

Höhle und Gang

Vom unheimlichen Raum des Films

(erschienen in: «Im Untergrund / Below Ground Level», hrsg. von Sylvia Rüttimann und Monika Hardmeier. Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2007.)

Spricht der Filmwissenschaftler von Kino, dann meint er nur selten das gleichnamige Gebäude, sondern meistens das, was in ihm drin geschieht: Kino als Name für ein Medium und nicht für dessen Ort.

In diesem Sprachgebrauch drückt sich die verbreitete Auffassung aus, dass Kinoarchitektur kein eigentlicher Gegenstand der Filmwissenschaft sei. Der Raum, in welchem Filme vorgeführt werden, wird vielmehr als auswechselbarer Rahmen verkannt, als eine Begleiterscheinung, die allenfalls den Soziologen, nicht aber den Cineasten zu interessieren hat.

Tatsächlich aber ist Film seit seinen Ursprüngen im Varieté und Wanderzirkus von den Umständen seiner Aufführung nicht zu trennen und in den Augenzeugenberichten der ersten Filmprojektionen vermischt sich die Beschreibung des bewegten Bildes gerne mit Beschreibungen des Vorführraums.¹ So wie das Filmbild auf der Leinwand seine Sichtbarkeit erst der Dunkelheit im Zuschauerraum verdankt, so formt die Architektur des Kinos das mit, was darin als Film vorgeführt wird. Raum und Bild treten in Dialog - der eine akzentuiert die Stimmungen des andern. Die Architektur des Vorführraums zu bedenken, erweist sich somit als wesentlich, will man die Eindrücke des Mediums Films untersuchen.

Die Höhle des Vorführraums

Der Kinosaal, in den einzig das Licht dem Projektor am hinteren Ende dringt und Schattenbilder an die Vorderwand wirft, ähnelt einer Höhle, die nur durch ihren Eingang erhellt ist. Treffend hat der Theoretiker Jean-Louis Baudry den Kinoraum als einen solchen unterirdischen Bau interpretiert, indem er Platons Höhlengleichnis als Beschreibung einer Filmvorführung interpretierte.²

Mit dem Kinosaal als Höhle ist aber auch eine bestimmte Stimmung impliziert, die dem anhaftet, was in dieser Höhle zu sehen sein wird: Die Höhle ist ein ambivalenter Raum, der Geborgenheit ebenso wie Abgründiges verspricht, ein Ort zugleich des kindlichen Versteck-Spielens und dessen Gegenstück, der Entdeckung. Er ist - in den Worten Sigmund Freuds - ein «anderer Schauplatz» für die heimlichen Fantasien, gar für das Obszöne, welches sich seinem Namen nach eigentlich nur ausserhalb der Szene zu situieren hat. In einem kleinen Film im Film seines «Hable Con Ella» von 2002 hat der spanische Regisseur Pedro Almodóvar diesen Ab-Ort³

¹ Vgl. Maxim Gorkij, «Flüchtige Notizen. Bericht über den Cinématographe Lumière in Niznij Novgorod, zitiert nach: Anne Paech, Joachim Paech, *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart: Metzler 2000, S. 19.

² Vgl.: Jean-Louis Baudry, «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», in: *Communications*, 1975, Heft 23, S. 56-72.

³ Der Vorführraum des Kinos ist denn auch ein Beispiel für «anderen Räume», die Michel Foucault unter den Begriff Heterotopie gefasst hat: Damit sind Räume gemeint, die als Gegenlager zur bestehenden Welt fungieren, die aber trotz ihres utopischen Charakter (ou topos = Nicht-Ort) einen bestimmbareren Platz in der Realität

des Kinos scherzhaft dargestellt: In einem fingierten, scheinbar aus der Frühzeit des Kinos stammenden Stummfilm, sehen wir einen zum Däumling geschrumpften Wissenschaftler, der schliesslich in die Vagina seiner Geliebten schlüpft (Abb. 1). Nicht zufällig imitiert Almodóvar mit diesem gefälschten Artefakt die fantastischen Kurzfilme des Kinopioniers Georges Méliès von Anfang 1900. Die Geburt des Kinos – so macht Almodóvar mit augenzwinkernder Ironie klar - ist gerade nicht der Austritt, sondern die Rückkehr in den Mutterschoss. Die Höhle des Kinos entpuppt sich damit als Stellvertreter jener ursprünglichsten aller Höhlen, der dunklen Geborgenheit im Leib der Frau.

Doch ist diese Rückkehr an jene «Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst gewellt hat» gerade der paradigmatische Fall dessen, was Freud in seinem gleichnamigen Aufsatz als «Das Unheimliche» beschreibt.⁴ Es wäre indes ein Missverständnis, das Unheimliche mit einem inzestuösen Begehren nach der Mutter identifizieren. Das Beispiel von der Rückkehr in den Mutterleib ist grundsätzlich zu verstehen, als eine Rückkehr an einen Ort, an dem man schon einmal und doch noch nie war. Das Unheimliche Freuds erweist sich damit als eigentlich architektonischer Begriff: Das Unheimliche zeigt sich in jenen Räumen, die zugleich vertraut und fremd ist; in denen die Gegensätze zusammenfallen und wo man sich etwa – wie in einem anderen Beispiel Freuds – am Ende einer Strasse unversehens an deren Anfang wieder findet.⁵

Der Gang der Kamera

Mag diese Ambivalenz des Unheimlichen bereits für den heterotopen Kinosaal gelten, so tut es das umso mehr für jenen Raum, den die bewegten Bilder evozieren. Wenn der Vorführraum des Films eine Höhle ist, so eröffnet der Film auf der Leinwand den Blick in einen Tunnel. Die Filmbilder täuschen eine Räumlichkeit vor, sie graben aus der Höhle des Kinos einen Gang in noch unbekanntere, noch unheimlichere Tiefen. Die Kamera fotografiert nicht nur bestehende Räume ab, sie schafft selber neue, imaginäre Architekturen. So kann der russische Regiepionier Dziga Vertov in seinem Filmmanifest «Kinoki» von 1923 schreiben: «Ich bin das Kino-Auge. Ich bin ein Baumeister. Ich habe dich (...) in die wunderbarste, bis zu diesem Augenblick nicht existierende und (...) von mir geschaffene Kammer gesetzt.»⁶

Als man ab 1924 beginnt, die Kamera zu bewegen, wird die imaginäre Kammer des Films zusätzlich erweitert und dynamisiert.⁷ Versucht man nun die künstlichen, vom Kinobild erschaffenen Architekturen beschreiben, bietet sich der Begriff des Gangs auf. So wie mit «Gang» zugleich eine bestehende Architektur (Gang = Korridor) als auch eine Bewegung (Gang = Gehen) gemeint sein kann, ist der Begriff gerade in dieser Doppelbedeutung adäquat, um das Wesen filmischer Architektur zu

haben. Vgl. Michel Foucault «Von anderen Räumen», in: Ders., Schriften. Bd. 4, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 931-942.

⁴ Sigmund Freud, «Das Unheimliche», in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt a. M.: Fischer ³1966, S. 227-268.

⁵ Freud ³1966 (wie Anm. 4), S. 249.

⁶ Dziga Vertov, «Kinoki – Umsturz», in: Franz-Josef Albermeier (hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1990, S. 32-33. (Übersetzung modifiziert).

⁷ Zum Übergang von fester zu bewegter Kameraführung und dessen Bedeutung für die Raumdarstellung im Film siehe: Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma. Tome II*, Paris: Éditions universitaires 1973, S. 28-85.

beschreiben: Die Kamera bewegt sich in vorhandenen Korridoren, doch anstatt diese bloss zu repräsentieren, schafft die Bewegung selbst neue Räume. Die Kamera zieht neue Koordinaten durch den bestehenden Raum und modifiziert ihn dadurch und die Montage verbindet einzelne, disparate Räume zu einem kontinuierlichen Korridor, den es nur in der Imagination des Films geben kann. Tatsächlich liesse sich wohl anhand des zwischen fixer Architektur und veränderlicher Bewegung oszillierende Begriff des «Gangs» eine ganze Theorie des filmischen Raums skizzieren.⁸

Labyrinth unter der Erde

Gehört also bereits das als Höhle verstandene Kino zum Bereich des Unterirdischen, also dem, was nicht ganz von dieser Erde zu sein scheint, so führt der Gang des auf der Leinwand vorgeführten Film in noch abgründigere Tiefen. Dies ist besonders eindrücklich da, wo der Film sowohl im konkreten, wie im übertragenen Sinn in ein unheimliches Unterirdisches vorstösst. So etwa in Fritz Langs berühmtem Stummfilm «Metropolis», der zu grossen Teilen unter der Erde spielt: In dieser Zukunftsvision ist eine Grosstadt geteilt in ein aristokratisches Gebiet oberhalb und ein proletarisches Gebiet unterhalb der Erdoberfläche. Doch trotz den überwältigenden Kulissen, mit denen Lang die unterirdischen Maschinenparks und Armenviertel inszeniert, entstehen die eindrücklichsten und unheimlichsten Szenen des Films erst da, wo die unterirdische Welt nicht bloss als Kulisse abgefilmt, sondern im Akt des Filmens erst erschaffen wird. Dort etwa wo die weibliche Protagonistin des Films, das Mädchen Maria von dem bösen Erfinder Rotwang verfolgt wird (Abb. 2). Immer tiefer steigt Maria auf ihrer Flucht durch die unterirdische Welt. Die strenge Betonarchitektur der unterirdischen Fabrikgelände weicht dem unbehauenen Stein und verwinkelte Gänge machen eine Orientierung nicht nur für die Hauptfigur sondern auch für den Zuschauer zunehmend unmöglich. So taucht etwa das flackernde Licht des Verfolgers, dem Maria zu entrinnen versucht, plötzlich im Gang vor ihr auf. Der unterirdische Raum, wird zu einem Labyrinth des Unheimlichen, wo man unversehens dort ankommt, von wo man fliehen wollte. Im Fortgang der Szene reduziert Fritz Lang den bedrohlichen Verfolger auf einen blossen Lichtkegel, der immer wieder die ein Versteck suchende Maria in blendendes Licht taucht. Die Wände der unterirdischen Höhlen sind nun nicht mehr zu sehen – was die weibliche Figur umgibt ist Finsternis, in der sowohl eine Weg versperrende Wand oder der Schlund eines Abgrunds lauern kann. Die Begrenzungen des Raums werden einzig sichtbar dort, wo das Licht des Verfolgers hinfällt. Damit definiert allein Lichtkegel die Koordinaten des unterirdischen Raums und lässt die Steinwände der Höhle und die gähnende Finsternis sich immer enger um das vor Angst wahnsinnige Opfer schliessen.

Selbstverständlich ist diese Szene auch als Reflexion über das filmische Medium und seine imaginären Architekturen zu verstehen: Der Lichtkegel des Schurken tut nichts anderes, als der Schein aus dem Projektor. Hier wie dort im flackernden Spiel von Licht und Schatten ein unterirdischer Raum nicht nur gezeigt, sondern in diesem Akt des Zeigens erst erschaffen.

Metamorphosen des Inneren

⁸ Vgl.: Johannes Binotto, «Gang im Gang. Stanley Kubrick und der fragile Raum des Films», in: *Film-Dienst*, Februar 2005, 58. Jahrgang, Heft 3/2005, S. 12-15.

Der wohl originellste Schüler Fritz Langs, der immer wieder die zentrale Bedeutung des deutschen Regisseurs für seine eigenen Filme herausgestrichen hat, ist der im deutschsprachigen Raum nach wie vor unterschätzte italienische Filmmacher Dario Argento. Die Beschäftigung mit unheimlichen Räumen, notabene den unterirdisch gelegenen ist in dessen Filmen zur regelrechten Obsession gesteigert.

In «Suspiria» von 1977 etwa versucht eine junge Frau die rätselhafte Mordserie in einer pittoresken Tanzschule aufzuklären. Gegen Ende des Films schliesslich dringt sie ins tödliche Zentrum des beängstigenden Gebäudes vor, in einen verborgenen Gang, der zu den Gemächern des mörderischen Monsters führt (Abb. 3). Nicht zufällig liegt die Tanzschule, in der «Suspiria» spielt, an der Escher-Strasse: Die optischen Täuschungen M. C. Eschers, besonders aber dessen Zeichnungen unmöglicher Architekturen zieht sich als Leitmotiv durch den Film und der unterirdische Geheimgang befinden sich denn auch prompt hinter eine Tapete mit Escher'schen Architekturskizzen. So wie auf Eschers Zeichnungen eine Treppe an ihrem Anfang endet, so funktionieren denn auch die Räume in «Suspiria». So ist es denn auch sprechend, was auf den Wänden jenes unterirdischen Ganges, in den die Protagonistin vordringt, zu lesen steht: «Interiora». Doch in diesem tiefsten Inneren, ist die Figur zugleich in der absoluten Fremde – sie ist ins Reich des Unheimlichen geraten, welches - wie Freud in seiner etymologischen Untersuchung des schillernden Begriffs gezeigt hat – zugleich heimisch und unbekannt ist. Die Trennung von Innen und Aussen verwischt sich. Und so steht denn auch über dem Wort «Interiora» noch ein anderes an der Wand jenes Ganges geschrieben: «Metamorphosis» - die unheimliche Verwandlung von «Interiora» in «Exteriora», von Heim in Fremde und umgekehrt.

Sich versenken

Extremer noch als in «Suspiria» inszeniert Argento in «Inferno» von 1980 einen solchen unheimlichen Raum unter der Erde: Gequält vom Rätsel eines mysteriösen Wohnhauses studiert eine junge Frau dessen Baupläne und die Schriften des Architekten, um schliesslich auf folgenden Hinweis zu stossen: «Der Schlüssel liegt im Keller». Die Suche nach diesem Schlüssel im Keller, dieser Gang in den Untergrund wird zu einem buchstäblichen Sich-versenken im Unheimlichen. Denn unter dem Keller, wartet ein weiterer Keller und in diesem zweiten Keller klafft wiederum Loch, das in ein verborgenes, mit Wasser gefülltes Zimmer führt, in welches die junge Frau hinabtaucht (Abb. 4). Das Zimmer selbst aber ist gerade nicht, wie man sich einen unterirdischen Raum vorstellt. Vielmehr ist es ein traditioneller gutbürgerlicher Salon mit all den dazugehörigen Insignien: Teppich auf dem Boden, Kronleuchter an der vertäfelten Decke, Gemälde an der Wand. Doch das (nicht zuletzt aus der gothic novel) vertraute Interieur ist gleichsam entstellt durch das Wasser und den ungewöhnlichen Ort, wo sich dieses Zimmer befindet. Das Vertraute durchläuft buchstäblich eine Verschiebung und wird dadurch rätselhaft - das Heim wird unheimlich.

Wie es Freud vom Unheimlichen grundsätzlich behauptet, geht es auch hier um eine Rückkehr an den Ort, wo man zuallererst und doch noch nie war: Rückkehr an jenen Ort, wo man noch nicht war, wo man (wie vor der Zeugung) noch tot war. Was der jungen Frau in diesem unterirdischen Zimmer begegnet, ist denn auch genau das: ein toter Körper, der durch das Wasser treibt. Man möchte zunächst meinen, es handle sich dabei um ein Monster, einen Untoten, welcher es auf die junge Frau abgesehen hat. Doch ist dieser Körper tatsächlich leblos. Auch wenn es zunächst so scheinen mag, streckt er nicht seine Arme nach der Frau aus, sondern ist bloss ein

gänzlich passives Objekt, ein schwebendes Stück blutiges Fleisch. Doch das ist vielleicht beängstigender als ein Monster. Das Monstrum ist seinem Namen nach ja das, das sich zeigen und gerade im Akt des Zeigens bannen lässt. Das Monstrum ist somit jener Schleier des Fetischs, welcher einen vor jenem Unsichtbaren abschirmen soll, das im unheimlichen Raum präsent ist. Schutzschirm vor jenem, dem man sich nicht stellen kann, weil es nicht ist, vor dem man also nur versuchen kann, fortzulaufen um dabei die Erfahrung zu machen, dass man dem Raum nicht entfliehen, dass man aus ihm nicht entlaufen kann.

Gefangen im Unheimlichen

Über die Filme von Michelangelo Antonioni (neben Lang das andere grosse Vorbild Argentos) hat Gilles Deleuze geschrieben: «...es ist, als ob der beliebige Raum hier einen neuen Charakter bekäme. Im Unterschied zu früher ist es nicht mehr ein Raum, der sich durch Teile definiert, deren Anschlüsse nicht von vornherein festgelegt sind und sich in alle Richtungen zusammenfügen können. Er ist jetzt eine gestaltlose Gesamtheit, die alles, was sich in ihr ereignete und auswirkte, eliminiert hat.»⁹

Diese Analyse kann auch für die Filmräume Argentos gelten. Die Aneinanderreihung disparater Räume durch die Montage ist einem einzigen unberechenbaren Raum gewichen. In diesem herrscht klaustrophobische Enge zugleich mit dem horror vacui, der Angst vor der Leere. Ohne feste Konturen erweist sich der Raum als Lebewesen, das sich ausdehnt und zusammenzieht; das niedrige Kammer und endloser Korridor zugleich sein kann. In den labyrinthischen Filmgängen eines Fritz Lang kann man sich verirren und doch wieder aus ihnen heraus finden, in jenen von Dario Argento aber ist man hoffnungslos verloren. Zu sehr werden hier die Widersprüchlichkeiten des Unheimlichen ausgereizt, so dass vom Raum nur noch reine Potentialität bleibt, die jede Form annehmen kann.

Wenn im Unheimlichen die Gegensätze kollabieren, wenn – wie in der topologischen Figur des Möbiusbandes¹⁰ - Innen und Aussen, oben und unten nicht mehr zu unterscheiden sind, kann es keinen Ausweg geben: Während man noch meint aus dem Untergrund des filmischen Raums aufzusteigen, stürzt man in Wahrheit nur immer tiefer in ihn hinab.

Johannes Binotto

Abbildung 1:

Filmstill aus: Pedro Almodóvar, *Hable Con Ella*, 2002, Spanien, 112 Min.

Abbildung 2:

Filmstill aus: Fritz Lang, *Metropolis*, 1927, Deutschland, 147 Min.

Abbildung 3:

Filmstill aus: Dario Argento, *Suspria*, 1977, Italien, 98 Min.

⁹ Gilles Deleuze, *Kino 1. Das Bewegungsbild*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ²1998, S. 166.

¹⁰ Zur Topologie des Möbiusbandes im Zusammenhang mit Freuds Unheimlichen sei die Sitzung vom 9. Januar 1963 von Jacques Lacans Seminar über die Angst erwähnt: Jacques Lacan, *L'angoisse. Le séminaire livre X*, Paris: Seuil 2004, S. 101-117.

Abbildung 4:

Filmstill aus: Dario Argento, *Inferno*, 1980, Italien/USA, 107 Min.