

BRET EASTON ELLIS  
**WEISS**

Aus dem  
amerikanischen Englisch  
von Ingo Herzke

Kiepenheuer & Witsch



Verlag Kiepenheuer & Witsch, FSC® N001512

1. Auflage 2019

Titel der Originalausgabe: White  
© by Bret Easton Ellis Corporation  
All rights reserved

Aus dem amerikanischen Englisch von Ingo Herzke  
© 2019, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln  
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in  
irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes  
Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Rudolf Linn, Köln  
Autorenfoto: © Casey Nelson  
Gesetzt aus der Electra und der DIN Black  
Satz: Buch-Werkstatt GmbH, Bad Aibling  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck  
ISBN 978-3-462-05351-7

*Irgendwann in den letzten paar Jahren – und ich kann nicht genau festmachen, wann – durchfuhr mich immer wieder ein beinahe überwältigender und irrationaler Verdross, manchmal bis zu einem Dutzend Mal täglich. Der Ärger hatte so scheinbar geringfügige Anlässe, die so weit außerhalb meiner üblichen Bezugsfelder lagen, dass es mich überraschte, wie tief ich Luft holen musste, um die Empörung und Enttäuschung abzuschütteln, die nur von der Torheit anderer Menschen herrührte: Erwachsene, Bekannte und Fremde in den sozialen Medien, die ihre vorschnellen Meinungen und Urteile, ihre geistlosen Beschäftigungen kundtaten, und das immer in der unerschütterlichen Überzeugung, recht zu haben. Eine toxische Haltung schien aus jedem Post, jedem Kommentar, jedem Tweet zu dünsten, ob sie nun wirklich da war oder nicht. Dieser Zorn war neu, so etwas hatte ich noch nie erlebt – und er war verbunden mit einer Anspannung und einem Druck, die ich jedes Mal spürte, wenn ich mich online wagte, dem Gefühl, ich würde gleich einen Fehler begehen anstatt einfach nur eine Ansicht äußern oder einen Scherz machen oder jemanden kritisieren oder dergleichen. Dieser Gedanke wäre zehn Jahre zuvor noch undenkbar gewesen – dass eine Meinung ein Fehler sein könnte –, doch in einer erbosten, polarisierten Gesellschaft wurden Menschen wegen*

dieser Meinungen ausgesperrt, man folgte ihnen nicht mehr, weil sie auf eine womöglich unzutreffende Weise wahrgenommen wurden. Bald lasen die Ängstlichen sofort das gesamte Wesen eines Menschen aus einem frechen, anstößigen Tweet und empörten sich; Menschen wurden angegriffen und »entfreundet«, weil sie den »falschen« Kandidaten unterstützt oder eine »falsche« Meinung geäußert oder schlicht den »falschen« Glauben bekannt hatten. Es schien fast, als könne niemand

10 mehr zwischen einem lebenden Individuum und einer Reihe hastig auf ein Saphirglas-Display getippter Worte unterscheiden. Kultur und Gesellschaft im Allgemeinen begrüßten offenbar den Diskurs, doch die sozialen Medien waren zur Falle geworden, und ihr eigentliches Ziel war, das Individuum stillzulegen. Oft wurde mein Stress von anderen Menschen ausgelöst, die ständig wütend über alles waren und sich empört von Meinungen und Haltungen zeigten, an die ich glaubte, die mir gefielen oder die ich schlicht für harmlos hielt. Mein Widerstand gegen diese Phänomene zwang mich, einer würdelosen Fantasieversion meiner selbst entgegenzutreten – als Schauspieler, der eine Figur spielte, von deren Existenz ich nichts geahnt hatte –, was mich wiederum ständig an meine Defizite erinnerte. Und noch schlimmer: Diese Wut machte so süchtig, dass ich irgendwann einfach aufgab und erschöpft dasaß, stumm vor Stress. Doch letzten Endes waren Schweigen und Unterwerfung genau das, was die Maschine wollte.

Der Gedanke, einen neuen Roman anzufangen, meldete sich flüsternd in den ersten Wochen des Jahres 2013, als ich auf dem Interstate 10 an der Abfahrt nach Hollywood im Stau steckte, nachdem ich eine Woche lang in Palm Springs bei einer Freundin zu Besuch gewesen war, mit der ich in den 1980ern studiert hatte und die jetzt den Verstand verlor. (Sie war in diesen Tagen in ihrem Haus am Azure Court mehrmals vor mir zusammengebrochen, bevor sie früher als erwartet wegfuhr, um an einem Deepak-Chopra-Retreat in San Diego teilzunehmen. Und ja, ich weiß genau, wie das klingt.) In Palm Springs wurde ich von Panikwellen gelähmt – von vagen, aber machtvollen Erkenntnissen über die Sterblichkeit, ausgelöst und bestärkt durch die Schwäche meiner Freundin –, die mich stundenlang ans Bett fesselten, wo ich auf mein Handy starrte, während ich zugleich absurd hektisch meine letzten irren Notizen zu einem Pilotfilm-Drehbuch durchging, das ich für den Sender CW schrieb. Zwischen den Angstattacken und den endlosen Anrufen der Produktionsgesellschaft, die Neufassungen verlangte, klang der Gedanke, dass ich womöglich keinen Roman mehr schreiben würde, mir laut zwischen den Ohren – meinen letzten hatte ich im Jahr 2009 beendet. Warum diese Idee sich gerade in diesem Augenblick manifestierte,

kann ich nicht sagen. Der Wunsch, wieder Prosa zu schreiben, hatte jahrelang schwach in meinem Inneren gepocht, aber nicht innerhalb der künstlichen Grenzen eines Romans, wie ich das inzwischen beurteilte. Tatsächlich hatte ich mich über ein Jahrzehnt von der Vorstellung des »Romans« weggekämpft, wie meine letzten beiden Veröffentlichungen bewiesen: Das eine war ein Pseudo-Memoir, als Horrorgeschichte verkleidet, das andere eine kondensierte

12 Noir-Autobiografie, die ich während einer Midlife-Crisis unter Schmerzen hervorbrachte; die Geschichte meiner ersten drei Jahre in Los Angeles, als ich vergeblich an Filmen schrieb, nachdem ich fast zwanzig Jahre in New York gelebt hatte.

Die zurückliegenden fünf Jahre hatte ich kein Verlangen verspürt, einen Roman zu schreiben, und hatte mir eingeredet, dass ich mich nicht von einer Form einengen lassen wolle, die mich nicht mehr interessierte. (Und doch war ich gewillt, mich auf die Konventionen des hundertseitigen Drehbuchs einzulassen, das nie verfilmt, und auf den Pilotfilm in fünf Akten, der nie gedreht würde.) Ich hatte das alles nachdrücklich in Interviews aus dieser Zeit bekräftigt, während der weltweiten Lesereise für jenen letzten Roman, bei Presseterminen in Spanien, in Kopenhagen, in Melbourne. Doch draußen in der Wüste verflog das Gefühl, und zwischen den Notizen, den Anrufen und der von Xanax und Tequila gedämpften Angst, während die Berge rund um das Haus sich unter dem nachmittäglichen Winterhimmel verdunkelten, nahm der erste Absatz eines Romans Gestalt an. Alles fing an mit einem Bild vom elfenbeinweißen Schild der Fliesenfirma *Emser Tiles*, das auf einem Hausdach an der Kreuzung Santa Monica Boule-

vard und Holloway Drive befestigt war: Der Blick durch die Windschutzscheibe eines gestohlenen Autos, ein blutiger Autounfall, ein Geheimnis, das enthüllt wird, irgendetwas über die Vergangenheit, das letzte Jahr an der Highschool, Andeutungen eines Mordes, der als Selbstmord verschleiert wird, jemand gibt vor, jemand zu sein, der er nicht ist, ein Schauspieler.



Ich habe nie einen Roman erzwungen, was für meine Agentin, meinen Verlag und meine Leser womöglich Teil des Gesamtproblems mit mir als Autor oder als Marke ist, weil ich nämlich tatsächlich fünf oder sieben oder acht Jahre zwischen zwei Büchern habe verstreichen lassen, obwohl doch die meisten Leute von einem bekannten Romanautor erwarten, dass er pünktlich wie ein Uhrwerk jedes zweite Jahr einen neuen Roman auswirft. Das hatte jedenfalls mein Verlag in den 1980ern von mir erwartet, nachdem mein erster Roman erfolgreich war, und ich weiß noch, wie sehr mich diese Mitteilung schockierte. Letztlich habe ich nie so gearbeitet, aber das hieß trotzdem nie, dass ich nicht schreibe. Sondern nur, dass ich auf eine Art schreibe, die für mich am besten funktioniert. Ich habe beim Schreiben nie an jemand anderen gedacht – war mir nie einer Leserschaft bewusst, die außerhalb meiner Wohnung auf mich wartete, und es hat mich nie besonders interessiert, was meine Agentin oder mein Lektor oder mein Verlag von mir wollte. Ich sorgte dafür, dass die Abgabetermine (wenn es überhaupt welche gab) beim Verlag flexibel gehandhabt wurden (und das wurden sie), und im Gegenzug erklärte ich mich be-

14 reit, die Bücher so viel zu promoten, wie es mein Verlag für nötig hielt. Und ich erlag nie der Versuchung, einer Leserschaft zu geben, was sie nach meiner Vorstellung womöglich wollte: Ich selbst war die Leserschaft, ich schrieb, um mich selbst zufriedenzustellen und um meinen Schmerz zu lindern. Zwischen zwei Buchveröffentlichungen gab ich selten Interviews, weil ein Teil des Schaffensprozesses für die Leser immer noch ein Mysterium war, dem ein gewisser geheimnisvoller Glanz anhaftete, was die Spannung steigerte, mit der Bücher früher erwartet wurden, ob das nun negativ oder positiv war.

Aber inzwischen beschäftigen Romane die Öffentlichkeit, das Publikum, nicht mehr so. Ich hatte den allgemeinen Mangel an Begeisterung für die großen amerikanischen Romane schon in dem Herbst wehmütig zur Kenntnis genommen, bevor ich die Freundin in Palm Springs besuchte, aber zugleich erkannte, dass dies kein Grund zur Sorge war, sondern schlicht ein Fakt: Ebenso hat die Idee vom großen amerikanischen Hollywoodfilm oder der großen amerikanischen Band kleineren, engeren Vorstellungen Platz gemacht. Durch den Überfluss an Sinnesreizen und die angebliche Wahlfreiheit, die uns von der Technologie zur Verfügung gestellt werden, und kurz gesagt die Demokratisierung der Künste ist alles herabgestuft worden. Ich verspürte das Bedürfnis, diesen Wandel nachzuvollziehen – mich aus der analogen Welt, in der ich früher geschrieben und Romane veröffentlicht hatte, in die digitale Welt vorzuarbeiten, in der wir heute leben (durch Podcasts, das Schreiben einer Web-Serie, das Einlassen auf soziale Medien), obwohl ich nie an irgendeine Beziehung zwischen beiden glaubte. Nach dieser Woche in der Wüste

mit der Freundin, die ich seit dreißig Jahren kannte, nachdem ich gesehen hatte, wie ihr Leben sie in den Wahnsinn trieb, während ich die endlos verlangten Neufassungen eines Science-Fiction-Pilotfilms erduldeten, der nie entstehen würde, gab schließlich in meinem Inneren etwas nach, und in jener letzten Januarwoche fing ich an, mir Notizen für einen Roman zu machen. Doch auch daraus ist nie etwas geworden.



**EMPIRE**



Als ich in den 1970er-Jahren im San Fernando Valley von Los Angeles aufwuchs, war ich ungewöhnlich fasziniert von Horrorfilmen, weil sie mich auf eine Art ansprachen wie nichts sonst. Ich kannte vielleicht noch ein oder zwei Jünger, die sie ebenso liebten, doch für die Mehrheit meiner Freunde in diesem filmverrückten Jahrzehnt war Horror bloß ein Genre von vielen und bedeutete ihnen nicht mehr als die Teen-Sex-Komödie oder das Disco-Musical. Was aber war das Besondere an Horrorfilmen – und den entsprechenden Romanen und Comics –, das mich mehr reizte als alles andere? Oberflächlich betrachtet wuchs ich in einem ganz normalen Haushalt der gerade so oberen Mittelschicht auf, am Rand der Hügel von Sherman Oaks, doch unter der Oberfläche lag eine höchst dysfunktionale Grauzone. Ich erkannte diese Störung schon in sehr jungen Jahren, und als ich merkte, dass ich allein war, klinkte ich mich aus. In den 1970ern gab es keine Helikoptereltern: Man entdeckte seine Welt mehr oder weniger auf eigene Faust, Erkundung ohne die Unterstützung elterlicher Autorität. Im Rückblick kommt es mir vor, als hätten meine Eltern – genau wie die Eltern der Kinder um mich herum – uns ungeheuer lässig aufwachsen lassen, ganz anders als heutige Eltern, die jeden Schritt ihrer Kinder auf Facebook dokumentieren und

sie auf Instagram präsentieren und sie in sicheren Zonen einhegen und nur Positives zulassen, während sie die Kleinen offenbar vor *allem* behüten wollen. Wenn man in den 1970ern aufwuchs, sah die Kindheit mit Sicherheit *nicht* so aus. Die Welt drehte sich noch nicht um Kinder.



- 20** Ich erinnere mich, dass ich meinen Vater oft lange Zeit gar nicht sah, abgesehen von einem gelegentlichen Frühstück unter der Woche oder Abendessen am Sonntag, weil er montags bis freitags immer schon zu seiner Arbeit in einer Immobilienfirma in der Innenstadt aufgebrochen war, ehe meine Schwestern und ich aufwachten, und erst wieder zu Hause in Sherman Oaks ankam, wenn wir schon zu Abend gegessen hatten und vor den Fernsehern in unseren Zimmern überlegten, ob wir Hausaufgaben machen sollten. Mit fünf und sechs und sieben Jahren gingen wir allein zur Grundschule (heutzutage werden Eltern verhaftet, wenn sie das zulassen), wir spielten sehr körperliche Spiele mit Krieg und Monstern und Spionen in den Straßen des Viertels und bis hinauf in die Canyons, welche die Hügel von Sherman Oaks und Studio City und Encino durchschnitten. Wir gingen auch allein von der Schule zurück, holten uns in einer leeren Küche etwas zu essen und fuhren dann mit dem Rad ein paar Straßen weiter zum Haus eines Freundes, wo anscheinend auch nur Kinder lebten. Wenn wir zufällig mal jemandes Mutter erblickten oder sogar begrüßten, so dauerte jedes Gespräch nur kurz, und wir wollten immer schnell wieder weg, um allein zu sein, um eigenständig die Welt zu erforschen, fern von unseren praktisch nicht existenten Eltern.

Wir waren anscheinend immer aktiv und in Bewegung, ob auf Spielplätzen oder in Parks, oder wir plantschten im Pool eines Freundes, oder wateten in den Pazifik, oder gingen einfach bei Flippern und Videospiele im Westwood Village herum, während Blue Öyster Cult und ELO als ferner Soundtrack über allem lagen. Das Fernsehen bestand nur aus ein paar Dutzend Sendungen, die jeden Abend zwischen acht und elf auf drei Sendern liefen, und von sieben bis zwölf an Samstagvormittagen – das war's. Unsere Wahlmöglichkeiten waren im Vergleich zu heute äußerst beschränkt, darum verbrachten wir den größten Teil unserer Zeit allein auf den Straßen der Vorstadt, in Einkaufszentren und Spielhallen und am Strand und bei Doppel- oder Dreifachvorstellungen am Samstagvormittag im Kino, wir spielten unter uns erwachsene Rollenspiele durch, tasteten uns zur sexuellen Reife der Pubertät vor. Selten einmal blieb ich in der Woche nachmittags drinnen, lümmelte auf dem grünen Flokati im Wohnzimmer oder auf dem Wasserbett, das wir für kurze Zeit im Haus am Valley Vista Boulevard hatten, wenn ich mich nicht von einem Buch oder Comic losreißen konnte. In dem Alter konnte ich einen Roman an einem Tag durchlesen, weil nichts anderes meine Konzentration ablenkte; so inhalierte ich alles von *Harriet*, *Spionage aller Art* bis zu den *Unsere-kleine-Farm*-Büchern. Aber normalerweise las ich nach Einbruch der Dunkelheit bis tief in die Nacht, und so entdeckte ich *Carrie*, die Romane von James Herbert und die Warren Comics, von denen ich in dieser Zeit besessen war – *Eerie*, *Creepy*, *Vampirella*. Als ganz auf sich allein gestelltes Kind bestätigten mir all diese Horrorgeschichten etwas – so wie die Filme, die ich ebenfalls konsumierte.

21

Ich war ein Kind der 70er, das mit sieben Jahren Thomas

Tryons populären Gruselroman *The Other* las, die gebundene Ausgabe, die meine Mutter aus der öffentlichen Bücherei von Sherman Oaks ausgeliehen hatte, auf den Knien, während ich auf meinen Schwimmunterricht am Ventura Boulevard wartete. Der Tod eines der Jungen am Ende des ersten Teils durch eine Heugabel schockierte mich – erlangte infame Macht über mich –, weil es der einzige detailliert beschriebene Mord war, den ich bisher gedruckt gesehen hatte, und er verfolgt mich heute noch. Ich wollte genau wissen, wie der Autor diese Szene auf technischer Ebene hinbekommen hatte, darum las ich sie immer und immer wieder, starrte gefesselt auf die Absätze, versuchte herauszufinden, wie der Autor die Worte verbunden hatte, um die Szene so aufzuladen. Die Bücher, die ich las, und die Filme, die ich sah, stellten die Welt als willkürlichen und grausamen Ort dar, wo überall Tod und Gefahr lauerten, machten klar, dass Erwachsene einem nur begrenzt helfen konnten und dass es eine *andere* Welt gab – eine geheime Welt unter der trügerischen und falschen Sicherheit des Alltags. Horrorfilme und Horrorliteratur halfen mir, das schon sehr jung zu erkennen. Als ich Stephen Kings *Nachtschicht* anfang, seine erste Kurzgeschichtensammlung, die 1978 erschien, hatte ich *Carrie*, *Brennen muss Salem* und *Shining* bereits mehrmals gelesen und nur noch wenige Illusionen über die angeblich neutrale Unschuld meiner Kindheit oder die aller anderen.



Unsere Eltern waren sehr nachsichtig, was den Konsum von Unterhaltung anging. Nicht jugendfreie Filme durften wir

meistens sehen, und was wir lasen oder hörten, unterlag nur selten irgendwelchen Einschränkungen. Ich erinnere mich, *Ich glaub', mich tritt ein Pferd* mit meinem Vater in einer Vorstellung am Samstagvormittag gesehen zu haben, im Sommer 1978 im Avco Theater in Westwood, im Alter von vierzehn Jahren, und wir lachten beide praktisch ununterbrochen. Mein Vater hatte kein Problem mit den Nacktszenen, dem Sex mit Minderjährigen, dem anzüglichen Humor (inklusive des Dildos, den Otter in die Höhe hält), den Handjobs und den Oben-ohne-Kissenschlachten, oder mit der allgemeinen antibürgerlichen Haltung, die ihn ungeheuer zu amüsieren schien, obwohl er doch selbst eindeutig bürgerlich war. (Zu seinem Vergnügen trug sicherlich bei, dass er selbst Anfang der 60er-Jahre studiert hatte, genau wie die Protagonisten des Films.) Ich erinnere mich, dass meine Mutter an einem Abend mitten in der Woche heimlich mit mir in ein Kino in Studio City fuhr, wo im Januar 1978, ich war noch dreizehn, *Saturday Night Fever* lief, denn sie schwärmte für John Travolta, und der Soundtrack lief schon seit ungefähr zwei Monaten ständig bei ihr im Auto, wenn sie uns von der Schule abholte und zum Friseur oder zur Klavierstunde fuhr. (Ja, es war die Kindheit eines weißen Jungen der oberen Mittelschicht auf dem Zenit des amerikanischen Empires.) Der Film war kein bisschen jugendfrei, sondern sehr erwachsen und packend, und die Männer in Tony Maneros Clique schienen mir so ungeheuer maskulin, dass sie ein wichtiger Teil meiner Fantasien wurden, bis mich etwa ein Jahr später Richard Gere in eine andere Richtung zog.

Zu dieser Zeit entschieden die Eltern, welche Filme angeschaut wurden, und die Kinder gingen einfach mit. 1975 sah ich am Ostersonntag in Palm Springs Hal Ashbys *Shampoo*

mit meiner Tante und zwei Cousins in meinem Alter, und meine Eltern störte weniger, was wir zu sehen bekamen, als vielmehr, dass wir offenbar die einzigen Kinder in der fast ausverkauften Acht-Uhr-Vorstellung waren. Als Babyboomer glaubten sie, das werfe ein schlechtes Licht auf sie. *Shampoo* war auf eine Art gewagt, mit der meine Eltern nicht gerechnet hatten – vielleicht hatten sie etwas Seichteres, Leichteres erwartet. Ich saß allein in einer der wenigen leereren

**24** Reihen ganz vorn, weg vom überfüllten Rest des Saals, und wurde tiefrot. (»Ich will seinen *Schwanz* lutschen«, sagte Julie Christie angetrunken bei einem Abendessen im Bistro in Beverly Hills und deutete in Richtung Warren Beatty, ehe sie unter den Tisch glitt, um ihm einen zu blasen.) Meine Begeisterung wurde noch gesteigert durch die unbedingte Überzeugung, dass mein Vater nach der Vorstellung einen Anfall kriegen würde – auch das nicht so sehr wegen des Inhalts, sondern weil er sich damit blamiert hatte, sein Kind vor Hunderten von Fremden in diesen Film zu schleppen. Und tatsächlich *bekam* er diesen Anfall, auch wenn er so tat, als würde er die drei Kinder gar nicht kennen, die hinter ihm und meiner Mutter und meiner Tante her zockelten – den drei Erwachsenen, die schnellen Schrittes zum Auto auf dem Parkplatz am North Palm Canyon Drive eilten.

Diese Laissez-faire-Haltung wäre für die meisten heutigen Eltern inakzeptabel, aber im Sommer 1976 war es nicht ungewöhnlich, sich mehrmals hintereinander in einem großen Kino auf einer riesigen Leinwand *Das Omen* anzuschauen (hineingeschmuggelt von den älteren Geschwistern verschiedener Freunde, da man wegen der Altersbeschränkung nur in Begleitung Erwachsener hineindurfte, und begeistert von der Zeitlupenenthauptung David Warners) oder

im gleichen Alter die Originalaufnahme von *A Chorus Line* auf dem Kassettendeck zu hören, während man irgendwohin gefahren wurde. Meine Schwester und ich kicherten über den Song *Dance: Ten; Looks: Three* (»Spitz und rund/großer Busen, praller Po/nicht Natur, doch beinahe so«), während meine Eltern vorne saßen – mein Vater am Steuer, meine Mutter auf dem Beifahrersitz –, beide irritiert und verlegen. Wir blätterten die Reißer von Jacqueline Susann und Harold Robbins aus dem Bücherregal meiner Großmutter durch und schauten auf Channel Z *Der Exorzist* (der erste Bezahlsender im Kabelprogramm, der Mitte der 70er in Los Angeles eingeführt wurde), nachdem unsere Eltern uns eingeschärft hatten, ihn *nicht* anzuschauen. Wir schauten ihn natürlich trotzdem und waren angemessen schockiert. Wir sahen auf *Saturday Night Live* Sketche über Leute, die Kokain nahmen, und fanden die Kultur der Discoszene ebenso anziehend wie unironische Horrorfilme. All das konsumierten wir, und nichts davon triggerte uns – wir trugen keine Wunden davon, weil die düstere Stimmung dieser Ära allgegenwärtig, weil Pessimismus die nationale Haltung und cool und hip war. Alles war Schwindel, alle waren korrupt, und wir lernten es auf die harte Tour. Man könnte meinen, dass wir deshalb alle verkorkst sind, aber aus einem anderen Blickwinkel betrachtet kann es auch sein, dass es uns stärker gemacht hat. Wenn ich fast vierzig Jahre später auf diese Kindheit zurückblicke, sind wir dadurch wahrscheinlich alle weniger verweichlicht geworden. Klar, wir waren Sechst- und Siebtklässler, die mit einer Gesellschaft ohne elterlichen Filter klarkommen mussten. YouPorn.com war noch nicht verfügbar, wir konnten noch keine Fisting-Videos auf unseren Handys angucken, auch

*Fifty Shades of Grey* oder Gangsterrap oder brutale Computerspiele gab es noch nicht, der Terrorismus hatte unser Land noch nicht erreicht, aber wir liefen als Kinder durch eine Welt, die fast ausschließlich für Erwachsene gemacht war. Niemanden kümmerte es, was wir anschauten oder nicht, was wir fühlten und was wir wollten, und wir waren noch nicht vom Opferkult gepackt. Im Vergleich zu dem, was heute als akzeptabel gilt, da Kinder bis zur Hilflosigkeit verhätschelt werden, war es eine Zeit der Unschuld.

26



In diesen Jahren verbrachte ich unmäßig viel Zeit damit, im dunklen Kinosaal auf eine Leinwand zu starren, die so oft bluttriefenden, realistischen und intimen Tod zeigte. Man vergleiche das mit den blutarmen Massakern heutiger Marvel-Filme – was damals unter elterlicher Aufsicht erlaubt war, wäre heute mit Sicherheit nicht mehr jugendfrei. Ich erinnere mich, in einem einzigen Jahr Mitte der 70er Folgendes angesehen zu haben: George Segal erstach Jill Clayburgh in *Der Killer im Kopf*, der Verfilmung eines Romans von Michael Crichton, die mich ein paar Kinobesuche lang im Bann hielt, heute jedoch unerträglich wirkt; Yul Brynner bringt in *Westworld* Richard Benjamin und James Brolin zur Strecke, und bei den Schießereien spritzte reichlich das knallrote Blut, das Mitte dieses Jahrzehnts eimerweise über die Leinwände floss; das Blut, das in *Wenn die Gondeln Trauer tragen* aus Donald Sutherlands aufgeschlitzter Kehle strömt, war von der gleichen grässlichen Farbe. Pamela Franklin wurde in *Tanz der Totenköpfe* von den Geistern erst sexuell verhöhnt und dann getötet. Vincent Price spielte den wahn-

sinnigen Schauspieler Edward Lionheart, der im *Theater des Grauens* seine Kritiker umbrachte – einer der boshaftesten und fantasievoll blutigsten Filme, die ich bis dahin gesehen hatte. Ich war neun, als mein Vater einen Freund und mich zu einer Matinee des Films in die Art-déco-Herrlichkeit des Village Theatre in Westwood mitnahm. Der Saal war ziemlich leer, denn es war noch recht früh am Morgen, und wir überlebten die Qual, wobei mein Freund und ich die blutrünstigen Shakespeare-Tode sehr genossen (darunter auch die Enthauptung zweier Pudel, die ihr Besitzer zu verspeisen gezwungen wird, bis er daran erstickt). Mein Vater sah den Film als Komödie, was er durchaus war, wenn auch nicht für einen Drittklässler. Er war damals zweiunddreißig und kein Horrorfan, und ich glaube, er begleitete uns an jenem Aprilmorgen nur ins Kino, weil er auf Diana Rigg stand, die Vincent Prices Tochter spielte.

27

Ich erinnere mich deutlich an einen Dezembernachmittag im Jahr 1974, als die Weihnachtsferien schon begonnen hatten und ich zu Fuß in ein Kino nicht weit von unserem Haus ging, ins La Reina am Ventura Boulevard, wo ich wiederum eine Tagesvorführung von Brian De Palmas *Phantom of the Paradise* (*Das Phantom im Paradies*) anschaute, was mir prompt das junge Hirn wegpustete. Mit zehn Jahren war ich von diesem Film vollkommen besessen, so wie die heutige kurz vor der Jahrtausendwende geborene Generation wahrscheinlich ein anderes Musical verehrt – *Frozen*. Doch *Phantom of the Paradise* war ein Flop, den niemand je zu sehen bekam, und ich fand erst an der Universität gleichgesinnte Fans des Films. (Ich sah ihn mit zehn Jahren, weil Pauline Kael, deren Filmkritiken ich in gewissenhafter Ehrfurcht las, ihn im *New Yorker* begeistert besprochen

hatte.) Heutzutage, da viele meiner Freunde Kinder haben, bin ich einigmaßen verwundert, dass ich (oder *meine Mutter*) keinerlei Bedenken hatte, allein durch die Straßen zu laufen, allein ins Kino zu gehen, allein Süßigkeiten zu kaufen und mir in einem riesigen und leeren Saal einen Platz zu suchen, alles ohne erwachsene Begleitung, und mir dann einen ziemlich blutigen und erotischen Film anzuschauen. Doch stattdessen war ich aufgeregt und begeistert, dass ich das alles tun durfte, und fühlte mich bemerkenswert erwachsen, weil ich kein Elternteil brauchte, das mir die Hand hielt – und Horrorfilme halfen bei diesen forschenden Schritten in die Unabhängigkeit. Wenn ich *Children Shouldn't Play with Dead Things* mit meinem Freund Robert Scarf in einem Multiplex in Northridge überstehen konnte, oder Dirk Benedicts grausige Verwandlung vom attraktiven Studenten zur mutierten Königskobra in *Ssssnake Kobra*, oder jede der fünf Episoden von *Geschichten aus der Gruft*, dann spürte ich direkt, wie ich stärker wurde, wie ich mich auf etwas zu entwickelte. Ich trat der Erwachsenenwelt allein entgegen, auf eigene Faust, und rang mit ihr. Ich musste mich keinem Erwachsenen gegenüber verantworten, konnte durch kein Handy überwacht werden, ich war einfach an einem Dezembernachmittag drei Stunden lang allein und schaute mir ein raffiniertes Rock-Horror-Musical an, mit einigen sehr blutigen und unerhört satirischen Szenen sowie großartigen Songs von Paul Williams, und ja: Ich war dabei zehn Jahre alt. Ich ging allein in einen Film von Brian De Palma und fand ihn toll und hatte das Gefühl, inmitten all dieser Erfahrungen heranzuwachsen.

Nicht das Gewinnen, sondern Enttäuschung, Desillusionierung und Schmerz machten Freude, Glück, Bewusstheit und Erfolg zugleich greifbar und merklich intensiver, das wurde mir schon in ganz jungen Jahren klar. Wir bekamen keine Abzeichen für gute Arbeit und keine Preise nur fürs Erscheinen: Es gab ganz reale Gewinner und Verlierer. Schulmassaker waren noch kein Phänomen, jedenfalls kein epidemisches, aber wir wurden körperlich schikaniert und bedrängt, meistens von älteren Schülern und normalerweise ohne elterliches Mitleid oder überhaupt nur Kommentare. Und wir bekamen ganz sicher nicht bei jeder Gelegenheit gesagt, wie besonders wir waren. (Und doch kann ich mich nicht erinnern, während meiner Kindheit und Jugend je von einem Selbstmord eines Altersgenossen gehört zu haben – weder landesweit noch innerhalb des Privatschulsystems von Los Angeles.) Die unkontrollierte Renitenz der Horrorfilme erweckte den Anschein, dass die Welt tatsächlich so funktionierte: Mal gewinnt man, mal verliert man, so ist das Leben, das alles bereitet mich auf irgendwas vor, das ist ganz normal. Diese Filme spiegeln die allgemeine Enttäuschung des Erwachsenseins und des Lebens überhaupt wider – Enttäuschungen, die ich bereits hatte erleben müssen: die scheiternde Ehe meiner Eltern, der Alkoholismus meines Vaters, meine eigene jugendliche Entfremdung und Unzufriedenheit, mit der ich ganz allein fertig wurde. Die Horrorfilme, die in den 70er-Jahren entstanden, hatten keine Regeln, und oft fehlte ihnen auch die beruhigende Hintergrundgeschichte, die das Böse plausibel wegerklärte oder in einen postmodernen Metawitz umwandelte. Warum verfolgte der Killer in *Jessy – Die Treppe in den Tod* die Studentinnen im Verbindungshaus? Wieso

war Regan in *Der Exorzist* vom Teufel besessen? Warum schwamm der Hai vor Amity herum? Woher stammten Carrie Whites übernatürliche Kräfte? Es gab keine Antworten, so wie es auch für die Willkürlichkeiten und Zufälle des täglichen Lebens keine konkreten Ursache-Wirkung-Begründungen gab: So läuft es eben, komm damit klar, hör auf zu jammern, nimm deine Tabletten, werde verdammt noch mal erwachsen. Ich wünschte mir zwar oft, die Welt

**30** wäre anders, aber ich wusste auch – und die Horrorfilme unterstrichen diese Sicht –, dass sie nie anders werden würde, eine Erkenntnis, die schließlich zu einer Form von Akzeptanz führte. Horror erleichterte den Übergang von der angeblichen Unschuld der Kindheit in die wenig überraschende Ernüchterung des Erwachsenseins, und er schärfte außerdem meinen Sinn für Ironie.



Der Horrorfilm, den ich im Sommer 1982 sah, kurz bevor ich Los Angeles mit achtzehn Jahren verließ, um zu studieren und offiziell erwachsen zu werden, war bezeichnenderweise der letzte, der mich wirklich emotional packte, damals sogar traumatisierte und noch jahrelang verstörte. Ich ging mit einigen Freunden in John Carpenters *Das Ding aus einer anderen Welt*, im Crest Theater in Westwood, nachdem ich am Abend zuvor die andere große Premiere der Woche gesehen hatte, Ridley Scotts *Blade Runner* im Bruin Theater, ebenfalls in Westwood. (Letztendlich gefiel uns Carpenters Film besser.) *The Thing* spielt in der Antarktis, in einer amerikanischen Forschungsstation, wo eine Gruppe von Forschern auf eine außerirdische Lebensform

stößt, die sich fremde Organismen einverleibt und diese dann imitiert. *The Thing* ging weiter als so ziemlich jeder Horrorfilm, den ich bis dahin gesehen hatte, und sprengte alle Konventionen des Body-Horrors – ein Genre, das wohl mit den frühen Filmen von David Cronenberg begonnen und dann mit Ridley Scotts *Alien* den Mainstream erreicht hatte. *Alien* ist zwar ein glatt produzierter, üppig ausgestatteter Albtraum – und auch ein sehr beängstigender Film –, doch sein Ende ist beruhigend, das Monster ist tot, Ripley und die Katze, die sie gerettet hat, kehren sicher zur Erde zurück. *The Thing* hatte keinen derartigen Trost zu bieten. Abgesehen von der Szene mit der aufplatzenden Brust ist in *Alien* tatsächlich recht wenig Blut und Splatter zu sehen, und der Schrecken wird in diskreten, fast unterschwelligem Shock Cuts serviert. (Man denke an die Tode von Harry Dean Stanton und Yaphet Kotto, die nur in Detailaufnahmen gezeigt werden.) *The Thing* dreht diese Ästhetik um, schreckt nicht vor dem Anblick des Horrors zurück und verwendet dabei häufig längere Totalen oder Halbtotale, wenn Menschen oder Tiere auf grässliche Weise vom Organismus übernommen werden, und diese Darstellung verstörte mich so – war so blutig, grotesk und absurd –, dass ich glaubte, das Ende dieses Weges erreicht zu haben. Horrorfilme würden mich nicht mehr auf so primitive Art berühren. Damals, an jenem Abend im Sommer 1982, wusste ich es noch nicht – die wirkliche Erkenntnis kam erst ein paar Monate später –, aber ich war erwachsen geworden und brauchte Horrorfilme nicht mehr so wie früher.

31

An Thanksgiving dieses Jahres kehrte ich ein paar Tage nach Los Angeles zurück, nachdem ich erschüttert und begeistert meine ersten drei Monate als eigenverantwortlicher

Studienanfänger an einem fernen College in den Hügeln des südwestlichen Vermont durchlebt hatte. Ich sah mir *Die unheimlich verrückte Geisterstunde* an, eine Zusammenarbeit von George Romero und Stephen King – im selben Kino, in dem ich fast ein Jahrzehnt zuvor mit einem Freund und meinem Vater *Theatre of Blood* gesehen hatte –, und zuckte bloß die Achseln darüber. Ich hatte meine Ausbildung abgeschlossen.

**SCHAUSPIELEN**



Im Februar 1980, mit fünfzehn, sah ich Paul Schraders *American Gigolo* (*Ein Mann für gewisse Stunden*) im National Theatre in Westwood und hatte keine Ahnung, dass der Film vom Minimalismus des französischen Filmemachers Robert Bresson beeinflusst war, oder dass das Ende – das falsche Alibi, das eine Figur einer anderen anbietet – direkt von Bressons *Pickpocket* geklaut war. (Als ich 2012 das Drehbuch für Schraders *The Canyons* schrieb, enthielt meine vorletzte Szene eine Version dieser Alibiabsprache zwischen Lindsay Lohan und James Deen, eine modernisierte Variation der Schlusszene von *Pickpocket*, nur dass mein Vorbild *Gigolo* war und nicht Bresson.) Im Rückblick ist der Einfluss, den *American Gigolo* auf mich hatte, unmöglich einzuschätzen, und es ist ja auch kein großartiger Film – wirklich nicht, das sagt selbst sein Regisseur. Doch er hat unseren Blick auf Männer verändert, indem er nämlich auch sie zu (Lust-) Objekten werden lässt, und ebenso meine Sicht auf und Erfahrung von Los Angeles; insofern war der Einfluss sicher ungeheuer und unbestreitbar. Der Film spielt im Los Angeles des Jahres 1979, dessen Bewohner im *Ma Maison* und im *Perino's*, im *Scandia* und *Le Dome* speisen. Julian Kay, der Titelheld, lebt in einem schicken Apartment in Westwood, trägt Armani, fährt in einem Mercedes-Cabrio durch

die leeren Straßen und verdient seinen Lebensunterhalt als Callboy für reiche ältere Frauen, wofür er sich in der Lounge des Beverly Hills Hotel herumtreibt. Er ist außerordentlich schön – der Film zeigt Richard Gere auf dem Höhepunkt seiner Attraktivität, er ist dreißig, sieht aber jünger aus. Julian hat zwei Zuhälter, die ihm Arbeit verschaffen: Die eine ist eine blonde, geschiedene Frau, die in Malibu lebt und von Nina Van Pallandt gespielt wird, der andere ein großer, böser Schwarzer, dargestellt von Bill Duke, der in der West Side lebt, in einer mit Warhol-Drucken dekorierten Hochhauswohnung. Wir erfahren nicht, ob die Frau von dem anderen Zuhälter weiß – vielleicht ist das zu Anfang wichtig, vielleicht auch nicht, entscheidend ist aber, dass Julian ein glücklicher, oberflächlicher Kapitalist ist, über den wir ansonsten recht wenig wissen. Er existiert einfach, gleitet durch diese Welt, ist ein Schauspieler. Irgendwann erzählt er jemandem, er sei in Turin geboren, doch wir wissen nicht, ob das stimmt, denn in der vorherigen Szene hat er einer Kundin vorgelogen, er sei als Jugendlicher Poolpfleger im Beverly Hills Hotel gewesen. Der Plot setzt sich in Bewegung, als Julian ein Mord angehängt wird und aus *American Gigolo* ein Krimi wird. Erzählerisch eigentlich nichts Besonderes, und die Auflösung ist sauber und einfach. Aber das spielt alles keine Rolle, denn das gesamte Design des Films ist so verführerisch und überwältigend.

*American Gigolo* war Paul Schraders dritter Film als junger Regisseur, und alles, was er bei den ersten beiden Filmen gelernt hatte, zahlt sich hier aus: die gleitenden Kamerafahrten, die atemberaubenden Szenenbilder, die dramatische Ausleuchtung – all das kreierte sein gnadenloses Bild von Los An-

geles als leuchtend bunte Einöde. Der Film ist ein sonnenheller Neo-Noir, bedrohlich und schön, und traf den Nerv der Zeit: Er hatte etwas von der New Wave der späten 70er, minimalistisch und chic, üppig und zersetzend zugleich, und zugleich einen schwulen Vibe, der in der damaligen Kultur allgegenwärtig schien. Das Massenpublikum hatte noch keinen Mann so gefilmt und zum Objekt gemacht gesehen wie jetzt Richard Gere. Die Kamera begaffte seine Schönheit, streifte über seine Haut, verschlang sein pubertäres Schmollelen, ließ sich von seinem nackten Fleisch in den Bann ziehen, und Gere war der erste Hauptdarsteller in einem Film der großen Studios, der sich von vorn völlig nackt zeigte. Eigentlich sollte John Travolta die Rolle spielen, doch wenige Wochen vor Drehbeginn zog er sich aus dem Projekt zurück. Vielleicht hätte das Publikum Travoltas Ernsthaftigkeit anziehender gefunden als Geres Leere; Travolta hätte die Sache vielleicht menschlicher gemacht – der Figur instinktiv Humor verliehen – und dem Film damit mehr Realismus. Doch mit Gere im Zentrum fühlt sich der Film kühl und distanziert an, und zu diesem Zeitpunkt stand ihm Humor noch nicht zu Gebot. Ihn umgibt eine gewisse Traurigkeit, doch die vertreibt nicht das Gefühl, dass Julian Kay weniger ein Charakter ist als eher eine Idee, eine Abstraktion, ein Schauspieler, und ganz sicher ist er nicht sympathisch.

37

Und doch spielten Geres Leere und die gestalterische Strenge des Films zusammen, das Publikum konnte im Frühjahr 1980 etwas damit anfangen und machte ihn zum Star. Das Model Lauren Hutton spielt Michelle, die unglückliche Frau eines kalifornischen Senators, und auch sie sieht ziemlich hinreißend aus, doch der Film liebt seinen

männlichen Hauptdarsteller – die Spannung entsteht aus Geres Schönheit und Narzissmus. Frauen waren schon immer so fotografiert und gefilmt worden, Männer jedoch nicht – das war neu, das war schwul, und letztlich beeinflusste es alles, von der Popularität der Zeitschrift *GQ* bis zur Präsentation von Männern in Calvin Kleins Werbekampagnen. Im Rückblick erscheint es verrückt, dass *American Gigolo* ein Erfolg war: Der Film ist bewusst langsam geschnitten, manchmal extrem bedächtig, und oft genug ziemlich präventios. Es ist darum kaum zu glauben, dass dieses Kunstprodukt mit so wenigen kommerziellen Zugeständnissen (abgesehen von der fiebrigen Anmache des Titels) tatsächlich eine große Produktion von Jerry Bruckheimer für Paramount Pictures war.



1980 begann ich das Projekt *Less Than Zero (Unter Null)*, das 1985 in der Veröffentlichung meines ersten Romans gipfelte, und auch wenn viele meiner Anregungen von Joan Didion und dem Genre des LA Noir kamen sowie von Bands wie den Doors und X und den Eagles, war mir doch *American Gigolo* so sehr Vorlage, dass ich den jugendlichen Callboy ebenfalls Julian nannte. Mit fünfzehn sprach mich die moralische Mehrdeutigkeit nicht nur des Themas und der Hauptfigur selbst an, sondern auch des Filmmachens: Ich konnte mich nicht entscheiden, was der Film mir verkaufen wollte – und das gefiel mir. Blondies elektrisierendes »Call Me« explodierte wie eine Hymne über dem Vorspann, obwohl der Film doch grundsätzlich düster und pessimistisch war und Richard Geres Schön-

heit zugleich als Sehnsuchtsobjekt und als etwas zutiefst Zwiespältiges dargeboten wurde. Am leidenschaftlichsten bewegte mein sechzehnjähriges Ich in jenem Herbst Robert Redfords Regiedebüt *Eine ganz normale Familie*, und mit Timothy Huttons Figur konnte ich mich am ehesten identifizieren, aber heute kann ich ihn kaum noch anschauen. *American Gigolo* hingegen kann ich trotz all seiner Makel endlos betrachten. Er erschien in einer Zeit, als Filme noch weitreichende kulturelle Wirkung erzielen konnten, genau wie Romane; jetzt wirken sowohl Filme als auch Romane wie Kunstformen des 20. und nicht des 21. Jahrhunderts. Filme erscheinen uns nicht mehr als Erkundung unentdeckter, ferner Kulturen, es sei denn, sie spielen in anderen Welten. Wir fühlen uns nicht mehr ins Kino getrieben, nur um Richard Gere nackt in seinem Apartment in Westwood zu sehen, oder wie er sich durch die tanzenden Schwulen im *Probe* schlängelt, oder wie er einfach nur auf dem sonnenbeschienenen Rodeo Drive abhängt – um Voyeure der reichen Welt von Beverly Hills zu sein, in der *American Gigolo* spielt. Das alles ist vorbei: Reality-TV und Instagram sind an seine Stelle getreten.

39



Julian Kay ist Schauspieler – und Richard Geres Performance ist die Performance einer Performance. *American Gigolo* erzählt von einem Darsteller, der authentisch werden und von der Bühne abtreten muss, um seine Haut zu retten. Dieser typische Handlungsbogen – der Verlust der Unschuld – findet sich natürlich in den meisten amerikanischen Filmen, allerdings ist er hier interessan-

ter und wortwörtlich oberflächlicher als üblich, wie auch Geres Spiel. Ich hatte ihn zum ersten Mal in meinem Zimmer in Sherman Oaks gesehen, als die überdrehte Verfilmung von Judith Rossners Bestseller *Auf der Suche nach Mr. Goodbar* aus dem Jahr 1977 im Z Channel lief. (Den 1975 erschienenen Roman hatte ich mit elf aus dem Bücherregal meiner Mutter genommen und gelesen.) Nach etwa fünf- undvierzig Minuten des Films erscheint er als Tony, eine von Diane Keatons Eroberungen. Sie wird in einer Single-Bar auf ihn aufmerksam, weil er jemandem das Portemonnaie aus der Handtasche klauen will – aber wieso sollte sie ihn nicht auch so bemerken? Er ist wunderschön. In der folgenden Szene bringt Gere Keaton in ihrer Wohnung zum Orgasmus, wozu Donna Summer »Could It Be Magic« singt, und führt dann eine Art Kung-Fu-Kampftanz im Suspensorium auf, wobei er ein im Dunkeln leuchtendes Springmesser schwingt. Auf mich als Achtklässler wirkte das alles elektrisierend sexy (heute sieht es lachhaft aus), und in erotischer Trance verfolgte ich Geres Auftritte in den Jahren 1978 (*Tage des Himmels, Heißes Blut*) und 1979 (*Gestern waren wir noch Fremde*), so besessen wie man nur als Teenager sein kann. Es hätte auch jeder andere sein können, schätze ich, aber das zeitliche Zusammentreffen meiner Pubertät und dieser Filme gab den Ausschlag.

In dieser Karrierephase stand Gere für eine düstere männliche Sinnlichkeit, typisch für die 1970er, und war in der pessimistischen oder gar nihilistischen Welt von *Auf der Suche nach Mr. Goodbar* – auch eine der archetypischen Erzählungen dieser Dekade – hervorragend besetzt. Die Ermordung der Lehrerin Theresa Dunn durch einen zufälligen Sexpartner in der Großstadt wüste Manhattans Mitte der 70er war

für mich als Vierzehnjährigen sexuell erregend, doch gleichzeitig und abwechselnd erschreckend, langweilig und deprimierend. Diane Keaton erlebt den ultimativen Orgasmus, als sie von einem weiteren One-Night-Stand erstochen wird (gespielt von Tom Berenger, auch so eine Obsession von mir aus der Zeit), keuchend und blutüberströmt im flackernden Licht eines Stroboskops – Bestrafung erhalten, Morallektion erteilt. Und doch schaute ich mir den Film in den Wochen, solange er im Z Channel lief, immer und immer wieder an, um Blicke auf Gere zu erhaschen. **41**

Der einzige Streifen, in dem er 1979 zu sehen war, hieß *Gestern waren wir noch Fremde*, ein Ensemblefilm von John Schlesinger über GIs, die 1943 im Zweiten Weltkrieg in Nordengland stationiert werden. Zum ersten Mal spielte Gere hier unter einem schwulen Regisseur, und der Unterschied zu den beiden vorherigen Filmen (einer unter Regie von Terrence Malick, der andere von Robert Mulligan) war selbst für mich als Fünfzehnjährigen zu erkennen. Alles war anders, weil die Kamera Gere jetzt als Star betrachtete, seine traurigen Mandelaugen, die sinnlich vollen Lippen, die glamourös eingefallenen Wangen, der glatte Körper eines früheren Turners, den wir in einer der ersten Szenen nackt unter einer Kasernendusche erahnen – das Arrangement verhindert die volle Sicht auf den ganzen Körper, aber wir wissen schon, was los ist –, seine markante Nase, die noch nicht so mächtig wirkt: hier filmt ihn jemand voller Wollust. Als ich *Gestern waren wir noch Fremde* in dem Herbst mit fünfzehn zum ersten Mal sah, hatte ich noch nie einen schöneren Mann im Film erblickt; doch zugleich wirkte er ausdruckslos und verloren, was seine Schönheit wahrscheinlich noch verstärkte. Geres Makel in historischen

Stoffen wie *Tage des Himmels* oder *Gestern waren wir noch Fremde* lag in seiner Modernität: Er war zu zeitgenössisch, um wirklich in diese Welten zu passen, und darum wirkte er maniert. In Letzterem erscheint er wie ein Amateur, sein Tonfall flach und ohne Melodie, er sieht nicht aus, wie wir uns einen witzigen Imbisskoch aus Arizona vorstellen, und er klingt und bewegt sich auch nicht so – eher wie ein stolzierendes Model auf dem Laufsteg von Mailand Ende der 70er, nervös und reizbar wegen der Drogen, sexuell für alles offen, oder wie jemand, der im Studio 54 oder in der Fiorucci Boutique in Beverly Hills herumhängt. Gere strahlt eine Anspruchshaltung aus, die ein wenig bizarr wirkt, und obwohl immer deutlich zu sehen ist, dass er schauspielert, obwohl er sich seiner selbst immer zu sehr bewusst ist und er nie ganz in seiner Rolle aufgeht, dominiert er doch die Leinwand. Das erzeugt eine echte Spannung.

*Gestern waren wir noch Fremde* ist ein ziemlich patiniertes und steifes Stück traditioneller Studioware, und die amerikanischen Schauspieler sind alle schlecht besetzt: Chick Vennera als Geres bester Freund nutzt jede Gelegenheit, hoffnungslos zu übertreiben, und wer kam bitte auf die glorreiche Idee, William Devane als romantischen Hauptdarsteller einzusetzen, noch dazu gegenüber der leuchtenden Vanessa Redgrave? Das ging total in die Hose, aber Gere hatte *American Gigolo* schon abgedreht, als *Gestern waren wir noch Fremde* floppte. Das war der zweite Film, in dem er Travolta ersetzte (der erste war *Tage des Himmels* gewesen), und obwohl Paramount nach Travoltas Absage eigentlich Christopher Reeve verpflichten wollte, beharrte Paul Schrader auf Gere und überzeugte schließlich Studioboss Barry Diller, ihn zu besetzen. (Julie Christie stieg ebenfalls

aus, nachdem Travolta abgesagt hatte, und Meryl Streep lehnte die Rolle der Michelle ab, weil sie das Drehbuch geschmacklos fand.) In der ersten Hälfte von *American Gigolo* wird deutlich, dass Julian Kay jede Rolle spielen kann, die man von ihm verlangt, wenn man nur genug bezahlt. Ganz früh sehen wir ihn, wie er in seiner Wohnung über Kopf mit Hängeschuhen von der Decke baumelt, trainiert und dabei schwedische Sätze übt, die er bei einer Achttausend-Dollar-Kundin anbringen wird; später verwendet er dieselben Zeilen bei der Senatorengattin Michelle. Manchmal spielt er Chauffeur für eine reiche Witwe aus Charlottesville, dann verwandelt er sich in einen todschicken deutschen Innenausstatter, um eine Kundin im Auktionshaus Sotheby's zu schützen – wahrscheinlich einer von Geres peinlicheren Leinwandmomenten. Eine Szene mit Kultstatus ist Julians Ankleiden vor einer Abendtour: Er wischt Kokainreste von einem kleinen Spiegel, legt mehrere herrliche Armani-Anzüge aufs Bett, dazu luxuriöse Hemden und glänzende Krawatten, entscheidet sich für ein Outfit, während Smokey Robinson dazu »The Love I Saw in You Was Just a Mirage« singt. Gegen Ende des Films schlägt er dem Zuhälter, der ihm den Rheiman-Mord in Palm Springs angehängt hat, verzweifelt andere sexuelle Rollen vor, die er zu spielen bereit ist (schwul oder mit Fetisch), um aus der Falle zu entkommen, und man merkt, dass man *American Gigolo* auch als Horrorfilm über einen Schauspieler sehen kann, der sein Publikum verliert. Julian hält sich für frei, bekommt aber ständig gesagt, was er tun soll – eigentlich ist alles immer nur eine Bewerbung um Bezahlung.