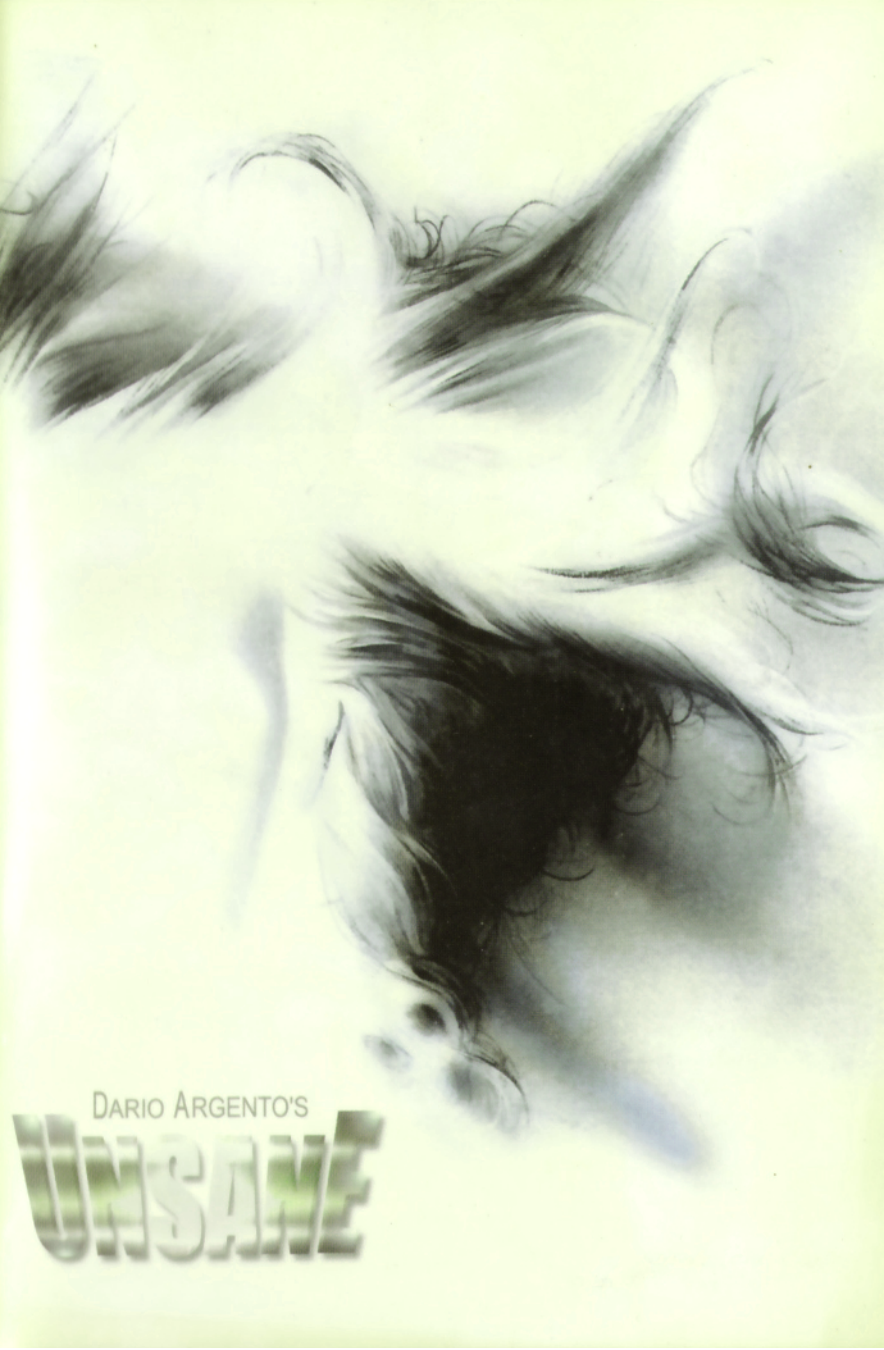
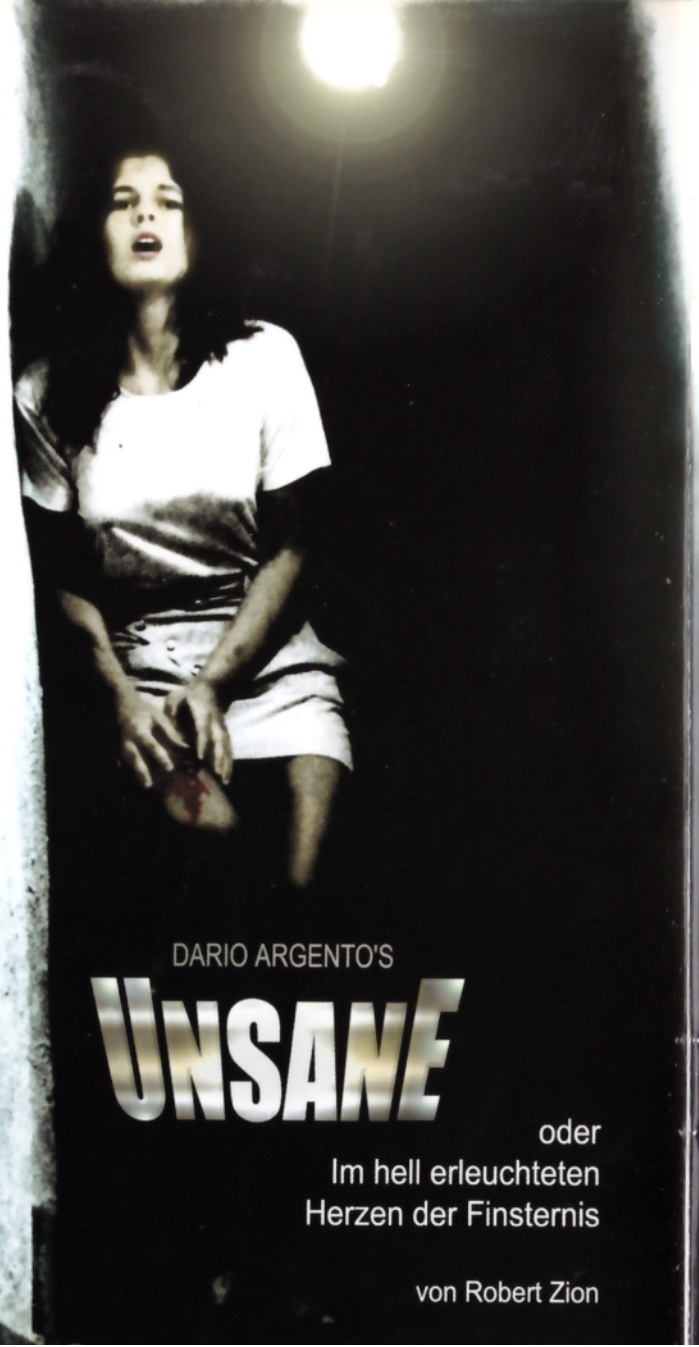

DARIO ARGENTO'S
UNSANE



DARIO ARGENTO'S

UNSANE

oder
Im hell erleuchteten
Herzen der Finsternis

von Robert Zion

Dass ein Film, der den Originaltitel TENEBRE (= Finsternis) trägt, eine derartige Ästhetik aufweist - und im Begriff der "Ästhetik" liegt der Schlüssel zu Dario Argentos Gesamtwerk -, gehört zu jenen formalen Irritationen, die der italienische Regisseur über die Jahre zum Hauptprinzip seiner Art des Filmemachens gemacht hat. Argento selbst erklärte diese außergewöhnliche Ästhetik seines Films: „Für TENEBRE erträumte ich mir eine imaginäre Stadt, in der die erstaunlichsten Dinge geschehen. Aus diesem Grund vermied ich alles Alte. Mein Dekor ist ultramodern... Wir begannen mit amerikanischen Fernsehserien wie COLUMBO und DREI ENGEL FÜR CHARLIE, um einen realistisch wirkenden Beleuchtungsstil zu definieren. Mein Publikum macht sich nichts aus dieser Art von Polizeishow, aber ich persönlich sehe in ihnen eine sehr präzise Ästhetik, geschaffen in kürzester Drehzeit und im Kathodenlicht. Dieser aus wirtschaftlichen Gründen notwendige Standard und die Bedingungen der Beleuchtung sind allerdings in einen Stil eingebettet, der sich durch seine Geradlinigkeit einiger Möglichkeiten beraubt. Ich sehe diese Ästhetik auch in Andrzej Zulawskis POSSESSION (1980), einen Film, den ich sehr verehre, und der zu einem großartigen und spontanen Trend gehört, einem allgemeinen neuen Weg, die Dinge zu betrachten. Ich eignete mir diesen modernen Fotografiestil an und brach sehr bewusst mit dem Erbe des deutschen Expressionismus. Das heute dominierende Licht ist Neonlicht, Scheinwerferlicht, Straßenlampen und ein allgegenwärtiges Blitzlicht, zu Hause und auf der Straße. Auf Schatten acht zu geben, erschien mir plötzlich lächerlich und, mehr noch als das, zu sicher. In der Dunkelheit kann man etwas verbergen, was man im Grunde ablehnt und deshalb nicht zu zeigen wagt; aber im grellen Licht fühlen wir uns unbehaglich, sind verstört.“ Man sieht schon an diesen Äußerungen Argentos, dass der schlechte Ruf, den TENEBRE bei Kritikern und Zuschauern genießt (Adjektive wie "wirr", "konfus" oder "frauenfeindlich" finden sich in entsprechenden Kritiken zuhauf), wieder einmal, wie so oft, auf einem grundlegenden Missverständnis von Ar-

gentos Arbeitsweise beruht. Vielleicht waren die Verdikte, die rasch über TENEBRE verhängt wurden, auch nur auf die Enttäuschung zurückzuführen, die allgemein darüber herrschte, dass Argentos seine von Thomas de Quincey inspirierte "Trilogie der drei Mütter" nach SUSPIRIA und INFERNO nicht vollendet hat. Auch hier lohnt es sich Argentos eigene Erklärung zu hören: „Vor zweieinhalb Jahren präsentierte ich der MGM ein Projekt, eine Horrorgeschichte", so der Regisseur 1982. „Die amerikanische Produktionsfirma brachte mich freundlicherweise in einem Luxushotel in Los Angeles unter. Eines Tages rief mich jemand an, um mit mir über SUSPIRIA zu reden. Wir hatten eine harmlose Unterhaltung, und am nächsten Tag bat mich der Fremde um ein erneutes Treffen. Er gestand, dass ihn SUSPIRIA sehr stark beeindruckt hat, gleich einem Stromstoß, und wollte mich fragen, ob ich dasselbe empfand, während ich den Film gemacht habe. Das ließ mich vorsichtig werden. Tag für Tag rief er mich nun an, um mir immer mehr entsetzliche Dinge anzuvertrauen und, am Schluss des fünfzehnten Anrufes, sagte er, dass er mich umbringen wolle. Er war wahnsinnig. Ich sprach mit meinen Vater darüber und wir gingen zur Polizei. Sie analysierten die Anrufe und schlossen daraus, dass das Ganze nicht mehr als ein grausamer Scherz sei. Der Fremde rief wieder an, sagte er wüsste bescheid, dass ich von der Polizei bewacht werde. Er schwor, dass er meine Haut bekommen würde. Warum? Ich denke es war eine Art Vergeltung, wie die, die John Lennon zugefügt wurde. SUSPIRIA hat seine Zeichen auf seinem Wahnsinn hinterlassen. Natürlich empfahl mir jeder, die Stadt zu verlassen. Aber diese Gefahr, ganz in meiner Nähe, inspirierte mich etwas Neues zu schreiben, es war TENEBRE."

TENEBRE ist wahrscheinlich einer der ästhetisch schönsten und zugleich verstörendsten Horrorfilme, die jemals gedreht wurden. Trotz seiner düsteren Stimmung und der *film noir*-artigen Motive (die Maitland McDonagh sehr genau nachgewiesen hat), ist der Film außerordentlich hell ausgeleuchtet, es dominiert das Sonnen-, Neon- und

Scheinwerferlicht, seine Grundfarbe ist ein omnipräsentes, leuchtendes Weiß. Zwar gibt es auch innerhalb der Schwarzen Serie Hollywoods seltene Beispiele von hell ausgeleuchteten *film noirs*, wie Otto Premingers LAURA (1944), doch angesichts von Argentos extremem Inszenierungsstil, dürfte der in TENEBRE erreichte Kon-

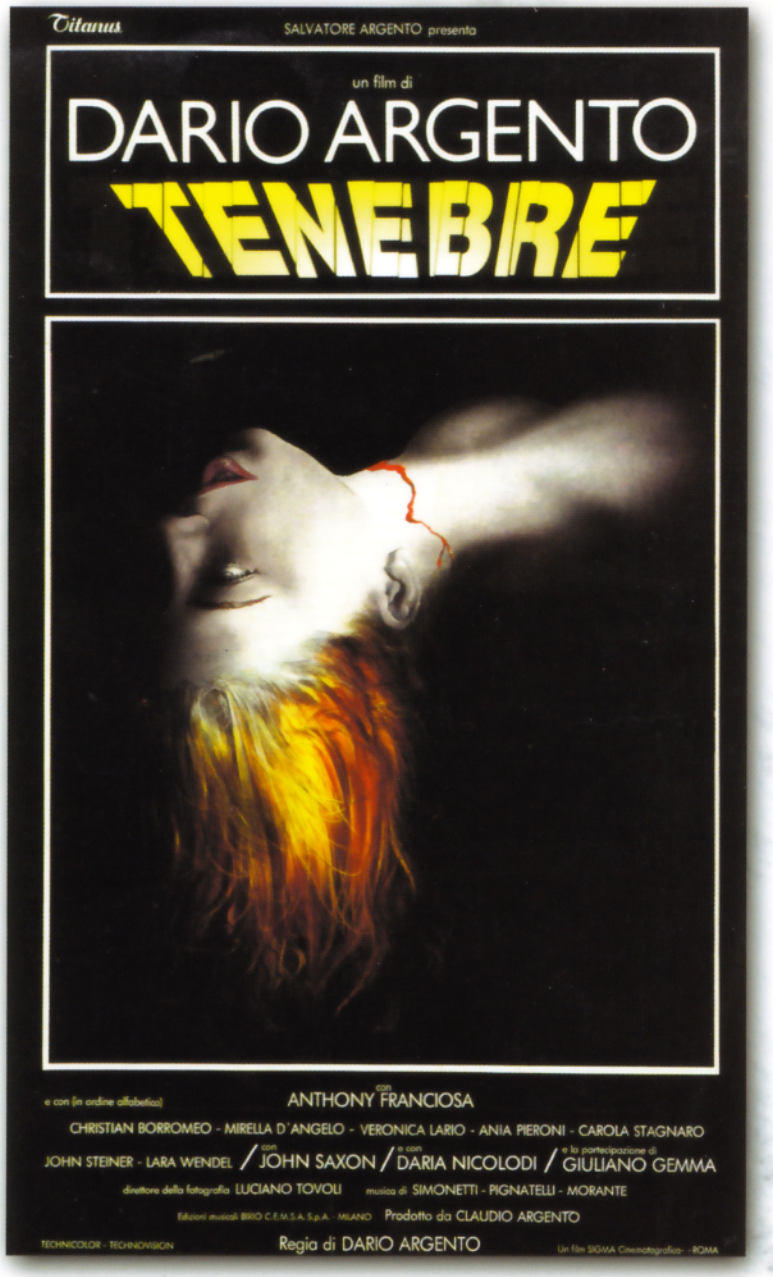
Omnipräsentes Weiß

trast zwischen der tiefen thematischen Schwärze und der kristallklaren Optik wohl kaum noch zu überbieten sein. Verstärkt wird dieser Kontrast noch von der Architektur, der Ausstattung und dem Dekor des Films, die Philip French vom Observer einmal „eine wunderschön... verrückte Mixtur aus Michelangelo Antonioni und ‚Haus und Garten'" nannte. Bis auf die Schlusssequenz in Jane McKerrows Appartement ist TENEBRE ausnahmslos vor Ort gedreht worden (Bertis ultramoderne Wohnung beispielsweise ist das Haus von Sandro Petti), aber obwohl die Handlung in Rom angesiedelt ist, zeigt Argento kein einziges historisches Gebäude. Der Film spielt in eleganten Wohnungen, modernen Büros und auf licht- oder sonnenüberfluteten Plätzen und Straßen. Argentos Kameramann Luciano Tovoli verwendete ein extrem lichtempfindliches Filmmaterial (Kodak 300 ASA) um diesen kristallklaren optischen Eindruck zu erreichen; stellenweise treiben Argento und Tovoli ihre Lichtverliebtheit in TENEBRE gar so weit, dass die Konturen der Bilder in grellen Überbelichtungen zu versinken scheinen. Die Wirkung dieses eigenwilligen Fotografiestils Argentos, der sich hiermit einmal mehr als einer der großen Meister der Beleuchtung im modernen Kino ausweist, ist bestrickend; „sogar der Raum selbst ist verführerisch", schreibt Maitland McDonagh, die hiermit zugleich auf die bis zum Zerbersten aufgeladene sexuell-fetischistische Bildsprache des Films anspielt.

Über keinen seiner Filme hat sich der für gewöhnlich sehr zurückhaltend und verschlossen gebende Regisseur so ausführlich und analytisch geäußert, wie über TENEBRE. Über die sexuell aufgeladene Ikonografie des Films sagte er: „Für die Rolle der jungen Frau, die den Killer in seinen Albträumen verfolgt, einen Transsexuellen

Sexuell-fetischistische Bildsprache

zu besetzen, diente der Idee, den Zuschauer in die Falle seiner Begierden tappen zu lassen. Sobald du ihre Anziehungskraft auf dich überprüfst, bist du schon im Netz gefangen. Eva ist nur ein Traum, eine Illusion..., sie ist ein seltsames Mädchen mit einem strengen



Lächeln, die sehr gut in die träumerische *Mise-en-scène* passt. Auch Gabriele Lavias Liebhaber in PROFONDO ROSSO wird von einer Frau gespielt. Immer wieder nur der schöne Schein... Das Leben ist eine Illusion, eine Falle, und das Kino muss die Verbildlichung dessen sein." Tatsächlich wird die komplexe *storyline* von TENEBRE visuell von einem Netz erotischer Bilder überlagert. Die Morde an Elsa, Tilda, Maria, dem Mädchen am Strand und der Tochter des Hausmeisters sind streckenweise im Stile eines Hochglanz-Erotikmagazines fotografiert, und die so zentralen roten Pumps sind nur das augenscheinlichste Beispiel für die Fallen der Begierden, die Argento gleich haufenweise auslegt, wie auch für den allgegenwärtigen schönen Schein der illusorischen Verführungen von TENEBRE. Im Laufe der Handlung schlagen diese männlich-fetischistischen Wunschbilder jedoch immer mehr in die ernüchternde und tiefschwarze, eigentliche Thematik des Films um. Die Killer, getrieben von einer gefährlichen Mischung aus sexueller Verklemmtheit und Erniedrigungen, schlachten alles rücksichtslos ab, was nicht in ihr vermeintlich „reines" Weltbild passt: Ladendiebinnen, Lesbierinnen, Ehebrecher. Für den Betrachter verbinden sich die Bilder des Films so nach und nach zu einem eindringlichen optischen Bezugssystem von Sex und Tod: Schöne Frauen/Jungs/rote Pumps und Blut/Rasiermesser/Axt/tote Körper - alles hell ausgeleuchtet und vor dem Hintergrund eines unschuldigen, allgegenwärtigen Weiß.

Wie bereits in SUSPIRIA und INFERNO, so hat Argento auch in TENEBRE mit seinen filmtechnischen Mitteln experimentiert. Aus der Montage der Eingangssequenz von SUSPIRIA wird nun der Versuch einer die Handlung auf die formale Ebene transportierenden *Mise-en-scène*: In einer zweieinhalbminütigen Fahrt ohne Schnitte, gleitet die Kamera in Nahaufnahme von Tildas Fenster, über die Außenwände des Hauses, das Fenster Marias, das Dach und die Rückseite, bis zu einem Hinterfenster, durch das der Killer gerade einzubrechen versucht. Der Effekt dieses formalen Experimentes ist ein doppelter. Zunächst verweigert Argento hiermit dem Betrachter einen eindeutigen

festen Standpunkt, er ist zunächst das potentielle Opfer, wird dann zum distanzierten Zuschauer, und nimmt schließlich die Perspektive des Täters ein. Gleichzeitig ist diese Fahrt, für die Argento und Tovoli die Kamera mit einer sehr beweglichen ferngesteuerten Aufhängung auf einen Kran montierten, eine faszinierende abstrakte Studie des für gewöhnlich nur durch Montage definierten Handlungsraumes und eine gewagte Anmerkung zum Thema Sehen/Nichtsehen im Kino – Argento selbst nannte TENEBRE auch „geometrisch und mathematisch". Auch diese Sequenz, die den Beginn einer langen Reihe ähnlicher formaler Experimente in Argentos Filmwerk darstellt, weist im Übrigen Anklänge an die Schwarze Serie auf. So hat Orson Welles 1958 seinen nicht weniger komplexen und düsteren TOUCH OF EVIL (dt. IM ZEICHEN DES BÖSEN) mit einer ähnlich gewagten Kamerafahrt beginnen lassen. Argentos Kamerafahrt wird von dem eingängigen musikalischen Hauptthema des Films begleitet. Komponiert von den Goblin-Musikern Claudio Simonetti, Fabio Pignatelli und Massimo Morante, unterstreicht die kühl wirkende Synthiezizer- und Sequenzermusik den modernistischen, ja beinahe futuristischen visuellen Eindruck von TENEBRE, ein Eindruck, der von Argento sehr wohl beabsichtigt war, wie er gegenüber Alan Jones bemerkte: „Der Hauptunterschied zwischen TENEBRE und DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE ist, dass TENEBRE nicht in der Gegenwart spielt, sondern um die fünf oder mehr Jahre in der Zukunft. Er war nie gedacht als eine Geschichte über etwas, was heute geschehen würde. Natürlich ist er nicht mein BLADE RUNNER, aber nichtsdestoweniger ein Schritt in die Welt von morgen. Wenn man den Film unter dieser Voraussetzung betrachtet, wird alles sehr offensichtlich. TENEBRE spielt in einer Welt, die von weniger Menschen als die heutige bewohnt wird, was zur Folge hat, dass die Übriggebliebenen wohlhabender sind und vereinzelter leben. Irgendetwas ist geschehen, was dazu geführt hat, aber niemand will oder kann sich noch daran erinnern, was es gewesen ist."

Die Ausleuchtung und Ausstattung von TENEBRE mit seinen taghellen Räumen, weißen Kleidern und Wänden und seiner ultramodernistischen, kühlen und geometrisch klaren Architektur, bilden eine Art Malhintergrund, auf dem Argento ein, wie er selbst sagte, "mehrfarbiges Fest" inszeniert. Die Parallelen zum *Orgien Mysterien Theater* des österreichischen Aktionskünstlers Hermann Nitsch sind offensichtlich: "Das Drama wird sich zum Fest steigern. (...) Der Ablauf des Festes ist Spielgeschehen und wird als Ästhetisierung und Verdichtung des Lebenslaufes angesehen", so Nitsch, der seine umstrittenen Happenings in Prinzendorf vor allem als lebensbejaende Versinnlichung unserer psychophysischen Existenz *gegen* die Körperfeindlichkeit der christlichen Tradition versteht. Nitschs Aktionen haben dabei ihre Wurzeln im Dramatischen, im Theater: "Das Drama macht die innerste, essenzielle Lebendigkeit erst anschaubar, es wird in den Abgrund geschaut, der eine rational nicht zu fassende, schaudern machende Wirklichkeit und Naturkraft zeigt, die über Leben und Tod hinausgeht. (...) Zerschnittene Adern. Blut spritzt auf weiße Kalkwände. Blut spritzt warm, heiss und lau auf weiße Bettwäsche. Schmerzliche, wollüstige Beanspruchung unserer fünf Sin-

ne bringt Rausch, das Rasen, die exzessive Wirklichkeit der Schöpfung in unser Bewusstsein." Sowohl Nitschs als auch Argentos "Blutschüttbilder", die sich in der Tat auch optisch gleichen, sind nicht nur bewusste Ästhetisierungen, sie sind als solche auch ein Erlernen des Umgangs mit unseren starken emotionalen Erregungen angesichts der bloßen physischen Wirklichkeit unserer Existenz. Diese rein ästhetische Komponete des rauschhaften Festes ist bei Argento allerdings klar zu trennen von dessen Inszenierung der Gewalt: Diese hat ihre Wurzeln nicht im Drama sondern in der Tragödie, sie lässt sich in der Regel auf psychopathologische Dispositionen der Täter zurückführen. Argentos Bilder sind radikal ambivalent, in den erotisch-verführerischen ästhetischen Kontext von TENEBRE bricht regelmäßig das pure Entsetzen ein. Der Film als Ganzes bezieht seine - soweit man sehen kann - in der Filmgeschichte einzigartige Schönheit aus eben dieser Ambivalenz, aus der Gleichzeitigkeit von Lust und Unlust angesichts seiner Bilder. Kann man diese zugleich anziehende und abstoßende Schönheit amoralisch nennen? Nur insofern als Argento seine Filme, durchaus im Sinne Friedrich Nietzsches, "jenseits von Gut und Böse" inszeniert und so gesehen die Kunst des Filmemachens als ästhetische und nicht als moralisch-erzählerische Praxis versteht. Die wortraubende, rein sinnliche

Veronica Lario in UNSANE

62. Aktion des *Orgien Mysterien Theaters*, Schloss Prinzendorf in Niederösterreich, 1978.

Qualität der Bilder, die Poesie des reinen Bildes, ist im Übrigen der einzige Ausweg, die einzige Hoffnung, die der gesellschaftliche Defätist Argento noch gelten lässt. Die Konsequenz, mit der Argento den Fatalismus in den menschlichen Beziehungen mit seiner Liebe zur Sinnlichkeit der Kunst ständig kontrastiert, ist so gesehen einzigartig: Die oft sprachlos machende Schönheit oder Erhabenheit seiner Bilder drückt eine Hoffnung aus, die tiefgreifender ist, als es jedes filmische *happy end*, jede erzählerische Utopie sein kann. Und wer nach einer „Moral" in Argentos Œuvre sucht, wird sie genau hier finden: Die grausamen und selbstzerstörerischen Kräfte des Menschen werden sich nie überwinden lassen, aber jenseits von religiösen und wissenschaftlichen Heils- und Erlösungsversprechen gibt es noch den ästhetisch verstandenen Weltzugang. Darum sind seine grausamsten Filme auch gleichzeitig seine schönsten, seine poetischsten und malerischsten: In PROFONDO ROSSO, SUSPIRIA, INFERNO, TENEBRE, OPERA, LA SINDROME DI STENDHAL und NONHOSONNO triumphiert die Kunst letztlich über die Grausamkeit des Menschen, ohne dass Argento letztere jedoch hinter moralischen Platitüden verstecken muss.

Heute, mehr als zwanzig Jahre nach seiner Erstveröffentlichung, ist vielleicht endlich die Zeit gekommen, in TENEBRE mehr zu sehen, als nur einen der härtesten Beiträge zur Welle des *slasher*-Films zu Anfang der achtziger Jahre, als ein Paradebeispiel vorgeblich "gewaltverherrlichender" Inszenierung. Argentos achter Film ist ein gewaltiges und gewalttätiges ästhetisches Experiment, ein äußerst konsequentes Ausloten der visuellen Möglichkeiten des Erzählens. Die Tatsache, dass TENEBRE der für fast zwei Jahrzehnte letzte Film war, der seinen Weg in die deutschen Kinos fand, spricht weniger gegen die Qualität von Argentos Filmen, als vielmehr gegen die Urteilskraft der deutschen Kritik und Filmverleiher. Obwohl bereits von der freiwilligen Selbstkontrolle dieser Filmwirtschaft stark geschnitten, wurde die spätere Videoveröffentlichung staatsanwaltlich beschlagnahmt. Sollte aber der Kunstvorbehalt überhaupt zutreffen, so trifft er auf Argento wie auf keinen anderen Genre-Regisseur zu. Argentos Filme im Allgemeinen und TENEBRE im Besonderen sind in der Tat Kunstwerke, deren ästhetische Komplexität bei weitem noch nicht vollständig erschlossen ist. So könnten sorgfältige und vollständige Veröffentlichungen, wie die hier vorliegende, dazu beitragen, dass die Kritik endlich in die ernsthafte Auseinandersetzung mit Argento eintritt und dass das Werk dieses außergewöhnlichen Künstlers nicht den Juristen oder dem Schweigen überlassen wird.