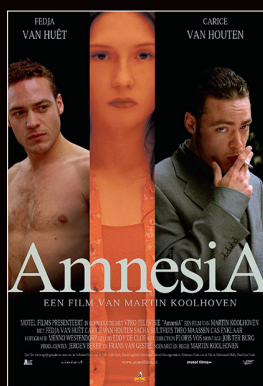




**Im Abseits lässt es sich ganz gut leben: Jenseits der Diktatur des Geschmacks, jenseits der Erwartung eines nach Unterhaltung gierenden und immer sensibler agierenden Publikums finden sich jene Randbereiche der populären Kultur, die sich noch der Kontrolle von Konsens und Zensur entziehen können. Hier finden wir das „wahre“ Kino, die kompromisslose Musik, die sperrige Literatur. In dieser Kolumne unternimmt der Film- und Kulturwissenschaftler Marcus Stiglegger Ausflüge ins Abseits und lädt zu einer Reise in den kreativen Abgrund ein ...**

Das niederländische Kino ist abgesehen von Paul Verhoeven noch immer eine Terra incognita. Cult Epics aus L. A. hat sich der Erinnerungspflege dieser Filmkultur verschrieben und bringt in regelmäßiger Folge erstaunliche Neuentdeckungen auf den Markt. Eine solche Entdeckung ist AMNESIA (2000) von Martin Koolhoven, in analoger Filmästhetik gedreht. Diese Ästhetik wird reflektiert von Alex (Fedja van Huêt), einem Fotografen. Nach einem Anruf seines Zwillingbruders Aram (van Huêt) bricht er zu seiner Mutter (Sacha Bulthuis) auf, die lungenkrank ist. Auf dem Weg findet Alex die mysteriöse junge Sandra (Carine van Houten) in seinem Auto und nimmt sie spontan mit. Das Haus der Mutter entpuppt sich als von Autowracks gesäumter, verfallender Landsitz. Die beiden Brüder verbindet ein dunkles Geheimnis, das einen latenten Bruderkonflikt eskalieren lässt. Koolhoven liebt das Geheimnis und lässt lange im Dunkeln, was hier tatsächlich geschieht. Er steht so in der Tradition von Luis Buñuel, Alain Robbe-Grillet und in gewisser Weise des späten Andrzej Zulawski. Das Unheimliche schleicht sie langsam ein und bestimmt den Duktus dieses ebenso schönen wie irritierenden Films. Um Koolhovens Stil besser zu verstehen, finden sich in der limitierten Doppel-Blu-ray-Edition nicht nur der hervorragend vom Negativ rekonstruierte Film, sondern auch zwei Fernsehspiele. SUZY Q spielt 1967 und zeigt uns den Teenager Suzy (Claire van Houten), der sich als Gruppe ins Hotelzimmer von Mick Jagger und Marianne Faithfull schleicht – doch später will ihm die Geschichte niemand glauben. Das Coming-of-Age-Drama ist spröde inszeniert und lebt von van Houtens trotzig-berührendem Spiel. Die Drehbuchautorin schöpft aus ihrer eigenen Geschichte. Näher an AMNESIA ist DARK LIGHT (1997), ein mittellanges Endspiel über einen jungen Mann, der von einer Hautkranken Bäuerin als Geisel gehalten wird. Der programmatisch betitelte Film ist radikal und existenzialistisch reduziert auf ein Zweipersonenstück. AMNESIA ist somit eine 3-Film-Edition mit umfassendem Bonusmaterial: einer Einführung des Regisseurs, einem moderierten Audiokommentar



## IM ABSEITS SELTENE FRÜCHTE VON PROF. DR. MARCUS STIGLEGGER

(englisch), einem englischen Gespräch zwischen Koolhoven und van Houten, die viele von GAME OF THRONES und BLACK BOOK kennen dürften. Dazu kommt ein Making-of, in dem noch einmal deutlich wird, was analoges Filmemachen an Anforderungen stellte. Amüsant sind die Aufnahmen der jungen Carice van Houten am Drehort. Wer sich für radikales europäisches Autorenkino interessiert, dürfte mit allen drei Filmen gut bedient sein. Co-defree, englische UT. In ähnlicher Ausstattung ist aktuell auch A QUESTION OF SILENCE, ein feministischer Kultfilm von Marleen Gorris, erschienen, doch dazu im nächsten Heft mehr.

Der italienische Genre-film der 1960er- und 1970er-Jahre erweist sich als ein konstantes Faszinosum der westlichen Genreforschung. Vor allem im englischsprachigen Raum ist inzwischen eine große Menge Sekundärliteratur erschienen, die ein lebendiges Bild dieser einzigartigen Ära der Filmgeschichte zeichnet. Zudem muss man wissen, dass in Italien nicht von Genre, sondern von filone gesprochen wird, also Tendenzen der Strömungen, die sich nach und nach abwechseln: vom peplum zum Western zum Giallothriller zum Horrorfilm usw. Die italienische Filmproduktion blieb lange Jahre dynamisch, orientierte sich an internationalen Vorbildern und transformierte sie zu eigenen Phänomenen. Der Filmhistoriker Roberto Curti weiß in seinem Buch ITALIAN GIALLO IN FILM AND TELEVISION. A CRITICAL HISTORY (McFarland) davon lebhaft zu berichten. Doch dazu kommen wir noch. Während Genreforschung international präsent und relevant bleibt, ist sie dagegen im akademischen Diskurs der deutschsprachigen Länder marginalisiert und als „cinephil“ diffamiert. Das hat zur Folge, dass nur wenige reflektierte Publikationen in diesem Bereich erscheinen und die meisten summarischen, deskriptiven und deutlich wertenden Charakter aufweisen, wie er für kommerzielle Filmbücher (also Fanbücher) so beliebt ist. Gerade Giallo (wörtlich „gelb“) hat sich als Zauberwort erwiesen und wird inzwischen sogar in musealen Filmreihen gewürdigt. Dabei scheint der Konsens zu bestehen: Giallothriller kommen aus der literarischen Tradition des Whodunit-Krimis (veröffentlicht in den gelben Umschlägen bei Mondadori) und wurden gegen Ende der 1960er als expressiv inszenierte Psychothriller in großer Zahl produziert. Namen wie Dario Argento, Sergio Martino oder Lucio Fulci werden damit verbunden. Beliebt ist der Giallo also als eine filmische Form der Farbgestaltung, sexualisierten Gewaltszenen und Mysterydramaturgie mit haarsträubenden Wendungen. So zumindest vermitteln es die deutschen Quellen und auch einige englische. Spricht man mit italienischen Kolleginnen und Kollegen über Giallo, wird schnell deutlich: Die Wurzeln liegen weit früher, in der Kolportage des 19. Jahrhunderts, in der italienischen Rezeption von Arthur Conan Doyle, Edgar Wallace und Agatha Christie („proto giallo“). Erste Filme dieser Art gehen ins Italien Mussolinis zurück, ins Kino der „weißen Telefone“. Einflüsse waren neben Alfred Hitchcock als auch die hard boiled fiction und der Film noir

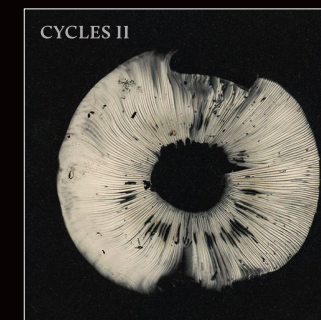


sowie der Erfolg der deutschen Edgar-Wallace-Krimis Ende der 1950er-Jahre. In vielen Quellen gilt Mario Bavas BLUTIGE SEIDE (1964), der bereits deutsch koproduziert wurde, als Gründungsmoment des heute beliebten Giallostils, doch parallel gab es jede Menge Fernsehproduktionen in den 1960er-Jahren, die italienische Varianten etwa von Francis-Durbridge-Stoffen als Giallo inszenierten. Um es kurz zu sagen: Die externe Sicht auf den Giallo als ein hochartifizielles Thrillersubgenre ist massiv reduziert und nur an den populärsten Kinobeispielen orientiert. Giallo bedeutet bei Weitem nicht nur ROSSO - DIE FARBE DES TODES (1975) oder TENEBRAE (1982). Aus italienischer Sicht werden auch internationale Filme wie DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER (1991) durchaus als Gialli bezeichnet, was den Begriff in seinem Ursprungsland selbst zu einem Genreterminus für Thriller macht. Die Verwirrung ist also erklärbar, vor allem, wenn man durch die internationale Rezeption des italienischen Thrillerstils auch von einem International oder „Global Giallo“ sprechen kann (Brian De Palmas DRESSED TO KILL, 1980, wäre hier zu nennen). Kommen wir also zum vorliegenden Buch ITALIAN GIALLO. Autor Curti hat sich mit akribisch recherchierten, meist stilanalytischen Publikationen zum italienischen Kino einen Namen gemacht. Er ist gründlich, umfassend und zeichnet das große Bild – so auch in diesem elementaren Band, der das bislang umfassendste und überzeugendste Porträt eines international kultisch verehrten Phänomens zeichnet. Curti beginnt in der Literatur und behandelt dann Kino und Fernsehen mit ähnlicher Gründlichkeit. Dabei liefert er Belege, wie nah deutsche Krimis und Gialli sich tatsächlich waren. Oft wurden dieselben Stoffe nur mit anderem Team parallel inszeniert. Curti liefert also eine Filmgeschichtsschreibung von innen, mit einem umfassenden Einblick in die Mechanismen der italienischen Filmwirtschaft. Zugleich argumentiert er nah an den Filmen, erklärt den Stil und die wiederkehrende Ikonografie. Es ist schade, dass das Buch nicht mit erhellenden Screenshots illustriert wurde, denn gerade der Giallo baut ja auf Bildkomposition, doch in der Mitte finden wir einen Farblock mit italienischen „locandina“-Motiven und Originalfilmplakaten, die einen Eindruck vermitteln, wie diese Filme einst beworben wurden. Selbst wenn man Superlative vermeiden möchte, so ist nicht zu bestreiten, dass Curtis Abhandlung, die in ihrem Umfang durchaus Handbuchcharakter hat, die aktuell überzeugendste Darstellung des Giallophänomens ist. Wer sich also tiefgehende Einblick in die italienische Filmproduktion erhofft und verstehen will, warum das Kino der filone in den 1980ern nach und nach zugrunde ging, wird zu diesem Buch greifen müssen. Zudem verändert und erweitert es den idealisierten Blick auf den Giallothriller als „Ultrakunst“, wie er in Fankreisen meist unreflektiert verehrt wird. Es ersetzt die in den letzten Jahren erschienenen Werke weitgehend. Zudem zeigt Curti, dass akademische Genreforschung wichtig und aufschlussreich bleibt, wenn wir die filmischen Traditionen nicht vergessen und verstehen möchten, woher die aktuelle Filmästhetik kommt – und zwar nicht nur im Westen.



Am 11. Mai starb der kalifornische Experimental-filmer Kenneth Anger. Zu Beginn der 60er-Jahre verarbeitete er Erfahrungen und Eindrücke, die er bei dem rassistischen Bikerclub Hells Angels in Kalifornien gesammelt hatte, in dem ironischen, okkulten Passionspiel SCORPIO RISING (1963), das einerseits die Rebell-Idole der 50er-Jahre reflektierte und andererseits die Stereotype und Fetische des späteren Bikerfilms vollständig vorwegnahm. Anger teilt den Film in vier Segmente: „Jungs und Kolben“ beginnt mit einem Spielzeugpolizisten aus Blech und endet in der Garage eines jungen Mannes, der sein Motorrad hingebungsvoll poliert. Eigentlich verbunden mit einem erstarrten, verchromten Aggregatzustand männlicher Sexualität, nimmt die Maschine fast weibliche Züge an, als eine Mädchen-Combo aus dem Off singt: „Wind me up“. Zu Bobby Vintons „Blue Velvet“ kleidet sich ein muskulöser Adonis in schwarzes Leder; sein offensichtlicher Fetischismus macht von nun an jeden Handlungsakt zu einem sakralen Akt, geheiligt durch das per se sakrale Wesen des Fetischismus. „Image Maker“, der „goldene“ Teil, illustriert die Notwendigkeit der Idole. Über allem bleibt der Hauch des sexuellen Fetischs bestehen. Auch dieser Mann kleidet

sich sorgfältig an, umgibt sich mit Symbolen der Macht und des Todes: Totenkopfringe, schwarzes Leder, Schirmmütze, Nietengürtel, Handschuhe, Stiefel. „Walpurgisnacht“ präsentiert den Sabbat der Biker. Wieder erscheinen Brando und Jesus. Es wird deutlich, dass dieser Jesus in Verbindung mit der Jesusinkarnation aus DAS GOLDFENE ZEITALTER (1930) von Luis Buñuel gesehen werden muss, in dem diese Figur den letzten Überlebenden der 120 TAGE VON SODOM von de Sade verkörpert. „Rebel Rouser“ entwirft das Gesicht des Verführers: Luzifer, einerseits „Lichtbringer“ („Erleuchter“), andererseits verstoßener, gefallener Engel: das Abjekt. Die vorangehende Orgie nimmt Züge eines terroristischen Endspiels an. Die an Nazi-Veranstaltungen erinnernden Bilder werden vermehrt unterbrochen durch sadomasochistische Ikonen. Kenneth Anger nutzt die Montage im streng intellektuellen Kontext und weckt Erinnerungen an Sergej Eisensteins Montage der Attraktionen. Die Sogwirkung entfaltet sich auf der Ebene des bewussten, assoziativen Sehens, nicht der einflussreichen modernen Clipmontage, die oft auf Angers Film zurückgeführt wird. Der Skorpion ist in diesem Kontext als „phallisches Segmentgeschöpf“ ein Symbol für Thanateros, die Verbindung von Eros und Thanatos sowie Sex und Maschinen. Er umklammert die Verbindung zwischen Hells-Angels-Kult, kindlicher Zerstörungswut, Fetischsex, Männerbund und Faschismus. SCORPIO RISING hindurch dominiert immer mehr der Tod, der zu Beginn lediglich comichafte Präsenz beweist. Die Verführung zum Tod wird realer und – im letzten Teil – nahezu historisch lokalisiert. Kenneth Angers Gesamtwerk umfasst nur wenige Stunden Film, die wichtigsten sind auf einer DVD von Zweitausendeins enthalten. Auch sein letzter großer Film LUCIFER RISING (1970/1980), der die Wiederkehr des Lichtbringers feiert.



Das ursprünglich kanadische Label Cyclic Law produziert nun aus den französischen Pyrenäen heraus fleißig prägnante Ritual- und Ambient-Veröffentlichungen, die längst zu einer eigenen Instanz in dieser musikalischen Nische geworden sind. Irgendwo zwischen schamanischem Ritual, dunklen Drones und visionären Filmsoundtracks bewegen sich die hier erscheinenden Bands, und die aktuellen Releases machen da keine Ausnahme. Jüngst erschienen ist die Doppel-CD CYLES II zum 20-jährigen Jubiläum des Labels. Die Labelbands sind hier alphabetisch geordnet, was dennoch gut funktioniert, da sich die individuellen Stile zu einem abwechslungsreichen Kaleidoskop der Dunkelheit ergänzen. In die omnipräsenten Bassdrones mischen sich immer wieder ätherische Gesänge, martialische Beats und noisige Einsprengsel. Doch es dominiert die Finsternis – ebenso wie auf den aktuellen Soloveröffentlichungen: DESIDERII MARGINIS aus Schweden etwa legen mit SERENITY/RAGE ein atmosphärisches Werk vor, das sich von seinem Artwork und seinen Voicesamples aus dem Bereich von True Crime bedient. Die beklemmenden Collagen stehen deutlich im Erbe der Industrial Culture und bieten einen intensiven Blick in menschliche Abgründe. Und auf dem archaisch gestalteten Album LAMASTU von CHAIGIDEL und NERATERRE erklingen neben rituellen Drums, tibetanischen Glocken und Gongs auch die in den letzten Jahren sehr geschätzten Kehlkopfgesänge. Die Italiener haben ein bestechendes und abwechslungsreiches Werk geschaffen. Der Titel zitiert die mesopotamische Göttin, die Tochter des Himmelsgottes Anu und Geliebte von Pazuzu. Auralmythologie ist das Geschäft von Cyclic Law. Wenige Labels bleiben ihrem Gründungsgedanken derart treu.