

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 370

Artikel: Askese und Exzess : Paul Schrader, Hollywoods einsamer Mann
Autor: Lie, Sulgi
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862932>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.01.2026

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

Von den jungen Wilden des New Hollywood ist er bis heute einer der radikalsten geblieben. Von seinem Drehbuch für *Taxi Driver* bis zu seinem jüngsten Film *First Reformed* dreht sich Paul Schraders Werk obsessiv um Fragen von Schuld und Vergebung und der Sehnsucht nach Erleuchtung mitten im tiefsten Schmutz. Am Filmfest Bildrausch in Basel wird der Regisseur und Kritiker geehrt. Gelegenheit für die Analyse eines Gequälten.

Askeze und Exzess

Paul Schrader, ‘
Hollywood’s
einsamer Mann

Sulgi Lie

Sulgi Lie ist Filmwissenschaftler und schreibt gerade an einem Buch zur Slapstickkomödie. Er ist Autor von «Die Aussenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik» (Zürich/Berlin 2012) und Mitherausgeber von Jacques Rancières filmkritischen Schriften.



Journal d'un curé de campagne (1951) Regie: Robert Bresson, mit Nicole Ladbimir und Claude Laydu

Das Kino ist tot. Und vielleicht ist auch der Film als Medium, wie wir es kannten, tot. Mit diesem doppelten Tod lässt Paul Schrader die Creditsequenz von *The Canyons* (2013) beginnen: Er eröffnet den Film, der vielleicht auch kein Film mehr ist, mit Fotografien von Ruinen, die einst Kinos in Los Angeles waren. Die unbewegten Bilder kehren in diesem Film jeweils in Momenten narrativer Zäsur wieder, aber auch als Erinnerungsbilder an einen Gedächtnisort, der im Verschwinden begriffen ist.

Dass aber auch der Film und die Filme, die in diesen Kinos ihren singulären Ort gehabt haben, nicht länger sind, was sie mal waren, macht Schrader in der anschliessenden Szene unmissverständlich deutlich. Da sitzen sich zwei Paare in einem schicken Restaurant in West L. A. gegenüber. Zu einem Dialog will es nicht so recht kommen, weil das eine Paar, der von Pornostar James Deen gespielte Filmproduzent Christian und seine Freundin Tara, dargestellt von Lindsay Lohan, unentwegt auf ihre Smartphones starren, um potenzielle Gruppensexpartner zu finden. Anstatt diese banale Szene nun klassisch in Schuss/Gegenschuss aufzulösen, lässt Schrader die Figuren direkt in die Kamera schauen und schneidet zwischen den vier frontalen Gesichtern um, ohne dass dem Publikum klar wird, wer hier überhaupt mit wem spricht oder eben nicht spricht. Was hier formal passiert, hat mit dem illusionskritischen Aufbrechen der vierten Wand gar nichts zu tun, mit der Substitution der guten alten Filmkamera durch die Handycam aber umso mehr. Als ob die Augen der Figuren nicht auf den anderen, sondern auf einen imaginären Spiegel gerichtet wären, wird der Austausch der Blicke durch eine digitale Selbstbespiegelung sabotiert – die Feedbackschleife des Selfies. Wenn die gute alte Filmkamera sich immer an ein Aussen richtet, sieht man im Live-Kameraspiegel des Smartphones potenziell immer nur sich selbst, auch wenn der Mirrormodus deaktiviert ist. In seiner Analyse dieser Szene in *Filmbulletin 5.2015* schreibt Johannes Binotto: «So strandet die Sequenz bei einem Bild, das immer schon beides war, Schuss und Gegenschuss zugleich, dem Kurzschlussbild des Selfies, das nie einen anderen Adressaten hatte als nur wieder den selbst, der das Bild macht.»

Paul Schrader wäre nicht Paul Schrader, würde er dem Tod des Kinos nur nachtrauern und sich James Dean statt James Deen herbeisehnen. Dem Tod des Films trotzt er mit *The Canyons* einen Film ab, der die gegenwärtige digitale Kontamination und Dekomposition von Kino filmisch transformiert oder genauer und um mit einem Schrader'schen Zentralbegriff zu sprechen: transzendiert.

Trash und Transzendenz

Dem «Transcendental Style in Film» bei Ozu, Bresson und Dreyer hat Schrader 1972 eine wichtige (und dieses Jahr mit aktuellem Vorwort wiederaufgelegte) Studie gewidmet, die sich nachträglich auch als poetisches Programm seiner eigenen Filme verstehen lässt. Das Buch des streng calvinistisch erzogenen jungen Filmkritikers Schrader widmet sich einem

Kino, das weniger an psychologischem Realismus interessiert ist als vielmehr daran, jene Momente auf die Leinwand zu bringen, in denen etwas Heiliges in den profanen Alltag einbricht: Momente der Überwindung des Irdischen, Momente der Transzendenz. Dabei kommt dieses Kino der Transzendenz gerade im Gewand einer besonders asketischen Ästhetik daher. Schrader sieht sie in Ozus sogenannten «Pillow Shots» erscheinen, jenen enigmatischen Zwischenbildern von scheinbar Unwesentlichem wie Wäscheleinen oder Hauseinrichtungen. Als «*Stasis*» hat Schrader diese Momente bezeichnet. Und aus dieser Perspektive entpuppen sich auch die unbewegten Bilder der Kino-ruinen in *The Canyons* als Wiedergänger von Ozus kontemplativen Stillleben, während die Smartphone-montage im Restaurant mit ihren Frontalansichten die Logik von Ozus 360-Grad-Schnittregel zu zitieren scheint, bei der die Kamera jeweils inmitten der Figuren positioniert ist, sich den Figuren aus dieser Mitte heraus frontal zuwendet und nicht, wie beim klassischen Schuss/Gegenschuss sonst üblich, über deren Schulter hinweg filmt.

Dies macht den viel geshmähten *The Canyons* zu einem grossen Film nach dem Ende des Kinos: Schrader sublimiert das digitale «*Post Cinema*» mittels der Gedächtniskunst einer transzendenten gedachten Cinephilie ohne je in Nostalgie zu verfallen, im Gegen- teil. Es gilt, eine Ozu-hafte *Stasis* im Bild der heruntergekommen Kinos sowie die klassische Schnittkunst in Selfiesplittern wiederzufinden. Bei Schrader entsteigt die Transzendenz dem Trash. Es geht ihm darum, «das Sublime absolut im Pedestrischen auszudrücken», wie es in der protestantischen Poetik Sören Kierkegaards, in seinem Buch «*Furcht und Zittern*», heisst.

Strafe und Vergebung

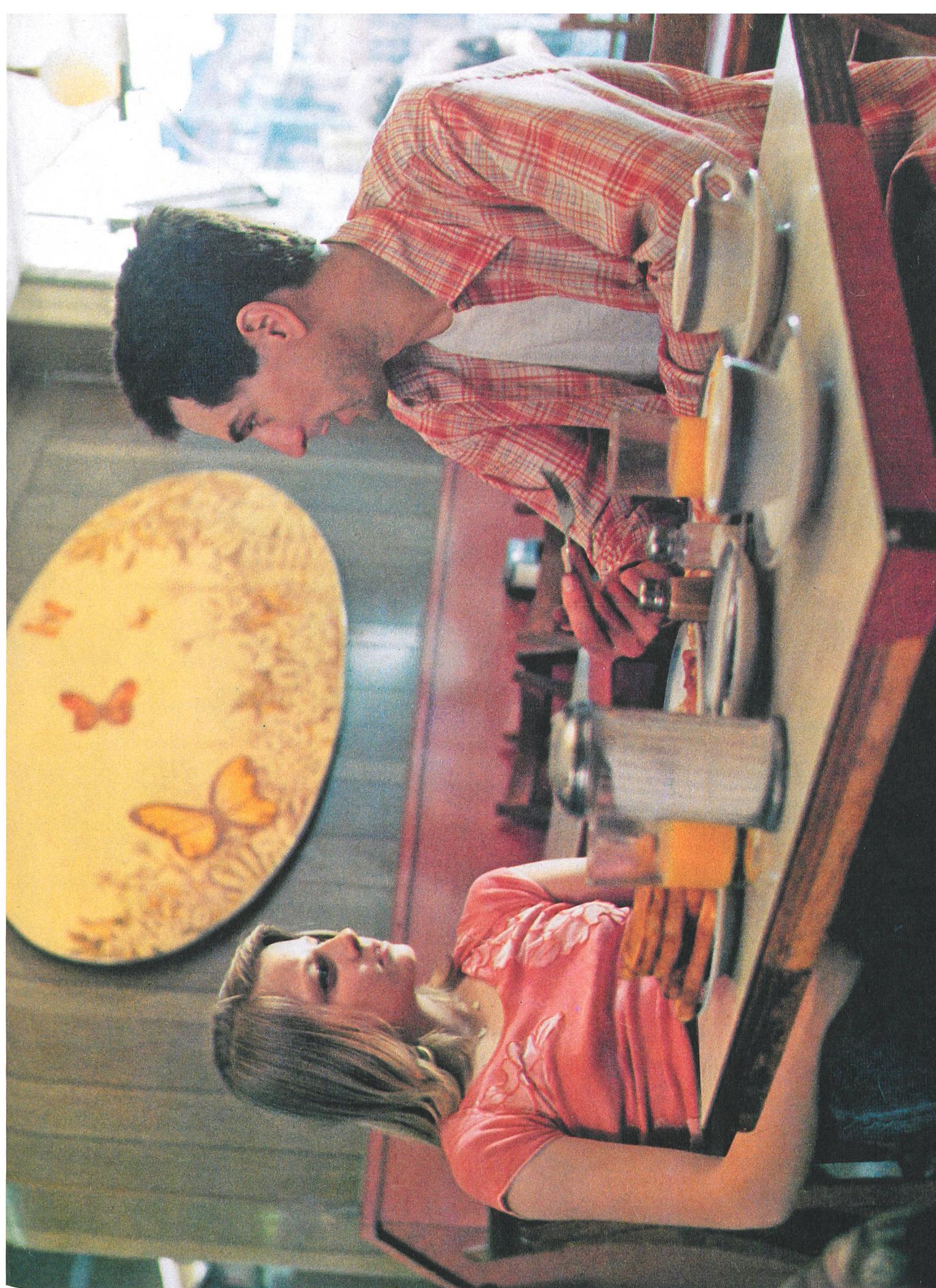
Das Sublime im Pedestrischen zu suchen, impliziert auch, dass Schrader ausgerechnet der in den Drogen- sumpf abgestürzten Lindsay Lohan eine bewegende Performance abringt. Und James Deen, der eben kein James Dean ist, verkörpert in seinem völlig ausdruckslosen (Nicht-)Schauspiel auf geniale Weise die Verdinglichung, die der pornografischen Struktur des Selfie-Exhibitionismus eigen ist.

Überhaupt ist eine mal manifeste, mal latente Obsession für Pornografie konstitutiv für Schraders Werk. Dies hat vermutlich auch seinen Ursprung in Schraders protestantischer Erziehung, zu der ein radikales Bilderverbot in den Jugendjahren gehörte. Erst mit siebzehn war er überhaupt zum ersten Mal im Kino. Während seiner Studienjahre an der UCLA kompensierte er dann diese Entbehrung mit bis zu 24 Filmen pro Woche: Auf die Askese folgt der Exzess. Für Schrader sind Mangel und Exzess denn auch zwei Seiten derselben Medaille. Demnach sehnt sich der Asket nach dem Exzess, der ihm verschlossen bleibt, aber er sucht auch den Exzess in der Askese und die Askese im Exzess.

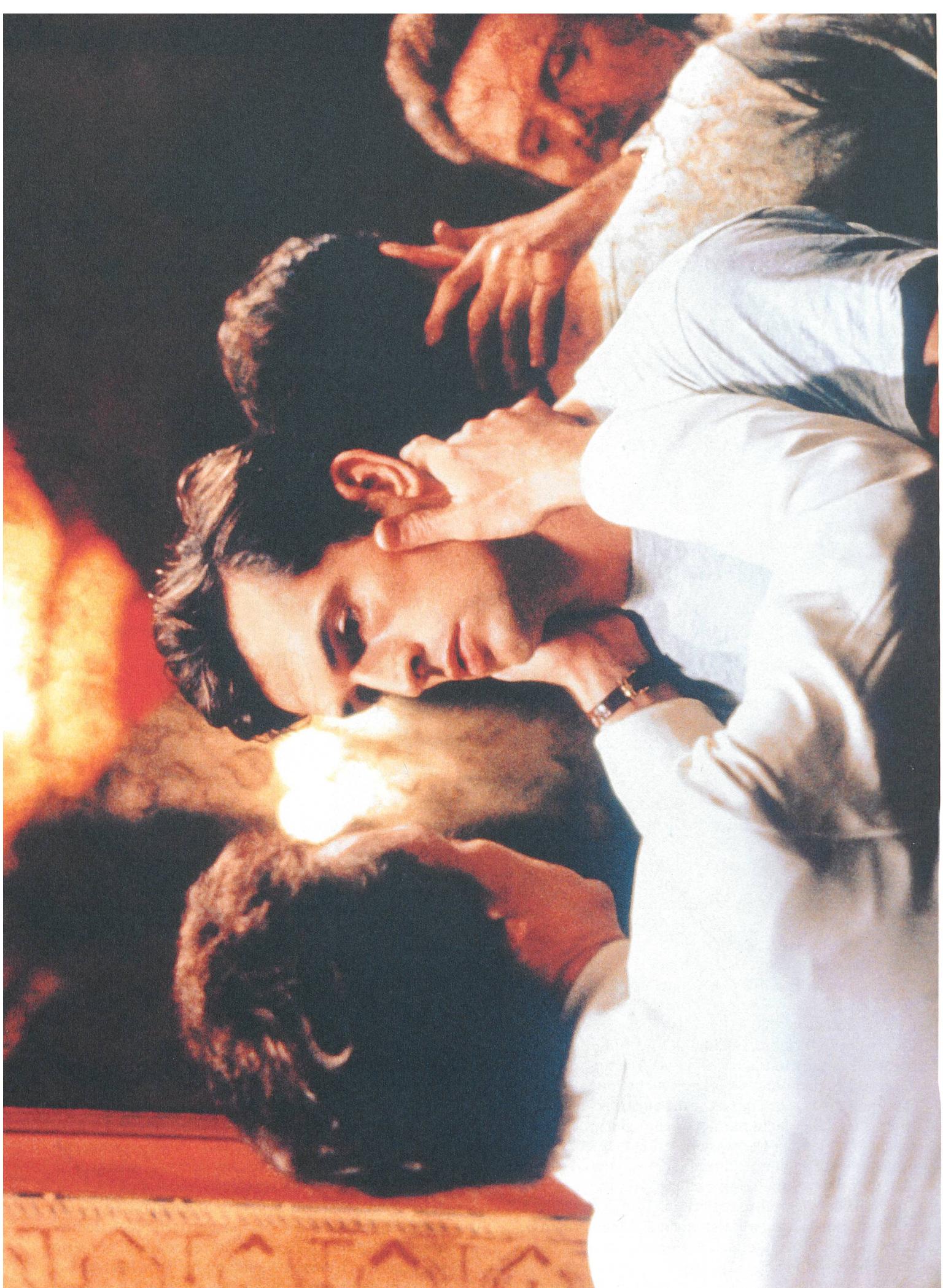
Exemplarisch findet sich diese Verschränkung bereits in Robert Bressons *Journal d'un curé de campagne* (1951), einem Film, dessen Einfluss nicht nur



Banshun/Später Frühling (1949) Regie: Yasujirō Ozu, mit Setsuko Hara und Chishū Ryū



Taxi Driver (1976) Regie: Martin Scorsese, Drehbuch: Paul Schrader, mit Jodie Foster und Robert De Niro



The Comfort of Strangers (1990) Regie: Paul Schrader, mit Christopher Walken und Rupert Everett

auf *Taxi Driver* (1976), sondern auch auf Schraders neusten Film, das Priesterdrama *First Reformed*, offensichtlich ist. In Bressons *Landpfarrerjournal* gewinnt der Verzicht, mit dem der Pfarrer seinen Körper martert, selbst immer mehr exzessive Züge, im Delirium sucht der asketische Prediger die Gottesnähe. Als «Asketenexzesse» hat Karsten Witte denn auch das Œuvre von Robert Bresson beschrieben, das für Schrader wohl noch wichtiger ist als das von Ozu. Gleich vier seiner Filme lassen sich als explizite Hommagen an Bressons *Pickpocket* (1959) verstehen: *Taxi Driver* (1976), *American Gigolo* (1980), *Light Sleeper* (1992) und *The Walker* (2007). Besonders im Ende von *Pickpocket* findet Schrader den reinsten filmischen Ausdruck einer Theologie der Gnade, die er von Bressons katholischem Jansenismus in seinen eigenen Calvinismus überträgt. Der Schluss von *Pickpocket*, wenn sich im Kerker durch die Öffnungen des Gitters der Taschendieb und das Mädchen Jeanne finden, erweist sich als Moment der göttlichen Liebe, der sogenannten «Agape». Schrader schreibt dazu und über den Schlussatz des Films: «How long it has taken me to come to you.» Da ereignet sich ein Wunder: ein Ausdruck der Liebe eines gefühllosen Mannes in einer gefühllosen Umgebung, eine Transferenz seiner Leidenschaft vom Stehlen auf Jeanne.» Diese transzendenten Transferenz wird indes nicht allen von Schraders irdischen Sündern gewährt.

Spiegelungen des Faschismus

Travis Bickle in Martin Scorseses *Taxi Driver*, für den Paul Schrader das Drehbuch verfasst hatte, mag als «Gottes einsamster Mann» noch so sehr den Einbruch der Heilsgeschichte herbeisehnen, es bleibt ihm die Erlösung verwehrt, vielleicht auch weil er seiner Triebstruktur nach dezidiert als Faschist gezeichnet wird. Neben der Religion und der Pornografie ist der Faschismus (weniger als historisch-politische Periode, sondern als psychosexuelle Formation) denn auch die dritte thematische Konstante in Schraders Filmen, die ihn vom todessehnsüchtigen, sich mit einer Privatarmee umgebenden Schriftsteller in Mishima (1985) zum dekadenten Dandy Christopher Walken aus *The Comfort of Strangers* (1990) bis hin zur eiskalten Charaktermaske von James Deen in *The Canyons* führt. Deen lässt sich durchaus als post-postmoderner Nachfahre von Travis Bickle verstehen. Auch deshalb bildet *Taxi Driver* in seiner Triangulation von Sex, Gewalt und Gott den «Urtext» von Schraders nun über vierzigjährigem Schaffen. Obwohl er den Film nicht inszeniert hat, spricht sogar Martin Scorsese aufgrund der Dominanz des Drehbuchs von *Taxi Driver* als einem «Schrader-Film». Die urbane Hölle des Films entspringt daher nicht nur der Realität der amerikanischen Post-Vietnam-Depression, sondern einer zutiefst protestantischen Vorstellung einer gefallenen Welt des Bösen und der Sünde. Mit anderen Worten: Im New York der Siebzigerjahre regiert der Teufel. Auf diesen Sündenpfuhl trifft zu, was Psychoanalytiker Norman O. Brown als die protestantische Obsession mit dem Beelzebub beschrieben hat: «Die psychologische Prämisse des Protestantismus ist die Verurteilung zur Sünde.

Protestantismus als eine neue Beziehung zu Gott ist eine Antwort auf eine neue Erfahrung des Bösen.»

Travis Bickle praktiziert als Tagebuch schreibender Asket die Riten des Bresson'schen Landpfarrers, seine Gewaltfantasien von der grossen kommenden Reinigung, die den «Abschaum» von den Strassen zu spülen habe, sind jedoch ganz und gar Bestandteil der verfallenden und verfaulenden Welt, in der er lebt. Als Advokat des Teufels hält sich Travis für einen Erwählten Gottes. Und genau das macht ihn zu einem Faschisten, dessen Hass sich auf Huren, Junkies, Gangster und nicht zuletzt ganz explizit auf Schwarze richtet, die er dem göttlichen Gericht seiner 45er-Magnum unterwerfen möchte. Ingeniös verschaltet Schrader hier Theologie und Gesellschaftsanalyse: «Gottes einsamster Mann» ist das Produkt einer radikalen Vereinzelung und Individualisierung durch Kapitalismus und Religion, wie sie Max Weber in seiner Studie «Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus» beschrieben hat. Über die calvinistische Vorbestimtheitslehre, die nur wenigen Auserwählten die Gnade Gottes zuerteilt, heisst es bei Weber: «In ihrer pathetischen Unmenschlichkeit musste diese Lehre nun für die Stimmung einer Generation, die sich ihrer grandiosen Konsequenz ergab, vor allem eine Folge haben: ein Gefühl einer unerhörten Vereinsamung des einzelnen Individuums. In der für die Menschen der Reformationszeit entscheidendsten Angelegenheit des Lebens, der ewigen Seligkeit, war der Mensch darauf verwiesen, seine Strasse einsam zu ziehen, einem von Ewigkeit her feststehenden Schicksal entgegen.»

Und konsequenterweise hat diese Mönchszelle, in die sich Travis Bickle einschliesst, auch ihren ganz eigenen Selfiemoment: In jener legendären Szene des Films, in der Travis sich selbst im Spiegel bedroht, richtet sich die imaginäre Aggression des Protagonisten auf das eigene Selbst: «You're talking to me?» Hier kippt der Zerstörungstrieb des *Taxi Drivers* endgültig in die Psychose, in der es keine Differenz mehr zwischen «You» und «Me» gibt, sondern vielmehr das Ich im spiegelbildlichen Selfiebild mit sich selbst kurzgeschlossen wird.

Dass aber aus diesem Teufelskreis der (Selbst-) Zerstörung auch die Sprache und das Symbolische keinen Ausweg mehr weisen, das macht der Film daran deutlich, wie er politische Repräsentation als unrettbar korrumptiert zeigt. In einer überaus hellsichtigen Vorwegnahme des Trumpismus zeigt der Film einen demokratischen Präsidentschaftskandidaten namens Ballantine, der mit seinem Team die werbestrategisch effizienteste vokale Betonung des Slogans «We are the people» diskutiert, ohne dass die hohle Rhetorik noch irgendwelche politischen Inhalte bezeichnen würde. Keine Signifikate, nur leere Signifikanten. In der Logik des Films ist es gerade dieser semantisch völlig entleerte Liberalismus, der das faschistische Delirium hervorruft. Das leere Gerede der Politik findet in der Gewalt sein böses Spiegelbild. So plant Travis ein Attentat auf Ballantine, das den aufstrebenden Redner mittels stummer Gewalt niederreissen soll, genauso wie Travis auch dessen Wahlkampfhelperin Betsy unbewusst in den Untergang ziehen möchte. Travis betet



American Gigolo (1980) Regie: Paul Schrader, mit Richard Gere und Lauren Hutton

Betsy zunächst als Engelswesen an, um sie aber schon beim ersten Date in ein schmuddeliges Pornokino zu führen. Diese Beschmutzung des Engels durch den Teufel, der selber ein Engel sein will – das ist Schrader pur. Die dämonische Vorherbestimmung kennt keine Willensfreiheit, nur Wiederholungzwang.

Auch die folgende Umkehrung der Anbetung in Travis' Versuch, die zwölfjährige Prostituierte Iris vor ihrem Zuhälter zu retten, setzt nur den Bann der Verdammnis fort. Denn diese Hure, in der Travis einen Engel sieht, will gar nicht gerettet werden.

Der Verlust der Codes

Jemand erlösen zu wollen, der gar nicht erlöst werden will, das ist auch das Trauma von Ethan Edwards in John Fords *The Searchers* (1956), einem weiteren Schlüsselfilm – nicht nur für Schrader, sondern für das New Hollywood insgesamt (man denke etwa an Michael Ciminos *The Deer Hunter*). Wenn Travis als Engel der Gewalt zum finalen Blutbad im Bordell schreitet, ruft *Taxi Driver* damit Fords *The Searchers* direkt auf und zitiert zugleich einen weiteren Spätwestern, der für Paul Schrader nicht minder prägend ist – Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969). Schraders Kritik des Films liest sich nachträglich auch als präzise Vorwegnahme der «Decodierung» der Gewalt in *Taxi Driver*: «In *The Wild Bunch* starrt Sam Peckinpah ins Herz seines eigenen Faschismus. Was früher durch Kodex und Regeln abgesichert war, tritt offen zutage. Das Genre des Westerns eignet sich ideal für eine solche Untersuchung: Jean-Luc Godard hat darauf hingewiesen, dass der Western die einzige überlebende, populäre Kunstform des Faschismus sei. In der Vergangenheit konnte der Western noch den Mythos eines sich für andere aufopfernden Altruismus behaupten. Doch für Peckinpah ist dieser Mythos mit seinem Film *The High Country* einen ehrbaren Tod gestorben. Die Westernfiguren in *The Wild Bunch* haben ihren Kodex verloren – übrig bleibt nur noch ihr Faschismus.»

Ganz in diesem Sinne ist auch *Taxi Driver*, wie auch die späteren Schrader-Filme, nicht selbst faschistisch, wie ihm unter anderem von Schraders früheren Mentorin Pauline Kael vorgeworfen wurde. Vielmehr analysieren sie die Bedingungen der Möglichkeit von Faschismen. Am Ende der Höllenfahrt des Taxifahrers wird nicht nur der Faschismus vom Liberalismus absorbiert und Travis als Held und Retter gefeiert, auch schliessen sich die theologischen und filmhistorischen Anspielungen in jener berühmten finalen Rückwärtsfahrt der Kamera, die aus Gottesperspektive auf das von Travis angerichtete Inferno der Gewalt schaut. Von Bresson, Ford und Peckinpah führt damit der blutige Faden schliesslich zu Alfred Hitchcock: Die von oben auf die Gewalt schauende Kamera zitiert die merkwürdige Kameraposition, aus der in *Psycho* (1960) der Mord an Detective Loomis gefilmt wurde. In *Taxi Driver* wird diese Kameraperspektive mit einer Rückwärtsfahrt kombiniert, wie man sie in Hitchcocks *Frenzy* (1972) findet, wo die Kamera sich vom kommenden Mord zurückzieht und in Distanz zum Terror des Sichtbaren geht. *Taxi Driver* übernimmt den

bösen Blick aus *Psycho*, mit dem Hitchcock sich als Verwandter von Bressons Jansenimus erweist: Das ist keine Perspektive eines mildtätigen Gottes, sondern eines sadistisch-kalten. Die transzendentale Kamera entspricht einem Blick, in dem Gott und Teufel gemäss Schraders negativer Theologie ununterscheidbar werden. Was aber das Zitat der Fahrt in *Frenzy* betrifft, so wird Hitchcocks Entzug der Gewalt in *Taxi Driver* konterkariert, die Negativität gleichsam negiert. Statt nichts sehen zu wollen, weidet sich die Kamera genüsslich am Anblick des blutigen Sumpfs aus Leichen und Körperteilen und insistiert dabei auf einer neuen Verschränkung von Sex und Gewalt. Das ist pornografisch genau deshalb, weil sowohl die alte normative Kodierung der (Western-)Gewalt als auch die alte Ethik des Off-Screens ihre ideologisch-symbolische Wirksamkeit einzubüßen beginnen.

Ekel und Erlösung

Dass Pornografie eine zentrale Triebkraft in der Formierung eines neuen visuellen Regimes ist, hat Schrader seit *Taxi Driver* erkannt. Es ist daher nicht nur seinem perversen Protestantismus geschuldet, wenn er in *Hardcore* (1979) einen calvinistischen Pfarrer aus seiner eigenen Heimatstadt Grand Rapids, Michigan, in die Pornohölle von Los Angeles schickt, um dort dessen entflohene Tochter zu suchen. Wie schon in *Taxi Driver* will auch diese Tochter nicht unbedingt zurück zu Calvin. Aber selbst diesem vom George S. Scott gespielten Mann Gottes wird langsam unklar, ob er nicht doch den zu Undercover-Zwecken angeklebten Pornoschnauzer attraktiver findet als die Bibelhexegese.

Es ist denn auch bezeichnend, wie Schrader den katholischen Priester erst im völlig unterschätzten *Dominion: Prequel to the Exorcist* (2005) in die biblische und filmische Erlösung schickt. Traumatisiert dadurch, dass er einst von den Nazis zu einer Selektion von Juden, gewissermassen zu einer «Sophie's Choice», gezwungen wurde, trifft Pater Merrin nach dieser Konfrontation mit dem historisch Bösen in einer archäologischen Ausgrabungsstätte in Afrika auf das religiöse Böse. Es tritt in Gestalt eines kranken Jungen auf, von dem der Leibhaftige Besitz genommen hat. Erst nachdem dem Priester der Exorzismus gelungen ist, lässt ihn Schrader in einem wunderbaren Schlussbild wie einst Ethan Edwards in *The Searchers* durch den Türrahmen in das Offene der Wüste ziehen. Es gehört zu den Kuriositäten und Ungerechtigkeiten der Filmgeschichte, dass die Produzenten Schrader den Film erst entzogen haben und dass er erst nach dem Misserfolg der von Renny Harlins abgedrehten (und eigentlich gar nicht so übeln) Version doch noch seine Vision des Stoffes umsetzen durfte.

Oberflächenreflexe

Mit *Dominion: Prequel to the Exorcist* konnte Schrader nicht nur endlich den Teufel aus dem sündigen Leib austreiben, sondern auch mit der italienischen Kameralegende Vittorio Storaro zusammenarbeiten, der hier in elegischen Kamerafahrten die Wandmalereien der

ausgegrabenen Kirche abzirkelt. Über Storaro führt denn auch eine weitere, diesmal nicht französisch-jansenistische, sondern italienisch-manieristische Spur zu einem weiteren Fetischfilm Schraders, dem dritten neben *Pickpocket* und *The Searchers*: Bernardo Bertoluccis *Il conformista* (1970) – nicht zufällig eine weitere psychoanalytische Studie des faschistischen Subjekts.

Eine eigentliche Erleuchtung war für Schrader dabei vor allem das Setdesign von Ferdinando Scarfiotti, den er später als «Visual Consultant» für *American Gigolo* (1980) und *Cat People* (1982) verpflichtete. Es sind zwei Filme geworden, die wie keine anderen den Zeitgeist einer neuen Epoche verkörpern: die betörende Oberflächentextur der Achtzigerjahre, die Schrader «High Style» nennt und die er gemeinsam mit Scarfiotti bis ins kleinste Detail gestaltet hat. Das Design bestimmt das Bewusstsein.

Viele Momente in *American Gigolo* sind ikonisch geworden und zeugen von einer Perfektion der Inszenierung, mit der sich Schrader endgültig als Auteur präsentiert. Wenn zu Beginn Richard Gere als Edelcallboy Julian Kay mit seinem schwarzen Porsche den Strandhighway nach Malibu fährt und dazu Blondies «Call Me» aus dem Radio tönt, dann spürt man unweigerlich den Beginn einer neuen Ära. Der männliche Körper der Achtziger hängt sich an die Decke für Sit-ups und passt sorgfältig die Farbwerte der aufgereihten Armani-Hemden und Krawatten ab, während er sich Kokain in den Mund reibt. Julian Kay bewegt sich durch die schöne Dingwelt der High Society mit formvollendetem Mimikry, bestimmt sich doch sein Marktwert durch seinen edlen Körper, den er teuer verkauft. Aber auch wenn der Glanz der Oberfläche zunächst makellos erstrahlt, zeigen sich nach und nach die Risse im Marmor. Nach einem schmutzigen Auftrag in Palm Springs fällt Julian Kay einer Verschwörung höchster Kreise zum Opfer, die ihm den Schlüssel (man denke an die Ähnlichkeit zwischen seinem Namen Kay und dem englischen «key») zu seiner Existenz entzieht und ihn schliesslich zu dem degradiert, was er eigentlich immer schon war: ein Objekt, eine Ware, die konsumiert und dann weggeworfen wird.

Als Symptom dieser aufbrechenden Oberfläche fungieren denn auch formale Eigenheiten des Films, wie jene immer wieder irritierenden Point-of-View-Einstellungen, die keinem Blickträger zugeordnet werden können. Diese subjektlosen Subjektiven verweisen auf eine gesellschaftliche Totalität, die paranoidisch hinter dem Rücken der Figuren waltet und die in der späteren Gigolo-Variante *The Walker* (2007) auf den Punkt gebracht wird: «You don't see the bigger picture.» Während im Kokon des Gigolos die Augen an der reinen Gegenwärtigkeit haften, öffnet die frei schwebende Kamera den Blick auf das unabbildbare Grössere Ganze.

Schrader hat die Erfindung dieser «unmotivierten Kamera» (so seine eigene Bezeichnung), deren Ansichten keinen narrativen Zweck zu haben scheinen, Bertolucci und Storaro zugeschrieben. Auch bei Antonioni und Visconti gibt es diese Freisetzung des Blicks, sodass man zu Recht von einem italienischen

Kamerastil sprechen könnte, dem Schrader neben *American Gigolo* auch in *Cat People* und *The Comfort of Strangers* ausgiebig huldigt.

Gnade des Wunders

Die ästhetisierten Kamerabewegungen sind mehr als reines Ornament, denn sie zeugen von einer analytischen Vivisektion der Oberfläche, deren schöner Schein gebrochen wird. *American Gigolo* ist darum so erstaunlich, weil Schrader hier die ultimative Synthese aus Hollywoods postmoderner Warenästhetik (der Film wurde von Jerry Bruckheimer produziert) und europäischem Hochmodernismus gelingt (neben Antonioni und Bertolucci ist auch der Einfluss von Godard zentral). Kaum ein Film ist so stylisch und so kritisch zugleich, zugleich absolut diesseitig und transzendent.

Julian Kay ist in einem Leben gefangen, was Kierkegaard die «ästhetische Existenz» nennt: ein Leben, das nur die sinnliche Unmittelbarkeit des Geniessens kennt. Aus diesem Gefängnis des Körpers kann nur die Gnade hinausweisen, die Julian Kay ausgerechnet in einem wirklichen Gefängnis widerfährt. Erst als er alles verloren hat, wird ihm die Freiheit durch die Liebe von Michelle geschenkt, die ihn zuvor als Gigolo gekauft hatte, aber nun die frühere Transaktion durch einen Akt der «Agape», der göttlichen Liebe, transzendierte. Es ist ein Erlösungsakt für beide.

Bei Kierkegaard ist der Sprung in den Glauben, der Schritt von der ästhetischen in die ethische oder religiöse Existenz immer ein absurdes Wagnis. Und so ist es auch bei Schrader. Was bei Kierkegaard die «Wahl der Wahl» heißt, ist bei Schrader das Wählen der Prädestination: «Der Mensch wird *frei*, indem er die Vorbestimmung Gottes *wählt*.» Nur dieser absurde Akt kann die Seele befreien: Wenn Julian Kay in Demut seinen Kopf durch die Glasscheibe an Michelles Hand lehnt, werden endlich die magischen Worte aus *Pickpocket* gesprochen, die den Film dem Iridischen entrücken: «How long it has taken me to come to you.» Paul Schraders Filme lassen uns daran glauben, dass im Kino noch Wunder geschehen.

Und selbst in der vollends gefallenen Welt von *The Canyons* zielt Schrader auf die Konversion von Trash und Transaktion in filmische Transzendenz. Dieser unbedingte Glaube ans Kino macht Schrader zu Gottes einsamstem Mann im heutigen Hollywood: Auch der Tod des Kinos zeugt nur von seiner Wiederauferstehung.

→ Paul Schrader wird vom 30. Mai bis zum 3. Juni 2018 am Bildrausch Filmfest in Basel anwesend sein und persönliche Einblicke in sein Werk gewähren.

Am 2. Juni 2018 um 16.15 Uhr findet im Stadtkino Basel sein Vortrag «Rethinking Transcendental Style» statt, mit anschliessendem Gespräch mit Johannes Binotto.

Weitere Informationen: www.bildrausch.ch