

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 22 (1980)

Heft: 115

Artikel: American Gigolo : einige Gestaltungselemente dieser moralischen Geschichte

Autor: Vian, Walt R.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867555>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

AMERICAN GIGOLO

Gesehen

EINIGE GESTALTUNGSELEMENTE DIESER MORALISCHEN GESCHICHTE



Nichts gegen Carpenter, Brian de Palma - und wie sie alle heissen, die, denen die Nachfolge Hitchcocks zugesprochen wird.

Als ich aber AMERICAN GIGOLO gesehen habe, ist es mir wie Schuppen von den Augen gefallen: der würdigste und getreueste Nachfolger Hitchcocks heisst Paul Schrader.

Von den Filmen, die er bislang sonst noch in eigener Regie gedreht hat, habe ich nur BLUE COLLAR gesehen - HARDCORE also nicht. Dass es sich bei BLUE COLLAR um einen Actionfilm, der in der Arbeitswelt spielt, um gutes Kino, das eigenen Gesetzen gehorcht und "Spas" machen will, handelt, wird heute im Rückblick noch deutlicher als damals. Dass auch Arbeitswelt exotisches Dekor werden kann, wenn die Spannung durch einen Kriminalfall von aussen in diese Arbeitswelt hineingebracht wird, habe ich damals schon festgehalten (FILMBULLETIN 108), aber ich habe auch hinzugefügt, dass dies noch nicht GEGEN einen Film sprechen muss, wie es ja auch keinem einfallen würde, die Arbeit eines Polizisten bei Hitchcock mit der realen Arbeit der Polizei zu vergleichen.

Meine Feststellung soll und kann natürlich Schraders weitere Entwicklung nicht präjudizieren - trotzdem wage ich sie.

Um die Behauptung zu begründen, muss ich etwas ausholen, werde aber über

den Umweg auf AMERICAN GIGOLO zurückkommen. Zwei Markenzeichen von Hitchcock sind: totale Kontrolle über den Film - keine Einstellung, kein Aufnahmewinkel, kein Ton ist zufällig oder auch nur improvisiert; lokale Gegebenheiten bestimmen die Handlung mit - zunächst so banal wie, in der Schweiz liegt das Nest der Spione in einer Schokoladenfabrik (THE SECRET AGENT, 1936), in Holland verstecken sich die Entführer in einer Windmühle (FOREIGN CORRESPONDENT, 1940). Ein Klischee dagegen ist es, dass Hitchcocks Filme spannend sind. Selbstverständlich will ich nicht das Gegenteil behaupten. Immerhin wird man zugeben müssen, dass seine Filme oft ganz behutsam anheben, in der ersten halben Stunde, bei PSYCHO etwa, kaum etwas passiert - oder eben, dass nur das Klischee Hitchcocks Filme von Anfang an spannend macht: man weiss ja, der Mord, die Leiche, sie kommen bestimmt.

Bleiben wir noch einen Moment bei PSYCHO. Da trifft sich also ein Liebespaar in einem Stundenhotel. Wenig später, die Versuchung für Marion, in der Vorstellung mit viel Geld mit dem Geliebten ein neues Leben anfangen zu können: anstatt den grösseren Bargeldbetrag auf die Bank zu bringen, macht sie sich mit dem Geld aus dem Staube - und wird ermordet. Man mag es explizite festnageln oder dem Ablenkungsmanöver Hitchcocks folgen, der an diesem Punkt die eine Geschichte beendet und eine neue beginnt: die Strafe folgt der Untat auf dem Fusse - und das wird eine moralische Wertung!

Es ist verblüffend, aber Schrader hat bereits bei seinem dritten Film eine geradezu schon erstaunlich absolute Kontrolle (auch wenn das seinen Preis gekostet haben mag und nur in amerikanischen Verhältnissen möglich ist).

Wenn da je die Frage auftaucht, warum er gerade diesen Aufnahmewinkel gewählt hat, dann wird sie durch den weiteren Verlauf des Films beantwortet. Schrader arbeitet auch betont und ausgezeichnet mit den Gegebenheiten seines Stoffes. Ein Gigolo muss ja nicht nur fit und in Form bleiben, es erweist sich auch als nützlich, wenn er weitere Sprachen lernt. Dass er über eine erlesene, gepflegte und sehr umfangreiche Garderobe - von massgeschneiderten Anzügen bis zum leger Sportlichen stilrein assortiert - verfügt, versteht sich eigentlich von selbst. Aber auch die Sonne von Kalifornien und das "steile" schwarze Mercedes-Sportcoupé, das der Gigolo stolz sein eigen nennt, haben mehr als nur dekorative Funktionen.

AMERICAN GIGOLO hebt behutsam an - und liefert seine Mordgeschichte nach. Julian Kay verabschiedet eine Dame beim Country-Club, geht auf einen Sprung bei seiner Lehrmeisterin vorbei, die ihm gegen Beteiligung auch lukrative Aufträge vermittelt, und fährt dann im offenen Mercedes in die Stadt, nach Los Angeles zurück. Wir bekommen dann einen Eindruck von Julians täglicher Routine. Aber da unterläuft ihm auch schon der erste Fehler: er hält eine Dame, die er in der Bar sieht, für eine Ausländerin, die an seinen Diensten als "Fremdenführer und Dolmetscher" interessiert sein könnte. Was ihm da mit Michelle passiert, ist ein allererster Hinweis, dass die glatte Oberfläche auch brüchig werden könnte. Und Julian macht - vom Selbstbild her, dass er sich aufgebaut hat, aber auch in der Einschätzung seiner Umwelt - weitere Fehler: er lässt Michell, die ihm gefolgt ist, in seine Wohnung; er hält sich für unverwundbar, feilscht um seine Anteile

und übernimmt, entgegen den Gepflogenheiten seines Gewerbes, auch mal einen Aushilfs-Job für Leon Jaimes, einen alten Bekannten.

Von der Mordgeschichte erfährt Julian zunächst aus der Zeitung, die Einnahme durch Detektiv Sunday hält er für Routine, schliesslich war das Opfer sein Aushilfs-Job. Der Alltag geht weiter, aber die Risse und Brüche sind vorgezeichnet.

Julians Alibi wird nicht bestätigt. Die Polizei, die sein Apartment auf den Kopf stellt, findet belastende Gegenstände vom Tatort. Michelle stellt ihn in Frage. Noch glaubt Julian, mit Hilfe einflussreicher Freunde, die Situation im Griff zu haben, aber etwas nervös und etwas unsicher wird er schon.

Jetzt will er sein Alibi persönlich bestätigen. An der Haustür erwartet ihn jedoch eine Abfuhr: der Ehemann der Frau, mit der Julian in der fraglichen Zeit zusammen war, ist bereit, den Gegenbeweis anzutreten. Julians einflussreiche Freunde wenden sich langsam von ihm ab - und nun gerät er in die typische Hitchcock-Situation hinein: was gestern noch so klar, sicher und stabil schien, ist heute unsicher, in Frage gestellt und abbrüdig geworden. Was zuvor im hellen Sonnenschein spielte, verlagert sich nun ins zwielichtige Dunkel der Nacht einer Grosstadt. Als Julian seine Situation begreift, dreht er durch. Nun verwüstet er selbst, auf der Suche nach weiterem belastendem Material, sein Apartment. Deutlichstes Zeichen seines Zusammenbruchs: er zerstört auch seinen Mercedes - sein Statussymbol. Im Mietwagen jagt er hinter einem Beweis für seine Unschuld her, fällt sichtlich aus den Bügelfalten - kämpft schliesslich schon gar nicht mehr, sondern bitet und fleht nur noch um sein Ueberleben. Und dies inbrünstig, wenn auch am falschen Ort.

Die Erlösung und - ich halte das Wort für angemessen - die Gnade erreicht Julian aber doch noch: Michelle, obwohl Frau eines ambitionierten und steile Karriere machenden Politikers, scheut den Skandal nicht und verschafft ihm das "freisprechende" Alibi. Damit wird Julian bereit und gesteht: "It's taken me so long to come to you".

Hitchcock hat oft mit einer Einstellungsfolge, wie folgt, die Spannung in seinen Filmen gesteigert: die eine Einstellung zeigt (objektiv) der oder die Sehende, die dagegeschnittene andere Einstellung (subjektiv) das Gesehene - meist je dreimal wiederholt. In PSYCHO etwa Marions Schwester, die auf dem Weg zum Haus über dem Motel ist, Schnitt, das bedrohliche Haus und so weiter.

Schrader macht das auch. Allerdings täuscht er es zu Beginn des Films nur vor, weil er immer wieder aus einer scheinbar subjektiven Einstellung eine objektive Einstellung werden lässt, indem er den zunächst scheinbar Sehenden in die Einstellung (das Geschene, "subjektiv") hineingeraten lässt (das Gesehene und der Sehende, "objektiv"). Etwa: Julian autofahrend, Schnitt, Strasse und Landschaft aus Julians Sichtwinkel - die Kamera wird etwas langsamer und Julian wird im Bildvordergrund am Steuer seines Mercedes sichtbar. In einer späteren Phase des Films aber, in der Julian bereits tief in seiner Verstrickung steckt, also alles andere als unbeteiligt sein kann, trennt auch Schrader in: der Sehende (Julian, objektiv), Schnitt, das (von Julian) Gesehene (subjektiv). Etwa da, wo Julian die ganze Nacht Leon Jaimes sucht bzw. verfolgt.

Es mag dies nur ein Detail sein, aber das war eben auch gemeint, als ich von erstaunlich totaler Kontrolle, die Schrader über seinen Film hat, sprach. Jetzt, im Nachhinein, wird das anfängliche Verfahren, diese "Einstellungswahl", auch als inhaltliche Aussage lesbar und einsichtig: zu Beginn des Films glaubte sich Julian ja noch ausserhalb und über den Dingen stehend - gleichsam erhaben über das menschliche am Leben und seine Mühen.

Mit dem hohen Einstellungswinkel verhält es sich ähnlich. Er zeigt Julian einigermassen verloren am Wendepunkt der Geschichte, als er definitiv seines Alibis verlustig geht. Dieser Aufnahmewinkel wird aufgegriffen, als Julian durchdreht und sein Apartement kapput schlägt. Der Aufnahmewinkel zu Beginn des Films, bevor die Kamera zu Julian in seinem Wagen hinuntergleitet - was für eine schöne, aber eben auch kostspielige Helikopter-Einstellung! - wird damit aber auch wieder der nur formalen Spielerei entzogen und einsichtig inhaltlich begründet: Julian war da schon der Einsame, Verlorene, nur war ihm das noch nicht bewusst (und konnte auch dem Zuschauer da noch nicht bewusst sein).

Die formalen Mittel sind - etwa im Gegensatz zu HIGH NOON (um auch das noch loszuwerden) - so brilliant eingesetzt, dass sie obwohl eindeutig, nie aufdringlich werden. Sie bleiben so wohl dosiert, dass AMERICAN GIGOLO gelegentlich auch glatte Oberflächlichkeit vorgeworfen wird - nun, die Widerhacken glänzen in dieser Oberfläche.

Ich will mich im weiteren mit einigen Andeutungen und Bemerkungen begnügen. An zwei Stellen, die sich inhaltlich verbinden, wird der Moralist Schrader zu deutlich, der Film vielleicht etwas zu präventiös, weil die Substanz allein verbal bleibt: Julian lehnt am Fenster und erklärt, das Gefühl zu haben, wirklich etwas lebenswertes zu schaffen, wenn es ihm nach drei Stunden Hingabe gelingt, eine vernachlässigte Frau zum Orgasmus zu bringen; Leon steht gegen das Fenster und erklärt, warum, unter all den Möglichkeiten, er Julian den Mord in die Schuhe geschoben hat. Weniger aufdringlich, da formal assoziiert, ist die Verbindung der ersten Szene zu der, wo Julian im Apartement durchdreht. Es sind die Art der Einstellung, vor allem aber das durch die Jalousien gebrochene Licht, das von aussen einfällt und die Stimmung prägt, die Höhepunkt und Tiefpunkt Julians, vor der Erlösung, verbinden. Es lässt sich für diese Szenen auch auf Bertolucci verweisen, optischer Berater war immerhin Ferdinando Scarfiotti, der mit Bertolucci gearbeitet hat, aber auch Hitchcocks Eröffnung im Stundenhotel in PSYCHO kann auf der Hand liegen.

Für die Liebesszene zwischen Michelle und Julian wurde in Besprechungen gelegentlich, zurecht, auf Godards UNE FEMME MARIEE verwiesen. Andererseits folgt die Szene aber auch dem Hitchcock-Prinzip, eine Sache möglichst nicht mit der Kamera von aussen zu beobachten, sondern mit ihr mitten hineinzugehen ins Geschehen - ob man das in diesem Fall für sehr gelungen hält, ist eine andere Frage.

Die Nebenfiguren und die den Film anreichernden und abrundenden Szenen mussten hier ganz zurückstehen, um die Hauptargumente nicht zu beeinträchtigen. Das falsche Alibi des Ehemanns, um einen Ruf zu retten, im Kontrast zu Michelles, um eine Liebe tragfähig zu machen, sei aber doch, stellvertretend, festgehalten.



Aber nocheinmal zurück zur Hauptlinie und noch einmal zurück zu den Gegebenheiten des Stoffes - die man sich, als Erfinder einer Geschichte, ja einrichten kann. Auch sie werden bei Schrader (jetzt bei AMERICAN GIGOLO ganz deutlich) nach einem weiteren Hitchcock-Prinzip verdichtet und zugespitzt. Bei Hitchcock wird ein Bischof eben aus dem Hochamt entführt (FAMILY PLOT) und ein Agent muss die auf ihn angesetzte Gegenagentin auch gleich heiraten (NOTORIOUS). Bei Schrader verdient ein Liebesunfähiger seinen Lebensunterhalt mit Liebe. Nicht etwa, das sei noch nachgetragen, dass es sich Julian einfach und billig macht. Michelle wirft ihm vor, als sie ihn in Frage stellt, dass er unfähig sei, ihm entgegengebrachte Liebe anzunehmen. Und das ist das Prinzip - in Schraders Worten -: Julian, nur fähig zu geben, aber unfähig entgegenzunehmen, hat deshalb seine Fähigkeiten zu geben perfektioniert. Eine Steigerung und Zuspitzung, die eben unscheinbar aussagekräftig wird - und die Erlösung besteht ja darin, dass er fähig wird, auch entgegenzunehmen.

Nun, eine Parallele oder eine gewisse Nähe zu Bresson, welche die Filmkritik zum Teil hervorgehoben hat, ist bei dem Thema von Kreuzweg und Erlösung nicht zu übersehen - umso weniger, als Schrader sich in seinem vielbeachteten Buch "Transcendental Style: Ozu, Bresson, Dreyer" gerade auch zu ihm geäußert hat. Das trifft inhaltlich, aber niemals formal.

Ich bleibe dabei, der bislang würdigste Erbfolger Hitchcocks heisst: Paul Schrader.

Walt R. Vian

PS: Wer will, mag nun auch noch die Parallele zwischen dem Jesuitenschüler Hitchcock und dem streng calvinistisch erzogenen Schrader - der bis zu seinem 18. Lebensjahr keinen einzigen Film gesehen haben soll - ziehen.

DATEN ZUM FILM:

Regie: Paul Schrader. Produktion: Pierre Associates für Paramount. Executive P.: Freddie Fields, P.: Jerry Bruckheimer. P.Manag_er: Neil A.Machelis. Location Manager: Lois Kramer. Regie-Assistenz: Peter Bogart, Bill Beasley. Drehbuch: Paul Schrader. Bildregie: John Bailey. Farbe Metrocolor. Kamera-Operateur: King Baggot. Schnitt: Richard Halsey. Art Director: Ed. Richardson. Set design: Mark Fabus. Ausstattung: Georg Gaines, Mike Grover. Musik: Giorgio Moroder. Ausschnitte aus Konzert in A-Dur für Klarinette K622 von W.A. Mozart. Lieder: "The Love I Saw in You Is Just a Mirage". "Take Off YOUR Uniform", "Love and Passion", "Call Me". Kostüme: Alice Rush. Make-up: Dan Striepeke. Sound recording: Barry Thomas Sound re-recording: Doc Wilkinson, Bob Glass, Bob Thirlwell. Mischung: Ray Alba, Bert Schoenfeld. Carl Mahakian. Optischer Berater: Ferdinando Scarfiotti. Technischer Berater: Tom Jacobson. Ton-Effekt-Beratung: Allison Caine. Stunt Kordinator: Jeffrey Brown. Darsteller: Richard Gere (Julian Kay), Lauren Hutton (Michelle Stratton), Hector Elizondo (Detektiv Sunday), Nina van Pallandt (Ann), Bill Duke (Leon Jaimes), Tom Stewart (Mr. Rheinman), Patti Carr (Judy Rheiman), David Cryer (Lt. Curtis), Carole Cook Carol Bruce, Frances Bergen, McDonald Carey, William Dozier, Peter Turgeon, Robert Wightman, Richard Derr, Jessica Potter, Gordon Haight, Carlo Alonso, Michael Goyak, Judith Ransdell ua.
USA 1980, 117 min. Verleih: Starfilm Zürich.