Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 260

Artikel: Tat Ort Bild : Dario Argento und die Unheimlichkeit des Raumes
Autor: Binotto, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865080

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Hat Ort Bild

Dario Argento und die Unheimlichkeit des Raums

«Eigentlich bin ich ein verhinderter Architekt»

Dario Argento

Judith: Deine Mauern bluten ... bluten ... bluten ...
Alle Türen will ich öffnen!
Blaubart: Aber weisst du, was sie bergen?

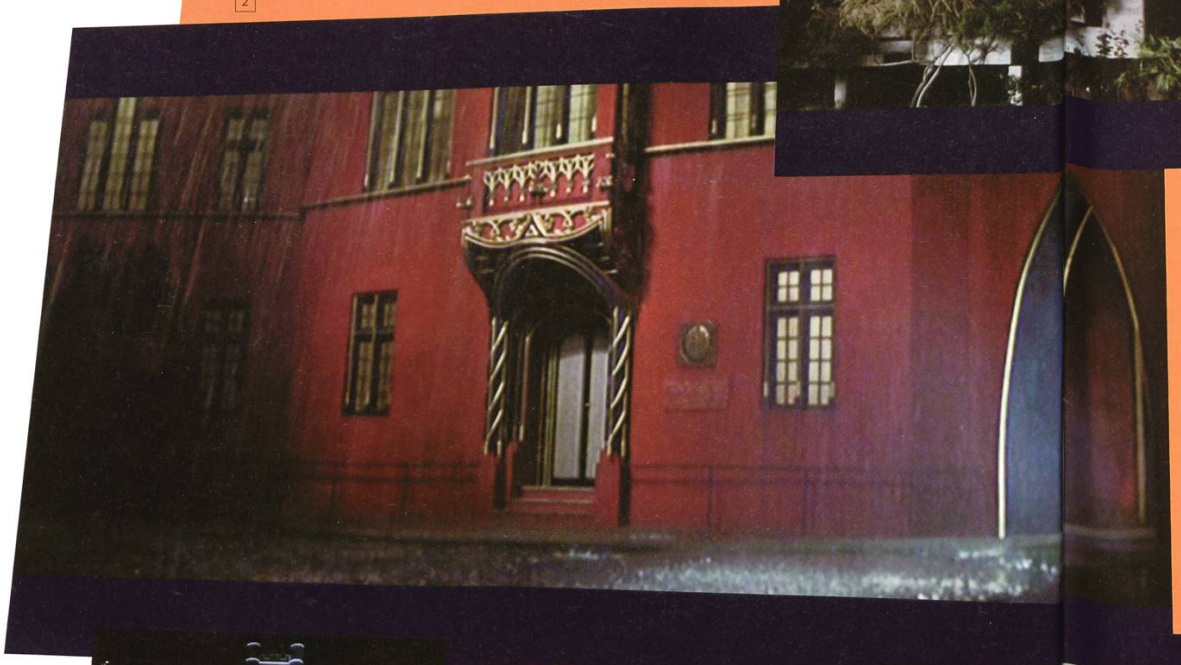
Béla Balázs:
Libretto zu «Herzog Blaubarts Burg»

1920 veröffentlichte der Architekt Heinrich de Fries unter dem Titel «Raumgestaltung im Film» eine scharfsinnige Analyse zeitgenössischer Filme des expressionistischen Kinos. In Werken wie Paul Wegeners DER GOLEM, Karl Heinz Martins VON MORGENS BIS MITTERNACHT und Robert Wienes DAS CABINET DES DR. CALIGARI sah de Fries einen neuen filmischen Umgang mit Räumlichkeit sich anbahnen. Ein Kino schien zu entstehen, welches den Raum nicht länger als blosse Szenerie, als bedeutungslosen Rahmen einer Story versteht, sondern als eigenständigen Akteur, als eigentliche Handlung des Films, die es statt einer Erzählung zu lesen gilt.

PHENOMENA
(1984)

1

2



3

4

1 TENEBRE (1982)

2 SUSPIRIA (1977)

3 INFERNO (1980)

4 *Eva Axen in* SUSPIRIA

Diese frühe Forderung nach einer Sensibilität für den filmischen Umgang mit Räumlichkeit und Architektur hat bis heute nichts von ihrer Dringlichkeit verloren. Nach wie vor gehört der Raum zu den vernachlässigten Kategorien der Filmanalyse. Das wird besonders dort problematisch, wo der Raum – de Fries' Vision entsprechend – an die Stelle der Handlung tritt. Zwangsläufig versagen hier die Methoden der Interpretation, welche sich auf Verlauf der Story und Psychologie der Figuren konzentrieren. Vor der puren Präsenz des Raumes verstummt die Hermeneutik.

Nur wenige Regisseure sind in ihren räumlichen Inszenierungen indes so weit gegangen wie Dario Argento. Sein phantastisches Kino in eigentümlicher Schieflage zwischen Horror und Thriller ist vor allem eine Etüde über die Unheimlichkeit des Raumes, über die beängstigende Eigenmächtigkeit des Architekturalen. Die Figuren seiner Filme hingegen beschränken sich darauf, Funktionsträger zu sein – der Schriftsteller, die Sängerin, der Blinde, das Mädchen. Sie sind eigentliche Abstraktionen, welche – wie Figuren auf dem Spielbrett – definiert werden durch ihre Stellung im Raum. Ihre Aktionen, die Verbrechen, welche Argento zu blutigen Tableaus arrangiert, entspringen – anders als im amerikanischen Thriller – nicht dem Hirn eines genialen Verbrechers, nicht den Abgründen der Psyche, sondern den Winkeln der Räume selbst. Die Architekturen, die Argento filmt, die er mit seiner Kamera schafft, sind tödlich – wer sie betritt, wird ihr Opfer, und auch die Mörder führen nur aus, was der Raum ihnen vorschreibt. Argentos Räume sind somit Tatorte im radikalsten Wortsinne: Orte, denen die Tat bereits eingeschrieben ist. Der Ort entpuppt sich als Tat – er ist Tat-Ort.

Haus

«Das Haus ist eine Maschine» schreibt Le Corbusier in seinem Manifest «Vers une architecture». Auch für das Haus gilt, was die Kritiker der Industrialisierung als Wesen der Maschine beschrieben haben: die Unterwerfung des Menschen. Die Maschine definiert die Bewegungsabläufe desjenigen, der sie zu bedienen hat. Ihr eigentliches Produkt ist die Disziplinierung der Motorik des Arbeiters; eine Disziplinierung, die in ihrem totalen Vollzug den Menschen vernichtet – wie es Fritz Langs METROPOLIS oder Charles Chaplins MODERN TIMES in emblematischen Bildern vorgeführt haben.

Die Häuser in Dario Argentos Filmen sind ebensolche Maschinen, welche denjenigen unterwerfen, der sie betritt.

Wenn in SUSPIRIA die Kamera durch den Regen auf die Tanzschule zugleitet, irritiert bereits der äussere Anblick des Gebäudes. Die eigenartigen Verwinkelungen der Fassade lassen erahnen, wie verwirrend und labyrinthisch die Innenräume sein müssen. Nicht ohne Grund liegt die Tanzschule an der Escher-Strasse: Die Zeichnungen M. C. Eschers ziehen sich als optisches Leitmotiv durch den ganzen Film – jeder Teil des Gebäudes scheint einer seiner Zeichnungen unmöglicher Architekturen entsprungen zu sein. Wir ahnen, dass wir hier an einen illusionären Ort gelangt sind, an die Pforte eines Fabelschlosses in einem grausamen Märchen – ein Ort, an dem der Mensch samt seiner Rationalität hilflos verzweifeln muss.

Das Betongebäude aus TENEBRE – obwohl einer ganz anderen Zeit entstammend – ist nicht minder verunsichernd. Im extravaganten Bau selbst zeichnet sich bereits dessen drohende Dekonstruktion ab. Das Haus scheint aus lose zusammengeschobenen Elementen zu bestehen. Ein Klötzchen-Bau, der sich ebenso rasch auseinandernehmen lässt, wie er zusammengesetzt worden zu sein scheint. Der Beton verspricht keinen Schutz mehr, und wenn der Mörder mühelos in dieses Haus eindringen wird, so vollzieht er nur jene Destabilisierung nach, welche der Bau bereits angezeigt hat.

Vollständig Thema und Form ist das Haus schliesslich in INFERNO. Ohne Unterlass durchstreifen Figuren das imposante Wohnhaus, in dem der Film zur Hauptsache spielt, auf der Suche nach verschwundenen, ermordeten Personen. Immer wieder wird die Konstruktion des Hauses studiert, wird im obskuren Buch seines Architekten gelesen, und wiederholt verweilt die Kamera auf der Fotografie und der Aussenansicht des Hauses, als liege hier die Lösung zu den surrealen Verbrechen, die in ihm geschehen. Und in der Tat: Der Schlüssel zum Rätsel des Hauses liegt – mit den Worten des Architekten – «unter den Schuhsohlen» der Personen. 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 sich das tödliche Grauen aufhält. Dies ist der Raum, aus dem der Mörder kommt; dies ist der Raum, in dem die Opfer verschwinden. Die verborgene Etage wird zum Paradigma von Argentos pathologischen Architekturen.

Statt das Haus als gängige Metapher zu nutzen, als gewohnte Repräsentation der Psyche seiner Bewohner auszugegeben, stellt Argento die Verhältnisse auf den Kopf: Der Bau selbst ist psychotisch, und wer ihn bewohnt, den macht er wahnsinnig.

Fragmentierung

Auf die psychische Verwirrung, den Wahn, welche die Gebäude provozieren, folgt die körperliche Wunde. Die Architektur manifestiert sich physisch in den Körpern ihrer Bewohner. Nicht von ungefähr. Eine lange Tradition sieht im architektonischen Bau einen Antropomorphismus. So formuliert bereits Ende des ersten Jahrhunderts vor Christus Vitruv in seinen «De architectura libri decem» die Entsprechung der Glieder des menschlichen Körpers und der Räume eines Tempelbaus. Argento radikalisiert dieses Verhältnis zwischen Fleisch und Stein, indem er die Fragmentierung des Raums mit der Zerstückelung des menschlichen Körpers engführt, ja gar das eine an die Stelle des anderen setzt.

So stechen in INFERNO jene Aufnahmen ins Auge, welche ein Gewirr aus Holzbalken zwischen den schockierenden Bildern aufgelöster Leiber zeigen. Woher diese Aufnahmen stammen, welchen Raum sie zeigen, lässt sich dabei nicht bestimmen. Ohne jegliche narrative Motivierung sind sie pures Sinnbild für die äquivalente Fragmentierung von Körper und Raum.

Eine Sequenz in IL GATTO A NOVE CODE scheint – obwohl sehr viel weniger auffällig inszeniert – eine ähnliche Funktion zu erfüllen: Im nächtlichen Zwielicht erscheint der imposante Raum einer Klinik durch Säulen, Licht und Schatten verwirrend fragmentiert. Die Personen, welche im Fluchtpunkt des Raumes eine Treppe hochsteigen, verwandeln sich in unförmige Schatten. Die menschlichen Umrisse vermischen sich mit denen des Raumes. Die Homogenität des Raumes zerfällt und damit – wie in den anschliessenden Szenen zu sehen – auch die physische Einheit der Personen.

In PROFONDO ROSSO schliesslich verweilt die Kamera an einem Tatort nicht auf dessen zentralem Gegenstand, der Leiche, sondern zeigt die zerbrochene, mit Blut beschmierte Scheibe, durch welche das Opfer kopfüber gestürzt ist. Die Scherben des Glases erhalten dieselbe Wichtigkeit wie der zerschnittene Körper des Opfers und deuten den intimen Zusammenhang zwischen dem einen und dem anderen an.

Innen/Aussen

Diese letale Entsprechung zwischen räumlicher Fragmentierung und Verwundung des Körper gilt es genauer zu betrachten. Jede Fragmentierung wiederholt nur den einfachen Schnitt durch einen homogenen Raum. Der erste Schnitt ist die erste Organisation, die erste Strukturierung des Raumes, sozusagen die erste architektonische Aktion. Er definiert in einem Zug ein Hier und ein Dort, ein Innen und ein Aussen.

Diese grundsätzliche Scheidung von Innen und Aussen ist indes nicht nur architektonisch fundamental. Sie konstituiert ebenso Subjekt und Objekt als räumliche Gegenüberstellung. Wo sich nun aber die räumliche Unterscheidung verwischt, steht folglich auch das Subjekt selbst auf dem Spiel. Der Umschlag vom Innen ins Aussen und umgekehrt ist tödlich in einem radikalen Sinne – indem er keine Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt zulässt, zerstört er beide.

Die Schlafwandlerin in Argentos PHENOMENA, die auf einem Sims stehend in ein leeres Zimmer hineinblickt, verbildlicht diesen Umschlag. Wie in einem Bild von Magritte ist sich der Zuschauer in der Unterscheidung zwischen Innen und Aussen unklar. In dieser Verunsicherung implodiert die Leere des Zimmers: ein blutüberströmtes Mädchen stürzt herein, fällt mit dem Gesicht durchs Fenster. Ein Dolch bricht durch ihren Kopf, ragt aus ihrem im Schmerz aufgerissenen Mund: Das Innen quillt nach draussen.

«Interiora» steht auf der Wand eines Ganges geschrieben, welchen die Protagonistin aus SUSPIRIA im geheimen Innern der Tanzschule aufgespürt hat. Doch in diesem tiefsten Inneren ist die junge Tänzerin zugleich in der absoluten Fremde. «Das innere Ausland» hat Freud das Unbewusste genannt und damit klargemacht, dass die Topik der Psyche in einer äusseren Topologie zu finden ist. Auch Freuds Begriff des Unheimlichen ist in diesem Sinne ein räumlicher Begriff, indem er auf das vertraute Haus, das «Heim» verweist, welches im Un-*heim*-lichen steckt. Das Unheimliche ist jenes bange Zwischenreich zwischen vertraut und unvertraut. Im Heim sich fremd fühlen, im Fremden die Spuren des Heims entdecken, das ist das Erlebnis des Unheimlichen. Innen und Aussen vermischen sich, und so steht über dem Wort «Interiora» noch ein anderes an die Wand jenes Ganges geschrieben: «Metamorphosis» – die Verwandlung von «Interiora» in «Exteriora», von Heim in Fremde und umgekehrt.

1

2

3

4

5

1 *Jennifer Connelly in* PHENOMENA *(1984)*

2 INFERNO *(1980)*

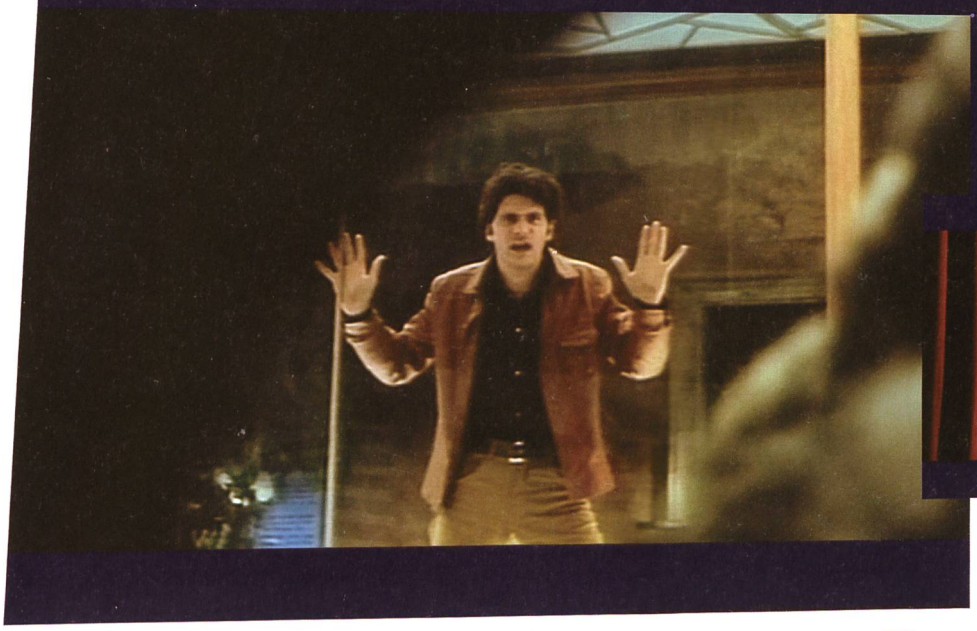
3 PROFONDO ROSSO *(1975)*

4 IL GATTO A NOVE CODE *(1971)*

5 *Jessica Harper in* SUSPIRIA *(1977)*

3

2



4

5

1 OPERA
(1987)

2 *Cristina Marsillach*
in OPERA

3 NON HO SONNO
(2000)

4 *Tony Musante*
in L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO
(1970)

5 PROFONDO ROSSO
(1975)

Phänomenologisch betrachtet ist die Unterscheidung zwischen Innen und Aussen, zwischen Subjekt und Objekt, auch die Trennung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem, wird mit der Metamorphose vom einen ins andere auch unser Status als Zuschauer fragil. Auf ebenso schreckliche wie unübertroffene Weise verhandelt Argento eben diesen Status des Betrachters in OPERA. Eine Opernsängerin wird von einem Serienmörder verfolgt, doch statt sie zu töten, bindet und knebelt er sie und klebt ihr Nadeln unter die Augen, macht sie unfähig, den Blick abzuwenden, und mordet *vor* ihren Augen und *für* ihre Augen. In den Glaskasten eines Nähateliers gestellt, ähnelt sie jenen Ausstellungspuppen in den anderen Kästen. Die Sängerin ist angeschautes Ausstellungsstück und schauendes Publikum des Mordes zugleich. Der Tatort ist hier ein Schau-Platz im wahrsten Sinne des Wortes. Ein Ort, wo sich Blicke pervertieren, das heisst: verdrehen. Wo das Schauen und das Angeschautwerden, Innen und Aussen ineinander kippen. Diese Ambivalenz betrifft auch uns Zuschauer, denn wie die Sängerin sind auch wir zugleich Opfer und Geniessende der Tat. Erst für den Zuschauer finden die blutigen Morde auf der Leinwand statt. «Die Kamera nimmt mein Auge mit. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und verwickelt in seine Handlung» schreibt Béla Balázs. Und so müssen wir in OPERA zusehen, wie unser mitgenommenes Auge attackiert wird; schrecklicher und perfider noch als das zerschnittene Auge in Buñuels UN CHIEN ANDALOU. Der Blick in die von Nadeln bedrohten Augen der Sängerin ist ein grässlicher Blick in den Spiegel: ein Blick auf unser ambivalentes Verhältnis zu dem, was da vor uns geschieht. Verängstigt schlagen wir die Hände vors Gesicht und schauen trotzdem durch die Finger hindurch. Halb drinnen und nicht ganz draussen.

1

Wand

Zwischen Innen und Aussen verläuft die Wand. Doch wo diese Trennung sich verwischt, wird diese Wand instabil. Wenn das raumtragende Element der Wand zerfällt, beginnt die vormals solide Architektur einzustürzen.

Nichts veranschaulicht diese prekär gewordene Architektur besser als die gläsernen Wände, mit denen Argento seine Figuren und uns Zuschauer konfrontiert. Bereits zu Beginn seines Erstlings L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO inszeniert Argento eine Szene, die typisch für das folgende Werk werden sollte: Ein junger Schriftsteller wird Zeuge eines Mordversuchs in einer Galerie. Doch vom Mörder in einem durch grosse Glastüren abgeschlossenen Zwischenraum gefangengesetzt, kann er weder dem Opfer zu Hilfe eilen noch die Polizei verständigen. So wie die gläserne Wand eigentümlich zwischen Offenheit und Geschlossenheit oszilliert, so ist auch die Situation des Schriftstellers höchst ambivalent. Er ist eingeschlossen und doch exponiert. Ebenso ambivalent wie die gläserne Wand ist auch das, was sie dem Blick freigibt. Der Mordversuch, den der Schriftsteller durchs Glas der Wand gesehen hat – wird er am Ende erfahren –, war eine Mischung aus Wahrheit und Täuschung, eine Illusion, schwankend zwischen Fakt und Fiktion.

In TENEBRE treibt Argento das Changieren der gläsernen Wand zwischen An- und Abwesenheit auf die Spitze: Eine junge Frau fährt erschrocken zurück – das Glas scheint keinerlei Sicherheit zu bieten –, als vor ihrer gläsernen Schiebetür plötzlich ein Trunkenbold auftaucht. Während die Frau zurückweicht, stolpert sie direkt in die Arme ihres Mörders. Das Glas – eben noch allzu "offen" – wird in Sekundenschnelle als unüberwindbare Schranke empfunden. Der Mann – zunächst Eindringling – ist nun hilflos Ausgeschlossener. Ohne eine Möglichkeit einzugreifen, schaut er nur erschrocken zu. Der Blick geht hinein, der Körper bleibt draussen.

In NON HO SONNO hingegen wird der Mörder selber Opfer des fragilen Glases. Während er die beiden Protagonisten gänzlich in seiner Gewalt und sich sicher in den dunkeln Räumen seines Verstecks glaubt, erschiesst ihn die Polizei durch ein Fenster. Die Kugel durchschlägt nicht nur das Glas, sondern auch das rechte Auge des Killers – ein tödlicher Blick, der durch die gläserne Wand gedrungen ist.

Vorhang

Das Gegenstück zur gläsernen Wand, die den Blick, nicht aber den Körper hindurchlässt, ist der Vorhang. Auch er nimmt in Argentos Arbeit einen signifikanten Platz ein. Wie im Theater hängt zu Beginn von PROFONDO ROSSO der Vorhang über jener Szenerie, in welcher die Mordserie des Films ihren Anfang nehmen wird. Hatte die gläserne Wand freie Sicht und körperliche Unbeweglichkeit suggeriert, so widerfährt dem Zuschauer hier das Gegenteil. Irritierend geschwind durchquert Argentos virtuos verwendete Steadycam die Räume. Eilig schlüpft die Kamera durch den Vorhang, während Auge und Kameralinse sich erst noch scharfstellen müssen.

Wir erleben, durchstossen den Raum schneller, als dass wir ihn verstehen und interpretieren können; zu schnell kann der Vorhang gelüftet und können mit ihm die räumlichen Verhältnisse geändert werden. Der Vorhang, als "weich gewordene Wand" verstanden, dient als Sinnbild für den flüssig gewordenen Raum. Die Architektur, auf deren Fragilität schon die gläserne Wand hingewiesen hat, löst sich nun vollends von allen statischen Regeln. Der Vorhang, unfähig, einen physikalischen Raum zu stützen, markiert die Schwelle zu einer metaphysischen Architektur.

Zu Ende von TRAUMA gerät der Hauptdarsteller in einen mit weissen, durchschimmernden Tüchern vollgehangenen Raum. Jedes Gefühl für die Dimensionen des Raums verliert sich. Dazu singen, flüstern und hauchen Frauenstimmen den Namen «Nicolas», der auch auf die Tücher gestickt ist. Der Raum wird zum diffusen Klangraum, der sich mit den Stimmen zusammen verändert. Wie ein Geblendeter tappt der Mann durch diesen verwirrenden, zwischen Traum und Realität hängenden Raum.

In INFERNO dringen plötzlich blutige Fingerspitzen durch eine blau angeleuchtete Wand. Die vorgeblich solide Wand entpuppt sich als Tuch, als Vorhang, durch den ein gemordeter Körper stürzt. Diese Szene in INFERNO, die auf die Veränderungen des Raumes und die aus den Wänden dringenden Hände in Roman Polanskis REPULSION verweist, die noch als Wahnvorstellungen der von Catherine Deneuve gespielten Hauptfigur zu verstehen waren, lässt eine solche Psychologisierung nicht mehr zu. Statt Ausgeburt der Psyche seiner Figuren zu bleiben, träumt sich der Film selbst einen Raum. Einen Raum, der den Figuren eindeutig äusserlich ist und doch keine Entsprechung hat in der physikalischen Realität. Ein wahnwitziger Raum, der selbst die Handlung des Films verschlingt, zum Verschwinden bringt. Durch nichts hängen die Szenen mehr zusammen als durch ihre Räume. Die Kohärenz einer Handlung wird verlassen zugunsten einer Kohäsion der Räume, die einer mit dem anderen verbunden sind und wo jede trennende Wand sich im Zugriff der Hand als wehender Vorhang erweist.

1 *Eva Axen in* SUSPIRIA *(1977)*

2 *Mirelle D' Angelo in* TENEBRE *(1982)*

3 SUSPIRIA

4 *Asia Argento in* LA SINDROME DI STENDHAL *(1996)*

5 INFERNO *(1980)*

6 *David Hemmings in* PROFONDO ROSSO *(1975)*

7 *Jessica Harper in* SUSPIRIA

8 *Christopher Rydell in* TRAUMA *(1993)*

Leere

Wenn wir uns umsehen im Raum, der hinter dem Tuch aufgegangen ist, wundern wir uns. Immer ist es überraschend, was hinter Argentos Vorhängen auftaucht. Meistens ist es ein Raum von unerwarteter Tiefe, und der Zuschauer erschrickt. Hinter dem Vorhang eine Person, etwa den Mörder, vorzufinden, wäre weniger unheimlich als dies: leerer, tiefer Raum.

Vorsichtig tastet die Hand der jungen Tänzerin in SUSPIRIA nach jenem blauen Samtvorhang – exakt der gleiche, den neun Jahre später David Lynch über Anfang und Ende von BLUE VELVET hängen wird. Doch was sich hinter dem blauen Vorhang von SUSPIRIA eröffnet, ist nur ein weiterer Raum, eine weitere Farbe. Und als die Tänzerin schliesslich, ganz im Zentrum, das Schlafzimmer der mörderischen Hexe entdeckt und die Draperie von ihrem Bett wegzieht, ist dort nichts. Nichts, ausser dem blossen Abdruck eines Körpers, die Hohlform des Abwesenden. Die Angst – so die Freudsche Psychoanalyse – entsteht nicht bei der Begegnung mit einem gefürchteten Objekt, sondern gerade dann, wenn wir die Abwesenheit dieses Objekts erleben. So wie das Monstrum seinem Namen nach etwas ist, das sich zeigen lässt, vertreibt es eher die Angst, als dass es sie provoziert. Oft ist daher die Auflösung in Argentos Filmen enttäuschend. Wo er das Monstrum, den Mörder, die Hexe als Körper auftreten lässt, verschwindet die Angst, die wir angesichts der Leere des Raumes erlebten, in jenen Momenten, wo der Vorhang sich öffnet und nichts dahinter ist.

Und das ist es auch, was jene Frau in TENEBRE durch das Loch ihres T-Shirts sieht und das sie so erschreckt. Als würde sie durch einen Riss in der Leinwand direkt in den Zuschauerraum selbst schauen, doch ihr angsterfüllter Blick ist weder auf uns noch ihren Mörder gerichtet, sondern starrt voller Angst ins Leere.

Ornament

Die oft menschenleeren Räume sind meist üppig ausstaffiert mit Ornamenten. Das Ornament anstelle des Menschen – und umgekehrt: der menschliche Körper wird Ornament des Raumes. Die junge Frau in SUSPIRIA, welche irritiert hinauf in den hohen Raum einer farbenprächtigen Halle schaut. Was sieht sie dort? Ein Ornament, das zu sehen ihr selber jedoch ganz und gar unmöglich ist: Sie selbst nämlich, wie sie an einem Kabel von der Decke hängt. Ein unheimliches Ornament, dessen Rot des Blutes auf dem weissen Bademantel die Malerei der Wand fortsetzt. Der gemordete Körper wird in Argentos barocken Räumen zur Draperie, zur ornamentalen Verzierung. Das Verbrechen als Ornament. Und vielleicht ist umgekehrt ja das Ornament bereits Verbrechen. Indem das Ornament als ein aufgemaltes oder in Stuck modelliertes «trompe l'œil» Tiefe fingiert, wo eigentlich bloss Fläche ist, lockt es den Menschen in sein Verderben. Gilles Deleuze hat die Falte als Grundfigur des Barock beschrieben. Was sind die Ornamente in Argentos barocken Räumen anders als ebensolche Falten. Was nach Tiefe ausschaut, ist in Wahrheit nur eine gefaltete Fläche, eine Fläche, wo Innen und Aussen, Subjekt und Objekt, Mörder und Opfer, Mensch und Raum nicht mehr zu unterscheiden sind. Das Ornament von Raum und darin drapiertem Leib ist – so wie jene berühmte Falte des Möbius-Bandes aus Hinter- und Vorderseite eine einzige Fläche macht – nur eine gefaltete Fläche.

Bild

Den grausamen Phantasien Argentos fällt also zum Ende der Raum selbst zum Opfer. Der Raum verflacht zum Bild und seine Tiefe entpuppt sich als Illusion. Die leuchtenden Farben in Argentos Filmen forcieren diese Verflachung. Wie es Deleuze in Bezug auf Antonioni beschrieben hat, besteht auch bei Argento die Funktion des Kolorismus nicht in einer Farbsymbolik, sondern in einer «Absorptionswirkung», die den Raum und die darin befindlichen Menschen bis zur Fläche tilgt. Die rote Tiefe beispielsweise, welche PROFONDO ROSSO im Titel ankündigt, entpuppt sich in der Abspannsequenz des Films als Blutpfütze, in welcher der Protagonist, der Musiker, keine Antwort, sondern nur sein eigenes Spiegelbild sieht. Wie in Antonionis BLOW UP, dessen Hauptdarsteller derselbe ist wie in PROFONDO ROSSO, reduziert sich am Ende alles auf die täuschende Macht der Bilder. Der Musiker erkennt die Identität des Mörders ausgerechnet dann, wenn er sich selber in einem Spiegel sieht, sich selbst als Bild, als Gemälde wahrnimmt, und dies ist denn auch die eigentliche Lösung dieses Films: alles ist nur Bild.

Argentos Rauminszenierungen gefrieren zum flachen Tableau. In IL FANTASMA DELL'OPERA etwa verwandelt sich die junge Sängerin, die vor einer Kerze sitzt, in ein Gemälde des Malers Georges de La Tour, in PROFONDO ROSSO steht der Musiker plötzlich inmitten eines Bildes von Edward Hopper.

In LA SINDROME DI STENDHAL ist die Macht von Bildern und Gemälden gar das einzige Thema. Eine Polizistin gerät auf der Jagd nach einem Sexualmörder in den Uffizien in Florenz in den Bann der Bilder, die sie unfähig machen, sich ihnen zu entziehen, sich von ihnen abzuwenden. Die Bilder verschlingen den Menschen und den Raum. In einer Szene geht die Polizistin durch ein Bild hindurch auf die Strasse in einer anderen Stadt, zu einer anderen Zeit. Doch diese räumliche Ausdehnung ist nur noch die letzte fatale Illusion des Bildes. «Senso Unico» steht an einer Mauer der Gasse. Wer ins Bild geht, findet nicht mehr zurück.

Ein anderes Mal ist es das Gemälde einer kleinen Grotte, in welches die Polizistin vor unseren Augen hineinsteigt. Und überrascht sehen wir zu, wie sie sich mit einer Wasserfläche verbindet, wie sie selbst in diese Fläche eingeht und zum Bild wird. Eine Untote – ohne Körper, ohne Raum – nur Fläche, nur Bild.

Das Unterfangen, welches das phantastische Kino Dario Argentos immer wieder unternimmt: Der Körper verschwindet im Raum und der Raum verflacht zum Bild. Doch was damit letztlich zu Tode kommt, ist nichts weniger als die filmische Illusion an sich. Die Körper und die Räume auf der Leinwand sind nur Täuschungen, die Bewegung ist nur optischer Trick, der verbergen soll, was der Film eigentlich ist: eine Folge starrer Totenbilder, Abbildungen des Abwesenden. Ihre schnelle Abfolge erst verschafft den Eindruck, sie hätten eine Ausdehnung. Doch die Tiefe des bewegten Bildes ist genauso eine Täuschung wie die Bewegungen dessen, was auf den Bildern dargestellt ist. Wo aber der Lauf der Aufnahmen zu stocken beginnt, fragmentiert sich die Illusion. Die lebendige Bewegung stirbt, der Raum verschwindet – das feste, unbewegliche, das tote Einzelbild kommt zum Vorschein. Und so ist das letzte Mordopfer dieser Filme ihr Medium selbst.

Johannes Binotto