

Zeitschrift für Germanistik

Neue Folge
XXX – 1/2020

Herausgeberkollegium

Ulrike Vedder (Geschäftsführende Herausgeberin, Berlin)
Alexander Košenina (Hannover)
Mark-Georg Dehrmann (Berlin)
Claudia Stockinger (Berlin)

Gastherausgeberin

Christiane Holm (Halle)

Sonderdruck



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften
Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

THOMAS WEGMANN

Was du nicht siehst. Über die imaginäre und zumeist heimliche Aneignung von Wohnräumen anderer

I. Fensterblicke oder: visuell dabei. Im Mittelpunkt von Alfred Hitchcocks ebenso populärem wie intrikatem Spielfilm *Das Fenster zum Hof* (Orig.: *Rear Window*, 1954) steht der Fotoreporter L. B. „Jeff“ Jefferies, der aufgrund eines Beinbruchs vorübergehend auf einen Rollstuhl und seine Wohnung angewiesen ist. Zur Untätigkeit gezwungen und an Lektüre offenbar nicht interessiert, blickt er unermüdlich aus seinem Fenster. Dieses Szenario ist im Film von Beginn an als Bühne arrangiert: Wie der Vorhang im Theater öffnen sich im Vorspann peu à peu die Rollos vor den Fenstern und geben den Blick frei auf den Hinterhof und die gegenüberliegenden Wohnungen einer Apartmentanlage in Greenwich Village.

Auf der Handlungsebene verknüpft der Film die Beziehungskrise zwischen Jeff und seiner Freundin Lisa mit der Beobachtung und Aufklärung eines Verbrechens – auf der Motivebene geht es um den optischen Zugriff auf die Wohnung und damit die Privatsphäre anderer.¹ „Wir sind doch ein Volk von Spannern geworden“, befindet die Krankenschwester Stella, die sich um den alleinlebenden und in den Hof blickenden Patienten kümmert, „die Leute sollten mal, statt bei anderen ihre Nase reinzustecken, vor ihrer eigenen Haustür kehren.“ (8:49)² Entsprechend bezeichnet sie die Kamera mit Teleobjektiv, die Jeff wie ein Fernglas benutzt, als „tragbares Schlüsseloch“ (1:30:14) – und das zu einem Zeitpunkt, da aus dem Reporter, der seine Umgebung auf magazintaugliche Fotos taxiert, längst ein Detektiv geworden ist, der Indizien sucht und findet und bei der Beobachtung nicht beobachtet werden will. Doch was ihm dabei zunehmend verdächtig im Sinne kriminellen Verhaltens erscheint, deutet der befreundete Detective Ltd. Thomas „Tom“ J. Doyle als Effekt von Jeffs eigenem, ebenfalls illegitimem Verhalten: „Es ist nun mal eine private Welt, in die Du da hineinsiehst“, konstatiert er, „die Leute tun im Privatleben vieles, das sie unmöglich in der Öffentlichkeit erklären können.“ (1:15:29)

Hitchcocks Film, in dem nur zu sehen ist, was man in und von der Wohnung des Protagonisten aus sehen kann, wenn auch teilweise mit optischen Hilfsmitteln, liefert ein für mein Thema grundlegendes Szenario. Dazu gehört *erstens* der Blick aus dem Fenster und die mit ihm verbundene Tradition, die auch literarisch wie literaturwissenschaftlich längst einschlägig ist:

1 Vgl. dazu ausführlich BELTON (1999), KRAMER (1999), STIEGLER (2004).

2 Zitiert wird die deutsche, bei Dailymotion frei zugängliche Synchronfassung (<<https://www.dailymotion.com/video/x26u86i>>, zuletzt 6.6.2019).

Der Fensterblick ist als Reflex auf die Umorganisation des öffentlichen Raumes anzusehen, wie er sich am Übergang zur Moderne herausbildete und private und öffentliche Lebenssphäre auseinander treten ließ. Im Zuge dieser Umorganisation entstand der Typus des isolierten Zuschauers, dessen Verortung am Fenster als Geste eines vereinsamten Ich verstanden werden muß.³

Zum einen verfügt das Fenster über eine Rahmungsfunktion, indem es das Blickfeld begrenzt und reale Beobachtungsobjekte zu ausschnitthaften Erkenntnisobjekten transformiert. Zum anderen „markiert das Fenster eine Schwelle, die innen und außen voneinander trennt, zugleich aber auch miteinander in Beziehung setzt“.⁴ Der aus dem Fenster schauende Betrachter ist in der Regel in einem Privatraum situiert, den er jedoch mit seinen Blicken überschreitet und so visuell an der Außenwelt partizipiert, ohne jedoch physisch ein Teil von ihr zu werden. Er überwindet die mit dem Fenster evozierte Distanz mit seinem visuellen Fernsinn und hält sie zugleich mit seiner Entfernung zum betrachteten Geschehen aufrecht.

Literarhistorisch paradigmatisch und bis heute vielfach gedeutet und kommentiert wurde ein solcher Blick aus dem Fenster in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Des Vettters Eckfenster*, die 1822 in der Zeitschrift *Der Zuschauer. Zeitblatt für Belehrung und Aufheiterung* erschien. Darin besucht der Ich-Erzähler seinen älteren Vetter, einen Dichter, dessen „Rädergang der Phantasie“⁵ durch Lähmungserscheinungen an Händen und Füßen beeinträchtigt ist und der krankheitsbedingt seine Wohnung nicht mehr verlassen kann. Trost bietet ihm lediglich der Blick aus seinem erhöht gelegenen Eckfenster auf das rege Treiben des darunterliegenden Marktplatzes.⁶ Die Erzählung selbst besteht in erster Linie aus einem Gespräch zwischen den beiden Vettern über das vom Fenster aus Gesehene, weswegen man zu Recht konstatiert hat, der „eigentliche Protagonist“ sei „das Wahrnehmungsproblem, genauer gesagt, der Prozeß des Vollzugs oder der Inszenierung solcher Wahrnehmungsvorgänge“.⁷ Dazu wiederum zählt nicht nur in diesem Fall zwingend die schöpferische Einbildungskraft insbesondere des älteren Vettters, die seinen aufklärerischen Scharfsinn gleichermaßen flankiert wie überschreitet und das Gesehene mit immer neuen Geschichten ausstattet.⁸

Zweitens aber, und das ist anders als bei Hoffmanns Vettern und für mein Thema noch entscheidender, blickt Hitchcocks Jeff in *Das Fenster zum Hof* nicht nur von seinem Fenster in den Hof hinaus, sondern auch in die Wohnung anderer hinein. Sein Blick durchmisst also zwei Fenster, geht von innen nach außen und wieder nach innen und wird damit durch eine doppelte Rahmungs- und Schwellenfunktion formatiert. Dadurch ist sein Blickfeld zwar doppelt begrenzt, erfasst aber das Interieur einer fremden Wohnung, das in der abendländischen Kulturgeschichte seit dem späten 18. Jahrhundert mit Intimität konnotiert ist:

3 WELLE (2009, 252). Ganz ähnlich konstatieren auch Ulrich Stadler und Karl Wagner: „Dem heimlichen Blick eines einzelnen Subjekts kommt ganz offensichtlich vom Ende des 18. Jahrhunderts an eine wachsende Bedeutung zu.“ STADLER, WAGNER (2005, 8). Vgl. dazu auch die nach wie vor einschlägige Studie von BRÜGGEMANN (1989).

4 WELLE (2009, 226). Dort auch weitere Details und Hinweise zur kultur- wie literaturgeschichtlichen Rahmungs- und Schwellenfunktion des Fensters.

5 HOFFMANN (2004, 468).

6 Vgl. dazu aus der Fülle der Forschung bspw. STADLER (1986), VOWE (2005), WELLE (2009, 223 ff.).

7 NEUMANN (2003, 74).

8 Vgl. dazu ausführlich OESTERLE (2004).

Beim Interieur handelt es sich um das Raummodell der Innerlichkeit schlechthin. Das Interieur hat in der bildenden Kunst in den ‚Wochenstuben der Heiligen‘ und den ‚Studierzimmern der Kirchenväter‘ seine Anfänge, avanciert dann aber im bürgerlichen Zeitalter zu einer explizit weltlichen Gattung, innerhalb deren Intimität repräsentiert, bespiegelt und reflektiert werden kann.⁹

Konstitutiv für derartige Blicke in fremde Privaträume, wie Hitchcocks Protagonist sie praktiziert, ist ihre Einseitigkeit; man beobachtet, ohne selbst dabei bemerkt zu werden. Auch dieses Tableau findet sich bereits in der romantischen Literatur, in Achim von Arnims Erzählung *Die Majoratsherren* (1820) genauso wie in Wilhelm Hauffs Erzählung *Freie Stunden am Fenster* (1826):

Aber bald entdeckte ich ein Meuble, das mir noch größern Genuß verschaffte als das Klavier; es war mein Fenster. Mein Stübchen lag im zweiten Stock; ich konnte, wenn ich mein Opernglas zu Hilfe nahm, ganz bequem in die Etagen meiner Nachbarn schauen; ich lernte beobachten und stundenlang saß ich an meinem Fenster.¹⁰

Doppelt gerahmt durch zwei Fenster und zudem formatiert durch ein optisches Hilfsmittel, entspricht der Blick von Hauffs Ich-Erzähler in nuce dem von Hitchcocks Jeff, zumal hier wie dort das Gesehene mit Nichtsichtbarem angereichert wird, mit Informationen, Begriffen und Wissen, Deutungen und Schlussfolgerungen, Spekulationen und Vorgestelltem. Zudem sind beide Beobachter im Rahmen ihrer jeweiligen Diegese darum bemüht, selbst nicht beobachtet zu werden – und werden es auf einer anderen Ebene, nämlich innerhalb des medialen Gesamtarrangements am Ende doch: durch die Leser bzw. Filmzuschauer.

Vor diesem Hintergrund geht es im Folgenden um die überwiegend visuelle und gleichzeitig von den Beobachteten unbemerkt bleibende Teilhabe an ihrem Privatleben, das spätestens seit dem 18. Jahrhundert mit dem eigenen Haus bzw. der eigenen Wohnung assoziiert ist. Fokussiert werden dazu grosso modo und exemplarisch heimliche Blicke in die Wohn- und Privaträume anderer, wie sie sich nach 1945 unter den Bedingungen diversifizierender Medien und Wohnformen manifestieren. Dazu werden literarische Texte,¹¹ Bildbände und Filme, aber auch Blogs und diverse Websites herangezogen. All diese verschiedenen Blickregimes generieren auf je spezifische Weise Mitbewohner ohne physische Präsenz und stellen eine perzeptive Form von Aneignung dar,¹² wobei sowohl fiktive wie auch reale Wohnungsbesichtigungen berücksichtigt werden. Diese konstituieren, so die These, über alle Unterschiede hinweg eine Variante des *Mitbewohners*, die zwischen Anwesenheit und Abwesenheit oszilliert und zwar in dreifacher Hinsicht: *Erstens* partizipieren die diversen Beobachter lediglich heimlich und über den visuellen Fernsinn am Wohngeschehen, wodurch das Gesehene zwangsläufig mit den jeweiligen Erinnerungen, Vorstellungen und

9 ÖHLSCHLÄGER (2005, 131). Johann Heinrich Voß feiert in *Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen* (1795) das kreativ gestaltete Interieur. Vgl. zur kulturpoetischen Funktion des Interieurs auch OESTERLE (2013).

10 HAUFF (1970, 74).

11 Vgl. dazu grundlegend die komparatistische Studie von ZOCCO (2014), die zunächst Fensterszenen aus 59 Textbeispielen der Gegenwartsliteratur nach inhaltlichen und formalen Kriterien klassifiziert, um dann 18 von ihnen einer detaillierten Analyse zu unterziehen.

12 Die zunächst unklare juristische Stellung einer solchen Beobachtung, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden soll, zeigt sich schon in dem paradoxen Sprichwort: „Mit den Augen stehlen ist keine Sünde.“

Phantasien der Betrachter angereichert wird. *Zweitens* werden die Beobachtenden von den Wohnungsinhabern in der Regel nicht bemerkt, sondern allenfalls erahnt. Und *drittens* amalgamieren all diese Aggregatzustände zwischen Sehen und Nicht-Sehen, Imagination und Realität für den medialen Endverbraucher zu einem Hybrid aus Absenz und Präsenz – und das sowohl bei dokumentarischen als auch bei fiktionalen Artefakten. Für Letztere gilt überdies: „Imaginäres und Reales heben sich im Fiktiven des Textes wechselseitig auf. Die wiederholte Realität wird zum Zeichen für ein Imaginäres und das Imaginäre in der konkreten Gestalt des Textes vorstellbar als scheinbar Reales.“¹³

II. Schauen, wohnen und verwalten bei Doderer. Eine solche Aufhebung von Imaginärem und Realem in einem fiktionalen Text findet sich thematisch einschlägig für mein Anliegen in Heimito von Doderers Roman *Die erleuchteten Fenster oder die Menschwerdung des Amtsrats Julius Zihal* (1951). Erzählt wird ein kurzer, aber bedeutungsvoller Abschnitt im Leben des Julius Zihal, Amtsrat des k. k. Zentral-Tax- und Gebühren-Bemessungsamtes. Die Geschichte beginnt mit dessen Pensionierung an einem Frühlingstag; eine Jahreszahl wird nicht angegeben, man darf aber vermuten, dass sich das Ganze irgendwann zwischen 1911 und 1914 abspielt.¹⁴ Situieret ist sie in Wien, wo der verwitwete Amtsrat eine neue Wohnung bezieht, deren Mietzins seinem nunmehr reduzierten Ruhegehalt besser entspricht als die alte. Doderer hat den Text nicht nur dem „wohllöblichen K. K. Zentral – Tax- und Gebühren – Bemessungsamte ehrfurchtsvollst zugeeignet“, sondern ihn in einer den stets um größtmögliche Korrektheit bemühten Kanzleistil persiflierenden Sprache verfasst:¹⁵

Die neue Wohnung des Amtsrates lag im seltsam schmalbrüstigen Seitenflügel eines hohen Hauses und zwar im vierten Stockwerk, eine Küche und zwei Zimmer, wie früher, jedoch alle drei Räume hintereinander und auf einer Achse, wie man zu sagen pflegt. Das rückwärtige Fenster hatte zwei Fenster einander gegenüber so daß der Blick in verschiedene Gassen ausfallen konnte [...].¹⁶

Es handelt sich also um eine Wohnung in einem mehrgeschossigen Haus und um ein spezifisch urbanes Setting, das mit der Verdichtung des Wohnraums auch Blicke in die Fenster der umliegenden Wohnungen ermöglicht. Und es sind eben diese Fenster, die Doderers Protagonisten in der Folgezeit eine bis dato nicht gekannte Obsession entwickeln lassen, der er vor allem abends nachgeht. Indem er immer häufiger und hartnäckiger durch die Fenster seiner dunklen Wohnung in die erleuchteten Fenster der gegenüberliegenden Wohnungen blickt, nimmt er heimlich am Leben der dortigen Bewohner teil – allerdings nur aus der Ferne und mittels der Ausschnitte, die ihm der durch die Fenster gleichermaßen ermöglichte wie eingeschränkte Blick erlaubt.

13 SILL (2001, 129).

14 Vgl. zur Begründung AUGUSTIN (2009, 23). Dort auch Näheres zur komplexen Poetik und dichten Leitmotivik von Doderers Text. Ich beschränke mich im Folgenden auf die für mein Thema zentralen Aspekte.

15 Der Humor Heimito von Doderers „bedarf eben der verschnörkelten Sprache und der schnurrbärtigen Austria-zismen“, schon um des Wiener Lokalkolorits im kaiserlich-königlichen Österreichs willen, befand der Rezensent der *Zeit* kurz nach Erscheinen des Romans, MAIER (1951).

16 DODERER (1995, 22).

Dieser Blick wiederum ist alles andere als frei von voyeuristischem Interesse, wenn er etwa ein „junges schwarzhaariges dralles Frauenzimmer“ dabei beobachtet, wie es sich „von oben bis unten wäscht“, und der Erzähler dem Protagonisten überdies „eine gewisse, stille, schnurrbartstreichende Vorliebe für ein wenig reifere Frauenspersonen“ zugesteht.¹⁷ Dennoch geht es dem Roman weniger darum, die Pathogenese eines klassischen Voyeurs mit männlich aktivem Subjekt und weiblich-passivem Objekt zu rekonstruieren,¹⁸ als vielmehr – wie der Titel annonciert – von der Menschwerdung¹⁹ eines gerade pensionierten Beamten zu erzählen. Dieser entdeckt in den Wohnungen ringsum nicht nur eine ihm bisher verschlossene Welt, sondern ein ganzes Universum, in dem die erleuchteten Fenster wie Sterne funkeln und zusammen den „Weltraum draußen“ bilden, den „Raum jener neuen Welt von Möglichkeiten, die sich ihm erschlossen hatte“.²⁰ Durch optische Hilfsmittel holt er sie sich gleichzeitig visuell näher heran und hält sie sich dennoch buchstäblich vom Leib – zunächst mit einem bei einem Trödler erworbenen altmodischen Feldstecher, der seinerseits schon viel gesehen hat (u. a. die Schlacht bei Königgrätz 1866, weswegen ihn der Erzähler den „Sechshundsechziger“ nennt). Dabei bleibt der Protagonist auch im Ruhestand pedantischer Beamter, der von Beginn an seine allabendlichen Observationen systematisiert und katalogisiert. Letzteres geschieht im Schein einer Taschenlampe, denn seine Wohnung belässt der „Troglodyte“, als den ihn der Erzähler des Öfteren bezeichnet, im Dunklen, um selbst nicht gesehen zu werden. Später wird Julius Zihal optisch aufrüsten und sich ein leistungsstarkes Fernrohr samt Stativ zulegen, einen Refraktor, mit dem man für gewöhnlich Sterne, Planeten und Kometen ins Visier nimmt, der aber nunmehr dem pensionierten Amtsrat nicht nur die gegenüber Badende greifbar naherückt, sondern auch

viele Einzelheiten der Einrichtung eines fremden Raumes, der jetzt unmittelbar an Zihals Observatorium grenzte, nur durch eine Glaswand davon getrennt. Der Amtsrat [...] nahm Deckung. Das Mädchen hatte ihm geradezu in's Gesicht geschaut. Solch ein erster Blick in Weltraumtiefen, Aug in Aug mit dem Unbegreiflichen, muß jeden Menschen schwindeln machen.²¹

Erst eine medial nicht nur formatierte, sondern allererst konstituierte Weise des Sehens lässt die Badende mitsamt ihrer häuslichen Umgebung beinahe zu einem Teil der eigenen

17 DODERER (1995, 53).

18 Vgl. dazu allgemein ÖHLSCHLÄGER (1995), passim, WELLE (2009, 254 f.). ZOCCO (2014, 286) hat diese Konstellation als die am häufigsten vorkommende in den von ihr untersuchten Texten ausgemacht und resümiert dazu: „In allen Szenen begründen die asymmetrischen Sichtverhältnisse asymmetrische, ‚panoptische‘ Machtverhältnisse, die eine Aneignung, eine Transformation des Anderen hinter dem Fenster in einen ‚Objekt-Anderen‘ [...] zur Folge haben. In unterschiedlich starkem Ausmaß wird diese Asymmetrie durch eine ambivalente Darstellung der beobachtenden Figur gebrochen: Das Gefühl von Scham, die Angst ertappt zu werden und die Vorstellung, in den Augen eines anderen als ‚Spanner‘ oder ‚Voyeur‘ zu erscheinen führen dazu, dass der vermeintlich panoptische Blick der beobachtenden Figuren zugleich die Merkmale eines verletzlichen, instabilen Blicks haben kann. Im Akt des Sehens wird die Möglichkeit des Gesehen-Werdens, der Transformation vom wahrnehmenden Subjekt zum wahrgenommenen Objekt bereits antizipiert.“

19 Vgl. dazu KERSCHER (1998, 115–157).

20 DODERER (1995, 32).

21 DODERER (1995, 127).

Wohnung werden, „als würden sich hier bei Nacht die Wohnungen traumhaft durcheinander schieben, Außen und Innen sich vermischen“.²²

Zudem verändert das neue *Tubus telescopius* auch Zihals Aufzeichnungstechnik. War diese anfangs noch sowohl in Worten als auch in Zahlen abgefasst, verzichtet er nun auf Sprache:

[M]it der primitiven, für eine wenig entwickelte Sternwelt noch zulängenden Art und Weise der Standort-Bezeichnung war's nun ein für alle Mal vorbei: Draufsicht, unten, rechts, oder gegenüber; und auch mit kindlich-märchenhaften Namen: die Waldfee – sie hieß jetzt etwa: II 136^o / 22^o, 10 Uhr. Nein, noch besser kein Wort (etwa ‚Uhr‘), nur Ziffern, und auch die Grad-Zeichen konnten entfallen: II 136 22 10.²³

Auch wenn die diversen Beschreibungen des neuen Fernrohrs betont phallisch gestaltet sind,²⁴ wird spätestens an dieser Stelle deutlich, dass Zihals Schaulust zwar sexuell motiviert sein mag, aber alsbald umgewandelt bzw. sublimiert wird durch einen archivierenden Verwaltungsakt. „Dieser Unersättliche schaut und schaut, aber nicht zum eignen unmittelbaren Verzehr [...]. Nein, er schaut um seiner Niederschriften willen.“²⁵ Diese Niederschriften nehmen die Schaulust buchstäblich zu den Akten, beseitigen und bewahren sie also gleichermaßen. Mit anderen Worten: Mittels eines kulturgeschichtlich gut erforschten Verfahrens werden „Körperströme“ durch „Aufschreibesysteme“ substituiert.²⁶ Im Fall Zihal lässt ein solcher Transformationsprozess des Weiteren das in fremden Wohnungen Gesehene ganz materiell zu einem Teil des eigenen Privattraums werden, nämlich zu einem Teil der dort produzierten und aufbewahrten Aufzeichnungen, so dass der medial induzierte Effekt der sich traumhaft durcheinanderschiebenden Wohnungen (s. o.) auf einer anderen Ebene noch verstärkt wird. Auf diese Weise nimmt der Protagonist am Wohngeschehen wie an den Körpern anderer nicht nur visuell (und selber ungesehen) teil, er eignet sich auch beides symbolisch an, indem er es in sein eigenes Aufzeichnungssystem überführt.

Nicht zu Unrecht hat man Zihal darüber hinaus mit dem Typus des „allvermögenden und allgegenwärtigen, des sogenannten allwissenden Erzählers“ verglichen, „wenn er unerkannt und überlegen, am Fernrohr drehend, seine menschlichen Objekte nach Belieben perspektiviert“ und so mit ihnen am Ende nicht anders verfährt „als Doderers Erzähler mit ihm, dem ahnungslosen Romanhelden“.²⁷ Ausgerechnet Zihal, der sich von Romanen fernhält und in seinem ganzen Leben nur ein einziges Buch gelesen hat, nämlich die k.u.k. Dienst-Pragmatik, wird von seinem Erzähler auf subtile Weise mit einem fiktiven Poeten in Verbindung gebracht. Von diesem ungenannten Dichter werden einige Sätze ‚zitiert‘, die zum einen Parallelen zur Kunst des Schauens in *Des Veters Eckfenster* aufweisen und zum anderen erkennen lassen, dass er sich ebenfalls mit erleuchteten Fenstern beschäftigte:

22 DODERER (1995, 53).

23 DODERER (1995, 128). Mit römischen Zahlzeichen hatte der Amtsrat mit Beginn seiner Aufzeichnungen die verschiedenen Fenster durchnummeriert, die er von seiner Wohnung aus sehen konnte.

24 Vgl. dazu AUGUSTIN (2009, 34).

25 KLOTZ (1992, 190).

26 Einschlägig dazu: KOSCHORKE (1999), KITTLER (1985).

27 KLOTZ (1992, 190). ZOCCO (2014, 291) hat ebenfalls eine Ähnlichkeit erkannt „zwischen dem Medium des literarischen Textes und dem Medium des Fensters, die beide einerseits einen Zugang zu einem Ausschnitt der Außenwelt bieten (‚mimesis‘), andererseits eine medial vermittelte, künstliche Welt erzeugen (‚poiesis‘)“.

„Es gibt nichts tieferes, geheimnisvolleres, reicherer, verhüllteres, leuchtenderes als ein kerzenhelltes Fenster. Nie fesselt, was man im Sonnenlicht betrachtet, so sehr wie das, was hinter einer Scheibe geschieht.“²⁸

Was das Schauen dieses fiktiven Dichters wie das des Hoffmann'schen Veters mit dem von Julius Zihal verbindet, ist die Koppelung von Realem und Imaginärem. In allen drei Fällen werden das hinter einer Scheibe Gesehene und die durch Perzeption gewonnenen Sinnesdaten maßgeblich durch Vorstellungen und Phantasien, mithin durch die poetische Kreativität der Schauenden ergänzt. Schon bei den ersten Blicken durch den neu erworbenen Feldstecher, den „Sechsendsechziger“, heißt es grundlegend: „Hier traten nun in dem Amtrate zum ersten Mal gewisse blitzschnell arbeitende und kombinierende Mechanismen des Denkens und Vorstellens auf, die ihn von da an bei seiner seltsamen Beschäftigung stets begleiteten [...]“²⁹ Diese imaginäre Seite seines im Rahmen der Fiktion realen Schauens durch optische Instrumente lässt ihn die erleuchteten Fenster der Wohnungen ringsum als ein bis dato nicht gekanntes Universum wahrnehmen – und damit etwas dezidiert Irdisches als bestirnt Himmlisches, vor allem wenn er entkleidete Bewohnerinnen fokussiert. Dabei geht es um die visuell-phantastische Eroberung unbekannter (Wohn)Welten, wohingegen missbilligt wird, was ihn unbewusst an sein früheres Leben erinnert, wie etwa ein im Bett Zeitung lesendes junges Paar.

Vor diesem verächtlichen Anblicke (den er selbst mit seiner Gattin Jahr für Jahr, Abend für Abend einst geboten, nur war ihm dies allerdings in keiner Weise praesent) vor dieser platten, all' seine Anstalten durchkreuzenden Torheit, blieb dem Amtrate im Augenblick durchaus nichts anderes übrig, als auf sein Junggesellentum stolz zu sein.³⁰

In diesem Fall ist die imaginäre Seite des Blicks in fremde Wohnungen weniger von der Phantasie als von der Erinnerung an eine eigene, offenbar nicht sonderlich geschätzte Wohnsituation überformt, zumindest unbewusst. Auch hier wird die Wohnung der anderen im Akt eines niemals neutralen bzw. voraussetzungslosen Schauens vorübergehend zur eigenen.

III. Die Fenster der Gegenwartsliteratur. Mit einem ähnlichen, wenn auch poetologisch weniger durchkomponierten Szenario wartet auch Thommie Bayer in seinem Roman *Das Aquarium* (2002) auf.³¹ Der Tontechniker Barry, aus dessen Perspektive erzählt wird, zieht sich nach einem Verkehrsunfall in seine Wohnung im sechsten Stock zurück: „Ich fühlte

28 DODERER (1995, 131). Dieser kurze Passus verweist zudem darauf, dass der Werkstoff Glas nicht nur mit der nüchternen Transparenz und Durchsichtigkeit der architektonischen Moderne konnotiert ist, sondern auch die Tradition eines märchenhaft-unheimlichen Arkanums birgt. Erinnert sei nur an das Glasmotiv in den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, an den gläsernen Sarg Schneewittchens oder an den verwunschenen Glasberg in den *Sieben Raben*. Im 20. Jahrhundert zeugen Paul Scheerbarts *Phantasien zur Glasarchitektur* (1914) ebenso von dieser magischen Komponente wie Hugo von Hofmannsthal's *Märchen der 672. Nacht* (1895), in dem das Schaufenster eines ärmlichen Juweliers sowie zwei gläserne Gewächshäuser den Eintritt des Protagonisten in eine zunehmend fremde und für ihn schließlich tödliche Welt markieren.

29 DODERER (1995, 52).

30 DODERER (1995, 60).

31 Vgl. dazu ZOCCO (2014, 177–183), die den Roman als ästhetisch wenig ambitionierte „Unterhaltungsliteratur“ liest und ihn in den Kontext einer „New Surveillance“ stellt (vgl. 268–275).

mich einsam und fühlte mich wohl. Wenn ich Gesellschaft suchte, dann nur noch die von Fremden. Als Zaungast.³² Sein Blickfeld wird dominiert von der anfangs leerstehenden Wohnung gegenüber, die er „das Aquarium“ nennt:

Die mir zugewandte Seite bestand fast vollständig aus Fenstern, die vom Boden zur Decke und von Wand zu Wand reichten. Drei schöne Räume, Schlafzimmer, Wohnzimmer und Küche sahen zu mir herüber, und alle drei hatten breite Schiebetüren zu einem Flur, durch die man Bad, Toilette und Vorratsraum sehen konnte, wenn die Türen offenstanden.³³

Folgt man dieser Beschreibung, handelt es sich um eine Wohnung von größtmöglicher Transparenz, wie sie in der Architekturgeschichte wohl erstmals und programmatisch von Walter Gropius mit dem Bauhaus Dessau und seiner berühmten Glasfassade realisiert wurde (1925/26). Hier wie dort ermöglichen die großen Glasfronten zumindest visuell eine Koppelung von Innen- und Außenraum; die Fenster werden zu Schaufenstern, wobei das Schauen in beide Richtungen erfolgen kann. Was in den 1920er Jahren Symbol für eine transparente Demokratie war, die nichts zu verbergen hat, evoziert in Bayers Roman die zunächst visuell, später durch digitale Kommunikationsmedien geprägte Verschaltung privater Obsessionen. Als in die Wohnung gegenüber eine junge Frau einzieht, die im Rollstuhl sitzt, beginnt der Ich-Erzähler eine Art visueller Belagerung.³⁴ Ausgestattet mit diversen technischen Medien, folgt er der Frau mit den Augen in ihrer Wohnung, um festzustellen, dass sie mehrheitlich tut, was auch er tut: Sie schreibt. Darüber hinaus werden aber auch seine voyeuristischen Neigungen befriedigt: „Noch an der Tür zog sie ihr Sweat-Shirt über den Kopf [...]. Darunter trug sie nichts. Den Moment, als ihr Oberkörper entblößt und ihr Gesicht verborgen war, zögerte sie hinaus. Fast so, als wolle sie mir einen ruhigen Blick auf sich gewähren. Unsinn.“³⁵

Während sich der Voyeur zunächst unbemerkt wähnt, nimmt die Frau namens June eines Tages Kontakt zu ihrem heimlichen Beobachter auf. In großen roten Buchstaben schreibt sie ihre E-Mail-Adresse an die Wand, was dem Ganzen eine andere Wendung gibt: „Auf einmal fühlte ich mich beobachtet. Sie sah mich mit ihrem Rücken, ihrem Hinterkopf, den Ellbogen, womit auch immer. Sie wußte, daß ich da war, und konnte sicher sein, daß ich zu ihr hinübersah, das war dasselbe, wie mich zu sehen.“³⁶ Anders als bei Doderer kann man hier zu Recht von einem „Fenster-Theater“³⁷ sprechen, da die Blicke durchs Fenster zunehmend Teil eines Spiels werden, genauer: Die Schaulust des männlichen Ich-Erzählers erweist sich sukzessive als Teil eines Schauspiels, das die Beschauten nicht nur goutiert, sondern auch steuert. Und das schließlich in sprachliche Kommunikation mündet, bei der die beiden Beteiligten ihre Wohnung nicht verlassen, da sie sich vor allem in Form von E-Mails und Chats abspielt, begleitet von Blicken durch nahe und ferne Fenster. Geprägt ist dieser

32 BAYER (2002, 5).

33 BAYER (2002, 8).

34 Hitchcocks Beobachtungsordnung gerät hier gewissermaßen in *gender-trouble*: Während die beobachtete June an ihr Sitzmöbel gebunden ist, war der Rollstuhl für Jeff notwendig, um überhaupt zum Zimmer-Voyeur zu werden.

35 BAYER (2002, 57).

36 BAYER (2002, 74).

37 Vgl. dazu GUNIA, KREMER (2001).

virtuelle Kontakt durch Junes masochistische Obsession mit einem Tänzer in New York, von der sie Barry in mehreren Mails erzählt. Es handelt sich um eine Beziehung, in der die Körperlichkeit des anderen vor allem eine visuelle, aber keine taktile Rolle spielt – er tanzt z. B. nackt, sie schaut zu und onaniert –, und in der „er“ zunehmend dominiert, wie June schreibt: „Ich bin nichts, er ist alles. Ich begehre ihn, er lässt es zu.“³⁸

Im Grunde handelt es sich um die radikalisierte Variante dessen, was sich auch zwischen June und Barry abspielt, nur mit umgekehrter Rollenverteilung, was den Voyeurismus betrifft. Dieser wiederum ist im Fall des Ich-Erzählers durch eine urbane Wohnsituation, durch auf breiter Fläche näher rückende Häuser und die damit einhergehende Verdichtung von Privaträumen bedingt, welche Einblicke in die Wohnungen anderer ermöglicht, ohne die eigene zu verlassen. Diese Gleichzeitigkeit von sichtbarer Nähe und taktiler Unerreichbarkeit generiert, so die These, eine spezifische Neugierde am Wohnen der anderen – Barry schaut z. B. auch einer alten Frau in ihrer Wohnung beim Nudelessen zu –, die mitunter in ein spezifisches Begehren umschlagen kann, das eine eben dieses Begehren generierende Kultur zugleich mit dem Terminus ‚Voyeurismus‘ pathologisiert.³⁹ In beiden Fällen ist die Schaulust indes mit einer dezidiert urbanen Durchmischung und Kontingenz konnotiert: Es könnte gegenüber auch eine / ein andere*r wohnen. Es ist eine Form des Schauens, die im Zufall eine Notwendigkeit findet – und sei es als unverfügbares Begehren aus nächster Ferne.

Nämliches gilt für die Blicke, welche die jugendliche Ich-Erzählerin in Helene Hegemanns Roman *Bungalow* (2018) auf und in das titelgebende Gebäude wirft, auch wenn diese anders motiviert sind:

Das Viertel, in dem ich zur Jahrtausendwende geboren wurde, war im Zweiten Weltkrieg zerbombt und Mitte der Fünfziger als Demonstrationsobjekt für die Leistungsfähigkeit des Kapitalismus wiederaufgebaut worden, es war zerrissen und hässlich und lag am Ende der Welt.⁴⁰

In diesem Viertel befinden sich 16 Bungalows mit Flachdächern, in denen ein überwiegend saturiertes, aber kulturell ambitioniertes Bürgertum wohnt, nicht aber die Protagonistin Charlie:

Ich lebte mit meiner Mutter in der zweiten Häusergruppe, einem die Bungalows umgebenden Rechteck aus Betonmietfkasernen. Von unserem Balkon sahen die Bungalows und ihre Hinterhöfe aus wie Hakenkreuze. Rein optisch wären sie problemlos als das durchgegangen, was man sich vorstellt, wenn man an das Ölgemälde einer Wellblechhütte denkt. Trotzdem gehörten sie zum Weltkulturerbe.⁴¹

38 BAYER (2002, 153).

39 ROLOFF (2003, 27) hat als Alternative „den Begriff der Schaulust“ vorgeschlagen, „weil er im Unterschied zu ‚Schautrieb‘ oder ‚Voyeurismus‘ die Ästhetik, Sinnlichkeit und Kreativität des Sehens hervorhebt, ohne Abwertungen und Einengungen“. Sigmund Freud indes kennt in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) auch eine explizit als „pervers“ bezeichnete Schaulust, nutzt den Begriff also ebenfalls zur Diskriminierung devianten Verhaltens, auch wenn er auf der anderen Seite konzidiert, dass die Schaulust entwicklungspsychologisch bereits im Kleinkind angelegt sei.

40 HEGEMANN (2018, 47).

41 HEGEMANN (2018, 47).

In diesem fiktiven Großstadt-Szenario teilen sich sehr Reiche und sehr Arme Parkplätze und Grünstreifen – und Charlie teilt mit ihrer alkoholabhängigen und finanziell stets klammen Mutter die Wohnung. Dieser ebenso akribisch wie distanziert beschriebenen Lage entkommt die Protagonistin nur, wenn sie mit Iskender, einem Jungen aus ihrer Klasse, zusammen ist – oder wenn sie die Bungalows mit ihren Bewohnern beobachtet. So sieht sie, wie ein jüngeres Paar in den Bungalow gegenüber einzieht. Später wird Charlie die Frau im Fernsehen erkennen und herausfinden, dass es sich um eine russisch-stämmige Schauspielerin handelt. Maria und ihr Mann Georg faszinieren Charlie durch ihre bewusst als unkonventionell inszenierte Lebensweise. „Wenn Maria nicht gerade Penthesilea oder einen umfallenden Baum spielte, spielte sie, dass sie eine gute Schauspielerin, eine gute Ehefrau oder eine gute Trinkerin war.“⁴²

Irgendwann begnügt sich Charlie nicht mehr mit Blicken vom Balkon der mütterlichen Wohnung, sondern klettert immer häufiger über die Gartenmauer, um das Paar heimlich durch das bodentiefe Wohnzimmerfenster zu beobachten. Als sie die beiden einmal nackt im Wohnzimmer beim Sex erblickt, hämmert sie so lange an die Scheibe, bis diese einen Riss bekommt und Maria anfängt zu schreien. Charlies Attacke auf das Glas wiederum lässt sich nicht zuletzt als symbolischer Akt lesen: Gerade bodentiefe Fenster, von Anke Stelling 2015 sogar programmatisch zum Titel eines Romans erhoben, sind zum Signum gegenwärtiger, häufig gentrifizierter Wohnwelten in den großen Städten geworden; sie suggerieren Nähe und Transparenz, schaffen aber auch physische und soziale Distanz. Charlies aus dem Affekt entstandener Angriff gilt genau diesem Hiatus und mit ihm einem Werkstoff, der sich in visueller Hinsicht gewissermaßen selbst negiert und lediglich taktil – und sei es durch Faustschläge – wahrnehmbar ist. Auch in Hegemanns Fiktion separiert und verbindet er gleichermaßen zwei ganz unterschiedliche, aber durch entsprechende Stadtplanung räumlich nahe Welten. Für Charlie wird dabei der Bungalow mitsamt seinem schauspielernden Paar zunehmend zu einem Sehnsuchtsort, zur Projektionsfläche für ein anderes Leben, während sie schließlich dem eigenen nicht mehr nur durch heimliche Blicke zu entkommen sucht.

Die Blicke in die Wohnungen anderer entwickeln sich hingegen in Kristine Bilkaus 2015 erschienenem Debütroman *Die Glücklichen* von sozialer Inklusion zur visuellen Exklusion. Erzählt wird die Geschichte eines kultivierten und anfangs wohlversorgten Paares: Er, knapp über vierzig und Redakteur bei einer renommierten Zeitung, sie Mitte dreißig und Cellistin mit passablem Engagement, beide vorbildlich bemüht um ihren kleinen Sohn Matti. Sie wohnen in einem der besseren Viertel einer nicht genannten Großstadt, wo die Altbauten renoviert und der Verkehr beruhigt ist, wo es kleine Läden gibt, in denen man handgemachte Brötchen und Petits Fours, Wiesenblumen aus Zinkbadewannen und Kräuter aus Emaillekübeln kaufen kann. Im Verlauf des Romans erleben Isabell und Georg indes Schritt für Schritt einen sozialen und ökonomischen Abstieg. Durch ein offenbar psychisch bedingtes Zittern in der Hand ist sie nicht mehr in der Lage, Cello zu spielen; er verliert seinen Redakteursposten bei dem immer defizitäreren Blatt. Aus gesicherten Existenzen werden so zwei Arbeitslose, die um den Verlust ihrer großzügigen Wohnung

42 HEGEMANN (2018, 32).

fürchten, während Sorgen und Zweifel die Rituale des Familienlebens kontaminieren. In dieser Situation verändern sich auch Georgs Blicke in die Wohnungen anderer:

Auf dem Heimweg schaut er wieder in die Fenster der anderen, dringt mit seinem Blick in ihre hellen Räume ein. Früher haben er und Isabell das oft gemeinsam gemacht. Zusammen schauten sie in fremde Zimmer. Bei abendlichen Spaziergängen wurden sie zu Voyeuren. Regalwände voller Bücher, geschmackvolle Deckenlampen, moderne offene Küchen, die bunten Vorhänge der Kinderzimmer. Signale gesicherter Existenzen, die ihnen immer ein wohliges Gefühl gaben. Das eigene Leben in den fremden Wohnungen erkennen. Inzwischen freut er sich, wenn irgendwo vergilbte altmodische Gardinen oder rebellisch schmutzige Bettlaken in den Fenstern hängen. [...] Doch ansonsten lässt ihn seine Nachbarschaft im Stich. Sie stößt ihn davon. Die gesicherten Existenzen mit ihren geschmackvollen Wandfarben sagen alle dasselbe: *Wir können, du nicht.*⁴³

Die auf diese Weise Schauenden versuchen nicht, heimlich am Leben der anderen teilzunehmen; das Interieur der fremden Wohnungen fungiert vielmehr als Reflektor, der die eigene Wohnsituation, den eigenen Lebensstil spiegelt und im Idealfall bestätigt. Es sind Blicke durch Fenster, die eine Versicherungsleistung durch soziale Ähnlichkeit evozieren, vor allem bei dem aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammenden Georg.

IV. Wie privat ist öffentlich? Zu einer zwischen Privatheit und Öffentlichkeit differenzierenden wie oszillierenden Moderne gehört es auch, private Räume öffentlich zu machen – und das jenseits höfischer Repräsentation. Einer der ersten, der dies zumindest in Ansätzen tat, war Johann Wolfgang Goethe.⁴⁴ Mittlerweile machen das nicht alle, aber viele. Meist in einer medialisierten, also nicht begehbaren Form, in Printmedien, Filmen und vor allem online, öffnen sie freiwillig virtuelle Fenster zu ihren Privaträumen, die dann öffentlich als private Räume inszeniert werden.

Zu den bekanntesten Projekten im Internet gehört in diesem Zusammenhang das mittlerweile auf Englisch erscheinende Interview-Blog *Freunde von Freunden* (FvF).⁴⁵ Seit 2009 besuchen, fotografieren und befragen die Designer der Berliner Agentur *MoreSleep* ihre ebenfalls kreativen Freunde und deren Freunde zu Hause und dokumentieren diese Besuche im Netz. Was als Blog begann, wurde schnell zu einer umfassenden Plattform plus wachsendem redaktionellem Netzwerk, das mittlerweile international agiert, Bücher herausbringt und verschiedene Kooperationen, etwa mit *ZeitOnline*,⁴⁶ eingegangen ist. „Anfangs mussten wir noch sehr viel erklären“, erinnert sich Tim Seifert, einer der FvF-Geschäftsführer. „Heute freuen sich die Menschen, wenn wir sie ansprechen.“⁴⁷

43 BILKAU (2017, 200 f.) (Kursivierung i. O.).

44 Vgl. dazu HOLM (2012). Goethe hatte sein Haus am Frauenplan in Weimar konzeptionell in zwei Bereiche aufgeteilt: der eine war den immer zahlreicher werdenden Besuchern, der andere seiner Familie und engsten Mitarbeitern vorbehalten.

45 Vgl. dazu und zum Folgenden BRAUN (2014). Auch auf YouTube erfreuen sich so genannte Roomtours großer Beliebtheit, bei denen Wohnungsbesitzer mit Hilfe einer Kamera durch die eigene Wohnung führen.

46 <<https://www.zeit.de/serie/freunde-von-freunden>>, zuletzt: 6.6.2019.

47 <<https://www.morgenpost.de/berlin/article108703844/Wie-Freunde-von-Freunden-Blicke-in-fremde-Wohnungen-erlauben.html>>, zuletzt: 6.6.2019.

Zum Kreis der Angesprochenen gehört z. B. Silke Neumann, die mit ihrer Kommunikationsagentur ebenfalls Teil der Berliner Kunst- und Kulturszene ist. Initial war ein Abendessen mit einem Teil des FvF-Teams in ihrer Moabiter Wohnung, die kurze Zeit danach auch betrachten konnte, wer diese noch nie betreten hatte. Silke Neumann vermutet, dass der Erfolg der virtuellen Wohnungsbesichtigungen in den Details begründet liegt: „Das besondere sind [...] die Sachen, die man nicht im Möbelladen bekommt oder in Hochglanz-Wohnzeitschriften sieht – die dann aber die eigene Persönlichkeit so wunderbar widerspiegeln.“ Offenbar sei es nicht nur ihr immer schon so gegangen, dass sie, kaum in eine Wohnung eingetreten, am liebsten erst einmal herumstöbern wollte. „Der Blick in die Küche, das Bücherregal, die Plattensammlung. Es macht einen vertraut mit der Person.“⁴⁸

Ein zugleich ähnliches und doch etwas anderes Konzept verfolgt das Projekt *SoLebIch.de*, das sich als „die größte deutschsprachige Wohncommunity im Internet“ bezeichnet.⁴⁹ Name und Webadresse sind Programm, denn es sollen sich laut Selbstauskunft „Wohnbegeisterte“ dort täglich neue Einblicke in ihre Wohnungen teilen, ihre Einrichtungsideen zeigen und sich über alle Themen rund ums Wohnen austauschen. Selbsterklärtes Ziel ist die Neuinterpretation der begrifflich tendenziell eher unscharfen Homestory, die vor allem in Zeitschriften und Magazinen Einblicke in die Privatsphäre von Prominenten vermittelt,⁵⁰ während es bei *SoLebIch.de* die registrierten Mitglieder sind, die ihre Wohnungen in Wort und Bild öffentlich machen. Auch an die rezipierenden Nicht-Mitglieder geht dabei die folgende Aufforderung:

Du bist herzlich eingeladen, dir die zahlreichen Bilder und die dazugehörigen Interviews anzusehen und dir tolle Inspirationen für dein Zuhause zu holen. Lass dich von den Wohnideen aus den Homestories faszinieren und lerne die Menschen hinter den Wohnungsfotos auf *SoLebIch.de* besser kennen!⁵¹

Die Homestory printmedialen Zuschnitts folgt in der Regel auf klassische Weise einer Ökonomie der Aufmerksamkeit, wobei Aufmerksamkeit in diesem Zusammenhang eine kapitalisierungsfähige Form von Beachtung darstellt.⁵² Porträtiert werden folglich vor allem Personen, die bereits über ein hohes Einkommen an medialer Aufmerksamkeit verfügen,

48 <<https://www.morgenpost.de/berlin/article108703844/Wie-Freunde-von-Freunden-Blicke-in-fremde-Wohnungen-erlauben.html>>, zuletzt: 6.6.2019. Während anfangs vor allem Berliner Kulturschaffende, Galeristen, Barbesitzer, Fotografen und Designer mit ihren Wohnungen porträtiert wurden, werden inzwischen auch Künstlerinnen aus Istanbul und Beirut, Kuratoren aus Amsterdam und Modedesignerinnen aus Los Angeles ins Bild gerückt.

49 <<https://www.solebich.de>>, zuletzt: 6.6.2019.

50 So ließ sich z. B. Bertolt Brecht 1927 zusammen mit Freunden, darunter der bekannte Boxer Samson-Körner, in seiner Atelierwohnung für das Magazin *Ubu* fotografieren, den dazugehörigen Text schrieb er unter dem Titel *Der Dichter Bert Brecht bei der Arbeit* gleich selbst. Und in den 1930er Jahren, so erzählt Barbara Honigmann, öffnete ihre Mutter ihre Pariser Wohnung für eine Fotoreportage, die dann unter dem Titel *L'Appartement de Madame Philby* in einer Zeitschrift erschien. Sie war verheiratet mit Kim Philby, damals als politisch engagierter Journalist bekannt, später als britischer Doppelagent enttarnt. Vgl. HONIGMANN (2015, 87). Ähnliche Beispiele lassen sich mitunter auch für frühere Zeiten nachweisen: So berichtet etwa *Die Gartenlaube* (1854, H. 2, 24) von einem Besuch bei Alexander von Humboldt in dessen Berliner Wohnung.

51 <<https://www.solebich.de/wohnen/homestories>>, zuletzt: 6.6.2019.

52 Vgl. dazu FRANCK (2005).

vulgo als prominent gelten, und somit auch für die Homestory Interesse und Beachtung versprechen. Die Crux dieses Formats besteht darin, dass es zwischen öffentlichem und privatem Raum intrikate Verbindungen herstellt. Denn verdient wurde das Aufmerksamkeitsvermögen an den darauf spezialisierten Märkten, den Medien, und damit in der Öffentlichkeit; fokussiert werden soll jedoch der Bereich, welcher der Öffentlichkeit abgewandt und zunächst verborgen bleibt, nämlich die Wohnung als maßgeblicher Teil der Privatsphäre. Besucht werden mit anderen Worten prominente Personen an einem Ort, an dem sie vermeintlich weniger prominent, sondern vor allem privat sind. Das jedenfalls ist das intrinsische Versprechen einer jeden Homestory, welches sie im Moment ihrer Publikation gleichermaßen erfüllt wie beseitigt: Das Privatleben der Prominenz bleibt dann nicht länger privat, sondern wird öffentlich und damit selbst prominent. Als langfristige Folgeerscheinung wird sukzessive die Privatsphäre per se zum Gegenstand öffentlichen Interesses – und das gilt im digitalen Zeitalter längst nicht mehr nur für die mediale Prominenz. Davon wiederum profitieren Projekte wie *SoLebIch.de*, aber auch zahlreiche Instagram-Accounts, die gleichzeitig diese Tendenz verstärken und dabei Prominenz erst erzeugen können. Im Vergleich zur klassischen Homestory wird also der umgekehrte Weg beschritten: Man kann prominent werden, indem man Privates öffentlich macht. Wem dies auf messbar erfolgreiche Weise gelingt, der wird mit dem Neologismus ‚Influencer‘ bedacht und gilt als digitaler Aufmerksamkeitsmillionär.

Wer die eigene Wohnung auf Seiten wie *SoLebIch.de* medial öffnet, setzt das eigene Interieur als „Raummodell der Innerlichkeit“ (s. o.) bewusst anonymen wie womöglich massenhaften Blicken aus. Aus einem Interieur wird so ein Exterieur. Die aus virtueller Ferne in die öffentlich gemachten Wohnungen Schauenden bleiben dabei so unsichtbar wie der analoge Voyeur, nur dass sich anders als bei diesem genau bestimmen lässt, was die Rezipienten im Internet von der eigenen Privatsphäre zu sehen bekommen und was nicht. Zudem schauen sie zwar nicht durch Fenster, doch sind auch ihre Blicke formatiert, gerahmt und begrenzt, in erster Linie durch Digitalfotografie und Bildschirm, mithin durch Medientechnik. Was man auf diese Weise zu sehen bekommt, sind realiter bewohnte Wohnungen; nachprüfen kann man das am Bildschirm indes nicht.

Was die virtuellen Wohnwelten darüber hinaus auszeichnet, sind zwei miteinander zusammenhängende Verbindungen: die von Interieur und Individualität und die von Kreativität und Wohnungseinrichtung. Denn es gehört zu ihren Prämissen, dass das Interieur als gestalteter Innenraum belastbare Rückschlüsse auf die Individualität seiner Bewohner zulässt, also einen Aus- oder Abdruck jener Persönlichkeit darstellt, die es so und nicht anders gebaut bzw. arrangiert hat.⁵³ Noch immer gilt dabei Walter Benjamins vielzitiertes Diktum: „Wohnen heißt Spuren hinterlassen. Im Interieur werden sie betont. [...] Auch

53 Paradigmatisch umgesetzt finden sich diese Zusammenhänge etwa in der im Januar 2019 erstmals vom Hessischen Rundfunk ausgestrahlten Fernsehserie *3 Zimmer, Küche, Date*. Darin bekommt ein*e Kandidat*in drei verschiedene Wohnungen zu sehen, nicht aber deren Bewohner*in, und muss aufgrund dieses Ortstermins entscheiden, mit wem sie oder er sich zum Abendessen treffen möchte. Für die Fernsehzuschauer als Kommentator mit dabei ist außerdem der als „Wohnungspsychologe“ vorgestellte Uwe Linke, der von der jeweiligen Einrichtung auf den Charakter des Bewohners schließt. <<https://www.hr-fernsehen.de/sendungen-a-z/3-zimmer-kueche-date/index.html>>, zuletzt: 6.6.2019.

die Spuren der Wohnenden drücken sich im Interieur ab.“⁵⁴ Der Wohnraum wird nun überdies paratextuell als Kreativraum deklariert, in dem die eigene Originalität profiliert werden kann und soll.⁵⁵ Das „Kreativitätsdispositiv“ wiederum erweist sich auch in diesem Zusammenhang als Kennzeichen zeitgenössischer Identitätspolitik im Sinne von Andreas Reckwitz. Reckwitz hat die These entwickelt, dass die Kultur des Besonderen, die in der Moderne einer Logik des Allgemeinen untergeordnet war, in der Spätmoderne selbst strukturbildend wirkt. Er verweist in diesem Zusammenhang ebenso auf eine seit den 1970er Jahren virulent gewordene kulturelle „Authentizitätsrevolution“ wie auf die Veränderungen durch die Digitalisierung und rekonstruiert die Entwicklung von einer Industriegesellschaft zu einer Wissens- und Kulturökonomie, in der es darum geht, „Singularitätskapital“ zu mehren.⁵⁶ Das kann z. B. durch Einblicke in die emphatisch eigene und individuell gestaltete Wohnung geschehen, die in Ausschnitten fotografiert, als Ganzes entortet und in digitalisierter Form in einen neuen Zusammenhang gestellt wird, nämlich in den virtuellen Raum des Internets. Dort verbinden sich diese Bildausschnitte auf entsprechenden Plattformen mit anderen Bildern von Behausungen zu einem virtuellen Kollektiv von Singularitäten. Diese können realiter an weit auseinanderliegenden Orten situiert sein, sind hier aber nur einen Klick voneinander entfernt.

Als Kreativraum in doppelter Hinsicht lassen sich die Wohnungen professionell Kreativer inszenieren, etwa auf der Internetplattform *Freunde von Freunden* (s. o.). Doch auch das Interesse an den Behausungen von Akteuren aus den traditionellen Künsten scheint groß, wird aber tendenziell eher im Printbereich realisiert. Exemplarisch angeführt sei dafür ein viel beachteter Bildband, den die Fotografin Lillian Birnbaum 2011 unter dem Titel *Peter Handke. Portrait des Dichters in seiner Abwesenheit* veröffentlichte. Sie hatte Handke zuvor viele Male über Jahre hinweg in seinem Haus in Chaville bei Paris besucht, das seit 1990 Wohnsitz und Refugium des Schriftstellers ist und mitsamt seiner Umgebung in das Opus Magnum *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) eingearbeitet wurde. Nicht zuletzt durch diesen Roman und den zwei Jahre zuvor erschienenen Film *Die Abwesenheit*, der zumindest partiell in Handkes Haus spielt, sowie entsprechende Para- und Metatexte erlangte dieses Haus im Verlauf der Jahre selbst eine gewisse Prominenz und einen besonderen Status: „Er hat es so sehr zu seinem Ort gemacht, dass es mittlerweile untrennbar mit der ‚Erzählung Peter Handke‘ verbunden ist. Und wann immer sein Bewohner befragt oder porträtiert wird, scheint das Haus die Rolle des zweiten Protagonisten einzunehmen.“⁵⁷

Bei ihren Besuchen fielen der Fotografin sukzessive die auf den ersten Blick wie zufällig verstreut wirkenden, aber offenbar nach bestimmten Regularien angeordneten Dinge in Handkes Haus und Garten auf: Federn, Steine, Notizbücher, Nüsse, Postkarten, Pilze, Bleistifte, Münzen und vieles mehr. Es sind zu einem nicht geringen Teil Dinge, die auch in Handkes Texten eine Rolle spielen, allen voran Bleistifte und Pilze. Darüber hinaus sieht

54 BENJAMIN (1982, 53).

55 Es gehe in der virtuellen Wohncommunity „um das inspirierende Zeigen der Vielfalt beim Wohnen und der Einrichtung. Diese kreative Bandbreite beleuchtet SoLebIch mit den Homestorys der Mitglieder.“ <<https://www.solebich.de/wohnen/homestorys>>, zuletzt: 6.6.2019.

56 Vgl. RECKWITZ (2017).

57 OSTERLAND (2017).

man aber auch eine Olivenölflasche im Schattenwurf auf dem Abendbrotisch zwischen Brot, Quark, Karotten und aufgeschnittener Wurst. Oder, beinahe wie ein Fremdkörper, das Überraschungsei in einer Schale. All das und noch einiges mehr wird in einer Folge von Fotografien zum inszenierten und zeichenhaften Gesamtbild einer Behausung arrangiert, das stets auf den abwesenden Dichter verweist. Denn Handke selbst bekommt man nicht zu sehen, lediglich seine Hände im letzten Bild des Bandes, auf dem er Pilze putzt. Entsprechend ist das zentrale Motiv dieses Bildbandes ein geradezu religiöses und damit zum späten Handke passendes, nämlich die Präsenz in der Absenz.

Konzeptionell basiert das Projekt auf einer Verdichtung visueller Leerstellen: Der prominente Bewohner des Hauses ist nicht zu sehen, die ihn besuchende Fotografin ebenfalls nicht, und die zuschauenden Rezipienten, an welche diese spezielle Hausbesichtigung im Moment ihrer Publikation adressiert ist, schon gar nicht. Gleichzeitig werden diese drei Abwesenden bzw. Nicht-Sichtbaren auf andere Weise als präsent markiert, allen voran der Schriftsteller und Hausbewohner, auf den die dinglichen Ablagerungen auf den Fotos stets verweisen. Aber auch die Fotografin, die für Auswahl, Ausschnitt und Rahmen verantwortlich ist und als Autorin fungiert, weil sie sieht und fotografiert, was auch Handke so nicht sieht, aber nachfolgend sehen und legalisieren wird. Der abwesende Zuschauer wiederum, der das alles betrachten und potenziell wiederum anders sehen wird, ist der große Unbekannte in dieser Bildband-Gleichung.

Zumindest die publik gewordenen Reaktionen der damit nicht mehr heimlichen Betrachter von Handkes Wohnhaus fielen disparat aus: Mario Osterland sah „Stilleben“, „die sich aus einer kunsthistorischen Tradition heraus betrachten lassen“.⁵⁸ Alexander Schimmelbusch mochte dagegen keine Ordnung zwischen den Dingen erkennen, sondern polemisch

eine beklemmende Verwahrlosung, als sei der Komposthaufen auf einer Woge aus Weltschmerz in die Wohnräume hinein geschwappt. [...] Nüchtern betrachtet [...] scheint klar, dass Handke einfach schon seit Jahren nicht mehr zum Scheuerlappen gegriffen hat. Nirgends im Haus ist ein Abfalleimer zu sehen, das Haus selbst ist der Abfalleimer.⁵⁹

In beiden Fällen ist das bzw. der Abwesende auf eine Weise präsent, wie man sie aus der Verabredungskultur religiöser Welten und fiktionaler Texte kennt: In seiner sichtbaren Schöpfung manifestiert sich der unsichtbare Schöpfer. Und das gilt offensichtlich auch für das Verhältnis von Wohnung und Bewohner – nicht nur in diesem Bildband über den abwesenden Peter Handke.

V. Gespenstische Heimsuchungen. Eine andere Qualität erhält das Verhältnis von Absenz und Präsenz, wenn aus heimlichen Blicken in die Wohnungen anderer die unheimliche, weil verborgene Anwesenheit eines Anderen in der eigenen Wohnung bzw. im eigenen Haus wird. In Florian Henckel von Donnersmarcks Spielfilm *Das Leben der Anderen* (2006), dessen Handlung in der DDR des Jahres 1984 angesiedelt ist, überwacht der Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler (Ulrich Mühe) im Auftrag seiner Vorgesetzten eine Wohnung,

58 OSTERLAND (2017).

59 SCHIMMELBUSCH (2011).

in welcher der Theaterschriftsteller Georg Dreyman (Sebastian Koch) und die Schauspielerin Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck) zusammenleben. Die Motive für diese Aktion sind allerdings nicht nur politisch, sondern auch privat motiviert: Der Kulturminister will den Schriftsteller ausschalten, um dessen Lebensgefährtin für sich zu gewinnen. Die weiteren Details der Handlung sollen hier ebenso wenig verfolgt werden wie Machart und Rezeption des Films.

Fokussiert werden soll stattdessen die Überwachung der Wohnung durch das Ministerium für Staatssicherheit (MfS), die ebenfalls auch über eine private Komponente verfügt. Diese besteht in der heimlichen Partizipation Wieslers am Leben von Dreyman und Sieland, die allmählich zu einer moderaten Änderung seiner politischen Einstellung⁶⁰ und zu einer verhaltenen Sympathie seitens des MfS-Hauptmanns für das von Kunst und Kultur geprägte Leben der Überwachten führt. Während diese in ihrer großzügigen und geschmackvoll gestalteten Wohnung mit Freunden aus der Kunst- und Theaterszene Dreymanns 40. Geburtstag feiern, verfügt Wiesler weder über soziale Kontakte noch über ein nennenswertes Privatleben und wohnt allein in einem trostlosen Plattenbau.

Die Überwachung der angeblichen ‚Feinde des Sozialismus‘ wiederum erfolgt zunächst akustisch, über Abhörgeräte, die in ihrer Wohnung installiert wurden, während auf dem Dachboden des Hauses eine technisch gut ausgestattete Abhörzentrale eingerichtet wird.⁶¹ Von hier aus hört Wiesler alles, was sich in der Wohnung abspielt, verfolgt und protokolliert das „Leben der Anderen“, das dem seinen so gar nicht ähnelt und das mit dieser Aktion überdies aufhört, ein Privatleben zu sein. Stattdessen wird es zumindest für Wiesler mehr und mehr zu einem Hörspiel der besonderen Art, das ihm eine andere und bis dato unbekannte Welt erschließt. Zwischen dem Dachboden als Abhörzentrale und der Wohnung des Künstlerpaares besteht dabei einerseits eine semantische wie räumliche Opposition. Andererseits wird die Grenze zwischen diesen beiden Lebenswelten immer wieder überschritten, zunächst und vor allem akustisch, dann aber auch physisch. Denn nachdem Wiesler Ohrenzeuge eines Geschlechtsakts zwischen dem Paar wurde, betritt er in beider Abwesenheit ihre Wohnung. Eine Kameraeinstellung zeigt ihn vor dem menschenleeren Bett des Paares hockend, seine linke Hand streicht über das Bettlaken. Vor dem Verlassen der Wohnung entwendet er einen Brecht-Band, den er in seiner Freizeit zu lesen beginnt.

Zu diesem Zeitpunkt hat die Wohnung längst aufgehört, ein Refugium gegenüber der Außenwelt zu sein; stattdessen dringt alles, was in ihr geschieht, akustisch und von ihren Bewohnern unbemerkt nach außen, in die Abhörzentrale der Stasi auf dem Dachboden. Zudem bestimmt zwar der abhörende Wiesler die Einblicke des Filmzuschauers; dieser *sieht* jedoch auch, was Wiesler nur hört.⁶² Die privaten Lebensbereiche sind also nicht nur seinem Ohr, sondern auch seinem Blick ausgesetzt. Er ist derjenige, der allen Blicken folgt und alle Beobachtungen beobachtet, er ist der heimliche Mitbewohner des Künstlerpaares.

60 In seinen Berichten für das MfS schreibt er immer häufiger Belangloses und unterschlägt zudem die sich entfaltenden oppositionellen Aktivitäten Dreymanns.

61 Wie auch andere Aspekte des Films wurde diese Abhörsituation als unrealistisch kritisiert. Vgl. dazu BRÜGGEMANN (2010, 83).

62 Wie sehr dabei Kameraperspektive und Montage den Zuschauer zum Teil des Überwachungsapparats werden lassen, wurde bereits häufiger betont; vgl. etwa VIERCK (2008).

Auch in der *Tatort*-Folge *Borowski und der stille Gast* (2012) werden Wohnungen von einer dubiosen Macht besetzt, in diesem Fall sind es Wohnungen von Frauen, und die Macht besteht aus einem einzelnen Mann ohne Anbindung an einen staatlich organisierten Überwachungsapparat. Zu Beginn sieht man in einigen Nahaufnahmen, wie jemand in einem dunklen Raum voller Werkzeuge und Memorabilien Schlüssel herstellt, mit Handschuhen und unterlegt von dramatischer Musik. Später wird man wissen, dass es die Schlüssel zu den Wohnungen anderer sind – und gleichzeitig die Schlüssel zum Verständnis dieses Films. Denn mit den Schlüsseln verschafft sich ein zunächst nicht identifizierter Mann Zugang zu den Wohnungen eher zufällig ausgewählter Frauen; zudem symbolisieren die Schlüssel ein zentrales Motiv dieses Films, in dem es ums Auf- und Abschließen und damit um die Spannung von Exklusion und Inklusion bezüglich einer potenziell bedrohlichen Außenwelt geht. Das wird bereits in dem die Handlung initiiierenden Kriminalfall deutlich: Kurz vor ihrer Ermordung ruft eine Frau bei der Kieler Polizei an und bittet um Hilfe, da sich ein Unbekannter in ihrer Wohnung befinde. Trotz aller Bemühungen kommt jede Hilfe zu spät, die Frau namens Carmen Kessler wird ermordet in ihrer Wohnung aufgefunden. Die mit dem Fall befassten Ermittler stehen vor einem Rätsel. Denn obwohl die Wohnungstür verriegelt war und der Täter keine Spuren hinterließ, scheint er bei Carmen Kessler ein- und ausgegangen zu sein – es finden sich Hinweise, dass er bei ihr gewohnt, ihr Geschenke gemacht und sie genau studiert hat. Es handelt sich offenbar um Heimsuchungen der besonderen Art.⁶³

Im weiteren Verlauf wird peu à peu deutlich, was der Mann, gespielt von Lars Eidinger, in den Wohnungen fremder Frauen tut: Er schaut mit dem Zahnarztspiegel durch den Türspalt, öffnet Briefe über Wasserdampf, zählt Tampons, stellt eigene CDs als Geschenk in ein fremdes Regal, er putzt seine Zähne mit fremden Bürsten und schnüffelt am fremden Turnschuh, kümmert sich aber auch um das zufällig anwesende Kleinkind einer ‚Ausgewählten‘. Es ist ein Verhalten, bei dem Empathie ins Monströse gesteigert wird, wenn der ungebetene Eindringling sich ganz körperlich und dennoch unsichtbar in eine fremde Wohnung und in ein anderes Leben buchstäblich hineinversetzt. „Er sorgt sich um diese Frauen, er lebt mit ihnen, ohne dass sie es wissen. Sie ahnen es nur. Die Morde, die der Mann begeht, sind Beziehungstaten eines Beziehungsgestörten, denn sie beenden Beziehungen, die nur er als Beziehungen empfindet.“⁶⁴ Bei dem Mann handelt es sich um den fiktiven Post- und Paketboten Kai Korthals, der seinen Opfern u. a. bringt, was er selbst für sie bestellt hat: Bücher und Einrichtungsgegenstände, am Ende aber auch in mindestens zwei Fällen den Tod. Konzipiert ist er als ein moderner Hermes, eine ambivalente Figur, die ihre Identität heimlich in den Wohnungen anderer sucht. Und die darüber hinaus auf zeitgemäße Weise das Unheimliche verkörpert, wie es Sigmund Freud in seinen Ausführungen über *Das Unheimliche* (1919) bestimmt hat.

Freud entwickelt das Unheimliche etymologisch und semantisch als das Andere des Heimlichen, dem er zunächst nachgeht. ‚Heimlich‘ wiederum, so lernt er aus verschiedenen Wörterbüchern des 19. Jahrhunderts, wird zunächst definiert als „heimelig, zum Hause, zur

63 Das *Deutsche Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm weist für den Terminus ‚Heimsuchung‘ ein breites Bedeutungsspektrum nach, das vom schlichten Besuch bis zum rechtshistorischen Tatbestand: „eindringen in ein haus als friedensbrecher“ reicht.

64 GERTZ (2012).

Familie gehörig“, als „nicht fremd, vertraut“.⁶⁵ Dabei liegt jedoch das Hinübergleiten vom Heim zum Heimlichen, zum Verborgenen, zum Abtritt („das heimliche Gemach“), zum Geheimen und schließlich zur Zauberei („die heimliche Kunst“) als zweite Bedeutungsschicht nahe. Und von dort ist es nur noch ein kleiner Schritt zum Unheimlichen, das von Freud bestimmt wird als „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“⁶⁶ Mit anderen Worten: Unter den verschiedenen Bedeutungsnuancen, über die „das Wörtchen heimlich“ verfügt, gibt es auch eine, so Freud, bei „der es mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt“. Und genau das tritt bei Spukhäusern auf, in denen Freud zufolge das Unheimliche anschaulich und erzählbar wird: Sie relativieren eine Architektur, die ein heimeliges Innen von einem potenziell bedrohlichen Außen räumlich separiert, indem sie von dämonischen Agenten handeln, die als furchteinflößende Hybridwesen im Haus selbst wohnen und so das Unheimliche als Bestandteil des Heimlichen ausweisen.

In diesem Sinne repräsentiert der fiktive Paketbote Kai Korthals das Unheimliche geradezu paradigmatisch für das frühe 21. Jahrhundert.⁶⁷ Er ist – zumindest temporär – auf gespenstische Weise in fremden Wohnungen anwesend und aktualisiert zudem das alte Motiv der Tarnkappe, wenn er für die fiktiven Figuren in ihren Wohnungen unsichtbar bleibt, für die Rezipienten hingegen stets sichtbar ist. Und das gilt gleichermaßen, wenn auch in einem anderen Medium für die Ich-Erzählerin in Sarah Bergers „punkfeministischer Miniatur“⁶⁸ *Sein Zimmer für mich allein* (2018). Sie nimmt ebenfalls, wenn auch weniger gewalttätig als provokativ, Besitz von den Privaträumen anderer. In diesem Fall sind es die Wohnungen von Männern, in denen sie nach gemeinsam verbrachter Nacht regelmäßig aufwacht, wenn ihre Besitzer diese bereits verlassen haben. „Dann beginnt ein Prozess der ästhetischen Penetration dieser Wohnhöhlen, eine Aneignung, die zur Orgie der Umgestaltung wird.“⁶⁹ Es werden Bücher im Regal und Pullover im Schrank neu sortiert, Haare und Zehennägel unauffällig hinterlassen, es wird in die Badewanne uriniert und alles akribisch mit der Kamera festgehalten.

Wenn die Ich-Erzählerin auf diese Weise eigene Spuren in fremden Räumen hinterlässt, deutet sie in nuce an, welch komplexer Prozesse es generell bedarf, um verfügbaren Wohnraum in eine eigene Wohnung zu transformieren – und dass dabei imaginäre und symbolische Aspekte eine wichtige Rolle spielen. In diesem Zusammenhang produziert modernes Wohnen dingliche Arrangements, die zeichenhaft auf ihre Bewohner verweisen – und vice versa. Noch der ‚klassische‘ Voyeur, der seine sexuell motivierte Schaulust andernorts mit weniger Aufwand befriedigen könnte, sieht die nackte Bewohnerin in genau dieser Spannung – als Person entkleidet und zugleich umgeben von den dinglichen Ablagerungen ihrer Privatsphäre. Sich selbst wähnt der Beobachter dabei unbeobachtet und reaktiviert damit

65 FREUD (1970, 245).

66 FREUD (1970, 244).

67 Vgl. zur aktuellen Bedeutung des Unheimlichen auf der Basis von Freud und Lacan auch BINOTTO (2013, 19–54).

68 JUNGES (2018). Dieser Genre-Neologismus mutet originell an, wird aber nicht weiter plausibilisiert.

69 JUNGES (2018). Mit Einbrüchen in eigene und fremde Privatsphären arbeitet auch Sophie Calle in vielen ihrer Kunstprojekte, wenn sie etwa 45 Menschen – Freunde, Bekannte, Unbekannte – einlädt, in ihrem Bett zu schlafen und sich dabei von ihr fotografieren zu lassen, ihre Mutter bittet, einen Detektiv zu beauftragen, sie zu beschatten und Nachforschungen über ihr eigenes Leben als Künstlerin anzustellen, oder als Zimmermädchen in einem Hotel in Venedig arbeitet, damit sie die Gegenstände und Schriftstücke der Hotelgäste erforschen kann.

nicht zuletzt einen infantilen Wunsch. Wenn ein Motiv der kindlichen Lust am Verstecken spielen, von der etwa Walter Benjamin in seiner *Berliner Kindheit* erzählt,⁷⁰ darin besteht, unbemerkt am Leben der Erwachsenen teilzunehmen, das damit auch unbeeinflusst von der Präsenz des Kindes bleibt, sind die heimlichen Blicke in die Wohnungen anderer ihre zugleich erwachsene wie kindlich gebliebene Fortsetzung. Auch sie sind motiviert durch das Phantasma, dass der Beobachter selbst nicht ins Bild gerät und somit Wohnungen und Wohngeschehen von ihm unbeeinflusst bleiben.

Der Wunsch, dabei sein zu wollen, ohne sich zeigen zu müssen, ist darüber hinaus und über alle differierenden Motive hinweg stets der Wunsch, auf moderne Weise zum Gespenst zu werden. Waren Gespenster in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts vornehmlich auf Häuser fixiert,⁷¹ haben sie ihr Habitat längst auf einzelne Wohnungen ausgedehnt, auf die sie sogar aus der Ferne zugreifen können – nicht nur, aber auch mit Hilfe von Nachrichten- und Medientechnik. Die Gespenster haben sich also diversifiziert und modernisiert und betrachten mitunter lediglich Bildbände der Wohnung eines sich selbst als gespenstisch, weil zugleich abwesend und anwesend inszenierenden Dichters – gewissermaßen von Gespenst zu Gespenst und auf eine Weise, bei der Fiktion und Dokumentation interferieren. Nach wie vor markieren sie dabei Figuren der Devianz bzw. der kategorialen Ratlosigkeit, für die jenseits der Opposition von Präsenz und Nicht-Präsenz andere Grenzen und Gesetze gelten. Unheimlich im Freud'schen Sinne sind sie genau deswegen geblieben.

Literaturverzeichnis

- AUGUSTIN, Stefanie (2009, 21–71): In die Fenster geschaut. Anspielungen und Motive in Heimito von Doderers Die erleuchteten Fenster. In: S. Winterstein (Hrsg.): „Er las doch nur dieses eine Buch“. Studien zu Heimito von Doderers „Die erleuchteten Fenster“. Würzburg.
- BAYER, Thommie (2002): Das Aquarium. Frankfurt a. M.
- BELTON, John (1999): Alfred Hitchcock's Rear Window. Cambridge.
- BENJAMIN, Walter (1982): Das Passagen-Werk. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. V. Unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a. M.
- BINOTTO, Johannes (2013): TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur. Zürich, Berlin.
- BIRNBAUM, Lillian (2011): Peter Handke. Portrait des Dichters in seiner Abwesenheit. Salzburg.
- BRAUN, Iris (2014): Kreative, gute Freunde, <<https://www.goethe.de/de/kul/des/20434103.html>>, zuletzt: 6.6.2019.
- BRÜGGEMANN, Heinz (1989): Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt a. M.
- BRÜGGEMANN, Jörn (2010): Florian Henckel von Donnersmarck. Das Leben der Anderen. Materialien und Arbeitsanregungen. Braunschweig.
- DODERER, Heimito von (1995): Die erleuchteten Fenster / Ein Umweg. München.
- FRANCK, Georg (2005): Mentaler Kapitalismus. Eine politische Ökonomie des Geistes. München, Wien.
- FREUD, Sigmund (1970, 241–274): Das Unheimliche. In: Ders.: Studienausgabe, Bd. IV: Psychologische Schriften. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt a. M.

70 Vgl. dazu WEGMANN (2009).

71 Vgl. dazu VIDLER (2002), WEGMANN (2016, 52–54).

- GUNIA, Jürgen, Detlef KREMER (2001, 70–80): Fenster-Theater. Teichoskopie, Theatralität und Ekphrasis im Drama um 1800 und in E.T.A. Hoffmanns ‚Des Veters Eckfenster‘. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, Bd. 9.
- GERTZ, Holger (2012): Haben Sie ihr Hirn gesehen? In: SZ v. 9.9., <<https://www.sueddeutsche.de/medien/tatort-kiel-borowski-und-der-stille-gast-haben-sie-ihr-hirn-gesehen-1.1462318>>, zuletzt: 6.6.2019.
- HAUFF, Wilhelm (1970, 72–96): Freie Stunden am Fenster. In: Ders.: Sämtliche Werke in drei Bänden, Bd. 3: Phantasien im Bremer Ratskeller/ Kleine Schriften/ Gedichte. Textredaktion und Anmerkungen von Sibylle von Steinsdorff. München.
- HEGEMANN, Helene (2018): Bungalow. Berlin.
- HOFFMANN, E.T.A. (2004, 468–497): Des Veters Eckfenster. In: Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 6: Späte Prosa, Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen. Juristische Schriften. Hrsg. v. Hartmut Steinecke, Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M.
- HOLM, Christiane (2012, 116–125): Goethes Gewohnheiten. Konstruktion und Gebrauch der Schreib- und Sammlungsmöbel im Weimarer Wohnhaus. In: S. Böhmer u. a. (Hrsg.): Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schiller-Museum Weimar. Berlin, München.
- JUNGEN, Oliver (2018): Nur der Müllsortierer geht über Grenzen. In: FAZ v. 21.11.
- KERSCHER, Hubert (1998): Zweite Wirklichkeit. Formen der grotesken Bewußtseinsverengung im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt a. M. u. a.
- KITTLER, Friedrich (1985): Aufschreibesysteme 1800/1900. München.
- KLOTZ, Volker (1992, 187–194): Im Blickfeld gestochert oder Erzähltes Erzählen oder Was Doderer anstellt mit Julius Zihal und seinem Feldstecher. In: Schreibheft, Nr. 39.
- KOSCHORKE, Albrecht (1999): Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des achtzehnten Jahrhunderts. München.
- KRAMER, Jürgen (1999, 159–173): Blicke im Film, Blicke im Kino: Überlegungen zu Alfred Hitchcocks *Rear Window* (1954). In: A. de Toro, S. Welz (Hrsg.): Rhetorische Seh-Reisen. Fallstudien zu Wahrnehmungsformen in Literatur, Kunst und Kultur. Frankfurt a. M.
- MAIER, Hansgeorg (1951): Strudel der Menschwerdung. Zum Werk eines neuen österreichischen Romanciers: In: Die Zeit v. 12.6., Nr. 28.
- NEUMANN, Gerhard (2003, 53–77): Blick und Dialog. Die Szene der Wahrnehmung in E.T.A. Hoffmanns Novelle *Des Veters Eckfenster*. In: E. Matala de Mazza, C. Pornschlegel (Hrsg.): Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte. Freiburg i. Br.
- NIEBERLE, Sigrid (2006, 117–139): Metalepsen. Heimito von Doderer: Die erleuchteten Fenster oder die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal. In: S. Nieberle, E. Strowick (Hrsg.): Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme. Köln u. a.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia (1996): Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text. Freiburg i. Br.
- (2005, 131–139): Interieur des Begehrens. Brigitte Kronauers Erzählung ‚Zimmer und Schriftstellerin‘. In: U. Stadler, K. Wagner (Hrsg.): Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst. Paderborn.
- OESTERLE, Günter (2004, 256–270): Des Veters Eckfenster. Ein dialogischer Wechsel von Beobachten, Erraten und Erzählen. In: G. Soße (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann, Romane und Erzählungen. Stuttgart.
- (2013, 543–557): Zu einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert. In: ZfGerm NF, 23. Jg., H. 3.
- OSTERLAND, Mario (2017): Nicht im Bild: Peter Handke. Lillian Birnbaums Bildband über das Haus des Dichters. In: Fixpoetry, <<https://www.fixpoetry.com/feuilleton/kritik/lillian-birnbaum-peter-handke/peter-handke-portrait-des-dichters-in-seiner-abwesenheit>>, zuletzt: 6.6.2019.
- RECKWITZ, Andreas (2017): Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin.

- ROLOFF, Volker (2003, 26–31): Anmerkungen zum Begriff der Schaulust. In: L. Hartl u. a. (Hrsg.): Die Ästhetik des Voyeur. L'Esthétique du voyeur. Heidelberg
- SCHIMMELBUSCH, Alexander (2011): Das Schweigen der Pilze. Ein erschreckender Bildband zeigt das Wohnhaus des Schriftstellers Peter Handke – Nahrung für den Handke-Hasser. In: Der Freitag, <<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-schweigen-der-pilze>>, zuletzt: 6.6.2019.
- SELLE, Gert (1993): Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens. Frankfurt a. M.
- SILL, Oliver (2001): Literatur in der funktional differenzierten Gesellschaft. Systemtheoretische Perspektiven auf ein komplexes Phänomen. Wiesbaden.
- STADLER, Ulrich (1986, 498–515): Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später Erzählung *Des Veters Eckfenster*. In: ZfdPh, Bd. 105.
- , Karl WAGNER (2005, 7 f.): Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst. München.
- STIEGLER, Bernd (2004 25–50): Zur gesellschaftlichen Lage der Photographie. In: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung 1.
- VIERCK, Alke (2008, 215–234): Der horchende Blick. Hören und Sehen in Donnersmarcks *Das Leben der Anderen*. In: I. Stephan, A. Tacke (Hrsg.): NachBilder der Wende. Köln.
- VIDLER, Anthony (2002): unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur. Hamburg.
- VOWE, Gerhard (2005, 86–98): Rechner, Spieler, Bürger. Ein Blick durch ‚Des Veters Eckfenster‘ auf die Marktteilnehmer. In: T. Wegmann (Hrsg.): Markt literarisch. Bern u. a.
- WEGMANN, Thomas (2009, 3–18): Benjamin versteckt. Zu einem kulturgeschichtlichen Paradigma. In: TEXT + KRITIK, H. 31/32: Walter Benjamin.
- (2016, 40–60): Über das Haus. Prolegomena zur Literaturgeschichte einer affektiven Immobilie. In: ZfGerm NF, 26. Jg., H. 1.
- WELLE, Florian (2009): Der irdische Blick durch das Fernrohr. Literarische Wahrnehmungsexperimente vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg.
- ZOCCO, Gianna (2014): Das Motiv des Fensters als Öffnung ins Innere in Erzähltexten seit 1945. Berlin.

Abstract

Der Beitrag untersucht die zumeist visuelle und gleichzeitig von den Beobachteten unbemerkt bleibende Teilhabe an ihrem Privatleben. Fokussiert werden dazu heimliche Blicke in die Wohn- und Privaträume anderer, wie sie sich seit den 1950er Jahren unter den Bedingungen diversifizierender Medien und Wohnformen manifestieren. Dazu werden literarische Texte, Bildbände und Filme, aber auch Blogs und diverse Websites herangezogen. All diese medial unterschiedlich konzipierten Blickregimes generieren auf je spezifische Weise Mitbewohner ohne physische Präsenz und stellen eine perzeptive Form von Aneignung dar, wobei sowohl fiktive wie auch reale Wohnungsbesichtigungen in verschiedenen Medien berücksichtigt werden.

The paper examines a special kind of participation in private lives which is mostly visual and at the same time unnoticed by the observed. It focuses on secret glimpses into the private spaces of others as they appear since the 1950s under the conditions of diversifying media and lifestyles in literary texts, illustrated books, and films, but also in blogs and various websites. Taking into account both fictional and real housing inspections in various media, these differently designed gaze regimes generate specific roommates without physical presence and therefore represent a very special form of appropriation.

Keywords: Fensterblicke, Gespenster, Interieur, Privatsphäre, Wohnräume

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Thomas Wegmann, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, A–6020 Innsbruck, <Thomas.Wegmann@uibk.ac.at>