

Corps de songes/Corps de cauchemars? David Finchers Film ›Panic Room‹

HENRY KEAZOR

Film und Architektur sind sozusagen Verbündete in einer Allianz, die seit Anbeginn des Films besteht, und auch wenn es hierbei notwendig ist, reale, für das Alltagsleben und die tägliche Benutzung gebaute Architektur von den für die Fiktion des Films errichteten, zumeist ephemeren Bauten zu unterscheiden, so gibt es doch auch immer wieder Fälle, in denen entweder Bezüge zwischen realer und Film-Architektur (etwa wenn Letztere auf Erstere inspirierend wirkt) oder schlichtweg Parallelen zu beobachten sind: So, wie die realen Bauten unser Leben umgeben und auch prägen, so leisten die für den Film errichteten Gebäude und Räume einen wesentlichen Beitrag zum filmischen Gesamtkontext.

Der französische Architekt Robert Mallet-Stevens, der sowohl Film- wie auch reale Architekturen entwarf und baute,¹ ging in einem 1925 veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel *Le cinéma et les arts* sogar so weit, die Dekors mit den Schauspielern gleichzustellen. Die gezeigte Architektur diene nicht einfach nur der Dekoration („[...] ne sert pas seulement le décor cinématographique“), sondern sie spiele, wie die Darsteller, in dem Film mit: „elle joue“.²

Jedem von uns mögen an dieser Stelle Filme einfallen, bei denen die Architektur in der von Mallet-Stevens umrissenen Weise einen großen, geradezu darstellerischen Anteil hat – David Finchers 2002 gedrehter Film *Panic Room* stellt jedenfalls ein prägnantes Beispiel für einen solchen Fall dar, in dem der Schauplatz, ein Haus, regelrecht mitspielt, indem es das Leben der Figuren, ihre Handlungen und Schicksale, maßgeblich prägt und auch ein Stück weit reflektiert. Das von Arthur Max entworfene und von Dan Pemberton erbaute Set³ liefert nicht einfach nur den Hintergrund bzw. die Bühne für das Gesche-

hen, sondern es hat vielmehr einen erheblichen Anteil an der beschworenen Atmosphäre, an der Dramaturgie – und, wie wir gleich sehen werden, noch an mehr.

Schon der Plot des Films erweist sich in doppelter Weise der Architektur verpflichtet, denn die Handlung spielt nicht nur fast ausschließlich an einem einzigen Ort, eben einem Haus, sondern auch die Architektur des Films, die Art, wie er gebaut ist, erweist sich als äußerst geschickt konstruiert und ausgeführt.⁴

Meg Altman (gespielt von Jodie Foster), die frisch von dem berühmten Pharmazeuten Stephan Altman geschiedene, nun allein erziehende Mutter der elfjährigen Sarah (dargestellt von Kristen Stewart), zieht mit dieser von Greenwich, Connecticut, in ein großes Haus in der New Yorker Upper West Side. Gleich in der ersten Nacht dringen Einbrecher in das Haus ein, vor denen Meg sich gemeinsam mit Sarah im letzten Moment in einen „Panic Room“ retten kann, eine Art Bunkerraum inmitten des Hauses, der mit mehreren Zentimeter dicken Stahlbetonwänden, Überwachungsmonitoren, separater Belüftung und eigenem Telefonanschluss vor Verbrechern schützen soll. Kaum wähnt Meg sich dort sicher, erfährt sie jedoch, dass die Einbrecher es auf etwas abgesehen haben, das sich eben gerade in diesem „Panic Room“ befindet. Der Vorbewohner hat sein Vermögen dort versteckt, einer seiner Familienangehörigen, genannt Junior (gespielt von Jared Leto), hat davon erfahren und bricht nun zusammen mit einem Sicherheitstechniker (Forest Whitaker) und einem Bewaffneten (Dwight Yoakam) in das Haus ein, um den dort versteckten Schatz zu heben. Die ersten zwei Drittel des Films bestehen daher im Wesentlichen aus den Versuchen der Einbrecher, Meg aus dem „Panic Room“ herauszulocken und zu -zwingen sowie aus der daraus resultierenden Spannung. Denn obgleich Meg diesen Versuchen standhalten muss, würde sie den „Panic Room“ aus gleich zwei Gründen nur allzu gerne verlassen. Erstens leidet sie unter Platzangst und zweitens ist ihre Tochter Diabetikerin, die daher zunehmend dringender eine Injektion des im Schlafzimmer deponierten Insulin-Bestecks benötigt. Mutter und Tochter sind also zwar sicher, aber eingeschlossen, sie müssen daher verzweifelt versuchen, an den sie belauernden Einbrechern vorbei entweder mit um Hilfe ersuchenden Botschaften oder aber sogar körperlich ins Freie zu dringen. Die Einbrecher wiederum sind – paradoxerweise für ihr Metier – ausgeschlossen und hilflos bei dem Versuch, in den „Panic Room“ einzudringen.

Ziemlich genau nach den ersten zwei Dritteln des Films kehrt sich diese Konstellation dann um. Als Meg für einen Moment den „Panic Room“ verlässt, um das inzwischen dringendst erforderliche Insulin-Besteck zu holen, nutzen die von ihr in einem anderen Bereich des Hauses gewählten Einbrecher dies, um in den „Panic Room“ einzudringen und sich dort gemeinsam mit Sarah zu verschanzen. Nun sind sie mit ihr eingeschlossen und können in aller Ruhe die anvisierte Beute bergen, während Meg ausgeschlossen ist. Zugleich muss diese jedoch bereits für den Augenblick vorausplanen, in dem die Einbrecher mit Sarah als Geisel den „Panic Room“ verlassen werden, um zu fliehen, denn sie ahnt, dass die Diebe (und hier insbesondere der sich als zunehmend labil und gewalttätig erweisende, bewaffnete Raoul) sie als Zeugen nicht am Leben lassen werden.

Der Plot des Films baut also auf einer Reihe von Ambivalenzen und Doppelstrukturen auf, die den ganzen Film und auch seine Personen durchziehen und prägen. Schon der Schauplatz, das Haus, ist quasi doppelt codiert: Das von ihr zu bewohnende Haus, so erfährt Meg bei einer Führung durch einen Makler zu Beginn des Films, sei eine ungewöhnliche Mischung aus einem „townhouse“ und einem „brownstone“, weshalb man es in der Makler-Agentur mit dem Hybrid-Begriff „townstone“ belegt habe (0:02:32).⁵ Ein „townhouse“ bezeichnete ursprünglich die Residenz eines Mitglieds der Oberschicht, z.B. des Adels in einer Haupt- oder größeren Stadt; den Gegenpart zum „townhouse“ stellte das „countryhouse“ dar, in dem man sich die meiste Zeit des Jahres aufhielt, während das „townhouse“ quasi die repräsentative Vertretung in der Stadt darstellte. Ursprünglich handelte es sich bei dem „townhouse“ um ein freistehendes Gebäude, aber in Nordamerika bürgerte sich die Bezeichnung auch als Name für Reihenhäuser ein,⁶ und mit eben dieser Ambivalenz des Begriffsverständnisses wird in *Panic Room* gespielt, denn das „townhouse“ wird hier offenbar als Assoziationsträger für bestimmte Qualitätsmerkmale der freistehenden Stadtresidenz aufgerufen wie z.B. ein repräsentatives Erscheinungsbild, große Räume etc. Dies wird an dem zweiten aufgerufenen Begriff „brownstone“ deutlich, der Gebäude bezeichnet, die mit einem braunen Sandstein verkleidet sind, wobei es sich hierbei in den USA oft tatsächlich um Reihenhäuser handelt.⁷ Das von Meg bezogene „townstone“ soll also als ein Hybrid verstanden werden, in dem sich der Typus des „brownstone“ (das Reihenhäuser) mit den Vorzügen des „townhouse“ (der freistehenden Stadtresidenz) verbindet (wie z.B. dessen vielen, großen Räumen, was im Film auch explizit thematisiert wird, wenn der durch die Wohnung führende Agent Evan darauf

hinweist: „this amount of living space is extremely uncommon in Manhattan“ (0:03:07).

Insofern aber bietet sich das Gebäude auch als idealer Wohnort für Meg an, die wegen der Scheidung von ihrem Mann gerade aus Greenwich weg- in die New Yorker Upper West Side, also aus einem Vorort von Milliardären und Bankern, der architektonisch durch halbohohe, z.T. aus dem 19. Jahrhundert stammende Reihen- und Einfamilien-Häuser geprägt ist, hin in einen Stadtbezirk zieht, wo zwar der gehobene Mittelstand zu Hause ist, jedoch mehrstöckige, hohe Gebäude dominieren. Mit den Worten der Maklerin gesprochen: „You can't move from Greenwich to the Upper West Side and expect to still have a house, and a yard, and a dog and cat“ (0:03:55), aber, wie sie mit Blick auf das gerade besichtigte Haus hinzufügt: „here it is“. Das Haus erweist sich also als perfekte Synthese: „It's got everything you told me you wanted and more“ (0:03:59), erinnert die Maklerin Meg an ihre Wünsche.

Dies bezieht sich zum einen auf den Umstand, dass Meg zwar räumliche Distanz zu ihrem offenbar untreuen Mann sucht („Daddy's banging some fucking B model on the Upper East Side“, berichtet der Kopf der Einbrecherbande Junior an einer Stelle des Films seinen Kumpanen [0:20:55]), aber keinen kompletten Neuanfang möchte, indem sie am neuen Ort einen direkten Ersatz für das bisherige Haus in Greenwich sucht. Zugleich bezieht sich der Verweis auf Megs Wünsche sicherlich auch auf ihre Platzangst, die sie eher Geborgenheit in großen Räumen finden lässt (das Haus hat 1.280 qm – erst am Ende des Films, nach den in dem riesigen „townstone“ gemachten Erfahrungen, fragt Meg, während sie mit Sarah Wohnungsanzeigen studiert, dabei aber die Upper West Side nun als Gebiet ausschließt, kritisch: „Do we need all that space?“ [1:43:35]). Bezeichnenderweise wird Megs Platzangst erstmals bei der Begehung des „Panic Room“ offenkundig, der hierbei ebenfalls seine Ambivalenz offenbart. Einerseits gewährt der Raum Schutz, fungiert als Rückzugsort („It couldn't be any safer“, sagt der Agent und charakterisiert ihn zugleich als „A castle keep in medieval times“ [0:06:23], während Tochter Sarah mit Blick auf die sie zuweilen zu invasiv bemutternde Meg sofort entscheidet: „My room, definitely my room“ [0:07:41]). Andererseits jedoch ist man in dem Raum eingeschlossen – lebendig begraben, wie dies im Film einmal implizit unter Verweis auf Edgar Allen Poe und seine gleichnamige Erzählung, an anderer Stelle dann auch explizit thematisiert wird.⁸

Bezeichnenderweise ist jedoch auch Megs Verhältnis zu dem „Panic Room“ von Anfang an ambivalent: *Einerseits* baut sie zu dem Raum sozusagen

gen instinktiv sofort eine engere Beziehung auf – sie ist die erste, die den Raum eigenständig und ganz von alleine entdeckt, obgleich er sich hinter einem Spiegel verbirgt (vgl. das Eingeständnis des Agenten, dass keiner seiner Kollegen etwas von dem Raum auch nur geahnt habe [0:06:15]), und in gewisser Weise kommt der Raum auch ihrem Bedürfnis nach Schutz und Geborgenheit entgegen (bezeichnenderweise umarmen sich Mutter und Tochter, die sich sonst körperlich eher etwas voneinander distanzieren halten, auch erstmals inig, als sie im „Panic Room“ sind – und erst am Schluss, nach den gemachten und durchlebten Erfahrungen sitzen die beiden dann eng beieinander auf einer Parkbank und suchen Wohnungen). *Andererseits* hat Meg aufgrund der Abgeschlossenheit des Raums Angst davor, lebendig darin begraben zu werden. Der Raum ist mithin ein Spiegel von Megs Empfinden, von ihrem Bedürfnis nach Abschottung, Kontrolle (man denke an die visuellen Kontrollen, mit denen das Innere des „Panic Room“ ausgestattet ist),⁹ Unabhängigkeit (nicht umsonst weist der Agent auf die Autarkie hin, die der Raum seinen Insassen für eine Weile gewährt [0:06:51-57/0:07:18]) und Schutz. Zugleich jedoch reflektiert der Raum auch ihre Angst vor der damit einhergehenden Isolation von der Welt (man denke an die Szene, wo Meg und Sarah, nachdem die Telefonleitungen von den Einbrechern zerstört wurden, mit Hilfe von Morsezeichen verzweifelt versuchen, auf sich aufmerksam zu machen bzw. stumm mit den Einbrechern kommunizieren müssen). Nicht umsonst spiegelt sich Megs Gesicht erst in einem der Überwachungsmonitore wieder, als sie auf die Erzählung Poes zu sprechen kommt (Abb. 1), und sodann in dem Spiegel, hinter dem sich der „Panic Room“ bezeichnenderweise verbirgt (Abb. 2). Und als Junior, der anfängliche Kopf der Einbrecherbande, den Spiegel später in ohnmächtiger Wut zerschlägt, zeigen die Fragmente das zersplitterte Bild seines Gesichts als böse Vorahnung seines künftigen Schicksals (Abb. 3): „That’s seven years bad luck“, deutet auch der brutale Raoul dieses zerstörte Ebenbild aus (0:28:02), und tatsächlich werden erst Junior und am Schluss dann Raoul selbst mit dessen Waffe erschossen werden.

Aber auch das Haus als architektonischer Komplex selbst ist insofern ein Spiegel von Megs Wünschen und Ängsten, als es, wie sie, ebenfalls von Dichotomien geprägt ist. Da sind einerseits die riesigen, offenen und weitläufigen Treppenfluchten, die jedoch von einem darüberliegenden Dachauge beobachtet werden (Abb. 4),¹⁰ sowie die zahllosen, labyrinthischen Abfolgen großer Räume, die zwar Platz bieten,¹¹ aber auch einer gewissen Desorientierung Vorschub leisten.¹² Und mitten in diesem riesigen Komplex verbirgt sich

andererseits ein zwar Schutz gewährender, aber ver-, aus- und wegschließender kleiner Schutzraum auf der anderen Seite: Kein Wunder, dass der Agent bei der Hausführung zu der Quintessenz gelangt, es handele sich bei dem Objekt um „a very emotional property“ (0:03:38).

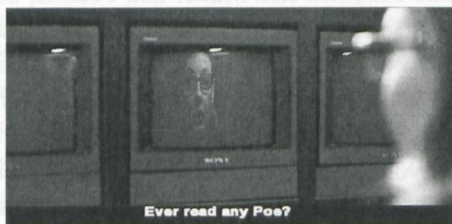


Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

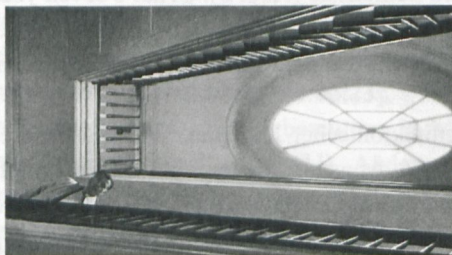


Abb. 4

Abb. 1-4 : Stills aus David Fincher: *Panic Room*, 2002

Darauf, dass es in Finchers Film um ein durch solche Bezüge und Hinweise angedeutetes, durchdringendes In- und Miteinander von inneren, psychischen Räumen und physischen architektonischen Räumen geht,¹³ macht schon der Vorspann aufmerksam, der die Großstadtarchitektur von Manhattan als Hintergrundfolie für die Titel des Films nutzt. Allerdings erscheinen deren Buchstaben nicht plan, d.h. (wie z.B. bei der Vorspannsequenz von Saul Bass aus Alfred Hitchcocks *North by Northwest* aus dem Jahre 1959, die sicherlich als Vorbild gedient hat [Abb. 5])¹⁴ als auf die Filmbilder aufprojizierte Lettern, sondern diese stehen vielmehr im Raum vor den Gebäudefassaden (Abb. 6) und erwecken im Zuschauer damit gleich von Anfang an eine Ambivalenz, denn die in der Luft schwebenden Buchstaben verunsichern die Wahrnehmung: Entweder zwingen sie uns dazu anzunehmen, dass ungewöhnlicherweise riesige Buchstaben die Stadtlandschaft durchschweben oder aber dass die zu sehenden Architekturen – ganz im Sinne der „Tilt-Shift-Technik“-Photographie (Abb. 7) – als lediglich groß erscheinende Miniaturen aufzufassen sind.¹⁵

Dieses Auflösen der festen Grenzen zwischen Groß und Klein, dieses Wechselspiel zwischen Mikro- und Makrokosmos, zwischen Räumen, welche die Architektur um uns bildet, und den Räumen in uns, die die Architektur abbildet, spiegelt, repräsentiert, freilegt, setzt sich dann im weiteren Verlauf des Films auf mehreren Ebenen fort. Die Kamera schwebt schwerelos durch Räume und durchgleitet dabei wie ein Insekt mühelos die schmalen Spalten zwischen Geländergitterstäben oder Kannenhenkeln, was den Betrachter insofern verunsichert, als ihm üblicherweise im Film suggeriert wird, dass das, was ihm gezeigt wird, von ihm selbst direkt gesehen wird. Im vorliegenden Fall würde dies jedoch bedeuten, dass der Betrachter geschrumpft ist und schließlich sogar in der Lage ist, in das Innere eines Schlüssellochs einzudringen (vgl. die Sequenzen, wo ein Einbrecher vergeblich versucht, eine Eingangstür aufzuschließen), so dicht an eine Wand heranzufahren, dass er darauf vibrierende Putzkörnchen scharf in den Blick nehmen oder dass er sogar Wände durchqueren und so z.B. in das Innere eines Gasschlauchs oder aber aus einer kleinen Ventilationsklappe nach außen fliegen kann. Oder es würde bedeuten, dass all diese Dinge riesengroß sind – was aber natürlich in diesem Fall ausgeschlossen und damit offenbar auch als Eindruck nicht intendiert ist.

Die Frage stellt sich damit, mit wessen Augen wir hier eigentlich schauen. Fincher selbst sowie die zu dem Film vorliegende Literatur geben diesbezüglich unterschiedliche Antworten. So erklärt der Regisseur einmal, dass dem



Abb. 5:
Still der Vorspannsequenz
von Alfred Hitchcock:
North by Northwest, 1959



Abb. 6:
Still der Vorspannsequenz
von David Fincher:
Panic Room, 2002



Abb. 7:
Daniele Pesari,
Tilt-Shift-Photographie von
New York, 2008

Zuschauer auf diese Weise deutlich gemacht werde, dass die Kamera, da ohne Hilfsmittel wie z.B. einen sie bedienenden Techniker funktionierend, komplett unabhängig sei und sich folglich überall hinbewegen könne,¹⁶ etwas, das Mark Browning als Ausdruck eines „pact between director and audience“ liest, „that we will be placed in the best position to see everything“.¹⁷ An anderer Stelle interpretiert Fincher diesen scheinbar komfortablen „Pakt“ allerdings dahingehend weiter aus, dass dem Zuschauer – allerdings ohne dass dieser dies bewusst merke – die Botschaft vermittelt werden solle: „Eure Augen werden zwar Zeugen hiervon, aber ihr seid nicht dabei. Ihr seht alles, aber ihr könnt

nicht selbst bestimmen, ihr werdet geführt.‘ Das, so hoffe ich, ruft ein Gefühl der Beklemmung hervor.“¹⁸

Verschiedene Autoren haben die Kamera auch als Sinnbild einer bereits vor den Einbrechern in das Haus eingedrungenen, geisterhaften Präsenz gedeutet, die wir auf ihren schwerelosen Streifzügen durch die Räume begleiten: „an alien presence already lurks within this living space“,¹⁹ deutet Browning dies, während James Swallow das Wesen als „a phantom spectator, a ghostly resident, able to watch but not to involve itself in any of the unfolding events“ auffasst.

Sehr viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass wir hier in gewisser Weise mit den immateriellen Augen des Hauses selbst sehen und mithin in diesen Sequenzen mit dessen „Bewusstsein“ wahrnehmen.

Dass dies durchaus nicht abwegig ist, kann daran ersehen werden, dass auch Meg und der „Panic Room“ auf der Wahrnehmungsebene miteinander verbunden sind, wie z.B. an der Art und Weise deutlich wird, in der Meg die Einbrecher dank eines Zusammenspiels von technischer und menschlicher Apperzeption bemerkt: Aus ihrem Schlaf aufgeschreckt durch das Warnsignal aus dem „Panic Room“ und danach offenbar nur noch leicht dösend, erwacht Meg schließlich vollständig und geht zur Toilette; als sie sich sodann wieder schlafen legen will, ist es das grelle Licht aus dem Schutzraum, das sie stört – und als sie es gerade löscht, entdeckt sie dort auf der Bildschirmbank die Eindringlinge.

Auch der wiederholte Einsatz der Zeitlupe, bei dem Handlungen und Ereignisse nicht in Realzeit, sondern im Sinne einer gefühlten Zeit (als wie im Traum quälend zerdehnte Bewegungsabläufe) gezeigt werden, machen deutlich, dass es hier immer wieder nicht um „objektive“, sondern subjektive Wahrnehmungen von Zeit und Raum geht.

Bereits in seinen früheren Arbeiten im Bereich des Musikvideos und für den Film hat Fincher auf solche Verfahren zurückgegriffen, um die Verschränkung von Innen- und Außenleben sinnfällig zu machen. In dem Videoclip zu Madonnas *Bad Girl* von 1993 z.B. verwandelt sich der Blick auf eine Straße in die Theke einer Bar (Abb. 8), um auf diese Weise anzudeuten, dass es weniger um die äußerlichen, gezeigten Vorgänge als vielmehr um das Befinden der von Madonna dargestellten Hauptperson und die Leere hinter der mondänen Fassade ihres Lebens geht.²⁰ Insbesondere jedoch ist in diesem Zusammenhang auf die Titel- und Auftaktsequenz von Finchers sechs Jahre später gedrehtem Spielfilm *Fight Club* hinzuweisen, wo die rasanten Maßstabs-



Abb. 8a



Abb. 8b



Abb. 8c



Abb. 8d

Abb. 8a-d: Stills aus David Fincher: Musikvideo zu Madonna, Bad Girl, 1993

wechsel (der Film eröffnet mit einer Sequenz, die auf der Ebene von simulierten Rasterelektronenmikroskop-Aufnahmen eines menschlichen Gehirns beginnt und bei einer Totalen in einem weitläufigen Parkhaus endet) bereits andeuten, was der Zuschauer erst gegen Ende des Films erfährt: dass nämlich wesentliche Bestandteile der von dem Ich-Erzähler erlebten Handlung tatsächlich nur in seinem Kopf stattfinden. So weit geht Fincher in *Panic Room* zwar nicht, doch die ebenfalls in rasantem Flug gewaltige Distanzen überwindende und dabei anscheinend insektengroße Kamera deutet an, dass hier ebenfalls Innen und Außen, Mikro- und Makrokosmos stark ineinandergreifen.

Und es sind eben diese Dialektiken des Innen und Außen, des Mikro- und des Makrokosmos, die auffällige Parallelen zu einem Text aufweisen, den der Philosoph Gaston Bachelard 1957 verfasste und als dessen visuelle Umsetzung und Fortspinnung *Panic Room* geradezu verstanden werden kann.

Mit seinem Buch *La Poétique de l'Espace* unternahm Bachelard den Versuch, den Raum jenseits seiner rein mathematisch-geometrischen Erfassung auch als ge- und erlebtes, emotionales Medium, als Träger und Vermittler von Gefühlen, Erfahrungen, Stimmungen und Erfahrungen zu erkunden, zu charakterisieren und zu interpretieren.²¹ Aus dem ureigenen Bedürfnis des Menschen nach Schutz und Behausung leitet Bachelard dabei sein Erkenntnisinteresse ab, das nicht dem Raum an sich, sondern vielmehr dem Raum in Gestalt des Hauses gilt. Im Bild des Hauses, als einer Ausgestaltung des Raumes, zu dem der es bewohnende Mensch eine Beziehung aufbaut, das er formt und sich aneignet, sieht Bachelard ein Instrument der Analyse für die menschliche Seele („[...] la maison comme un instrument d'analyse pour l'âme humaine“).²²

Es geht ihm mithin darum, anhand der mit dem Haus verbundenen Gefühlserfahrungen und späteren -erinnerungen (z.B. an das Haus der Kindheit) zu Aussagen über die verschiedenen Funktionen des Raums vorzudringen, die dieser für die menschliche Seele haben kann, um anhand dieser Funktionen zu Einsichten in bestimmte Grundphänomene der menschlichen Seele zu gelangen. Bachelard geht von der Annahme aus, dass hierbei der Raum als Ganzes – d.h. bis hinein in das kleinste Detail – für den Menschen wesentlich sein kann: „Car la maison est [...] notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme.“²³ Definiert sieht er diese „Welt-Ordnung“ durch eine Reihe von Dialektiken, die er in der Folge entwickelt und ausbuchstabiert; als eine der ersten Dialektiken bespricht er dabei die „dialectique du petit et du grand“: „[...] nous l'avons mise sous les signes de la Miniature et de l'Immensité“²⁴ – mithin eben genau jene Pole, die sich in *Panic*

Room auch immer wieder durchdringen, wenn das Kleinste durch die herannahende Kamera groß herangeholt wird, ein von ihr schwebend durchheiltes Zimmer plötzlich riesengroß erscheint oder riesige Buchstaben in Wolkenkratzerlandschaften schweben und diese damit miniaturisieren.

Eine weitere Dialektik, die Bachelard dann in der Folge eröffnet, ist jene zwischen außen und innen, wenn er alles jenseits des Hauses als „circonstance où s'accumulent l'hostilité des hommes et l'hostilité de l'univers“²⁵ bezeichnet und dies dem Haus gegenüberstellt, das die friedlichen Träume des dort Wohnenden garantiert.²⁶

Er gesteht dabei ein, dass er sich in seinem Buch lediglich mit den positiven Aspekten des Raumes befassen möchte: „[...] les espaces d'hostilité sont à peine évoqués dans les pages qui suivent. Ces espaces de la haine et du combat ne peuvent être étudiés qu'en se référant à des matières ardentes [...]“²⁷ und er umreißt diese grob unter Verweis auf jenes menschliche Verhalten, das den einem Raum zugemessenen Wert daran erzeigt, dass es den Raum gegen „forces adverses“ verteidigt.²⁸

Fincher's *Panic Room* nun zeigt eben genau diesen von Bachelard nur vage angedeuteten und letztendlich ausgeblendeten Kampf, seine Genese sowie seine Konsequenzen. Denn wo für Bachelard das idealtypische Haus „plus qu'un corps de logis, [...] un corps de songes“²⁹ ist, zeigt Fincher das Haus als „corps de cauchemars“, dessen bei Bachelard stets positiv besetzte Dialektiken nun auch bedrohliche Züge annehmen können: So ruft der Philosoph „la dialectique du dedans et du dehors, dialectique qui se répercute en une dialectique de l'ouvert et du fermé“³⁰ auf – und eben diese Dialektiken finden in *Panic Room* insofern Anwendung, als die Bedrohung zwar von außen kommt und das Innere und Innerste des Hauses, der „Panic Room“ als die sozusagen kondensierte Form des Hauses, Schutz gewährt. Jedoch erweisen sich unter den Vorzeichen der damit verbundenen Dialektik von „ouvert“ und „fermé“ zugleich die Ambivalenzen des Schutzraums. Er schließt ein und zeigt somit, dass das dem Äußeren gegenübergestellte Innere nicht automatisch das Bessere ist.

Auch in vielerlei weiterer Hinsicht nimmt sich Fincher's Film wie eine experimentelle Deklination von Bachelards Schrift aus – dort ist auch die Rede von einer „immense maison cosmique“,³¹ was als Beschreibung für Megs neues Haus perfekt zutrifft. Die Vertikalität im Inneren eines Hauses und damit Treppen (Abb. 4 und 9) spielen in Bachelards Text ebenfalls eine große Rolle, was in Beziehung gesetzt werden kann zu den Räumen des „townstone“, die

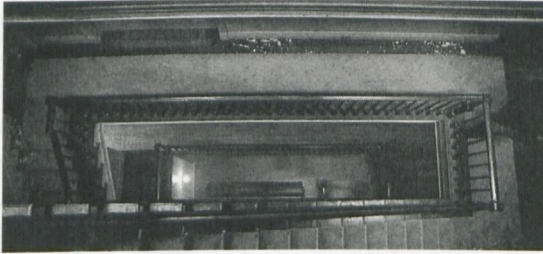


Abb. 9: Still aus David Fincher: *Panic Room*, 2002

um das hohe und riesige, zentrale (Zentralität: ein weiteres wichtiges Stichwort aus Bachelards Buch!) Treppenhaus herum arrangiert sind (Abb. 9). Schließlich präpariert der Philosoph – ganz im Sinne seiner „Mikro-/Makro“-Dialektik – auch den „coffret“, also den Kasten oder das Kästchen, quasi als Kern des Hauses heraus, der auf die Notwendigkeit, Geheimnisse zu haben („besoin de secrets“)³² antwortet und ein Versteck, eine „cachette“, anbietet. Als eben eine solche „cachette“ ließe sich auch der „Panic Room“ im gleich doppelten Sinn verstehen: In ihm verstecken Meg und ihre Tochter sich, er erweist sich aber eben auch als „cachette“ des vielen Geldes, das der vorangegangene Besitzer des Hauses dort versteckt hat und auf das es die Einbrecher abgesehen haben.

Vor allen Dingen ist es jedoch Bachelards Auffassung von der „maison comme un instrument d'analyse pour l'âme humaine“,³³ die sich in *Panic Room* umgesetzt findet, denn anhand der gegensätzlichen Räume (hier der kleine, abgeschlossene und abgeschottete „Panic Room“, dort das sich nach außen öffnende, weitläufige und verzweigte Haus) wird zugleich ein Psychogramm von Meg gezeichnet, die zwar die Offenheit von Räumen vorzieht, sich hier nun aber in einer Situation vorfindet, in der sie die Abgeschlossenheit des „Panic Room“ verteidigen und gegen ihren instinktiven Drang zur Flucht nach außen, ins Offene ankämpfen muss.

Zudem wird das Haus in Finchers Film natürlich auch zu einem „gendered space“. Es ist kein Zufall, dass hier drei Männer gegen zwei Frauen kämpfen. Schon zu Beginn des Films wird Meg zunächst lediglich über ihren Ex-Mann, einen offenbar wohlhabenden Pharmazeuten, definiert, obgleich sie ihre Universitätstätigkeit andeutet („Columbia“, fügt sie nicht ohne Stolz den Namen der Hochschule hinzu [0:05:05]), und auch die Maklerin verweist Meg zuvor

auf den Reichtum des ehemaligen Gatten, wenn es darum geht, ob sie sich das Haus leisten kann („He can afford it“, gemahnt sie Meg [0:04:15]).

Meg bewegt sich also in einem zunächst von Männern definierten Raum, die zudem glauben, sie und ihre Denkweise als Frau zu kennen und daher vorausberechnen zu können (vgl. z.B. die Überlegung von Junior, der überzeugt ist, Frauen und ihre Bedürfnisse zu kennen – „They want security“ [0:33:00] –, was er ausnutzen möchte, um Meg und Sarah aus dem „Panic Room“ zu locken).³⁴ Insofern erweist sich Megs Auseinandersetzung mit den Einbrechern auch als eine Eroberung und Inbesitznahme des Raums. Um diese zu erreichen, muss sie lernen, die Männer zu kontrollieren, was ihr nicht nur im Fall ihres Ex-Manns (dem sie am Schluss des Films Anweisungen gibt), sondern auch bezüglich der Einbrecher gelingt. Allerdings muss sie dazu zunächst das Risiko eingehen, die direkte Kommunikation mit ihnen abzubrechen, wenn sie die hierfür notwendigen Mittel, die Kameras, zerstört. Nun unbeobachtet (und von den Einbrechern für ihre Idee beneidet) baut sie eine Art Labyrinth, das die Einbrecher beim Verlassen des „Panic Room“ dazu zwingt, einen bestimmten, von ihr kontrollierten Parcours zu gehen, der es ihr ermöglicht, sie schließlich zu überwältigen.³⁵

In seinem Buch *Le labyrinthe et le mégaron. L'architecture et ses deux natures* unternimmt der französische Architekturtheoretiker Pierre André Louis den Versuch, anhand zweier elementarer Grundformen die beiden Haupttendenzen von Architektur zu beleuchten, um auf diese Weise auch die Konsequenzen aufzuzeigen, die es hat, wenn ein Architekt sich für die eine oder die ihr gerade entgegengesetzte Grundform entscheidet. Als solche präpariert Louis zum einen das „Mégaron“ heraus (streng genommen ein „Megaron Cella“), einen einfachen Raumtyp, der von den klaren, statischen und schlichten Begrenzungen eines Kubus definiert wird. Dem stellt Louis sodann das Labyrinth als komplexe, unübersichtliche, dynamische und offene Raumstruktur entgegen (Abb. 10). Diese in lockerer, methodischer Analogie zu Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* verwendeten „Architektonischen Grundkonzepte“ repräsentieren mithin quasi die idealtypischen Pole, zwischen denen die Architektur die Vielfalt ihrer Formen entfalten kann.³⁶

David Finchers Film *Panic Room* kombiniert diese beiden Elemente nun, indem er mit dem „Panic Room“ ein Megaron innerhalb des Labyrinths des weitläufigen Hauses platziert³⁷ und aus den daraus resultierenden und auf die Protagonisten ausgeübten Spannungen die dramaturgische Dynamik der Handlung gewinnt.

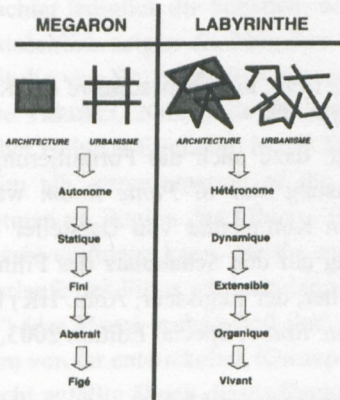


Abb. 10: Graphische
Gegenüberstellung von
„Megaron“ und „Labyrinth“
aus: Louis, 2003, S. 37

Zugleich sagt dieser Gegensatz jedoch auch sehr viel über Meg, die beim Durchleben dieser beiden auf sie gleichermaßen Attraktion wie Abstoßung ausübenden Raumtypen einen Lernprozess durchmacht, der sie mit ihren Ängsten, jedoch auch mit ihren Stärken konfrontiert („Face your fears“ ist dann auch der bezeichnende Titel einer fiktiven Fernsehshow, der zu Beginn des Films im Kontext der Vorspannsequenz auf einem der Schirme des New Yorker Times Square erscheint [Abb. 6] und als *ein* Motto von *Panic Room* gelten kann [0:01:06]). Es ist insofern auch nur konsequent, dass der dramaturgische Parcours des Films sie, deren Name geradezu als Abkürzung des „Megarons“ verstanden werden könnte, erst in den mit Autonomie, Statik, Abgeschlossenheit und Erstarrung konnotierten „Panic Room“ und dann in das weitläufige Haus zurückführt, das sie nun als ein heteronomes, dynamisches, offenes und formbares Labyrinth zu nutzen weiß.

Am Schluss des Films sitzen Meg und Sarah in dem offenen Raum des weitläufigen Parks, womit der Film zugleich eine Art von Kreisstruktur andeutet, denn der Park wurde schon zu Beginn als beschließendes (und den Namen des Regisseurs präsentierendes) Tableau der Titelsequenz gezeigt. Von dort, aus dem Offenen, führt der Film weiter in die Abgeschlossenheit des „townstone“ und des „Panic Room“. Nun, ganz zum Schluss, geht es wieder in das Offene, womit sich der Kreis schließt:³⁸ Meg und Sarah, von denen der Blick sich dann verabschiedend langsam wegbewegt, sind dabei, sich die nächste Behausung zu suchen, in der Hoffnung, dass diese sich als „corps de songes“ und nicht wieder als „corps de cauchemars“ erweisen möge.

Anmerkungen

- 1 Zu Mallet-Stevens vgl. u.a. PINCHON, 1990, hier insbesondere das Kapitel „Cinema and Architecture“, S. 91-197.
- 2 MALLET-STEVENS, 1925, S. 95. Vgl. dazu auch die Formulierung von SWALLOW, 2003, S. 158 („The unsung star of *Panic Room* was the ‚townstone‘ house itself“) sowie den Kommentar von Darsteller Forest Whitaker im *Making of*, der in Bezug auf den Schauplatz des Films, das Haus, sagt: „I think, in David’s (Fincher, der Regisseur, Anm. HK) hands, the house became alive as well.“ *Panic Room*, Special Edition 2003, DVD 2 (0:50:36).
- 3 Vgl. dazu auch die diesbezüglichen Angaben im *Making of* (siehe Anm. 2) (0:00:20).
- 4 Vgl. dazu auch LEGRAND, 2009, S. 64f.
- 5 Dies ist möglicherweise auch eine Anspielung auf die 2002 gegründete Finanzfirma „Townstone Financial Inc.“, mit der angedeutet werden soll, wie teuer das Haus ist: „He can afford it“, beschwichtigt die Maklerin daher die daraus erwachsenden Bedenken Megs („It’s a fortune“) unter Verweis auf den Reichtum ihres Ex-Manns: 0:04:04).
- 6 Vgl. z.B. WHITE/WILENSKY, 1978, S. 596 sowie <http://www.merriam-webster.com/dictionary/town%20house>, 27.4.2012.
- 7 Vgl. ebd., S. 593 sowie <http://www.merriam-webster.com/dictionary/brownstone>, 27.4.2012.
- 8 „Ever read any Poe“, fragt Meg die ahnungslose Maklerin, um ihr Unbehagen gegenüber dem „Panic Room“ zu erklären (0:07:05), und später, nachdem Meg und Sarah sich vor den Einbrechern in dem Schutzraum verbarrikadieren mussten, beschwichtigt die Tochter ihre Mutter mit den Worten „You know, people never get buried alive anymore“ (0:35:10). Das Gefühl des Eingeschlossenseins wird in diesem Moment noch dadurch verstärkt, dass die Einbrecher auch das Haus nach außen hin abschotten, so dass Meg und Sarah selbst im Fall der erfolgreichen Flucht aus dem „Panic Room“ das Haus nicht verlassen könnten – sie sind „locked in twice-over“, wie BROWNING, 2003, S. 46 dies formuliert.
- 9 BROWNING, ebd. vergleicht die Monitorbank mit einem Panopticon, bei dem der Betrachter den ihn umgebenden Raum vollständig einsehen und somit überwachen kann. Man könnte den „Panic Room“ aufgrund der Bildschirme auch als eine „platonische Höhle“ auffassen, in der dem Be-

- trachter lediglich die Schatten- oder Abbilder der Realität zugänglich sind (tatsächlich zeigen die Monitore lediglich Schwarzweiß-Aufnahmen), damit die von BAUDRY 1975 gezogene (und dann in der Folge von Autoren wie TREDELL 2002 weitergeführte) Parallele zwischen Kino und platonischer Höhle aufgreifend. In der Tat liest auch SWALLOW, 2003, S. 173 den Film als „representation of the audience-author relationship“, da Meg Altman zu Beginn des Films – wie der Zuschauer – Dinge zunächst nur passiv verfolgen kann, die ihr auf einem Sichtschirm gezeigt werden; im Verlaufe des Films wird sie dann jedoch aktiver, indem sie sich die „Bühne“ (das Haus) erobert und ihre „Mitspieler“ (die Einbrecher) gemäß einem von ihr entwickelten Konzept wie ein Regisseur dirigiert.
- 10 Nicht zufällig ähnelt dieses Dachauge mit seinem spinnennetzartigen Fassungen an das Dachfenster in Alfred Hitchcocks *Suspicion* (1941), wo dieses architektonische Element in dem von Johnny Aysgarth (Cary Grant) ausgesuchten Haus immer wieder spinnennetzartige Schatten auf Eingangsbereich und Treppenhaus wirft, um auf diese Weise zu versinnbildlichen, dass seine Ehefrau Lina (Joan Fontaine) sich in einem gefährlichen Gewebe aus Lügen, Intrigen, Wahnvorstellungen und Ängsten verfangen wird und schließlich auch verfängt. Fincher hat immer wieder auf die Vorbildfunktion Hitchcocks für seine Filme hingewiesen – im konkreten Fall von *Panic Room* hat er u.a. auf Hitchcocks *Rear Window* (1954) hingewiesen. Vgl. zu den weiteren Parallelen zwischen Hitchcock- und Fincher-Filmen: BROWNING, 2003, S. 153-157 und SWALLOW, 2003, S. 168f.
- 11 Meg scheint das Haus daher von Anfang an zuzusagen – sie gibt später auch zu, dass sie Sarah nicht nach ihrer diesbezüglichen Meinung gefragt hat, weil sie Sorge hatte, ihrer Tochter würde das ihr selbst offenbar zusage Haus nicht gefallen (0:10:06). Sarah fährt, offenbar auch um die von der Mutter durchaus auch geschätzte Weitläufigkeit der Räume zu betonen, etwas abschätzig darin auf ihrem Kickboard durch die Gegend, als befinde sie sich im Freien.
- 12 BROWNING, 2003, S. 148 verweist richtig darauf, dass „most viewers would struggle to produce a detailed map of the house, despite the fact that we spend nearly the entire film within its walls“, was sicherlich in Finchers Absicht lag, da somit die labyrinthische Abfolge der Räume des Hauses ebenso prägnant wird wie der Umstand, dass Meg diese im Laufe des Films kennen und für ihre Zwecke zu nutzen lernt.

- 13 Vgl. dazu generell ARONA, 2011, S. 100: „Fincher [...] evidenziando come le geometrie dello spazio esterno altro non siano [...] la visualizzazione delle stanze del profondo, *The Inner Space*, l'inconscio o l'immaginario lasciato libero di vagare e di creare.“
- 14 Vgl. in diesem Sinne auch BROWNING, 2003, S. 156 sowie LEGRAND, 2009, S. 258.
- 15 Mit dem genauen Gegenteil dazu – kleine Texte hängen schwerelos im Inneren einer Wohnung – hatte Fincher bereits vier Jahre zuvor in einer Szene seines Films *Fight Club* (1999) experimentiert, wenn der Erzähler durch einen quasi begehbaren IKEA-Katalog wandert, dessen Beschreibungstexte, Produktnamen und Preise seine mit den entsprechenden Möbeln ausgestattete Wohnung durchschweben. Vgl. dazu KEAZOR/WÜBBENA, 2011, S. 279.
- 16 BROWNING, 2003, S. 157.
- 17 Ebd.
- 18 RODEK, 2002. Vgl. in diesem Sinne auch die bei SWALLOW, 2003, S. 149 und 158 mitgeteilten Aussagen Finchers.
- 19 BROWNING, 2003, S. 51. Ebd., S. 149 und S. 157 liest der Autor den hinter dieser Sequenz deutlich bemerkbaren technischen Aufwand als einen Effekt, der in letzter Instanz auf sich selbst und „the presence of the director“ hinweisen solle.
- 20 Vgl. dazu auch KEAZOR/WÜBBENA, 2011, S. 281.
- 21 Diese Bestrebungen wurden dann u. a. durch Autoren wie Henri Lefebvre und Edward W. Soja fortgeführt – vgl. dazu LEFEBVRE, 1974 und SOJA, 1996.
- 22 BACHELARD, 1957, S. 19, (Hervorhebungen im Original). Vgl. ebd., S. 18: „Avec l'image de la maison, nous tenons un véritable principe d'intégration psychologique.“
- 23 Ebd., S. 24.
- 24 Ebd., S. 20.
- 25 Ebd., S. 26.
- 26 Ebd.: „[...] la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix.“
- 27 Ebd., S. 17.
- 28 Ebd.: „[...] à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses [...].“
- 29 Ebd., S. 33.

- 30 Ebd., S. 20.
- 31 Ebd., S. 61.
- 32 Ebd., S. 65.
- 33 Ebd., S. 19.
- 34 Zu vergleichbaren Konstellationen („une femme plongée dans un univers d’hommes“) in anderen Fincher-Filmen vgl. LEGRAND, 2009, S. 131-134 und S. 218-222 sowie CAPUTO, 2011, S. 66f.
- 35 BROWNING, 2003, S. 45 zitiert in diesem Zusammenhang einen Satz aus Alan Dean Fosters 1993 veröffentlichter Romanfassung von Finchers Film *Alien 3* (1992), der dort von Ripley gesprochen wird, jedoch auch von Meg stammen könnte: „I owe the fact that I’m still alive to an understanding of spatial relationships.“
- 36 Vgl. LOUIS, 2003. Zusätzlich ließe sich die Dramaturgie des Films mit Hilfe der beiden konkurrierenden Raumlogiken interpretieren, wie sie Michel de Certeau (CERTEAU, 1980, S. 60f.) entwickelt hat. Der französische Historiker unterscheidet dabei zwischen zwei Raumverhältnissen, die einmal dem Verhalten der „Strategie“ und einmal dem der „Taktik“ entsprechen: Die „Strategie“ charakterisiert de Certeau dabei (S. 60) als „une maîtrise des lieux par la vue. La partition de l’espace permet une pratique panoptique (Hervorhebung im Original, Anm. HK) à partir d’un lieu d’où le regard transforme les forces étrangères en objets qu’on peut observer et mesurer, contrôler donc et ‚inclure‘ dans sa vision.“ Dem entgegengesetzt wird die „Taktik“, „l’action calculée que détermine l’absence d’un propre. [...] Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l’organise la loi d’une force étrangère. Elle n’a pas le moyen de *se tenir* (Hervorhebung im Original, Anm. HK) en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi [...]. Elle n’a donc pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l’adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup. Elle profite des ‚occasions‘ et en dépend [...] pour saisir au vol les possibilités qu’offre un instant. [...] Elle y crée des surprises. [...] Elle est ruse.“
- Bei dieser Auffassung und Raumkonzeption entspräche der „Panic Room“ mit seiner panoptischen, an einem Ort (eben: dem Megaron) verfügbaren Kontrolle der „Strategie“, während das Labyrinth des Hauses und der von Meg gebaute Irrgarten der „Taktik“ mit ihrem schrittweisen Vorgehen,

- den vom Augenblick gebotenen und zu ergreifenden Möglichkeiten, vor allem aber der ihr de Certeau zufolge eigenen List entspreche.
- 37 BROWNING, 2003, S. 54 fasst den „Panic Room“ dann auch in Bezug auf das ihn umgebende Haus als „parasite within a body“ auf.
- 38 Vgl. auch Browning (ebd., S. 156), der auf eine Tageszeitenabfolge in der Vorspannsequenz hinweist, die SWALLOW, 2003, S. 164 zufolge von William Lebeda (dem Creative Director der für den Vorspann zuständigen Firma) sowie von dem Visual Effects Supervisor des Films, Kevin Haug, in seinem Kommentar zur Entstehung der Sequenz bestätigt wird: „The sense of going from dawn to midday or midmorning is a little subtle, but it is there, there is some color that adds to it and that’s a thing that the traffic picks up as we go.“ *Panic Room*, Special Edition 2003, DVD 3: Main Titles (0:06:56).

Literatur

- ARONA, DANILO, Stanze, case e panico. I due David nella casa degli Usher, in: *The Fincher Network. Fenomenologia di David Fincher*, hg. von ROBERTO DONATI/MARCELLO GAGLIANI CAPUTO, Mailand 2011, S. 99-104.
- BACHELARD, GASTON, *La Poétique de l’Espace*, Paris 1957.
- BAUDRY, JEAN-LOUIS, Le dispositif. Approches métapsychologiques de l’impression de réalité, in: *Communications* 23 (1975), S. 56-72.
- BROWNING, MARK, *David Fincher. Films That Scar*, Santa Barbara 2003.
- CAPUTO, MARCELLO GAGLIANI, Fincher e le donne, in: *The Fincher Network. Fenomenologia di David Fincher*, hg. von ROBERTO DONATI/MARCELLO GAGLIANI CAPUTO, Mailand 2011, S. 63-69.
- CERTEAU, MICHEL DE, *L’invention du quotidien*. 1. Arts de faire, Paris 1990.
- KEAZOR, HENRY/WÜBBENA, THORSTEN, *Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*, 3. Aufl., Bielefeld 2011.
- LEFEBVRE, HENRI, *La production de l’espace*, Paris 1974.
- LEGRAND, DOMINIQUE, *David Fincher, explorateur de nos angoisses*, Paris 2009.
- LOUIS, PIERRE ANDRÉ, *Le labyrinthe et le mégaron. L’architecture et ses deux natures*, Sprimont 2003.

- MALLET-STEVENSON, ROBERT, Le cinéma et les arts: L'architecture (im Inhaltsverzeichnis auch als „Architecture et cinéma“), in: Les cahiers du mois 16/17: Cinéma (1925), S. 95-98.
- PINCHON, JEAN-FRANÇOIS (Hg.), Rob. Mallet-Stevens. Architecture, Furniture, Interior Design, Cambridge (Mass.) 1990.
- RODEK, HANNS-GEORG, ‚Ich hoffe auf ein Gefühl der Beklemmung‘. Ein Gespräch mit dem Regisseur David Fincher über seinen neuen Film ‚Panic Room‘, in: Die Welt, 22.4.2002 (online auch unter <http://www.welt.de/print-welt/article385291/Ich-hoffe-auf-ein-Gefuehl-der-Beklemmung.html>; 29.4.2012).
- SOJA, EDWARD W., Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined-Places, Cambridge (Mass.) 1996.
- SWALLOW, JAMES, Dark Eye. The Films of David Fincher, London 2003.
- TREDELL, NICOLAS (Hg.), Cinemas of the Mind, Cambridge (Mass.), 2002.
- WHITE, NORVAL/WILLENSKY, ELLIOT, The American Institute of Architects Guide to New York City, New York 1978.

Andere Quellen:

DVD: *Panic Room*, Special Edition mit 3 DVDs, Columbia Tristar Home Entertainment 2003.

Online: <http://www.merriam-webster.com/dictionary>