

Zu einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert*

I. Forschung und Begriffsgeschichte. Nicht jeder Innenraum ist ein Interieur. Das Interieur ist ein unter spezifischen historischen, gesellschaftlichen und kulturpoetischen Bedingungen entstandenes komplexes Gebilde. Es lässt sich durch die Bündelung von drei Aspekten rekonstruieren: 1. einer Kultur- und Komfortgeschichte des Wohnens;¹ 2. einer Beschreibung des Widerspiels von Draußen und Drinnen und 3. der interieurspezifischen Bestimmung einer Raumästhetik, bestehend aus einer Poetik der Atmosphäre und der Dinge und konstituiert aus Erwartung, Erinnerung und Koketterie.

In der Forschung haben vor allem zwei Bestimmungsversuche des Interieurs Profil gewonnen. Dem Kunsthistoriker Wolfgang Kemp gelang es, bildkünstlerisch die „Entdeckung“ eines „Raumklimas“ von der Frühen Neuzeit bis zur Romantik und Klassik um 1800 nachzuweisen.² Durch die Hereinnahme des Betrachters in die Immanenz des „Kraffeldes“ Innenraum entstehe „kein hergestellter, sondern ein eingeräumter und eingerichteter Raum“, d. h. „das Innere [...] beginnt sich zu füllen und an atmosphärischer Substanz“³ zu gewinnen. Seine Energie und „symbolische Belebung“ gewinne der Innenraum durch einen Übertritt des distanzierten Beobachtens zu einem – wie es Jakob Burckhardt ausdrückte – „Mitlebenmachen“, das zugleich auch einen Grad an pikanter Belauschung impliziere, einen kleinen „künstlerischen Diebstahl“ oder Voyeurismus, wie es Friedrich Theodor Vischer herausspürte.⁴

Damit ist ein Rahmen für eine zukünftige differenzierende Bestimmung einer raumästhetischen Konfiguration des Interieurs vorgegeben. An diese Bestimmungsstücke des Interieurs lassen sich Alfred Schütz' in seinen *Strukturen der Lebenswelt* vorgetragene raumtheoretische Überlegungen anschließen: Der „Ausgangspunkt für die Orientierung des Individuums im Raum“ sei nicht nur das Auge und die Beobachtung, sondern „in jeder Situation“ der „Körper als ein Koordinatenzentrum in der Welt, mit einem Oben und Unten, einem Rechts und Links, Hinten und Vorn“.⁵ Jüngste Thesen – das Interieur und seine Stimmung sei aus der Perspektive eines „Beobachters“ und als „Bild“ nach „malerischen Prinzipien“ komponiert – sind insofern überprüfungsbedürftig.⁶

* Die Ausarbeitung und Fertigstellung dieses Aufsatzes verdankt sich den Aufenthalten am Frias in Freiburg, am Gutenberg Forschungskolleg in Mainz und am IFK in Wien.

1 Vgl. Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Geschichte des Wohnens*, Bd. 3, 1800–1918: Das bürgerliche Zeitalter, Stuttgart 1997.

2 Vgl. Wolfgang Kemp: *Beziehungsspiele. Versuche einer Gattungspoetik des Interieur*. In: S. Schulze (Hrsg.): *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, Ausstellungskatalog Städtisches Kunstinstitut u. Städtische Galerie, Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit 1998, S. 17–29, hier S. 18.

3 Ebenda, S. 19.

4 Ebenda, S. 19 f.

5 Alfred Schütz, Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*, Konstanz 2003, S. 152.

6 Saskia Haag: ‚Stimmung‘ machen. Die Produktion des Interieurs im 19. Jahrhundert. In: H.-G. von Arburg, S. Rickenbacher (Hrsg.): *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*, Würzburg 2012, S. 115–126, hier S. 120, 125.

Kemps Beschreibungsleistung des „raumumfassenden“⁷ Interieurs kann gar nicht hoch genug veranschlagt werden, u. a. weil er darüber hinaus auf ein Phänomen aufmerksam macht, das ein Desiderat interdisziplinärer Forschung darstellt: eine Erklärung, warum sich die Literatur im Vergleich zur bildenden Kunst mehr als ein Jahrhundert verspätet, um „zu den Möglichkeiten einer Weltbewältigung vom begrenzten Ort der Innenwelt“⁸ aufzuschließen. Wolfgang Kemp kennt freilich nur das Faszinosum der Genese des Interieurs, das „Beziehungsspiel“ von dynamisierter Innensicht bei gleichzeitigem „Verweis auf den Welthintergrund“.⁹ Eine Störung oder Verstörung dieser komplexen „verschränkten Innen-Außen-Konstellation“¹⁰ kommt ihm nicht in den Blick.

Einer solchen Störung, ja einer „Entfremdung von Ding und Gebrauchswert“¹¹ im Interieur hingegen gilt die Aufmerksamkeit von Theodor W. Adorno und Walter Benjamin. Die im 19. Jahrhundert einsetzende Trennung des Privatmanns von seiner „Arbeitsstätte“, die Ausblendung der „geschäftlichen“ wie „gesellschaftlichen“ Verhältnisse aus der Privatsphäre des Interieurs sind für Adorno und Benjamin der Quellpunkt der „Phantasmagorie des Interieurs“.¹² Sie sind Ursache, „verlorene Objekte im Bild“ der „Ferne und [der] Vergangenheit“¹³ zu beschwören. Im Unterschied zu der von Kemp in der Frühen Neuzeit am Interieur nachgewiesenen „doppelte[n] projektive[n] Vertiefung [...] in den Welthintergrund und die Welt des Hauses hinein“¹⁴ wird von Adorno und Benjamin das historistische Interieur des 19. Jahrhunderts als eine von „Schwermut“ gekennzeichnete „urbildliche Zelle verlassener Innerlichkeit“¹⁵ beschrieben. Mit seiner Überfülle an Dingen strahle das historistische Interieur nicht mehr eine anziehende „Gemütlichkeit“ aus, sondern schrecke den Besucher ab und vertreibe ihn. Es vermittele den Eindruck: „hier hast du nichts zu suchen“¹⁶.

Die unterschiedliche Beschreibung und Bewertung des Interieurs ist offensichtlich der jeweiligen historischen Perspektive auf die Entstehung oder den Verfall des Interieurs geschuldet. Diese Einseitigkeit ruft geradezu nach einer abwägenden Historisierung. Die Begriffsgeschichte von Interieur kann unter diesen Umständen gute Dienste leisten, denn relativ spät, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, aber jenseits von Genese und Verfall, entsteht im französischen Sprachraum durch Substantivierung der Komparativform „inter“ – „interior“ mit der Doppelbedeutung „innen“ und „zwischen“ der Begriff ‚Interieur‘.¹⁷ Es muss demnach geklärt werden, was es heißt, dass um 1800 nicht nur ein intensiviertes Innen, sondern auch ein gesteigertes „Dazwischen“ entsteht. Mit

7 Kemp (wie Anm. 2), S. 21.

8 Ebenda, S. 22.

9 Ebenda, S. 25.

10 Ebenda, S. 23.

11 Theodor W. Adorno: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, Frankfurt a. M. 1979, S. 65.

12 Walter Benjamin: IV. Louis-Philippe oder das Interieur. In: Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser, Bd. V/1, Das Passagen-Werk, Frankfurt a. M. 1982, S. 52.

13 Adorno (wie Anm. 11), S. 65.

14 Kemp (wie Anm. 2), S. 25.

15 Adorno (wie Anm. 11), S. 69.

16 Walter Benjamin: Erfahrung und Armut. In: Ders.: Sprache und Geschichte – Philosophische Essays, Stuttgart 1992, S. 134–141, hier S. 138.

17 Friedrich Kluge: Artikel Interieur. In: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearb. v. Elmar Seebold, Berlin, New York 2002, S. 444.

Blick auf Kemps interieurschaffendes „Beziehungsspiel“ von Außen und Innen in der Frühen Neuzeit ist zu fragen, warum um 1800 an die Stelle des dort hypostasierten „Welthintergrunds“ ein Zwischenreich tritt. Vielleicht liegt die Lösung in der Klärung eines Paradoxons: Ein komparativisch gesteigertes Innen, also das Innere des Innen, lässt sich um 1800 vielleicht nur noch durch die forcierte Profilierung von Zwischenwelten sichtbar machen. Einige Erwägungen sind hier angebracht.

Im Unterschied zur warenästhetischen Fixierung des Interieurs durch Adorno und Benjamin lässt sich das Interieur um 1800 noch als eine vom damaligen Zeitgenossen Sebastian Say 1803 analysierte Mischform aus industriell Gefertigtem und handgemachten Dingen und Arrangements begreifen.¹⁸ Im symbolischen und ästhetischen Bereich handelt es sich ebenfalls um Zwischenwelten, um die prekäre Balance zwischen visueller Wahrnehmung und körperlichem, leibsubjektivem Raumgefühl einerseits und zwischen einem Andachts- bzw. Meditationsraum und den Verführungskünsten eines Boudoirs andererseits. Schließlich kann die soziologische Überlegung Anthony Giddens' als gesichert gelten, dass die Entstehung der Privatsphäre erst durch die Installation von Korridoren (also von eingezogenen Zwischenzonen) möglich geworden sei – eine unabdingbare Voraussetzung, die „regionale Abschottung eines Individuums“¹⁹ überhaupt zu ermöglichen. Die Geburt des Interieurs als Erscheinung eines extrem inwendigen Innen entsteht schlussendlich erst mithilfe einer medialen Zwischenwelt der Performativität.

Dieser Vorgang ist paradox und doppelbödig. Er setzte mit Michael Frieds berühmt gewordener Beobachtung ein, dass „Absorption“, d. h. Besinnlichkeit und zurückgenommene Theatralität, die erste Voraussetzung für die Darstellung von Innerlichkeit sei.²⁰ Sie weiß aber – mit Richard Sennett – auch, dass Innerlichkeit nur sichtbar gemacht werden kann, wenn die gegenläufige Tendenz des Performativen zu greifen beginnt.²¹ Es ist nicht von Ungefähr, dass eine der literarisch intensivsten Interieurdarstellungen des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum, Gretchens Stube, aus dem Blick- und Erlebniswinkel des sympathetisch partizipierenden und zugleich ein wenig voyeuristischen Faust beschrieben wird²² und im 19. Jahrhundert eine zweite Revolutionierung der Bühne und des Theaters auslöst.²³ Karl Friedrich Schinkel hatte den Entwurf zu *Gretchens Zimmer* für eine Aufführung „im Radziwillschen Privattheater des Berliner Schlosses Monbijou“²⁴ beigesteuert. Graf von Brühl, der Intendant des Berliner Nationaltheaters, berichtete voller Stolz in einem Brief vom 26. Mai 1819 an Goethe von der

18 Vgl. Dominik Schrage: Die Verfügbarkeit der Dinge. Eine historische Soziologie des Konsum, Frankfurt a. M., New York 2009, S. 41.

19 Markus Schroer: Raum und die Konstitution moderner Gesellschaften – Anthony Giddens. In: Ders.: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums, Frankfurt a. M. 2006, S. 106–132, hier S. 130.

20 Vgl. Michael Fried: Absorption and Theatricality. Peinting and Beholder in the Age of Diderot, Chicago 1980.

21 Vgl. Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a. M. 1998.

22 Vgl. Günter Oesterle: Poetische Innenräume des 18. Jahrhunderts. In: C. Holm, H. Dilly (Hrsg.): Innenseiten des Gartenreichs, Halle 2011, S. 58–71, hier S. 60.

23 Vgl. Aquatinta von Karl Friedrich Schinkel: Gretchens Zimmer, 1820. In: H. Schulze Altcappenberg, R. Johannsen, C. Lange (Hrsg.): Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie: Katalogbuch, München 2012, S. 152, Kat. 107.

24 Ebenda.

hier geglückten „Abkehr vom alten System der Kulissenbühne“ und der erfolgreichen und von der königlichen Familie mit Begeisterung aufgenommenen

erstmalige[n] Ausführung einer geschlossenen Zimmerdekoration. Es sind gar keine Coulissen gemacht worden, sondern das Theater ist durch fünf mehr oder weniger breite oder schmale Wände abgeschlossen und gleichfalls mit einem verschlossenen Plafond versehen, so daß also das Ganze vollkommen einem Zimmer ähnlich ist.²⁵

Um den langen und komplexen Weg der Entstehung einer habituellen Erfassung und raumästhetischen Erfindung des Interieurs um 1800 nachvollziehen zu können, sind einige kulturhistorische Markierungen unumgänglich.

II. Einige kulturhistorische Perspektiven zur Entstehung des Interieurs um 1800. Versucht man, die begriffsgeschichtlich vorgegebene Doppelfigur eines Komparativs von Innen und von Dazwischen in eine räumliche Choreographie zu übertragen, wird schnell klar: Eine Raumsequenz, die linear angelegt ist wie in höfischen Raum- und Galeriefluchten der sogenannten *enfilade*, kann das Rätsel des Interieurs nicht lösen, aber auch nicht eine Raumkonzeption, die wie eine Sackgasse angelegt ist, aus der kein Entweichen möglich wäre. Die Innenarchitekten der englischen *country houses* lösten im 18. Jahrhundert dieses Problem einer Intensivierung von Innen und Dazwischen dadurch, dass sie die repräsentative serielle Raumflucht und damit zugleich ein hierarchisch konzipiertes feierliches Zentrum preisgaben und stattdessen einen Rundgang inszenierten, der jeden Raum nicht nur mit einer spezifischen Funktion, sondern zugleich mit einer eigenen charakteristischen Note, einem „*touche*“, versah: das Vor- und Empfangszimmer in Farbe und Möblierung Erwartung erzeugend, das Gesellschaftszimmer im eleganten Timbre und den lässig gestellten Sesseln und Sofas zum Verweilen einladend, das Privatzimmer durch die Gegenstände, Andenken und Kuriositäten den intimen Charakter signalisierend.²⁶

Alle drei Aspekte – der Rundgang, die Preisgabe einer Hierarchie der Räume und die Markierung je eigener, kleiner charakteristischer pittoresker Raumeinheiten – verdankt das englische *country house* einer Entlehnung und Übertragung aus dem englischen Landschaftsgarten. Die Erfindung des Interieurs aus dem Geist des englischen Landschaftsgartens wird gekrönt durch ein Lichtdurchfluten der Räume – bewirkt durch das Öffnen und Herunterziehen der Fenster fast bis zum Boden, um Durchblicke in das begrünte Außen, den Garten bzw. die Landschaft zu ermöglichen und um durch Blumenarrangements und Blumentapeten im Innern ein Spiel und Widerspiel von *outdoor* und *indoor* veranstalten zu können. Welche Überraschung und Evidenz eine derartige Öffnung der Häuser bewirkt hat, hält noch der Beginn der 3. Idylle von Johann Heinrich Voß' *Luisse* fest:

25 Brief v. Graf von Brühl an Johann Wolfgang Goethe v. 26.9.1819; zit. n. Schulze Altcapenberg (wie Anm. 23), S. 152.

26 Vgl. Marc Girouard: Das feine Leben auf dem Lande. Architektur, Kultur und Geschichte der englischen Oberschicht, Frankfurt a. M. 1989, S. 238.

Wer den redlichen Pfarrer von Grünau neulich besucht hat,
 Kennt die geräumige Stube, wo sonst ein thönernes Estrich
 Schreckt', und ein luftiger großer Kamienscheibige Fenster,
 Blind vor Alter und Rauch, voll farbiger Wapen der Vorzeit,

Auch altfränkische Thüren, und mancher beschimmelte Wandschrank.
 Aber des frommen Greises Ermahnungen rührten das Kirchspiel
 Endlich: da ward sie gebaut zu edlerer Gäste Bewirtung,
 Rings mit Tapeten geschirmt, mit wärmenden Bohlen gepflastert,
 Einem zierlichen Ofen geschmückt, und *englischen Fenstern*

Nach dem Garten hinaus und des Sees hochwaldiger Krümmung.
 Wer ihn jezo besucht, dem zeigt er gerne die Aussicht,
 Jede Bequemlichkeit und Verschönerung.²⁷

Der Übertragsvorgang des pittoresken Gartenkonzepts ins Innere der Wohnräume wird illusionsträchtig möglich, so der französische Architekt Camus de Mézières,²⁸ durch mediale Zwischenträger: einerseits optische und perspektivische Theaterdekorkünste, andererseits durch die Möglichkeit, Châtelets „Farbenklavier“ zu adaptieren und so architektonische Räume mit Hilfe von farb- und musikalisch abgestimmten Tonlagen zu choreographieren. Auf diese Weise medial, performativ und psychologisch vorbereitet, waren Bedingungen geschaffen, die eine Neuausrichtung von Innenräumen ermöglichten. An die Stelle der gesteigerten Prachtentfaltung in der Sequenz höfisch repräsentativer Raumfluchten tritt Erwartung und Überraschung, und an die Stelle monumentaler Repräsentation tritt Komfort.²⁹ Als um 1800 in der englischen Oberschicht patriarchalisch ausgehandelte Eheschließungen zunehmend durch individuelle Favorisierungen ersetzt wurden, nahmen z. B. Hauspartys zu.³⁰ Infolgedessen wurden die Räume enteremonialisiert, die harten Stühle durch weiche und bequeme Sessel und Sofas ersetzt und mit den Tischchen großzügig über den ganzen Raum verteilt, damit sich lockere informelle Gruppenarrangements improvisieren ließen.³¹ Derartige Veränderungen blieben nicht auf England beschränkt.

Als Mme de Staël nach Wien kam und bei der Vorbereitung eines Empfangs im Salon der Pichler erst einmal alle Sofas von der Wand abrückte, damit die flanierenden Herren die auf den Fauteuils sitzenden Damen bequemer umkreisen konnten, versetzte sie die ganze Stadt in Aufregung.³² Es sind minutiöse technische und architektonische Innovationen, die das Wohnverhalten veränderten und die Intimität des Interieurs vorbereiteten: Da ist *erstens* die Erfindung des Klingelzugs zu nennen, die es erlaubte, sich

27 Johann Heinrich Voß: Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen, Dritte Idylle [1795], Sämtliche Gedichte von Johann Heinrich Voß, Erster Theil, Luise, Königsberg 1807, S. 119 f.

28 Camus de Mézières: Von der Übereinkunft der Baukunst mit unsern Empfindungen, Weimar 1795, S. 105 f. (Orig.: *Le Genie de l'Architecture ou l'Analogie de cet art avec nos sensations*, Paris 1780).

29 Vgl. Günter Oesterle: Der kleine Luxus. Die poetologischen Folgen der aufklärungsspezifischen Unterscheidung von kommodem Luxus und Exzessen des Luxuriösen. In: C. Weder, M. Bergengruen (Hrsg.): *Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne*, Göttingen 2011, S. 109–123.

30 Vgl. Girouard (wie Anm. 26), S. 273.

31 Vgl. ebenda, S. 276.

32 Vgl. Caroline Pichler: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, Bd. 1, Wien 1844, S. 127.

die lästige Dienerschaft buchstäblich vom Leib zu halten;³³ *zweitens* ist auf die architektonische Einrichtung der „unsichtbaren Nebenzugänge“ – sogenannte Degagements – zu verweisen.³⁴ Mit dieser Einrichtung wird der unbeobachtbare Zugang zu einem Privatgemach möglich. Diese diskretionssteigernde architektonische Maßnahme geht freilich einher mit einer erhöhten Kontrolle der Bediensteten. Und da ist *drittens* die Schrumpfung der Räume ins Kleinere zu bemerken. Der Architekt Camus de Mézières hat in seinem für unser Thema zentralen Buch *Le Genie de l'Architecture ou l'Analogie de cet art avec nos sensations* folgende Beobachtung festgehalten: „Auch werden die kleinen Wohnungen mehr bewohnt als die Großen. Ein Vorzug den sie von Natur haben.“³⁵ Im Fortgang seiner Argumentation spürt man den Anti-Erhabenheitston gut heraus: „In zu großen Zimmern kommt sich der Mensch zu klein vor, die Gegenstände sind zu weit von ihm entfernt“.³⁶ „Ein Saal, der für eine kleine Anzahl Gäste zu groß ist, scheint wüste, man ist darin wie isoliert.“³⁷ Im Blick auf die Konzeption eines Speisesaals fügt er die Faustregel hinzu: „Man sagt, und es ist ein Sprichwort geworden: um die Mahlzeit angenehm zu machen, muß die Anzahl der Gäste kleiner als die der Grazien und größer als die der Musen sein“ (mindestens drei, aber nicht mehr als neun).³⁸ Mit derartigen Überlegungen betritt de Mézières um 1780 interieurschaffendes Neuland und startet eine Übertragungsleistung, die nach der von uns beobachteten Einholung pittoresker Gartengestaltung nun schon die zweite Transformation darstellt. Aus der intimen Rundsitzmöglichkeit des Bades³⁹ schafft er den neuartigen Kommunikationsraum des Interieurs und den *runden Tisch*. Seine Begründung lautet:

Ein runder Tisch ist angenehm und schicklich für diesen Ort [...]. Niemand wird durch die Ecken belästigt, und alle essen mit gleicher Bequemlichkeit. Alle am Tisch sitzenden Personen können sich ins Gesicht sehen, man kann hurtiger und leichter herumgehen, und die Bedienung leidet nicht darunter. Es lassen sich sogar, dies sage ich nur beiläufig, Erfindungen des Luxus und des Vergnügens dabei anbringen. Durch den Mittelpunkt des Tisches lasse man einen Orangenstamm hervorgehen, die Gäste zu beschatten und seinen angenehmen Duft über sie zu verbreiten.⁴⁰

Man spürt bei dieser Beschreibungs-idee des runden Tischsitzens,⁴¹ wie eine gesellig-intime-neutrale Wunschposition die nächste Erfindung gleichsam herausfordert. Es ist die Entdeckung der Petroleumlampe (die Vorgängerin der Gaslampe), die es erst ermöglicht, die gefährlich heiß tropfenden, mit Wachskerzen bestückten Kronleuchter zu ersetzen und nun ohne Angst, gemeinsam am – und nun zitiere ich aus Gutzkows Erinnerungen *Aus der Knabenzeit* – „runde[n], von der Lampe erhellte[n] Tisch“ zu sitzen, und

33 Vgl. Pascal Dibie: *Wie man sich bettet. Kulturgeschichte des Schlafzimmers*, Stuttgart 1989, S. 170f.

34 Vgl. Mézières (wie Anm. 28), S. 93, 148.

35 Ebenda, S. 144.

36 Ebenda, S. 145.

37 Ebenda, S. 106.

38 Ebenda, S. 105.

39 Vgl. ebenda, S. 106.

40 Ebenda.

41 Vgl. Detlef Gaus (*Geselligkeit und gesellige Bildung. Bürgertum und bildungsbürgerliche Kultur um 1800*, Stuttgart 1998, S. 214) zur zunehmenden Nutzung runder Tische in Salons, ausdrücklich mit dem Zweck, die Gäste zu zwingen, „sich kommunikativ auseinanderzusetzen“.

das „siedende Teewasser, die Ordnung des Gebens und Nehmens, d[em] Bedürfnis der geistigen Mitteilung“ zu genießen.⁴² Die raumästhetische Genese des Interieurs kann man sich als ornamentale Figur vorstellen: Da entspricht der Rundgang im Landschaftsgarten dem Rundgang im Innern des Hauses, und der findet sein Zentrum im runden Tisch des Interieurs mit dessen i-Punkt: einer Petroleumlampe in seiner Mitte.

Es ist angebracht, die häufig geäußerte Behauptung, das Interieur sei eine spezifisch bürgerliche Erfindung, wenn nicht zu korrigieren, so doch wenigstens zu modifizieren. Zur Geschichte der Entstehung des Interieurs gehört die Einsicht in die Vorleistung der aristokratisch-großbürgerlichen Oberschicht. Ihr gelang es um 1800 europaweit, in ihren Landhäusern und Stadtvillen, in ihren *country houses* und *maisons de plaisances* eine nach Lage, Licht, Kolorit, Stimmung, Bequemlichkeit und Funktion ausdifferenzierte Wohnraumordnung zu installieren (vom Antichambre, Vestibül, dem Speise- und Gesellschaftssaal bis zum Salon, Musikzimmer, Boudoir),⁴³ so dass nach 1800 das Bürger- und dann das Kleinbürgertum die Möglichkeit ergreifen konnte, sei es aus Not oder Bedürfnis, die extensiv ausdifferenzierte Raumkonstellation zum *living-* oder *sitting-room* zur Wohnstube, zum *parlour*, zum Interieur identitätssteigernd zu verdichten. Die Oberschicht wird selbstverständlich auch im 19. Jahrhundert die ausdifferenzierte Wohnraumfolge – z. B. 13 Räumlichkeiten – beibehalten.⁴⁴ Die aus den Gartenaspekten übernommenen charakteristischen Eigenheiten der Räume in Farbe und Tonlage wird sie in einen historistischen, meistens eklektizistischen Stilpluralismus überführen, in dem für die repräsentativeren Räume (Essraum, Gesellschaftsraum, Bibliothek) der klassische, für die Frauen das Rokoko, für das Raucherzimmer der orientalische Stil reserviert wurde.⁴⁵

Historismus und Stilpluralismus zieht spätestens in der zweiten Hälfte auch in das bürgerliche, ja kleinbürgerliche Interieur ein. Seine Physiognomie ist geprägt vom Stilpluralismus der Möbel, vom geschwungenen stoffbezogenen Rokoko der Damenzimmer bis zur strengen, durch dunkles Eichenholz, Ledersofas und eckige Neorenaissance schwer und ernst wirkenden Herrenbibliothek, von der Orientmode bis zum *style japonaise* am Ende des Jahrhunderts. Die Wohnatmosphäre aber wird fast noch mehr als durch diesen Eklektizismus diktiert von einer im Laufe der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wachsenden Fülle von Dingen aus aller Herren Länder – Andenken, Souvenirs, Raritäten, Kuriositäten –, ausgestellt auf Sideboards, drapiert auf eigens entwickelten „Nippetischen“⁴⁶ (*corner potpourris*, hausaltarähnlichen Nischen mit Photos). Die Veränderung der Wohnatmosphäre von der Empirezeit im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts mit der evidenten Balance von möblierter Fülle und raumfreilassender Offenheit zu einer historistischen Überfülle der Möblierung und Dingausstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dürfte eines der augenfälligsten Veränderungen der Innenraumgeschichte des 19. Jahrhunderts sein.

42 Zitiert nach Georg Hermann: *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit*, Oldenburg 1965, S. 45.

43 Vgl. Katharina Krause: *Die Maisons de Plaisance. Landhäuser in der Ile de France*, Berlin 1986.

44 Vgl. Stefan Muthesius: *The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior*, London 2009, S. 16.

45 Vgl. ebenda, S. 18.

46 Günter Oesterle: *Souvenir und Andenken*. In: *Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hrsg.): Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, Ausst.-Kat. MAK, Frankfurt a. M., Köln 2006, S. 16–45.

III. *Der Wechsel vom Pittoresk-Visuellen zum Poetischen oder die Entstehung poetischer Interieurs durch Erwartung, Erinnerung und Koketterie.* Der durch die Stilfülle der Möblierung und die Überfülle der Dinge wachsende Reiz der Varietät braucht als Gegengewicht ein vereinheitlichendes Moment. Neuere Forschung findet es in der ‚Stimmung‘.⁴⁷ Die Designbücher und Handbücher zum Schönerwohnen finden dafür – international sowohl in Frankreich wie in England, den USA und Deutschland – einen Begriff, und er heißt: Poesie. Der kulturwissenschaftlich arbeitende Literaturwissenschaftler ist hier gefordert herauszufinden, wann und wieso sich das bei der Genese des Interieurs dominante Visuelle und Pittoreske in der kollektiven Wahrnehmung in eine Poesie des Interieurs verwandelt. Einen Fingerzeig geben m. E. zeitgenössische Designbücher, wenn sie nach dem Motto „style c’est L’homme, installation de l’interieur c’est la femme“ in den kleinen preziosen Dingen „Glanz- und Lichtpunkte“⁴⁸ des Zimmers ausmachen oder noch genauer formulieren: „les petits riens qui sont la joie des yeux et l’agrément de la maison“⁴⁹. Noch näher heran führt uns eine Anekdote aus einem Gespräch Oscar Wildes mit einer Dame: Die Dame sagt zu dem ins Interieur tretenden Wilde: „You have just come in time, Mr. Wilde ... to arrange my screens for me.“ Oscar Wilde antwortet: „Oh don’t arrange them; let them occur“.⁵⁰

Während wir um 1800 bei den lichtdurchfluteten hellen, maßvoll möblierten Räumen von einer pittoresken Gefühlsstimmung sprachen, ist es angebracht, bei den in gedämpftem Licht mit vielen Dingen bestückten Interieurs von einer leibsubjektiven, körpersensorisch tangierten *poetischen* Raumatmosphäre zu reden. Die Verschiebung von der visuell dominanten pittoresken Stimmung zu einer poetischen Raumatmosphäre kann man sich am besten plausibilisieren, wenn man sich die Wirkmacht des Interieurs in drei Raumatmosphären verdichtet denkt, die nicht mehr dominant durch visuelle, sondern durch poetische, lyrische und narrative Medien vertreten werden können. Das Interieur erhält seine poetische Innenintensität durch einen Erwartungsraum, durch einen Erinnerungsraum und durch einen Raum der Koketterie. Der Erwartungsraum verdankt seine lokalisierbare Entstehung dem Antichambre und dem Vorzimmer. Die Literatur nutzt die Disposition des Erwartungsraums, um mit dem eintretenden Gast die gesamte Skala an gemischten Gefühlen, von der Bänglichkeit und Desorientierung bis zur Vorfreude, durchzuspielen und zugleich durch die herumstehende Kleinkunst (etwa Danneckers *Ariadne auf dem Panther*) oder Verweise auf aussagekräftige Bilder an der Wand Kommendes erahnen zu lassen.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel findet sich in Wilhelm Raabes Roman *Schüdderump* (1869). Der Protagonist, ein norddeutscher Landjunker, reist nach Wien, um eine Jugendfreundin zu besuchen. Als er sich nach einer Fahrt durch die Hitze eines Sommertags im Warteraum einer großbürgerlich hergerichtete Wohnung wiederfindet, suchte er „sich klopfenden Herzens [...] in der kühlen Dämmerung zurechtzufinden“⁵¹:

47 Vgl. Haag (wie Anm. 6), S. 117, 119.

48 Muthesius (wie Anm. 44), S. 330.

49 Ebenda, S. 329.

50 Ebenda, S. 119.

51 Wilhelm Raabe: *Der Schüdderump*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Göttingen 1972, S. 272.

Die Vorhänge waren zugezogen, und das heiße Licht des Tages fiel nur gedämpft in den reichen Raum. Da stand selbstverständlich irgendwo auf einer Konsole eine Nachbildung der Ariadne von Dannecker; und dunkel erinnerte Hennig sich später, an den Wänden neben einer schönen Kopie des Zinsgroschens von Tizian [...] lebensgroße Porträts des Kaisers Franz Joseph und der Kaiserin Elisabeth gesehen zu haben. Er behielt stets ein Gefühl von diesem ersten Warten auf die Jugendgespielin in der Kühle nach der langen Fahrt durch den glühenden Sommertag, ein Gefühl der harmonischen Wirkung von reichen Vorhängen, Tapeten und Teppichen, und behielt für alle Zeiten im Gedächtnis, daß er von einem Tischchen ein Album aufgenommen habe und hundert Photographien unbekannter Gesichter und Gestalten zwischen den Fingern und wirbelnden Gedanken gedankenlos durchlaufen ließ.⁵²

Neben den Erwartungsraum mit seiner Protension tritt der Erinnerungsraum, der aus dem Allerheiligsten des Schlafzimmers nun ins Zentrum der Wohnung tritt und mit all seinen Andenken, Souvenirs und Photographien im Interieur des 19. Jahrhunderts allgegenwärtig wird. Hier wäre eine ganze Sequenz von Beispielen möglich: ich hebe nur zwei extravagante hervor: einen königlich empfindsamen Erinnerungsraum des württembergischen Königs Friedrich, eingerichtet im Gedenken an seinen homoerotischen Freund Johann Karl von Zeppelin in dem Lustschloss Monrepos⁵³, oder einen Artikel aus der *Gartenlaube* von 1864, der u. d. T. *Die Poesie unserer vier Wände* eine alte Jungfer beschreibt, die sich mit Erinnerungsstücken randvoll eingedeckt hat.⁵⁴

Schließlich verbindet drittens der aus dem Boudoir entstandene Raum der Koketterie den Erwartungsraum mit dem Erinnerungsraum. Da davon ausgegangen werden kann, dass unter den drei genannten Raumatmosphären des poetischen Interieurs die beiden ersten unschwer einzuordnen sind, konzentriere ich mich im Folgenden auf den Raum der den brisanten Übergang vom Boudoir (vom Verb ‚boudier‘ also doppeldeutig, randständig, zweideutigen Raum) zum Interieur vollzieht. Es ist der sogenannte Koketterieraum. Die Beispielsequenz beginnt gleichsam zur Einführung mit Georg Sands Reisebericht aus Mallorca, setzt sich fort mit Günderoles Capriccio des Zimmers ihrer Freundin Bettina (damals noch Brentano), um mit zwei kurzen einschlägigen Quodlibets aus Popes *Lockenraub* und Fontanes *Stechlin* zu enden.

Als George Sand 1843 nach Mallorca reiste, traf die Pariser Großstädterin bei den Spaniern auf Wohneinrichtungen, wie sie im 18. Jahrhundert üblich waren. Aus der Pariser Perspektive des modernen 19. Jahrhunderts formuliert sie in aller Schärfe ihre Aversion gegen die dort vorgefundenen leeren Räume:

Ich verstehe nicht, daß man, sobald man wirklich zwischen vier Wänden wohnt, nicht das Bedürfnis danach empfindet, sie zu füllen, und wäre es mit Holzschichten und Körben, und etwas um sich herum haben zu sehen, und wäre es nur eine armselige Levkoje oder ein armseliger Spatz. Das Leere und Reglose läßt mich vor Grauen erstarren, die Symmetrie und strenge Ordnung bestürzen mich mit Traurigkeit, und wenn meine Imagination sich die ewige Verdammnis vorstellen könnte, wäre es sicherlich meine Hölle.⁵⁵

52 Ebenda, S. 273.

53 Vgl. Axel Burkhardt: Monrepos in Ludwigsburg – ein Intermezzo zwischen herzoglichem Refugium und königlicher Repräsentanz. In: Holm (wie Anm. 22), S. 207–223.

54 Vgl. Adolf von Sternberg: Die Poesie unserer vier Wände. In: Die Gartenlaube (1864), S. 602.

55 George Sand: Ein Winter auf Mallorca, Palma de Mallorca 1971, S. 68f. Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Natascha N. Hofer.

George Sands Kritik am Fehlen eines „individuellen Ausdrucks“ der Dinge, „die gewöhnlich in gewisser Hinsicht an unserem Menschenleben teilhaben“ – ihre Kritik also an der „perfektesten“ Wohn-, „Ordnung“, „wo nichts niemals den Ort wechselt, wo man nichts herumliegen sieht, wo nichts sich abnutzt oder zerspringt, und wo kein Tier eindringt, unter dem Vorwand, daß die lebendigen die unlebendigen Dinge verderben“⁵⁶ –, Sands Aversion also gegen die leeren, ausgeräumten Zimmer und die perfekte Wohnart hat zweierlei vergessen: Sie blendet aus, dass sich das eigene Ideal eines flexiblen individuellen Wohnens noch nicht lange – es ist nicht einmal 50 Jahre her – hat durchsetzen können und, gewichtiger noch, dass dieses informelle Wohnen u. a. das Herumliegenlassen von Dingen, dieser „beau desordre“ zwar schon lange seinen spezifischen Reiz hatte, aber häufig als Teil einer Halbwelt abgestempelt war. Es bedurfte erheblicher mentaler, ästhetischer und medialer Anstrengungen, diese Diffamierung zurückzudrängen und das Boudoir in ein Interieur zu transformieren. Erst wenn man weiß, wie lange die schöne Anarchie einer Wohnung mit Halbweltmilieu verbunden wurde, kann man die frivole Ironie goutieren, mit der die adlige Günderode das Zimmer ihrer Freundin Bettina Brentano beschreibt, um am Ende genau die Übersetzung dieses Halbweltmilieus in das Besondere und Persönlich-Charakteristische ihrer Freundin zu leisten. Zum Abschluss der Schilderung des Chaos von Bettinas Zimmer heißt es: „Ich habe mit wahrem Vergnügen Dir Dein Zimmer dargestellt weil es wie ein optischer Spiegel Deine apparte Art zu sein ausdrückt, weil es Deinen ganzen Charakter zusammenfaßt“⁵⁷ und nun schildert sie mit Behagen:

In Deinem Zimmer sah es aus wie am Ufer, wo eine Flotte gestrandet war. [...] Der Homer lag aufgeschlagen an der Erde, dein Kanarienvogel hatte ihn nicht geschont, deine schöne erfundene Reisekarte des Odiseus lag daneben und der Muschelkasten mit dem umgeworfenen Sepianäpfchen und allen Farbenmuscheln drum her, das hat einen braunen Fleck auf Deinen schönen Strohteppich gemacht. [...] Unter Deinem Bett fegte die Liesbet *Karl den Zwölften* und die *Bibel* hervor, und auch – einen Lederhandschuh, der an keiner Dame gehört, mit einem französischen Gedicht darin, dieser Handschuh scheint unter Deinem Kopfkissen gelegen zu haben, ich wüßte nicht daß Du Dich damit abgibst französische Gedichte im alten Styl zu machen, der Parfüm des Handschuhs ist sehr angenehm und erinnert mich, und macht mir immer heller im Kopf, und jeden Augenblick sollte mir einfallen, wo des Handschuh Gegenstück sein mag; indes sei ruhig über seinen Besitz, ich hab ihn hinter des Kranachs Lukretia geklemmt, da wirst Du ihn finden; wenn Du zurückkommst.⁵⁸

Die Literatur vom Rokoko bis zum Fin de Siècle ist voller Beispiele einer die Grenzen von Tabus beidseitig berührenden Überblendung von Boudoir und Andacht, meist hergestellt durch die Darstellung einer Dingkonstellation aus den heterogensten Toilettenartikeln, Briefschaften und eben der Bibel – die so zum ersten Mal in Popes *Lockenraub* literarisch eingeführt wird,⁵⁹ dann am Ende des 19. Jahrhunderts in Fontanes Roman *Stechlin* 1897 noch einmal seinen ganzen imaginativen Reiz ausspielt:

56 Ebenda.

57 Bettina von Arnim: Die Günderode, Leipzig 1925, S. 22.

58 Ebenda.

59 Vgl. Günter Oesterle: Die Attraktivität der Dinge im komischen Epos des Rokoko insbesondere in der *Wilhelmine* von Moritz August Thümmel. In: U. Kronauer, W. Kühlmann (Hrsg.): *Aufklärung. Stationen – Konflikte – Prozesse*, Eutin 2007, S. 231–246, hier S. 234f.

Es waren zwei nebeneinander gelegene Zimmer, in denen man Rex und Czako untergebracht hatte [...]. Das Bett in diesem vorderen Zimmer hatte einen kleinen Himmel und daneben eine Etagere, auf deren oberem Brettchen eine Meißner Figur stand, ihr ohnehin kurzes Röckchen lüpfend, während auf dem unteren Brett ein Neues Testament lag, mit Kelch und Kreuz und einem Palmenzweig auf dem Deckel. Czako nahm das Meißner Püppchen und sagte: „Wenn nicht unser Freund Woldemar bei diesem Arrangement seine Hand mit im Spiele gehabt hat, so haben wir hier in bezug auf Requisiten ein Ahnungsvermögen, wie's nicht größer gedacht werden kann. Das Püppchen pour moi, das Testament pour vous.“⁶⁰

Aus einem solchen Arrangement heterogener Inzitamente aus religiösen und erotisch stimulierenden Versatzstücken entsteht eine habitusbildende Atmosphäre, die das am Interieur begriffsgeschichtlich ausfindig gemachte Doppel von intensiviertem Innen in eine Permanenz des Dazwischen überführt. Georg Simmel hat diese Verhaltensweise in seinem Essay *Psychologie der Koketterie* präzise eingefangen. Es ist Simmels Leistung, die zumeist als Pubertätsverhalten abgewertete Koketterie als eine kulturtragende Form des Enthüllens – Verhüllens⁶¹ ausgemacht, ja geadelt zu haben. In ihrer Ja-Nein-Alternativen vermeidenden Lebenshaltung des ‚Vielleicht‘ bietet sie dem Vorspiel Raum, dem Vorgenuss und dem Ausprobieren ansonsten „in der Realisierung einander abschließender Seiten“⁶². Die Pendelbewegung des Dazwischen, des „versuchenden Haltens und Loslassens“⁶³, des Gebens und Verweigerns, des Verbergens und Enthüllens lässt ohne prägnante dramatische Wendepunkte und Effekte einen subtilen, auf Nuancen bedachten, die subkutan wirkenden Sinne des Olfaktorischen und Haptischen freisetzenden intensitätssteigernden Imaginationsraum wachsen. Der Entscheidungen aufschiebende Raum des Koketterie-Interieurs kultiviert nicht nur das Vorspiel des Gesprächs, das Vorspiel historischer Stile, das Vorspiel mit Exotiken und Kuriositäten, das unentscheidbare Vorspiel zwischen Imitation und Original, sondern auch das schwierigste Geschäft des Interieurs zwischen Ordnung und Lässigkeit, zwischen freiem Raum und Fülle der Dinge. Diese Art von Koketterie schafft eine poetogene Situation, d. h. ein Leben und Dichtung verbindendes Milieu, gerade weil sie den Schritt vom Rhetorischen der der Koketterie ursprünglich eingeschriebenen Technik des Simulierens und Dissimulierens, also des absichtlichen Täuschens und Verbergens, hinter sich lässt, um in die freie autonome Ästhetik der Anmut des Vielleicht, der Grazie und lässlich-schönen Bewegung hinüberzuwechseln.

Zugleich stellt das Interieur mit seiner andächtig erotisierenden Stimmung eine Korrektur von Immanuel Kants leicht ins Sterile ableitende „Interesselosen Wohlgefallens“⁶⁴ dar. Die Literatur nutzt die poetogene Vorgabe des Interieurs und kultiviert zugleich ihren poetischen Schein. Das funktioniert im 19. Jahrhundert deshalb so gut, weil die damals dominante Literaturbewegung, der ‚poetische Realismus‘, sich poetologisch dadurch auszeichnet, dass er mit der konkretesten Konkretion der Wirklichkeit koket-

60 Theodor Fontane: *Der Stechlin*, Romane und Erzählungen in acht Bänden, Bd. 8, Berlin, Weimar 1973, S. 20f.

61 Vgl. Georg Simmel: *Psychologie der Koketterie*. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, Bd. 1, hrsg. v. Rüdiger Kramme, Klaus Latzel, Frankfurt a. M. 1988, S. 37–50, hier S. 48.

62 Ebenda, S. 49.

63 Ebenda, S. 50.

64 Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt 1970.

tiert. Auf seine poetisch-schriftliche Weise macht der poetische Realismus das gleiche Inszenierungsspiel wie *in actu* die Koketterie: die Inszenierung des Habens im Nichthaben und das Nichthaben im Haben. Der poetische Realismus ist nämlich keine kru- de Mimesis, sondern genau eine Darstellungsform – ich zitiere jetzt Simmels Beschreibung der Koketterie und übertrage sie eins zu eins auf den poetischen Realismus: Der poetische Realismus

gibt dem Nichthaben eine positive Anschaulichkeit, macht es durch die spielende, andeutende Vorspiegelung des Habens erst recht fühlbar, wie sie umgekehrt durch die drohende Vorspiegelung des Nichthabens den Reiz des Habens aufs äußerste steigert.⁶⁵

Das Zusammengehen von poetischem Realismus und Koketterie lässt sich auch daraus ersehen, dass der poetische Realismus die Alltagsredewendungen, die Phrasen und Kallauer nicht, wie die Romantik, als Geschwätz abwertet und aus dem Reich des Poetischen ausschließt, sondern als Humor für seine Experimente nutzt, die sinnlichsten Sinne (Duft, haptisch sich anfühlende Stoffe, Lichtschimmer) erotisierend und mit einer „Resttranszendenz“ aufzuladen.⁶⁶ Das Vexierspiel von Boudoir und Andachtsraum verschafft dem Interieur eine Wirklichkeitsintensität, die an der Grenze zur Chimärenanfälligkeit stößt – einen magischen Glanzrealismus, den man nicht nur in den Interieurs von Flauberts *Madame Bovary*, sondern auch in Mörikes *Mozarts Reise nach Prag* studieren kann. Die entscheidungsaufschiebenden Probelizenzen des Koketterieraums – ich nehme jetzt wieder die beiden anderen koketterienahen Pendants, den Erwartungs- und den Erinnerungsraum, mit dazu – kann man als „machtgeschützte Innerlichkeit“ kritisieren. Man übersieht aber, mit welcher rasanten Beschleunigung im 19. Jahrhundert fast alle Lebensbereiche der Alltagsbehaftung, der Arbeit sowieso, aber auch des Vergnügens, des Einkaufs, des Verkehrs von einem pausenlosen Entscheidungsdruck begleitet sind, so dass derartige Latenzbereiche der Erwartung, der Erinnerung und der Koketterie mit ihrem Spielort des Interieurs wie kleine Pausen wirken, bevor die nächste Entscheidungs- explosion beginnt.

Hofmannsthal *Der Schwierige* ist das ironischste Koketteriestück der Weltliteratur und spielt ausschließlich im Interieur. Die Kritik an der „machtgeschützten Innerlichkeit“ unterschätzt zugleich die Prekarität und Labilität dieses Lebensraums. Er ist von Anfang an von Außen und Innen bedroht: der Latenzraum der Erwartung durch Depression und Rausch, der Latenzraum der Erinnerung durch Traumatisierung oder petrifizierende Konservierung, der Latenzraum der Koketterie durch Gewalt und Zynismus. Die Literatur des 19. Jahrhunderts zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie nicht nur die intimen, geselligen, glänzenden, harmonisch schönen Seiten, die Glücksmomente des Interieurs aufgreift, sondern zugleich die gesamte Skala an Prekaritäten, an versteckter Intrigue, an Vergewaltigung, an Zynismus und subtiler Brutalität aufzeichnet⁶⁷ – ja sogar

65 Simmel (wie Anm. 60), S. 48.

66 Vgl. Uwe C. Steiner: *Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers*, München 2006.

67 Aus guten Gründen war in der im Frankfurter Städel stattgefundenen Ausstellung *Innenleben* (vgl. Anm. 2) Edgar Degas' *Le Viol* (Die Vergewaltigung) das geheime Zentrum. Beate Söntgen (in: Schulze, wie Anm. 2, S. 198) kommentiert das Bild folgendermaßen: „Mit dem Gemälde, das ursprünglich den lakonischen Titel *Interieur* trug, hat Edgar Degas das Heimische des Innenraums ins Unheimliche gewendet.“

die konkrete Zerstörung, das Autodafé des Interieurs vorführt. Die Literatur des 19. Jahrhunderts nutzt vornehmlich im Roman die narrativen Möglichkeiten in Interieurdarstellungen, Personen nicht nur als entscheidungsorientierte Handelnde, sondern raumübersetzt darzustellen – sozusagen im indirekten Medium ihres Wohnens und ihres Umgangs mit den Dingen. Sie nutzt aber auch die Möglichkeiten, das Interieur mit der ganz anders gearteten Direktheit der Straße zu kontrastieren, der Derbheit der Kneipe, des einbildungsüberhitzten erotischen Schnellschusses in der Gartenlaube.

Eine Gegenüberstellung zweier Geschichten aus der leider oft unterschätzten deutschen Literatur soll die narrativen exklusiven Möglichkeiten des Interieurs und die Krisenanfälligkeit des Interieurs plausibilisieren. Es handelt sich um zwei fast 100 Jahre auseinanderliegende Geschichten: um eine Idylle: *Der 70. Geburtstag* von Johann Heinrich Voß und eine Erzählung: *Der wilde Mann* von Wilhelm Raabe.

IV. Glück und Unglück im Interieur. Eine Gegenüberstellung von Johann Heinrich Voß: „Der siebzigste Geburtstag“ und Wilhelm Raabe „Der wilde Mann.“ Die thematische Vorgabe der Idylle ist denkbar einfach: Es ist Winter. Der gerade 70 Jahre alt gewordene Küster ist nach dem Mittag eingeschlafen. Seine Frau, die ahnt, dass der Sohn trotz des Unwetters zum Fest mit seiner jungvermählten, den Eltern noch nicht bekanntgemachten Braut anreisen wird, schafft in dieses prognostische Sinnieren hinein eine Raumatmosphäre festlicher Erwartung, einen Erwartungsraum, indem sie im Rundblick durch das Zimmer die getane Putzarbeit, das Gescheuerte, Geölte und Gefegte, und sein Resultat – den schönen Schein des Materials – an zinnernen Tellern und Töpfen und Tassen und Krügen langsam zoomend an sich vorbeiziehen lässt. Diese geniale kinematographisch zu nennende Idee, die nach dem poetologischen Verbot der bloßen Beschreibung den Vollzug, den getanen Poliervorgang imaginativ wieder aufleben lässt, ist eine Übertragung aus Homers *Ilias*: der Herstellung des Schildes von Achill. Der Homerübersetzer Voß zeigt, dass es ohne Qualitätsverlust möglich war, an die Stelle des göttlichen Schmiedes Hephaistos die arbeitsame Hausfrau treten zu lassen und an Stelle der im Prozess entstehenden Schmiedearbeit die den Raum zierenden, zur Schönheit polierten Dinge. Während draußen ein Schneetreiben sichtbar bleibt, wandert drinnen das Auge über die festlich gebohnerten Gegenstände. Insgeheim zeigt diese Übertragung allerdings auch eine Verschiebung an, und damit ein konstitutives Moment des Interieurs, den Ausschluss harter Arbeit und die privilegierte Lizenz für nur mehr bestimmte Tätigkeiten wie Polieren, Nähen und Stricken, Schreiben und Lesen. Das auf diese Weise atmosphärisch aufgeladene Interieur erhält seine zusätzliche ‚Weihe‘ durch ein alltagsreligiöses Timbre. Als die jungen Leute im Schneetreiben ankommen und von der sie erwartenden und dann doch überraschten Mutter herzlich empfangen werden, fehlt zum Befremden des Sohnes bei der Begrüßung das Geburtstagskind (es war in ein Mittagsschläfchen gefallen). Die gemeinsame Geburtstagsüberraschungsidee ist nun, dass die junge, dem Greis noch unbekannte Schwiegertochter ihn mit einem „kindlichen Kuß“ aufwecken darf, um – das ist die Pointe – damit unter den staunenden Augen des Greises den biblischen Spruch zu verlebendigen: „Dann wird wahr, daß Gott im Schlaf die Seinen segnet!“ Voß hat mit dieser Kombination zweier kleiner Wunder des Alltags, einer ins bürgerliche Interieur übertragenen komisch-epischen Prozessbeschreibung eines an-

tiken Schildes und einem ins Leben getretenen Bibelspruch ein poetisch-deutsches Interieur geschaffen, das im 19. Jahrhundert viel bewundert und nachgeahmt wurde.⁶⁸

Wilhelm Raabes *Der wilde Mann* hingegen ist eine zwielichtige Geschichte vom Interieur. Sie spielt in einem Interieur, erzählt die finanziellen Voraussetzungen eines Interieurs und demonstriert dessen Ruin. Ein gutsituerter Apotheker erzählt am Jubiläumstag der Gründung seiner Apotheke vor 30 Jahren einem benachbarten und befreundeten Honoratiorenkreis die Geschichte der Gründungsmöglichkeit und seines daraus folgenden Reichtums. Die Freunde sitzen allesamt versammelt um einen runden Tisch in einem mit zahlreichen Bildern und Gegenständen bestückten Interieur vor einer Punschschüssel. Die Erzählsituation weist aber eine Besonderheit auf: Seit 30 Jahren steht an diesem runden Tisch ein leerer Sessel – gleichsam als möbelgewordener Appell und Fragezeichen. Nun, nach 30 Jahren, lüftet der Apotheker das Geheimnis, warum dieser Sessel immer unbesetzt geblieben war. Während er atemberaubend erzählt und es draußen stürmt, rücken die Zuhörer immer enger zusammen und erzeugen an dem runden Tisch auf diese Weise eine immer auffälligere gähnende Leere des einen gegenüberliegenden leeren Sessels – bis ein unbekannter Gast spätabends in den Kreis eintritt. Es stellt sich schließlich heraus, dass er derjenige ist, für den der Sessel bereitgestellt worden war. Dieser Gast hatte nämlich genau vor 30 Jahren in einer Verzweiflungstat, bevor er sich anschickte auszuwandern, sein gesamtes Vermögen dem verarmten Apothekergehilfen, dem jetzigen wohlhabenden Apotheker vom „Wilden Mann“, vermacht. Der Apotheker seinerseits hat zusammen mit seiner bald darauf verstorbenen Braut ein Gelübde abgelegt, diesen überraschenden Reichtum nur als Leihgabe zu begreifen und den leeren Stuhl dafür als symbolisches Zeichen ins Zentrum seines Interieurs zu stellen.

Diese Leere, die das Interieur ermöglicht hatte, frisst es nun im Folgenden wieder auf. Nach 30 Jahren, d. h. einer Generation, verlangt der zurückgekehrte, radikal veränderte einstige Gönner, unter dem Mantel herzlichster Freundschaft, sein einstmals gestiftetes Vermögen mit Zinseszins zurück. Am Ende kommt es zur Auktion des gesamten Inventars des Interieurs, und es bleibt dabei nicht aus, dass die noch jüngst in freundschaftlicher Verbundenheit zusammensitzenden und erzählenden Honoratioren fleißig mitsteigern: Der Förster eignet sich die Bildergalerie an, der Doktor die Punschterrinen, der Pastor den ominösen Sessel. Am Ende sitzt der Apotheker in einem gänzlich leeren Raum seines einst gemütlichen Kabinetts.⁶⁹ Raabe schrieb diese Geschichte übrigens kurz nach einem der großen Börsenkrähe des 19. Jahrhunderts; und man kann mit gutem Grund sagen: um die konservative Familien- und Wohnstubenideologie eines Wilhelm Heinrich Riehl zu widerlegen. Denn Riehl hatte in seinem zweibändigen Werk *Die Familie* gegen die französische und übrigens Wienerische Konzeption des semisozialen Interieurs geschrieben: „Die echte bonne société ist das zum Freundeskreis erweiterte Haus“⁷⁰.

68 Vgl. Oesterle (Anm. 22), S. 69f.

69 Vgl. Günter Oesterle: Die prekären Dinge in Wilhelm Raabes „Das Horn von Wanza“ und „Zum Wilden Mann“. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2011), S. 55–70.

70 Wilhelm Heinrich Riehl: *Die Familie*, Stuttgart 1861, S. 297.

Es ist immer wieder auf- und erregend, wenn man, am Ende einer Arbeit angelangt, die erarbeitete Interpretation poetischer Texte mit der vorausgegangen kulturwissenschaftlichen Kontextrecherche vergleicht. Fast immer gewinnen in diesem Vergleich die poetischen Texte. So auch hier. In der referierten Idylle *Der 70. Geburtstag* besteht das Surplus in dem kleinen Alltagswunder, dass ein ziemlich abgedroschener Bibelspruch – ‚der Herr gibt’s den Seinen im Schlafe‘ – auf wundersame Weise, in einer genialen Anspielung auf die erste Interieurvision abendländischer Kultur überhaupt: die Schauöffnung, zum Leben erweckt wurde.⁷¹ In Raabes Erzählung *Der wilde Mann* ist der leere Sessel nicht nur ein narratives Surplus eines Möbels, der Appell ‚frag doch, so erzähle ich Dir meine Geschichte‘. Raabe ist gewitzt genug, mit der prominenten Platzierung eines leeren Sessels noch eine Tiefendimension einzuschwärzen; er spielt auf die theologische Tradition des leeren Throns an, den „*hetoimasia tou thronon*“⁷². Der Apotheker leistet hier das Gelübde, das überraschend empfangene Vermögen nur als Leihgabe zu verwalten und dafür als immerwährendes Zeichen einen leeren Stuhl ins Zentrum des Interieurs zu stellen, bezeichnenderweise in dem Haus seiner Braut mit dem Titel „Zum David“. Als er die Geschichte seines Reichtums und die Bedeutung des leeren Stuhls ausplaudert und somit verrät, gibt er zugunsten einer schön erzählten Geschichte die messianische Hoffnung auf. Kein Wunder ist es daher, dass der ausgeplünderte mittellose alte Apotheker am Ende in seiner ausgeräumten Apotheke „Zum wilden Mann“ in einer Leere sitzt, die von melancholischer Entsagung vibriert; wenigstens der ihn ausbeutende Freund würde an seiner Stelle ein kurzes Glück in exotischer Ferne erleben können. Mit einer Wendung Kierkegaards gesprochen, beherrscht der alte ausgeplünderte Apotheker die „Kunst“, „Heimweh zu haben, ob man gleich zu Hause ist“.

Walter Benjamin hat in seinem *Passagenwerk* dieses Zitat mit dem Satz notiert: „Das ist die Formel des Interieurs“.⁷³ Schauöffnung dort und intensive, nach Innen gewendete Leere hier führt zur Schlussüberlegung. Ist das poetische Interieur nicht vielleicht deshalb so eine diffizile, faszinierende und zugleich prekäre Einrichtung, weil an ihr zwei zentrale Eckpunkte kreativitätstheoretisch verhandelt werden? Auf der einen Seite die Leere, von der Caspar David Friedrich sagte, sie sei notwendig für seine Inspiration, gänzlich frei von umgebenden Dingen⁷⁴ (Kierkegaard und Kafka hätten ihm sicherlich zugestimmt), wohingegen andere Künstler und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, z. B. der Maler Kügelgen, gerade das Gegenteil behaupteten: Sie bräuchten die variantenreiche Spannung der sie umgebenden Dinge, ja die Überfülle, um kreativ zu werden.⁷⁵

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Günter Oesterle, Justus-Liebig-Universität, Otto-Behaghel-Str. 10 G, D-35394 Gießen, <Guenter.H.Oesterle@germanistik.uni-giessen.de>

71 Vgl. Anna Rohlf von Wittich: Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 18 (1955), S. 189–135.

72 Giorgio Agamben: Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung, Frankfurt a. M. 2010, S. 293 (Herv. G. Oe.).

73 Benjamin (wie Anm. 14), S. 289.

74 Das Zitat Caspar David Friedrichs lautet: „[...] daß alle äußeren Gegenstände die Bildwelt im Innern störe“; zit. n. Werner Schnell: Georg Friedrich Kersting 1785–1847, Berlin 1986, S. 43.

75 Vgl. ebenda, S. 35.