

Gus van Sant

Paranoid Park

USA 2007

Regie	Gus Van Sant
Drehbuch	Gus Van Sant nach dem Roman von Blake Nelson
Schnitt	Gus Van Sant
Kamera	Christopher Doyle Rain Kathy Li
Ton	Leslie Shatz
Mischung	Felix Andrew
Kameraassistentz	Christopher Blauvelt
Regieassistentz	Jonas Spaccarotelli
Kostüme	Chapin Simpson
Ausstattung	John Pearson-Denning
Produktionsleitung	Brett Canfort
Geschäftsführung	Charles Gillibert
Produzenten	Marin Karmitz, Nathanaël Karmitz Neil Kopp, David Cress
Koproduktion	Meno Film Company
Produktion	MK2 Productions
Verleih	Stadtkino Wien

Darsteller	
Alex	Gabe Nevins
Detective Richard Liu	Dan Liu
Scratch	Scott Green
Jared	Jake Miller
Jennifer	Taylor Momsen
Macy	Lauren McKinney
Mutter von Alex	Grace Carter
Vater von Alex	Jay „Smay“ Williamson
Cal	Olivier Garnier
Christian	Winfield Henry Jackson
Henry	Dillon Hines
Jolt	Brad Peterson
Sicherheitsmann Wilcox	John „Mike“ Burrouwes
Paisley	Emma Nevins
Paul	Joe Schweitzer
Onkel Tommy	Christopher Doyle

Auszeichnungen

Cannes 2007: Spezialpreis 60 Jahre Cannes

35mm / Farbe / 1:1,37

Länge: 85 Minuten

Amerikanische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Die Nacht ist jung

Der Eastside Skateboard Park unter einer der Brücken in Portland, Oregon, ist kein Ort, an den Jugendliche aus den besseren Gegenden der Stadt allein hingehen. Hier treffen sich Kids, um die sich niemand kümmert. Sie haben das Areal selbst gestaltet, eine autonome Zone, in der Erwachsene nichts zu suchen haben und die alltägliche Realität keine Rolle spielt – deswegen passt der Name „Paranoid Park“ so gut, von dem auch die Freunde Alex und Jared schon oft gehört haben. Eines Tages fassen sie sich ein Herz und gehen hin. Sie sitzen am Rand und beobachten die Skater, die ganz versunken in ihre Bewegungen scheinen. Alex und Jared sind beeindruckt, sie beschließen, am darauffolgenden Samstag wiederzukommen. An diesem Tag hat Jared dann aber etwas anderes vor, und so geht Alex eben doch allein hin – was er in dieser Nacht erlebt, und wie er damit umgeht, ist die Geschichte des Films *Paranoid Park*. Die Erfahrungen der Adoleszenz verdichten sich für Alex auf ein Erlebnis, das allen anderen Sachen (die Schule, die Beziehung zu seiner Freundin Jennifer, die Freundschaft mit dem Mädchen Macy, die Scheidung der Eltern) eine neue Qualität gibt.

Paranoid Park ist die Verfilmung eines gleichnamigen Buches von Blake Nelson. Die Kids vom Paranoid Park heißen hier „Streeters“, sie leben auf dem Areal, während die „Preps“ gewöhnlich zur Schule gehen, ein Jugendzimmer haben und gelegentlich das Auto der Eltern benutzen dürfen. Die Stimme von Alex, die dem Roman die Perspektive gibt, ist auch die Stimme des Films. Nach der Credit-Sequenz, während der die St. Johns Bridge im Nordwesten von Portland zu sehen ist, wird der Titel *Paranoid Park* mit Bleistift in ein Heft geschrieben. Die komplexe zeitliche Struktur und die vielfachen Brechungen der Erzählung sind in dieser ersten Szene, in diesem Akt des Aufschreibens, schon begründet. Denn die Samstagnacht im Paranoid Park bringt für Alex eine einschneidende Erfahrung, die er am liebsten gleich wieder vergessen würde – um diese Ambivalenz ist der Film gebaut, in mehrfachen Anläufen bewegt er sich auf den nächtlichen Moment zu, und erschreckt dann doch wieder davor zurück, sich zu stellen.

Gus Van Sant gestaltet *Paranoid Park* als eine therapeutische Bewegung, die aber ganz und gar unter den Jugendlichen selbst stattfindet. Die Erwachsenen spielen kaum eine Rolle, nur der Polizist Detective Liu stellt Fragen und gibt sich nicht mit ausweichenden Antworten zufrieden. Er sucht nach den Gründen für den Tod des Security-Mannes James Wilcox, der auf den Gleisen der Eisenbahn unweit vom Paranoid Park aufgefunden wurde. Er war unter einen Zug geraten, sein Körper wurde von den Rädern an der Hüfte auseinandergerissen. Ein Skateboard, das in der Nähe gefunden wurde, weist DNA-Spuren von James Wilcox auf. Ein Zusammenhang mit den Kids vom Paranoid Park liegt nahe, auch wenn anfangs offen bleibt, ob es sich um einen Unfall oder ein Verbrechen handelt.

Für dieses erste Gespräch mit Detective Liu wird Alex aus der Klasse gerufen. Während er über den menschenleeren Korridor geht, läuft der Song „I Can Help“ von Billy Swan: „If you got a problem, I don't care what it is, if you need a hand, I can assure you this, I can help.“ Es ist eine sarkastische musikalische Intervention, mit der Gus Van Sant die erzählerische Strategie von *Paranoid Park* sehr deutlich macht: denn er versucht nicht so sehr, sich in einen Teenager hineinzuversetzen (auch wenn er, wenn auch nicht so durchgehend wie das Buch, Alex zu Wort kommen lässt), sondern er bleibt auf Distanz und macht um die Außenperspektive des Filmemachers kein Geheimnis. Nur so kann er über den Bewusstseinsstrom von Alex hinausgehen und diesem auf einer zweiten Ebene eine Struktur geben, die das Problem der Selbstgewissheit selbst zum Thema werden lässt.

In der fraglichen Nacht wollte Alex im Paranoid Park eigentlich nur zusehen und seine Ruhe haben. Er dachte an seine Eltern, die sich kürzlich getrennt hatten, an seinen kleineren Bruder, der damit nicht gut klarkommt. Die Aufforderung eines Skaters namens Scratch, gemeinsam auf einen Frachtzug aufzuspringen, ist für Alex unwiderstehlich. Die Ahnung von Freiheit und Unabhängigkeit, die sich in der amerikanischen Mythologie damit verbindet, teilt sich auch ihm mit. (In *Mala Noche*, dem ersten Film von Gus Van Sant, kamen die mexikanischen Migranten als blinde Passagiere auf Frachtzügen nach Portland.) Scratch und Alex surfen für eine Weile auf einem

Zug, dabei werden sie von dem Security-Mann entdeckt und verfolgt. Bei dem Versuch, ihn abzuschütteln, schlägt Alex mit dem Skateboard zurück, der Mann stolpert, fällt auf die Gleise und gerät unter den Zug. Gus Van Sant zwingt die Jungen und das Publikum zu einem letzten Blick auf den sterbenden Mann. Das Bild ist im Film so auseinandergerissen wie das Todesopfer – eine Hälfte sieht Alex noch direkt vor Ort, die andere Hälfte bekommt er später von Detective Liu als Fotografie vorgelegt. Die beiden Momente entsprechen einander, denn mit dem ersten Bild beginnt die Verdrängung durch Alex, mit dem zweiten Bild beginnt seine Erinnerungsarbeit. Das Ereignis der Samstagnacht ist der traumatische Kern von *Paranoid Park*. Er muss freigelegt und danach neu verkapselt werden, er muss zugänglich gemacht und zugleich in Erinnerung verwandelt werden.

Im Buch wird die Frage der Schuld subjektiv behandelt: „I had a revelation then, lying in bed in the dark: I was a bad person.“ Auch hier betont Gus Van Sant stärker die Außenperspektive des Kinos: Er zeigt Alex in einer langen Szene in der Dusche, und wieder ist es der Soundtrack, der einen denkbaren inneren Monolog übertönt – abstrakte Musik, in die sich Geräusche aus dem Dschungel mischen. Alex ist in *Paranoid Park* zugleich Identifikationsfigur und Rätsel. Er steht für seine Generation (die meisten Darsteller wurden über die Internetseite MySpace gefunden), wird dabei aber niemals zu einem „moralischen Subjekt“ im Sinne eines bürgerlichen Romans. Er verhält sich zwar wie ein Verbrecher, aber er stellt sich nicht. Mit der Niederschrift seines Erlebnisses besiegelt er es zugleich – ganz eindeutig geht es nicht um „juvenile delinquency“, sondern um eine existenzielle Erfahrung, die sich jedoch nicht so auswirkt, dass Alex sich zu einer großen Entscheidung aufrafft. Er trennt sich nur von Jennifer, und fasst ein wenig Vertrauen zu Macy, die nicht so attraktiv, dafür aber lebensklug ist.

An einer Stelle geht Alex in eine Shopping Mall, um dort ungestört die Zeitung zu lesen – er will herausfinden, was die Polizei inzwischen über den Tod von James Wilcox in Erfahrung gebracht hat. Ausgerechnet hier läuft ihm Macy über den Weg, die mit ihrer Freundin Rachel ins Kino gehen möchte. Auch hier gibt es eine auffällige Sound-Intervention, ein hoch emotionales Stück klassischer Musik, das vielleicht vermittelt zum Ausdruck bringt, wie stark sich Alex (der mit seinem Wissen um seine Tat radikal allein ist) von der Welt abtrennt fühlt. Der Film erzählt auch von seiner Reintegration.

Mit seinen Strategien der Auratisierung alltäglicher Umstände und seiner Außenperspektive auf radikal introvertierte Figuren schließt Gus Van Sant in *Paranoid Park* an die Vorgängerkino *Elephant* und *Last Days* an. Die jugendlichen Amokläufer, der Popstar und der Schüler Alex leben in einem vergleichbar unzugänglichen Universum. Alle pädagogischen Versuche, das Leben von Teenagern zu „erschließen“, sind für Gus Van Sant nicht von Interesse. (Beide Unterrichtsstunden, aus denen in *Paranoid Park* ein Ausschnitt zu sehen ist, handeln von naturwissenschaftlichen Phänomenen, haben also mit sozialem Lernen etc. nichts zu tun.) Die Adoleszenz ist nicht mehr, wie noch in *Finding Forrester*, eine Phase des Übergangs zum Leben der Erwachsenen. Sie wird vielmehr mit einer melancholischen Autonomie assoziiert, die nicht notwendig zu Verantwortung und Moralität führt. Ob Alex tatsächlich eine „bad person“ ist oder nicht, ob er sich der Polizei stellen soll oder die Sache auf sich beruhen lassen soll, ist für den Film nicht von Interesse.

Stärker noch als in allen seinen früheren Filmen lässt Gus Van Sant in *Paranoid Park* seine Empathie ins Leere laufen. Für Alex rundet sich die Geschichte letztendlich ab, er kann seine Niederschrift zu Ende bringen, und er hat am Ende auch eine Adressatin, bei der es nicht darauf ankommt, dass sie sein Geheimnis tatsächlich teilt (die Bereitschaft genügt). Gus Van Sant ist der Figur aber nicht näher gekommen – der Film bleibt auf der Distanz seiner verfremdenden Eingriffe. Die Kameraarbeit von Christopher Doyle (ergänzt von Super-8-Skaterfilmen von Rain Kathy Li) trägt wesentlich dazu bei, dass sich niemals ein stabiles Verhältnis zu den Teenagern und zwischen ihnen ergibt – es ist eine Ästhetik des flüchtigen Eindrucks, die durch die diskontinuierliche Montage noch verstärkt wird. Zuletzt sind es aber die musikalischen Ideen, die *Paranoid Park* am stärksten bestimmen. Aus den vielfachen Motiven – von Nino Rota (aus den Fellini-Filmen *Giulietta degli Spiriti* und *Amarcord*) über Rap und Speedcore bis zu elektronischen Abstraktionen – setzt sich ein Bewusstseinsstrom zusammen, der nicht mehr der jugendlichen Hauptfigur zuzuordnen ist, sondern dem Auteur Gus Van Sant, der mit seinem über viele

Jahre angesammelten kulturellen Wissen die Distanz erkennbar macht, die ihn selbst und seine Form des Kinos von der Lebenswelt seiner Protagonisten trennt. Während den Bildern noch die Faszination anzusehen ist, die von dem Lebensstil der „Streeters“ ausgeht, stellt Gus Van Sant in der Montage das Begehren nach Identität und Zugehörigkeit wieder in Frage. Dabei ist es nicht weiter von Belang, ob er damit eher auf den Riss zielt, der durch das Leben seines Protagonisten geht, oder auf die gebrochene Identifikation, die ihn als Regisseur an die Figur bindet. Der Film ist, wie das Skaten, eine Bewegung auf schwankendem Grund.

Cyril Neyrat

Die Welt ein Vergnügungspark

Ein Bild aus *Paranoid Park* genügt, um die Hypothese, Gus Van Sant würde stets auf dasselbe Rezept zurückgreifen, zu entkräften, das des halbierten Parkwächters: da reglose Beine, dort zerquetschter Oberkörper, Gedärme, die über den Schotter quellen. Kann man sich ein derartiges Bild in *Gerry*, *Elephant* oder *Last Days* vorstellen? Die Trilogie hätte dieses Eindringen von blutrünstigem Bildwerk nicht geduldet, ein groteskes Rädchen in ihrer formalen Maschinerie. Was hat sich in Van Sants Filmschaffen zwischen dem Ende von *Last Days* und dem Beginn von *Paranoid Park*, zwischen Blakes Himmelfahrt und den Autos, die in der Horizontalen über die Brücken Portlands rollen, verändert, dass eine solche Einstellung möglich wurde?

Der Ansatz einer Antwort wurde hier bei der Rückkehr aus Cannes gegeben: der Übergang zur Adaption einer Erzählung, der Verzicht auf die Transzendenz von *Elephant* und *Last Days* zugunsten des Gleitens des Skateboards. Blakes Himmelfahrt bedeutete den Höhepunkt und, aus heutiger Sicht, das Ende eines transzendenten Prinzips, einer Vertikalität, die das horizontale Ballett von Körpern und Steadicam nach oben zog. Eine Vertikalität, die von der Tonspur aufgegriffen wurde, wie Cyril Béghin in zwei Analysen der Tonarchitektur bei Van Sant (*Vertigo* n°27: „Points d'écoute“ und n°28: „Le Silence“) darlegte: Teleologie der Katastrophe in *Elephant* und Auseinandersetzung mit dem Tod mit ausgeprägt religiösen Zügen in *Last Days*.

Auch *Paranoid Park* webt seine außergewöhnliche Tonspur aus „Soundscapes“, aus „Klanglandschaften“ zeitgenössischer Künstler: das bereits aus *Elephant* bekannte „Walk through resonant landscape II“ von Frances White, sowie „La Chambre blanche“ von Robert Normandeau und mehrere Stücke des in Portland lebenden Komponisten Ethan Rose. Doch ihre Resonanz fällt nicht vom Himmel, sie lenkt den Blick nicht mehr nach oben; die „Türen der Wahrnehmung“ (Titel einer Klanginstallation von Hildegard Westerkamp, die bereits in *Elephant* und *Last Days* Verwendung fand) führen nicht länger auf ein Jenseits hinaus, sondern auf ein Hier und Jetzt, das ein Jugendlicher für sich zu erobern lernt. „Es passieren noch andere Dinge. Außerhalb des normalen Lebens. Es gibt noch andere Ebenen“, sagt Alex. Erzählerisch und ästhetisch geht es in *Paranoid Park* um die Entdeckung dieser anderen Ebenen durch den Skaterboy, und um den filmischen Ausdruck, den Gus Van Sant für sie findet.

Im Vordergrund ziehen nicht länger Wolken vorüber wie in *Elephant*, sondern Autos. Eine außergewöhnliche Einstellung, deren stille Pracht den Ton vorgibt: eine Zustimmung zur Gegenwart, eine sinnliche Bejahung der Welt, ihrer Bewegungen und ihrer Materien. Denn dieser kurze Prolog, über den der Vorspann läuft, stellt dezent den doppelten Horizont des Films dar.

Autos fahren über die Brücke, bald beschleunigt, bald in Zeitlupe: *Paranoid Park* ist eine Studie über und ein Loblied auf die Bewegung in all ihren Spielarten und Geschwindigkeitsstufen. Van Sant stellt einen ganzen Katalog davon zusammen: das Durchmessen des Schulkorridors, das Driften durch die Nacht im Auto, das Aufspringen auf einen fahrenden Zug, aber auch das Fallen der Blätter, das Kriechen des Parkwächters und natürlich die *rides* auf dem Skateboard im *Paranoid Park* oder auf den Straßen Portlands. Jede Bewegung ist zu einer audio-visuellen Anordnung stilisiert, die sie überhöht: die Kombination von Zeitlupe und dem Popsong „Let me help“ für den Weg durch den Schulkorridor, Zeitlupe und eine gedämpfte Soundlandschaft von Normandeau für die erste und großartige Erkundung des Skate-Geländes.

Jedes Mal geht es darum, dass Alex die Bewegung nachvollzieht, sich in sie hineingleiten lässt, sich ihrer bewusst wird und sie spürt, sei es eine äußere oder seine eigene. Die in Zeitlupe gefilmte Großaufnahme von Alex' Gesicht im Schulkorridor verrät nichts von seiner seligen Faszination, sie vermittelt die Freude, die man empfindet, wenn man in seine eigene Bewegung findet, wenn man in ihr zuhause ist. In seiner eigenen Luftblase leben: damit beginnt vielleicht die Eroberung der Welt abseits des absurden Überlebenskampfes der Erwachsenen.

In seiner plastischen Schönheit erinnert der Film an die Mordsequenzen in *Zodiac*. Es ist derselbe Hyperrealismus, der

sich als visuelle Qualität des Moments aufzudrängen scheint: eine Art Neopop, als wäre das Bild auf einmal wieder berechtigt, die Pracht der Welt in sich zu tragen – keine ferne exotische Schönheit, sondern die nahe und alltägliche Schönheit der Dinge, die uns umgeben. Wenn Larry Clark die graue Hässlichkeit in den Heimen der Mittelschicht betont, entdeckt Van Sant darin Schönheit. Wenn er auch die Erwachsenen, die Absurdität ihres Lebens und die Einsamkeit, in der sie ihre Kinder sich selbst überlassen, in letzter Instanz verurteilt, wahrt er doch den Schein, rettet die Materien, und bietet sie den Kindern an, um darin ein anderes Leben zu erfinden. Materie und Bewegung: die andere Ebene ist für Alex zuerst ein anderer Bewusstseinszustand, ein anderer Bezug zu seinem Alltag, abseits von Scheidungen, Parkwächtern und der ganzen deprimierenden Mittelmäßigkeit der Erwachsenen, die nur vom Geld reden.

Der *Paranoid Park* ist der abgesonderte Ort, die städtische Enklave, in der diese andere Ebene im Rohzustand ausprobiert werden kann. Ein Ort der Initiation für Alex, an dem Bewegung und Materie in Reinkultur, ohne den Ballast des normalen Lebens zu haben sind. Ein weiterer Unterschied zu Larry Clark: Clark betont die Holprigkeit des Skatens und lässt das Schleifen von Plastik auf Beton hören, Van Sant setzt reine Bewegung frei, indem er den O-Ton durch Sound Designs ersetzt, die den Park zum Universum erweitern. Durch die Ausdehnung des Parks auf die gesamte Umgebung und die Verwandlung der Welt in ein Zauberland gewinnt Alex ein Leben für sich. Die in Super-8 gedrehten Skate-Szenen auf den Straßen bilden die erste, offensichtliche Etappe dieser Ausdehnung. Die zweite, subtilere, betrifft die gewöhnlichen Dinge im Leben, und es obliegt der Tonspur, die Umgebung und Gesten, mögen sie noch so unbedeutend sein, in Erfahrungen eines überhöhten Alltags zu verwandeln: zarte Tonteppeche mit Kinderlärm von Ethan Rose, wenn Alex seinen Brief an Macy schreibt; melodische Achterbahnen aus Filmmusikkompositionen Nino Rotas, die das Banale in eine Rummelplatz-Atmosphäre tauchen.

Die Wahl der Filme ist nicht gleichgültig: Mit *Giulietta degli spiriti* und *Amarcord* ist sie auf die beiden verzaubertsten Filme Fellinis gefallen, Beschwörungen einer Welt, in der die Grenze zum Wunderbaren durchlässig wird. In *Giulietta degli spiriti* begleitete Nino Rotas Musik die Unterwanderung der bourgeoisien Realität durch die Träume und Phantasien der Heldin. Van Sant deckt einen frauenfeindlichen Puritanismus auf, wenn er Alex' schwaches Interesse an seiner Beziehung mit Jennifer übersetzt, indem er seine Trennung von ihr mit einem sorglosen Popsong unterlegt: Auf der anderen Ebene schläft man nicht miteinander, die Skater-Community ist asexuell. Die durchgeplante und rationale sexuelle Obsession gehört zum Leben der Erwachsenen. Der Film endet mit einer langen Skate-Sequenz untermalt von Musik aus dem alterslosen *Outlaw*. Es ist ein glückliches Ende wie jenes von *Last Days*: Wie Blake hat sich auch Alex von den menschlichen Gesetzen befreit, der Park hat die Stadt überwuchert.

Dazwischen hat er – Alex, der Park? – den Unfalltod eines Parkwächters verursacht, den er mit dem Skateboard unter einen Frachtzug gestoßen hat. In der Romanvorlage von Blake Nelson konzentriert sich „*Paranoid Park*“ auf Alex' Stimmungen, auf seine Schuldgefühle und seine Angst, sich das Leben verpatzt zu haben. Indem Van Sant die Chronologie aufbricht und die Dialoge des Jugendlichen entpsychologisiert, reduziert er die Frage der Schuld auf ein Minimum. Die filmische Adaption von Literatur läuft hier über den Übergang vom psychologischen Innen zum existentiellen Außen. Man erahnt zwar Spuren von Beklemmung bei Alex, doch vor allem sieht man seine Sorglosigkeit, sein Lächeln, seine Kaltblütigkeit im Umgang mit einem Inspektor, der geradewegs aus einem Comic zu kommen scheint. Die ursprüngliche Erzählung wurde radikal umgeformt: Während das Drama für den Helden des Romans das Ende der Unschuld bedeutet und ihn zwingt, sich der realen Welt zu stellen und für seine Tat geradestehen, befreit der Unfall Van Sants Engel und weihet ihn in die ästhetische Erfahrung der Bewegungen und Materien einer Welt ein, die zum Rummelplatz geworden ist.

In einer brillanten Studie zum Werk Fellinis deutet Barthélémy Amengual den Bruch, den *Giulietta degli spiriti* in dessen Œuvre darstellte, als Übergang vom ethischen Stadium zum ästhetischen Stadium nach Kierkegaard: von einer moralischen Beziehung zur Welt, die von der Wahl zwischen Gut und Böse und der Notwendigkeit bestimmt wird, Verantwortung für die eigenen Taten zu übernehmen, zu einem Stadium, in dem der Mensch „im Augenblick lebt, sich so akzeptiert, wie er

ist, und sich weigert zu wählen und zwischen Gut und Böse zu unterscheiden.“ „Vom Leben als Aufgabe zum Leben als Vergnügen“, wie es Amengual formuliert, der den „Vergnügungspark“, das „lebendige Museum“ oder das „riesige Bilderbuch“ als Erzählprinzip des zweiten Fellini ausweist. So klar ist der Bruch bei Van Sant nicht, für den Ethik und Ästhetik immer vermischte waren. Nennen wir es lieber eine fortschreitende Evolution von *Gerry* über *Elephant* und *Last Days* hin zu *Paranoid Park* in Richtung einer ästhetischen Erfahrung, die Ethik und Religiöses abgestreift hat. *Paranoid Park* ist weder ein Übergangsfilm noch ein zweckfreies Anhängsel der Trilogie, sondern ihr letzter Moment, die Krönung einer Tetralogie. Eine Krönung in Moll, was ihr Thema betrifft, eine Krönung in Dur im Hinblick auf den souveränen Einsatz von erprobten Formen aus seinen drei ersten Filmen. Genial hat Van Sant für den letzten Schritt die ethischste aller Fragen gewählt, jene nach Verbrechen, Schuld und individueller Verantwortung. Ein Terrain, das auch Larry Clark mit *Bully* abgesteckt hat, zu dem *Paranoid Park* eine Gegenposition einnimmt – mit dem Zitat eines Punksongs der Latinoband Wassup Rockers scheint Van Sant sogar zum Vergleich einladen zu wollen. Während Clark seinen moralischen Standpunkt hinter einer Fassade aus erotischer Faszination verschleiert, ist Van Sant mit seinem Helden in einem seltenen Verschmelzen von Filmemacher und Filmfigur eins.

„Man ist niemals wirklich bereit für den *Paranoid Park*.“ Man muss sich hineinstürzen, ins Wasser springen, den Sprung ins Leere wagen und die Bewegung einfangen. Man ist ebenso wenig darauf vorbereitet, in die Sphäre der Ästhetik zu springen. Alex ist gesprungen, Gus Van Sant hat ihn begleitet. In einer Welt und in einem Film, die zum *Paranoid Park* – Vergnügungspark, Bilderbuch – geworden sind, findet das Bild des halbierten Parkwächters ganz selbstverständlich seinen Platz. Für Alex ist aus dem Sicherheitsmann, der die Ordnung und die Gesetze der Stadt hütete, ein Wächter des Luna Parks geworden, eine Geisterbahnattraktion. Die Erfahrung hat für Alex die Pforten zum Park aufgestoßen, wetten wir darauf, dass Macy ihn davon abhalten wird, sich darin zu verlaufen.

Cahiers du cinéma, Oktober 2007