

Der Meister des performativen Terrors

Eine erste Annäherung an Dario Argentos Œuvre

Von Marcus Stiglegger

»Ich denke, Dario ist ein großer Handwerker, der sich selbst für einen Künstler hält – im Gegensatz zu Hitchcock, der ein Künstler war, der sich für einen Handwerker hielt. Das ist das Problem, das bei Argento zur Wiederholung immer derselben Dinge führt. Er ist sehr gut in der Öffentlichkeitswirkung, beliebt bei jungen Leuten und platziert Musik in seinen Filmen, die nicht einmal die Amerikaner verwenden. [...] Jeder denkt, er ist ein sehr guter Drehbuchschreiber und ein sehr schlechter Regisseur, dabei verhält es sich genau umgekehrt.«

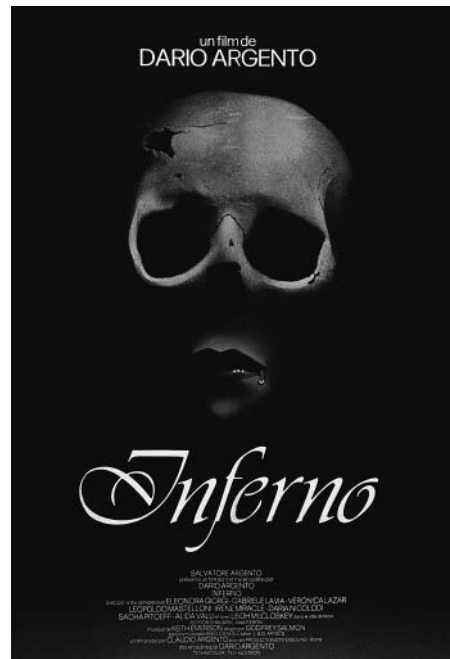
Lucio Fulci: *Spaghetti Nightmares*¹

Horror all'italiana

Es war wohl auf einem der zahlreichen Italienurlaube, die ich mit meinen Eltern in den späten 1970er Jahren erlebte. Voller Faszination betrachtete ich die Schaukästen der Kinos am Gardasee, die von Schrecklichem, Erotischem und Gewalttätigem kündeten. Wenn ich alt genug wäre, so schwor ich mir damals – man schrieb das Jahr 1980 –, würde ich diese geheimnisvollen Werke alle sehen. Von funkelnder Schönheit war ein Plakat, das in dunklen Rot- und Blautönen einen Totenschädel zeigte, der in einen ebenmäßigen

Frauenmund überging; Eros und Thanatos vereint. *INFERNO* (Feuertanz; 1980) stand darunter. Dario Argento war der Name, der mir damals noch entging.

Das sollte sich um 1986 ändern, als ich eine VHS-Cassette von Dario Argentos kühl stilisiertem Thriller *TENEBRE* (1982) entdeckte. Die betont künstliche Atmo-



Plakat zu *INFERNO*



Herausgeber Marcus Stiglegger mit Argento, Dresden 2012

sphäre, die eindrücklichen Bildkompositionen und langen Kamerafahrten, der pulsierende Eurodiscobeat und die deutlich erotisierten Mordakte ließen mich nicht mehr ruhen. Argento wollte entdeckt

werden – und auf meiner Suche stieß ich auch wieder auf das unvergessliche Filmplakat von INFERNO (Horror Infernal / Feuertanz – Horror Infernal / Feuertanz der Zombies; 1980). Ich verstand, dass INFERNO und sein Vorgänger SUSPIRIA (1977) so etwas wie der Heilige Gral des Euro-Horrorfilms darstellten, damals noch extrem schwer aufzutreibende Meilensteine des Genres. Zu dieser Zeit waren Geduld und ein geheimes Netzwerk von eingeschworenen Filmfans vonnöten, um diese Werke sehen zu können, zumal, wenn man die Volljährigkeit noch nicht erreicht hatte. Die bizarre, makabre Schönheit von Argentos Filmen war nicht nur eine Seltenheit, sie war auch eine verbotene Frucht, die in Verborgenen reifte.

Spätestens mit dem spektakulären Psychothriller OPERA (Terror in der Oper; 1987) hatte es Dario Argento geschafft, seine Vision in ein ikonisches Bild zu fassen: Mit Nadeln unter den Augenlidern wird die junge Protagonistin (Cristina Marsillach) gezwungen, machtlos der Ermordung ihres Geliebten beizuwohnen. Heute kann man dieses Bild der malträtierten Augen endlich im Kontext sehen:

auf internationalen Heimmedien – und auf der Leinwand während des Cinestrage-Festivals in Dresden, wo Dario Argento nach Jahrzehnten der Marginalisierung im deutschen Kino endlich für sein Lebenswerk geehrt wird.



Cinestrage-Festival Dresden: Das Veranstalterteam mit Dario Argento (v.l.n.r.: Marc Fehse, Leonard Elias Lemke, Argento, Claudio Simonetti, Michael Flintrop)

Genese

Nähert man sich Argentos Werk chronologisch, fallen zunächst unterschiedliche Schaffensphasen auf, die an seine anfänglichen Karrieren als Filmkritiker und Drehbuchautor anschlossen.² Da Argento einer Familie von Filmschaffenden entstammt³, gelang es ihm bereits 1969, seinen Debütfilm *L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO* (Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe; 1970) zu inszenieren. Er leitete die, wenn man so will, »unschuldige« Phase des klassischen Giallo-Thrillers ein, der den Spuren von Mario Bavas Thrillern und den deutschen Edgar-Wallace-Verfilmungen (so zumindest suggerierte es die deutsche Werbung) folgte. Argento blieb den Tiermetaphern treu und vollendete seine Giallo-Trilogie mit *IL GATTO A NOVE CODE* (Die

neunschwänzige Katze; 1971) und *4 MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO* (Vier Fliegen auf grauem Samt; 1971). Während der erste Film noch einer klassischen Spannungsdramaturgie folgte, die auf dem Roman *The Screaming Mimi* (1949) von Fredric Brown basierte, entstanden die beiden folgenden Filme nach Originaldrehbüchern und stellen obskurre Erklärungsmodelle ins Zentrum: Im zweiten Film geht es um ein »Killer-Chromosom« namens *XXX*, im dritten Film um eine Kamera, die den letz-

ten Bildeindruck auf der Netzhaut eines Verstorbenen sichtbar macht.

Nach dem internationalen Erfolg dieser ungewöhnlichen Trilogie strebte Argento nach einer Neuorientierung und versuchte sich an einem historischen Stoff: Mit *LE CINQUE GIORNATE* (Die Halunken; 1973) drehte er eine historische Abenteuerkomödie. Die Besetzung mit Italiens späterem Komödienstar Adriano Celentano mag rückblickend eine reine *comedia all'italiana* signalisieren, doch so einfach ist es nicht,



Dario Argento bei den Dreharbeiten zu *OPERA*

zumal Celentano seinen Starstatus im Jahr 1973 noch nicht in vollem Umfang erreicht hatte. Der Film bezieht sich auf einen linken Volksaufstand im März 1848 in Mailand: Die österreichischen Besatzungstruppen werden temporär zum Rückzug gezwungen. Während dieser fünf Tage des Aufstands geraten zwei Gelegenheitsdiebe zwischen die Fronten. Der Film versuchte, den schwarzen Humor des Italo-Western mit der lockeren und erotischen italienischen Komödie sowie blutigen Actionsszenen zu

verbinden. Doch schon 1975 kehrte Argento zum Giallo-Thriller zurück, reflektierte das Genre jedoch auf einer Metaebene: PROFONDO ROSSO (Rosso – Farbe des Todes) ist deutlich inspiriert durch Michelangelo Antonionis BLOW-UP (1966), der ebenfalls David Hemmings in der Hauptrolle besetzt. In beiden Filmen hat er mit seinem Bildgedächtnis zu kämpfen, das die Auflösung eines Kriminalfalles verspricht. Durch avancierte audiovisuelle Stilismen dominiert in PROFONDO ROSSO endgültig der Stil die Erzählung und lässt die performative Qualität Argentos in den Fokus treten. Seine Stärke ist die Atmosphäre, der innovative Umgang mit Licht, die Entfesselung der Kamera und der mitunter kontrapunktische Einsatz von Sound und Musik.

Italo-Gothic

Diese Handschrift mündete schließlich in einer der bis heute von Argento bewahrten Hauptströmungen seines Œuvres: seine spezielle Vision eines Italo-Gothic-Stils. *Gothic fiction* ist die unheimliche Tradition in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts – vertreten etwa durch Edgar Allan Poe, Bram Stoker und Mary W. Shelley; doch gefiltert durch Expressionismus und Existenzialismus muss das ›Gothic-Gefühl‹ als ein nahezu zeitloses Phänomen betrachtet werden, das immer wieder einen zeitgemäßen Ausdruck finden wird. Noch die spätrömantischen Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts lebten in dem Bewusstsein einer verfallenden Kultur, die sie in ihrer Kunst auf beklemmende Weise reflektierten: Degeneration, Deformation, Krankheit, Tod, erotische Extravaganz, Vampirismus – der lange Schatten der Schwarzen Romantik prägte selbst spätere Texte von Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Oscar Wilde und Joris-Karl

Huysmans. Zahlreiche der damals etablierten Elemente kehren bis heute wieder. Und auch das gegenwärtige Kino zelebriert eine Wiederkehr der *gothic fiction*, der Irrationalität der Schwarzen Romantik. Ausgehend von Horace Walpoles Schauerroman *The Castle of Otranto* (1764) lassen sich einige essenzielle Motive des Gothic-Phänomens isolieren, die nicht nur für entsprechende Literatur, sondern nachhaltig auch für Subkultur, Film und die populäre Musikszene gelten: Die Atmosphäre wird beherrscht von einem Geheimnis, von oft unerklärlichen, irrationalen Vorgängen. Oft steht eine uralte, mythische Prophezeiung im Hintergrund, mit der das Figurenarsenal oder der Schauplatz schicksalhaft verknüpft sind. Visionen und (Alb-)Träumen kommt gerade in diesem Kontext eine tragende Bedeutung zu. Als Schauplatz dient dabei nicht selten ein sehr altes Gebäude, oder aber explizitere Orte des Todes: abgelegene Gebiete, Schluchten, Ruinen oder Friedhöfe. Hinzu kommt ein meist unüberschaubares Ausmaß dieser Orte und Gebäude, eine mythische Größe, die das Individuum unter sich zu begraben scheint. Menschliche Konflikte erreichen in diesem pathetischen Umfeld mitunter hysterische Dimensionen: Panik, Angst, Trauer, Wut, Begierde, Leidenschaften aller Art tragen das ihre zum Exzess der Gothic-Atmosphäre bei. Im Mittelpunkt des Geschehens stehen daher oft weibliche Protagonisten, die unverhofft in beklemmende Zusammenhänge geraten und am Ende um ihr Leben kämpfen müssen. Eine gender-spezifische Zuschreibung ›weiblicher Schwäche‹ wird oft unterwandert: Die Gothic-Heroin entwickelt ihre eigenen Mechanismen der Aktion und Gegenaktion – gerade wenn sie sich dem destruktiven Begehren eines bösartigen Mannes ausgesetzt sieht. Auch andere Modelle



Die Gothic-Heroin in SUSPIRIA

romantischer Verflechtung ordnen sich dem morbiden Setting unter: unerfüllte Liebe, einseitige Leidenschaft, endgültiger Abschied, der gemeinsame Liebestod und natürlich das disharmonische Liebesdreieck. All diese Konstrukte werden ins Irrationale gesteigert durch ein Zusammenspiel von Fabel, Setting, Atmosphäre und Charakterzeichnung. Gerade in Dario Argentos Italo-Gothic kehren auch die Metonymien der *gothic fiction* wieder: deutlich zuzuordnende Stereotypen, die eine Atmosphäre des Unheimlichen beschwören sollen (Gewitter, Sturm, undefinierbare Geräusche, Klirren, Knarren, flackerndes Kerzenlicht). Zuletzt hatten sich die Horrorfilme der britischen Hammer Film Productions und Roger Cormans Poe-Adaptationen der 1960er Jahre mit Vincent Price ausgiebig dieser Mittel bedient, doch das Unheimliche, Morbide und Okkulte wurde

von Argento radikal gesteigert und in eine Gothic-Essenz transformiert.

Mit dem märchenhaft konstruierten SUSPIRIA gelang es Argento, diesen Schritt in Richtung eines neuen Horrorkinos zu unternehmen. Wie Alice hinter den Spiegeln ließ er seine mädchenhafte Heldin (Jessica Harper) durch die Escher'sche Architektur einer Freiburger Tanzakademie streifen und dort auf die mythische Mater Suspiriorum treffen. In INFERNO setzte er diesen Weg noch radikaler fort und ließ die Erzählung völlig unter verschiedenen Protagonisten aufsplintern. Der finale Tod der Mater Tenebrarum wurde von seinem filmischen Vorbild Mario Bava kurz vor dessen Tod veredelt. Erst PHENOMENA (1985) führte wieder eine Kriminalerzählung ein, die mit fantastischen Elementen gekoppelt wurde. Und mit dem Episodenfilm THE BLACK CAT aus DUE OCCHI DIABOLICI



Okkulte Rituale in LA TERZA MADRE

(Two Evil Eyes; 1990) widmete sich Argento direkt einer Adaption seines literarischen Idols Edgar Allan Poe, dessen gleichnamige Kurzgeschichte er mit Harvey Keitel in der Hauptrolle modernisierte und in Co-Produktion mit George A. Romero umsetzte, dessen Zombiefilm DAWN OF THE DEAD (Zombie; 1978) er bereits in Italien vermarkten half. Ungewöhnlich ist die märchenhaft reduzierte Gothic-Adaption IL FANTASMA DELL'OPERA (Das Phantom der Oper; 1998), in der Julian Sands einen nicht entstellten missachteten Komponisten spielt, der in den Gewölben der Pariser Oper sein Unwesen treibt. Mit dieser zweiten Umsetzung eines klassischen Gothic-Stoffes war der Weg für den aktuellen DRACULA 3D (2012) bereits geebnet. Und mit LA TERZA MADRE (Mother of Tears; 2007) konnte die berühmte Trilogie der drei Mütter ihren Abschluss finden, wobei sich auch hier – wie in PHE-

NOMENA – fantastische und naturalistisch inszenierte Elemente durchdringen. Die 2005 und 2006 für die amerikanische Pay-TV-Serie MASTERS OF HORROR (2005–07) inszenierten Vignetten JENIFER und PELTS zeigten Argento als Regisseur von internationalem Format.

Es wurde also ein langer Weg, bis Dario Argento seine zentrale Gothic-Trilogie mit LA TERZA MADRE beschließen sollte. Bereits zu Beginn der 1980er Jahre arbeitete Daria Nicolodi an einem Drehbuch, das möglicherweise in Luigi Cozzis IL GATTO NERO (Dead Eyes; 1989) einfluss, eine farbenfrohe metafilmische Hommage an die beiden Argento-Filme, die explizit auf die »Mutter der Tränen« Bezug nimmt, wozu das SUSPIRIA-Musik-Thema erklingt. Argento selbst arbeitete zeitweise an einem eigenen Drehbuch, das an INFERNO anschloss, doch erst 2006 wurde in Kooperation mit

einer amerikanischen Produktionsfirma ein Stoff umgesetzt, den Argento mit Walter Fasano, Adam Gierasch und Jace Anderson entwickelt hatte. Argentos Bruder Claudio übernahm die Produktion mit Opera Films, und mit Asia Argento und Daria Nicolodi in der Haupt- bzw. den Nebenrollen kann man den Film fast als Familientreffen bezeichnen. Auch Claudio Simonetti konnte für den Soundtrack gewonnen werden. LA TERZA MADRE unterscheidet sich dennoch signifikant von SUSPIRIA und INFERNO, denn bereits mit AURA (Trauma; 1993) hatte Argento eine Entwicklung eingeschlagen, die jener seines väterlichen Kollegen Mario Bava gleicht – vom Surrealen hin zum Hyperrealen. Der Vorspann etabliert historische Darstellungen des Bösen in der Kunst, auf die sich vor allem die Gestaltung der Dämonen bezieht (hier knüpft Argento auch an seine Produktion für Michele Soavi an, LA CHIESA [The Church; 1989]). Danach ändert der Film jedoch lange den Kurs und schildert seinen Schauplatz Rom in hellem Tageslicht, ohne Verfremdungen oder Stilisierungen. Die drastischen Morde werden oft in voller Beleuchtung und sehr ausführlich gezeigt, wobei sie Reflexionen auf die Foltertechniken der Inquisition darstellen. Statt direkt auf die vorherigen Filme Bezug zu nehmen, konstruiert LA TERZA MADRE eine etwas andere Perspektive, die im Gegensatz zur irrealen Traumlogik der Vorgänger narrativ linear verfährt und größere Ähnlichkeit mit einem Giallo-Thriller aufweist.

Mehr als die beiden ersten Filme der Trilogie vermischt Argento in LA TERZA MADRE Elemente von Italo-Gothic und Giallo-Thriller, anders als diese orientiert sich die filmische Narration an einer bestimmten Figur (Sarah Mandy) und deren Recherchen – darin ähnelt die Erzählung allenfalls SUSPIRIA. Zugleich zitiert Argento

to zahlreiche Motive aus seinen früheren Filmen: Unbeteiligte werden von spontanem Wahnsinn erfasst, ein Affe taucht als Leitmotiv auf (wie in PHENOMENA), das Okkulte erscheint als Quelle des Bösen (SUSPIRIA, INFERNO), der Fluch der Vergangenheit entfaltet seine destruktive Wirkung (dieses Motiv taucht direkt oder zumindest psychologisch in fast allen Argento-Filmen auf), die junge Frau wird zur Kraft der Revolte gegen das böse Erbe (SUSPIRIA, PHENOMENA, OPERA); oder die permanente Präsenz von bildender Kunst (LA SINDROME DI STENDHAL [Das Stendhal Syndrom; 1996], TENEBRE, auch L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO und PROFONDO ROSSO). Wie zuvor spielt Argento in Dialogen wissenschaftlichen Positivismus gegen Okkultismus und Metaphysik aus, einer der Gründe, warum hier Udo Kier aus SUSPIRIA wieder auftaucht, wo er als Okkultismusexperte aufgetreten war – in LA TERZA MADRE spielt er einen Priester. Auch die sadistische Attacke auf die Augen, die Argento in OPERA zu einem ikonischen Bild seines Werkes erhoben hatte, wird hier wiederholt. Die in früheren Filmen kritisierten misogynen Angriffe auf den zuvor sexualisierten weiblichen Körper (TENEBRE, NON HO SONNO [Sleepless; 1998]) wiederholen sich hier in der Pfählung der Lesbierin.

Neu in LA TERZA MADRE sind die expliziten Bezüge zur Gothic-Subkultur, die durch Filme wie SUSPIRIA ihrerseits inspiriert worden war. Sie erscheint in dem Film als Ausdruck von Dekadenz, Bedrohung und sexualisierter Gewalt, während sich Claudio Simonetti auf dem Soundtrack vom Gothic-Metal inspirieren ließ und gregorianische Choräle mit gelegentlichen E-Gitarren und der signifikanten Stimme von Dani Filth (Sänger der Londoner Black-Metal-Band Cradle of Filth) mischt. So skeptisch LA TERZA MADRE als

Abschluss der Mütter-Trilogie von Fans und Kritik aufgenommen wurde, so folgerichtig erscheint der Film im Gesamtwerk von Dario Argento, das mehrere Phasen durchlief und in einer wilden Mischung aus Trash und Hochkultur, Mystizismus und Rationalität, schwarzem Humor und sadistischer Grausamkeit mündete und in der Gesamtschau zu einem beispiellosen künstlerischen Ausdruck von Trauma und Angst betrachtet werden kann.

Meta-Giallo

Neben dem Italo-Gothic-Horror gibt es eine zweite Strömung in Argentos Œuvre, die man als Meta-Giallo bezeichnen kann, also Thriller, die mit den Mitteln des Giallos dessen Mechanismen selbst zum Thema machen. *Giallo* heißt im Italienischen schlicht »gelb«. Die heute geläufige Genrebezeichnung leitet sich ab von einer gelben Buchreihe aus dem Verlagshaus Mondadori in Milano, die 1929 gegründet wurde und zunächst italienische Übersetzungen englischer Detektivgeschichten präsentierte – Mystery-Geschichten in der Nachfolge von Arthur Conan Doyle und Edgar Allan Poe. Zuvor galten Detektivgeschichten in Italien eher als Subgenre der Abenteuererzählung, doch gerade in den 1930er und 1940er Jahren wuchs die Popularität des importierten Genres, das inzwischen auch die amerikanische *hard boiled school of fiction* (Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Charles Williams, James M. Cain) importierte. »Giallo« als Genrebezeichnung ist somit auch vergleichbar mit der französischen *Série noire*, die dem Film noir ihren Namen lieh. Bald folgten italienische Autoren unter anglierten Pseudonymen der Spur ihrer englischsprachigen Vorläufer und transportierten die Detektivgeschichte endgültig nach Italien.

Zum ersten Mal tauchte der Begriff »Giallo« im Bezug zum Medium Film auf, als Luchino Visconti mit *OSSESSIONE* (Besessenheit; 1943) nach dem *hardboiled*-Thriller von James M. Cain drehte (*The Postman Always Rings Twice*; 1934), doch es gebührt Mario Bava, mit seinem Thriller *LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO* 1963 den eigentlichen Prototyp des filmischen Giallo-Thrillers inszeniert zu haben. Bereits die Eröffnungssequenz kann als Vorbild für zahlreiche spätere Gialli bis hin zu Dario Argentos *TENEBRE* betrachtet werden. Die Protagonistin Nora (Leticia Román) liest hier in einem Flugzeug einen klassischen Giallo-Thriller, als sie in Rom ankommt.⁴ Gary Needham betont in seinem Artikel *Playing with Genre*, dass hier gleich mehrere Schlüsselemente des Giallo zusammenkommen: die Selbstreflexion des Genres in Hinblick auf die deutlich ausgestellten literarischen Quellen, die Ankunft eines Fremden in Italien, das Motiv der Reise und des für Italien wirtschaftlich so wichtigen Tourismus – und natürlich Rom als Hauptschauplatz des Giallo. In Argentos späterem Film *TENEBRE* ist es etwa ein amerikanischer Kriminalschriftsteller, der zu Beginn von New York nach Rom reist.

Ein weiteres wichtiges Motiv, das hier erstmals auftaucht, ist die geistig leicht labile oder gar schizoide Heldin, die sich an ein wesentliches Element ihres Erlebens nicht mehr genau erinnert und dieses mühsam rekonstruieren muss: Hat Nora in Rom tatsächlich einen Mord beobachtet, oder halluzinierte sie? Nichts ist, was es scheint – dieser Leitspruch des klassischen Psychothrillers wird vor allem im Giallo zum Tragen kommen. In Argentos *PROFONDO ROSSO* ist es ein Musiker, der die gesuchte Mörderin in einem Spiegel erblickt hatte, ohne sie später wiederzu-



Phallische Bedrohung in TENEBRE

erkennen. In Argentos TENEBRE wird der schizoide Schriftsteller schließlich selbst zum Täter, wobei lange nicht klar ist, wessen Alpträume wir hier in rätselhaften Bildern miterleben. Auch in dieser Hinsicht der dramaturgischen Täuschungsmanöver erweist sich Bava als richtungsweisend: Bei ihrer privaten Ermittlung in einer Mordserie stoßen Nora und der Arzt auf eine geistig verwirrte Mörderin. Es stellt sich heraus, dass Nora nicht die angegriffene Frau erinnerte, sondern die angreifende Täterin. Wiederum finden wir bei Dario Argento eine solche Wendung: In seinem Debütfilm L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO muss der amerikanische Journalist in seiner Erinnerung immer wieder zu einem Mordversuch in einer Kunstgalerie zurückkehren, den er hilflos mitansehen musste, um das fehlende Element zu ermitteln. Als er sich dieser Irritation bewusst

wird, findet er sich selbst in den Händen der wahnsinnigen Täterin wieder, die ihm zuvor als Opfer erschienen war.

Der berühmte schwarze Regenmantel als Signum des Täters bzw. der Täterin in den Gialli stamme – so Needham – zunächst aus der Mode der frühen 1960er Jahre und eignete sich als Unisex-Kleidungsstück hervorragend, um das Geschlecht und die Identität des Täters zu verbergen.⁵ Erst im Lauf des Jahrzehnts hatte es sich als Zeichen für den Giallo-Killer etabliert und tauchte folglich noch in den späteren Filmen Dario Argentos bis hin zu TENEBRE auf – sogar in dessen Gothic-Horrorfilmen SUSPIRIA und INFERNO finden sich Anklänge daran. Ausgehend von Mario Bavas LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO, der in den USA als THE EVIL EYE mit zusätzlichen komödiantischen Szenen verändert ins Kino kam, kann man eine Liste grundlegender

Marcus Stiglegger

Giallo-Motive erarbeiten, die in Argentos Gialli nach TENEBRE alle verarbeitet und reflektiert werden:

a) der Protagonist wird zunächst unschuldig in ein Verbrechen verstrickt; hier ist seine Augenzeugenschaft wichtig, wird

f) der Protagonist ist oft Ausländer und kommt als Tourist nach Italien; dieser Umstand ermöglichte es den Regisseuren, kassenwirksame internationale Darsteller zu engagieren (David Hemmings in PROFONDO ROSSO, Karl Malden in IL GATTO



Blicke: IL GATTO A NOVE CODE

aber auch infrage gestellt und muss überprüft werden;

b) ein Geheimnis muss geklärt werden, oft dient eine vage Erinnerung oder ein mysteriöser Traum als Schlüssel;

c) der Mörder ist nicht unbedingt im engeren Personenkreis zu finden; oft ist er weiblich. Die Morde erfolgen nach einem bestimmten Muster und Schema, das vom eigentlichen Motiv des Mörders ablenken soll;

d) die Morde werden zu dramaturgischen Höhepunkten stilisiert und ereignen sich oft an düsteren oder bizarren Orten (etwa einer Kunstgalerie oder in betont modernem Ambiente); nicht selten erscheinen die Gewaltakte deutlich sexualisiert und werden mit phallischen Hieb- und Stichwaffen ausgeführt;

e) der Täter / die Täterin maskiert sich mit einem Mantel, einer Kopfbedeckung und schwarzen Handschuhen;

A NOVE CODE, später auch Harvey Keitel in DUE OCCHI DIABOLICI und Max von Sydow in NON HO SONNO);

g) die Motivation des Täters wird oft in einem traumatischen Erlebnis der Vergangenheit geliefert; mitunter bieten diese visionären Rückblicke Anlässe für avantgardistisch gestaltete Traumsequenzen – etwa die weiß überstrahlten Strandträume aus TENEBRE, die erst spät dem Protagonisten zuzuordnen sind; die Charakterzeichnung des Giallos folgt einer mitunter nativen bzw. vereinfachten psychoanalytischen Tendenz.

Die radikalste Verdichtung dieser Elemente findet sich 1987 in dem Psychothriller OPERA, in dem sich das Theater als Ort fiktiver Gewalt (*Macbeth*) und als Schauplatz realer Verbrechen gegenseitig durchdringen. Mit AURA ging Argento zusammen mit seiner Tochter Asia in der Hauptrolle in die USA, für LA SINDROME DI

STENDHAL kehrten beide nach Italien zurück. Während OPERA den Voyeurismus des Giallo-Thrillers thematisiert, geht es dort um die Durchdringung von künstlerischer Welt und subjektiver Realität, denn die ermittelnde Kommissarin leidet unter einem Syndrom, nach dem sie sich zwanghaft in Kunstwerke einfühlen muss. 2001 kehrte Argento mit brachialer Gewalt in die Welt des Giallo-Thrillers zurück: NON HO SONNO konzentriert sich auf die sexualpsychologische Dimension der Morde, während IL CARTAIO (The Card Player – Tödliche Pokerspiele; 2004) die Ermittlungsarbeit ins Zentrum stellt. Die Fernsehproduktion TI PIACE HITCHCOCK? (Do You Like Hitchcock?; 2005) reflektiert in einer komplexen Zitatstruktur Motive von Alfred Hitchcock und verbindet sie mit dem Argento-Universum. Und GIALLO (2009), wiederum eine internationale Produktion mit Adrien Brody und Emmanuelle Seigner in den Hauptrollen, verweist schon im doppeldeutigen Titel auf seine Herkunft. Weniger bildgewaltig als TENEBRE und OPERA, spielt GIALLO das Spiel mit Doppelbödigkeit und Verweisen eher auf einer Ebene der Figuren durch. Ähnlich wie bei seinem Kollegen David Cronenberg ergibt sich die eigentliche Qualität von Argentos künstlerischer Vision aus einer Gesamtsicht aller Filme der jeweiligen Strömung, und GIALLO und DRACULA 3D bilden den vorläufigen Rahmen dieses Bildes.

Wiederkehrende Motive

Betrachtet man Dario Argentos Kino als das Werk eines *auteurs* mit eigener Handschrift, so fallen zahlreiche Konstanten auf, die sich von Film zu Film weiterentwickeln. Das wird sowohl auf der Ebene inhaltlicher Motive wie inszenatorischer Stilismen deutlich.

a) Wie Alfred Hitchcock bevorzugt Argento unschuldig involvierte Protagonistinnen und Protagonisten, die angesichts einer unheimlichen Bedrohung über sich hinauswachsen müssen.

b) Diese Bedrohung stellen oft psychisch in ihrer Vergangenheit traumatisierte Täterinnen und Täter dar. Deren Motivation wird dem Zuschauer durch sexualpsychologische Erklärungsmodelle nahegebracht, die sich einer vereinfachten Psychoanalyse bedienen. Die Ermittler sind dabei häufig Fremde, die zudem von amerikanischen oder anderen internationalen Schauspielerinnen gespielt werden (PROFONDO ROSSO, SUSPIRIA, INFERNO, TENEBRE, GIALLO).

c) Tiere tauchen bei Argento als McGuffins auf (u.a. bereits im Titel). Oft stellen sie ein Puzzlestück auf dem Weg zur Lösung der Verbrechen dar, manchmal führen sie in die Irre. Oft aber sind Tiere wichtige Nebenfiguren, die aktiv ins Geschehen eingreifen, wie etwa in SUSPIRIA oder in PHENOMENA.

d) Immer wieder finden sich bei Argento Zitate aus der klassischen Schauerliteratur, auch in modernen Stoffen, unabhängig von Vorlagen aus der *gothic-fiction*. Oft wird der Okkultismus als Wurzel des Bösen enttarnt, seien es die Drei Mütter, seien es parapsychologische Aspekte in anderen Filmen wie PROFONDO ROSSO.

e) Ein stets wiederkehrendes Schlüsselmotiv in Argentos Werk sind Augen, Blicke und grundsätzlich Voyeurismus.⁶ Oft rächt sich die Skopophilie der Protagonisten, deren Lust am Sehen, da sie zu schrecklichen Beobachtungen führt oder der Beobachtende selbst beobachtet wird (wie etwa in AURA). Hierbei kommt es allerdings oft zu Täuschung und trügerischer Erinnerung (PROFONDO ROSSO, L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO). In diesem Kontext sind auch die oft vorkommenden Glas- und Spiegelwän-



INFERNO: Schöne Tode

de bei Argento zu sehen, die durchbrochen werden, ohne jedoch eine Aufklärung zu offenbaren. Hinter dem Geheimnis lauert meist – ein weiteres Geheimnis.

f) In den ausführlichen Mordszenen wird häufig mit phallischen Waffen und geschlechtsneutraler Verkleidung gearbeitet, woraus eine stark sexualisierte Atmosphäre der Gewalt entsteht. In der Übersteigerung dieses *Thanateros*-Komplexes⁷ betont Argento auf sehr spezifische Weise den Zusammenhang zwischen Kunst und Mord.

Stilismen

Die entfesselte Kamera funktioniert in den Filmen von Dario Argento als performative Kadenz. In der Musik bezeichnet man das eingeschobene Solospiel eines Instruments im Kontext der gesamtorchestralen Darbietung als Kadenz. Eine solche Kadenz kann die Virtuosität des Interpreten beweisen, aber auch die Aufmerksamkeit des Publikums auf besondere Weise fesseln, denn

statt des Zusammenklangs aller beteiligten Elemente tritt hier eines in den Vordergrund und lässt zum Beispiel ein bestimmtes Motiv noch einmal auf andere, reduzierte Weise erklingen. Kadenzen sind somit von Kontrastmomenten geprägt, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten unwillkürlich fesseln. Überträgt man den Begriff der Kadenz auf das Medium Film, erscheinen Momente purer Kinetik als geeigneter Moment, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers mittels einer performativen Kadenz zu fesseln. Die performative Kadenz gehört somit zu den seduktiven Strategien des Films, die dessen narrativen Fluss überschreitet und in letzter Konsequenz sogar zerbricht.⁸

Dario Argento hat mit den besten ihres Fachs gearbeitet: mit den Kameraleuten Vittorio Storaro (*L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO*), Luigi Kuveiller (*PROFONDO ROSSO*), Luciano Tovoli (*SUSPIRIA*, *TENERE*), dem Engländer Ronnie Taylor (*OPERA*, *IL FANTASMA DELL'OPERA*, *NON HO SONNO*) und Giuseppe Rotunno (*LA SINDROME DI*

STENDHAL). Sie alle motivierte er zu radikaler Bildakrobatik, denn um die Körperlichkeit des *Cinematic Body* zu evozieren, eignen sich einige filmische Mittel: neben einer dronebasierten Tongestaltung, suggestiven Montage ist das die intensive Kamerabewegungen, die Kadenz der Kamera. Historisch muss vor allem die Einführung und Benennung der »entfesselten Kamera« hier als wichtiger Schritt betrachtet werden. Der *Dutch angle* ist im Amerikanischen ein stehender Begriff für verkantete oder anderweitig außergewöhnliche Kamerapositionen und Bewegungen. Dabei kommt *Dutch* hier nicht von »holländisch«, sondern von »deutsch«, was auf die Kreativität und Experimentierfreude der deutschen Filmschaffenden in den 1920er Jahren verweist⁹, unter denen sich der Kameramann Karl Freund besonders profilierte. Seine Kameraarbeit in Friedrich Wilhelm Murnaus *DER LETZTE MANN* (1924) wird häufig als der erste Film mit entfesselter Kamera gewertet. Waren bis dahin die Kameras meist auf Holzstativen montiert, die nur behäbige horizontale und vertikale Bewegungen zuließen, brachte Freund die Kamera beispielsweise auf einem Fahrrad oder einem primitiven Kamerawagen an bzw. schnallte sie sich vor die Brust. Solche entfesselten Szenen bleiben jedoch stets streng funktional und narrativ, so bleiben lineare Blick- bzw. Bewegungsachsen sowie der Point of View gewahrt. Die entfesselte Kamera bei Argento entfesselt jedoch auch den Blick: Der Betrachterstandpunkt ist nicht immer motiviert und mitunter auch an unerwartete Objekte und Wesen gebunden, etwa eine Fliege in *PHENOMENA*. Die entfesselte Kamera erkundet Argentos bizarre visuelle Labyrinth, die ebenso an Piranesis *Carceri* wie an Eschers Tableaus erinnern. Es sind Architekturen des Albtraums, undurchschaubar verschachtelte Räume, die

in meist unmotivierten primärfarbigem Lichtquellen erstrahlen.

Auch in der Auswahl seiner Komponisten bediente sich Argento einiger Meister ihres Fachs. Bereits in seinem Regiedebüt konnte Ennio Morricone seine experimentell-jazzigen Arrangements entfalten, während seit PROFONDO ROSSO die Progressive-Rock-Band Goblin, später solo vertreten durch Claudio Simonetti, einen vor allem elektronisch basierten Sound prägte. Keith Emerson von Emerson, Lake & Palmer knüpfte mit *INFERNO* an diesen infernalischen Pathos an und ebnete den Weg für die seit *PHENOMENA* gleichberechtigt auf dem Soundtrack präsenten Metal- und Gothic-Rock-Songs, die jene eigenwillige und durchaus irritierende Klangwelt von Argentos Kino prägen. Für die klassischen Parts war später Brian De Palmas Hauskomponist Pino Donaggio zuständig, der wiederum eine Brücke zu Bernard Herrmann, Alfred Hitchcocks bevorzugtem Musiker, bildet – ein Umstand, der ebenfalls beabsichtigt sein dürfte.

Im Sinne der klassischen Autorentheorie¹⁰ kann man Dario Argento also durchaus als einen *auteur* begreifen, der seine eigenen Stoffe entwickelt, wiederkehrende Stilmuster und Motive entfaltet sowie oft mit einem festen Ensemble an Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern ans Werk geht. Dazu zählen sein Vater Salvatore und sein Bruder Claudio Argento als Produzenten, der Drehbuchautor Franco Ferrini (seit 1985), seine frühere Lebensgefährtin Daria Nicolodi als Drehbuchautorin (*SUSPIRIA*) und Schauspielerin (von PROFONDO ROSSO bis *LA TERZA MADRE*). Neben dem Musiker Claudio Simonetti zählt auch der Schnittmeister Franco Fraticelli dazu (von *L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO* bis *OPERA*) sowie als Schauspielerin auch die Tochter mit Daria Nicolodi, Asia Argento, die Hauptrollen

in TRAUMA, LA SINDROME DI STENDHAL, IL FANTASMA DELL'OPERA, LA TERZA MADRE und DRACULA 3D übernahm.

Dario Argento als Meister eines performativen Kinos

Will man das Kino von Dario Argento also auf den Punkt bringen, lässt es sich als ein performatives Kino der Sensation definieren: Sensation, da es mit Bild und Ton direkt an die Sinne des Publikums appelliert, und performativ, da es sich über narrative Logik hinwegsetzt und Bild und Klang sich verselbstständigen lässt, um diesen Angriff auf die Sinne zu garantieren.

Auf den ersten Blick scheinen sich die Begriffe »Film« und »Performance« gegenseitig auszuschließen, denn wenn man Erika Fischer-Lichtes am Theater orientierten *Ästhetik des Performativen* (2004) folgt, gilt für die Performance zunächst ein Dispositiv, das sich grundlegend von dem des Films unterscheidet: Wichtig sei die »leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern«, die eine Form der körperlichen Intersubjektivität entwickelt, mit der sich das Verhältnis des Performancekünstlers und eines aktiven, gegebenenfalls interagierenden Publikums in Worte fassen ließe.¹¹ Bei diesem Prozess komme es zur performativen Hervorbringung von Materialität, deren zentrale Kategorien Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit sind.¹² Was daraus entsteht – in all seiner Zufälligkeit und Willkür – nennt sie die »autopoietische *feedback*-Schleife«¹³. Die künstlerische Performance wird dabei als experimentelle Versuchsanordnung begriffen: »Jeder bestimmt sie mit und lässt sich zugleich von ihr bestimmen, ohne dass ein einzelner volle Verfügungsgewalt über sie hätte.«¹⁴

Das Medium Film unterscheidet sich in mehreren Aspekten von einer wie hier

definierten Performance-Kunst: Die Filmvorführung ist nicht einmalig, sondern wiederholbar. Der projizierte Film kann theoretisch unverändert immer neu rezipiert werden. Die Reaktion des Publikums hat keinen direkten Einfluss auf den vorgeführten Film, eine »autopoietische *feedback*-Schleife« kann somit kaum entstehen.

Sieht man sich das Dispositiv der filmischen Rezeption jedoch genauer an, fallen zahlreiche Unwägbarkeiten auf, die doch für eine Einzigartigkeit der jeweiligen Filmvorführung sprechen: Das Material kann ermüden oder reißen, der geflickte Film gleicht nicht seiner vorherigen Form; das Publikum kann den Abbruch der Vorführung erzwingen oder Schatten auf der Leinwand erzeugen; Verleiher oder Filmemacher können unterschiedlich montierte Versionen ihres Werks in Umlaufbringen; die Vorführung kann unter technischen Mängeln und Störungen leiden; schließlich beeinflusst sich das Publikum in seinen möglichen Reaktionen untereinander, das heißt, die *feedback*-Schleife entwickelt sich im Zuschauerraum. Daraus mag eine Medienästhetik der Störung entstehen, doch es gibt noch einen anderen Ansatz zur performativen Qualität des Films: Als Ebenen der Performanz im Film kann man Bewegung, Körper und Sinnlichkeit nennen, also Elemente, die auch in der theatralen Performance intensiv vorkommen. Diese nicht problemlos intellektualisierbaren Elemente sprechen das affektive Gedächtnis des Zuschauers an¹⁵ und provozieren intentionale Bewegungen (zum Beispiel Schutzipulse bei überraschenden Bewegungseinbrüchen ins Bild), spontane emotionale Ausbrüche (Tränen in melodramatischen Momenten) und psychosomatische Affekte (Ekel, Furcht).¹⁶

Für den performativen Film ist es wichtig, dass der Zuschauer die Bereitschaft mit-

bringt, sich der Inszenierung ebenso auszuliefern wie der Fan auf einem Rockkonzert, eingekeilt zwischen Gleichgesinnten, seines Atems beraubt durch den Druck der Darbietung und des begehrenden Drängens auf die Bühne zu. Diese Intensität entsteht,

performative Kino der Sensation agiert auf dem filmischen Körper, dem *Cinematic Body*¹⁸, ein mitunter grausames Spektakel aus. Es zählt nicht mehr, was erzählt wird, denn die Erzählung auf der narrativen Ebene ist labil und austauschbar, son-



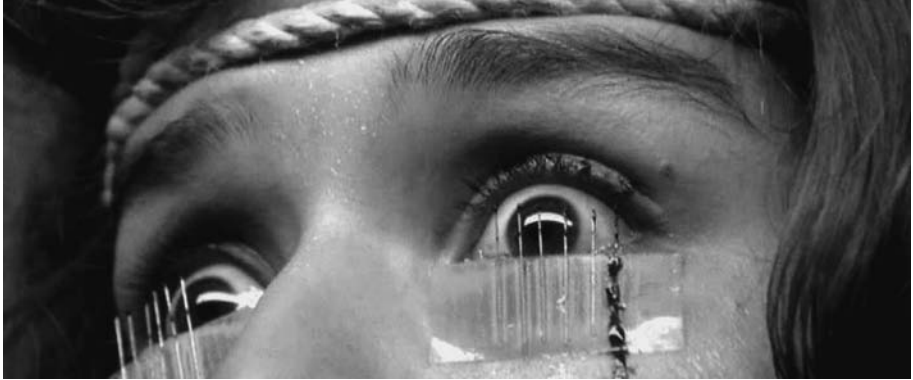
Schöne Tode: Grand-Guignol-Ästhetik in SUSPIRIA

wenn Film nicht mehr nur als erzählendes Medium begriffen wird, sondern die Grenze überschreitet, die sichere Membran der Leinwand sprengt und sich über den Zuschauer ergießt, diesen konfrontiert wie ein performativer Akt – und dadurch zur unmittelbaren Anteilnahme verführt. Es sollte hier bereits deutlich sein, dass Argentos SUSPIRIA und INFERNO exakt diese Wirkung anstreben. Film besteht dann nur noch in seiner Unmittelbarkeit, lässt die ursprüngliche Distanz und die Dimension der Zeit vergessen. Der performative Film im Stile Argentos berührt den Zuschauer förmlich physisch über die Netzhaut, er dringt durch den Sehnerv in den Körper vor und aktiviert rückhaltlos das affektive Gedächtnis. Das sehende Auge, das in Schwingung gebrachte Trommelfell werden zu Organen der *CineSexuality*¹⁷, die nicht nur eine eigene Form der Ekstase generiert, sondern die Welt neu erlebt. Das

den das momentane *Wie*. Eine filmische Illusion, die einfache Mimesis des sozialen Alltags, wird dabei ebenso aufgegeben wie die psychologische Dimension der Figuren. Wichtig ist zunächst, was diese Filme mit dem Betrachter anstellen, und vor allem *wie* sie das tun. Oft enthalten Argentos Filme modellhafte Situationen, die genau dieses Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter verdeutlichen (in OPERA etwa). Ein analytisches *close-reading*, das dieses *Wie* ergründet, ist die Voraussetzung für eine überzeugende Begründung der seduktiven und performativen Qualität eines Films, wie man sie im Werk Dario Argentos findet, das diesbezüglich Ähnlichkeiten zum legendären und radikal performativen Théâtre du Grand Guignol aufweist: Beschäftigt man sich mit der performativen Präsentation simulierter Gewalt in den Medien, wird man früher oder später auf den Begriff ›Grand Guignok stoßen, meist metaphorisch im

Sinne einer »Grand-Guignol-Ästhetik«, wobei man wissen muss, dass es dabei um die performative und spektakuläre Simulation blutrünstiger Gewaltakte auf der Bühne, im Film oder in der Fotografie geht. Das Interesse des Gründers Oscar Méténier

prothetischer Effekte, die auch aus der Jahrmarktzauberei bekannt waren, man arbeitete mit Kunstblut und künstlichen Gliedmaßen, die vor staunendem Publikum vom Rumpf getrennt werden konnten. Solche Szenen waren allerdings – wie



Was bleibt: OPERA

war es, das Publikum einem Wechselbad der Gefühle auszusetzen. Er reihte daher mehrere sehr unterschiedliche Kurzstücke aneinander: eine leichte Komödie, ein Melodram, ein Halbweltdrama oder ein weiteres Lustspiel, bis auf dem Höhepunkt ein grauenerregendes Horrorspektakel entfesselt wurde. Mit einer amüsanten Farce wurde das Publikum dann versöhnt in den Abend entlassen.¹⁹ Für Méténier war das Grand Guignol viel mehr als ein »Theater des Lachens und Entsetzens«²⁰. 1899 übernahm der Geschäftsmann Max Maurey das Grand-Guignol-Theater und formte es in einen Ort des puren Schreckens und Horrors um, als der es heute noch bekannt ist. Das Théâtre du Grand Guignol entwickelte eine Ästhetik der physischen Auflösung in der äußersten Form. Ziel war es, dem Publikum die Illusion zu geben, es wohne einem Gewaltverbrechen oder einer Hinrichtung unmittelbar bei. Dabei bediente man sich

später in Argentos Kino – dramaturgisch und atmosphärisch sorgsam eingebettet und bildeten den Höhepunkt einer unheimlichen und morbiden Dramaturgie. Vor allem mit Licht und Geräuschen wurde gearbeitet: Die grünen und roten Lichtakzente aus Argentos Horrorkino sind zweifellos hier entlehnt. Aber auch über diese ästhetischen Details hinaus nähert sich Argentos performatives Kino einem *Cinéma du Grand Guignol* merklich an. So erklären sich auch die oft kritisierten komödiantischen Akzente, die spätestens seit PROFONDO ROSSO seinen Regiestil prägen – selten war die Diskrepanz zwischen bizarrer Komik und drastischster Grand-Guignol-Gewalt deutlicher als in *LA TERZA MADRE*.

Wenn letztlich nur ein Bild von Dario Argentos Kino bleiben sollte, dann müsste es dieses sein: die in purem Terror aufgerissenen Augen von Cristina Marsillach, die in *OPERA* durch Nadeln unter

den Augenlidern gezwungen wird, der Ermordung ihres Liebhabers beizuwohnen – die Neugier zu sehen weicht dem Zwang zu sehen. Ein Entkommen ist unmöglich. Und ebenso ist es unmöglich, die Augen von Argentos Leinwand abzuwenden, so erschreckend seine Bilder auch sein mögen. □

Anmerkungen

- 1 Lucio Fulci in: Luca M. Palmerini / Gaetano Mistretta: Spaghetti Nightmares, Key West 1996, S. 61 (übers. M.S.).
- 2 Die folgenden Ausführungen orientieren sich an folgenden Publikationen: Chris Gallant (Hg.): Art of Darkness. The Cinema of Dario Argento, Surrey 2000. – Thomas Gaschler / Eckehard Vollmar: Dark Stars. 10 Regisseure im Gespräch, München 1992, S. 22–51. – James Gracey: Dario Argento, Harpenden 2010. – Alan Jones: Dario Argento. The Man, the Myth, and the Magic, Surrey 2011. – Maitland McDonagh: Broken Mirrors / Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento, London 1991. – John Martin (Hg.): Directed by Dario Argento, Maisons-Alfort 1991.
- 3 Argento wurde 1940 als Sohn des Produzenten Salvatore Argento und der brasilianischen Fotografin Elda Luxardo geboren. Gleich nach der Schulzeit arbeitete er als Filmkritiker. 1966 trat er als junger Priester in Alberto Sordis SCUSI, LEI È FAVOREVOLE O CONTRARIO? auf. Zusammen mit Bernardo Bertolucci schrieb er die Story zu Sergio Leone's C'ERA UNA VOLTA IL WEST (Spiel mir das Lied vom Tod; 1968). Es folgten einige Drehbücher zu Italowestern und Kriegsfilmern, bis es ihm 1970 gelang, sein Regiedebüt finanzieren zu lassen.
- 4 Gary Needham: Playing with Genre: Defining the Italian Giallo, in: Steven J. Schneider (Hg.): Fears Without Frontiers. Horror in the World Cinema, Surrey 2003, S. 136f.
- 5 Ivo Ritzer: Bodies That Splatter. Die Grenzen des Geschlechts im Giallo, in: Ders. / Marcus Stiglegger (Hg.): Film/Körper: Beiträge zu einer somatischen Medientheorie; Navigationen 1/2012, S. 16–33.
- 6 www.rabbiteye.de/2011/3/stiglegger_auge.pdf (24.5.2013).
- 7 Marcus Stiglegger: Ritual & Verführung. Schauspiel, Spektakel und Sinnlichkeit im Film, Berlin 2006, S. 81ff.
- 8 Ebd. 2006, S. 210–211.
- 9 Vgl. Hans Jürgen Wulff, www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben?function=fnArticle&showArticle=24
- 10 Vgl. Marcus Stiglegger: Splitter, in: Ders.: (Hg.): Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstream, Mainz 2000, S. 12–16.
- 11 Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004, S. 63f.
- 12 Ebd., S. 129f.
- 13 Ebd., S. 66f.
- 14 Ebd., S. 268.
- 15 Die Erinnerung an Empfindungen angesichts vergleichbarer erlebter Situationen.
- 16 Die spezifische Reaktion des Zuschauers ist allerdings individuell und von der jeweiligen Sozialisation geprägt. Hier liegt ein weiteres Element der Unberechenbarkeit in der Filmrezeption. Dazu kommt die jeweilige individuelle Medienkompetenz, denn mediengeschulte Zuschauer können erheblich mehr Reize und Informationen in einer Zeitlichkeit verarbeiten als ungeschulte.
- 17 Patricia MacCormack: CineSexuality, London 2008.
- 18 Steven Shaviro: The Cinematic Body, Minneapolis 1993.
- 19 Maerz: Grand Guignol, in: Gaschler/Vollmar, a.a.O., 1992, S. 218–219.
- 20 Ebd., S. 218.

Leseprobe aus:

Michael Flintrop / Marcus Stiglegger: Dario Argento. Anatomie der Angst

© Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-319-0

<http://www.bertz-fischer.de/darioargento.html>