

Soundtrack: Goblin: Non ho sonno

Non ho sonno

Sleepless

Italien 2000

Regie: Dario Argento

Musik

Komp./Aufn./Orch.: Goblin (Claudio Simonetti [Keyboards], Agostino Marangolo [Drums], Massimo Morante [Guitars], Fabio Pignatelli [Bass])

Prod.: Claudio Simonetti, Fabio Pignatelli

Mast.: Marcello Spiridioni

Ort d. Aufn.: Acquario Studio, Rom

Veröffentl.: 2000

Trackliste/Spielz.:

1. Non Ho Sonno (4:07); 2. Killer On The Train (5:54); 3. Endless Love (4:38); 4. Arpeggio – End Title (4:27); 5. Ulisse (4:06); 6. Death Farm (4:06). Movie Soundtracks – The Death Farm Animals: 7. The Pig (4:57); 8. The Cat (3:15); 9. The Swan (1:38); 10. The Rabbit (3:13); 11. Inquiries (1:37); 12. Associated Dead (3:59); 13. Final White Week (4:46); 14. Non Ho Sonno – Main Title (1:56).

CD: DDA

Bes.: Sopran auf „Endless Love“: Vesna Duganova, Saxophon auf „Ulisse“: Antonio Marangolo.

Label/Vertr.: Cinevox (über Pick Up Export)

Besprechung

Im Bereich des phantastischen Films – vielleicht sogar im Kino unserer Zeit überhaupt – gab und gibt es keinen zweiten Regisseur, der wie der Italiener Dario Argento seine Filme als audio-visuelle Gesamtkunstwerke¹ konzipiert hat. Gemeint ist damit in erster Linie ein künstlerisch motiviertes Zusammenspiel von Farben, Formen, Bewegungen, Rhythmen, Tönen und Musik, das oftmals stark abstrakte Qualitäten aufweist und



Teil 3: Themen/Aspekte

beinahe jedem seiner Filme den unverwechselbaren argentesken Stil verleiht. Argento erreicht diese formale Sicherheit stets durch eine hohe Bewusstheit seiner filmtechnischen Mittel und ein außerordentliches Gespür für deren Wirkungen. Dabei filmt seine sich ständig in Bewegung befindliche Kamera ihre Gegenstände oder Protagonisten nicht einfach ab; in oftmals extremen Nahaufnahmen definiert oder verschleiert sie Orte, Räume und Bewegungen, verweigert dem Betrachter so einen festen Standpunkt, und wird dabei zum eigentlichen Erzähler der Geschichte; sie stellt, ebenso wie die für Argento sehr wichtige Musik, vielfältige Bezüge her oder bricht diese unvermutet wieder ab. Argento komponiert wahre Filmopern, audiovisuelle Sinfonien aus Rhythmen, wiederkehrenden Motiven und Kontrapunkten. Zurecht hat man von einer „operhaften“ Inszenierung Argentos gesprochen, gilt doch die Oper allgemein hin als *die* italienische Kunstform und Argento, neben Federico Fellini und Michelangelo Antonioni², als *der* Ästhet des italienischen Kinos. Um das Besondere des Soundtracks von SLEEPLESS zu verstehen, ist es zunächst notwendig, einen kurzen Blick auf die Entwicklung von Argentos Werk im Zusammenhang mit seiner Verwendung von Filmmusik zu werfen. Der erste Komponist, mit dem Argento zusammengearbeitet hat, war kein Geringerer als Ennio Morricone. Sergio Leones Klassiker des Italo-Westerns C'ERA UNA VOLTA IL WEST (dt. SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD) von 1968, für den Argento, zusammen mit Bernardo Bertolucci und Sergio Leone, das Drehbuch verfasst hat, stellt in gewisser Weise den Beginn dieser Entwicklung dar, vor allem, da Argento Leones Arbeitsweise in SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD für SUSPIRIA und HORROR INFERNAL übernommen hat, die Filme nach der bereits vorher entstandenen, die Themen und Figuren entwickelnden Musik Morricones zu drehen. Für seine drei ersten Filme DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE, DIE NEUNSCHWÄNZIGE KATZE und VIER FLIEGEN AUF GRAUEM SAMT arbeitete Argento ausschließlich wieder mit Morricone zusammen, dessen sehr experimentelle Progressiv-Jazz-Soundtracks für diese Filme einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Entwicklung des argentesken Stils lieferten. Bereits in diesen ersten drei Regiearbeiten entwickelt Argento nach und nach seine ganz eigene Filmsprache: Die opernhafte Dramaturgie, das Zusammenspiel von Bildaufbau, Bewegung, Farbverwendung und Musik, das im Wesentlichen abstrakten, d. h. rein ästhetischen Gesichtspunkten folgt.

Und dennoch scheint erst PROFONDO ROSSO den eigentlichen Beginn der Filmwelt des Dario Argento darzustellen. Die Kunst des Findens, die dieser Film mehr als jeder andere im Œuvre des Regisseurs repräsentiert, liegt dabei vor allem in der Intensivierung aller argentesken Elemente der drei vorangegangenen Filme, einer äußerst konsequenten Intensivierung im Übrigen, die zugleich zu einem immer höheren Grad der Abstraktion führt. In der Tat ist PROFONDO ROSSO der erste durchgängig abstrakte Film Argentos, ein formell ungemein feingliedriger und schwieriger *giallo*, dessen einzelne Elemente derart intensiv vorgeführt werden, dass der Film – und dies selbst bei mehrmaligem Anschauen – gleichsam ständig



auseinander zu fallen droht. Viele Argento-Anhänger sehen in der erstmaligen Zusammenarbeit des Regisseurs mit der italienischen Progressivrock-Band Goblin den eigentlichen Schlüssel zu diesem vermeintlich ersten unverwechselbaren Film Argentos. Doch folgt diese Zusammenarbeit lediglich dem Prinzip der Intensivierung: Der Progressiv-Jazz Ennio Morricones aus den ersten drei *gialli* wird nun in der Klangfarbe und Instrumentierung intensiviert, der Jazz in die Rockmusik transformiert und gegenüber den Dialogen lauter abgemischt, die Kindermelodien werden gar von Goblin beinahe unverändert übernommen. Goblins Musik wirkt allerdings griffiger, weniger schwierig als die Morricones, und diese ist es auch, die in einem nicht unerheblichen Maße zur Popularisierung der Filme Argentos beigetragen hat – nicht zufällig wurde Goblins Soundtrack zu PROFONDO ROSSO in Italien ein Millionenseller.

Was ist nun das Besondere dieses genuin argentesken Stils im Zusammenhang mit seiner Verwendung von Filmmusik? Im filmischen Universum Argentos steht eine bestimmte Art von Musik immer auch für eine bestimmte *Mise-en-scène*: Der Stakkatorhythmus und der *heavy metal* für das Verfolgen und Töten des Opfers, die Kindermelodie für kindliche Traumatisierung, der wuchtige, oft psychedelisch gefärbte Progressivrock oder -jazz für den Einbruch des Unheimlichen oder Psychotischen, die *new age*-Musik für Unschuld und Reinheit und schließlich die klassische

Teil 3: Themen/Aspekte

Musik für eine zumeist traurig anmutende Schönheit (insbesondere in seinen beiden Opern-Filmen *TERROR IN DER OPER* und *DAS PHANTOM DER OPER*). Ausnahmen bilden hier lediglich die beiden schwachen Soundtracks für Argentos amerikanische Produktionen *TWO EVIL EYES* und *AURA*, für die Pino Donaggio zwei eher konventionelle Hollywood-Filmmusiken komponierte. Alle diese Elemente werden von Goblin in *SLEEPLESS* nun wieder aufgenommen und variiert (lediglich das *new age* macht dem *trip hop* Platz), zum Teil gar bis in die Instrumentierung, Klangfarbe und Melodieführung hinein, so übernehmen Goblin für die Stücke „Ulisse“ und „Inquiries“ beinahe unverändert Keith Emersons Hauptklavierthema aus *HORROR INFERNAL*. Es versteht sich von selbst, dass der Regisseur diese Einheitlichkeit nur in enger Zusammenarbeit mit den immer gleichen Musikern erreichen konnte (in erster Linie mit Ennio Morricone [*DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE*, *DIE NEUNSCHWÄNZIGE KATZE*, *VIER FLIEGEN AUF GRAUEM SAMT*, *THE STENDHAL SYNDROME* und *DAS PHANTOM DER OPER*], Keith Emerson [*HORROR INFERNAL*] und den Musikern von Goblin [*PROFONDO ROSSO*, *SUSPIRIA*, *TENEBRAE*, *PHENOMENA* und *SLEEPLESS*]), die Argentos Arbeitsweise vor allem deshalb so nachhaltig pointieren konnten und können, da dessen filmische Arbeitsweise selbst musikalischen Prinzipien unterliegt. Hört man die Soundtracks der Argento-*gialli* nacheinander im Zusammenhang und ohne die dazugehörigen Bilder zu sehen, so erschließt sich einem schlagartig das wirkliche Ausmaß der Abstraktion seiner Filme: Beinahe jedes der Musikstücke evoziert sofort die ihm entsprechenden Situationen, optischen Eindrücke oder Motive eines Argento-*giallo*, sogar bis hinein in die Kameraführung und die Farbgestaltung, da es in diesen vornehmlich – ebenso wie in der Musik – um Rhythmen, Variationen und Intensitäten geht. Gerade mit dem nicht selten als „Retro-*giallo*“ abqualifizierten *SLEEPLESS*, wird so nachhaltig das künstlerische Prinzip des *Auteurs* Dario Argento deutlich, das eine Reihe von Analogiebildungen erlaubt: Das einzelne Musikstück verhält sich analog zum *set piece*³, so wie sich dieses wiederum analog zum Aufzug an der Oper verhält; zugleich besteht eine starke Analogie dieser in sich zirkulären Einheit zum abstrakten Gemälde. Nicht zufällig sprach Argento bei *SLEEPLESS*, genauso wie bei *SUSPIRIA*, von einem „Gesamtkunstwerk“, und auch dieses Prinzip entspringt – wie so vieles bei Argento – einer künstlerischen Sichtweise des neunzehnten Jahrhundert.⁴

Im Rückblick auf das Gesamtwerk scheint *SLEEPLESS* motivisch, stilistisch und musikalisch tatsächlich geradezu der Archetyp des Argento-*giallo* zu sein. Auf nahezu allen filmischen Ebenen tauchen Zitate, Variationen und Verweise von und auf frühere Filme auf. Doch sollte man mit dem vorschnellen Urteil, Argento würde sich nun in reiferem Alter „nur noch selbst zitieren“, sehr vorsichtig sein. Es ist geradezu ein Grundprinzip seiner Arbeit, dass Argento eine Herangehensweise an das Filmmachen verfolgt, für die die Stilmittel der Variation, der Verfeinerung der Nuancen und der Wiederaufnahme bedeutender sind als etwa die der Neuerung. Der in Turin



gedrehte *SLEEPLESS* bildet den ersten Teil einer *giallo*-Trilogie, für die Argento einen Vertrag mit der Produktionsfirma Medusa-Film abgeschlossen hat, vergleichbar in etwa mit seiner „Tier-Trilogie“ *DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE*, *DI NEUNSCHWÄNZIGE KATZE* und *VIER FLIEGEN AUF GRAUEMSAMT*. Das Hauptthema des ersten Teils dieser neuen Trilogie ist die Erinnerung, und dies in vielerlei Hinsicht, inhaltlich die Erinnerung der Protagonisten an eine längst verschüttet geglaubte, furchtbare Vergangenheit und deren Verlust im Alter, formal die Erinnerung des Regisseurs an die eigenen Anfänge. Folgerichtig greift Argento nun, dem Prinzip seiner Autorenschaft treu bleibend, das auch und vor allem in der Auswahl der Mitarbeiter seinen Ausdruck findet, auf die Unterstützung von Gabriele Lavia, Ko-Autor Franco Ferrini, Kameramann Ronnie Taylor und, erstmals wieder seit langem, auf die Musik von Goblin (in der Originalbesetzung: Claudio Simonetti, Massimo Morante, Fabio Pignatelli und Agostino Marangolo) zurück. „Der Schlüssel zu allem liegt in der Vergangenheit“, sagte der Regisseur einmal, und diese zentrale Aussage meint nicht nur die zahlreichen Referenzen Argentos auf die Kunst- und Literaturgeschichte oder die Oper, sie meint ebenso sein eigenes nicht-lineares, zirkuläres Denken und Fühlen, die in vielem den drei Grundpfeilern der Freud’schen Psychoanalyse gleichen: Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten.

Teil 3: Themen/Aspekte

Und so ist der durchweg faszinierende SLEEPLESS nicht nur eine Rückkehr, er ist nicht weniger als ein weiterer Schritt zu Abstraktion, eine weitere Wiederaufnahme und Variation, ein weiterer Schritt zum psychologischen Stimmungsbild, zu guter Letzt, ein weiterer Beginn in der Filmwelt des Dario Argento.

Vordergründig betrachtet könnte man SLEEPLESS durchaus als Remake von DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE, PROFONDO ROSSO oder AURA sehen: der Protagonist (hier: Stefano Dionisi) beobachtet eine grauenvolle Tat und hat dabei das Gefühl, etwas Entscheidendes übersehen zu haben, das später als vage Erinnerung zurückkehrt. Tatsächlich ist es die unterbewusste, d. h. subliminale Wahrnehmung, die in allen vier Filmen zur Identifizierung des Täters gegen Ende führt. So wie Argento diesen Ausgangs- und Endpunkt als rein abstraktes Handlungsmoment verwendet, so fügt sich auch die Musik als abstraktes Element in die argenteske Filmsprache ein. Die einzelnen Titel von Goblins NON HO SONNO-Album haben so sämtlich ihre Entsprechungen in der *Mise-en-scène* Argentos: Der Stakkatorhythmus für das Verfolgen und Töten des Opfers („Killer on the Train“), die Kindermelodie für kindliche Traumatisierung („Death Farm“), der Progressivrock für den Einbruch des Psychotischen („Non Ho Sonno“), die *new age*-Musik für Unschuld und Reinheit („Ulisse“, „Endless Love“). Das Herzstück des Albums besteht aus den vier „Movie Soundtracks – The Death Farm Animals“ („The Pig“, „The Cat“, „The Swan“ und „The Rabbit“), die musikalische Variationen des Tötungsthemas („Killer on the Train“) und des Traumatisierungsthemas („Death Farm“) darstellen. Sie verbinden so auf der abstrakt-musikalischen Ebene die in der Kindheit liegende Motivation des Täters (ein Kinderreim, der das Töten von Tieren beschreibt) mit der später ausgeführten Tat (der Täter wählt Todesart und Opfer nach dem Tierreim aus). Auch aus diesem Grund funktioniert Goblins Album auch sehr gut als vom Film losgelöstes Konzeptalbum, vergleichbar in etwa mit entsprechenden Konzeptalben von Yes, Emerson, Lake & Palmer oder Genesis. Goblin, die ihre musikalischen Wurzeln in eben diesem europäischen Progressiv- oder Art-Rock haben, erweitern ihre musikalische Bandbreite nun aber durch starke *trip hop*-Einflüsse. Das Endergebnis ist nicht nur ein zugleich faszinierend-einmaliger und doch auch Argento-typischer Soundtrack, sondern auch nicht mehr oder weniger als eines der anspruchsvollsten und modernsten europäischen Rock-Alben der letzten zehn Jahre.

Robert Zion

Anmerkungen und Zitiernachweise

- 1 Den Begriff des „Gesamtkunstwerkes“, im Wesentlichen eine Begriff, der im 19. Jahrhundert (vor allem durch Richard Wagner) geprägt wurde, hat Argento im Übrigen selbst erstmals auf seinen Film SUSPIRIA angewandt.
- 2 Fellini und Antonioni (vor allem der späte Antonioni von BLOW UP und DIE ROTE

WÜSTE) stehen in der Tat Argento in vielerlei Hinsicht näher als Genre-Regisseure wie etwa John Carpenter. Es ist im Grunde eine rein italienische Traditionslinie jenseits des Neorealismus, die Argento fortführt, in der im Übrigen auch Mario Bava, Michele Soavi und Mariano Baino stehen.

- 3 In Argentos Kino entsprechen diese *set pieces* am ehesten noch dem, was am Theater, oder – für die Art der Inszenierung des italienischen Regisseurs noch typischer – an der Oper ein „Aufzug“ oder „Bild“ genannt wird. Giuseppe Verdis Oper „Macbeth“ beispielsweise geht über vier Akte, die in insgesamt zehn Aufzügen bzw. (Bühnen-)Bildern ausgespielt werden, die ihrerseits bestimmten Handlungsmomenten und -orten entsprechen und jeweils ihre eigene Optik, ihre eigenen Musikstücke und ihren eigenen dramaturgischen Spannungsbogen aufweisen. Diese Analogie des *set piece* in Argento Filmen mit dem Aufzug in der Oper ist es auch, die vollkommen zurecht dazu geführt hat, dass sehr viele Kritiker ab PROFONDO ROSSO von einer „opernhaften Inszenierung“ Argentos gesprochen haben, denn eine Gleichsetzung dieser *set pieces* mit der nächst kleineren filmischen Einheit nach dem Akt, der Sequenz, scheint hier kaum mehr angebracht. So definiert sich jedes der *set pieces* in PROFONDO ROSSO durch die Einführung eines neuen Raumes, innerhalb dessen sich dann eine Art „Film im Film“ abspielt. Ausgedehnter als in der herkömmlichen Filmsequenz bilden sich innerhalb dieses Raumes neue Figurenkonstellationen und weitestgehend autonome dramaturgische Spannungsbögen, die ihrerseits Expositionen, retardierende Momente, Höhepunkte und Auflösungen aufweisen. Der Eindruck des Konstruierten und Statischen, den Argentos Filme als Ganzes nicht selten erzeugen, hat in dieser opernhaften Dramaturgie seine Gründe. So ist gerade PROFONDO ROSSO nur in seinen *set pieces* wirklich lebendig und packend; er gleicht mit seinen in sich abgeschlossenen erzählerischen Kreisen einer Spirale, die den Zuschauer im Laufe des Films immer mehr in die Handlung hineinzieht. Innerhalb dieser *set pieces* dient Argento die klassische filmische Einheit der Sequenz dann sehr oft nur noch dazu, in ihr die Architektur der Angst darzustellen, während sich wiederum auf der Ebene der kleinsten filmischen Einheit, der Einstellung, vermittelt durch zahlreiche Nah- und Detailaufnahmen von Gegenständen, eine eigenartige Auflösung des vorher definierten Raumes vollzieht.
- 4 In seinem an Charles Baudelaire gemahnenden Ästhetizismus, in seiner Vorstellung von Moral als einem „ästhetischen Verhalten“ (Friedrich Nietzsche), in seinem Frauenbild und nicht zuletzt in seinen vielfältigen Bezugnahmen auf die Literatur, Architektur, Malerei, Musik und Bildhauerei dieser Zeit, ist Dario Argento in der Tat im Grunde etwas, dass es eigentlich gar nicht geben kann: Ein Filmmacher des neunzehnten Jahrhunderts.

Literaturhinweise

Chris Gallant: Sleepless, in: ders. (Hrsg.): *Art of Darkness – The Cinema of Dario Argento*, Guildford/Surrey (FAB-Press) 2001.

Robert Zion: Erinnerung – SLEEPLESS oder Die Rückkehr zum giallo, in: ders.: *Der verletzliche Blick* – Regie: Dario Argento (erscheint 2003).