Die approbierte Originalversion dieser Diplom-/Masterarbeit ist in der Hauptbibliothek der Technischen Universität Wien aufgestellt und zugänglich.

http://www.ub.tuwien.ac.at

The approved original version of this diploma or master thesis is available at the main library of the Vienna University of Technology.

http://www.ub.tuwien.ac.at/eng

TECHNISCHE UNIVERSITÄT WIEN
Vienna University of Technology

DIPLOMARBEIT

Unheimliche Architektur im Film

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades einer Diplom-Ingenieurin unter der Leitung von

Ao. Univ. Prof. Dipl.-Ing. Dr. techn. Sigrid Hauser,
E253 Institut für Architektur und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von
Marie-Christine Stelzhammer
0525173
1070 Wien, Schottenfeldgasse 80/26

Wien, am 31.März 2014

Abstract

Not only is architecture the built surrounding for humans, which provides shelter from external threats but it also awakens and influences a human's emotions through its conception and design. This subconscious reaction of a subject to a room is individual and not predictable. Furthermore the judgment about uncanny architecture as a trait of the room depends on each subject's individual assessment.

This work doesn't see the uncanny as a feature of the room, which can be clarified by describing its parts of construction but rather as a psychoanalytical phenomenon which appears to have an architectural component. This very component cannot be addressed through architectural categories but is thought of as a process, whose determining factor and deeper meaning will be investigated in this work.

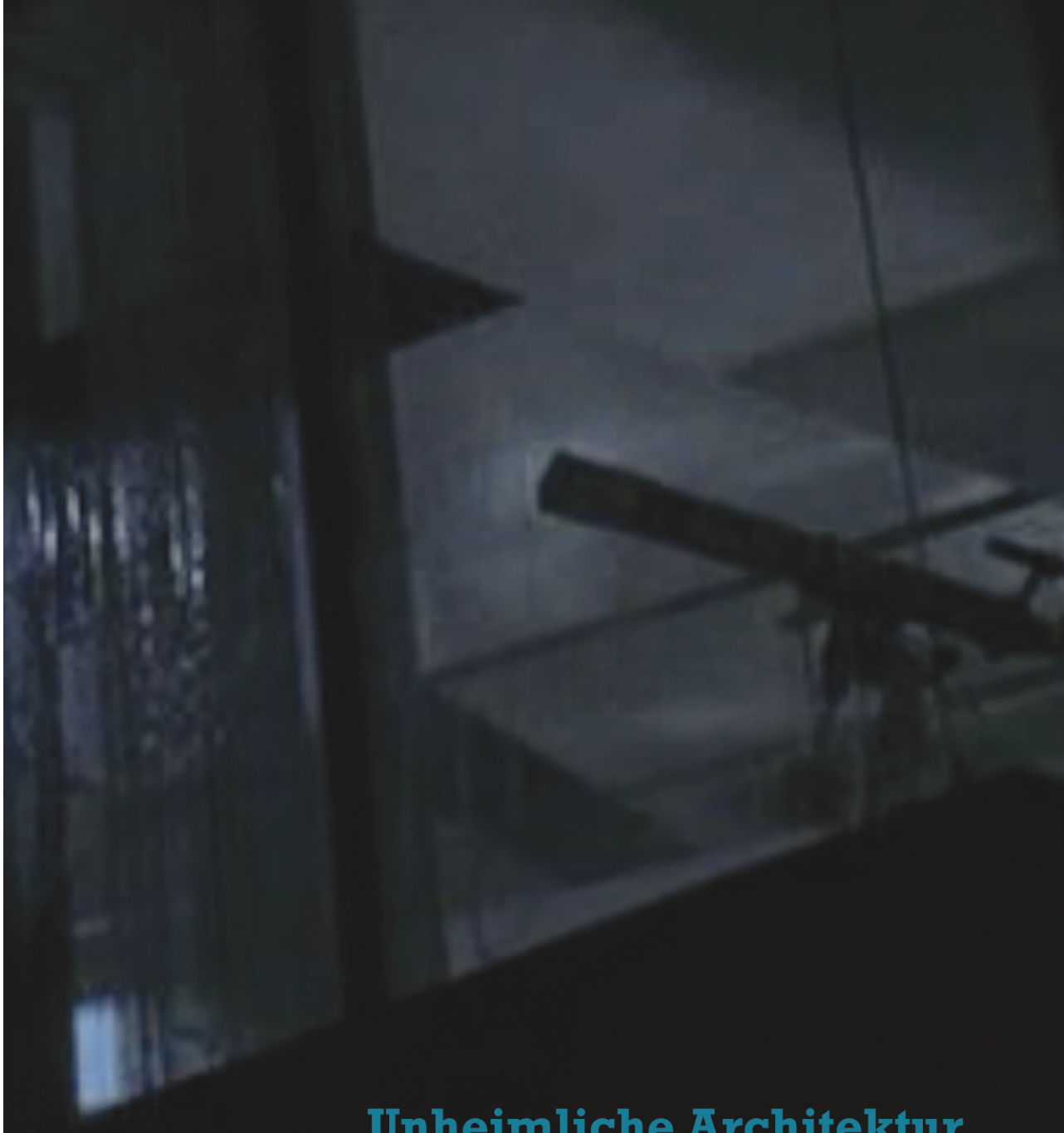
The theoretical approach will be made by movie examples as this medium's characteristics can be used as a method of regarding and analyzing architecture and its relation to a subject. The chosen examples cover a range of various building styles and collectively ask the questions: How and why architecture does become uncanny?

Exposé

Architektur ist nicht nur das gebaute Umfeld des Menschen, welches ihm Deckung vor äußeren Gefahren gewährt, sondern weckt und beeinflusst darüber hinaus durch ihre Konzeption und Gestaltung auch die Emotionen des Menschen. Diese unbewusste Reaktion des Subjekts auf den Raum ist individuell divergierend. Auch das Urteil über die Unheimlichkeit als Eigenschaft eines Raumes fällt subjektbezogen und unterschiedlich aus.

Die vorliegende Arbeit versteht die Unheimlichkeit nicht als klar definierbare Eigenschaft einzelner Bauelemente, sondern als psychoanalytisches Phänomen, welches eine räumliche Komponente aufweist. Diese Komponente lässt sich nicht anhand architektonischer Kategorien erfassen, sondern wird als Prozess verstanden, dessen Rahmenbedingungen und subjektbezogenen Kontext die Arbeit untersucht.

Die theoretische Annäherung passiert anhand von Filmbeispielen, da die Arbeit das Medium Film als Mittel zur Betrachtung und Analyse von Architektur und ihrer Beziehung zum Subjekt versteht. Dabei decken die gewählten Beispiele eine Palette verschiedener Baustile ab und widmen sich der Frage, wodurch Architektur unheimlich wird.



Unheimliche Architektur im Film

Marie-Christine Stelzhammer

Merci

Ich danke Mag. Thomas Ballhausen vom Wiener Filmarchiv, der mir mit Rat und Tat zur Seite stand, sowie Prof. Sigrid Hauser für ihre Gedanken und die interessanten Unterhaltungen.

Dankbar bin ich auch meinen Bibliotheksgenossen Martin, Mulan und vor allem Teresa für ihre motivierenden Worte und Anregungen für die Arbeit.

Weiters möchte ich meiner Mutter und meiner Patin für ihre Unterstützung danken, sowie Dominik und meinen Herzdamen Steffi, Lisa und Dani, wie auch Mehran, die mir allesamt in jeder Lebenslage eine Inspiration gewesen sind.

Gewidmet Erna und Josef Stelzhammer.

Diese Arbeit verzichtet fortlaufend auf die Verwendung des Binnen-I und erhofft so die Lesbarkeit des Textflusses zu verbessern. Die maskuline, generalisierende Form inkludiert dementsprechend sowohl männliche wie auch weibliche Personen.

Inhalt

3 Prolog

9 I. THEORIE DES *UNHEIMLICHEN*

10 Das Unheimliche wohnt bei mir daheim
10 Verortung des Begriffs
11 Bedeutung des Heims
12 Auf Tätersuche
12 *Unheimlich* als Prozess
13 Vom Subjekt zum Objekt
15 Das *Unheimliche* als Positionierungsproblem
16 Architektur als Täter

19 II. FILM ALS MEDIUM DES *UNHEIMLICHEN*

20 Doppelgänger
22 Architektur als Protagonist
23 Zusammenfassung des Theorieteils

27 III. AUTHENTIZITÄT
oder SECRET BEYOND THE DOOR 1947 Fritz Lang

27 Die verbotene Kammer: Das Blaubart-Thema
31 Original und Kopie
33 Kommunikation mittels Raum
35 „I want to fit in" oder AMERICAN PSYCHO 2000 Mary Harron

43 IV. DAS HAUS ALS WERKZEUG
oder SWEENEY TODD 2007 Tim Burton

44 „Murder Castle"
46 Adaption
54 Exkurs: Leichen im Keller oder THE BLACK CAT 1934 Egdar G. Ulmer
56 Blick als Macht
58 Exkurs: Josephine Bakers Pool

61 **V. DIE BEDEUTUNG DES LICHTS**
oder THE OTHERS 2001 Alejandro Amenábar

63 **Bedeutung der Bewegung**
63 Grenzen
67 *„Promenade architecturale“*
69 **Licht in die Sache bringen**

73 **VI. TRANSPARENZ**
oder THE GLASS HOUSE 2001 Daniel Sackheim

75 **Unheimlichkeit der Moderne**
77 Exkurs: Das Farnsworth-House von Mies van der Rohe
81 **Beobachtung**
83 Instrument der Überwachung
88 **Visuelle Verunsicherung**
88 Durch Glas getrennt oder REAR WINDOW 1954 Alfred Hitchcock
90 Reflexion
91 **Postmoderner Bunker oder LOST HIGHWAY 1997 David Lynch**
95 Verunsicherung aus dem Inneren
95 Eindringling

99 **VII. RESUME**

105 **QUELLEN**

106 **Literaturverzeichnis**
109 **Abbildungsnachweis**
110 **Filmregister**

Prolog

Architektur ist nicht nur das gebaute Umfeld des Menschen, welches ihm Deckung vor äußeren Gefahren gewährt und für ihn eine rein physische Schutzfunktion übernimmt, vielmehr weckt oder beeinflusst die Architektur durch ihre Konzeption und Gestaltung auch die Emotionen des Menschen. Diese können sowohl positiver als auch negativer Natur sein. Manche Räume rufen ein wohliges Gefühl hervor, andere dagegen werden als unangenehm wahrgenommen. Um die Beziehung zwischen Raum und Emotion an einem Beispiel untersuchen zu können, widmet sich die vorliegende Arbeit dem Thema der *unheimlichen Architektur.*

Die Beeinflussung der Emotionen, angeregt durch den Raum, ist eine Reaktion des Subjekts auf diesen und passiert in erster Linie unbewusst. Diese Reaktion bedarf einer vorherigen Wahrnehmung des Raumes durch das Subjekt. Im Falle der Architektur kann die Wahrnehmung nicht auf ihre visuelle Komponente beschränkt werden. Das Raumerlebnis ist eines, welches der Mensch mit all seinen Sinnen erfährt. Das akustische Verhalten der verwendeten Materialien, die Raumtemperatur und der Geruch sind einige der Faktoren, welche die menschliche Wahrnehmung von Raum genauso beeinflussen wie die vorherrschende Qualität des Lichts. Diese Faktoren sind nicht als konstant zu betrachten, da sich ein Raum beispielsweise unter wechselnden Lichtbedingungen verändert präsentiert. Ist ein Raum in Tageslicht gehüllt, ist seine Wirkung nicht mit jener bei künstlicher Beleuchtung oder nächtlichem Mondschein vergleichbar.

All diese Komponenten nimmt der Mensch wahr und verarbeitet sie in Sekundenschnelle. Entsprechend der Vorlieben und Erfahrungen des Subjekts ist die folgende Einschätzung eines Raumes und seiner Qualitäten nicht generalisierbar, sondern geschieht individuell und kann dementsprechend zu divergierenden Ergebnissen führen. Abgesehen von der subjektabhängigen Wahrnehmung vom Raum ist auch das Unheimliche als Aspekt der Architektur keine klar definierbare Kategorie, sondern ein relativer Umstand. Wird ein Raum als unheimlich beschrieben, bezeichnet dies keine messbare Eigenschaft der Architektur oder eines ihrer baulichen Elemente. Die Unheimlichkeit entspricht eher einem Phänomen mit einer generell räumlichen Komponente und betrifft somit potentiell jede Form von Architektur. Dies bedeutet weiters, dass es sich bei unheimlicher Architektur um kein Phänomen einer einzelnen Stilepoche oder eines bestimmten Bautypus handeln muss.

Die Unheimlichkeit einer Architektur ist nicht als bauliches und damit konstantes Attribut zu verstehen, sondern äußert sich, wenn der Raum belebt, also durch den Menschen beeinflusst wird. Damit umschreibt der unheimliche Raum einen Prozess, dessen Rahmenbedingungen und Ablauf in dieser Arbeit untersucht wird.

Die Grundthese für die Forschung lautet:
Jede Architektur kann unheimlich sein, da diese Unheimlichkeit einen Prozess umschreibt. Architektur ist nicht per se unheimlich, sie wird es.

Unter der Annahme, dass Architektur unheimlich *wird*, stellt sich die Frage nach einem Auslöser, der diese Änderung initiiert oder verursacht. Die Unheimlichkeit als Phänomen, welches sich in der menschlichen Wahrnehmung begründet, legt nahe, dass dieser Auslöser im Zusammenhang zu einem Subjekt steht. Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung stellt insbesondere die These des Philosophen Johannes Binotto dar, welche der unheimlichen Architektur eine Unabhängigkeit vom Subjekt zuschreibt, die an dieser Stelle kritisch hinterfragt werden soll.

Um das Themenfeld der vorliegenden Arbeit einzugrenzen, beschränkt sich die angestellte Untersuchung entsprechend dem etymologischen Bezug zwischen dem Wort „un-heim-lich" und dem Heim, auf welchen im ersten Kapitel ***Theorie des Unheimlichen*** genauer eingegangen wird, auf das heimische Umfeld des Menschen. Dieses ist zusätzlich durch sein intimes Verhältnis zum Menschen ein geeigneter Ausgangspunkt um die Beziehung zwischen Mensch und Raum zu erforschen.

Die These der Unheimlichkeit als Prozess führt zu folgender Fragestellung:

- Wie und wodurch entsteht das Unheimliche in der Architektur? Inwiefern lässt sich dieser Prozess auf ein Subjekt zurückführen?
- Welche architektonischen Wirkungsweisen lassen sich in unheimlichen Räumen ausmachen und was sagen sie über Beziehung zwischen Mensch und Raum aus?

Der Versuch einer Erforschung der unheimlichen Architektur präsentiert sich dementsprechend fallbezogen und erfordert nicht nur räumliche Kategorien, sondern umfasst auch den Bezug zu ihrem Benützer - also dem Menschen. Um unheimliche Architektur nachvollziehbar machen zu können, bedarf es einer Reflexion des Zusammenhangs zwischen dem Raum und der in ihm stattfindenden Geschichte. Diese Überlagerung bringt das Medium Film mit sich, da es sowohl eine räumliche als auch eine narrative Ebene hat. Diese Ebenen werden im Film zusammengeführt und machen deren Interaktion erfahrbar.

Von besonderer Bedeutung ist der Anstoß, den die vorliegende Arbeit geben möchte, den Film abseits von der Thematik der Filmkulisse als Mittel zur Betrachtung und Analyse von Architektur zu verstehen. Der Blick auf die Architektur durch den Film sollte demnach nicht auf Erkenntnisse über die Inszenierung von Raum beschränkt werden. Im Gegenteil: Die potentielle Qualität der Analyse von Architektur und Film liegt in der vom Film erschaffenen Doppelung der Realität, welche der Film auf die

Leinwand bringt und so eine Betrachtung der Beziehung zwischen Mensch und Raum ermöglicht. Im Zuge dieser Arbeit wird untersucht, wie der Film das Unheimliche zur Schau stellt und nachvollziehbar macht. Dabei ist von besonderem Interesse, welche Rolle der Architektur zuteil wird. Um diesen Aspekt in den vorgenommenen Filmanalysen herauszuarbeiten, bedient sich die Untersuchung einer psychoanalytischen Leseweise der filmischen Architekturen. Dafür werden einige ausgewählte Aspekte der Filme herausgehoben, welche die Beziehung von Mensch und Architektur darstellen und beschreibbar machen.

Um den unheimlichen – also unangenehmen, angsteinflössenden – Aspekt des Zuhauses zu untersuchen, wird das Genre des Horrorfilms herangezogen. Abseits von jenen Filmen, die von Monstern und Untoten handeln, gibt es auch Beispiele eines subtileren Horrors. Dieser thematisiert keine Bedrohung von außerhalb, sondern zeigt auf, welche Gefahren vom Menschen und dessen Schaffen ausgehen und damit auch in seinem eigenen Heim lauern. Die ausgewählten Filme sollen den Prozess vor Augen führen, im Zuge dessen aus dem vormals heimeligen und wohnlichen Heim ein unheimlicher Ort hervorgeht. Die im Folgenden behandelten Filmbeispiele sind als eine Auswahl zu betrachten, die einen solchen unheimlichen Wendepunkt enthalten. Dieser ließe sich auch in anderen Filmen finden, weshalb die Filmauswahl als exemplarisch und nicht als absolut zu verstehen ist. Zur Untermauerung der Grundthese, die sich auf reale Architektur bezieht, zeigen die gewählten Filmbeispiele keinen phantastischen Raum. Die Kulissen dieser Filme beziehen sich zumindest auf eine reale Architektursprache, wenn sie nicht, wie in manchen Beispielen, tatsächlich Realarchitektur in Szene setzen. Gleichzeitig ergibt sich daraus die Möglichkeit, durch die Gegenüberstellung der Realarchitektur zu ihrem Leinwand-Doppelgänger den Faktor der filmischen Inszenierung zu beleuchten und zu diskutieren.

Die Arbeit gliedert sich grob in zwei Teile. Der erste erläutert den theoretischen Diskurs, welcher im anschließenden zweiten Teil anhand der Filmbeispiele seine Anwendung und Fortsetzung findet.

Das erste Kapitel befasst sich, wie zuvor bereits erwähnt, mit der ***Theorie des Unheimlichen*** und bespricht im Detail die räumliche Dimension dieses Begriffes, wie sie erstmals Sigmund Freud konstatiert und in weiterer Folge von anderen Forschern abgewandelt und ausgeweitet wird. Hierfür sind die Bedeutung des Heimes und die Beziehung zwischen dem Heim und dem Bewohner genauer zu betrachten.

Das zweite Kapitel stellt das Potential von ***Film als Medium des Unheimlichen*** vor. Dafür muss die Beziehung von Film und Raum unter bestimmten Gesichtspunkten, wie der Inszenierung, aufgearbeitet werden. Unter anderem wird dies anhand der Doppelgänger-Theorie erörtert, die einen wesentlichen Aspekt in Freuds Thesen über das Unheimliche darstellt. Über die Darstellung von Geschichten über Doppelgängern hinaus liegt die Unheimlichkeit des Films vor allem in der Verdoppelung der Realität, welche der Arbeitsweise des Mediums inhärent ist. Weiters wird die tragende Rolle veranschaulicht, welche der Architektur beim Film als narratives Element zuteil wird.

Der zweite Teil setzt die zuvor theoretisch erläuterten Inhalte in den Kontext von Filmbeispielen. Den Beginn macht das dritte Kapitel, welches anhand des Films **Secret Beyond the Door** (1947) von Regisseur Fritz Lang erklärt, inwiefern die Aneignung eines Raumes diesen zu einer Verräumlichung des Subjekts selbst macht. Die daraus resultierende ***Authentizität*** der Verbindung des heimischen Umfelds zu seinem Bewohner ist die Grundvoraussetzung dafür, anhand der Räumlichkeiten Aussagen über ihren Bewohner machen zu können. Ein unheimliches Gegenbeispiel wird anhand von **American Psycho** gebracht, einem Film von Mary Harron aus dem Jahr 2000.

Insofern der Bewohner das Heim seinen Vorstellungen, mitunter durch bauliche Veränderungen, anpasst, ist er einer seiner maßgeblicher Bedeutungsstifter. Dies zeigt das vierte Kapitel anhand des Films **Sweeney Todd** aus dem Jahr 2007. Dieser Film von Regisseur Tim Burton verdeutlicht, inwiefern ***das Haus als Werkzeug*** einer Person zu diskutieren ist. Die Abhängigkeit dieser Rollenzuweisung von einem Subjekt wird nicht nur anhand des Filmes, sondern auch durch einen Vergleich zu einem realarchitektonischen Beispiel aus der Geschichte Chicagos, dem sogenannten **„Murder Castle“**, thematisiert. Mit einem Exkurs über den Film **The Black Cat** (1934) von Edgar G. Ulmer und über die nicht realisierten Pläne für Josephine Bakers Haus aus der Feder von Architekt Adolf Loos, welches einen aufsehenerregenden Pool enthält, verlagert sich dabei der Fokus des Subjektbezugs der Unheimlichkeit als architektonischer Aspekt vom bereits diskutierten Bewohner eines Hauses zu dessen Planer.

Da der Entwurf eines Gebäudes auch mit einer Vorstellung von dessen Benützung einhergeht, ist die Architektur in Form dieses Entwurfs das Werkzeug des Planers um dieses Programm dem Nutzer zu vermitteln. Das fünfte Kapitel erläutert, dass diese Benützungsvorstellung nicht nur Bautypologie und Raumprogramm meint, sondern erfasst hier die grundlegende architekturinhärente Intention, durch ihre Konfiguration das Subjekt zur Bewegung durch den Raum zu verleiten. Anhand des Films **The Others** (2001) von Alejandro Amenábar wird die Relevanz dieser Bewegung durch den Raum verdeutlicht. In der Architekturgeschichte findet sich hierfür das Beispiel der „promenade architecturale“ von Le Corbusier, welches einen vom Architekten vorgesehenen Weg durch den von ihm geplanten Raum beschreibt. Sowohl im Film, wie auch im Falle der *„promenade architecturale“*, ist hierbei ***die Bedeutung des Lichts*** als Bewegungsanstoß hervorzuheben.

Um sich des unheimlichen Potentials des Raumes zu entledigen, versuchen die Architekten der Moderne das Licht als Heilsbringer zu instrumentalisieren und plädieren deswegen für maximale ***Transparenz***, mit welcher sich das sechste Kapitel befasst. Trotz ihres Versprechens, Innen- und Außenraum in Einklang zu bringen, birgt eben diese Intention schon unheimliche Züge, wie es an dieser Stelle anhand des Beispiels von Ludwig Mies van der Rohes **„Farnsworth House“** genauer dargelegt wird. Noch konkreter wird dieser unheimliche Aspekt im Zuge des Films **The Glass House** (2001) von Daniel Sackheim, in welchem die gläserne Architektursprache als Mittel zur Überwachung entlarvt wird. Die optischen Effekte des Glases, erläutert mittels des Klassikers **Rear Window** (1954) von Alfred Hitchcocks, sowie deren visuelles Irritationspotential führen in weiterer Folge zu einer teilweisen Abkehr der

Architektur vom Baustoff Glas und läuten damit die Postmoderne ein. Doch auch diese ist nicht in der Lage, durch eine Rückkehr zu einer Architektursprache mit großteils massiven und undurchsichtigen Bauelementen, sich des Potentials der architektonischen Unheimlichkeit zu entledigen, wie der Film **Lost Highway** (1997) von Regisseur David Lynch vorführt.

Die Filmbeispiele schaffen eine inhaltliche und auch zeitliche Themenspanne in Bezug auf unheimliche Architektur und ermöglichen so im Résumé erste Schlussfolgerungen sowie einen Ausblick auf eventuelle weiterführende Forschungsfelder der vorliegenden Studie.

THEORIE DES *UNHEIMLICHEN*

Das *Unheimliche* wohnt bei mir daheim

Verortung des Begriffs

Dem deutschen Begriff des *Unheimlichen* ist im Vergleich zu dessen möglichen Äquivalenten anderer Sprachen einiges eigen. Um dies aufzuzeigen nähert sich der Begründer der Psychoanalyse, Sigmund Freud, der mit seiner Theorie über *Das Unheimliche* im Jahre 1919 einen wichtigen Grundstein für dessen Erkundung legte,[1] mit umfangreichen etymologischen Herleitungen dem Begriff. Sie führen ihn und den Leser zu dem Schluss, dass das *Un-heim-liche*, wie im deutschen Wort selbst enthalten, im heimischen Umfeld anzusiedeln sei.[2]

Weiters bleibt dem *Unheimlichen* im Deutschen ein widersprüchlicher Wortstamm vorbehalten. Die ursprünglich enge Verwandtschaft der Wörter *heimlich* und *heimelig/heimisch* erschwert die genaue Festlegung des passenden Antonyms und verhindert eine direkte Gegenüberstellung mit dem Wort *unheimlich*. Schon hier zeigen sich Bedeutungsvielfalt und sprachliche Nähe zwischen dem *Heimlichen*, welches, tendenziell negativ behaftet, etwas beschreibt, was man privat oder im Geheimen, vor fremden Augen geschützt, für sich behalten will. Dem gegenüber steht auf der anderen Seite, bedeutend positiver konnotiert, das *Heimelige*, welches den Wohlgefallen und das Vertraute der Wohnsituation hervorzustreichen versucht und das *Heimische*, das eine Zugehörigkeit zum Ausdruck bringen soll.[3] Aufgrund der ambivalenten Entwicklung der Begriffe *heimlich* und *un-heimlich* kollidieren also deren Sinngehalte im täglichen Sprachgebrauch mitunter teilweise.[4]

Bedeutung des Heims

> *"Mein Zimmer gehört zu mir, es stellt geradezu mein Ich in ausgebreitetem Zustand dar, es ist die Urszene meiner Interessen, die ich um meinen Leib herum ausgebreitet finde."*[5]

[1] Vor Freud hat bereits Ernst Jentsch 1906 das Unheimliche als Phänomen des Fremden und Unbekannten analysiert. Auf jenen Text bezieht sich Freud, er empfand Jentschs Ansatz allerdings als unzulänglich.

[2] Vgl. Freud, Sigmund: „Das Unheimliche" (1919) In: ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Band 12,* Frankfurt am Main 1999, S. 227 – 268, S. 232 ff.

[3] Vgl.: Duden: 1999 oder Wahrig: 2002

[4] Vgl. Freud, Sigmund: „Das Unheimliche", 1999, S. 237

[5] Meisenheimer, Wolfgang: *Das Denken des Leibes und der architektonische Raum* (2000), Köln 2004, S. 108

Da sich die wissenschaftliche Erforschung des Unheimlichen in Bezug auf Architektur bei Freud in erster Linie auf das Heim des Subjekts konzentrierte, ist es wichtig, dessen Bedeutung für den Menschen genauer zu beleuchten. Das Haus ist die Manifestation des Schutzes, den der Mensch vor den in der Natur vorherrschenden Gefahren braucht. Der Universitätsprofessor und Architekturtheoretiker Wolfgang Meisenheimer, der auch Mitherausgeber der Zeitschrift *Daidalos*[6] war, bezeichnet die Errichtung dieser Grenze zwischen Innen und Außen als den „architektonischen Urakt".[7]

Die erbauten Mauern sind Schutzwälle vor Witterung, Naturgewalten und Feinden. Sie sollen fernhalten, was im eigenen Heim unerwünscht ist. Es gilt also grundlegend festzuhalten, dass eine Bedrohung von außerhalb dem Gedanken der Architektur inhärent ist. Dieser „wichtigen" Obdach-Rolle, welche der Architektur zuteil wird, widmen sich zahlreiche Verfilmungen und behandeln dieses Thema des Schutzes. Weil sich die physische Abgrenzung von der Außenwelt aber durch eine „Parallelwelt" erschüttert sieht, die in den vormals „geschützten" Bereich eindringen kann, soll diese Form der Bedrohung und die von ihr erzeugten Verunsicherungen nicht Thema der vorliegenden Arbeit sein.[8] Eine derartige überlagernde Parallelwelt stellt beispielsweise das Internet dar, welches als Kommunikationskanal in die privatesten Bereiche vorstößt und die intimen Räumlichkeiten direkt mit einer nicht nachvollziehbaren Öffentlichkeit verbindet. In dieser allgegenwärtigen Interaktion will etwa der Medienphilosoph Vilém Flusser in seiner Raumtheorie eine Rückkehr zum nomadischen Lebensstil erkennen, der den Alltag des Menschen vor seiner Sesshaftigkeit geprägt hat.[9]

Im Gegensatz zu Flusser sieht der Professor für Philosophie, Otto Friedrich Bollnow, im Heim einen Ort, der für den Menschen die „Mitte der Welt"[10] bedeutet. Die Erkundung der Ferne wird dem Menschen erst durch das Bezugssystem, welches das Heim darstellt, ermöglicht. Das Heim markiert einen „Bereich der Ruhe und des Friedens, in dem der Mensch seine ständig wache Aufmerksamkeit auf eine mögliche Bedrohung aufgeben kann, ein[-en] Raum, in dem der Mensch sich zurückziehen und sich entspannen kann. Diesen Frieden dem Menschen zu geben, das ist die oberste Aufgabe des Hauses. Und so sondert sich der Raum der Geborgenheit von dem Raum der Bedrohtheit."[11]

Das Heim ist folglich ein Ort mit besonderen Qualitäten. Als Bezugsort erfüllt es nicht nur die allgemeinen Ansprüche eines Menschen nach physischem Schutz, sondern auch die individuellen Bedürfnisse des jeweiligen Benutzers und sorgt so für seine Geborgenheit. Der Begriff der Geborgenheit wird auch vom Philosophen Gaston Bachelard in seinen architekturpsychologischen

[6] *Daidalos* war eine von 1981 bis 2001 erscheinende Zeitschrift zum Thema Architektur und Stadtplanung

[7] Vgl. Meisenheimer, Wolfgang: 2004, S.62 f.

[8] Vgl. beispielsweise Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum* (1963), Stuttgart 2010 , S. 129

[9] Flusser, Vilém: „Nomaden" In: Haberl, Horst Gerhard; Strasser, Peter [Hrsg.]: *Auf, und, davon. Nomadologie der Neunziger. Essays über die Notwendigkeit, den Standort zu wechseln. Ein Literarisches Forum des Steirischen Herbstes,* Graz 1990, S. 50 und S. 134

[10] Bollnow, Otto Friedrich: 2010, S. 123

[11] Ebenda, S. 130

Untersuchungen verhandelt, die sich der *Poetik des Raumes* widmen. Dabei streicht er vor allem die positiven Emotionen hervor, die den Bewohner (gefühls-)intensiv mit seinem „Nest"[12] - dem Heim - verbinden.

Abseits der generellen emotionalen Verbindung des Menschen zu seinem Heim widmen sich beispielsweise Soziologen wie Antje Flade den psychologischen Bedürfnissen, die ein Subjekt auf sein Heim überträgt. Sie versucht anhand von Erkenntnissen, gewonnen aus psychologischen Analysen, den emotionalen Einfluss auf den Menschen direkt mit der Architekturkonzeption und Wohngestaltung zu verknüpfen und einen Ratgeber für bessere Wohnungsgrundrisse zu erstellen.[13]

Prinzipiell ist die Gestalt der Räumlichkeit, die dem Subjekt Heim ist, gleichgültig und kann in Form von Haus, Wohnung, Zimmer oder Winkel gefunden werden. Bollnow untersucht deswegen die Parameter, die ein Heim überhaupt wohnlich machen. Neben dem objektiv Messbaren, wie beispielsweise der Raumtemperatur, kommt er auf den Einfluss des Bewohners zu sprechen, der erst durch den Akt der Bewohnung der Stifter von Wohnlichkeit ist. Wo der Mensch lebt, hinterlässt er Spuren und Anzeichen einer Benützung. Diese machen ein Heim und dessen Wohnlichkeit aus, betont Bollnow, der sich immer wieder auf Gaston Bachelard bezieht.[14] „Es ist schon, wenn auch noch so schwer zu fassen, die Ausstrahlung eines Menschen, die einen Raum wohnlich macht. [...] So wird die Wohnung zum Ausdruck des Menschen, der sie bewohnt, ein Raum gewordenes Stück dieses Menschen selbst."[15]

Die Verbindung zwischen Mensch und Heim geht also über das Arrangieren eines Nestes hinaus. Es besteht eine besondere Interaktion, die es nicht nur dem Menschen erlaubt auf den Raum zu wirken. Umgekehrt wird auch der Raum Bestandteil seines Bedeutungsstifters. Das Heim ist dementsprechend nicht nur von emotionaler Bedeutung für das Subjekt, sondern wird von diesem auch dazu ermächtigt, Einfluss auf Emotionen zu nehmen. Dieser emotional aufgeladene Kontext ist die Grundlage, auf welche sich die Theorien des Unheimlichen als Störung des Verhältnisses zwischen Mensch und Raum stützen.

Auf Tätersuche

Un-Heimlich als Prozess

Unter der Annahme, dass etwas *Unheimliches* in einem zuvor heimeligen Umfeld entstehen kann, zeigt sich ein Indiz dafür, dass nichts *per se* unheimlich ist. Hinter dem Begriff versteckt sich also kein fassbares Charakteristikum, sondern ein Prozess. Dieser Prozess wird laut Sigmund Freud schon im

[12] Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes* (1957), Frankfurt am Main 1997, S. 104 ff.
[13] Vgl. Flade, Antje: *Wohnen psychologisch betrachtet,* Bern 1987
[14] Vgl. Bollnow, Otto Friedrich: 2010, S. 149 ff.
[15] Ebenda, S. 152

Wort selber anhand der Vorsilbe „*un-*" zum Ausdruck gebracht. So erklärt er, dass die unscharfe Trennlinie des Begriffspaares eigentlich Ausdruck einer besonderen Verwandtschaft ist und die vermeintlichen Antonyme *heimlich/ heimelig* und *unheimlich* sich nicht nur partiell überschneiden, sondern potentiell direkt ineinander übergehen.

Für Freud handelt es sich beim Unheimlichen also um „nichts Neues oder Fremdes, sondern um etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist".[16] Dieser Vorgang stellt laut Freud demnach eine unbewusste Handlung in der menschlichen Psyche dar und äußert sich in einer besonderen Form der psychischen Angst - dem Unheimlichen.

Freuds Theorie betont, dass im Vorfeld eine unbewusste Verdrängung stattgefunden haben muss. Dabei ist die ursprüngliche Emotion gegenüber dem verdrängten Inhalt gleichgültig, sie muss nicht seit jeher ängstlich gewesen sein. Durch einen Auslöser tritt der verdrängte Inhalt nun sukzessive an die Oberfläche.[17] Diese Konfrontation wird folglich als unheimlich bezeichnet, da man sich weder etwas komplett Fremdem, aber auch nicht etwas Bekanntem ausgesetzt sieht. Ist die Verdrängung abhängig vom Akt eines spezifischen Subjektes, so ist folglich das Unheimliche eine reine Projektionsleistung.[18]

Auch Volker Adolphs thematisiert die *HEIMsuchung* des Subjekts durch das Unheimliche in der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, welche er mit Stephan Berg kuratierte. Adolphs versteht die Unheimlichkeit als „moderne Krise des Subjekts".[19] Diese Krise ist mit einer Verunsicherung gleichzusetzen, die ihm das eigene Heim *entfremdet*, „im eigenen Heim, in dem es nun nicht mehr Herr, nicht mehr zu Hause ist."[20] „Indem das Ich selbst zum Fremden, zum Anderen wird, wird ihm zugleich das Heim fremd und unheimlich, das Andere. [...] Es [das Heim] bietet nicht mehr länger Schutz, sondern wird zum bedrohten und bedrohlichen Ort. Weil das Heim nicht bloß beliebiger, austauschbarer Aufenthaltsort für das Ich ist, sondern Ausdruck des Ichs, seine Verkörperung und Repräsentation, seine ganz eigene Grenze zur Welt, muss die Irritation des Ichs auch die Stabilität des Heims betreffen, nicht materiell, sondern psychisch, in der Weise, wie das Ich das Heim wahrnimmt und fühlt."[21]

In Anbetracht der emotionalen Beziehung zwischen Bewohner und Heim führt eine Irritation, welche sich räumlich manifestiert, zu einer Störung

[16] Freud, Sigmund: „Das Unheimliche", 1999, S. 254

[17] Als Beispiel für solche findet er in seinen Patientenakten verschiedene Szenarien und Vorfälle, wie etwa das Doppelgänger-Phänomen. Siehe Kapitel ***Film als Medium des Unheimlichen*** S. 20 ff.
Er benennt aber auch andere, wie zum Beispiel das zwiespältige Verhältnis des Mannes zu weiblichen Genitalien. Vgl. Freud, Sigmund: „Das Unheimliche", 1999, S. 258 f.

[18] Dies kritisiert/betont auch Vidler, der das *Unheimliche* als Kategorie zur Untersuchung moderner Architektur erforscht
Siehe: Vidler, Anthony: *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur,* Hamburg 2002, S. 7 f.

[19] Adolphs, Volker: „In der Mitte der Welt" In: Adolphs, Volker; Berg, Stephan [Hrsg.]: *HEIMsuchung. Unsichere Räume in der Kunst der Gegenwart*, Köln 2013, S. 7 - 21, hier: S. 13

[20] Ebenda, S. 13.

[21] Ebenda, S. 13 f.

dieses Verhältnisses. Dies wirkt sich in weiterer Folge auf die Emotion des Bewohners aus. Diese Destabilisierung entstammt potentiell dem Inneren des Menschen, wird also mitunter durch das Subjekt erzeugt, veräußerlicht sich aber „indem das Heim als das Eigene des Ichs in Unheimlichkeit umschlägt, selbst zur Bedrohung wird."[22]

Vom Subjekt zum Objekt

Eine konkret räumliche Komponente findet man in Freuds Metaphern zu komplexen psychischen Vorgängen. Zur Veranschaulichung verortet er Prozesse des Bewusstseins in verschiedenen Räumlichkeiten und erläutert anhand dieser die Struktur der unbewussten und bewussten Abläufe im Menschen.

Auch die Ausführung zur - für das Unheimliche elementaren - Verdrängung, definiert als der Widerstand, den ein Mensch gegen die Überführung des Unbewussten ins Bewusste leistet, schildert Freud anhand „banaler Pendants"[23], die jedoch bezeichnenderweise im heimischen Kontext angesiedelt sind. So wird in diesem Szenario das Unbewusste von einem Vorraum verkörpert. Unübersichtlich überschlagen sich hier wirre „seelische Regungen". Im benachbarten Salon, der untypischerweise in seiner Dimension vergleichsweise „enger" ausfällt, befindet sich das Bewusste. Besonders interessant scheint deren Anordnung zueinander. So gibt es einen kleinen Durchgang, durch welchen diese „Regungen" Richtung Bewusstsein drängen. Dieser wird aber sorgsam bewacht und vom Bewusstsein nicht wahrgenommen. Er markiert die Stelle der Zensur, wo alles, was sich dem Bewusstsein nähern will, gemustert und eventuell wieder abgewiesen - in diesem Falle also räumlich verdrängt - wird. Selbst die „Regungen", die den begehrten Salon des „Vorbewussten" erreichen, müssen erst die „Blicke" des Bewusstseins auf sich ziehen um tatsächlich auch bewusst zu werden.[24]

Dezidiert architektonische Faktoren des Unheimlichen vermisst der Architekturtheoretiker und Professor Anthony Vidler jedoch in Freuds Arbeit, welche den Ausgangspunkt zu seiner eigenen Forschung über das Unheimliche darstellt. Vidler stellt den Bezug zwischen dem Unheimlichen und der Architektur her, indem er Freuds Überlegungen speziell auf die Moderne, insbesondere auf die Architektur von Le Corbusier und die des Bauhaus bezieht. Deren Versuche, durch Transparenz, geometrische Ordnung und logische Herangehensweise das Irrationale aus dem Heim zu vertreiben, führten letzten Endes, so Vidler, zum neuen Aufkeimen des Unheimlichen und Unfassbaren.[25]

[22] Adolphs, Volker: 2013, S. 12
[23] Freud, Sigmund: „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse" (1940) In: ders.: *Gesammelte Werke. Band 11*, Frankfurt am Main 1999, S. 305
[24] Vgl. ebenda, S. 305 f.
[25] Vgl. Vidler, Anthony: *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur,* Hamburg 2002, S. 7 f.
Siehe Kapitel ***Transparenz*** oder THE GLASS HOUSE S. 73 ff.

Andere, wie Volker Adolphs, wiederum erkennen konkret räumliche Komponenten in Freuds Theorien. Adolphs betont, dass die Angst bei Freud insofern räumlich sei, als sie aus dem Innenraum der Psyche entstamme und nach außen übertragen werde. Das Heim stelle nicht nur den Ort der Heimsuchung dar, sondern würde auch zu deren Verbündeten und Sprachrohr.[26] Indem er nicht nur Menschen, sondern auch Räumen die Möglichkeit zuspricht, Ursprung einer Stimmung zu sein und somit von außen Einfluss auf den Menschen, dessen Handeln und Empfinden zu nehmen, entkräftet er die Projektionsleistung des Subjekts als alleinigen Ursprung des Unheimlichen. Er formuliert hier im Ansatz dessen innewohnende Objektkomponente.

Die eindeutige Abwendung von Freuds rein subjektbezogenem Gedanken findet sich in der Dissertation des Philosophen Johannes Binotto, welcher diesen Gedanken als „das Unerhörte seines [Freuds] Ansatzes"[27] bezeichnet. Binotto betont in seiner Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen vor allem dessen räumliche Komponente.[28] Er verdeutlicht dies an einem von Freuds Exempeln: Dieser hatte sich eines Tages in dem Gassengewirr einer italienischen Kleinstadt verirrt, was ihm letztendlich als unheimliches Erlebnis in Erinnerung blieb und zur Veranschaulichung in die Abhandlung über *Das Unheimliche* einfloss.[29] Gerade hieran hebt Binotto die Rolle des Ortes hervor, der diesen Vorfall quasi erst ermöglichte. Für ihn ist es offenkundig, dass nicht die Verdrängungsleistung des Subjekts der wesentliche Aspekt des Unheimlichen ist, sondern „vielmehr der Ort selbst und dessen eigentümliche räumliche Strukturierung, welche die Wiederkehr des Verdrängten erst möglich macht."[30]

Für Binotto verlagert sich die Definition des Unheimlichen daher und ist weder Synonym noch Antonym des heimelig Vertrauten. Das Unheimliche bewegt sich, seiner Meinung nach, zwischen den Begriffsfeldern des Bekannten und des Fremden und verbindet diese. Es lässt diese Zustände ineinander übergehen und ist somit Ausdruck des Vertrauten, welches man im Unbekannten entdeckt, sowie des Altbekannten, das schlagartig fremd erscheint.[31] Dieser Wechsel - also das *Unheimliche* - ist aber hierbei weder ein Prozess, der abhängig von einem Subjekt und dessen Stimmungen ist, noch ist dieser direkt von einem erschreckenden Objekt ausgehend. „*Das Unheimliche besteht vielmehr in der ungewissen Stellung selbst, welche Subjekt und Objekt zueinander einnehmen.*"[32]

[26] Vgl. Adolphs, Volker: „In der Mitte der Welt", S. 14 f.
[27] Binotto, Johannes: *TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*, Zürich-Berlin 2013, S. 34
[28] Vgl. ebenda, S. 34 f.
[29] Vgl. Freud, Sigmund: „Das Unheimliche", 1999, S. 249 ff.
[30] Binotto, Johannes: 2013, S. 31
[31] Vgl. ebenda, S. 32
[32] Ebenda, S. 34 (Die kursive Schreibweise wurde aus dem Original übernommen)

Das Unheimliche als Positionierungsproblem

Binottos Theorie folgert, das *Unheimliche* sei ein Positionierungsproblem, welches er am simplen Beispiel eines Sessels erklärt, an dem man sich im Dunkeln immer wieder stößt. An dieser Stelle wird vorausgesetzt, dass nicht das Möbelstück *per se* unheimlich ist, sondern dessen konkrete Verortung im eigentlich bekannten Raum des eigenen Heims. Aufgrund der Unsicherheit empfindet das Subjekt die Situation so, als würde sich der Sessel frei im Raum bewegen und selbstbestimmt den Ort verlassen, an dem das Subjekt ihn zu wissen glaubte. So wird letztendlich die Vorstellung vom dunklen Zimmer, welches schlagartig voll von unheimlichem Potential steckt, zur großen Unbekannten. Das eigene Zimmer wird ein „vertrauter Raum, den man plötzlich nicht mehr wiedererkennt. [...] In dieser Ambivalenz zwischen vertrautem und unvertrautem Ort liegt das Eigentümliche des Unheimlichen."[33]

Zeigt sich also die Störung des menschlichen Verortungs-Vorgangs im Raum als maßgebliche Komponente des *Unheimlichen*, wie es Binotto herausstreicht,[34] so bewegt man sich eindeutig im Interessensfeld der Architektur. Die Architekturtheorie beschäftigt sich mitunter auch damit, wie sich der Mensch durch den Raum bewegt und sich in diesem orientiert. Sie findet unterschiedlichste Antworten dafür, wie beispielsweise den Ansatz, dass sich die Gestalt des Raumes selbst auf den Menschen insofern auswirkt, als dass sie diesen zur Bewegung durch den Raum bringt und damit die Orientierung und ein Gefühl der Sicherheit schafft.[35] Der Leib, nach Meisenheimer das Betrachtungsinstrument des Menschen,[36] interpretiert demnach die architektonischen Gesten während er sich scheinbar traumwandlerisch durch den gebauten Raum bewegt. Diese Gesten wirken auf den Leib und die menschlichen Emotionen ein. Meisenheimer bezeichnet sie als „Urphänomene" und meint, die Formgesten „liegen dem Ausdruck der Architektur zugrunde."[37] Auf diese Weise sammelt die sinnliche Wahrnehmung die Umgebungsreize und konstruiert aus ihnen ein synergetisches Raumerlebnis. Folglich wird „eine Ordnung konstruiert, die dem Leib sympathisch ist."[38]

Doch nicht nur als intuitives Leit- und Orientierungssystem wirkt die architektonische Umgebung auf den Menschen ein. Sie stellt gleichzeitig einen Ausgangspunkt zur Verhandlung passender Verhaltensweisen dar. Eine „dem Ort entsprechende" Verhaltensweise wird dabei nicht nur durch menschliche Intuition initiiert, sie kann auch kulturell geprägt - also erlernt - sein, wie es sich etwa am Beispiel des rituellen Verhaltenskodex in den verschiedenen

[33] Vgl. Binotto, Johannes: 2013, S. 33.
[34] Ebenda, S. 34
[35] Vgl. beispielsweise Zumthor, Peter: *Atmosphären,* Basel 2006, S. 41 ff.
[36] Vgl. Meisenheimer, Wolfgang: 2004, S. 15 ff.
[37] Vgl. ebenda, S. 20 f.
[38] Vgl. ebenda, S. 36

religiösen Stätten veranschaulichen ließe. Die Architektur und ihre Gestaltung sind dabei die Entscheidungsgrundlagen und auch das Bezugssystem für das Subjekt. Ebendieses positioniert sich entsprechend seiner instinktiven Vorlieben, individuellen Erfahrungen, aber auch kultureller Gewohnheiten im Raum, meint Meisenheimer.[39] Gleichzeitig ermöglicht dieser Raum gewisse Taten, während andere unangebracht erscheinen. Der Raum diktiert somit für das Subjekt ein Spektrum an Möglichkeiten, limitiert diese aber auch klar.

Architektur als Täter

Insofern sich in der Architekturtheorie Ansätze finden, die belegen, dass der Raum den Menschen in seinen Handlungsweisen beeinflusst, erscheint auch die Möglichkeit eines Raumes, der zu gewissen Taten auffordert, als folgerichtig. Bestimmt der Raum die Aktionsmöglichkeiten und definiert die Dispositionen eines Subjekts, so grenzt er gleichzeitig andere Möglichkeiten aus.

Binotto geht deswegen so weit zu behaupten, es liege in der Macht des Raumes, dem Benutzer Handlungen aufzuerlegen. Dies führt er an dem extremen Beispiel des „Murder Castle" vor, auf welches im vierten Kapitel ***Das Haus als Werkzeug***[40] eingegangen wird. Bei diesem Mörderschloss handelt es sich um ein Hotel, welches zu Zeiten der Chicagoer Weltausstellung 1893 vor Ort von H. H. Holmes, der sich später als Serienmörder herausstellte, betrieben wurde. Eine geraume Anzahl seiner Verbrechen verübte er in seinem Hotel. Binotto veranschaulicht an diesem Beispiel seine Theorie, welche besagt, dass eigentlich das Haus Schuld an den grausamen Taten habe, da sich die Räumlichkeiten einzig und allein für das Foltern und Ermorden der reisenden Gäste eignen konnten. In Anlehnung an Giedions Gedanken über Mechanisierung[41] suggeriert Binotto, dass der Bewohner gezwungenermaßen in Wahrheit reiner Bediener einer Wohn-Maschine ist. „Ist nämlich das Haus erst einmal gebaut, bestimmt dessen Architektur, was in ihm geschehen soll. Und der Hausherr kann nichts weiter tun, als diesen von der Bauweise vorgegebenen Funktionen zu entsprechen. Er wird dadurch genauso zum auswechselbaren Produkt wie die Leichen, welche die Haus-Maschine hervorbringt. Der Mörder wird selbst zum Opfer - zum eigentlichen Täter aber wird das Haus selbst. [...] Somit begegnet man in Holmes' Hotel einer autoritären Architektur, der sich alle, selbst sein Erbauer, zu unterwerfen haben."[42] Über die Irritation der Positionierung im Raum hinaus, verwischt hier die Grenze zwischen Subjekt und Objekt. Die Differenzierung ist nicht mehr eindeutig, die Rollenverteilung nicht mehr zuordenbar. Dies macht, so

[39] So lassen sich beispielsweise Japaner in der Mitte eines Raumes am Boden nieder, wohingegen Europäer gewohnheitsmäßig lieber auf Stühlen nahe der Wand sitzen, behauptet Meisenheimer. Vgl. Meisenheimer, Wolfgang: 2004, S. 48

[40] Siehe ***Das Haus als Werkzeug*** oder Sweeney Todd S. 43 ff.

[41] Giedion, Siegfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt am Main 1982, S. 270-277

[42] Vgl. Binotto, Johannes: 2013, S. 9 ff.

Binotto, den Raum, der oft oberflächlich als Bühne einer Tat abgetan wird, zum Mittäter oder gar Täter. Jenen Raum, der in sich bereits definiert, welche Handlungen in ihm passieren werden, benennt er „TAT/ORT". Der Raum richtet sich, nach Binotto, gegen das Subjekt, wodurch seine *Unheimlichkeit* entsteht.[43]

In Bezug auf die Forschungsfragen der vorliegenden Arbeit nimmt Binottos These eine besondere Position ein, welche der unheimlichen Architektur eine Unabhängigkeit vom Subjekt zuspricht. Im Verlauf der Arbeit wird deswegen Binottos extreme Theorie aus dem Blickwinkel der Architektur kritisch betrachtet. Es gilt zu erforschen, inwiefern die Architektur als Täter zu bezeichnen ist. Dafür dienen die Filmbeispiele im Anschluss an den Theorieteil der vorliegenden Arbeit, in denen der Architektur eine maßgebliche Rolle im Geschehen zuteil wird. Diese Rolle wird dann fallweise untersucht und soll Klarheit über die Schuldfrage bringen.

[43] Vgl. Binotto, Johannes: 2013, S. 14 und S. 34 f.

FILM ALS MEDIUM DES *UNHEIMLICHEN*

Der Betrachtung von Film liegen - wie bei der Architektur - die Phänomene des Lichts und der Bewegung zu Grunde. Im Gegensatz zu den starren Figuren auf Fotos ist auf der Filmleinwand alles in Bewegung. Dabei sitzt das Kinopublikum in einem dunklen Raum und blickt auf das durch den Projektor belichtete Filmbild. Zur Schau gestellt wurden in den ersten Filmen Alltagsszenen,[1] wie es die Aufnahmen der Gebrüder Lumiere zeigen. Dabei war die Geschichte zu Beginn nebensächlich, denn vor allem die neue Technik, die bewegte Bilder vorführte, war das Spektakel, welches allgemein bewundert wurde.[2]

Kurz darauf entdeckten andere Filmemacher die Manipulationsmöglichkeiten, die das Medium bereithielt. Pionier Georges Méliès zeigte Zaubertricks und führte in aufwendigen Produktionen dem Filmpublikum, zum Beispiel in Le Voyage Dans la Lune, die Illusion einer Mondlandung[3] vor Augen. In über 1500 Filmen versuchte er die Möglichkeiten, die das Medium bot, zu entdecken und zu verfeinern. „Méliès' Illusionskunst bestand in der neuartigen Anwendung von Rückprojektionen, doppelter Exposition, Über- und Abblendungen, Kolorierungen, Animationssequenzen, Kamerastopps, Zeitlupe und Zeitraffer. [...] Durch Anwendung von Zeittricks, Manipulationen und Verfremdungen wurde die zeitliche und räumliche Totalität des Theaters aufgehoben bzw. ins Surreale (Überwirkliche) oder ins Irreale (Unwirkliche) transportiert."[4] Ein Teil dieser phantastischen Narration, die sich mit dem Film zeigen lässt, ist das Thema des Doppelgängers. Dieses war zuvor in der Literatur vertreten, fand aber im Film seine ideale Verkörperung.[5]

Doppelgänger

Seit Anbeginn des Films beschäftigt sich dessen Theorie mit dem Phänomen des mittels Projektion auf der Leinwand erzeugten Doppelgängers.[6] Dieses Thema hatte im Jahrhundert zuvor schon die Literatur inspiriert. Diese Doppelung durch das Medium Film findet sich rückwirkend in einem Werk des Schriftstellers Bioy Casares. In seiner Erzählung, die von *Morels Erfindung* handelt, nimmt er als „klassisch" bezeichnete Science-Fiction-Themen, wie das der Virtualität, vorweg. In jener Geschichte werden von dieser

[1] Vgl. La Sortie de l'Usine Lumiere a Lyon (1895) von den Brüdern Lumière
http://www.youtube.com/watch?v=EXhtq01E6JI
[2] Vgl. Gunning, Tom: „The Cinema of Attraction: Early Film, Ist Spectator, and the Avant-Garde" In: Stam, Robert [Hrsg.]: *Film and Theory. An Anthology,* Malden, Mass. [u.a.] 2000, S. 229 - 235
[3] Siehe Le Voyage Dans la Lune (1902) von Georges Méliès
http://www.youtube.com/watch?v=7JDaOOw0MEE
[4] Weihsmann, Helmut: *Gebaute Illusionen. Architektur im Film,* Wien 1988, S. 29
[5] Vgl. Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm,* Amsterdam 2005
[6] Ebenda, S. 491 ff.

technischen Erfindung - es handelt sich dabei um eine besondere Projektionsmaschine - dreidimensionale Bilder von Menschen in die Landschaft einer einsamen Insel projiziert, auf welche sich der Erzähler zu Anfang des Buches rettet. Aufgrund ihrer visuellen Ununterscheidbarkeit zu realen Menschen findet der Neuankömmling erst nach einigen Tagen des Verhaltensstudiums der scheinbaren Inselbewohner heraus, dass die ursprünglich agierenden Personen tatsächlich bereits lange tot und die umherwandelnden Gestalten nur noch als Abbildung real sind.[7]

Die in der Geschichte vorweggenommene Frage zur Echtheit der virtuellen Figuren[8] und die durch sie hervorgerufenen Emotionen in den Betrachtern bzw. die erschaffene Verdoppelung des Schauspielers in seiner dargestellten Rolle ist bis heute ein diskutiertes Thema der Bild- und Filmtheorie, aber auch der Philosophie der Wahrnehmung. Flusser betont den „magischen Charakter"[9] eines jeden Bildes, welches aufgrund seiner metaphysischen, antigraven und eleganten Eigenschaften ein besonderes Objekt der Wahrnehmung darstellt. Im Gegensatz zum Trägermedium selbst ist der Inhalt eines Bildes von den Zwängen der Natur befreit. Es handelt sich also um eine spezielle Form der Verdoppelung, deren phantastische Wesen und Orte durchaus reale Konsequenzen (wie den Einfluss auf die Stimmungslage) haben können.

Freud beschreibt interessanterweise das Doppelgänger-Erlebnis als möglichen Auslöser der Verunsicherung eines Subjekts, welches das Potential besitzt, das Verdrängte wieder an die Oberfläche zu bringen und folglich als eine Verkörperung des Unheimlichen gilt.[10] Ein entsprechender Schrecken über einen tatsächlichen Doppelgänger durch die Sinnestäuschung des Filmes darf im Allgemeinen aber ausgeschlossen werden. So verwechselt im Kino niemand die Figuren auf der Leinwand mit den anwesenden Zuschauern. Inzwischen wird bezweifelt, dass das Publikum der sagenumwobenen ersten Filmvorführung der Brüder Lumière im Dezember 1895 in Paris, tatsächlich aus Angst vor dem auf der Leinwand heraneilenden Zug überfahren zu werden von den Sitzen sprang und flüchtete.[11] Ebenso zeichnen Binottos Nachforschungen bezüglich der Berichterstattung der Augenzeugen ein anderes Bild des damaligen Ereignisses. Er folgert daraus, dass der Schrecken des cineastischen Doubles nicht von der Gefahr ausgeht, diesen mit der Realität zu verwechseln.[12] Auch der aktuelle Diskurs der Wahrnehmungs-Philosophie schreibt dem Betrachten von Bildern und Filmen einen eigenen Charakter zu. Professor Lambert Wiesing betont in seinen

[7] Bioy Casares, Adolfo: *Morels Erfindung* (1940), Frankfurt am Main 1984

[8] Dieses Erzählkonstrukt analysiert Literatur- und Medienwissenschaftler Dominik Orth, der verdeutlicht, dass diese Erzählweise eine fiktionale Realitätsreflexion ermöglicht.
Vgl.: Orth, Dominik: *Narrative Wirklichkeiten,* Marburg 2013

[9] Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie,* Göttingen 1983

[10] Freud, Sigmund: "Das Unheimliche" 1999, S. 246 ff.

[11] Vgl. nach Binotto, Johannes: 2013, S.197
Aus: Gunning, Tom: „An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator" In: Simpson, Philip; Utterson, A.; Shepherdson, K.J. [Hrsg.]: *Film Theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies,* London 2004, S. 78 - 79

[12] Vgl. Binotto, Johannes: 2013, S. 195 ff.

Untersuchungen die Besonderheit der Bildwahrnehmung. Seiner Meinung nach liegt diese darin, dass hier das betrachtende Subjekt das Objekt oder Phantom „immersionsbefreit" wahrnimmt. Weiters bedeutet dies, dass sich der Mensch in dieser konkreten Situation durchaus über die Distanz zum Geschehen im Klaren ist und nicht in die gezeigte Welt eintaucht. Stattdessen weiß er um seine Rolle als partizipationsbefreiter Zuseher.[13]

Hierin liegt das Potential des Films begründet: Beim Subjekt wird durch die Bildwahrnehmung eine Entfremdung der Realität initiiert, weil es den Leinwand-Doppelgänger als solchen identifiziert. Durch die Abstraktion und die dem Film inhärenten Stilmittel erzeugt das Medium des Films eine eigene Version der Welt, welche bei der Betrachtung eine andere, fremde Wahrheit aufzuzeigen vermag.[14] Dies bedeutet in weiterer Folge, dass der Film (durch die entstehende Doppelung der Realität) selbst bereits „Verkörperung des Unheimlichen"[15] ist. Weiters kann so auch das Interesse der Kunst erklärt werden, das Abgleiten in eine Unsicherheit in Bilder zu fassen und somit erlebbar und nachvollziehbarer zu machen.[16] Johannes Binotto behauptet sogar, es war niemals die Absicht des Films, die Realität möglichst naturgetreu in Bilder zu fangen, sondern sein Ziel wäre von jeher gewesen „vom Vertrauten zum Unheimlichen" vorzustoßen.[17]

Architektur als Protagonist

Das Filmen einer Kulisse bannt auf die Leinwand eine Momentaufnahme dieser Kulisse, welche einen Moment festhält, der immer wieder auf der Leinwand betrachtet werden kann. Die Filmkulisse bleibt dabei als Bild vorhanden, selbst wenn sie in der Realität der natürlichen Veränderung der Zeit, beispielsweise der Manifestation der Auswirkung verschiedener Witterungsverhältnisse, ausgesetzt ist oder (mitunter vorsätzlich) zerstört wird. Das grundlegende Ziel der Filmarchitektur ist es, den Betrachter in Freude, Schrecken oder Depression - also einen emotionalisierten Zustand - zu versetzen. Das Bild von Architektur, welches mittels des Films entsteht, ist von baulichen Gesetzmäßigkeiten des realen Gebrauchs befreit um diesen höheren Zweck zu erfüllen. Für Architekturen im Film „sind Raumvorstellungen, plastische Konzeption, Symbolfähigkeit, Phantasie, Erfindungsgabe und emotionelle Aussagekraft wichtiger als Funktion und Konstruktion."[18]

Diesem Aspekt der Intensivierung der Geschichte durch Architektur schenkte man mit dem Aufkommen abstrakt-verzerrter Formen, wie sie der

[13] Vgl. Wiesing, Lambert: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt am Main 2009, S. 216 ff.
[14] Vgl. Orth, Dominik: 2013
[15] Binotto, Johannes: 2013, S. 197 f.
[16] Vgl. Vilder, Anthony: 2002, S. 18
[17] Vgl. Binotto, Johannes: 2013, S. 216
[18] Weihsmann, Helmut: *Gebaute Illusionen. Architektur im Film*, Wien 1988, S. 18 ff.

Caligarismus[19] zeigt, zu Beginn des 20.Jahrhunderts erstmals vermehrt Aufmerksamkeit. Man interpretierte sie unter psychologischen Gesichtspunkten als Verräumlichung „der inneren Regungen der Seele".[20] Doch auch nach dem Ende dieses Stils der schrägen Filmkulissen ist der Architektur die Funktion als „Trägerin von Emotion"[21] anhaften geblieben. Seither wird dies eben nicht nur durch plakative und offensichtliche Gesten erreicht, sondern vielmehr indem sie teilnehmender Akteur der Geschichte wird.

In zahlreichen Publikationen von Wissenschaftlern werden seither Filme und ihre Architekturen untersucht und verhandelt. Die Inszenierung von Architektur im Film stellt eine Reflexion über Architektur und eine legitime Inspirationsquelle für Architekten dar, weswegen die Forschung der Architekturtheorie auf die Analyse der Filmkulissen eingeht. Standardwerke hierzu sind die Abhandlungen von Dietrich Neumann[22] und Helmut Weihsmann.[23] Zumeist bleiben diese Untersuchungen mit ihrem Fokus auf Kulissen der Bildhaftigkeit verhaftet und erläutern im Detail Spezifika einzelner Filmkulissen und ihre visuelle Interpretation des Filmgeschehens. Graham Cairns sieht deswegen einige Filmbeispiele, wie Blade Runner von Ridley Scott und Metropolis von Fritz Lang, immer wieder verhandelt, da diese Werke das Kino als Mittel nutzen, um unter anderem einen „Kommentar zur Architektur"[24] zu vermitteln.

Doch die Filmkulisse kann nicht unabhängig von der erzählten Geschichte betrachtet werden. Sie ist Teil der Narration. Mensch und Raum wirken hier zusammen und beeinflussen einander, wie es auch in der Realität passiert. Arrangiert der Filmregisseur eine Geschichte im (Film-) Raum, ist die Architektur ein Protagonist. Trotzdem gehen die Analysen der Architekturforschung selten auf Momente genauer ein, in denen der (emotionale) Einfluss von Raum auf die Filmfiguren spürbar wird. Um diese Momente zu betrachten, kann man nicht allein die Filmkulisse und ihren Stil betrachten, sondern muss den Kontext der Geschichte liefern. Dieses Vorgehen erscheint auch unter dem Gesichtspunkt legitim, da es sich mit der Realarchitektur analog verhält. Auch sie ist nicht neutrales Bauwerk, sondern wird von Menschen verwendet und mit Geschichten erfüllt.

[19] Caligarismus: Als 1920 Das Cabinet des Dr. Caligari uraufgeführt wurde, wurde der Film eines der bekanntesten Beispiele des deutschen expressionistischen Films. Das stilisierte Dekor, geprägt von Verzerrungen, schrägen Wänden und starken Kontrasten sollte das Seelenleben verbildlichen. Dieser Stil wurde erst von den Franzosen bewundernd „Caligarismé" benannt und als „Caligarismus" eingedeutscht.
Siehe hierzu: Weihsmann, Helmut: *Gebaute Illusionen. Architektur im Film*, Wien 1988, S. 101 ff. und S. 230

[20] Vgl. Vidler, Anthony: „Die Explosion des Raums: Architektur und das filmische Imaginäre" In: Neumann, Dietrich [Hrsg.]: *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner,* München – New York 1996, S. 13 – S. 25, hier: S. 15 ff.

[21] Ebenda S. 15

[22] Neumann, Dietrich: 1996

[23] Weihsmann, Helmut: 1988

[24] Cairns, Graham: *The Architecture of the Screen,. Essays in Cinematographic Space,* Bristol; Chicago 2013, S. 155
„With regard of the use of cinema as „a commentary on architecture", films such as *Blade Runner, Playtime* or *Metropolis* and, more recently, *Los Angeles Plays Itself* are exemplary; each one becoming poins of reference for the architectural debates of their day."

Zusammenfassung des Theorieteils

Das erste Kapitel näherte sich dem Begriff des *Unheimlichen*, welcher zu Beginn seiner wissenschaftlichen Untersuchung von Seiten der Psychoanalyse nachgezeichnet wurde. Zurückführend auf Freud wird das *Un-heim-liche* im heimischen Umfeld verortet. Nachdem das Heim einen Ort mit einzigartigen Qualitäten für ein Subjekt darstellt, scheint es besonders anfällig für das *Unheimliche*. Mit seinen Mauern spendet es dem Subjekt Schutz und grenzt seinen persönlichen Bereich ab. Es ist für den jeweiligen Menschen individueller Bezugspunkt in dieser Welt. Gleichgültig der Dimension oder Gestalt, ist es der Ort, an dem sich das Subjekt niederlässt, zur Ruhe kommt und den Raum entsprechend der körperlichen und psychischen Bedürfnisse gestaltet. Der Mensch verräumlicht einen Teil seiner Persönlichkeit und geht dadurch unbewusst eine besondere Beziehung zum Raum ein. Gleichzeitig nimmt in dieser Interaktion auch der Raum Einfluss auf den Menschen. Eine Entfremdung des eigenen Heimes wirkt deswegen besonders auf den jeweiligen Bewohner als tiefschürfende und unheimliche Störung.

Weiters beschreibt Freud eine zugrundeliegende Verdrängungsleistung des Subjekts, die das anschließende Aufkommen einer ungewissen Bekanntheit oder einer vertrauten Fremdheit erst ermöglicht. Durch Projektion auf einen Auslöser sieht sich der Mensch, so seine Theorie, mit dem Verdrängten konfrontiert. Die Folge ist eine Verunsicherung des Subjekts, welche dann von eben jenem Subjekt als *unheimlich* beschrieben wird.

Ist das *Unheimliche* bei Freud ausschließlich subjektbezogen, wenden sich andere von dieser Herangehensweise teilweise ab und konzentrieren sich im Zuge ihrer Forschung auf die Rolle des Objekts, nämlich des Raums, der die Wiederkehr des Verdrängten erst ermöglicht. Von besonderer Bedeutung ist vor allem die Positionierung des Subjekts zum Objekt, die das Potential des *Unheimlichen* in sich birgt. Hier eröffnen sich mit der Orientierung und Verortung des Menschen im gebauten Raum Themenfelder, die seit jeher auch von Architekten behandelt und diskutiert werden. Wichtige Teilaufgabe der Architektur ist es, auf verschiedenen Bewusstseinsebenen das Subjekt zu leiten. Insofern werden gewisse Aktionen vom Raum suggeriert, andere deklariert er dagegen als unpassend. Im extremsten Falle definiert er Handlungen, die sich gegen das Subjekt wenden. Die *unheimliche* Irritation der Positionierung ist in diesem Falle nicht nur inner-räumlich zu verstehen, sondern bezieht sich auf die Rollenverteilung zwischen Subjekt und Objekt. Die Architektur wird zum Mit-Täter.

Im zweiten Kapitel wurde dargelegt, dass das Medium Film seit jeher mit gewissen Aspekten der Wahrnehmung operiert. Die totale Sinnestäuschung ist jedoch kein Charakteristikum dieses Mediums. Dafür liegt in der Enttarnung des Leinwand-Doppelgängers durch den Betrachter das Potential, mittels Abstraktion der Realität ein eigenes Bild der Wahrheit zu zeichnen und so das unheimliche Fremde im Vertrauten wiederzufinden.

Schon bei den schrägen Kulissen des expressionistischen Films ab etwa

1920 verbildlichte die Architektur innere Vorgänge der Figuren. Sie wurde damit ein auf der Leinwand agierendes Element in der erzählten Geschichte. Auch gegenwärtig, lange nach dem Abflauen dieser Strömung, wird die Architektur im Film zum Hauptdarsteller. Da im Film Mensch und Architektur interagieren und eine gemeinsame Geschichte erzählen, eignet sich dieses Medium um die Beziehung von Raum und Subjekt nachzuvollziehen und zu analysieren.

Die im nächsten Abschnitt behandelten Filmbeispiele versuchen vor allem Szenen zu beleuchten, in denen der Einfluss von Architektur auf das Subjekt deutlich wird. Deswegen betrachtet die hier angestellte Forschung nicht nur die Kulisse, sondern schildert gleichzeitig den Kontext zur Geschichte der dargestellten Architektur.

AUTHENTIZITÄT
oder
Secret Beyond the Door

„I think the way a place is built determines what happens in it."

Aus Secret Beyond the Door
Fritz Lang 1947

Um Binottos These zu erforschen, in welcher der Raum Täter ist und den Menschen zum Opfer macht, untersucht das dritte Kapitel den Film Secret Beyond the Door von Fritz Lang aus dem Jahr 1947, welches auch Binotto im Zuge seiner Ausführungen behandelt. Lang war nicht nur erfolgreicher Regisseur, sondern begann auf Wunsch seines Vaters Anton Lang, einem Wiener Architekten, zuvor ein Bauingenieur-Studium an der Technischen Hochschule Wien. Später studierte er Malerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Sein anhaltendes Interesse an künstlerischen und architektonischen Gestaltungsfragen ist eine inhaltliche Konstante, die sich durch sein ganzes filmisches Werk zieht. Beim Film Secret Beyond the Door zeigte sich auch Langs Interesse für die Psychoanalyse. Zwar ist es ihm nach eigenen Angaben nicht ausreichend gelungen, dieses Wissen konsequent in den Film einwirken zu lassen,[1] dennoch ist ein klarer Bezug zu Freud, der im Film sogar beiläufig namentlich erwähnt wird,[2] zu erkennen.

Die Handlung des Films erzählt von Celia, einer jungen Frau, die nach dem Tod ihres Bruders mit einem befreundeten Ehepaar eine Reise nach Mexiko unternimmt. Dort lernt sie den architekturbegeisterten Witwer Mark Lamphere kennen, der als Architekturjournalist arbeitet. Noch in Mexiko heiraten Mark und Celia, nachdem sie einige Tage miteinander verbracht haben. Nach der Rückkehr aus dem Urlaub kommt Celia, wie vereinbart, nach Lavender Falls, unweit von New York, und bezieht ihre Räumlichkeiten in dem großen Herrenhaus. Diese hatten zuvor Marks erster Ehefrau gehört.

Bis zu diesem Zeitpunkt scheint die Beziehung zwischen den Frischvermählten ungetrübt. Doch der Architekturjournalist Mark Lamphere hat eine extravagante Sammelleidenschaft. Er sammelt „felicitous rooms", also Zimmer, die seiner Auffassung nach gelungen seien.[3] Diese Eigenschaft treffe auf jene Räume zu, deren Architektur mit den in ihr stattfindenden Ereignissen übereinstimme. Wie Celia später erkennen muss, meint er damit vor allem Räume, in denen jemand ermordet wurde. Auf der Reise erklärt er seiner

[1] Vgl. Bogdanovich, Peter: *Fritz Lang in America,* New York 1969, S. 73 f.
[2] Aus Secret Beyond the Door:
- „I was getting rid of gallons of repressed poison."
- „Paging Mr. Freud!"
- „Darling, my subconscious is a booby-trap."
[3] Aus Secret Beyond the Door:
- „Felicitous doesn't mean happy, darling. It means happy in effect. [...] I use it to describe architecture that
fits the events that happen in it."

zukünftigen Frau Celia seine Theorie, welche besagt, dass durch eben jene gelungenen Räumlichkeiten ein direkter Einfluss auf die Geschehnisse ausgeübt werde. Dies gelinge der Architektur, indem sie Emotionen in den Menschen erwecke. Deswegen sei die Radikalisierung seiner Theorie, nämlich dass manche Räume Verursacher von Gewalt oder sogar Mord seien,[4] besonders gut geeignet, um seine These zu veranschaulichen.[5]

Seine Sammlung besteht de facto aus sieben Räumen, für welche in einem Ausbau seines Herrenhauses in Levender Falls Platz geschaffen wurde. Nach eigenen Angaben handelt es sich bei den Räumen um die echten Tatorte, nicht um Kopien. Während eines Sommerfestes wird er gebeten, mit den Gästen eine Führung durch diese Räume zu machen. Bei der Durchwanderung der Räumlichkeiten werden auch dem Zuschauer Einblicke in die ersten drei Zimmer gewährt. Sie präsentieren sich nicht nur als tatsächliche Filmkulissen für das Filmpublikum vor der Leinwand, sondern sind auch für die Filmfiguren die Kulisse eines Mordes, in welche sie eintreten können. Von Celia als „murder rooms" bezeichnet, waren sie alle einst Schauplatz eines Verbrechens.

Beim ersten Raum handelt sich um einen Salon einer Pariser Gräfin aus dem 16.Jahrhundert. Sie wurde auf der Chaise-Longue von ihrem Mann aus religiösen Gründen stranguliert. Der zweite Raum selbst wurde von seinem Bewohner als Tatwaffe verwendet um im Zuge der Flut 1913 seine Mutter umzubringen. An den Stuhl im Keller gefesselt, hatte sie keinerlei Überlebenschancen. Anhand der Spuren an der Wand ist das Ausmaß des Hochwassers fortwährend abzulesen. Abschließend wird dem Zuschauer ein Blick in Don Ignacios Zimmer gewährt, für den nicht nur die Liebe, sondern auch Mord zu den schönen Künsten gehörte.[6] Laut Mark beherrschte er beide Disziplinen perfekt. Don Ignacio habe bei seiner Hinrichtung selbst von einer unheiligen Emanation gesprochen, die vom Raum ausging und ihn, in Hoffnung auf unendliche Liebe, zu der Tat trieb (siehe Bild 1 bis 3).

Die drei gezeigten Räume sind aus unterschiedlichen architektonischen Epochen und weisen daher auch sehr unterschiedliche Stile auf. Geht man nun von einem, wie ihn Mark beschreibt, für den Mord impulsgebenden Raum aus, sind diese gezeigten Beispiele Ausdruck dafür, dass der Einfluss des Raumes auf die menschliche Emotion keine Frage des Architekturstils ist. Die Gemeinsamkeit der Räume findet sich unter diesen Beispielen lediglich in der Funktion. Die im Film besprochenen Morde fanden alle im heimischen Umfeld statt und so sind die Zimmer nicht nur Tatorte, also Schauplätze von Verbrechen, sondern gleichzeitig ein über die Zeit erhaltener Teil eines Subjekts: nämlich des Opfers oder des Täters.

In Marks Präsentation werden die Zimmer als raumgewordene Mörder vorgeführt. Die Räume sollen dazu bestimmt gewesen sein, einen Mord pas-

[4] Aus Secret Beyond the Door:
- „Certain rooms cause violence, even murders."

[5] Aus Secret Beyond the Door:
- „Murder comes from strong emotion. It's a clear demonstration of my theory."

[6] Unerwähnt bleibt im Film das Buch des englischen Schriftsteller Thomas de Quincey aus dem Jahre 1827 mit dem Originaltitel *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (zu Deutsch: „Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet")

Abbildung 1 bis 3: Murder Rooms

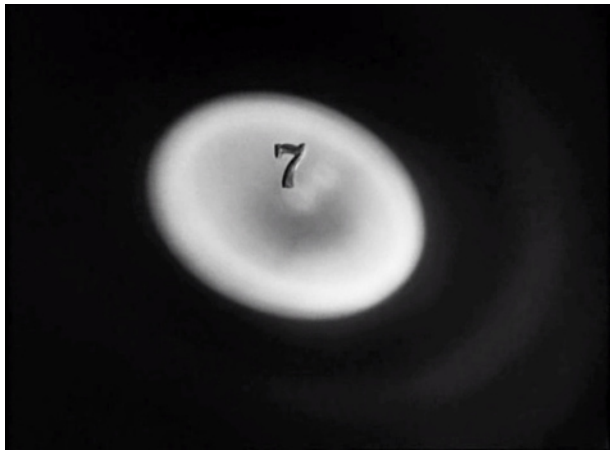
sieren zu lassen. Seine Schuldzuweisung und deren zugrunde liegende Differenzierung zwischen Raum und Bewohner fällt Mark schwer. Binotto sieht hierin seine These gestützt, dass der Übergang zwischen Subjekt und Objekt fließend ist und somit der Raum als Täter den Menschen zum Opfer seines Einflusses machen kann. Ist dem Raum, wie von Binotto und im Film von Mark behauptet, die Tat bereits eingeschrieben, so gilt diese Opfertheorie sowohl für den Mörder, wie auch für das tatsächliche Mordopfer.

Mark „sammelt nur die Schauplätze von Verbrechen, in der Überzeugung, dass die Opfer ohnehin nur eine automatische Folge des richtigen architektonischen Settings sind. [...] Man wäre versucht, diese Enthaltsamkeit als Sublimation zu interpretieren. In Wahrheit ist sie das genaue Gegenteil [...] Es fehlt das Opfer, und genau darin liegt die Pointe dieser Räume. Mark führt seinen Besuchern und uns Zuschauern damit das perfekteste aller Verbrechen vor: einen Mord ohne Leiche."[7] Dennoch gilt es an dieser Stelle festzuhalten, dass in den Zimmer nicht nur die Spuren des Lebens, also Bewohnens, zu erkennen sind, sondern sich auch die Anzeichen des Mordes konkret werden. Etwa im Zimmer der Pariser Gräfin, die erwürgt wurde, liegt der Schal noch auf der Chaise-Longue und zeugt von einer Tat, die ein konkretes Opfer zur Folge hatte. Nicht nur Marks Partygäste, sondern auch die Zuseher versuchen sich im Lesen der Räume und deuten die Spuren der Verbrechen, die in den Zimmern hinterlassen wurden und noch immer präsent sind. Zurück bleibt die, in den Raum eingeschriebene, Geschichte einer Person und mit ihr eine Unheimlichkeit, die nicht die Mordopfer, sondern die räumlichen Lebensumstände des jeweiligen Opfers oder Täters in den Mittelpunkt zu rücken scheint. Insofern obliegt es diesen Räumen, analog zur generellen Funktion des Filmraums, eine Geschichte (in diesem Fall die eines bestimmten Menschen) zu erzählen. Der Raum stellt hier die Verkörperung des Lebens und des Todes einer Person dar. „Die eigentlichen Protagonisten dieses Films sind die Räume und nicht die Menschen, die sich in ihnen bewegen."[8] Weiters machen, laut Binotto, Marks Mörderzimmer „diese Idee vom Raum, der nur auf seine Opfer wartet, explizit."[9]

Die verbotene Kammer: Das Blaubart-Thema

Obwohl er mit Freuden und ausführlichen Schilderungen die Partygäste durch die Sammlung seiner Mordzimmer führt, beharrt Mark darauf, das siebte Zimmer verschlossen zu halten. Wie auch im Märchen des frauenmordenden Blaubarts, wie etwa in der Version der Gebrüder Grimm,[10] wird auch hier durch das ausgesprochene Verbot die Kammer zu betreten, deren

[7] Binotto, Johannes: 2013, S. 234
[8] Ebenda, S. 235
[9] Ebenda, S. 236
[10] Vgl. Grimm, Wilhelm; Grimm, Jacob: *Grimms Märchen. Text und Kommentar. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837),* Berlin 2007



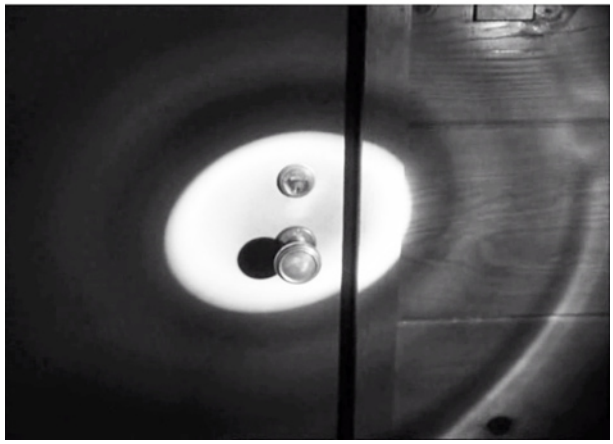


Abbildung 4 und 5: versperrte Tür zum Murder Room 7

Abbildung 6: alles ist anders im Murder Room 7

Anziehung gestärkt. Bewusst regt der Film die Fantasie an und provoziert die gedankliche Verbindung mit der Geschichte des geheimnisvollen Blaubarts, der hinter der versperrten Tür die Leichen seiner ermordeten Ehefrauen versteckte. Marks Insistieren erweckt Celias Neugier.

Die Kamera inszeniert deswegen den Blick auf die verschlossene Tür und, wie der Titel schon sagt, das Geheimnis, welches sie hütet (siehe Bild 4 und 5). Für den evangelischen Theologen und Historiker Gerd Heinz-Mohr liegt die Bedeutung der Tür als Symbol vor allem im grundlegenden Gedanken des Übergangs „zwischen zwei Welten, zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Diesseits und Jenseits [...]. Sie öffnet sich in ein Geheimnis; gleichzeitig führt sie psychologisch zur Aktion: Eine Tür lädt immer dazu ein, sie zu durchschreiten."[11] Gleichzeitig bedeutet die Tür hier, wie der Filmzuseher später erkennt, den Übergang zwischen der Welt des Films, also des Filmraums, und der realen Welt, welche diesen Filmraum als Kulisse enttarnt, worauf in weiterer Folge noch genauer eingegangen wird.

Wie auch Blaubarts Frau, verschafft sich Celia bei nächster Gelegheit heimlich Zutritt zu dem mysteriösen Raum. Anders als im Märchen sind hinter der Tür jedoch keine Leichen versteckt. Mark ist im Gegensatz zu Blaubart also nicht der tatsächliche Mörder, wie sich später herausstellt. Stattdessen findet Celia im Murder Room 7 ein Zimmer vor, das genauso wie ihr eigenes Zimmer aussieht. Die baulichen Übereinstimmungen des Raumes erwecken in Celia das Gefühl der Bekanntheit. Gleichzeitig erscheint ihr die Entdeckung dieses Raums so skurril, dass sie im ersten Moment ihr eigenes Zimmer nicht erkennt, sondern glaubt, auf das Zimmer von Marks verstorbener Frau getroffen zu sein, für deren Tod sich Mark verantwortlich fühlt und das deswegen für Mark das persönlichste der Mordzimmer darstellt, weswegen sich dieser geweigert hatte, es bei der Führung zu zeigen. „Das Zimmer ist ihr bestens vertraut und zugleich doch in Form dieser Kopie vollkommen fremd."[12] Im Freudschen Sinne ist Celia dieser Raum also unheimlich.[13]

Bei näherer Betrachtung sichtet sie im Zimmer zwei markante Abweichungen zu dem ihr vertrauten Raum. Anstatt eines Fensters befindet sich in diesem Raum eine Ziegelmauer hinter dem Vorhang (siehe Bild 6). Außerdem sind die Laden des Nachttisches und der Kommode leer. Die Entdeckung der Mauer hinter dem Vorhang wirft mehrere Thesen auf. Binotto sieht hierin eine selbstreferenzielle Anspielung des Regisseurs Fritz Lang auf das Medium Film. Mit dieser Geste wird das Publikum seiner filmischen Illusion beraubt. So gibt es letztendlich nur eine tatsächlich unbewohnte Filmkulisse, die sowohl für Celias Zimmer, wie auch den Murder Room 7 genutzt wurde. Die Lüftung des Vorhangs ist ein Moment der Desillusionierung, in welchem es so wirkt, als würde sich die Filmfigur vom Filmkonstrukt lösen und das Set erkunden.[14] Binotto arbeitet damit allerdings einen Gedankenansatz heraus, der in weiterer Folge zur Erkenntnis führt, dass gerade der

[11] Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst* (1971), München 1998, S. 318
[12] Binotto, Johannes: 2013, S. 238
[13] siehe ***Theorie des* Unheimlichen** S. 9 ff.
[14] Vgl. Binotto, Johannes: 2013, S. 240

Filmraum zeigt, wie groß der Bedeutungsspielraum für ein und dieselbe Architektur (in diesem Fall dasselbe Zimmer) ist. Einmal tritt die gleiche Filmkulisse in Form des harmlosen und ansprechend dekorierten Zimmers auf, im nächsten Moment stellt sie ein Zimmer dar, welches Celia unheimlich ist. Insofern ist nicht die Architektur selbst unheimlich, sondern der Kontext, bzw. die Aufgabe, die ihr zugeteilt wird. Die Gestaltung des Raumes hatte Celia selbst als ansprechend bezeichnet, doch die Bedeutung der Filmkulisse wurde im Film durch eine Wendung in der Geschichte geändert.

Obwohl Mark auf die Nachfrage eines Gastes beteuert, dass es sich bei den Mordräumen nicht um Kopien, sondern um die Originale handle, sind die Mordzimmer jedenfalls Reproduktionen. Im Film werden die reproduzierten Räume durch Mark in seine Sammlung transplantiert, außerhalb der Filmhandlung handelt es sich um eine Filmkulisse, also die Reproduktion oder Imitation von Realarchitektur, die von einem Filmarchitekten geschaffen wurde.

Als Celia das siebte Zimmer betritt, reflektiert sie also darüber, welches nun denn das echte Zimmer sei. Obwohl ihr die Ziegelmauer und die leere Schublade verdeutlichen, dass es sich bei diesem Raum nicht um *ihr* Schlafgemach handelt, gibt es ihr zu denken, dass Mark seine Murder Rooms als echt bezeichnet hatte.[15] Celia erkennt, dass dieser Raum ohne die Spuren des Bewohnens oder des Verbrechens noch unvollständig ist. Der Raum hat also seine Tat noch nicht vollbracht, sondern wird, Marks Theorie folgend, Schauplatz eines zukünftigen Mordes. Im Umkehrschluss interpretiert sie ihr eigenes Zimmer als Kopie des Mörderraums 7, welcher somit Ort ihres Mordes sein sollte.[16]

Celias Schlafzimmer und die geheimnisvolle siebte Kammer, die sich fast bis ins Detail gleichen und trotzdem so verschiedene Bedeutungen für Celia haben, werfen die Fragestellung nach unheimlicher Kopie und in weiterer Folge heimeliger Originalität eines Raumes auf.

Original und Kopie

Ohne Original ist eine Kopie nicht möglich. Üblicherweise lässt sich die Frage der Originalität bzw. Kopie anhand einer Datierung lösen. In Bezug auf Celias Situation, die in einem Haus zweimal das scheinbar gleiche Zimmer vorfindet, ist die Frage der Echtheit oder Authentizität des Raumes allerdings nicht durch die Chronologie der Errichtung gelöst.

Die Handlung des Films lässt die These zu, der Murder Room 7 sei vor dem Zimmer entstanden, welches Celia nach ihrer Ankunft in Levender Falls

[15] Aus Secret Beyond the Door:
- „It must have cost a lot to copy it."
- „This isn't a copy. These are the original rooms."

[16] Aus Secret Beyond the Door:
- „It's my room. It's waiting for me!"

tatsächlich bezogen hat. Gleichgültig dessen, welches Zimmer zuerst entstanden sein mag, ist für Celia der markante Unterschied beim Betreten des Murder Room 7 jener, dass dieser Raum auf den ersten Blick ihrem beinah bis ins Detail gleicht, aber eben nicht *ihr* Zimmer[17] ist. Auch der Versuch, die Kammer Marks verstorbener Frau zuzuordnen, scheitert an der Abwesenheit persönlicher Gegenstände in den Laden.[18] Anders als beim Betreten ihres Schlafgemachs, ziehen im Mordzimmer 7 nicht die Tapete und die Kerzenständer sofort Celias Aufmerksamkeit auf sich. Marks Schwester hatte ihr über deren Einzigartigkeit berichtet und dass Mark sie auf einer Auktion in Paris teuer erstanden hatte.[19] Dieses also nur scheinbar einzigartige Dekor, welches offenbar in doppelter Ausführung existiert, wird von Celia im ersten Moment mit Eleanor, Marks verstorbener Frau, in Verbindung gebracht und gibt ihr keinen ausreichenden Aufschluss darüber, wem dieser Raum zuzuordnen sei (siehe Bild 7 und 8).

Ohne den Bezug zu einer Person erscheint ihr die Kammer unfertig. Sie sucht nach Anhaltspunkten, die das Zimmer einem bestimmten Menschen zugehörig machen. Auch die Wissenschaft kennt dieses Phänomen, welches Mensch und Raum einander zuordenbar machen. In der Architekturpsychologie findet sich hierzu die Beschreibung eines Phänomens, welches von der Aneignung eines Raumes spricht. Der Schweizer Psychologe Alfred Lang benennt sie als eine von zwei Möglichkeiten der Mensch-Umwelt-Interaktion, also der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, welche die beiden aufeinandertreffenden Komponenten zu einer Art Einheit verschmelzen lassen. Einerseits interagiert der Mensch mit seiner Umwelt durch deren Gestaltung, andererseits durch deren Aneignung.[20] „Unsere Besitztümer als externe Bedeutungsträger und deren Arrangement eröffnen uns hier eine erweiterte Kommunikationsmöglichkeit, um unser Innerstes nach außen zu tragen und unsere Mitmenschen zu beeinflussen."[21] Dienen die Tapete und die Kerzenständer also allein der (unpersönlichen) Gestaltung des Raumes, so ist durch die Abwesenheit persönlicher Gegenstände die Aneignung noch ausständig.

Auch der Professor für Philosophie und Pädagogik Otto Friedrich Bollnow betont in seiner Ausführung über *Mensch und Raum* von 1963, dass die authentischen Spuren einer Bewohnung durch ein Subjekt gleichbedeutend mit der Wohnlichkeit eines Raumes sind - diesen also erst heimelig machen. Neben bestimmten architektonischen und bauphysikalischen Merkmalen[22] kommt er dabei auf die Beziehung zwischen dem Heim und seinem Bewohner

[17] Siehe ***Die verbotene Kammer: Das Blaubart-Thema*** S. 31 ff.
[18] Aus Secret Beyond the Door:
- „Where are her things? The little things that made the room hers? Isn't the room finished? But Mark said
it was finished."
[19] Aus Secret Beyond the Door:
- „Mark got the wallpaper at an auction in Paris. The candlesticks too."
- „It's really dreamy."
- "I've always liked this room. Eleanor had a flair for decoration."
[20] Vgl. Richter, Peter G. [Hrsg.]: *Architekturpsychologie. Eine Einführung,* Lengerich [u.a.] 2008, S. 53 f.
[21] Ebenda, S. 59

Abbildung 7: Murder Room 7

Abbildung 8: Celias Schlafgemach

zu sprechen. So sollte der Raum beispielsweise zwar gepflegt werden, jedoch räumt Bollnow ein, „wirkt eine übertriebene Ordnung auch wieder bedrückend, weil man sich fürchtet, diese Ordnung zu stören."[23] Wie Alfred Lang sieht auch Bollnow „die Wohnung [als] Ausdruck des Menschen, der sie bewohnt, [als] ein Raum gewordenes Stück dieses Menschen selbst."[24] Er betont die Prozesshaftigkeit dessen, was Alfred Lang als Aneignung bezeichnet.[25] „Gebrauchsspuren und leichte Beschädigungen" erkennt er als Anzeichen der Vergangenheit des Menschen und attestiert ihnen dadurch eine Form von Wertigkeit. Für ihn ist die Wohnung „Ausdruck der Lebensgeschichte, jedes Stück in ihr erinnert an etwas, Bilder und manche Erinnerungsstücke, für den Fremden oft unverständlich, halten ein Stück Vergangenheit lebendig. So ist die wahre Wohnung nicht künstlich geschaffen, sondern allmählich gewachsen".[26]

Dient die sorgfältige Positionierung der Habseligkeiten in einem Raum als Akt der Inbesitznahme, wird deutlich, wieso Celia, obgleich der baulichen und gestalterischen Übereinstimmungen mit ihrem eigenen Zimmer, die siebte Kammer niemandem zuordnen kann. Erst ein bestimmtes Detail des Raumes, welches sie selbst hinzugefügt hatte, gibt ihr Aufschluss darüber, dass es nicht Eleanors Zimmer sein soll, sondern ihr Raum ist oder sein werde. Um heimlich eine Kopie des Schlüssels zum Mordzimmer 7 anfertigen zu können, hatte Celia ein Stück einer Kerze abgebrochen und einen Abdruck des Originalschlüssels im Wachsstück erzeugt. Kurz darauf hatte Mark die dadurch entstandene Asymmetrie des Arrangements der Kerzen auf dem Kamin angemerkt.[27]

Durch die einzige von ihr selbst vorgenommene Veränderung des Schlafgemachs hatte Celia den Raum in Besitz genommen. Das Abbrechen der Ker-

[22] Bollnow kommt auf insgesamt 9 Punkte zu sprechen. Hierzu zählen ausreichende Abgrenzung des Raumes, eine passende Dimensionierung, das Verhältnis von Möblierung zur verfügbaren Fläche usw.
Vgl. Bollnow, Otto Friedrich: 2010, S. 149 ff.
[23] Ebenda, S. 151
[24] Ebenda, S. 152
[25] Auch Alfred Lang weist explizit auf den Prozess-Charakter dieser Interaktion zwischen Mensch und Umwelt.
Vgl. Richter, Peter G.: 2008, S. 61
[26] Bollnow, Otto Friedrich: 2010, S. 152 Gleichzeitig verweist Bollnow hier auf den Psychiater und Philosophen Eugène Minkowski.
Dieser bezweifelt, dass es etwa einem Junggesellen allein möglich wäre, diese „Wohnlichkeit" zu erzeugen und meint, dass die Intimität des Wohnraumes eine „weibliche Gegenwart" erfordere. Diesen Gedanken formuliert auch Bollnow in leicht adaptierter Form. Er ergänzt seine zuvor angeführten räumlichen Merkmale um eine soziale Komponente. „Die Gemeinsamkeit der einträchtig darin lebenden Familie gehört eben so sehr dazu wie die räumliche Umfriedung durch Mauern und Dach."
Ebenda, S.153
[27] Aus Secret Beyond the Door:
- „What is it, Mark?"
- „One of the candles is shorter than the other."
- „Does it matter, darling?"
- „It jars me somehow. Breaks the symmetry."
[28] Aus Secret Beyond the Door:
- „The candle! It's my room. It's waiting for me!"

ze war ein Akt der Aneignung. Scheinbar wurde diese Adaption anschließend von Mark im siebten Mordraum übernommen und ruft letztendlich bei Celia schlagartig den Moment der Erkenntnis hervor.[28] Aus ihrer Sicht stellt die abgebrochene Kerze des Mordzimmers eine Geste des Nachahmens dar und entsagt dem Murder Room 7 seine Originalität. Für Celia erscheint die siebte Kammer als die unheimliche Kopie ihres Schlafzimmers.

Kommunikation mittels Raum

Über den Bezug zur Vergangenheit hinaus, dessen Wichtigkeit Bollow betont,[29] erklärt der Professor für Architektur Wolfgang Meisenheimer den Wohnraum zu „eine[r] Art Bewegungsfeld mit Möglichkeitseigenschaften".[30] Ehemalige und eventuell zukünftige Handlungen machen laut seiner Theorie das Heim zu einem „diskontinuierliche[n] Netz von Orten, die mich in der Zeit rückwärts und vorwärts orientieren".[31] Dieses Netz drückt sich in den Einzelheiten aus, die im Wohnraum Platz finden. Zwar bezweifelt Meisenheimer die generelle Lesbarkeit dieses Netzes für Außenstehende, räumt jedoch näher vertrauten Menschen einen gewissen Interpretationsspielraum ein, den Wohnraum des Betreffenden mit dessen Lebens in Verbindung bringen zu können.

Betrachtet man einen Raum unter dem Aspekt seiner Aneignung durch eine Person im Sinne Alfred Langs, wie im vorhergehenden Unterkapitel besprochen, liegt die These nahe, der Raum gäbe im Umkehrschluss etwas über seinen Benutzer preis. So verweist der Universitäts-Professor Peter G. Richter in seiner Einführung in die Architekturpsychologie auf diverse Forschungs- und Diplomarbeiten, deren Fazit lautet, dass der Mensch die Gestaltung seines Wohnumfeldes sogar als bewusstes Mittel der Kommunikation nutzt. Gleichzeitig findet sich dazu im genannten Buch ein konkretes Beispiel darüber, wie sich im Laufe der Zeit oder durch ein traumatisierendes Ereignis die Bedürfnisse, und mit ihnen der Wohnraum, eines Menschen verändern. Konkret wird durch zwei Grundrisse veranschaulicht, wie sich die Strukturierung des Zimmers eines Studenten verändert, dessen Mutter stirbt und der daraufhin vom Elternhaus in eine eigene Wohnung zieht. Anhand von Gesprächen werden fünf für ihn besonders bedeutungsstarke Elemente, wie zum Beispiel ein Kreuz, ermittelt und deren Positionierung im alten und im neuen Wohnraum festgehalten. Jedoch nur drei der fünf wichtigen Bezugsstücke sind im ehemaligen Zimmer zu finden, zwei sind neu eingekehrt.[32] Wichtige persönliche Bezugsobjekte im Raum sind Anhaltspunkt für die Bedürfnisse des Bewohners und gewähren außerdem

[29] Siehe ***Original und Kopie*** S. 35 ff.
[30] Meisenheimer, Wolfgang: 2004, S. 109
[31] Ebenda, S. 109
[32] Vgl. Richter, Peter G. [Hrsg.]: *Architekturpsychologie. Eine Einführung,* Lengerich [u.a.] 2008, S. 59 ff.

Einblicke in seine „psychosoziale Identität".[33]

Erst diese Spuren der Bewohnung, die gleichzeitig die verräumlichten Bedürfnisse eines Menschen darstellen, machen das Heim also heimelig und sind gleichzeitig die Grundvoraussetzung, um einen Bewohner anhand seines Heims und umgekehrt das Heim anhand des Bewohners analysieren zu können. Fehlen diese Spuren, erscheint das Heim unvollständig, unwohnlich und potentiell unheimlich.

„I want to fit in" oder American Psycho

Die Einblicke, die das Heim, als verräumlichte Identität anderen Menschen gewollt oder ungewollt, gewährt, setzen eine Authentizität in der Aneignung voraus, um einen heimelig Eindruck zu vermitteln.[34] Im Falle von Mary Harrons's Film American Psycho aus dem Jahre 2000 findet sich das Beispiel von Patrick Bateman, der seinen Wohnraum allein zur Repräsentation seiner Macht und als Statussymbol verwendet. Für ihn haben die Modemarken und Designerstücke eine „identitätsstiftende Funktion"[35]. Er reproduziert dabei einen Raum, den andere für beneidenswert halten sollen (siehe Bild 9).

Das Interieur besteht unter anderem aus den prestigeträchtigen „Barcelona-Sesseln", entworfen vom Büro des Architekten Ludwig Mies van der Rohe.[36] Außerdem sieht man im Film beispielsweise Bilder des Künstlers Robert Longo.[37] Kulturgüter werden von Bateman auf ihren finanziellen Wert reduziert, mit der Ideologie dahinter kann er sich allerdings nicht identifizieren. Seine Wohnung entspricht oberflächlich einem reinen Schaukabinett teurer Gegenstände, die allerdings mit seiner Person nur insofern in Verbindung stehen, als er ihren Marktwert schätzt. Er passt seinen Raum seinem Verständnis von einem luxuriösen und erstrebenswerten Lebensstil an, verbirgt hinter der Fassade dieses Raums aber seinen eigentlichen Charakter.

Bewusst versucht Bateman zu verbergen, dass er ein frauenmordender Soziopath ist. In der hochglanzpolierten Edelstahlküche befinden sich neben dem Designer-Messerblock zahlreiche Mordinstrumente, die in den Schränken verstaut sind (siehe Bild 10 und 11). Das Inventar entspricht eher einer Folterkammer (siehe Bild 12 bis 14). Der Film deutet am Ende an, Bateman habe sich die Morde nur eingebildet, in der Literaturvorlage von Bret Easton Ellis bleibt hingegen offen, ob die Morde tatsächlich passiert sind oder nur imaginiert wurden. Von Bedeutung für die Gestaltung seines Heimes ist jedoch ausschließlich, dass Bateman in beiden Versionen davon überzeugt ist, eine Existenz als Mörder zu führen und dementsprechend nicht nur versucht

[33] Richter, Peter G. [Hrsg.]: 2008, S. 61
[34] Siehe ***Kommunikation mittels Raum*** S. 38 f.
[35] Ballhausen, Thomas: Bewegungen des Schreckens, Frankfurt am Main; Wien [u.a.] 2010, S. 70
[36] Die Modellbezeichnung des Sessels lautet „MR90". Der Stuhl wurde von Sergius Ruegenberg und Lilly Reich entworfen und wurde bekannt als Teil des deutschen Pavillons bei der Weltausstellung 1929 in Barcelona, ebenfalls entworfen vom Büro Ludwig Mies van der Rohes.
[37] Robert Longo ist ein US-amerikanischer Künstler. In der Wohnung von Patrick Bateman sind Werke seiner „Men in the Cities"-Reihe aus dem Jahr 1979 zu sehen.
Siehe hierzu http://www.robertlongo.com/portfolios/1030

Abbildung 9: Patrick Batemans Wohnzimmer

Abbildung 10: Edelstahl-Küche

Abbildung 11: Messerblock in der Edelstahl-Küche

Abbildung 12 bis 14: Inhalt des Edelstahl-Küchenschranks

die Anzeichen dafür zu verbergen, sondern die sichtbare Oberfläche seines Heims täuschend normal zu gestalten.

Sein Versuch der Konstruktion einer Rolle spiegelt sich in seinem Heim wider. Dieses ist nicht authentisch, sondern an der Oberfläche von ihm manipuliert, um durch die Gestaltung einen normalen oder im positiven Sinne außergewöhnlichen Eindruck zu hinterlassen und keinen Verdacht zu erwecken. Da er sich mit den teuren Objekten nicht näher auseinandersetzt, kommt es im Buch sogar so weit, dass er ein im Aussehen nicht näher beschriebenes Bild eines namhaften Künstlers verkehrt aufhängt.[38] Die Dame, der das auffällt, wird daraufhin sofort gefoltert und umgebracht. Sobald seine Opfer hinter die Fassade von Bateman und seiner Wohnung blicken, kippt nicht nur ihre Wahrnehmung von ihm, sondern auch die seines Heimes, ins Unheimliche.

Das Beispiel von Patrick Bateman veranschaulicht, dass entgegen der Theorie von Mark Lamphere in Secret Beyond the Door und jener von Philosophen Binotto jedes Heim von seinem Bewohner in unheimlicher Weise genutzt werden kann und sich somit diese Unheimlichkeit auf den Raum überträgt. Folglich erscheint die These, die Unheimlichkeit würde von dem Raum ausgehen, in diesem Fall als zweifelhaft. Das nächste Kapitel wird daher der Frage nachgehen, inwiefern das gebaute und bewohnte Unheimliche abhängig vom Subjekt ist, beziehungsweise ob es ausschließlich durch den Bewohner erzeugt werden kann.

[38] „»Patrick?«, fragt Benthany immer noch kichernd. »Ja?«, sage ich, dann: »Darling?« »Wer hat den Onica aufgehängt?«, fragt sie. »Gefällt er dir?«, frage ich.. »Sehr gut, aber ...« Sie zögert, sagt dann: »Ich bin ziemlich sicher, dass er falsch rum hängt.« »Was?« »Wer hat den Onica aufgehängt?« »Das hab ich gemacht«, sage ich immer noch mit dem Rücken zu ihr. »Du hast den Onica falsch rum aufgehängt.« Sie lacht. “
Aus Ellis, Bret Easton: *American Psycho* (1991), Köln 2011, S. 340

DAS HAUS ALS WERKZEUG
oder
SWEENEY TODD

Wie im ersten Kapitel herausgearbeitet wurde, verlegt Binotto die Rolle des Erzeugers der Unheimlichkeit vom Subjekt zum Objekt und distanziert sich damit von Freuds Theorie. Ein Beispiel dafür fand sich in Fritz Langs Film Secret Beyond the Door. Auch hier ist der Protagonist davon überzeugt, dass eigentlich der Raum für den Mord verantwortlich zu machen sei. Die Widerlegung erfolgte durch Patrick Bateman, dem Frauenmörder aus American Psycho, der sein Heim zwar als Folterkammer verwendete, es aber geschickt als Luxuswohnung tarnte. Diese Manipulation und Bedeutungsgebung eines Raumes, die dem Subjekt obliegt, soll in dem vorliegenden Kapitel am realen Beispiel von H. H. Holmes, der ein Hotel führte, welches als „Murder Castle" bekannt wurde, behandelt werden. Das Hotel wird in einem weiterführenden Vergleich mit dem Film Sweeney Todd von Tim Burton auf die Urheberschaft des Unheimlichen und die Rolle des Subjekts untersucht.

„Murder Castle"

„World's Columbian Exposition" nannte sich die Weltausstellung 1893, die in Chicago abgehalten wurde und das Jubiläum der Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus im Jahre 1492 ehren sollte. Zur geplanten Er-öffnung am 21.Oktober 1892 waren die Bauarbeiten noch nicht abgeschlossen und so wurde die Ausstellung erst im Jahre 1893 abgehalten. Im Öffnungszeitraum von 6 Monaten zählte man 27,3 Millionen Besucher.[1] Im Anbetracht dieses Großereignisses und der zu erwartenden Besucherströme entschloss sich Herman Webster Mudgett, bekannt unter dem Namen H. H. Holmes, an der Ecke South Wallace Avenue und West 63rd Street, unweit des Ausstellungsgeländes im von Chicago kurz zuvor eingemeindeten Englewood, sein im Bau begriffenes Haus umzuplanen. Vorgesehen waren ursprünglich Geschäftsflächen im Erdgeschoss und Wohnungen in den oberen Stockwerken. Stattdessen entschied er im November 1890, nach der offiziellen Bekanntgabe des Ausstellungsortes, die geplanten Wohnungen als gewinnbringende Hotelzimmer ausführen zu lassen.[2]

Am Ende entstand ein Haus, welches in einer Weise geplant wurde, die es prädestiniert zum Foltern und Ermorden von Menschen erscheinen ließen:

[1] Vgl. Mattie, Erik: *Weltausstellungen,* Stuttgart [u.a.] 1998, S. 87 f.

[2] Vgl. Larson, Erik: *Der Teufel von Chicago. Ein Architekt, ein Mörder und die Weltausstellung, die Amerika veränderte* (2003), Frankfurt am Main 2005, S. 77 ff. Larson beruft sich bezüglich des Aussehen des Gebäudes auf diverse Zeitungsausgaben des *Philadelphia Public Ledger*, sowie der *Chicago Tribune* und der *New York Times*. Die Artikel erschienen allesamt im Juli und August 1895. Schon an Dezember 1894 war Holmes wegen Versicherungsbetrug in Gewahrsam genommen worden. Im Zuge der Ermittlungen, die das Verschwinden von Holmes Assistenten Benjamin Pitezel und drei seiner Kinder Alice, Nellie und Howard Pitezel betraf, wurde die Polizei auf Holmes und sein Hotel in Chicago aufmerksam. Das Haus brannte in der Nacht zum 19.August.1895 aus ungeklärter Ursache nieder.

Obwohl das Gebäude selbst unter ungeklärten Umständen abbrannte, geht aus den damaligen Zeitungsberichten, sowie aus den Akten der polizeilichen Ermittlung, aber auch aus dem schriftlichen Geständnis von H. H. Holmes hervor, dass die Räume teilweise fensterlos, manche mit einem Gasauslass ausgestattet und die Türen komplett luftdicht sowie die Mauern schalldicht waren. Die Gaszufuhr ließ sich von Holmes Büro aus steuern. Zusätzlich gab es geheime Kammern und Zugänge. Das Gebäude erweckte den Anschein „ein[es] Labyrinth[es], in dem man nie wissen konnte, was einen hinter der nächsten Biegung des Korridors erwartete."[3] Weiters wurde eine Rutsche in den ersten Stock gebaut, die direkt in den Keller führte.[4] Dort wiederum befand sich ein Ofen. Offiziell zur Fertigung von Tafelglas benötigt, wurde der Ofen von Holmes als privates Krematorium genutzt.[5]

Schon damals erregte nicht nur der Fall H. H. Holmes, sondern insbesondere auch sein Haus, welches als „Murder Castle" betitelt wurde, große Aufmerksamkeit. Aus der aussagekräftigen Benennung und der nachhaltigen Berühmtheit, die das Haus erlangte, folgert Johannes Binotto in seiner Untersuchung von unheimlichen Räumen, dass hier eine Bedeutungsverschiebung zwischen Subjekt und Objekt vorliegt.[6] Binotto entwickelt am Beispiel des „Murder Castle" seine These, der Raum sei nicht Bühne der begangenen Verbrechen. Vielmehr sei er selbst Täter und „*wendet*[7] sich gegen das Subjekt, er gewinnt die Oberhand"[8]. Dieser Umstand wiederum führt zur Entstehung seiner Umheimlichkeit. Diesen „Ort, dem die Tat bereits eingeschrieben ist"[9] benennt er „TAT/ORT"[10] und schreibt ihm das Vermögen zu, die Taten zu definieren, die in ihm stattfinden werden.[11]

Laut Binotto „begegnet man in Holmes' Hotel einer autoritären Architektur, der sich alle, selbst sein Erbauer, zu unterwerfen haben."[12] Seiner Theorie folgend wird der Mörder hier „selbst zum Opfer"[13] des Hauses und dessen Funktionsvorgaben. Diese „Haus-Maschine"[14] degradiert seinen eigenen Erbauer Holmes „zum auswechselbaren Bediener"[15]. Laut Binotto taugt die historische Figur Holmes deswegen nicht zur für US-Amerika typischen Idealbildes eines genialen, aber furchteinflößenden Serienmörders. „[D]ie Person des Mörders [sei] im Vergleich zu seinem Mordwerkzeug gar nicht mehr von Belang"[16], meint Binotto.

In Bezug auf die Schuldfrage, die sich anhand von Binottos Äußerungen zugunsten Holmes und entgegen des Hauses formulieren lässt, ist

[3] Binotto, Johannes: 2013, S. 11
[4] Vgl. Larson, Erik: 2005, S. 77 ff.
[5] Vgl. ebenda, S. 102 ff.; Verweis auf Chicago Tribune Ausgabe vom 30.Juli.1895, sowie S. 370 f.
[6] siehe ***Theorie des* Unheimlichen** S. 9 ff.
[7] kursive Schreibweise aus dem Zitat übernommen
[8] Binotto, Johannes: 2013, S. 14
[9] Ebenda, S. 14
[10] Ebenda, S. 14 (Schreibweise aus dem Zitat übernommen)
[11] Vgl. ebenda, S. 14
[12] Ebenda, S. 13
[13] Ebenda, S. 13
[14] Ebenda, S. 13
[15] Ebenda, S. 14
[16] Ebenda, S. 14

anzumerken, dass er selbst das „Murder Castle" als „Mordwerkzeug"[17] umschreibt. Schon im Grimm'schen Wörterbuch ist das Werkzeug „als mittel zur unterstützung oder ersetzung der menschlichen hand bei der bearbeitung von gegenständen oder stoffen" definiert. Neben dem Instrumentarium des Handwerkers inkludiert diese Definition auch eine allgemeinere Bedeutung, auf welche an dieser Stelle des Wörterbuchs verwiesen wird: „[A]uszerhalb des engeren handwerklichen bereiches" ist das Werkzeug im wesentlichen „hilfsmittel zu einer physischen tätigkeit" und umfasst somit auch Mordinstrumente, „wie waffen und foltergerät".[18] Es darf demnach hinterfragt werden, inwiefern das Mordinstrument - etwa Holmes „Murder Castle" - selbst zur Verantwortung zu ziehen ist. Die Folterarchitektur bedarf nicht nur eines Bedieners, sondern auch eines Planers oder Entwerfers. Immerhin entspringt das Gebäude der Vorstellung eines Subjekts. Im Falle von H. H. Holmes war er selbst der Architekt des „Murder Castle". Seine Planung umfasste nicht nur die Raumeinteilung des Gebäudes, sondern auch die Arbeitsaufteilung der Konsulenten. Um kein Mißtrauen bei den Bauarbeitern zu erwecken, wechselte er diese in kurzen und regelmäßigen Abständen und erreichte auf diese Weise, dass niemand außer ihm selbst eine Vorstellung des Gesamtkonstruktes hatte.[19] Er brauchte also nicht nur einen räumlichen Plan, sondern auch einen zeitlichen, der ihm ermöglichte, den kurzen Zeitraum, in welchem seine Helfer den Gebäudekomplex noch nicht durchschauten, nicht zu überschreiten. So wusste er zu verhindern, dass für die Bauarbeiter der Moment der Transformation zum Unheimlichen eintrat.

Die Rolle der Architektur als Täter ist folglich diskussionswürdig. Ein Haus, dessen Planung, Raumordnung und Ausstattung verschiedenste Folter- und Mordarten ermöglicht oder deren Durchführung gar suggeriert, zeigt eher die brutale und menschenfeindliche Intention seines Planers auf. Diese lässt sich weiter anhand der Geschichte und Verfilmung von Sweeney Todd veranschaulichen.

Adaption

Der Ursprung der Figur namens Sweeney Todd ist bis heute ungeklärt. Obwohl angenommen wird, dass die einem „penny dreadful"[20] aus den 1840er Jahren entstammt, gibt es durchaus Menschen, die an eine wahre Geschichte glauben wollen, obwohl es keinerlei Aufzeichnungen über einen Sweeney Todd in Londons Menschenregistern gibt.[21] Sweeney Todd war der Geschichte zufolge ein Barbier in Londons Fleet Street. Bekannt wurde er,

[17] Binotto, Johannes: 2013, S. 14
[18] Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Band 29,* München 1984, Spalte 420
[19] Larson, Erik: 2005, S. 78 f.; Verweis auf Chicago Tribune Ausgabe von 25.Juli.1895
[20] zu Deutsch vergleichbar mit einem Groschenroman
[21] Vgl. Interviews auf der Sweeney Todd-DVD

Abbildung 15 und 16: Vergleich Dachboden gegenwärtig und damals

weil er in seinem Salon den Kunden die Kehle durchtrennte. Die Geschichte wurde viele Male neu erzählt und entsprechend der jeweiligen Version war Todd entweder von Grund auf böse oder aber motiviert durch Rachegelüste oder Eifersucht. Die Erzählung fand so großen Anklang, dass schon 1842 ein Theaterstück aus dem Stoff entwickelt wurde, welches auch immer wieder seinen Weg auf die Bühnen fand. 1928 folgte der erste Stummfilm. Kurz darauf im Jahr 1936 folgte die nächste Verfilmung und, 1980, eine Musical-Version des Komponisten Stephen Sondheim. Diese wiederum inspirierte den Regisseur Tim Burton dazu, einen Film zu drehen, welcher auf Sondheims Musical beruht.[22]

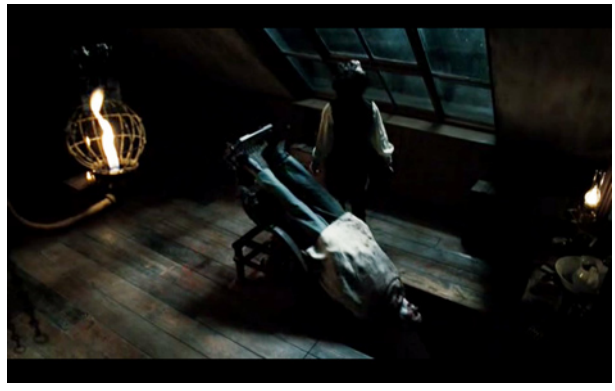
Entsprechend Sondheims Musical-Vorlage ist Sweeney Todd in der Verfilmung von Tim Burton aus dem Jahre 2007 von Rache getrieben. Nachdem der einflussreiche Richter Turpin ein Verlangen nach der Frau des Barbiers Benjamin Barker entwickelte, veranlasste er Barkers Verurteilung und Verbannung aus London. Zu Beginn der Geschichte kehrt Benjamin Barker unter dem Namen Sweeney Todd nach London zurück und sehnt sich nach Vergeltung. Sein erster Anlaufpunkt ist die Adresse in der Fleet Street, in der er früher seinen Salon im ersten Stock betrieben hatte. Mrs. Lovett, die Besitzerin des Fleischpastetengeschäftes, welches sich unter dem Salon befindet, erkennt in Todd Benjamin Barker wieder und setzt diesen in Kenntnis über das Schicksal seiner Lieben. Demnach hätte Todds Frau dem Drängen des Richters nicht standgehalten und Selbstmord begangen. Seither sei Todds Tochter Johanna, die Todd zuletzt als Kleinkind gesehen hatte, zu einer jungen Frau herangewachsen und stünde unter Richter Turpins Aufsicht.

In weiterer Folge beschließt Todd seinen Salon wieder in Betrieb zu nehmen. Immer wieder zeigt das Bild seine veränderte Sicht auf die Dinge und vor allem auf das Haus, in dem er nicht nur arbeitete, sondern welches er mit seiner Familie bewohnt hatte. Entsprechend Todds verwahrlostem Zustand scheint auch sein Raum zerrüttet und verschlissen zu sein. Die Rückblenden führen allerdings vor, dass die gleichen Räumlichkeiten nicht immer so bedrückend, sondern früher durchaus anheimelnd gewesen waren.

Nachdem in Fritz Langs Secret Beyond the Door eine Filmkulisse als zwei verschiedene Räume in Erscheinung trat, denen durch den Kontext der Rekonstruktion zwei verschiedene Bedeutungen zugeschrieben wurden - einmal war sie heimelig und einmal unheimlich - passiert dies hier indem der Regisseur durch seine Inszenierung bewusst den gleichen Raum auf zwei Arten inszeniert. Einmal sehen wir die triste und verkommene Variante des Raumes mit Rissen in den Wänden. Die Farbe der Tapeten ist verblasst und das Bild der Kamera durch einen Blaufilter unterkühlt. In den Erinnerungsbildern jedoch strahlen die Farben klar, der Raum ist mit „gelben Sonnenstrahlen" durchflutet (siehe Bild 15 und 16). Der Raum selber kann dieser Manipulation seiner Stimmung nicht entkommen, er erscheint hier als Opfer der Filmcrew, so wie er auch in der Realität von Menschen verwendet wird und nicht umgekehrt.

Die Situation eskaliert als Todds Rivale ihn wiedererkennt und droht

[22] Vgl. Interview mit Tim Burton auf der Sweeney Todd-DVD



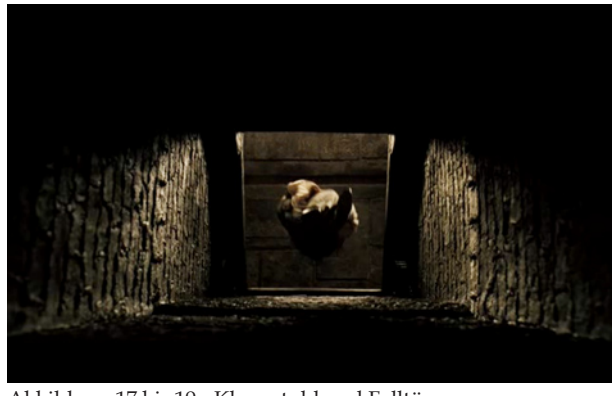


Abbildung 17 bis 19 - Klappstuhl und Falltür

seine Identität preiszugeben. Kurzerhand begeht Todd den ersten Mord und gesteht sich ein, dass sein Ziel, den Richter umzubringen, über einige Leichen führen wird. In Mrs. Lovett findet Todd eine Komplizin und gemeinsam beschließen sie, die Opfer verschwinden zu lassen, indem sie zur Füllung von Mrs. Lovetts Fleischpasteten verarbeitet würden. Im Gegensatz zu den alten Pasteten finden die neuen großen Anklang und das Geschäft blüht. Dies gipfelt darin, dass Todd Menschen umbringt, um Nachschub an Rohmaterial für Mrs. Lovett zu beschaffen. Um dieses Geschehen zu erleichtern, wird das Haus quasi nachgerüstet und der Ablauf automatisiert. Todd baut sich einen Rasierstuhl mit Klappmechanismus, welcher seine Opfer durch eine Falltür vom ersten Stock direkt in den Keller befördert (siehe Bild 17 bis 19). Dort wiederum werden diese wie totes Tier vorbereitet und die brauchbaren Teile durch einen übergroßen Fleischwolf gedreht. Anschließend wird das Fleisch von Mrs. Lovett zu Pasteten verarbeitet und im Ofen fertig gebacken (siehe Bild 20 bis Bild 22). Indem die Bewohner den Schrecken ihrer Taten räumlich manifestieren und dadurch multiplizieren, wird das Haus unheimlich.

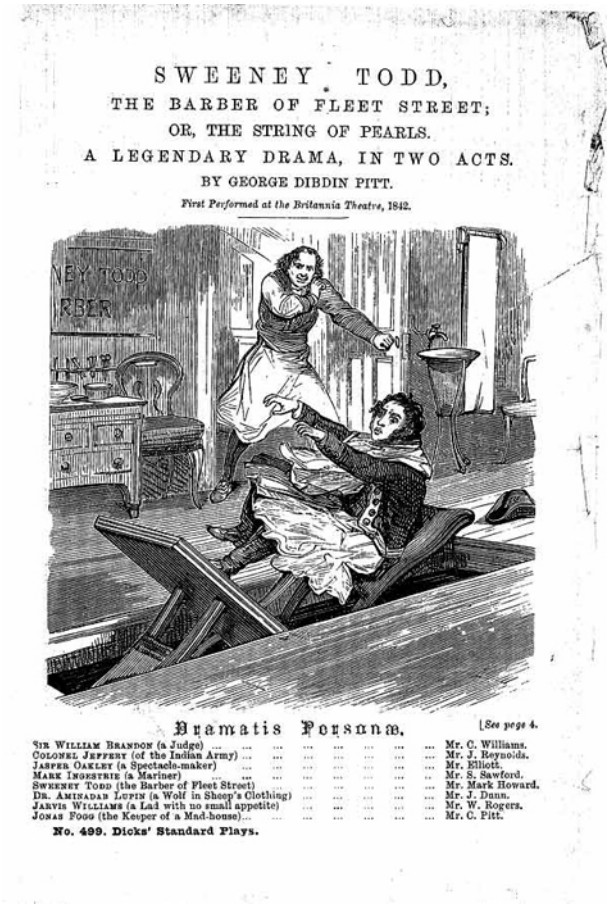
Wie auch im „Murder Castle" von H. H. Holmes wird das Haus zu einer Mordmaschine adaptiert. In Falle von Todd und Mrs. Lovett ist das Haus nicht nur Werkzeug, sondern übernimmt die Funktionen eines Recycling-Kreislaufes bishin zu einer Verdauungsfunktion und bekommt dadurch eine gewisse Form von Eigenleben. Dieses Motiv greift beispielsweise auch der Architekt Frank Lloyd Wright, in einem architektonischen Kontext, in *The Cardboard House* auf. Er beschreibt das Haus als „ein viel zu kompliziertes, plumpes, kleinlich imitiertes und mechanisches Spottbild des menschlichen Körpers. [...] Das Leben eines durchschnittlichen Hauses erscheint mir als eine Verdauungsstörung. Ein Körper in schlechtem Zustand, ständig kränkelnd - man pfuscht und doktert daran herum, um es nur am Leben zu halten. [...] Vielleicht legen wir ja eine Form von Wahnsinn in es hinein. Wenn wir Glück haben, bekommen wir etwas anderes aus ihm heraus, doch am Ende verlassen wir es selten als Lebende."[23] Auch der Architekt Frank Lloyd Wright kommt somit auf den Wahnsinn zu sprechen, den der Bewohner in das Haus legt.

Markenzeichen dieses Wahnsinns bei Sweeney Todd ist sein todbringender Rasierstuhl mit Klappfunktion, mit welchem die Figur des Sweeney Todd assoziiert wird. Auf dem Plakat einer frühen Theateraufführung ist Todd leicht an seiner angsteinflößenden Konstruktion zu erkennen (siehe Bild 23). Dieser Sessel macht den Raum oder auch das Haus aus. Er setzt den „Verdauungsprozess" in Gang und bringt mit seiner Funktion die Unheimlichkeit dieses Hauses auf den Punkt (siehe Bild 24).

In diesem Zusammenhang scheint es interessant, dass für Binotto in seiner Studie über das Unheimliche und dessen Raum in der Kultur „die Einrichtung nicht Ausdruck einer Stimmung ist, sondern im Gegenteil diese Stimmung erst erzeugt".[24] Im Widerspruch dazu führt die Geschichte von

[23] Wright, Frank Lloyd zitiert nach Wigley, Mark: *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom* (1993), Basel 1994, S. 9
[24] Binotto, Johannes: 2013, S. 112

Abbildung 20 bis 22 - Stationen der Leiche: Stuhl, Fleischwolf, Ofen



SWEENEY TODD,
THE BARBER OF FLEET STREET;
OR, THE STRING OF PEARLS.
A LEGENDARY DRAMA, IN TWO ACTS.
BY GEORGE DIBDIN PITT.
First Performed at the Britannia Theatre, 1842.

Dramatis Personæ. [See page 4.

Sir William Brandon (a Judge)	Mr. C. Williams.
Colonel Jeffery (of the Indian Army)	Mr. J. Reynolds.
Jasper Oakley (a Spectacle-maker)	Mr. Elliott.
Mark Ingestrie (a Mariner)	Mr. S. Sawford.
Sweeney Todd (the Barber of Fleet Street)	Mr. Mark Howard.
Dr. Aminadab Lupin (a Wolf in Sheep's Clothing)	Mr. J. Dunn.
Jarvis Williams (a Lad with no small appetite)	Mr. W. Rogers.
Jonas Foos (the Keeper of a Mad-house)	Mr. C. Pitt.

No. 499. Dicks' Standard Plays.

Abbildung 23 - Plakat einer Theaterproduktion

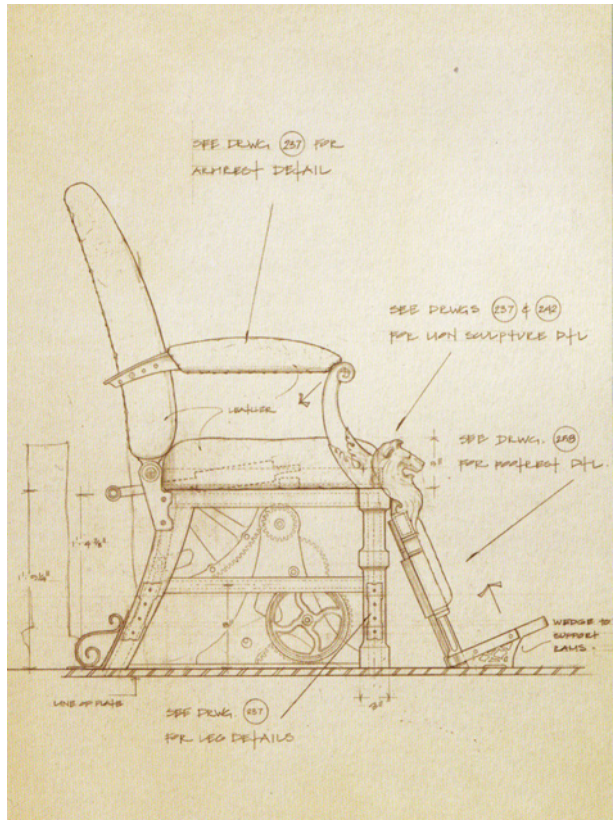


Abbildung 24 - Fertigungsskizze des Stuhls, 2007

Sweeney Todd vor, dass die unheimliche Wirkung, die ein Raum haben kann, durchaus ihren Ursprung im Subjekt hat. Sowohl im Fall von H. H. Holmes, wie auch bei Sweeney Todd, kann das Unheimliche klar auf seinen Urheber zurückgeführt werden. Anhand der Konzeption, Planung und Konstruktion eines Mordwerkzeugs in Form eines Hauses sind Absichten abzuleiten, die nicht das Haus selber hat, sondern die dem menschlichen Geiste entsprungen sind. Insofern ist die Architektur hier Mittel zum Zweck und nicht eigenwilliger Akteur. Die Intention des Planers mag entweder subtil oder offensichtlich sein und dem Benützer oder Bewohner eine Rolle zuteilen. Diese Intention der Zuteilung ist dennoch schwerlich dem Raum zuzuschreiben, sondern eher beim Entwerfenden und räumlich Manipulierenden zu suchen.

Exkurs: Leichen im Keller oder The Black Cat

Ein weiterführendes Beispiel für die Figur des planenden Täters lässt sich im Film The Black Cat von Edgar G. Ulmer aus dem Jahre 1934 finden. Vage an die gleichnamige Geschichte von Edgar Allen Poe angelehnt, spielt das Geschehen in „Hjalmar Poelzigs ultramoderne[r] Villa mit Bandfenstern im Stil Le Corbusiers [...] oberhalb eines Gräberfeldes aus dem Weltkrieg auf den Mauern der zerstörten Festung Marmaros"[25] (siehe Bild 25). Besagter Poelzig ist nicht nur ehemaliger Feldherr einer fatalen Schlacht mit tausenden Opfern an ebendieser Stelle, die Baugrund für das Landhaus war, sondern ist gleichzeitig dessen Architekt. Unerwarteten Besuch erhält er von einem amerikanischen Ehepaar, welches nach einem Zugunglück Unterschlupf sucht, sowie seinem Rivalen aus Kriegszeiten namens Vitus Werdegast. Dieser sehnt sich nach Rache, nachdem ihm Poelzig seine Frau durch Vorspiegelung falscher Tatsachen abtrünnig machte und er seither weder seine Angetraute, noch seine Tochter wiedergesehen hatte. Poelzig setzt Werdegast über den Tod seiner Frau in Kenntnis und bringt ihn letzten Endes in den Keller, wo er „seine ermordeten Geliebten in Glassärgen zur Schau stellt und nebenan satanische Messen zelebriert"[26] (siehe Bild 27). Auch hier stammt die Planung aus eigener Hand von dem bekannten österreichischen Ingenieur Poelzig.[27] Die Figur des Hjalmar Poelzig erinnert in ihrer Benennung an den bekannten deutschen Architekten und Filmarchitekten Hans Poelzig, den Ulmer bei den Aufnahmen zu Der Golem kennengelernt hatte.[28] Dennoch ist das genaue Motiv der Namenswahl unbekannt. Jedenfalls wird in der Geschichte die Bösartigkeit des Architekten entlarvt, die auch in seiner Architektur zum Ausdruck kommt.

Das Haus greift auf die später prägenden Elemente der modernen Architektur vor, die Ulmer hier frühzeitig prognostiziert. Der Raum wird durch

[25] Neumann, Dietrich [Hrsg.]: *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner*, München [u.a.] 1996, S. 116
[26] Ebenda, S. 116
[27] Aus The Black Cat:
- „Ingenieur Poelzig is one of Austria's greatest architects."
[28] Vgl. Neumann, Dietrich [Hrsg.]: 1996, S. 116

Abbildung 25 bis 27 - Haus, Glaswand, Glassarg im Keller

eine transluszente, aber nicht transparente Glaswand erhellt (siehe Bild 26) Der Raum erscheint durch seine technischen Innovationen, wie einer hausinternen Sprechanlage, überaus modern. Seine unheimlichen Aspekte versteckt es jedoch vor allem im dunklen Keller. Dort lebt Poelzig seine Unmenschlichkeit aus. Die hier untergebrachte Leichensammlung von Frauen, die in ihrer Schönheit konserviert in Glassärgen ausgestellt sind, mag für den Sammler den Anreiz zu einer Weiterführung oder Vervollständigung geben, dennoch entspringt sie nicht einer Intention des Hauses, sondern dem Hirn des Erschaffers. Ohne ihn wäre sie in dieser Form nicht begonnen worden und sie ist deswegen in ihrer Grausamkeit alleine sein Werk und nicht Folge des Raumes und seiner Beschaffenheit oder Funktion.

Der Horror dieses Hauses versteckt sich jedoch in seinen unterirdischen und düsteren Gängen und Räumen. Oberhalb wird die Repräsentation eines exzentrischen, aber anerkannten Architekten gewahrt. Dessen Vorliebe für helle Glasarchitektur sollte tatsächlich die moderne Architektur prägen, welche im sechsten Kapitel weiter behandelt wird.[29]

Blick als Macht

Im Kontext des Films Sweeney Todd findet sich das Thema der Manipulation des Raumes auf einer weiteren Ebene. Nicht nur die Architektur von Sweeney Todd's Barbier-Salon und Mrs. Lovetts Fleischpastetengeschäft wird von den Bewohnern entsprechend der (mörderischen) Absichten adaptiert. Auch Richter Turpin, Johannas Vormund, macht sich sein Haus und mit ihm die Ziehtochter zu eigen. Die junge Frau ist ständig in ihrem Zimmer eingesperrt, dessen Schlüssel in Turpins Gewalt ist. Um sie unbemerkt beobachten zu können, hat er ein Loch zum Spähen in die Wand zwischen ihrem Zimmer und dem Gang gebohrt, das sonst von einem Bild verdeckt wird. Es scheint das einzige seiner Art zu sein und der zu erkennende Bildausschnitt ist so beschränkt, dass für Turpin nur der Sitzplatz auf der Fensterbank zu sehen ist. Die Positionierung des Lochs ist demnach entsprechend Johannas Gewohnheiten gewählt, die auf der Bank ihren fixen Platz bezieht (siehe Bild 28 bis 30). Die Architektur weist Johanna ihre Position am Fenster zu und wird durch die kleine, aber bedeutende Adaptierung durch Turpin in Form des Loches zum Werkzeug der Überwachung. Wieder zeigt das Beispiel, dass die Architektur verwendet werden kann, Werkzeug ist und somit ein Mittel zum Zweck. Sie ist Ausdruck oder Ausübung von Macht, wie sie in diesem Falle durch den Blick repräsentiert wird, den Turpin ohne Johannas Wissen oder Einverständnis auf sie legt. Der Blick als Maßnahme zur Beobachtung zeigt sich in (un)heimlicher Form. Dieser Aspekt der Architektur tritt im Zuge der Moderne und vor allem im Kontext der großflächigen Verglasung, die im

[29] siehe ***Transparenz*** oder The Glass House S. 73 ff.
[30] siehe ***Transparenz*** oder The Glass House S. 73 ff.

Abbildung 28 bis 30 - Richter Turpins Blick auf Johanna

sechsten Kapitel behandelt wird, mit Brisanz wieder auf.[30]

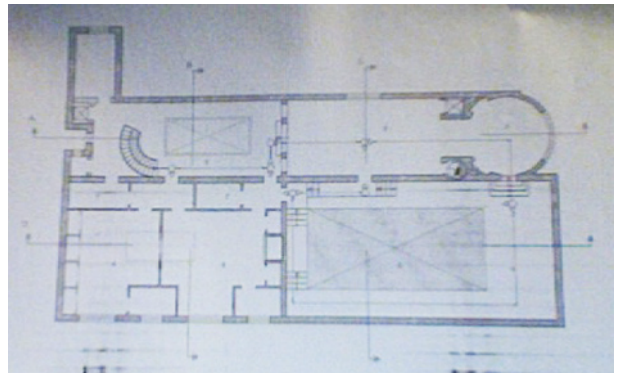
Exkurs: Josephine Bakers Pool

Der männliche Blick auf die weibliche Bewohnerin findet sich nicht nur als Thema im Film, sondern auch in der Architektur. Ein Beispiel hierzu liefert der nicht realisierte Entwurf eines Hauses des Architekten Adolf Loos für die amerikanische Tänzerin Josephine Baker. Wie es zu dem Auftrag kam ist unklar, da der einzige Beleg für deren persönliche Bekanntschaft in der Niederschrift der Erinnerungen von Loos dritter Frau Claire Beck Loos ist. Demnach trafen sich die damalige Claire Beck und der Architekt im Jahr 1928 bei einer Aufführung von Josephine Baker in Wien zum zweiten Male. Loos äußerte damals seine Bewunderung über die Ausdruckskraft des Tanzstils und der Körperbeherrschung der Josephine Baker, berichtet Beck Loos. „Sie erinnert mich immer an ein Tier in der Wildnis"[31], soll er gesagt haben. Tatsächlich war besagter Tanzauftritt von der Presse schon im Vorfeld stark thematisiert worden. Letzten Endes konnte Baker nach Forderungen eines Auftrittsverbotes von Seiten der Wiener Nationalsozialisten[32] nicht wie geplant ihre Revue im Ronacher Theater abhalten, sondern musste sich mit einem Gastauftritt in einer anderen Vorstellung begnügen.[33] Aufgrund der aufsehenerrengenden Nacktheit ihres Programms wurden in Wien Sondergottesdienste abgehalten.[34] „[D]ie Menschen haben hier kein Verständnis für ihre große Kunst"[35], kritisierte Loos die Debatte zufolge Claires Erinnerung. Anschließend habe er von einem persönlichen Gespräch mit Baker erzählt, in welchem er sich als Planer ihres Hauses in Paris anbot. Er war entsetzt gewesen, dass Baker ihn nicht erkannte und von der Bekanntheit des Architekten nichts zu wissen schien. Laut eigenen Angaben hatte er sofort eine Vision ihres Hauses. „Die Außenmauer ist mit weißen und schwarzen Marmorplatten - quer gestreift - verkleidet. Das Schönste im Haus ist das Bad - mit überirdischen Lichteffekten ..."[36] zitiert ihn Claire Loos aus ihrer Erinnerung.

Besagtes Bad findet sich in Loos Plänen im 2. Obergeschoss und ist zwischen Bakers Schlafzimmer und dem Speisezimmer gelegen. Diese außergewöhnliche Position im Haus ist durch das Glasdach zu erklären, welches das Wasser im Pool dadurch mit natürlichem Licht durchflutet. Außerdem sieht Loos gleichzeitig Fenster im 1. Obergeschoss unter dem Wasserspiegel vor, die aus dem kleinen Salon, der umlaufenden Galerie und von der Haupttreppe aus ersichtlich sind (siehe Bild 31 und 32).

In der Theorie über Loos wird auch dessen Kenntnis über den „kontrollierenden Aspekt des Blickes"[37] angesprochen. Er soll einmal geäußert haben,

[31] Loos, Claire: *Adolf Loos privat* (1936), Wien 2007, S. 9
[32] http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/BakerJosephine/
[33] http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/558954/print.do
[34] http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/BakerJosephine/
[35] Loos, Claire: 2007, S. 9
[36] Loos, Claire: 2007, S. 10
[37] Kuhlmann, Dörte: „Das unheimliche Heim" In: Kuhlmann, Dörte; Jormakka, Kari [Hrsg.]: *Building Gender. Architektur und Geschlecht,* Wien 2002, S. 49
[38] Loos zitiert von Le Corbusier nach Kuhlmann, Dörte: 2002, S. 49



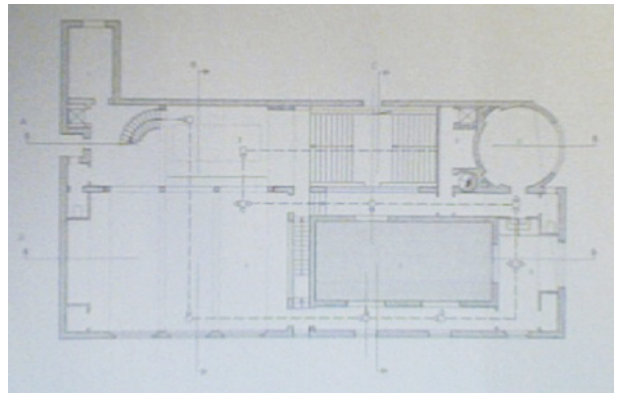


Abbildung 31 und 32 - Grundriss 2.OG und 1.OG

dass „der kultivierte Mann [...] niemals aus dem Fenster blicken"[38] würde. Nachdem er aber den Straßenraum als „minderwertige[n] Raum" ansah, konzentrierte er die Aufmerksamkeit nach Innen.[39] Im Falle des Hauses Baker trifft dieser gelenkte Fokus auf die Hausherrin jedenfalls uneingeschränkt zu und äußert sich nicht nur in Form des Pools. Auch eine unüblich opulente Treppe[40] lässt die Tänzerin wie auf einem Bühnenpodest vor eventuellen Besuchern im Foyer erscheinen.

Tatsächlich sind sich Architekten der Macht des Blickes bewusst und setzten dessen Lenkung durch den Raum gezielt ein. Insofern übt jeder Planer mit seinem Entwurf eine Form von Kontrolle aus, deren positive oder negative Auswirkungen Einfluss auf den Bewohner haben können. Man möchte Binotto also eventuell in seiner Annahme über die Möglichkeit, dass „der Raum sich gegen das Subjekt richtet" nicht unbedingt widersprechen. Dass der Architektur aber eine böse Allmacht unterstellt wird, die sie über Leben oder Tod eines Subjekts entscheiden lässt, darf man an dieser Stelle als widerlegt ansehen. Von Binotto nicht angesprochen hat dieses Kapitel einen Akteur in den Mittelpunkt gerufen, der in den nächsten Kapiteln näher betrachtet werden soll - nämlich den Planer. Dieser inszeniert den architektonischen Raum und verwendet ihn als Werkzeug um seine Lebensentwürfe auf das Subjekt zu übertragen. Das folgende fünfte Kapitel erläutert, inwiefern der Planer seine Raumgestaltung bewusst dazu entwirft, das Subjekt zu beeinflussen bzw. zu leiten und somit zum Regisseur der Bewegung durch den Raum wird.

[39] Vgl. Kuhlmann, Dörte: 2002, S.49

[40] Loos, Claire: 2007, S. 36 – hier zitiert sie eine Aussage von Loos über die Bedeutung und Ausformulierung einer Treppe: „Das Schiff ist das Muster eines modernen Hauses. Hier ist volle Ausnützung des Raumes, keine unnütze Platzverschwendung! [sic] [...] Die Stiege aber verbindet die einzelnen Niveauunterschiede [...] die Stiege ist nicht dazu da, daß Paare aneinander vorüberrauschen. Sie braucht nicht breiter zu sein als eine Schiffsstiege."

DIE BEDEUTUNG DES LICHTS
oder
The Others

„The only thing that moves in here is the light. But it changes everything."

Aus THE OTHERS
Alejandro Amenábar 2001

Das Heim ist nicht nur Spiegel seines Bewohners,[1] wie die bisherigen Kapitel und Filmbeispiele verdeutlicht haben, sondern auch potentielles Werkzeug des Subjekts. Das vorangegangene vierte Kapitel eröffnete, dass es sich bei diesem Subjekt nicht notwendigerweise um den Bewohner handelt, da die Architektur gleichzeitig das Werkzeug des Erzeugers oder Planers[2] ist. Um den Gedanken über den somit neuen Akteur in dieser Arbeit - den Architekten - fortzusetzen, widmet sich dieses Kapitel der Inszenierung von Raum aus dem Blickwinkel des Entwerfenden und verdeutlicht die durch ihn initiierten Auswirkungen auf den Bewohner. Inwiefern es in der Macht des Planers steht, dem Bewohner durch die Architektur Vorgaben zur Benützung aufzuerlegen und somit Einfluss auf das alltägliche Leben zu nehmen, wurde schon anhand der Pläne des Architekten Adolf Loos für das Haus von Josephine Baker thematisiert[3] und gerät mit dem Film THE OTHERS von Alejandro Amenábar aus dem Jahre 2001 in den Fokus der folgenden Ausführungen.

Der Regisseur Amenábar setzt in seinem Werk ein viktorianisches Herrenhaus auf der Kanalinsel Jersey als einen Ort in Szene, der prägendes Element der Lebensumstände der ansässigen Familie ist. Diese besteht aus der Mutter Grace und ihren zwei Kindern Anne und Nicolas. Die Handlung des Films trägt sich im Jahre 1945 zu. Erfolgreich hatte Grace das Haus im Zweiten Weltkrieg gegen das Eindringen der Nazis verteidigt und ersehnt nun nach dem Ende des Krieges die ungewisse Rückkehr ihres Mannes, der freiwillig an die Front gegangen war. Hauptsächlich ist sie mit der Pflege und Betreuung ihrer vermeintlich an einer Lichtallergie erkrankten Kindern beschäftigt. Ob die Kinder tatsächlich diese seltene Krankheit haben, bleibt für den Zuseher allerdings ungewiss.[4] Das Leiden der Kinder veranlasst Grace die Kleinen stets vom Licht fernzuhalten. Dies erreicht sie, indem sie alle 50 Türen des Hauses absperrt und damit die Kinder, aber auch sich selbst,

[1] Siehe ***Authentizität*** oder SECRET BEYOND THE DOOR S. 27 ff.
[2] Siehe ***Das Haus als Werkzeug*** oder SWEENEY TODD S. 43 ff.
[3] Siehe ***Exkurs: Josephine Bakers Pool*** S. 58 ff.
[4] Vgl. Liebrand, Claudia: *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende,* Köln 2003, S. 201 ff.
In ihrer Analyse beschäftigt sich Prof. Liebrand ausgiebig mit der Beziehung zwischen der Mutter und den Kindern. Teil dieser undurchsichtigen Verhältnisse ist die Frage, welcher Figur der Zuseher glauben schenken darf, da sie einander des öfteren als „verrückt" bezeichnen. Ein Teil der Spannung wird also durch das Zweifeln an den Motiven und Aussagen der Personen erreicht, welche durch die überraschende Auflösung am Ende des Films eine veränderte Bedeutung erhalten.

permanent einschließt.[5] Zeitgleich zu dem Eintreffen des neuen Hauspersonals, bestehend aus einem alten Gärtner, einer stummen Haushaltshilfe und der Köchin beziehungsweise Kinderfrau, kommt es immer wieder zu störenden Vorfällen. Entgegen der Anweisungen der Hausdame sind Türen plötzlich unverschlossen, auf dem Klavier wird gespielt und auch die Vorhänge kommen abhanden. Obwohl sich dafür erst kein Schuldiger und keine Erklärung finden lässt, sieht sich Grace letzten Endes mit dem Gedanken konfrontiert, dass tatsächlich „Eindringlinge" ihr Haus übernommen haben könnten, wie es ihre Tochter immer wieder behauptet.

Bedeutung der Bewegung

Obwohl die neuen Bediensteten zu Beginn an der Tür empfangen und umgehend durch die Räumlichkeiten geführt werden, ist es für die Zuseher des Films unmöglich, einen Überblick über die labyrinthartige Raumanordnung zu erlangen[6] (siehe Bild 33 bis 35). Die Anzahl der Räume und deren Dimensionen lassen sich nur schwerlich einschätzen. Die Raumaufteilung erschließt sich nicht anhand eines logischen Bezugs der Zimmer zueinander, da keiner der Räume vorrangig gezeigt oder bewohnt wird. Es scheint keinen Bezugsmittelpunkt für die Familie zu geben. Der dargestellte Alltag zu Beginn des Films erweckt den Eindruck, als befänden sich selten alle drei Familienmitglieder dauerhaft gemeinsam in einem Raum, außer für den Religionsunterricht, den Grace ihren Kindern selbst erteilt. Ansonsten sind sie meist auf mehrere Räumlichkeiten, mitunter auch Stockwerke, verteilt. Einzig das Stiegenhaus ist für den Zuseher als solches leicht zu erkennen.

Grenzen

Die Zimmer werden selten von einem zentralen Raum betreten, sondern sind direkt nebeneinander angeordnet. Beinahe jedes Zimmer verfügt über mindestens zwei oder mehr Zugänge, welche von Grace aber stets versperrt werden. Nahezu jeder Raum wird durch die eine Tür betreten, um nach deren Versperren sofort durch eine andere wieder verlassen zu werden. Meistens sind die Räume äußerst düster. So wird es für das Publikum unmöglich, die

[5] Aus THE OTHERS:
- „You'll notice what I'm doing: In this house no door must be opened without the previous one being closed first. It is vital that you remember this. It's not as easy as it may seem. There are fifteen different keys for all of the fifty doors depending on which aera of the house you are in at the time."

[6] Vgl. Liebrand, Claudia: 2003, S. 206 f.
Liebrand bezeichnet das Haus als „labyrinthisch und unheimlich" und sieht in der Raumanordnung einen Verweis „auf den weiblichen Geheimnisraum. „Frauenkörper und Hauskörper" werden hier gleichgesetzt, womit den „Eindringlingen" des Hauses außerdem „Penetrationsabsichten" zugeschrieben werden.

Abbildung 33 bis 35: Betreten des Hauses: Die Wanderung beginnt

Zimmerabfolgen nachzuvollziehen und sich in dem Haus zu orientieren. Die versperrten Türen lassen das Haus als einen Ort erscheinen, dessen Durchwanderung eine besondere Bedeutung erhält, da die natürliche Bewegung quasi unmöglich gemacht wird. Der Akt des Versperrens macht die Türen des Hauses zu einem wesentlichen Element, nicht nur des Raumes, sondern auch in ihrer Bedeutung für die Bewohner. Eigentlich sollten sie den Benützern den Zugang gestatten, der hier bei jeder Gelegenheit verwehrt wird. Die Türen inszenieren die Grenzen, innerhalb derer sich die Bewohner des Hauses bewegen.

Da Grace das Privileg besitzt, mit ihrem Schlüsselbund alle Türen des Hauses öffnen und schließen zu können, ist das Durchschreiten vorrangig ihr vorbehalten. Wie in Fritz Langs Secret Beyond the Door stellt sich durch die versperrten Türen stets die Frage, was dahinter weggesperrt werden musste. Im Fall von The Others sollen diese Vorkehrungen Grace andauernde Gewissheit über das Wohlaufsein ihres Nachwuchses verschaffen. Im Grunde jedoch etablieren ihre Gebote eine Machtposition, die sich räumlich manifestiert. Einerseits kontrolliert sie dadurch jede Form von Bewegung der Kleinen innerhalb des Hauses, welches die Geschwister generell nicht verlassen dürfen. Andererseits verdeutlicht Grace durch diese Grenzen ihren generellen Besitzanspruch auf die Räumlichkeiten. Dieser Anspruch gewinnt im Laufe des Films zunehmend an Bedeutung, da nicht nur ihre Tochter Anne mehrfach „Eindringlinge" im Haus gesichtet haben will, sondern sich darüber hinaus jemand oder etwas den Anordnungen von Grace zu widersetzten scheint. Entsprechend der gleichzeitigen Inbesitznahme jedes Zimmers durch dessen Versperren, verräumlicht sich auch die Rebellion gegen Grace in Form von unverschlossenen Türen und entfernten Vorhängen. Grace versucht ihren Raum bzw. ihr Haus mittels ihrer strengen Maßnahmen nicht nur zu markieren und zu besetzten, sondern überdies diese mysteriöse Bedrohung zu blockieren und wegzusperren.[7]

Gleichzeitig bewegt auch Grace sich innerhalb bestimmter Grenzen, die in ihrem Falle außerhalb des Hauses liegen. Dieses versinkt im Dauernebel, weswegen sich Grace von der Außenwelt isoliert fühlt.[8] Tatsächlich macht es ihr der dichte Nebel unmöglich das eigene Grundstück zu verlassen um in der Stadt den Priester aufzusuchen. Sie verliert die Orientierung. Entsprechend verliert auch die Kamera Grace aus dem Blick und zeigt alleine den Nebel. Wie Grace wartet auch das Filmpublikum auf die nächste Begegnung, die Sicherheit bietet (siehe Bild 36 bis 38).

Der Film inszeniert vor allem die Grenzen, die Architektur zwischenräumlich schafft und die in diesem Falle eine Bedeutungsaufladung der Bewegung durch den Raum zur Folge haben. Grace erzwingt die Unterbrechung einer fließenden Durchschreitung des Raums bei jeder Gelegenheit. Sie macht den Weg unmöglich, der sich normalerweise durch jede Architektur zieht und schafft es so, die Räume als separate Elemente erscheinen zu lassen.

[7] Vgl. Liebrand, Claudia: 2003, S. 200

[8] Aus The Others:
- „I'm beginning to feel totally cut off from the world. This fog doesn't exactly help. It never lasted this long before."

Abbildung 36 bis 38: Verloren im Nebel

Die Türen zeugen jedoch von der Wichtigkeit einer Verbindung der Räume untereinander. Der Zwang, die Türen stets versperrt zu halten, entfremdet nicht nur die Räume, sondern auch die Personen einander.

Um diese Konzeption der Herrschaftshäuser, die dominiert von getrennten Einzelräumen mit jeweils einer Funktion sind, fließender zu gestalten, die Raumgrenzen aufzulösen und damit das Subjekt zur Bewegung durch den Raum zu animieren, werden diese Raumgrenzen in der Architekturgeschichte nach dem viktorianischen Haus zunehmend minimiert. Der Aufbruch in die Moderne propagiert einen Weg, der den Benützer überall durch die Räumlichkeiten führen und damit das Potential des Unheimlichen aus der Architektur verbannen soll.

„Promenade architecturale"

Die Gestaltung des Wegs für den Betrachter verstand beispielsweise der Schweizer Architekt Le Corbusier als zentrales Element seiner Planung. Er betonte die Bedeutung des Durchschreitens eines Raumes für die Architektur und formuliert dies auch in seinen Schriften, die er An die Studenten[9] adressierte. In seinen Ausführungen über die Architektur und den Städtebau schenkt Le Corbusier dem Raumerlebnis des Architekturrezipienten besondere Aufmerksamkeit. Dieses Erleben von Architektur beschreibt er markanterweise als Prozess, der grundlegend eine Bewegung durch den Raum bedingt. „Die Architektur wird ‹durchwandert, durchschritten›. Sie ist keineswegs [...] jene rein graphische Illusion, die sich um einen abstrakten Mittelpunkt kristallisiert."[10] Le Corbusier sieht den Menschen als „widernatürlichen Mittelpunkt"[11] mancher Lehrmeinungen und kritisiert damit vor allem den Klassizimus. Sein Verständnis des Menschen weicht von der von ihm kritisierten Lehrmeinung ab. Er will den Menschen nicht als statisches Bezugssystem verstanden sehen, sondern spricht dem Subjekt eine Dynamik zu, die seiner Meinung nach grundlegend für das Erleben von Architektur ist. „Ausgestattet mit seinen zwei Augen, vor sich blickend, geht unser Mensch, bewegt er sich vorwärts, handelt, geht seiner Beschäftigung nach und registriert auf seinen Wegen zugleich alle nacheinander auftauchenden Manifestationen und ihre Einzelheiten."[12]

Le Corbusier beschreibt in weiterer Folge das Konzept der *promenade architecturale* und konzentriert sich auf den zu schaffenden Weg, den der Nutzer durch den Raum beschreiten soll. Für das Subjekt setzt sich der Raum aus einer Abfolge von wahrgenommenen Sequenzen zusammen. Der Pfad des Rezipienten ist gewissermaßen vom Architekten vorbestimmt. Im Falle von Le Corbusier führt er zumeist über Rampen immer höher und hat letzten Endes auch ein Ziel. Ein Beispiel zur Wegführung in der Architektur von Le Corbusier

[9] Le Corbusier: *An die Studenten. Die ‹Charte d'Athènes›. Mit einem Vorwort von Jean Giraudoux (1957),* Reinbek bei Hamburg 1962
[10] Le Corbusier: 1962, S. 29
[11] Ebenda, S.29
[12] Ebenda, S.29

beschreibt die Professorin und Architekturtheoretikern Dörte Kuhlmann in *Der Geist des (W)ortes* anhand der Villa Savoye: „Der Gang durch das Haus wird zu einem Gang durch eine Fenstergalerie, wobei das Spiel von Licht und Schatten sowie die immer neuen Ausblicke in die eingefaßte, gerahmte Natur die Prozession steuern. Wie könnte dieser Weg auch anders enden, als auf einer Dachterrasse mit einem finalen Landschaftsbild-Fenstermontiv? Ein Ausschnitt in einer weißen Mauer von der Größe der Windschutzscheibe eines Automobils gibt den Blick in die Ferne frei."[13]

Kuhlmann beschreibt hier, was auch Le Corbusier selbst anspricht: Die Bedeutung des Blickes in und durch den Raum. Er ist für den Architekten Leitmotiv zur Programmierung des Raumes. Der Blick wird mittels architektonischer Elemente bewusst gelenkt. Eine besondere Rolle kommt hierbei dem Zusammenspiel des Innen- und Außenraums zu. Die Blickführung wird für das Subjekt durch die Rahmung intensiviert. Sukzessive werden diese Einzeleindrücke aneinander gereiht. Deren Zusammenführung lässt ein Raumerlebnis für das Subjekt entstehen. Dies erinnert an das Medium Film. Diesen Zusammenhang stellen sowohl der Architekt Le Corbusier als auch der russische Filmemacher Sergej Eisenstein her, die einander inspirierten.

Eisenstein erläutert diese Gemeinsamkeit zwischen Architektur und Film anhand des Stilmittels der Montage. So wie das Ensemble der Architektur im Auge des sich bewegenden Betrachters eigentlich eine Montage ist, sieht auch die Arbeitsweise des Films vor, auf der Leinwand verschiedene Filmsequenzen eines darzustellenden Phänomens aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu einem Gesamteindruck mit logischer Abfolge zusammenzuschneiden.[14]

Der gegenwärtig schaffende Architekt Peter Zumthor, der wie Le Corbusier in der Schweiz geboren ist, erkennt in seiner Entwurfsmethode ebenso eine Analogie zum Film. Er beschreibt seine Planungsstrategie sowie das angestrebte Raumerlebnis als einen Aufbau von Sequenzen. Seinem Verständnis nach ist Architektur sowohl Raum- als auch Zeitkunst, welche durch „Spannungspole" den Körper in eine natürliche Bewegung versetzt. Er sieht die Kunst der Inszenierung von Raum nicht in der Führung des Objekts, sondern verwendet Lichtpunkte, um Akzente zu setzen. Sie sind für ihn das Mittel, um den Menschen durch den Raum zu locken. Architektur solle dazu verführen den Raum zu entdecken, erläutert er. Zumthor beschreibt deswegen einen Kreislauf, welcher den Menschen erst zu einer Situation hinführt, auf diese mit einer gewissen Dramatik vorbereitet, die Spannung anregt und ihn dann überrascht, um anschließend für eine Entspannung zu sorgen. In weiterer Folge führe dieser Ablauf auch dazu, dass sich das Subjekt eine notwendige

[13] Kuhlmann, Dörte: „Der Geist des (W)ortes" In: *Wolkenkuckucksheim,* 3.Jahrgang, Heft 2, Juni 1998 http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/982/Kuhlmann/kuhlmann_t.html

[14] Vgl. Eisenstein, Sergej: „El Greco y el cine" In: *Cinématisme: Peinture et cinéma*, Brüssel 1980, S.16-17 zitiert nach: Bruno, Giuliana: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film,* New York 2002, S. 56

„An architectural ensemble [...] is a montage from the point of view of a moving spectator. Cinematographic montage is, too, a means to ‚link' in one point – the screen – various elements (fragments) of a phenomenon filmed in diverse dimensions, from diverse point of views and sides."

Orientierung verschaffe und vermag so zusätzlich einen positiven Eindruck zu erwecken.[15]

Zusammenfassend lässt sich erkennen, dass es nicht nur der Arbeitsweise des Films entspricht, anhand der Kameraführung dem Zuseher einen Blickwinkel vorzugeben. Ähnliches kann für die Architektur festgehalten werden. Wichtig dabei ist jedoch zu betonen, dass beim Betrachten eines Films der Zuschauer keinerlei Entscheidungsmöglichkeit etwa über die Dauer oder den Winkel und Fokus des Blicks hat, sondern durch die Kamera der Blick gelenkt wird. Im Vergleich zum Film ist der Einfluss der Architektur auf die tatsächliche Blick- und Bewegungsführung des Individuums durchaus als begrenzt zu erachten. Dennoch liegt es mitunter in der Macht der Architektur mittels ihrer Gestaltung das Subjekt und dessen Blick durch den Raum zu führen und zu leiten. Dabei ist sie für den Benutzer als Ursache für diese Aktion nicht unbe-dingt augenscheinlich. Der Weg durch den Raum weist dem Menschen nicht nur eine dynamische Position zu. Ferner bedeutet die Stellung der Räume zueinander das geplante Ermöglichen oder Verhindern des Zutritts von einem Machtgefüge, welches auch durch den Entwurf des Architekten (re-)produziert wird. Insofern kann seine Planung Konsequenzen für das soziale Gefüge der Betroffenen bedeuten.

Sich des Einflusses und damit der Verantwortung des Architekten bewusst,[16] versucht Le Corbusier seine Ansichten über deren Verbesserungspotential in seinen Schriften festzuhalten und an bestimmten Komponenten zu erläutern. Neben organisatorischen Überlegungen zum Städtebau sowie eines Bauwerks stellt er zuallererst das prinzipielle „Gesetz der Sonne"[17] fest. Nicht nur ist sie maßgeblicher Indikator für das vorherrschende Klima, welches von der Architektur zu berücksichtigen sei. Ferner „strebt [der Mensch] natürlicherweise nach dem Licht", begründet Le Corbusier die besondere Beziehung zwischen Mensch und Natur und folgert daraus direkte Konsequenzen für die Architektur. In dem Licht, welches durch Fenster und Öffnungen in einen Raum eindringt, sieht er einen maßgebenden Faktor der „verschiedenen Wirkungen des Bauwerks"[18]. Dementsprechend definiert Le Corbusier die Architektur als „das kunstvolle, korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper."[19]

Licht in die Sache bringen

Dem Licht - oder vielmehr dessen Abwesenheit - kommt auch im Film The Others eine besondere Bedeutung zu. Entgegen der Theorie von Le Corbusier stellt es in diesem Fall für die Kinder der Familie eine Bedrohung

[15] Vgl. Zumthor, Peter: 2006, S. 41 ff.
[16] Vgl. Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur* (1922), Frankfurt am Main – Berlin 1963, S. 37 f.
[17] Le Corbusier: 1962, S. 27
[18] Le Corbusier: 1962, S. 30
[19] Le Corbusier: 1963, S. 38

Abbildung 39 bis 41: Eintreten, Verschließen, Abdunkeln

dar, weswegen jegliche Sonnenstrahlen aus dem Haus ferngehalten werden müssen. Dementsprechend wird das Durchschreiten der Zimmer neben den abgesperrten Türen zusätzlich durch ständige Dunkelheit erschwert. Das Anwesen verfügt über keinen Anschluss an das Stromnetz.[20] Folglich ist das Innere des Hauses zu jeder Tageszeit und insbesondere im Beisein der Kinder höchstens von Kerzenlicht erhellt, weswegen eine genaue Kenntnis der Räumlichkeiten von Nöten sei, betont Grace gegenüber den Dienstboten.[21] Daher wird bei der Schulung, die das Personal vor der Übergabe eines Schlüsselbundes erhält, das Prozedere von der besorgten Mutter Grace genauestens erklärt. Der regulierte Bewegungsablauf durch das Haus sieht nicht nur das Ver- und Entsperren der Türen vor, sondern verlangt überdies das Zuziehen der Vorhänge um somit sicherzustellen, dass kein Tageslicht in die Räumlichkeiten eindringt (siehe Bild 39 bis 41).

Mit dem Zwang die Kinder in Dunkelheit zu hüllen, ist die Situation auch für Grace Normalität geworden. An den Zustand der Dunkelheit gewöhnt erklärt sie gegenüber der Köchin und Kinderfrau Mrs. Mills, dass sich in dem Haus nichts bewege, außer dem Licht, welches jedoch alles verändere.[22] Nur in seltenen Fällen erlaubt sie sich, Zeit in einem lichtdurchfluteten Raum zu verbringen, beispielsweise um zu nähen. Ansonsten hat es den Anschein als würde auch sie inzwischen die Dunkelheit vorziehen. Liebrand diagnostiziert in der strikten Anweisung der Mutter, jederzeit die Vorhänge geschlossen zu halten[23] ihren Wunsch „keinesfalls »aufklärendes« Licht einfallen zu lassen."[24] Im Hinblick auf das überraschende Ende des Films, welches den Zuseher über den von Grace und den Kindern selbst verdrängten Tod der Familie durch den Kindesmord und anschließenden Selbstmord der verzweifelten Grace in Kenntnis setzt, scheint die Abwesenheit des Lichtes gleichzeitig die Verschleierung ihrer Tat in ihrer eigenen Erinnerung, aber auch jener der Kinder, zu bedeuten. Da die eigentliche Bedrohung unwissentlich von Grace ausging, welche sie auf das erschreckende Fremde übertrug, ist in dieser Konstellation die von Freud erstellte Argumentationslinie und Theorie über das Unheimliche wiederzuerkennen.[25] Grace und die Kinder hatten das Trauma des (Selbst-)Mordes verdrängt und es vorgezogen, im geisterhaften Zustand ihr altes Leben unbesonnen fortzusetzen. Erst als sich die Konsequenz ihrer

[20] Aus The Others:
- „ We don't have electricity either. During the war the germans kept cutting it off so we just learned to live without it."
[21] Aus The Others:
- „There's no need to show us around the whole house. We.."
- „Yes! Yes, there is! Because here most of the time you can hardly see your way. It is often difficult to make out if there is a table, a chair, a door, a sideboard.. or one of my children playing hide and seek."
[22] Aus The Others:
- „The only thing that moves here is the light. But it changes everything. It's rather difficult to say the least – one might almost say unbearable. The only way of enduring it is by keeping a cool head."
[23] Aus The Others:
- „Whatever you do, don't open the curtains!"
[24] Liebrand, Claudia: 2003, S. 209
[25] Siehe ***Theorie des* Unheimlichen** S. 9 ff.

Tat räumlich manifestiert, indem mysteriöse Eindringlinge Einzug in diese Dunkelheit halten, will Grace die Dunkelheit bannen und aufklärendes Licht in die Angelegenheit bringen. Bei der mehrfachen Durchsuchung des Hauses fürchtet sie, etwas könnte sich in den düsteren Ecken vor ihr verstecken. Erstmals sieht sie die Notwendigkeit alle Vorhänge zu öffnen[26] und damit eine Möglichkeit, durch das Licht das Unheimliche aus den eigenen vier Wänden zu vertreiben. Als gegen Ende des Films die Vorhänge verschwinden - sie werden von den Eindringlingen abgehängt -, führt die zwangsläufige Konfrontation mit dem Tageslicht im Fall von Grace und ihrer Familie tatsächlich zu der Erkenntnis über die verborgenen Geheimnisse. Das Licht trägt konkret dazu bei, die Familie mit den verdrängten Geheimnissen zu konfrontieren.

Weniger direkt als in dem erwähnten Filmbeispiel von The Others, aber doch nachdrücklich verdeutlicht Le Corbusier in seiner Zusammenfassung der Forderungen der Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (kurz CIAM), deren Tagung im Jahre 1933 in Athen stattfand, den unmittelbaren Zusammenhang zwischen Licht und dem Wohlsein des Menschen. „Die Sonne beherrscht das Leben. Die Medizin hat bewiesen, daß die Tuberkulose sich da verbreitet, wo die Sonne nicht hinkommt; sie verlangt, daß das Individuum so weit wie möglich wieder in die ‹natürlichen Bedingungen› eingesetzt wird. Die Gesellschaft wird nicht mehr dulden, daß ganze Familien der Sonne beraubt und dadurch dem Dahinsiechen ausgeliefert sind. [...] Die Sonne einführen, das ist eine neue und die gebieterische Aufgabe des Architekten."[27]

Aus diesen und weiteren vergleichbaren theoretischen Forderungen, die auch andere Architekten stellen, entsteht eine moderne Formensprache in der Architektur. Anfang des 20. Jahrhunderts bedient sich diese neuer technischer Möglichkeiten, wie der maschinellen Produktion von Beton-Fertigteilen[28] und ist auch in der Lage, Bauwerke mit großflächigen Verglasungen zu versehen. Inwiefern diese Öffnung zum Licht und dem daraus entstehenden Streben nach größtmöglicher Transparenz, etwa zu Zeiten der Neuen Sachlichkeit, den Menschen tatsächlich (körperlich) zu heilen vermag und sein Heim überdies von dem Unheimlichen befreien kann, wird Untersuchungsgegenstand des folgenden Kapitels sein.

[26] Aus The Others:
- „We have to open all the curtains. I don't want any dark corners where someone could hide."
[27] Le Corbusier: 1962, S. 85
[28] Vgl. ebenda, S. 28

TRANSPARENZ
oder
The Glass House

Mit dem Aufkommen neuer technischer Möglichkeiten in Bezug auf das Baumaterial Glas hält am Beginn des 20. Jahrhunderts die Vision eines lichtdurchfluteten Raums Einzug in die Entwürfe der Architekten. Der Einsatz von Eisenbeton, Stahl und vorproduzierten Fertigteilen ermöglicht eine neue Architektursprache. In der Gestaltung orientiert man sich an Industriebauten, deren Innenraum durch Funktionalismus geprägt ist. Dementsprechend verzichten die modernen Architekten auf Ornamente und besinnen sich in ihrer Formensprache auf klare und einfache Körper, welche sich vor allem aus geometrischen Grundformen zusammensetzen.

Um die architektonischen Merkmale des neuen Stils zu verdeutlichen, konzentriert sich Le Corbusier in der Charakterisierung der modernen Architektur auf fünf wesentliche Aspekte. Durch den Einsatz von *Stützen* kann großteils auf massive Wände als statisch tragendes Element verzichtet werden. In weiterer Folge wird auf diese Weise eine *freie Grundrissgestaltung* ermöglicht, da die Wände nicht aus statischer Notwendigkeit übereinander angeordnet werden müssen. Weiters wendet sich die moderne Architektur vom Steildach ab. Stattdessen fordert Le Corbusier die Verwendung von *Flachdächern*, welche im Gebäude ein zusätzliches Geschoss darstellen und als Dachgarten genutzt werden können.

Auch in der Konzeption der Außenhaut des Gebäudes kommt es im Zuge der Moderne zu wesentlichen Veränderungen. Der Einsatz von Stahlbeton und tragenden Stützen erlaubt eine *freie Fassadengestaltung*, welche großteils unabhängig von der Lage der Wände und Stützen - also dem statischen System des Gebäudeinneren - ist. Das Vorhängen der Fassade, welche sich außen an die horizontalen Deckenscheiben andockt, ermöglicht gleichzeitig die Ausführung großer Fensteröffnungen. Le Corbusier arbeitet bevorzugt mit *Langfenstern*. Die einzelnen Scheiben des horizontalen Fensterbandes laufen parallel zueinander in versetzten Schienen und lassen sich durch Schieben öffnen. Hierdurch will Le Corbusier eine großzügige Belichtung bewirken.[1]

Die zunehmende Verarbeitung von Glas in Gebäudefassaden hatte jedoch nicht nur die angestrebte Versorgung der Wohnbereiche mit natürlichem Licht zur Konsequenz. Einerseits wird, wie im vorigen Kapitel besprochen, das Spiel mit Licht und Schatten im Raum von Architekten bewusst inszeniert und als gestalterisches Element eingesetzt, um die Bewegung des Nutzers durch den Raum zu lenken.[2] Andererseits, so das Thema dieses Kapitels, stellt das Glas durch seine Blickdurchlässigkeit aber auch eine besondere Verbindung zwischen dem Innen- und dem Außenraum her.[3]

[1] Vgl. zum Beispiel bei Samuel, Flora: *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, Basel 2010, S. 54

[2] Siehe ***Die Bedeutung des Lichts*** oder The Others S. 61 ff.
Auch bei Samuel, Flora: 2010, S. 124: „Finding the sun, central message of Le Corbusier's inner world, is thus central to the narrative of the promenade."

[3] Vgl. Fröbe, Turit: „Weg und Bewegung in der Architektur Le Corbusiers" In: *Wolkenkuckucksheim*, 9.Jahrgang, Heft 1, November 2004
http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/041/Froebe/froebe.htm

Unheimlichkeit der Moderne

Wie im vorigen Kapitel bereits angedeutet, platziert Le Corbusier entlang seiner promenade architecturale einzelne Höhepunkte, indem er das Fenster als Rahmung eines bestimmten Ausblicks einsetzt und so den Blick des Benützers lenkt. Durch den Rahmen tritt der Außenraum - die Natur - in den Fokus des Nutzers. Wie ein belebtes Bild wird der Außenraum dadurch in das Innere des Raums integriert und ist gleichzeitig Anziehungspunkt für den Menschen.[4] Mit diesen gezielten Öffnungen erzeugt Le Corbusier eine Verschränkung des Innen- und Außenraums.

Anderen sind die gerahmten und dadurch begrenzten Fensteröffnungen jedoch nicht genug. Der Schriftsteller Paul Scheerbart bringt 1914 in seinem Buch mit dem Titel *Glasarchitektur* seine Erwartungen an die neue Architektur zum Ausdruck.[5] Gewidmet ist das Buch dem Architekten Bruno Taut, der im gleichen Jahr mit seinem sogenannten „Glashaus", dem Pavillon der Deutschen Glasindustrie bei der Kölner Werkbundausstellung, große Bekanntheit erlangte. Das erste Gebot in Scheerbarts Studie zur Glasarchitektur fordert, „den Räumen, in denen wir leben, das Geschlossene zu nehmen."[6] Er drängt konkret auf ganze Glaswände anstatt einzelner Öffnungen. Seine Vision von der totalen Verdrängung der Backsteinarchitektur durch die Glasarchitektur bezeichnet er als Verwirklichung des „Paradies[es] auf der Erde"[7]. Er nimmt damit eine extreme Position in dem Diskurs um die Verabschiedung älterer Stile, die von massiven Mauern geprägt sind, ein. Trotz der scheinbaren Radikalität seines Ansatzes wird seine Vorstellung eines Hauses, dessen Außenhaut ausschließlich aus Glas besteht, unzählige Male verwirklicht.

Die ersten Glashäuser entwickelten sich Mitte des 19. Jahrhunderts aus dem Bautypus des Gewächshauses, welches erfunden wurde, um exotische Pflanzen auch in kälteren Regionen kultivieren zu können. Im 20. Jahrhundert wird das nun in großen Formaten baufähige Material Glas auch für andere Typologien entdeckt. Durch großzügige Verglasungen wollte man Licht und Luft in den Wohnraum des Menschen bringen. Man forcierte eine natürlichere Lebensweise, um dem Menschen bessere Hygiene zu ermöglichen und somit den Ausbruch gewisser Krankheiten, wie der Tuberkulose, zu erschweren.[8] Gleichzeitig machte die völlige Transparenz eines Wohnhauses ihre Bewohner und deren häuslichen Abläufe nach außen hin sichtbar. Der Professor und Architekturtheoretiker Anthony Vidler spricht von einem „Einblick in die Wohnmaschine - ihre Funktionen werden wie anatomische Modelle offengelegt, ihre Wände verbergen keine Geheimnisse; sie ist der Inbegriff gesellschaftlicher Sittlichkeit."[9] Diese Zurschaustellung ist ein Aspekt, mit welchem

[4] Vgl. Samuel, Flora: 2010, S. 48 f.
[5] Scheerbart, Paul: *Glasarchitektur*, Berlin 1914
[6] Ebenda, S. 11
[7] Ebenda, S. 29
[8] Vgl. Le Corbusier: 1962, S. 27 ff.

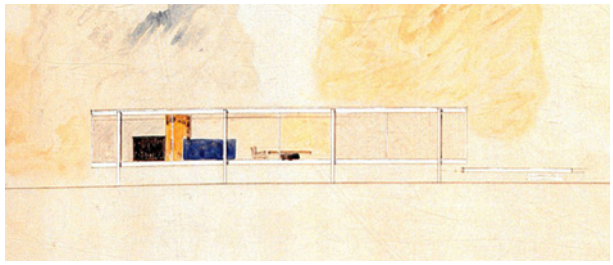


Abbildung 35: Entwurfskizze

Abbildung 36: Ausblick aus dem Inneren des Hauses

Vidler in seinem Buch mit dem Titel *unHEIMlich* seine Theorie zu begründet, welche besagt, dass vor allem moderne Architektur Unbehagen beim Menschen hervorruft. Anhand eines konkreten Beispiels aus der Architekturgeschichte - dem im folgenden Exkurs behandelten Farnsworth House - lässt sich dieser Gedanke erläutern.

Exkurs: Das Farnsworth-House von Mies van der Rohe

Dr. Edith Farnsworth erteilte in den 1940ern dem Architekten Mies van der Rohe den Auftrag, ihr auf einem Grundstück nahe des Fox Rivers unweit von Chicago ein Wochenendhaus zu planen. Sie räumte ihm bezüglich der Gestaltung jegliche Freiheiten ein.[10] Diesem schwebte ein sehr simpel anmutendes Haus vor, welches alle Funktionen in einem Raum beherbergt. Allein ein zentraler Kern aus Primaveraholz, in dem die notwendigen Installationen untergebracht sind, trennt die verschiedenen Bereiche voneinander[11] (siehe Bild 35).

Der naturbelassene Baugrund befindet sich direkt am Ufer des Fox Rivers, welcher das Grundstück nach Süden hin begrenzt. Um möglichst nahe am Wasser bauen zu können, entwickelte Mies van der Rohe eine damals neuartige Stahlrahmenkonstruktion,[12] die das Gebäude um etwa 1,5m vom Boden abhebt. Beinahe schwebend grenzt sich das Haus somit klar von der Umgebung ab. Des Weiteren ermöglichten diese Stahlelemente eine Rundumverglasung des Hauses.

Mies van der Rohe selbst soll gesagt haben, dass man, bevor man nicht in einem Glashaus gelebt hat, auch nicht weiß, wie farbenprächtig die Natur ist.[13] Ebenso steht für Peter Carter, der mehrmals im Hause Farnsworth zu Gast war, beim Bewohnen dieses Hauses vor allem das besondere Verhältnis zwischen Wohnraum und Natur im Vordergrund (siehe Bild 36). Zu den außergewöhnlichen Qualitäten des Hauses zählt, dass durch die großzügige Verglasung jede Wetter- und Stimmungsänderung auf den Innenraum übertragen wird und so für den Menschen direkt spürbar ist, berichtet er. Die Grenze zwischen gebautem Wohnraum und Natur wird auf ein Minimum verringert. Dieser Umstand wird von Carter selbst als „mysteriös" umschrieben.[14]

Entsprechend seinem Motto „Less is more" wollte Mies van der Rohe diese Grenze möglichst minimalistisch gestalten. Obwohl er (transluszente)

[9] Vidler, Anthony: 2002, S. 269
[10] Vgl. Lambert, Phyllis [Hrsg.]: *Mies van der Rohe in America,* Montréal 2001, S. 342
[11] Vgl. Blaser, Werner: *Mies van der Rohe. The Art of Structure. Die Kunst der Struktur,* Basel [u.a.] 1993, S. 106
[12] Vgl. Lambert, Phyllis [Hrsg.]: 2001, S. 340
[13] „before you live in a glass house you do not know how colorful nature is"
zitiert nach: Lambert, Phyllis [Hrsg.]: 2001, S. 347
[14] „mysteriously diminishing the boundary between man-made habitat and the natural world."
Aus: Carter, Peter: *An Illinois Notebook* – Auszug aus einem unveröffentlichten Manuskript, welches sich in den CCA Archives befindet. Zitiert nach: Lambert, Phyllis [Hrsg.]: *Mies van der Rohe in America,* Montréal 2001, S. 347

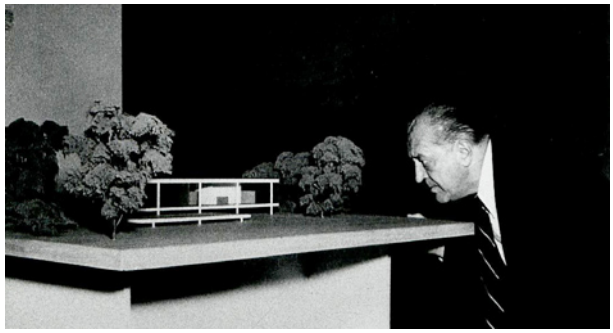


Abbildung 37: Blick des Architekten auf das Entwurfsmodell

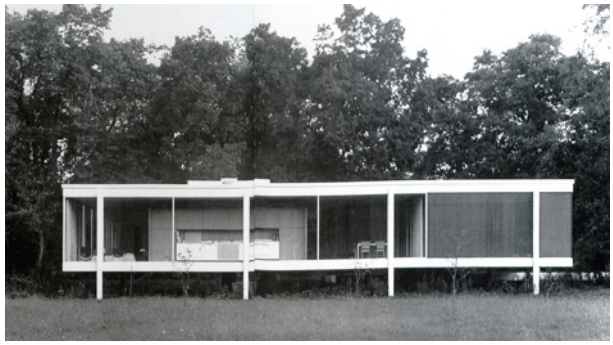


Abbildung 38: Blick auf das Haus von Süden

Vorhänge an der Glasinnenseite vorsah, verzichtete er in der Planung auf ergänzende Elemente, die Schutz vor den zahlreichen Insekten bieten würden. Diese ließ Dr. Farnsworth anfertigen und montieren, nachdem sie 1953 den Streit um das Haus vor Gericht verloren hatte.[15] Sowohl der Architekt, wie auch die Auftraggeberin hatten aufgrund ausstehender Zahlungen bzw. der zu hohen Kosten Klage eingereicht.[16]

Im Zuge des Verfahrens äußerte Dr. Farnsworth zu ihrer Verteidigung, dass das Haus wegen seiner baulichen Mängel, wie seiner unzureichenden Durchlüftung oder der herrschenden Insektenplage, nicht bewohnbar bzw. wohnlich sei.[17] Auch über die baulichen Mängel hinaus war der Architekt nur beschränkt bereit, praktische Vorkehrungen für die Benützung des Hauses zu treffen, die die Klarheit seines Entwurfs stören könnten. Dies zeigte sich beispielsweise anhand der bekanntgewordenen Debatte darüber, dass sich Mies van der Rohe zunächst weigerte, einen Kleiderschrank vorzusehen. All diese Uneinigkeiten zwischen Architekt und Auftraggeberin beklagte Farnsworth in einem Artikel, der im April 1953 im *House Beautiful Magazin* erschien und von Elizabeth Gordon verfasst wurde. Mit dem Titel *The Threat to the Next America* zeigte der Artikel auf, dass das Gebäude und seine Art der Gestaltung mit einer autoritären Haltung des Architekten gegenüber seiner Klientin gleichzusetzen sind. In weiterer Folge des Artikels wurde das Farnsworth House als Vorbote des drohenden Kommunismus bezeichnet.[18]

Trotz der Debatte rund um die architektonische und eventuell politische Bedeutung des Hauses benützte Farnsworth ihr Wochenenddomizil für etwa 20 Jahre. Aufgrund des großen Aufsehens, welches die Architektur des Hauses und die Zeitungsartikel darüber erregt hatten, kamen jedoch immer mehr Architekturinteressierte um das Gebäude mit eigenen Augen zu begutachten. Da es eigentlich als intimer Rückzugsort für eine Person oder ein Paar gedacht war, schmälerte sich die Privatsphäre der Eigentümerin durch den Besucherandrang erheblich. Aufgrund der Transparenz des Glases sind die Räume nur minimal vor den Blicken von außen geschützt. Wie der Architekt bis in die Tiefen des Architekturmodells schaut (siehe Bild 37), präsentiert sich auch der Einblick eines Betrachters vor Ort ähnlich großzügig[19]

[15] Vgl. Dunlap, David W.: „In a Glass Box, Sectres Are Hard to Keep" In: *The New York Times* 24.Juni.1999
http://www.nytimes.com/1999/06/24/garden/house-proud-personal-visions-in-a-glass-box-secrets-are-hard-to-keep.html?pagewanted=all&src=pm

[16] Lambert, Phyllis [Hrsg.]: 2001, S. 508 f.

[17] „Moreover, she said, the glass-and-steel structure was not livable."
Vgl. Craven, Jackie: „Mies van der Rohe Gets Sued. The troubled story of the glass-walled Farnsworth House"
http://architecture.about.com/od/houses/a/farnsworth.htm

[18] Vgl. Internetseite des Museums Farnsworth House
http://www.farnsworthhouse.org/pdf/staff/Chapter%203B%20-%20Biography%20of%20Mies%20van%20de
r%20Rohe.pdf

[19] Vgl. Interview mit Mies van der Rohes Enkel, dem Architekten Dirk Lohan über seinen Besuch des Farnsworth Houses als Student:
„Edith Farnsworth was in the house and she took out her binoculars and followed us."
http://www.youtube.com/watch?v=Z-JHaP9bdBY

Abbildung 39 bis 41: The Glass House

(siehe Bild 38).

Durch den Abbau der Grenze zwischen innen und außen wurde also nicht nur der Natur Einzug ins Heim gewährt. Gleichzeitig gab der Architekt die Bewohnerin und das Innere ihrer Behausung nach außen hin preis.

Beobachtung

Auf Basis der Akteurs-Konstellation im Falle Farnsworth - ein männlicher Architekt plant ein Haus für eine Frau und inszeniert sie auf einer weitgehend einsehbaren Bühne, die ihr Heim ist - ließe sich in Bezug auf die Architektur ein voyeuristisches Moment unterstellen. Adolf Loos hatte in seinen Plänen für das Haus der Josephine Baker, welches zuvor schon besprochen wurde,[20] den Blick auf die Hausherrin noch einem exklusiven Publikum vorbehalten, welches sich zumindest im Haus befinden musste. Mies van der Rohe dagegen radikalisiert diese Intention und ermöglicht den Anblick der Besitzerin einem breiten Publikum von Fremden.

Bei einer Architektursprache, die sich hauptsächlich des Baustoffs Glas bedient, ist das Thema Privatsphäre entsprechend sensibel. Dies gilt bei Häusern größerer Dimension auch für die Blickbeziehungen und Einblicke innerhalb des Hauses, wie der Film The Glass House vorführt. Der Film von Daniel Sackheim aus dem Jahre 2001 zeigt in Mainstream-Hollywood-Manier eine spannend inszenierte Familientragödie.

Die Misere des Films beginnt mit dem tödlichen Autounfall der Eltern, welcher die Geschwister Ruby und Rhett Baker schlagartig zu Waisen macht. Entsprechend dem Testament der Eltern werden die Kinder bei den ehemaligen Nachbarn, dem kinderlosen Ehepaar Glass, untergebracht, obwohl das Paar nach seinem Umzug nach Malibu über die Jahre den Kontakt zur Familie Baker verloren hatte. Das neue Heim der Geschwister präsentiert sich imposant auf der Spitze der Hügellandschaft entlang der Pazifikküste von Malibu. Das namensstiftende *Glass House* bezieht sich nicht nur auf den Familiennamen der Bewohner, sondern vielmehr auf die Dominanz der gläsernen Elemente, aus denen das Haus besteht. Nicht nur Fassade, sondern auch Geländer, Wandteile und Türen sind aus dem Material gefertigt (siehe Bild 39 bis 41).

Nach der ersten Begeisterung über die Exklusivität der Ausstattung des neuen Wohnsitzes, provoziert die vorherrschende Transparenz im Haus erste Verdachtsmomente bei Ruby über versteckte Motive ihres Ziehvaters. Beispielweise als sie sich, um sich nicht vor ihrem Bruder im gemeinsamen Zimmer umziehen zu müssen, vor der Zimmertür hinter einer Betonsäule versteckt. Obwohl sie sich in einem Winkel am Rande des mehrstöckigen Hauptraumes befindet, glaubt sie sich dort unbeobachtet. Dieser Teil des Hauses wird bei Dunkelheit durch ein in den Boden eingelassenes Wasserbecken

[20] siehe ***Das Haus als Werkzeug*** oder Sweeney Todd S. 43 ff.

Abbildung 42: Blick der Kamera auf das Mädchen

Abbildung 43: Perspektivenwechsel

unter der Treppe diffus beleuchtet. Schon der Wechsel der Kameraeinstellung, welche Ruby aus erhöhter Position zeigt und sich ihr langsam nähert, deutet einen eventuellen Beobachter aus dem oberen Stockwerk an, als Ruby beginnt sich zu entkleiden. Tatsächlich bestätigt sich der Verdacht, als ein Schatten in Form einer Person über ihr an der Wand erscheint, den auch Ruby selbst wahrnimmt. Ihr Versuch, durch eine schnelle Kopfdrehung den Beobachter zu stellen, scheitert jedoch, weil dieser inzwischen schon hinter einem Vorhang verschwunden ist (siehe Bild 42 bis 45).

Zunehmend fühlt sich Ruby in Gegenwart ihres Ziehvaters Terry unwohl, ist sich jedoch noch nicht schlüssig über eine eventuelle Überreaktion ihrerseits.[21] Gegenüber den staatlichen Kontrollinstanzen schaffen es die Zieheltern immer wieder, Erklärungen für die Verdachtsmomente zu finden und sich als freundliches und fürsorgliches Paar zu präsentieren. Gleichzeitig verschärfen sich jedoch die Konditionen der Wohnsituation. Ruby steht quasi unter permanenter Beobachtung und auch ihre Telefongespräche werden belauscht. Weiters soll die Alarmanlage die Ziehtochter daran hindern, des nächtens das Haus zu verlassen, sei es auch nur um im Pool auf der Terrasse zu schwimmen. Ruby fühlt sich nicht mehr beobachtet, sondern überwacht. Dabei stellt die Glasarchitektur ein wichtiges Instrument zur visuellen Kontrolle über sie dar. Zusätzlich macht das Glas das Gebäude so hellhörig, dass sich Ruby auch einer akustischen Überwachung ausgesetzt sieht.[22]

Letztendlich erkennt Ruby in dem Ziehvater den Mörder ihrer Eltern, der auch ihr und ihrem Bruder nichts Gutes will. Sie durchschaut Terrys Motiv der Geldbeschaffung durch seinen ergaunerten Zugriff auf die finanziellen Ressourcen der Geschwister und kommt ihm in die Quere. Mitunter gelingt ihr das, indem sie sich die zuvor an ihr angewandten Überwachungsmechanismen selbst zunutze macht.

Instrument der Überwachung

Im Film bedeutet die (Über-)Sicht eine Machtposition und einen Wissensvorsprung. Dieser Gedanke war auch zuvor schon prägend im westlichen Denken bis zur Moderne. Auch hier wird eine Verbindung zwischen der visuellen Wahrnehmung und dem Verstehen bzw. Wissen suggeriert. Diese Konnotation äußert sich beispielsweise in der Sprache: „»Ich sehe« meint gleichzeitig »ich verstehe«."[23]

Der Film verdeutlicht aber auch die logische Ambivalenz der

[21] Aus The Glass House:
- „Sometimes things are fine. [...] But maybe that was just to keep me happy - keep my mouth shut."

[22] Aus The Glass House:
- „No more 3 a.m. swims. With all the glass you can hear everything. I'm gonna start setting the alarm at night."

[23] Teckert, Christian: „Sprünge im Glas. Transparenz – Strategien der Sichtbarkeit in der Architektur" In: *UmBau 24. Strategien der Transparenz. Zwischen Emanzipation und Kontrolle,* Wien 2008, S. 64 – 75, hier: S. 68
[Auch im Englischen meint „I see" zugleich „I understand"]

Abbildung 44: Die Kamera kommt näher

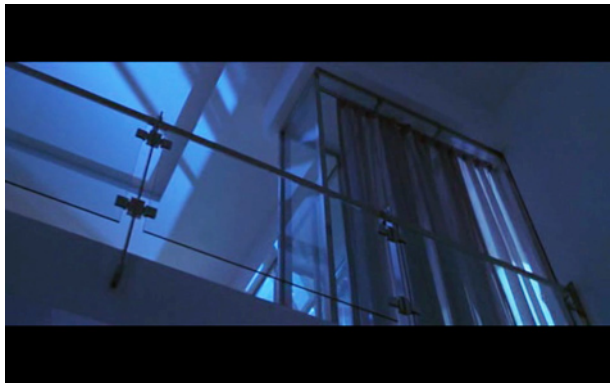


Abbildung 45: Gegenblick des Mädchens

Durchsichtigkeit: Das Subjekt kann sehen, aber auch gesehen werden. Nachdem Ruby versteht, dass tatsächlich Gefahr von ihren Zieheltern, vor allem Terry, ausgeht, nützt sie selbst die Überwachungsmöglichkeiten, die ihr das Haus bietet um, sich Informationen über deren Machenschaften zu beschaffen.

Diesem Phänomen der gegenseitigen Blickbeziehung als Folge der Transparenz widmen sich verschiedene Wissenschaften. Für die Architektur der Moderne von Bedeutung sind vor allem jene der Psychoanalytiker und Philosophen. In ihren theoretischen Schriften erörtern etwa Michel Foucault und Jacques Lacan die Konsequenzen der Transparenz für den Menschen.

Die psychoanalytische Theorie erklärt anhand des räumlichen Blickkonzepts der Transparenz „die Produktion von Subjektivität", wie es Kaja Silverman von Lacan ableitet.[24] Hier ist das Sehen des Subjekts gleichbedeutend mit dessen Selbstverständnis, der Blick auf das Subjekt wird der Gesellschaft zugeordnet. Durch die entgegengesetzten Blickrichtungen wird ein Spannungsfeld eröffnet, welches dem Subjekt Grundlage zur Verhandlung seines „Identifikationsangebots"[25] ist. Hierin deutet sich schon an, dass der Blick von außen für das Subjekt als regulative Instanz zu verstehen ist.

Dabei ist von Bedeutung, dass das Subjekt sich folglich der Konsequenz der Transparenz - nämlich der potentiellen Beobachtung - bewusst ist. Dieser kontrollierende Blick von außen kann, wie im Film The Glass House, durch eine konkrete Instanz passieren, oder aber, wie im psychoanalytischen Szenario von Silverman, auf eine Allgemeinheit übertragen werden. Das Wissen um das Gesehenwerden bewirkt eine automatische Disziplinierung des Subjektes. Dies wirkte sich auch auf die Architektur aus.[26] Mit der Erfindung der »Transparenz« entsteht eine Architektur der Überwachung, in welcher der Raum als Instrument sozialer Kontrolle fungiert. Klassisch hierfür ist das Beispiel von John Benthams Panopticon. Dessen Konzeption einer neuen Gefängnisarchitektur arbeitete mit einer gezielten räumlichen Anordnung der Gefangenenzellen zum Wärtersturm, die den Gefangenen wissen ließ, dass seine Zelle immer perfekt eingesehen werden kann. Umgekehrt war es für diesen allerdings nicht möglich nachzuvollziehen, wann dies der Fall sei. Die Ungewissheit über den Zeitpunkt der Überwachung sollte die Inhaftierten dazu zwingen, sich jederzeit korrekt zu verhalten, weswegen Bentham auch vorschwebte, zunehmend auf die Wächter zu verzichten. In diesem Konzept übernimmt eigentlich die Architektur die tragende Rolle in der Disziplinierung des Subjekts, indem sie den schutzlosen Menschen den kontrollierenden Blicken aussetzt.[27] Dieses Architekturkonzept blieb allerdings nicht nur dem Bautypus der Gefängnisse vorbehalten, sondern fand auch in anderen Anstalten oder gar Fabriken seine Anwendung. Dort sollte durch das gleichzeitige Überwachen vieler Personen durch einen Wächter eine optimale Wirtschaftlichkeit des Fabrikablaufs erzielt werden.

[24] Teckert, Christian: 2008, S. 69
[25] Ebenda, S. 69
[26] Vgl. ebenda, S. 70 f.
[27] Vgl. Schnell, Angelika: „Sehen und Gesehen werden" In: *arch+ Kommende Transparenz*, Ausgabe 144/145, S. 48 – 52

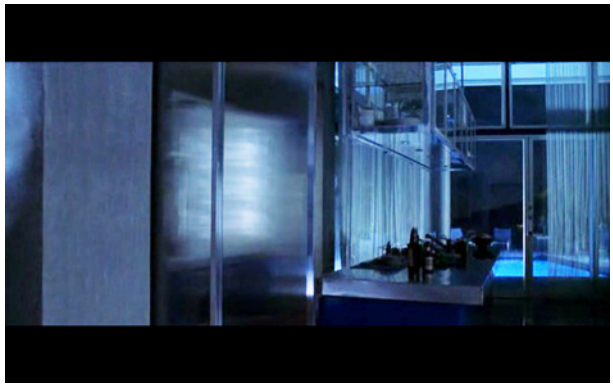


Abbildung 46 und 47: Versteckt im Glashaus

Abbildung 48 und 49: Versteckt im Glashaus

Im Gegensatz zur permanent einsehbaren Zelle des Panopticons, gibt es jedoch in der transparenten Architektur des Films The Glass House aufgrund der größeren Dimension und der verschachtelten Raumstruktur des Gebäudeinneren immer wieder uneinsehbare Winkel. Diese macht sich Ruby zunutze, als sie ein Gespräch von Ziehvater Terry belauscht. Ein kleines Geräusch macht ihn auf die Küche aufmerksam, in welcher Ruby sich aufhält.

Entgegen der Erwartung ein Glashaus biete kein Versteck, zeigt Ruby, dass sich auch in gläsernen Gebäuden immer Winkel finden, die nicht komplett eingesehen werden können (siehe Bild 46 bis 49). Es deutet sich hier schon an, dass es abseits der Gefängnisarchitektur eine Illusion ist, trotz eines überschwänglichen Einsatzes von Glas, die totale Übersicht bis in die entlegenste Ecke eines Hauses zu bewerkstelligen.

Die Hoffnung der Moderne, durch die großzügige Anwendung des Baustoffs Glas das Unheimliche aus dem Heim zu vertreiben, erfüllt sich nicht, wie der Film The Glass House vorführt. „Mit Transparenz wollte man Mythos, Verdacht und Tyrannei und vor allem das Irrationale mit seinem gesamten Umfeld auslöschen"[28], analysiert Architekturtheoretiker Vidler die unheimliche Architektur der Moderne. Dieser Gedanke sei aber seit jeher zum Scheitern verurteilt gewesen.[29]

Visuelle Verunsicherung

Vor allem der favorisierte Baustoff Glas trägt zum Scheitern der Moderne bei. Seine Eigenschaft der Transparenz sollte bei seiner Betrachtung die Erwartungshaltung erwecken, die Architektur sei besonders demokratisch, da sie alle inneren Vorgänge offenlege. Dies erklärt auch die bevorzugte Anwendung einer gläsernen Architektursprache von Banken, Staatsbetrieben und Bürogebäuden, die mit der möglichen Einsehbarkeit ihre Korrektheit vorweisen wollen.[30] Andererseits bringt die gläserne Fassade auch Effekte der Irritation für den Betrachter mit sich.

Durch Glas getrennt oder Rear Window

Durchblickt man eine Glaswand, hat man zwar einen visuellen Bezug zu dem Raum auf der anderen Seite dieser Wand, ist jedoch gleichzeitig von diesem getrennt. Der Raum ist akustisch, aber vor allem physisch nicht erreichbar, obwohl er visuell unmittelbar für das betrachtende Subjekt ist. Dies birgt die Gefahr, Szenen aufgrund der unvollständigen Wahrnehmung - allein durch das Sehen - fehlerhaft zu interpretieren. Man unterliegt der Illusion diesem Geschehen auf der anderen Seite beizuwohnen, ist aber trotzdem

[28] Vidler, Anthony: 2002, S. 214
[29] Vgl. ebenda, S. 269 ff.
[30] Vgl. Teckert, Christian: 2008, S. 67

Abbildung 50 und 51: Beobachtung der Nachbarn

außen vor.[31]

Dieses Motiv findet sich in zahlreichen Filmen, von denen beispielsweise Alfred Hitchcocks Rear Window, aus dem Jahr 1954, genannt werden kann. Die komplette Filmhandlung basiert auf den Beobachtungen, die der verletzte Fotojournalist L. B. Jefferies durch sein Fenster macht. Da sich L. B. Jefferies seine Tage im Krankenstand durch das Betrachten des Geschehens im Innenhof vor seinem Fenster vertreibt, beobachtet er, im Rollstuhl sitzend, stundenlang seine Nachbarn. Einer dieser Nachbarn erscheint ihm im Zuge seiner Beobachtungen verdächtig. Er sieht den Mann, Mr. Thorwald, eines Nachts des Öfteren mit einem Koffer in der Hand sein Appartement verlassen und bemerkt am nächsten Morgen die unerwartete Abwesenheit der bettlägerigen Mrs. Thorwald. Durch sein Fernglas und das Teleobjektiv seiner Kamera beobachtet Jefferies, wie der Mann ein Messer und eine Säge in Zeitungspapier wickelt (siehe Bild 50 und 51).

Jefferies interpretiert das Gesehene als Indizien des Mordes an Mrs. Thorwald. Zunächst ist es jedoch schwierig für ihn jemanden von seiner Theorie zu überzeugen. Obwohl sich im Laufe des Films herausstellt, dass Jefferies Recht behalten sollte, ist die längste Zeit des Filmes unklar, ob seine Vorwürfe gerechtfertigt sind. Immer wieder treten Zweifel an Jefferies Mordtheorie auf. Der Film führt die Notwendigkeit einer umfassenden - also nicht rein visuellen - Wahrnehmung einer Szene vor, um sie zweifelsfrei beurteilen und ihr folgen zu können.

Die Möglichkeit der Fehlinterpretation einer primär visuell wahrgenommenen Szene äußert sich beispielsweise beim Stummfilm. Dieser erzählt einen Großteil der Geschichte mittels bewegter Bilder und transportiert üblicherweise durch Begleitmusik eine gewünschte Stimmung. Dennoch ist schon in diesem frühen Stadium des Films die Einblendung eines Textes ein verbreitetes Stilmittel zum Transport wesentlicher Aspekte der Geschichte. Immerhin kann der Text - gesprochen oder eingeblendet - wichtige Informationen für den Filmrezipienten in vergleichsweise kurzer Zeit übermitteln.

Die Beschränkung der Sinneswahrnehmung, die Glaswände zur Folge haben, kommen einer Teilanwesenheit in einem Raum gleich, welche das Potential einer unheimlichen Interpretation des Gesehenen bietet. Die Irritation der Teilwahrnehmung eines Geschehens ist allerdings nicht die einzige Form der Irritation, die Glas erzeugen kann. Vielmehr noch ist nicht einmal die visuelle Suggestion von Glas - nämlich transparent zu sein - immer verlässlich.

Reflexion

Die Transparenz von Glas funktioniert nicht unter allen Bedingungen gleich. Sind die Lichtverhältnisse, auf den durch Glas getrennten Seiten, stark divergent, entstehen im Glas selbst Spiegelungen und andere optische Effekte. Diese wiederum verhindern eine aufschlussreiche Sicht. Als ein Beispiel

[31] Vgl. Binotto, Johannes: 2013, S. 263

hierfür könnte das Bonaventure Hotel von Architekt John Portman, das Mitte der 1970er in Los Angeles errichtet wurden, herangezogen werden. Die Fassade des Gebäudekomplexes besteht zwar hauptsächlich aus Glas, ist aber aufgrund der Spiegelungen nicht einsehbar. Zumeist werden geringfügige Eindrücke des Innenraumes durch die Glasscheibe mit der gespiegelten Stadtlandschaft überlagert. So entsteht bei der Betrachtung des Gebäudes im Straßenraum ein Eindruck, der effektiv das Gegenteil der Offenheit und Klarheit darstellt, die die Moderne als Konsequenz ihrer propagierten Glasarchitektur prophezeit hatte, und führt diese ad absurdum. Die optischen Effekte des Baumaterials Glas stellen damit eine jener Komponenten dar, die Anlass geben, das Ende der architektonischen Moderne einzuläuten und die den Übergang zur Postmoderne begründen.[32]

Postmoderner Bunker oder Lost Highway

Obwohl Paul Scheerbart 1914 noch die angenehme Kühle propagiert hatte, welche die Glasarchitektur mit sich bringen sollte und die seiner Meinung nach eine besondere Wohnlichkeit ausstrahle, plädierte er gleichzeitig für farbige Glaselemente, da für ihn die bunten Akzente einer neue Ornamentsprache darstellten, die auch „eine „neue" Wärme"[33] mit sich bringen sollte.

Tatsächlich brachte die Glasarchitektur, wie dieses Kapitel bereits darlegte, unangenehme Aspekte für den Benutzer mit sich. Otto Friedrich Bollnow unternimmt in seinem Werk von 1963 *Mensch und Raum* den Versuch, die Thematik der Wohnlichkeit möglichst objektiv abzuhandeln und dabei die emotionale Behaftung dieses Begriffs auszuklammern. Er kommt zu dem Schluss, dass große Fenster oder Glaswände, die den Raum zu sehr zur Außenwelt öffnen, die Wohnlichkeit unterdrücken und verunmöglichen.[34]

Die Divergenz dieser beiden Ansichten kann stellvertretend für die Überwindung der gläsernen Moderne in der Architektur betrachtet werden und stellt den Ausgangspunkt für die Postmoderne dar. In weiterer Folge sollte das Verhältnis von transparentem Glas zu massiven und undurchsichtigen Elementen neu ausverhandelt und korrigiert werden. Man hoffte so, die Wohnlichkeit eines Heims zu erreichen.

Ein Haus, welches für die erneute Zuwendung der Architektursprache zur Massivität als Beispiel herangezogen werden kann, ist im Film Lost Highway von Regisseur David Lynch Schauplatz des ersten Teils der Handlung. Das Haus wurde im Jahr 1957 errichtet und befindet tatsächlich im Besitz von David Lynch.[35] Der 1996 fertiggestellte Film erzählt zu Beginn von dem Ehepaar Fred und Renée Madison. Gemeinsam leben sie in einem Haus in den

[32] Vgl. Teckert, Christian: 2008, S. 65 f.
[33] Scheerbart, Paul: 1914, S. 24
[34] Vgl. Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum* (1963), Stuttgart 2010, S. 150 f.
[35] http://www.movie-locations.com/movies/l/LostHighway.html#.Uyw1f4u3LJQ

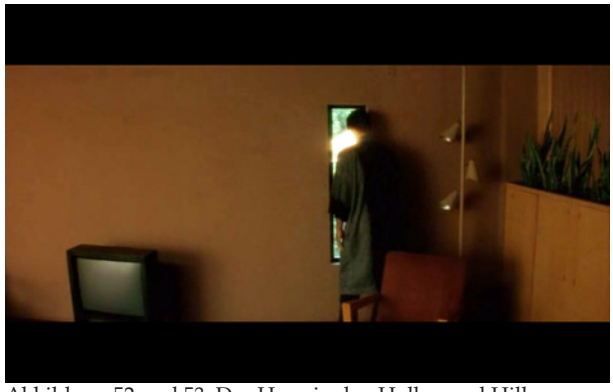


Abbildung 52 und 53: Das Haus in den Hollywood Hills

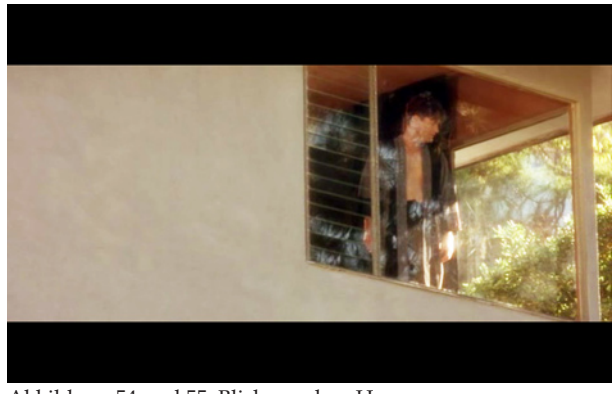


Abbildung 54 und 55: Blick aus dem Haus

Abbildung 56 und 57: roter Vorhang

Abbildung 58: Polizei im Schlafzimmer

Hollywood Hills in Los Angeles. Das Haus präsentiert sich von der Straße erhöht, weswegen eine Treppe zum Hauseingang führt. Es wirkt abgeschottet, da ein Großteil der Fensterelemente sehr schmal ist und die Öffnungen deswegen eher an Schießscharten erinnern (siehe Bild 52 bis 55).

Verunsicherung aus dem Inneren

Die Dialoge des Ehepaars erwecken den Anschein einer unharmonischen Beziehung der beiden. Der Jazz-Saxophonist Fred zeigt sich skeptisch gegenüber Renées Begründung ihn nicht zu seinem abendlichen Konzert begleiten zu wollen. Sie wolle daheim lesen, hatte sie gesagt. Trotzdem nimmt sie das Telefon nicht ab, als er von der Jazz-Bar zuhause anruft. Seine Heimkehr inszeniert seine Zweifel darüber, was er wohl im Schlafzimmer vorfinden würde. Die Kamera folgt Fred, der sich durch das düstere Haus bewegt. Kein Lichtschimmer dringt von außen herein und so geht Fred einen dunklen Gang entlang, auf einen roten Vorhang zu (siehe Bild 56 und 57). Dieser Vorhang markiert den Übergang zum Schlafzimmer und ist gleichzeitig Erzeuger einer Erwartungshaltung. Wie die Tür in der Geschichte vom Blaubart und in dem Film Secret Beyond the Door von Fritz Lang, ist der Vorhang Auslöser für Spekulationen, was sich dahinter befinden könnte. Er geht weiter den Vorhang entlang und bleibt stehen. Sein Blick richtet sich auf das Bett, in dem seine schlafende Ehefrau liegt. Das Rätsel um den mysteriösen Vorhang bleibt bestehen, bis die Madisons merkwürdige Videobotschaften erhalten und deswegen die Polizei benachrichtigen. Als die Polizeibeamten daraufhin das Haus besichtigen, wird klar, dass der rote Vorhang eine komplette Außenwand des Schlafzimmers verdeckt. Da bei der Besichtigung durch das Tageslicht die Orientierung und ein Bezug des Schlafzimmers nach außen ermöglicht wird, wirkt es in dieser Bildeinstellung weniger wie ein unheimlicher, sondern eher wie ein wohnlicher Raum (siehe Bild 58). Mit der Art der Inszenierung des Hauses erzeugt der Film zu Beginn beabsichtigt Momente der Unsicherheit darüber, wie „die Situation daheim" - also zwischen Fred und Renée - einzuschätzen ist. Mittels des Vorhangs wird die Spannung zwischen den beiden auf den Raum übertragen. Der Vorhang selbst ist dabei Projektionsfläche für etwas noch Unbekanntes, das sich dahinter verbergen könnte. Der Ursprung dieser Verunsicherung selbst liegt jedoch bei den Subjekten und ihren Verhaltensweisen. Sie lassen dieses Heim für das Filmpublikum ins Unheimliche kippen.

Eindringling

Die Geschichte der emotionalen Verunsicherung des Paares, welche sich im Inneren des Hauses abspielt, wird erweitert, durch die Bedrohung, welche sich von außerhalb ankündigt. Fred und Renée erhalten mehrere Videobotschaften, die sie an mehreren Tagen morgens direkt vor ihrer Haustür finden. Das erste Band zeigt dabei die Außenansicht des Hauses der Madisons. Das zweite Band jedoch zeigt Aufnahmen, die im Inneren gemacht wurden.

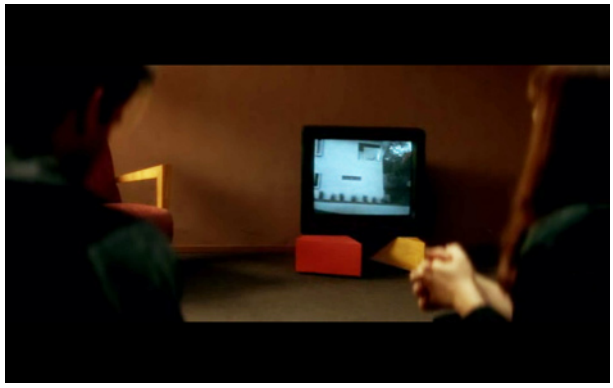


Abbildung 59 bis 61: Videobotschaften

Die filmende Person bewegt sich durch die Räume und kommt schließlich im Schlafzimmer zum Stehen. Man sieht das Paar im Bett liegen und ruhig schlafen (siehe Bild 59 bis 61).

Entsprechend beunruhigt rufen sie daraufhin, wie bereits erwähnt, die Polizei. Die Polizeibeamten kommen jedoch bei der Untersuchung möglicher Zugänge für einen Eindringling zu dem Schluss, dass das Haus - widersprüchlich zu dem Inhalt des Videobandes - einbruchssicher ist. Die daraus entstehende Angst vor jemandem, der sich unbemerkt jederzeit Zugang zum Inneren des Hauses verschaffen kann, gipfelt in einer Bekanntschaft, die Fred auf einer Party macht: Der namenlose Mann, der im Abspann „Mystery Man" genannt wird, behauptet, er wäre in diesem Moment gleichzeitig bei ihm zu Hause. Bestätigt wird dies durch den Anruf, den Fred tätigt, welcher von eben diesem Mann beantwortet wird, obwohl er zu diesem Zeitpunkt vor ihm steht.

Dieser Mann und der weitere verwirrende Verlauf der Geschichte werfen immer weitere Fragen auf. So erreicht Fred ein Video, welches ihn dabei zeigt, wie er seine Frau umbringt. Nach seiner Inhaftierung wechseln die Filmfiguren und lassen das Filmpublikum dabei ohne Erklärung. David Lynch opfert mit seiner Arbeitsweise bewusst eine logische und nachvollziehbare Geschichte und bevorzugt es, seine Werke unerklärt zu lassen. Dementsprechend groß ist der Interpretationsspielraum, den zahlreiche Untersuchungen ausführen. Vielen Publikationen läge dabei „kein Erkenntnisinteresse"[36] zugrunde, kritisieren Susanne Kaul und Jean-Pierre Palmier, sondern seien als Zeichen der Faszination zu verstehen. Die vorliegende Arbeit verzichtet deswegen auf jene Analysen des Films und deren begleitenden Thesen.

Nennenswert erscheinen dagegen die psychoanalystischen Interpretationsansätze von Slavoj Zizek, der beispielsweise eine ödipale Struktur in der Geschichte erkennt.[37] An diese Herangehensweise anknüpfend, muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die Abweichungen der Geschichtslogik im Falle von Lost Highway sich mehrfach des Motivs der Doppelgängers bedient. Sowohl Fred und Renée, wie auch der „Mystery Man" werden in der Geschichte verdoppelt. Ohne der gegenseitigen Kenntnis voneinander gibt es in diesem Film Figuren, die von dem gleichen Darsteller gespielt werden. Andere Figuren dagegen stellen scheinbar die gleiche Person dar, werden aber von verschiedenen Schauspielern gemimt. Die dadurch entstehende Verwirrung trägt zur charakteristischen Stimmung der Lynch-Filme bei, welche oft als *unheimlich* beschrieben wird.

Dieses abschließende Filmbeispiel sollte verdeutlichen, dass sich in die Hoffnung der Moderne durch Glas und Licht das Unheimliche aus dem Heim zu vertreiben nicht verwirklichen ließ. Überdies ist aber auch die ihr folgende Gegenbewegung in Form der Postmoderne, welche sich am Filmbeispiel Lost Highway nachvollziehen lässt, nicht in der Lage, dem Heim das Potential des Unheimlichen zu nehmen.

[36] Kaul, Susanne; Palmier, Jean-Pierre: *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik,* Paderborn 2011, S. 11

[37] Vgl. The Pervert's Guide to Cinema (2006) von Slavoj Zizek

Zuletzt gilt es festzuhalten, dass dieses letzte Filmbeispiel der vorliegenden Arbeit inhaltlich wieder bei dem anfangs erläuterten Phänomen des Doppelgängers anknüpft und dadurch mit einem quasi offenen Ende abschließt. Diese Endlosschleife zeigt, dass die vorgestellten Theorien am Beginn dieser Arbeit keine überholten Ausgangsthesen sind, sondern dass sie Aktualität besitzen .

RESUME

Im Zuge des Résumés wird nun abschließend reflektiert, welches vorläufige Ergebnis die angestellten Untersuchungen in Bezug auf die Forschungsfragen und die Hypothese ergeben haben. Dafür werden zuvor die wesentlichen Erkenntnisse der Kapitel zusammengefasst.

Auf der Basis von psychoanalytischen und philosophischen Theorien zum *Unheimlichen* wurde festgestellt, dass das Unheimliche eine räumliche Komponente innehat. Weiters wurde erläutert, dass diese Komponente in Zusammenhang mit einem Subjekt steht. Um diese Beziehung zwischen Raum und Mensch, welche gleichzeitig Ursprung des unheimlichen Aspekts von Architektur ist, erforschen zu können, wurde das Medium Film zur Analyse herangezogen. Dessen Erzählstruktur vermittelt Inhalte sowohl auf narrativer wie auch räumlicher Ebene und kombiniert diese. Darüber hinaus birgt es ein eigenes unheimliches Potential, welches dem Medium inhärent ist, da es eine Manifestation der Verdoppelung der Realität mittels der Leinwand darstellt.

Bei der anschließenden Betrachtung der Filmbeispiele wurde erst auf die Beziehung zwischen Architektur und Benützer eingegangen und nachgewiesen, dass sich die Unheimlichkeit des Bewohners auf den Raum übertragen kann. Dies passiert, indem der Bewohner seinem Heim eine Rolle zuweist und sich die Räume, entsprechend seiner Bedürfnisse, aneignet und dadurch eventuell seine eigene Unheimlichkeit auf den Raum überträgt.

Ferner kann diese Aneignung eine bauliche Adaption für den Wohnsitz bedeuten - also eine Veränderung der ursprünglichen Konzeption. Es wird ersichtlich, dass schon dem geplanten Raumprogramm und der architektonischen Grundkonfiguration eines Eigenheims unheimliches Potential innewohnt. Dieses wird nicht notwendigerweise vom Bewohner hinzugefügt, sondern kann ohne dessen Zutun bereits in der Planungsphase vorhanden, aber eventuell nicht erkennbar sein.

Insofern es in der Macht des Planers steht, schon durch den Entwurf von Raumkonfigurationen und Raumanordnungen Einfluss auf die Verhaltensweisen und Emotionen des Subjekts zu nehmen und das Unheimliche einzuplanen, wurde anschließend die Möglichkeit besprochen, die unheimliche Komponente der Architektur vorab in der Planung zu eliminieren.

Durch den großzügigen Einsatz von Glas und der damit einhergehenden Transparenz wollte die Moderne den Menschen von Krankheiten und auch dem Unheimlichen befreien, erreichte aber dadurch mitunter das Gegenteil. Die Möglichkeit der permanenten Überwachung und gesellschaftlichen Kontrolle zeigte die unheimlichen Aspekte der gläsernen Architektursprache. Darüber hinaus entsprachen die visuellen Effekte des Materials nicht der angedachten Klarheit und Übersicht, die das Glas mit sich bringen sollte.

Als Gegenbeispiel diente ein Wohnsitz, welcher sich einer divergenten Architektursprache bedient. Auch das postmoderne Haus, dessen Fassade nur vereinzelt Glaselemente aufweist, birgt unheimliches Potential und zeigt dadurch, dass das Spektrum der unheimlichen Architektur nicht auf einzelne Baustile oder Baumerkmale beschränkt werden kann.

In den Ausführungen wurde verdeutlicht, dass die unheimliche Wohnstätte in mehrfacher Hinsicht abhängig vom Subjekt ist:

Einerseits ist das Zuhause im Kontext zu seinem gestalterisch einwirkenden Personenkreis zu sehen. Dieser umfasst sowohl den Bewohner, welchem durch die Aneignung des Heims, dieser Ort als Verräumlichung seiner Person dient. Es steht hierbei in seiner Macht, den Raum mit einer Bedeutung aufzuladen, die potentiell *unheimlich* sein kann.

Gleichzeitig findet der Bewohner keinen neutralen Raum vor, welchen er sich aneignet. Schon in der Phase der Planung eines Wohnortes werden diesem Raum Funktionsweisen eingeschrieben, die eine Vorstellung des zukünftigen Programms – in diesem Falle der Bewohnung – durch die Architektur vermitteln. Das zweite Subjekt, welches auf die Gestalt eines Wohnorts einwirkt, ist folglich der Architekt, der in seinen Entwurf Mechanismen einschreibt, welche ebenfalls potentiell *unheimlich* sein können.

Insofern die Unheimlichkeit eines Raumes also von dem Einwirken des Menschen abhängt, ist die anfängliche Ausgangsthese dieser Arbeit gestärkt, welche in der Unheimlichkeit des Raumes einen Prozess vermutet hatte. Erst im Zuge einer Benützung des Raumes durch ein Subjekt findet dieser Prozess statt und macht den Aspekt des Unheimlichen in einem Raum erkennbar, weswegen der Film sich als ein geeignetes Medium erweist, diesen Vorgang zu untersuchen.

Das Medium Film eröffnet inhaltlich einen weiteren Personenkreis, welcher im Zusammenhang zur Unheimlichkeit eines Raumes genannt werden muss, denn wie beim Betrachten eines Film ist auch die Beurteilung und Einschätzung des Raumes ist vom Rezipienten, also von einem Subjekt, abhängig. Entsprechend individueller Vorlieben ist die Grenze zwischen heimlich und unheimlich relativ. Um so interessanter zeigten die erläuterten Filmbeispiele, wie diese Grenze vom Regisseur inszeniert und in Szene gesetzt werden kann. Hierfür spielt neben der emotionalisierten Interpretation der Raumgestaltung auch der Wissensstand des Zusehers bzw. einer Filmfigur eine tragende Rolle für den Spannungsaufbau.

Die These des Philosophen Johannes Binotto, der in der Architektur selbst einen Täter erkennt, der sich durch seine dominante Wirkung gegen das Subjekt wendet und dieses zum Opfer macht, wurde anhand der Filmbeispiele kritisch hinterfragt. Die Auseinandersetzung mit seiner Theorie hat gezeigt, dass der Raum durchaus Einfluss auf den Menschen und seine Emotionen hat. In Bezug auf die inkludierte ethische Problemstellung ist Binottos Täter-Theorie jedoch klar zu widersprechen, da die Architektur keinen eigenen Willen besitzt. Die Intention eines Raumes, sich gegen ein Subjekt zu richten, ist vom Menschen – bewusst oder unbewusst – konstruiert. Insofern ist die Architektur Werkzeug und damit gleichzeitig Opfer des Subjekts.

Da jede Architektur einen Planer, Erbauer bzw. Benützer hat, ist die erweiterte Ausgangsthese, welche besagt hatte, dass jede Architektur potentiell unheimlich sein kann, als zutreffend anzusehen, da ein Subjektbezug der Architektur generell inhärent ist.

Aufgrund der inhaltlichen Einschränkung dieser Arbeit, bezüglich der Verortung des Unheimlichen im heimischen Umfeld eines Subjekts,

wurden andere Bautypen, wie die des temporären Heims - also des Hotels, Gefängnisses oder Ähnlichem - in der Untersuchung ausgeklammert. Da sich in den genannten Sonderfällen die Beziehung zwischen Bewohner und Heim unter konkreter zeitlicher Beschränkung oder durch den eventuell unfreiwilligen Aufenthalt abweichend verhält, wäre hier eine eigenständige Analyse unter Berücksichtigung dieser Gesichtspunkte vorstellbar. Somit ist der Forschungsschwerpunkt der vorliegenden Untersuchung aufgrund der Ausgangsliteratur zwar gerechtfertigt, soll aber nicht suggerieren, dass das Unheimliche notwendigerweise ausschließlich im Heim vorzufinden wäre. Eine Erforschung der Möglichkeit oder Beschaffenheit des Unheimlichen in anderen Bautypen und –funktionen könnte sich beispielsweise auch mit der Gigantomanie mancher politischer Bauten beschäftigen, die bewusst als Mittel zur Einschüchterung instrumentalisiert werden.

Die vorliegende Arbeit wird als Einladung verstanden, das Feld der unheimlichen Architektur in anderen Dimensionen zu erforschen und somit weiterführende Erkenntnisse zur Beziehung zwischen Mensch und Raum zu erhalten.

QUELLEN

Literaturverzeichnis

Adolphs, Volker: „In der Mitte der Welt“ In: Adolphs, Volker; Berg, Stephan [Hrsg.]: *HEIMsuchung. Unsichere Räume in der Kunst der Gegenwart*, Köln 2013

Adolphs, Volker; Berg, Stephan [Hrsg.]: *HEIMsuchung. Unsichere Räume in der Kunst der Gegenwart*, Köln 2013

arch+ Kommende Transparenz, Ausgabe 144/145

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes* (1957), Frankfurt am Main 1997

Ballhausen, Thomas: Bewegungen des Schreckens, Frankfurt am Main; Wien [u.a.] 2010

Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm,* Amsterdam 2005

Binotto, Johannes: *TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*, Zürich-Berlin 2013

Bioy Casares, Adolfo: *Morels Erfindung* (1940), Frankfurt am Main 1984

Blaser, Werner: *Mies van der Rohe. The Art of Structure. Die Kunst der Struktur,* Basel [u.a.] 1993

Bogdanovich, Peter: *Fritz Lang in America,* New York 1969

Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum* (1963), Stuttgart 2010

Bruno, Giuliana: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film,* New York 2002

Cairns, Graham: *The Architecture of the Screen,. Essays in Cinematographic Space,* Bristol; Chicago 2013

Craven, Jackie: „Mies van der Rohe Gets Sued. The troubled story of the glass-walled Farnsworth House“ http://architecture.about.com/od/houses/a/farnsworth.htm

Dunlap, David W.: „In a Glass Box, Sectres Are Hard to Keep“ In: *The New York Times* 24.Juni.1999

Ellis, Bret Easton: *American Psycho* (1991), Köln 2011 S. 235

Flade, Antje: *Wohnen psychologisch betrachtet,* Bern 1987

Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie,* Göttingen 1983

Flusser, Vilém: ÑNomadenì In: Haberl, Horst Gerhard; Strasser, Peter [Hrsg.]: *Auf, und, davon. Nomadologie der Neunziger. Essays über die Notwendigkeit, den Standort zu wechseln. Ein Literarisches Forum des Steirischen Herbstes,* Graz 1990

Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“ (1919) In: ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Band 12,* Frankfurt am Main 1999

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Band 11,* Frankfurt am Main 1999

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Band 12,* Frankfurt am Main 1999

Freud, Sigmund: „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse“ (1940) In: ders.: *Gesammelte Werke. Band 11,* Frankfurt am Main 1999

Fröbe, Turit: „Weg und Bewegung in der Architektur Le Corbusiers“ In: *Wolkenkuckucksheim*, 9.Jahrgang, Heft 1, November 2004

Giedion, Siegfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt am Main 1982

Grimm, Wilhelm; Grimm, Jacob: *Grimms Märchen. Text und Kommentar. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837),* Berlin 2007

Gunning, Tom: „An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) credulous Spectator“ In: Simpson, Philip; Utterson, A.; Shepherdson, K.J. [Hrsg.]: *Film Theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies,* London 2004

Gunning, Tom: „The Cinema of Attraction: Early Film, Ist Spectator, and the Avant-Garde“ In: Stam, Robert [Hrsg.]: *Film and Theory. An Anthology,* Malden, Mass. [u.a.] 2000

Haberl, Horst Gerhard; Strasser, Peter [Hrsg.]: *Auf, und, davon. Nomadologie der Neunziger. Essays über die Notwendigkeit, den Standort zu wechseln. Ein Literarisches Forum des Steirischen Herbstes,* Graz 1990

Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst* (1971), München 1998

Kaul, Susanne; Palmier, Jean-Pierre: *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik,* Paderborn 2011

Kuhlmann, Dörte: „Das unheimliche Heim“ In: Kuhlmann, Dörte; Jormakka, Kari [Hrsg.]: *Building Gender. Architektur und Geschlecht,* Wien 2002

Kuhlmann, Dörte: „Der Geist des (W)ortes“ In: *Wolkenkuckucksheim,* 3.Jahrgang, Heft 2, Juni 1998

Kuhlmann, Dörte; Jormakka, Kari [Hrsg.]: *Building Gender. Architektur und Geschlecht,* Wien 2002

Lambert, Phyllis [Hrsg.]: *Mies van der Rohe in America*

Larson, Erik: *Der Teufel von Chicago. Ein Architekt, ein Mörder und die Weltausstellung, die Amerika veränderte* (2003), Frankfurt am Main 2005

Le Corbusier: *An die Studenten. Die ‹Charte d’Athènes›. Mit einem Vorwort von Jean Giraudoux (1957),* Reinbek bei Hamburg 1962

Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur* (1922), Frankfurt am Main – Berlin 1963

Liebrand, Claudia: *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende,* Köln 2003

Loos, Claire: *Adolf Loos privat* (1936), Wien 2007

Mattie, Erik: *Weltausstellungen,* Stuttgart [u.a.] 1998

Meisenheimer, Wolfgang: *Das Denken des Leibes und der architektonische Raum* (2000), Köln 2004

Neumann, Dietrich [Hrsg.]: *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner*, München [u.a.] 1996

Orth, Dominik: *Narrative Wirklichkeiten,* Marburg 2013

Richter, Peter G. [Hrsg.]: *Architekturpsychologie. Eine Einführung,* Lengerich [u.a.] 2008

Samuel, Flora: *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, Basel 2010

Scheerbart, Paul: *Glasarchitektur,* Berlin 1914

Schnell, Angelika: „Sehen und Gesehen werden" In: *arch+ Kommende Transparenz*, Ausgabe 144/145

Simpson, Philip; Utterson, A.; Shepherdson, K.J. [Hrsg.]: *Film Theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies,* London 2004,
Stam, Robert [Hrsg.]: *Film and Theory. An Anthology,* Malden, Mass. [u.a.] 2000

Teckert, Christian: „Sprünge im Glas. Transparenz – Strategien der Sichtbarkeit in der Architektur" In: *UmBau 24. Strategien der Transparenz. Zwischen Emanzipation und Kontrolle,* Wien 2008

The New York Times Ausgabe 24.Juni.1999

UmBau 24. Strategien der Transparenz. Zwischen Emanzipation und Kontrolle, Wien 2008

Wiesing, Lambert: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt am Main 2009

Vidler, Anthony: „Die Explosion des Raums: Architektur und das filmische Imaginäre" In: Neumann, Dietrich [Hrsg.]: *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner,* München – New York 1996

Vidler, Anthony: *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur,* Hamburg 2002

Weihsmann, Helmut: *Gebaute Illusionen. Architektur im Film,* Wien 1988

Wigley, Mark: *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom* (1993), Basel 1994

Wolkenkuckucksheim, 3.Jahrgang, Heft 2, Juni 1998

Wolkenkuckucksheim, 9.Jahrgang, Heft 1, November 2004

Zumthor, Peter: *Atmosphären,* Basel 2006

Sekundärliteratur

Alexander, Christopher: *Eine Muster-Sprache. A Pattern Language. Städte. Gebäude. Konstruktion*, Wien 1995

Bock, Ralf: *Adolf Loos,* München 2009

Carter, Peter: *An Illinois Notebook (*unveröffentlichtes Manuskript)

Eisenstein, Sergej: „El Greco y el cine" In: *Cinématisme: Peinture et cinéma*, Brüssel 1980

Jentsch, Ernst: „Zur Psychologie des Unheimlichen" (1906) In: *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift*, Nr. 22 http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2008/10095/

Schmitz, Hermann: *Der Leib, der Raum und die Gefühle* (1998), Bielefeld [u.a.] 2009

Nachschlagewerke

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Band 29., Ausgabe 1984
Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, Ausgabe 1999
Wahrig. Deutsches Wörterbuch, Ausgabe 2002

Internetseiten

http://www.farnsworthhouse.org/pdf/staff/Chapter%203B%20%20Biography%20of%20Mies%20van%20der%20Rohe.pdf
http://www.youtube.com/watch?v=Z-JHaP9bdBY
http://www.youtube.com/watch?v=EXhtq01E6JI
http://www.movie-locations.com/movies/l/LostHighway.html#.Uyw1f4u3LJQ

Abbildungsnachweis

Bild 1 bis 8: aus Secret Beyond the Door
Bild 9 bis 14: aus American Psycho
Bild 15 bis 22: aus Sweeney Todd
Bild 23: http://www.irasov.com/title_page_sweeney_todd.jpg
Bild 24: Booklet der Sweeney Todd-DVD
Bild 25 bis 27: aus The Black Cat
Bild 28 bis 30: aus Sweeney Todd
Bild 31 und 32: Bock, Ralf: *Adolf Loos,* München 2009, S. 251
Bild 33 bis 41: aus The Others
Bild 35: Lambert, Phyllis [Hrsg.]: *Mies van der Rohe in America,* Montréal 2001, S. 339
Bild 36: Ebenda, S. 348
Bild 37: Ebenda 2001, S. 340
Bild 38: Blaser, Werner: *Mies van der Rohe. The Art of Structure. Die Kunst der Struktur,* Basel [u.a.] 1993, S. 116 f.
Bild 39 bis 49: aus The Glass House
Bild 50 und 51: aus Rear Window
Bild 52 bis 61: aus Lost Highway

Filmregister

Amenábar, Alejandro (2001): *The Others*

Burton, Tim (2007): *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street.* Zu Deutsch: Sweeney Todd. Der teuflische Barbier aus der Fleet Street

Harron, Mary (2000): *American Psycho*

Hitchcock, Alfred (1954): *Rear Window.* Zu Deutsch: Das Fenster zum Hof

Lang, Fritz (1947): *Secret Beyond the Door.* Zu Deutsch: Geheimnis hinter der Tür

Lumière, Louis (1895): *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon.* Zu Deutsch: Arbeiter verlassen die Lumière-Fabrik

Lynch, David (1996): *Lost Highway*

Méliès, Georges (1902): *Le Voyage dans la Lune.* Zu Deutsch: Die Reise zum Mond

Sackheim, Daniel (2001): *The Glass House*

Ulmer, Edgar G. (1934): *The Black Cat.* Zu Deutsch: Die schwarze Katze

Zizek, Slavoj (2006): *The Pervert's Guide to Cinema*