

haus verfolgt, gipfelt das Ganze schließlich in einem für Hitchcock typischen, buchstäblichen Cliffhanger-Szenario.⁵ Große Teile der filmischen Handlung finden in Räumen statt, in denen die Filmgeschichte allgemein, und im Besonderen auch die Hitchcocks, omnipräsent ist. Dazu zählt beispielsweise die Videothek, in der man neben aktuellen Filmplakaten auch Plakate der Hitchcock-Filme findet. Interessant ist dabei, dass Argento hier auch sein eigenes filmisches Schaffen zitiert, indem er an der Eingangstür dem Plakat von Hitchcocks MARNIE das Plakat seines Werkes IL CARTAIO (The Card Player – Tödliche Pokerspiele; 2004) gegenüberstellt. Giulios Zimmer ist ebenfalls überfüllt mit Postern der Werke Hitchcocks, aber auch der Klassiker des deutschen expressionistischen Films, über die er seine Abschlussarbeit verfasst. Argento selbst bezeichnet den deutschen Expressionismus als einen seiner eigenen größten Einflüsse.⁶

Auch sonst beinhaltet der Film neben den bekannten Anspielungen auf Hitchcock zahlreiche Selbstbezüge auf Argentos früheres Schaffen. Man wartet beispielsweise umsonst darauf, dass sich eine Szene, in der Giulio duscht, entsprechend der berühmten Stelle aus PSYCHO (1960) entwickelt. Stattdessen wird Giulio einige Zeit später in seine Badewanne gezerrt und unter Wasser gedrückt, ein Motiv, das man ähnlich aus Argentos PROFONDO ROSSO (Rosso – Farbe des Todes; 1975) kennt. Nach Giulios Retung wird der vermutliche Mörder überfahren, was man ebenfalls als Abwandlung der Todesszene Carlos aus PROFONDO ROSSO sehen kann. Zuletzt gibt sich Giulio erneut dem Voyeurismus hin und beobachtet seine neue Nachbarin, die in einem Giallo-Roman liest. Das Ende des Filmes kann man demnach als Verweis auf den Anfang von Argentos Filmkarriere sehen.

TI PIACE HITCHCOCK? ist sicherlich kein Film im Stil von Dario Argentos früheren Giallo- oder Gothic-Horror-Phasen. Als Zuschauer betritt man hier keine surrealen Alabtraumwelten, sondern befindet sich in einer naturalistisch gedrehten Kriminalgeschichte. Vielmehr muss man den Film als Argentos augenzwinkernde Antwort auf sein Image als *Italian Hitchcock* sehen, in der er Motive aus Hitchcocks, aber auch aus seinem eigenen Schaffen geschickt miteinander verknüpft. □

Anmerkungen

- Vgl. Peter Hutchings: The Argento Effect, in: Mark Jancovich / Antonio Lázaro Reboll / Julian Stringer / Andy Willis (Hg.): Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste (Inside Popular Film), Manchester 2003, S. 128, 129.
- Vgl. Alan Jones: Dario Argento. The Man, the Myths and the Magic, Surrey 2012 (2. Aufl.), S. 331.
- In OPERA (Terror in der Oper; 1987) macht Argento dieses Nicht-wegsehen-Können zum Thema, indem Protagonistin Betty durch unter ihren Augenlidern befestigte Nadeln dazu gezwungen ist, den bestialischen Mord an ihrem Freund mit anzusehen, ohne ihre Augen schließen zu können.
- Vgl. Dario Argento im Interview. Bonusmaterial auf DO YOU LIKE HITCHCOCK?, DVD, Constantin Film 2006.

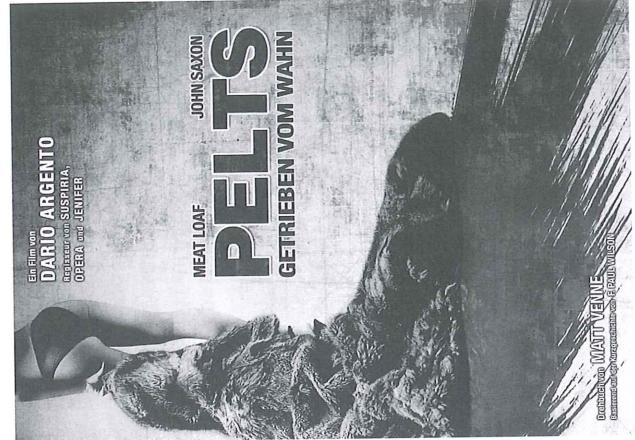
Der Begriff „Cliffhanger“ steht heutzutage meist für eine spannende Szene am Ende eines Filmes oder einer Serienepisode, nach der man unbedingt wissen möchte, wie die Handlung weitergeht. Ursprünglich ist bei einem Cliffhanger-Szenario der Protagonist in der Gefahr, einen Abgrund herabzustürzen, während er sich nur noch mit seinen Händen an etwas festklammern kann. Hitchcock verwendete dieses Motiv in zahlreichen seiner Filme, beispielsweise in YOUNG AND INNOCENT (Jung und unschuldig; 1937), SABOTEUR (1942) und VERTIGO (1958).

Vgl. Dario Argento im Interview mit Maitland McDonagh, in: Ders.: Broken Mirrors / Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento, Minneapolis 2010, S. 239.

MASTERS OF HORROR: PELTS (2006)

Von Marcus S. Kleiner

Sie können insofern als »Körpergenre¹« aufgefasst werden, die kontinuierlich Körperkulturen adressieren und inszenieren.² Der Körper wird hierbei zu einem sprachlosen Narrationsmedium, das einen Distanzverlust zwischen Betrachter und Gegenstand durch die visuell-narrative Adressierung sowie (potenzielle) Aktivierung von Fantasie- und Aneignungszenarien ermöglicht.³ Diese Sprachlosigkeit des Körpers wird medial inszeniert, etwa



Deutsches Filmposter

Die Haut ist der sichtbare Teil des Körpers. Sie repräsentiert das persönliche Erscheinungsbild und markiert damit die soziale Sichtbarkeit. Als Oberflächenkontakt des Selbst besitzt sie zahlreiche kommunikative Funktionen und vermittelt den Menschen zur Welt. Sie ist aber nicht nur demonstrativ, sondern wesentlich performativ: als natürliche Hülle, die unter anderem durch Krankheiten, Drogen, Narben oder Amputationen verformt werden kann, als Objekt kultureller Verhüllung durch Kleidung, und als Transformationsobjekt durch Körper-schmuck (Tätowierungen, Piercings etc.), Körperbildung (Sport) oder Kosmetik.

Die Haut, die jeden individuell umhüllt und von jedem verhüllt wird, dient zudem der Abgrenzung zwischen Innen- und Außenwelt, dem Schutz vor Umwelteinflüssen, der Wahrung des inneren Gleichgewichts sowie der Aufnahme von Berührungsreizen. Sie fungiert nicht zuletzt als Kontaktfläche zwischen Menschen und besitzt als Blickfläche, nackt oder verhüllt, eine sexuelle, erotische, pornografische oder fetischisierte Bedeutung. Hierdurch erlangt sie Macht – über Fantasien, Begehrten und Blicke – und wird gleichzeitig zum Machtinstrument derjenigen, die Fantasien, Begehrten und Blicke funktional ökonomisieren oder normativ bestimmen.

Es sind vor allem populäre (Medien-)Kulturen, die den Körper in allen seinen Facetten performativ ansichtig werden

die einen drastisch offenen Reigen an unverststellten *Terrorbildern*⁴ erzeugen.

Erlösung und Auflösung sind hierbei nicht zu erwarten – Irritation, Fremdheit und Ekel sowie die Destruktion von Tieren und Menschen gleichermaßen führen bis zum Ende und stehen am Ende. Diese Immaginebene des grauen- voll-gewaltsam Wirklichen bleibt opak, auch wenn die Inszenierung des Magischen und Übernatürlichen, die von den gehäuteten Waschbären aus geht, einen Transzendenzhorizont andeutet.

Gerade das Horror-Genre zeichnet sich dadurch aus, dass am Ende seiner Erzählungen und Bilderwelten zumeist keine Antworten stehen, keine Ideologien und keine Moral, sondern verstörend angstzerzeugende Küllsen zurückbleiben, die Unruhe und Verunsicherung hinterlassen.

In PEITS gibt es entsprechend auch keine Lichtblitze. Die Bildfarben sind entsättigt, es dominieren Blau-Grau-Schwarztonen, der Bildraum wirkt wie mit einem Grauscheiler überdeckt. Nur das Blut der gehäuteten Waschbären und der getöteten, sich selbst hinrichtenden oder verstümmelnden ästhetischen Figuren sowie das strahlende Silber-Schwarz der Waschbärfelle treten in der Farbgestaltung als Unterbrechung des farblos-düsteren Filmraums hervor.

PEITS ist die sechste Episode der zweiten Staffel der US-amerikanischen Horror-Fernsehserie MASTERS OF HORROR, die für den privaten Fernsehsender Showtime von 2005 bis 2007 von Mick Garris produziert wurde. Ein bekannter Horrorfilm-Regisseur inszeniert hier jeweils eine Episode, also einen eigenständigen Kurzfilm. Bereits in

der ersten Staffel lieferte Argento einen Beitrag, den Film JENIFER (2005), in dem er die Geschichte von *The Beauty and the Beast* in grotesker Form persifizierte.

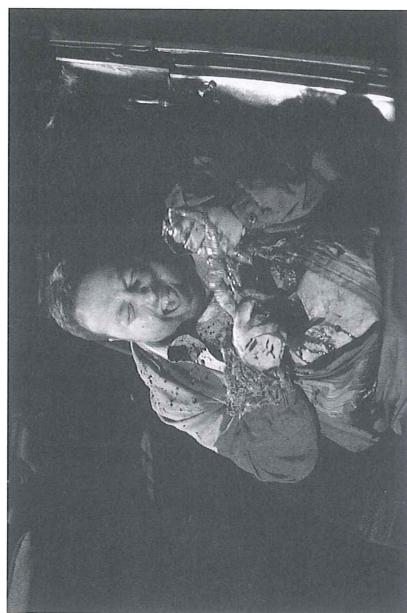
Bedeutsam für das Medium Fernsehen ist die MASTERS OF HORROR-Reihe, weil sie durch ihre demonstrativ-drastischen Inszenierungen, wie etwa die Häutungs- und Selbsttötungsszenen von PEITS, »Fernsehen wider die Tabus«⁵ produziert, wie sie das Fernsehen durch Tabubrüche und Grenzüberschreitungen sowie einen bisher unbekannten Grad an narrativer und visueller Drastik transformiert.

Die Ökonomisierung und Sexualisierung von Haut in Form der verhüllenden Erhöhung der menschlichen Haut durch tierische Haut, das abgezogene Fell und die daraus hergestellte Luxusware Pelz bestimmen die Welt des zwielichtigen Pelzhändlers Jake Feldman (Meat Loaf) ebenso wie die von ihm idolisierter dunkelhäutiger Stripperin Shanna (Ellen Ewusie). Allerdings sind beide hierbei nicht besonders erfolgreich und leiden an ihrem Leben. Shanna lebt von der Macht, die ihr Körper über die Fantasie, das Begehrn und die Blicke von Männern hat, speziell über die von Feldman, den sie zutiefst verachtet, für den sie aber dennoch arbeiten, das heißt strippen muss. Ihre Macht über männliches Begehrn ist allerdings milieuspezifisch gebrochen, weil sie diese nur in dem von Männern dominierten Metier, in dem Frauen verdinglicht und erniedrigt werden, erlangt.

Feldman offeriert ihr im Verlauf der Filmhandlung einen perfekten PelzmanTEL, den sie als Model auf einer großen Pelzmesse präsentiert. Das Biest

sentieren soll, wenn sie ihn mit Sex bezahlt, ihm also seine größte Wunschvorstellung erfüllt. Hierdurch könnte sie, wiederum durch Ökonomisierung und Sexualisierung ihres Körpers, ihre Existenzform transformativ, von einer Stripperin zu einem erfolgreichen Model werden.

Aus dieser Perspektive rückt in PEITS neben dem Paradigma der Haut bzw. der Körperoberflächen und Hautfarben einerseits das Paradigma von Haut und Kontakt andererseits in den Vordergrund: Berührungen und sexueller Kontakt ebenso wie das konkrete und demonstrativ ausgestellte Unter-die-Haut-des-Anderen, zum Fleisch des Anderen, aber auch zum eigenen Fleisch vorstoßen. Die Versuche einer somatischen, affektiven und haptischen Verständigung scheitern in PEITS nicht an der Oberfläche der Haut, wenngleich der Gang unter die Hautoberfläche den Tod bringt: für Tiere und Menschen gleichmaßen. Hierbei wirkt weder die Natur, die ausgebettet wird, kulturtkritisch als idyllisches und erhabenes Gegenbild zur Zivilisation, die sich diese Naturbarbarisch und sadistisch aneignet, noch hält die Zivilisation irgendeine bessere Lebensalter-



Terrorbilder: Selbstentweidung

in Filmen, um ihn allererst beobachtbar zu machen und zum Sprechen zu bringen. Die Beantwortung der Frage, was der Körper ist, wird im Film weitestgehend durch Handlungen und Körperinszenierungen bestimmt – bedeutend weniger hingegen durch Sprachhandlungen. Im Kontext populärer Medienkulturen befasst sich vor allem das Horror-Genre kontinuierlich, drastisch-demonstrativ und multiperspektivisch mit dem Körper.

In PEITS widmet sich Argento dem Zusammenspiel von Körper und Horror. Der Film basiert auf der gleichnamigen 1990er-Kurzgeschichte des Science-Fiction- und Horrorschriftstellers Francis Paul Wilson. Argento fokussiert im Film die menschliche Haut sowie die tierische Haut von Waschbären, ihr Fell, aus dem Pelze, also kulturelle Verhüllungen der menschlichen Haut, gemacht werden, indem man Tiere ihrer natürlichen Hülle gewaltsam durch Häutung entledigt. Argento stellt am Ende der Häutung und der Verhüllung mit gehäuteter Haut das nackte verstümmelte Fleisch von Tieren und Menschen aus. Hierbei lässt er eindrucksvolle und ausdrucksstarke Gewaltbilder blutiger Kreatürlichkeit entstehen,



Gehäutet: Das Biest



Haut und Pelz

native bereit. Auswege und richtiges Leben im Falschen werden von Argento nicht in Aussicht gestellt.

Die Hauptgeschichten von PEITS ereignen sich im Spannungsfeld von Erniedrigungen und Ermächtigungen, die durch Ausbeutungen bestimmt werden: Feldman beutet in seiner schäbigen Pelzmanufaktur die zumeist ausländischen Billiglohnarbeiter aus, um hohen Profit zu erzielen und als erfolgreicher Geschäftsmann zu gelten, also seine soziale Position und Attraktivität zu erhöhen. In der Manufaktur wird tierische Haut ausgebeutet, die viel edler und reiner als die gezeigte menschliche Haut erscheint, um wiederum menschliche Körper durch das Tragen von Pelzen zu erhöhen. Im Stripclub von Shanna wird der weibliche Körper ausgebettet, um damit männliches Begehrhen monetär auszubeuten. Feldman versucht darüber hinaus, sich gewaltsam des Körpers von Shanna zu bemächtigen. Dies gelingt einerseits nicht, weil das symbolische Tauschmedium, sein Geld, dafür zu dieser Zeit noch nicht auszureichen scheint, andererseits steht Shanna (primär) nur auf Frauen und findet Feldman als Mann ekelhaft.

Die Geschichte der Ausbeutungen setzt sich fort durch den Felljäger und Pelzlieferanten von Feldman, Jeb Jameson (John Saxon). Dieser stellt Fallen in einem verborgenen und verbotenen Waldstück auf, das der wie eine Hexe dargestellten Mutter Mayter (Brenda McDonald) gehört und in dem übernatürliche Kräften zu walten scheinen. Zusammen mit seinem Sohn Larry (Michal Suchánek) fängt er dort Dutzende von Waschbüren mit einem makellosen Fell, wobei er diejenigen, die ihm in die Falle gegangen sind, besonders brutal und sadistisch tötet. Mother Mayter verhindert auffallenderweise die Tötung der Waschbüre nicht. Darüber hin-

aus werden die Waschbüre von beiden äußerst brutal gehäutet, die blutig-kreatürlichen Spuren dieser Häutung werden deutlich dargestellt.

Feldman, der Jameson diese Felle abkaufen will, stiehlt sie letztlich, nachdem er ihn und seinen Sohn bestialisch zugerichtet in ihrem Haus vorfindet. Ihr Tod ist ihm vollkommen gleichgültig, er ist nur fasziniert von der einzigartigen Qualität der Felle. Diese lässt er anschließend von seinen Mitarbeitern, deren Arbeitskraft er noch stärker als zu Beginn des Films ausbeutet, zu einem perfekten Pelzmanntel machen. Hierbei töten sich einige seiner Mitarbeiter selbst, weil sie vom Fluch, der von den Fellen ausgeht, verhext wurden, der allen, die mit ihnen in Berührung kommen, den Tod bringt. Was es mit diesem Fluch tatsächlich auf sich hat, wird im Film nicht aufgeklärt.

Mit dem Pelzmantel geht Feldman zu Shanna, um ihren Körper sexuell auszubeuten. Sie lässt dies zu, weil sie der Faszination des Pelzmantels und den Selbsterhöhungsfantasien, die er verspricht, erliegt, weilt sie sich durch diese ausgebeutete Haut, mit der sie ihre ausgebeutet-ausbeutende Haut schmückt, auch beim Sex, transformieren will. Der Ausbeuter Feldman heutet sich nach dem Sex mit ihr schließlich selbst aus, indem er sich häutet und seine Haut Shanna als Geschenk anbietet, wodurch sie in größte Panik versetzt wird, vor ihm flüchtet und beide dabei in einem Aufzug ihres Wohnhauses zu Tode kommen: blutig-gehäuteter Haut und mit ausgebluteter, blutgetränkter Haut eingehüllt.

Von der abgezogenen Haut geht in PEITS

eine tödliche Faszination aus, die selbst keine Faszination beim Zuschauer erzeugt. Was zurück bleibt, ist Fleisch, aus dem kein »neues Fleisch«⁶ mehr entsteht, ganz im Gegensatz etwa zu den Filmen von David Cronenberg.⁷ Die Häutungen führen zu brutalsten Hinrichtungen derer, die dem faszinierenden Fluch der Felle erliegen oder sich im Anschluss daran selbst auf drastischste Art hinrichten.

So etwa Larry, der, nachdem er auf Anweisung seines Vaters die Waschbären brutal getötet und gehäutet hat, die aufgespannten Felle mit einem beseelt-glückselig wirkenden Lächeln und ebensochem Blick streicht. Doch gerade in diesem Filmmoment, der ganz unerwartet Ruhe und Erhabenheit, Versöhnung und Spiritualität andeutet, schlägt er zuerst seinem Vater den Kopf ein, bis dieser zerplatzt, um dann nach seinen eigenen Kopf – noch immer mit demselben beseelt-glückseligen Lächeln – in eine der Waschbärfallen zu legen, wodurch dieser in zwei Hälften geteilt wird.

Am Ende von PEITS bleibt nichts, woran sich der Zuschauer orientieren kann: keine

Erlösung, sondern pure Destruktion; die (Selbst-)Opfer lassen keine Gegenwart des Heiligen oder Transzendenten entstehen, keine produktive Transformation von Leben, keine Gerechtigkeit für Unrecht, keine Moral, keine Gegenwelt zu Gewalt, Ausbeutung, Verdinglichung, Zynismus und Sadismus. Der Film endet hautlos, selbstlos, ausweglos – demonstrativ destruktiv und blutüberströmt.

Durch diesen starken und bedingungslosen Fokus auf die Haut sowie die Häutung, bei dem das Humane und das Tierische gleichermaßen untergehen, entsteht performativ ein Filmkörper, bei dem die (Film-)Haut zu einem fortlaufenden Wahrnehmungsort, zu einer haptischen Erfahrung wird. Es geht in PEITS nicht um die filmische Verhandlung von menschlicher Identität, sondern vielmehr um die Aushandlung der Identität des Film(körpers) selbst, um sein

Eigenleben, um Zonen des Übergangs und der Ungewissheit, um Umwandlungen und Überschreitungen des Verhältnisses von Innen und Außen des Film(Körpers) sowie durch den Film(Körper).

Das Eigenleben der Haut können wir nicht kontrollieren, ebenso wenig das Eigenleben des Films. Dies zu zeigen und damit ein wegweisendes Beispiel für das performative Kino der Gegenwart zu liefern, darin liegt die eigentliche Bedeutung von PEITS. Die damit verbundene Transformation des Film(Körpers) im Film(Körper) resultiert aus dem Zusammenspiel von Film als Oberfläche, die betrachtet werden kann, und Film als eigensinnigem Körpermedium, das keine Einschreibefläche und kein Ausdrucksmit- tel mehr ist, sondern Wahrnehmungs- und Erfahrungskörper. In diesem Kontext löst das grundlegende Paradigma Haut/Körper/ Kontakt des performativen Kinos der Ge- genwart, das PEITS mustergültig ausstellt und dabei gleichzeitig spürbar macht, das von Auge/Blick/Distanz ab. Hier findet der Übergang vom Blick zum Kontakt« statt, das Kino wird zu einem »fühlende[m], affizierende[m] und sinnliche[m] Gewe- be«.⁸ Im performativen Kino von Argento ist der Film transformativ und transgres- siv, er wird ein anderer, indem er sich zu sich selbst als eigensinniger ästhetischer Form bekennst, sich selbst häutet. □

Anmerkungen

- 1 Linda Williams: *Hard Core: Power, Pleasure and the »Frenzy of the Visible«*, Berkeley / Los Angeles 1989.
- 2 Vg. Gabriele Klein: *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Hamburg 1999; Marcus Stigleger: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006; Marcus Stigleger: *Terrorkino. Angst/Lust und Körpherror*, Berlin 2010.
- 3 Stigleger 2006, a.a.O., S. 108, betont mit Blick auf den Film: »Nun ist dies [die Dominanz der Körperfdarstellung im Film, M.S.K.] kein authentischer Körper, sondern vielmehr die idealisierte Version eines solchen, fest eingebunden in Rituale der Verführung und das inszenierte Spiel und die Montage des Films. Als Konsequenz daraus ist das Spiel des Filmschauspielers ebenso fragmentiert, wie die filmtechnische Apparatur, dessen Körper visuell zerlegt und neu zusammensetzt: in der Montage erst entsteht die filmische Repräsentation eines menschlichen Körpers, der vom Publikum als solcher überhaupt wahrgenommen werden kann. [...] Es scheint also nicht nur so, dass die filmische Repräsentation den Menschen immer neu als physisches Simulakrum für das Publikum konstruiert, sondern dass sich zudem [...] der ehemals authentisch-sinnliche Körperbezug dieses Publikums in der Rezeption dieser Simulation wandelt.«³
- 4 Vgl. Stigleger 2010, a.a.O., S. 97: »Als Zuschauer können wir uns diesem Filmerebnis in maso- chistischem Vergnügen unterwerfen und die sadistische Performanz mit allen Sinnen auf uns wirken lassen. Diese Offenheit ermöglicht es dem Terrorkino, Körperllichkeit ›gewaltsam und zugleich symbolisch in das Erleben zurückzuholen. Dabei werden psychologische Rollenspiele entwickelt, die an die unterschwellige Sehnsucht des Menschen nach absoluter Souveränität appellieren, diese jedoch ad absurdum treiben und den tyrranischen Impuls schonungslos bloßlegen.«
- 5 Ivo Ritter: Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien, Berlin 2011. Diese Transformationsbewegung lässt sich darüber hinaus an zahlreichen Serien aus dem Umfeld des sog. US-amerikanischen Quality TV, die seit Ende der 1990er Jahre produziert werden, beobachten, wie Ritter hier deutlich herausstellt.
- 6 Bettina Papenburg: *Das neue Fleisch: Der groteske Körper im Kino von David Cronenberg*, Bielefeld 2011.
- 7 Vgl. Marcus Stigleger (Hg.): *David Cronenberg*, Berlin 2011.
- 8 Thomas Eissaesser / Malte Hagner: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg, S. 147, S. 152.

LA TERZA MADRE (2007)

Von Sebastian Selig

Diese Urne kann dann letztlich doch ganz undramatisch geborgen werden. Mit einer ruhigen Kamerafahrt über die Friedhofsmauer, einer kurzen Totalen auf die in milchigem Licht liegende Weite, und dann ist da dieser kleine Bagger, der bei Straßenbauarbeiten dieses Loch aushobt und damit all das in Gang setzt, was der in schwarzer Romantik schwelgende Titelvorspann, das ungehemmte Wühlen in der Kunstgeschichte, da wo sie am beunruhigendsten ist, die hämmerten Synthesizer-Fanfaren von Claudio Simonetti (Goblin) kurz zuvor bereits verkündet hatten: die Apokalypse, den herrlich ungezwungenen Exzess. Und natürlich nützt es da wenig, die aufgebrochene Büchse der Pandora mit zitternden Händen noch einmal mit dem Wachs von Opferkerzen zu versiegeln, was für sich schon ausreicht, dem damit betrauten Padre den Verstand zu rauben. Nein, Rom wird und muss fallen.

Nach Freiburg und New York nun also endlich doch noch Rom. SUSPIRIA (1977). IN-OF TEARS. Lange angekündigt und doch immer wieder verworfen. Von einer Argento-Fan-Base, die sich, ganz eingeschränkt in den eigenen, engen Erwartungsrahmen, davon eine Rückkehr zu den Wurzeln versprach, immer wieder eingefordert und nun nach ewigem Hin und Hert tatsächlich doch noch verwirklicht. Dario Argento dreht in seiner Heimatstadt, in Rom, den finalen Abschluss

seiner Mütter-Trilogie – als Familienfilm. Beinahe alle sind nochmal dabei: Claudio Simonetti (der bereits neben vielen anderen Argento-Filmen auch SUSPIRIA, wenn auch nicht INFERO vertont hatte), dann natürlich Daria Nicolodi und Asia Argento wie auch Special-Effects-Maestro Sergio Stivaletti.

Glaubt man einem *Fangoria*-Interview mit Daria Nicolodi¹, so hatte diese bereits 1984 ein Skript für einen dritten Film über die teuflischen Mütter so gut wie fertig, das dann aber leider doch keine Verwendung fand. Erst 2003 startet Dario Argento einen erneuten Versuch, verkündete auf dem Triester Science Plus Fiction Festival, er arbeite momentan an einem Drehbuch, in welchem sich »Mystizismus, Alchemie, Terrorismus mit der Gnostischen Lehre verbinden würden«. So viele Menschen seien im Namen der Kirche gefoltert und ermordet worden, nur weil der Vatikan die Gnostiker als Heiden brandmarkte, und diese Unge rechtigkeit sei nun sein Ausgangspunkt für einen dritten und letzten Film über das Mittelalter beginnen, und er habe zudem bereits ein russisches Modell für die Rolle der Mater Lacrimarum im Auge.²

Es sollte dann doch bis 2005 dauern, ehe das Projekt erneut Fahrt aufnahm. Die Amerikaner Adam Giersch und Jace Anderson flogen nach Rom, um gemeinsam mit Dario Argento an dessen Skript zu arbeiten. Glaubt man Wikipedia³, so

³ Stigleger 2006, a.a.O., S. 108, betont mit Blick auf den Film: »Nun ist dies [die Dominanz der Körperfdarstellung im Film, M.S.K.] kein authentischer Körper, sondern vielmehr die idealisierte Version eines solchen, fest eingebunden in Rituale der Verführung und das inszenierte Spiel und die Montage des Films.

Als Konsequenz daraus ist das Spiel des Filmschauspielers ebenso fragmentiert, wie die filmtechnische Apparatur, dessen Körper visuell zerlegt und neu zusammensetzt: in der Montage erst entsteht die filmische Repräsentation eines menschlichen Körpers, der vom Publikum als solcher überhaupt wahrgenommen werden kann. [...] Es scheint also nicht nur so, dass die filmische Repräsentation den Menschen immer neu als physisches Simulakrum für das Publikum konstruiert, sondern dass sich zudem [...] der ehemals authentisch-sinnliche Körperbezug dieses Publikums in der Rezeption dieser Simulation wandelt.«³

⁴ Vgl. Stigleger 2010, a.a.O., S. 97: »Als Zuschauer können wir uns diesem Filmerebnis in masochistischem Vergnügen unterwerfen und die sadistische Performanz mit allen Sinnen auf uns wirken lassen. Diese Offenheit ermöglicht es dem Terrorkino, Körperllichkeit ›gewaltsam und zugleich symbolisch in das Erleben zurückzuholen. Dabei werden psychologische Rollenspiele entwickelt, die an die unterschwellige Sehnsucht des Menschen nach absoluter Souveränität appellieren, diese jedoch ad absurdum treiben und den tyrranischen Impuls schonungslos bloßlegen.«

⁵ Ivo Ritter: Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien, Berlin 2011. Diese Transformationsbewegung lässt sich darüber hinaus an zahlreichen Serien aus dem Umfeld des sog. US-amerikanischen Quality TV, die seit Ende der 1990er Jahre produziert werden, beobachten, wie Ritter hier deutlich herausstellt.

⁶ Bettina Papenburg: *Das neue Fleisch: Der groteske Körper im Kino von David Cronenberg*, Bielefeld 2011.

⁷ Vgl. Marcus Stigleger (Hg.): *David Cronenberg*, Berlin 2011.

⁸ Thomas Eissaesser / Malte Hagner: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg, S. 147, S. 152.

war nun geplant, den Film unmittelbar nach INFERNO einzusetzen zu lassen. Eine der Flammenhölle entkommende Hexe würde einem Inspektor das Leben schwer machen, der in einer Mordserie an Studentinnen einer Universität ermittelt. Max von Sy-

gleicht inzwischen nur noch einer Ruine, deren eignentümliche Türe jedoch immer noch pfeilspitz in den dunkeln Nachthimmelragen.

Es braucht gar nicht viel, letztlich nicht mehr, als das Wachs, selbstverständlich mit einem Rasiermesser, von der Urne zu kratzen und die dort verzeichneten lateinischen Verse zu murmeln, um die bereits unter der Stadt ungeduldig brodelnde Hölle freizulegen.

Mehr noch als SUSPIRIA und INFERO ist LA TERZA MADRE ein Film der geheimnisvollen Inschriften,

Runen und Verweise. Der Kunstgeschichtlichen, kirchlichen oder (hier noch sehr viel präsenter) alchemistischen Experten. So finden sich in der ausgegrabenen Urne ein mit alten Inschriften versehener Dolch, drei finster dreinblickende Tonfiguren von dämonenhafter Gestalt sowie ein blutrotes Leinenhemd, auf dem die auch die Urne zierenden Runen mit Gold eingestickt wurden.

Die ganze Herkunftsgeschichte der Urne wird uns in einer kurzen Comic-Sequenz erzählt. Storyboards zu einem ekstatischen Film, in welchem Wolfstrudel die Friedhöfe plündern, der Vatikan mit den Händen ringt und unehrenamt Unheil und Verderben über Italien hereinbricht.

Dabei ist LA TERZA MADRE aber in allem Chaos, wie gesagt, auch ein beinahe ganz zärtlicher Argento-Familienfilm. Mit führte Frederic Fasano, mit dem Argento bereits die Fernseharbeit TI PIACE HITCHCOCK? (Do You Like Hitchcock?; 2005) und später noch GIALLO (2009) drehte.

Auch das dritte von den Architekten



Kunst und Bücher. Überall

dow, der mit Dario Argento 2001 bereits NON HO SONNO (Sleepless) gedreht hatte, war für die Rolle eines unheimlichen Gelehrten vorgesehen.

Letztlich fruchteite auch die Zusammenarbeit mit den beiden Amerikanern nur bedingt, und der Film verzögerte sich erneut um ein Jahr. Erst im Oktober 2006 begannen dann tatsächlich doch noch die Dreharbeiten in Rom und Turin sowie in den Cinecittà-Studios in Terni.

Rom. Dario Argento zeigt uns diese seine Stadt in LA TERZA MADRE als einen Ort, in dem jeder Raum bis an die Decke mit Büchern und Kunst gefüllt ist. Dessen Straßen und Paläste jedoch auch dem Verfall freigegeben sind, die Fassaden in giftig gelbem Licht leuchten. Ein Ort voller finsterner Schwarzflächen, tagsüber dann beinahe halogenkalt und grell ausgeleuchtet. Die Kamera führte Frederic Fasano, mit dem Argento bereits die Fernseharbeit TI PIACE HITCHCOCK? (Do You Like Hitchcock?; 2005) und später noch GIALLO (2009) drehte. Auch das dritte von den Architekten Varelli für die Mütter entworfene Haus

gleicht inzwischen nur noch einer Ruine, deren eignentümliche Türe jedoch immer noch pfeilspitz in den dunkeln Nachthimmelragen.

Es braucht gar nicht viel, letztlich nicht mehr, als das Wachs, selbstverständlich mit einem Rasiermesser, von der Urne zu kratzen und die dort verzeichneten lateinischen Verse zu

murmeln, um die bereits unter der Stadt ungeduldig brodelnde Hölle freizulegen.

Mehr noch als SUSPIRIA und INFERO ist LA TERZA MADRE ein Film der geheimnisvollen Inschriften,

Runen und Verweise. Der Kunstgeschichtlichen, kirchlichen oder (hier noch sehr viel präsenter) alchemistischen Experten. So finden sich in der ausgegrabenen Urne ein mit alten Inschriften versehener Dolch, drei finster dreinblickende Tonfiguren von dämonenhafter Gestalt sowie ein blutrotes Leinenhemd, auf dem die auch die Urne zierenden Runen mit Gold eingestickt wurden.

Die ganze Herkunftsgeschichte der Urne wird uns in einer kurzen Comic-Sequenz erzählt. Storyboards zu einem ekstatischen Film, in welchem Wolfstrudel die Friedhöfe plündern, der Vatikan mit den Händen ringt und unehrenamt Unheil und Verderben über Italien hereinbricht.

Dabei ist LA TERZA MADRE aber in allem Chaos, wie gesagt, auch ein beinahe ganz zärtlicher Argento-Familienfilm. Mit führte Frederic Fasano, mit dem Argento bereits die Fernseharbeit TI PIACE HITCHCOCK? (Do You Like Hitchcock?; 2005) und später noch GIALLO (2009) drehte.

Auch das dritte von den Architekten

Der Mann, der auf diesen Bildern offenbar die kleine Asia Argento auf dem Schoß hält und dem damit so etwas wie die Vaterrolle zugewiesen wird, ist tatsächlich Frederic Fasano, Kameramann von LA TERZA MADRE. Laut Sergio Stivalletti wollte Argento selbst hier ganz bewusst nicht zu sehen sein, und man wählte schließlich Frederic Fasano, weil er ihm einigermaßen ähnlich sah.

Daria Nicolodi hat eine ganz besondere Rolle für den Ursprung von Argentos Mütter-Trilogie gespielt. Sie und Argento hatten sich 1974 bei den Dreharbeiten von PROFONDO ROSSO (Rosso – Farbe des Todes; 1975) kennengelernt, und ein Jahr später kam Asia Argento zur Welt. Ursprünglich war Daria für die Hauptrolle der Suzy Banyon in SUSPIRIA vorgesehen, für den sie gemeinsam mit Argento auch das Drehbuch verfasst hatte. Argento gab dann aber dem Druck der amerikanischen Geldgeber nach und besetzte die Rolle stattdessen mit Jessica Harper.

Nicolodi taucht so selbst

nur ganz kurz in SUSPIRIA auf. Ganz am Anfang sehen wir sie einmal in der Flughafenszene durch das Bild laufen. In INFERO ist ihre Rolle dann etwas größer. Als »Elise Stallone Van Adler« wird sie dort zunächst mit einem Dutzen wilder Katzen beworfen, ehe sie ein maskierter Killer (Argento selbst) niederrichtet.

Jetzt, in LA TERZA MADRE, scheint beinahe der ganze Film um sie und die Beziehung zu ihrer Tochter Asia herum gebaut. Als gute Fee/Hexe Elisa Mandy

schwebt sie weißgewandet ihrer Tochter mehrfach zur Hilfe und bringt ihr praktischerweise bei, wie man sich zwischen all den vielen Kunst-Büchern im rechten Moment unsichtbar macht.

Asia selbst wandelt dabei lange Zeit beinahe wie entrückt durch das sich langsam um sie herum ausbreitende Chaos. Auf fallend ist, wie in LA TERZA MADRE beinahe alle Figuren sofort jeglichen Halt, alle wenn sie sich aus dem Bannkreis von Architektur herausbewegen.

Die zahlreichen grausamen Morde, kreischende Äffchen, ein Baby, das aus dem Kinderwagen gehoben und dann von der Brüstung der Ponte di Angelo, der Engelsbrücke, in den Tiber geschleudert wird, Kakaos, der bedrohlich auf dem Gas-herd überschämt, all das, die komplettete Apokalypse, dringt nur ganz wattiert zu ihr durch. Mit ungäubig weit aufgerissenen Augen stolpert sie an all dem Chaos vorbei.



Ein Familienfilm

schwebt sie weißgewandet ihrer Tochter mehrfach zur Hilfe und bringt ihr praktischerweise bei, wie man sich zwischen all den vielen Kunst-Büchern im rechten Moment unsichtbar macht.

Asia selbst wandelt dabei lange Zeit beinahe wie entrückt durch das sich langsam um sie herum ausbreitende Chaos. Auf fallend ist, wie in LA TERZA MADRE beinahe alle Figuren sofort jeglichen Halt, alle wenn sie sich aus dem Bannkreis von Architektur herausbewegen.

Die zahlreichen grausamen Morde, kreischende Äffchen, ein Baby, das aus dem Kinderwagen gehoben und dann von der Brüstung der Ponte di Angelo, der Engelsbrücke, in den Tiber geschleudert wird, Kakaos, der bedrohlich auf dem Gas-herd überschämt, all das, die komplettete Apokalypse, dringt nur ganz wattiert zu ihr durch. Mit ungäubig weit aufgerissenen Augen stolpert sie an all dem Chaos vorbei.



Ein Familienfilm



Asia Argento im Fokus

Dabei ist die Gewalt geradezu maßlos, alles geradet zu orgiastisch zusammenbricht. Argento lässt seine Tochter durch Exkremeute waten und bewirft sie mit Leibenteilen. Phallische Architektur bohrt sich durch hysterisch nackte Körper. Nur um dann doch alles in einer innigen Umarmung und losgelöstem Gelächter enden zu lassen. Wundervoll. □

RE, schwillt die Musik Simonettis dann geradezu hymnisch an. Kreuzen wir ein nacktes, mit Stacheldraht umwickeltes Liebespaar, ungarisch sprechende Hexen und beobachten, wie mit spitzer Lanze die Kreuzigung Jesu nachgespielt wird. Über allem, nackt, die Mutter der Tränen, wie sie dargestellt vor ihren jüngern steht und immer wieder brüllt: »Ich will! Ich will! Ich will!« Wie Polizisten mit den Worten entkleidet werden: »We will eat you alive.« Wie sich der Exzess also noch einmal so richtig hochschaulkelt, ehe dann

hochschaulkelt, ehe dann drisch mit unvermindertem Willen zum Exzess auf einen ein. Was dem Film allerdings Ärger mit der Zensur einbrachte. In Deutschland war zwar ungeschnitten auf der großen Leinwand des Fantasy Filmfest zu sehen (ein regulärer Kinostart wie in Italien blieb dem Film leider hierzulande verwehrt), konnte dann aber auf DVD nur mit leichten Kürzungen erscheinen. Noch härter erwischte es LA TERZA MADRE in den USA, wo insbesondere die Kombination von Sex und Gewalt dazu führte, dass der Film für ein R-Rating stark gekürzt wurde. Parallel dazwischen aber immerhin in einer Unrated-Version unzensiert auf DVD.⁴

Unten, im final tiefsten Keller, in der weitläufigen Gruft der LA TERZA MADRE, schwillt die Musik Simonettis dann geradezu hymnisch an. Kreuzen wir ein nacktes, mit Stacheldraht umwickeltes Liebespaar, ungarisch sprechende Hexen und beobachten, wie mit spitzer Lanze die Kreuzigung Jesu nachgespielt wird. Über allem, nackt, die Mutter der Tränen, wie sie dargestellt vor ihren jüngern steht und immer wieder brüllt: »Ich will! Ich will! Ich will!« Wie Polizisten mit den Worten entkleidet werden: »We will eat you alive.« Wie sich der Exzess also noch einmal so richtig hochschaulkelt, ehe dann drisch mit unvermindertem Willen zum Exzess auf einen ein. Was dem Film allerdings Ärger mit der Zensur einbrachte. In Deutschland war zwar ungeschnitten auf der großen Leinwand des Fantasy Filmfest zu sehen (ein regulärer Kinostart wie in Italien blieb dem Film leider hierzulande verwehrt), konnte dann aber auf DVD nur mit leichten Kürzungen erscheinen. Noch härter erwischte es LA TERZA MADRE in den USA, wo insbesondere die Kombination von Sex und Gewalt dazu führte, dass der Film für ein R-Rating stark gekürzt wurde. Parallel dazwischen aber immerhin in einer Unrated-Version unzensiert auf DVD.⁴

Anmerkungen

¹ Vgl. Martin Coxhead: The Italian Hitchcock. In: Fangoria 35, 4/1985.

² Vgl. o.A.: Argento to Raise the Third Mother, in: Fangoria, 9.12.2003, en.wikipedia.org/wiki/The_Mother_of_Tears (11.6.2013).

³ www.schnittberichte.com/schnittbericht.php?ID=1168868 (11.6.2013).

GIALLO (2009)

Von Jochen Werner

Dario Argento ist im Grunde immer ein Märchenerzähler gewesen, und seine Filme dort am stärksten, wo sie am reinsten sind. Wo sie die Mimikry des Narrativen fallen lassen und sich ganz in das Zentrum der irrationalen Furcht, ins Delirium, in die Urangst hineinstürzen. Die Drei Bösen Mütter. Das Mädchen, das mit den Insekten spricht. Der dunkle Wald. Das fremde Land. Das Animalisch-Mörderische, die dunkle Sexualität, das Fallen, Gleiten, Flüchten in den Irrsinn. Seine großen Filme entziehen sich der Plotkritik, weil es ihnen offenkundig um etwas geht, das nicht erzählbar ist, das sich der Zähmung versperrt, die eine Anordnung zu einer schlüssigen Narration stets auch bedeutet. Stattdessen sind sie als möglichst unmittelbare, performativ-e Ausdrucksgesten einer (alb-)traumlogischen Weltsicht zu lesen.¹

In zahlreichen seiner schönsten Filme kommt dieses Element des Märchenhaften ganz unverstellt zum Ausdruck: im kunstvollen Hexenzauber von SUSPIRIA (1977), gefolgt vom hältlosen Taumel von INFERNO (Feuer Tanz; 1980), schließlich kulminierend in Argentos vielleicht verkanntestem Meisterwerk PHENOMENA (1985). Komplizierter wird es freilich im allzu oft auch von den glühendsten Anhängern der großen Argento-Filme der 1970er Jahre ungeliebten Spätwerk, in das sich zahllose, beizeiten eher ungesteuert erscheinende Suchbewegungen einschreiben, die die Phantasmagorie, das Delirium auf immer wieder neue

Dario Argento ist im Grunde immer ein Märchenerzähler gewesen, und seine Filme dort am stärksten, wo sie am reinsten sind. Wo sie die Mimikry des Narrativen fallen lassen und sich ganz in das Zentrum der irrationalen Furcht, ins Delirium, in die Urangst hineinstürzen. Die Drei Bösen Mütter. Das Mädchen, das mit den Insekten spricht. Der dunkle Wald. Das fremde Land. Das Animalisch-Mörderische, die dunkle Sexualität, das Fallen, Gleiten, Flüchten in den Irrsinn. Seine großen Filme entziehen sich der Plotkritik, weil es ihnen offenkundig um etwas geht, das nicht erzählbar ist, das sich der Zähmung versperrt, die eine Anordnung zu einer schlüssigen Narration stets auch bedeutet. Stattdessen sind sie als möglichst unmittelbare, performativ-e Ausdrucksgesten einer (alb-)traumlogischen Weltsicht zu lesen.¹

In zahlreichen seiner schönsten Filme kommt dieses Element des Märchenhaften ganz unverstellt zum Ausdruck: im kunstvollen Hexenzauber von SUSPIRIA (1977), gefolgt vom hältlosen Taumel von INFERNO (Feuer Tanz; 1980), schließlich kulminierend in Argentos vielleicht verkanntestem Meisterwerk PHENOMENA (1985). Komplizierter wird es freilich im allzu oft auch von den glühendsten Anhängern der großen Argento-Filme der 1970er Jahre ungeliebten Spätwerk, in das sich zahllose, beizeiten eher ungesteuert erscheinende Suchbewegungen einschreiben, die die Phantasmagorie, das Delirium auf immer wieder neue

Weise mit nachgerade antinostalgischer Ästhetik kurzzuschließen versuchen. Dass Argentos spätere Gallo-Reprises, von NON HO SONNO (Sleepless; 2001) über IL CARTOIO (The Card Player – Tödliche Pokerspiele; 2004) bis hin zu TI PLACE HITCHCOCK? (Do You Like Hitchcock?; 2005), durch ihre oftmals absurden, durch nichts angedeuteten und sich damit dem kriminalistischen Ratespiel mit dem Zuschauer entziehenden plotvolten stärker gestört erscheinen als die narrativ keineswegs schlüssiger konstruierten, aber heißegelebten Frühwerke etwa der »Tier-Trilogie« (von L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO [Das Geheimnis der schwarzen Handschuh; 1970] bis 4 MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO [Vier Fliegen auf grauem Samt; 1971]), erklärt sich vielleicht vor allem daraus, dass sie in ihrer Formgebung über weite Strecken so ungestaltet, so dezidiert unterstilisiert erscheinen. Das halluzinatorische Element des Erzählten, das sich den Gesetzen der zumindest inneren Logik fortgesetzt zu entziehen versucht, prallt darin auf ein eher prosaisches, schroffes Erscheinungsbild – das immer wieder Vergleiche mit der pragmatischen Ästhetik von TV-Kriminalfilmen evoziert – und entblößt sich damit gewissermaßen, statt sich in die Fugen des Farb- und Klangrausches zurückzuziehen und sich so zum nicht zwingend bedeutsamsten Element einzusetzen. Grund aufalogisch konstruierten, aber in der eigenen Form nach Kohärenz und Harmonie strebenden Gesamtkunst-