"Man soll sehen, dass hier gelebt wird." : Die Inszenierung von Privatheit - in literarischen Interieurs des 19. Jahrhundert und der zeitgenössischen Interior-Fotografie

Autor(en): **Seeburg, Uta**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2018)**

Heft 47: **Raum und Narration = Espace et narration = Space and narration**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006260

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Uta Seeburg

„Man soll sehen, dass hier gelebt wird."

Die Inszenierung von Privatheit – in literarischen Interieurs des 19. Jahrhundert und der zeitgenössischen Interior-Fotografie

Since the 19th century, the *intérieur* has been *the* bourgeois space of self-reflection, an archive of objects that bear traces, a material utopia where the presence of objects produces a loss of time and space. Working for an international interior magazine, I came across several strategies that photographers use to bring an interior to life, to stage a feeling of a private sphere. These strategies are identical with the ones that have been applied in 19th century literature: It's the same concern with objects, the discovery of the narrative power of details and traces, a search for „truth" on the surface of things. My article leads through some fictional *intérieurs*, a photo shooting on the Maldives and a small hotel in L. A., where a designer brought all the ideas together to create a space that narrate of its own accord.

1.

Im Auftrag von *Architectural Digest* reiste ich auf die Malediven, um eine Reisegeschichte über eine kleine Insel namens „Coco Privé" zu schreiben.[1] Das Besondere an dieser Insel ist, dass man diese nur als Ganzes mieten kann, inklusive Weinkeller, Spa und einigen Villen; eine Art High End-Phantasie von Robinson Crusoe. Ich reiste nicht allein, sondern gemeinsam mit einem Fotografen. Unser Briefing: Die Insel und ihre Villen so zu fotografieren, dass diese wie ein sehr persönliches Zuhause wirken. Unser Auftrag lautete also, dass wir mit allen uns zur Verfügung stehenden Mitteln der Inszenierung Privatheit, oder: Innerlichkeit, herstellen sollten.

Wie lässt man ein Interieur, das bis ins kleinste Detail wie ein Gemälde komponiert ist, dennoch wie einen ganz persönlichen Rückzugsraum wirken? Denn das ist immer der Wunsch, den ein Magazin an den Fotografen hat: dass eine Home-Story ein „echtes" Zuhause zeigt. Die Räume sollen zwar in ihrer Ästhetik berauschen, aber nicht tot wirken – man soll immer sehen, dass hier gelebt wird.

Die zeitgenössische Interior-Fotografie solcher Hochglanz-Magazine wie *Architectural Digest* hält für diesen Zweck verschiedene Strategien bereit, die mir im Rückblick auf meine Arbeit zum Interieur des 19. Jahrhunderts

1 Vgl. Uta Schürmann. „Wo die Erde eine kleine Scheibe ist". *Architectural Digest Germany* 12 (2016) / 01 (2017). S. 132-138.

immer wieder erstaunlich bekannt vorkommen – die Mittel der Inszenierung, die hier eingesetzt werden, entsprechen jenen Erzählstrategien, mit denen vor allem die Erzähler des Realismus Räume zum Sprechen bringen.

Die wichtigste Strategie, um die Präsenz eines Bewohners abzubilden, ohne ihn selbst zu zeigen: Spuren legen. Das Standardrepertoire solcher Spuren: Aufgeschlagene Bücher, scheinbar zufällig abgestellte Taschen, liegengelassene Hüte – Spuren, die suggerieren, dass eben noch jemand dagewesen ist. Und damit befinden wir uns mitten im 19. Jahrhundert, dem Säkulum der Spur.

Wenn Fontanes Romanfigur Berndt von Vitzewitz über einen in Vergessenheit geratenen Dichter sagt, „er kam und ging. Er hat keine Spur hinterlassen"[2] – oder Henry James über das ausgeräumte Haus einer alten Dame schreibt, es sei „keine einzige Spur zurückgeblieben, um ihre Geschichte zu erzählen"[3], dann drückt sich darin etwas für das 19. Jahrhundert ganz Entscheidendes aus: die Angst vor der eigenen Spurlosigkeit. Der Bedrohung eines spurlosen Verschwindens in der anonymen Masse von Städten wie Paris und London – und zunehmend auch Berlin – wird durch den Rückzug ins Private begegnet; entscheidend ist dabei, dass das Bürgertum sich in Zimmern bewegt, deren Mobiliar die Abdrücke von Händen, Füßen und ganzen Körpern sichtbar macht und damit von der Existenz der Bewohner zeugt: „Es [das Bürgertum] bevorzugt Sammet- und Plüschbezüge, die den Abdruck jeder Berührung bewahren"[4], schrieb Walter Benjamin. Gemeint ist also durchaus eine materiale Spur, die den Bewohner in seiner eigenen Stube und den Realien des Alltags, die dort zu einem persönlichen Kosmos versammelt sind, konserviert.

„[...] die Spuren des Wohnenden drücken sich im Interieur ab. Es entsteht die Detektivgeschichte, die diesen Spuren nachgeht."[5] Die Tatsache, dass der spurenbehaftete Salon im 19. Jahrhundert nicht nur zum Raum der Selbstbewahrung, sondern auch zum Tatort wird, das Verbrechen sich in die bürgerliche Wohnkultur einschreibt, erzeugt einen eigenartigen Dualismus: Während der Privatmann das gesamte Jahrhundert über weiches Mobiliar

2 Theodor Fontane. „Vor dem Sturm". *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*, Bd. 3 (1971). Hg. Helmuth Nürnberger, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. S. 298.

3 Henry James. „The Spoils of Poynton". *The Novels and Tales of Henry James*, New York: New York Edition, Volume X, 1963. S. 79: „[...] no trace of her to tell her tale."

4 Walter Benjamin. „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus". *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2. Hg. Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 509-690. Hier S. 548.

5 Walter Benjamin: „Paris. Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts: Louis-Philippe oder Das Interieur". *Gesammelte Schriften*, Bd. V, 1. Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. S. 52-53: Hier S. 53.

und dicke Teppiche gesammelt, Nippes und Accessoires arrangiert hat, um in diesen „Dingwelten" Spuren zu hinterlassen, in denen er sich selbst erkennt, verwischt der Kriminelle von nun an seine Spuren am Tatort, weil er um keinen Preis erkannt werden will.

Über diese einander entgegengesetzten Bewegungen des *Erzeugens* und *Entfernens* stellt sich eine Wissenschaft, deren erklärtes Ziel es ist, die Spuren zu *entziffern*: Die Kriminalistik. Die Anerkennung des Fingerabdrucks im Europa des späten 19. Jahrhunderts als „eine vollkommene direkte Kopie vom Körper selbst"[6] transformiert die bürgerliche Fetischisierung der Dinge, die individuelle Gebrauchsspuren tragen, in eine wissenschaftliche Methode zur Verbrecheridentifizierung. Der Fingerabdruck ist der einzigartige Abdruck eines menschlichen Körpers, der durch die Berührung eines Gegenstands entsteht. Die Identität eines Individuums konstituiert sich in der Spur, die seine Fingerkuppe verursacht, und hier schließt sich der Kreis zum Mobiliar, das nach „Sammet- und Plüschbezügen" verlangt: Ein eingesessenes Sofa, ein zerdrücktes Kissen oder die Fußabdrücke in einem persischen Teppich bezeugen, dass jemand anwesend war; der einzigartige Abdruck einer bestimmten Person beweist seine Existenz, die ansonsten unbezeugt und somit nichtig wäre. Die Spuren innerhalb der Dingwelten des bürgerlichen Interieurs weisen Identität nicht nur nach, sie erschaffen diese erst.

So begreift auch die professionelle Untersuchung der Spuren, die Kriminalistik, den Tatort als einen Text, wie eine Anleitung zur Beschreibung des Orts des Verbrechens im *Handbuch für Untersuchungsrichter* (1893) des Grazer Kriminologen Hans Groß zeigt: „Handelt es sich um einen geschlossenen Raum, ein Zimmer, so thut man am besten, wenn man einen Eingang zum Ausgangspunkte wählt und so vorgeht, wie man liest [...], von links nach rechts."[7]

Wie eine Buchseite liegt das Zimmer vor dem Betrachter ausgebreitet, in dem die Spuren in einer argumentativen Syntax angeordnet sind. Das Interieur zeigt sich als eine Szene des Lesens, die symptomatisch für das 19. Jahrhundert ist, in dem das „Spurenparadigma" die Welt lesbar machen soll, wie es Carlo Ginzburg formuliert hat.[8]

---

6 Anders Daae (Strafanstaltsdirektor), „Indentificirung von Verbrechern". *Blätter für Gefängniskunde* XXIX (1895). S. 19-46. Hier S. 36. Zitiert nach: Miloš Vec. *Die Spur des Täters. Methoden der Identifikation in der Kriminalistik* (1879-1933), Baden-Baden: Nomos, 2002. Hier S. 54.

7 Hans Groß. *Handbuch für Untersuchungsrichter, Polizeibeamte, Gendarmen u. s. w.*, 1. Auflage, Graz. 1893. S. 67.

8 Vgl. Carlo Ginzburg. „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst". Ders. *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst.* Aus dem Italienischen von Gisela Bonz und Karl F. Hauber, Berlin. Wagenbach, 2002. S. 7-57.

Was wir also bei einem Magazin wie *Architectural Digest* tun, wenn wir absichtlich Spuren legen, um einen Raum als belebt zu markieren, ist nichts anderes, als ein Interieur zu beschriften. Dabei können wir sowohl mit Objekten schreiben, als auch mit unserem Körper selbst. Ein Beispiel, das man oft in der Interiorfotografie sieht, sind aufgeschlagene Betten oder leicht zerwühlte Decken auf einem Sofa, die noch den Abdruck des Körpers zeigen.

Hierzu möchte ich ein Beispiel aus der frühen Interiorfotografie anführen, und zwar zwei Bilder des Fotografen Eugène Atget, der ja als Sammler visueller Spuren durch Städte und Privaträume streifte. Es sind zwei Bilder, die dasselbe Interieur, aber minimal verschobene Blickwinkel zeigen: Die erste Aufnahme der Pariser Wohnung des „Dramatischen Künstlers Monsieur R."[9] betont den Aspekt des Sammlerinterieurs und der Dinge. Ein Kaminsims ist zu sehen, auf dem alle möglichen Objekte versammelt sind, außerdem verdoppelt der Spiegel die Bücher im Regal und lässt weitere Bilder und Sammlerobjekte an den Wänden sichtbar werden. Die zweite Aufnahme rückt das mit orientalischen Mustern bezogene Sofa in den Mittelpunkt. Außer der Perspektive hat sich ein Detail geändert: Das linke Kissen wurde so verrückt, als hätte sich jemand mit dem Kissen im Rücken an den Kamin gelehnt. Der Schatten, den das Kissen wirft, lässt den Raum, in dem die Person gesessen haben könnte, in diffusem Licht erscheinen und suggeriert einen Abdruck. Die kleine Figur einer Tänzerin, die rechts auf der Kommode steht, ist illuminiert und dadurch besonders hervorgehoben. Mit einer langen und betonten Bewegung streckt sie dem Schatten ihre Hand entgegen, als wolle sie jemanden abwehren. Durch diese kleinen Veränderungen ergibt sich ein Spannungsraum, der die Abwesenheit einer Präsenz vermittelt und außerdem eine weitere Spur auf der Metaebene legt: Jemand, vermutlich der Fotograf, war tatsächlich in dem Raum und hat das Kissen verschoben. Die Fotografie bezeugt diese Tatsache, gleichzeitig thematisiert sie diese bildintern mit ästhetischen Mitteln. Die Spur des Körpers ist hier gleichzeitig Sujet und Produktionsverfahren.

Atgets Strategie haben wir, um auf unsere kleine Malediven-Geschichte zurückzukommen, ganz direkt übernommen: Für zwei verschiedene Motive drapierten wir ein Strandtuch, auf das ich mich selbst setzte, um einen „echten" Abdruck zu erzeugen. Und kaum ein Bild unseres Shootings thematisiert das Thema Spur deutlicher als eines, auf dem der Fotograf selbst nasse Fußabdrücke auf dem Steg hinterließ.

Die frischen Spuren auf der einsamen Insel erinnern sofort an die Szene aus *Robinson Crusoe*, in der er am Strand einen Fußabdruck entdeckt, der ihn fast zu Tode erschreckt:

---

9 Eugène Atget. *Interior of Monsieur R., Dramatic Artist, rue Vavin, zwei Albumindrucke*, 1910.

> It happened one day, about noon, going towards my boat, I was exceedingly surprised with the print of a man's naked foot on the shore, which was very plain to be seen in the sand. I stood like one thunder-struck, or as if I had seen an apparition; [...]. I went to it again to see if there were any more, and to observe if it might not be my fancy; but there was no room for that, for there was exactly the print of a foot, toes, heel, and every part of a foot: [...]. [...] I came home to my fortification, not feeling, as we say, the ground I went on, but terrified to the last degree; [...].[10]

Der Horror des Fußabdrucks im Sand resultiert aus der blitzartigen Erkenntnis, dass jemand anderes anwesend war. Die Präsenz des Fremden erscheint Robinson Crusoe wie eine Erscheinung („apparition") oder ein Gespenst; damit verweist die Textstelle auf den Kern der auratischen Aufladung des Abdrucks, der in der deutlichen Anwesenheit von Abwesenheit besteht: Der verschwundene Körper bleibt in seiner Hohlform bestehen und verschwindet in der Art einer Erscheinung niemals. Robinson Crusoe schließlich versucht seine Angst vor dem Abdruck zu bannen, indem er die Hoffnung nährt, dass es sich bei der Fußspur um seine eigene handeln könnte. Er vermisst den Abdruck, stellt seinen eigenen Fuß in diesen, um allerdings einsehen zu müssen, dass der fremde Abdruck viel größer als sein eigener Fuß ist. Die Verstörung des Einsiedlers auf der einsamen Insel antizipiert die Funktion der Spur im bürgerlichen Interieur des folgenden Jahrhunderts: Der Abdruck des eigenen Körpers versichert den Einwohner seiner Existenz. Die Spuren eines Fremden in diesem abgeschlossenen Raum zerstören dessen innere Sicherheit.

Das heißt, der Abdruck eines Körpers im Interieur erzeugt eine unmittelbare Präsenz dieses jetzt verschwundenen Körpers. Gerade solch flüchtige Abdrücke wie die Fußabdrücke im Sand, die sofort wieder vom Wasser weggespült werden können (oder die feuchten Abdrücke auf dem von der Sonne durchwärmten Steg, die innerhalb von Minuten verdampfen), verweisen darauf, dass derjenige, der die Spuren gelegt hat, noch nicht lange fort sein kann – auch hier zeigt sich eine gewisse „Greifbarkeit" der verschwundenen Person.

Die wirkliche Leseszene aber, in der Spuren in einer Art Syntax angeordnet sind, zeigt sich nicht in solchen „Formspuren", sondern immer dann, wenn Objekte zu Indizien werden – wenn Dinge in einem Raum so angeordnet sind, dass sie eine längere Geschichte erzählen: Das ist die beliebteste Erzählstrategie, derer sich Autoren des Realismus bedienen, um eine Geschichte aus einem Interieur heraus zu entwickeln. Einem Kommissar gleich konstruieren Figuren und Erzähler ganze „Tathergänge" aus den kleinsten Spuren. So erkennt eine gewisse Mrs. Briggstock in Henry James' *The Spoils of Poynton*

10 Daniel Defoe. *The Life and Adventures of Robinson Crusoe. With a Life of the Author*. London: Routledge, 1853. S. 124.

nur an der Tatsache, dass ein angeknabberter Keks nicht auf seinem Tellerchen, sondern auf dem Fußboden im Salon liegt, augenblicklich, dass eine heftige Szene zwischen einer jungen Dame und Mrs. Briggstocks zukünftigem Schwiegersohn stattgefunden haben muss.[11] Der Held der *L'éducation sentimentale* erblickt einen zerschlissenen Herrenhut auf dem Tischchen seiner Angebeteten und entlarvt dadurch den Nebenbuhler.[12] Und in Fontanes *Vor dem Sturm* entwickelt der Erzähler aus einer Beschreibung des Arbeitszimmers des Predigers Seidentopfs eine Charakterstudie desselben – auf seinem Regal nämlich liegt deutlich mehr Staub auf den geistlichen Büchern als auf den historischen, ergo ist der Geistliche vor allem anderen ein Enthusiast des Geschichtsstudiums.[13]

Eine Größe ist bei solch erzählenden Spuren besonders entscheidend: Die Zufälligkeit. Wie Sybille Krämer schon darstellte, „werden Spuren nicht gemacht, sondern unabsichtlich zurückgelassen"[14]. Nur das unbewusst Zurückgelassene, der Kratzer an der Wand, der berühmte zurückgebliebene Zigarettenstummel in Kriminalgeschichten, die unwissentlich zurückgelassene Fußspur bilden eine Handlung ab. Sobald eine Spur mit Intention gelegt wird, ist sie eine fingierte Spur.

Ein Autor, ein Fotograf oder auch der Stylist einer Fotoproduktion muss also immer einen Zufall konstruieren, die Spuren fingieren, um Geschichten in einen Raum zu schreiben. Um es mit den Worten des Stylisten, mit dem ich die Malediven-Geschichte vorab besprach, zu sagen: „Ich lass immer gern was fallen – Blütenblätter, Schuhe, Zeitungen, Hauptsache, es sieht zufällig aus."

Die Materialisierung des Zufalls spielt sich nicht nur in solchen fotografierten, sondern auch in narrativen Arrangements von Objekten ab. Zufälligkeit ist hier immer zu verstehen als ein Effekt, der durch die Anordnung fiktionaler Dinge in einem erzählten Raum erzeugt wird. Wichtigstes Gestaltungsmerkmal einer solchen Anordnung ist Unordnung: Verstreute, (scheinbar) ohne ästhetischen oder praktischen Wert kombinierte Dinge suggerieren Willkür und Unabsichtlichkeit. So zeugen die chaotisch im Salon durcheinander geworfenen persönlichen Gegenstände, wie Kleider und verschiedene Accessoires zur Körperpflege, in einer Sequenz in Theodor Fontanes *Cécile* gleichzeitig von Rückkehr und flüchtigem Aufbruch.[15] In der Erzählung *Le*

11 Vgl. James. The Spoils of Poynton (wie Anm. 3). S. 169.

12 Vgl. Gustave Flaubert. „L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme". Œuvres, Bd. 2. Hg. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris: La Pleiade, 1952. S. 162.

13 Vgl. Fontane. Vor dem Sturm (wie Anm. 2). S. 85.

14 Sybille Krämer. „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme". *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Hg. Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007. S. 11-33. Hier S. 16.

15 Theodor Fontane. „Cécile". *Das erzählerische Werk*, GBA, Bd. 9. Hg. Hans Joachim Funke und Christine Hehle, Berlin: Aufbau, 2000. S. 134f.

Lit 29 von Guy de Maupassant gleiten Kleider und Gegenstände von einer Stuhllehne zu Boden und fügen sich mit dem Gestus der Zufälligkeit zu einem narrativen Stillleben zusammen, das metonymisch für die Liebesnacht zweier Figuren steht.[16] Was bei solchen Arrangements den Effekt der Zufälligkeit zudem verstärkt, ist das scheinbare Fehlen einer Bedeutungshierarchie: Die Dinge scheinen alle gleich wichtig oder gleich unwichtig zu sein; der Zufall kennt keine ordnende Instanz, die dem Betrachter bedeutet, welches Objekt die größte Bedeutung hat. Zudem fehlt dem Zufall eine formale Ordnung; wenn Dinge unabsichtlich zu Boden fallen, nehmen sie ganz natürlich ein willkürliches Muster an.

Wenn der Fotograf eines Interiors also eine natürliche Unordnung herstellen möchte, hält er sich möglichst an diese Punkte: Er sollte eine ordnende Hierarchie verwischen, eine gewisse, natürlich wirkende Willkür erzeugen – und immer den Gestus des Chaos anwenden. In unserer Malediven-Geschichte etwa warfen wir Schuhe vor das Bett im Masterbedroom, um zu kennzeichnen, dass der Bewohner des Zimmers diesen Raum mit einer gewissen Lässigkeit zu seinem eigenen gemacht hat. Wir ließen Schwimmflossen wie nebenbei abgestellt an Poolrändern liegen und platzierten immer wieder willkürlich aufgeschlagene Bücher.

2.

Ich habe gezeigt, wie Spuren den Interieurs Geschichten entlocken – und zwar Geschichten, die einen Raum als eine private Zone kennzeichnen, in die sein Bewohner sich selbst einschreibt. Indem wir bei einem Shooting also Spuren fingieren, können wir Privatheit inszenieren. Ein zweiter großer Komplex in der Frage, was einen Raum gelebt und individuell macht, dreht sich um die Art der Objekte, die sich in einem Interieur befinden. Private Objekte, Souvenirs, Dinge mit einem offenbar sehr persönlichen Wert, skurrile Gegenstände, die Individualität an sich ausstellen, sind hier besonders gefragt.

Ein interessantes Beispiel für solcherlei Objekte, und hier öffnen wir das Feld der Interiorfotografie noch stärker in Richtung Interiordesign, bietet das „Hotel Covell" in Los Angeles. Ein kleines Boutique-Hotel mit fünf Zimmern. Die Idee: Jedes Zimmer inszeniert einen Abschnitt aus dem Leben eines Schriftstellers, wobei dieser eine fiktive Gestalt ist. Dieses Konzept ist kein Einzelfall, tatsächlich gibt es derzeit einige Hotels, deren Räume einen fiktiven Charakter inszenieren sollen.[17] Eine erstaunliche

16 Vgl. Guy de Maupassant. „Le Lit 29". *Contes et nouvelles*, Bd. 2. Hg. Louis Forestier, Paris: Gallimard, 1979. S. 174-185. Hier S. 178.

17 Ein kleineres Beispiel dafür ist das Hotel „Libertine Lindenberg" in Frankfurt, das die fiktive Biografie einer Alt-Sachsenhäuserin erzählt. Im größeren

Entwicklung: Während die Tradition des Grand Hotels eigentlich besagt, dass man sich mit der Drehtür in einen der alltäglichen Welt enthobenen Kosmos hineindreht, wo man auch immer Teil einer öffentlich agierenden Gesellschaft ist, steht bei der Idee eines Boutiquehotels wie dem „Covell" das Thema des Allerprivatesten im Vordergrund.

Um ihre Idee glaubhaft umzusetzen, haben die Macher des Hotels in L. A. zunächst einen Zeitstrahl erstellt, der das Leben des erfundenen George Covell nachzeichnet: Eine amerikanische Künstlerexistenz des 20. Jahrhunderts, ein Junge aus Oklahoma, der in jungen Jahren noch im zweiten Weltkrieg mitwirken muss, danach Journalist wird, zunächst nach Paris und dann nach New York zieht, wo er ab den Sechziger Jahren ein erfolgreicher Schriftsteller ist. Eine Französin namens Claudine kreuzt in seinen Pariser Tagen seinen Weg, er lebt eine Weile mit ihr zusammen und hat mit ihr eine Tochter namens Isabel.

Die Räume werden als Kapitel bezeichnet – schon hier findet sich wieder die Idee des lesbaren Interieurs, das wie ein Text vorm Betrachter ausgebreitet liegt. „Chapter One" nun, das erste Zimmer, inszeniert die Kindheit des George Covell in Oklahoma.

Abbildung 1: „Chapter One", Foto: Bethany Nauert

Stil betreiben die „Sir"-Hotels diese Art des Storytellings; jedes „Sir"-Hotel ist einem anderen erfundenen Herrn gewidmet.

Rustikale Möbel, solide Materialien wie Holz und Leder erzählen von unaufgeregten Tagen auf dem Land und dem kleinen hausgemachten Glück. Ein alter Ledersessel provoziert gleich Spekulationen: Seine Lehnen tragen die Spuren jahrelanger Berührungen, vielleicht ließ sich hier Georges Vater abends schwer hineinfallen, erschöpft vom Tag, der nichts einbrachte. Auf einem Sideboard liegt die *Encyclopaedia Brittanica*, Ausgabe von 1930, das erste Kapitel ist aufgeschlagen, das könnte uns sagen: Hier nimmt alles seinen Anfang. Und auf der kleinen Küchenzeile steht die alte Schwarz-Weiß-Aufnahme eines Paares, schon etwas verblasst. Könnten das Georges Eltern sein?

Tatsächlich schrieb ich auch eine Geschichte über dieses Hotel und sprach deshalb mit der Designerin des Hotels, Sally Breer.[18] Das alte Foto ist natürlich eine dieser unzähligen Aufnahmen Unbekannter, die man auf dem Flohmarkt findet. Sally Breer hat das Bild ganz bewusst so platziert, dass der Hotelgast sofort vermuten muss, dass es sich um die Eltern des Schriftstellers handelt, sie sagte dazu: „In meiner Vorstellung sind das Georges Eltern. Mir gefällt der Gedanke, dass er als junger Mann noch so eng mit seinen Wurzeln verbunden ist, dass er das Bild behält."

In dem Interview, das ich mit der Designerin führte, entwickelte sich eine eigene Dynamik: Wie ein Spurensucher fahndete ich nach jenen Objekten, die besonders deutlich eine Originalität ausstellten, und befragte Sally Breer zu jedem dieser Stücke. Wie sich zeigte, hatte sie auch zu jedem Ding eine sehr dezidierte Idee, als wäre die von ihr erfundene Geschichte Wirklichkeit. Sie platzierte die Dinge immer mit einer ganz klaren Intention, gleichzeitig hegte sie die Hoffnung, dass die Besucher auch eigene Ausdeutungen vornehmen würden: „Tatsächlich wünschte ich mir im Nachhinein, dass ich einen Raum für die Gäste geschaffen hätte, wo sie die Geschichte um ihre Anekdoten hätten erweitern können."

Im „Chapter Two" etwa entdeckte ich eine Zielscheibe an der Wand. Dieser Raum soll Georges erstes Apartment in New York darstellen, bevor er es zu Ruhm bringt. Es sind die Fünfziger, Designermöbel mischen sich unter die einfacheren Verwandten aus Oklahoma. Nach Sally Breers Vorstellung verschnellert sich Georges Leben in der großen Stadt, er hat jetzt die Energie des jungen Mannes – die Zielscheibe steht nach ihrer Deutung für dieses neue Tempo. Als Reminiszens an ein typisches Jungszimmer markiert die Zielscheibe sicher auch die Schwelle zum Erwachsenwerden.

Ein neues Kapitel, Nummer 3. George Covell verbucht erste Erfolge als Schriftsteller, geheimniskrämerisch schreibt er unter einem Pseudonym. Wir befinden uns jetzt im Paris der Sechziger und Siebziger Jahre, George lebt in wilder Ehe mit Claudine, einer Künstlerin, deren kostbare Möbel von ihrer

18 Vgl. Uta Schürmann. „Die Legende des George Covell". *Architectural Digest Germany* 9 (2015). S. 116-118.

Abbildung 2: „Chapter Two", Foto: Bethany Nauert

bourgeoisen Mutter stammen. Wie elegante Besucher einer Vernissage stehen sie zwischen Claudines Reisesouvenirs und Aktzeichnungen. Auf dem Nachttisch neben dem breiten Bett streckt sich dem Betrachter eine kleine Hand aus Marmor entgegen. Sie stammt aus einem alten Handschuhgeschäft, „ich denke mir", sagte Sally Breer, „dass Claudine sie auf einem Pariser Flohmarkt entdeckt hat und abends immer ihre Ringe dort ablegt, bevor sie zu Bett geht."

Die marmorne Hand ist ein schönes Beispiel für das Erzählexperiment, das mit dem Hotel realisiert werden soll: Die Zimmer sind bestückt mit Vintage-Objekten, deren gebrauchter Charakter fast überdeutlich auf eine bewegte Vergangenheit verweist. Die Dinge stellen aus, dass sie eine Geschichte zu erzählen haben. Doch wir kennen ihre Geschichten nicht; dadurch stehen die Dinge auf unsicherem Boden, die Deutung ihrer Historie wird zu einem

Abbildung 3: „Chapter Three", Foto: Bethany Nauert

beweglichen Konzept; somit ist jeder aufgefordert, eine eigene Legende um sie herum zu spinnen, jeder Gast wird zum Dichter.[19]

Begehen wir die beiden restlichen Räume: Das 4. Kapitel ist die größte, luxuriöseste Suite des Hauses, die für Covells Leben als reicher und angesehener Künstler in New York steht. Die Designerin hat hier viel über das Thema Luxus nachgedacht und versucht, einen Luxus „gegen den Strich" zu etablieren. Die Farbe Grün ist ein Leitmotiv, ausgehend von einer Malachit-Wandmalerei, die gleichzeitig für Opulenz und einen ungewöhnlichen Umgang mit dieser steht. Die marokkanischen Fliesen sollen sich nach alter Welt anfühlen und für Georges Weltgewandtheit stehen.

19 Hier tut sich übrigens, dies sei nur am Rande erwähnt, eine interessante Parallele zu Thackerays *Vanity Fair* auf. In diesem Roman werden ständig Fälle von absichtlichen oder versehentlichen Fehldeutungen von Objekten vorgeführt. Dass die erzählten Objekte sich hier stets plausibel in unwahre Geschichten einfügen lassen, liegt daran, dass sie ebenfalls auf unsicheren Boden stehen, sie weisen stets durch ihre Beschaffenheit in eine bestimmte Richtung, aber ihnen ist nie eine eindeutige Historie zugewiesen worden, weshalb es den Figuren offensteht, ihnen ihre eigene Deutung glaubhaft zuzuschreiben. Vgl. William Makepeace Thackery. *Vanity Fair. A Novel without a Hero*. Hg. John Sutherland, Oxford: University Press, 2008.

Abbildung 4 / 5: „Chapter Four", Foto: Bethany Nauert

Sehr interessant ist auch hier ein kleines Detail, das Sally Breer versteckt hat, und zwar liegt in einem der Räume ein Notizbuch mit einer Kritzelei über Trüffel. Daraus entwickelte die Designerin eine kleine Anekdote: „Ich stelle mir vor, dass George zum ersten Mal in seinem Leben Trüffel auf einer Pariser Dinnerparty mit Claudine probierte. Nachdem er zurück in New York war, fing George an, obsessiv die Geschichte und den Anbau der Trüffel zu studieren."

Das letzte Kapitel schließlich ist das Zimmer von Isabel, der Tochter von Claudine und George, die nach New York gezogen ist, um ihren Vater besser kennenzulernen. Ihr Apartment ist ein eklektizistischer Mix aus Epochen und Stilen. Auch hier wieder eine Vintage-Zeichnung, auf einem Flohmarkt entdeckt, die Isabel zeigen könnte, gezeichnet von ihrer Mutter.

Abbildung 6: „Chapter Five", Foto: Bethany Nauert

Sally Breer sagte mir, dass sie eigentlich zu viele Ideen in den einzelnen Kapiteln versteckt hätte. Niemand könne am Ende aus der Flut der Details wirklich alles herauslesen, was sie sich vorgestellt hat. Dieser Exzess der Spuren und geschwätzigen Objekte lässt am Ende die Idee des lesbaren Interieurs kollabieren. Und erinnert damit an eine schöne Szene aus einer Erzählung Balzacs, die ich zum Abschluss gern noch mit Ihnen teilen möchte. Die Episode stammt aus Balzacs Erzählung „La Peau de Chagrin" und inszeniert unter größtem Aufwand, wie der Protagonist zu einem Talisman kommt, der

sich später als unzerstörbar erweisen wird – dafür aber das Leben des Protagonisten zerstört. Der junge Student besucht eine riesige wertvolle Sammlung, die phantastischen Magazine eines Antiquitätengeschäfts inmitten von Paris, um noch einmal die Wunder größter Kunst zu bestaunen, bevor er eigentlich Selbstmord begehen will:

> Au premier coup d'œil, les magasins lui offrirent un tableau confus, dans lequel toutes les œuvres humaines et divines se heurtaient. [...] Ces monstrueux tableaux étaient encore assujettis à mille accidents de lumière par la bizarrerie d'une multitude de reflets dus à la confusion des nuances, à la brusque opposition des jours et des noirs. L'oreille croyait entendre des cris interrompus, l'esprit saisir des drames inachevés, l'œil apercevoir des lueurs mal étouffées. Enfin une poussière obstinée avait jeté son léger voile sur tous ces objets, dont les angles multipliés et les sinuosités nombreuses produisaient les effets le plus pittoresques. L'inconnu compara d'abord ces trois salles gorgées de civilisation, de cultes, de divinités, de chefs-d'œuvre, de royautés, de débauches, de raison et de folie, à un miroir plein de facettes dont chacune représentait un monde.[20]

Die hier geschilderten Eindrücke drängen alle gleichzeitig aus ihrem Chaos heraus auf den Betrachter ein, verwirren und überwältigen ihn. Der Erzähler kann die Frage, was die einzelnen Objekte in ihrer Funktion als Repräsentanten einer übergeordneten Wahrheit bedeuten sollen, gar nicht mehr klären. Er nimmt vielmehr jeden Eindruck auf, der sich in dem Interieur darbietet. Das Interieur fungiert hier als Summe aus den materiellen Dingen selbst sowie verschiedensten Bedeutungsschichten und mitschwingenden Projektionen auf andere räumliche und zeitliche Orte, außerdem ganz konkreten auditiven und visuellen Werten, wie zum Beispiel dem Lichteinfall.

In einem nächsten Schritt führt Balzac die Suche nach einer Bewältigungsstrategie der verwirrenden Gleichzeitigkeit der Objekte vor: „Après cette impression brumeuse, il voulut choisir ses jouissances; [...].[21]

Dieser erste Versuch scheitert allerdings gleich im nächsten Satz:

> [...] mais à force de regarder, de penser, de rêver, il tomba sous la puissance d'une fièvre due peut-être à la faim qui rugissait dans ses entrailles. La vue de tant d'existences nationales ou individuelles, attestées par ces gages humains qui leur survivaient, acheva d'engourdir les sens du jeune homme [...].[22]

Der erste Versuch einer Fokussierung aufs Detail missglückt, was mit einem *Zwang* zur Rezeption aller simultan präsenten Objekte begründet wird

20 Honoré de Balzac. „La Peau de Chagrin". *La Comédie Humaine*, Bd. 9: Études Philosophiques I. Hg. Marcel Bouteron, Paris: La Pléiade, 1950, S. 23f.

21 Balzac. La Peau de Chagrin (wie Anm. 20). S. 24.

22 Ebd.

– übrigens gepaart mit einer Bemerkung zu den physiologischen Phänomenen Hunger und Fieber; es wird hier ein Versuch unternommen, den Zustand der Reizüberflutung, der dazu noch „die Sinne lähmt", mit körperlichen Symptomen in Verbindung zu bringen.

Nach der Schilderung des Schwindels, den die ungeordneten Objekte auslösen, unternimmt der Rezipient einen zweiten Versuch, Ordnung zu stiften:

> Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'œuvres, de ruines, lui composait un poème sans fin. Formes, couleurs, pensées, tout revivait là; mais rien de complet ne s'offrait à l'âme. Le poète devait achever les croquis du grand peintre qui avait fait cette immense palette où les innombrables accidents de la vie humaine étaient jetés à profusion, avec dédain.[23]

An dieser Stelle wird deutlich, dass es hier um ein literarisches Spiel mit einem Wissensdiskurs geht: Die Literarisierung des Dispositivs Sammlung lässt zunächst eine bestehende kulturelle Ordnung kollabieren. Im nächsten Schritt aber bietet der literarische Text ein neues System an, in dem die Objekte in ihrer Überfülle aufgehen können und zu einer neuen Form von Sinnstiftung finden. Dieses System ist die Literatur selbst.

Ich fragte Sally Breer, worin der größte Unterschied läge, wenn man eine Geschichte in Worten oder mithilfe von Objekten und Räumen erzählen würde. Ihre Antwort: Es gibt keinen Unterschied, es sind nur verschiedene Medien, in denen hier erzählt wird. Balzac schreibt von dem „unermesslichen Gedicht" aus Möbeln, Werken und Ruinen. Victor Hugo bezeichnet seine Wohnung, als er 1852 ins Exil gehen muss und gezwungen ist, seinen Hausstand zu versteigern, als ein „häusliches Gedicht": „Tout ce poème domestique va être démembré et vendu hémistiche par hémistiche, nous voulons dire: fauteuil par fauteuil, rideau par rideau."[24]

In der Interiorfotografie erzählen wir ebenfalls mit einem Vokabular der Objekte und Spuren. Stiften mit dem Werfen eines Schuhs, dem Zerknüllen einer Decke oder dem Verrücken eines Kissens neue Geschichten. Und bringen damit in die wunderschönen Oberflächen, die wir in unseren Home Stories zeigen, kleine Brüche und Anekdoten – und vor allem: Leben.

---

23 Ebd., S. 26.

24 Zitiert nach Corinne Charles. *Victor Hugo. Visions d'intérieurs: du meuble au décor*, Paris: Association Paris-Musées, 2003. S. 48.