

Lift im Film : Schauplatz Aufzug

Autor(en): **Spiegel, Simon**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design**

Band (Jahr): **21 (2008)**

Heft [9]: **Im Massaufzug von Etage zu Etage**

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-123566>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Schauplatz Aufzug

Text: Simon Spiegel

Ein Lift hat viele Facetten: Er ist ein Ort des Schreckens und eine Stätte der Begegnung, das Transportmittel zum Erfolg oder auch ein Gefängnis – zumindest im Film. Die Affinität der bewegten Bilder zum bewegten Raum hat einen simplen Grund: Der Lift ist ein Mikrokosmos, in dem ständiger Raum- und Zeitnot herrscht.

• Die Szene ist eine Ikone der jüngeren Filmgeschichte: Ein anonymes Hotelgang, links und rechts je ein dunkelbrauner Sessel – Inbegriff der Banalität und der Langeweile, wären da nicht die beiden Lifttüren, deren dunkles Rot wie ein Vorbote kommenden Schreckens wirkt. Und tatsächlich: Während die Musik auf der Tonspur anschwillt, ergiesst sich aus der oberen Ecke der Türe plötzlich ein Schwall von Blut. Ein eigentlicher Wasserfall, nur eben aus Blut, der bald den Boden bedeckt, gegen die weissen Wände spritzt, in seiner Wucht einen Sessel mitreisst und schliesslich gegen die Kamera schlägt, sodass zum Schluss das ganze Bild in Rot getaucht ist. Schnitt!

Der Perfektionist Stanley Kubrick hat lange an dieser Einstellung getüftelt, die in seinem Horrorfilm *Shining* (1980) zu sehen ist. Unzählige Male mussten die Mitarbeiter des Kultregisseurs den Gang wieder herstellen, die Wände neu streichen, um es in einem neuen Anlauf, mit einem anderen Quantum Kunstblut, noch einmal zu versuchen. Eine Prozedur, die jeweils neun Tage Arbeit in Anspruch nahm. Die Szene aus *Shining* steht für die wohl dramatischste Zuspitzung einer beliebten Verwendung der Liftmetapher im Film: die Liftkabine als Todesfalle.

Lift zur Wahrheit

Das Online-Filmlexikon Internet Movie Database führt fast 1200 Einträge unter dem Stichwort *Elevator* auf, der Lift ist ein beliebtes Filmsujet. Was aber macht ihn so attraktiv? Spannend sind Fahrstühle für Filmer, weil sie visuell prägnant ganz unterschiedliche Funktionen einnehmen können. So funktioniert der Lift als Zugang und als Eintritt, er kann dank seiner automatischen Schiebetüren plötzlich den Zuschauerinnen und Zuschauern Sicht auf etwas bisher Unbekanntes gewähren.

Schon der Protagonist in Fritz Langs *Grossstadtbildraum* *Metropolis* (1927) gelangt dank dem Fahrstuhl in den verbotenen Untergrund, wo er zum ersten Mal erfährt, was die Megastadt am Leben hält. Der Lift ermöglicht hier nichts

weniger als den Zugang zur Wahrheit. In *Metropolis* dienen riesenhafte Fahrstühle aber auch dazu, die Massen von Arbeitern in den Untergrund zu den Maschinen zu bringen, an denen das Proletariat von Metropolis unmenschliche Arbeit verrichten muss. Vulgarsozialismus und protofaschistischer Führerkult gehen in Fritz Langs Zukunftsfantasie eine seltsame Symbiose ein. Die Maschine entlastet den Menschen nicht, sondern versklavt ihn vielmehr, macht ihn zu einem seelenlosen Rad im Getriebe; dafür steht hier der Lift: Er ist kein Fortbewegungsmittel, das Treppensteigen erspart, sondern eine Verlängerung des Maschinenmolochs, der damit immer neue Opfer zugeführt bekommt.

Gefangen auf engem Raum

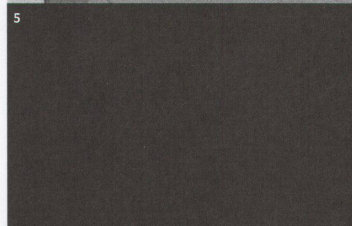
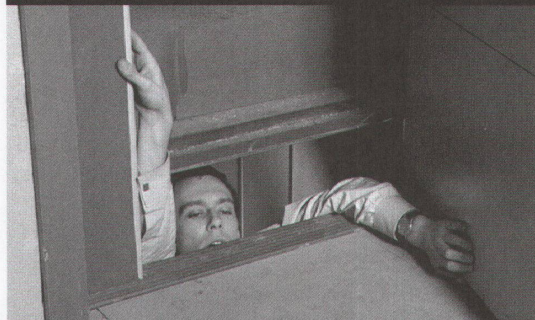
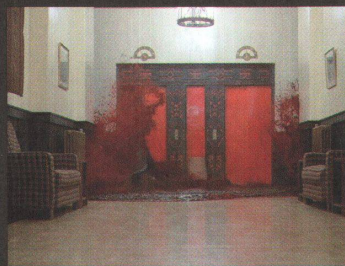
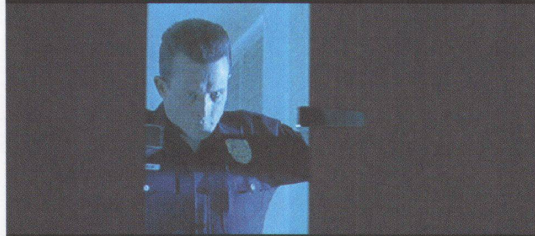
Der Fahrstuhl kann umgekehrt auch als Fluchtvehikel und als Schutz dienen. Wenn sich die Türen vor dem Verfolger schliessen, sind die Flüchtenden zumindest vorübergehend in Sicherheit. Allerdings ist das nicht immer so, wie *Terminator 2: Judgement Day* (1991) zeigt, in dem sich der Roboter aus Flüssigmetall sogleich daran macht, die Wände der Kabine aufzustemmen.

Natürlich kann man im Lift auch stecken bleiben. Dann wird aus dem *Übergangsraum* auf einmal ein Gefängnis. Kein Film inszeniert die klaustrophobische Stimmung in einem Lift so gekonnt und genüsslich wie Louis Malles Erstling *L'ascenseur pour l'échafaud* (1958). Nachdem er einen perfekten Mord begangen hat, steckt Julien (Maurice Ronet) im Fahrstuhl fest. Der Nachtwächter hat den Strom abgestellt, das Haus ist verlassen, und während der Mörder vergeblich versucht, sich zu befreien, klagt draussen ein junger Tunichtgut sein Auto und begeht zwei Morde, die die Polizei überhaupt erst auf Juliens Spur bringen. Ein Verbrechen, für das er keinerlei Schuld trägt, wird ihm so zum Verhängnis. Der Lift, in dem Julien feststeckt, wird in *Fahrstuhl zum Schafott* zu einer Metapher für eine Welt, deren Regeln wir nicht kennen, in der wir aber gefangen sind – ohne Hoffnung auf einen Ausweg.

Ort für Zwischenmenschliches

Der Lift steht keineswegs immer für die Einsamkeit und Hilflosigkeit des Menschen; er ist auch ein Ort der Begegnung. Im Fahrstuhl kommen Fremde plötzlich auf wenig Raum zusammen. Das Zusammenpferchen unterschiedlichster Figuren in einem geschlossenen Raum war in den dramatischen Künsten schon immer beliebt. Je weniger Rückzugsmöglichkeit den Akteuren bleibt, umso reiner tritt das zwischenmenschliche Drama zutage, und viel prekärer als im Fahrstuhl können die Platzverhältnisse nicht werden. Darauf baut der deutsche Film *Abwärts* (1984) auf, in dem vier Figuren in einem Lift stecken bleiben. Ein biederer Buchhalter, der gerade dabei ist, seiner Firma eine stattliche Geldsumme zu klauen, ein abgehalfterter Yuppie und seine ehemalige Geliebte sowie ein cooler Halbstarke kämpfen nicht nur um einen Weg nach draussen, sondern bald auch mit- und gegeneinander.

Gewohnt clever nutzt Alfred Hitchcock diesen Ort der Begegnung in *North by Northwest* (1959): Als Cary Grant mit seiner Mutter im Hotellift nach unten fährt, trifft er auf die beiden Schurken, die ihm schon früher ans Leben wollten. Scheinbar sitzt er in der Falle, doch niemand hat mit der gewitzten Mutter gerechnet, die für alle Anwesenden gut hörbar fragt, ob es tatsächlich wahr sei, dass die beiden Männer ihren Sohn umbringen wollten. Das folgende Gelächter gibt Grant die Gelegenheit zu entkommen.



Nicht nur die Enge macht den Lift als dramaturgischen Raum interessant, sondern auch die knappe Zeit, die man in der Regel darin verbringt. Im Lift zählt jede Sekunde. Jederzeit können sich die Türen wieder öffnen, jeden Moment kann jemand zusteigen. Beim Liebesakt im Fahrstuhl verzichtet man deshalb mit Vorteil auf lange Zärtlichkeiten. Entsprechend hemmungslos fallen deshalb Michael Douglas und Glenn Close im Erotikthriller «Fatal Attraction» (1987) übereinander her.

Symbol für den Aufstieg

Einiges sanfter geht es da in Billy Wilders «The Apartment» (1960) zu und her, in dem sich ein kleiner Büroangestellter – verkörpert von Wilders Lieblingsschauspieler Jack Lemmon – in Shirley MacLaine verliebt, die im Bürohochhaus als Liftsfrau arbeitet. Für Lemmons Figur ist der Lift Fluch und Segen zugleich, garantiert er doch, dass er seine Angebetete mindestens zweimal am Tag sehen wird. Doch die Öffentlichkeit des Raums verunmöglicht es dem Schüchternen auch, allzu forsch aufzutreten. Seine Vorgesetzten haben da weniger Bedenken, für sie ist die Liftsfrau – fast wie in «Metropolis» – genauso Teil des Inventars wie der Lift, den sie bedient. Bei Wilder steht der Lift noch für mehr, nämlich für den beruflichen Aufstieg: Das 27. Stockwerk, die Direktionsetage, ist der Ort, zu dem sich Lemmon hocharbeitet. Indem er sich von den Chefs hemmungslos ausbeuten lässt und ihnen gar seine Wohnung für ihre Affären überlässt, gelingt ihm das. Doch ein Lift fährt nie bloss in eine Richtung: Als der Versicherungsangestellte endlich aufbegehrt, geht es mit der Karriere schnell wieder abwärts.

Auf die Spitze getrieben wird die Gleichsetzung von Fahrstuhl und Karriere schliesslich in der Komödie «The Secret of My Success» (1987): Wie Jack Lemmon arbeitet hier Michael J. Fox ebenfalls als kleiner Angestellter in einer Grossfirma. Bald merkt er, dass im Riesenbetrieb niemand weiss, was der andere tut; als hausinterner Kurier ist er besser informiert als die Herren in der Teppichetage. Und so entschliesst er sich zu einer Doppelkarriere, nimmt sich ein Büro in einem der oberen Stockwerke und beginnt, als Manager zu walten. In wenigen Sekunden muss er sich in Schale werfen, wechselt nicht nur die Kleidung, sondern auch die Identität. Der Lift dient ihm als Garderobe und Verbindung zwischen zwei Leben. •

1 Zwischenmenschliche Dramen: eine Nacht zusammen feststecken (Abwärts, 1984).

2 Grosstadtalldraum: Opfer für den Maschinenmolech (Metropolis, 1927).

3 Trüglicher Schutz: Schon stemmt der Androide die Wände auf (Terminator, 1991).

4 Wasserfall aus Blut: die Liftkabine als Todesfalle (Shining, 1980).

5 Gefängnis: Liftsfräulein wird der Mörder überführt (Fahrstuhl zum Schafott, 1958).

6 Trickspielmanege: von Hitchcock clever genutzt (North by Northwest, 1959).

7 Karrierenmetapher: erst hoch, dann wieder runter (Secret of my Success, 1987).

8 Kurzer Liebesakt: Für Zärtlichkeiten fehlt die Zeit (Fatal Attraction, 1987).

9 Flirtkabine: Selbst Schüchterne kommen sich hier näher (Apartment, 1960).