

REINKARNATION DES GIALLO-THRILLERS

Blick und Körperbild in H. Cattets und B. Forz-
anis *Amer*

VON KAI NAUMANN

I. DER TOD IST GELB

Der Killer kleidet sich in Schwarz und seine Insignien sind Hut, Regenmantel und Handschuhe. Sein Geschlecht ist aufgrund der androgynen Erscheinung nicht unmittelbar auszumachen, aber seine phallischen Mordwaffen und die Gnadenlosigkeit gegenüber seinen meist weiblichen Opfern suggerieren Maskulinität.¹ Ihm auf den Fersen ist häufig ein Mensch jenseits aller kriminalistischen Ambitionen, ein Privatmann, der mehr oder weniger zufällig in die Taten des Killers verwickelt wird und sich nun bestrebt fühlt, dessen Identität zu entschlüsseln. Die Polizei kann ihm dabei lediglich Schützenhilfe leisten. Er wird den Fall alleine aufklären und den Verbrecher stellen. Der Gesuchte wird gefunden, soviel ist sicher. Zur Lösung aller Rätsel gehört dabei auch die Vergangenheit des Killers. Die Fragen nach dem »Warum« stehen an oberster Stelle und werden mit Antworten bedient, die nicht zwangsläufig den Regeln der Logik unterliegen. Vielmehr besteht das Bestreben darin, Erklärungen über den Killer und seine Motive zu liefern, egal wie abstrus sie erscheinen mögen. Häufig liegt der Schlüssel zu den Taten in der Vergangenheit respektive der Kindheit des Mörders verborgen. Am Ende siegt das Verstehen über die zunächst kryptisch scheinenden Verbrechen.

So könnte eine Blaupause für den Giallo aussehen, jener typisch italienischen Spielart des Kriminalromans, die sich später auch erfolgreich im Kino etablierte. Diese Whodunit-Thriller² wurden seit den späten 1920er Jahren als erstes durch den Mailänder Verleger Arnoldo Mondadori produziert. Seine erfolgreichste Zeit im Kino feierte der Giallo in den 1970er Jahren besonders durch die Filme von Dario Argento, Sergio Martino, Umberto Lenzi, Aldo Lado, Lucio Fulci, Massimo Dallamano, Antonio Margheriti u.a. Der wichtigste Name in diesem Zusammenhang ist jedoch Mario Bava, der als erster Filmemacher den Giallo auf die Kinoleinwand brachte: *La ragazza che sapeva troppo* (Italien 1963) und *Sei donne per l'assassino* (Italien/Frankreich/Monaco 1964) bezeichnen beide die Geburtsstunde des filmischen Giallo. Besonders *Sei donne per l'assassino* enthält dabei

1 Siehe dazu den Text von Ivo Ritzer in diesem Band.

2 Der Begriff »Whodunit« stammt aus der Kriminalliteratur und bedeutet so viel wie »Wer hat es getan«. Dabei steht die Fahndung nach einem Verbrecher im Vordergrund, der am Ende der Handlung auch gefasst wird. Eine der bekanntesten literarischen Whodunit-Stories ist Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue* (*Der Doppelmord in der Rue Morgue*, 1841). Andere bedeutende Verfasser derartiger Erzählungen sind z.B. Arthur Conan Doyle oder Agatha Christie.

bereits die entscheidenden o.g. Merkmale, durch die sich diese Thriller in den folgenden Jahren auszeichnen.

Eine genretheoretische Einordnung des Giallo erweist sich bis heute als problematisch. Aufgrund eingeschränkter Mittel der Klassifizierung wird der Giallo hierzulande meist als eigenständiges Genre oder Subgenre des Krimis bezeichnet. Jedoch spricht Mikel J. Koven in seinem Buch *La Dolce Morte* von dem genaueren italienischen Begriff *filone*, der die Spezifika innerhalb eines Genres exakter bestimmt und wissenschaftlich präzisiert. Koven verweist in diesem Zusammenhang auf Paul Hoffmanns New York Times-Artikel, in dem *filone* als »streamlet«, as in a small stream off a main river« beschrieben wird:

[...] if we think of a larger generic pattern as a river, in this context the giallo as genre, several smaller ›streamlets‹ branch off from the genre-river, occasionally reconnecting to the main flow farther ›downstream‹. Perhaps, in some cases, what we think of as a film genre, like the giallo, may be a cluster of concurrent streamlets, veins, or traditions – *filone*.³

Der Definition von *filone* folgend bezieht der Giallo seine Kraft vor allem aus der Tradition von älteren Vorbildern, in der er steht und die er so kombiniert, dass dabei eine ganz eigene Interpretation des Kriminal-Genres mit Gewichtung auf bestimmte Elemente entsteht. Durch die Etablierung der Bezeichnung *Genre* in unserem Sprachgebrauch wird der vorliegende Aufsatz allerdings vorwiegend auf den Ausdruck *filone* verzichten und stattdessen weiterhin mit *Genre* arbeiten.

Durch die Filme Bavas geprägt und in zahlreichen Folgewerken aufgegriffen, stellt der Giallo motivisch eine Form von ›Sex and Crime-Fiction‹, also eine Verknüpfung von Thriller und Erotik dar. Einen großen Teil ihrer Wirkung entwickeln die Filme aus sexueller Konnotation innerhalb ihrer *Mise-en-scène*. Musik, Kostüme, Set-Interieurs und die Figuren selbst sind beseelt von entsprechenden Allusionen, die sich konsequent auf einen bestimmten Punkt zuspitzen: den Mordakt. Explizit und teilweise opulent in Szene gesetzt, bildet das Verbrechen ein Konglomerat aus sexuellen Verweisen sowie grafischer Gewalt und ist bewusst grenzwertig in seiner Darstellung: Die Stichwerkzeuge des Killers werden vom Auge der Kamera regelrecht fetischisiert und bilden allein ob ihrer Präsenz – das Phallussymbol als Waffe – eine Verbindung von Sex und Tod. Das Eindringen der Klinge in den Körper des meist schönen, weiblichen Opfers kann als Penetration und das akustisch fokussierte Todesstöhnen als Orgasmus gelesen werden. Im Tod verschmilzt das Messer, das als Körperv Verlängerung des Killers fungiert, mit dem Körper der Sterbenden; eine pervertierte Form der Kopulation.

3 Koven: *La Dolce Morte*, S. 5f.

II. AUGENFILME

Detailaufnahmen von Augen – sowohl von denen des Killers als auch des Opfers – fallen ins Gewicht: Der sterbende Blick der Frau trifft auf den Blick des unkenntlichen Täters. Im Zusammenspiel mit der dargestellten körperlichen Gewalt erscheint diese Blickdramaturgie als non-verbale Kommunikation zwischen den beiden Parteien des Aktes. Der Mord gerät zu purer sexuell aufgeladener Körperlichkeit, in der die Augen pars pro toto sowohl für das Leid des Opfers als auch die Kaltblütigkeit der gesamten Szenerie stehen. Die Inszenierung der Morde unterstreicht also die Beziehung von Blick und Körperlichkeit in diesem Genre.

Der Mord im Giallo gleicht einer trivialen, konservativen Gegenüberstellung von Geschlechterrollen, die auf ihre sexuellen Ursprünge rekurrieren. Die Frau erscheint vordergründig als passives Opfer in einer patriarchalen Szenerie. Gleichzeitig bewahrt sie im Augenblick des Todes ihr Signum der Schönheit, wodurch selbst ihr lebloser Körper sexuelle Aufladung erfährt. Zudem mutiert der sich eben noch wehrende und windende weibliche Körper nach dem Tod zur starren, ästhetisch drapierten und explizit schönen Plastik; also zur Kunstfigur als Erzeugnis eines gewaltsam herbeigeführten Verlusts von Leben.

Im Laufe der Jahre wurden die motivischen Todesdarstellungen im Giallo variiert und erweitert, wobei besonders die Filme Dario Argentos – neben Mario Bava der vermutlich bekannteste und wichtigste Vertreter des Genres – den Verweis des schönen weiblichen Leichnams auf den Kunstaspekt auffallend kultivieren. In diesem Kontext fallen in Argento-Beiträgen wie *Suspiria* (Italien 1977), *Tenebre* (Italien 1982) oder *Opera* (Italien 1987) – streng genommen ist *Suspiria* zwar kein klassischer Giallo mehr, gebraucht jedoch verstärkt Strukturen und Motive des Genres⁴ – exemplarische Entwicklungen auf: So sind die Handlungen von *Suspiria* und *Tenebre* von vornherein in einer artifiziell-märchenhaften bzw. steril-aseptischen Welt angesiedelt. Die ästhetisierten Darstellungen toter Körper passen sich dem Duktus des Irrealen und Entrückten an, wodurch sie zwar nicht ihre verstörende Wirkung auf den Zuschauer einbüßen, jedoch keinen Bruch des visuellen Stils bedeuten. Ein bisheriger Höhepunkt und gleichzeitig die vorläufige Überwindung jener kunstaffinen Todesbilder findet sich jedoch in *Opera*. Hier muss die Frau nicht mehr sterben, um durch Gewalt zum Kunstwerk stilisiert zu werden. Ihre Rolle beschränkt sich auf das vom Killer forcierte Zuschauen von Grausamkeiten, was für sie eine passive Todeserfahrung bedeutet. Der Mord gilt so nicht mehr der Protagonistin selbst, sondern Menschen aus ihrer unmittelbaren Umgebung. Für das Kunstwerk, das der Mörder zu kreieren sucht, reicht der banale Akt der Tötung nicht länger aus. Vielmehr erfordert es zynisch den thea-

4 Koven verweist in diesem Zusammenhang auf den von Kim Newman geprägten Begriff *giallo-fantastico*, unter dem übersinnliche Horrorfilme zu verstehen sind, die sich typischer Giallo-Motive bedienen (vgl. Koven: *La Dolce Morte*, S. 9f.). Argentos *Suspiria* ebenso wie sein 1985 entstandener Film *Phenomena* können als Beispiele des *giallo-fantastico* begriffen werden.

tralisch-transitorischen Charakter eines Live-Erlebnisses, das nur in Anwesenheit von Publikum entstehen kann. Im Akt des Zuschauens wird der beobachtende Mensch Teil des Werks. So ist gerade *Opera* ein bedeutendes Beispiel für die enge Verbindung von Blick und Körper im Rahmen kinematografischer Präsentation. Da gibt es einerseits den Blick, der dem Körper des Zuschauenden entspringt und diesen unmittelbar mit dem Geschehen konfrontiert. Andererseits kann zusätzlich der weibliche Körper im Blick des Killers – also einem als maskulin definierten Blick – zum Objekt der Begierde werden, worauf sich der sexuell konnotierte Mord anschließt, durch den der tote Körper zum ewigen Kunstwerk von elegischer Schönheit stilisiert wird.

Dieses dem Giallo inhärente Motiv verweist auf eine lange literarische Tradition. So bezieht sich beispielsweise Elisabeth Bronfen im Nachwort zu ihrem Band *Die schöne Leiche. Weibliche Todesbilder in der Moderne* auf Edgar Allan Poes Aufsatz *Die Philosophie der Komposition* (1846), in dem er den Tod einer schönen Frau als das »poetischste Thema der Welt« bezeichnet:

Was verdichtet sich in dem literarischen Bild der schönen Toten? Durch ihren Tod bietet sie nicht nur den Anlaß oder die Voraussetzung für Kunstbilder und wird somit zum Gegenstand dieser Kunstwerke, sondern sie gerät selbst teilweise auch zum Kunstwerk. Sie wird einem Kunstwerk regelrecht gleichgesetzt. Am Bild der schönen Leiche werden [...] gesellschaftliche und psychische Konflikte ausgetragen sowie Kunst- und Kulturnormen verhandelt.⁵

Im Moment der Tat nimmt der Killer die Position eines Künstlers ein, und sein todbringendes Messer ist das Werkzeug, mit dem er seine Kunst kreiert. Der Tod mit seinem Charakter der Unumkehrbarkeit und Ewigkeit rückt so in unmittelbare Beziehung zum Kunstwerk. Im Bild des toten weiblichen Körpers offenbart sich ein Zustand, der keinen biologischen Konsequenzen von Verfall und Verwesung zu gehorchen scheint, sondern letztendlich zum künstlerischen Ausdruck von Unsterblichkeit wird:

Die [...] Gleichsetzung von Leiche und Kunstwerk zeigt eine lang tradierte Problematik der Ästhetik auf. Der Künstler tötet Materie und Erfahrung, indem er sie in Kunst umsetzt, denn die Vergänglichkeit des Körpers und die zeitliche Erfahrung kann dem Tod nur entkommen, indem sie in die Unsterblichkeit der künstlerischen Form hineinstirbt.

Die Sexualisierung der ermordeten Schönheit verweist dabei auf den männlichen Blick innerhalb der bzw. auf die Todessituation. In den 1970er Jahren – der Hauptblütezeit des Giallo – finden sich derartige Motive selbstverständlich auch in

5 Bronfen: *Die schöne Leiche*, S. 378.

der kritischen Betrachtung feministischer Filmtheorie, die – sehr grob vereinfacht – im Kino eine Hinwendung zu patriarchaler Rollenverteilung erkennt.⁶ Jedoch weiß der Giallo durch ironische Brechung mit scheinbaren Genreerwartungen zu überraschen, indem sich der gesuchte Killer nach dessen Identitätsaufdeckung nicht selten als weiblich entpuppt und so scheinbar konservative Schemata innerhalb der Geschlechterbeziehung Lügen straft.⁷ Neben der vordergründigen Passivität der Frau als Opfer männlicher Gewaltphantasien weist das Genre ihr aber auch eine aktive und kritische Rolle zu. Die grausame Zelebrierung der Morde ist keine reine Männerdomäne, sondern die Frau eröffnet sich selbst sexuelle Emanzipation, indem sie – selbstverständlich innerhalb eines pervertierten Kontextes – ihre dunkelsten Triebe und Begierden unter dem Mantel männlicher Zuschreibung auslebt.

So lässt sich festhalten: Mord, Lust, Sex, Tod, Blick und Körperlichkeit bezeichnen wichtige Motive im Giallo-Thriller und werden im Filmbild eng miteinander verknüpft. Ferner konkretisiert sich diese Motivverbindung häufig an ästhetisierten Todesbildern von Frauen, die einen starken Kunstbezug aufweisen. Rund dreißig Jahre nach seiner Hochzeit beschwören 2009 Hélène Cattet und Bruno Forzani in *Amer* (Frankreich/BE 2009) den Giallo und seine elementaren Bausteine wieder herauf.

III. EIN GENRE WIRD FILM|KÖRPER

Nach einer Reihe von Kurzfilmen⁸ ist *Amer* der erste Langspielfilm des belgischen Regie-Duos Cattet und Forzani und kann visuell, auditiv und dramaturgisch als Konglomerat aus diesen Vorläufern gesehen werden. Ebenso wie diese zeichnet sich *Amer* vordergründig als Experimentalfilm aus mit einer starken Fokussierung auf Farben, Sounds, Körperfragmente (Augen, Lippen und Haut) sowie metafilmische Elemente, alles narrativ verbunden durch große Affinität zum Genrefilm, ganz besonders zum Giallo.

6 Laura Mulveys Essay »Visuelle Lust und narratives Kino« (1975) mit seiner Formulierung des *male gaze* kann hierbei als Prototyp feministischer Filmtheorie gesehen werden. Mulvey artikuliert darin zwei Blickformen im Kino: eine männliche und eine weibliche, wobei der männlichen der aktive und der weiblichen der passive Part zufällt: »Die Frau als Bild, der Mann als Blickträger« (vgl. Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, S. 397ff.).

7 Neben Mario Bava – vgl. z.B. *Reazione a catena* (Italien 1971) – ist in diesem Punkt erneut Dario Argento ein Vorreiter innerhalb des Genres. In drei seiner Gialli entpuppt sich der Täter explizit als Frau und in mehreren weiteren Filmen ist es eine Frau, die verdeckt im Hintergrund die Fäden der Geschehnisse zieht und – wie z.B. in *Opera* – den männlichen Täter beherrscht und kontrolliert. Siehe dazu den Text von Ivo Ritzer in diesem Band.

8 Vier der Kurzfilme von Cattet und Forzani: *Catharis* (BE 2000), *Chambre jaune* (BE 2002), *L'étrange portrait de la dame en jaune* (BE 2003), *La fin de notre amour* (BE 2004) sind auf der englischen DVD bzw. BD von *Amer* enthalten.

Amer ist weniger ein Neo-Giallo als vielmehr eine Meditation über Motive und Strukturen des Genres, die postmoderne Variante eines vergangenen Phänomens. Es gibt weder einen expliziten Kriminalfall, den es aufzuklären, noch einen Killer, den es zu entlarven gilt. Stattdessen entkleiden Cattet und Forzani den Giallo weitgehend von traditioneller Narration, so dass am Schluss die Quintessenz des Genres übrig bleibt. Unter diesem Vorzeichen kann *Amer* als eigenständiges Werk in der Tradition des Giallo verstanden werden.

Grob skizziert erzählt der Film die Geschichte von Ana (Cassandra Forêt, Charlotte Eugène Guibbaud, Marie Bos) und unterteilt die Handlung in drei Segmente: Kindheit, Adoleszenz und Erwachsenenalter. Die erste Episode handelt davon, wie Ana als kleines Mädchen mit ihren Eltern in die hochherrschaftliche Villa ihres Großvaters reist, der kurz zuvor verstorben ist. Sein Leichnam liegt in einem verbotenen Zimmer aufgebahrt und wird von einer weiblichen, durch einen schwarzen Schleier verhüllten Gestalt bewacht, von deren unheimlichen, omnipräsenten Blicken sich Ana ständig verfolgt fühlt. Einmal gelingt es Ana, sich in das Totenzimmer zu schleichen. Als sie dort eine Taschenuhr des Großvaters an sich nimmt, wird sie von der schwarzen Gestalt überrascht und festgehalten. Auf der Flucht durch das Haus kommt sie am Schlafzimmer ihrer Eltern vorbei und beobachtet diese beim Sex, in dessen Verlauf ihre Mutter vom Vater gewürgt und so zum Orgasmus gebracht wird. Diese Konfrontation sowohl mit körperlichem Begehren der Eltern als auch mit dem Tod setzt bei Ana selbst lustbetonte, physische Veränderungen in Gang, die sie jedoch noch nicht versteht.

In der nächsten Episode wird deutlich, dass die Familie nun das Haus des Großvaters bewohnt. Ana ist inzwischen ein pubertierendes Mädchen. Ihr Vater tritt nicht mehr in Erscheinung. Stattdessen konzentriert sich dieser Teil des Films auf die Beziehung zwischen der Heranwachsenden und ihrer Mutter. An einem Sommertag verlassen die beiden das Haus und machen sich zu Fuß auf den Weg in die Stadt. Dieser Gang wird für Ana zur Erfahrung der Wirkung ihres jungen Körpers auf andere: Die Blicke der vielen gesichtslosen Passanten richten sich gezielt auf die Erscheinung des Mädchens, ohne dem alternden Körper der Mutter Beachtung zu schenken. Als sich ihre Mutter in einen Laden begibt, um sich die Haare färben zu lassen, wird Ana mit einem Jungen konfrontiert, der vor ihren Augen Kunststücke mit seinem Fußball vollführt. Zwischen den beiden entwickelt sich ein Wettlauf durch die engen Gassen der Stadt hinter dem Ball her, den Ana in einer Mischung aus Gereiztheit und spielerischer Provokation weggetreten hat. Die Jagd nach dem Ball endet vor dem Tor der Stadt, wo sich Ana schließlich einer Reihe männlicher Biker gegenüber sieht. Indem sie ihre sichtliche Nervosität besiegt und sich immer stärker ihrer körperlichen Ausstrahlung bewusst wird, führt sie eine Art Schaulaufen vor den Blicken der Motorradfahrer auf, in dessen Verlauf sich bei ihr zunehmend Vergnügen einstellt. Unscharf erkennt Ana plötzlich die Umrisse einer Silhouette, die sich bei zunehmender Nähe als das zornige Gesicht ihrer Mutter entpuppt. Durch eine Ohrfeige beendet diese das ›Schauspiel und führt die nun wieder fügsame Tochter zurück nach Hause.

Die dritte Episode spielt wiederum Jahre später und beginnt in einem Zug. Ana, inzwischen zur Frau geworden, ist zwischen zahlreichen männlichen Fahrgästen eingezwängt. Nur mit Mühe und nicht ohne mehrere Berührungen schafft sie es, an ihrer Haltestelle den Zug zu verlassen. Vor dem Bahnhof wartet bereits ein schwarzes Taxi auf sie. Ihr Ziel ist das alte Haus ihrer Kindheit. Während der Fahrt trifft Anas Blick immer wieder auf den des Fahrers, der sie durch den Rückspiegel fixiert. Als sie vor dem Haus anhalten, lässt Ana absichtlich ihr Halstuch auf dem Rücksitz des Wagens liegen. Nachdem sich das Taxi entfernt hat, bahnt sich Ana einen Weg durch den inzwischen zugewachsenen Vorgarten des Grundstückes, bis sie das inzwischen teils stark heruntergekommene Gebäude erreicht. Als sie ihr altes Zimmer gesäubert und aufgeräumt hat, legt sie sich abends in die leere Badewanne und beginnt, sich mit einem roten Kamm zu berühren. Die Wanne füllt sich daraufhin zunehmend mit Wasser, das Anas Körper entströmt. Plötzlich wird ihr Kopf von zwei Händen in schwarzen Lederhandschuhen gepackt und unter Wasser gedrückt. Sie schafft es jedoch zu entkommen und sich in ihrem Zimmer einzuschließen. In der Nacht wird Anas schlafende Gestalt von eben diesen Handschuhen berührt. Als sie erwacht und die Bettdecke zurückschlägt, sieht sie, dass ihre Beine von Schnittverletzungen übersät sind. Verwirrt steigt sie aus dem Bett und bemerkt, dass sich ein Fremder auf dem Grundstück befindet. Es ist der Taxifahrer, der zurückgekommen ist, um ihr das liegengelassene Tuch zu bringen. Lustvoll wird er von ihr im leeren Swimmingpool mit einem Rasiermesser verstümmelt und schließlich getötet. Als Ana dem Pool entsteigen will, steht hoch aufgerichtet über ihr eine ganz in schwarz gekleidete Gestalt. Von dieser verfolgt hetzt Ana durch den labyrinthischen Garten des Hauses, bis ihr der Verfolger auf einem Hügelweg hoch über dem Meer gegenübersteht. Als die Gestalt sich Ana nähert, sticht diese mit einem Messer auf den Unbekannten ein. In der folgenden Szene, die als Epilog dient, liegt Ana als Leiche auf einem OP-Tisch. Sie wird von Männerhänden berührt, gestreichelt und balsamiert. Deutlich sind dabei ihre zerschnittenen Pulsadern zu erkennen. Ihre erigierten Brustwarzen zeigen ihre starke Erregung. Kurz vor der Abblende scheint die Tote ihre Augen wieder zu öffnen.

»Gialli sind Augen-Filme, Filme über das Beobachten, Begehren und Wollen. Und über das tödliche Begehren: Sehen, Lieben und Töten.«⁹ Augen sind in Amer omnipräsent. Seien es die Bilder an den Wänden des Hauses, die Reflexion auf einem Messer, die Fenster eines Hauses,¹⁰ das Beobachten durchs Schlüsselloch, Voyeurismus oder die verschwommene Subjektive innerhalb eines tranceartigen Zustandes. Sowohl isoliert en detail als auch im Zusammenhang einer umfassen-

9 Stiglegger: »Augen/Blick«.

10 Die Szene, in der Ana als erwachsene Frau zum Haus ihrer Kindheit zurückkehrt und dabei aus der Subjektive der Fenster respektive Augen des Gebäudes quasi angeblickt wird, ist ein Zitat aus Pupi Avatis Klassiker *La casa dalle finestre che ridono* (Italien 1976), wo sich der Protagonist Stefano auf die verfallene Villa des verstorbenen Künstlers zubewegt.

den Blickdramaturgie dienen Augen als roter Faden innerhalb des gesamten Films. Es sind Blicke der Angst, des Erschreckens, der Abscheu, der Neugier und der Lust, durch die sich viele Szenen in *Amer* auszeichnen, und gemäß dem Autorenfilm manifestiert sich die »betont subjektive visuelle Phantasie«¹¹ der Filmemacher in einer bestimmten Figur. Der Film verlässt nicht den personalen Blick der Protagonistin. Der Zuschauer erlebt und erfährt *Amer* durch die Gedanken, Taten und Emotionen Anas. Da der Film dennoch nicht frei ist von expliziten Perspektivwechseln – hier ist ganz besonders Anas Blickkontakt mit der schwarz verhüllten Gestalt aus der ersten Episode zu nennen, bei der in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen dem subjektiven Blick Anas und dem ihres unheimlichen Gegenübers gewechselt wird –, kann davon ausgegangen werden, dass Ana nicht bloß als eine einzige konkrete Filmfigur verstanden werden darf, sondern sich ihre diffusen von Neugier und Lust beherrschten Ängste in externen Figuren und Symbolen materialisieren.

Das Interesse des Films beschränkt sich ganz auf Ana. Ihre körperliche und sexuelle Entwicklung bildet die Rahmung für alle Geschehnisse. Marginale Fokussierungen auf andere Figuren, wie z.B. ihre Mutter, verweisen letztlich zurück auf Anas Innenleben. Es sind Beobachtungen, Erfahrungen und Schocks – immer eng verknüpft mit dem Visuellen –, die Anas Heranwachsen vom Kind zur Frau und die Entwicklung ihrer Sexualität entscheidend prägen. Als Kind erscheint Ana noch wie ein Opfer äußerer Umstände. Zwar betritt sie trotz Verbots das Zimmer, in dem ihr toter Großvater aufgebahrt liegt – sie setzt sich also durchaus über Widerstände hinweg –, hat ihren Ängsten – verbildlicht durch die schwarze Gestalt – aber wenig entgegenzusetzen, außer, vor ihnen zu fliehen.

Wenig wird verbalisiert, sondern Blicke übernehmen die Verständigung zwischen den verschiedenen Personen und dienen als Medium der Kommunikation zwischen Körpern. So öffnet der tote Großvater die Augen und starrt Ana an, als sie sich bei ihm im Zimmer befindet. Sein Blick erscheint wach und jung, wohingegen sein Körper ausgetrocknet und bereits mumifiziert ist. Jegliche Anzeichen von Leben und Lust sind aus dem Leichnam gewichen, doch die Augen sind lebendig und durchdringend. Der Blick ist über den Tod erhaben und verbindet innerhalb der Dramaturgie dieser Szene den alt gewordenen, toten Körper des Mannes mit dem jungen Kinderkörper Anas. Die Verbildlichung innerhalb der Szene bezeichnet das unabänderliche Schicksal jeder organischen Existenz: Was jetzt noch jung ist, wird alt werden, und was altert, wird sterben. Im Moment des gegenseitigen Anschauens zwischen Ana und dem Großvater liegt das unlösbare Verhältnis vom Menschen zu seinem jeweiligen Körper verborgen: Der Blick ist an den physischen Leib gebunden, und mag der Blick doch stets jung und lebendig sein, der Körper hingegen ist versehrbar und dem Tod geweiht, gleichgültig in welchem Altersstadium er erscheinen mag. Für Ana, die noch vor der Bewusstwerdung ihrer Sexualität steht, ist das Verhältnis zu ihrem eigenen Körper und

11 Grob: »Autorenfilm«, S. 46.

den Körpern ihrer Mitmenschen noch stark von kindlicher Naivität geprägt. Die Beobachtung des Beischlafs ihrer Eltern ist dabei ein Wendepunkt in Anas Körperbild und zudem auch ein signifikanter Bruch in der Stilistik des Films insgesamt: Das weit aufgerissene Auge des Kindes verweist auf den Schock gegenüber dem, was es sieht. Auf der Tonspur erklingt der Sound zerbrechenden Glases und auf der Bildebene zerfällt Anas Auge langsam seitlich in zwei Teile. Ana zerbricht buchstäblich und wird nach diesem Erlebnis nicht mehr die Gleiche sein wie zuvor. Das Ende der Kindheit hat begonnen und somit ein Schritt auf dem Weg zum Tod. In dieser tricktechnischen Szene, die auf eine deutliche Abkehr vom Genre- hin zum Experimentalfilm verweist, offenbart sich das Medium Film ganz explizit selbst, so dass sich der Zuschauer von diesem Moment an fragen muss, wessen Perspektive er noch trauen kann. Die diegetische Bezugsperson unterliegt offensichtlich den Regeln kinematografischer Diktion, so dass die Vermutung formuliert werden kann, in Anas Körperdarstellung manifestiere sich der Film|Körper letztlich selbst; eine Auffälligkeit, die sich durch weitere Szenen noch erhärten wird.

Die zweite Episode zeigt Ana im Stadium der Pubertät, eine Zeit des körperlichen Erwachens und dem Austesten der eigenen Grenzen und denen der anderen. Ihre Angst vor dem Unbekannten ist der Neugier gewichen. Das bewusste Spiel und Experimentieren mit dem männlichen Blick tritt in der vermutlich bekanntesten Szene des Films – dem Schaulaufen vor der Bikergruppe – am deutlichsten zu Tage. Im Zentrum steht die direkte Gegenüberstellung von klischeehaft Maskulinem und einem jungen weiblichen Körper, wobei beide Parteien erneut durch Blicke verbunden sind. Wie schon in Anas Begegnung mit der verhüllten Gestalt aus ihrer Kindheit wird der Blick ihres Gegenübers jedoch anonymisiert. Die Männer von denen sie fixiert wird, tragen alle schwarze Sonnenbrillen, die eine exakte Lokalisierung der Blickrichtung nicht zulassen. Immer wieder entlarven Bildunschärfen den künstlichen, eben kinematografischen Hintergrund der Szenerie. Das Medium selbst sieht auf Ana, blickt an ihrem Körper auf und ab, fixiert ihr Gesicht und ihre Augen und scheint einem hypnotischen Zustand zu verfallen angesichts der erotischen Situation. Der Film wird in diesem Moment selbst zum Körper und ist Teil der Blickdramaturgie,¹² und so entpuppt sich *Amer* speziell im weiteren Verlauf der Handlung als selbstreflexives Werk, das den filmischen Korpus als aktiven Bestandteil seiner *Mise-en-scène* integriert.

In der dritten Episode des Films treffen Ana und jener Filmkörper direkt aufeinander. Anas Körper wird in diesem letzten Kapitel im Zustand permanenter sexueller Lust und Erregbarkeit gezeigt. Zudem wird deutlich, dass sie eine gesplattene Persönlichkeit besitzt. Was besonders im ersten Teil von *Amer* durch

12 Das gesamte Ambiente weist zudem eine deutliche Italowestern-Konnotation auf: Die staubige Straße, die Hitze, Detailaufnahmen von Augen, das Erfahren von Zeit sowie der Spannungsaufbau durch Blickdramaturgie sind alles deutliche Zeichen für eine von vornherein bewusst angelegte, selbstreflexive Filmsprache. Für diesen Hinweis danke ich Ivo Ritzer.

Verlagerung des subjektiven Blicks schon vermutet wurde, wird nun zur Gewissheit: Angst, Sexualität und Tod, drei der wichtigsten Eckpfeiler und Entwicklungsmarkierungen in Anas Leben, extrahieren sich von ihr und fusionieren in der schwarzen Killergestalt, der Ana am Schluss des Films gegenübersteht. Diese ist quasi ein neues Stadium der verschleierte, unheimlichen Person aus ihrer Kindheit, nun jedoch durch vollkommene Androgynität geprägt. Die Konsequenz von Anas Messerattacke auf ihren Verfolger ist ein harter, in diesem Fall regelrecht sprichwörtlicher Filmschnitt: Ihr toter Körper liegt auf einem OP-Tisch und wird von zwei Männerhänden nicht untersucht, wie man angesichts des sterilen medizinischen Ambientes vermuten könnte, sondern regelrecht liebkost. Zum ersten Mal scheint der körperliche Kontakt zwischen Ana und einer zweiten Person von eindeutiger Zärtlichkeit geprägt. In diesem Moment ist sie die Verkörperung der statuesken Leiche – ganz im Sinne Bronfens (s.o.) –, die für den Giallo so typisch ist. Die Hände suggerieren die Anwesenheit eines Mannes; des Künstlers, der letzte Hand an sein Werk legen will. Das angedeutete Öffnen ihrer Augen hebt die gesamte Szenerie erneut auf eine Metaebene, indem Ana nicht mehr bloß länger als Zitat eines Genremotivs fungiert, sondern sich selbst aus dieser einengenden Rolle befreit.¹³ Sie emanzipiert sich in diesem Moment vom Objekt zum Subjekt, das den männlichen Blick erwidert, und wird so zur lebendigen Kunstfigur¹⁴ in einem Film, der den Körper seines eigenen Genres hinterfragt.

In *Amer* erhält Film, oder genauer gesagt das Giallo-Genre, einen Leib, der sich immer stärker in detaillierten Fragmenten offenbart: Es gibt Hände in schwarzen Handschuhen, die scheinbar aus dem Nichts auftauchend versuchen, Ana in der Badewanne zu ertränken. Die gleichen Hände sind es, von denen die schlafende Ana nachts berührt und gestreichelt wird. Das Auge, von dem Ana durch das Schlüsselloch ihrer Zimmertür beobachtet wird, ist ein Auge auf Filmmaterial; deutlich durch einzelne Laufstreifen und Filmkorn zu erkennen. Unter diesem Aspekt ist *Amer* tatsächlich mehr Experimental- als Genrefilm oder anders

13 Gleichzeitig ist diese Darstellung auch als Zitat auf Mario Bavas *Diabolik* (Italien/Frankreich 1968) zu verstehen, in dem der totgeglaubte Verbrecher Diabolik plötzlich seine Augen wieder öffnet. Für diesen Hinweis danke ich Ivo Ritzer.

14 Die literarische Tradition, in der das lebendig werdende Kunstwerk steht, reicht zurück bis zur griechischen Mythologie: Pygmalion erschafft aus Elfenbein die Skulptur einer Frau, in die er sich verliebt. Am Feiertag der Venus wünscht er sich ein Weib, das dem jener Skulptur gleiche. Seine Bitte wird erhört, und sein Werk erwacht zum Leben: »Wieder legt er Mund an Mund und tastet mit der Hand nach der Brust. Er tastet noch, da wird das Elfenbein weich, verliert seine Starrheit, weicht zurück und gibt den Fingern nach, so wie Wachs vom Hymettus an der Sonne geschmeidig wird, sich unter dem Druck des Daumens zu tausenderlei Gestalten formen läßt und in der Hand des Bildners immer bildsamer wird.« (Ovid: *Metamorphosen*, S. 529f. [V. 282-286]). Die kinematografische Umsetzung von Anas ›Erwachen‹ weist deutliche Parallelen zum Pygmalion-Mythos auf: Durch Lichtsetzung und ansteigende Farbsättigung scheint sich ihr zunächst blasser, starrer Körper langsam mit Wärme und Leben zu füllen. Die Form und Physis ihres Gesichts wird immer weicher. Der konsequente nächste Schritt zur eindeutigen Auferstehung durch das Öffnen der Augen wird dann lediglich angedeutet.

ausgedrückt: *Amer* blickt mit Mitteln des Experimentalfilms hinter die Kulissen des Giallo und setzt die dortigen Grundelemente zu einem eigenständigen Körper zusammen, der selbstständig nach Gesetzen seines Genres handelt. So gesehen ist *Amer* in seiner Abkehr vom klassischen Giallo vielleicht sogar der Genrebeitrag schlechthin.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bronfen, Elisabeth: *Die schöne Leiche. Weibliche Todesbilder in der Moderne*, München 1992.
- Grob, Norbert: »Autorenfilm«, in: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2002, S. 46-50.
- Koven, Mikel: *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Oxford 2006.
- Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 389-408.
- Ovid: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart 1994.

INTERNETQUELLEN

- Stiglegger, Marcus: »Augen/Blick. Überlegungen zum Motiv des Auges im Film«, http://www.rabbiteye.de/2011/3/stiglegger_auge.pdf, 21.11.2011.

FILME

- Amer* (Frankreich/BE 2009, Regie: Hélène Cattet /Bruno Forzani).
- Diabolik/Gefahr: Diabolik* (Italien/Frankreich 1968, Regie: Mario Bava).
- La casa dalle finestre che ridono/Das Haus der lachenden Fenster* (Italien 1976, Regie: Pupi Avati).
- La ragazza che sapeva troppo* (Italien 1963, Regie: Mario Bava).
- Opera/Terror in der Oper* (Italien 1987, Regie: Dario Argento).
- Reazione a catena/Im Blutrausch des Satans* (Italien 1971, Regie: Mario Bava).
- Sei donne per l'assassino/Blutige Seide* (Italien/Frankreich/Monaco 1964, Regie: Mario Bava).
- Suspiria* (Italien 1977, Regie: Dario Argento).
- Tenebre/Tenebre – Der kalte Hauch des Todes* (Italien 1982, Regie: Dario Argento).