

Peter Riedel

### Manierismus der Angst. Zur Funktion des Ästhetischen in den Filmen Dario Argentos

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14440>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Riedel, Peter: Manierismus der Angst. Zur Funktion des Ästhetischen in den Filmen Dario Argentos. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hg.): *Mediale Ansichten*. Marburg: Schüren 2006 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 18), S. 79–87. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14440>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

**Peter Riedel**

## **Manierismus der Angst. Zur Funktion des Ästhetischen in den Filmen Dario Argentos**

Wenngleich sämtliche Filme Argentos, wie kryptisch und verworren sie im Einzelnen gehalten sein mögen, narrative Strukturen aufweisen, sind diese doch lediglich Vorwand, „Simulation einer Erzählung“. Der Filmtext selbst ist Gedicht, „poetischer Film“<sup>1</sup>, dessen Verständnis sich allein über die Analyse der Analogien und Korrespondenzen, der metaphorischen und metonymischen Verstellungen eröffnet, die den Code zur Dechiffrierung jenes Komplexes konstituieren, der Herz und Triebkraft des Werkes bildet.

Die teils manieristischen Dekors, die Betonung graphischer Strukturen wie das Interesse an Oberflächentexturen, die expressive Lichtführung und die exzentrischen, selbstbezüglichen Kameraoperationen – diese und andere Auffälligkeiten sind weit mehr als nur ästhetisches Spiel. Sie eröffnen einen spezifisch filmischen Wahrnehmungsraum und zugleich einen idiolektalen Raum der Semiose, auf dessen Ausgestaltung hin die ästhetischen Strategeme zu befragen sind. Eingebettet in ein lyrisches Verweissystem, vermögen ihre exzessiven Qualitäten eigene, nicht-narrative Sinneffekte zu evozieren, den Zuschauer auf eine Änderung des Lektüremodus hinzuführen und den Blick darauf zu zwingen, dass sich hier etwas artikuliert, das seinem Wesen nach in gängigen Erzähl- und Darstellungsmodi nicht aufzugehen vermag. Etwas, um das sich die narrativen Strategien und ästhetischen Verfahren anordnen, aus dem sie ihre Funktion und Dynamik beziehen, das die ihnen inhärenten Tendenzen radikalisiert, um sich zugleich einer unmittelbaren Benennung zu verweigern. Mit seiner ausgestellten Artifizialität wie auch der expliziten, immer wiederkehrenden Thematisierung von Kunst und Künstlertum, Bild und Erinnerung, schafft sich dieses Œuvre ein imaginäres, nur scheinbar außerfilmisches Supplement. Genauer: Seinen Geschichten und Motivkonstellationen ist eine strukturelle Leerstelle eingeschrieben, um die sich alles gruppiert, und der innerfilmisch der Wert eines Außerfilmischen zugeeignet wird.

Das gesamte Geschehen vollzieht sich bei Argento wie der Reflex eines außen stehenden Subjekts, eine Projektion. Nichts ereignet sich hier, das ebenso vollständig wie plausibel aus den Charakteren und Handlungszusammenhängen heraus ableitbar wäre; die Psychologisierung ist in die *Mise en Scène*, in die Mon-

tage und die Tonarbeit verlagert. Der Schleier des Stils ummantelt das Geschehen; das Entsetzen ist verschoben ins Ornament, ins Dekorative und die Choreographie.<sup>2</sup> Ein Akt der Sublimierung, der Aufhebung im emphatischen Wort Sinn; ein Manierismus der Angst, bei dem das lyrische Ich den Text ebenso systematisch wie hysterisch verzerrt. Die Charaktere selbst erscheinen flach, silhouettenhaft.<sup>3</sup> Die ‚Entäußerung des Inneren‘ durch das Spiel wirkt stilisiert, bewusst theatralisch, expressiv bis expressionistisch überzogen; man erkennt das Spiel als solches, die Geste als Affektindex, den Schauspieler als Schauspieler.

Die wohl augenfälligste Konstante dieser Filme, das Motiv der obsessiven, die Protagonisten verfolgenden und peinigenden Erinnerungen, führt unmittelbar auf die Grundfunktion ihrer Ästhetik. Die Erinnerungsbilder tragen in der Regel zur Strukturierung des filmischen Textes bei, indem sie als Rätsel aufgebende Elemente mit mehr oder weniger starken Abwandlungen die Narration repetitiv durchlaufen. Ihr Sinn enthüllt sich oft erst sukzessive, wird in einigen Filmen nahezu gänzlich suspendiert.

Generell greift die Erinnerung bei Argento auf mentale Bilder gleichermaßen wie auf materielle Träger, auf repräsentierende wie nicht-repräsentierende Künste aus. Durch diese Streuung von Wiederholungen und Korrespondenzen erlangt das memorierende Moment seine charakteristische strukturelle Komplexität. So fixieren neben Gedächtnisbildern im engeren Sinne auch Gemälde und Zeichnungen vergangene Ereignisse, etwa das in naivem Stil gehaltene Bild in *L' Uccello Dalle Piume Di Cristallo* (*Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe*, 1969) oder die Kinderzeichnung in *Profondo Rosso* (*Deep Red*, 1975). Die Photographie übernimmt unter anderem in *Il Gatto A Nove Code* (*Die neunschwänzige Katze*, 1971), *Quattro Mosche Di Velluto Grigio* (*Vier Fliegen auf grauem Samt*, 1971) und *Tenebre* (1982) eine bewahrende Funktion.

Ein anderer Typ entäußerter Erinnerung begegnet in der Wiederaufnahme des Traumas im Verbrechen, das eine invertierte Wiederholung des erfahrenen Unrechts darstellt und für gewöhnlich selbst eine Wiederholungsstruktur aufweist, insofern die Verbrechen seriell begangen werden. Bereits in seinem Regiedebüt parallelisiert Argento dabei mittels struktureller Äquivalenzen Kunst und Verbrechen, lässt besagtes Gemälde, das eine der Galeristin Monica Ranieri als Jugendliche widerfahrene Gewalttat darstellt, den Schriftsteller Sam Dalmas in

gleicher Weise literarisch inspirieren, wie es die Serienmörderin Ranieri zu ihren Taten antreibt.

Auch das Schreiben selbst übernimmt als Kunstform eine Erinnerungsfunktion, fungiert mitunter als Verbindungsglied zwischen dem traumatischen Ereignis und den Wiederholungstaten, namentlich in *Tenebre*, einem Film, der überdies die Einschließung nicht-gegenständlicher Kunstwerke in die Wiederholungszyklen exemplifiziert: Der Absatz des roten Schuhs, mit dem die junge Frau in einer Rückblende ihr gedemütigtes Opfer oral penetriert, findet sein visuelles Echo nicht nur in dem Messer, mit dem sie niedergestochen, sondern auch in der abstrakten Skulptur, von der Peter Neal am Ende durchbohrt wird.

Grundsätzlich ist zwischen zwei Arten von Erinnerungsbildern zu unterscheiden. Zwischen jenen – häufig fehl interpretierten – an ein beobachtetes aktuelles Verbrechen, den Erinnerungen eines Zeugen oder einer Zeugin also, und jenen an ein weiter zurückliegendes Ereignis, das gleichwohl in direktem Zusammenhang mit den gegenwärtigen Geschehnissen steht. Dies können Kindheitserinnerungen des Mörders oder der Mörderin sein, aber z.B. auch die Erinnerungen an ein von einem Elternteil begangenes Verbrechen bzw. an eigenes in der Kindheit erfahrenes Leid.

Bezeichnend für Argentos Erzähltechnik und Grundinteressen ist die Thematisierung des ontologischen Status der Erinnerungsbilder: Erscheint dieser in *L'Uccello Dalle Piume Di Cristallo* noch relativ unproblematisch, so kommt spätestens mit Argentos drittem Film *Quattro Mosche Di Velluto Grigio* ein neuer Typus auf. Mehrfach lässt Argento hier Gedächtnisbilder die Narration skandieren, deren Subjekt bis zum Ende verschleiert bleibt. In einer psychiatrischen Isolierzelle schwenkt eine Kamera um 360°, während wir aus dem Off die Vorwürfe eines zornigen Vaters hören: „Ich wollte einen Sohn! Keinen Schwächling wie Dich!“. Indem Argento über weite Strecken des Films eine Zuordnung der Erinnerungen unterbindet, löst er sie aus ihrem konkreten Zusammenhang, lässt sie als entsubjektivierte Partikel die Narration als Ganze enigmatisch aufladen.<sup>4</sup>

*Tenebre* wird diese Strategie weiter vorantreiben: Zum einen findet sich auch hier die Erinnerung an einen aktuellen Mord, bei der, ähnlich wie in *Suspiria* (1977), erst nachträglich eine akustische Information korrekt aufgefasst wird, um ein Verbrechen, wiederum vergleichbar mit *L'Uccello Dalle Piume Di Cristallo* und *Profondo Rosso*, in gänzlich neuem Licht erscheinen zu lassen; zum anderen durchzieht eine zweite Serie von Erinnerungsbildern den filmi-

schen Text: Wir sehen zunächst die Demütigung eines Jugendlichen durch eine junge Frau, späterhin deren Ermordung, offenbar ein Racheakt. Auch hier unterbleibt über weite Strecken eine Zuordnung der Erinnerungen. *Tenebre* lässt jedoch, und damit geht er weiter als *Quattro Mosche Di Velluto Grigio*, auch die Auflösung der Geschichte im Vagen: *Wenn*, so heißt es gegen Ende, der Schriftsteller Peter Neal den Mord an der jungen Frau begangen haben *sollte*, dann *hätte* dieses Ereignis seinen Verstand auf ewig gespalten. Es bleibt die Option, dass dem psychologischen Erklärungsangebot keine reale Grundlage entspricht.<sup>5</sup> *Opera* (1987) schließlich wird von einer Reihe freigesetzter Erinnerungspartikel organisiert, die sich nicht nur einer zeitlichen Zuordnung widersetzen, sondern bei denen darüber hinaus zum Teil unentscheidbar bleiben muss, ob es sich tatsächlich um Erinnerungen oder um Traumsequenzen handelt.

Eben dies ist entscheidend für das Verständnis Argentos: Ihn interessiert weniger die Erklärung der Ereignisfolgen von in der Vergangenheit zu suchenden Ursachen her, als vielmehr das unaufhörliche Anwesen des Vergangenen, seine Insistenz als solche. Die Vergangenheit, der Bericht über sie, erhellt die Gegenwart nicht, sondern bricht sie, hält sie in der Schwebe, insofern der Grund des Geschehens unentscheidbar bleiben muss oder durch narrative Marginalisierung gezielt herabgesetzt, in seiner Relevanz problematisiert wird.

Über die memorierende Bewahrung des traumatischen Ereignisses erschließt sich der Kernkomplex des Argento-Œuvres: Das stets aufs Neue beschworene, gebrochene und gewaltsame Verhältnis zwischen Erwachsenen und Kindern. Dieses muss nicht zwingend mit jenem zwischen Eltern und ihren Kindern identisch sein. Häufig ist es dies jedoch, und nicht weniger häufig finden sich versteckte Hinweise darauf, dass die vorgestellte Beziehung als Chiffre einer familiären Überwerfung zu begreifen ist.

Bereits die direkte Darstellung herrischer Erwachsener sticht ins Auge, wobei es sich meist um bedrohliche Mutterfiguren handelt. Man erinnere sich an die mordenden Mütter aus *Profondo Rosso* und *Trauma* (1993) wie auch generell an die Darstellung von an Kindern verübter Gewalt bzw. die Erzählung darüber. Weiterführend können die Eltern auch durch Stellvertreter repräsentiert werden, und hiermit bewegen wir uns im zweiten, metaphorischen Bereich der Inszenierung. Man denke an Arno aus *Il Gatto A Nove Code*, der über eine Reihe von Anspielungen als inzestuös begehrende Vaterfigur aufgebaut wird, oder an die Lehre-

rinnen aus *Suspiria* und *Phenomena* (1985), Repräsentantinnen der herrischen Mutter.

Ihre definitive Überhöhung erfährt die Modellierung der Mutter als Bedrohung von Leib und Leben durch das Thomas de Quincey entlehnte Konzept der drei Mütter, das *Suspiria* und *Inferno* (1980) zugrunde liegt.<sup>6</sup> Mater suspiriorum, die Mutter der Seufzer; mater lachrymarum, die Mutter der Tränen; mater tenebrarum, die Mutter der Schatten – drei Mütter, die von den Menschen mit *einem* Namen belegt wurden: „Tod“. Der allegorische Auftritt des Todes am Ende von *Inferno* verknüpft in kaum zu überbietender Weise das Motiv der beherrschenden Mutter mit der Negativität. Das Lebensspendende, ‚in die Welt Werfende‘, ist zugleich das Nichtende.

Die suggerierten gewaltbelasteten Beziehungen bleiben inhaltlich eher ungesättigt. Wie bereits angemerkt, geht es Argento in erster Linie um die Insistenz des Vergangenen, das umso furchtbarer wirkt, je weniger greifbar es ist. Es kommt nicht unbedingt auf die konkrete Festlegung, auf die Identifizierung des Ereignisses an, eher geht es um ein beständiges Andeuten. Darum, dass da etwas war, um das Heraufbeschwören eines bedrohlichen Szenarios, das im Bild wie auf der Tonspur, im Handeln und Verhalten der Protagonisten seinen Ausdruck sucht, das generative Funktionen nicht nur für die Narration, sondern für die gesamte jeweilige Filmwelt hat.

Die in *Profondo Rosso*, *Suspiria* und *Inferno* beschworene Grauzone zwischen Psychopathologie und paranormalen Erscheinungen dient der Ausgestaltung jener paranoiden Disposition, die bei Argento grundsätzlich das Verhältnis zu den Eltern konstituiert: Ein von außen kommender, kontrollierender Blick, eine Macht, die in unser Leben eingreift und die wir selbst kaum beeinflussen, nicht einmal wirklich zu identifizieren wissen, die sich ablöst von konkreten Personen, um die Wahrnehmung der Welt in ihrer Gänze zu durchformen; ein Ausgreifen der Gefahr über die Person der Mutter hinaus auf eine nicht sichtbare Kraft, eine numinose Bedrohung.

Diese beobachtende Instanz nistet sich auch in Argentos Architekturen ein. Labyrinthische, unübersichtliche Gänge sind seit je charakteristisch für seine Arbeit. Als Vorbilder lassen sich Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* und Gaston Leroux' *Le Fantôme de l'Opera* identifizieren, nicht minder die endlos wuchernden Architekturen in Piranesis *Carceri*<sup>7</sup>, einem Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Zyklus von Radierungen, der nicht nur die Raumbeschreibungen

der *Gothic Novel* nachhaltig beeinflusste, sondern zudem mit seinen verschachtelten, teils geometrisch widersinnigen Raumkonstruktionen auf die Gemälde Eschers voraus weist, auf die *Suspiria* mehrfach anspielt: Die Tanz-Akademie befindet sich in der Escher-Straße, die Tapeten einiger Zimmer zieren Gemälde des niederländischen Künstlers, und hier wie in *Inferno* pflanzt sich ein Raum in den nächsten scheinbar endlos fort, eine imaginäre Staffelung, die jederzeit zur tödlichen Falle werden kann.

Mit den beiden ersten Teilen der unvollendeten „Drei Mütter“-Trilogie hatte die Überhöhung der Angst einflößenden Mutter ihren stilistischen Höhepunkt erreicht. Nach dem in unterkühlten Bildern gehaltenen Selbstverständigungsversuch *Tenebre* kommt es zu einer signifikanten Verschiebung. Ab *Phenomena* lässt sich in Argentos Filmen ein Mädchen- und Frauentypus verzeichnen, der in späteren Jahren durch seine Tochter Asia verkörpert werden sollte. Bei den Dreharbeiten zu *Phenomena* war sie bereits als Neunjährige auf dem Set präsent, verlieh zudem in der italienischen Sprachfassung des Films dem missgestalteten Kind der Internatsleiterin ihre Stimme; ebenso synchronisierte sie Betty, die Protagonistin aus *Opera*. Asia Argento hatte Eingang in die Filme ihres Vaters schon vor ihrer ersten Rolle in *Trauma* gefunden – in Form von Repräsentationen, die ihr ähnlich sehen, dem gleichen Typus zugehören.<sup>8</sup> Ein Typus, der wiederum als alter ego des Regisseurs fungiert. In *Phenomena* erkennt Dario Argento seinen persönlichsten Film: „Ich identifiziere mich sehr stark mit dem Mädchen. Als ich das Drehbuch geschrieben habe, wurde ich wieder ganz klein, vielleicht zwölf, dreizehn Jahre alt. Ich sprang in meine alten Leidenschaften und Wünsche.“<sup>9</sup>

In einem Interview mit den *Cahiers du Cinéma* beschreibt Argento den Einschnitt, den *Phenomena* darstellt, die Verschiebung seines Interesses: „Oui, j’ai commencé à explorer d’autres domaines: le conte, le monde des animaux, celui des enfants...“<sup>10</sup> Der Epilog von *Opera* erweist sich in dieser Hinsicht als besonders markant. In den letzten Minuten des Films entwirft Argento durch Betty sprechend eine Gegenwelt zu jenem Universum, das er bis zu diesem Zeitpunkt in seinem Œuvre entfaltet hatte: zur Bedrohung, zur Angst, zur extremen Gewalt. Ein Phantasma der Harmonie, des Einklangs – nicht mit den Menschen, sondern mit der Natur, das in seine Phantasmagorien bis dahin keinen Eingang finden konnte. Es sind Momente eines Wünschens, das sich ansonsten auf das Schärfste negiert fand, sich nur in der verzerrten Form der Gewalt zeigen durfte. Jennifers Verschwisterung mit den Fliegen in *Phenomena* greift bereits vor auf

den Zusammenschluss mit der Natur, mit den Vielheiten, der sich in *Opera* ebenso findet wie in *Il Fantasma Dell' Opera* (*Das Phantom der Oper*, 1998): „Ich bin kein Phantom, ich bin eine Ratte.“, heißt es dort. Das Phantom ist eins mit jener Mannigfaltigkeit, die ihm als Kind das Leben rettete – den Ratten –, um zugleich an einer weiteren Wende mitzuwirken: In *Opera* wie auch in *Il Fantasma Dell' Opera* vollzieht sich nichts Geringeres als die Wiederaneignung der Architektur durch die Kinder und kindhaften Figuren, durch Argentos kindlichen Blick. In *Opera* ist es ein kleines Mädchen, das die Belüftungsschächte zunächst zur Beobachtung und dann zur Rettung der Sängerin Betty vor ihrem Verfolger nutzt; in *Il Fantasma Dell' Opera* geriert sich das Phantom (selbst einst ein verstoßenes Kind) als Herr über die Architektur, die labyrinthischen Gänge, rettet dort unter anderem ein Mädchen vor einem Pädophilen, den es tötet.

Wenn es richtig ist, dass Argento grundsätzlich dazu tendiert, von einer kindlichen Wahrnehmung her zu inszenieren, so fügt sich dies zur Darstellung der traumatisierenden Urszene in *L' Uccello Dalle Piume Di Cristallo* durch ein „naives Gemälde“ bzw. durch eine Kinderzeichnung in *Profondo Rosso*. Der Stil findet sich von einem innerdiegtisch begegnenden Kunstwerk auf die Gestaltung der Filme selbst verlagert. Damit jedoch ist an die Grundfunktion der ästhetischen Verfahren Argentos gerührt.

Durch die betonte Artifizialität der Inszenierung auf allen Gestaltungsebenen – Dekor, Kamera, Musik/Ton, Schauspielführung – tritt das Filmbild in Relation zu jenen Kunstformen, von denen es erzählt, die in ihm zur Darstellung kommen.<sup>11</sup> Das Filmbild ist durch seine offen zur Schau gestellte Künstlichkeit stets in sich gebrochen, verweist auf sich selbst als Bild und schließt derart an die Thematisierung des Künstlertums auf narrativer Ebene an. Die hier begegnenden Serien von Bildtypen – mentale Bilder, Gemälde, Photographien – treten in Korrespondenz zum Filmbild, das den äußersten Endpunkt der Serien bildet, in welchem sich über den Umgang mit Ellipsen, Verschiebungen und Verdichtungen die tragenden Motive – Erinnerung, Trauma, Kunst – in radikalster Form ausgebildet, kristallisiert sehen. Die Erinnerungsbilder und die Wiederholungstaten sind als narrative Konstrukte lediglich die offensichtlichsten Emanationen einer reinen Erinnerung, deren Kern die stets aufs Neue beschworene traumatische Urszene bildet; Ausdrucksformen eines nahezu bestimmungslosen Gedächtnisses, das die Filmform in Gänze durchwirkt – das gesamte Œuvre prägend.<sup>12</sup>



Das Verhältnis der Erinnerungsbilder zum traumatischen Ereignis, wie es von Argento immer wieder inszeniert und problematisiert wurde, reproduziert sich im Verhältnis des Œuvres zur Vita Argentos. Die schlichte Insistenz dieser Themen und ästhetischen Verfahren trägt dazu bei, eine Korrespondenz zwischen dem filmischen Werk und einem suggerierten Kindheitstrauma des Regisseurs aufzubauen, den Filmtext auf ein reales Außen zu beziehen, um zugleich an der Stilisierung der Kunstfigur ‚Dario Argento‘ mitzuwirken. Nun kann es nicht darum gehen, die Eigenheiten seines Werkes auf biographische Impulse zu reduzieren, wenngleich gerade seine Tochter Asia immer wieder mit Andeutungen bezüglich Argentos durch Ressentiments belastetem Verhältnis zu seiner Mutter wie auch hinsichtlich ihrer eigenen, inzestuös angehauchten Beziehung zu ihrem Vater aufwartet – wie vage und unbestimmt diese auch gehalten sein mögen. Es ist jedoch ersichtlich geworden, dass die ästhetisch-narrativen Verfahren ein nicht näher zu benennendes Trauma als *textuellen Effekt* evozieren, einen pathologischen Komplex, der das Gravitationszentrum des Argento-Œuvres bildet, ein schwarzes Loch, von dem her seine Ästhetik ihre Bestimmung erfährt.

---

<sup>1</sup> Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeitbild. Kino 2* [1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 196.

<sup>2</sup> Vgl. Rauger, Jean-François: „Dario Argento décrypté. Redécouverte en quatre films d’un maître moderne du cinéma fantastique“. In: *Cahiers du cinéma* n° 493, 1995, S. 8: „Les films d’Argento répètent inéluctablement les mêmes structures: accumulation de scènes violentes où les meurtres sont ritualisés et sublimés par une mise en scène qui les déconnecte de leur signification et privilégie la sensation.“

<sup>3</sup> Vgl. Gallant, Chris: „In the Mouth of the Architect. Inferno, alchemy and the postmodern Gothic“. In: Ders. (Hg.): *Art of Darkness. The Cinema of Dario Argento*. Surrey: FAB Press 2001, S. 21-32, S. 22.

<sup>4</sup> Siehe hierzu bereits einige Einstellungen aus *Il Gatto A Nove Code*, von denen sich nicht sagen lässt, ob es sich um skandierende Vorstellungsbilder oder um Elemente einer Parallelmontage handelt. Vgl. die diesbezüglichen Anmerkungen von Dario Argento in „Murder in the Dark. Dario Argento on mystery and madness in ‚The Cat O’ Nine Tails‘“. In: *Sight and Sound* 6.9, 1996, S. 61.

<sup>5</sup> Vgl. McDonagh, Mailand: *Broken Mirrors, Broken Minds. The dark dreams of Dario Argento*. London: sun tavern fields 1991, S. 182f.

<sup>6</sup> De Quincey, Thomas: „Suspiria de Profundis“ [1845]. In: Ders.: *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. Oxford / New York: Oxford University Press 1985, S. 87-181, hier v.a. S. 146-153 („Levana and our Ladies of Sorrow“).

- 
- <sup>7</sup> Dario Argento verweist mitunter selbst auf den Einfluss Giovanni Battista Piranesis. Siehe das Interview in Gaschler, Thomas und Eckhard Vollmar (Hg.): *Dark Stars. Zehn Regisseure im Gespräch*. München: belleville 1992, S. 29-49, S. 34f.
- <sup>8</sup> Argento bestätigte in einem Interview diese Übereinstimmung. Siehe „Les nerfs à vif. Entretien avec Dario Argento“. In: *Cahiers du Cinéma* n° 532, 1999, S. 55-57, 56.
- <sup>9</sup> Gaschler und Vollmar (Hrsg.): *Dark Stars*, S. 36. Vgl. auch folgende Bemerkung Asia Argentos: „Ces personnages de filles étranges sont en fait mon père. Elles représentent son côté féminin. C’est la raison pour laquelle nous travaillons si bien ensemble: il me traite de la même façon que lui se traite...“. Zitiert nach Larcher, Jérôme: „Asia Argento, des ténèbres vers la lumière“. In: *Cahiers du Cinéma* n° 533, 1999, S. 43-44, 43.
- <sup>10</sup> „Les nerfs à vif. Entretien avec Dario Argento“, S. 56.
- <sup>11</sup> Der Bezug auf die Künste kann dabei grob in drei Kategorien untergliedert werden: a) Generell die innerdiegetische Verwendung von Kunstobjekten; b) Anspielungen auf konkrete, präexistente Objekte, wie z.B. die Reminiszenz an das Gemälde „Nighthawks“ in *Profondo Rosso*. c) Anspielungen auf bzw. Anknüpfungen und Hommagen an bestimmte Künstler und Stilrichtungen; so etwa die Hommage an M.C. Escher wie den deutschen Expressionismus in *Suspiria* oder der offensichtliche Bezug auf das Frühwerk Giorgio de Chiricos in der Inszenierung menschenleerer Plätze.
- <sup>12</sup> Auch die Selbstzitate, mit denen Argento relativ früh zu arbeiten beginnt, und die ihren Höhepunkt in seinem Giallo *Nonhosonno (Sleepless, 2001)* finden, sind in diesem Zusammenhang zu sehen, schreiben sie doch den Akt der Erinnerung dem Œuvre als solchem ein.