



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Kino & Keller -
Eine Typologie des Kellers im Film“

verfasst von / submitted by

Marian Holzmüller, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Köppl

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. Vorwort	4
2. Einleitung	6
3. Thematischer Überblick	
a. Begriffsdefinition - Reduktion der Mittel	9
b. Kontexte	11
c. Historische Perspektiven	14
4. Theorie und Ästhetik	
a. Der klaustrophobische filmische Raum	17
i. Wie wird Enge filmisch erzeugt?	17
ii. Das Verhältnis zwischen Enge und Figur	22
b. Der agoraphobische filmische Raum	23
c. Die Kellerstiege	26
5. Typologie des Kellers	
a. Der Keller als Grab	29
b. ... als Versteck	31
c. ... als Gefängnis	34
d. ... als Ort der Intimität	36
e. ... als Ort unerfüllter Wünsche	38
f. ... als Lager und Archiv	40
g. ... als Labyrinth	41
h. ... als Hölle	43
i. ... als Bunker	46
6. Beispielanalysen	
a. Der schwimmende Keller – <i>Das Boot</i>	48
b. Der überirdische Keller – <i>The Shining</i>	58
c. Der kontrastierende Keller – <i>Parasite</i>	65
7. Fazit	73
8. Anhang	
a. Literaturverzeichnis	76
b. Verzeichnis der besprochenen Filme	76
c. Abbildungsverzeichnis	77
d. Abstract (deutsch/english)	78

1. Vorwort

„kölaschdiang
kölaschdiang
dreimoe deafst rodn
ans zwa drei
ans zwa drei
wea duatn schded
met da zitrechn haund
met de zitrechn aung
dreimoi deafsd rodn
wea duatn hogt
met de zitrechn aung
met da zitrechn haund“

Auszug aus H.C. Artmanns Gedicht *kindafazara* (1958)

Der Keller ist gruselig. Dieser Aussage würden wohl viele Menschen zustimmen, vor allem die jüngeren. Das Verhältnis, welches Kinder zu Kellern haben, ist vermutlich in den meisten Fällen ein unsicheres und wird von Ängsten begleitet. Es könnte schließlich hinter jeder der vielen Ecken und Winkel etwas lauern, was ihnen Schaden zufügen könnte; sei es physischer oder psychischer Natur. Jedenfalls kann es nichts Gutes sein, das dort auf uns lauert. Gepaart mit Dunkelheit, Platzmangel und Ausweglosigkeit ergibt der Ort einen perfekten Nährboden für furchteinflößende Phantasie und Unbehagen. Der Weg in den Keller bleibt, zumindest trifft dies auf mich zu, ein kühler, wobei damit nicht nur die tatsächlich oft niedrige Umgebungstemperatur gemeint ist. Meine persönlichen Erfahrungen in der Kindheit sind vermutlich auch der Grund, welcher mich dazu veranlasst, heute noch, auch auf einer wissenschaftlichen Ebene, über diesen Ort nachzudenken. Es ist wohl eine Wechselwirkung aus Angst und Neugierde, die sowohl beim Betreten eines Kellers wie beim Nachdenken über das Thema Keller herrscht. Es ist gleichsam beängstigend wie spannend, hinter die dunklen metaphorischen wie physischen Ecken eines Kellers zu blicken. Unabhängig davon ist die Ausprägung und Form des untersuchten Kellers, sei es ein weitläufig angelegter Weinkeller oder ein winziger unterirdischer Abstellraum. Jeder dieser Orte scheint etwas zu verbergen, was es aufzudecken gilt, wenngleich dies auch bedeuten kann, sich seinen tiefsten Ängsten zu stellen.

Doch nicht nur in meinem persönlichen Empfinden scheint der Keller anziehende Komponenten zu beinhalten. Der Keller bildet unter anderem die Grundlage der Wiener Kultur des Kabaretts. Auch heute noch sind die meisten Kabarettbühnen hier im Untergrund anzutreffen. Die damit einhergehende kollektive Rezeptionserfahrung erfährt ihren speziellen Charme und ihre Einzigartigkeit durch diesen engen und zwiespältigen

Raum. Wenn man so will, gehen der Wiener und die Wienerin also nicht nur alleine in den Keller, um zu lachen, man trifft sich dort sogar mit Gleichgesinnten, um dies zu tun. Die Kultur des Kabarett in Wien ähnelt der Kellerkultur im ruralen Raum Österreichs. Der bereits erwähnte Weinkeller dient neben der Arbeit im Keller und der Lagerung des Weines dort auch als Ort für Verkostungen und etwaige Zusammenkünfte. Als zentraler Ort des Zusammenseins etabliert sich der Keller nicht nur in Weinregionen als Raum mit großem sozialem und gesellschaftlichem Potential. Wie sich anhand dieser beiden kurzen Beispiele zeigt, ist der Keller, vor allem in Österreich, viel mehr als ein simpler, schlecht ausgeleuchteter Lagerraum. Nicht zuletzt aufgrund der persönlichen und historischen Komponente des Kellers ist es für mich von Interesse, mich dem Ort in einem filmischen Kontext zu widmen. Schließlich greift der Film den Keller nicht ohne Grund als Handlungsspielraum auf. Die Motive dessen gilt es im Kontext filmischer Raumtheorien zu untersuchen, schließlich weisen sie einen starken symbolischen Charakter auf, der sich in vielen Filmen verorten lässt. Der Film bzw. der filmische Raum bietet also Potential für Erkenntnisse, die über die persönliche Ebene der Konfrontation mit Enge und Dunkelheit hinausgehen. Die im Keller auftretende Komplexität der Multifunktionalität bildet den Grundstein für meine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit, bzw. mein erkenntnistheoretisches Interesse an diesem Thema.

2. Einleitung

Der Film weist in seiner Komplexität viele Besonderheiten auf, wodurch er sich von anderen Kunstformen unterscheidet. Gleichmaßen sind es jene Besonderheiten, die die Faszination am Film ausmachen. Ein wesentliches Spezifikum in diesem Zusammenhang bildet der filmische Raum, der mittels der Illusion seiner Dreidimensionalität dazu in der Lage ist, eine enorm immersive Erfahrung zu vermitteln. Dieses einzigartige Potential zeichnet den Film gewissermaßen aus und wird durch jene Rezeptionskonventionen, die im Kino vorherrschen, verstärkt. Die Bedeutung des filmischen Raums reicht dabei weit über eine bloße Rahmung und Einbettung von narrativen Prozessen hinaus. Handlungsspielräume unterscheiden sich somit sowohl in ihrer Form als auch in ihrer Bedeutung und Wirksamkeit. Sowohl beengende als auch abgeschlossene Räume nehmen somit im Film eine besondere Position ein. Die vorliegende Arbeit wird sich dieser Position widmen und ihr anhand des Konzepts des Kellers nähern. Der klaustrophobische Raum nimmt gleichermaßen Einfluss auf handelnde Figuren, wie er selbst ein politisches Potential aufweist und so eine vielfältige Position des Raumes etabliert. Beides lässt sich anhand der Konstruktion filmischer Kellerräume erkennen. Neben der primär filmischen Bedeutung des Kellers lässt sich dieser auch anhand philosophischer Gleichnisse kontextualisieren. Konkret ist hierbei Platos Höhlengleichnis zu erwähnen. Die Höhle weist dabei primäre Strukturen und Muster auf, die gleichermaßen im Keller vorherrschen. Diese legen Parallelen nahe, die gewissermaßen einer Modernisierung dieses unterirdischen Raumkonzepts gleichkommen könnten. Es lässt sich also über das Höhlengleichnis ebenso als „Kellergleichnis“ nachdenken. Die Wirklichkeit, die in der Höhle infrage gestellt wird, gleicht demnach jener filmischen Wirklichkeit, die oftmals im Keller infrage gestellt wird.

Bevor die thematische Einführung stattfinden kann, wird der Untersuchungsgegenstand konkretisiert und der zentrale Begriff des Kellers wie er im Kontext einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung in dieser Arbeit verstanden wird definiert. Daraus ergeben sich konkrete Bedeutungsspezifikationen, die den Keller von anderen, ebenfalls klaustrophobischen Räumen abtrennen.

Anschließend wird geklärt, in welchem Ausmaß der Keller im Film eine Rolle spielen kann und in welchen genrespezifischen Kontexten er zum Vorschein kommt. Es wird ermittelt, wie sich der Keller im Film etabliert und wie sich erste markante Keller und kellerähnliche Konstruktionen anhand ihrer individuellen Form im Film bzw. im Kontext der Filmgeschichte gestalten.

Im darauffolgenden Teil der Arbeit werden theoretische wie ästhetische Positionen des Kellers erläutert und kontextualisiert. Im Zentrum steht dabei die Konstruktion klaustrophobischer und agoraphobischer Räume. Enge und weite Räume stellen sich im Film auf vielfältige und komplexe Art und Weise dar. Hierbei wird zwischen Handlungsspielraum und dem Bildraum der Kamera unterschieden. Wie genau enge und klaustrophobische Räume im Film erzeugt und dargestellt werden und inwiefern diese Einfluss auf handelnde Figuren nehmen, wird anhand von theoretischen und ästhetischen Gesichtspunkten in diesem Teil der Arbeit besprochen. Darin zeigt sich außerdem, wie der filmische Raum, insbesondere der klaustrophobische Raum, politische und gesellschaftlich relevante Positionen bezieht und diese auf eine klare, ungeschönte Art und Weise wiedergibt und paraphrasiert. Der letzte Teil des theoretischen Kapitels der Arbeit wird sich der Treppe, insbesondere der Kellerstiege, widmen. So zeigt sich die bemerkenswerte und besondere Form der Kellerstiege als Übergangsraum zwischen Ober- und Unterirdisch, zwischen Hell und Dunkel, zwischen Gut und Böse.

Daran knüpft der Hauptteil der Arbeit an, der eine Typologie des Kellers im Film beinhaltet. Es werden unterschiedliche Formen und Funktionsweisen des Kellers anhand filmischer Beispiele erläutert. An den ausgewählten Beispielen lassen sich unterirdische und klaustrophobische Raumkonzepte mit deren individuellen Bedeutungshorizonten verschränken.

So dient der Keller etwa als Grab oder als Ort unerfüllter Wünsche. Darüber hinaus fungiert der Keller einerseits als Gefängnis, aber ebenso als Versteck des Guten vor dem Bösen oder umgekehrt. Einerseits dienen Keller als Versteck vor dem Bösen, welches sich überirdisch ausbreitet, andererseits dringt das Böse auch dort in den Keller ein, indem es gewissermaßen das Gute im Untergrund versteckt. Die Doppeldeutigkeit dieses Kellertypus ist hierbei ein zentraler Aspekt. Außerdem ist der Keller als jener Ort zu nennen, wo sich Persönlichkeitsstrukturen und -merkmale von Figuren und deren Interessen pur und ungeschminkt zeigen und entfalten können. Der Keller ist in diesem Fall ein Raumkonzept, welches die Intime und Wünsche einer Figur zum Vorschein bringt, ungehindert daran, ob sich die Figur diesem Prozess widersetzt oder nicht. In einigen Fällen lässt sich der Keller im Film aber auch als bloßes Archiv bzw. in seiner konventionellen Form als Lagerraum erkennen. Seltenerer Kellerdarstellungen, wie jene des Labyrinths, des Bunkers oder jene als metaphorische Hölle, werden ebenso besprochen.

Durch die Typologisierung des Kellerraumes im Film lassen sich folglich Raumkonzepte ableiten, die in weiterer Folge filmanalytischen Gesichtspunkten hilfreich sein

können. Das Erkenntnisinteresse der Arbeit erstreckt sich also von der Offenlegung klaustrophobischer unterirdischer Räume bis hin zu dessen künftiger Anwendung in einem filmwissenschaftlichen und filmanalytischen Kontext. Nichtsdestotrotz ist es nötig festzuhalten, dass die Typologisierung von klaustrophobischen filmischen Räumen selten endgültig oder eindeutig sein kann. Es handelt sich in den allermeisten Fällen um polymorphe Räume, die sich in ihren Gewichtungen innerhalb der differenzierten Typen unterscheiden. Die exakten Grenzen zwischen etwaigen Typen sind dahingehend fließend und unter Berücksichtigung jeweiliger beispielbezogener Fragestellungen neu zu verorten.

Abschließend wird genau diese Art von Verortung anhand von drei Filmbeispielen durchgeführt. Entgegen der einleitenden Begriffsdefinition wird hierbei *Das Boot* von Wolfgang Petersen aus dem Jahr 1981 als erstes Beispiel herangezogen. Das U-Boot bildet hierbei eine Art schwimmender bzw. tauchender Keller, welcher als solcher nicht nur ausweglos, sondern auch entkoppelt von etwaigen Bezugspunkten wie etwa einem Gebäude über sich steht. Wie ihn dies zu einer recht reinen Form des Kellers macht, wird in dieser Analyse thematisiert. Die spezielle Form des Kellers lässt zudem eine klare Sicht auf den Einfluss enger Räume auf handelnde Figuren und dessen Psyche zu. Dass sich die Typen des Kellers im Film auch anhand oberirdischen Räumen erkennen lassen, wird die Analyse von Stanley Kubricks *The Shining* (1980) zeigen. Darin finden die Funktionen des Kellers in einem nicht klar unterirdisch definierten Raum ihre Anwendung. Bong Joon-Hos *Parasite* (2019) dient als drittes Beispiel, in welchem die unterschiedlichen Kellertypen zu beobachten sind, während sie sich anhand von Kontrasten verdichten. So werden einzelne Kellertypen erneut besprochen und dessen spezifische Ausführung anhand des konkreten Beispiels in direktem Bezug zu filmischen Figuren erläutert. Die Analyse des filmischen Kellers zeigt in diesem Beispiel sein Potential, Kontraste und Gegensätze anhand des filmischen Raumes anzustellen und miteinander in Beziehung zu setzen. Bevor das Literatur-, Laufbild- und Abbildungsverzeichnis die Arbeit abschließen, werden die Erkenntnisse in einem Fazit zusammengefasst und komprimiert erläutert.

3. Thematischer Überblick

3.a. Begriffsdefinition – Reduktion der Mittel

Der enge und klaustrophobische Raum zeichnet sich durch einen Mangel an sonst unbegrenzt verfügbar scheinenden Mitteln aus. In engen Räumen mangelt es nicht nur an Fläche und damit Volumen, sondern potenziell auch an Sauerstoff und Licht. Im Film stellt der klaustrophobische Raum aufgrund dieser Einschränkungen einen besonders interessanten Raum dar. Konkret stehen dabei die Beschränkung und Verringerung des Raumes selbst im Mittelpunkt. Dadurch lassen sich Besonderheiten erkennen, die in dieser Arbeit thematisiert und kontextualisiert werden. Beschränkte Raumkonstruktionen zeigen sich, trotz unterschiedlicher Formen und Arten enger Handlungsspielräume, wie etwa Fahrerkabinen in Fahrzeugen, U-Boote oder Dachböden, am Beispiel des Kellers besonders deutlich. Auch aufgrund seines unterirdischen Charakters eignet sich der Keller besonders gut als Untersuchungsgegenstand, weshalb er hier auch dementsprechend abgegrenzt wird.

Im Duden findet sich unter „Keller“ folgender Eintrag:

„1. teilweise oder ganz unter der Erde liegendes Geschoss eines Gebäudes; unterirdischer Lagerraum; oder abgeteilter Raum in einem Keller, Kellerraum, besonders als Aufbewahrungs- oder Vorratsraum; 2. im Keller lagernder Vorrat an Wein; Weinkeller; 3. Kurzform für Luftschuttkeller; 4. Meist in Verbindung mit einem Namen; Lokal, Diskothek, Klubraum o. Ä. in einem hierfür hergerichteten Keller(raum)“ (Duden, 2020).

Im Kontext des Films ist der Moment der Aufbewahrung zentral, wie sich in den späteren Kapiteln dieses Textes zeigen wird. Dies gilt sowohl für Gegenstände oder Emotionen wie auch für Menschen und deren Wünsche. Die vierte angeführte Bedeutungsebene ist im Kontext der Theater-, Film und Medienwissenschaft besonders vertraut, sind doch viele kleine Theater, Kabarett und Spielstätten in einem Kellerlokal angelegt. Die Wortherkunft ist hierbei auch zu erwähnen: „mittelhochdeutsch keller, althochdeutsch kellari < spätlateinisch cellarium = Speise-, Vorratskammer, zu lateinisch cella = Vorratskammer, enger Wohnraum; vgl. Zelle“ (Duden, 2020). Auch daraus lässt sich der lagernde Zweck des Kellers herleiten. Interessant ist hier der Vergleich mit der Zelle. Sie steht einerseits in direktem Verhältnis zum Gefängnis, der, wenn man so will, Lagerung von Menschen, andererseits verweist sie in ihrer Konnotation auf den

engen Charakter, welchen der Keller meist aufweist. Als unterirdischer Raum ist der Keller somit stets an ein Gebäude über ihm bzw. einen überirdischen Eingang angewiesen, was seine Autonomie einschränkt. Dies klammert dahingehend unterirdische Räume wie etwa Brunnen oder Höhlensysteme aus. Selbst alleinstehende Weinkeller haben meist einen kleineren Vorraum, welcher sich gänzlich oder teilweise überirdisch befindet. Betrachtet man ein Gebäude unabhängig von der Perspektive von außen, so ist der Keller nicht direkt ersichtlich, was ihn gewissermaßen unsichtbar werden lässt. Es lässt sich von außen nicht sagen, wie der Keller eines Hauses angelegt ist, wie viele Ebenen er umfasst, oder ob es überhaupt einen gibt. Ein Keller ohne überirdisches Haus ist selten vorzufinden. Man kann diese Form der Keller in den meisten Fällen nur dort antreffen, wo das Gebäude über ihnen abgetragen wurde. Beispiele dafür finden sich etwa in Gebieten der im Jahr 1945 vertriebenen Sudetendeutschen aus der damaligen Tschechoslowakei. Diese Keller sind jedoch in Vergessenheit geraten und aufgrund ihrer Instabilität nur eingeschränkt zugänglich bzw. betretbar.

Der unterirdische Charakter des Kellers verleiht diesen Räumen einige Attribute, die den filmischen Keller als solchen aus- und kennzeichnen. Es gibt in Kellerräumen beispielsweise keine Fenster; sollten doch Fenster vorhanden sein, so sind diese meist schmal und an den oberen Bereichen der Wände angeordnet. Ausgenommen von diesen typischen Kellerfenstern wird man klassische Fenster kaum vorfinden. Außerdem ist der Weg in den Keller stets ein nach unten führender, was dahingehend auch hierarchische Kontexte und dessen Blickwinkel impliziert. Viele Filme, vor allem jene, die im Kontext eines Horrorgenres stehen, nutzen diese Höhendifferenz und auch dessen Durchquerung für ihr furchteinflößendes Narrativ. Der Zugang zum Keller, wie etwa jener eines Einfamilienhauses, kann sowohl eine abschüssige Garageneinfahrt wie eine nach unten führende Kellerstiege sein. Der Weg nach unten aber bleibt. Ulrich Seidl greift diesen Weg nach unten in seinem Film *Im Keller* auf und zeigt unterschiedliche Formen davon. Interessant dabei ist neben den räumlichen Merkmalen auch, dass nie Menschen zu sehen sind, die den Keller nach oben wieder verlassen. Nichtsdestotrotz tritt die Treppe in einem filmischen Kontext wesentlich häufiger und markanter auf, was ihr eine besondere Bedeutung verleiht. Auf diese besondere Bedeutung der Kellerstiege wird in einem späteren Kapitel genauer eingegangen.

In einem zentraleuropäischen Kontext gilt die Kellerstiege und natürlich auch der Keller selbst zudem assoziativ besonders vorbelastet. Der Gang in den Keller ist besonders für Kinder als ein gruseliger und Unwohl bereitender bekannt und bleibt Erwachsenen in Erinnerung. Die Dunkelheit und Enge tragen wesentlich zu dieser Assoziation bei.

Folglich ist es auch hierbei der Mangel an üblichen Gegebenheiten wie Licht und Raum, der Unwohlsein verursacht. Nicht zuletzt deshalb taucht der Keller im Kontext des Horrorgenres öfter auf, als in anderen Genres. Auch wenn die Einteilung von Filmen in Genres unter Anbetracht des postmodernen Kinos schwierig ist, so lässt sich feststellen, dass der Keller häufiger in Filmen auftaucht, welche dem Horrorgenre zuzuordnen sind, als in solchen, die eher einen komödiantischen Charakter aufweisen. Die Reduktion der filmischen Mittel bedingt außerdem besondere Herausforderungen im Produktionsprozess klaustrophobischer Räume, vorausgesetzt, die Produktion findet nicht in den Räumlichkeiten eines Filmstudios statt. Nicht nur der Mangel an Platz für Equipment und Personen muss für die Dreharbeiten eine außergewöhnliche und fordernde Situation darstellen, sondern auch eine angemessene Ausleuchtung und ein damit einhergehender Temperaturanstieg. Kellerräume unterscheiden sich also nicht erst auf der Kinoleinwand wesentlich von anderen filmischen Räumen, sondern bereits bei ihrer filmischen Produktion.

3.b. Kontexte

Die Definition eines Genres innerhalb strikter Reglements und Eingrenzungen zu ermitteln scheitert an den Eigenschaften des Genrebegriffs selbst. Auf der Suche nach einer möglichst genauen Genredefinition ist man stets mit einer enormen Vielfalt an Kreativität des Subjekts konfrontiert, was dazu führt, dass sich eine Einteilung aufgrund von Konvergenzen nach und nach auflöst. So trifft dies auch auf das Segment des Horrorgenres zu. Eine konkrete Zuweisung von Filmen ist demzufolge schwierig. Nichtsdestotrotz werden Filme stets mit anderen in Bezug stehen und, wenn auch implizit, verglichen. Filme, die man eher in ein düsteres und horrortypisches Genre verorten würde, spielen geradezu mit den Ängsten des Publikums. Sie machen sich diese gewissermaßen zu eigen, um aus ihnen Schock- oder Gruselmomente zu generieren. Beispiele dafür lassen sich in der Filmgeschichte etliche finden. So werden unzählige Ängste aufgegriffen und inszeniert. Während *Halloween* (John Carpenter, 1978) etwa das unberechenbare menschengewordene Monster konstruiert, macht sich *Arachnophobia* (Frank Marshall, 1990) beispielsweise die Angst vor Spinnen zunutze. Eine Verschränkung unterschiedlicher Ängste lässt sich beispielsweise in *Snakes on a Plane* (David R. Ellis, 2006) erkennen. Der Film bindet Aviophobie, Herpetophobie und auch Klaustrophobie in seine Narration ein. Doch auch Filme, welche man nicht direkt

einem horrortypischen Genre zuordnen würde, greifen auf Ängste und dessen Auswirkungen zurück, wie *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) zeigt. In diesem Film leidet der Protagonist unter einer ausgeprägten Höhenangst, was direkten Einfluss auf die Narration nimmt. Ängste können folglich in Filmen unterschiedlicher Genres eine zentrale Bedeutung haben und sind nicht als Attribut eines bestimmten zu verstehen. Ängste im Film, nehmen sie eine wesentliche Rolle ein, beziehen das Kinopublikum in den meisten Fällen direkt ein. Die Ängste der Figuren verschränken sich gewissermaßen mit jenen der Zuseherinnen und Zuseher, was so den immersiven Effekt des Films steigert. Das klaustrophobische, wie auch das agoraphobische Potential des Films reicht jedoch über die Verschränkungen zwischen Figuren und Publikum hinaus. Die Art und Weise, wie der Film Raum erfahrbar macht, zeigt sich sowohl in seiner Beherrschung des Raumes wie auch in dessen Verlust. Eine Orientierungsmöglichkeit im Raum des Films ist demnach gleichermaßen von Bedeutung wie eine Desorientierung, wonach klaustrophobische, wie auch agoraphobische Erscheinungsformen zum grundlegenden Repertoire an Grundängsten des Films zählen. (Vgl. Khouloki 2009, 34-35)

Der Keller bietet nicht nur als filmischer Raum einen Nährboden an potenziellen Ängsten und Unbehaglichkeiten, was ihn oftmals als wesentlichen Ort filmischer Ängste und dessen Inszenierung etabliert. Er greift quasi etwaige Ängste auf, und macht sie sich im Kontext einer Narration zu eigen. Durch die bereits besprochenen Mängel eignet er sich besonders gut für horrorähnliche Filme und Geschichten, die Geheimnisse in sich bergen. Im Keller treffen eine Vielzahl an potenziellen Phobien aufeinander, die alle im Sinne eines Horrorgenres verarbeitet werden können. Der klaustrophobische Charakter des Kellers ist selbst dann gegeben, wenn die Grundfläche des Raumes recht groß erscheint. Kellerräume sind meist mehrfach beengend. Da sie unterirdisch angelegt sind, bleibt kein weiterer Ausweg außer der Treppe nach oben; wird dieser Weg, warum auch immer, unpassierbar, bleibt die Angst eingeschlossen zu sein. Das Gebäude, welches über ihm erbaut wurde, wirkt, ähnlich einem Briefbeschwerer, förmlich auf den Keller und seine Aus- und Zugänge ein. Dadurch verstärkt sich auch der Aspekt der Abgeschlossenheit. Der Keller ist als solches von außen nicht zu erkennen, weshalb er im alltäglichen kollektiven Bewusstsein kaum Wahrnehmung findet. Dies unterstreicht ebenso die Ausweglosigkeit jener Personen, die, warum auch immer, im Keller gefangen sind oder sein könnten. Des Weiteren gibt es im klassischen Keller lediglich eine oft dürftige Lichtquelle, die zudem vielerlei Schatten an Gegenständen, die sich im Keller befinden, verursacht. Es entstehen also im ohnehin dunklen Raum

noch dunklere Ecken, die Ängste verursachen können. So wird Angst und Unwissenheit, was sich wohl im Keller und seinen Ecken forciert, die zudem das Potential hat, Phantasien anzuregen. Diese Gegebenheiten eignen sich nahezu perfekt, um eine unwohltsame Atmosphäre zu schaffen. Neben der Klaustrophobie ist es also die Fülle des Angstpotentials, welches der Keller in sich birgt. Es ist gewissermaßen ein Schleier der Unsicherheit, welcher sich um den Keller legt und ihn so zu einem interessanten Untersuchungsgegenstand macht. Das Potential des Kellers im Film liegt förmlich an dessen Mangel an Licht, Raum und Sicherheit: dem Unheimlichen.

„Kein Zweifel, daß es [das Unheimliche] zum Schreckhaften, Angst- und Grauererregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt.“ (Freud 1919, 297)

Das Unheimliche nährt sich also von der Unsicherheit. Im Keller trifft eine Vielzahl an potentiellen Unsicherheiten aufeinander, was ihn zum wohl unheimlichsten Ort eines fiktiven oder realen Handlungsspielraumes macht. Dies öffnet das Feld unterschiedlicher Formen, Konstruktionen und Typen des Kellers, die in den folgenden Kapiteln der Arbeit erläutert werden. Im Zusammenhang mit dem Keller ist der Begriff des „Unheimlichen“ in vielerlei Hinsicht interessant. Die Besonderheit des Begriffs besteht nicht nur darin, dass keine direkte oder exakte Übersetzung in anderen Sprachen existiert, sondern auch in seiner Doppeldeutigkeit. Einerseits steckt im Wort „Unheimlich“ die Verneinung des „Heimlichen“ mit Bezug auf das Heim, andererseits mit Bezug auf das Geheime. Kontextualisiert man das Unheimliche also mit dem Keller, so lässt sich daraus ableiten, dass im Keller keine Möglichkeit besteht, das Geheime oder Innerste in irgendeiner Form zu verstecken. Gleichmaßen befindet man sich, sobald man fiktiv oder real einen Keller betritt, innerhalb eines Raumes, welcher weit von einem Ort entfernt scheint, in dem man sich wohl fühlt. Die Ergründung des tiefsten Inneren, bzw. dessen Offenlegung steht also im Dissens mit einem Ort oder einem Prozess des Wohlseins. Dies macht das Unheimliche und in weiterer Folge auch den Keller zu einem gleichermaßen beängstigendem und fremdem Konstrukt, wie zu einem zutiefst privaten.

3.c. historische Perspektiven

Den Keller aus einer filmhistorischen Perspektive zu beleuchten, stellt sich als problematisch heraus, da die Bedeutung dieses spezifischen Handlungsspielraumes erst relativ spät zuzunehmen scheint. Die Häufigkeit des Auftauchens des Kellers im Film lässt sich deshalb ebenso schwierig eingrenzen und nennen. Zwar treten ähnlich klaustrophobische Raumkonzepte, wie etwa jene des Zugabteils oder des Personen-aufzuges im frühen Film in Erscheinung, diese unterscheiden sich jedoch in ihrer Struktur und Ausführung entscheidend vom geradlinigen und unterirdischen Kellerkonzept an sich. Im Vergleich zu anderen Räumen eines Hauses oder ähnlichen klaustrophobischen Orten ist der Keller hingegen erst recht spät als zentraler Handlungsspielraum festzumachen. Er bleibt zu Beginn der Filmgeschichte eher unkommentiert und scheint deshalb auch keine wichtige Position einzunehmen. Im direkten Vergleich mit zentraleren Lebens- und Handlungsräumen, wie etwa dem Wohn- oder Schlafzimmer oder der Küche, gelangt der Keller in den Hintergrund und tritt, wenn er es tut, eher als Lager- und Stauraum auf.

Einer der ersten Filme, in welchem der Keller von filmgeschichtlicher Relevanz ist, ist Alfred Hitchcocks *Psycho*. Lila Crane versucht sich gegen Ende des Filmes vor Norman Bates im Keller zu verstecken. Nachdem sie sich auf der Kellerstiege versteckt, betritt sie den Keller durch eine Tür, die sich am Fuße der Kellerstiege befindet. Im hintersten Raum des Kellers findet sie schließlich den mumifizierten Leichnam von Bates Mutter. Dadurch findet ein starker Bruch der Erwartungshaltung des Kinopublikums statt, da stets suggeriert wird, Bates Mutter wäre noch am Leben. Dass es sich bei den zuvor gezeigten Silhouetten der Mutter um Norman Bates selbst in Kittel und Perücke handelte zeigt sich in der nächsten Einstellung, in der Bates mit einem Messer auf Lila losgeht und der Angriff von Sam Loomis vereitelt wird. Dass sich dieser Bruch im Keller abspielt, ist ebenso interessant, wie die Tatsache, dass sich die menschlichen Überreste Bates Mutter stets im Keller befunden haben. Der Keller wird in *Psycho* so mit unterschiedlichen Bedeutungsebenen aufgeladen. Die erste Ebene zeigt sich noch vor der eigentlichen Handlung im Keller auf der Treppe. Als sich Lila auf ihr vor Norman Bates versteckt, blickt sie durch die senkrechten Streben des Geländers hindurch, was stark an die Gitterstäbe eines Gefängnisses erinnert. Somit fungiert der Keller einerseits als sicheres Versteck, andererseits aber auch als auswegloser Raum des Gefangenseins. Das Motiv des Verstecks lässt sich dabei wechselseitig auffassen. Einerseits möchte sich Lila vor dem bedrohlichen Norman verstecken, andererseits

versteckt auch Bates darin seine Mutter. Der Keller dient also sowohl als Versteck des Guten vor dem Bösen, wie umgekehrt. Interessanterweise lässt sich anhand zweiterer Position noch eine weitere Bedeutungsebene erkennen. Während Bates seine Mutter, also gewissermaßen das Böse, vor der Welt über dem versteckt, dient der Keller ihm dabei auch als Lager. Neben Obst und Behältern für diverse Lebensmittel hat er eben auch seine Mutter darin abgestellt und aufbewahrt. Mit dem Motiv des Aufbewahrens zeigt sich, dass der Keller ebenso ein Ort ist, in dem unerfüllte bzw. verdrängte Wünsche lauern. Für Bates ist dieser Wunsch offenbar jener, dass seine Mutter noch am Leben und noch für ihn da sei. Als Bates schließlich den Keller betritt, eröffnet sich die wohl prägnanteste Bedeutung des Kellers in *Psycho*. Der Keller stellt einen enorm privaten Raum dar, in dem Bates sich nicht verstecken muss bzw. kann. Das führt dazu, dass er dort sein wahres Gesicht preisgeben kann oder sogar muss. Der Keller ist hierbei also ein Raum, der das Innerste nach außen bringt.

Somit lassen sich darin, obwohl die Kellersequenz in *Psycho* relativ kurz ist, zentrale Motive des Kellers im Film beobachten. Auch die Kellerstiege erfährt als Handlungsspiel- und Übergangsraum eine interessante Bedeutung. *Psycho* bietet deshalb erste Anhaltspunkte, um eine typologische Eingrenzung des Kellers im Film vorzunehmen. Der Film knüpft damit auch an jene Kellerkonstruktionen von Filmen an, die sich bereits vor 1960 dem Raum widmeten und ihm erste Anzeichen von Relevanz zusprechen. Gemeint ist damit konkret *Arsenic and Old Lace*, im Deutschen *Arsen und Spitzenhäubchen* von Frank Capra aus dem Jahre 1944. Obwohl in diesem Film der Keller tatsächlich nie zu sehen ist, stellt er einen wesentlichen Teil der Handlung und eine wichtige dramaturgische Konstante dar. Die beiden Schwestern Abby und Martha Brewster, welche sich als liebenswürdige und friedliche Vermieterinnen zeigen, locken einsame und betagte Männer in ihr Haus, um sie zu vergiften und sie so in ihrem Sinne von ihrem Leid zu erlösen. Ihren geistesgestörten Neffen instrumentalisieren sie dahingehend, dass er für sie im Keller die Gräber für die getöteten Männer schaufelt, während er davon ausgeht, den Panamakanal zu graben. Die Absurdität dieses Plans und die bekannte Verrücktheit der Familie hindert die hiesigen Polizeibeamten daran, an die Geschichte zu glauben. So wird die Aufklärung des Falles erschwert, was in einer komödiantischen Art erzählt wird. Die Frage nach dem Keller und dessen Konstruktion soll hier jedoch im Zentrum stehen. Ähnlich wie in *Psycho* dient hier der Keller als Grab bzw. als letzte Ruhestätte älterer und allein gelassener Männer. Neben dieser tragenden Bedeutung des Kellers ist es wichtig anzumerken, dass im gesamten Verlauf des Films immer nur vom Keller bzw. stellvertretend vom Panamakanal

gesprochen wird, dieser aber nie explizit gezeigt wird. Die tatsächliche bildliche Gestaltung des Raumes obliegt also dem Kinopublikum. Dadurch eröffnet sich ein weites Feld an individuellen Bedeutungsebenen, die sich aus dem Erfahrungshorizont des einzelnen Rezipienten bzw. der einzelnen Rezipientin bilden. So werden subjektive Formen der Angst- und Horrorassoziationen des Kellers impliziert.

Roger Corman stellt die Bedeutung des Kellers als Grab 1962 förmlich auf den Kopf. In seinem Film *Premature Burial*, welcher auf Edgar Allan Poes gleichnamiger Kurzgeschichte basiert, wird der Keller nicht nur als Grab inszeniert, sondern das Grab gleichermaßen als Keller. Die Ahnen des Protagonisten Guy Carrell befinden sich im Untergeschoss seines Herrenhauses. Um jenem Schicksal zu entgehen, welches einigen seiner männlichen Vorfahren widerfahren sei, lebendig begraben zu werden, plant Carrell seine eigene Grabstätte, die sich jedoch außerhalb des Hauses in einer Art überirdischen Gruft befindet. Die überirdische Position ist Teil umfangreicher Pläne, mögliche Auswege im Falle eines Falles zu erschließen. Das Angstmoment der Ausweglosigkeit soll so minimiert werden. Im Gegensatz dazu steht *Buried Alive* (Frank Darabont, 1990), worin diese Ausweglosigkeit in Form eines endlos scheinenden und stetig verjüngenden Labyrinths potenziert wird. In Anlehnung an Cormans bzw. Poes *Premature Burial* tritt der Keller auch in diesem Film aus seiner unterirdischen Position heraus, indem sich das Labyrinth über die Kellerstiege hinaus erstreckt. So wird die räumliche Einschränkung des Kellers auch überirdisch inszeniert.

Durch den Anstieg an Filmproduktionen, welcher seit den 1980er-Jahren bis heute festzustellen ist, steigt selbstverständlich auch die Anzahl an potentiellen Horrorfilmen, wodurch der Keller vermehrt im Film auftaucht. Weitere Filme, die den Keller als Handlungsspielraum etablieren und hier von Relevanz sind, sind beispielsweise *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) oder *Fight Club* (David Fincher, 1999). Darin wiederholen und spiegeln sich bereits erschlossene Motive, wie jene des Verstecks, Gefängnisses oder des Orts der innersten Psyche. Sämtliche bereits genannten Funktionen und Typen des Kellers lassen sich im jüngsten Beispiel von *Parasite* (Bong John Ho, 2019) beobachten, weshalb dieser Film später unter anderem als Analysebeispiel herangezogen wird.

4. Theorie und Ästhetik

4.a. Der klaustrophobische filmische Raum

4.a.i. Wie wird Enge filmisch erzeugt?

Das Spiel mit der Angst des Publikums greift der Film in diversen Ausprägungen auf. Die „krankhafte Angst vor dem Aufenthalt in geschlossenen Räumen“ (Duden, 2020), wie der Begriff der Klaustrophobie im Duden beschrieben wird, macht sich der Film in diesem Zusammenhang auf implizite und explizite Art und Weise zu Nutze. Die Ableitung aus dem lateinischen (claustrum = Schloss, Gewahrsam; Duden, 2020) vermittelt einerseits das Gefühl von Sicherheit; Sicherheit vor jener Gefahr, die von außen drohen könnte. Andererseits wird auch das Motiv des Gefangenseins transportiert, was durch die Form der Abgeschlossenheit zu einer Zunahme an Ausweglosigkeit führt und sich in einer Phobie davor im Begriff der Klaustrophobie festigt. Der Kinosaal bietet dabei im Kontext der filmischen Rezeption die Möglichkeit, sowohl positive wie negative Positionen zu bedienen und gleichermaßen zu verstärken.

Der Film selbst bedient sich äußerst unterschiedlicher Mittel, um Enge zu erzeugen. Konkret spielen dabei drei filmische Mittel eine wichtige Rolle: das dramaturgisch eingegrenzte Setting, die konkrete Bildkomposition innerhalb der Mise-en-Scène und die technischen Möglichkeiten des Films. Die Kombination dieser Mechanismen und Werkzeuge führt zu einer Potenzierung der klaustrophobischen Atmosphäre eines Films. Robert Eggers bedient sich in seinem Film *The Lighthouse* (2019) dieser Kombination an filmischer Mittel, weshalb sich anhand dieses Films später beispielhaft ableiten lässt, wie Enge im Film entstehen kann.

Die Abgrenzung des Handlungsspielraums einer Narration ist ein dramaturgisch notwendiger Schritt des Films, der jedoch als solches noch nicht unmittelbar klaustrophobischen Charakters ist. Erst durch eine absolute Eingrenzung des Handlungsspielraums, die in Ausweglosigkeit mündet, wird auf subtile Art und Weise das Gefühl von Enge vermittelt. Erkennen lässt sich dies etwa am Beispiel einer einsamen Insel. Dieses Motiv grenzt in vielen Erzählungen sowohl das Setting wie auch die potentiellen Möglichkeiten der Figuren ein, was zu einer Konzentration der Geschehnisse führt und mit einer latenten Form der Einsamkeit einhergeht. Die Alleinstellung der Insel befördert dabei gleichermaßen klaustrophobische wie agoraphobische Zustände. Beispiele

dafür finden sich sowohl in der Literatur wie auch im Film. Robinson Crusoe ist somit im gleichnamigen Roman von Daniel Defoe einer ähnlich klaustrophobischen bzw. agoraphobischen Situation ausgesetzt wie Chuck Nolan in *Cast Away* (Robert Zemeckis, 2000) oder Edward Daniels in *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010). Je klarer die räumlichen Einschränkungen sich im Film darstellen, desto klaustrophobischer äußert sich das Setting. Sobald sich Figuren in Räumen wiederfinden, die sie nicht ohne Weiteres verlassen können, tritt das klaustrophobische Moment im Film auf. Die konkreten Ausführungen des Raumes sind in diesem Kontext nicht primär von Bedeutung. Behält man das Motiv der Enge im Fokus, unterscheiden sich Inseln oder Zugabteile von Särgen oder Raumkapseln lediglich in dessen Ausmaß und Größe. Wichtig dabei ist die Abgeschlossenheit des Raums, die sich durch Ausweglosigkeit manifestiert. Bei jeglichen Räumen dieser Art ist es den Handlungsträgern nicht möglich, sie lebend zu verlassen. Die Unterschiede in Bezug auf Assoziation und Konnotation stehen dabei außer Frage. Klaustrophobische Settings zeichnen sich somit durch die Ausweglosigkeit und Beengtheit handelnder Personen oder Figuren aus, wie sich etwa anhand des eingeschneiten und von der Außenwelt abgeschnittenen Overlook Hotels in *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) erkennen lässt.

Doch nicht nur das vorweg etablierte Umfeld einer Handlung trägt zur Entstehung von Enge im Film bei. Auf Ebene der Mise-en-Scène lassen sich weitere derartige Prozesse beobachten. Von großer Bedeutung ist dabei die Bildkomposition per se, die in vielen Fällen eine Rahmung innerhalb des Bildkaders vornimmt. Da der Kader selbst gezwungenermaßen eine Rahmung des Bildes vollzieht, kommt dies einer Doppelung der Rahmung gleich.

In *The Lighthouse* lassen sich einige Beispiele dafür finden, die nun anhand der von Rayd Khouloki in *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung* zusammengefassten Formen der Bildkomposition untersucht werden. Neben diesen Beispielen ist der Film aufgrund seines klaustrophobischen Settings, welches das Motiv einer einsamen und schwer zugänglichen Insel aufgreift und anhand seiner technischen filmischen Mittel im Kontext klaustrophobischer filmischer Räume von Interesse.



Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4

Eine der ersten Einstellungen des Films (Abb. 1) zeigt die vom Kader abgeschnittenen Silhouetten zweier Personen. Zwischen ihnen liegt eine kleine, von Nebel umgebene Insel, auf welcher das Licht eines Leuchtturms zu erkennen ist. Die übliche Weite, die Establishing Shots meist aufweisen, wird in diesem Bild gewissermaßen verjüngt, was eine Reduktion des sonst unendlich scheinenden Raums außerhalb des Bildes zur Folge hat. Die Silhouetten der beiden Leuchtturmwärter, die die Sicht auf die Insel, auf die sie sich zu bewegen, einschränken, vermitteln somit eine Beengung des Raumes an sich. Dadurch wird einerseits der potentielle Handlungsspielraum des Films eingegrenzt und andererseits jegliche Möglichkeit einer Flucht von dieser Insel entzogen. Durch diese Einstellung wird die klaustrophobische Atmosphäre des Films etabliert, die sich im weiteren Verlauf des Films stetig manifestiert. Gleichzeitig findet eine Negierung etwaiger Gegenposition statt. Der sonst agoraphobische Charakter einer einsamen Insel wird durch die dominante Position der Silhouetten förmlich in einen klaustrophobischen umgewandelt.

Der *Tiefe Raum*, also jene Raumkomposition, in welcher Vorder- Mittel und Hintergrund gleichermaßen von Bedeutung sind (vgl. Khouloki 2009, 119), scheint auf den ersten Blick nicht direkt klaustrophobisch. In *The Lighthouse* erfährt er jedoch eine klaustrophobische Position, wie sich anhand Abbildung 2 erkennen lässt. Das Bild ist Teil jener Szene, in welcher die beiden gerade angekommenen Leuchtturmwärter ihre Vorgänger ablösen. Dieser Prozess geschieht kommentar- und interaktionslos und wird im Film lediglich innerhalb dieser Einstellung besprochen. Die Tiefe der Raumkomposition ermöglicht eine Vergrößerung jener Personen, die sich auf die Kamera zu bewegen und gleichzeitig eine Verkleinerung jener Wärter, die sich von der Kamera wegbewegen, um ihren Arbeitsplatz im Leuchtturm einzunehmen. Dadurch entsteht eine Verschiebung des Größenverhältnisses zwischen Leuchtturm und Leuchtturmwärtern. Es wirkt förmlich so, als würde der Leuchtturm die neuen Wärter erdrücken, um ihnen so nach und nach persönlichen Raum zu entziehen. In Kombination mit der Leere, die sich in der oberen Bildhälfte ausbreitet, scheint es so, als würde sie das Gebäude in sich aufnehmen, während die Vögel wie Aasgeier um sie und die Insel kreisen und diesen Prozess untermauern.

Einen ebenso geringen Platz erlangen die beiden Leuchtturmwärter innerhalb eines *Planimetrischen Raumes*. Dieser zeichnet sich durch einen sehr flächigen Charakter aus (vgl. Khouloki 2009, 118). Der Felsen, auf dem Ephraim Winslow und Thomas Wake den Weg vom Boot zum Leuchtturm beschreiten, wird als schroff und vorherrschend inszeniert, weshalb er auch eine prominente Position im Bild bezieht. (Abb. 3) Die Silhouetten der Wärter scheinen förmlich mit jener des Steines zu verschwimmen. Gleichzeitig findet aber auch eine Form der Abgrenzung statt. Einerseits werden die dunklen Personen von ihrem hellen Hintergrund mithilfe des dadurch entstehenden Kontrasts abgegrenzt, andererseits treibt der Felsen einen metaphorischen wie bildlichen Keil zwischen die beiden. Diese Doppelung der Abgrenzung und die Rahmung wird durch die überwachende Instanz der Vögel, die sie umkreisen, verstärkt. Die Situation des Ausgeliefertseins steigert sich anhand der Rahmung, die der Bildkader vornimmt. Während der schroffe Fels einen Großteil des Bildes einnimmt, scheinen die Leuchtturmwärter, getrennt voneinander, jeweils in eine Ecke des Bildes gedrängt zu werden. Durch die Raumkonstruktion entsteht das Gefühl, die Insel würde den beiden jegliche Form des Raumes berauben.

Auch der *Bühnenraum* setzt die klaustrophobische Stimmung und Komposition des Films fort. Handlungen, die innerhalb dieser Bildkompositionen stattfinden, finden stets im Vorder- oder Mittelgrund statt, während der Hintergrund lediglich als Kulisse fungiert (vgl. Khouloki 2009, 118). Die Rahmung der Figuren erfolgt in diesem Beispiel (Abb. 4) anhand der Architektur des Raumes im Dachgeschoss, in dem die beiden Wärter sich ausruhen oder schlafen. Durch den senkrechten Stützposten ist das Bild mittig symmetrisch geteilt, wobei die Figuren wiederum wenig Platz einnehmen können. Neben dem Bett befindet sich auf jeder ihrer Hälften lediglich ein Nachtopf und eine kleine Fläche senkrechter Wand, da der obere Teil des Raumes durch eine Dachschräge verengt wird. Beinahe wirkt es so, als könne man in diesem Raum kaum ausgestreckt stehen, was wiederum den Effekt der Klaustrophobie verstärkt. Auch hier zeigen sich die separierten und auch isolierten Positionen der Figuren deutlich.

Die Liste an beengenden Bildkompositionen im Film lässt sich lange fortführen. Beinahe in jeder Sequenz finden sich die Darsteller in einer beengten und gerahmten Umgebung des Bildarrangements wieder. Es besteht meist eine beherrschende Position, die gegenüber den Personen herrscht und so eine Dominanz der Umgebung über sie bekräftigt. Die Enge wird dabei auch oftmals mittels einer Überlagerung der Figuren erzeugt. So befinden sich unter anderem gitterähnliche Strukturen wie Geländer oder Seile zwischen Kamera und Schauspieler, die dieses Motiv bestärken.

Zu der vielschichtigen Inszenierung an Enge in *The Lighthouse* reiht sich das dritte filmische Mittel hinzu, nämlich das technische. Nach dem Titel des Filmes, welcher schlicht in weißer Schrift vor schwarzem Hintergrund angeführt wird, folgt blasser, sich langsam lichtender Nebel. Es dauert etwas, bis man darin die Frontalansicht eines Schiffes erkennen kann, das sich seinen Weg durch den Nebel bahnt. Zwischen diesem Moment und dem ersten Bild des Nebels, welchen man auf den ersten Blick auch nicht als solchen erkennen kann, vergehen etliche Sekunden. Während dieser Zeitspanne wird die Bild- und Sehkonvention des Kinopublikums dahingehend gebrochen, dass der Film nicht in üblichen 16:9 oder einem noch weiteren Format auf der Leinwand zeigt. Das im Film unkonventionell enge Format zeigt ein hellgraues, fast quadratisches Bild, welches sich von den restlichen schwarz gebliebenen Teilen der Leinwand abhebt. Dieses Bild vermittelt im Kontext zeitgenössischer Kinokonventionen eine durchaus beengende Atmosphäre. Zudem ist der Film gänzlich in Schwarz-Weiß zu sehen, was ebenso den vorherrschenden Rezeptionskonventionen widerspricht. Auf der bildlichen Ebene wird somit schon von Beginn an, noch bevor etwaige

Charaktere oder Settings eingeführt werden, Enge suggeriert und ein klaustrophobisches Gefühl etabliert. Auch seitens der Montage geschieht dies, indem die Einstellungsdauer verhältnismäßig lange gewählt ist und kaum merkliche Bewegung in der Kamera bestehen. Unterstrichen wird dies eingangs auf auditiver Ebene mit Tönen eines dumpfen Nebelhorns. Durch das Zusammenspiel filmischer Mittel, um Enge zu erzeugen, potenziert sich die klaustrophobische Atmosphäre in diesem Beispiel. Klaustrophobische Räume nehmen jedoch nicht nur Einfluss auf das Kinopublikum, sondern ebenso auf die Figuren, die sich in ihnen befinden und in ihnen agieren.

4.a.ii Das Verhältnis zwischen Enge und Figur

Es scheint ein direktes Verhältnis zwischen dem Raum und den darin handelnden Subjekten zu bestehen, welches über die bloße Einbettung der Figur im Raum hinausgeht. Dieses zeigt sich in klaustrophobischen, aber auch agoraphobischen Räumen besonders deutlich. Der nicht immer beengte aber stets erdrückende filmische Raum formt die Figuren gewissermaßen nachhaltig, was sich direkt auf deren Entscheidungen und die Narration auswirkt. Es wirkt beinahe so, als forme der Handlungsspielraum seine Figuren, wodurch er indirekt Einfluss auf die Handlung selbst nehmen. Dies lässt sich anhand etlicher Beispiele festmachen. John Ferguson alias „Scottie“ wird in *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) beispielsweise derart von seiner Höhenangst eingenommen, dass sie schon zu Beginn des Films implizit thematisiert wird und schließlich zum bekannten und filmgeschichtlich relevanten Höhepunkt im Kirchturm kommt. Als raumbezogene Phobie steht die Höhenangst ähnlich der Klaustrophobie in direktem Verhältnis zum Raum. Die Angst, sei es jene von Figuren oder vom aufmerksamen Publikum, ist gewissermaßen im Raum verortet, was ihr im Kontext des Films eine wesentliche Position einräumt. In Roman Polańskys *Le locataire* (*Der Mieter*, 1976) etwa führt die Umgebung des Mieters Trelkovsky, ganz im Sinne der Klaustrophobie, zu seiner in Wahnsinn abgleitenden Charakterentwicklung, welche sich stetig zuspitzt und schließlich in einem gescheiterten Suizidversuch endet. Neben den gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Zwängen und Abneigungen ist es vor allem die Wohnung selbst, die den Mieter in ein klaustrophobisches Korsett zwingt. Das System, in dem er sich befindet, ist derart in sich geschlossen, dass es keinerlei räumliche wie metaphorische Öffnung gibt, die Freiheit vermitteln würden. Es ist der Tod, der letztlich als einziger Ausweg aus der beengten Situation führen kann. (Vgl. Mahler-Bungers 2006, 186/189) Die Abgeschlossenheit und die vermeintliche Ausweglosigkeit der

Umgebung stellen hierbei konkrete Parallelen zu Kellerräumen dar. Die darin entstehende Korrelation zwischen Klaustrophobie und Wahnsinn lässt sich noch deutlicher im bereits besprochenen Beispiel von *The Lighthouse* erkennen.

Als der junge Leuchtturmwärter Ephraim Winslow den Platz seines Vorgängers einnimmt und seinen Kollegen Thomas Wake kennenlernt, scheint es so, als würden die nächsten vier Wochen auf der einsamen Insel zwar anstrengend und ungemütlich werden, jedoch zügig vorbei gehen. Doch die Summe der bedrückenden Umstände, die er im Zuge seiner Arbeit erfährt, führen dazu, dass Ephraim dem Wahnsinn verfällt und seine Zeit auf der Insel scheinbar endlos sein wird. Die Summe an beengenden Positionen und Mechanismen führen zu dieser Entwicklung. Das Wetter und die schroffe natürliche Umgebung tragen ebenso zu Winslows psychischen Verfall bei wie die anstrengende Arbeit und sein dominanter Kollege Thomas Wake, der ihn systematisch unter Druck setzt. Nach und nach spitzen sich die klaustrophobischen Mechanismen zu und berauben ihm so seiner psychischen Stabilität. Die Offenbarung, dass hinter Ephraim Winslow eigentlich Thomas Howard steckt, der sich die Identität eines anderen angenommen habe, unterstreicht die Entfremdung seiner selbst, die schließlich in exorbitanten Wahnvorstellungen und tödlicher Ekstase gipfelt. Der Rahmen, den die Insel als klaustrophobischen wie agoraphobischen Raum bildet, fördert diesen Prozess und leitet ihn gewissermaßen ein. Die Vielschichtigkeit der raumbedingten Charakterentwicklung ist in diesem Beispiel besonders deutlich und konkret anhand klaustrophobischer Zustände festzumachen. Es ist also gewissermaßen die Angst, die im filmischen Raum wiedergespiegelt, Einfluss auf diesen nimmt, wodurch letzterer wiederum Einfluss auf die Narration nimmt. Das immersive Verhältnis zwischen Figur und Zuseherin bzw. Zuseher, das durch die Enge des filmischen Raums, sowie durch räumlich enge Kinokonventionen entsteht, führt zu einer Koppelung der Angst, die im Film, wie später im Kinosaal um sich greift. Dies geschieht auf Ebene des Raumes und kommt in den meisten Fällen ohne eine subjektivierte Kamera aus. Diese tritt hingegen bei einer ähnlichen Raumkonstruktion hervor: der agoraphobischen.

4.b. Der agoraphobische filmische Raum

Auf den ersten Blick bildet ein besonders weiter Raum das direkte Gegenstück zu einem engen. Das, was dem klaustrophobischen Raum in seiner Ausführung und Produktion fehlt, scheint im agoraphobischen Raum im Überfluss vorhanden zu sein. Die

Reduktion der Mittel, die im beengten Raum vorherrscht, kehrt sich im weiten gewissermaßen um. Dass diese Fülle an Mittel und Möglichkeiten, die vermeintlich in unendlichem Ausmaß verfügbar sind, ebenso eine besonders stark konnotierte Raumkonstruktion darstellt, lässt sich anhand etlicher Beispiele feststellen. Wie auch im klaustrophobischen filmischen Raum ist der Einfluss des Raums auf darin handelnde Figuren in agoraphobischen besonders stark, wobei dort meist das Motiv der Einsamkeit als zentral anzusehen ist. Trotz augenscheinlicher Divergenz der beiden Raumkonstruktionen weisen sich ambivalente Positionen und Kausalitäten auf. So sind Figuren in ihrer Bewegungsfreiheit im Keller ähnlich eingeschränkt wie auf einem Schiff im offenen Meer. Im Kontext agoraphobischer Räume schwingt also immer ein klaustrophobischer Aspekt mit, der sich durch Einsamkeit und Abgeschiedenheit manifestiert. „In der Regel ist der Raum bei agoraphobischen Raumkonstruktionen dadurch dynamisiert, dass flexibles Material wie Wasser keinen Halt bietet oder die [subjektive] Perspektive einer Figur eingenommen wird.“ (Khouloki 2009, 164) Ein agoraphobischer Raum lässt sich im Film folglich anhand zweierlei Positionen erkennen. Das Subjekt muss in eine weite Umgebung eingebettet sein, welcher es sich nicht ohne weiteres entziehen kann. Dies wird meist mittels besonders weiten Einstellungsgrößen, etwa Totalen, oder Establishing-Shots etabliert, die in den meisten Fällen überlebensfeindliche Umgebungen, wie offenes Meer, schroffe Berglandschaften oder die Unendlichkeit des Weltalls zeigen. Durch die Montage wird die so vermittelte Weite verstärkt, indem sich Nahaufnahmen der zentralen Figuren mit dessen subjektivierten Einstellungen und Perspektiven abwechseln. Die Kombination aus beiden Positionen führt zu einer Maximierung der vermittelten Weite und der damit einhergehenden Agoraphobie. Vergleicht man diese nun mit dem klaustrophobischen Raum, so lassen sich Parallelen feststellen. Während Point-of-View-Shots im Kontext beengter Räume eine nachgeordnete Rolle einnehmen, ist das Motiv der unwirklichen Umgebung kongruent. Beide Raumkonstruktionen nähren sich gewissermaßen an der durch sie

entstehenden Ausweglosigkeit und des damit verbundenen Gefangenseins. Agoraphobische Räume engen Handlungsträger folglich ebenso ein, wie dies klaustrophobische tun.



Abbildung 5



Abbildung 6

Sowohl flexibles und unüberwindbares Material wie subjektivierte Perspektiven lassen sich etwa anhand der Szene in *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959) erkennen, in welcher Roger O. Thornhill, verkörpert durch Cary Grant, auf einer einsamen Bushaltestelle in der Wüste auf George Kaplan wartet. Der aus der Vogelperspektive im Establishing-Shot eingeführte Raum zeigt die Kreuzung einer Landstraße, die umgeben von Feldern ist (Abb. 5). Die weiten und kargen Felder bilden also das undurchquerbare flexible Material des agoraphobischen Raumes. Würde der Protagonist seinen Ausweg durch die trockene Umgebung wählen, würde er zu einer großen Wahrscheinlichkeit aufgrund der Hitze bzw. aufgrund des Mangels an Wasser kollabieren. An dieser Kreuzung befindet sich die Bushaltestelle, an welcher der Protagonist als einzige Person aussteigt und sich dort nun alleine befindet. Neben der Beschilderung der Haltestelle, ein paar Zaunpfähle und Strommasten ist er nun der einzig erhöhte Punkt, der sich von der Landschaft abhebt, was die nächste Einstellung verdeutlicht. (Abb. 6) Auch in diesem Bild wird die weite Umgebung thematisiert, indem neben der trockenen Straße, die große Leere des Himmels, auf dem sich nicht mal ein kleines Wölkchen zeigt, zu erkennen ist. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Stille, die sich auf der akustischen Ebene des Films ausbreitet. Darauf folgen mehrere halbnaher Einstellungen, die sich mit Totalen abwechseln, wodurch der Blick der Kamera mit jenem Thornhills gleichgesetzt wird. Die Figur blickt sich gewissermaßen um, wodurch ihm die Weite und Abgeschiedenheit des Ortes gleichermaßen bewusst wird. Es stellt sich die Frage, woher nun die Person kommen soll, die er dort treffen soll. Im Grunde bestehen dahingehend nur zwei Möglichkeiten: auf der Straße oder aus der Luft. Nachdem ersteres durch mehrere vorbeifahrenden Fahrzeuge und einem unbeteiligten, auf

den Bus wartenden Mann, der ebenfalls mit dem Auto dorthin gefahren wurde, negiert wird, zeigt sich, dass Thornhill von dem sich annähernden Flugzeug bedroht werden wird. Es bleibt ihm also nichts anderes übrig, als sich in ein vertrocknetes Maisfeld inmitten des flexiblen und unwirklichen Materials zu flüchten und so gewissermaßen den bedrohlichen agoraphobischen mit dem schützenden klaustrophobischen Raum zu tauschen. Würde hingegen keine Bedrohung außerhalb des klaustrophobischen Maisfelds bestehen, wäre es dieses, welches aufgrund seiner Enge beunruhigend wäre. Das Motiv des Schutzes ist demnach gleichermaßen von Bedeutung, wie jenes der Bedrohung. Dies verdeutlicht wiederum die Doppeldeutigkeit, die im klaustrophobischen Raum liegt und sich besonders stark im Keller erkennen lässt, der eine besonders reine Form dieses Raumes darstellt. Der agoraphobische Raum nimmt dem gegenübergestellt also keine direkte Gegenposition ein. Er ist vielmehr ein konzeptuell gegenteilig ausgeführter Raum, der trotz der Unterschiede narrativ bedeutsame Analogien auf seine spezielle Art und Weise vorweisen kann.

4.c. Die Kellerstiege

Auf den ersten Blick fungieren Treppen lediglich als räumliche Hilfestellung, um möglichst einfach von einer Ebene, auf eine höher oder niedriger gelegene Ebene zu kommen und so einen Höhenunterschied entweder nach oben oder nach unten zu überwinden. Sie bilden also, abgesehen von Größe und Form, eine vertikale Raumachse, die einen Zugang zu Orten ermöglicht, der ohne sie nur schwer möglich wäre. Dies lässt sich sowohl bei einer Leiter wie auch bei breit und umfangreich angelegten Treppenanlagen feststellen. Doch in dieser Form der architektonischen Rauminstallation finden sich weit mehr interessante Aspekte als diese. Sie können im urbanen Raum beispielsweise die Grenze zwischen Straße bzw. Gehsteig und Haus sein, während sie in einem Mehrparteienhaus einen Ort der geschützten Öffentlichkeit, in Form einer ausgewählten Personengruppe, nämlich jenen der Nachbarschaft, darstellen. Einerseits bilden Treppen einen Raum, der lediglich dazu da ist, zwischen zwei Räumen zu liegen und diese zu verbinden, andererseits bilden große und pompös angelegte Treppenaufgänge in der Renaissance oder im Historismus eine Art Statussymbol politischer und ökonomisch definierter Macht.

„Mit der Treppe sind stets zwiespältige Gefühle verbunden. Treppen führen zum Ziel, erleichtern den Anstieg, bieten aber zugleich ein Hindernis, das zu bewältigen ist. Treppen sind schwer definierbare Zwischenwelten, angstbesetzte Räume, die möglichst schnell passiert und durchquert werden. In der Regel sind es unwirtliche, verlassene Orte, an denen sich niemand gerne aufhält. In großen Mietshäusern sind die Treppen ein Schnittpunkt zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten, [...]“ (Karl Prümm, 2012, 195)

Interessanterweise markiert Karl Prümm Treppen gleichermaßen als einen *Zwischenraum*, der für jene Personen, die ihn betreten, unangenehm zu sein scheint, wie auch als einen *Schnittpunkt* zwischen zwei Räumen.

Die Position eines *Schnittpunkts* ist hier ebenso als deutliche Grenze, wie als Brücke zu verstehen. Die Treppe grenzt Räume unterschiedlicher Höhe voneinander ab, während sie sie im gleichen Maße verbindet. Dies geschieht auf räumlicher, wie auf sozialer oder auch gesellschaftlicher Ebene, die sich in hierarchischer Struktur widerspiegeln kann, dies aber nicht muss. Gelangt man beispielsweise vom Gehsteig über eine Treppe direkt in ein Gebäude, so steht sie als Grenze zwischen Privaträumen und Öffentlichkeit. Treppen in einer Privatwohnung trennen in weiterer Folge meist Wohn- von Schlafräumen, was einer Steigerung von Intimität gleichkommt. Gäste würden hierbei die Treppe nur in seltenen Fällen passieren. Demzufolge lässt sich also feststellen, dass Treppen in vielen Fällen als räumliche Trennung zwischen zwei hierarchischen Positionen fungieren. Je höher man kommt, desto weniger Personen wird man dort antreffen. Der räumliche Zugang ist im Kontext eines Privatgebäudes also meist pyramidenförmig, während Treppen sowohl Zwischenraum wie Schnittpunkt sind. Im öffentlichen Raum ist dieser hierarchische Charakter nicht ganz so tragend, jedoch in einigen Fällen auch zu beobachten. Dort nehmen Treppen stärker die Position des Zwischenraumes als jene des Schnittpunktes ein. Als Beispiel eignet sich hierbei das Treppenhaus per se. Dieser Teil eines Bauwerks erfüllt in einem öffentlichen Gebäude lediglich einen Zweck: die Überwindung von Höhe zwischen zwei Stockwerken. Prunkvolle Ausführungen, die als Symbol ökonomischer Potenz bzw. Demonstration politischer Macht fungieren, stehen hier zwar in Konflikt mit dieser These, bedienen aber doch das Mittel zum Zweck. Sie würden wohl ohne diesen nicht in dieser Form existieren. Nichtsdestotrotz werden hier Treppenhäuser durch ihre banale Existenz in ihrer Bedeutung relativiert. Beinahe lassen sich Treppen demzufolge jenen Orten zuordnen, die Marc Augé als *Nicht-Orte* bezeichnet. „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität

besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort.“ (Augé 1994, 92) Auch wenn Augé in diesem Zusammenhang eher Orte, als Räume meint, so lassen sich Treppen als Nicht-Räume festmachen. Sie treten gewissermaßen an *Orten* auf und werden dort in kleinerer, gedämpfter Form zu *Nicht-Räumen*. Eine ähnliche Auffassung teilt Julia Dettke, indem sie das Treppenhaus als notwendiges und zu durchschreitendes Architekturelement definiert, welches als Gegenstück des Wohnraums zu betrachten ist. Im zwanzigsten Jahrhundert verortet sie außerdem eine Aufwertung dieser Zwischenräume. (Vgl. 2019, 39) In Zusammenhang mit dieser Aufwertung lässt sich die Brücke von der Sozialanthropologie zur Filmwissenschaft schlagen. Der relativierte Übergangsraum Treppe lässt sich als Passage, ganz im Sinne von Béla Balázs oder Walter Benjamin, bezeichnen. Treppen bilden jene Verbundstücke, die narrativ ohne Bedeutung bleiben, jedoch trotzdem ein nicht unwesentlicher Teil eines filmischen Ausdrucks sind.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Treppen, real wie fiktiv, immer Zwischenräume, wie Schnitträume sind. Es hängt jedoch je nach Ausführung und Standpunkt davon ab, welche dieser beiden Positionen sie stärker bedienen. Sie fungieren hingegen immer als Orte des Überganges, im buchstäblichen, wie im übertragenen Sinne. Angesichts des von Karl Prümm festgemachten Moments der Angst, der bei Durchquerung von Treppen einhergeht (vgl. Prümm, 2012) spielen sie im Kontext des Kellers eine nicht unwesentliche Rolle. Die Angst äußert sich dabei einerseits in einer potentiellen Gefahr, hinunterzufallen und andererseits im Betreten eines unbekannten und unheimlichen Raumes, welches nur durch die Treppe möglich ist. Hier tritt die Kellerstiege in den Vordergrund. Auch wenn sie im öffentlichen Raum, wie etwa in Wohnhäusern oder Einkaufszentren vorkommen, liegt ihr spannender Aspekt im Privaten. Die Kellerstiege erweist sich als markante Sonderform der Treppe, die den Übergang von Oben nach Unten deutlich markiert. Sie verbindet gewissermaßen den hellen Wohnraum mit dem dunklen Stauraum. Sie bildet also sowohl einen furchteinflößenden Eingang unterirdischer Räume wie deren einzigen Ausgang.

5. Typologie des Kellers

Die Funktionalität filmischer Räume geht, wie bereits erwähnt, weit über eine bloße Rahmung der Handlung sowie dessen Schauplatz hinaus. So fungiert auch der Keller als räumlich wie metaphorisch tiefgründiger Handlungsspielraum, indem er Bedeutungsebenen transportiert. Aus den unterschiedlichen Formen und Ausprägungen des Kellers im Film lassen sich diverse Funktionen ablesen. Die Grenzen zwischen den im Folgenden benannten Typen des Kellers können und sollen nicht klar gezogen werden. Nichtsdestotrotz sind sie notwendig, um eine Untersuchung und Analyse an dessen Funktionen durchzuführen. In der Vielschichtigkeit des Untersuchungsgegenstandes entstehen immer wieder Gemeinsamkeiten und Parallelen, die sich durch die Inszenierung und Darstellung des Kellers ziehen, wodurch sich markante Typologien und Funktionen des Kellers ablesen lassen.

5.a. Der Keller als Grab

Bereits in den ersten Fällen, in denen der Keller im Film aufgegriffen und thematisiert wird, wird dieser als Grab inszeniert wie etabliert. Als eines der ersten Motive des Kellers im Film scheint es somit auch als ein dem Keller besonders naheliegendes. Ganz im Sinne der Definition als Lager- bzw. Aufbewahrungsraum wird in den frühen, bereits genannten Beispielen *Arsenic and Old Lace* und *Psycho* im Keller etwas aufbewahrt und vor der Außenwelt versteckt. Dass es sich dabei nicht um Lebensmittel oder Ähnliches, sondern um Leichname handelt, bildet zwar einen unkonventionellen Zugang, unterstreicht wahrscheinlich aber gerade deswegen mehrere Formen der Kellernutzung im Film. Der Keller des viktorianischen Hauses in *Psycho*, in welchem sich die Leiche von Norman Bates Mutter befindet, beinhaltet demzufolge mehrere Motive. Er fungiert gleichermaßen als Grab für Bates Mutter, wie als dessen Versteck vor der Außenwelt. Norman Bates hegt und lagert dort also dieses Geheimnis, während der Ort seine unerfüllten und verdrängten Wünsche beherbergt und widerspiegelt. Letztere Funktionen des Kellers werden später genauer untersucht, weshalb der Fokus hierbei auf den Aspekt des Kellers als Grab gelegt wird.

Bates Mutter befindet sich zudem weder in einem Sarg noch in einer grabtypischen Umgebung. Sie wurde in der Ecke des Raumes in einem Schaukelstuhl trapiert,

umgeben von der kahlen Kellerwand, Lebensmitteln und Gegenständen, die man üblicherweise in einem Keller vorfinden würde. Es scheint so, als würde sie sich lediglich ausrasten und es nur einen Moment dauern, bis sie wieder aufstehen und nach oben gehen würde. Jene filmische Figuren, die sich innerhalb des Kellers oder einer kellerähnlichen Umgebung befinden, die als Grab inszeniert wird, enden meist nicht in ihrer eigenen Absicht dort.

Auf eine unkonventionellere Art zeigt sich das Untergeschoss des Hauses von Guy Carrell in *Premature Burial*. Dort liegen nämlich die Vorfahren des Protagonisten begraben. Jeder Leichnam befindet sich dabei in einem eigens angelegten Raum, was den Keller somit nicht nur als Grab, sondern gar als Gruft festmacht. Viele der dort beigesetzten Menschen seien lebendig begraben worden. Aufgrund dessen fürchtet auch Guy dieses Schicksal. Um diese Angst zu lindern, errichtet er im Laufe des Films sein persönliches Mausoleum. Dieses relativiert die Furcht vor dem Keller als Grab auf unterschiedliche Art und Weise. Neben den zahlreichen Fluchtmöglichkeiten innerhalb wie außerhalb des Sarges gelingt dies vor allem durch den oberirdischen Charakter eines Mausoleums. Er versucht, so viele Gelegenheiten wie möglich zu erhalten, aus seinem vermeintlichen Grab zu flüchten und vergrößert dabei auch seinen Handlungsspielraum. Der Gedanke, in einem Sarg aufzuwachen, ist aufgrund der maximalen Einschränkung an Raum und Licht gepaart mit einer Ausweglosigkeit aufgrund des Sarges selbst und des erdrückenden Erdreichs, welches ihn umgibt, besonders furchteinflößend. Diese Umstände erinnern wiederum stark an jene klaustrophobischen Merkmale, die auch im Keller vorherrschen. Die Besonderheit des Kellers, welcher die Funktion als Grab einnimmt, liegt in diesen Analogien.

Außerdem ist der Keller, anders als Friedhöfe, Mausoleen oder anderer üblicher Grabstätten, ein Teil des Lebens und des Alltags der Lebenden. Auch wenn Friedhöfe in vielen Kulturen ein wichtiger Bestandteil des Lebens sind, so stehen sie immer im Kontext des Gedenkens und der Erinnerung, was immer ein Verweis auf Vergangenes beinhaltet. Der Keller bildet also keine zeitgenössisch übliche Form des Grabes, weshalb er dies auch im Film selten tut. Tritt der Keller im Film als Grab auf, so sind jene Personen, die sich in diesen Gräbern und tatsächlichen wie metaphorischen Särgen befinden, in den meisten Fällen nicht aufgrund natürlicher Todesursachen ums Leben gekommen. Eine Normalisierung des Kellers als Grab stellt einen Bruch der konventionellen Bestattung dar, der sich filmisch durch unerklärliche Geschehnisse und auch psychische Dysfunktionen äußert. Man könnte auch sagen, dass Menschen nicht im

Keller begraben werden wollen, wodurch sie ihrer Erinnerung an sie beraubt würden, weshalb sie, wie in *Premature Burial* verdeutlicht, auf unerklärliche Art und Weise wieder zum Leben erwachen und so einen weitaus schlimmeren Tod erleiden.

Es lässt sich also sagen, dass Gräber, die sich im Keller befinden, entweder geplant oder ungeplant zu jenen geworden sind. In beiden Fällen stehen ungewöhnliche Geschehnisse damit in direktem Zusammenhang. Sterben Menschen im Keller oder verbleiben ihre Leichen dort auf ungeplante Weise, wie dies in *Psycho* oder *Arsenic and Old Lace* der Fall ist, so sind die Todesursache bzw. die Umstände, wie es dazu gekommen ist, ungewöhnlich und deshalb bemerkenswert. Wird das Grab im Keller jedoch als herkömmlich etabliert, so tritt das Ungewöhnliche erst nach dem Tod ein, was im Falle von *Premature Burial* einen wesentlichen Einfluss auf die Umgebung des Kellers und die darin handelnden Personen nimmt. Als eine der häufigsten Funktionen, die der Keller im Film einnimmt, ist das Grab stets ein Verweis auf das Leben jener toten Personen, die dort begraben sind bzw. auf jene lebenden Personen, die einen Bezug zu diesem Grab aufweisen. Das Grab im Keller wirft dahingehend entweder Fragen bezüglich der Umstände, wie es dazu kommen konnte, oder bezüglich jener Personen, die den Ort als Grab zulassen auf. Der Keller hat in seiner Funktion als Grabstätte also oftmals auch das Potential, verborgene narrative Strukturen aufzudecken und zu thematisieren.

5.b. Der Keller als Versteck

Diese verborgenen Strukturen können sich währenddessen gleichermaßen im Keller selbst befinden, was den Keller in weiterer Folge ebenso als Versteck etabliert. Dass der Keller also in vielen Fällen als Versteck dient, liegt dahingehend in der Natur des Kellers selbst. Durch seinen unsichtbaren und unterirdischen Charakter gibt es auf den ersten Blick keinen geeigneteren Ort für Verstecke innerhalb eines Gebäudes. Da der Keller von außen nicht ersichtlich ist und dadurch auch keine klar visuelle äußere Form annehmen kann, entzieht er sich dieser Form der Wahrnehmung. Dies lässt seine Präsenz annähernd in Vergessenheit geraten, was für die Effektivität des Verstecks förderlich sein kann.

Der Prozess des Versteckens obliegt einer syntaktischen Struktur, was ihn zu einem vielschichtigen Vorgang macht, der unterschiedliche Motive verfolgt. Aus diesem Grund taucht der Keller als Versteck auch in mehreren Typen des Kellers auf. Das Subjekt, also *wer* etwas versteckt, ist dabei ebenso von zentraler Bedeutung, wie das Objekt, also *was* versteckt wird. Zudem bedingt der Prozess des Versteckens stets eine Art Gegenposition, die das Versteck rechtfertigt, also jemanden oder etwas, *wovon* etwas versteckt wird. Gibt es niemanden bzw. nichts, wovon etwas versteckt wird, liegt auch kein Prozess des Versteckens vor, sondern vielmehr die Handlung des Lagerns oder Ablegens. Dass der Keller hierbei sämtliche Varianten und Ausführungen des Versteckens bedienen kann, verdeutlicht die Vielschichtigkeit seines Raumes. Die Präpositionen innerhalb dieser syntaktischen Struktur sind in diesem Falle geklärt bzw. nicht direkt von zentraler Bedeutung. Die räumliche Komponente nimmt in dieser theoretischen Ausführung klarerweise der Keller ein, wobei die zeitliche Präposition mehr oder weniger irrelevant für die Funktion des Kellers ist. Lediglich im Kontext des Bunkers tritt dieses Element in den Vordergrund, wodurch sich ein weiterer Kellertyp erkennen lässt. Subjekt, Objekt und dessen Gegenposition, die der Prozess des Versteckens bedingt, stehen dabei in stetiger Wechselwirkung zueinander. Sämtliche Positionen sind von Relevanz und verändern das Narrativ, sobald sich eine Konstante verändert.

Das versteckende Subjekt ist in einem narrativen Kontext in den meisten Fällen an Protagonisten oder Antagonisten geknüpft. Anders gesagt ist es also das Gute, welches etwas vor dem Bösen versteckt oder umgekehrt. Von zentraler Bedeutung ist dabei jedoch vielmehr das Motiv, weshalb etwas vom Guten bzw. vom Bösen versteckt wird. Dies ist innerhalb narrativer Prozesse direkt an das versteckte Objekt geknüpft. Ist dieses dem Kinopublikum aus dramaturgischen Gründen nicht von Beginn an bekannt, kann das Aufdecken des Versteckten auch eine Umkehr der Gut-Böse-Konstruktion zur Folge haben.

Meist stellt das Objekt jedoch keinen bloßen Gegenstand dar. Der Keller als Versteck für einen physischen Gegenstand wäre also, vor allem im Kontext des postmodernen Kinos, ein zu simples Narrativ, weshalb sich das versteckte Objekt meist als abstrakte Position äußert. Tritt der Keller als Versteckort auf, so stellt sich das versteckte Objekt weitaus häufiger als Person oder ungeschönte, private Persönlichkeitsstruktur bzw. dessen Bedürfnisse heraus. Beide Objekte stehen sowohl in Zusammenhang mit dem Motiv des Versteckens, bieten aber in ihrer Funktion weitaus differenziertere

Bedeutungsebenen, weshalb sie in späteren Typen genauer erläutert werden. Stellt das versteckte Objekt eine oder mehrere Personen dar, so dient der Keller sowohl als Versteck als auch als Gefängnis. Dient der Keller als Raum unerfüllter oder verdrängter Wünsche, so kann dies ebenso das Motiv des Versteckens beinhalten. Gleiches gilt für den Keller als privatester Ort, in welchem man sich nicht verstecken kann oder muss. Außerdem können neben Gegenständen, Personen und Persönlichkeitsstrukturen etwaige Pläne, Gedanken oder Absichten als Objekt auftreten. Diese können in einem filmischen Kontext wiederum anhand physischer Gegenstände verdeutlicht und transportiert werden.

Verstecken kann in seiner Form als reflexives Verb, jedoch auch als *sich vor etwas* verstecken verhandelt werden. Dabei deckt sich das versteckende Subjekt mit dem versteckten Objekt, was wiederum direkten Bezug auf das *Wovor* nimmt. In einem narrativen Kontext versteckt sich klassischerweise das Böse vor dem Guten. In einer klassischen Inszenierung versteckt sich also beispielsweise der Verbrecher vor den Gesetzeshütern – Bonnie & Clyde vor der Polizei, oder der Antagonist vor dem Superhelden – Joker vor Batman. Dass sich hingegen oftmals auch das Gute vor dem Bösen versteckt, sobald dieses an Macht gewinnt, zeigt sich etwa in *Schindlers Liste* (Steven Spielberg, 1993), wo sich verfolgte Menschen vor den Nationalsozialisten verstecken. Die Gegenposition des Subjekts, also das *Wovor*, kann also in seiner Wechselwirkung mit dem Subjekt, ebenso von zentraler Bedeutung sein. Dabei ist es immer an das Motiv des Versteckens gebunden. Es besteht demzufolge auch in diesen Verhältnissen ein reger Austausch, die Objekt und Subjekt in unterschiedliche Relationen setzen.

Der Keller fungiert als filmischer Raum also in vielen Fällen als Versteck. Da er dies jedoch selten in einer reinen Form als Versteck tut, sondern größtenteils in Kombination mit weiteren Bedeutungsebenen und Funktionen auftritt, lässt sich das Motiv des Versteckens zwar benennen, jedoch schwer als alleinstehend eingrenzen. Nichtsdestotrotz bildet es eine zentrale Funktion des Kellers im Film, weshalb es auch aufgrund der vermeintlichen Unsichtbarkeit des Kellers in der Analyse und Interpretation jeglicher Formen von Kellertypen mitschwingt.

5.c. Der Keller als Gefängnis

Ein abgeschlossener Raum bietet immer das Potential eines Gefängnisses. Wichtig dabei ist lediglich die Möglichkeit, diesen zu jeder Zeit verlassen zu können. Die bereits besprochene Konstruktion einer einsamen Insel kann dabei gleichermaßen als Gefängnis bezeichnet werden, wie ein von außen abgeschlossenes Zimmer oder ein durch Naturgewalten von der Außenwelt abgeschnittenes Dorf. Gefangensein bedeutet also stets einen Kontrollverlust des gefangenen Objekts, dorthin zu gehen, wo immer es ihm beliebt. Dieser Zustand, der an sich bereits einen klaustrophobischen Charakter aufweist, wird in möglichst engen Umgebungen intensiviert. Dabei spielt auch eine Minimierung potenzieller Ausweg- oder Fluchtmöglichkeiten eine zentrale Rolle. Eine Kombination dieser Prozesse lässt sich im Kontext von Kellerräumen beobachten. Der Mangel an räumlichen Mitteln, der den Keller ohnehin zu einem klaustrophobischen Raum werden lässt, wird durch seine unterirdische und dadurch ausweglos scheinende Position verstärkt. Zudem lässt die Abgeschiedenheit, die sich unter anderem durch die Abwesenheit von Tageslicht oder Frischluft manifestiert, keinen direkten Gedanken an eine freie und weitläufige Außenwelt zu. Werden Personen in einem Keller gefangen, so geschieht dies in den meisten Fällen gegen deren Willen, was deren Bedürfnis nach Freiheit und den damit einhergehenden klaustrophobischen Ängsten untermauert.

Der Prozess des Gefangenseins bedarf ähnlich jenem des Versteckens sowohl eines aktiven Subjekts wie eines passiven Objekts. Aus diesen und deren Verhältnis zueinander lassen sich meist auch direkt die Motive des Gefangenseins oder -nehmens erkennen. Wie auch in den bereits erwähnten Kellertypen spielt die Konstruktion von Gut und Böse auch in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Man könnte sagen, dass sich beide, unabhängig davon, ob das Gefängnis als Keller inszeniert wird, gegenseitig einsperren und gefangen nehmen. Im Keller jedoch, findet immer eine Intensivierung des Bösen, nie des Guten statt. Nimmt das Gute also das Böse gefangen, so wird der Grad an Boshaftigkeit im Keller maximiert. Man könnte sagen, das gefangene Böse ist hässlicher und gefährlicher, je tiefer man es wegsperrt, während das Gute innerhalb dieses Vorgangs nicht an Intensität gewinnt. Umgekehrt wird das Ausmaß der Grausamkeit eines aktiv gefangennehmenden Bösen, abgesehen von seinen Taten, anhand der Form und Tiefe des Gefängnisses ersichtlich. Der Keller, der sich

dabei in vielen Fällen verlies- oder kerkerartig zeigt, unterstreicht in diesem Zusammenhang die enorme Intensität des Bösen.

Selbstverständlich können Gut wie Böse auch sich selbst gefangen nehmen, was jedoch meist dramaturgische Hintergründe hat, die sich im Laufe der Erzählung auflösen. Es sind außerdem Fälle denkbar, in denen das gefangennehmende Subjekt durch einen Zufall, eine Naturgewalt oder eine Nachlässigkeit auftritt. Dabei äußert sich das gefangene Objekt jedoch nie als böse, da sonst das Spannungsverhältnis zwischen Gut und Böse aufgelöst wird und sich so etwaige Problemstellungen quasi von selbst lösen würden. Abstrakte Formen des gefangenen Objekts sind außerdem stets an Menschen oder andere Lebewesen gekoppelt, was ihre Autonomie gänzlich einschränkt. Persönlichkeitsstrukturen, Wünsche, Träume oder Ähnliches äußern sich in diesem Falle oft innerhalb des Kellers, sie sind jedoch nicht direkt in ihm gefangen, sondern eher in den Figuren selbst.

Die Funktion des Kellers als Gefängnis kann direkt an das Gute, wie an das Böse geknüpft sein. Neben der Intensivierung des Bösen, die im Keller stattfindet, dient er dem Bösen auch oft als Versteck. Das Böse nutzt den Keller gewissermaßen als Gefängnis, während es ihm gleichermaßen dabei hilft, das Gefangene vor der Außenwelt zu verstecken. Im Gegenzug bedeutet dies auch, dass das Gute, hält es das Böse im Keller gefangen, sich diese Doppeldeutigkeit des Kellers zu eigen macht. Das Böse wird dabei also vor der Außenwelt zu ihrem Schutz, gleichermaßen versteckt, wie gefangen gehalten.

Beispiele dafür finden sich in vielen Filmen, in denen das Böse bereits vom Guten gefangen genommen wurde. Unterirdische Zellen und Gefängnisräume kommen darin nur dann vor, wenn das Böse möglichst grob charakterisiert wird und deshalb besonders von seiner Umwelt abgesondert werden muss. Die Tiefe ist dabei ein ausschlaggebendes Kriterium. Dies trifft ebenso auf die umgekehrte Konstellation zu, in welcher das Gute vom Bösen gefangen gehalten wird. So ist etwa Natascha Kampuschs Gefängniszelle, wie in *3096 Tage* (Sherry Hormann, 2013) dargestellt, aufgrund ihrer tiefen und perfiden versteckten Lage besonders unmenschlich. Der Zugang zum hintersten Kellerraum, in welchem sie gefangen gehalten wird, gestaltet sich nicht nur außerordentlich lang, sondern aufgrund der unterschiedlichen Räume und Portale auch besonders beschwerlich. So müssen erst Tresore, Kommoden, oder lose Bodendielen

beseitigt werden, die schließlich enge Schlupflöcher preisgeben, die erst ein Zugang in den hintersten Kellerraum zulassen. Die dortige Abwesenheit von Bewegungsfreiheit, Tageslicht und Frischluft bestätigt die enorme Tiefe des Raumes und die damit einhergehende hohe Konzentration des Bösen, die der Entführer Wolfgang Priklopil einnimmt. Angesichts der Originalaufnahmen des Kellers und dessen komplexen Zugangs, die der Film zwar nicht aufgreift, jedoch in Zeitungen und Nachrichtensendungen veröffentlicht wurden und so bei der Rezeption des Films in Erinnerung gerufen werden, vervielfacht sich diese Konstruktion des Bösen dramatisch. Nichtsdestotrotz soll hier nicht das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion im Zentrum der Verhandlung stehen. Es ist der Keller, der das Potential aufweist, die Formen und Strukturen des Bösen in einer besonders reinen Form aufzudecken und zu thematisieren. Je tiefer und abgeschiedener er sich dabei darstellt, desto intensiver und klarer findet dieser Prozess statt.

5.d. Der Keller als Ort der Intimität

Die Attribute und Funktionen des Kellers, die ihn unter anderem als Versteck etablieren, bieten zudem ein tiefgründigeres Potential. Der Moment der Einsamkeit, der im Kontext dieses Verstecktopos aufkommt, birgt neben den besprochenen meist negativ konnotierten Positionen auch positive Optionen. Die Abgeschiedenheit des Kellers kann dahingehend auch Geheimnisse und innerste Empfindungen bzw. Verlangen hervorbringen und aufzeigen. Aufgrund der Position, die der Keller in der Struktur eines Gebäudes einnimmt, ist es ihm möglich, so in der Tiefe das tiefste Innere der menschlichen Psyche und damit einhergehende Traumata hervorzubringen. Wieder ist es unter anderem die vermeintliche Unsichtbarkeit des Raumes, die dies fördert.

Der Keller erfüllt unter dieser Prämisse also die Funktion eines sehr intimen Ortes, in welchem man sich nicht verstecken muss oder kann. Das reflexive Konzept des Versteckens hängt mit diesem Kellertyp also stets implizit zusammen, was nicht nur die Frage nach dem *Wovor* aufwirft, sondern auch die abstrakte Form des versteckten Objekts kräftigt. Figuren verstecken also gewissermaßen ihre innerste Psyche und Persönlichkeitsstruktur vor deren Außenwelt, um so gängigen Normen und Konventionen zu entgehen, was das Versteck auch gleichermaßen zu einem Gefängnis werden lässt. In seiner Alleinstellung ist der Keller dazu in der Lage, Konventionen und Normen

gleichermaßen zu ignorieren wie zu brechen. Ob dieser Vorgang seitens des Subjekts mutwillig geschieht, ist dabei nicht von unmittelbarer Relevanz. Die Psyche erhält so einen filmischen Raum, um sich frei zu entfalten und zu äußern. Durch den Keller wird es dem Kinopublikum folglich ermöglicht, einen tiefen Einblick in die ungeschönte Psyche und Persönlichkeitsstruktur von Figuren zu erhalten. Würde man einen menschlichen Körper als Gebäude darstellen, so wäre also der Keller als jener Raum zu lokalisieren, in dem sich die innerste Psyche befindet. Der privateste und intimste Raum eines Gebäudes wird so zur Bühne privatester und intimster Formen menschlicher Gefühlsleben. Wechselt man nun die Perspektive, lässt sich interessanterweise ein umgekehrter Bezug zum Keller als Gefängnis herstellen. Die sich in Figuren versteckende ungeschönte Psyche bricht im Keller sozusagen aus ihrem Gefängnis aus und zeigt sich dort unverfälscht.

Der Keller tritt schließlich dann als Ort der Intimität im Film auf, wenn eine Figur ihre innerste Psyche außerhalb nicht ohne Konsequenzen äußern kann. Dies führt dazu, dass sich die Psyche in einem Gefängnis wiederfindet, das der Keller darstellt. Die innerste Psyche einer Figur ist demzufolge im Keller gleichermaßen gefangen wie versteckt.

Als anschauliches Beispiel eignet sich in diesem Kontext Jonathan Demmes Film *The Silence of the Lambs*. Die junge Ermittlerin Clarice Starling ist darin auf der Suche nach dem Serienmörder Buffalo Bill und einer entführten jungen Frau. Dabei klopft sie im Zuge der Ermittlungen an die Haustüre von Jack Gordon. Dieser stellt sich später als Jame Gumb heraus, welcher als von Journalisten bezeichneter Buffalo Bill mehrere Morde zu verantworten hat. Die Handlungsspielräume des Hauses von Buffalo Bill zeigen die Figur demnach in seinen unterschiedlichen Facetten und Persönlichkeiten. Während seine Tarnung als Jack Gordon im Erdgeschoss aufliegt, verbleibt seine wahre Identität im Keller. Die Kellersequenz entpuppt nicht nur Jame Gumbs Transsexualität, die er lediglich im Keller ausüben vermag, sondern außerdem den Aufenthaltsort der Entführten. Interessant ist dabei die vielschichtige Funktion, die der Keller in diesem Zusammenhang einnimmt. Es befinden sich demnach zwei Personen in Buffalo Bills Keller: Buffalo Bill selbst und sein entführtes Opfer. Für beide ist der Ort gleichermaßen Gefängnis wie Versteck. Die Doppeldeutigkeit von Buffalo Bills Keller tritt also sowohl in seiner Funktion als Versteck als auch als Gefängnis auf. Bezogen auf die entführte Person ist jedoch zweiteres lediglich daran geschuldet, dass die versteckende Instanz als Böses etabliert wurde und gewissermaßen das Gute vom Böse

versteckt gehalten wird. Dahingehend befindet sich ihr Gefängnis außerdem unter dem eigentlichen Keller in einer Art Schacht, der im Keller händisch gegraben wurde. Dies etabliert Gumb in seiner Rolle als Entführer außerdem gewissermaßen als Wärter, der sich auch deshalb eine Ebene über seinem Opfer befindet. Für Jame Gumb ist der Keller als Ort der Intimität zu bezeichnen, wobei sowohl die Positionen des Gefängnisses wie jene des Verstecks bedient werden. Erst die Kombination dieser beiden Funktionen und Typen etablieren den Ort der Intimität. Es werden dabei also mehrere Typen des Kellers in diesem Film bedient, während ein weiterer, jener des Kellers als Raum der Intimität, in den Vordergrund tritt. Gumbs Psyche versteckt sich gewissermaßen im Keller vor der Außenwelt, da sie aufgrund ihrer Transsexualität nicht gesellschaftlich anerkannte Normen und Konventionen bedient. Dies macht den Keller gleichermaßen zu einem Gefängnis, in dem sie sich nicht verstecken kann oder muss.

5.e. Der Keller als Raum unerfüllter Wünsche

In direktem Zusammenhang mit dem Keller als Ort der Intimität steht der Raum als Ort unerfüllter Wünsche. Dies resultiert aus den erläuterten Merkmalen des Kellers als privatester und intimster Ort und kann dahingehend auch etwaige Traumata thematisieren und verhandeln. Der Keller dient gewissermaßen als Projektionsfläche unerfüllter Wünsche und Bedürfnisse der intimsten und privatesten Persönlichkeitsstrukturen filmischer Figuren. Im Zuge der ungehinderten Ausführungen, die die innerste Psyche von filmischen Figuren im Keller vornehmen kann, äußern sich ihre Wünsche ebenda. Der Umgang filmischer Figuren mit diesen Wünschen ist dabei von deren Existenz und dessen Auftreten zu trennen. So kann die Nichterfüllung mancher Wünsche zu deren Verdrängung führen, was hingegen eher dem Prozess des Ablegens, als jenem des Auslebens zuzuordnen ist und so einen Hinweis auf einen weiteren Typen, nämlich den Keller als Archiv, gibt. Nichtsdestotrotz gibt der Keller auch in seiner Funktion als Ort unerfüllter Wünsche Einblick in die Psyche und Persönlichkeitsentwicklung filmischer Figuren.

Deutlich erkennen lässt sich dies etwa in Ulrich Seidls *Im Keller* (2014). Darin wird es durch den Keller als Handlungsspielraum erst möglich, gewissermaßen hinter die Fassade der handelnden Personen zu blicken. Sie können dort ihre innersten Wünsche ungestört ausleben und sie dort frei entfalten. Durch den dokumentarischen Charakter

des Films, der unter anderem auf jegliche Form der Kamerabewegung verzichtet, tritt das Geschehen im Keller in den Vordergrund. Im Schutze der Kellerwände offenbaren sich so ungeschönte und tief verankerte Wünsche der Charaktere. So äußern sich im Verlauf des Films vielschichtige Wünsche und Obsessionen unterschiedlicher Charaktere. Ein Ehepaar, das seinen lange nicht genutzten Partykeller vorstellt, schwelgt dabei in Erinnerungen an Feste, die dort gefeiert wurden, wodurch der Wunsch nach vergangen Zeiten implizit in Worte gefasst wird. Eine ältere Dame begibt sich währenddessen in den hintersten und privaten Kellerraum ihrer Wohnung, um dort Puppen zu bemuttern, die einem Neugeborenen zum Verwechseln ähnlich sehen. Offenbar sehnt sich diese Frau danach, mütterliche Gefühle zu empfinden. Die gezeigten Wünsche sind dabei ebenso individuell, wie jene Personen, die sie hegen. So werden sexuelle Praktiken, die aufgrund ihrer extravaganten und fetischisierten Form nicht gängigen Konventionen entsprechen, ebenso thematisiert, wie exotische Jagdtrophäen und umfangreiche Modellbauanlagen. Auch wenn sich die Ausformung der Kellerräume durchgehend unterschiedlich darstellt, so orientieren und bedienen sich alle an den versteckten und tiefsten Wünschen deren Besitzer. Dies gilt gleichermaßen für den unterirdischen Partykeller Jugendlicher, der als Ort der heranwachsenden Persönlichkeitsbildung dient, wie für die unterirdischen Räumlichkeiten eines NS-Sympathisanten, der mit NS-Devotionalien, Hakenkreuzen und Hitler-Portraits ausgestattet ist. Alle gezeigten Personen leben gewissermaßen ihre intimste Persönlichkeit im Keller aus, während sie sich unerfüllten Wünschen widmen und auch nach deren Erfüllung streben.

Dies unterscheidet sie dahingehend zu jenen filmischen Figuren, die diese Wünsche aus unterschiedlichen Gründen verdrängen. Wie bereits erwähnt, dient in diesem Zusammenhang der Keller als versteckter Lagerraum. Ein zentrales Merkmal dieser abgelegten und verdrängten Wünsche ist, dass diese nicht verworfen und so gewissermaßen entsorgt worden sind. Daraus lässt sich schließen, dass im tiefsten Inneren noch Hoffnung der Erfüllung dieser Wünsche besteht. Legt man dies auf ein filmisches Beispiel um, so sehnt sich Norman Bates noch immer nach der Nähe seiner Mutter, während er diese Sehnsucht jedoch in den Keller abgelegt hat. Der verdrängte Wunsch nach der Nähe und Zuwendung seiner Mutter wird von Bates nicht aufgegeben, sonst hätte er sie wohl ordnungsgemäß beerdigt und sich mit dem Tod seiner Mutter mehr oder weniger abgefunden. Interessant ist dabei auch, dass sich der Lagerraum seiner verstorbenen Mutter, die diesen Wunsch gewissermaßen verbildlicht, im hintersten und unzugänglichsten Raum des Kellers befindet, der durch eine

verschlossen gehaltene Türe und einen weiteren Treppenabsatz tiefer vom eigentlichen Keller abgetrennt wird.

Während sich der Keller also als Raum unerfüllter Wünsche äußert, lässt er gleichermaßen dessen Ausleben und Auseinandersetzung zu. Können filmische Figuren deren unerfüllte und auch unkonventionelle Wünsche und Obsessionen ausüben, so geschieht das in den meisten Fällen in unterirdischen Kellerräumen, was ein positives Verhältnis zwischen Wunsch und Wünschenden bedingt. Ist dieses eher negativ, werden unerfüllte Wünsche in Kellerräumen in unbeachteter Form deponiert und abgelegt. In beiden Fällen erachten die wünschenden Personen und Figuren jedoch die unerfüllten Wünsche als derart relevant und aufbewahrenswert, dass sie sie nicht verwerfen und aus ihrem Leben beseitigen bzw. sich mit deren Nichterfüllung abfinden.

5.f. Der Keller als Lager und Archiv

Neben den besprochenen komplexeren Kellertypen findet der Keller hingegen auch seine filmische Funktion als Lager und Aufbewahrungsort. Dies bedient einerseits die Kellerdefinition als Lagerraum per se, während es andererseits auch das Potential der Vergangenheit in der Zukunft beinhaltet. So finden sich im filmischen, wie im realen Keller unter anderem Gegenstände und Objekte wieder, die nicht zum täglichen Gebrauch bestimmt sind, hingegen gelegentlich genutzt werden. Dazu zählen etwa Fahrzeuge, wie Fahrräder, Motorräder oder Automobile, aber auch Werkzeuge, Lebensmittel und andere gelegentlich benötigte Utensilien. Diese können zwar etwaige Verweise auf dessen Besitzer zulassen, nehmen aber in ihrer Funktion als filmische Kulisse eher selten direkten Einfluss auf dramaturgische und narrative Prozesse. Anders ist dies bei persönlichen Gegenständen und Erinnerungsstücken, die einen direkten Bezug zur Vergangenheit aufbauen. Der Keller fungiert dabei als archivarischer Raum, der positive wie negative Emotionen und Zusammenhänge aufbauen und herstellen kann. Fotografien, Dias, Filme und Bücher, die im Keller aufbewahrt werden, stehen so immer in Bezug zu filmischen Figuren und zur filmischen Narration. Sie sind gewissermaßen persönliche Gegenstände, die vergangene Erinnerungen und Gefühle beinhalten und vergessene gegebenenfalls erneut auslösen können. Es lässt sich in diesem Zusammenhang also sagen, dass in einem filmischen Kontext, sowohl Schrecken wie Liebe der Vergangenheit im Keller beheimatet sein können.

Für sämtliche Gegenstände, die im Keller aufbewahrt werden, seien sie persönlicher oder funktionaler Natur, gilt jedoch Folgendes: sie wurden nicht entsorgt, was ihren potenziellen zukünftigen Wert bekräftigt. Im Moment der Einlagerung wird ihnen zugesprochen, in Zukunft noch gebraucht zu werden.

Gleiches gilt auch für jene Kinoplakate, Programme und Filmrollen, die der ehemalige Filmvorführer Bob Vaughn in seinem Keller in *Zodiac* (David Fincher, 2007) aufbewahrt. Diese zeigt Vaughn dem recherchierenden Journalisten Robert Graysmith, der sich dadurch Hinweise zum Zodiac-Killer erhofft. Die Kellersequenz des Films etabliert den unterirdischen Raum des Hauses als typisch dunklen und unheimlichen Ort, in welchem persönliche Erinnerungen in Form von Dokumenten und kinospezifischen Gegenständen abgelegt und archiviert werden. Diese Objekte verweisen explizit auf die ehemalige berufliche Tätigkeit von Bob Vaughn als wichtigen Mitarbeiter eines Filmtheaters, geben aber auch implizit selbstreferenzielle Anzeichen wieder. Die bereits besprochene Reduktion der Mittel, die auch in diesem Beispiel einer Kellersequenz zu tragen kommt, vermittelt ein grundsätzliches Unbehagen und potenzielle Gefahr, welche Graysmith dazu veranlasst, so schnell wie möglich Vaughns Haus zu verlassen. In Bezug auf den Film lässt sich der Keller als archivarischer Raum betrachten, der anhand selbstreferenzieller Gesichtspunkte Bezüge zur Geschichte und Vergangenheit aufbaut, die so einen ebenso unbehaglichen Charakter aufweisen. *Zodiac* etabliert den Keller als filmischen Raum also gleichermaßen als Archiv, wie als Ort, der den Schrecken der Vergangenheit beherbergt.

Durch die Aufbewahrung und die damit einhergehende Nicht-Entsorgung, die innerhalb dieses privaten Kinoarchives stattfindet, lässt sich hingegen auch eine Affinität und Hingabe zum Film ablesen, die im Kontext der Filmgeschichte ebenso eine Reminiszenz dieser bedeutet.

5.g. Der Keller als Labyrinth

Das klassische Labyrinth befindet sich, im Gegensatz zur Kellerthematik, stets als alleinstehendes Konstrukt im Freien. Die Verwendung des Labyrinthbegriffs im Kontext von geschlossenen Räumen stellt deshalb immer eine Verwendung im übertragenen Sinne dar. Kellerräume und labyrinthähnliche Raumstrukturen teilen sich trotzdem einige interessante Merkmale. Besonders jene, die in Bezug zu einer Reduktion

räumlicher und filmischer Mittel stehen, bilden einen direkten Zusammenhang zwischen den beiden Raumkonzepten. Während Keller jedoch eine unterirdische Lage bedürfen, so erstrecken sich Labyrinth meist in weit angelegten überirdischen Gartenanlagen. Die Situation, in welcher man sich befindet, wenn man sich innerhalb eines Kellers bzw. eines Labyrinths aufhält, ist jedoch eine ähnliche. Der Mangel an Platz und der Verlust der uneingeschränkten Bewegungsfreiheit stellen dabei die zentralen Parallelen dar. Auch deshalb liegt eine Kombination der beiden Raumkonstruktion nahe. Je größer, tiefer und komplexer die dabei gezeigten Kellersysteme dargestellt sind, desto näher ist der Bezug zu einer labyrinthähnlichen Struktur. Tritt diese Struktur im Kontext eines Kellers auf, so ist diese nie als alleinstehender Kellertyp zu betrachten. Sie steht immer in direkter Verbindung eines oder mehreren Kellertypen, indem sie diese verstärkt. Eine klare Abgrenzung dieses Kellertyps, zu anderen ist auch deshalb nicht möglich. Das unterirdische Gefängnis muss beispielsweise kein direktes Labyrinth darstellen – etwa, wenn es sich dabei nur um einen einzigen Raum handelt, der lediglich durch eine einzige Türe von der Oberwelt getrennt ist. Ist der Zugang eines unterirdischen Gefängnisses hingegen länger, komplexer und verzweigter angelegt, so stellt dieses Gefängnis durchaus ein Labyrinth dar. Dies lässt sich auf alle weiteren Kellertypen übertragen. Dahingehend handelt es sich beim Keller als Labyrinth nie um einen klar abzugrenzenden und alleinstehenden Kellertypen, sondern vielmehr um eine Verstärkung dieser. Die Verwirrung, die stets mit der Struktur eines Labyrinths einhergeht, führt zu einer Maximierung der Enge und Ausweglosigkeit, die wiederum ohnehin aufgrund der Reduktion räumlicher wie filmischer Mittel entsteht. Diese Verwirrung, die ebenso maßgeblich zu einer Verstärkung von anderen Kellertypen beiträgt, betrifft dabei gleichermaßen jene Figuren, die sich im Keller-Labyrinth befinden, wie jene Personen, die das Kinopublikum darstellen. Aufgrund dessen ist die so vom Film aufgegriffene Verwirrung auch als zentraler dramaturgischer Faktor, bei der filmischen Konstruktion labyrinthähnlicher Kellerstrukturen zu bezeichnen.

Diese klare Verschränkung von Kellertypen mit jenem des Labyrinths und die damit einhergehende Zunahme der Verwirrung und Desorientierung lässt sich in einigen filmischen Beispielen erkennen. So stellen sich etwa die Kellerräume in *3069 Tage* und *Split* (M. Night Shyamalan, 2016) als unterirdische Labyrinth dar, aus denen ein Entkommen schier unmöglich scheint. In beiden Fällen bedeutet diese Form des Kellers sowohl eine Verstärkung der Enge und Ausweglosigkeit während sie auf die komplexe, verworrene und instabile psychische Verfassung der Entführer hindeutet.

Eine Verstärkung des Kellers als Grab lässt sich etwa in *Buried Alive* (Frank Darabont, 1990) beobachten. Beim Versuch den Keller, der dabei ebenso als Gefängnis, wie als Versteck fungiert, zu verlassen, müssen Joanna Goodman und Cortland van Owen, feststellen, dass sich hinter dem vermeintlichen Ausgang ein Labyrinth versteckt, aus dem es nun auszubrechen gilt. Diese labyrinthartige Erweiterung des Kellers verstärkt den Raum als Grab, wie als Gefängnis, wodurch sich die Verzweiflung und Ausweglosigkeit der beiden potenziert. Der Keller tritt dabei über den Übergangsraum der Kellerstiege, durch die vermeintliche Trennlinie der Kellertür, aus dem Untergrund hinaus und endet in einem immer enger werdenden Labyrinth. Dadurch findet eine Intensivierung jeglicher Kellerfunktionen statt, welche die Bedeutungsebenen des Raumes kräftigt und untermauert.

5.h. Der Keller als Hölle

Der Ausbruch des Kellers aus dem Untergrund, wie er in *Buried Alive* vollzogen wird, lässt sich metaphorisch gesehen auch als Reminiszenz an den Kampf der klassischen Gegenpositionen von Oben und Unten, Gut und Böse oder Himmel und Hölle verstehen. Dieser tief in westlich-katholizistisch orientierten Kulturregionen verankerter Topos prägt den Keller sowohl als negativ konnotierten unterirdischen Ort, wie als Gegenposition des Oberirdischen, positiv assoziierten. Die Funktion des Kellers als Ort der metaphorischen Hölle liegt dahingehend nahe und weckt gleichermaßen negative Assoziationen und Erfahrungen des Kinopublikums, wie Verweise auf das Böse in fiktionalen Figuren und Charakteren. Ängste und Traumata, die durch höllenähnliche Strukturen, hervorgebracht bzw. in Erinnerung gerufen werden, stehen dabei immer in direkter Verbindung sowohl jener Personen, die im Film gezeigt werden, wie jenen, die den Film und dessen Raumstruktur rezipieren. Trotz des variierenden Erfahrungshorizonts des Kinopublikums, bestehen Analogien in etwaigen Unsicherheiten, Sorgen und Traumata, die meist auf Erfahrungen und Geschehnisse im Zuge der kindlichen Entwicklung zurückzuführen sind. Dazu zählen auch jene beängstigenden Eindrücke, die direkte Bezüge auf den Keller aufweisen. Der Keller nimmt im Film dahingehend oft jenen Ort ein, in welchem auf diese Erfahrungen eingegangen wird, bzw. wo sich diese ungeschönt und uneingeschränkt zeigen. Als Hölle lassen sich dabei das Erleben jener Situationen bezeichnen, wie jener Ort, an welchem Bezug zu ihnen

hergestellt wird. Das Negative erhält so, ähnlich der bereits besprochenen Psyche, einen Ort sich zu zeigen und gleichermaßen einen Raum, den es beherrschen kann.

Ein derartiger Raum mit diesen spezifischen Konnotationen befindet sich beispielsweise im Hill House in der gleichnamigen Serie *The hunting of hill house* (Mike Flanagan, 2018). Das üppige Anwesen, auf welchem sich das Gebäude befindet, wird von dem Architektenpaar Olivia und Hugh Crain erworben, um es nach ihren Ideen zu gestalten und darin mit ihrer siebenköpfigen Familie zu leben. Das vermeintliche Traumhaus stellt sich aber im Verlauf der Serie als Gegenteiliges heraus. Während die Erwachsenen der Familie nicht an den Spuk und die Geister im Haus glauben, machen die Kinder der Familie darin jedoch beängstigende und traumatisierende Erfahrungen, die sie ihr Leben lang verfolgen werden. Der Keller des Hauses weist dabei einige interessante Positionen und Funktionen auf. Beispielsweise wird bei Restaurierungsarbeiten ein zugemauertes Skelett im Keller gefunden, was den Untergrund des Gebäudes unter anderem als Grab etabliert.

Ein abgesonderter Bereich des Kellers, welcher sich unterhalb der Küche befindet, bleibt der Familie jedoch vorerst unbekannt, bis ihn Luke, das jüngste Kind der Familie, zufälligerweise entdeckt. Die Art und Weise, wie dies in der dritten Folge der Serie mit dem Titel *Touch* geschieht, untermauert den Typen des Kellers als Hölle. Obwohl seine Schwester Theodora kein gutes Gefühl dabei hat, überredet Luke sie dazu, für ihn den Speiseaufzug zu bedienen, damit er darin von der Küche aus in den ersten Stock fahren kann. Entgegen der Erwartungen der Kinder, fährt der Aufzug jedoch nicht nach oben, sondern auf direktem Wege nach unten in den der Familie bisher unbekannten Keller. Dort angekommen durchleuchtet Luke den Lagerraum mittels der einzigen Lichtquelle, die sich dort befindet: seiner Taschenlampe. In Kombination mit der Unwissenheit darüber, was sich an diesem neu erschlossenen Ort befindet, erweist sich der Mangel an Beleuchtung als Träger der beängstigenden Situation. Neben Ratten, Fässern und Regalen beleuchtet der verängstigte Junge, der den Aufzug währenddessen nicht verlässt, eine an Untote erinnernde Kreatur, die immer näher auf ihn zu kommt. Die zu Hilfe eilenden Eltern können Luke schließlich wieder nach oben bringen und aus seiner misslichen Situation befreien. Trotz klarer Indizien, wie etwa Lukes zerrissenes Pyjamahemd, glauben sie jedoch ihrem Sohn nicht, als er ihnen von dem Monster erzählt, welches ihn angefallen hätte.

Während dieser Szene nimmt der Keller mehrere Positionen und Funktionen ein. Vorerst ist es der Keller selbst, der sich im Untergrund vor der Familie versteckt und sich

erst in dieser Sequenz zeigt. Das Motiv des Verstecks tritt also dahingehend in den Vordergrund; auch aufgrund dessen, dass das Haus während der gesamten Serie als eigenständig handelnder Körper inszeniert wird, in welchem jedes Zimmer ein Körperteil bzw. eine Körperfunktion einnimmt. Die abstrakte Form des subjekthaften Charakters von Hill House ermöglicht folglich den aktiven Vorgang bzw. der aktiven Handlung des sich versteckenden Kellers.

Besonders für die Kinder zeigt sich der Keller des Weiteren als metaphorische Hölle. Neben Luke ist es jedoch auch Theodora, die aufgrund des traumatisierenden Erlebnisses und der Machtlosigkeit, ihrem um Hilfe schreienden Bruder zu helfen, sprichwörtlich durch die Hölle geht. Das Unverständnis und den Ärger, den sie dabei vonseiten ihrer Eltern Olivia und Hugh auf sich zieht, verstärken diese negative Erfahrung und die damit einhergehenden psychischen Folgen. Für Luke, der das nachvollziehbare kindliche Bedürfnis hat, mit dem Speiseaufzug zu spielen und ihn als Personenaufzug zu verwenden, bedeuten diese unerwarteten Geschehnisse jedoch in mehrfacher Hinsicht traumatisierende Erfahrungen. Obwohl er den Raum nie direkt betreten hat, so kann man davon ausgehen, dass sich der Keller für ihn als höllenähnlicher Ort herausgestellt hat. Um im bildlichen Kontext des Katholizismus zu bleiben, könnte man den Speiseaufzug, in welchem er eigentlich nach oben, in Richtung Himmel, reisen wollte, als Fegefeuer bezeichnen. Als Vorstufe des Himmels bzw. der Hölle, welche diesem Ort gleichkommt, gewährt der Aufzug in diesem Fall einen bedrohlichen Einblick in die Hölle. Die Kette an Erlebnissen, erst entgegen der Erwartungshaltung nach unten gebracht zu werden, um dort schließlich einen Blick in die Hölle und auf die darin leidenden Seelen, verkörpert durch das zombieartige Wesen, zu erhalten, dient unter anderem als Auslöser für Lukes Grundängste und etwaige Traumata, die sein späteres Leben prägen werden. Doch auch jene Ängste und Kindheitstraumata des Publikums werden innerhalb dieses speziellen höllenartigen Kellerraumes adressiert und hervorgebracht.

Olivia und Hugh glauben ihrem Sohn nicht und gehen davon aus, dass das Hemd wohl in die Mechanik des Aufzuges geraten sein muss und deshalb zerrissen sei. Durch diese Relativierung der Tatsachen findet gleichermaßen eine Relativierung des Kellers als Hölle statt. Als Theodora später den Raum über die Leiter, von der ihr Luke erzählte, betrat, äußert sich der Keller als bloßer Lagerraum, im Sinne der Kellerdefinition per se. Sowohl für Luke wie ebenso für das Publikum, bezieht der Keller jedoch weiterhin gleichermaßen die Funktion des Lagers, wie des Verstecks, aber auch wie

jene einer metaphorischen und unheilbringenden Hölle. Dies stärkt den individuellen Effekt, den der Keller als Hölle auf unterschiedliche Persönlichkeiten haben kann.

5.i. Der Keller als Bunker

Die Motive des Kellers als Schutzraum knüpfen direkt an die Aspekte des Kellers als Versteck an. Ähnlich wie in konventionellen unterirdischen Verstecken, soll der Keller dabei aufgrund seiner Eigenschaften Schutz und Zuflucht bieten. Der entscheidende Unterschied dabei liegt jedoch in der Bedrohung, bzw. im *Wovor* es sich zu verstecken gilt. Während im klassischen Verstecktypus des Kellers die Bedrohung zeitlich innerhalb eines meist grob absehbaren Rahmens liegt, so ist sie im Kontext des Bunkers meist unbestimmt. Auch deshalb greift der Bunkerbegriff den Typus des Kellers als Lager auf, da man sich auf etwaige Gefahren vorbereiten muss, indem innerhalb des Schutzraumes überlebensnotwendige Utensilien wie Wasser, Lebensmittel oder medizinische Grundversorgung aufbewahrt werden. Befindet man sich schließlich in der Situation, sich gezwungenermaßen im Bunker über einen unbestimmten Zeitraum aufzuhalten, so könne man sich selbst auch einer gewissen Art von Einlagerung gegenübergestellt erkennen.

Die Gefahr, vor der man sich innerhalb eines Bunkers zu schützen vermag, scheint außerdem derart unüberwindbar, was die unterirdische Lage und die meist dicken Stahlbetonwände und stark gesicherten Zugänge zu Bunkern zudem vermitteln. Der Schutz vor Naturkatastrophen, Luftangriffen während kriegerischer Auseinandersetzungen oder endzeitähnlichen Begebenheiten nach einem atomaren Unfall soll dahingehend innerhalb möglichst unzugänglichen und stark befestigten Kelleranlagen gewährleistet werden. Die Suche nach Schutz vor derartigen Ereignissen steht dabei immer im Kontext einer Flucht. Der Bunker ist also vielmehr Ort der Zuflucht, als ein Ort des Verstecks, obwohl diese beiden Positionen weitgehende Parallelen aufweisen. Die entscheidende Divergenz dabei liegt jedoch einerseits in der zeitlichen Komponente und andererseits in der absoluten Größe und deren umfangreichen Konsequenzen des *Wovor* – der Bedrohung. Der Bunker führt gewissermaßen das Versteckmotiv des Kellers fort, indem die Bedrohung ein derart enormes Ausmaß annimmt, welches über die Möglichkeiten einzelner Figuren und Individuen hinausgeht.

Der oder die Zugänge des Bunkers sind dabei meist die einzigen oberirdischen Referenzpunkte, wodurch das Erdreich rund um die Räumlichkeiten als natürlicher

Schutzmantel dient. Dieses wird ebenso bei erst oberirdisch erbauten Bunkerräumen oder -anlagen nachträglich zum Schutz aufgeschüttet, was einen erst oberirdischen Raum im Untergrund verschwinden lässt. Dahingehend macht sich der Bunker die Unsichtbarkeit und den Schutz des Erdreiches, welches ihn umgibt, zu eigen und nutzt diese Charakteristika des Kellers zu seinem Vorteil.

Im Film tritt der Bunker meist im Kontext von kriegerischen Auseinandersetzungen in den Vordergrund. Aufgrund seiner besprochenen Form als Zufluchtsort dient er dabei oft als sichere Umgebung für Oberbefehlshaber und andere hohe militärische wie politische Handlungsträger. So geschieht dies auch in Oliver Hirschbiegels Film aus 2004 *Der Untergang*. Darin werden die Ereignisse der letzten Tage des zweiten Weltkrieges thematisiert, wobei ein Großteil der Handlung innerhalb des Führerbunkers angesiedelt ist. Die Atmosphäre innerhalb des Bunkerkomplexes ist durchwegs beengend, trist und farblos. Jegliche Versuche, etwa durch Feiern von Festen, Konsum von Alkohol oder Beschaffung hochwertiger Inneneinrichtung, diesen negativen Positionen entgegen zu wirken, scheitern hingegen. Die grauen Wände der Bunkerräume lassen eine atmosphärische Aufwertung der Kellerräume in keiner Weise zu. Neben der zunehmenden Bedrängung der gegnerischen Einheiten außerhalb des Bunkers steht außerdem ein ständiger Verlust von lebensnotwendiger Grundversorgung wie taktisch und militärisch wichtigen Kommunikationsverbindungen innerhalb des Bunkerkomplexes im Raum. Die Abwesenheit von Fenstern und Tageslicht, sowie die Auswirkungen des Artilleriebeschusses rund um den Bunker, also permanente Erschütterungen oder flackernde Leuchtmittel, untermauern diese unüberwindbare Bedrohung, vor der man sich im Bunker verstecken vermag. Die gut bewachten, aber trotzdem unscheinbaren Eingänge des Bunkers und deren in einigen Sequenzen gut ersichtlicher labyrinthähnliche Charakter untermauern diese Form des Kellers gleichermaßen als Ort der Zuflucht, wie als Ort des Versteckens. Die Hoffnung des Überlebens, welche direkt an den Bunker geknüpft ist, wird in *Der Untergang* dahingehend aufgegriffen wie negiert, indem es keine Überlebenden innerhalb der Anlage gibt. Einen weiteren Ausweg oder Zufluchtsort neben dem Bunker gibt es nicht. Löst sich die Bedrohung, wie etwa die Flucht und das Überleben von Traudl Junge zeigt, nicht irgendwann auf, so bleibt gewissermaßen nur noch der Suizid bzw. der Tod. So tritt wiederum der erste besprochene Kellertyp, nämlich jener des Grabes in den Vordergrund.

6. Beispielanalysen

Angeichts der nun dargelegten Kellertypen bietet es sich an, diese anhand konkreter Beispiele zu besprechen und ihre Funktionen so genauer einzuordnen. Die folgenden Beispielanalysen werden zeigen, inwiefern sich die unterschiedlichen Kellertypen im Film darstellen und wie deren Eigenschaften im Film aufgegriffen und genutzt werden. Die Multifunktionalität des klaustrophobischen filmischen Raumes wird dabei anhand konkreter Kellerräume beleuchtet.

6.a. Der schwimmende Keller - *Das Boot*

Dem ersten Anschein nach bildet Wolfgang Petersens Film *Das Boot* (1981) nicht direkt ein geeignetes Analysebeispiel im Kontext des filmischen Kellers. Nichtsdestotrotz weisen die Raumkonzepte des U-Boots und jene des Kellers umfangreiche Parallelen auf. Vor allem die klaustrophobischen und unterirdischen Merkmale, die wohl die naheliegendsten Gemeinsamkeiten darstellen, sind elementare Bestandteile für die Verschränkung der beiden Räume. Entgegen der Kellerdefinition per se bietet das U-Boot also weitgehende Angriffspunkte, den Keller im Film genauer zu untersuchen. Die Autonomie, die das U-Boot im Gegensatz zum Keller aufweist, ermöglicht zudem genaue Analysen des unterirdischen klaustrophobischen filmischen Raumes. Aufgrund ihrer Loslösung von Landmassen und der Abwesenheit jeglicher überirdischer Referenzpunkte lassen sich U-Boote gewissermaßen als *schwimmende Keller* bezeichnen. So spiegeln sich etliche Merkmale und Definitionen des Kellers innerhalb des Unterseeboots wider, die so Raum für Interpretationen und Analysen zulassen.

Neben der Klärung etwaiger Widersprüche, die im Vergleich zwischen Keller und U-Boot auftreten, gilt es auch die unverwechselbaren Fähigkeiten und Spezifika des U-Boots zu berücksichtigen. So bietet es sowohl in einem militärisch-maritimen Kontext wie in der zivilen Nutzung unvergleichbare taktische wie naturwissenschaftliche Möglichkeiten. Bei jeglichen Formen und Anwendungsbereichen der Unterwasserfahrzeuge finden jedoch stets Reduktionen an räumlichen Mitteln statt, was wiederum eine zentrale Parallele zum Keller darstellt. Dabei ist es nicht von Relevanz, ob sich das Boot gerade unter Wasser befindet und taucht oder sich schiffsähnlich überirdisch fortbewegt. Die Abwesenheit von Bullaugen und Luken bei militärischen U-Booten schränkt dahingehend jegliche Form von direkter visueller Wahrnehmung außerhalb

ein. Die Besatzung muss sich daher fast gänzlich auf Anzeigen und Messinstrumente verlassen. Auch dies bildet eine interessante Ähnlichkeit zum klassischen Keller, in welchem es, wenn überhaupt, nur eingeschränkt möglich ist, die Außenwelt wahrzunehmen. Im Falle der U 96, also jenem Modell vom Typ VII C, welches das Boot im gleichnamigen Film von Wolfgang Petersen darstellt, gibt es lediglich eine einzige Öffnung, die zum Ein- wie Aussteigen vorgesehen ist. Da sich diese am Turm befindet, welcher lediglich über eine Leiter zu erreichen ist, untermauert dieser vertikale Zugang die Einschränkung der Bewegungsfreiheit wie der Weitsicht. Lediglich jene Personen, die sich während eines Einsatzes über Wasser auf der Spitze des Turmes bzw. im sogenannten Wintergarten, jenem Bereich, in welchem sich Flugabwehrkanonen rund um den Turm befinden, sind dazu in der Lage, etwas außerhalb des Bootes visuell wahrzunehmen. Selbstverständlich ist dies der Unterwassertauglichkeit geschuldet, es stellt jedoch trotzdem eine Steigerung der klaustrophobischen Umgebung dar. Außerdem findet eine Verschränkung von klaustrophobischen und agoraphobischen Gesichtspunkten, wie jene in Kapitel 4.b. besprochen, statt. So besteht zudem eine wesentliche Ähnlichkeit zwischen Unterseebooten und Raumschiffen. Die Autonomie dieser besonderen Fahrzeuge ist gleichermaßen interessant, wie der Umstand, dass Passagiere, die sie außerhalb eines Hafens oder Ähnlichem verlassen, nicht lange überleben werden. Die lebensfeindliche Umgebung ist ebenso ein gemeinsames Merkmal, wie klaustrophobische oder agoraphobische Positionen. Während einem Tauchgang ist das U-Boot also gleichermaßen alleinstehend und gibt oberhalb der Wasseroberfläche keinerlei Hinweis für seinen Aufenthaltsort. Die Unsichtbarkeit des U-Bootes unter Wasser ist nicht nur eine Kernkompetenz von U-Booten und gewissermaßen deren Existenzgrundlage, sondern stellt gleichermaßen eine Maximierung an potenziellen Angstzuständen dar, was wiederum einen weiteren zentralen Bezug zum unsichtbaren und unterirdischen Keller herstellt. Die beinahe uneingeschränkte Mobilität des schwimmenden Kellers ist zudem als Erweiterung der Möglichkeiten kellerähnlicher Strukturen zu verstehen.

Im Kontext wissenschaftlicher Herangehensweisen an Wolfgang Petersens *Das Boot* ist des Weiteren zu beachten, dass der Film in drei Fassungen erschienen ist. Die unterschiedlichen Versionen des Films weisen derartige Abweichungen voneinander auf, dass es notwendig ist, vorweg zu klären, mit welcher Fassung sich die Analyse auseinandersetzt. Auch wenn die Beobachtungen und Erläuterungen bezüglich des *schwimmenden Kellers* auch in der kürzeren Kinoversion möglich wären, wird sich die Beispielanalyse auf den Director's Cut aus dem Jahr 1997 beziehen. Die dritte Version

von *Das Boot*, die aufgrund ihrer Länge sowohl als Fernsehfilm wie -serie konzipiert wurde, führt zwar die Thematik und die damit verbundenen Kernaussagen des Films weitestgehend fort, bietet jedoch im Zusammenhang mit dem klaustrophobischen filmischen Raum keine unmittelbaren neuen Positionen und Erkenntnisse. Was genau im *schwimmenden Keller* geschieht und wie seine Funktionsweisen dadurch ersichtlich werden, lässt sich deshalb am deutlichsten in der jüngsten Version des Filmes, dem Director's Cut erkennen.

„Ludwig, du hast den teuersten Sarg.“ (*Das Boot. Welterfolg aus der Tiefe*. 2021, TC: 12:49) Mit diesen Worten scherzte man am Set der Vorproduktion zu *Das Boot*, nachdem der Stuntman Ludwig Huppmann aus dem U-Boot-Modell der U 96 stieg. Huppmann steuerte das seetaugliche Modell während erster Außenaufnahmen des Bootes und geriet so in teils beängstigende und gefährliche Situationen. (Vgl. *Das Boot. Welterfolg aus der Tiefe*. 2021)

Diese kurze Anekdote beschreibt einen zentralen Kellertypus, der mit dem U-Boot direkt verknüpft ist: Das Grab. Der schwimmende Keller weist aufgrund seiner Verwendung in kriegerischen Auseinandersetzungen ohnehin weitgehende Assoziationen als Ort des Todes und des Sterbens auf. Diese stehen wiederum selbstverständlich in direktem Zusammenhang mit der unterirdischen Position des Bootes und der omnipräsenten Gefahr unter Beschuss zu geraten und zu sinken, wobei die Besatzung kaum die Möglichkeit hat, an die Wasseroberfläche zu geraten und zu überleben.

Im Film wird der Keller als Grab anhand mehrerer Sequenzen und Gegebenheiten deutlich. Bereits im Vorspann des Werkes, welcher die Situation während des Seekrieges im Atlantik beschreibt und so das Setting der Handlung etabliert, wird die unmittelbare Gefahr des U-Boots als tatsächlicher Sarg thematisiert. Dort ist Folgendes zu lesen: „Von 40 000 deutschen U-Boot-Matrosen kehren 30 000 nie zurück.“ (*Das Boot*. TC: 01:01) Drei Viertel all jener deutschen Soldaten, die während des zweiten Weltkrieges in einem U-Boot kämpften, wären also mitsamt ihren Schiffen untergegangen. Die Nennung dieser dramatischen Zahlen zu Beginn des Films, entsprechen sie der Wahrheit oder nicht, legen allenfalls die enorme Lebensgefahr nahe, in welcher sich die Matrosen während ihrer Einsätze unter und über Wasser befinden. So bleibt diese Gefahr ebenso wie Furcht vor dem Tod während der Rezeption des Films stets im Hinterkopf des Publikums. Die naheliegende Gefahr des unterirdischen Todes und dem damit einhergehenden, meist unbekannten Verbleib der Leichname begleiten gewissermaßen sämtliche Sequenzen des Films und treten in besonders brenzligen

zunehmend in den Vordergrund. Wenngleich U 96 nicht direkt zum Ort des Todes und des Begrabenseins wird, so lassen sich versenkte und gesunkene U-Boote jedoch stets als solche bezeichnen. Der Vergleich des U-Boots mit einem Sarg liegt neben einer ähnlich länglichen Form dahingehend nahe und trifft laut Vorspann des Filmes auch auf dreiviertel der deutschen U-Boote im Zweiten Weltkrieg zu. Auf einer konkreten filmischen Ebene wird dies in *Das Boot* während jener Sequenz deutlich, in welcher U 96 nach einem Treffer auf dem Meeresboden sinkt und die Reparaturarbeiten aussichtslos scheinen. Der namenlose Kommandant offenbart schließlich Kriegsbericht-erstatte Leutnant Werner seine Hoffnungslosigkeit. Auch wenn in *Das Boot* etliche Großaufnahmen zum Einsatz kommen, haben jene, die dieses emotionale Gespräch zeigen, einen einzigartigen Charakter. (Abb. 7) Der Hintergrund der Gesichter ist gänzlich schwarz, wodurch die Figuren aus ihrer Umgebung herausgehoben werden. Dadurch könnten sie sich schließlich an jeglichem dunklen Ort befinden, wodurch das U-Boot als Handlungsspielraum in den Hintergrund tritt. Im Kontext des Gesprächs und ihrer ausweglos scheinenden Situation liegt dahingehend ihr Tod in unmittelbarer Zukunft. Durch die Finsternis, die sie bildlich umgibt, verschwimmt das U-Boot, welches bis dahin ohnehin in eine dunkle



Abbildung 7

Atmosphäre etablierte, gewissermaßen mit dem metaphorischen Sarg, welcher sie endgültig umgeben wird. Auf der Ebene des Bildes lässt sich hier also die endgültige tödliche Bedrohung festmachen, die sich sonst nur auf atmosphärischer Ebene benennen lässt.

Das Motiv des Versteckens liegt ebenso wie die permanente grabähnliche Umgebung, die das Innere eines U-Boots darstellt, gewissermaßen in der Natur des besonderen maritimen Fahrzeuges. Unterhalb der Wasseroberfläche sind Schiffe dieser Art für das freie Auge unsichtbar. Lediglich durch die Unterstützung technischer Hilfsmittel, wie etwa Sonare, können sie von anderen wahrgenommen werden. Außerdem ist es für das Überleben der Besatzung unbedingt notwendig, von feindlichen Einheiten unerkannt und versteckt zu sein. Der Verstecktopos begleitet das U-Boot also bei jedem seiner Tauchgänge. Wie *Das Boot* dabei den Kellertypus des Verstecks explizit aufgreift, ist unter anderem in jenen Sequenzen deutlich erkennbar, in welchen U 96 bei Tauchgängen konkreten Feindkontakt hat. Dabei herrscht bei der Besatzung größtenteils Stille oder dezentes Flüstern, während der Fokus stets auf jener Person liegt, die mittels Kopfhörer Außengeräusche wahrnimmt. Die Insassen verschmelzen gewissermaßen mit ihrem Fahrzeug, sodass gewissermaßen die Maschine, die sie bedienen, eine Erweiterung ihres Körpers darstellt. Innerhalb dieses erweiterten Körpers nehmen wiederum unterschiedliche Personen unterschiedliche Körperfunktionen ein, wodurch das U-Boot als kollektiv gesteuertes Objekt operiert. Die Einschränkungen des Sehsinns werden dabei durch einen Gewinn an Relevanz des Gehörs ausgeglichen. So ist es notwendig, dass dieses uneingeschränkt funktioniert, was der Stille und Anspannung der einzelnen Personen an Bord zugrunde liegt. Die Soldaten verstecken sich also unterhalb des Meeresspiegels als Kollektiv, während sie sich ebenso als Einzelpersonen innerhalb des schwimmenden Kellers verstecken. Es findet hierbei demzufolge eine Doppelung des Verstecktypus statt, wobei die Gegenposition, also *Wovor* sich versteckt wird, unbeeinträchtigt bleibt. Dies zeigt sich etwa in jener Szene, die die Situation während des Beschusses durch einen Zerstörer beschreibt. Obwohl die Explosion mehrerer Wasserbomben in unmittelbarer Nähe des U-Boots die Aufdeckung



Abbildung 8

des kollektiven Verstecks nahelegt, wird diese Position in den Pausen zwischen den Bomben auf individueller Ebenen verstärkt. In Abbildung 8 lassen sich diese Aspekte des Verstecks und dessen Positionen erkennen. Durch

den gerade überstandenen Beschuss findet sich ein Großteil der Besatzung in den Schlafkojen wieder, die nur mittels Taschenlampen spärlich beleuchtet werden. Die einzelnen Personen verstecken sich also, während sich ihr schwimmender Keller, in dem sie sich befinden, ohnehin versteckt. Ihr Versuch, innerhalb der Kojen Schutz zu finden gewährleistet für sie persönlich eine Stärkung des Versteck- und Sicherheitsgefühls, obwohl es im Falle des Entdecktwerdens keinerlei Hilfestellung wäre. Der Lichtkegel jener Lampe, die direkt über ihre Gesichter schwenkt, lässt sich währenddessen metaphorisch als Gegenposition erkennen, *Wovor* es sich zu verstecken gilt: den feindlichen Einheiten. Auf diesem Wege wird auf impliziter Art und Weise die Gesamtsituation beschrieben, wie sie außerhalb und rund um den Stahlkörper stattfindet. Obwohl die Feinde dazu in der Lage waren, den ungefähren Standort von U 96 zu ermitteln, gelang es ihnen jedoch nicht, das Boot zu versenken. Dahingehend bleibt ihnen das genaue Versteck des U-Bootes gleichermaßen verborgen, wie die Körper der Soldaten dem Lichtkegel verborgen bleiben.

Ähnlich wie der Typ des Kellers als Versteck, ergibt sich ein weiterer Kellertyp gewissermaßen aus dem Wesen des U-Bootes heraus: jener des Gefängnisses. Das Verlassen des Bootes ist während Tauchfahrten nicht möglich oder würde tödliche Folgen für die gesamte Besatzung haben. Unmittelbar wird dieser Umstand beim ersten Tauchgang der U 96 in *Das Boot* erkennbar. So wie sich der Kriegsberichterstatte Leutnant Werner dieser Situation bewusst wird, wird dies in dieser Sequenz auch dem Publikum vor Augen geführt. Nachdem der Alarm ausgerufen ist und die Männer sich an ihrer Gefechtsstation eingefunden haben, entsteht ein kurzer Moment der Stille, bevor der Kommandant sein Kommando als Übung aufklärt. Dieser Moment vergegenwärtigt die unmittelbar bedrohliche Situation, welcher man innerhalb des stählernen Gefängnisses unter Wasser ausgesetzt ist. In den Gesichtern, die der Kameraschwenk zeigt, (Abb. 9) ist die damit einhergehende Anspannung abzulesen. Dies gilt sowohl für den unerfahrenen



Abbildung 9

Leutnant Werner wie für jene Soldaten, die bereits Einsätze unter Wasser erlebt haben. Die Unsicherheit und Furcht, die sich in dieser kurzen Sequenz äußern, erhöhen sich zudem mit jedem Meter, welchen das U-Boot sinkt, während das Knarren des unter Druck stehenden Metalls diesen Effekt auf akustischer Ebene untermauert.

Anders als die bereits besprochenen Typen sind die folgenden Kellertypen nicht unmittelbar mit dem U-Boot verknüpft. Die Intimität von einzelnen Personen gerät innerhalb eines U-Boots in den Hintergrund. Dies ist einerseits dem enormen Platzmangel an Bord geschuldet und hängt andererseits auch mit den militärischen Maschinen und Gegenständen zusammen, die meist den ohnehin eingeschränkten Platz einnehmen und so keinen Raum für Persönliches und Intimes geben. So werden die Betten an Bord im Schichtbetrieb abwechselnd benutzt und die Soldaten bleiben bei ihrem Gang auf die winzige Toilette oft nicht ungestört. Trotzdem findet sich der Keller als Raum der Intime auch in der U 96 wieder. Dies wird deutlich, als ein junger Soldat im Gespräch mit Leutnant Werner seine geheime Liebe zu einer Französin erläutert und ihre Schwangerschaft offenbart. Aufgrund der Prägnanz der Beziehungen zwischen deutschen Soldaten und der zivilen Bevölkerung erläutert er dem Kriegsberichterstatter fast flüsternd seine Situation. Beide Gesprächspartner befinden sich dabei in ihren Schlafkojen, wobei der Vorhang als Sichtschutz beinahe ganz zugezogen ist und so nur ihre Köpfe zu sehen sind. Außerhalb dieses Raumes der Intimität hätte der Soldat wohl mit unangenehmen Konsequenzen zu rechnen; jedoch hat er diese innerhalb seiner Kojen nicht zu befürchten. Der Keller als Intimität ist hier also gewissermaßen hinter dem Vorhang zu beobachten und gibt der Figur so einen Raum, sich frei zu entfalten und frei zu sprechen. Dabei fungiert der Sichtschutz gewissermaßen als Erdoberfläche, unter welche man von außen nicht blicken kann, während das U-Boot als Ort darüber einzuordnen ist. Die Privatsphäre, die im U-Boot beinahe gänzlich abwesend scheint, erhält so im übertragenen Sinne des Kellers einen Raum sich frei zu entfalten.

Die persönlichen Beziehungen der Besatzung an Land und die damit verbundene Sehnsucht ist nicht nur im Bezug zum Raum der Intime zu erwähnen, sondern stets im Kontext des Kellers als Ort unerfüllter Wünsche zu betrachten. Dies hängt direkt mit jenem Wunsch zusammen, der in allen Soldaten, egal ob an Land oder zu Wasser, vorherrscht: dem Wunsch zu überleben und nach Hause zu kommen. Da speziell das U-Boot aufgrund seines Einsatzes unter Wasser metaphorisch als Grab aufgeladen ist, liegt dieser Wunsch in beinahe unerfüllbarer Ferne. Dies verstärkt diesen Wunsch

gegenüber jenen in anderen militärischen Einheiten. Der Überlebenswille und die damit einhergehende Sehnsucht nach der Heimat sind so ebenso intim wie potenziell unerfüllbar. Das U-Boot erlangt so in seiner unterirdischen Position gleichermaßen die Funktion als Ort unerfüllter Wünsche. Sie tritt dann in den Vordergrund, sobald der Glaube an das Überleben schwindet. Dies lässt sich etwa an jener Szene erkennen, in welcher die U 96 unter Beschuss steht und so der Tod unmittelbar spürbar wird. In den vermeintlich letzten Sekunden seines Lebens versucht Leutnant Werner so den Wunsch zu überleben zu erfüllen, indem er auf eine Fotografie einer Berglandschaft blickt. Diese steht in einem starken räumlichen Kontrast zu seiner gegenwärtigen Situation. Auf einer senkrechten Achse gibt es gewissermaßen keinen fernerer Ort als eine Bergspitze. Währenddessen ist die Weite und der ausgedehnte Ausblick, welche ein Gipfel bietet, genau gegensätzlich zu der unmittelbar vorherrschenden Enge des U-Boots und des Kellers. Zudem steht die Bedrohung der Enge im Kontrast zu der Sicherheit der Weite, die das Foto vermittelt. Doch nicht nur der Wunsch nach Überleben liefert Anhaltspunkte bezüglich des Kellers als Ort unerfüllter Wünsche. Gespräche über triviale Alltagsthemen wie Fußball oder klischeebehaftete Kommentare über Frauen bilden ebenso Ablenkung und unerfüllbare Sehnsucht nach einem Leben oberhalb der Wasseroberfläche.

Die Funktion des Kellers als Lager und Archiv ist vor allem in den ersten Sequenzen und Bildern an Bord der U 96 deutlich wahrzunehmen. Aufgrund des enormen Platzmangels wird jeder Winkel dazu genutzt, Lebensmittel zu lagern. So hängen gelegentlich Brotlaibe oder Würste ins Bild und festigen so das U-Boot als Aufbewahrungskeller. Die Relativierung des Heldenmythos, welchen das Unterseeboot umgibt, die *Das Boot* auch im Zuge der Beschäftigung und Langeweile der Besatzung vornimmt, greift diese Funktion auf. Dies geschieht gewissermaßen durch die Lagerung der Einheiten und Menschen auf See, um sie im Falle einer militärischen Notwendigkeit jederzeit abrufen und einsetzen zu können. Genauso wie sich die Lebensmittel im Laufe der Lagerzeit verändern, leiden auch die Menschen im U-Boot unter diesen Umständen. Dies zeigt sich vor allem anhand der Veränderung der Körper und Gesichter im Verlauf des Films. Während sich die Figuren zu Beginn des Films gepflegt und adrett in ihrer Uniform darstellen, so nehmen Unreinheiten und Falten im Laufe des Aufenthalts auf dem U-Boot stetig zu. Die Veränderung von filmischen Figuren und Charakteren, die aufgrund von Enge forciert wird, kann demnach nicht nur psychischer Natur sein, wie bereits in Bezug auf *The Lighthouse* besprochen, sondern sich auch auf einer

physischen Ebene auswirken und so Einfluss auf das Erscheinungsbild dieser nehmen, was auch eine Korrelation der beiden Positionen bedeutet.

Der enorme Mangel an Platz scheint den Begriff des Labyrinths im Kontext eines U-Bootes zwar in weite Ferne zu rücken, es lassen sich nichtsdestotrotz Verbindungen zu diesem Kellertypus herstellen. Während das U-Boot eigentlich als grober länglicher Gang zu verstehen ist, geschieht dies weniger auf Ebene des Handlungsspielraumes selbst, sondern vielmehr auf den konkreten Bildern, die der Film vermittelt. Die meisten Einstellungen bilden trotz ihrer unterschiedlichen Größen chaotische Zustände ab, die sich in der Struktur des Bildes abzeichnen. So sind etwa viele Großaufnahmen mit Röhren, Kabeln oder Instrumenten hinterlegt. Durch die ständige Präsenz von mechanischen und technischen Apparaturen im Bild wird Unordnung erzeugt, die einen ähnlichen desorientierenden Effekt innerhalb des filmischen Raumes erzeugt, wie dies ein tatsächlich labyrinthartig angelegter Keller tun würde. Das vermeintliche Durcheinander und die damit einhergehende Verneinung von klaren Strukturen im Bild führen so zu einer Verstärkung der sowohl für Publikum wie für filmische Figuren belastenden Umgebung. Die trübe Farbgebung und der Mangel an heller Beleuchtung untermauern dies atmosphärisch. Der potenzierende Charakter des Labyrinths wird durch die Relativierung des Kellerlabyrinths im U-Boot nicht aufgelöst, sondern bleibt vielmehr auf Ebene des Bildes erhalten. Es findet hier also eine Verschiebung des Kellerlabyrinths statt; diese führt jedoch nicht zum Verlust der Funktionen des Kellerlabyrinths.

Die Verbindungen zwischen U-Boot und Hölle knüpfen direkt an den Kellertypus des Grabes an. Die Hölle steht demnach gleichermaßen in Verbindung mit dem Tod wie das U-Boot. Die senkrechte Raumkoordinate und die damit einhergehenden Gegenpositionen des Oben und Unten korrelieren im Beispiel des U-Boots, wie auch in jenem von Himmel und Hölle, direkt mit Leben und Tod. Die Furcht vor dem Tod und die unmittelbare Bedrohung des Sterbens steigt mit jedem Meter, den sich das U-Boot unter der Wasseroberfläche befindet. In den Momenten des Auftauchens ist wiederum Gegenteiliges der Fall, indem Hoffnung und Lebensfreude ansteigen, je näher man der Wasseroberfläche kommt. In keiner anderen Sequenz des Filmes zeigt sich die metaphorische Hölle so deutlich wie in jener, in welcher die U 96 nach feindlichem Beschuss auf Grund läuft und so auch nicht nur metaphorisch ganz unten angelangt ist.

Die Besatzung befindet sich während der Stunden, in denen sie am Grund ausharren muss, beinahe in einem Zustand zwischen Leben und Tod. Dies vermittelt einerseits die permanente Unsicherheit,



Abbildung 10

ob das Material dem hohen Wasserdruck standhalten wird und andererseits die eingeschränkte Sauerstoffversorgung, die mittels Sauerstoffmasken gewährleistet und verdeutlicht wird. Sie befinden sich gewissermaßen auf einem schmalen Grat zwischen Leben und Sterben. Die Momente des Bangens, ob die vorgenommenen Reparaturen erfolgreich sein werden und das Boot wieder nach oben gelangen kann, enden schließlich in jener Szene, in welcher sich die gesamte Besatzung vor dem Tiefenmessgerät einfindet, um die Motoren zu starten. Die Entscheidung, wie sich der Zustand zwischen Leben und Tod auflösen wird, kulminiert in einer höllenähnlichen Umgebung. Dies liegt in erster Linie aufgrund der roten Farbe nahe, die die Männer der U 96 umgibt (Abb. 10), aber auch in der zuvor aufgebauten Anspannung, die sich in sämtlichen Gesichtern der Soldaten ablesen lässt. Durch die bedrückende Geräuschkulisse und den kurzen Schnitten auf die Anzeigenadel des Tiefenmessgerätes wird die Spannung zusätzlich untermauert. Der schwimmende Keller ist also in jenen Szenen als Hölle zu erkennen, in welchen der Tod unmittelbar im Raum steht. Das rote Licht ist dabei elementar und färbt diese Szenen atmosphärisch wie metaphorisch zur Hölle ein. So wird die Funktion des U-Bootes als Grab gewissermaßen erweitert und ein höllenartiger Zwischenraum etabliert, der die schmale Trennungslinie zwischen Überleben und Sterben markiert.

Ähnlich wie die metaphorische Hölle als Erweiterung des Grabes zu verstehen ist, ist der Kellertyp des Bunkers als Erweiterung des Verstecks zu verstehen. Während im Höllentypus der Raum gewissermaßen erweitert wird, geschieht dies im Verhältnis zwischen Bunker und Versteck eher auf einer zeitlichen Ebene. Darin besteht gleichzeitig die Gemeinsamkeit eines klassischen Bunkers und eines U-Bootes. Der Bunkerbegriff selbst steht ohnehin in direktem Bezug zu kriegerischen

Auseinandersetzungen, wobei er im klassischen Fall in erster Linie Schutz bieten und Bedrohungen von außen abwehren soll. Das U-Boot bietet aufgrund seiner Bauart und des dicken Stahlkörpers einerseits Schutz für seine Insassen, während es andererseits eine versteckte Bedrohung für gegnerische Schiffe darstellt. Aus beiden Positionen heraus ergibt sich eine zeitlich unbestimmte Komponente, die nicht nur die Funktion des schwimmenden Kellers als Lager festigt, sondern auch Grundlage für seine Funktionen als Bunker sind. Die Ungewissheit, wann sich das Schiff im Falle eines Tauchgangs wieder an die vermeintlich sichere Wasseroberfläche begeben kann, manifestiert den für den Bunker zentralen unbestimmten zeitlichen Faktor. In der Autonomie und der annähernd uneingeschränkten Mobilität des U-Boots erweitert sich währenddessen die sonst klassische passive Position des Bunkers hin zu einer aktiven. Sowohl aktive wie passive Momente des Bunkers werden in *Das Boot* thematisiert. Beide werden durch die zeitliche Unbestimmtheit gestützt. Die im Film vermittelte Langeweile und Eintönigkeit des Alltags an Bord eines U-Bootes ist selbstverständlich direkt an die im Bunker zentrale zeitliche Unbekannte geknüpft, während sie den Heldentopos, die die U-Bootfahrer des Zweiten Weltkrieges umgibt, relativiert. Gleichzeitig wird in jenen Szenen, in welchen die U 96 unter Beschuss steht, die eingeschränkte Handlungsfähigkeit der Soldaten abgebildet, die nicht nur die passiv-schützenden Funktionen des Bunkers untermauert, sondern auch dessen unmittelbare Bedrohung von außen darstellt. Währenddessen werden die passiven Funktionen des Bunkers auch in jenen Sequenzen genutzt, in welchen das Boot selbst militärische Manöver vornimmt.

6.b. Der überirdische Keller – *The Shining*

Der Keller wird im Film auch auf implizite Art und Weise aufgegriffen, wodurch seine Funktionen gleichermaßen hervortreten. Im Beispiel von Stanley Kubricks *The Shining* (1980) geschieht dies auch ohne einer klar erkennbaren Existenz oder Zuschreibung unterirdischer Räumlichkeiten. Gemeinsam mit seinem Sohn Danny und seiner Frau Wendy bezieht darin Jack Torrance das Overlook Hotel in den Bergen von Colorado, um es über den Winter zu verwalten. Aufgrund der saisonalen Schließung des Hotels verbringen sie mehrere Monate alleine in dem großen Gebäude und erfahren dadurch extreme Gefühle wie Einsamkeit, Isolation und Freiheitsentzug. In Kombination mit den Geschehnissen, die in vergangenen Wintern im Hotel stattgefunden haben, führt diese

psychisch besonders fordernde Situation dazu, dass Jack den Verstand verliert und seine Familie mit einer Axt zu töten versucht.

Das Overlook Hotel wird im Zuge dieser Erzählung quasi selbst zum filmischen Keller. Dies lässt sich konkret anhand von zwei Gegebenheiten erkennen und beschreiben. In erster Linie steht die Rahmung der Handlung und die Abgeschlossenheit des Handlungsspielraumes und des Schauplatzes im Zentrum dieser Theorie. Durch die winterlichen Bedingungen, die außerhalb des Hotels herrschen und die eingeschränkte Erreichbarkeit des Ortes in den Bergen wird eine ähnliche Situation hergestellt, wie sie etwa auch an Bord der U 96 oder im Zusammenhang einer einsamen Insel vorzufinden ist. Würde man den als sicher definierten Raum verlassen, wären die Überlebenschancen schwindend gering. Daraus ergeben sich schließlich auch Parallelen der Motive des filmischen Kellers, die beispielsweise auf seine Funktion als Gefängnis oder Bunker verweisen. Die so vorweg vorgegebenen klaustrophobischen Gesichtspunkte der Isolation und Abgeschlossenheit werden zudem mit der schrecklichen Erzählung von Jacks Vorgänger untermauert, der im Winter 1970 seine Familie und sich selbst getötet haben soll. Dadurch wird im Zuge der Einführung in den Film neben dem Gefängnis auch die Funktion des Grabes im Hotel aufgegriffen. Auch wenn das Gebäude nicht direkt zum endgültigen Grab der Familie wurde bzw. es dies auch nicht für Jack und seine Familie sein würde, wird so implizit das Gefühl davon vermittelt. Dieser Aspekt wird außerdem durch die Erzählung des Direktors Stuart Ullmans, das Hotel sei auf einer ehemaligen Grabstätte Ureinwohners erbaut worden, gefestigt. Der Moment des Sterbens und die damit einhergehenden Furcht rund um die Thematik des Todes sind so direkt mit dem Ort verknüpft.

Neben dem atmosphärischen Aufbau des Handlungsspielraumes, der sich mithilfe kellertypischer Funktionen und klaustrophobischen Motiven vollzieht, ist der Keller auch direkt anhand der gezeigten Räume und Bilder des Filmes erkennbar. Mit Ausnahme von jenen Räumen, in denen es einen narrativen Bezug gibt, finden sich in den Innenaufnahmen des Filmes beispielsweise keine Fenster nach draußen oder lediglich ein Hinweis auf diese, etwa durch Lichteinfall. Besonders in den späteren Sequenzen des Films, in welchen die Familie alleine im Hotel ist, fällt die Abwesenheit von Fenstern bzw. jeglichen Öffnungen nach draußen auf. Des Weiteren lassen sich kellertypische Strukturen innerhalb des Overlook Hotels erkennen. So befinden sich etwa in der großen Küche des Hotels an Kellerfenster erinnernde Fensteröffnungen in den oberen Bereichen der Wände, die jedoch nicht nach draußen führen, sondern in einen weiteren Innenraum. Außerdem sind jene Räumlichkeiten, die man unterirdisch vermuten

würde, wie etwa das Lebensmittellager oder der Heiz- und Maschinenraum, nicht klar unterirdisch angesiedelt. Etwaige nach unten führende Treppen, die einen Verweis auf die unterirdische Position dieser Räume geben würden, fehlen ebenso, wie ein möglicherweise auf der Liftanzeige zu erkennendes Untergeschoss. Zudem bieten die weiten Flure und Gänge des Hotels eine labyrinthartige Struktur, die klaustrophobische Gesichtspunkte fördert und so auch an den Kellertyp des Labyrinths erinnert. Die hohe Anzahl an Zimmer, die sich hinter den Türen der Gänge befinden, etablieren zudem die Aspekte des Kellers als Versteck, da sich in ihnen sowohl etwas oder jemand verstecken könnte, oder sie als mögliche Versteckmöglichkeit vor potenziellen Gefahren dienen könnten. Die Kellertypen des Verstecks und des Labyrinths finden sich zwar ebenso im groß angelegten Heckenlabyrinth, welches sich außerhalb befindet, sie lassen sich hingegen gleichermaßen auf die Innenräume und deren Grundriss reproduzieren und beziehen. Es findet dahingehend eine Spiegelung und Vervielfachung klaustrophobischer Positionen innerhalb des abgegrenzten filmischen Raumes statt, woraus sich wiederum der Keller selbst und seine Funktionen ableiten lassen. So ist der Keller durchwegs atmosphärisch wahrnehmbar, wenngleich er nicht unmittelbar – im Sinne seiner unterirdischen Position – in Erscheinung tritt.

Als Beispiel dafür lässt sich unter anderem jene Szene nennen, in welcher Jack das Hotelzimmer mit der Nummer 237 betritt. Die Kamerafahrt, die vom Flur bis zum Badezimmer führt, zeichnet den Raum als kellerähnlichen ab. Die geschlossenen bodenlangen Vorhänge geben lediglich eine Vermutung auf etwaige Fenster, die sich dahinter befinden, während die Beleuchtung ausschließlich von schwachen Schirmlampen vorgenommen wird, die sich nicht auf der Decke befinden. In Kombination mit den senkrechten Linien der Tapete wird dadurch eine dunkle und beengende Umgebung geschaffen, aus der es nur einen potenziellen Ausweg gäbe, nämlich die zum labyrinthartigen Flur führende Hotelzimmertür. In direktem Kontrast zu der düsteren Atmosphäre des Zimmers steht dessen Badezimmer. Dieses ist hell beleuchtet und scheint durch seine farbliche wie räumliche Struktur wesentlich weniger beängstigend. Des Weiteren ist der durch eine niedrige Treppe gekennzeichnete Höhenunterschied zwischen Bad und Schlafzimmer von Relevanz. In Bezug auf die Funktion des Kellers als metaphorische Hölle lässt sich dadurch bereits auf einer räumlichen Ebene die Verbindung zum Spannungsverhältnis zwischen Gut und Böse herstellen. Die junge nackte Frau, die aus der Badewanne tritt, lässt sich als Engel deuten, der sich wiederum im metaphorischen Himmel – dem Badezimmer – befindet. Sie verkörpert somit die Reinheit und Unschuld des Guten. Die Kamerafahrt durch das dunkle Hotelzimmer

hin zum hellen Badezimmer lässt sich so gewissermaßen als Fahrt in den Himmel sehen. Der Bruch dieser im Guten verorteten Sequenz findet schließlich mit dem Kuss zwischen Jack und der engelsgleichen Figur statt. Durch die Auslebung Jacks Sexualtriebes, welcher im theologischen Kontext der Todsünde der Wollust gleichzusetzen ist, tritt die Hölle schlagartig in den Vordergrund. Im Zentrum dieser Umkehr steht deutlicherweise die Transformation der jungen makellosen Frau hin zu einer alten verwesenden. Aus dem Guten wird somit das Böse. Der Engel wird also zum Teufel. Im Zuge dieses Wandels findet gleichermaßen eine Umkehr räumlicher Positionen statt. Der vermeintliche Himmel äußert sich nun als höllenähnlicher Ort, was in Bezug auf die räumliche Höhendifferenz bedeutet, dass aus dem oben liegenden Guten das nun oben angesiedelte Böse wird. Die Hölle nimmt also den Platz des Himmels ein, was eine Umkehr der klassischen unterirdischen Position des höllenartigen Kellers bedeutet. Während Jack anfangs durch die Anwesenheit der engelsgleichen Figur gewissermaßen angelockt wurde, wird er schließlich gegen Ende der Szene von der transformierten teufelsgleichen Figur aus dem Himmel, der nun zur Hölle geworden ist, vertrieben. Die Ansiedlung der Hölle an einer höher gelegenen Position und die damit verbundene Umkehr der Perspektive ist dabei ein zentrales Motiv in Bezug auf den filmischen Keller. Die narrative Einbettung dieser Szene in einen traum- wie visionsähnlichen Zustand, also jenem des „Shinings“, welches sowohl Danny wie der Küchenchef Dick Hallorann gleichermaßen haben, bietet interessante Aspekte figurenanalytischer wie raumtheoretischer Fragestellungen. So ist das Motiv der Wiederauferstehung und die damit verbundenen Funktionen der Wiederholung und der Beständigkeit gleichermaßen auf das Gute, wie auf das Böse zu replizieren. Sowohl der Engel steigt aus der sargähnlichen Position innerhalb der Badewanne hervor als auch der Teufel. Somit steht auch Zimmer 237 und die traumähnlichen Geschehnisse zudem in Zusammenhang mit dem Keller als Grab.

Einen weiteren Verweis auf den Keller bezüglich des Overlook Hotels bietet jene Szene, in welcher Dick Hallorann Wendy und Danny durch die Küche führt. Neben den bereits erwähnten kellerfenstertypischen Öffnungen vermittelt die Struktur des Raumes eine kellerähnliche Atmosphäre. Hierbei ist es weder Dunkelheit noch Enge, welche dazu führt, sondern vielmehr die kühle Beleuchtung und die kahle Ausstattung. Das grelle künstliche Licht, welches durch Leuchtröhren hergestellt wird, verneint jeglichen Einfluss von natürlichem Sonnenlicht und lässt die metallischen Arbeitsflächen und Utensilien zu einer sterilen Umgebung werden, in welcher man sich nicht gerne länger aufhalten würde als nötig. Lediglich die rot gekennzeichneten Gegenstände zur

Feuerprävention und die ebenso roten Warn- und Hinweisschilder stellen durch den starken Kontrast eine Abweichung dieser Struktur dar. Diese kahle Form des Handlungsspielraums zieht sich gleichermaßen durch die Lagerräume der Lebensmittel, welche nur direkt durch die große Küche zugänglich sind. Auch wenn die Vielzahl an unterschiedlichen Lebensmittelverpackungen und dessen Farbvielfalt innerhalb der Vorratskammer für trockene Lebensmittel diesen Topos kurzzeitig durchbricht, wird dieser durch die Funktion des Raumes als Lager wiederhergestellt. Selbstverständlich etablieren diese Kammern den Kellertyp des Lagers; sie stellen jedoch durch die Reduktion von Volumen und die Abwesenheit an Fenstern und mehrerer Türen gleichermaßen die Verbindung zu den Motiven des Kellers als Gefängnis her. Dass die Lagerräume des Overlook Hotels dies im späteren Verlauf des Filmes auch tatsächlich werden, indem Wendy den verrückt werdenden Jack darin einsperrt, bestätigt diese schon bei der filmischen Einführung der Räume getroffene Annahme. Die schwere Tür, die sich nur von außen öffnen und schließen lässt und die Möglichkeit, nur von außen das künstliche Licht ein- und auszuschalten, festigen die Funktion des Gefängnisses zudem implizit. Die Vielzahl an unterschiedlichen Lebensmitteln und die hohe Anzahl dieser etabliert währenddessen implizit eine zeitliche Unbestimmtheit, was wiederum einerseits sicherlich dem traditionellen Hotelbetrieb geschuldet ist, hingegen andererseits als direkter Verweis auf den Kellertyp des Bunkers zu verstehen ist. Das Overlook Hotel bildet durch seine Alleinstellung innerhalb der lebensfeindlichen Umgebung eines winterlichen Gebirges zudem eine wesentliche Situation, die den Bunker als Handlungsspielraum miteinbezieht und etabliert.

Zwei zentrale Szenen des Films in Bezug zum Keller finden hingegen in einer eher kelleruntypischen Umgebung statt, die so ebenso eine Umkehr der Perspektive von oben und unten bedeutet. Beide stehen in direktem Zusammenhang mit Jack und thematisieren die Instabilität seiner Psyche. Die Unstimmigkeiten und Leere, die offenbar in Jack herrschen, replizieren sich dabei innerhalb eines weiten und hohen filmischen Raumes, wenngleich damit ein beklemmendes Gefühl und eine beengte Atmosphäre einhergeht. Gemeint sind dabei konkret der Goldene Ballsaal und die Colorado Halle. Während der Ballsaal und das darin stattfindende Gespräch mit dem Barkeeper Lloyd als Raum der Intimität fungiert, thematisieren die Colorado Halle und jene Geschehnisse innerhalb dieser seine tiefsten unerfüllten Wünsche.

Auf der Suche nach Zerstreuung und Raum zum Nachdenken begibt sich Jack nach den von Wendy formulierten Vorwürfen an die Bar des großen Goldenen Ballsaals. Der Keller äußert sich also in seiner Funktion als Raum der Intime klar innerhalb des

Goldenen Ballsaales. Das imaginierte Gespräch mit dem Barkeeper Lloyd gibt dabei Aufschlüsse auf eine innere Verhandlung der gegebenen Situation. Im Zuge des Selbstgespräches erlangt Jack die Möglichkeit, das zu tun, wonach ihm ist und jenes ungeschönt auszusprechen, was ihn nach den bisherigen Geschehnissen im Overlook Hotel beschäftigt. Es ist ihm quasi möglich, sich frei und uneingeschränkt auszuleben, ohne dabei herrschende Konventionen beachten oder etwaige Konsequenzen befürchten zu müssen. So kann er seinen Kummer bei Lloyd vorbehaltlos ausdrücken und sich gleichzeitig seiner Alkoholsucht hingeben, während er sich auf der Suche nach Lösungsansätzen und Rechtfertigungen befindet. Die Zustimmung, die ihm Lloyd in jeglicher Hinsicht gewährt, bestätigt die Annahme, dass sich Jack an dieser Bar nicht vor sich selbst verstecken muss bzw. es auch gar nicht kann. Gleichzeitig steht sie im direkten Gegensatz zu Wendy, die ihm aufgrund ihrer Annahme, Danny verletzt zu haben, weder Glauben noch Vertrauen oder jegliche Form seelischer Unterstützung schenkt. Sämtliche Formen dieser Zuneigung, die sich Jack von Wendy insgeheim wünscht, bleiben bis zum Ende des Films unerfüllt, was sich spätestens in den Geschehnissen auf der großen symmetrischen Treppe der Colorado Halle bestätigt.

Die Komplexität der Colorado Halle besteht darin, dass sie gleichermaßen jener Ort ist, an welchem Jack seine unerfüllten Wünsche ablegt, während er gleichzeitig darin versucht vorzugeben, diese Wünsche bereits erfüllt zu haben. Sie fungiert also in ihrer weiten und durch große Fenster hell mit Tageslicht erleuchteten Form gleichzeitig als Raum des Scheins, wie als metaphorischer Keller in seinen Funktionen als Raum unerfüllter Wünsche. Neben den persönlichen Wünschen, die Jack gegenüber Wendy zu erfüllen versucht, bestehen auch jene des beruflichen Erfolges und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Anerkennungen und Wertschätzungen. Jacks Scheitern in den Berufen als Lehrer und Schriftsteller, welche sich narrativ in der Colorado Halle zuspitzen, werden darin außerdem mit einem möglichen Versagen als Hausverwalter des Overlook Hotels erweitert, woraus sich ein egoistisches und geringschätzendes Verhalten gegenüber seiner Familie und dessen Gesundheitszustand ergibt. In der Colorado Halle treffen so schließlich alle zentralen unerfüllten Wünsche Jacks aufeinander. Gleichzeitig ist dies jener Ort, an dem Jack die Versuche anstrebt, diese Wünsche in Erfüllung zu bringen, indem beispielsweise der Großteil seines Schreibprozesses an einem Buch darin angesiedelt ist. Dass Wendy zudem das Scheitern jeglicher Versuche diese Wünsche zu erfüllen feststellt, etwa durch Lesen des von Jack verfassten unsinnigen Textes, bringt Jack in eine unangenehme Lage, welcher er nun versucht zu entkommen, indem er Wendy bedroht und sie über die Treppe hinauf nach

oben drängt. Durch die Bewegung von unten nach oben werden je nach Bedeutungsebene des Raumes unterschiedliche Funktionen erfüllt. Als Raum des Scheins ist der Gang nach oben als Versuch anzuerkennen, diesen Schein aufrecht zu erhalten – also weiterhin vorzugeben, die unerfüllten Wünsche bereits erfüllt zu haben. Jack gibt damit also weiterhin vor beruflich erfolgreich zu sein, wie gesellschaftlich und persönlich anerkannt zu werden. Als Raum unerfüllter Wünsche ist der Versuch diesen Raum nach oben hin zu verlassen mit jenem Versuch gleichzusetzen, die unerfüllten Wünsche zu erfüllen. Denn würde er sie nicht erfüllen wollen, hätte er sie längst verworfen und sie wären an keinen konkreten filmischen Ort mehr geknüpft. Wendys Schlag auf Jacks Kopf und der darauffolgende Sturz über die Treppe nach unten holt ihn dabei wiederum in die Realität zurück bzw. wirft ihn zurück in den Keller, wo er schließlich mit seinem Versagen und der weiterhin bestehenden Nichterfüllung seiner Wünsche konfrontiert wird.

Die Treppe erlangt somit neben ihrer narrativen Funktion in Raum 237 eine weitere zentrale Bedeutungsebene, die sich schließlich in der dritten im Film relevanten Treppe bestätigt. Gemeint ist dabei jene Treppe, die sich in der Wohnung von Jack, Wendy und Danny befindet und welche Jack, beim Versuch Wendy zu töten, überwinden muss. Unbeachtet davon welche Ziele und Wünsche Jack erfüllen möchte, muss er stets aus dem unten liegenden Raum heraustreten und sich nach oben begeben. Die Überwindung dieses Höhenunterschiedes markiert einerseits den Übergangsraum, den die Treppe an sich darstellt, stellt in Bezug auf narrative Prozesse andererseits immer eine persönliche Verhandlung der Psyche dar. Diese Verhandlung ist hier auch einer Problemlösung oder einer Überwindung von Schwierigkeiten gleichzusetzen. Die Treppe ist demnach mit mehreren Akteuren des Filmes verknüpft. Sie stellt einen sowohl räumlich-narrativen Einflussfaktor als auch einen kellertheoretischen der Perspektive von oben und unten dar.

Die Entwicklung, die die filmische Figur von Jack Torrance im Laufe des Films vollzieht, ist von seiner klaustrophobischen Umgebung innerhalb des Overlook Hotels geprägt. Der erweiterte filmische Keller nimmt so direkten Einfluss auf die Narration des Films. Die Funktionen des Kellers und etwaige daraus resultierende Angst- wie Gefühlszustände prägen sowohl filmische Figuren wie auch die Form filmischer Wahrnehmung seitens des Kinopublikums. Auf Grundlage der vom Keller aufgebrachten Momente der Einsamkeit und der Isolation, welche in *The Shining* einen maßgeblichen Teil des narrativen Prozesses darstellen, findet die zentrale Charakterentwicklung des Filmes statt. Der überirdische Keller, den das Overlook Hotel in *The Shining* darstellt, ist also

als einer der Hauptgründe für die psychische Instabilität und den zunehmenden Wahnsinn, den Jack durchlebt, verantwortlich. Außerdem ist es seine spezielle überirdische Form, die nicht nur einen doppeldeutigen Bezug zu überirdischen Geschehnissen herstellt, sondern gleichermaßen den Keller aus seiner unterirdischen Position holt. Dadurch werden seine Bedeutungsebenen gleichermaßen aus dem Untergrund geholt, was jedoch keine Umkehr dieser bedeutet, sondern vielmehr eine Bestätigung ihrer Funktionen auf einem erweiterten filmischen Handlungsspielraum. Kubrick greift also die Motive und Funktionen des Kellers anhand von *The Shining* auf und gibt ihnen so durch das Overlook Hotel Raum sich zu entfalten.

6.c. Der kontrastierende Keller – *Parasite*

Die Funktionen und Motive des Kellers sind im Film in den meisten Fällen direkt an ein Subjekt bzw. an ein Objekt geknüpft. Lediglich jene Formen, die einer Verstärkung anderer Kellertypen dienen, wie beispielsweise labyrinthartige oder mehrstöckige Kellerstrukturen, weisen diesen Bezug nicht unmittelbar auf. Der filmische Keller wird quasi erst dann zum Grab, Versteck, Gefängnis, usw., sobald ein direkter Bezug zu filmischen Figuren besteht. Diese Verknüpfung bildet gewissermaßen die Grundlage für die Multifunktionalität einzelner filmischer Kellerkonstruktionen. Sie lässt sich besonders deutlich anhand von Bong Joon-hos *Parasite* (Originaltitel: *Gisaengchung* – 기생충) aus dem Jahr 2019 erkennen. Die darin auftretenden Kellerräume bilden jeweils unterschiedliche Funktionen und Bedeutungsebenen für unterschiedliche filmische Charaktere. Dabei werden sämtliche Kellerräume, auch jene, die nicht unterirdisch verortet sind und trotzdem als Keller zu bezeichnen sind, unmittelbar miteinander in Beziehung gesetzt. Die daraus resultierenden Kontraste bezüglich finanzieller, oder gesellschaftlicher Verhältnismäßigkeiten und Stände, dienen der narrativen Struktur und somit auch dem Grundtenor des Filmes.

Bereits in der ersten Einstellung des Filmes, die das rege Treiben einer Straße durch ein Fenster zeigt, wird ersichtlich, dass sich der Raum, in welchem sich die Kamera befindet, aufgrund der Perspektive unterhalb des Straßenniveaus befinden muss. Durch den darauffolgenden Schwenk nach unten wird außerdem klar, dass das Fenster im oberen Bereich der Wand angesiedelt ist. Durch diese beiden Gegebenheiten wird der Raum klar als Keller erkenntlich. Die Eröffnungsszene des Filmes ist also

entgegen einer eher konventionell weiten Form, im Inneren eines teilweise unterirdischen und engen Raumes angesiedelt. Schnell wird klar, dass dieser Keller als Wohnraum für die vierköpfige Familie Kim, also Ki-taek, Chung-sook und deren Kinder Ki-jung und Ki-woo dient. Dass der Keller als Wohnung genutzt wird, ist in einem zentral-europäischen wie nordamerikanischen Kontext eher unüblich, stellt jedoch in den urbanen Regionen asiatischer Länder aufgrund von Mangel an Wohnraum vermutlich keine Seltenheit dar. Auf filmischer Ebene hat dies im Falle von *Parasite* jedenfalls einen starken symbolischen Charakter, der anhand weiterer Umstände, die in der Kellerwohnung herrschen, bekräftigt wird. So ist dort etwa der Empfang der wohnungsfremden drahtlosen Internetverbindung eingeschränkt, während sich Stinkwanzen in der Wohnung befinden und Betrunkene gegen die Kellerfenster urinieren. Besonders deutlich wird die prekäre Situation auch in der Tatsache, dass sich die Toilette im Badezimmer im oberen Bereich des Raumes auf einer Art Plateau befindet. Die teilweise unterirdische Position der Wohnung vermittelt also den gesellschaftlichen, wie finanziellen Stand der Familie, der derart weit unten ist, dass sogar der als unhygienisch angesehene Abort über ihnen liegt. Nichtsdestotrotz greift der Keller als Wohnraum hierbei klassische Funktionen auf. So ist er etwa Gefängnis, da ein Entkommen aus den vorherrschenden Wohnverhältnissen schwierig erscheint, oder Versteck, da die Scham der Familie, in diesen unterirdischen Räumlichkeiten zu wohnen gleichermaßen thematisiert wird. Der erste Verweis auf einen Ausweg aus der Kellerwohnung gibt der Besuch eines Schulfreundes von Ki-woo, der Sohn der Familie. Dieser bringt der Familie nicht nur einen symbolbehafteten chinesischen Gelehrtenstein als Geschenk, sondern auch eine vielversprechende Perspektive, nämlich ein Jobangebot für Ki-woo. Auf Ebene des Bildes wird dies auf eine interessante Art und Weise aufgegriffen (Abb. 11) Der Blick den die Eltern von Ki-woo ihrem Sohn auf dem Weg zum Bewerbungsgespräch vom Fuße der Treppe aus nach oben hin nachwerfen, ist gleichermaßen als Blick in eine vermeintlich bessere Zukunft zu verstehen. Durch die kahlen und bildfüllenden Wände der schmalen Treppe wird zusätzlich das Gefühl von Enge vermittelt, was die Charakteristika und Bedeutungsebenen des Kellers stärkt. Außerdem ist Chung-sook, die Mutter der Familie, gerade dabei, den gerade erhaltenen Gelehrtenstein zu reinigen, was im Zusammenhang mit der Wertschätzung der Symbolik des wohlbringenden Steines gewissermaßen einer Wahrnehmung und Übernahme von Eigenverantwortung gleichkommt. Durch den Erhalt und der Pflege des Steines, entsteht so gewissermaßen die Möglichkeit innerhalb einer gesellschaftlichen und sozialen Hierarchie aufzusteigen. Das Beobachten von Ki-woo, während dieser die Kellerstufen

nach oben schreitet, ist also dem Blick in eine vermeintlich bessere Zukunft auf dem Weg nach oben gleichzusetzen.

Treppen und Stufen bilden in *Parasite* ohnedies zentrale räumliche Komponenten, die in ihrer Form als Zwischen- und Übergangsraum starke Verbindungsglieder zweier räumlicher, wie gesellschaftlicher und sozialer Ebenen darstellen. Erst durch sie wird der starke Kontrast, der zwischen diesen Ebenen herrscht und im Film de facto omnipräsent scheint, unmittelbar erkenntlich. So dient Ki-woos Gang zum Vorstellungsgespräch nicht nur der narrativen Struktur, sondern auch einer Gegenüberstellung zweier konträrer Positionen. Sowohl beim Verlassen der eigenen Wohnung wie auch beim Betreten des Hauses der zukünftigen Arbeitgeber, der Familie Park, findet eine durchgehende Bewegung von unten nach oben statt, was die Gegenpositionen auch aufgrund der großen Distanz zwischeneinander festigt. Zudem besteht eine gewisse Abhängigkeit zwischen den konträren Positionen, dessen Gegensätze ohneeinander



Abbildung 11

nicht derart ausgeprägt wären. Doch auch in weiteren Szenen des Filmes lassen sich diese Motive beobachten. Etwa in jener, in welcher Ki-teak, Ki-jung und Ki-woo in strömendem Regen über lange Treppen und

Straßen vom Haus der Parks in ihre Kellerwohnung eilen. Diese lange und dunkle Sequenz markiert ebenso die enormen Unterschiede, die zwischen den beiden Familien bestehen. Die Träume, die sie im Haus der Parks verorteten, werden durch den Regen gewissermaßen weggewaschen, was sie schließlich wieder auf den Boden der Tatsachen zurückholt und diesen sogar in Richtung des Untergrundes durchbricht. Anstatt des erträumten sorgenfreien Lebens in einer Villa, verlieren sie nun auch noch ihre Wohnung, die aufgrund der unterirdischen Lage komplett unter Wasser steht. Der starke Kontrast zwischen Unbeschwertheit und Existenzverlust breitet sich filmisch auf der räumlichen Ebene der Treppen und der darauf vollzogenen Bewegung von oben nach unten aus. Doch auch die Treppen innerhalb der Villa der Parks fungieren als interessante Zwischenräume, die innerhalb einer narrativen Struktur eine Rolle spielen. So wird etwa die Treppe zwischen Erd- und Obergeschoss als eine Art Versteck

genutzt, um Gespräche in der Küche zu belauschen, oder die dunkle Kellerstiege zwischen Küche und Lagerraum als Ort der Furcht und Gefahr gekennzeichnet. Auch jene Treppe, die die Garage und das Wohnzimmer verbindet, wird hierbei narrativ wie symbolisch aufgeladen, indem mit jedem Schritt, den der Vater der Parks, Dong-ik, auf ihr macht, eine weitere Leuchte angeht. Der Verlauf der erhellenden Beleuchtung wird so direkt an die Bewegung von Dong-ik angepasst, was seine Ankunft beinahe zu einer ikonographischen Erscheinung werden lässt. Dass dafür nicht, wie vorerst angenommen, Bewegungssensoren verantwortlich sind, sondern eine Person unterhalb der Treppe, die manuell die Schalter betätigt, lenkt im späteren Verlauf des Filmes nicht nur den Fokus direkt auf den Keller des Hauses, sondern auch auf die Gegensätze jener, die im Hause wohnen.

In direktem Bezug auf den Keller findet die Kontextualisierung anhand von Kontrasten und Gegensätzen gleichermaßen statt. Der Keller von Familie Park, abgesehen vom versteckten Bunker, wäre also ohne der sich im Untergrund befindlichen Wohnung von Familie Kim kein bemerkenswerter Keller. Er würde dahingehend lediglich die Funktion des Kellers als Lager und Archiv erfüllen. Der unmittelbar angestellte Vergleich der Wohnräume etabliert zudem eine klare Divergenz zweier finanzieller Verhältnismäßigkeiten. Des Weiteren findet eine Kontextualisierung statt, die wiederum die Funktionen des eigentlich zentralen Kellers in *Parasite*, also jenem im Haus der Familie Park stärkt. Die unterirdische Wohnung von Familie Kim dient währenddessen als Multiplikator der Funktionen und Motive des vermeintlich unspektakulären unterirdischen Lagerraumes von Familie Park.

Als solcher wird der Keller von Familie Park nämlich auch eingeführt, indem sich die Haushälterin nach unten begibt, um Pflaumenextrakt aus dem Lager zu holen. Da der Haushalt und die damit verbundenen Tätigkeiten der Lebensmittelbeschaffung und -aufbewahrung ohnehin in der Verantwortung der Haushälterin Gook Moon-gwang befinden, hat der Raum für die Hausbesitzer, also das Ehepaar Park, keine weitere Bedeutung. Für jene Personen, die über die Existenz des geheimen Bunkers unterhalb des Kellers Bescheid wissen, übernimmt er hingegen auch die Rolle der Tarnung dieser versteckten Räumlichkeiten. Im späteren Verlauf des Filmes nimmt der Lagerraum hingegen auch die Funktion des Kellers als Grab und jene der Hölle auf. So stürzt etwa Moon-gwang nach einem Tritt von Chung-sook über die Kellertreppe in den Aufbewahrungsraum und fällt dabei unglücklich auf den Hinterkopf, was in Kombination mit der

allergischen Reaktion auf die Pfirsiche, die ihr zuvor Ki-jung ins Gesicht gerieben hat, schließlich zu ihrem Tod führt. Außerdem wird Ki-woo darin von Geun-se, dem Ehemann von Moon-gwang, der im Bunker

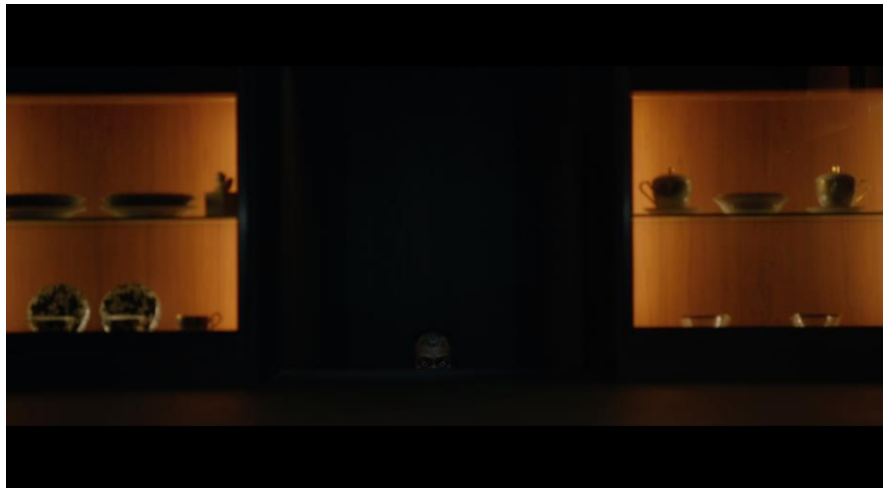


Abbildung 12

unter dem Keller lebt, niedergeschlagen und beinahe getötet. Der Tod und die Motive des Grabes herrschen so kurzzeitig im Lagerkeller vor, auch aufgrund dessen, dass dem Publikum kurzzeitig nicht klar ist, ob die betroffenen Figuren überleben werden oder nicht. Des Weiteren stellt dieser Keller für Da-song, den jüngsten Sohn der Parks, eine metaphorische Hölle dar. Grund dafür ist das traumatische Erlebnis, welches eines Nachts stattgefunden hat, bei dem Da-song zufälligerweise den im Untergrund lebenden Geun-se aus dem Keller kamen sah. Dieser hat sich wohl lediglich aus dem Kühlschrank bedienen wollen, hingegen wirkt die Ästhetik Da-songs Blick, den die subjektivierte Kamera einfängt, weniger trivial und weitaus bedrohlicher. (Abb. 12) Dies mag an der Phantasie und Emotionalität des Kindes liegen, eröffnet währenddessen jedoch die Funktion des Kellers als Hölle. Durch das beinahe symmetrische Bild, welches die unteren Fächer des Wandregales zeigt, die sich links und rechts vom Zugang in den Keller befinden, rückt die zentrale Dunkelheit und das darin erscheinende Gesicht in den Fokus. Die Wärme, die die Beleuchtung des Regales vermittelt, steht dabei in direktem Kontrast mit dem kalten und künstlichen Licht, welches auf Geun-ses Kopf fällt. Auch darin lässt sich eine Verbindung zu den Gegenpositionen von Oben und Unten erkennen. Das Regal, welches den Obergrund bzw. im metaphorischen Sinne auch den Himmel verkörpert, wird durch warmes und gemütliches Licht ästhetisiert, während der Kopf, der aus dem Untergrund hervortritt, die Kälte der Neonröhren und Betonwände des Bunkers nach oben hin reflektiert. Diese markanten Unterschiede der Beleuchtung innerhalb eines Bildes etablieren durch das unwirklich erscheinende Verhältnis zueinander eine unheimliche Atmosphäre, die auf auditiver Ebene mittels eines grellen Schreis der Mutter verstärkt wird. Im Kontext der metaphorischen Hölle wirkt es beinahe so, als würde der Teufel, verkörpert durch die bis zu diesem Zeitpunkt unbekannte Figur aus dem Keller, nach oben schreiten, um Da-song zu holen. Die

zentrale Bedeutung des Kellers im Hause der Parks lässt sich also noch vor Einführung des Bunkers erkennen, intensiviert sich jedoch ab diesem Zeitpunkt, indem darin weitere Funktionen aufgegriffen und erfüllt werden.

Der Bunker, der vom Architekten und Vorbesitzer des Hauses angelegt wurde und sich unterhalb des unterirdischen Lagerraums befindet, verdichtet so gewissermaßen die Funktionen des Kellers in *Parasite*. Die Existenz dieses geheimen Bunkers, die auf die Ängste und Befürchtungen des Vormieters zurückzuführen ist, bleibt der Zuseherin und dem Zuseher vorerst gleichermaßen verborgen, wie dem Großteil filmischer Figuren. Dass lediglich die Haushälterin Moon-gwang davon weiß, festigt seine Funktion als Versteck.

Zudem fungiert der Bunker für Geun-se gleichermaßen als Gefängnis wie als Versteck. Er bietet dem Ehemann von Moo-gwang Schutz vor Gläubigern, die sogar sein Leben bedrohen. Da dieser Schutz wiederum nur bis zu jenem Zeitpunkt aufrechterhalten werden kann, solange das Versteck unentdeckt bleibt, gelangt die für diesen Kellertypen wesentliche zeitliche Komponente in den Vordergrund. Durch den Bruch der zeitlichen Unbestimmtheit, die im Bezug zum Kellertypen des Bunkers eine zentrale Rolle einnimmt, steht eine Schwächung dieser Funktion und ihrer Motive als Versteck im Raum. Ein Aufdecken von Geun-ses Verstecks würde also nicht nur lebensbedrohliche Konsequenzen für ihn haben, sondern auch die Funktionen des Kellers als Bunker auflösen. Dies geschieht interessanterweise auch kurzzeitig, indem Geun-se nach oben tritt und im Zuge des narrativen Höhepunktes des Filmes stirbt, sie werden aber gleich danach wieder aufgegriffen und fortgeführt, indem Chung-sook den Bunker bezieht, um sich vor den Konsequenzen der Geschehnisse im Garten zu schützen. Der Bunker behält so also seine versteckte Daseinsberechtigung und seine diesbezüglichen Funktionen, wobei sich lediglich sein figurespezifischer Bezug verschiebt.

Verstärkt wird der Bunker außerdem durch den engen und langen Gang, der sich zwischen Aufbewahrungskeller und den versteckten Räumen darunter befindet. So wird dem ausgedehnten Keller im Hause der Parks eine labyrinthartige Form vorangestellt, die eine multiplizierende Wirkung dessen Funktionen forciert. Neben der räumlichen Ebene wird dies auch auf ästhetischer Ebene etabliert. Die Sequenzen, die innerhalb des Labyrinths zu sehen sind, erlangen durch instabile Kamerafahrten eine dynamische Ästhetik, die auch in der vertikalen Bewegung von oben nach unten in direktem Kontrast zu den sonst statischen und geordneten Kameraeinstellungen stehen. In Kombination mit der Enge, die auch durch die kahlen Betonwände vermittelt wird,

bricht der Bunker und vor allem sein labyrinthartiger Zugang, mit der Ästhetik und visuellen Ordnung des Filmes.

Für Moon-gwang stellt der Bunker außerdem einen Raum dar, in dem sich ihre unerfüllten Wünsche befinden und sie ihre innersten Bedürfnisse ausleben kann. Die Sehnsucht nach einem sorgenfreien und familiären Leben gemeinsam mit ihrem Mann lässt sich lediglich im Bunker befriedigen. Es ließe sich ihr zudem ein impliziter Kinderwunsch zusprechen, da sie ihren Mann darin beispielsweise per Babyfläschchen mit Milch füttert. Im Falle einer Abwesenheit von Familie Park, dehnt sich dieser Raum unerfüllter Wünsche zudem auf das Wohnzimmer im Erdgeschoss aus, was den Keller und seine Funktionen kurzzeitig um eine räumliche Ebene höher erweitert.

Der Keller dehnt sich so auch quasi weiter über das gesamte Haus aus, was seine Funktionen auch, ähnlich wie im Beispiel von *The Shining*, überirdisch wirken lässt. Neben den Träumen und Wünschen von Moon-gwang finden sich auch jene von Familie Kim in diesem überirdischen Keller wieder. Während sie dort kurzzeitig auslassen ihr Leben genießen, scheinen sie für eine kurze Zeit die Möglichkeit zu haben, die ersehnte Unbeschwertheit auszuleben. Spinnt man den Gedanken des überirdischen Kellers dahingehend weiter, stellt man fest, dass sich auch oberhalb des Kellers seine Typen, etwa jene als Gefängnis oder Versteck erkennen lassen. Während das gesamte Haus für Familie Kim und Moon-gwang ein Ort der unerfüllten Wünsche und auch der Intime darstellt, indem sie sich darin kurzzeitig uneingeschränkt ausleben können, ist es für die Hausherrin Yeon-kyo ein weniger frivoler Ort. Für sie bildet es vielmehr eine Art goldener Bunker, in welchem sie sich bewusst vor der Außenwelt verschließt, um mögliche Anstrengungen, Verantwortungen und Enttäuschungen außerhalb ihrer eigenen vier Wände zu meiden. Eine Wand des Wohnzimmers, die durch ihre betongraue Farbe ohne etwaige Möbel oder Dekorationen frei sichtbar ist, stellt einen visuellen Verweis des Wohnraumes als Bunker dar. Eine vertikale verglaste Öffnung im oberen Bereich der Wand, welche an ein Kellerfenster erinnert, bestätigt diese Theorie. Dabei stellt wiederum der nahe liegende direkte Vergleich zu anderen Wohnsituationen, etwa jenen von Familie Kim, oder jener von Geun-se, einen starken Kontrast dar. Durch ihre Ängste und Befürchtungen betreffend der Außenwelt, wird so ihr eigenes Haus gleichermaßen zum Versteck und Gefängnis, wie auch zu einem Raum der Intime, in welchem sie ihre Gefühle ausdrücken kann. Sie muss dahingehend auch keinen Widerspruch seitens ihrer Familie oder Angestellten, aufgrund deren finanziellen Abhängigkeiten von ihr, befürchten. Hierbei findet sich eine interessante Gemeinsamkeit der sonst tiefgründig unterschiedlichen Lebenssituationen von Familie Kim

und Yeon-kyo Park. Wenngleich Familie Kim in einem tatsächlichen Keller wohnt, so wohnt auch Yeon-kyo gewissermaßen in einem Keller.

Der Keller der Parks wird also durch den unterhalb versteckten Bunker erst gedoppelt und anschließend auf das gesamte Haus ausgeweitet. Dabei sind seine Funktionen und Motive immer mit den filmischen Figuren verknüpft, die sich in ihm befinden. Während der Keller für das Ehepaar Park lediglich ein unspektakulärer Raum der Aufbewahrung ist, ist er gleichzeitig für ihre Haushälterin sowohl Raum unerfüllter Wünsche und für ihren Mann ein überlebensnotwendiger Bunker. Die unmittelbare Kontextualisierung dieses Raumes, die fortwährend angestellt wird, etwa anhand der Kellerwohnung der Parks, vermittelt zudem Differenzen in der Verhältnismäßigkeit von Ängsten, Problemen und Gefahren. Diese Vielschichtigkeit und Komplexität der unterirdischen Räumlichkeiten in *Parasite* verleiht dem Keller eine spezielle kontrastierende Form, die immer in direktem Bezug zu den filmischen Figuren und deren Differenzen steht. Der Keller fungiert in *Parasite* also als Werkzeug, Kontraste aufzuzeigen und diese auf der räumlichen Ebene des Filmes zu verdichten. Anhand der Kellerfunktionen werden anschließend figurespezifische Gegensätze, etwa jene von Arm und Reich, oder von Oben und Unten, aufgegriffen und miteinander in Beziehung gesetzt, was zu einer Stärkung der Bedeutung des Kellers und seiner Funktionen führt.

7. Fazit

Die Geschehnisse, die im filmischen Keller stattfinden, stellen sich weitaus komplexer dar, als dass ihnen der filmische Raum, der sie umgibt, lediglich anhand seiner Definition als trivialer Aufbewahrungsort gerecht würde. Der unterirdische filmische Raum tritt dahingehend in den Vordergrund des analytischen Erkenntnisinteresses und lässt sich durch die Definition unterschiedlicher Kellertypen genauer analysieren. Die im Keller vorherrschende Enge, die sich anhand einer Reduktion der Mittel vollzieht, vermittelt in einem filmischen Kontext vielschichtige Bedeutungsebenen, die sich so anhand von Grundängsten des Publikums entfalten. Deshalb tritt der unterirdische Raum, wie auch die Enge im Film, eher in Zusammenhang mit horrorähnlichen Genretypen auf. Die Motive der Abgeschiedenheit, Ausweglosigkeit und Einsamkeit, welche gleichermaßen klaustrophobische wie agoraphobische Räume begleiten, unterstreichen diese Zuordnung und bilden außerdem zentrale Werkzeuge in der Konstruktion einer unsicheren und unheimlichen Atmosphäre. So entsteht der unterirdische filmische Raum und sein eng-düsteres Ambiente gleichermaßen anhand narrativer Strukturen und auf Ebene der Mise-en-Scène, sowie durch den Einsatz technischer Mittel. Dabei ist es der Raum, der direkten Einfluss auf filmische Figuren nimmt, was in weiterer Folge dazu führt, dass er auch auf narrativer Ebene den Film beeinflusst. Dies gilt sowohl für den Keller an sich wie auch für seinen Ein- bzw. Ausgang, der meist als Kellerstiege dargestellt wird. Der räumliche Zugang zum Keller erlangt zudem Charakteristika eines Übergang- wie Zwischenraumes, indem sie gegenübergesetzte Positionen von Oben und Unten gleichermaßen trennt, wie verbindet. Die Kellerstiege steht so zwischen konträren Positionen oder auch hierarchischen Ebenen, während sie diese gleichermaßen trennt, wie kontextualisiert.

Der Keller ist durch seine differenziert auftretende Form, aber auch durch seine bloße filmische Existenz dazu in der Lage, vielschichtige Bedeutungsebenen zu transportieren. Die vorgenommene Typologisierung des Kellers im Film hilft dabei, diese einzugrenzen und unter Berücksichtigung figurespezifischer Motive und Funktionen zu definieren.

Der Keller hat etwa in seinem Typus als Grab das Potential, narrative Strukturen zu hinterfragen und etwaige innerdiegetische Ungereimtheiten dadurch aufzudecken. Der Prozess des Aufdeckens steht dabei immer in Zusammenhang mit einem Versteckmotiv, welches im Kontext des Kellers ohnehin stets mitschwingt. Aufgrund seiner

unterirdischen Position, die die Inexistenz einer äußeren visuellen Form begründet, bietet der Keller eine räumliche Grundlage, ein funktionierendes Versteck zu gewährleisten. Gleiches gilt für den Kellertypen des Gefängnisses, welcher auch aufgrund der vorherrschenden Enge und einer Reduktion möglicher Aus- und Zugänge naheliegend ist. Das Gefängnis stellt außerdem vorherrschende Machtverhältnisse zwischen Gefangenen und Gefangennehmenden dar, wodurch das Verhältnis zwischen Gut und Böse im Film thematisiert wird. Der Keller bietet außerdem filmischen Figuren die Möglichkeit, ihre innerste Psyche auszuleben und zu entfalten. Der Keller ist deshalb auch als Raum der Intime zu beschreiben, der immer dann an Relevanz gewinnt, sobald filmische Figuren ihre intimsten Bedürfnisse aufgrund von gesellschaftlichen Konventionen oder Konsequenzen nicht ausleben können. Als Raum der freien Entfaltung bietet der Keller so intimsten Bedürfnissen eine Bühne. Gleichmaßen ist dies im Zusammenhang mit dem Keller als Raum unerfüllter Wünsche der Fall. Dieser Kellertyp tritt dann in den Vordergrund, sobald filmische Figuren an der Nichterfüllung ihrer tiefsten Wünsche leiden, wenngleich sie noch an deren Erfüllung glauben. Es findet darin eine Verschränkung von figurespezifischen Bedürfnissen in Form unerfüllter Wünsche und der lagernden Funktion des Kellers statt. Der Keller tritt so auch in seiner klassischen Definition als Lager und Archiv auf. Durch Auftreten von labyrinthartigen Strukturen, die sowohl auf räumlicher wie bildlicher Ebene stattfinden können, findet zudem eine Verstärkung der unterschiedlichen filmischen Kellertypen statt. Eine ähnliche Verstärkung lässt sich beim Typus des Kellers als Hölle beobachten. Diese findet jedoch nicht auf den genannten Ebenen statt, sondern entsteht unter Zuhilfenahme etwaiger Grundängste des Publikums wie dessen Traumata. Die Entstehung einer metaphorischen Höllenkonstruktion im filmischen Keller erfüllt so seine Funktion als Ort des persönlichen und individuellen Grauens und bietet negativen Assoziationen und Gefühlen die Möglichkeit sich räumlich entfalten zu können. Im Gegensatz dazu steht der Keller als Bunker, welcher jenen Personen, die sich darin befinden Schutz vor einer letalen Gefahr bietet. Dieser Kellertyp knüpft in seinen Motiven direkt an den Keller als Versteck, wie als Gefängnis an und erweitert diese Typen durch eine wesentliche zeitliche Komponente.

Wie die besprochenen Filmbeispiele, allen voran die detaillierten Analysen von *Das Boot*, *The Shining* und *Parasite* zeigen, greifen die Kellertypen in den meisten Fällen ineinander, was eine Alleinstellung einzelner Typen unterbindet. Die unterirdischen Räume im Film stellen also meist Mischräume dar, die unterschiedliche Motive aufgreifen und dadurch unterschiedlich ausgeprägte Funktionen erfüllen. Nichtsdestotrotz

ist die Trennung der Kellertypen auf filmanalytischer Ebene möglich und unter Berücksichtigung spezifischer filmtheoretischer Fragestellungen sinnvoll. Die vorgenommene Typologisierung des Kellers im Film hilft also, Bedeutungsebenen des unterirdischen filmischen Raumes herauszuarbeiten und in weiterer Folge zu analysieren. Die Komplexität des filmischen Kellers, welche sich durch das Zusammenspiel unterschiedlicher Kellertypen vollzieht, kann so im Zuge einer Analyse, auch jener einzelner Typen, besser eingeschätzt und interpretiert werden. Die Berücksichtigung der Kellertypen im Film ermöglichen es folglich, nicht nur dem filmischen Raum auf den Grund zu gehen, sondern auch darüber hinaus in den Untergrund zu blicken.

8. Anhang

8.a. Literaturverzeichnis

- Artmann, H.C. (1958): *med ana schwaoazzn dintn. gedichta r aus bradnsee*. 7. Aufl. [ca. 1977]. Salzburg: Otto Müller Verlag. S. 19.
- Augé Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. S. Fischer: Frankfurt.
- Dettke, Julia (2019): „Gebrauchsanweisung zum Leben im Treppenhaus“ in: Abraham, Lena; Jürjens, Kira; Kunz, Edith Anna; Zimmermann, Elias (Hrsg.): *Fenster - Korridor - Treppe: architektonische Wahrnehmungsdispositive in der Literatur und den Künsten*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 35-49.
- DUDEN online (2020): „Keller“, Online unter: https://www.duden.de/rechtschreibung/Keller_Raumlichkeit_Vorrat (Zugriff: 4.3.2020)
- DUDEN online (2020): „Klaustrophobie“, Online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Klaustrophobie> (Zugriff: 14.5.2020)
- Freud, Sigmund (1919): „Das Unheimliche.“ In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V. S. 297–324. [Abgerufen bei The Project Gutenberg am 4.11.2020 via <https://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm>]
- Khouloki, Rayd (2009): *Der filmische Raum: Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. 2. durchges. Aufl., Berlin: Bertz + Fischer.
- Mahler-Bungers, Annegret (2006): „Zu Roman Polanskis ‚Der Mieter‘“, in: Zwiebel, Ralf und Mahler-Bungers, Annegret (Hg.): *Projektion und Wirklichkeit*. 2006-11-07, Vol 5. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 182-203.
- Prümm, Karl (2012): „Treppauf und treppab. Zum Motiv der Treppe in den visuellen Künsten“ in: Brinckmann, Christine (Hg.): *Motive des Films: ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren. S. 194-205.

8.b. Verzeichnis der besprochenen Filme

- 3096 Tage*. Regie: Sherry Hormann. Deutschland 2013.
- Arachnophobia*. Regie: Frank Marshall. USA 1990.
- Arsenic and Old Lace*. Regie: Frank Capra. USA 1994.
- Buried Alive*. Regie: Frank Darabont. USA 1990.
- Cast Away*. Regie: Robert Zemeckis. USA 2000.
- Das Boot*. Regie: Wolfgang Petersen. Deutschland 1981. Director's Cut 1997.
- Das Boot. Welterfolg aus der Tiefe*. Regie: Georg Grill, Sven Femerling. Deutschland: arte. Sendedatum: 17.01.2021.

Der Untergang. Regie: Oliver Hirschbiegel. Deutschland, Italien, Russland und Österreich 2004.

Fight Club. Regie: David Fincher. USA 1999.

Gisaengchung - 기생충. [*Parasite*]. Regie: Bong Joon-ho. Südkorea 2019.

Halloween. Regie: John Carpenter. USA 1978.

Im Keller. Regie: Ulrich Seidl. Österreich 2014.

Le locataire. [*Der Mieter*]. Regie: Roman Polański. Frankreich 1976.

North by Northwest. Regie: Alfred Hitchcock. USA 1959.

Premature Burial. Regie: Roger Corman. USA 1962.

Psycho. Regie: Alfred Hitchcock. USA 1960.

Schindler's List. Regie: Steven Spielberg. USA 1993.

Shutter Island. Regie: Martin Scorsese. USA 2010.

Snakes on a Plane. Regie: David R. Ellis. USA 2006.

Split. Regie: M. Night Shyamalan. USA 2016.

The Shining. Regie: Stanley Kubrick. USA und Großbritannien 1980.

The Silence of the Lambs. Regie: Jonathan Demme. USA 1991.

The Lighthouse. Regie: Robert Eggers. USA 2019.

„Touch“ (=S01E03), Drehbuch: Mike Flanagan. Regie: Mike Flanagan. *The Haunting of Hill House*. USA: Netflix 2018.

Vertigo. Regie: Alfred Hitchcock. USA 1958.

Zodiac. Regie: David Fincher. USA 2007.

8.c. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *The Lighthouse*. Regie: Robert Eggers. USA 2019. TC: 00:02:08.

Abbildung 2: *The Lighthouse*. Regie: Robert Eggers. USA 2019. TC: 00:02:39.

Abbildung 3: *The Lighthouse*. Regie: Robert Eggers. USA 2019. TC: 00:02:23.

Abbildung 4: *The Lighthouse*. Regie: Robert Eggers. USA 2019. TC: 00:05:32.

Abbildung 5: *North by Northwest*. Regie: Alfred Hitchcock. USA 1959. TC: 01:06:20.

Abbildung 6: *North by Northwest*. Regie: Alfred Hitchcock. USA 1959. TC: 01:07:13.

Abbildung 7: *Das Boot*. Regie: Wolfgang Petersen. Deutschland 1981. Director's Cut 1997. TC: 03:04:31.

Abbildung 8: *Das Boot*. Regie: Wolfgang Petersen. Deutschland 1981. Director's Cut 1997. TC: 01:42:23.

Abbildung 9: *Das Boot*. Regie: Wolfgang Petersen. Deutschland 1981. Director's Cut 1997. TC: 00:23:09.

Abbildung 10: *Das Boot*. Regie: Wolfgang Petersen. Deutschland 1981. Director's Cut 1997. TC: 03:11:16.

Abbildung 11: *Gisaengchung* - 기생충. [*Parasite*]. Regie: Bong Joon-ho. Südkorea 2019. TC: 00:12:07.

Abbildung 12: *Gisaengchung* - 기생충. [*Parasite*]. Regie: Bong Joon-ho. Südkorea 2019. TC: 01:21:42.

8.d. Abstract

Deutsch

Der klaustrophobische filmische Raum ist bemerkenswert. Durch seine besondere Form, die aufgrund der Reduktion filmischer Mittel entsteht, etablieren sich vielschichtige Bedeutungsebenen, welche sich besonders deutlich im Kontext des filmischen Kellers beleuchten lassen. Die Arbeit beantwortet dahingehend nicht nur die Frage, wie Enge im Film entsteht, sondern auch, welche Bedeutung sie insbesondere im Zusammenhang mit unterirdischen klaustrophobischen Räumen für den Film hat. Die vorgenommene Typologisierung des Kellers im Film zeigt seine vielfältige Funktionalität auf und bietet eine analytische Hilfestellung in seiner Interpretation und wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Die jeweiligen Kellertypen transportieren dabei unterschiedliche Bedeutungsebenen, die je nach Gestalt und dramaturgischer wie narrativer Einbettung des Kellerraumes variieren können, bzw. miteinander korrelieren. So zeigen sich in der Analyse verschiedener Filmkeller unterschiedliche Funktionen des unterirdischen Filmraumes, die Aufschluss über film-, wie raumtheoretische Fragestellungen geben können.

Schlagwörter: Film, Keller, Typologie, filmischer Raum, Raumtheorie, Filmanalyse, Klaustrophobie, Enge

English

The claustrophobic cinematic space is remarkable. Through its special form, which arises due to the reduction of cinematic resources, complex levels of significance are established, which can be illuminated particularly clearly in the context of the cinematic cellar. In this respect, the study not only answers the question of how narrowness arises in film, but also which meaning it has for the film, especially in the context of

subterranean claustrophobic spaces. The typology of the cellar in the film shows its diverse functionality and offers an analytical assistance in its interpretation and scientific discussion. The various types of basements convey different layers of meaning, which can vary depending on the form and dramaturgical as well as narrative embedding of the basement space, or correlate with each other. Thus, the analysis of different film cellars reveals different functions of the subterranean film space, which can provide information about film- and space-theoretical questions.

Keywords: film, basement, cellar, typology, cinematic space, space theory, film analysis, claustrophobia, narrowness