

Untiefen

Zu den unheimlichen Räumen Dario Argentos

Von Johannes Binotto

»Denn hinter dem Raum, so will es scheinen, gibt es nichts mehr, worauf er zurückgeführt werden könnte. Vor ihm gibt es kein Ausweichen zu anderem.«

Martin Heidegger:
Die Kunst und der Raum

»Da ist ein Mann, der vom Fenster entzweigeschnitten wird.«

André Breton:
Erstes surrealistisches Manifest

Extimité

Die Grenze schafft Ordnung. Man zieht eine Linie durch den Raum und spaltet ihn damit in zwei Zonen, trennt das Hier vom Dort. Erst so, in ihrer Trennung und Gegenüberstellung, lassen sich Positionen definieren. Unser gesamtes Denken scheint von solchen Grenzziehungen abzuhängen: Die ganze Dialektik von innen und außen, von Präsenz und Absenz ist ein Produkt der Grenze. Und auch wir selber konstituieren uns erst durch solche Trennlinien, ist doch die Unterscheidung zwischen hier und dort auch jene zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Betrachter und Betrachtetem. Was aber geschieht, wenn die Grenze brüchig wird, sich auflöst? Was passiert, wenn der unterteilte und verstehbare Raum im-

plodiert, wenn hier und dort, innen und außen ineinander fließen?

Interiora occultum – so steht es in rätselhaften Lettern geschrieben an der Wand jenes dunklen Geheimgangs, den die Studentin Suzy Banyon aus Dario Argentos *SUSPIRIA* (1977) im tiefsten Inneren ihrer Ballettschule entdeckt hat. Darüber aber prangt warnend noch ein anderes Wort: *Metamorphosis*. Tatsächlich sind die Räume von *SUSPIRIA* in andauernder Metamorphose begriffen. Das Innere verwandelt sich, stülpt sich unvermittelt um ins Außen, und wer sich tief drin in diesen Architekturen zu verkriechen sucht, der wird sich gerade dadurch preisgeben.

Das musste schon jene junge Frau erkennen, die sich zu Anfang des Films auf ihrer Flucht vor einem namenlosen Grauen im Zimmer ihrer Freundin verbarrikadiert. Gerade hier aber, in der scheinbaren Sicherheit der vier Wände, ist sie ihrem Verfolger schutzloser ausgeliefert als je zuvor. Die Fenster des Zimmers sind allesamt blind ob der Dunkelheit, die draußen herrscht. In ihnen sieht man nichts, außer dem eigenen Spiegelbild. Wenn die Verängstigte schließlich nahe an die Scheibe herangeht, um angestrengt nach draußen zu spähen, erblickt sie im Schein ihrer gegen die Scheibe gehaltenen Lampe nur das eine: ein rasch auftauchendes und wieder

verschwindendes Augenpaar wie von einem Tier, das von da draußen zu ihr hineinstarrt. Die Beobachterin erkennt sich plötzlich als Beobachtete, das Subjekt wird zum Objekt unter dem grausamen Blick eines namenlosen Monstrums. Aus-Sicht verkehrt sich schockartig in Ein-Sicht. Und damit fängt der Schrecken erst an.

Die Szene ähnelt frappant jenem Angsttraum, den einst Sigmund Freuds Patient Sergei Pankejeff in der Analyse erzählte und der ihm jenen Übernamen einbringen sollte, unter dem er in die Medizingeschichte einging: dem Traum vom Wolfsmann. »Ich habe geträumt, dass es Nacht ist und ich in meinem Bett liege [...]. Plötzlich geht das Fenster von selbst auf, und ich sehe mit großem Schrecken, dass auf dem großen Nussbaum vor dem Fenster ein paar weiße Wölfe sitzen«¹, so erzählt der Patient.

Es ist ein Anblick, der Pankejeff zeit seines Lebens nicht mehr loslassen und den er immer wieder in selbst gezeichneten und gemalten Bildern festhalten wird. Was diesen Traum freilich so beängstigend macht, ist die Deutung, die Freud ihm gibt. So hält der Psychoanalytiker nämlich fest, dass sich in der Aussicht, die sich dem Wolfsmann bietet, nicht nur der Raum jenseits des Fensters, sondern auch der Betrachter selbst, sein eigener Blick zeige: »Das aufmerksame Schauen, das im Traum den Wölfen zugeschrieben wird, ist vielmehr auf ihn [den Wolfsmann; JB] zu schieben. [...] Vertauschung von Subjekt und Objekt, Aktivität und Passivität, angeschaut werden anstatt anschauen.«²

Was den Angsttraum des Wolfsmannes so unheimlich macht, ist mithin weniger die Bedrohung durch die Wölfe als vielmehr die irritierende räumliche Situation, von der er Zeugnis ablegt. Es ist, als befände sich der Träumer an zwei Orten zugleich, sowohl hinter wie vor dem Fenster, und als

seien Außen- und Innenbereich über das plötzlich sich öffnende Fenster zu einem einzigen, in sich verschlungenen Raum kurzgeschlossen worden. Unheimlich ist nicht, was draußen lauert. Unheimlich ist der Raum selbst, in dem sich Positionen unversehens vertauschen und wo »außen vor« zugleich auch »innen drin« sein kann. »Extimité« hat der Psychoanalytiker Jacques Lacan dieses Unheimliche genannt – ein Neologismus, der aus den Wörtern *intimité* und *exterieur* gebildet ist: Das Intimste ist draußen, das Externe war immer auch schon das Innere.³

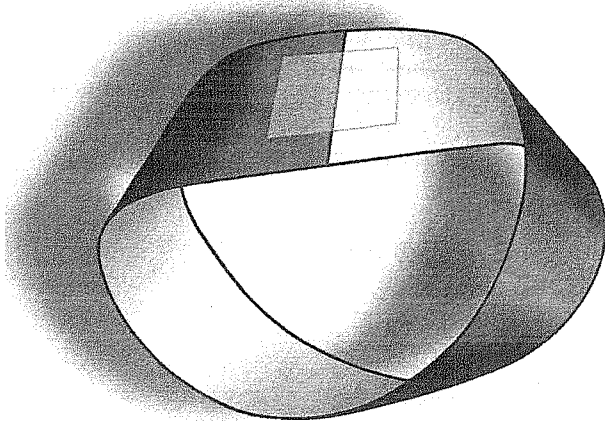
So wie das Fenster des Wolfsmannes plötzlich aufgeht und der Außenraum sich mit dem Inneren vermischt, so brutal bricht in *SUSPIRIA* das, was vor dem Fenster wartet, ins Zimmer ein: Der haarige Arm eines Wesens durchstößt von draußen die Scheibe, um dann das Gesicht der Frau von innen gegen die Scheibe zu pressen, bis sie endgültig birst. In diesem grausigen Moment werden räumlich entgegengesetzte Bewegungen zu einem Kontinuum verschmolzen: Die Hand, die von außen hineinkommt, drängt sogleich von innen wieder heraus. Es ist eine gewaltsame Zirkelbewegung, eine blutige Extimité, wo das Externe ins Intime bricht, um sogleich das Innere nach draußen zu stoßen.

Der Filmapparat befördert diese räumliche Desorientierung noch zusätzlich. Nicht nur, dass die Kamera abrupt zwischen Außen- und Innensicht und zwischen der Perspektive des Opfers und jener des Angreifers wechselt, auch die Tongestaltung tut das ihre, diese paradoxe Räumlichkeit zu schaffen: Wenn zu Beginn der Szene die Kamera von draußen durchs geschlossene Fenster ins Zimmer blickt, hören wir gleichwohl die Frau mit ihrer Freundin ganz klar und deutlich sprechen. Das Objektiv der Kamera ist zwar draußen vor dem Fenster, das

Mikrofon aber ist drinnen im Zimmer. Bild und Ton, die beiden basalen Bestandteile des audio-visuellen Mediums, besetzen komplementäre Orte. Der filmische Apparat als Ganzes aber wird so zu einem, der an zwei Orten zugleich sein kann, innen und außen im selben Moment.

In Eschers Bau

Wie ein Kommentar für diese räumliche Verwirrung ist die Tapete in dem Zimmer, in dem diese Szene spielt, zeigt sie doch ein Ornament aus Fischen und Vögeln, wie man es von den Grafiken des niederländischen Künstlers M.C. Escher kennt. Tatsächlich ziehen sich Eschers Zeichnungen und insbesondere seine Bilder unmöglicher Bauwerke leitmotivisch durch den ganzen Film. Nicht umsonst liegt die Tanzschule von SUSPIRIA an der Escherstraße. Und hinter einer Wandmalerei, die das verrückte Bauwerk aus Eschers Bild *Belvedere* zitiert, befindet sich der anfangs erwähnte Geheimgang. So wie auf den Bildern Eschers die Menschen unmögliche Treppen hochsteigen, deren Ende nur wieder deren Anfang ist,



Möbiusband

so sind auch Argentos filmische Architekturen solche, in denen die Gesetze der euklidischen Geometrie nicht mehr gelten. Statt Räume mit bestimmbar Koordinaten sind Argentos Schauplätze solche, die man in der mathematischen Topologie »nicht orientierbar« nennt. Es sind Konstruktionen wie etwa das Möbiusband, wo ein Papierstreifen verdreht und so zusammengeklebt wird, dass die eine Seite des Papiers in die andere übergeht.

Im Möbiusband werden Oben und Unten zu einer Fläche. Rechts und links, vorne und hinten lassen sich nicht mehr unterscheiden. Entsprechend sind auch die Escher-Räume bei Dario Argento topologische Gebilde, zirkuläre und verdrehte Möbius-Räume, in denen es keine Orientierung und damit auch kein Entrinnen mehr geben kann.

Obskure Kammern

Argento reizt damit aus, was schon Dsiga Wertow in seinem Manifest *Kinoki* von 1923 als Potenzial des Films beschreibt, nämlich Räume zu bauen, die es in der Realität so nicht geben kann:

»Ich bin das Kino-Auge. Ich bin ein Baumeister. Ich habe dich, heute von mir geschaffen, in die wunderbarste, bis zu diesem Augenblick nicht existierende und ebenfalls von mir geschaffene Kammer gesetzt. Diese Kammer hat 12 Wände, die ich in verschiedenen Teilen der Welt aufgenommen habe. Indem ich die Aufnahmen der Wände und der Details untereinander verbunden habe, ist es mir gelungen, sie

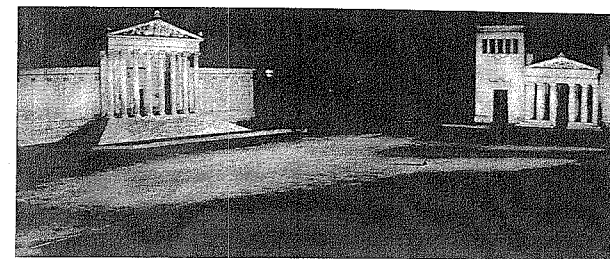
in eine Ordnung zu bringen, [...] die nichts anderes als diese Kammer ist.«⁴

Statt bloß vorhandene Orte abzubilden, können Kamera und Schere des Cutters neue, zusammengestückelte und topologisch verdrehte Räume schaffen, die den physikalischen und geometrischen Gesetzen nicht mehr gehorchen. Die Räume des Films sind Kammern mit unendlich vielen Flächen und ohne Koordinatensystem, wo der Boden zugleich Wand und die Wand zugleich Decke sein kann. Im unheimlichen Raum des Films steigt man nach unten und fällt nach oben.

Das Verbrechen des Orts

Als Labyrinth, das sich wie die Möbiusschleife im Kreise dreht, wird der filmische Raum zum perfekten Gefängnis. Denn so sehr man sich auch bemüht, ihm zu enttrinnen, aus einem Raum, dessen Ausgang immer auch sein Eingang ist, kann man nicht entweichen. Der filmische Raum wird zum Folterapparat, weil er zwar Bewegungen zulässt, diese aber nirgends hinführen. Stattdessen verirrt man sich rettungslos, so wie der Hauptdarsteller in TRAUMA (Aura; 1993), der in ein mit weißen, halbtransparenten Tüchern verhängtes Zimmer stolpert. Die Figur ebenso wie der Zuschauer verlieren jegliches Gefühl für die Abmessungen des Raumes. Dazu singen und flüstern Stimmen aus dem Off. So wie die Stimmen von überall und nirgends kommen, so scheint das Zimmer selbst der Welt enthoben. Man ist in einen Limbus geraten, einen toten Raum im wahrsten Sinne des Wortes.

Ein solcher Limbus ist auch der leere Platz, den der blinde Pianist in SUSPIRIA



SUSPIRIA

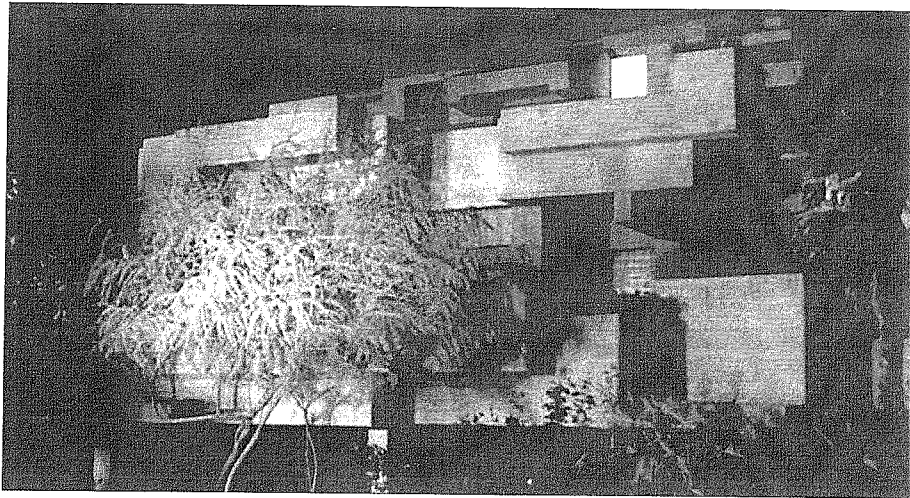
überqueren will. »Wer ist da?«, schreit der Blinde, der die Gefahr ebenso spürt wie sein verängstigter Hund. Der bedrohte Blinde ist gewiss eingängiger Topos des Thrillers und des Horrorfilms.⁵ Wo er auftritt, wird mit jenem Suspense operiert, der sich daraus ergibt, dass der Zuschauer bereits die Bedrohung sieht, welcher der Blinde hilflos ausgesetzt ist. Nicht so hier. Die Gefahr, die so deutlich spürbar ist, sieht der Zuschauer genauso wenig wie der Blinde. Es gibt gar nichts zu sehen. Oder genauer: Es ist der leere Platz selbst, der den Mann bedroht. Auf der leeren Piazza, die jenen unheimlichen leeren Plätzen in den Bildern Giorgio de Chiricos ähnelt, herrscht der buchstäbliche Horror vacui. Die Leere des Raums wird zum Schrecken. Wenn die Kamera in virtuellen Fahrten an der Peripherie des Platzes entlang gleitet oder ihn durchquert, ist es, als würde der Ort selbst um sein Opfer kreisen, es belauern. So bricht denn die Gewalt aus der Mitte des Platzes heraus.

Ausgerechnet der Blindenhund ist es, der den Blinden anfällt und zerfleischt. Das Tier, welches dem Blinden das Sichtbare hätte vermitteln sollen, wird selbst zum Instrument der unsichtbaren Gewalt des Raums.

Ein solcher gewalttätiger Raum ist schließlich auch jenes Betonhaus in TENEBRE (1982), in dem ein lesbisches Paar

grausam ermordet werden wird. Dabei ist dem Haus seine Destruktivität schon von außen anzusehen: Statt als kompakte Einheit erscheint das Gebäude, als wären seine Raumteile nur lose ineinandergeschoben – ein Klötzchenbau aus Beton, der sich eben-

Mauern, ihre Lücken, Ritzen und Vorsprünge. Die Architektur erscheint durch diesen inspezierenden Blick indes nicht kohärenter, sondern nur noch verwirrender. Der Ort erweist sich als Schau-Platz im wahren Sinne des Wortes: ein Platz, der durch



TENEBRE

so rasch auseinandernehmen lässt, wie er zusammengesetzt wurde.

Der einst solide Beton verspricht keinen Schutz mehr. Stattdessen führt er in seiner Fragilität vor, wie prekär auch die Lage der Bewohner ist. In diesem Film, der sich ohnehin unablässig um Imitationen, ums Nachspielen von Situationen und Ereignissen dreht, tut auch der Mörder, der ins Haus einbricht, nichts anderes, als nur jene destruktive Gewalt nachzubuchstabieren, welche bereits im Bau des Hauses präfiguriert ist.

Vollends macht die Kamera das Gebäude zu einem perfiden und unheimlichen Folter-Labyrinth: In einer virtuellen Plansequenz umkreist sie das Haus, gleitet die Wände entlang und über das Dach, erkundet die

den Akt des Schauens transformiert, gar erst geschaffen wird.

Bewusst oder unbewusst wird hier ein Moment nachgebildet, der sich bereits in Man Rays surrealistischem Film LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DE DÉ von 1929 findet. Auch dort schraubt sich eine entfesselte Kamera um die Außenansichten eines modernen Wohnhauses herum und erbaut damit erst jenes mysteriöse Traumschloss, von dem der Titel spricht. Bei Louis Aragon, dem Surrealisten der ersten Stunde, heißt es:

»Kinder starren manchmal auf einen Gegenstand, bis ihn die Aufmerksamkeit groß macht, so groß, dass er ihr ganzes Gesichtsfeld einnimmt, ein geheimnisvolles Ausse-

hen gewinnt und jeden Bezug zu irgendeiner Zwecksetzung verliert. [...] In gleicher Weise verwandeln sich auf der Leinwand Gegenstände, die eben noch Möbel oder Familienbücher waren, derart, dass sie zu Trägern bedrohlicher und geheimnisvoller Bedeutung werden.«⁶

Ebenso verfährt der Film mit ganzen Gebäuden und verwandelt Vertrautes in Fremdartiges. So wie Freud in seinem gleichnamigen Aufsatz das Unheimliche beschreibt als beängstigend zwischen Vertrautheit und Fremdheit schwankend⁷, so ist auch der unheimliche Raum des Films einer, der sich im Akt des Filmens verwandelt, Metamorphosen durchläuft. Das Heimische, Heimelige wird durch den Blick der Kamera unheimlich.

Lücke und Wunde

Offensichtliches Thema und zugleich die den ganzen Film bestimmende Form ist der unheimliche Raum schließlich in INFERNO (Horror Infernal; 1980). Immer wieder durchstreifen Figuren auf der Suche nach verschwundenen, ermordeten Personen das imposante Wohnhaus, in dem der Film hauptsächlich spielt. Unablässig wird der Bau des Hauses studiert, wird im obskuren Buch seines Architekten gelesen, und immer wieder verweilt die Kamera auf der Fotografie und der Außenansicht des Hauses, als liege hier die Lösung für die wahnwitzigen Verbrechen, die in ihm geschehen. In der Tat: Wenn der Architekt des Hauses behauptet, der Schlüssel zu seinem Geheimnis liege »unter den Schuhsohlen« seiner Bewohner, so sind diese Worte ganz wörtlich zu verstehen: Im Bau selbst liegt sein Geheimnis verborgen. Wie sich im Laufe des Films herausstellt, befindet sich ein geheimer Raum zwischen

den Etagen, ein verborgenes Stockwerk, in dem das tödliche Grauen nistet. Das ist der Raum, aus dem der Mörder kommt, und zugleich der Raum, in dem die Opfer verschwinden. Die verborgene Etage ist ein unnützer, überflüssiger Raum und gerade dadurch eine ideale Lokalität für all das, was über die Alltagsrealität hinausgeht: ein Stauraum gleichsam für alles Verdrängte. Der Wahn, der die Bewohner dieses Hauses befällt, hat mithin seine Ursache in der Architektur. Die geistige Verwirrung der Figuren wird provoziert durch einen Bau, der nicht orientierbar ist, sondern der von Schichten und Zwischenräumen durchzogen ist, die in keinem Plan eingezeichnet sind. Nicht erst die Figuren, der Bau selbst ist »außer sich«, psychotisch verdreht, und wer ihn bewohnt, den macht er vollends wahnsinnig.

Freilich kann es bei dem Wahn nicht bleiben. Die geistige Versehrtheit ist nur die Vorstufe körperlicher Traumata. Auch dafür liefern die filmischen Räume von INFERNO die Vorlage. Die Risse und Brüche in Argentos Architekturen manifestieren sich direkt physisch in den Körpern ihrer Bewohner. Schon bei Vitruv, dem Vater aller Architekturtheorie, wird die Baukunst als anthropomorph verstanden. Argento übernimmt diesen Gedanken und zeigt zugleich dessen grausige Kehrseite. Wenn sich für Vitruv die idealen Maße eines Gebäudes aus den Größenverhältnissen der Körperteile ableiten lassen⁸, liegt es nur nahe, die Fragmentierungen des Raums entsprechend mit der Zerstückelung des Körpers engzuführen.

So mag man denn auch einige der rätselhaftesten Sequenzen in diesem Film entsprechend erklären. Das Bild eines Gewirrs aus Holzbalken etwa, das uns Argento im Laufe von INFERNO zeigt, hat keinerlei narrative Motivation.

Eine Verortung dieses buchstäblichen Un-Ortes ist nicht möglich, weder in Hinsicht auf seine Bedeutung für die Erzählung noch in Hinsicht auf den diegetischen Raum. Was man hier sieht, ist vielmehr ein reines Sinnbild, gleichsam eine Ikone der Zerstückelung – sowohl des Raumes wie des menschlichen Körpers. In einer anderen Sequenz betritt eine Figur ein verwüstetes Zimmer. Und auch wenn sie hier nicht zu Tode kommt, so fungiert die surreale Unordnung im Zimmer doch bereits als Vorwegnahme jener Verwüstungen, welche die Figur am eigenen Leib erfahren wird.

Die Kammern des Körpers

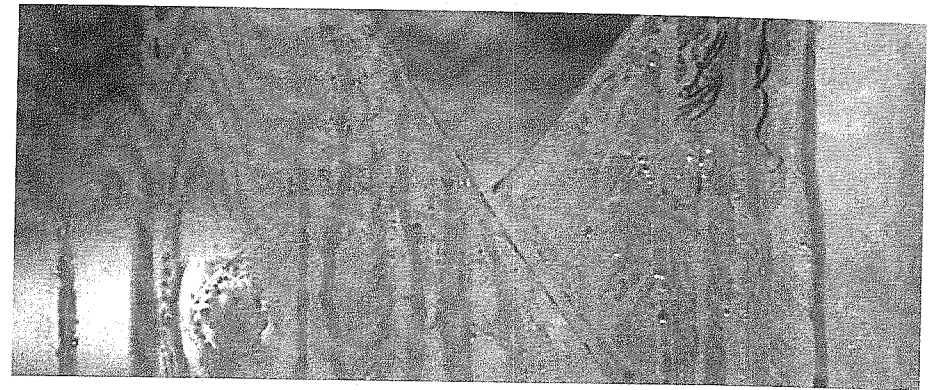
Doch so wie sich räumliche Destruktion im und am Körper der Figuren niederschlägt, so fungiert umgekehrt der menschliche Körper als Raum, den die Kamera zu (de-)montieren sucht. Einige der eigenartigen Sequenzen in Argentos Œuvre sind Aufnahmen wie jene, wo die Kamera ei-

ner Schlaftablette auf ihrem Weg durch die Speiseröhre folgt (in *LA SINDROME DI STENDHAL*; *Das Stendhal Syndrom*; 1996) oder wo die traumatischen Erinnerungen des Mörders mit einem Bild von dessen zuckendem Hirn eingeleitet werden (in *OPERA*; *Terror in der Oper*; 1987). Eingeweide und Bauwerk bilden in solchen Szenen nicht nur Analogien, sondern werden vielmehr direkt miteinander identifiziert.⁹ Die Kamera dringt übergangslos vom einen ins andere vor, Mikro- und Makrokosmos, Zellgewebe und Bausubstanz vermischen sich.

Dass Argento seine Kamera mit der gleichen Selbstverständlichkeit durch Außenräume wie durch menschliche Eingeweide jagt, zeigt nur, wie konsequent er den Raum inszeniert als eine Extimität, die sowohl in- wie auswendig ist. Die Kollision von Exteriorität und Interiorität, die so kennzeichnend ist für das Unheimliche, erweist sich demnach bei Argento immer auch als gewaltsames Aufeinandertreffen von Außenwelt und Körperin-



INFERNO



PROFONDO ROSSO

nerem. So ist denn auch der für manchen Zuschauer so abstoßende Detailreichtum von Argentos Gewaltdarstellungen kein bloßer Selbstzweck, sondern notwendige Konsequenz seiner Inszenierung von Räumen. Der Nachdruck, mit dem Argento Verletzungen des Körpers zeigt, ist von der Faszination für unheimliche Architekturen nicht zu trennen. In *SUSPIRIA* zeigt Argento in Großaufnahme, wie ein Messer in ein noch pochendes Herz gestoßen wird. Unmittelbar darauf filmt er, wie der Körper der so Gemordeten durch das Glasdach eines Atriums bricht. Die beiden Einstellungen, kurz aufeinander folgend, bilden ein dialektisches Paar. Beide zeigen sie Löcherungen, Traumatisierungen der Physis, zuerst im Kleinen, dann im Großen. Dächer werden ebenso durchschlagen, wie man Körperorgane durchbohrt. Das eine ist mit dem anderen identisch. Wie sagt doch in *INFERNO* der Architekt Varelli über sein unheimliches Wohnhaus: »This building has become my body, its bricks my cells, its passageways my veins and its horror my very heart.«

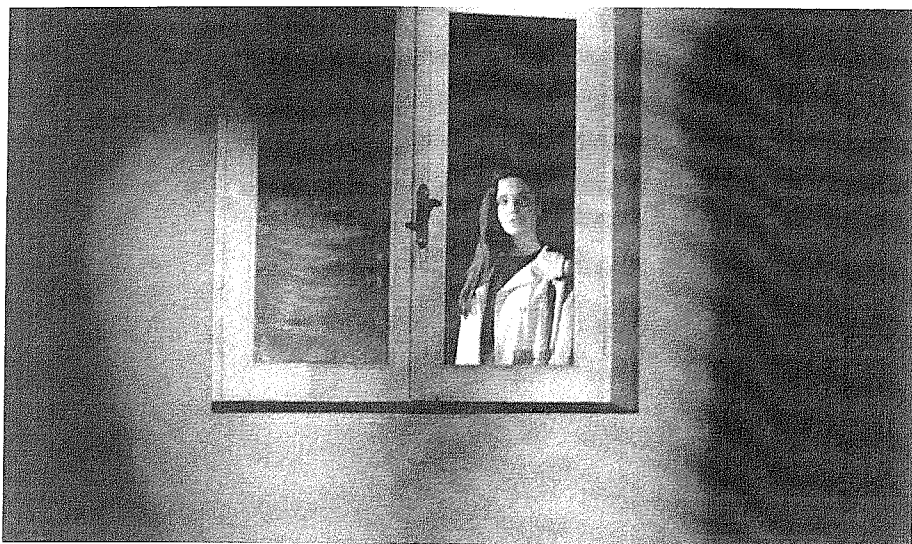
In *PROFONDO ROSSO* (Rosso – Farbe des Todes; 1975) verweilt die Kamera an einem Tatort nicht auf seinem scheinbar zentra-

len Gegenstand, der Leiche, sondern zeigt – scheinbar ganz unmotiviert – in Großaufnahme die zerbrochene, mit Blut beschmierte Scheibe, durch die das Opfer kopfüber gestürzt ist.

Den Glasscherben zollt Argento so viel Aufmerksamkeit wie dem zerschnittenen Körper des Opfers und macht damit den intimen Zusammenhang zwischen beidem klar.

Wie durch ein klares Glas

Dabei ist es gewiss kein Zufall, dass sich dieser Umschlag von Körper in Bau und von Außenraum ins Leibesinnere einmal mehr am Bild des zerbrochenen Fensters manifestiert. Das plötzlich sich öffnende Fenster, das schon im Traum des Wolfsmannes die unheimliche Auflösung der Trennung zwischen innen und außen signalisiert, erweist sich fürs ganze Œuvre Argentos als architektonisches Leitmotiv. Immer wieder stürzen Figuren durch Fenster, brechen durch Glasdächer und Wände. Wenn in den ersten Minuten von *SUSPIRIA* die Protagonistin am Flughafen ankommt, erklingt die unheilschwangere Filmmusik immer nur so lange, wie die au-



PHENOMENA

tomatische Glastür, die von der Schalterhalle nach draußen führt, offen steht. Die Glastür erweist sich damit als Pforte, über die man von der Realität in den Traum gelangt. Hier geht heimeliges Vertrautes in unvertrautes Unheimliches über.

In PHENOMENA (1985) steht die schlafwandelnde Protagonistin auf dem Sims der Hausfassade und schaut von dort in ein leeres Zimmer hinein, wie auf einem Gemälde von René Magritte.

Unsicher geworden in der Unterscheidung, was hier innen und was außen ist, bekommt der Betrachter den Umschlag vom einen ins andere noch einmal und bildgewaltig vorgeführt: Ins leere Zimmer stürzt unvermittelt eine blutüberströmte Frau, deren Gesicht wiederum durch das Fenster fällt – zugleich hinein und hinaus. Eine Klinge bricht durch ihren Kopf, ragt aus ihrem aufgerissenen Mund. Das Innen quillt nach draußen, das Außen durchbohrt das Körperinnere.

Aber schon dort, wo das Fenster geschlossen und das Glas heil bleibt, bringt es eine unheimliche räumliche Ambivalenz mit sich: Paradigmatisch für Argentos gesamtes Werk wird zu Beginn seines Erstlings *L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO* (Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe; 1970) ein Mann Zeuge eines Mordversuchs in einer Galerie. Doch vom Mörder gefangen in einem durch große Glastüren abgeschlossenen Zwischenraum, kann er weder dem Opfer zu Hilfe eilen noch die Polizei verständigen. So wie die gläsernen Wände zugleich für den Blick offen, für den Körper aber geschlossen sind, so ist auch die Situation des Gefangenen höchst ambivalent. Er ist Zeuge – und kann doch nicht an das beobachtete Verbrechen heran. Er ist eingesperrt – und doch exponiert. Wie die gläserne Wand auf eigentümliche Weise Sichtbarkeit mit Hilflosigkeit kombiniert, so uneindeutig ist all das, was sie zu sehen gibt. Der Mordversuch, den der

Zeuge durchs Glas beobachtet haben will, wird sich als eine Mischung aus Wahrheit und Täuschung erweisen. Was er sah, war letztlich eine optische Illusion, unheimlich zwischen Fakt und Fiktion changierend.

In TENEBRE treibt Argento diese Ambivalenz der gläsernen Wand und die mit ihr einhergehende Spannung zwischen Nähe und Ferne auf die Spitze: Eine junge Frau fährt erschrocken zurück, als vor dem gläsernen Schiebefenster ihrer Wohnung plötzlich ein Trunkenbold auftaucht. Das Glas scheint keinerlei Sicherheit zu bieten. Doch während die Frau zurückweicht, stolpert sie direkt in die Arme ihres Mörders. Das Fenster, eben noch allzu offen, verwandelt sich von einem Moment zum anderen in eine unüberwindbare Schranke. Und der Betrunkene, eben noch bedrohlicher Eindringling, ist nun hilflos Ausgeschlossener. Ohne eine Möglichkeit einzugreifen, muss er schockiert zuschauen, wie die Frau ermordet wird.

Blick im Spiegel

In dieser unheimlichen Paradoxie der gläsernen Wand, zugleich zu exponieren und abzuschotten, in ihrer Fähigkeit, An- und Abwesenheit zu verzahnen, spiegelt sich freilich nicht zuletzt die paradoxe Situation des Kinobetrachters. Auch er ist vom Geschehen auf der Leinwand komplett ausgeschlossen und zugleich viel zu nah dran. So sieht sich der Betrachter von Argentos Filmen in einer Situation analog zu derjenigen von Freuds Wolfsmann. Auch der Zuschauer muss sich selbst in der erschreckenden Aussicht wiederfinden, die sich ihm auf der Leinwand bietet. Wenn in OPERA der Serienkiller die Protagonistin fesselt und knebelt und ihr mit Nadeln besetzte Klebstreifen unter die Augen klebt, damit sie mit ansehen muss, wie der Mör-

der vor ihren Augen und für ihre Augen tötet, gleicht das einem grausigen Blick in den Spiegel. Die von Nadeln bedrohten Augen sind unsere eigenen, wie Argento selbst herausgestrichen hat:

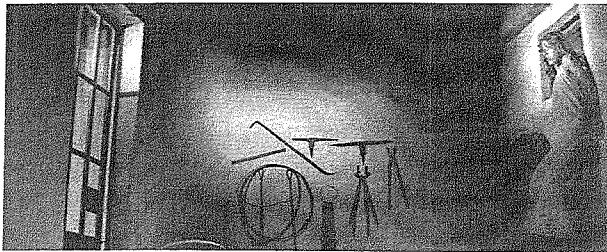
»For years I've been annoyed by people covering their eyes during the gorier moments in my films [...] So I thought to myself ›How would it be possible to [...] force someone to watch the gruesome murder and make sure they can't avert their eyes?‹ The answer I came up with is the core of what OPERA is about.«¹⁰

Wenn »das grässliche Schauen der Wölfe auch auf ihn, den Beschauten zu schieben sei« – wie es bei Freud heißt –, so müssen wir in den vergewaltigten Augen in OPERA auch uns selbst und unsere Schaulust erkennen. Die Tatorte des Films sind zugleich auch unsere Schau-Plätze, die Plätze, von denen aus wir selber schauen. Die Perversion, von welcher OPERA erzählt, ist demnach wörtlich zu verstehen, als räumliche Verkehrung, wo Perspektiven sich plötzlich umdrehen, pervertieren. Argentos Schauplätze sind gleichsam Räume der Per-Visionen.

Hors-champ

Doch so wie sich der Zuschauerraum bei Argento in den Raum der Leinwand hinein zu verlängern scheint, damit das Publikum sich in der Aussicht des Films wiederfindet, so werden umgekehrt die Figuren des Films mit jenem aus ihrer Perspektive so unheimlichen Raum konfrontiert, der sich diesseits der Leinwand befindet.

Hors-champ oder *Off* nennt man diesen Bereich außerhalb des Filmbildes, von dem es zwei Aspekte zu unterscheiden gilt, wie dies Gilles Deleuze festgehalten hat:



SUSPIRIA

»Zum einen bezeichnet *Hors-champ* das, was woanders, nebenan oder im Umfeld, existiert; zum andern zeugt es von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal gesagt werden kann, dass sie existiert, sondern eher, dass sie insistiert oder verharret, ein radikales Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit.«¹¹

Es ist diese zweite Form des *Hors-champ*, nämlich der unvorstellbare Raum des »radikalen Anderswo«, der für Argentos Figuren zur ultimativen Falle wird. Wie sonst lässt sich jene verrückte Szene aus *SUSPIRIA* erklären, in der eine Figur in einen tödlichen Raum springt, obwohl sie doch sehen müsste, dass es aus ihm kein Entrinnen geben kann: Auf dem Dachboden der Tanzschule vor ihrem Verfolger fliehend, klettert die Figur durch ein Gitterfenster. Doch dieses führt nicht hinaus, sondern in einen düsteren Zwischenraum, an dessen gegenüberüberliegender Seite wieder ein Fens-

ter offen steht. Und auch dieses Fenster führt nicht nach draußen, sondern auf einen Treppenraum. Die räumliche Situation ist somit schon labyrinthisch und ausweglos genug. Doch die eigentliche Falle ist woanders. Eine Totale zeigt uns, wie die Figur an der einen Wand des Zwischenraums steht, wobei der Boden des Raums nicht zu sehen ist, weil er von der unteren Bildkante des Films verdeckt bleibt. Darauf tut die Frau einen Schritt ... und fällt. Jetzt erst zeigt uns die Kamera, dass dieser Zwischenraum

in Wahrheit gar keinen Boden hat, sondern mit Drahtgeflecht gefüllt ist, in dem sich die Figur rettungslos verheddert.

Irritierend dabei ist, dass die Frau genauso darüber überrascht zu sein scheint wie der Filmzuschauer. Auch sie scheint nicht geahnt zu haben, dass der rätselhafte Zwischenraum keinen Boden hat. Doch wie ist das möglich? Wie hat die Figur den tödlichen Abgrund direkt zu ihren Füßen nicht sehen können? Tatsächlich scheint es, als könne die Figur nur bis zum Rand des Bildkaders sehen. Was sich indes jenseits des Bildrands befindet, existiert noch gar nicht, beginnt erst zu existieren im selben Moment, da die Kamera es uns zeigt. Doch da ist es bereits zu spät.

Statt sich über den Rand des Bildkaders fortzusetzen, scheint der Handlungsraum hier nur gerade bis zu den Grenzen des Bildausschnitts zu reichen. Was außerhalb des Bildes liegt, ist nicht das banale *Hors-champ* im Sinne dessen, was »nebenan oder im Umfeld existiert«, sondern vielmehr

ein grausiges, unmögliches Außerhalb, das sich von einem Moment zum anderen verwandeln kann.

Was die Figur (und uns Zuschauer) zerrüttet, ist nicht der Verfolger, sondern vielmehr der fragile filmische Raum selbst, von dem man nie wissen kann, wie er sich außerhalb des Bildausschnitts fortsetzt. Dieser Raum, der sich mit jeder Kamerabewegung komplett neu gestaltet, ist gerade darum tödlich. Die Kamera selbst, als Raum schaffende Maschine, ist der Killer.

Hinter der Leinwand

Das gibt denn auch dem Stilmittel der »subjektiven Kamera«, wie es für die Filme Argentos so typisch ist, eine radikalere Wendung. Die Kamera übernimmt nicht bloß den Blickwinkel des Mörders, sondern ersetzt diesen. Auch dort, wo man es – wie in der oben beschriebenen Sequenz – scheinbar mit einem objektiven Kamerablick zu tun hat, erweist sich die Kamera als eigentlicher und heimtückischer Agent der Handlung. Der filmische Raum, den Argentos Filme entwerfen, ist ein Raum, der die Barriere zwischen Innerfilmischem und Außerfilmischem, zwischen der diegetischen Ebene der Handlung und der extradiegetischen Ebene des Filmens andauernd durchbricht.

In *TENEBRE*, wenn sich der Serienmörder an eines seiner Opfer heranschleicht, haucht seine Stimme »pervert ... filthy slimy pervert«. Erschrocken sieht sich das Opfer um und starrt dabei direkt in die Kamera, scheint aber nichts zu sehen. Die Situation ist mehr als unplausibel. Wenn die Frau die Flüsterstimme des Killers hören kann, muss dieser so nah bei ihr sein, dass sie ihn sehen muss. Und trotzdem bleibt der Killer unsichtbar, um nur einen kurzen Augenblick später vom Bildrand

her ins Bild nach seinem Opfer zu greifen. Wo also – so muss man sich fragen – stand der Mörder, als er zu seinem Opfer sprach? Die Antwort ist so einfach wie verblüffend: Der Mörder stand genau dort, wo auch die Kamera steht. Der Mörder steht in jenem für die Figuren der Filmhandlung uneinsichtigen *Hors-champ*, wo das Filmteam und der Regisseur stehen. Tatsächlich gehört die behandschuhte Hand des Killers, die von einem Ort hinter der Kamera ins Bild hineingreift, denn auch niemand anderem als dem Regisseur Argento selbst.¹² Die Hand des Regisseurs greift ins Bild, zückt ein Rasiermesser und schlitzt damit das T-Shirt auf, das sich sein Opfer gerade überziehen wollte. Für einen Moment zeigt uns die Kamera den Stoff des T-Shirts in Großaufnahme als weiße Fläche, als Leinwand. Der Stoff reißt auf, und das schockierte Opfer schaut hindurch, durch die Kinoleinwand hindurch.

Es ist, als ginge dem Opfer plötzlich jene Dimension auf, die es beim Hören der Flüsterstimme zwar gespürt, aber nicht sehen konnte. Der Schutzschirm der Leinwand, die den Raum des Filmens vom Raum des Films abtrennt, reißt ein, tut sich auf. Eine Figur des Films sieht: Ihr wahrer Mörder ist nicht eine weitere Figur innerhalb der filmischen Illusion, sondern der Filmemacher selbst. So erscheint die Szene wie eine Replik auf jene berühmte Sequenz aus *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1933) des von Argento so verehrten und oft zitierten Fritz Lang. Dort reißen die Hauptfiguren den Vorhang auf, hinter dem der allsehende Dr. Mabuse hervorspricht. Doch hinter dem Vorhang – so sehen die Figuren schockiert – sind nur eine Silhouette und ein Ton-Apparat. Es scheint, als hätten die Filmfiguren mit ihrer Geste des Vorhang-Aufreißens die Leinwand selbst durchbrochen. Es ist – so Michel Chion –,



TENEBRE

»as if they were discovering reality – the movie theater and its audience.«¹³ So ist denn auch der bodenlose Schrecken, der sich im Gesicht der Frau aus TENEBRE abzeichnet, die schockierende Selbsterkenntnis, dass sie immer nur Filmfigur war, ein Geschöpf in der Gewalt eines Regisseurs und seiner Apparate.

Ein-Bildungen

Diese tödliche Erkenntnis, nur ein Bild-Geschöpf zu sein, geht auch den anderen Figuren in Argentos Filmen auf. Die junge Frau in SUSPIRIA etwa, die irritiert in einer farbenprächtigen Halle nach oben schaut, scheint dort etwas Entscheidendes zu sehen. Was genau, wird erst später klar, dann nämlich, wenn die Frau selbst in eben diesem Raum als Leiche von der Decke hängt. Sie hatte offenbar sich selbst bereits dort hängen gesehen, als pittoresken Kadaver, als Raum-Schmuck. Die Leiche, deren mit grellrotem Blut beschmierter Bademantel das weiß-rote Muster der Wände fortzuführen

ren scheint, wird zur Draperie: Verbrechen wird zum Ornament.

Vielleicht ist aber umgekehrt bereits das Ornament ein Verbrechen. Indem das Ornament als ein aufgemaltes oder in Stuck modelliertes *Trompe-l'œil* Tiefe suggeriert, wo eigentlich bloß Fläche ist, lockt es den Menschen ins Verderben. Die blutigen Ornamente Argentos sind nichts anderes als eben solche Faltungen. Was nach Tiefe aussieht, ist in Wahrheit nur eine gefaltete, verdrehte Möbiusfläche, die alles in sich einschließt: Subjekt und Objekt, Mörder und Opfer, Mensch und Raum. So gerinnen bei Argento Leib und Raum zum großen Ornament, zur gefalteten Fläche, zum Bild. Der im Film erzeugte Eindruck von Räumlichkeit wird entlarvt als Illusion: In PROFONDO ROSSO kommen hinter den Wänden anstatt Geheimräumen letztlich nur immer wieder Bilder hervor. Und die Erkenntnis über die wahre Identität des Mörders kommt dem Hobbydetektiv ausgerechnet in jenem Moment, da er sich selbst zusammen mit

dem hinter ihm hängenden Gemälde in einem Spiegel sieht, in dem Moment also, da er sich selbst als Teil eines Gemäldes wahrnimmt.

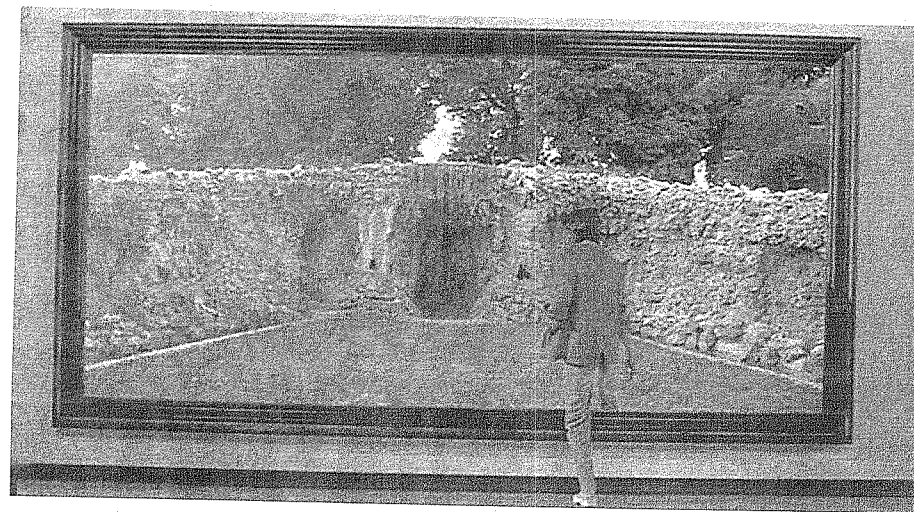
Im späten Meisterwerk LA SINDROME DI STENDHAL wird die Hauptfigur gleich zu Beginn Opfer der sie bedrängenden Bilder. Auf der Fährte eines Frauenmörders besucht die junge Polizistin die Uffizien von Florenz, wo sie ohnmächtig wird angesichts der Gemälde, die sie in Bann schlagen. Die daran anschließende Vergewaltigung durch den gejagten Frauenmörder scheint dabei wie eine Wiederholung der ersten. Nicht erst die Figuren – die Bilder selbst, deren bloße Geschöpfe die Figuren sind, üben Gewalt aus. Die Bilder werden zu Fallen, in denen man sich verfängt, so etwa in einer Szene, wenn die verwirrte Polizistin über den Bilderahmen in das Gemälde einer Grotte mit Wasserfall hineintritt.

Und wenn die Kamera aus dem Inneren der Grotte filmt, wie die Protagonistin langsam durch die Wasserwand tritt, sieht

es aus, als gehe ihr Körper in diese liquide Fläche ein und werde selbst zum Bild.

Was der Manierist Argento hier vorführt, ist gleichsam die Umkehrung jener *Trompe-l'œil*-Effekte, wie man sie auf den Stillleben niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts findet. Wurden dort Insekten so gemalt, dass sie nicht als Teil der Darstellung erscheinen, sondern als würden sie auf dem Gemälde, dem Bildträger, selbst sitzen, stolpern Argentos Versuchstiere in die Bilder hinein. In einer anderen Szene geht die Polizistin durch ein Bild hindurch auf die Straße in einer anderen Stadt, zu einer anderen Zeit. Doch diese raum-zeitliche Ausdehnung ist nur noch die letzte fatale Illusion des Bildes. *Senso Unico* steht an einer Mauer der Gasse. Die Bilder sind Einbahnstraßen – wer sie betritt, findet nicht mehr hinaus.

Das unheimliche Kino Dario Argentos durchläuft immer wieder denselben Prozess: Das Bild wird verräumlicht – der Raum verschlingt die Körper – der Raum verflacht zum Bild. Am Anfang von IN-



LA SINDROME DI STENDHAL



PROFONDO ROSSO

FERNO tut sich in einer Wasserpflanze ein neuer unterirdischer Raum auf, in PROFONDO ROSSO hingegen ist die rote Tiefe, von welcher der Titel spricht, am Ende nur eine Blutlache, in der sich der Protagonist spiegelt. *Avete visto PROFONDO ROSSO di Dario Argento* heißt es im Abspann, der über dieses Schlussbild läuft. Doch was wir tatsächlich gesehen haben, ist, dass diese Tiefe gar nicht existiert.

Wie in Michelangelo Antonionis *BLOW-UP* (1966) – dessen Hauptdarsteller David Hemmings Argento wohl nicht zufällig auch zum Protagonisten in PROFONDO ROSSO gemacht hat – reduziert sich auch hier letztlich alles auf eine optische Illusion.¹⁴ Verzweifelt und angeekelt verbirgt der Darsteller sein Gesicht hinter der Hand – und blinzelt doch zwischen den Fingern hindurch. Aber es gibt nichts zu sehen außer sich selbst als Spiegelung, als blutiges Bild – tief rot zwar, aber doch ohne Tiefe, eine bloße Fläche.

So sind denn die filmischen Räume Argentos eigentliche Untiefen. So wie für Freud das Präfix Un- im Wort »Unheimlich« nicht einfach eine simple Negation bedeutet, sondern vielmehr ein eigenartiges Schwanken zwischen den Gegensät-

zen, zwischen vertraut und fremd, so sind auch Argentos unheimliche Räume »un-tief«: endlos ausgedehnt und zugleich klaustrophobisch eng, eine Fläche nur, die aber so virtuos gefaltet ist, dass man sich in ihren Winkeln auf immer verliert.

Argentos Filme, so hat der französische Filmwissenschaftler Jean-Baptiste Thoret brillant herausgearbeitet, befinden sich in einem andauernden Wechsel, zwischen einer ausgefeilten Technik der Mise-en-scène, welche die Szenen in starre Tableaus verwandelt, und einer entfesselten endlosen Bewegung, die alles auflöst.¹⁵ Entscheidend aber ist, dass diese Gegensätze sich in den Filmen nicht gegenseitig ausschließen. Das ist nach Thoret das zentrale Prinzip Argentos: »rien ne s'oppose, tout communique – comme dans un cauchemar«.¹⁶ Alles ist verbunden, wie im Traum, in dem der Satz des Widerspruchs nicht gilt.

So ist es gerade der schnelle und mühelose Wechsel von einem Zustand in den anderen, der Argentos Untiefen so gefährlich macht: Scheinbar plane Grenzflächen wie Fenster, Wände und Gemälde geben plötzlich nach und lassen die Figu-

ren hindurchfallen. Ist man aber erst in diesen Abgründen gelandet, plätten sich die Räume wieder zu starren Tableaus, in denen die Figuren und auch wir, die wir sie betrachten, endgültig festsitzen. Ohne Hoffnung auf Erlösung. □

Anmerkungen

- 1 Sigmund Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt am Main 1966, S. 27–157, hier: S. 54.
- 2 Ebd., S. 61.
- 3 Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse*. Übersetzt von Norbert Haas, Weinheim 1996, S. 171. Siehe auch: Jacques-Alain Miller: »Extimité«, in: Mark Bracher (Hg.): *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society*, New York 1994, S. 74–87.
- 4 Dsiga Wertow: *Kinoki – Umsturz*, in: Franz-Josef Albermeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1990, S. 32–33 (Übersetzung modifiziert). Siehe dazu auch W.I. Pudowkin.: *Über die Filmtechnik*, Zürich 1961, S. 93–95.
- 5 Exemplarisch hierfür *THE SPIRAL STAIRCASE* (Die Wendeltreppe; 1946; R: Robert Siodmak), *WAIT UNTIL DARK* (Warte, bis es dunkel ist; 1967; R: Terence Young) oder *JENNIFER EIGHT* (Jennifer 8; 1992; R: Bruce Robinson).
- 6 Louis Aragon: *Dekor* (1919), in: Karlheinz Barck: *Surrealismus in Paris 1919–1939. Ein Lesebuch*, Leipzig 1986, S. 585–590, hier: S. 587–588.
- 7 Vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt am Main 1966, S. 227–268.
- 8 Vitruv: *De architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur*. Übers. u.m. Anmerkungen versehen v. Dr. Franz Reber, Wiesbaden 2004, S. 91–95.
- 9 Ähnlich hat Charles Tesson in seiner Kritik zu *IL FANTASMA DELL'OPERA* (Das Phantom der Oper; 1998) die fast schon pornografische Großaufnahme des Rachens einer Sängerin in Zusammenhang gebracht mit jenen unterirdischen Gängen, in denen sich das titelgebende Phantom der Oper aufhält. Vgl. Charles Tesson: *Les mystères de la glotte*, in: *Cahiers du cinéma*, 2/1999, S. 51–52.
- 10 Zitiert nach: Alan Jones: *Mondo Argento*, London 1996, S. 43.
- 11 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main 1997, S. 31–32.
- 12 Vgl. Maitland McDonagh: *Broken Mirrors / Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento*, London 1991, S. 238.
- 13 Michel Chion: *The Voice in Cinema*. Transl. by Claudia Gorbman, New York 1999, S. 37.
- 14 Vgl. dazu: Jean-Baptiste Thoret: *Dario Argento. Magicien de la peur*, Paris 2002, S. 77–83.
- 15 Ebd., S. 66.
- 16 Ebd.

Michael Flintrop / Marcus Stiglegger (Hg.)

Dario Argento

Anatomie der Angst

BERTZ+ FISCHER

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <<http://dnb.dnb.de>> abrufbar.

Mit freundlicher Unterstützung von



Korrektorat:
Maurice Lahde

Redaktionelle Mitarbeit:
David Becker, Sascha Berninger, Barbara Heitkämper

Fotonachweis:

Umschlag vorne: OPERA, SUSPIRIA

Umschlag hinten: L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO,
PROFONDO ROSSO, INFERNO, TENEBRE

Innenteil: 6: Archiv Raiko Komár; 10: Andreas Neubauer; 12: oben und unten:
Cinestrange / Fotografin: Anna Ristau; 13: Archiv Raiko Komár; 103, 104, 107, 110:

Archiv Ikonen Media; 114-126: »heute«-Fotos: Sebastian Selig und

Ildiko Tenyer-Brück; 213: Archiv Raiko Komár

Alle anderen Abbildungen im Innenteil sowie die Umschlagfotos sind
Screenshots oder Pressestills: zu den Produktionsfirmen/Copyright-Inhabern
siehe die Filmografie im Anhang

© Photographs: original copyright holders

Alle Rechte vorbehalten

© 2013 by Bertz + Fischer GbR, Berlin

Wrangelstr. 67, 10997 Berlin

Druck und Bindung: druckhaus köthen, Köthen

Printed in Germany

ISBN 978-3-86505-319-0

Inhalt

Danksagung <i>Von Marcus Stiglegger</i>	9
Vorwort <i>Von Jörg Buttgerit</i>	10
Der Meister des performativen Terrors Eine erste Annäherung an Dario Argentos Œuvre <i>Von Marcus Stiglegger</i>	11
Tiefe Fallen Von der gefährlichen Kunst, mit Bildern umzugehen <i>Von Joanna Barck</i>	28
Todestheater Dario Argentos Filme im Spiegel des Grand Guignol <i>Von Jörg von Brincken</i>	54
Untiefen Zu den unheimlichen Räumen Dario Argentos <i>Von Johannes Binotto</i>	68
Kool Killers Genre und Gender bei Dario Argento <i>Von Ivo Ritzer</i>	84
Der wildeste Rausch von allen Die Musik der frühen Filme von Dario Argento <i>Von Dominik Graf</i>	101
»Wir durften frei experimentieren« Claudio Simonetti über Goblins Filmmusik für Dario Argento <i>Von Marc Fehse</i>	110
Zur Escherstraße Eine Reise zu den Drehorten von SUSPIRIA (1977) <i>Von Sebastian Selig</i>	114
Dario Argento & Mario Bava Der Versuch einer Trennung <i>Von Ingo Knott</i>	127