



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für

Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 15, Januar 2014

www.winckelmann-akademie.de

Von Lustschlössern und Spukhäusern

Raumatmosphären in Kunst, Literatur und Film

Prof. Dr. Steffen Krämer

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte

Im 17. und 18. Jahrhundert galt die *Maison de plaisance* – deutsch: das Lustschloss – als Symbol für den exklusiven Zeitvertreib des europäischen Adels und Großbürgertums.¹ Fern von jeder Alltäglichkeit wurden auf diesen Landsitzen privilegierte Formen der literarischen und musikalischen Geselligkeit, Gesellschaftsspiele oder verschiedene Arten des ländlichen Vergnügens gepflegt. Durch die Abgeschiedenheit des Landhauses konnte auch jene Form der höfischen Galanterie betrieben werden, in deren Zentrum das von der Öffentlichkeit verborgene Liebesspiel stand.



Abb. 1 Antoine Watteau, *Die Freuden des Balls*, ca. 1714-16, Öl auf Holz
London, Dulwich College

Kaum feinsinniger als der französische Maler Antoine Watteau im frühen 18. Jahrhundert hätte man jene Stimmung galanter Festlichkeit mit ihren versteckten Hinweisen auf Sinneslust und Erotik darstellen können (Abb. 1). Und diese Atmosphäre von Vergnügen und Genuss erhielt durch die herrschaftlichen Landsitze ihre baukünstlerische Gestaltung und Inszenierung. Nicht umsonst wurden berühmte Lustschlösser des 18. Jahrhunderts mit Namen betitelt, deren Wortsinn genau auf jene beglückende Atmosphäre abzielte. Das Potsdamer Schloss Sanssouci – deutsch: *Ohne Sorge* – von Friedrich dem Großen aus der Mitte des 18. Jahrhun-

¹ Zur *Maison de plaisance* siehe Katharina Krause: *Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660 – 1730)*, München/Berlin 1996.

derts ist hierfür ein illustres Beispiel. Die gestuften Gartenkaskaden, der offene Habitus des Außenbaus durch die großformatigen Fenster und der lichte Charakter der Festsäle mit ihren weißen Wandflächen und vergoldeten Ornamenten trugen wesentlich dazu bei, eine im wörtlichen Sinne sorgenlose Atmosphäre im Schlossbereich zu erzeugen.



Abb. 2 Adolf von Menzel, Das Flötenkonzert
1852, Öl auf Leinwand, Berlin, Nationalgalerie

Selbst die Flötenkonzerte Friedrichs des Großen, vorgetragen im Rahmen streng preußischer Etikette, erhielten in Sanssouci den Glanz privater und beinahe intimer Festlichkeit (Abb. 2). Die europäischen Lustschlösser sind demnach ein architektonisches Sinnbild für die ebenso heitere wie sinnliche Atmosphäre, die im Spätbarock zumindest als aristokratisches Idealbild stets gegenwärtig war.

Man sollte aber nicht glauben, dass solche adligen Wunschvorstellungen aus dem 18. Jahrhundert durch die rasanten gesellschaftlichen Veränderungen vor allem ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollständig aufgegeben wurden. Im Gegenteil: Häufig griff man in der modernen Kunst und Literatur auf den Glanz barocker Festlichkeit zurück, um die Sehnsucht nach harmonischer, vergnüglicher oder auch erotischer Atmosphäre zu illustrieren. In Kurt Tucholskys Roman *Schloss Gripsholm* von 1931 wird die Geschichte eines Sommerurlaubs in Schweden geschildert, die zugleich auch eine Liebesgeschichte ist. Das alte Schloss Gripsholm am Mälarsee wird zum Handlungsrahmen für die Beziehung zweier Menschen, die vor der tristen Realität in Deutschland Anfang der 1930er Jahre in eine ausgelassene Atmosphäre voller Sommerfrische fliehen wollen. Symbol dieser Wirklichkeitsflucht ist das Schloss selbst. Folgende Textpassage aus dem Roman kann dies dokumentieren: „Es war ein strahlend heller Tag. Das Schloß, aus roten Ziegeln erbaut, stand leuchtend da,

seine runden Kuppeln knallten in den blauen Himmel [...].“² Und eine weitere Textstelle: „Ich weiß nichts vom Stil dieses Schlosses – ich weiß nur: wenn ich mir eins baute, so eins baute ich mir.“ Tucholskys Frustration im Hinblick auf seine damals von ihm als erfolglos empfundene politische Arbeit, seine Ängste dem aufkommenden Nationalsozialismus gegenüber und seine persönlichen Selbstzweifel mögen ihn zu dieser Flucht nach Schweden veranlasst haben. Seine Wünsche und Hoffnungen dagegen scheinen sich in der Gestalt von Schloss Gripsholm versinnbildlicht zu haben. Und so war es nur mehr folgerichtig, dass er seinen Roman nach diesem Schloss benannte und dessen ruhige Atmosphäre literarisch verarbeitete.

Derartige Inszenierungen und Dramaturgien von Schlössern, Häusern oder anderen Bauwerken finden sich in Kunst, Literatur und Film des 19. und 20. Jahrhunderts relativ häufig. In der Regel versuchten die Künstler damit, Raumatmosphären zu kreieren, um sie als positive Symbole glücklicher Daseinszustände, zukünftiger Erwartungsvorstellungen oder durchlebter Erinnerungen zu verwenden. Ein Beispiel hierfür ist Herman Bangs Roman *Das weiße Haus* von 1898. Alles, was mit diesem Haus in der Erzählung verbunden wird, ist hell und licht: die Außengestalt, die Tapeten und selbst die schneebedeckte Landschaft, in die das Wohngebäude eingebettet ist.³ Für Bang war dieses weiße Haus die literarische Metapher für die von ihm als Paradies empfundene Erinnerung an seine Kindheit und Jugend, die er in einem dänischen Pfarrhaus verbracht hatte. Ein anderes Beispiel ist das Schloss in August Strindbergs Theaterstück *Ein Traumspiel* von 1902. Dieses fiktive Schloss scheint aus Rosenblüten gewachsen zu sein und steht symbolisch für die Welt sowohl des Traumes als auch des Träumers, die Strindberg in dieser Dichtung gleichsam entfaltet hat.⁴ Die Phantastik, die sich im organischen Wachstum des Schlosses manifestiert, gilt stellvertretend für die Ebene des Surrealen, in dem alles miteinander verwoben ist, ohne jegliche Einschränkung durch gesellschaftliche Konventionen.

² Kurt Tucholsky: *Schloß Gripsholm*, Stuttgart 2006, S. 34 (Erstausgabe Berlin 1931); zu folgender Textpassage siehe S. 34.

³ Herman Bang: *Das weiße Haus*, Frankfurt/M. 1978, S. 14, 21f. (Dänische Erstausgabe 1898, Gesammelte Werke Kopenhagen 1912).

⁴ August Strindberg: *Ein Traumspiel*, Stuttgart 1978, S. 5, 73 (Schwedische Erstausgabe Stockholm 1902).



Abb. 3 Fanny und Alexander, Schweden 1982
Regie: Ingmar Bergman, Standphoto

Dicht gefüllt mit solchen atmosphärischen Stimmungen ist auch der mehrteilige Spielfilm *Fanny und Alexander*, der unter Regie von Ingmar Bergman 1982 produziert wurde (Abb. 3). Das häusliche Interieur im Film mit seiner Vielzahl prächtig ausgestatteter Räume steht ähnlich wie bei Herman Bang für die Erinnerung an eine glückliche Kindheit im Rahmen der Großfamilie. Ein Weihnachtsfest von 1907 illustriert in einem grandiosen Wechselspiel von Farben, Lichtern und Räumen den Zusammenhalt der Familie trotz unterschiedlicher Persönlichkeiten und Temperamente.

Die drei ausgewählten Beispiele mögen genügen, um das große Potential aufzuzeigen, dass in der Architektur steckt, wenn man sie als Raumkunst auffasst und mit inszenatorischen Mitteln atmosphärisch anreichert.⁵ Unterschiedlichste Bedeutungen oder Sinnbezüge können dann mit derartigen Raumatmosphären transportiert werden, wodurch sie zum Medium einer primär symbolischen Aussage werden. Nun soll aber mit diesen drei Beispielen nicht der Eindruck entstehen, als ob lediglich skandinavische Künstler diese Möglichkeiten der Rauminszenierung entdeckt und in verschiedenen Kunstgattungen verarbeitet hätten. Herman Bang, August Strindberg und Ingmar Bergman wurden deshalb ausgewählt, weil sie in einem bewusst intendierten Gegensatz die negative Seite – in gewisser Weise die Schattenseite – dieser Raumdramaturgien ebenfalls zur Darstellung gebracht haben. Dem *weißen Haus* folgte nur drei Jahre später Herman Bangs Roman *Das graue Haus*. Darin schildert der Schriftsteller vorwiegend dunkle Atmosphären im Haus voller Dämmerung und Schatten, die auf die menschliche Erstarrung und Verbitterung ebenso wie auf die

⁵ Schon Ende des 19. Jahrhunderts formulierte der Kunsthistoriker August Schmarsow folgenden Satz: „Die Geschichte der Baukunst ist eine Geschichte des Raumgefühls [...]“; siehe ders.: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig 1894, S. 29; zur engen Verbindung von Bau- und Raumkunst siehe auch S. 10-16.

nahe Erfahrung des Todes verweisen sollten.⁶ In August Strindbergs *Totentanz* von 1901 handelt es sich nun nicht mehr um ein blütenartiges Schloss, das den architektonischen Rahmen für das Drama bietet, sondern um eine martialisch anmutende Festung auf einer Insel.⁷ Ihre wenigen Bewohner empfinden diese abgeriegelte Umgebung als Gefängnis, das sie beinahe zwangsläufig in die völlige Isolation treibt. In hermetisch geschlossenen Festungsräumen entsteht eine von Einsamkeit und Hass getragene Stimmung, und die Verhältnisse der Bewohner zueinander entwickeln sich zu jenen für Strindberg typischen Pathologien destruktiver Personenbeziehungen.



Abb. 4 *Fanny und Alexander*, Schweden 1982
Regie: Ingmar Bergman, Standphoto

In Bergmans Spielfilm *Fanny und Alexander* ändert sich schließlich das harmonische Familienverhältnis durch den Tod des Vaters. Die beiden Kinder als Protagonisten des Films werden aus ihrer häuslichen Geborgenheit abrupt herausgerissen und wechseln in die karge Atmosphäre des städtischen Bischofssitzes, in dessen Räumen nur mehr protestantische Strenge und geistige Unterdrückung herrschen (Abb. 4). Wie Strindberg interpretiert auch Bergman diese Umgebung als ein Gefängnis mit festen Mauern und vergitterten Fenstern, aus dem es scheinbar kein Entkommen gibt.

Wiederum stehen die drei Beispiele exemplarisch für die Schaffung intensiver Raumatmosphären, nur haben sich die Vorzeichen vom Positiven zum Negativen verändert. In diesen Umgebungen dominieren eindeutig Angst, Schrecken und Gewalt. Solche Vorstellungen von der dunklen Seite des Raumes sind indessen nicht

⁶ Herman Bang: *Das graue Haus*, Frankfurt/M. 1978, S. 9, 155, 176f. (Dänische Erstausgabe 1901, Gesammelte Werke Kopenhagen 1912).

⁷ August Strindberg: *Totentanz*, Stuttgart 1975, S. 5, 23f., 72, 78, 115, 124f. (Schwedische Erstausgabe Stockholm 1901).

neu. Das schon seit Jahrhunderten tradierte Sinnbild hierfür ist das berühmte Spukhaus. Ab dem 19. Jahrhundert florierten die Geschichten von Spuk- und Gespensterhäusern und fanden in Edgar Allan Poes *Untergang des Hauses Usher* von 1839 ihre vermutlich berühmteste literarische Umsetzung (Abb. 5).⁸



Abb 5 Untergang des Hauses Usher, Frankreich 1928, Regie: Jean Epstein, Standphoto

Bis heute ist eine schier unerschöpfliche Vielfalt von solchen Geistergeschichten geschrieben und auch verfilmt worden, in denen nicht ein Schauspieler, sondern vielmehr ein Haus die Hauptrolle spielt. Filmtitel, wie *House on Haunted Hill*, *The old dark House* oder *Haus der toten Seelen*, illustrieren dies auf sinnfällige Weise.⁹ Trotz unterschiedlicher Inhalte haben diese literarischen wie filmischen Umsetzungen in der Regel eines gemeinsam: „Das Haus“, wie es der Religionswissenschaftler Gerardus van der Leeuw in seinem 1933 veröffentlichten Buch *Phänomenologie der Religion* zum Ausdruck brachte, „[...] ist eine Welt für sich.“¹⁰ Dies bedeutet, dass die Spukhäuser ihren eigenen Gesetzlichkeiten folgen und die Personen, die sich – nicht selten gegen ihren Willen – darin aufhalten, den vom Haus vorgegebenen Regeln folgen müssen. Da ein Haus nicht wie ein Mensch agieren kann, müssen demnach Atmosphären erzeugt werden, die der Leser oder Zuschauer als bedrohlich empfindet. Das *Unheimliche*, wie es Sigmund Freud in seinem berühmten gleichna-

⁸ Edgar Allan Poe: *Untergang des Hauses Usher*, in: ders.: *Das Gesamte Werk in zehn Bänden*, hg. von Kuno Schuman und Hans Dieter Müller, Bd. 2, S. 635-664 (Amerikanische Originalausgabe 1839 in *Burton's Gentleman's Magazine*).

⁹ *House on Haunted Hill*, USA 1958, Regie: William Castle; *The old dark House*, USA 1932, Regie: James Whale; *Haus der toten Seelen*, Niederlande 2006, Regie: Erwin van den Eshof.

¹⁰ Gerardus van der Leeuw: *Phänomenologie der Religion*, Tübingen 1956, S. 449 (Neue Theologische Grundrisse; Erstausgabe Tübingen 1933).

migen Essay von 1919 aufzeigte, hat viele Wurzeln, doch erregt es stets den Schrecken, die Angst und das Grauen.¹¹

Das Spektrum an unterschiedlichen Handlungssträngen ist bei einer Geschichte über ein Spukhaus außerordentlich breit. Doch finden sich in diesem Genre einige Grundprinzipien, welche die Dramaturgie bestimmen und von jedem Autor oder Regisseur in irgendeiner Form verwendet werden. Diese Grundprinzipien sind gewissermaßen die *Kategorien des Unheimlichen* und artikulieren sich häufig über die Raumatmosphären. Auffallend ist hierbei der interessante Sachverhalt, dass diese Kategorien in der Regel eine kulturanthropologische Dimension aufweisen und damit Konstanten oder sogar Archetypen darstellen, die sich schon lange entwickelt und über die verschiedenen Zeiten und Kulturen hinweg etabliert haben. Wenn man also heute eine Geschichte oder einen Film über ein Spukhaus als unheimlich empfindet, dann hat dies sozusagen eine lange Tradition und trifft zudem in den Kernbereich dessen, was Menschsein bedeutet.

Dieses Phänomen soll nun an einem literarischen Beispiel veranschaulicht und mit Bildmaterial aus verschiedenen Grusel- und Horrorfilmen illustriert werden. Ausgangspunkt der Untersuchung ist eine 1906 erstmals veröffentlichte Kurzgeschichte des schottischen Schriftstellers Algernon Blackwood mit dem Titel *Das leere Haus*.¹² Ausgewählt wurde diese Geschichte nicht nur, weil ein Spukhaus im Mittelpunkt der Handlung steht, sondern weil Blackwood eine große Anzahl jener gerade erwähnten *Kategorien des Unheimlichen* verarbeitet hat.



Abb. 6 *The Haunting*, GB/USA 1963, Regie: Robert Wise
Standphoto

¹¹ Sigmund Freud: Das Unheimliche, in: ders.: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur, Eschwege 1963, S. 45-84, hier S. 45f., 71 (Fischer doppelpunkt 4; Erstausgabe in: Imago, Bd. V, 1919).

¹² Algernon Blackwood: Das leere Haus, in: ders.: Das leere Haus. Phantastische Geschichten, Ulm 1972, S. 7-30 (Englische Erstausgabe London 1906).

Die beiden Protagonisten in Blackwoods Geschichte – eine alte englische Dame und ihr Neffe – betreten das Spukhaus etwa eine Stunde vor Mitternacht (Abb. 6): „Nach kurzer Zeit hatten sie jenes hohe, schmalbrüstige Haus erreicht, das nun vor ihnen in die Nacht ragte in seiner ganzen fleckig-weißen Widerwärtigkeit. Ohne Läden und Blenden glotzten die Fenster hernieder, da und dort wies eine der Scheiben das Mondlicht von sich.“¹³ Und eine weitere Textstelle: „Die schwere Tür sprang auf – und ein Abgrund aus Finsternis gähnte den beiden entgegen. Ein allerletzter Blick auf den im Mondlicht sich breitenen Platz, und sie schlüpfen ins Dunkel.“¹⁴ Und noch folgende Textstelle: „Das ganze düstre Innere des alten Hauses, es wurde immer bössartiger – schien eine Präsenz zu gewinnen, welche beständig zunahm und sich verdichtete zu der drohenden Warnung, von solchem Vorhaben abzustehen und sich um die eigenen Dinge zu kümmern.“¹⁵



Abb. 7 La Maschera del Demonio, Italien 1960
Regie: Mario Bava, Standphoto

Das Haus bei Nacht ist also der prägende Eindruck, mit dem die zwei Personen zunächst konfrontiert werden. Verstärkt wird er durch den Eintritt in das Haus, da sie beide nun von der Dunkelheit vollständig umgeben sind (Abb. 7). Dieser Nachtraum ist zweifellos eine der merkwürdigsten Raumerfahrungen des Menschen. Schon Johann Wolfgang von Goethe hatte in seinem 1775 erstmals veröffentlichten Gedicht vom *Willkommen und Abschied* folgenden Satz geprägt: „Die Nacht schuf tausend Ungeheuer [...]“¹⁶ Der erste, der diesen Nachtraum in seinem Eigenwesen wissenschaftlich untersuchte, war der Psychiater und Philosoph Eugène Minkowski. In seinem zweibändigen Werk *Die gelebte Zeit* von 1933 definiert er die Dunkelheit wie

¹³ Blackwood, Haus (wie Anm. 12), S. 13.

¹⁴ Blackwood, Haus (wie Anm. 12), S. 14.

¹⁵ Blackwood, Haus (wie Anm. 12), S. 17.

¹⁶ Johann Wolfgang von Goethe: *Willkommen und Abschied*, in: ders.: *Werke*, Bd. 1, *Gedichte und Epen I*, München 1998, S. 28 (Hamburger Ausgabe; Erstausgabe 1775 in der Damenzeitschrift *Iris*).

folgt: „Sie scheint mir viel materieller, viel „stofflicher“ zu sein als der helle Raum, der [...] sozusagen verschwindet vor der Stofflichkeit der sich darin befindlichen Dinge. Und so dehnt sie [die Dunkelheit, Anm. d. Verf.] sich gerade nicht vor mir aus, sondern berührt mich direkt, hüllt mich ein, umgibt mich, dringt sogar in mich ein, durchdringt mich ganz, geht durch mich hindurch, so daß man fast sagen möchte, daß das Ich für die Dunkelheit, aber nicht für das Licht durchlässig ist.“¹⁷ Sein Resümee formuliert er prägnant in einem kurzen Satz: „[...] alles ist dunkel und mysteriös im schwarzen Raum.“¹⁸ Minkowskis Argumentation zielt im Wesentlichen darauf ab, dass im Nachtraum die bei Tag vorherrschende Distanz zwischen dem Ich und dem umgebenden Raum verloren geht. Dieser Raum liegt nicht nur unmittelbar auf der Körperfläche auf, sondern scheint den Menschen in derart intensiver Weise zu durchdringen, als ob beide miteinander gleichsam verschmolzen sind.

Noch deutlicher formulierte es der Philosoph Maurice Merleau-Ponty in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* von 1945: „Sie [die Nacht, Anm. d. Verf.] ist nicht ein Gegenstand mir gegenüber, sie umhüllt mich, sie durchdringt all meine Sinne, sie erstickt meine Erinnerungen, sie löscht beinahe meine persönliche Identität aus.“¹⁹ Und ein weiterer Satz: „Selbst ein Schrei oder ein fernes Licht bevölkern sie [die Nacht, Anm. d. Verf.] nur vage, als ganzes nur belebt sie sich, und sie ist reine Tiefe, ohne Vorder- und Hintergründe, ohne Oberflächen, ohne Abstand von ihr zu mir.“²⁰ Damit verbunden ist ebenso eine veränderte Bewegung in der Dunkelheit, die der Philosoph Otto Friedrich Bollnow in seinem Buch *Mensch und Raum* von 1963 beschrieben hat: „Weil ich diesen Raum [Nachtraum, Anm. d. Verf.] nicht „übersehe“, habe ich in ihm nicht den Spielraum einer freien, selbstverständlichen Bewegung.“²¹ Und noch folgender Satz: „Ich muß die Aufmerksamkeit überall anspannen, weil die normale „Vorsicht“, nämlich die Übersicht über den vor mir liegenden Raum fehlt.“²² Was demnach in der Dunkelheit passiert und den Nachtraum in seine besonderen Atmosphäre kennzeichnet, ist ein radikaler Verlust sowohl von Orientierung und Distanz als auch von Identität. Die blanke Furcht vor der

¹⁷ Eugène Minkowski: *Die gelebte Zeit*, Bd. II, Über den zeitlichen Aspekt psychopathologischer Phänomene, Salzburg 1972, S. 262 (Neues Forum. Das Bild des Menschen in der Wissenschaft, Bd. 13, Französische Erstausgabe Paris 1933).

¹⁸ Minkowski, *Zeit* (wie Anm. 17), S. 262.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 329 (Phänomenologisch-Psychologische Forschungen, Bd. 7; Französische Originalausgabe Paris 1945).

²⁰ Merleau-Ponty, *Phänomenologie* (wie Anm. 19), S. 330.

²¹ Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*, Stuttgart 2004, S. 225 (Erstausgabe Stuttgart 1963).

²² Bollnow, *Mensch und Raum* (wie Anm. 21), S. 226.

Dunkelheit, die auch Blackwood in seiner Spukgeschichte inszeniert, basiert somit auf elementaren Verlustängsten. Dementsprechend stark werden auch die geheimnisvollen und mysteriösen Dinge in der Nacht, schließlich fühlt man sich, wie es Minkowski nennt, stets „in Gegenwart des Unbekannten“.²³

In Blackwoods Spukgeschichte werden sowohl der Eintritt als auch die Bewegungen innerhalb des Hauses mittels Übergänge dramatisiert. Hierzu ein Zitat von Blackwood: „Hinter ihnen schlug das Tor zu, und der Hall ward aufs ungeheuerlichste von den leeren Räumen und Gängen zurückgeworfen.“²⁴ Und eine weitere Textstelle: „Die Tür klaffte spaltbreit offen. Sobald sie aber aufgestoßen war, entfuhr Tante Julia ein markerschütternder Schrei, den sie augenblicks zu ersticken suchte, indem sie die Hand auf den Mund preßte.“²⁵ Und noch folgende Textpassage: „Aus dem Zimmer, das sie vor kaum zehn Sekunden verlassen hatten, drang ein Knarren zu ihnen herauf, als schlosse jemand dort unten behutsam die Tür.“²⁶ Hier geht es also um den Eingang in das Haus oder um die Übergänge innerhalb des Innenraumes, die mithilfe geschlossener, zuschlagender, knarrender, spaltbreit oder teilweise geöffneter Türen veranschaulicht werden (Abb. 8).



Abb. 8 *Nosferatu*. Eine Symphonie des Grauens
Deutschland 1922, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
Standphoto

Traditionell ist die Tür ein Verbindungselement, das die Welt des Innen mit der Welt des Außen in Beziehung setzt. Der Soziologe und Philosoph Georg Simmel hat in

²³ Minkowski, Zeit (wie Anm. 17), S. 262.

²⁴ Blackwood, Haus (wie Anm. 12), S. 14.

²⁵ Blackwood, Haus (wie Anm. 12), S. 18.

²⁶ Blackwood, Haus (wie Anm. 12), S. 20.

seinem 1909 veröffentlichten Essay *Brücke und Tür* eine interessante Definition hierfür geliefert: „Dadurch, daß die Tür gleichsam ein Gelenk zwischen den Raum des Menschen und alles, was außerhalb desselben ist, setzt, hebt sie die Trennung zwischen dem Innen und dem Außen auf. Gerade weil sie auch geöffnet werden kann, gibt ihre Geschlossenheit das Gefühl eines stärkeren Abgeschlossenenseins gegen alles Jenseits dieses Raumes, als die bloße ungegliederte Wand. Diese ist stumm, aber die Tür spricht.“²⁷ In Simmels Interpretation besteht eine Ambivalenz zwischen Verbindung und Absonderung, die Innen und Außen durch das Medium der Tür in Beziehung setzt. Das Phänomen der Absonderung hat er in seiner 1903 veröffentlichten *Soziologie des Raumes* als „seelischen Begrenzungsprozess“ bezeichnet.²⁸ Ähnliche Argumente finden sich auch in dem 1909 erstmals erschienenen Buch mit dem Titel *Übergangsriten* des Ethnologen Arnold van Gennep. Einerseits bezeichnet van Gennep die Tür eines Wohnhauses als „Grenze zwischen der fremden und der häuslichen Welt“.²⁹ Andererseits ist die Tür auch das traditionelle Symbol für einen sogenannten „Übergangsritus“, währenddessen man die alte Welt verlässt und eine neue Welt betritt.³⁰

Die Tür, wie sie von Blackwood als dramaturgisches Element in unterschiedlicher Weise eingesetzt wird, hat also verschiedene Funktionen: Im geschlossenen Zustand trennt sie das Unheimliche jenseits der Tür von dem mehr oder weniger Vertrauten diesseits der Tür. Im halb geöffneten Zustand wird man sich des Unheimlichen gewahr, verliert aber zugleich das Gefühl des Abgeschlossenenseins, und das Grauen macht sich breit. Man denke hierbei nur an jenen „markerschütternde[n] Schrei“ der Tante in Blackwoods Geschichte.³¹ Ist die Tür einmal vollständig offen, beginnt mit dem Durchschreiten jener Übergangsritus vom Diesseits zum Jenseits. In verschiedenen Graduierungen kann demnach die Tür das Wechselverhältnis zwischen dem Innen und Außen, dem Bekannten und Fremden wie auch dem Vertrauten und Unheimlichen symbolisieren.

²⁷ Georg Simmel: *Brücke und Tür*, in: ders.: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart 1957, S. 3f. (Erstausgabe in: *Der Tag*, 15. Sept. 1909).

²⁸ Georg Simmel: *Soziologie des Raumes*, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908*, Bd. 1, hg. von Rüdiger Kramme u. a., Frankfurt/M. 1995, S. 132-183, hier S. 141 (Erstausgabe in: *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reich*, 27. Jg., 1. Bd., 1903).

²⁹ Arnold van Gennep: *Übergangsriten [Les rites de passage]*, Frankfurt/M. 1986, S. 29 (Erstausgabe Paris 1909).

³⁰ van Gennep, *Übergangsriten* (wie Anm. 29), S. 28.

³¹ Blackwood, *Haus* (wie Anm. 12), S. 18.

In Blackwoods Geschichte finden sich noch andere Phänomene, die mit solchen Übergangsriten erklärt werden können. Wiederum ein Zitat von Blackwood: „Zur Linken wies eine offene Tür in das geräumige Eßzimmer, vor ihnen aber liefen die Wände zu einem engen, dunklen Gang zusammen, der offenbar erst an der Küchentreppe aufhörte.“³² Und eine weitere Textstelle: „Hier gähnte den beiden ein Tunnel aus Finsternis entgegen, eine rabenschwarze Einladung zum Betreten der unteren Räume (Abb. 9).“³³



Abb. 9 Hellraiser. Das Tor zur Hölle, GB 1987
Regie: Clive Barker, Standphoto

Gänge und Tunnel sind in van Genneps Definition der Übergangsriten besondere Schwellenphänomene, die er wie folgt interpretiert: „Jeder, der sich von der einen Sphäre in die andere begibt, befindet sich eine Zeitlang sowohl räumlich als auch magisch-religiös in einer besonderen Situation: er schwebt zwischen zwei Welten. Diese Situation bezeichne ich als *Schwellenphase*, und eines der Ziele dieses Buches ist es zu zeigen, daß man diese räumliche und symbolische Transitionsphase mehr oder weniger ausgeprägt in allen Zeremonien wiederfinden kann, die den Übergang von einer magisch-religiösen oder sozialen Situation zur anderen begleiten.“³⁴ Ist die Tür ein Phänomen, bei dem der eigentliche Übergangsritus in der Regel unmittelbar und im Augenblick erfolgt, so ist der Gang eine Schwellenzone, die nicht nur räumlich, sondern vor allem auch zeitlich definiert wird. Vieles Unerwartete kann passieren, währenddessen man den Gang durchschreitet. Überdies wird die starke räumliche Fokussierung zu einem beherrschenden Moment im Bewegungsverlauf innerhalb des Ganges.

³² Blackwood, Haus (wie Anm. 12), S. 15.

³³ Blackwood, Haus (wie Anm. 12), S. 17.

³⁴ van Gennep, Übergangsriten (wie Anm. 29), S. 27f.

Höhepunkt dieser zeitlich ausgedehnten Übergangsriten ist indessen ein anderes Phänomen. Wiederum ein Zitat von Blackwood: „Die beiden überquerten den finsternen Treppenabsatz, vermieden aber geflissentlich, nach dem rabenschwarzen Abgrund jenseits des Geländers zu blicken. Dann machten sie sich daran, die schmale Treppe zu erklimmen, um der Ursache jener Geräusche auf den Grund zu gehen, die von Minute zu Minute immer lauter wurden, immer näher kamen.“³⁵ Und eine weitere Textstelle: „Und auf jedem Absatz dieser schrecklichen Treppe senkten sie den Blick, aus Furcht vor dem Entsetzlichen, dessen sie auf der oberen Treppe hätten gewahr werden können (Abb. 10).“³⁶



Abb. 10 The spiral staircase, USA 1945
Regie: Robert Siodmak, Standphoto

Zunächst kann man bei dem Phänomen der Treppe wieder mit van Genneps Übergangsritus argumentieren.³⁷ Doch kommt nun ein wesentlicher Faktor hinzu, der sich auf das Verhältnis von Oben und Unten bezieht. Auf der Treppe wechselt man nicht nur von einem Raum zum anderen, sondern vielmehr die Raumebene. Der Religionswissenschaftler und Philosoph Mircea Eliade untersuchte in seinem 1957 veröffentlichten Buch *Das Heilige und das Profane* die Urfahrungen des Menschen im Raum und konstatierte hierbei eine Vielzahl von Brüchen und Rissen. Seiner Ansicht nach „ist der Raum nicht homogen“.³⁸ Vor allem in vertikaler Ausrichtung zeigen sich diese Brüche im Raum. Hierzu ein Zitat von Eliade: „In gewissem Sinn sind die unteren Regionen den wüsten und unbekannteren Gegenden, die das bewohnte Gebiet umgeben, verwandt; die untere Welt, über der unser »Kosmos«

³⁵ Blackwood, Haus (wie Anm. 12), S. 28.

³⁶ Blackwood, Haus (wie Anm. 12), S. 30.

³⁷ Siehe dazu Anm. 30.

³⁸ Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt/M. 1984, S. 23, 58-60 (Erstausgabe Reinbek bei Hamburg 1957).

steht, entspricht dem »Chaos«, das jenseits der Grenzen unseres Kosmos herrscht.³⁹ Zudem wird dieser untere chaotische Raum, wie Eliade betont, von Gespenstern, Dämonen und von Toten bewohnt.⁴⁰ Ein Reflex auf diese mythische Raumerfahrung zeigt sich in der christlichen Eschatologie: Am Ende der Heilsgeschichte steht entweder der Aufstieg in den Himmel oder aber der Abstieg in die Hölle (Abb. 11).



Abb. 11 Horror Hotel, GB 1960, Regie: John Moxey
Standphoto

Wenn sich also in Blackwoods Geschichte die beiden Hauptdarsteller auf verschiedenen Treppen entweder nach oben oder nach unten bewegen, dann kommen Urerfahrungen des Raumes mit ihren häufig rituellen Erlebnisgehalten zum Tragen. Dieser sogenannte *mythische Raum* wurde von Ernst Cassirer in seiner 1925 veröffentlichten *Philosophie der Symbolischen Formen* sorgfältig untersucht.⁴¹ Die hierbei häufig anzutreffende Zweiteilung des Raumes entspricht einer Unterscheidung in einen heiligen und einen profanen Raum. Die Treppe wiederum verbindet beide Raumebenen miteinander und bietet somit erst die Möglichkeit, Räume des Dämonischen oder Unheimlichen betreten zu können.

Die besprochenen Raumphänomene, die in Blackwoods Geschichte die eigentümlichen Atmosphären in diesem Gespensterhaus erzeugen, gehen demnach auf Grund- oder Urerfahrungen des Menschen zurück und haben sich primär in seinem mythischen Denken manifestiert. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass man solche Raumatmosphären in der Regel nur schwer rational erklären kann. Das

³⁹ Eliade, Das Heilige (wie Anm. 38), S. 40.

⁴⁰ Eliade, Das Heilige (wie Anm. 38), S. 30, 179.

⁴¹ Ernst Cassirer: Philosophie der Symbolischen Formen, 2. Teil: Das Mythische Denken, Berlin 1925, S. 107-132.

Unheimliche, und das hat schon Sigmund Freud erkannt, ist vielfach deutbar.⁴² Dennoch sind es bestimmte Konstanten, die zumindest im hier behandelten Genre der Spukhäuser vorherrschen und im Medium von Kunst, Literatur und Film immer wieder thematisiert werden. Und viele dieser Konstanten sind in einen architektonischen Zusammenhang eingebunden. Man denke hierbei nur an die Tür, die Treppe oder den Gang.

Wenn man nun einen Bogen von den anfänglich besprochenen Lustschlössern zu den Spukhäusern spannen will, dann sind es vorwiegend die Stimmungen und Atmosphären, die diese zwei scheinbar weit voneinander entfernten Baugattungen miteinander verbinden. Im Grunde stellen sie lediglich zwei Pole im Gesamtspektrum der Architektur dar, die sich im Sinne eines Antagonismus allerdings gegenseitig entsprechen. Das Helle trifft auf das Dunkle, die Freude verändert sich in Schrecken, und die Sehnsucht weicht der Verzweiflung. Darüber hinaus sind es uralte, teilweise mythische Vorstellungsmuster, die sich mit diesen Raumatmosphären verbinden: Licht und Dunkelheit, Offenheit und Abgeschlossenheit, rituelle Übergänge, Schwellenphänomene und dergleichen mehr.

Mircea Eliade erkannte schon 1957, dass das Kino sich zahllose mythische Motive zunutze macht.⁴³ Zudem ist die „überwiegende Mehrheit der Religionslosen“, wie er es nennt, „nicht wirklich frei von religiösen Verhaltensweisen, Theologien und Mythologien.“⁴⁴ Moderne Menschen in einer aufgeklärten Zeit mögen die historischen und religiösen Hintergründe für jenes *tremendum* – also jenes *Schauervolle* – nicht mehr kennen, das der Religionswissenschaftler Rudolf Otto in seinem 1917 erstmals erschienenen Buch *Das Heilige* sorgfältig untersucht hat.⁴⁵ Doch sind auch sie durchaus empfänglich für die Atmosphären, die durch Kunst, Literatur und Film in Räumen inszeniert werden. Und ob positiv oder negativ, werden die Menschen von den Stimmungen in diesen Räumen, die ihnen im Bild- oder Schriftmedium verschiedener Kunstformen gegenüberstehen, in jeweils unterschiedlicher Form und Intensität beeinflusst. In der Realität indessen ist die Wirkung solcher Raumatmosphären zwangsläufig intensiver. Schließlich ist damit ein ontologischer Wert des Daseins verbunden, den Martin Heidegger in seiner 1927 erstmals veröffentlichten Schrift

⁴² Siehe Anm. 11.

⁴³ Eliade, *Das Heilige* (wie Anm. 38), S. 177.

⁴⁴ Eliade, *Das Heilige* (wie Anm. 38), S. 177.

⁴⁵ Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München 1987, S. 14-22 (Erstausgabe Breslau 1917).

Sein und Zeit beschrieben hat.⁴⁶ Und von dieser menschlichen Grunderfahrung, von Heidegger auch als *Im-Raum-sein* bezeichnet, kann sich niemand befreien.⁴⁷ Raumatmosphären betreffen somit jeden Menschen.

Bildnachweis

Abb. 1 Marianne Roland Michel: Watteau 1684 – 1721, München 1984, S. 260, Taf. 56

Abb. 2 Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.): Adolph Menzel 1815 – 1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausst. Kat., Köln 1996, S. 149, Abb. 56

Abb. 3-11 Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München, Bildarchiv

www.winckelmann-akademie.de

⁴⁶ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Frankfurt/M. 1977, S. 71-80, 135-151, 174-189 (Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd. 2; Erstausgabe in: *Jahrbuch für Phänomenologie und phänomenologische Forschung*, Bd. VIII, 1927). Siehe dazu auch Martin Heidegger: *Die Kunst und der Raum*, in: ders.: *Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976*, Frankfurt/M. 1983, S. 203-210 (Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd. 13; Erstausgabe St. Gallen 1969).

⁴⁷ Heidegger, *Sein und Zeit* (wie Anm. 46), S. 75.