

IVO RITZER

BODIES THAT SPLATTER.

Grenzen des Geschlechts im Giallo

VON IVO RITZER

Gerade die Betonung des Gebotes: Du sollst nicht töten,
macht uns sicher, daß wir von einer unendlich langen
Generationsreihe von Mördern abstammen, denen die
Mordlust, wie vielleicht noch uns selbst, im Blute lag.

Sigmund Freud

I like my killers.

Dario Argento

Giallo, so lautet der Titel des aktuellen Films von Dario Argento (USA/GB/ES/Italien 2009). › Giallo‹, das heißt › gelb‹, und im Film geht es um einen Serienkiller, der an › Gelbsucht‹ leidet, an Hepatitis. Ein Wortspiel ist das, wie es sich geradezu paradigmatisch ausnimmt für Mechanismen der Doppelcodierung im postklassischen Kino. Derselbe Signifikant besitzt multiple Signifikate, er produziert mehrere Bedeutungsketten, die eine semantische Ambivalenz auslösen, um mit dem Genrebewusstsein des Zuschauers zu spielen. Denn › giallo‹ ist nicht nur das ital-ienische Wort für › gelb‹, es bedeutet auch ein spezifisches Subgenre des Thrillers, das sich in Italien seit Beginn der 1960er Jahre großer Beliebtheit erfreut. Die Terminologie leitet sich ab aus einer bereits 1929 etablierten Kriminalbuchreihe des Mailänder Verlags Mondadori, die durch ihre gelben Umschläge bis heute einen optischen Reiz offeriert. Als erster Film wurde Luchino Viscontis *Ossessione* (Italien 1943) als Giallo bezeichnet, wohl, weil er auf dem Roman *The Postman Always Rings Twice* von James L. Cain basiert, der zuvor in italienischer Übersetzung bei Mondadori erschienen war. Als eigenständiges Subgenre bildet der Giallo sich schließlich mit zwei Filmen von Mario Bava heraus, mit *La ragazza che sapeva troppo* (Italien 1963) und insbesondere *Sei donne per l'assassino* (Italien/Frankreich/Monaco 1964). Sowohl narrative als auch bildästhetische Invarianten werden hier präfiguriert: Der Plot entfaltet Ausübung und Detektion einer Mordserie, wobei die investigativen Prozesse jedoch von der manieristischen Inszenierung der Mordakte selbst dominiert werden. Komplexe Kamerabewegungen, expressive Großaufnahmen und starke Farbkontraste lassen im Giallo den Mord zur schönen Kunst werden: »Den Mord zum Beispiel«, hat Thomas De Quincey bekanntlich konstatiert, »kann man einesteils von der moralischen Seite und meiner Meinung nach schwächeren Seite betrachten, wie dies

gewöhnlich von der Kanzel herab und im Schwurgericht geschieht«. Man könnte ihn andererseits aber auch, so De Quincey, »ästhetisch würdigen, das heißt mit Rücksicht auf den künstlerischen Geschmack«. ¹ Durch seine Konzentration auf die grafische Ästhetisierung von Morden leistet der Giallo einen Transfer von der Spannungs- hin zur Schreckensinszenierung, er transgrediert die Genre Grenzen des Kriminalfilms und situiert sich durch seinen wirkungsästhetischen Zugriff auf das Publikum in der Peripherie des Horrorfilms. ²

Der Giallo lässt sich damit in doppelter Hinsicht als charakteristische Spielart des Körperkinos begreifen: zum einen durch seine Fokussierung auf die Darstellung von Körperlichkeit und deren lustvolle Destruktion im diegetischen Raum, zum anderen durch seine Intention einer somatischen Affizierung des Zuschauer-subjekts vor der Leinwand. Beide Aspekte sollen im Folgenden diskutiert werden, nicht zuletzt mit kritischem Blick auf die Signifikanz des zwischen Text und Publikum sich konstituierenden Film|Körpers. Ich möchte hierzu auf drei Diskursfelder eingehen, die Grenzen des Geschlechtskörpers tangieren: a) die Fetischisierung von Objekten b) die Darstellung von Homosexualität und c) die Ambiguität von Geschlechterzuschreibungen. Horizont der Überlegungen werden dabei sowohl psychoanalytische als auch poststrukturalistische Theoriemodelle der Gender und Queer Studies bilden, um körperbezogenen Inszenierungsstrategien und Identitätskonstruktionen durch Repräsentation kultureller Modelle nachzuspüren. Geschlecht bzw. Gender ist also in Anlehnung an die Arbeiten von Judith Butler als eine strukturierende Kategorie begriffen, die als soziale Konstruktion zwischen Praktiken, Handlungen und Erfahrungen vermittelt. Die Konstitution von Gender-Identitäten fußt in diesem Modell auf performativen Akten des Körpers, die auch den materiellen Geschlechterkörper stets diskursiv generieren.

I. PHALLUS UND FETISCH

Zunächst ist auffällig, dass der Killer im Giallo stets sofort auffällt. Meistens maskiert tritt er in Erscheinung, bekleidet mit einem schwarzen Regenmantel, einem schwarzen Hut und schwarzen Handschuhen. *Bava's Sei donne per l'assassino* kann als erster Giallo gelten, der diese Ikonografie zum Einsatz bringt, wobei seine Inspiration mutmaßlich aus George Pollocks Agatha Christie-Verfilmung *Murder She Said* (GB 1961) stammt. Dort ist es Miss Marple, die Zeugin eines Mordes wird: »a man (we assume) wearing black gloves, dark hat, and overcoat, is strangling a woman to death. In the Christie novel [...] no such description of what the killer is wearing appears«. ³ In Kontrast zum Roman nutzt die Bilderzählung des Films visuelle Mittel, um die Identität des Mörders zu kaschieren. Während Pollock die Verkleidung noch funktional im Dienste der Erzählung belässt, gewinnt

1 De Quincey: Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet, S. 47.

2 Zum Horrorfilm als Körpergenre siehe Williams: »Film-Körper«.

3 Koven: *La Dolce Morte*, S. 101.

sie im Giallo eine exzessive Eigendynamik. Dabei trägt der Killer fast durchweg Handschuhe in Schwarz, mitunter aber auch gelbe Handschuhe, wie in Giuliano Carnimeo's *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (Italien 1972), rote Handschuhe, wie in Umberto Lenzi's *Gatti rossi in un labirinto di vetro* (Italien/ES 1975), oder auch weiße Handschuhe, wie in Luigi Bazzonis *Giornata nera per l'ariete* (Italien 1971), Antonio Bidos *Il gatto dagli occhi di giada* (Italien 1977) und Filippo Walter Rattis *I vizi morbosi di una governante* (Italien 1977). Breitrempige dunkle Hüte werden in Nachfolge von *Sei donne per l'assassino* auch getragen in Massimo Dallamano's *La morte non ha sesso* (Italien/D 1968), Dario Argento's *L'uccello dalle piume di cristallo* (Italien/D 1970), in Umberto Lenzi's *Sette orchidee macchiate di rosso* (Italien/D 1972), in Aldo Lados *Chi l'ha vista morire?* (Italien/D 1972) und in Paolo Cavaras *La tarantola dal ventre nero* (Italien/Frankreich 1971). Schwarze Mäntel sind Insignien der Mörder in nahezu allen Filmen, Variationen finden sich mit einem beigen Mantel in Tonino Valerii's *Mio caro assassino* (Italien/ES 1972) und Dario Argento's *Opera* (Italien 1987), mit einem roten Mantel in *Gatti rossi in un labirinto di vetro* oder mit einem weißen Mantel in *I vizi morbosi di una governante*. Die Variation liegt im Detail, konstant bleibt eine hochgradig fetischisierende Inszenierung der Objektwelt.



Abb. 1: Der Killer mit Mantel und Hut in *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*

Für Sigmund Freud bestehen fetischistische Praktiken darin, einem materiellen Gegenstand die Fähigkeit zu sexueller Stimulanz zuzuschreiben. Sie entstehen durch die Entdeckung der Penislosigkeit der Mutter. Dieser werde ein Ersatzpenis angedichtet: »[D]er Fetisch ist der Ersatz für den Phallus des Weibes (der Mutter), an den das Knäblein geglaubt hat und auf den es [...] nicht verzichten will.«⁴ Der Junge verleugnet also die mütterliche Kastration und erkennt ihre Penislosigkeit nicht an, weil ihm dadurch die Möglichkeit seiner eigenen Kastration

4 Freud: »Fetischismus«, S. 312.

bewusst würde. Diese Motivation führt über die Verleugnung des nicht-existenten weiblichen Phallus zur Materialisierung eines Ersatzes: des fetisch-Objekts. Jacques Lacan hat Freuds Gedanken aufgegriffen, die Konzeption vom Phallus als Synonym für den Penis jedoch modifiziert. Lacan begreift den Phallus abstrahiert vom biologischen Geschlechtskörper als symbolische Struktur, die als Zeichen des Begehrens nicht mehr auf den organisch-anatomischen Penis des Mannes verweist, sondern der Ordnung der Sprache angehört. Indem der Phallus den Penis symbolisiert, fällt er gerade nicht mit ihm in eins: »Der Phallus ist ein Signifikant«, heißt es in einer berühmten Passage bei Lacan, »ein Signifikant nämlich, dessen Funktion in der intrasubjektiven Ökonomie der Analyse vielleicht den Schleier hebt über die Funktion, die er in den Mysterien einnimmt«. Als Grund dafür gilt Lacan die Sonderstellung des Phallus: »Denn es ist der Signifikant, der dazu ausersehen ist, die Effekte der Signifikate in ihrer Gesamtheit darzustellen, insoweit sie der Signifikant durch seine Präsenz als Bedeutungsträger bedingt«⁵. Der Phallus als Signifikant erzeugt Bedeutung, und weil die Frau nicht über ihn verfügt, bleibt sie aus der symbolischen Ordnung exkludiert. Der Mann hingegen kann als imaginären Ersatz für den fehlenden Phallus der Frau einen Fetisch aufbringen, der ihm den Zugang zum Reich der Sprache gewährt.



Abb. 2: Phallisierung der Mordwaffe in Massimo Dallamano's *Cosa avete fatto a Solange?* (Italien/D 1972).

Im Giallo nun wird der Phallus als symbolische Struktur betont durch die Fetischisierung von Objekten: den Attributen des Killers in ihrer Körperlichkeit. Mäntel, Hüte und Handschuhe werden wieder und wieder exzessiv ins Bild gerückt, ohne Motivation durch das Narrativ. Kamerafahrten, Zooms, Groß- und Detailaufnahmen apostrophieren das phallische Potential der Objekte. Dass sie einem Mörder zugeschrieben werden, scheint kein Zufall zu sein: Als phallische Signifikanten

5 Lacan: »Die Bedeutung des Phallus«, S. 126.

gehören sie dem Subjekt der Gewaltausübung an, dessen penetrative Akte die Dominanz des Phallus verlängern. In seiner ostensiven Fetischisierung könnte der Giallo so als *queere* Praxis gelten. Aufgrund der generellen Unhintergebarkeit von Sprache, die Sinn immer als Effekt einer symbolischen Ordnung generiert, ist es aus Lacan'scher Perspektive nicht möglich, dem Phallus zu entkommen. Jedoch besteht durchaus eine Möglichkeit, ihn auszuweisen, zu differenzieren, zu dekonstruieren: ihn in seine Bestandteile zu zerlegen und als imaginären Signifikanten zu betonen. So unterzieht der Giallo den Phallus zwar nicht im Sinne von Judith Butler einer »kritischen Mimesis«⁶, eher wäre die Strategie als »kritische Apotheose« zu beschreiben: d.h. als kritische Feier des phallischen Fettes, die eben seine fetischisierende Wirkung entschleierte. Deren dekonstruktives Potential würde sich in einer ironischen Repetition phallischer Ontologie realisieren, die den immer performativen Akt jeder normativen Konstruktion von Geschlechtlichkeit aufdeckt: »als jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie reguliert und restringiert«⁷. Phallische Macht erscheint so nie als natürlich, wird stattdessen als Authentizitätseffekt apostrophiert.



Abb. 3: Fetischisierung der Mordwaffen in *L'uccello dalle piume di cristallo*.

II. HORROR DER HETERONORMATIVITÄT

Anstatt von einem stabilen Geschlechtsmodell oder homogenen Körpervorstellungen auszugehen, setzt der Giallo differente Identitätskonzepte zueinander in Konkurrenz. Dementsprechend ergeben auch sich durch die im Giallo häufig thematisch werdende Homosexualität seiner Protagonist/innen ambivalente Verwirrungen heteronormativer Konzeptionen sexueller Identität. Dabei ist eine Differenzierung von maskuliner und femininer *queerness* vorzunehmen. Männliche Homosexualität tritt vielfach in Verbindung mit peripheren Nebenfiguren auf.

6 Butler: Körper von Gewicht, S. 73.

7 Ebd., S. 22.

Zum einen finden sich stark effeminiert gezeichnete Charaktere, die für Komik sorgen sollen. In Dario Argentos *4 mosche di velluto grigio* (Italien/Frankreich 1971) ist es ein schwuler Privatdetektiv, der nicht nur als inkompetent in seiner Profession präsentiert, sondern im Laufe der Narration auch Opfer des Killers wird. *La tarantola dal ventre nero* bedient sich eines korpulenten Homosexuellen als *comic relief*, der in einem Schönheitssaloon arbeitet. In Andrea Bianchis *Nude per l'assassino* (Italien 1975) gibt es einen homosexuellen Modephotografen, der ebenfalls früh dem Killer zum Opfer fällt. Auch *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* zeigt einen schwulen Fotografen. Als flamboyanter Hipster zählt er zunächst zum Kreis der engeren Verdächtigen. Seine Extravaganz jedoch läuft konträr zum Habitus des wahren Täters, bei dem es sich um einen introvertierten Musikwissenschaftler handelt.

Jenseits dieser skurrilen Figuren besitzt der Giallo zum anderen auch einige schwule Charaktere, die gänzlich negativ konnotiert sind. Ihre *queerness* wird mit sexuell motivierten Übergriffen gegenüber Minderjährigen gleichgesetzt. In *Chi l'ha vista morire?* (Italien/D 1972) findet sich ein homosexueller Kinderschänder, der als angesehener Anwalt arbeitet und als dekadenter Dandy lebt. Unter den Verdacht, auch ein Killer zu sein, gerät er aufgrund seines obsessiven Interesses für eine Serie von Kindermorden, die sich in Venedig ereignet. Antonio Bidos *Solamente nero* (Italien 1978) zeigt einen schwulen Klavierlehrer, der in seinem kleinen Dorf der Außenseiter unter den Außenseitern ist. Dabei spezifiziert der Film nicht, warum der Musiker von der Gemeinschaft ausgeschlossen wird: wegen seiner pädophilen oder wegen seiner homosexuellen Neigungen. Beides scheint gleichsam unakzeptabel für das moralische Empfinden der Dorfbewohner. Der Giallo arbeitet in solchen Beispielen deutlich mit homophoben Modellen, die heterosexistisch operieren und sich als Kennzeichen patriarchal organisierter Kultur beschreiben lassen: »Our culture«, daran erinnert uns auch Eve Kosofsky Sedgwick, »still sees to its being dangerous enough that women and men who find or fear they are homosexual, or are perceived by others to be so, are physically and mentally terrorized through the institutions of [...] mass culture.«⁸ Weil die Grenze zwischen Homosexualität und Heterosexualität aleatorisch gesetzt ist, muss der heteronormative Diskurs das deviante Verhalten als abjekt markieren. Er, so Iris Marion Young, reagiert aus seiner Logik heraus zwangsläufig homophob:

Homophobia is one of the deepest fears of difference precisely because the border between gay and straight is constructed as the most permeable; anyone at all can become gay, especially me, so the only way to defend my identity is to turn away with irrational disgust. Thus we can understand why people who have fairly successfully eliminated

8 Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet*, S. 58.

the symptoms of racism and sexism nevertheless often exhibit deep homophobia.⁹

Während der Giallo also oft ästhetische Innovationen zeigt und einen anticlassischen formalen Impetus besitzt, der in seiner selbstreflexiven Fetischinszenierung phallische Signifikanten hinterfragt, verweist seine narrative Tiefenstruktur mitunter auf reaktionäre Rollenmodelle, die durch affirmative Klischeebildung einer Diskriminierung marginalisierter Identitäten drastisch Vorschub leisten.

Wo männliche Homosexualität im Giallo als perverses Verhalten stigmatisiert ist, das mit kriminellen Formen zum Erlangen sexueller Lust einhergeht, erfährt weibliche Homosexualität eine differente Repräsentation. Einerseits werden lesbische Liebesakte in der Tradition von heteronormativer Soft-Pornografie für einen maskulinen Blick inszeniert. Als Beispiele dafür können Filme dienen wie Sergio Martinos *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (Italien 1972), Martinos *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Italien 1973) oder *Nude per l'assassino*. Stephen Thrower hat die Attraktion entsprechender Sequenzen für ihr Zielpublikum präzise skizziert:

The expected viewer is, of course, the heterosexual male. The appeal of the lesbian fetish for such men is twofold. Firstly, they can observe the gyrations of female flesh without having to cope with the sight of another man's big cock and hairy butt pumping away. Secondly, they can watch both a pliant, submissive woman and a controlling, assertive woman, simultaneously, without having to ›position‹ themselves, as imagined agent, to either individually. The supplicant woman, hungry for satisfaction, and the dominant woman whose assertiveness can pose problems for some men, are both absorbed and rendered spectacular by each other.¹⁰

Neben die suspendierte Positionierung der männlichen Imagination tritt nach Thrower eine Anziehungskraft der Angstlust:

[M]en are drawn to the spectacle of lesbianism because it thrills *and* terrifies them, by demonstrating the existence of an independent female desire which has no need of men to generate its pleasures. This interpretation is borne out by the frequency with which pornography depicts lesbianism as merely a lure to the male's challenging phallus. Many a lesbian scene in conventional pornography is curtailed by the appearance of a male performer who ›therapeutically‹ supplies a penis to the scenario. This development is always depicted as the answer to

9 Young: Justice and the Politics of Difference, S. 146.

10 Thrower: Beyond Terror, S. 80.

a lack which has been the driving the two women crazy – hence their lesbian desire.¹¹

Auch im Giallo wird lesbische Sexualität als Köder für den männlichen Phallus instrumentalisiert. Jedoch, worauf Stephen Thrower nicht eingeht, ist die Tatsache, dass der Giallo den bedeutenden Phallus umzucodieren scheint. Anstatt weibliche Homosexualität durch einen maskulinen Signifikanten zu ›therapieren‹, wird sie sprichwörtlich annihiliert. Der feminine Mangel an phallischem Potential, der die lesbische Lust konstituiert, wird in Akten der Gewalt aufgehoben. Dabei ist der Phallus als penetrierende Kraft apostrophiert, die den kastrierten Status der (homosexuellen) Frau ausweist. »It is this sight – the spectacle of woman as ›bleeding wound‹ – which is central to the representation of the victim«, konstatiert Barbara Creed zum Slasher-Film, dem generischen Erben des Giallo: »The slashed and mutilated female body terrifies mainly in relation to the spectacle of horror it presents«. ¹²

Dario Argentos *Tenebre* (Italien 1982) radikalisiert diese Tendenz bis hin zur Implosion. Der Mord an zwei Lesbierinnen gerät hier zum barocken Kunstwerk, das der Film selbst durch den komplexen Progressive Rock der Band »Goblin« auf der Tonspur und die nicht weniger komplexe Kamerafahrt entlang einer Häuserfassade im Bild erhöht. Wie schon in der Fetischisierung der Attribute des Killers kommt hier eine Strategie zum Tragen, die sich als Dekonstruktion durch Überaffirmation beschreiben ließe: eine semantische Dichte, die unauflösbar bleibt. Der darstellende Exzess in Bild und Ton bewirkt, dass im Dargestellten eine affirmative Präsentation der phallischen Gewalt undifferenzierbar in eins fällt mit einer aus dem Exzess resultierenden Reflexion bzw. Kritik genau dieser Präsentation. Die Formel lautet: Unterstreichen durch Übertreiben, so dass eine Zurschaustellung von phallischer Aggression sich tendenziell in kritische Distanz wandeln kann, wenn mit hyperbolischen Darstellungseffekten gearbeitet wird. Die artifizielle Grelle der Effekte bzw. die Signifikanten des Exzesses wären dann als Subversion einer identifikatorischen Einfühlung des Zuschauersubjekts zu werten. Es würde aufgerufen zu einer Reflexion seiner voyeuristisch-sadistischen Disposition, weil sich die Innenperspektive zur Außenperspektive wandelt, direkte Erfahrung in reflexive Distanz umschlägt.

Homosexualität ist jedoch nicht nur Objekt heteronormativer Gewalt im Giallo. Die Relationen verkomplizieren sich, wenn sie an die Figur des Killers geknüpft wird. Das geschieht wieder und wieder aufs Neue: In *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* tötet ein Vater die jungen Frauen in seinem Wohnblick, weil er sie für den Lesbianismus seiner Tochter verantwortlich macht. In *Giornata nera per l'ariete* ist es der schwule Killer selbst, der sich für

11 Ebd.

12 Creed: *The Monstrous-Feminine*, S. 126.

seine eigene Homosexualität schämt und deshalb zum Mörder wird. In Riccardo Fredas *L'iguana dalla lingua di fuoco* (Italien/Frankreich/D 1971) ist es der schwule Sohn eines Diplomaten, der durch einen Mord des Vaters dazu angeregt wird, sich durch das Töten von schönen Menschen an der Welt für seine unterdrückte *queerness* zu rächen. Auch in Lucio Fulcis *Una lucertola con la pelle di donna* (Italien/ES/Frankreich 1971) führt die repressive Homosexualität der Protagonistin zu einer schizophrenen Doppelsexistenz. Als ihr Geheimnis enthüllt zu werden droht, tötet sie ihre Geliebte. Der weibliche Körper ist hier fetischisiert, wobei eine direkte Verbindung von weiblicher Homosexualität zu mörderischer Gewalt behauptet wird. Allerdings führt der Film hier durchaus einen Meta-Diskurs: Denn um den Verdacht von sich abzulenken, scheint die Protagonistin selbst diese Verbindung bewusst zu manipulieren, indem sie ihre Weiblichkeit mit neurotischen Störungen assoziieren lässt. Für sie wird der Geschlechtskörper dadurch zu »einem gelebten Ort der Möglichkeit«, zu »einem Ort für eine Reihe sich kulturell erweiternder Möglichkeiten«.¹³ Dass der Gebrauch ihrer Lüste dabei zur Katastrophe führt, zeichnet *Una lucertola con la pelle di donna* weniger als individuelles Verschulden denn als notwendiges Produkt einer phallisch-patriarchalischen Gesellschaftsordnung. Der wahre Schrecken liegt im Horror der Heteronormativität.



Abb. 4: Trauma der Protagonistin in *Una lucertola con la pelle di donna*.

III. AMBIGUITÄT DER GESCHLECHTERIDENTITÄT

Im Giallo machen die Kleider nicht das Geschlecht. Auch der Körper fungiert nicht als Garant stabiler Identitäten. Stattdessen findet sich eine lange Tradition des *cross-dressing*. Sie ließe sich als Verweis darauf lesen, dass selbst der biologische Geschlechtskörper nie als Garant von Naturalität fungieren kann, dass es sich

¹³ Butler: Körper von Gewicht, S. 11.

vielmehr immer um die körperliche Materialisierung einer kulturellen Norm handelt, die als »normatives Phantasma« wiederum »die Materialisierung von Körpern regiert«. ¹⁴ Zum einen ist das *cross-dressing* im Giallo diegetisch motiviert: Immer wieder verkleidet der Killer sich, um seine Identität zu verbergen. Zum anderen hat das *cross-dressing* nicht nur eine Funktion im Erzählten, sondern auch der Erzählung: Als *murder mystery* versucht der Giallo stets auch aufs Neue, sein Publikum auf falsche Fährten zu locken. Die Differenz zwischen Plot – alle expliziten audiovisuellen Ereignisse, wie sie der Filmtext auf der Leinwand sichtbar respektive hörbar werden lässt – und Story – alle expliziten Hinweise und die vom Zuschauer zu einer linear-kausalen Kohärenz supplementierten impliziten Ereignisse – ist konstitutiv für den ästhetischen Ausdruck des Giallo. Das Zuschauersubjekt interpretiert die Handlung auf der Basis von Hinweisen, die der Film ihm offeriert: »In the course of constructing the story the perceiver uses schemata and incoming cues to make assumptions, draw inferences about current story events, and frame and test hypotheses about prior and upcoming events«, notiert David Bordwell aus kognitivistischer Perspektive: »Often some inferences must be revised and some hypotheses will have to be suspended while the narrative delays payoff«. ¹⁵ Bordwell hat diese Mechanismen in Bezug auf die Detektivgeschichte weiter expliziert, wobei er statt Story auch den Begriff der Fabel verwendet:

[I]n most detective tales, there is an overt process of fabula construction, since the investigation of the crime involves establishing certain connections among events. Putting the fabula together requires us to construct the story of the ongoing inquiry while at the same time framing and testing hypotheses about past events. That is, the story of the investigation is a search for the concealed story of a crime. By the end of the typical detective tale, all story events can be fitted into a single pattern of time, space, and causality. ¹⁶

Um diese Auflösung aber zu suspendieren, will der Giallo das Publikum gezielt zur Bildung fehlerhafter Hypothesen verleiten. Dabei versuchen viele Filme immer wieder, den Killer durch eine Konfusion seiner sexuellen Identität zu verbergen. Am häufigsten ist dies der Fall, wenn weibliche Mörder die Kleidung von Männern tragen. In Dario Argentos *L'uccello dalle piume di cristallo*, in Argentos *4 mosche di velluto grigio*, in Argentos *Profondo rosso* (Italien 1975) und in Argentos *Trauma* (Italien/USA 1993), auch in Sergio Pastores *Sette scialli di seta gialla* (Italien 1972), in Riccardo Fredas *L'ossessione che uccide* (Italien/Frankreich 1981) und in Lucio Fulcis *Murderock – Uccide a passo di danza* (Italien 1984) sind es Frauen, die ihre Mordtaten *cross-dressed* begehen. In Lamberto Bavas *La casa con la scala nel buio*

14 Ebd., S. 23.

15 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 39.

16 Ebd., S. 49.

(Italien 1983) und in Antonio Margheritis *Nude ... si muore* (Italien 1968) hingegen begeht ein Mann seine Verbrechen in Frauenkleidern, bei Bava sogar in Rock und Bluse, auch mit schwarzen Stöckelschuhen, rot lackierten Fingernägeln und einer dunklen Lockenperücke. Für alle genannten Filme ist das *cross-dressing* des Killers keine ausschließlich funktionale Strategie zur Irritation des Zuschauers, es ist stattdessen diegetisch in der gestörten Psyche des Killers fundiert. In *L'uccello dalle piume di cristallo* wird als Killer nicht der Verdächtige enthüllt, sondern dessen vermeintliches Opfer, seine schizoide Ehefrau. Ihre Motivation, so Leon Hunt, »rests on another misrecognition – of her ›correct‹ identification with [the] primal scene. Having been traumatized years earlier by an attack in a park, the supposedly recovered [...] sees a painting depicting a similar attack which triggers another breakdown«. Jedoch verschiebt sich dabei der Identifikationsmechanismus: »[S]he identifies not with the correct counterpart (herself as violated mother) but with the attacker, reconstituting herself as violent and phallic«¹⁷. Ihre feminine Identität wird durch maskuline Gewalt modifiziert, so dass sie selbst sich vom Objekt zum Subjekt der phallischen Ordnung wandelt. Wie in *L'uccello dalle piume di cristallo* sind auch in *Trauma* die primären Geschlechtsmerkmale der Frau Gegenstand einer Verletzung. Während einer Geburt wird die Vagina des Opfers/der Täterin von einem Skalpell penetriert, das simultan den Kopf ihres Kindes separiert.



Abb. 5: Ambiger Killer in *La casa con la scala nel buio*.

In *4 mosche di velluto grigio* stellt der Mörder sich als eine labile Frau heraus, die als Mädchen von ihrem Vater jahrelang misshandelt wurde. Der lehnte die Tochter ab, weil er lieber einen Sohn haben wollte, und zwang sie dazu, als Junge zu leben. Als die Frau nun einen Mann heiratet, der physiognomische Ähnlichkeiten

17 Hunt: »A (Sadistic) Night at the Opera«, S. 329.

zu ihrem Vater aufweist, beschließt sie, den Gatten sukzessive in den Wahnsinn zu treiben, um auf diese Weise ihre eigene Identität zu stabilisieren. Ein ödipaler Versuch, der zum Scheitern verurteilt ist. *Profondo rosso* enthüllt als Killerin eine wahnsinnige Mutterfigur, die als phallische Frau in einem inzestuösen Verhältnis zu ihrem homosexuellen Sohn steht. Einst hat sie bereits den Vater des Jungen getötet, nun kann sie nicht mehr ablassen von ihrem mörderischen Tun. Dazu noch einmal Leon Hunt:

Argento's killers are generally constructed as perverse in their reluctance or inability to undergo ›correct‹ heterosexual Oedipal trajectories. *Deep Red* opens with the primal scene – a children's lullaby accompanies a violent stabbing depicted as a shadowplay on a wall [...]. A child in white socks picks the knife up. This time, mommy is literally killing daddy, as witnessed by the hero's gay friend, Carlo. [...] His mother is the psychopathic killer; her murder of Carlo's father is presented as being motivelessly insane while structurally ›explaining‹ her son's sexuality.¹⁸

Analog zu *Profondo rosso* hat auch in *L'ossessione che uccide* eine monströse Mutter zunächst ihren Ehemann ermordet und dann eine pathologische Fixierung auf ihren Sohn entwickelt. Besessen davon ist sie, alle Frauen zu töten, die den jungen Mann von ihr entfernen könnten.

Es gibt hier, so ganz konträr zur Annahme eines totalen phallischen Signifikanten bei Jacques Lacan, der als erster und letzter Bedeutungsträger ein sinnstiftendes Signifikat außerhalb der Signifikantenkette konstituiert, keine Dominanz des Maskulinen. Im Giallo kämpfen Mann und Frau permanent um die Kontrolle des Phallus, um entweder die immer schon erfolgte Kastration der Frau oder die immer schon mögliche Kastration des Mannes zu signifizieren. Der Giallo wird von Jacqueline Reich daher zusammengefasst als »genre dominated by sexually ambiguous villains [...] offering diverse points of cross-gender identification«. ¹⁹ Die subjektiven Einstellungen denaturalisieren eine Blickdramaturgie, wie sie von der feministischen Filmtheorie für das klassische Hollywoodkino hypostasiert wird. ²⁰ Hier fungiert nicht der Mann als Träger eines sadistisch-phallischen Blicks, dem die Frau als Objekt zum Opfer fällt. Stattdessen zwingen die Perspektiven der weiblichen Killer – auch wenn sie erst am Ende als Frauen sich erweisen – den Zuschauer unabhängig von seiner geschlechtlichen Identität zur Identifikation mit dem monströsen Femininen. Da der Giallo aber stets zwischen differenten Blick-Winkeln oszilliert, sich nie auf den *point-of-view* einer einzelnen, ja überhaupt einer diegetischen Figur reduzieren lässt, verkompliziert sich die Anwendung psychoanalytischer Modelle zusätzlich. Die zentrale Frage im Giallo

18 Ebd.

19 Reich: »The Mother of All Horror«, S. 89.

20 Siehe Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«.

lautet weniger: »Wer ist der Killer?«, sie lautet viel eher: »Wo steht die Kamera?« Sein Manierismus konstituiert ihn als ein Genre des Affekts, jenseits von narrativer Logik und diegetischem Effekt:

a sense of pleasure and excitement in a pure sensory, perspectival play partially rooted in ambiguity, an emphasis on sensual dynamics that begins to transcend stable gendered generic polarities of active/passive, sadistic/masochist, stalker/stalked. The cinematic gaze is refigured not specifically because the stalker's vision is somehow qualified, but because the look becomes radically diffused, unmoored from classical subject/object positions.²¹

Im Giallo sind eindeutige Grenzen des Geschlechts suspendiert, bipolare Modelle von maskulinen/femininen Blickfigurationen aufgehoben. Geradezu emblematisch könnte dafür Dario Argentos *Il gatto a nove code* (Italien/Frankreich/D 1971) stehen: mit einem Killer, der zu männlich ist, um ein Mann zu sein – der ein doppeltes Y-Chromosom besitzt.



Abb. 6: Komplexe Blickdramaturgie in Sergio Martinos *La coda della scorpione* (Italien/Frankreich/D 1971).

Präsentiert *Il gatto a nove code* einen Killer, der seine Maskulinität verbergen möchte, wird in *Nude ... si muore* das Prinzip der femininen Maskerade invertiert. Hier nimmt ein Mann die Identität einer Frau an, um als Lehrerin verkleidet in einem Mädchenpensionat seine Nichte zu ermorden. Am Ende gibt er sich der Millionierbin zu erkennen, wird in letzter Sekunde aber von den Projektilen des ermittelnden Polizisten perforiert: eine phallische Bestrafung für sein transgressives Tun. Während *cross-dressing* bei Margheriti eine funktionale Handlung zum Erreichen krimineller Züge bleibt, gerät sie in Lamberto Bavas *La casa con la scala nel buio* zum Selbstzweck. Dort agiert ein männlicher Transvestit als Mörder, der,

21 Klee: »Gender, Genre, Argento«, S. 222.

seitdem er in seiner Kindheit von Spielkameraden als ›Mädchen‹ gehänselt wurde, eine gespaltene Persönlichkeit besitzt. Das *cross-dressing* ist Ausdruck seiner instabilen Geschlechtsidentität, die sich in ein maskulines und ein feminines Ego aufgliedert. Da der männliche Teil sukzessive regrediert, projiziert er seine Unsicherheit nach außen und tötet Frauen, um auf diese Weise simultan den weiblichen Part des eigenen Selbst zu destruieren. Marjorie Garber hat den Transvestiten bestimmt als »Signum für die Konstruiertheit der Geschlechter im Sinne von Kategorien des gesellschaftlich Zugewiesenen oder Angenommenen«²². Für Garber konstituiert sein *cross-dressing* ein Element des Verfremdenden, das Potential zur »theoretische[n] Intervention«²³ besitze. Durch die Denaturalisierung der Zeichen sowohl des organischen als auch des kulturellen Geschlechts störe er fundamental das binäre Klassifizieren in duale Kategorien. So schaffe der Transvestit einen dritten Raum, weder maskulin noch feminin definiert, einen Nicht-Ort, der den Eintritt in das Symbolische markiere und damit die Struktur des Imaginären modifiziere. Auch Michel Foucault hat von einem utopischen Körper gesprochen, einem kostümierten Akteur, der durch »Maske, Tätowierung und Schminke [...] mit der Welt [...] der Anderen kommuniziert«²⁴, d.h. den Körper versetzt an einen Nicht-Ort, der außerhalb des Diskursiven liegt. Zwar pathologisiert *La casa con la scala nel buio* nun das *cross-dressing*, die Darstellung aber schafft Nischen im Dargestellten, d.h. auch wenn das Transvestitische dem Mörder zugeordnet wird, stiftet allein seine Existenz bereits ein Moment der Disruption. Die Bilder scheinen stärker als ihre dramaturgische Verknüpfung, so dass allein das Sichtbarwerden einer Destabilisierung geschlechtlicher Zugehörigkeit eine Krise der polaren Dichotomie von männlich/weiblich evoziert. Daher kann Steven Shaviro mit einigem Recht – am Beispiel von Argentos *Opera* – zum Film | Körper des Giallo folgern:

It is precisely to the extent that these scenarios are so blatantly prurient and pornographic that they resist being classified according to the conventional binary opposition of sadistic male violence and helpless female passivity. I am proposing them as a singular counterparadigm for film spectatorship on account of both their extremity and their subversive, complicitous, and irreducibly ambiguous blurring of traditional polarities between male and female, active and passive, aggressor and victim, and subject and object.²⁵

22 Garber: Verhüllte Interessen, S. 21.

23 Ebd., S. 175.

24 Foucault: Die Heterotopien, S. 31.

25 Shaviro: The Cinematic Body, S. 49.

Die Materialität der Bilder, ihre obszöne Offenheit repräsentiert weniger, sie produziert. Im Giallo werden Grenzen des Geschlechts nicht affirmiert, sie werden signifiziert.

Neben dem *cross-dressing* des Killers spielt eine weitere Form sexueller Ambiguität für den Giallo eine zentrale Rolle. Mikel J. Koven hat darauf hingewiesen, wie oft Priester als Mörder fungieren, deren geschlechtliche Identität sich binären Zuschreibungssystemen entzieht. Das Bindeglied bildet in diesem Fall Pupi Avatis *La casa dalle finestre che ridono* (Italien 1976). Dort hat eine der beiden Mörderinnen nach Ende des Zweiten Weltkriegs eine neue Identität angenommen, sie lebt als Pfarrer einer kleinen Gemeinde. Zwar wird sie durch den Protagonisten enttarnt, der jedoch fällt schließlich ihren perversen Untaten zum Opfer: Zusammen mit seiner/ihrer Schwester tötet der/die Priester/in im Namen der Kunst.

In anderen Filmen, die mörderische Gottesdiener zu Protagonisten machen, wird deren Robe immer wieder für die Kleidung einer Frau gehalten. Einerseits ist auf Ebene der Diegese diese Illusion erweckt, wenn Zeugen den Killer als weiblich beschreiben. Andererseits versucht der Giallo immer wieder auch selbst durch seine eigenen filmischen Mittel, den Zuschauer zu täuschen. So legen etwa subjektive Einstellungen aus der Perspektive des Mörders (in *Chi l'ha vista morire?* blickt die Kamera sogar durch einen Schleier) oder gezielt fragmentarische Detailaufnahmen seines Gewands falsche Fährten, wenn ein Priesterrock als Kleid inszeniert ist. Für Mikel J. Koven artikulieren die feminisierten Priester in *Chi l'ha vista morire?*, *Sette orchidee macchiate di rosso*, *Cosa avete fatto a Solange?*, *Solamente nero* oder auch Lucio Fulcis *Non si sevizia un paperino* (Italien 1972) eine fundamentale Ambivalenz der Geschlechterrollen: »By wearing a cassock, a visual equitation is made between the priest and ›women‹ insofar as their garment looks like a dress«. Daraus resultiert ein hybrider Status: »Priests hold liminal and ambivalent positions within *giallo* cinema, as they occupy those spaces that lie between the genders – neither man nor woman«. ²⁶ Der Priester soll zwar ein Mann sein, kann gemäß den Regularien der katholischen Kirche aber nicht leben wie ein Mann, d.h. leben wie ein Mann, so wie es der heteronormative Rahmen der (nicht nur) italienischen Gesellschaft postuliert. Sein Zölibat liquidiert das phallische Potential und feminisiert das maskuline Geschlecht. Gestützt wird diese Argumentation im Besonderen durch *Sette orchidee macchiate di rosso*, wo der mörderische Priester im Finale des Films eine symbolische Kastration erfährt, bevor es dem Helden gelingt, ihn zu töten. Der Angriff auf den organischen Phallus erst kann das Monströse des ›dritten Geschlechts‹ jenseits bipolarer Dichotomien bannen. Bleibt das disruptive Potential der Priester somit zwar einer Restitution phallischer Heteronormativität unterworfen, scheint dennoch die Möglichkeit einer Dimension des Dazwischen signifiziert. Eine solche Alterität würde das Mit-sich-selbst-Identische der Heteronormativität durchaus in Frage

26 Koven: *La Dolce Morte*, S. 103.

stellen, indem sie »die Geschlechter-Binarität in Verwirrung bringt«²⁷. Diese Alteritäten könnten als Angebot einer offenen Perspektive gedeutet werden, in der bereits die Überwindung des Gegebenen sich ankündigt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a. M. 1993.
- Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London/New York, NY 1993.
- De Quincey, Thomas: *Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet*, Frankfurt a. M. 1977.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M. 2005.
- Freud, Sigmund: »Fetischismus«, in: ders.: *Gesammelte Werke. Band XIV*, Frankfurt a. M. 1948, S. 311-317.
- Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt a. M. 1993.
- Hunt, Leon: »A (Sadistic) Night at the Opera. Notes on the Italian Horror Film«, in: Gelder, Ken (Hrsg.): *The Horror Reader*, New York, NY 2001, S. 324-335.
- Knee, Adam: »Gender, Genre, Argento«, in: Grant, Barry Keith (Hrsg.): *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, Austin, TX 1999, S. 213-230.
- Kosofsky Sedgwick, Eve: *Epistemology of the Closet*, Berkeley 1990.
- Koven, Mikel J.: *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham 2006.
- Lacan, Jacques: »Die Bedeutung des Phallus«, in: ders.: *Schriften II*, Weinheim 1986, S. 119-132.
- Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 389-408.
- Reich, Jacqueline: »The Mother of All Horror. Witches, Gender and the Films of Dario Argento«, in: Jewell, Keala (Hrsg.): *Monsters in the Italian Literary*, Detroit 2001, S. 89-105.
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*, Minneapolis, MN 2000.
- Thrower, Stephen: *Beyond Terror: The Films of Lucio Fulci*, Surrey 2002.

27 Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 218.

IVO RITZER

Williams, Linda: »Film-Körper. Gender, Genre und Exzess«, in: Montage/av, Nr. 2 (2009), S. 9-30.

Young, Iris Marion: Justice and the Politics of Difference, Princeton 1990.

FILME

Chi l'ha vista morire?/The Child – Die Stadt wird zum Alptraum (Italien/D 1972, Regie: Aldo Lado).

Cosa avete fatto a Solange?/Das Geheimnis der grünen Stecknadel (Italien/D 1972, Regie: Massimo Dallamano).

Gatti rossi in un labirinto di vetro/Labyrinth des Schreckens (Italien/ES 1975, Regie: Umberto Lenzi).

Giallo (USA/GB/ES/Italien 2009, Regie: Dario Argento).

Giornata nera per l'ariete/Ein schwarzer Tag für den Widder (Italien 1971, Regie: Luigi Bazzoni).

I corpi presentano tracce di violenza carnale/Die Säge des Teufels (Italien 1973, Regie: Sergio Martino).

Il gatto a nove code/Die neunschwänzige Katze (Italien/Frankreich/D 1971, Regie: Dario Argento).

Il gatto dagli occhi di giada/Die Stimme des Todes (Italien 1977, Regie: Antonio Bido).

Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave (Italien 1972, Regie: Sergio Martino).

I vizi morbosi di una governante (Italien 1977, Regie: Filippo Walter Ratti).

L'uccello dalle piume di cristallo/Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe (Italien/D 1970, Regie: Dario Argento).

L'iguana dalla lingua di fuoco/Die Bestie mit dem feurigen Atem (Italien/Frankreich/D 1971, Regie: Riccardo Freda).

L'ossessione che uccide/Delirium (Italien/Frankreich 1981, Regie: Riccardo Freda)

La casa con la scala nel buio/Das Haus mit dem dunklen Keller (Italien 1983, Regie: Lamberto Bava).

La casa dalle finestre che ridono/Das Haus der lachenden Fenster (Italien 1976, Regie: Pupi Avati).

La coda dello scorpione/Der Schwanz des Skorpions (Italien/ES 1971, Regie: Sergio Martino).

La morte non ha sesso/Das Geheimnis der jungen Witwe (Italien/D 1968, Regie: Massimo Dallamano).

La ragazza che sapeva troppo (Italien 1963, Regie: Mario Bava).

La tarantola dal ventre nero/Der schwarze Leib der Tarantel (Italien/Frankreich 1971, Regie: Paolo Cavara).

- Mio caro assassino* (Italien/ES 1972, Regie: Tonino Valeri).
- Murderock – Uccide a passo di danza/Murder Rock* (Italien 1984, Regie: Lucio Fulci).
- Murder She Said/16:50 ab Paddington* (GB 1961, Regie: George Pollock).
- Non si sevizia un paperino* (Italien 1972, Regie: Lucio Fulci).
- Nude ... si muore/Sieben Jungfrauen für den Teufel* (Italien 1968, Regie: Antonio Margheriti).
- Nude per l'assassino/Der geheimnisvolle Killer* (Italien 1975, Regie: Andrea Bianchi).
- Ossessione/Von Liebe besessen*(Italien 1943, Regie: Luchino Visconti).
- Opera/Terror in der Oper* (Italien 1987, Regie: Dario Argento).
- Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?/Das Geheimnis der blutigen Lilie* (Italien 1972, Regie: Giuliano Carnimeo).
- Profondo rosso/Rosso – Die Farbe des Todes* (Italien 1975, Regie: Dario Argento).
- Sei donne per l'assassino/Blutige Seide* (Italien/Frankreich/Monaco 1964, Regie: Mario Bava).
- Sette orchidee macchiate di rosso/Das Rätsel des silbernen Halbmonds* (Italien/D 1972, Regie: Umberto Lenzi).
- Sette scialli di seta gialla* (Italien 1972, Regie: Sergio Pastore).
- Solamente nero/Blutige Schatten* (Italien 1978, Regie: Antonio Bido).
- Tenebre/Tenebre – Der kalte Hauch des Todes* (Italien 1982, Regie: Dario Argento).
- Trauma/Aura* (Italien/USA 1993, Regie: Dario Argento).
- Una lucertola con la pelle di donna* (Italien/ES/Frankreich 1971, Regie: Lucio Fulci).
- 4 mosche di velluto grigio/Vier Fliegen auf grauem Samt* (Italien/Frankreich 1971, Regie: Dario Argento).