

Julian Blunk

SPUKHAUS UND RUIN PORN

Zur Ethik des Hin- oder Wegsehens in vakanten Architekturen

LEERE UND FÜLLE

Die menschliche Vorstellungskraft tut sich schwer, die Leere zu erfassen und scheitert offenbar häufig bereits an ihrem Versuch, selbst nur architektonischen Leerstand für plausibel zu halten: Da Architekturen bekanntlich zum Zwecke menschlicher Nutzung errichtet und gemeinhin als Objektivierungen und Determinanten der Identität ihrer Urheber*innen und Bewohner*innen gedacht werden, muss die dauerhafte Absenz letzterer widersinnig erscheinen. Gleichwohl überdauern Architekturen leicht nicht nur die individuelle Lebenserwartung ihrer ersten Initiator*innen, weisen deshalb auf ehemalige Bewohner*innen zurück oder auf künftige voraus und holen folglich jeder Gegenwart latente Mitbewohner*innen ins Haus. Deren gespenstische Präsenz wird insbesondere in Momenten des Leerstands virulent, denn beim Anblick leerstehender Architekturen rückt anstelle der Akzeptanz des vor Augen Stehenden die Rede von *Spukhäusern* und *Geisterstädten*. „A house, killed by its emptiness“¹, so schon Anthony Vidler, werde infolge des Verlusts seiner Bestimmung leicht in den Status eines Spukhauses überführt. Da jede Wohnarchitektur das Versprechen der Bewohner*innen, mindestens aber die Präsenz seiner Spuren birgt, suchen und imaginieren wir diese selbst noch dort, wo keine Spuren mehr zu sehen sind.²

Man könnte Alfred Hitchcocks Entscheidung, das vermeintlich verwaiste *House by the Railroad* auf dem gleichnamigen Gemälde von Edward Hopper (1925) anlässlich der Verfilmung (1960) von Robert Blochs *Roman Psycho* (1959) buchstäblich mit (filmischem) Leben zu füllen, für einen Ausdruck desselben

1 Anthony Vidler: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, London 1992, S. 19.

2 Zu diesem Phänomen vgl. auch Peter Geimer: *Derrida ist nicht zu Hause*, in: Wolfgang Ullrich und Sabine Schirdewahn (Hg.): *Stars. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M. 2002, S. 40–61.



1| Edward Hopper: Das Haus am Bahndamm, 1925, Öl/Leinwand, 61 × 71 cm, New York, Museum of Modern Art.



2| Alfred Hitchcock: Psycho, USA 1960, Filmstill.

Reflexes halten. Aus der noch unentschiedenen Frage, ob Hoppers Haus bewohnt oder verlassen ist, wird in Hitchcocks *Psycho* eine Gewissheit: Hier lebt Norman Bates (Anthony Perkins) – und trauen wir dessen Angaben, dann lebt hier auch seine greise Mutter. Der Film hintertreibt bekanntlich die Erwartungen seiner Zuschauer*innen: Bates' Mutter sitzt zwar beharrlich auf ihrem Sessel im Haus, ist dort aber längst in Skelettierung begriffen. Ein Haus, wie es

schon auf Hoppers Gemälde vage Beklemmungen hat auslösen können, wendet Hitchcocks Schockszene also graduell zu einer Art Spukhaus. Als „zwei Ikonen architektonisch gefasster Angst“³ stellt die Seite *Taste of Cinema* die beiden Gebäudeansichten nebeneinander (Abb. 1 und 2).

DAS SPUKHAUS: ARCHITEKTUR, ABSENZ UND ANGST

Dass wir Häuser benannten Typs als Spukhäuser zu identifizieren gelernt haben, haben gleichwohl weder Hopper noch Hitchcock zu verantworten, was sich neben vielen älteren auch durch zahllose aktuellere Beispiel illustrieren lässt: So animierte 2013 das Schweizer Nachrichtenportal *20minuten* seine als *20 Minuten Community* angesprochenen Leser*innen in einem gängigen Fotowettbewerb, Bilder selbst gehobener *lost places* einzusenden. Das pittoreske Foto eines halbverfallenen Wohnhauses ließ alle konkurrierenden Leerstände hinter sich (Abb. 3): „Unsere Leser wählten den einsamsten Ort überhaupt. Gewonnen haben Eddie R. und sein Spukhaus in Belgien.“⁴ In nichts von alledem, selbst nicht in der Behauptung von maximaler Einsamkeit und gleichzeitiger Präsenz von Gespenstern, liegt etwas Ungewöhnliches. Im Gegenteil folgen Ausschreibung und Auszeichnungspolitik der Community sowie Motiv und Ästhetik des Siegerfotos sowohl der Tradition als auch dem Zeitgeist. Seit Beginn des Millenniums setzt eine kaum noch überschaubare *Urban Exploration-Community*, ‚geheimnisvolle‘, ‚unheimliche‘ oder ‚vergessene‘ Orte in Szene und flutet die Auslagen des Buchhandels mit immer neuen Fotobänden.⁵ Längst rastern Publikationsreihen in systematischer Absicht ganze Landstriche und längst bieten auch eigens ins Leben gerufene Zeitschriften und Fernsehformate den *lost places* verlässliche Bühnen.⁶

3 <http://www.tasteofcinema.com/2016/20-great-movies-inspired-by-edward-hoppers-paintings/2/> (Zugriff am 18.01.2019).

4 [http://www.20min.ch/diashow/diashow.tmpl?showid=87657 \(2/25\)](http://www.20min.ch/diashow/diashow.tmpl?showid=87657%20(2/25)) (Zugriff am 03.05.2018).

5 Vgl. u.a. Peter Untermaierhofer und Thomas Parent: *Vergessene Orte im Ruhrgebiet*, Halle/S. 2013; Thomas Kemnitz und Robert Conrad: *Stillgelegt, Ostfildern* 2015; Elin Andreasen und Daniel Barter: *Die Welt der verlassenen Orte*, Halle/S. 2014; Sven Fennema und Petra Reski: *Nostalgia – Orte der verlorenen Zeit*, München 2016; Ciarán Fahey: *Verlassene Orte / Abandoned*: Berlin, Berlin 2015.

6 Innerhalb der nur mühsam Schritt haltenden akademischen Forschung und des regen Ausstellungsbetriebs der *Urban Exploration-Szene* bildet die Hamburger Ausstellung *Lost Places* im Jahr 2012 insofern eine Ausnahme, als ihr Katalog sich auch um die Theoretisierung einzelner Motive und Aspekte des Genres bemühte. Vgl. Petra Roettig: *Lost Places – Orte der Photographie*, in: Hubertus Gafner und dies. (Hg.): *Lost Places – Orte der Photographie*, Aust. Kat. (Hamburger Kunsthalle), Heidelberg 2012, S. 9–18. Vgl. auch Raphael Reichel: *Gedruckte Fotografien als Legitimationsstrategie? Bildbände und Fotoausstellungen in der Urban Exploration-Szene*, in: Irene Ziehe und Ulrich Hägele (Hg.): *Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt*



3| Eddie R.: Spukhaus in Belgien (Gewinnerfoto eines Fotowettbewerbs des Nachrichtenportals *20minuten*), 2013.

Im Folgenden soll den Fragen nachgegangen werden, was die *lost places* zu ‚unheimlichen‘ Orten und leerstehende Häuser zu Spukhäusern macht, und inwiefern deren bauliche und stilistische Eigenheiten diesen Prozess begünstigen. Welche Ursachen setzen ferner die in einem Spukhaus vermeintlich ortsfest waltenden Kräfte frei, um den Eigenwillen und die Eigendynamik eines *genius loci* durch das Handeln von Gespenstern sinnlich fassbar werden zu lassen? Und welche Anziehungs- und Abstoßungskräfte trennen oder verbinden das Spukhaus schließlich auch von oder mit dem *Ruin Porn*?

Zur Beantwortung dieser Fragen ließe sich zunächst etwa Matthias Bickenbachs Entwurf einer Typologie des Spukhauses befragen – umso mehr, weil sein als „Klischee des unheimlichen Hauses“ (Abb. 4) ausgewiesenes Wohnhaus dem siegreichen belgischen Spukhaus in jeder Hinsicht aufs Frappanteste ähnelt. Nicht nur könnten beide Häuser auf denselben Architekten, sondern auch beider Konterfeie auf denselben Fotografen rückschließen lassen,

und mediales Format, Münster u. a. 2016, S. 184–193; vgl. Stephanie Herold: Bilder vergangener Utopien. Inszenierungen des Leerstands in der Bildproduktion der Urban Explorer, in: kritische berichte 3 (2018), S. 47–54; vgl. Julian Blunk: Vakanz: Ästhetische, semantische und zeitliche Dimensionen architektonischen Leerstands. Editorial, in: kritische berichte 3 (2018), S. 3–11.



4| Anonym: Das Klischee des unheimlichen Hauses (Hounted House in Michigan), undat.

wüsste man nicht um die weit fortgeschrittene Normierung der *lost places*-Fotografie.⁷

Was die Typologie der Spukhäuser selbst betrifft, so weist Bickenbach die topografische Abgeschiedenheit als eine erste, annähernd verbindliche Eigenheit aus, die sich auch in soziale Abgeschiedenheit übersetzen lasse und häufig durch die Schwellensituation des Toreingangs eines vorgelagerten Gartens überbetont werde.⁸ Weiter lade häufig eine Fassade dazu ein, einen Gesichtseindruck in sie hineinzuprojizieren, welcher im Rahmen kinematografischer oder auch literarischer Geistergeschichten früh die Möglichkeit eines Eigenlebens des Gebäudes anzudeuten vermöge.⁹ Dieses verschaffe sich im weiteren

7 Die Regeln des Genres, die die Wahl von Motiven, Perspektiven, Ausschnitten, Beleuchtung und Nachbearbeitungstools gleichermaßen betreffen, werden in Form von Tutorials in der Community verankert. Vgl. etwa Charlie Dombrow: *Shooting Lost Places – Fotografie an verlassenem und mystischen Orten: Fotografie al dente*, München 2014; Peter Untermaierhofer: *Lost Places fotografieren. Von der Vorbereitung über das Shooting bis zur Nachbearbeitung*, Heidelberg 2016.

8 Vgl. Matthias Bickenbach: Das unheimliche Haus. Struktur und Genealogie einer populären Heterotopie, in: Heiko Christians und Georg Mein (Hg.): *In da House. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften*, Paderborn 2016, S. 209–238, hier S. 211.

9 Vgl. Bickenbach 2016, S. 211 und S. 215.

Verlauf der Erzählungen etwa in der Aktivierung der limitierten kinetischen Potenziale des Hauses Gehör.¹⁰

Beiden Punkten ist sicher beizupflichten: Einerseits fußt der Begriff der Fassade etymologisch auf dem lateinischen Begriff *facies* (Gesicht, Angesicht). Zweitens blickt die Projektion von Gesichtseindrücken auf architektonische Fassaden bereits auf eine lange Tradition zurück. In Paul Schulze-Naumburgs von fragwürdigsten Biologen durchtränktem Interesse an der *Physiognomik* von Landschaften und Architekturen drohte sie selbst die Schwelle zur pathologischen Gespensterseherei zu übertreten:¹¹ „Häuser haben Gesichter wie Menschen“, schrieb Schulze-Naumburg 1928, „und sie tragen in ihnen einen ganz bestimmten Ausdruck zur Schau, an dem man sie erkennt und aus dem man auf ihre innere Verfassung schließen kann“¹². In der Tat bedienen viele Horrorfilme dieses Motiv.

Auch dem ersten der von Bickenbach ausgerufenen ‚Gesetze‘ des Spukhauses, das an Ernst Jentschs und Sigmund Freuds Analysen des Unheimlichen anschließt, lässt sich weitestgehend zustimmen: „Es [das Spukhaus] muss unbelebt und gleichzeitig belebt erscheinen.“¹³ Nachdem sich ein Gefühl des Unheimlichen schon für Jentsch stets dort einstelle, wo Zweifel „an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens [herrsche] und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“¹⁴, hatte Freud die These in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* (1919) über die anthropomorphen Körperdoubles aller Couleurs hinaus auch in Richtung des Beitrags der Architektur zur Figuration des Unheimlichen geöffnet.¹⁵ Das Begriffspaar *heimlich/unheimlich*, so ein zentraler Befund Freuds, verweise auf das Heim im Sinne eines uneinsichtigen, da architektonisch gefassten Raumes und bezeichne dabei weniger opponierende als vielmehr einander durchdringende Pole der vermeintlichen Dichotomie. Auch bei Freud spielt mithin der Mangel an Ein- und Übersicht als partielle Desorientierung die zentrale Rolle bei der Genese des Unbehagens.

10 Vgl. Bickenbach 2016, S. 218.

11 Vgl. etwa Paul Schulze-Naumburg: *Das Gesicht des deutschen Hauses*, München 1929. Zu Schulze-Naumburgs Konzept einer Architektur-Physiognomik vgl. auch Daniela Bohde: *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin 2012, insb. das Kapitel: „Im Kampf gegen das entstellte Gesicht. Schulze-Naumburgs eugenische Architekturphysiognomik“ (S. 85–92). Die Architektur seiner Epoche sah Schulze-Naumburg insbesondere durch den Historismus entstellt.

12 Paul Schulze-Naumburg: *Kunst und Rasse*, München 1928, S. 108.

13 Bickenbach 2016, S. 214, vgl. auch ebd., S. 212–213, mit Verweis auf E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus* (1816).

14 Ernst Anton Jentsch: *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8 (1906) 22, S. 195–198 und 8 (1906) 23, S. 203–205, hier S. 197.

15 Vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. von Anna Freud u. a., Bd. XII., Frankfurt/M. 1999, S. 227–278.

Konsequent hebt auch die Schauerliteratur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts die Schlüsselfrage des Unheimlichen – belebt oder unbelebt – auf die Ebene der Architektur, indem sie vermeintlich unbewohnte Ruinen, Burgen, Schlösser oder Häuser mit den untoten Geistern ihrer ehemaligen Bewohner*innen füllt. Friedrich Gerstäckers *Das Alte Haus* (1857) liefert nur eines unter unzähligen Beispielen für diesen gängigen Typus literarischer Verunheimlichung vermeintlich vakanter Architekturen. Edgar Allan Poes *Der Untergang des Hauses Usher* (1839) ist indes das vielleicht berühmteste Beispiel dafür, dass auch den (noch bewohnten) Architekturen selbst eine Seele im Sinne eines Eigenwillens und Handlungspotenziales zugebilligt werden kann. Die Frage nach der Beseelung ist hier nicht mehr nur die Frage nach potenziellen Bewohner*innen einer Architektur, sondern wird ins Animistische gewendet.

DER BAUSTIL: DIE VAKUEN VIKTORIANISCHER VILLEN

Einer kritischen Prüfung bedürfen indes Bickenbachs Thesen, dass die Architektur der Spukhäuser als variable Größe „nicht das primäre Kriterium [sei], das sie zu unheimlichen Häusern macht“¹⁶ und dass ferner auch für den Gesichtseindruck der Fassade kein spezieller Baustil verantwortlich sei, sondern dieser auch dann entstehen könne, wenn „es architektonisch ein gewöhnliches Haus zu sein scheint“¹⁷. Dass in solch zügiger Abhandlung der Baugestalt ein operabler Stilbegriff bestenfalls in der offenkundig in Opposition zum Baustil gebrachten Kategorie des *Gewöhnlichen* oder der Rede von der „Differenz zum Normalen“¹⁸ zu erahnen ist, gebietet umso dringlicher, gerade den Baustil sowie die Ästhetik des Interieurs eines vermeintlichen Spukhauses in Bezug auf ihren jeweils genuinen Beitrag zu dessen Heimsuchung zu diskutieren. Dabei sei zunächst festgestellt, dass die Historizität eines Gebäudes als Bedingung seines Spuks kaum anders als durch sein Alter und dieses kaum anders als durch seine Bauauffälligkeit oder seinen historischen Baustil ausgewiesen werden kann. Man wird bereits den Spukroman suchen müssen, der auf stilbewusste Architekturbeschreibungen verzichtet – nicht von ungefähr trägt das Genre der *Gothic Novel* dank Horace Walpole bereits von Beginn an einen kunst- und architekturgeschichtlichen Epochenstil im Namen. Und selbst noch die von Bickenbach selbst diskutierten „blicklosen Fensteraugen“¹⁹ des Hauses Usher wurden durch ihren Erfinder gotisiert.²⁰

16 Bickenbach 2016, S. 213.

17 Bickenbach 2016, S. 215.

18 Bickenbach 2016, S. 213.

19 Zit. nach Bickenbach 2016, S. 213.

20 „Die Fenster waren lang und schmal und hatten gotische Spitzbogenform“ („The windows were long, narrow, and pointed“). Edgar Allan Poe: *Der Untergang des Hauses Usher*, in:

So nimmt es kein Wunder, dass sich die des Spukhauses verwiesene Größe des Architekturstils schon in Bickenbachs zweitem, „topologische[n] Gesetz“²¹, nach welchem das Spukhaus verwinkelt und von unklarem Grundriss sei und dank manch geheimer Kammer von innen stets größer als von außen wirke, durch das Hintertürchen wieder hineinschleicht: „Im angloamerikanischen Raum ist es das viktorianische Haus mit seinen Mansarden und Türmchen, das die Unübersichtlichkeit des Raumes andeutet.“²² Das Labyrinthische mit seinen (geheimen) Gängen, Korridoren und Treppenhäusern als Orte des dramaturgischen Aufschubs und der Begegnung mit dem Unheimlichen²³ fuße zudem auf einer „Genealogie der dunklen Gotik“²⁴, mit der insbesondere Walpole als Bauherr und Autor der lichtdurchfluteten Sakralgotik ihre Schattenseite entgegengehalten habe. So habe wenigstens mit Blick auf Fotografie und Film die viktorianische Villa²⁵ als klassisches Horror- und Gespensterhaus zu gelten. Zu diesem Befund kommt auch Drehli Robnik, wenngleich er darauf hinweist, dass sich der Spuk im filmischen Horrorgenre zunehmend auch dem automatisierten *Smart House* zuwende.²⁶ Von dessen beängstigend-entmündigenden Technologien abgesehen gilt aber wohl weiterhin, dass weder ein sichtlich gepflegtes noch ein modernistisches Haus ohne weiteres zum plausiblen Hort gespenstischen Eigenlebens werden kann, während eine vernachlässigte Bausubstanz oder ein aus der Mode gekommener Bau- und Ausstattungsstil die Heimsuchung eines Hauses begünstigen.

ERBE UND ERINNERUNG

Wenn sich angesichts eines Hauses das Gefühl des Unheimlichen einstellt, weil dessen Antlitz auf seine Geschichtlichkeit (seine ehemalige Belebtheit) sowie auf seinen möglichen gegenwärtigen Leerstand (seine aktuelle Unbelebtheit) hinweist, ohne diesen Leerstand zu beweisen (wie sollte es?), und

ders.: Werke. Gesamtausgabe der Dichtungen und Erzählungen, hg. von Theodor Etzel, Berlin 1921–1922, Bd. 2, S. 111–140, hier S. 118.

21 Bickenbach 2016, S. S. 229.

22 Bickenbach 2016, S. 217.

23 Vgl. Bickenbach 2016, S. 224–225.

24 Bickenbach 2016, S. 218, vgl. auch ebd., S. 221.

25 In der Rede von einem viktorianischen Baustil werden im angloamerikanischen Raum alle zur Regierungszeit Königin Victorias (1837–1901) erprobten historistischen Stile subsummiert. Da seine Verwendung, soweit ich sehe, in der hier zitierten Literatur den Historismus als solchen meint, werde auch ich ihn im Folgenden gelegentlich mit dem weiter ausgreifenden Begriff des Historismus synonym verwenden.

26 Vgl. Drehli Robnik: Wohnen unter Dingen, die uns um(b)ringen: Zum Horrorfilm als Explikation des Gewohnten und Einübung ins Un-Heim, in: Irene Nierhaus und Andreas Nierhaus (Hg.): Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur & visueller Kultur, Bielefeld 2014, S. 183–202, zur viktorianischen Villa vgl. ebd., S. 186 und S. 193.

wenn das Unheimliche zugleich insbesondere in Foto und Film in viktorianischen Villen sein Quartier bezogen hat, dann stellt sich die Frage nach dem Kausalverhältnis beider Befunde: Weshalb binden gerade die modernen Medien der Spukvermarktung ihre Gespenster an die viktorianische, oder, etwas weiter gefasst, an die bürgerliche, gründerzeitliche respektive historistische Villa?

Zum einen liegt wohl auf der Hand, dass deren labyrinthische Grundrisse dem Gespenst reichlich Versteck, das vielgestaltige Interieur ihm ein breites Arsenal an Kommunikationswerkzeugen zur Verfügung stellt. Der Geist kann nicht nur an Wände klopfen, mit Türen knarren oder mit Fensterläden um sich schlagen, sondern auch in Gemälde hinein oder aus Gemälden hinaus steigen, diese modifizieren, umhängen, in Schiefelage bringen oder zu Boden fallen lassen.²⁷ Es kann Teppiche tränken, mit klingendem Schlüsselbund oder mit raselnden Ketten auf die Existenz geheimer Kammern und Verliese verweisen. Die bloße Vielzahl der Winkel und Requisiten füllen den Autor*innen, Dramaturg*innen und Regisseur*innen also zunächst einmal den Köcher.

Mit Blick auf die Spukursachen dürfte indes vor allem von Bedeutung sein, dass die über Zerfallsspuren, Relikte und historisierenden Stil ausgewiesene Historizität des Spukhauses zuallererst auf dessen Eigentumsgeschichte verweist: Die ländliche Villa ist gemeinhin keine Mietsache, sondern Familienbesitz. Sie ist somit kein öffentliches, sondern ein genuin privates Gebäude, dabei gleichwohl von hochgradig repräsentativem Charakter. Und gerade im Falle seiner Heimsuchung ist von Bedeutung, dass das immobile Erbe einer Familie den verdichteten Erinnerungsort einer exklusiven Erinnerungsgemeinschaft darstellt und deshalb selbst bei legititem materiellem Erwerb noch längst nicht jedem zusteht.²⁸

Während Gaston Bachelard innerhalb des Hauses Keller und Dachboden als diejenigen Orte ausgemacht hat, in denen langeingesessene Bewohner*innen ihre *eigene* Geschichte einzulagern pflegen,²⁹ konfrontiert das Spukhaus seine Opfer in der Regel mit der Geschichte *anderer* – was eine räumliche Binnendifferenzierung im Sinne einer Einschränkung des Wirkungsradius des Gespenstes zu Teilen, wenn nicht gänzlich obsolet werden lässt. Sämtliche Räume des Spukhauses, auch Wohnzimmer, Küche, Bad und Schlafzimmer sind aus Perspektive des Spukadressaten bereits längst zum (uneigentlichen) Archiv des

27 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Volker Hille in diesem Band.

28 Oliver Dimbath und Anja Kinzler haben anhand von Oscar Wildes Satire *Das Gespenst von Canterville* (1887) darauf aufmerksam gemacht, dass ein Spuk in einem gemeinsamen kulturellen Erinnerungsrahmen stattfinden sollte, um als Kommunikation zwischen Vergangenheit und Gegenwart überhaupt erfolgreich sein zu können. Vgl. Oliver Dimbath und Anja Kinzler: Wie sozial sind Gespenster? Wissenssoziologische Untersuchungen zu einem unheimlichen Phänomen, in: *Nebulosa* 3 (2013), S. 52–62.

29 Vgl. Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*, übers. von Kurt Leonhard, München 1975 (Paris 1957), S. 35–69.

Fremden und Vorgängigen geworden.³⁰ Entsprechend erwehren sich die durch Legenden, Erzählungen oder Filme in Spukhäuser eingeschriebenen Gespenster beinahe ausnahmslos gegen Neuankömmlinge, in denen sie ihrerseits das Fremde, mithin den illegitimen Erbtitel personifiziert sehen. Erst nachdem die Neuankömmlinge über einen schmerzlichen Lernprozess in den Erinnerungskontext eingewiesen wurden, das Feld geräumt oder der Vergangenheit Gerechtigkeit wiederfahren lassen haben, mithin erst im Abgleich der Geschichte des *genius loci* mit dem Geschichtsbild der Gegenwart, nimmt ein Spuk sein Ende.³¹

Und entsprechend lebt, so auch Stefanie Diekmann, gerade das filmische Horrorgenre davon, dass die sukzessiven oder repetitiven Signale des Gespenstes zunächst unverstanden bleiben, weil ihre Adressaten „bis auf Weiteres keine Ahnung haben, was in ihren Häusern gespeichert ist.“³² Das Haus ist Schauplatz, Archiv, Indikator und Kommunikationsmedium einer Eigengeschichte, deren Eigenrecht es im Spuk zu verteidigen sucht. Eine Heimsuchung sanktioniert die Unwissenheit der Nachwelt und kommt in letzter Konsequenz immer einem Auftrag zur historischen Wahrheitsfindung gleich.³³

Auch deshalb spielt sich Gespensterspuk gemeinhin nur dann in Neubauten ab, wenn diese arglos oder planvoll kaschierend auf historisch belastetem Grunde, etwa auf Friedhöfen,³⁴ errichtet wurden. Der Neubau ersetzt dann lediglich den Neuankömmling, der wie dieser den *genius loci* zu übergehen oder zu überschreiben droht, indem er sich wahlweise an der Erinnerungspflicht gegenüber dem Vorgängigen oder an der Achtung von dessen Totenruhe versündigt.

Mit Blick auf den Architekturtypus der alleinstehenden Villa lässt sich somit zunächst sagen, dass dieser einen privaten Besitz markiert, mit Blick auf dessen viktorianischen respektive historistischen Baustil, dass dieser ein gewisses Alter des Gebäudes ausweist, und zwar erkennbar ein solches, das eine individuelle menschliche Lebenserwartung überdauert hat und deshalb

30 So beschreibt auch Bickenbach das Spukhaus als einen „Speicher“, in dem „eine unerlöste Vergangenheit als Fluch oder Gespenst nachwirkt.“ Bickenbach 2016, S. 217.

31 Das Gespenst kann seinen Adressaten selbst dann vor Rätsel stellen, wenn es um dessen eigene Geschichte geht. Bedingung dafür ist jedoch entweder eine gewisse zeitliche Differenz, die etwa einen Helden vom Hause seiner Kindheit trennt, oder etwa die Unkenntnis oder Verdrängung ausgewählter Facetten der eigenen Biografie oder des eigenen Wesens. Robniks Streifzug durch heimgesuchte Filmarchitekturen zielt vor allem auf entsprechende Begegnungen des Opfers mit sich selbst: „Was mich von außen bedroht, war mir immer schon näher als mir lieb sein kann.“ Robnik 2014, S. 192.

32 Stefanie Diekmann: Speichern, Prozessieren, Übertragen. Die Medialität des Hauses im Horrorfilm, in: Christians und Mein 2016, S. 245.

33 Diese historiografische Arbeit muss, so Diekmann, nicht im Haus selbst passieren, sondern kann mitunter auch in Bibliotheken, Archiven oder im Internet erledigt werden. Vgl. Diekmann 2016, S. 246.

34 Vgl. Diekmann 2016, S. 246.

mehrere Generationen umfasst – womit das Haus zwangsläufig auch als Erbgut zur Disposition steht. Im materiellen Erbe ist dabei freilich immer auch ein kulturelles, im Verbund damit häufig auch ein politisches Erbrecht mitgedacht. Und auch diesbezüglich wirkt der Stil: Der Historismus des Spukhauses ist dessen Befall auch insofern nicht abträglich, als ihm der Geist des gesamten, in vielerlei Hinsicht schuldbehafteten Kolonialzeitalters eingeschrieben ist, dessen historische Aufarbeitung bis heute chronisch krankt. Auch mit den Kellerleichen des viktorianischen Zeitalters als solchem kann mitunter gerechnet werden.

In dieser Hinsicht funktioniert das historistische Spukhaus der Gegenwartsmedien nicht anders als die Spukorte der Gespensterliteratur und der Denkmaldebatten des historistischen Zeitalters selbst. Schon dieses betrieb die retrospektiven Interpretationen und Ideologisierungen ihrer historischen Referenzstile unter umfänglichem Einsatz von Gespenstern, die es in architektonische Relikte und Ruinen einlagerte, um sie ebendort wieder beschwören zu können.³⁵ Dass dabei insbesondere die Gotik zum bevorzugten Stil der Gespenster avancierte, ist bekannt. Damals wie heute gilt ferner, dass jeder Einsatz eines aus historischer Distanz befremdlich wirkenden Epochenstils ihre Betrachter*innen ihrerseits zu Fremden macht. Ein als anachronistisch empfundenes Gebäude diskreditiert somit in gewisser Hinsicht den Zutritt, noch bevor dieser überhaupt stattgefunden hat.

Einen bemerkenswert einseitigen Verlauf nahm diesbezüglich auch die Diskussion der im Rahmen eines Seminars an Studierende der Universität der Künste herangetragenen Frage, was beim Anblick oder bei der Vorstellung des Betretens des ‚Spukhauses‘ auf dem siegreichen Foto (Abb. 3) eigentlich zu befürchten stehe. So einhellig, wie man einen Sog verspürte, der ähnlich einem filmischen *establishing shot* in den Ort des Geschehens hineinzuziehen scheine, so einhellig sagte man sich zunächst nicht nur von echter Gespensterfurcht, sondern auch von der Sorge um reale Gefahren los: Weder die in seiner Bauauffälligkeit begründeten Verletzungsrisiken, weder Acht-, Sechs- oder Vierbeiner und zugehörige Phobien noch die Angst vor Konfrontation mit den kriminellen, erotischen oder rituellen Treffen unbefugter Dritter verunheimlichte die Vorstellung seines Betretens. Vielmehr nahm die kollektive Selbstbefragung des Plenums alsbald Kurs auf eine Selbstanklage: Unheimlich sei die eigene Präsenz im Lebensmittelpunkt eines absenten Anderen. Je intimeren Einblick dabei die potenziell vorzufindenden Gegenstände ins fremde Leben gewähren, desto mehr spitze sich auch der zu befürchtende Horror zu: Allen voran die Vorstellung von der Begegnung mit Kleidung, Geschirr und privaten

35 Zu den Affinitäten von Stil und Spuk sowie ihren Ursachen und Wechselwirkungen unter den Vorzeichen des Historismus vgl. auch Julian Blunk: Untote Kunstrichter: in diesem Style sollt ihr bauen!, in: kritische berichte 1 (2014), S. 19–34.

Fotografien maximiere den Schrecken vor dem Spukhaus. Proportional zur Intimität des Gesehenen, so ließe sich folgern, wächst das Bewusstsein für die eigene Desinformation und Deplatzierung. Die Ohnmacht verbindet sich dabei mit der Sorge, den eigenen Voyeurismus enttarnt zu sehen. Ein Hausgeist verbürgt also nicht nur die Historizität des Hauses, sondern personifiziert auch den richtenden Blick des/der Hausherr*in,³⁶ dessen Fensteraugen den Eindringling mitunter schon am Gartentor erfassen.

RUIN PORN

Was heißt das in Bezug auf die anhaltende Konjunktur der *lost places*-Fotografie, deren Akteure den Spukhäusern der Welt seit bald zwei Jahrzehnten ihre maroden Türen einrennen? In ungezählten Blogs und Feuilletons wird diese gemeinhin historisch auf das dem klassisch-nostalgischen Ruinengenre zugehörige *memento mori*, sozialpsychologisch auf eskapistische und distinguierende Bedürfnisse zurückgeführt: Dem mit Kamera bewaffneten, sogenannten *Urban Explorer* gehe es um den historischen Bildungswert der urbanen Ruinen, um eine alternative Historiografie abseits der durch öffentliche Institutionen musealisierten Geschichte, mitunter um eine Kritik an den ökonomischen oder politischen Logiken, die zu Ruinen oder Bauruinen führen und mitunter um eine Pioniertat bei der Entdeckung alternativen Wohnraums. Seine *lost places* seien deshalb auch Austragungsorte existenzieller Bedrohungserfahrungen: Krieg, Tod, Arbeitsplatz- und Identitätsverlust, Klimawandel, Globalisierung oder Digitalisierung. Ferner kultiviert die Szene Utopien eines potenziell konservatorisch wirksamen, alternativen, schonenden und verinnerlichenden Tourismus, der nicht zuletzt ästhetische (und ökonomische) Ressourcen hebt.³⁷ So wohnt dieser Mode wie jeder anderen auch eine Logik identitätsstiftender Distinktion inne: In Opposition zur vermeintlich ‚offiziellen‘, passiv-dokumentarischen Fassaden-Fotografie gewähre der investigative Aktivismus der *Urban Explorer* im Dienste des Vergessenen und Unterschlagenen die Blicke hinter die Kulissen.³⁸ Die Mutprobe, dabei die Schwelle zum Haus-

36 Zum Blick von außen vgl. ausführlich Jacques Lacan: Vom Blick als Objekt klein a: Die Spaltung von Auge und Blick, Die Anamorphose, Linie und Licht, Was ist ein Bild-Tableau?, in: ders.: Das Seminar, Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, übers. von Norbert Haas, Weinheim u. a. 1987, S. 71–126; vgl. hierzu auch Rudolf Bernet: Zur Phänomenologie des Blicks bei Lacan und Merleau-Ponty, in: Riss Heft 49 (2000), S. 121–144; Claudia Blümle und Anne von der Heiden (Hg.): Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, Zürich u. a. 2005.

37 Vgl. zu alledem Herold 2018.

38 Vgl. u. a. JoAnn Greco: The Psychology of Ruin Porn, in: citylab.com, am 06.01.2012, <https://www.citylab.com/design/2012/01/psychology-ruin-porn/886/> (Zugriff am 02.05.2018); vgl. Greg Dickinson: The rise of ‚ruin porn‘ – has our obsession with abandoned places gone

friedensbruch zu übertreten, markiert, das ließe sich hinzufügen, eine Art Initiationsritus der Community – mit ihm kann subversive Unerschrockenheit unter Beweis gestellt und gleichzeitig dokumentiert werden. Nicht nur die Ästhetik, sondern auch die architektonischen, bürokratischen oder gesetzlichen Hürden des Zugangs taxieren mithin den Wert jeder Aufnahme.

Zur Bezeichnung des fotografischen Massenphänomens ist unter Bezugnahme auf bereits etablierte, auf die Ästhetisierung seines Gegenstandes zielenden Begriffe wie *Food Porn* auch der Begriff des *Ruin Porn* ‚in Stellung‘ gebracht, alsbald aber als irreführend kritisiert worden. Siobhan Lyons hat entsprechende Stimmen zusammengetragen und sich diesen weitestgehend angeschlossen:³⁹ Das Genre reflektiere vor allem die Dimensionen der Zeitlichkeit, der Hinfälligkeit und des Verlusts, trete deshalb das Erbe der Ruinenmalerei an, richte seinen Fokus dabei auf den urbanen Raum und die Bruchstellen des (kapitalistisch) Systemischen, gewähre Lust aber nur in Hinblick auf die Linderung der Angst vor dem *spurlosen* Verschwinden menschlichen Lebens und seiner kulturellen Leistungen.⁴⁰ Unter Berufung auf vorgängige Autor*innen⁴¹ greift auch für Lyons der Begriff der Pornografie nur insofern, als er die verharmlosend-emotionslose Ausbeutung des Ruins durch die Fotograf*innen benenne.⁴²

Im Rekurs auf die drei von Rebecca Sullivan und Alan McKee postulierten konstituierenden Wesensmerkmale der Pornografie (explicitness, public meditation, pleasure)⁴³ resümierte jüngst auch Annika Wienert die Diskussion um die Implikationen des Begriffs *Ruin Porn*,⁴⁴ der – soweit herrsche Konsens – an der Diskreditierung des fotografischen Genres arbeite: Mit Blick auf die Explizitheit werde diesem vorgeworfen, den urbanen Realitäten in seiner Beschrän-

too far?, in: telegraph.co.uk, am 01.03.2018, <https://www.telegraph.co.uk/travel/comment/ruin-porn-abandoned-places-becomes-unhealthy-habit/> (Zugriff am 04.05.2018).

39 Vgl. Siobhan Lyons und Debbie Does Decay: What Ruin Porn Tells Us About Ruins – And Porn, in: theconversation.com, am 18.08.2015, <https://theconversation.com/debbie-does-decay-what-ruin-pom-tells-us-about-ruins-and-porn-45776> (Zugriff am 09.01.2019).

40 Vgl. insb. auch Siobhan Lyons: Introduction: Ruin Porn, Capitalism, and the Anthropocene, in: dies. (Hg.): *Ruin Porn and the Obsession with Decay*, Cham 2018, S. 1–10, hier S. 2f. sowie Siobhan Lyons: What ‚ruin porn‘ tells us about ruins - and porn, in: edition.cnn.com, am 01.11.2017, <https://edition.cnn.com/style/article/what-ruin-porn-tells-us-about-ruins-and-porn/index.html> (Zugriff am 10.01.2019).

41 Vgl. u. a. Richard B. Woodward: Disaster Photography. When Is Documentary Exploitation?, in: artnews.com, am 06.02.2013, <http://www.artnews.com/2013/02/06/the-dcbatc-overruin-pom/> (Zugriff am 10.01.2019).

42 Lyons 2018, vgl. insb. S. 2–5.

43 Rebecca Sullivan und Alan McKee: *Pornography*, Cambridge 2015, S. 4; vgl. Annika Wienert: *Ruin porn, reconsidered*. Oder: Zur Fotografie der Postindustrie, in: *kritische berichte* 46 (2018) 4, S. 80–88, hier, S. 84.

44 Vgl. Wienert 2018, insb. S. 84–86, mit weiterführender Literatur.

kung auf die ruinösen Facetten der Stadt nicht gerecht zu werden. In Bezug auf die Medialisierung sei es dagegen die Ausbeutung des Dargestellten, die die Betrachter*innen zu Kompliz*innen der Herabwürdigung mache. Das in Schaulust zu übersetzende sexuelle Vergnügen schließlich speise sich auch im *Ruin Porn* aus dem Leid und dem Scheitern anderer. Mit einigem Recht kritisiert Wienert derlei Kritik, die sich in einer generellen „ikonophoben Skepsis“⁴⁵ gegenüber Ästhetisierungen des vermeintlich Herabgewürdigten im Allgemeinen ergehe. In der Herabwürdigung der Ruinenfotografie zum *Ruin Porn*, so Wienert, würden nicht nur lebendige Menschen (insbesondere Frauen) mit unbelebter Bausubstanz auf eine Ebene gestellt, sondern auch das kritische Potenzial der Leerstands- und Ruinenfotografie ausgehöhlt: Die fotografiebaasierte Kritik an den für die ruinösen Zustände verantwortlichen sozialen, politischen und ökonomischen Strukturen werde in diesem begrifflichen Kunstgriff durch eine Kritik an deren fotografischer Dokumentation ausgetauscht – und mithin der Falsche angeklagt.

Während Lyons den *Ruin Porn* weitgehend auf seine zeitdimensionalen Aspekte verkürzte, übersieht auch Wienert einige diskussionswürdige Valenzen des Begriffs, insofern dieser auch von Voyeurismus und Tabubruch einerseits, von Begierde, Verlockung und Käuflichkeit andererseits spricht. Er betont ferner explizit den Akt des *Eindringens* in einen dem öffentlichen Blick entzogenen Raum durch einen verborgenen Zugang, bezeugt eine sexuelle Erfüllung im Schnappschuss und ruft dabei gleich eine ganze Reihe klassischer Figuren aus Psychologie und Medientheorie, allen voran die traditionsreiche Anthropomorphisierung der Architektur sowie Freuds Verweiblichung derselben mit samt seiner Lektüre von Hohlräumen einschließlich dem „Frauenzimmer“ als Traumsymbole des weiblichen Geschlechts, auf.⁴⁶ Und die sprichwörtliche Rede vom Orgasmus als einem ‚petite mort‘, der seinerseits zu Roland Barthes’ Figur der fotografischen Aufnahme als einem kleinen Tod im Sinne einer Vergespentigung ihres Motivs führt,⁴⁷ erlaubt es, das Erotische an das Morbide rückzubinden. Mit alledem zieht der Begriff des *Ruin Porn* eine architektonisch der Türschwelle entsprechende, ethische Grenze zum Privaten, um diese

45 Wienert 2018, S. 86.

46 Sigmund Freud: Zehnte Vorlesung: Die Symbolik im Traum, in: ders.: Studienausgabe, Bd.1, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1994, S. 159–174, hier S. 171.

47 Gemäß Barthes stelle der Augenblick des Fotografiert-Werdens „jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: Ich erfahre dabei im Kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst. Der Photograph weiß dies sehr gut, und er hat selbst Angst [...] vor diesem Tod, der Einbalsamierung, die er mit seiner Geste an mir vollzieht.“ Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M. 1985, S. 22.

nach Logik der Pornografie zu überschreiten. Jeder ‚Shot‘ eines dem Verfall überantworteten Innenraums vollendet auch die Eroberung eines verborgenen Mauerblümchens oder einer *Sleeping Beauty*,⁴⁸ bevor die anschließende mediale Verfügbarmachung des Vakanten auch den Blick der Betrachter*innen einlädt, die Schwelle des *hortus conclusus*, des Anstands und der Diskretion zu übertreten. Als Kompliz*innen des Hausfriedensbruchs machen diese ihre eigene Schaulust in der Metapher der Pornografie zu Konsument*innen oder Freiern. Der Subjektivismus der Kamera hält die Betrachter*innenrolle variabel und wahrt so die nötige Leere der angerichteten Tableaus, um sie ähnlich den ‚legalen‘ Kauf- oder Miet- oder Nutzungsangeboten leerer Immobilien, Hotelzimmer, Strandkörbe oder Restauranttische als individuell verfügbar auszuweisen.

Selbst explizite Lossagungen vom Begriff des *Ruin Porn* durch Teile der *Urban Exploration*-Community, denen die Erschließung von Zugangsoptionen als Stimulus und Vorspiel, als eine dem eigentlichen Akt, seiner fotografischen Dokumentation und deren Nachbearbeitung annähernd gleichwertige Facette ihres Tuns gilt, bestätigen mitunter im Kern das Negierte: „Explorers move away from the porn metaphor, because it’s all theirs to experience – not to watch,“ wird etwa der seine Recherchen in der *Urban Exploration*-Szene resümierende Len Albright zitiert: „You poke your head into a hole, climb up a ladder, peer under a desk. You’re trying to put together a story.“⁴⁹ Mit anderen Worten: *Urban Exploration* sei offenbar echter Sex. Dieser Rechnung wäre natürlich entgegenzuhalten, dass auch der bei echter Pornografie stattfindende echte Sex erst durch seine Medialisierung zur Pornografie wird. Hier wie dort lässt sich zwischen Produzent*innen und Konsument*innen unterscheiden, zwischen jenen, die den Akt vollziehen, dokumentieren und ästhetisieren und der Öffentlichkeit, an die sie ihre Fotografien adressiert.

Mit der Feststellung, dass allem voran der Blick ins *fremde* Boudoir die echte Pornografie mit der Ruinen-Pornografie verbindet, lässt sich auch die Brücke zurück zum Spukhaus schlagen. Denn wenn die Lust am leeren Haus und die Angst vor dem leeren Haus auf demselben Tabubruch gründen, bliebe abschließend nur mehr zu prüfen, ob die immer gleichen popkulturellen Ausgestaltungen der Spukhäuser auch deshalb zu historistischen Bau- und Ausstattungsstilen neigen, weil diese neben der unabdinglichen Vakanz auch die

48 Auch Insa Härtels psychoanalytische Lektüre des leeren Raumes diagnostiziert grundsätzlich „ein spezifisches Zusammenspiel von Leere und phantasmatischer Aufladung“, die sich nicht zuletzt über eine sexuell gefärbte Aneignung (leerer) Räume mittels physischer Bewegung auszeichne – Leere bereite gewissermaßen Entleerungsphantasien den Raum. Insa Härtel: Hülle, Fülle, Leere, in: dies., Olaf Knellessen und Helge Mooshammer (Hg.): Zwischen Architektur und Psychoanalyse. Sexualität, Phantasmen, Körper, Zürich 2012, S. 188–197, hier S. 192.

49 Greco 2012.

reinsten Schauorgien zu versprechen scheinen. Oder muss sich ihre latente Fülle den Betrachter*innen nicht ganz als das Gegenteil der im *Ruin Porn* ‚erotisierten‘ Leere darbieten?

HORROR VACUI

Es kann erhellend wirken, den *Ruin Porn* mit einem weiteren, zunächst von Aristoteles geprägten und hier allein auf die Natur angewandten Begriffspaar, dem *horror vacui* (lat.: Angst vor der Leere),⁵⁰ zu konfrontieren. Seit seiner Übertragung in den Bereich der Kultur diskreditiert oder pathologisiert er die Neigung zur lückenlosen Füllung von Flächen, Räumen oder Fassaden durch Ornamente, Applikationen oder Ausstattungsstücke. Kein freier Wille, keine ästhetische Lust, kein künstlerischer Plan, sondern eine Art Kenophobie treibe die vom *horror vacui* befallenen Künstler*innen, Bauherr*innen oder Sammler*innen. Die materiellen Folgen ihres Tuns werden zu Symptomen der Angst und das Krankheitsbild verrät sich in den Spuren von deren Bekämpfung. Dass sich das kritische Bewusstsein dafür ausgerechnet in der Epoche und am Gegenstand des Historismus schärfte, ließe sich deshalb für folgerichtig halten, weil gerade der Historismus nicht nur die Geister der Vergangenheit beschwor, sondern dabei unter ausuferndem Einsatz historistischen Zierrats auch die *historischen* Lücken seines Geschichtsverständnisses zu schließen, das Gespenst also gleichzeitig ein- und auszutreiben trachtete. Noch ohne den *horror vacui* beim Namen zu nennen, urteilte etwa Johann Joachim Winckelmann über die antikisierende Grotteskenmalerei seiner Zeit: „Der Abscheu vor dem leeren Raum füllt also die Wände, und Gemälde, von Gedanken leer, sollen das Leere ersetzen.“⁵¹ Ähnlich brandmarkte ein Jahrhundert später Augustus Welby Northmore Pugin die maßlose Verwendung gotischer Versatzstücke als Irrweg des *Gothic Revivals*.⁵² Und folgt man, wieder ein Jahrhundert später, auch Mario Praz, dann objektiviere sich die größte historische Verdichtung des *horror vacui* in der viktorianischen Villa,⁵³ mithin in den „19th century middle class interiors.“⁵⁴

50 Aristoteles: Physik, Kapitel IV., S. 6–9.

51 Johann Joachim Winckelmanns Gedanken zur Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755), in: ders.: Gedanken zur Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, hg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1995, S. 3–39, hier S. 38.

52 Vgl. Augustus Welby Northmore Pugin: *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, London 1841, S. 40.

53 Im Falle des Interieurs des 19. Jahrhunderts, so Mario Praz, „the *horror vacui* was a customary thing“. Mario Praz: *The House of Life*, Oxford 1964, S. 94.

54 Mario Praz: *An Illustrated History of Interior Decoration. From Pompeii to Art Nouveau*, Minnesota 1964, S. 103.

Schon 1955 hat Dolf Sternberger in seinen Einlassungen zum *horror vacui* die tragische Vergeblichkeit beschrieben, mit der an der Überwindung der Kenophobie gearbeitet werde. Denn „das Innere an sich ist immer leer. Die Gegenstände des unmittelbaren Gebrauchs aber vermögen es nicht, diese spezifische Leere auszufüllen [...]“⁵⁵. Mehr noch, so ließe sich ganz im Sinne Sternbergers ergänzen: In den Requisiten des Interieurs, die die Angst zu bezwingen trachten, zeitigt die Angst nicht nur selbst einen wuchernden ‚Dekorationsstil‘, sondern sorgt gerade in diesem für ihre eigene exponentielle Steigerung, insofern die Ausstattungsstücke die Fehlstelle in ihrer Mitte immer schärfer konturieren, charakterisieren, rahmen und exponieren. Der Stil generiert gleichsam zwangsläufig Gespenster: Nicht nur müsse das „geisterhafte [...] ‚Huschen‘ [...] als das geschickteste Verhalten zwischen so viel harten Gegenständen gepriesen werden“, schreibt Sternberger über die Damen, die die vom *horror vacui* gezeichneten Innenräume in deren Literarisierungen durchkreuzen. Vielmehr bringen diese generell eine spezielle „Art zu existieren [hervor], die wie eine dauernde Flucht vor Verfolgung, [...] den Körper nahezu in bloßen wehenden Hauch aufgelöst hat.“ Fülle also die literarische Imagination den letzten Freiraum mit Figuren, gleiche er diese schon zu Lebzeiten quasi unweigerlich Gespenstern an: „Dies huschende Mädchen [...] ist der vertraute Hausgeist, das flüchtige Etwas zwischen den soliden Besitzstücken.“⁵⁶

Ähnlich ließ der vom *horror vacui* geformte Möbel- und Ausstattungsstil schon Walter Benjamin nicht das Leben, sondern den Tod assoziieren: „Das bürgerliche Interieur der sechziger bis neunziger Jahre mit seinen riesigen, von Schnitzereien überquollenen Büfets, den sonnenlosen Ecken, wo die Palme steht, dem Erker, den die Balustrade verschanzt und den langen Korridoren mit der singenden Gasflamme wird adäquat allein der Leiche zur Behausung.“⁵⁷

DIE PRÄSENZ DER BETRACHTER*INNEN

Ausweichend huschend bewegen sich auch die Betrachter*innen. Die Leere jeder Geisterstadt, jedes Spukhauses und noch jedes sprichwörtlichen (zu großen) Fußstapfens bedarf außer seines Gespenstes immer auch schon der Anwesenheit eines Nachrückenden, insofern jede Bedrohung nur zu einer solchen werden kann, wenn sie sich in Relation zu etwas Bedrohtem stellt. So wie sich das Unbehagen der Leere erst im Zuge ihrer Betrachtung einstellen kann, formt erst das Wissen des Wahrnehmenden um die transgressive Geste seiner bloßen wahrnehmenden Präsenz ebene Wahrnehmung substanziell, inso-

55 Dolf Sternberger: Zum Horror Vacui, in: ders.: Panorama, oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Hamburg 1955, S. 179–182, hier S. 180.

56 Sternberger 1955, S. 182.

57 Walter Benjamin: Einbahnstrasse, Berlin 1928, S. 11.

fern sie eine vermeintlich zum Gegenschlag befähigte Entität in die Leere hineinprojiziert. Der *horror vacui* im Spukhaus ist somit von einer dreifach paradoxen Natur, weil er erstens fürchtet, die Leere sei gar keine, weil diese zweitens tatsächlich keine mehr ist, sobald sie entdeckt wird und weil sie deshalb drittens Vergangenheit und Gegenwart synchronisiert. Als Ort der Begegnung zwischen Vergangenheit und Gegenwart lässt sie sich dennoch kaum als Ort einer dauerhaften Koexistenz begreifen. Vielmehr ist die Zusammenkunft der Zeiten konfliktiv, in der Leere nicht genug Platz und also immer einer zu viel: Parvenü und Ortsgeist wissen gleichermaßen, dass es am selben Ort zur selben Zeit nur einen geben kann und zwischen ihnen deshalb nicht zuletzt eine Entscheidung ‚im Raume‘ steht.

HIN- ODER WEGSEHEN?

Im Spuk ist somit *physische* Gewalt als Anbahnung oder Androhung in der Regel zunächst nur als Latenz enthalten. Die Frage nach dem Hin- oder Wegsehen ist ihr mithin insofern vorgängig, als häufig erst ein transgressiver Blick die Dynamik eines Spuks ursächlich in Bewegung setzt. Verunheimlichter wie erotisierter architektonischer Leerstand ruft deshalb allen voran Fragen nach der Aggressivität des (eigenen wie fremden) Blickes als solchem auf. Wie nach Maßgabe der Elektrizität bedürfen sowohl Spukhaus als auch *Ruin Porn* zweier dichotomischer Pole, um ihre Kraft- und Spannungsfelder zu be- respektive zu entladen: die Gebote des Hin- und Wegsehens.

Die Erscheinungsbilder von Architektur und Interieur spielen dabei alles andere als eine untergeordnete Rolle. Dass nicht nur der *horror vacui*, sondern auch der Historismus als solcher in seinem stilistischen Konservatismus und in all seinen erratischen Usurpationen der Geschichte immer wieder pathologisiert wurde, begünstigt seine Prädestination zum Spuk. Gleichwohl ist es eine bemerkenswerte Kongruenz, dass gerade der Dekorationswille innerhalb der viktorianischen Villen immer wieder mit dem *horror vacui*, die viktorianische Villa in ihrer äußeren Gestalt dagegen immer wieder mit dem Spukhaus assoziiert wurde, dass also ein und demselben Stil gleich aus zweierlei Richtung horrible Facetten zugeschrieben wurden. Die hier vorgetragenen Erklärungsansätze sollen abschließend noch einmal zusammengeführt werden.

Wenngleich ein Gespenst grundsätzlich jeden Ort frequentieren kann, haben insbesondere Fotografie und Film signifikante Vorlieben kultiviert: Ihnen gemäß zieht allen voran das leer- und alleinstehende, im Verfall begriffene, private Wohnhaus im historischen und häufig historisierenden Baustil Heimsuchungen an. Im Verbund weisen Baustil und Baufähigkeit die Historizität im Sinne der Ahnung einer Vorgeschichte des Gebäudes aus, die sich anhand der verwahrten individuellen Einrichtungs-, Gebrauchs- oder Geschmacksgegenstände konkretisieren lässt. Spitzbogen und Fassadenriss erlauben ungefähre

Datierungen des Baus oder einzelner baulicher Veränderungen. Auch Identität und Wesen der ehemaligen Bewohner*innen lassen sich anhand von Stilentscheidungen, Objekten und Spuren rekonstruieren. Mit der bloßen Zahl der Relikte und Zeichen wächst die Komplexität des Verweissystems und mit ihm die Desorientierung des Hinzutretenden. Wenn das Gespenst dessen Ohnmacht zunächst exponentiell steigert, indem es ausgewählte Gegenstände zu Kommunikationsmedien macht,⁵⁸ um Signifikantes auszuweisen, dann zielt auch derlei Terror letzten Endes stets darauf ab, den Erkenntnisprozess des Neuankömmlings unterstützend zu lenken und zu beschleunigen. Es leuchtet ein, dass mit der Menge hinterlassener Objekte und vorhandener Winkel, Erker, Treppen und Bauornamente das Vokabular des Gespenstes und die Eignung eines Hauses zum Spukhaus wachsen muss und dass auch das Epochensignum seines Baustils die Latenzen seines Spuks bedingt.

Im paradoxen Verhältnis von Leere und Fülle, in dem jedes Objekt oder Zeichen die Leere sowohl beschneidet als auch konturiert, erschließen sich umso mehr zeitliche Horizonte und Kontexte, je mehr Bezeichnendes seine Finger auf die Absenz des Bezeichneten richtet – meist wohl auf niemand anders als auf den/die Hausherr*in selbst. Die leere Mitte wird umso anschaulicher und gespenstischer, je weniger Raum deren Hinterlassenschaft ihr lässt. Wenn der *horror vacui* gar einen Stil hervorgebracht hat, der die eigene Ursache bekämpft, so muss er die Angst am Ende doch potenzieren, da er die Vakanz seines Zentrums auf Dauer nicht verhindern kann. Er bewirkt das Gegenteil des Gewünschten: Indem er den Raum mit Verweisen füllt, determiniert und exponiert er die leere Mitte. So intensiviert sich der *horror vacui* im Takte seiner Bekämpfung. Infolge ihrer Beschneidung gerinnt die Leere zum Konzentrat, um sich schließlich im Gespenst zu verdichten. Der *horror vacui* befällt deshalb gerade auch den Neuankömmling, der sich anschickt, die leere Mitte ein- oder auch nur ins Visier zu nehmen. Denn die historistische Villa ruft nicht nur in besonderem Maße die Frage nach ihrer Beseelung auf, sondern lässt neben den räumlichen nun auch die zeitlichen Dimensionen des *horror vacui* wirksam werden: Der materielle Füllreflex der ehemaligen Hausherr*innen, über welchen diese dem historischen Referenzstil ihres Hauses gerecht zu werden versucht haben, führt nicht allein dazu, dass die Nachrückenden in der verbleibenden Leere dem Gespenst ihrer Vorgänger*innen begegnen, sondern auch dazu, dass sie sich genötigt sehen, die eigenen, historischen Verständnislücken zu füllen, um dem Schrecken des *genius loci* zu entkommen. Ist das Gespenst in seiner Identität bestimmt, sein Anliegen verstanden und seiner

58 Diekmann beschreibt die im Spukhaus vorzufindenden Objekte als Kontaktstellen zwischen einer Gegenwart und einer unabgeschlossenen Vergangenheit. Vgl. Diekmann 2016, S. 246.

Geschichte Genüge getan, haben also die Spukdinge gezeigt, was zu zeigen war, dann findet das Gespenst seinen Frieden und räumt das Haus.

Im Spukhaus wie im *Ruin Porn* werden über die Gegenwartspräsenz der Vergangenheit ganz generell die Demarkationslinien zwischen Erbrecht und Erblast, Schweigegebot und Erinnerungspflicht sowie öffentlichem und privatem Raum ausgehandelt. Beider Lust oder Unlust basiert ferner auf demselben Wissen um den eigenen Voyeurismus. Dennoch unterscheiden sich beide Schauplätze graduell in einem wesentlichen Punkt. Die innere Fülle der Spukhäuser lässt diese tendenziell eher bewohnt erscheinen und bestätigt diesen Eindruck über die Präsenz von Gespenstern, die ihren Wohnraum mitunter wie Platzhirsche verteidigen. In den Hervorbringungen der *Urban Exploration*-Szene dominiert dagegen auch in Hinblick auf das Interieur eine materielle Leere. Das oft fehlende oder mindestens drastisch reduzierte Mobiliar enthebt das Gros der zudem häufig in *öffentlichen* Gebäuden aufgenommenen Fotografien jedem allzu individuellen und privaten Kontext und betont mithin eher die Verfügbarkeit des Vakanten. An den Enden der Skala wartet hier der aller Vergangenheitsspuren bereinigte, vor Zukunftsoptionen strotzende und spukimmune *White Cube*, und dort der von Vergangenen berstende und hochgradig von Gespenstern frequentierte Speicher (Dachboden, Archiv, Museum)⁵⁹ mit all seinen Rekonstruktionsappellen auf.

Spukangst wird also von räumlicher Desorientierung, aber auch vom Wissen um die eigene Unwissenheit sowie vom Wissen um die eigene Indiskretion bestimmt. In einem Ambiente der Fülle wachsen Schaulust und Schuldgefühl, denn je mehr ein Blick einfängt, desto eher droht er, selbst durch den bohrenden Blick einer externalisierten, richtenden Instanz eingefangen zu werden. Hausfriedensbruch, Voyeurismus, kulturelle Erbschleicherei, Störungen der Totenruhe – die Liste potenzieller Anklagepunkte wächst mit der Menge der erschauten Räume, lässt das Gewissen das Gespenst der legitimen Hausherr*innen formen und diesen die eigene Usurpation scheinbarer Vakanz mit selbstverteidigendem Terror quittieren: das Spukhaus gibt sich als falsche Haut zu erkennen, indem es allergisch reagiert.

59 Zu letzteren vgl. auch Michel Foucault: *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46.