

Deniz Bayrak / Sarah Reininghaus

TU Dortmund (Dortmund, Germany)

Institut für Sprache und Literatur

E-Mail: deniz.bayrak@tu-dortmund.de / sarah.reininghaus@tu-dortmund.de

Von unzuverlässigen Narrationen und Räumen – eine vergleichende Analyse von Alain Resnais‘ *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) und Hélène Cattets / Bruno Forzanis *Der Tod weint rote Tränen* (2013)

On unreliable narratives and spaces – a comparative analysis of Alain Resnais‘ *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) and Hélène Cattet’s/ Bruno Forzani’s *Der Tod weint rote Tränen* (2013)

(ABSTRACT ENGLISH)

An analysis comparing the European films *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) and *Der Tod weint rote Tränen* (2013) identifies techniques, strategies and modes of unreliable narratives, which are similar in both films despite of their different times of production. Though unreliable narratives, particularly mind game films, have been booming since the 1990s, the analysis of Alain Resnais‘ film exemplifies that the above mentioned modes of presentation are not necessarily new.

Shared features of unreliable film narratives are fragmentation, multiperspectivity and a lack of chronology. With regard to the analysed films, these narrative phenomena are accompanied by the fact that space cannot be determined easily or even at all. Moreover, neither the period of action nor the temporal relations between the sequences and scenes can clearly be named.

The spaces shown demonstrate a lack of clear arrangement, since they are predominantly presented in a labyrinthine and fragmentary way. Moreover, a lack of permanence is striking, because transitory spaces and temporal gaps dominate the setting. Consequently, the narration’s instability is reinforced and the differentiation between illusion and reality is complicated or even prohibited.

Keywords: *Letztes Jahr in Marienbad*, *Der Tod weint rote Tränen*, *Puzzle Filme*, *Nouveau Roman/Nouveau Cinéma*, *(Neo)Giallo*

Von unzuverlässigen Narrationen und Räumen – eine vergleichende Analyse von Alain Resnais‘ *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) und Hélène Cattets / Bruno Forzanis *Der Tod weint rote Tränen* (2013)

(ABSTRACT DEUTSCH)

Eine vergleichende Analyse der europäischen Filme *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) und *Der Tod weint rote Tränen* (2013) zeigt auf, dass in beiden Filmen trotz des großen zeitlichen Abstands ihrer Produktionsjahre ähnliche Techniken, Strategien und Arten von unzuverlässigem Erzählen Verwendung finden. Obwohl unzuverlässige Erzählungen und insbesondere *Mind Game Filme* erst seit den

Makalenin geldiđi tarih: 05.08.2016

Makalenin kabul edildiđi tarih: 08.11.2016

1990er Jahren einen regelrechten Boom erleben, zeigt die exemplarische Analyse von Alain Resnais' Film, dass die o. g. erzählerischen Darstellungsweisen nicht zwangsläufig als neu zu betrachten sind.

Als gemeinsame Merkmale filmischer unzuverlässiger Narrative sind Fragmentierung, Multiperspektivität und ein Mangel an chronologischer Ordnung zu nennen. Mit Blick auf die analysierten Filme kann festgehalten werden, dass diese erzählerischen Besonderheiten dadurch eine Verstärkung erfahren, dass Räume durch ihre ästhetische Darstellung nur schwierig oder gar nicht verortbar sind. Des Weiteren können Handlungsepisoden und Verknüpfungen zwischen den Filmsequenzen und Szenen zeitlich nicht eindeutig bestimmt werden.

Die präsentierten Räume sind nicht eindeutig zu verorten, da sie vorwiegend labyrinthhaft und fragmentarisch dargestellt werden. Darüber hinaus ist ein Fehlen von Beständigkeit zu konstatieren, da Räume des Transitorischen und zeitliche Lücken das Setting dominieren. Folglich werden die Instabilität der Erzählung verstärkt und die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen Illusion und Realität verkompliziert oder sogar unterbunden.

Schlüsselwörter: *Letztes Jahr in Marienbad, Der Tod weint rote Tränen, Puzzle Filme, Nouveau Roman/Nouveau Cinéma, (Neo)Giallo*

Güvenilmez Anlatımlara ve Mekanlara dair – Alain Resnais'in Letztes Jahr in Marienbad (1961) ve Hélène Cattet'in / Bruno Forzani'in Der Tod weint rote Tränen (2013) Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi

(ÖZ TÜRKÇE)

Letztes Jahr in Marienbad (1961) ve *Der Tod weint rote Tränen* (2013) başlıklı Avrupa filmlerinin karşılaştırmalı analizi, bu iki filmde çekim tarihleri arasındaki büyük zaman farkına rağmen benzer eğilimlerin, stratejilerin ve güvenilmez anlatıcı türlerinin kullanıldığını gösteriyor. Güvenilmez anlatımların ve özellikle de *Mind Game Filmlerinin* ancak 1990'lardan itibaren adeta bir patlama yaşamasına rağmen, Alain Resnais'in filminin örnek analizi yukarıda belirtilen anlatsal gösterim biçimlerinin mutlaka yeni olarak nitelendirilmesi gerektiğini ortaya koyuyor.

Filmin güvenilmez anlatım kalıplarının ortak paydaları arasında parçalama, çoklu bakış açısı ve kronolojik olmayan düzen sıralanabilir. Analiz edilen filmlere bakıldığında bu anlatım özelliklerinin mekanların estetik gösterimleri nedeniyle çok zor konumlandırılabilir ya da hatta hiç konumlandırılmaz olmasını güçlendirildiği görülüyor. Ayrıca olayın aşamaları ve film sekansları arasındaki bağlantılar zamansal bakımdan açık biçimde belirlenmiyor.

Sunulan mekanlar açıkça konumlandırılmıyor, çünkü ağırlıklı olarak labirent vari ve parçalanmış olarak sergileniyor. Bunun ötesinde istikrarın bulunmadığı görülüyor, çünkü geçişsel mekanlar ve zamansal boşluklar ağır basıyor. Bundan dolayı anlatımın istikrarsızlığı artırılıyor ve yanılsama ile gerçeklik arasında ayırım yapma olanağı karmaşıklaştırılıyor ya da hatta olanaksız hale geliyor.

Anahtar Sözcükler: *Letztes Jahr in Marienbad, Der Tod weint rote Tränen, yap-boz filmler, Nouveau Roman/Nouveau Cinéma, (Neo)Giallo*

1. Einleitung

Ausgehend von der vielfach wiederholten These, dass unzuverlässiges Erzählen verstärkt seit den 1990ern im Film zu beobachten sei (und hier vorrangig in Form des *Mind Game Films*), untersucht der vorliegende Artikel, inwiefern heute verwendete Verfahren und Ausgestaltungsmöglichkeiten von unreliabler Narration bereits seit den 1960er Jahren Verwendung finden bzw. variiert werden. Verglichen werden sollen hierzu zwei europäische Filme, die mit einem zeitlichen Abstand von 52 Jahren entstanden sind und sich unterschiedlichen Genres, nämlich dem *Nouveau Cinéma* und dem *Neo-Giallo* zuordnen lassen.¹ Es handelt sich bei ihnen um Alain Resnais' *Letztes Jahr in Marienbad*² (1961) sowie um Hélène Cattets und Bruno Forzanis *Der Tod weint rote Tränen*³ (2013). In Anlehnung an die von Buckland für den *Puzzle Film* als charakteristisch herausgestellten Kriterien (vgl. Buckland 2009) wird der Fokus der Analyse auf Raum, Zeit, Erzählverfahren und der damit verbundenen filmischen Darstellung liegen. Dabei werden Ähnlichkeiten beider Filme untersucht, die aufzeigen sollen, dass sich (post)moderne Elemente in beiden Filmen identifizieren lassen, die insbesondere dem unzuverlässigen Erzählmodus geschuldet sind.

2. *Puzzle Film*

Buckland bezeichnet den *Puzzle Film* als ein Phänomen des unzuverlässigen Erzählens, das vermehrt seit den 1990er Jahren zu beobachten sei und komplexe Handlung mit komplexem Erzählen kombiniere. (vgl. Buckland 2009: 6) Die zahlreichen charakteristischen Merkmale des *Puzzle Films*, die er herausstellt, lassen sich in folgenden Kategorien systematisieren: Figuren, Handlung und Ereignisse, Raum- und Zeitdarstellung, Realität und Imagination, Erzähler und filmische Darstellungsweisen. Im Rahmen der folgenden Analyse soll der Fokus auf die Kategorien Zeit, Raum und Erzähler gelegt werden, da diese in beiden Filmen dominieren, wobei Besonderheiten hinsichtlich der filmischen Darstellung ebenfalls Berücksichtigung finden. Als charakteristisch für den *Puzzle Film* nennt Buckland u. a. Nicht-Linearität, Zeitsprünge, Lücken und labyrinthartige räumliche Strukturen, die zu einer Orientierungslosigkeit des

¹ So bezeichnete sich beispielsweise einer der erfolgreichsten *Giallo*-Regisseure, Dario Argento, als inspiriert durch *Letztes Jahr in Marienbad* (vgl. Gracey 2010: 54).

² Im Folgenden wird die Abkürzung *LJM* für den Filmtitel *Letztes Jahr in Marienbad* verwendet.

³ Im Folgenden wird die Abkürzung *DTWRT* für den Filmtitel *Der Tod weint rote Tränen* verwendet.

Zuschauers⁴ führen. Hinzu kommt die Unzuverlässigkeit des Erzählers, der beispielsweise das Publikum hinsichtlich Realem und Imaginiertem im Unklaren lässt oder die Handlung nur subjektiv und fragmentarisch darstellt. Dies schlägt sich auch in den filmischen Darstellungsverfahren nieder, z. B. in unüblichen *Point-of-View-Shots* oder dem Vermeiden von Übersicht schaffenden Totalen. (vgl. Buckland 2009: 5ff.)

Während Buckland den *Puzzle Film* erst ab den 1990er Jahren verortet, finden sich bereits avantgardistische Vorläufer, beispielsweise der *Nouveau Roman* bzw. das *Nouveau Cinéma*, die im Folgenden erläutert werden.

3. *Letztes Jahr in Marienbad*

LJIM entstand unter der Regie von Alain Resnais nach einem „cinéroman“ (Stiglegger 2006: 38) von Alain Robbe-Grillet und erzählt die Ereignisse rund um das Aufeinandertreffen eines Mannes und eines Paares in einem riesigen Barockgebäude, vermutlich einem Hotel, mit vielen Gästen. Der Mann, der die Frau des Anderen sichtlich begehrt, konfrontiert diese mit angeblichen Ereignissen aus dem vergangenen Jahr, an welche diese sich zunächst gar nicht, später dann partiell bzw. anders als er zu erinnern scheint. Während es sich aus seiner Sicht so zugetragen haben soll, dass sie sich auf die Liaison einließ, ihn aber auf das nächste Jahr vertröstete und so eine gemeinsame Zukunft in Aussicht stellte, erscheint ihr zunächst alles unmöglich, jedoch lässt sich gegen Ende des Films eine mögliche Variante ihrer aufkommenden Erinnerung als Vergewaltigungsversuch deuten, hinzu kommen auch Hinweise darauf, dass die beiden schließlich das Hotel gemeinsam verlassen.

3.1 *Der Nouveau Roman und das Nouveau Cinéma*

Bereits im *Nouveau Roman*, den Alain Robbe-Grillet ab den 1950er Jahren prägte, finden sich narrative Verfahren, die für den späteren *Puzzle Film* charakteristisch sind, und durch Widersprüchlichkeiten, Lücken, Unzuverlässigkeit von Erzähler und Figuren, aber auch durch Diskontinuität und fehlende Kausalzusammenhänge bestimmt werden. Robbe-Grillet hält Folgendes fest:

Wie wir sehen, weisen moderne Texte nicht nur Aufsplitterungen und urplötzlich auftauchende Lücken und Löcher zwischen den einzelnen Textteilen auf, in die man bei der Lektüre hineinstürzt, sondern es zeigt sich [...], daß es den verbleibenden Elementen auch an Festigkeit mangelt, da diese, anstatt miteinander übereinzustimmen, sich gegenseitig

⁴ Hier und im Folgenden verwenden wir die männliche Form gleichermaßen auch für die weibliche.

widersprechen. Hier drängt sich das Bild eines Puzzles auf [...]. Man hat viele Elemente vor sich liegen, doch diese Elemente sind unzusammenhängend und lückenhaft, außerdem gibt es auch solche, die sich widersprechen. (Robbe-Grillet 1987: 31)

Die aufgezählten narrativen Strategien finden sich nicht nur in seinen Romanen, sondern auch in seinem späteren Werk als Filmemacher, das mit *L'Immortelle* (1963) einsetzt und den Beginn des *Nouveau Cinéma* einleitet. Bereits hier kommt es beispielsweise zur Vermischung von Realität und Imaginärem. (vgl. Jost 1992: 67) Entsprechende Charakteristika zeichnen sich bereits bei *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) ab, auch wenn Robbe-Grillet hier noch nicht als Regisseur tätig war, sondern lediglich die Vorlage verfasste. Als weitere Merkmale für seine Filme sind das Episodenhafte und Fragmentarische anzuführen, wie die sich anschließende Analyse von *LJIM* exemplarisch zeigen wird. Während ein narrativ traditionell verfahrenender Film einzelne Sequenzen miteinander verbindet,

verzichten die Filme von Robbe-Grillet mit Vorliebe auf diesen berühmten narrativen Klebstoff. Sie begnügen sich damit, Sequenzen aneinandereiheilen, und so bleibt die Herstellung der Verknüpfungen dem Zuschauer überlassen, was von diesem als eine Schwierigkeit empfunden werden kann. (Jost 1992: 72)

Auch auf der Figurenebene sind keine eindeutigen Zuschreibungen mehr möglich, was die Unzuverlässigkeit des Erzählten verstärkt. Figuren, die in der einen Einstellung noch präsent waren, können plötzlich fehlen bzw. vice versa oder aber ihre charakteristischen Eigenschaften können sich ins Gegenteil verkehren (vgl. ebd.: 74).

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers in Robbe-Grillet's Romanen, die Blüher betont und als Symptom einer „radikalisierten Moderne“ (Blüher 1992: 10) sieht, spiegelt sich zweifelsohne auch in seinen Filmen wider und findet in entsprechenden filmischen Verfahren ihren Ausdruck, wie noch zu zeigen sein wird:

Die an die Stelle des „objektiven“ Erzählers tretenden „subjektiven“ Erzählinstanzen verlieren bei Robbe-Grillet [...] ebenfalls jenen Status des scheinbar vertrauenswürdigen, „verlässlichen“ Erzählers [...]. Stattdessen treten in Robbe-Grillet's Texten neue Arten von Erzählern und „voix narratrices“ auf, die ein problematisches Verhältnis zu der dargebotenen Erzählung haben, indem sie diese zerstückeln, verfälschen, in Frage stellen, mit unauflösbaren Widersprüchen versehen und spielerisch-kombinatorisch verändern. (Blüher 1992: 78f.)

Damit verbunden ist auch eine problematisierte Verortung von Zeit und Ort in den Romanen Robbe-Grillet, da bekannte Ordnungen jener hinfällig werden und jegliche Formen von Kohärenz und Chronologie aufgehoben werden (vgl. ebd.: 81f.).

3.2 Analyse

3.2.1 Raum

LJIM setzt ein mit Innenaufnahmen des gewaltigen und barocken Gebäudekomplexes, der sich im späteren Verlauf des Films als Hotel herausstellen wird. Von besonderer Bedeutung ist die Tatsache, dass die gesamte Handlung in diesem Gebäude und dem es umgebenden Park spielt und niemand von einem Leben außerhalb spricht, beinahe so, als gäbe es keine Außenwelt. Während der Blick des Zuschauers durch scheinbar endlose Flure, über enorme Stuckdecken und Marmorflächen in Galerien gleitet, ist laute Orgelmusik (vgl. *LJIM 1961*, 0:02:31–0:06:20) zu hören, die der Erhabenheit und dem gezeigten Prunk entspricht und gleichzeitig auch Assoziationen des Sakralen weckt. Die Kamera mäandert zwischen im Kreis abgefilmten Ornamenten, Türbögen sowie kunstvollen Kuppeln, und obwohl auf diese Weise eine große Menge an Raum präsentiert wird, muss festgestellt werden, dass es nicht gelingt, einen Überblick über die Architektur zu gewinnen. Vielmehr führt das zwar ruhige, aber immer nur Teile und Details zeigende Gleiten durch die verschiedenen Räume zu nur mehr partiellen Eindrücken, die miteinander in Relation zu setzen dem Zuschauer versagt bleiben muss, denn, [d]ie durch die Langsamkeit ermöglichte Intensität der Beobachtung steht hier in keiner Relation zu deren narrativem Ergebnis“ (Stiglegger 2006: 35). Es geht mehr um die ästhetische Erfahrung des Betrachtens. Hinzu kommt die nur zu erahnende Größe des Gebäudes, die sowohl durch dessen Unübersichtlichkeit als auch durch die dort herrschende Akustik evoziert wird, denn Stimmen tauchen dort ebenso plötzlich auf, wie sie wieder verhallen.

In einem scheinbaren Kontrast hierzu erscheinen die gezeigten Flure des Hotels: Durchnummeriert verlaufen die Zimmernummern Tür um Tür, zwischen den Zimmern immer wieder eine Statue platziert, ohne jegliche Variation. Dieses dem Aspekt der Wiederholung zuzuordnende Motiv wird an späterer Stelle erneut diskutiert werden. Auch die Architektur des Parks erscheint im Gegensatz zum labyrinthisch erscheinenden Gebäude als architektonisch

übersichtlich gestaltet (vgl. *LJIM* 1961, 0:46:58), verweist aber letztlich auch nur auf die Unübersichtlichkeit der Geschehnisse dort. Dem Gebäude als einer Form von Labyrinth entspricht auch die Aussage der Protagonistin, dass das Hotel Geheimnisse habe und rätselhafte Züge aufweise (vgl. *LJIM* 1961, 0:18:04). Diese Darstellungsweise des Merkwürdigen und Geheimnisvollen wird unterstützt durch verschiedene Verfahren, die die Unsicherheit im Raum verstärken, so z. B. die Nutzung des Fragmenthaften, das sich erst nach und nach zu einem Gesamtbild ergibt bzw., wie sich später herausstellt, niemals ein Ganzes darstellen und somit nie einen Überblick über Raum, Zeit und Geschehenes ermöglichen wird. Beispielhaft anzuführen ist hier der Beginn einer Theaterinszenierung, bei der erst nach und nach ein Überblick über die Bühne gewährt wird. Ein eingangs gezeigter männlicher Schauspieler und eine ebenfalls separat gezeigte Schauspielerin stehen nebeneinander auf der Bühne, dies war zuvor nicht deutlich ersichtlich. (vgl. *LJIM* 1961, 0:07:33–0:08:59) Ein weiteres Mittel zur Erzeugung eines unbeständigen Raumes kann in der Verwendung von Spiegeln gesehen werden. Es stellen sich Fragen nach Grenzen des Raumes und der Wahrheit bzw. Verfälschtheit von Spiegelbildern und einer Verzerrung der Realität, wenn vermeintliche Fenster sich als Spiegel entpuppen oder die Figuren sich in Spiegeln erblicken und mit dem Spiegelbild statt dem Menschen kommunizieren. (vgl. *LJIM* 1961, 0:11:34) Ebenso werden durch die Spiegelungen Assoziationen des Doppelgängers als einem unheimlichen Motiv par excellence hervorgerufen. Eine ähnliche Wirkung wird evoziert, wenn Gemälde dergestalt präsentiert werden, als könne man in sie hineinsteigen (vgl. *LJIM* 1961, 0:29:16ff.) und somit die Frage nach Dimensionen und des Verhältnisses von Realität und Abbild stellen. *Mise-en-abyme*-Strukturen, insbesondere der Örtlichkeit des Parks, so z. B. in Bildern an den Wänden, führen zusätzlich zu Spiegelungen, die von bewusster Illusionsstörung und Selbstreflexivität zeugen, zudem darüber hinaus ein Gefühl des Geheimnisvollen wie Unheimlichen aufkommen lassen.

Auch Blenden werden in verwirrender Weise verwendet, beispielsweise werden zwei Szenen aneinander montiert und scheinbar durch ein *fade-to-black* (vgl. *LJIM* 1961, 0:08:09) getrennt, jedoch wird dem Publikum kurz danach bewusst, dass es sich nicht etwa um eine Blende, sondern um eine die zweite Szene einleitende schwarze Wand auf einer Theaterbühne handelt. (vgl. *LJIM* 1961, 0:08:10f.) Besagte Montage irritiert also bewusst und macht damit auf Unsicherheiten und Mehrdeutigkeiten aufmerksam. Neben der prinzipiellen Verunsicherung die gezeigte Handlung betreffend verweisen diese Mittel auch auf die Illusion des Bildes bzw. Films als Medium an sich und seiner

Verlässlichkeit (vgl. Stiglegger 2006: 40) und können somit als postmodern selbstreflexiv betrachtet werden (vgl. Zima 2001: 340f.).

3.2.2 Zeit

Neben der räumlichen Verwirrung des Zuschauers entstehen auch Zweifel die Zuordnung einzelner Szenen zu den beiden im Film thematisierten Zeitebenen betreffend, nämlich die Gegenwart in der erzählten Zeit und die Geschehnisse des vergangenen Jahres. Verantwortlich hierfür ist eine Achronologie im Erzählen von *LJIM*, die nicht etwa nur zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu wechseln scheint, sondern vielmehr auch auf den einzelnen Ebenen springt und dort nicht etwa der Reihenfolge nach verläuft. So wird eine Szene an der Hotelbar (vgl. *LJIM* 1961, 0:35:10ff.) nach etlichen vergangenen Filmminuten plötzlich und wider Erwarten gegen Ende des Films – und nach auf der Zeitachse deutlich später geschehenden Ereignissen – weiter fortgeführt (vgl. *LJIM* 1961, 1:21:47ff.) und präsentiert dem Zuschauer einen Wissenszuwachs, wenn man im Rahmen dieses Films überhaupt davon sprechen kann, der früher wesentlich zum besseren Verständnis der Handlung beigetragen hätte, indem nämlich hier das rivalisierende Verhältnis der beiden Männer in Bezug auf die begehrte Frau zumindest partiell ersichtlich wird. Für ähnliche Unstetigkeit sorgen fragmenthafte Szenen, die sowohl an die gegenwärtige wie an die vergangene Handlung angebunden werden könnten, so z. B. der Tanz (vgl. *LJIM* 1961, 0:35:05) und generell das Treiben und Spiel der Gäste im Hotel (vgl. *LJIM*, 1961, 0:16:20).

Prinzipiell ist für *LJIM* zu konstatieren, dass eine Vielzahl von Szenen weder deutlich dem Modus des real Stattgefundenen noch dem des Imaginären zugeschrieben werden kann. Neben der den Film dominierenden Meinungsverschiedenheit zwischen den beiden namenlosen Protagonisten bezüglich der Geschehnisse des letzten Jahres und dem Zuschauer damit präsentierten zwei Ansichten liegt dies unter anderem auch an der Inszenierungsweise. Gemeint sind hiermit sowohl Szenen, die als Flashbacks gesehen werden können und somit vermeintlich die Ereignisse von damals präsentieren oder aber als Phantasien, Wünsche oder Lügen gedeutet werden können. Auf die Spitze getrieben wird diese Form der Inszenierung, wenn bei einer (scheinbar) in der Gegenwart stattfindenden Szene im Park nur die veränderte Kleidung der Protagonistin (vgl. *LJIM* 1961, 0:25:12 und 0:27:03) darauf hinweist, dass hier eine Szene aus dem vergangenen Jahr oder der Imagination angeschlossen wurde. Ein ähnliches Verfahren nutzt Robbe-Grillet auch bei seinem Film *L'Immortelle* (1963), wodurch die zeitliche Kontinuität

ebenfalls fragwürdig erscheint (vgl. Jost 1992: S. 67f.). Hinzu kommt die nicht realistische Darstellungsweise, zu der insbesondere jene Sequenzen zu rechnen sind, die unbewegliche Menschen wie in einem Standbild aus dem Theater zeigen (vgl. *LJIM* 1961, 0:13:14) und die Vermutung des Zuschauers verstärken, dass es sich beim Gesehenen um Wünsche oder traumgleiche Phantasien handeln könnte, nicht jedoch um Reales. Erschwerend kommen Wiederholungen, Leitmotive, iterative Episoden vor, so z. B. ganze Sätze, die immer wieder bemüht werden oder auch Variationen, so beispielsweise die in verschiedenen Ausführungen präsentierte Szene der sich androhenden Vergewaltigung (vgl. *LJIM* 1961, 0:44:00). Das Wiederholende, aber leicht in seiner Form Veränderte, versetzt den Zuschauer zunächst in die Erwartungshaltung, etwas schon gesehen zu haben, nun aber wahrscheinlich neue Details erfahren zu können. Tatsächlich aber präsentiert der Film ihm eine andere Version des Geschehnisses, die zu tieferem Unverständnis führt, das zuvor Gesehene in Frage stellt, selbst aber keine endgültigen Antworten zu geben imstande ist. Als Beispiel kann hierfür erneut der bereits als *mise-en-abyme* identifizierte Park angeführt werden, der real einerseits mehrmals auf den verschiedenen Zeitebenen präsentiert wird, sich jedoch auch abbildhaft auf der parkähnlichen Kulisse der Theaterbühne zeigt und schließlich auch auf Bildern im Hotel erscheint. Auch die bereits beschriebene Leblosigkeit in den Gesichtern der Schauspieler (vgl. *LJIM* 1961, 0:09:46) wird in Szenen aus dem Theaterstück gespiegelt – dort ist die Rede von leblosen Figuren in den Fluren, zudem ist von der Schauspielerin auf der Bühne der mehrfach von der Protagonistin gesprochene Satz zu hören, dass sie nun komme und ihm gehöre. (vgl. *LJIM* 1961, 0:09:00) Dieser Satz verweist auf das spätere, mögliche Ende des Films, welches andeutet, dass die Frau gemeinsam mit dem Liebhaber das Hotel verlassen könnte. (vgl. *LJIM* 1961, 1:28:26)

3.2.3 Unzuverlässiges Erzählen / unzuverlässiger Erzähler

Wie bereits in der Analyse zur räumlichen und zeitlichen Gestaltung erwähnt, entziehen sich einige Szenen in *LJIM* einer eindeutigen Zuordnung zur Ebene der Realität bzw. zur Ebene des Traums, der Phantasie oder auch Lüge. Dieser Effekt ist zu großen Teilen auch Elementen unzuverlässigen Erzählens geschuldet, denn die fehlende Handlungsstringenz fragmenthafter Episoden, die teilweise verspätet, bisweilen nie zu Ende erzählt werden, lässt den Zuschauer über lange Strecken im Unsicheren über die inhaltliche Struktur und somit auch über Realität und Imagination. Darüber hinaus lässt sich eine allgemeine Unsicherheit in Bezug auf das Verhältnis von potentiell sich in der Vergangenheit Ereignetem und aktuellen Geschehnissen konstatieren, wenn

beispielsweise Fragmentaufnahmen scheinbarer Erinnerungen oftmals damit enden, dass in der gegenwärtigen Erzählzeit etwas passiert, das die beiden Zeitpunkte zu verketteten, eine Kausalität herzustellen und es damit 'wahrer' zu machen scheint, so z. B. erinnert sich die Protagonistin an der Hotelbar an die Ereignisse des Vorjahres zurück. Diese Erinnerung scheint ausgelöst zu werden durch ein an der Bar herunterfallendes Glas (vgl. *LJIM* 1961, 0:37:07) und man sieht in Form eines Flashbacks die vermutlich damals im privaten Zimmer zerbrechende Glasflasche (vgl. *LJIM* 1961, 0:37:11f.). Scheinbar noch innerhalb der im Flashback gezeigten privaten Räumlichkeit – wenn man genauer hinsieht, wird ersichtlich, dass es sich um einen anderen Fußboden handeln muss – greifen Hände nach den Glassplittern (vgl. *LJIM* 1961, 0:37:18), nach einem Schnitt sieht man den Kellner in der Hotelbar Scherben auflesen (vgl. *LJIM* 1961, 0:37:23).

Hinzu kommt die Tatsache, dass der Rezipient sich beständig fragen muss, welche Art von Erzähler Verwendung findet. Zu Beginn des Films scheint es zunächst ein *Voice-Over* zu sein, wobei die Sicht auf das Gebäude durch *Point-of-View-Shots* (vgl. *LJIM* 1961, 0:03:42) verdeutlicht wird, später aber entpuppt sich dieses dann als ein über weite Strecken intradiegetischer Erzähler. Wenn die Erzählstimme des *Voice-Over* dann zu den Aufnahmen in den Galerien des Gebäudes abwechselnd deutlich und undeutlich, laut und leise erklingt (vgl. *LJIM* 1961, 0:02:29ff.), erscheint es so, als sei der Sprecher anwesend und bewege sich durch die Hallen, somit wäre er als Erzähler aus dem *Off* auszumachen. Intensiviert wird die Unsicherheit durch die keineswegs klar ersichtlichen Inhalte und Absichten der vom Erzähler gemachten Aussagen, vieles erscheint assoziiert, elliptisch und beschreibt größtenteils das Gezeigte.

Neben der Tatsache, dass das Publikum bisweilen den *Point-of-View* des Erzählers einnimmt, wenn wir beispielsweise mittels der Aufnahmen Flure entlang zu schreiten glauben, ist auch ein Wechsel des Erzählers festzustellen: Spricht der Geliebte in einer Szene noch im Dialog zur Frau, erscheint er im nächsten Moment als *Voice-Over*-Sprecher. Oftmals ist es nicht klar getrennt eines von diesen beiden, es handelt sich vielmehr um Überlappungen in dem Sinne, dass die der Szene übergelegte Erzählstimme dann (nach einem Schnitt) wieder Bestandteil eines Dialogs wird oder umgekehrt (vgl. *LJIM* 1961, 0:13:10), so dass es auch möglich ist, dass ein Flashback ohne Dialoge auskommt, nur den Geliebten und die Frau präsentiert und man dazu schließlich den Erzähler sprechen hört (vgl. *LJIM* 1961, 0:46:07). Es lässt sich also von einem ständigen Wechsel zwischen einem *Voice-Over*-Erzähler, einem Erzähler aus dem *Off* und einem intradiegetischen Erzähler sprechen. Metalepsen sind

dann zu konstatieren, wenn der Erzähler sich in die Handlung einmischt, jedoch ist hier stets zu bedenken, dass es sich bei ihm auch um eine der zentralen Figuren handelt. Hinzuzudenken ist auch die Frage danach, ob es sich beim intradiegetischen Erzähler immer um den Geliebten handelt. Dazu kommen Szenen, bei denen der Ton unabhängig von seiner optischen Herkunft ist, er setzt bereits vor oder nach seiner angenommenen Quelle ein (vgl. Jost 1992: 69), so z. B. in den ersten Minuten des Films, in denen die Erzählerstimme von Fluren und Gängen berichtet, aber lediglich ein grauer Screen mit Darstellernamen und Produktionsangaben ersichtlich ist (vgl. *LJIM* 1961, 0:01:18). Die akustische Klammer entsteht hier durch den scheinbar vorgezogenen Wechsel der Tonspur und verwirrt den Zuschauer zunächst, weckt dann aber den Anschein einer vermeintlichen Zusammengehörigkeit der beiden Einstellungen und verweist hier auf die Medialität und ‚Gemachtheit‘ des Films, sollten doch Produktionsangaben als den Realitätseindruck des Rezipienten störend wahrgenommen werden. Dieselbe Diskrepanz zwischen dem dem Zuschauer Gezeigten und dem von ihm Gehörten lässt sich noch mehrfach in *LJIM* wiederfinden: Während der Theateraufführung hören wir so den Dialog auf der Bühne, sehen die sprechenden Schauspieler aber anfänglich nicht (vgl. *LJIM* 1961, 0:07:47), was filmisch soweit nicht ungewöhnlich ist, allerdings hier die bereits herrschende Unsicherheit insofern noch verstärkt, als der Zuschauer bereits am Erzähler zweifeln muss und durch die Stimmen der nicht zu sehenden Schauspieler zunehmend in die Irre geführt wird.

Sobald deutlich wird, dass *LJIM* mindestens zwei Versionen ein und desselben Geschehens präsentiert, kommt u. a. aufgrund der bisher genannten Faktoren sowie einer fehlenden Rahmung der Binnengeschichte bzw. des Flashbacks die Frage danach auf, wessen Version der Geschichte der Zuschauer derzeit sieht. So uneindeutig die Handlung aus bereits genannten Gründen scheint, so glaubt man doch sagen zu können, dass z. B. eine Version der vermeintlichen Vergewaltigung der Sicht der Frau entspricht bzw. handelt es sich hierbei vielmehr um eine Anspielung, die sich als große Lücke darstellt. Eine andere Version stellt wahrscheinlich seine Perspektive dar, indem er hier auf die Konsensualität ihres Zusammenkommens hinweist: „Es war nicht mit Gewalt.“ (*LJIM* 1961, 1:17:55) Allerdings könnte man auch behaupten, dass die erstgenannte nicht ihre Sicht, sondern schlicht die Realität darstellt. Diese Frage jedoch klärt sich, wie viele andere, auch am Ende des Films nicht. Auffallend daran ist auch, dass insbesondere für ein derart handlungskonstituierendes Geschehen wie die etwaige Vergewaltigung eine Leerstelle gewählt wurde, während beispielsweise räumliche Darstellungen detailliert und in ihrer

Ausführung überladen präsentiert werden. Eine ähnliche Verwendung einer Leerstelle findet sich auch in Robbe-Grillet's Roman *Le Voyeur* (1955), in dem anstatt der Wiedergabe eines Mordes eine Leerstelle erscheint (vgl. Blüher 1992: 90).

Wie schon auf der Ebene von Raum und Zeit, so tragen auch auf der Ebene der Narration Wiederholungen zur Unreliabilität bei. Der Erzähler und die Figuren nutzen einige Phrasen immer wieder, so z. B. spricht der Geliebte mehrfach von Friedrichsbad (vgl. *LJIM* 1961, 0:24:49, 0:27:47 und 1:09:30). Das Gehörte erhält für den Zuschauer so einen Wiedererkennungswert. Er glaubt es zu kennen, nur erscheint es in immer neuen Varianten und muss dadurch sogar verstärkt angezweifelt werden. Gleiches kann für die Verwendung von Leitmotiven, z. B. des (Gesellschafts-)Spiels oder der antiken Statuen, behauptet werden.

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers erreicht ihr Höchstmaß damit, dass er etwas erzählt, es aber im Moment danach für unmöglich erklärt (vgl. *LJIM* 1961, 0:41:18) und betont, dass er sich wohl irren müsse (vgl. *LJIM* 1961, 0:33:13). Gab es also zuvor Zweifel am Erzähler, so muss nun ernsthaft alles in Frage gestellt werden und es gilt ihn als Autorität anzuzweifeln, stellt er sich selbst doch als Instanz in Frage.

Auch die Ausgestaltung der Figuren betreffend lassen sich Unsicherheiten bzw. Unzuverlässigkeiten ausmachen. Außerordentlich fragmenthaft gezeichnet haben sie keine Namen und Eigenschaften im Sinne einer tiefergehenden Charakterisierung. Der auch dadurch kühl wirkende, äußerst emotionslose Film versucht zu keinem Zeitpunkt Sympathien für oder auch nur Empathie mit seinen Figuren hervorbringen zu wollen und verstärkt diese so zu den Figuren hergestellte Distanz schlussendlich dadurch, dass die nur grob skizzierten Figuren sich auch noch zu wandeln scheinen. Beispielsweise erhält die bis dahin unschuldig bis naiv wirkende Figur der Protagonistin in zumeist heller Kleidung eine ambivalente Färbung, wenn sie gegen Ende des Films vorwiegend in dramatischem Schwarz gezeigt wird und in den Verdacht gerät, ihren Mann betrogen zu haben und eine Flucht mit dem Geliebten anzustreben. Die ohnehin unzuverlässige, da eventuell an einem Gedächtnisverlust leidende Frau wird somit noch unzuverlässiger dargestellt. Schließlich und nicht zuletzt sind es mehrere denkbare – im Gegensatz zu *DTWRT* aber noch zählbare und logisch erklärable – Enden, die die Filmhandlung von *LJIM* bis zuletzt unsicher machen.

Die Verwendung von Musik ist ebenfalls als auffällig zu bezeichnen und trägt insofern zur Unsicherheit der Erzählung bei, als dass teilweise nicht immer rasch ersichtlich wird, ob es sich um extra- oder intradiegetische Musik handelt. (vgl. *LJIM* 1961, 0:10:04). Das Übertönen der Stimmen mittels Musik führt dazu, dass dem Publikum scheinbar Teile von Unterhaltungen entgehen und diese somit nur fragmentarisiert erscheinen können.

4. *Der Tod weint rote Tränen*

Bei dem Film *DTWRT* handelt es sich um eine Produktion der Regisseure Bruno Forzani und Hélène Cattet. Es geht es um einen Mann, Dan Kristensen, der nach einer Geschäftsreise in seine Wohnung zurückkehrt und feststellen muss, dass seine Frau verschwunden ist. Er erkundet den Rest des geheimnisvollen und labyrinthartigen Hauses auf der Suche nach ihr, jedoch ohne Erfolg. Der zur Hilfe gerufene Polizeikommissar bekundet Zweifel an der Version Kristensens und verdächtigt ihn, für das Verschwinden seiner Frau verantwortlich zu sein. In dem Haus kommt es zu zahlreichen geheimnisvollen Begegnungen und zum Teil phantastischen Begebenheiten, die sich zwischen Realität und Traum bzw. Wahn zu bewegen scheinen. Die Erzählhandlung zerfällt zunehmend und das Episodenhafte dominiert, das stark geprägt ist von (sexueller) Gewalt und Obsession.

4.1 *Neo-Giallo*

Der Film der *DTWRT*, den wir im Folgenden unter Berücksichtigung der Analysekriterien Raum, Zeit und unzuverlässiger Erzähler betrachten werden, kann ebenfalls als *Puzzle Film* bezeichnet werden und bedient sich narrativer Verfahren, die bereits im *Nouveau Cinéma* zu identifizieren sind. Allerdings erfolgt die erzählerische Umsetzung in radikalierter Form, beispielsweise hinsichtlich der Fragmentarität und Lückenhaftigkeit, da der o.g. Film als Produkt der Postmoderne verstanden werden muss, während *LJIM* im Übergang zwischen Moderne und Postmoderne verortet werden kann. Neben dem für den *Puzzle Film* charakteristischen narrativen Verfahren des unzuverlässigen Erzählens finden sich auch Parallelen zu und Anlehnungen an das Genre des *Giallo*, die insbesondere in der Ästhetik des Films widerspiegelt werden.

Der Begriff des *Giallo* (ital.: gelb) entstammt einer in den 1920ern im italienischen Verlagshaus Mondadori in gelbem Buchumschlag herausgegebenen Serie von ursprünglich englischsprachigen Mord-Mystery-Romanen und umfasste unter anderem Werke von Arthur Conan Doyle, Agatha Christie und Edgar Wallace. (vgl. Koven 2006: 2) Infolge des Erfolgs der Romane entstehen eigenständige italienische Filme, deren klassische Blütezeit

auf die Zeit von 1970 bis 1975 datiert werden kann. *Giallo*-Filme gibt es aber bereits eher: Viscontis *Ossessione* (1942) weist schon giallotypische Elemente auf; in der Literatur wird zumeist Bavas *La ragazza che sapeva troppo* (1962) als begründend für das Genre genannt. Häufig Verwendung findende Symbole und Motive sind (sexuelle) Gewalt gegen schöne Frauen, Messer und Rasierklingen als Mordwaffen sowie Handschuhe und Maskierung des Täters. (vgl. Koven 2006: 3ff.) Darüber hinaus sind spezifische narrative Charakteristika zu identifizieren, die zum Teil auch konstitutiv für den *Puzzle Film* sind, wie beispielsweise „labyrinthine narrative excesses“ (Thrower 1999: 109). „The ultimate result is a totally chaotic spectacle which inevitably bends, twists and destroys the (typically naïve) world views of their protagonists.“ (Howarth 2002: 71f.) Während die klassischen *Gialli* noch als Kriminalerzählungen bezeichnet werden können, die rational auflösbar sind (vgl. Koven 2006: 9), präsentieren einige (hauptsächlich spätere) Filme Übernatürliches und nähern sich dadurch auch zunehmend dem Genre des Horrors an. Newman schlägt für diese den Begriff *Giallo Fantastico* vor (vgl. Newman 1986: 23). Eine weitere Ausdifferenzierung erfährt der Begriff bei Scheinpflug, der unter *Giallo Pseudofantastico* solche *Gialli* versteht, in denen übernatürliche Erklärungsansätze als reale demaskiert werden. (vgl. Scheinpflug 2014: 17f.) *DTWRT* lehnt sich bisweilen an dieses Subgenre an, da Deutungen, die Übernatürliches berücksichtigen, ermöglicht werden. Als typische Settings können neben italienischen und anderen europäischen Metropolen, insbesondere einzelne isoliert wirkende Gebäude genannt werden (vgl. Koven 2006: 52), die ihre Schauplätze auf ein bis zwei Settings reduzieren (vgl. Koven 2006: 8), wie auch die folgende Analyse zeigen wird. Hinsichtlich der filmischen Darstellung kann eine Betonung der Ästhetik der Sinne hervorgehoben werden: Visuelle Stimuli durch die Wiederkehr bestimmter Farbschemata, *Close-ups* einzelner Körperteile oder Spiegelungen und optische Verzerrungen, aber auch akustische Reize wie zum Beispiel zerbrechendes Glas, knatschendes Leder oder morbide, instrumentale Musik sind vorherrschend. Auch diese ästhetischen Besonderheiten finden in der sich anschließenden Analyse Berücksichtigung, wobei das Hauptaugenmerk der Untersuchung auf den bereits genannten Kriterien Raum, Zeit und unzuverlässiger Erzähler liegen wird.

4.2 Analyse

Als wesentliches Merkmal des Films *DTWRT* ist zum einen die schwierige bzw. nahezu unmögliche Verortbarkeit von Raum und Zeit zu nennen, die zu einer Orientierungslosigkeit des Zuschauers führt. Insbesondere die asynchrone Struktur, sowie die scheinbare Reduzierung auf einen Ort, nämlich auf das

Wohnhaus des Protagonisten, gleichzeitig aber auch auf unendlich viele Räume innerhalb dieses Hauses, führen zu diesem Effekt. Ein weiteres Charakteristikum des Films, das mit der Darstellung von Raum und Zeit einher geht, ist die verwendete Strategie des unzuverlässigen Erzählens, die sich unterschiedlicher, zum Teil sich widersprechender (Binnen)erzählungen bedient, ambivalente, irrationale Protagonisten in den Fokus rückt sowie mit der Oszillation zwischen Realität und Traum bzw. Wahn spielt. Von dieser Grundannahme ausgehend, liegt der Schwerpunkt der Analyse auf den Kategorien Raum, Zeit und unzuverlässiges Erzählen.

4.2.1 Raum

Ähnlich wie bei *LJIM* dominieren Innenaufnahmen des Gebäudes, lediglich zu Beginn bei der Ankunft von Dan Kristensen wird das Haus von außen gezeigt, wobei auch dies nicht in Form einer Totalen geschieht, sondern nur der Eingangsbereich bzw. einzelne Teil der Außenfassade in *Close-ups* gezeigt werden, sodass der Zuschauer über die äußere Gesamtansicht des Gebäudes im Unklaren gelassen wird (vgl. *DTWRT* 2013, 0:03:03–0:03:13). Ein unheimlicher Effekt wird dadurch evoziert, dass Bilder von Ornamenten auf der Fassade und von bunten, christlich-sakral wirkenden Fensterscheiben verdoppelt und in die Breite gezogen werden, wodurch prismaähnliche Formen entstehen, d.h. dass ein Spiel mit Architektur und Perspektive stattfindet. Das Unheimliche wird durch ein Geräusch des Reißens auf der Tonebene verstärkt, das visuell keine konkrete Zuordnung erfährt. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:03:47–0:04:10)

Beim Eintritt von Kristensen ins Haus wird wie in *LJIM* das Labyrinthhafte des Hauses fokussiert. Der Hausflur ist durch gedimmtes Licht nur schwach beleuchtet, Treppen führen in ein verdunkeltes oberes Stockwerk. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:04:19) Das Präsentieren Kristensens aus einem *High-Angle-Shot* erweckt den Anschein, als würde der Blick eines geheimen Beobachters durch einen *Point-of-View-Shot* aus der oberen Etage imitiert. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:04:36–0:04:40) Nachdem er die von innen verschlossene Kette seiner Wohnungstür aufbricht und seine Frau im Innern der Wohnung nicht auffinden kann, begibt sich Kristensen auf die Suche nach ihr im Rest des Hauses. Auch hier spiegelt sich das Geheimnisvolle und Labyrinthähnliche des Hauses wider: Er wandert zahlreiche Flure entlang und steigt unzählige Treppen, wobei Sichtkonzentration und -einschränkung die Darstellung beherrschen. Die vielen Klingelknöpfe deuten darauf hin, dass es sich um ein sehr großes Haus mit

vielen Wohnparteien handeln muss, dessen Anonymität dadurch betont wird, dass auf Kristensens Klingeln ablehnend reagiert wird und er scheinbar keine persönlichen Beziehungen zu seinen Mitbewohnern unterhält. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:06:30–0:08:00) Lediglich eine ältere Dame gewährt ihm Einlass in ihre Wohnung. Auch ihre Darstellung ist geheimnisvoll bzw. skurril: Im Widerspruch zu ihrer alten Stimme stehend, werden lediglich ihre jung wirkenden Beine in schwarzen Schnürstiefeln gezeigt. Sie sitzt auf einem Sessel, wobei sich ihr Oberkörper im Dunkeln befindet. In Form eines Rückblicks erzählt sie von ihrem Mann, der ebenfalls verschwunden sein soll: Das ältere Paar wird beim Sex gezeigt, wobei ein Stöhnen von oberhalb der Zimmerdecke vernommen werden kann. Alles deutet darauf hin, dass es ‚Leben‘ hinter der Decke gibt. Während die Frau vorschlägt, diesem unheimlichen Geräusch nachzugehen, indem sie die Polizei informieren, beschließt ihr Ehemann, der Sache selbst auf den Grund zu gehen. Er fesselt sie, injiziert ihr eine Spritze, damit sie schläft, und beginnt, die Zimmerdecke zu öffnen. Dabei bohrt er ein Loch in die Decke, genau an der Stelle des Kopfes der jungen Frau, deren Bild an die Decke gemalt ist. Er steckt seinen Finger in das Loch und es kommt Blut zum Vorschein. Als die Ehefrau wieder erwacht, wird der unheimliche Effekt der Raumdarstellung des Hauses dadurch verstärkt, dass der Mann nun von oberhalb der Decke zu ihr spricht und eines seiner Augen durch das gebohrte Loch als *Close-up* präsentiert wird. Es ist unklar, wie er nach oben gekommen ist. Mit dem Stethoskop horcht sie die Decke ab, bis sie schließlich ein Geräusch des Zustechens mit einer Klinge vernimmt, Stöhnen ihres Mannes hört und schließlich Blut auf ihr Gesicht durch das Loch in der Decke tropft. Ein Blick durch das Loch gibt die Sicht auf ein hasserfülltes, wahnhaftes Auge frei, das wiederum durch ein *Close-up* inszeniert wird (vgl. *DTWRT* 2013, 0:08:15–0:17:45). Generell kann festgehalten werden, dass Gucklöcher in Wänden und Decken, Türspione, Kameras oder Fernschirme häufig Verwendung finden, wodurch es immer wieder zu einer Sichtkonzentration und -einschränkung kommt, ähnlich dem Blick eines Voyeurs (vgl. *DTWRT* 2013, 0:22:39–0:29:25).

Es wird also der Verdacht evoziert, dass sich jemand oder irgendetwas in dem Haus jenseits der sichtbaren Decken und Wände befindet, der oder das die Bewohner beobachtet und sogar bedroht. Allerdings besteht Uneindeutigkeit darüber, ob es sich hierbei um einen real existenten Menschen handelt oder aber ob es sich um phantastische Kräfte handelt, die im Haus wirken. Die folgenden zwei Szenen können beispielhaft für diese mehrdeutige Lesart angeführt werden: Zum einen wird eine junge Frau in ihrem Schlafzimmer gezeigt, die

mit etwas scheinbar Übernatürlichem konfrontiert wird, das sie hinter der Tapete hervorkommen sieht, was gefolgt wird von Bildern von Messerschnitten, Schreien, Schatten eines Mannes und Blut. (vgl. *DTWRT* 2013, 55:38–1:02:25) Der Blick jenseits des Sichtbaren und Realen präsentiert also eine Welt von Gewalt und Perversionen. Zum anderen offenbart sich das Unheimliche hinter den Wänden bzw. Decken Dan gegenüber: Nichts Übernatürliches scheint der Grund für die unheimlichen und unerklärlichen Begebenheiten innerhalb des Hauses zu sein. Denn als Kristensen eine Wand seiner Wohnung öffnet, präsentiert sich ihm eine real existierende räumliche Parallelwelt. (vgl. *DTWRT* 2013, 1:09:37) Auf diese Welt wird er durch einen Mann jenseits der Wände aufmerksam gemacht, der ihm erklärt, die Räume hinter den Wohnungen entstammten aus der Zeit, bevor das Haus in Wohnungen eingeteilt wurde. (vgl. *DTWRT* 2013, 1:04:20–1:05:45) Dan unterhält sich mehrfach mit ihm und wird schließlich gebeten, das Haus zu verlassen, da er das Geheimnis der Räume und Gänge kenne. Diese rationale Erklärung für die Vorkommnisse innerhalb des Wohnhauses, die die Deutung zulässt, dass Dan nicht verrückt und auch nicht der Mörder seiner Frau ist, ist nur von kurzer Dauer, da sie bald wieder durch Episoden, deren Realitätsgehalt unklar ist, aufgehoben bzw. in Frage gestellt wird. Dans mentaler Status ist immer wieder geprägt von Verunsicherung, Verwirrung und bisweilen von Chaos, das dann scheinbar wieder kurzzeitig in Ordnung gebracht werden kann. Sein jeweiliger Zustand spiegelt sich interessanter Weise teilweise auch im Zustand seiner Wohnung wider: Beispielsweise erwacht er vollkommen verwirrt in seinem Bett nach dem Gespräch mit der alten Dame und der Episode mit der nackten Frau auf dem Dach. Die Suche nach seiner Frau innerhalb des Hauses, die eigentlich der Klärung des Verbleibs dieser dienen sollte, resultiert in noch mehr Fragen und Verunsicherungen. Analog dazu erwacht Dan in seiner vollkommen chaotischen Wohnung: Zeitungen und Kissen liegen wild verteilt auf dem Boden herum, Speisereste finden sich auf seinem Couchtisch und mehrere leere Flaschen alkoholischer Getränke deuten auf eine durchzechte Nacht hin. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:20:05–00:20:52) Nach einem ermahnenen Besuch seines Vermieters erscheint Kristensen wesentlich klarer, bemüht Ordnung in sein Leben zu bringen und systematisch das Verschwinden seiner Frau aufzuklären, wofür auch die Tatsache spricht, dass er mit seiner Recherche quasi bei null anfängt, indem er eine Hutschachtel seiner Frau mit Kindheitserinnerungen hervorholt. Dieser Vorsatz geht einher mit dem Aufräumen seiner Wohnung: Essensreste und leere Flaschen werden beseitigt und alles wird wieder an seinen Ort gebracht. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:35:22–0:36:25) Aber auch dieser geordnete mentale und räumliche Zustand ist nicht von langer Dauer, letztendlich zerstört

Dan in einer Verzweiflungstat sogar eine Wand in seiner Wohnung, um das Leben jenseits des Sichtbaren zu erkunden (vgl. *DTWRT* 2013, 1:09:37–1:10:08).

Am Ende betritt Kristensen die zuvor verborgene Seite des Hauses und findet ein Fotoalbum, worin sich auch ein Foto seiner Frau befindet. Dies in Verbindung mit einer Gewaltszene, in der Kristensen ermordet wird, legt wiederum die Vermutung nahe, dass seine Frau entweder genau wie er selbst Opfer eines kaltblütigen Mörders bzw. einer kaltblütigen Mörderin geworden ist oder aber, dass Dans Frau verschwunden ist, um sich von ihm und ihrem konventionellen Ehe- und Hausfrauendasein zu befreien, was sie schließlich auch ganz praktisch tut, indem sie sich durch den Mord an Dan seiner entledigt (vgl. *DTWRT* 2013, 1:26:05–1:26:25). Insofern könnte man *DTWRT* als Verkehrung männlicher Gewaltphantasien, die auf Frauen als Objekte sexueller Begierde und Objekte männlicher Dominanz projiziert werden, interpretieren. Hierfür spricht auch die Umkehr der berüchtigten Sexszene aus *The Strange Vice of Mrs Wardh* (vgl. *The Strange Vice of Mrs Wardh* 1971, 0:14:05–0:15:59), die hier statt einer lustvoll ihre Viktimisierung genießenden Frau einen unsicheren sowie beschämten Mann in der Opferrolle präsentiert.

4.2.2 Zeit

Neben der Uneindeutigkeit der architektonischen Beschaffenheit des Hauses wird eine grundsätzliche Verunsicherung bzw. Unzuverlässigkeit aufgrund von unterschiedlichen Zeitebenen evoziert, die sich nur schwer zueinander in Beziehung setzen bzw. anordnen lassen. Auch die Darstellung innerhalb der einzelnen Ebenen ist nicht chronologisch. Es finden sich zahlreiche Rückblicke, die teilweise auch elliptischer Art sind, wie beispielsweise die bereits erwähnte Erzählung der alten Dame, deren Mann hinter der Zimmerdecke verschwunden ist (vgl. *DTWRT* 2013, 0:08:15–0:17:45) oder aber der Rückblick des Polizisten beim ersten Verhör Kristensens auf einen früheren Fall, bei dem ein Mann ebenfalls seine Frau als vermisst meldete (vgl. *DTWRT* 2013, ab 0:20:16).

Die Schwierigkeit zeitlicher Linearität findet in der filmästhetischen Inszenierung Ausdruck in dem sich wiederholenden *Close-up* der sich ständig drehenden Schallplatte, insbesondere ihres rot-weißen Labels (vgl. *DTWRT* 2013, 0:05:37–0:06:20; 0:21:57), dessen Darstellung wie bereits angedeutet an Inszenierungsverfahren des *Giallo* erinnert. Diese Repetition und das Drehen der Platte, die keinen Anfang und kein Ende aufweist, reflektiert die fehlende Chronologie des gesamten Films bzw. eine Vermischung der Zeitebenen, die auch durch das Vermischen der Farben Rot und Weiß widergespiegelt wird,

wozu es durch die schnelle Drehbewegung kommt. Des Weiteren gibt es eine schwarz-weiß Episode, die ebenfalls mehrfach wiederholt wird und zeitlich nicht verortet werden kann. Dabei handelt es sich um eine Szene, die eine schwarze Frau zeigt und eine Anspielung auf BDSM-Praktiken darstellt: Das Liebesspiel ist gekennzeichnet durch Lederkleidung und die Verwendung von Fesseln und Messern, wobei der Grad an Gewalt zunimmt und schließlich in der Misshandlung der Frau mit dem Messer endet. Hierbei finden spektakuläre optische und akustische Elemente Verwendung, wie beispielsweise das Geräusch des Entlanggleitens der Messerklinge an der Haut bzw. des Zusteichens sowie das *Close-up* des entsetzten Auges der Frau beim Zusteichen. Es ist unklar, ob es sich um einen Rückblick auf den potentiellen Mord von Kristensens vermisster Frau handelt, ob die Gewalttat just in dem Moment der erzählten Zeit geschieht bzw. ob es sich vielleicht sogar nur um einen Traum oder eine sexuelle Gewaltphantasie handelt. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:01:00-0:03:03; 0:32:57-0:33:13)

Als weiteres Beispiel für die Vermischung unterschiedlicher Zeitebenen kann die bereits erwähnte Erzählung des Kommissars über einen früheren Fall angeführt werden. Sie wird durch einen Hinweis auf eine Verletzung am Hals, die der Kommissar zeigt und die ihm als Erinnerung des Falls geblieben ist, eingeleitet. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:21:40) Dies scheint die Rahmung des folgenden vermeintlichen Flashbacks zu sein, der einen eine Frau observierenden Mann zeigt. Problematisch ist, dass die eingeleitete Binnenerzählung nicht durch eine Rahmung am Ende geschlossen wird. Es kommt also zu einer Verunsicherung darüber, ob es sich tatsächlich um einen Rückblick handelt bzw. falls ja, wann dieser endet. (vgl. *DTWRT* 2013, vermutlich 0:31:41)

4.2.3 Unzuverlässiges Erzählen / unzuverlässiger Erzähler

Auch wenn der Film wie ein Thriller oder Kriminalfilm bzw. -roman beginnt und eine *Whodunit*-Erzählung erwartet wird, dessen Setting charakteristischerweise ebenfalls begrenzt ist und daher nur einen kleinen Kreis an Verdächtigen anbietet, jedoch eine Rekonstruktion des Tätermotivs sowie schließlich eine Entlarvung des Täters erlaubt (vgl. Hickethier 2005: 29ff. und Nusser 2009: 47), verliert *DTWRT* schnell an stringenter Handlung. Der Zuschauer gerät in einen Strudel von Eindrücken, Ereignissen, Irritationen, Irrsinn und Widersprüchlichkeiten. Auch Visionen und (Alp)Träume, die jedoch nicht zweifelsfrei als solche ausgemacht werden – vielleicht handelt es sich auch um tatsächliche Ereignisse – steigern das Verwirrspiel. Beispielhaft hierfür

kann die Begegnung Kristensens mit der nackten Frau Barbara auf dem Dach des Hauses genannt werden, das er aufsucht, nachdem er von der alten Dame förmlich aus ihrer Wohnung herausgeworfen wurde. Das Zusammentreffen erscheint eher unwirklich, zumal Kristensen über die Nacktheit der ihm vollkommen unbekanntem Frau nicht irritiert wirkt und seinem Versuch, sich eine Zigarette anzuzünden, ein *Point-of-View-Shot* folgt, der durch Dans imitierten Blick in die Tiefe, seinen Fall vom Dach suggeriert. Auch die darauf folgende Einstellung, die Kristensen in Form eines *Top-Shots* in seinem Bett zeigt, deutet darauf hin, dass es sich tatsächlich um einen Traum oder eine Phantasie im Rausch gehandelt haben könnte. Das zerwühlte Bett und eine komplett geleerte Spirituosenflasche neben Kristensen legen zumindest diese Deutungsvariante nahe (vgl. *DTWRT* 2013, 0:18:50–0:20:11).

Die inhaltliche Struktur zerbricht also zunehmend: Geht es zu Beginn noch um die Suche nach Kristensens Frau Edwige, treten immer mehr männliche Obsession und Begierde in den Fokus, wobei keinerlei Lösungen oder Erklärungen angeboten werden. Hier lassen sich im Übrigen zahlreiche Bezüge zum traditionellen *Giallo* aufzeigen: Zum einen trägt die verschwundene Protagonistin in *DTWRT* den Vornamen der Schauspielerin Edwige Fenech, die Mrs Wardh in Sergio Martinos *Giallo*-Film *The Strange Vice of Mrs. Wardh* aus dem Jahre 1971 spielt, auf den der englische Titel *The Strange Colour of Your Body's Tears* bereits verweist.⁵ Zum anderen stellt *DTWRT* eine Gegenfolie zur Handlungsstringenz des *Giallo* dar: Hier ist klassischerweise am Ende eine Rekonstruktion der Handlung möglich und es wird EINE Lösung angeboten. Das bedeutet, dass *DTWRT* zwar mit Blick auf die Struktur des Plots vom *Giallo* abweicht, die Machart und Ästhetik aber ähnlich sind. Diese aufgezeigte Selbstreflexivität und Intertextualität bilden neben dem Fragmentarischen, auf das im Folgenden noch näher eingegangen wird, prototypisch postmoderne Elemente, ebenso wie die Mehrdeutigkeit, die durch das unzuverlässige Erzählen entsteht. Denn, wie Zima betont, entwickelt postmoderne Literatur, „extreme Formen der Intertextualität, Karnevalisierung, Verfremdung und Polysemie“ (Zima 2001: 340f.).

Neben der Schwierigkeit der Identifikation eines stringenten Handlungsstrangs des Films wird eine weitere Verunsicherung des Zuschauers durch verschiedene

⁵ Der englische Originaltitel *The Strange Colour of Your Body's Tears* stellt sich als ein Titel-*Mesh-Up* mehrerer *Gialli* heraus, so verweist er zum Beispiel neben dem bereits genannten Titel Sergio Martinos auch auf dessen *All the Colors of the Dark* (1972) sowie auf *What Are Those Strange Drops of Blood Doing on Jennifer's Body?* (1972). In allen drei Filmen ist die bereits genannte *Giallo*-Ikone Edwige Fenech in der weiblichen Hauptrolle zu sehen.

unzuverlässige Binnenerzählungen erzeugt, deren Unzuverlässigkeit zudem noch dadurch verstärkt wird, dass sie auch zeitlich (und teilweise räumlich) nur schwer zu verorten sind: Zu nennen ist hier zum einen die Erzählung der alten Dame, die auf das Verschwinden ihres Mannes zurückblickt. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:08:15-0:17:45) Zum anderen muss der Bericht des Polizeikommissars über einen früheren Fall, bei dem ein Mann seine Frau als vermisst meldete, genannt werden. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:20:16-0:21:56) Schließlich berichtet der ominöse Mann hinter den Wänden über Dans Frau, die angeblich die Grenzen ihres Körpers überschreiten wollte. (vgl. *DTWRT* 2013, 1:04:20-1:05:45) Auffällig ist bei allen drei Erzählungen, dass ihre Erzähler aufgrund unterschiedlicher Gründe als unzuverlässig zu bezeichnen sind: Der alten Dame mag der Zuschauer wegen ihrer unheimlichen Art keinen uneingeschränkten Glauben schenken, der Polizeikommissar erscheint ebenfalls nicht als sympathische Figur, im Gegenteil, bisweilen liegt die Vermutung nahe, dass er aufgrund seines früheren Falls voreingenommen ist. Auch der Mann hinter der Wand erscheint wegen seines eigenartigen Lebenswandels und seiner voyeuristischen Vorlieben als nicht verlässlich. Des Weiteren lassen die genannten Binnenerzählungen bzw. Rückblicke unterschiedliche, sich widersprechende Spekulationen hinsichtlich des Verbleibs von Kristensens Ehefrau zu: Das Verschwinden des alten Mannes verweist auf übernatürliche Erklärungsansätze in der Art, dass etwas in dem Haus Menschen verschwinden lässt und spielt somit auf Charakteristika des *Giallo Fantastico* an. Von dieser übernatürlichen Deutungsvariante ausgehend, wäre Kristensen als Figur Glauben zu schenken. Im Gegensatz dazu spielt die Erzählung des Kommissars auf Kristensen als potentiellen Mörder seiner Frau an, nicht zuletzt dadurch, dass das erste Gespräch zwischen Kristensen und ihm einem Verhör gleichkommt. Das hierfür typische Frage-Antwort-Schema wird filmtechnisch zunächst unterstrichen durch Dan und den Kommissar als parallel montierte Figuren, dann sogar durch die Montage der fragenden Augen des Polizisten und dem antwortenden Mund Kristensens (vgl. *DTWRT* 2013, 0:20:16–0:21:56). Und schließlich deuten die Aussagen des Mannes hinter der Wand darauf hin, dass Kristensens Frau ihren Mann im Zuge eines sexuellen Selbstfindungsprozesses verlassen hat oder dass sie Opfer des voyeuristischen Erzählers selbst geworden ist. Es zeichnet sich folglich eine „Konkurrenz zwischen verschiedenen Erzählperspektiven“ (Zima 2001: 351) ab, die Zima als kennzeichnend für postmoderne Texte nennt. Dadurch wird der Effekt der Unzuverlässigkeit verstärkt, da verschiedene, ambivalente Deutungen ermöglicht werden.

Zu einer Irritation des Zuschauers kommt es auch durch die rein assoziativ anmutende Handlung, die man als episodenhaft und fragmentarisch bezeichnen muss, wie bereits an einigen genannten Beispielen deutlich wurde. *DTWRT* bietet letztendlich zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten. Dabei muss ein wesentlicher Unterschied zu *LJIM* herausgestellt werden, da hier noch ein Plot – wenn auch nicht unbedingt ein stringenter – identifiziert werden kann, der nicht unendliche sondern wenige Lösungsansätze bietet.

Des Weiteren wird das Fragmentarische des Erzählstils von *DTWRT* dadurch betont, dass es nicht nur wenige (erklärende) Dialoge und kaum zusammenhängende Handlung gibt, sondern diese *Gaps* auch auf der Bild- und Tonebene dadurch verstärkt werden, dass bestimmte Bilder, Szenen und akustische Stimuli iterativ verwendet werden und somit eine räumliche sowie zeitliche Verortung erschwert wird. Beispielhaft hierfür ist die bereits erwähnte schwarz-weiß Episode der schwarzen Frau, die während des Liebesspiels mit einem Messer misshandelt wird, anzuführen. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:01:00-0:03:03; 0:32:57-0:33:13) Aber auch das bereits erwähnte Drehen der Schallplatte, Geräusche von Türklingel, Schnitten, zersplitterndem Glas, Stahlgeräusche sowie Stöhnen und Schreie sind erwähnenswert (vgl. *DTWRT* 2013, 0:40:00-0:40:29; 0:43:52-0:45:14; 0:49:48-0:50:45; 0:57:04-0:57:43) und bilden so eine grotesk überzogene Geräuschkulisse. Auf der visuellen Ebene ist noch ein immer wieder auftretendes identisches Farbschema von Grün, Rot und Blau zu nennen. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:22:00-0:26:33; 0:27:18-0:29:50; 0:45:22-0:46:10) Viele der hier aufgeführten Stimuli stehen in der Tradition des *Giallo* und ihre filmästhetische Inszenierungsweise deutet auch auf den „Spielcharakter des postmodernen Textes“ (Zima 2001: 349) hin.

Aber nicht nur die Handlung von *DTWRT* verwirrt den Zuschauer durch ihre Fragmentarität, auch die bisweilen fragmentarische Darstellung der Figuren trägt hierzu bei. Denn durch die Sichtkonzentration und -einschränkung als Erzählstil, insbesondere durch *Close-ups*, die bereits im Zusammenhang mit der Analyse der Räume diskutiert wurden, werden oft nur einzelne Körperteile gezeigt, deren Zuordnung zu den entsprechenden Figuren teilweise erschwert ist und die Verwirrung steigern. Hinzu kommt, dass sich alle Männer, abgesehen von der Augenfarbe, ähneln, wodurch die Erzählung erneut unzuverlässig wirkt, da nicht ausgemacht werden kann, ob es sich um verschiedene Männer handelt oder um den Mann an sich als Symbol für Maskulinität. Jedenfalls werden Doppel- und Dreifachgänger präsentiert, die verwirrend und unheimlich wirken und letztlich auch als Symbol für Kristensens mögliche Ich-Spaltung bzw. des Verlusts seiner Selbstkontrolle bewertet werden können (vgl. Schmitz-Emans

2012: 503). Es dominiert also das Prinzip einer Entdifferenzierung, das Zima als Charakteristikum der Postmoderne betrachtet (vgl. Zima: 2001, 278). Die fehlende Individualität der männlichen Figuren wird auch dadurch verstärkt, dass sie nicht im Detail porträtiert werden. So erfährt man nur sehr wenig über Dans Leben und seine sozialen Kontakte außerhalb des Hauses. Zwar telefoniert er mit einer Arbeitskollegin oder seiner Assistentin, um mitzuteilen, dass er ein paar Tage nicht kommen wird, und es wird der Anschein erweckt, dass sich beide näher stehen, als unter Kollegen üblich, Näheres erfährt der Zuschauer jedoch nicht. Dieses reduzierte Wissen über Dan führt auch dazu, dass er als Figur für den Zuschauer nur schwer greifbar erscheint: Man kann ihm letztendlich nicht vertrauen, was den Verbleib seiner Frau betrifft, und es dominieren Zweifel: Hat er eventuell Wahnvorstellungen? Hat er Edwige sogar umgebracht? Am Ende ist nicht klar, wer Dans Frau Gewalt angetan hat bzw. ob ihr tatsächlich Gewalt angetan wurde. Auch bezogen auf Dan bleibt eine gewisse Unsicherheit. Er wird erstochen, schreit und hat Angst, woher die Gefahr kommt, wird jedoch nicht gezeigt. (vgl. *DTWRT* 2013, 1:26:05–1:26:25) Insofern ist auch der Schluss des Films prototypisch postmodern, als dass eine „extreme Polysemie oder Unbestimmbarkeit der Tatsachen“ (Zima 2001: 352) dominiert.

5. Fazit

Vergleicht man beide analysierten Filme, so lassen sich zahlreiche Ähnlichkeiten hinsichtlich der Inszenierung von Raum und Zeit, aber auch hinsichtlich der narrativen Verfahren und Modi identifizieren, was insbesondere vor dem Hintergrund des sehr unterschiedlichen zeitlichen Entstehungskontextes interessant ist.

Die offensichtlichsten Parallelen ergeben sich in Bezug auf die räumliche Darstellung: In beiden Filmen findet die Handlung vorwiegend in einem Gebäude statt, das als rätselhaft und labyrinthartig präsentiert wird, nicht zuletzt durch die detailreiche Fokussierung auf Flure, Decken und Treppen, wodurch es zum einen zu ästhetische Erfahrung des Betrachtens dominiert.

Auch im Hinblick auf die zeitliche Darstellung wird eine Verunsicherung des Zuschauers evoziert. Die präsentierten Zeitebenen erscheinen unklar und erfahren bisweilen eine Vermischung, insbesondere durch (vermeintliche) Flashbacks, die zudem keine oder eine unvollständige Rahmung erhalten. Während es sich bei *LJIM* um zwei – wenn auch nicht klar voneinander zu differenzierenden – Zeitebenen handelt, wird die zeitliche Orientierungslosigkeit bei *DTWRT* durch scheinbar unendliche viele Ebenen auf

die Spitze getrieben. Der Effekt ist dennoch identisch, als dass eine Stringenz der Handlung aufgehoben bzw. gar nicht erst produziert wird.

Der Modus des Erzählens ist ebenfalls in beiden Filmen durch Unreliabilität geprägt: Während es in *LJIM* zu einem stetigen Wechsel des Erzählers kommt, nämlich zwischen dem aus dem *Off* und einem intradiegetischen, der zudem noch seine eigene Autorität als Erzählinstanz bezweifelt, führt bei *DTWRT* die durch verschiedene Binnenerzählungen erzeugte Multiperspektivität und damit verbundene Mehrdeutigkeit zu Zweifeln hinsichtlich des Wahrheitsgehalts der einzelnen Erzählungen. Damit verbunden ist auch die Tatsache, dass letztendlich unendlich viele Lösungen und Deutungsversuche möglich sind, während *LJIM* nur einige wenige anbietet.

Eine weitere Gemeinsamkeit muss mit Blick auf die Dominanz des Fragmenthaften konstatiert werden. In beiden Filmen werden, wenn auch in unterschiedlicher Weise, die Figuren fragmentarisch dargestellt. Während sie in *LJIM* im Allgemeinen als emotions- und namenlos präsentiert werden, betrifft die entdifferenzierende und oberflächliche Inszenierung in *DTWRT* in erster Linie männliche Figuren. Für die Hauptfiguren in beiden Filmen muss eine Unsicherheit bezogen auf die eigene Identität herausgestellt werden, die in *LJIM* vor allem Ausdruck im Spiegelmotiv und in *DTWRT* im Motiv des Doppelgängers findet. Der Eindruck des Fragmentarischen wird in beiden Fällen durch iterative, oft weder Realität noch Imagination eindeutig zuzuordnende Episoden erzeugt, die zudem bei *DTWRT* noch phantastische Elemente aufweisen. Darüber hinaus tragen zahlreiche Leerstellen in beiden Filmen zum Eindruck der Lückenhaftigkeit und Unzuverlässigkeit bei. Interessant ist, dass sich hinsichtlich des potentiellen Verbrechens des Mordes bzw. der Vergewaltigung jeweils die größte Leerstelle abzeichnet, deren Füllen für die Eindeutigkeit beider Filme absolut handlungskonstitutiv gewesen wäre und somit große Deutungsschwierigkeiten hervorruft.

Der Vergleich der Analyseergebnisse zeigt, dass es zahlreiche Ähnlichkeiten hinsichtlich des unzuverlässigen Erzählens gibt und es sich bei *LJIM* bereits um einen frühen *Puzzle Film* handelt, obwohl dessen eigentliche Hochzeit erst seit den 1990er Jahren zu verorten ist, was die innovativen und avantgardistischen Züge dieses Films betont. Für beide Filme muss konstatiert werden, dass es sich durch ihre Ästhetik um *High-Art*-Produkte handelt, die keine Mainstreamzuschauer adressieren, nicht zuletzt aufgrund der Orientierungslosigkeit, in die sie ihr Publikum versetzen, dessen mühsamer Versuch einer eindeutigen Interpretation zum Scheitern verurteilt sein muss.

Insofern sind es mit Blick auf *DTWRT* nicht die klassischen Adressaten des historischen *Giallo*, die *Terza-Visione*-Kinos aufsuchten, um kurzweilige Zerstreuung in formelhaften, seriell produzierten Filmen zu finden (vgl. Koven 2006: 15ff.). Dies verweist bereits darauf, dass es sich bei *DTWRT* in erster Linie um einen *Puzzle Film* handelt, der lediglich durch Motive des *Giallo* (*Pseudo*)*fantastico* und des *Italo Gothic Horrors* (vgl. Bondanella 2009: 306ff., 372ff.), wie beim späteren Argento, ergänzt wird.⁶ Er „ist weniger ein *Neo-Giallo* als vielmehr eine Meditation über Motive und Strukturen des Genres, die postmoderne Variante eines vergangenen Phänomens.“ (Naumann 2012: 39).

Literaturverzeichnis

- Blüher, Karl Alfred (1992):** „Die Dezentrierung der Erzählinstanz in den Romanen Robbe-Grilletts“, in: Ders. (Hg.): *Robbe Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. ‚Nouveau Roman‘, ‚Nouveau Cinéma‘ und ‚Nouvelle Autobiographie‘*, Tübingen, S. 77-99.
- Bondanella, Peter E. (2009):** *A History of Italian Cinema*, New York et al..
- Buckland, Warren (2009):** „Introduction: Puzzle Plots“, in: Ders. (Hg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Malden, S.1-12.
- Ehrenreich, Andreas (2016):** „The Creation of a Film Cycle. How the Neo-Giallo’s Marketing Shapes the Historic Giallo“, Vortrag auf der Konferenz FEAR 2000: 21st Century Horror, Sheffield, o. S.
- Gracey, James (2010):** *Dario Argento*, Harpenden.
- Hickethier, Knut (2005):** „Einleitung“, in: Ders. (Hg.): *Filmgenres. Kriminalfilm*. Stuttgart, S. 27-41.
- Howarth, Troy (2002):** *The Haunted World of Mario Bava*, Godalming.
- Jost, François (1992):** „Der Parcours des Zuschauers in den Filmen Robbe-Grilletts“, in: Blüher, Karl Alfred (Hg.): *Robbe Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. ‚Nouveau Roman‘, ‚Nouveau Cinéma‘ und ‚Nouvelle Autobiographie‘*, Tübingen, S. 65-76.
- Koven, Mikel J. (2006):** *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham et al..
- Naumann, Kai (2012):** „Reinkarnation des Giallo-Thrillers. Blick und Körperbild in H. Cattets und B. Forzani’s *Amer*“, in: *Navigationen. Zeitschriften für Medien- und Kulturwissenschaften*, 12, S. 34-44.

⁶ Es wäre zu prüfen, welche Elemente die zeitgenössischen *Neo-Gialli* vom historischen *Giallo* übernehmen bzw. es wäre die Frage danach zu stellen, inwiefern es sich bei ihnen überhaupt um *Gialli* handelt. Davon ausgehend wäre auch zu fragen, welches Bild die neuen Filme und ihr Marketing von den alten Filmen zeichnen (Vgl. Ehrenreich 2016: o. S.).

- Newman, Kim (1986):** „Thirty Years in Another Town: The History of Italian Exploitation“, in: *Monthly Film Bulletin*, 53, S. 20-24.
- Nusser, Peter (2009):** *Der Kriminalroman*. Stuttgart, S. 23-68.
- Robbe-Grillet, Alain (1955):** *Le voyeur*. Paris.
- Robbe-Grillet, Alain (1987):** „Warum und für wen ich schreibe“, in: Blüher, Karl Alfred (1992) (Hg.): *Robbe Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. ‚Nouveau Roman‘, ‚Nouveau Cinéma‘ und ‚Nouvelle Autobiographie‘*, Tübingen, S. 17-64.
- Scheinpflug, Peter (2014):** *Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo*, Bielefeld.
- Schmitz-Emans, Monika (2012):** „Zwillinge/Doppelgänger“, in: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2.Aufl., Stuttgart, S. 502-504.
- Stiglegger, Marcus (2006):** *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*. Berlin.
- Thrower, Stephen (1999):** *Beyond Terror: The Films of Lugio Fulci*, Godalming.
- Zima, Peter V. (2001):** *Moderne/Postmoderne*. 2. überarb. Auflage, Tübingen, Basel.

Filme:

- Bava, Mario:** *La ragazza che sapeva troppo*, DVD, 92 min., Italien, 1963.
- Carnimeo, Giuliano:** *What Are Those Strange Drops of Blood Doing on Jennifer's Body?*, DVD, 94 min., Italien, 1972.
- Cattet, Hélène / Forzani, Bruno:** *Der Tod weint rote Tränen*, DVD, 98 min., Belgien/Frankreich/Luxemburg, 2013. [O: *The Strange Colour of Your Body's Tears*]
- Martino, Sergio:** *The Strange Vice of Mrs Wardh*, DVD, 98 min., Italien/Spanien, 1971.
- Martino, Sergio:** *All the Colors of the Dark*, DVD, 94 min., Italien/Spanien, 1972.
- Resnais, Alain:** *Letztes Jahr in Marienbad*, DVD, 94 min., Frankreich/Italien, 1961. [O: *L'Année dernière à Marienbad*]
- Robbe-Grillet, Alain:** *L'Immortelle*, DVD, 101 min., Frankreich/Italien/Türkei, 1963.
- Visconti, Luchino:** *Ossessione*, DVD, 140 min., Italien, 1943.