

PROFONDO ROSSO (1975)

Von Oliver Nöding

Der Beginn von PROFONDO ROSSO (Rosso – Farbe des Todes) ist seltsam unkonkret, wie ein plötzlich vor das innere Auge tretendes oder durch einen Schleier betrachtetes Bild, von dem man nicht weiß, ob es Erinnerung ist, Teil eines Traums oder schlicht Produkt der Fantasie: Untermalt von einem trotz aller Lieblichkeit verstörenden Kinderlied, ereignet sich vor den Augen des Zuschauers ein Mord. Oder vielmehr: der Schattenwurf eines Mordes. Im Hintergrund steht ein Weihnachtsbaum – eher ein Symbol als eine sich ins nur skizzierte Setting fügende Requisite. Ein blutiges Messer fällt zu Boden. Ein paar bekniestrumpfte Beine mit Kinderschuhen – ein Mädchen? – treten ins Bild. Gehören sie dem Mörder? Aber wer war sein Opfer?

Dass der Zuschauer diese Szene, die sich noch als sehr wichtig herausstellen wird, schnell wieder vergisst, liegt in Argentos Inszenierung begründet. Durch einen ebenso einfachen wie geschickten Kunstgriff verschiebt er den eigentlichen Beginn des Films nach hinten: auf die Szene, in der seine Kamera durch einen mit dem Titel verknüpften roten Vorhang in ein Theater gleitet. »Vorhang auf, jetzt geht es los«, sagt dieses Bild, und tatsächlich versinkt alles, was davor kam, sofort im Vergessen, so wie man beim Betreten eines Kinos den Alltag, die Welt »da draußen« hinter sich lässt. Die Eingangsszene, ein traumatisches Erinnerungsbild, wird auch vom Zuschauer verdrängt. Argento setzt ihn unter Hypnose,

in einen ähnlichen Zustand, in den auch das Medium Helga Ulmann (Macha Méril) in dieser Theaterszene verfällt. Wenn die Kamera den Theaterraum wenig später rückwärts wieder verlässt, der Vorhang diesmal vor statt hinter dem Zuschauer zufällt, ist das ein Trick, denn natürlich befindet er sich immer noch in der Gewalt des Films, ist längst noch nicht »draußen«. Seine Wahrnehmung gehört nicht länger ihm, Argento hat sie fest in der Hand.



Italienisches Filmplakat



Der erste Mord

PROFONDO ROSSO ist Argentos fünfter Film, derjenige, von dem allgemein behauptet wird, dass er das Versprechen der ersten drei Filme zum ersten Mal vollends einlöse, tatsächlich aber eine Radikalisierung, Reduktion, Konzentration der Ideen, die sich schon in den Vorgängern fanden. Es ist nach den vergleichsweise geradlinigen *murder mysteries* zuvor der erste Film von Argento, bei dem es überhaupt keinen Sinn mehr macht, zwischen Form und Inhalt, Text und Subtext zu trennen, bei dem sich alles ineinanderfaltet wie bei einem besonders raffinierten geometrischen Puzzle. Wie eigentlich alle frühen Filme Argentos handelt auch PROFONDO ROSSO von (gestörter) Sinneswahrnehmung, (verschütteter) Erinnerung und der Wechselwirkung zwischen beiden. Die Ausgangssituation ist die gleiche wie in Argentos Debüt L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe; 1970): Der Protagonist wird Zeuge eines Verbrechens und muss eine in seiner Erinnerung verschüttete Information bergen, um den Täter zu identifizieren. Er weiß, dass er etwas gesehen, aber eben nicht »wahrgenommen« hat. Seine anschließende detektivische Suche dient vor allem der Rekonstruktion

des unvollständigen Erinnerungsbildes. In der Detektivgeschichte muss der Detektiv Informationen sammeln, um den Kontext zu schaffen, innerhalb dessen er die Hintergründe des Verbrechens begreifen kann: Argentos Helden haben das Problem, dass sie nicht objektiv, sondern selbst Teil dieses Kontextes sind. Der Mörder hat sich ganz buchstäblich im toten Winkel ihrer Wahrnehmung versteckt. Der Argento-Held kann sich auf seine Sinne nicht mehr verlassen.

Wollte man PROFONDO ROSSO auf einen entscheidenden Clou reduzieren, so ist es sicherlich jener, das Wahrnehmungsproblem Marcus' (David Hemmings) zu dem des Zuschauers zu machen. Die Identität des Killers liegt nämlich von Anfang an offen zutage, wenn man den Film sehr aufmerksam verfolgt: Sein Gesicht ist deutlich zu sehen, doch lenkt Argentos Inszenierung sowohl seinen Protagonisten wie auch den Zuschauer geschickt davon ab. Beide sehen, ohne wahrzunehmen. Die Fehleranfälligkeit der Wahrnehmung, die Störung von Kommunikation und der damit einhergehende Verlust von Kontext werden in PROFONDO ROSSO immer wieder thematisiert – in nur teilweise enthüllten

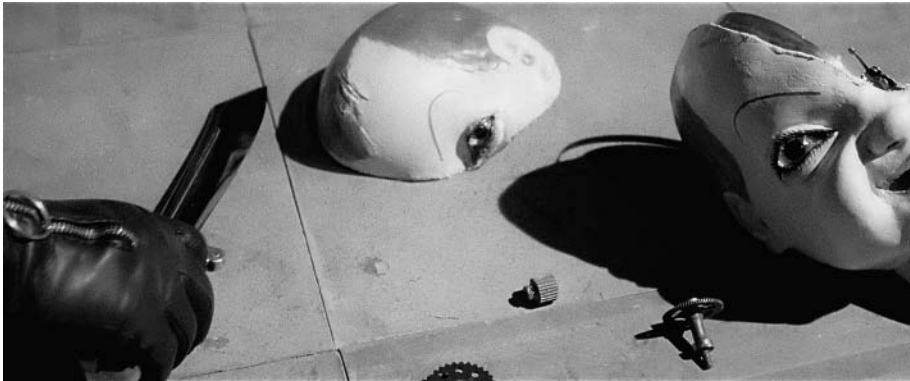
Gemälden, in von Lärm gestörten Telefongesprächen, in nicht erkannten oder unsichtbar gemachten Hinweisen – und finden auch auf struktureller Ebene ihre Entsprechung. Die Giallo-typische Anhäufung von Verdächtigen, von möglichen Motiven, Indizien und Hinweisen, falschen Fährten und Ablenkungsmanövern ist hier nicht mehr bloß Element der Handlung: Die ist nämlich so klar, wie die Bilder auffallend aufgeräumt sind.

Wenn es um Argento geht, fällt häufig das Wort ›Traumlogik‹: Es wird auf die artifizielle Bildgestaltung und expressive Ausleuchtung verwiesen, die seine Geschichten in einer halbrealen Traumwelt ansiedeln. Das trifft besonders auf *SUSPIRIA* (1977) und *INFERNO* (Feuertanz; 1980) oder auch *PHENOMENA* (1985) zu, die tatsächlich wie filmgewordene Träume aussehen und dazu einladen, sie mit Freud'scher Traumdeutung zu entschlüsseln. PROFONDO ROSSO ist anders: Bizarre Settings wie der stets menschenleere Platz vor Marcus' Apartmenthaus, den ein Brunnen mit einer griechischen Gottheit ziert und der von einer Nachtbar flankiert wird, die an Edward Hoppers *Nighthawks* erinnert (oder mehr noch an Gottfried Helnweins Interpretation

Boulevard of Broken Dreams mit ihren geisterhaften Hollywoodstars), oder die von monolithischen Säulen gesäumte Straße unter Marcus' Fenster, die die Frage aufwirft, was diese Säulen eigentlich stützen, haben zwar durchaus etwas Traumähnliches, doch ergibt sich dieser Effekt vor allem aus der Gegenüberstellung mit naturalistischen Szenen und Settings. Es ist ja interessant, dass den Charakteren gar nicht auffällt, in welcher merkwürdigen Szenenbilder sie da immer wieder stolpern. Marcus ist sowieso in einem Stadium fortwährender Selbsttäuschung gefangen: Gegenüber der Reporterin Gianna (Daria Nicolodi) gibt sich der schwächliche Kopfmensch als Macho, faselt wenig überzeugend vom Wesen der Frau, die von Natur aus schwächer, aber dafür graziöser sei, nur um von ihr vom Gegenteil überzeugt zu werden: Sie besiegt ihn im Armdrücken, sie ist die, die die Gespräche zwischen beiden dominiert, sie hat den ›Männerberuf‹, sie fährt das Auto, sie rettet ihn aus den Flammen. Sie hat die Karriere, während er seiner Tätigkeit eher unentschlossen nachgeht – die Mördersuche ist ihm ja eine auffallend willkommene Abwechslung. Argento weitet die epistemologischen Fragestellungen auf so-



David Hemmings als Ermittler



Surreale Bildwelt

ziale Komplexe wie Klasse und Gender aus und konstruiert ein filmisches Rätsel, dem sich sowohl Protagonist als auch Zuschauer zu stellen haben. PROFONDO ROSSO endet mit dem Blick in das Rot einer Blutlache, in der Marcus sein Spiegelbild betrachtet (das ist auch das italienische Plakatmotiv des Films). Es ist das Blut einer Künstlerin, die zur Mörderin wurde, weil sie von ihrem Mann in die wirtschaftliche Abhängigkeit gedrängt worden war. Wie viel von ihrer Geschichte ist auch die seine?

Die Besetzung mit dem Briten David Hemmings ist einer der weiteren Clous, die zum Gelingen des Films beitragen: Die Parallelen zu Antonionis BLOW-UP (1966), in dem Hemmings den Fotografen spielte, der davon überzeugt ist, einen Mord fotografiert zu haben, sind nicht zu übersehen, man wird förmlich darauf gestoßen. Sein im Vergleich zu den italienischen Kollegen unterkühltes und zurückgenommenes Spiel lässt ihn noch stärker als Protagonisten seines eigenen Traums hervortreten, betont seine Isolation, die nicht nur

durch seinen Status als Ausländer in Rom (diese Fremdheit des Helden ist in auffallend vielen Argento-Filmen gegeben), sondern vor allem psychisch begründet wird. Doch findet er mit dem Mörder am Ende auch sich selbst?

PROFONDO ROSSO ist ein zutiefst merkwürdiger Film. Für einen Giallo-Thriller ist er, wie gesagt, auffallend klar und geradlinig: Es gibt einen Protagonisten, der nahezu jede Szene bestreitet und den Zuschauer durch den Film führt. Außer jenem einen großen Trick gibt es keine Fallen, in die Argento den Zuschauer tapfen ließe. Dennoch entziehen sich Teile des Films dem Zugriff. Sie verschwinden in der Erinnerung, ergeben nur unmittelbar während der Sichtung einen Sinn und erscheinen rückblickend komplett mysteriös. Wenn am Schluss der treibende Jazzrock von Goblin erklingt und der Zuschauer aus der Hypnose aufgeweckt wird, dann ist nicht mehr ganz klar, was er da eigentlich gesehen hat. Da scheint etwas zu fehlen. Wie in Marcus' Erinnerung. □

Leseprobe aus:

Michael Flintrop / Marcus Stiglegger: Dario Argento. Anatomie der Angst

© Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-319-0

<http://www.bertz-fischer.de/darioargento.html>