

Interieurs und Intimitäten

Autor(en): **Bänziger, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **63 (1983)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164021>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Hans Bänziger

Interieurs und Intimitäten

«In den Winkeln sass eine Dämmerung, die früher nicht dort gesessen hatte.» So denkt Rudolf, der alternde Professor, in Storms Novelle «*Viola tricolor*» (1873), da er seine Gattin verloren hat. Stille Wehmut liegt in den Räumen, und auch die junge Frau, die Rudolf später ehelicht, kommt nicht ganz gegen den Schatten der Vergangenheit auf. Sie überrascht ihren Mann einmal in seinem Studierzimmer. Er ist ganz in seine Erinnerungen versunken. Die junge Frau findet, die Stimmung in diesem Zimmer gleiche der in einer Kapelle, und sie wird eifersüchtig auf die Verstorbene. Solche relativ harmlosen Spannungen gibt es in diesem Haus, in dem die Interieurs die differenziertesten Gefühle der Bewohner: eines gehobenen Bürgertums zu spiegeln scheinen. Wie das duftet und strahlt vor Sauberkeit!, wird am Anfang der Geschichte vermerkt. «*Es war sehr still in dem grossen Haus; aber selbst auf dem Flur spürte man den Duft von frischen Blumensträussen.*» Von ferne hört man eine alte englische Uhr die Zeit angeben.

Wo Interieurs oder das Gefühl fürs Intime wichtig werden, scheint der Sinn für Wesentliches – Natur, Glaube, Liebe – sich zu verflüchtigen. Das Atmosphärische gewinnt an Gewicht, das Wie wird wichtiger als das Was. Man neigt zu Oberflächlichem, zu Causerien, Frivolitäten. Man lese hiezu die grossartige Interpretation einer Szene der *Manon Lescaut* (1731) in Erich Auerbachs Studie *Mimesis*.

Bei Stifter besitzt die Schönheit eines Heims strengere Voraussetzungen. Anstand, gute Sitten, ein gewisser Ästhetizismus im Wohnen – und den damit verbundenen Gewohnheiten – lässt die Gebärden und Aussagen der Menschen weniger im Zwielfichtigen verschwimmen als bei Storm. Das erfährt man speziell im Roman «*Der Nachsommer*» (1857). Da herrscht Ehrfurcht vor dem Innersten einer geliebten Person. Ein Schlafzimmer ist ein Tempel der Keuschheit. Das Bett, in dem Natalie schlummern wird, ist von weissen Vorhängen «*undurchdringlich*» umgeben. Das Zimmer, das für die Freundin des Hausherrn bestimmt ist, wird vom Besucher «*das Rosenzimmer*» genannt. Es herrscht hier eine «*zusammenstimmende Ruhe*», und selbst die Farben – blassrot, weiss, grau, grün, veilchenblau – sind «*sanft*». Ein Interieur wird zum Heiligtum.

Gegen Ende des Jahrhunderts begegnen wir in der Literatur, Architektur, bei Malern und Musikern einem noch feiner entwickelten Sensorium für das Poetisch-Zwielichtige gewisser Innenräume. Zum biedermeierlichen Behagen kommt das Gefühl der *décadence* oder die Mutlosigkeit gegenüber den mannigfaltigen Unbildern der Aussenwelt und Flucht in Verwöhntheit, Luxus und Salons. «*Verwöhnen*» kommt vom mittelhochdeutschen «*verwenen*» = «*sich in übler Weise an etwas gewöhnen*» und wird gern (etymologisch unrichtig) mit dem Stammwort «*wohnen*» assoziiert. Zwei Jahrhunderte früher hatten als erste holländische Maler (wie Vermeer und de Hooch) die Schönheit der Interieurs entdeckt und das Motiv des geschmackvollen Zuhause auf wegweisende Art gestaltet. In der Literatur folgte etwas später die Entdeckung der Empfindsamkeit und der entschiedenen Ehrlichkeit gegenüber sich selbst durch die «*Journaux intimes*», teils in Anlehnung an Rousseaus «*Confessions*», teils in noch radikaleren Ichanalysen der nicht zur Veröffentlichung bestimmten Tagebücher. Von Entdeckerfreude am Interieur oder am Intimbereich war man um 1900 weit entfernt. Maurice Maeterlinck hat die moderne Spannung, die zwischen Innen- und Aussenwelt bestehen kann, im Einakter «*Intérieur*» (1895) dargestellt. Es wird gezeigt, wie «*objektivierende*» Aussenstehende von den internen Problemen einer Familie wenig verstehen können. Die drei erleuchteten Fenster lassen die Aussenstehenden die Illusion eines intakten Familienlebens ahnen; der Grossvater draussen aber erkennt die Unvergleichbarkeit der verschiedenen Intimsphären: «*On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre.*» Die deutschen Übersetzungen des Dramas lauteten «*Daheim*», «*Zu Hause*», «*Im Innern*».

Samt und Seide bei Reichen, Plüsch und billige Imitationen bei weniger Bemittelten wurden zu Ingredienzien jener Jugendstil-Wohnräume, über deren ästhetischen Wert man vor zwei Generationen sehr die Nase rümpfte. Die altbewährten Regeln der Moral gelten noch, werden aber vom Gros der Intelligenz angefochten. Die Dandies und Snobs setzen sich über sie hinweg, geniessen aber ihren Hintergrund; ohne sie gäbe es ja keine netten Skandale und frivole Eskapaden, keine amourösen Impromptus.

Die Musik Frédéric Chopins mit ihren Reminiszenzen an polnische Volksweisen passte sowohl in die Salons von Paris als auch anderer europäischer Grossstädte. Noch lange nach seinem Tod blieb Chopin ein Sinnbild für einen Impressionismus der Innerlichkeit, die selbst weltmännisch Verwöhnten zugänglich war. Neben den Impromptus haben die Préludes, Nocturnes, Polonaisen, Balladen die Herzen von Millionen erregt. Man sprach vom Samtklang gewisser Stücke und vom hauchzarten Filigran z. B. der «*Berceuse*».

Eine Atmosphäre der Intimität bedeutet keinesfalls Gemütlichkeit; das

französische «*intime*» ist auch im deutschen Sprachgefühl noch gegenwärtig; es ist ein Fremdwort ähnlich wie «*frivol*» und wird im Grimmschen Wörterbuch bezeichnenderweise nicht erwähnt. Vor nicht allzu langer Zeit durfte das Wort im Kreise der Wohlbehüteten nicht in den Mund genommen werden. Ein Wohnraum, in dem Chopin gespielt wird, hat etwas Intimes, nicht unbedingt Gemütliches. Die Vokabel stammt vom lateinischen «*inter*» = «zwischen» und «*interior*», welche Wörter den Superlativ «*intimus*» haben. Der Superlativ konnte realistisch («*intima spelunca*») oder tiefsinniger («*intimum sacrarium*») verwendet werden. Die Konnotationen «*innig*», «*vertraut*», «*eng befreundet*» liegen auf der Hand. Im Ausdruck «*Interieur*» ist der Hauch des Fremdländischen ebenfalls deutlich. Eugène Minkowski fasst im Aufsatz «*Espace, Intimité, Habitat*» (1954) nicht explizit, aber doch indirekt die Zusammenhänge ins Auge. In vielen Räumlichkeiten kann nach seiner Ansicht – ähnlich wie im psychologischen Bereich zum Beispiel in der Nächstenliebe – etwas Intimes liegen.

Der Sinn für Intimes und für Interieurs existierte natürlich nicht immer. Kein Mensch wird in Schlössern mit ihrer Repräsentationslust diesen Sinn suchen. (Richard Alewyn hat in seiner Studie «*Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*» [1959] das Gegenteil: die Prunkentfaltung der barocken Paläste aufs eindrucklichste beschrieben.) Kein Mensch wird auch im achten Buch von «*Wilhelm Meisters Lehrjahre*» (1796) in der Szene, da Wilhelm mit seinem Sohn zusammen das Haus des Oheims betritt, die Stimmung eines Interieurs mit ihrer Ambivalenz der Gefühle: den Raum für einen intimen Austausch der persönlichen Gefühle erwarten. Wilhelm sieht beim Eintreten die weit ausholende Treppe, die marmornen Statuen, schöne Laternen. Sein Eintritt kommt einer Einweihung gleich. Das ist die Haltung der Klassik. Goethe hat zwei Jahre nach der Publikation dieses Romans die erste Nummer der Zeitschrift «*Propyläen*» mit einer Bemerkung eingeleitet, die mir für unsere Fragestellung aufschlussreich scheint: die Stelle, auf der man sich mit seinen Freunden aufhalte, könne nur immer «*Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äussern, zwischen Heiligem und Gemeinem*» sein. Gewiss werden im Meister-Roman auch einige Räumlichkeiten dargestellt, in denen Indiskretionen und Vertraulichkeiten gleichsam in der Luft liegen: die Zimmer Marianes und Philines zum Beispiel. Aber das sind Räumlichkeiten, über die Wilhelm hinauswachsen soll und kann. «Intim» ist ein Begriff, der Goethe im allgemeinen fremd bleibt; im Goethe-Wörterbuch kommt er überhaupt nicht vor. Überwältigt werden durch die privatesten Gefühle gilt als Mangel an Reife, extreme Innerlichkeit als Bildungslosigkeit. Nach der Französischen Revolution hat Riemer einen Gedankengang Goethes aufgezeichnet, der welthistorische Aspekte aufweist (14. Mai 1808). Er hängt

sicher unter anderem mit der Tatsache zusammen, dass das Ancien régime – mit seinen Monumentalbauten für die Privilegierten – in Sitten und Gebräuchen weniger eingengt als die nachrevolutionäre Zeit war. Früher, denkt Goethe, habe der Mensch Hilfe bei anderen gesucht, in Burgen und Schlössern, jetzt sei er in der «*öffentlichsten Kommunikation*» hilflos geworden, nur durch sein Inneres zu trösten. Früher habe man von Verslossenheit nach aussen sprechen können und von Offenheit nach innen, jetzt gelte Offenheit nach aussen, Verslossenheit nach innen. An die extreme Konsequenz dieser Beobachtung hat später Robert Musil gedacht: das mit sich selber Intimwerden habe pathologische Folgen.

Peter Handke andererseits äussert sich zu diesem Thema im Gedicht und durch das Buch «*Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt*» (1969). In seinem Werk, allgemein betrachtet, ist noch weniger als von der deutschen Klassik eine dichterische Beschreibung schöner Wohnausstattungen zu erwarten. Weder in den Theaterstücken noch in den Erzählungen. Spuren einer zustimmenden Beschreibung dessen, was sein Landsmann Brandstetter in der kleinen Sammlung «*Daheim ist daheim*» ironisiert hat, finden sich erstaunlicherweise nur in den stark autobiographisch gefärbten Amerikaberichten «*Der kurze Brief zum langen Abschied*» (1972) und «*Langsame Heimkehr*» (1979). Im allgemeinen überwiegt der Eindruck der anonymen Behausungen, der Bedrohung von aussen. Was verschiedene neuere Philosophen wie Bollnow oder Bachelard im Anschluss an Frühere als gelebten oder erlebten Raum bezeichnen, ist in modernen Texten kaum mehr anzutreffen. Die Schnelligkeit der Kommunikation im äusserlichen und geistigen Sinn scheint alle Plastizität des Raumerlebnisses zu verunmöglichen.

In Handkes Roman «*Die Stunde der wahren Empfindung*» (1975) ist von verschiedenen Beziehungsarten zwischen Mann und Frau die Rede; wahre Empfindung stellt sich nicht im Geschlechtlichen, sondern durch das Sichtbarwerden der Dinge ein. Keuschnig wird durch Grosstadtlärm und durch seine Begierden nur abgelenkt; eine innerliche Erneuerung gelingt ihm, in Begleitung seiner Tochter, erst spät, beim Blick zum Beispiel auf ein Kastanienblatt oder vorübergehende Menschen. Intimität gibt es nicht zwischen Mann und Frau, sondern am ehesten in der Beziehung des Einzelnen zum «anderen», zu den Dingen oder den Mitmenschen. Typisch scheint mir deshalb die Kopulationsszene mit einer Unbekannten auf dem Büroboden. Keuschnig hat – fast empfindungslos – zum Fenster hinausgestarrt und ein weibliches Wesen im benachbarten Büro gesehen. Ohne nach ihrem Namen zu fragen, vereinigt er sich mit ihr. Früher hätte man das tierische Triebhaftigkeit genannt; heute wissen wir, dass Tiere bessere Verhaltensmuster haben.

Die Szene ist als Kontrast zur wahren Empfindung gedacht, nach der sich der Autor sehnt; sie ist denn auch schockierender als all die sexuellen Gewalttätigkeiten der Filme oder anderer moderner Texte. Man denke an das Kapitel *«Auf dem Kokosteppich»* der *«Blechtrommel»*. Oskar, der lange am Teppich gearbeitet hat, dringt als kleiner Teufel auf die geliebte Schwester Dorothea ein; sie beide sind durch den Teppich gleichermassen erregt worden und durch Läufer und Matte ineinander verwickelt. Die Phantastik von solchen und ähnlichen Szenen bei Grass führt an den Rand des Obszönen; hinter den Szenen steckt ja keine verkappte Sehnsucht nach wahren Empfindungen oder nach dem Feld intakter Intimbereiche. Niklas Luhmann hat in seiner Studie *«Liebe und Passion. Zur Codierung von Intimität»* (1982) zu solchen groben Exkursen in der Dichtung eine interessante soziologische Erklärung gegeben. Er bringt Obszönität und Pornographie in Zusammenhang mit dem in der Neuzeit übermächtig werdenden Hang zur Selbstverwirklichung. *«Das Obszöne»*, heisst es im Kapitel *«Einbeziehung der Sexualität [in den Bereich der Liebe]»*, *«disqualifiziert sich durch das fehlende Interesse an der Person, oder genauer: durch die Austauschbarkeit der Bezugsperson. Dabei wird zugleich ein Bewusstsein der Einheit des [...] sexuellen Interesses mitgeführt, so dass die Liebe sich etwas erlaubt, was die Möglichkeit, obszön zu sein [...] einschliesst»*.

Durch Phantastik oder Simplifizierung distanzieren sich die bedeutenderen modernen Schriftsteller von dem, was im Film oft genüsslich breitgeschlagen wird, von den tausend bald schlüpfrigen, bald albernen Bett-szenen, aber auch von dem, was in der Unterhaltungsliteratur einem solcherart aufnahmebereiten Publikum dargeboten wird. Die nicht geschriebene Geschichte des Bettmotivs in der Literatur steht auf einem anderen Blatt; sie würde im Hinblick auf die deutsche Klassik von einer auffallenden Neutralität, der Scheu solchen Szenen gegenüber in der Romantik und während beinahe des ganzen 19. Jahrhunderts und schliesslich der tiefgründigen Metaphorik bei Kafka zu berichten haben.

Sie würde sicher auch Heinrich Bölls Roman *«Gruppenbild mit Dame»* zu registrieren haben, die Geschichte der seltsamen Heiligen Leni Pfeiffer, die sich die Vereinigung mit einem geliebten Mann nicht in einem Bett vorstellen möchte (3. Kapitel), sondern in der freien Natur. Jener Leni, deren Vater ein erfolgreicher Bauunternehmer der Hitlerära war, und die sich, wie ihr Bruder übrigens, von der Welt des dubiosen Wirtschaftswachstums absetzen möchte. Den vom Vater produzierten Gebäuden fehlt die Intimsphäre und mehr. Leni hungert danach. Die fast stereotyp wiederholte Wendung für ihre Liebesbeziehungen – der Wunsch nach einer *Unio mystica* ist nur zu ahnen – ist das Wort *«beiwohnen»*. Die im Wort bemerkbare Verbindung von sinnlichen, sozialen und religiösen Bedeutungs-

elementen scheint mir typisch für Leni. Typisch auch für das wachsende Bedürfnis, ja die Süchtigkeit der Moderne nach einer Intimsphäre. Richard Sennett schreibt (im «*Merkur*», 1982) gar von einer modischen Ideologie der Intimität, die wahre Geselligkeit und Urbanität zu verhindern drohe. Es sei das Menschenbild einer Gesellschaft ohne Götter; menschliche Wärme werde unser Gott.

Ein eigenartiges Fazit, wenn man unsere beiden etymologisch verwandten Begriffe, den kunstgeschichtlich relevanten und den psychologischen, zusammensieht. In Epochen mit wenig Sinn für Interieurs, so im 18. Jahrhundert und in der Moderne, herrscht Toleranz, ja Gleichgültigkeit dem Intimen gegenüber. Wo der Sinn ganz zu fehlen scheint, in der Moderne, andererseits eine gewisse Überspanntheit. Die im Instinktverhalten der Tiere selbstverständlichen Tabus in intim-geschlechtlichen Beziehungen fallen dahin – sollten dahinfallen? –, als ob die Beziehungsmuster, die in der Atmosphäre guter Wohnräume noch vorhanden waren, durch einen Kult der Intimwerte ersetzt werden könnte. Es fehlt am Habitat und – um es konservativ auszudrücken – an den Umgangsformen. Diese fördern den Kontakt zwischen gross und klein und machen es leichter, in einer Gemeinschaft einen («*objektivierenden*») gemeinsamen Nenner der Mitteilungen zu finden. Leutselige Personen haben eine angeborene Scheu von dem Intimen.

Sie besitzen natürliche Abgrenzungsmittel für diesen Bereich: ihre Hüllen. In dem Entwurf zu einer Architekturgeschichte, vor allem der Zeit 1940 bis 1980, betont Adolf Max Vogt (1980), nach Hinweisen auf die Wohntheorien Ernst Blochs und gewisser Naturwissenschaftler, das Bedürfnis des Nesthockers Mensch nach Betreuung, Schutz, Umhüllung; Architektur sei nicht irgendeine zusätzliche Produktionsmöglichkeit der menschlichen Gesellschaft, sagt er, sondern sie habe wie die Bekleidung eine elementare Notwendigkeit für das Überleben. Das Mängelwesen Mensch bleibe angewiesen auf die «*erste Hülle*» Kleid und die zweite: seine Behausung.

Wo die Behausung nicht als «*zweite Hülle*» genommen wird, bei den Funktionalisten und Beton-Enthusiasten, wo ein Bau sich vor allem als technisches Meisterwerk manifestieren will, beginnen Brutalität im Äusseren und im Intimbereich zu herrschen. Wie bestimmte Architekten sich auf die Verwendung des «*béton brut*» viel zugute hielten, so die Schriftsteller auf die Darstellung der Roheit im Geschlechtlichen.