. Aus Van Sant's Film ganz verschwunden ist die romantische

der er den Lebensunterhalt seiner als Familie verstandenen Crew bestreiten muss. Der Songtext kündigt zudem bereits die bevorstehende Auf-

Mythenbildung um das Außen-seiterpärchen, an der sich Penn noch zweifelsohne beteiligt hatte – schließlich wirken Bonnie und Clyde bei ihm wie Volkshelden, die während der *Great Depression* die allgemein verhassten Banken plündern.<sup>26</sup>

Über der Montage des Roadtrips in DRUGSTORE COWBOY ist der Song *Israelites* (1968) zu hören. Dieser erste internationale Reggae-Hit der Band Desmond Dekker & The Aces kombiniert einen beschwingten Upbeat-Rhythmus mit einem deprimierenden Text über die Mühen des alltäglichen Lebens aus der Perspektive eines kleinkriminellen Mannes, der von seiner Familie verlassen wurde, weil er für den gemeinsamen Lebensunterhalt nicht mehr aufkommen konnte.<sup>27</sup> Das Stück weist zudem eine direkte Referenz auf die (film)historische Vorlage auf:

My wife and my kids, they are packed up and leave me / ›Darling‹, she said, ›I was yours to receive‹ / Poor me, the Israelite / Shirt them a-tear up, trousers are gone / I don't want to end up like Bonnie and Clyde.

Der Song *Israelites* verdeutlicht Bobs bereits im Eröffnungsmonolog skizzierte sachliche Haltung zum Drogenkonsum und zur Beschaffungskriminalität: Er sieht beides als selbst gewählten Lebensstil und als Profession, mit

lösung der Junkie-Familie an. Zurück in Portland wird Bob tatsächlich so hart für seinen Broterwerb arbeiten müssen, wie Dekker es in seinem Song beschreibt.

Der monotone Realismus, dem Bob in der Großstadt begegnet, stellt endgültig ein Gegenbild zum glamourösen Rebellentum Bonnies und Clydes dar, verhindert aber zunächst auch, dass Bob wie das Gaunerpärchen endet. Zurückhaltender verläuft hier zudem der staatliche Umgang mit Bob: Er wird keineswegs so aggressiv polizeilich verfolgt wie Bonnie und Clyde. Stattdessen wird ihm die Teilnahme an einem Methadon-Programm ermöglicht – der moderne Staat stellt hier sogar die Ersatzdroge zur Verfügung. Bob wird schließlich auch nicht auf so spektakuläre Weise wie das berühmte Gaunerpärchen gerichtet, das Penn in Zeitlupe und in einem Ballett aus Kugeln und fallenden Körpern ästhetisch zu Tode kommen lässt. Doch auch auf Bob fällt sein früherer Lebenswandel am Ende zurück.

Auf der Krankenbahre liegend, flüstert der angeschossene Bob dem herbeigeeilten Gentry zu: »The TV baby shot me.« In dieser Zuordnung rekurriert Van Sant schließlich auf das kulturkritische Motiv des revisionistischen *Outlaw Road Movie*, das sich einige Jahre nach DRUGSTORE COWBOY vor allem in Oliver Stones NATURAL BORN KILLERS (1994) manifestieren wird: Bob hält das Fernsehen für das wahre Übel der Gesellschaft, das die Jugend verdirbt.<sup>28</sup> »They're all TV babies«, hat er Dianne bereits erklärt, nachdem



... und in DRUGSTORE COWBOY

sie Nadies Leiche gefunden haben, »they've been watching people killin' each other on the boob tube for so long, it's all they know«. »TV-Kids«, schreibt Hans Schifferle treffend, »sind Van Sants

## We Can't Go Home Again

verlorene Kinder, verdammt als jeder Junkie.«<sup>29</sup> Die hier anklingende Medienkritik wird Van Sant in *TO DIE FOR* und in der *Trilogie des Todes* weiter ausarbeiten.

Auch wenn in Van Sants Umgang mit dem Road-Movie-Genre eine ambivalente Haltung zu dessen traditioneller rebellischer Mythenbildung deutlich wird, so ist auch *DRUGSTORE COWBOY* »Kino von der Straße«<sup>30</sup> und geprägt von einem empathischen Blick auf die Außenseiter der Gesellschaft. Eine radikale politische Position klingt im Film zwar an, wird aber durch Burroughs' Father Tom dramaturgisch von der Hauptfigur getrennt. Van Sant glorifiziert den bezüglich der gesellschaftlichen Erwartungen widerständigen Junkie Bob in seinen Raubüberfällen oder seiner Sucht nicht, sondern zeichnet ihn als einen ambivalenten Charakter. Im Zentrum von dessen Identitätskrise deutet sich dabei abermals die Sehnsucht nach einem »normalen Zuhause« an, das in Anbetracht der Lebensumstände des Junkies aber unerreichbar scheint. Bobs existentielle Verlorenheit wird Van Sant in der Hauptfigur seines dritten Films *IDAHO* radikal verdichten und dabei auf noch vielfältigere kulturelle Bezugsrahmen zurückgreifen. □

## Anmerkungen

- 1 Der Roman wurde schließlich ein Jahr nach *DRUGSTORE COWBOY* veröffentlicht (vgl. Fogle 1990).
- 2 Vgl. Levy, E. 1999, S. 453; Levy, S. 2001, S. 33.
- 3 Vgl. Sargeant 1997/2001, S. 219ff.
- 4 Vgl. Van Sant in Fuller 1993, S. xxx.
- 5 Vgl. Burroughs 1953.
- 6 Vgl. Burroughs 1959/62.
- 7 Vgl. Van Sant in Hays 2007b, S. 332.

- 8 Hornung 2004, S. 312.
- 9 Vgl. Parish, J.R. 2001, S. 86.
- 10 Hornung 2004, S. 312.
- 11 Rauscher 2011, S. 32.
- 12 Ebd., S. 34
- 13 Vgl. Van Sant in Falsetto 2008, S. 107.
- 14 Nachdem die USA unter dem Eindruck der Befreiungs- und Emanzipationsbewegungen der 1960er und 70er deutlich liberaler geworden waren, zielte die konservative Sozialpolitik von Reagan und seinem Nachfolger George Bush in den 80ern und frühen 90ern auf die Rückkehr zu traditionellen Werten und Modellen des Zusammenlebens ab (vgl. Berke 1995, S. 483f.; Sautter 2006, S. 541ff).
- 15 Vgl. Hoskyns 1991, S. 246.
- 16 Vgl. Rauscher 2011, S. 36; McCann 1991, S. 176.
- 17 Vgl. Blum 1985, S. 40ff. Zum *Brat Pack* – dessen Bezeichnung sich auf Humphrey Bogarts, Frank Sinatra, Dean Martins, Sammy Davis Jr.s, Peter Lawfords und Joey Bishops berühmtes *Rat Pack* der 1950er und 60er bezieht – gehörten unter anderem Andrew McCarthy, Rob Lowe, Emilio Estevez, Anthony Michael Hall, Molly Ringwald und Ally Sheedy (vgl. ebd.).
- 18 Für eine Interpretation des Films als modernen Film noir siehe auch Young 1993, S. 99ff.
- 19 Vgl. Laderman 2002, S. 159.
- 20 Vgl. ebd., S. 150 & 161.
- 21 Vgl. ebd., S. 20ff., 66ff. & 127ff.
- 22 Vgl. Grob/Klein 2006, S. 9ff.; Grob 2006a, S. 67ff.; Stiglegger 2002b, S. 515.
- 23 Vgl. Berra 2008, S. 81f.
- 24 Laderman 2002, S. 151.
- 25 Vgl. ebd., S. 152f.; Rauscher 2011, S. 36.
- 26 Vgl. Schmidt, J.N. 2002a, S. 99ff; Carr 2000, S. 70ff.
- 27 Der Titel des Songs spielt auf die Leidensgeschichte des israelischen Volks im babylonischen Exil an – ein Vergleich, der in der jamaikanischen Kultur zur Umschreibung für das eigene Schicksal der Ausbeutung durch die früheren britischen Kolonialherren weit verbreitet ist (vgl. Glinga 1986, S. 148).
- 28 Vgl. Laderman 2002, S. 155.
- 29 Schifferle 2004, S. 31.
- 30 Desalm 1991, S. 67.

**DRUGSTORE COWBOY** aus:

**Christian Weber (Hg.): Gus Van Sant. Looking for a Place Like Home.**

ISBN 978-3-86505-321-3 / © 2015 Bertz + Fischer Verlag / [www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)