

## Homestorys (II): Living

Christian Demand

"Unser living-room, – Wohnzimmer kann man solche Räume ja nun wirklich nicht mehr nennen..."  
Alfred Andersch, Opferung eines Widders, 1963

Anfang März 2015 empfingen der griechische Wirtschaftswissenschaftler Yanis Varoufakis und seine Frau Danae Stratou ein Reporter- und Fotografenteam der Illustrierten Paris Match in ihrem Penthouse in der Altstadt von Athen. Varoufakis war zu diesem Zeitpunkt seit etwas mehr als einem Monat Finanzminister des Kabinetts von Alexis Tsipras. Als erste wichtige Amtshandlung, nur drei Tage nach seiner Vereidigung, hatte er die Zusammenarbeit Griechenlands mit der Troika, dem von der Euro-Gruppe eingesetzten haushaltspolitischen Kontrollgremium, einseitig für beendet erklärt. Ein unbeabsichtigter Nebeneffekt des ansonsten wohlkalkulierten Eklats war der unmittelbar darauf einsetzende Medien-Hype um den "Euro-Schreck" (BILD) Varoufakis, der vor allem deshalb solche Fahrt aufnahm, weil der politische Seiteneinsteiger mit seinem unkonventionellen Auftreten wie der direkte Gegenentwurf zu den geriebenen Berufspolitikern wirkte, die bis zu diesem Zeitpunkt das uniforme Gesicht der Krise gewesen waren. Von nun an überschwemmten Aufnahmen des Ministers in Jeans und enger Lederjacke, wie er mit einem schweren Motorrad an seinem Amtssitz vorfährt, um unerschrocken dem Spardiktat aus Brüssel entgegenzutreten, alle medialen Kanäle. Sein schwarzer Integralhelm ließ an das Outfit militanter linksradikaler Demonstranten bei Weltwirtschaftsgipfeln denken. Dass der Mann sich selbst als "radical social theorist" bezeichnete und kurz nach seinem Amtsantritt im Guardian in geschliffenem Englisch eine Eloge auf Karl Marx publizierte<sup>1</sup>, rundete das Bild ab.

## Common People

---

<sup>1</sup> <https://www.theguardian.com/news/2015/feb/18/yanis-varoufakis-how-i-became-an-erratic-marxist>. Dass Varoufakis in dem Beitrag für eine reformistische und nicht etwa für eine antikapitalistische Politik warb, ging im allgemeinen Lärm allerdings unter.

Die Homestory in Paris Match pulverisierte Varoufakis' rebellisches Image auf einen Schlag. In genretypisch verschmockerter Tabloid-Ästhetik präsentierte die Fotostrecke ein Bild eitler Fügsamkeit, das mit dem kantigen Profil der öffentlichen Persona nur schwer zur Deckung zu bringen war. Man sah, wie der "erratic Marxist" für die Kamera Klavierspielen spielte, am Schreibtisch im eigenen Buch blätterte, am reichgedeckten Tisch Abendessen mimte und auf der Dachterrasse eng umschlungen mit seiner Gattin posierte, die Akropolis wie auf einer Fototapete im Hintergrund. Die Selbstzufriedenheit, mit der er sich dabei jeweils in Pose warf, dokumentierte ein befremdliches Einverständnis mit dem spießigen Voyeurismus der Inszenierung: Varoufakis wirkte wie ein Tourist auf der eigenen Urlaubsinsel, besoffen vor Stolz und Glück. Alles Schrofne, Anmaßende, Sperrige war auf einmal wie weggeblasen, darüber konnte auch das Logo der spröden texanischen Kunstsammlung auf seinem T-Shirt nicht hinwegtäuschen.

Nun dürfte es vier Jahrzehnte nach Bourdieus Studie über die "feinen Unterschiede" für niemanden mehr eine große Überraschung gewesen sein, dass ein gutverdienender, international vernetzter und gefragter Ökonomieprofessor und seine vermögende, künstlerisch tätige Ehefrau sich zu einem Lebensstil hingezogen fühlen, für den der urbane Chic einer Dachterrassewohnung in bester Innenstadtlage die passende Kulisse darstellt. Unter weniger dramatischen politischen Umständen hätte die Geschichte deshalb wohl auch kaum größere Wellen geschlagen. So aber wurde das Leben des Ministers über den Dächern Athens als schlagender Beweis für seine soziale und wirtschaftliche Entrücktheit gewertet und damit als Verrat an der Sache<sup>2</sup>. Ein linker Volksvertreter, der im Penthouse wohnt, ist als abgehoben decouvriert: Er gibt zu erkennen, dass er selbst zu "denen da oben" gehört<sup>3</sup>. Demensprechend desaströs fiel der Shitstorm aus, der

---

<sup>2</sup> Die deutsche Version derselben Geschichte liegt nur wenig länger zurück. Im März 2014 trat Franz-Peter Tebartz van Elst von seinem Amt als Bischof von Limburg zurück. Er hatte in den Jahren zuvor aus Mitteln des Bistums 31 Millionen Euro in den luxuriösen Umbau seines Dienst- und Wohnsitzes investiert, wovon vier Millionen Euro durch Planungsfehler in den Sand gesetzt worden sein sollen, die deshalb außerplanmäßig abgeschrieben werden mussten. Und obwohl der Bischof sich mit seiner Vorliebe für erlesene Architektur auf eine jahrhundertalte Tradition berufen konnte, führte die mediale Empörungsspirale über die "Abgehobenheit", die insbesondere sein luxuriöses Badezimmer zu belegen schien, nach kurzer Zeit zu seinem Fall. Eine ausführliche Dokumentation der Ereignisse findet sich unter <https://www.katholisch.de/aktuelles/themenseiten/der-fall-tebartz-van-elst>.

<sup>3</sup> Ironischerweise folgte die Logik der Anklage damit einem Muster, das der marxistisch inspirierten Ideologiekritik der radikalen Sozialtheoretiker der späten 60er Jahre entstammt. Eine seinerzeit vielbeachtete, in

auf die Veröffentlichung folgte. Zwei Tage später entschuldigte sich der sichtlich zerknirschte Minister im griechischen Fernsehen für die Bilder. Die Rücktrittsmeldungen, die bald schon kursierten, bestätigten sich zwar nicht, sein Nimbus war dennoch irreversibel beschädigt<sup>4</sup>.

Augenscheinlich kann man also auch Anfang des 21. Jahrhunderts durchaus noch auf normative Erwartungen an den privaten Lebensstil treffen, angesichts derer die Berufung auf das Recht zur individuellen Daseinsgestaltung nicht verfängt<sup>5</sup>. Alles andere wäre auch ein Wunder. Gerade wenn das Wohnen in erster Linie als Ausdruck der Persönlichkeit betrachtet wird, muss man sich für die Botschaften, die man damit aussendet gegebenenfalls auch persönlich verantworten. Erklärungsbedürftig erscheint in Anbetracht dessen allerdings weniger, dass Distinktionssignale auf diesem Feld Irritationen hervorrufen können, sondern vielmehr, wie selten das geschieht. Von wenigen Fällen, die ihrer Außergewöhnlichkeit wegen sogleich mediale Aufmerksamkeit erregen<sup>6</sup>, einmal abgesehen, gelingt es offenbar in aller Regel, sozioökonomische Distanz so zu markieren, dass sie als legitim empfunden wird.

Mit der Deutlichkeit der Markierung oder auch dem Abstand als solchem scheint

---

zahlreiche Sprachen übersetzte kunstsoziologische Studie warnte schon 1970 vor einem Leben "hoch über den 'Niederungen' gemeiner Existenz". Das Penthouse, so dekretierten die Autoren in dem unnachahmlichen, schnarrenden Jargon der Zeit, sei ein Privileg von "dünnen wirtschaftlichen, politischen und finanziellen Machteliten", die, "nachdem die Villa auf dem Lande aus Verkehrsgründen sinnlos wurde" diese kurzerhand "aufs Hochdach der Stadt" versetzt hätten. Es habe zudem "sozialrepressiven Charakter, indem es als Monopol von Monopolisten, als soziales Statussymbol bei den unterprivilegierten Bewohnern der Mietskaserne 'neidvollen Vergleich'" provoziere: "Indem das Penthouse hoch über der Stadt steht, steht es außerhalb von ihr." Reinhard Bentmann, Michael Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt/M. : Suhrkamp 1970, S. 144.

<sup>4</sup> Einer Reportage des STERN (Nr. 53 vom 23.12.2015) unter dem Titel *Der Quergeist aus Athen* war zu entnehmen, dass das Ehepaar sein Penthouse kurz nach der Homestory aufgab, um eine kleinere Wohnung in einem deutlich weniger illustren Viertel der Stadt zu beziehen. Paris Match gegenüber hatten sie noch davon gesprochen, bald in ein größeres Apartment in einem Gebäude am Fuß der Akropolis zu ziehen, das der Familie der Ehefrau gehöre.

<sup>5</sup> In dem Maß, in dem die soziale Verortung, die auf diese Weise markiert wird, auch als politische Verortung gelesen werden kann, gewinnen Formen der "individuellen Lebensgestaltung" potentiell auch politische Brisanz und zwar nicht nur in Griechenland. Es spricht derzeit einiges dafür, dass die weltanschauliche Frontenbildung künftig auch hierzulande wieder stärker entlang ästhetischer Doktrinen verlaufen könnte. Man denke nur an die aktuellen Diskussionen darüber, ob der Erfolg rechtspopulistischer Parteien nicht womöglich das Symptom einer Spaltung unserer Gesellschaft(en) sei könnte, bei dem kosmopolitische Mittel- und Oberschichten einem Bündnis aus konservativer Oberschicht, unterer Mittelschicht sowie Teilen eines sich als Verlierer der Globalisierung verstehenden Prekariats gegenüberstehen. Vgl. Cornelia Koppetsch, *Die Gesellschaft des Zorns: Rechtspopulismus im globalen Zeitalter*, Bielefeld : Transcript 2019, S. 89ff.

<sup>6</sup> So etwa die gewalttätigen Proteste gegen das Hotel Orania in Berlin-Kreuzberg, siehe dazu die Reportage von Amrai Coen und Malte Henk in der Zeit vom 8. Februar 2018 (<https://www.zeit.de/2018/07/genrifizierung-kreuzberg-luxushotel-linke-szene>).

das zunächst einmal wenig zu tun zu haben. Donald Trumps erstem Präsidentschaftswahlkampf jedenfalls hat es offenbar nicht im geringsten geschadet, dass von ihm autorisierte Interieurfotos der Öffentlichkeit zur selben Zeit Einblick in die auf 100 Millionen Dollar taxierte, in Louis-XIV-Look auf größtmögliche Distinktionswirkung hin präparierte, dreistöckige Gold- und Marmorhülle seines in 200 Metern Höhe gelegenen Penthouses in New York City gewährten<sup>7</sup>. Vor diesem Hintergrund betrachtet, könnte das eigentliche Problem der Paris Match Reportage womöglich gar nicht im Zu-Viel, sondern vielmehr in einem Zu-Wenig an Entrücktheit bestanden haben. Ostentative Maßlosigkeit, wie sie ja keineswegs nur im Trump-Tower, sondern – der englische Stadtforscher Stephen Graham hat das erst kürzlich eindrucksvoll dokumentiert<sup>8</sup> – von den Reichsten der Reichen auf allen Kontinenten in ähnlicher Weise zelebriert wird, hat schließlich durchaus etwas Entwaffnendes<sup>9</sup>. Sie reaktualisiert in den "Luxified Skies" (Graham) über den Dächern der Metropolen dieser Welt – viele davon in Regionen der Erde mit extremem sozialem Gefälle, viele davon als Spekulationsobjekte die meiste Zeit des Jahres unbewohnt – mit tennisplatzgroßen Infinity-Pools, Hubschrauber-Landeplätzen und per Aufzug direkt in die Wohnung schwebenden Nobelkarossen die Überbietungs- und Unnahbarkeitslogik der höfischen Repräsentationskultur aus der Ära des Absolutismus. (Es ist ganz sicher kein Zufall, dass deren dekorative Würdeformeln in vielen der geschlossenen Parallelwelten von la Mar-a-Lago bis Burj al Arab derart hoch im Kurs stehen.) Die paradoxe Pointe neofeudaler Überwältigungsästhetik besteht im Wesentlichen darin, die Distanz zu den Niederungen der minderprivilegierten Stände derart ins märchenhaft Unermessliche zu verschieben, dass sie so unreal wie unveränderbar zugleich erscheint: Wo der Anblick des Reichtums in fassungsloses Staunen mündet, verstummen auch Legitimitätsfragen. Und falls nicht, gibt es ja immer noch die Security<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> <https://www.usmagazine.com/celebrity-news/news/donald-trumps-extravagant-gold-rimmed-nyc-penthouse-is-amazing-pics-20151111/>

<sup>8</sup> Stephen Graham, *Vertical: The City from Satellites to Bunkers*, London : Verso 2016.

<sup>9</sup> Ab einem bestimmten Grad gestalterischer Maßlosigkeit läuft selbst Satire nur noch ins Leere: <https://www.curbly.com/trump-is-a-living-mcmansion>

<sup>10</sup> Man darf allerdings davon ausgehen, dass die materielle Ausgestaltung der persönlichen Lebenswelt auch in den exklusiven Kreisen, die sich einen solch superlativischen Auftritt leisten können, eher selten einfach nur darauf abzielt, zu zeigen, wie viel man hat, bzw. dass man nun einmal mehr hat als andere. Schließlich sinken, wie allein schon die große Zahl privater gemeinnütziger Stiftungen belegt, mit steigendem Vermögen ja nicht

## Urban Living

Diese Distinktionsstrategie lässt sich allerdings ebenso gut auch umkehren. Das ist ähnlich wirkungsvoll, wesentlich unaufwendiger und vor allem deutlich subtiler, denn es markiert soziale und ökonomische Distanz als Vorsprung ideeller Natur. Zwar folgt auch eine Ästhetik ostentativer Schlichtheit und Strenge einer Logik der Überbietung; allerdings geschieht dies unter dem Vorzeichen bewussten Verzichts, weshalb ein solcher Auftritt in aller Regel bereitwillig als Ausdruck eines vorbildlichen Lebensregimes betrachtet wird, dessen Wert sich gerade nicht an der Höhe des Vermögens, sondern an besonderen Charaktereigenschaften und Tugenden bemisst, etwa einem außergewöhnlichen Maß an Selbstkontrolle und der Fähigkeit zu konzentrierter Hingabe<sup>11</sup>. An das dignifizierende Potential derartiger Rangzuschreibungen schließen insbesondere die Wohn- und Wohnbegleitindustrien für ökonomisch Bessergestellte an, deren Raumin szenierungen bemerkenswert selten sybaritische Opulenz zelebrieren. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle setzen sie vielmehr auf die edle Entrücktheit vollendeter Reduktion. Von der Immobilienwerbung über die internationalen Design- und Lifestylemagazine bis hin zum Coffee-Table-Architekturbuchmarkt<sup>12</sup> ist die visuelle Standardformel dafür seit gut 30 Jahren im Wesentlichen dieselbe: ein urbaner, an die "geadelte Sachlichkeit"<sup>13</sup> der Avantgardearchitektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts angelehnter, formstrenger, farbarmer, weiträumiger Minimalismus.

---

automatisch die ethischen Selbst- und Fremdanforderungen. Im Idealfall will man vielmehr anzeigen, dass man seine außergewöhnliche Stellung ebenso außergewöhnlichen Charaktereigenschaften, Tugenden und Fähigkeiten verdankt (dies suggestiv zu vermitteln, war darum seit jeher die zentrale Aufgabe höfischer Kunst). Ein Selbstdarstellungsmodus, der auf superlativische Überbietung setzt, birgt allerdings nicht nur das Risiko, dass diese Botschaft hinter dem materiellen Prunk verschwindet. Er kann auch nur inneren Qualitäten überzeugend Ausdruck verleihen, die ihrerseits einer Überbietungslogik folgen – also etwa Geschäftssinn, Durchsetzungskraft, Führungsstärke, Risikobereitschaft – und die ethisch dementsprechend ambivalent bewertet werden.

<sup>11</sup> Reichlich Beispiele dafür finden sich in jedem beliebigen Buch, das Ludwig Wittgensteins Intermezzo als Architekt gewidmet ist.

<sup>12</sup> Pars pro toto für das erste Feld kann der Webauftritt des Münchner Immobilienprojekts Schwabinger Tor stehen – <https://www.schwabinger-tor.de/de/wohnungsangebot/#styles> –, für das zweite *Dezeen*, nach (glaubhaften) eigenen Angaben die erfolgreichste Architektur- und Design-Website der Welt (<https://www.dezeen.com/interiors/>), für das dritte Philip Jodidio, *Homes for our Time: Contemporary Houses around the World*, Köln : Taschen 2018.

<sup>13</sup> Der Terminus stammt von Gustav Adolf Platz, der 1927 in dem Band *Die Baukunst der neuesten Zeit* (S.76), erschienen als Ergänzungsband zur Propyläen Kunstgeschichte, damit den "leitenden Stilgedanken" des Neuen Bauens charakterisierte, den für ihn das Dessauer Meisterhaus von Wassily Kandinsky am reinsten vorführte.

Werfen wir einen Blick in eine beliebige Ausgabe von Wallpaper<sup>14\*</sup>, zum Beispiel in das Septemberheft 2019 ("The Style Issue"), wo man unter Dutzenden ähnlicher Interieurvisualisierungen auf eine doppelseitige Annonce der italienischen Firma Poliform für ein Sofa der Modellreihe "Mondrian<sup>15"</sup> trifft. Die rechte Seite ist bis auf das kleine Firmenlogo und die nach Art musealer Hinweistafeln in winziger Schrift am unteren Bildrand genannten Namen des Designers und seines Werks weiß belassen. Auf der linken blickt man in einen großzügig dimensionierten, luxuriös ausgestatteten Wohnraum. Durch ein Fenster in der Rückwand lässt sich vage ein einheitliches Ensemble aus grauweißen, allem Anschein nach erst kürzlich errichteten Wohn- oder Bürotürmen ausmachen. Wir befinden uns also in der Stadt, und zwar offenbar in einem höheren Stockwerk, denn vom direkten Nebengebäude sind im Anschnitt nur die oberen zwei Drittel bis zur Dachkante sichtbar.

Das Motiv des herrschaftlichen Blicks dient in diesem Fall aber nur nebenbei als sozialer Hierarchiemarker. Die Kulisse sorgt vor allem dafür, dass der Showroom-Charakter des Ambientes nicht allzu aufdringlich wird und das Spiel mit der Suggestion des Dokumentarischen verdirbt. Der Blickwinkel ist so gewählt, dass Grundriss und Gesamtausdehnung des Raums letztlich unklar bleiben – wie weit die nächste, der Wand im Bildhintergrund gegenüberliegende Raumbegrenzung entfernt ist, lässt sich nur mutmaßen. **Aber schon der Teil, den man einsehen kann, lässt keine Zweifel daran, dass sich hier ein gehobenes Wohlstandsniveau mit ebenso gehobenen gestalterischen Ansprüchen verbindet.**

Der menschenleere Raum wird von einer makellos planen, weißen Feinputzdecke überspannt. Auf dem seidenmatt schimmernden, ebenholzfarbenen Holzboden, über dem sie wie ein riesiges Segel zu schweben scheint – tatsächlich lässt die Fläche weniger an starren Beton denken als vielmehr an straff gespannten

---

<sup>14</sup> Wallpaper\* existiert seit 1996 und richtet sich an eine internationale, ökonomisch gut situierte, reisefreudige, formbewusste, mode- und kunstaffine Kundschaft, die keinen Anstoß daran nimmt, dass die Grenzen zwischen Werbung und Berichterstattung hier ständig ineinanderfließen. Im Septemberheft 2019 trifft man erst ab Seite 72 überhaupt auf redaktionellen Inhalt – die gesamte vorangehende Strecke bespielen die global Player der "Bereicherungsökonomie" (Arnaud Esquere/Luc Boltanski), aus deren Marketingbudget sich die Zeitschrift finanziert, die mit einer eignen Städtereiseführerreihe und einem Design-Webshop allerdings längst selbst zum Brand geworden ist.

<sup>15</sup> Die Sitzgarnitur kostet in der hier gezeigten Ausführung so viel wie ein Kleinwagen. Das ist zweifellos eine Menge Geld, allerdings bekommt man bei der Firma Knoll dafür gerade einmal einen Mies van der Rohe Barcelona Sessel mit Hocker, gut erhaltene Vintage Exemplare sind um ein Vielfaches teurer.

Zeltstoff –, bildet ein ornamentloser, uni wollfarbener, an zwei Seiten dunkel eingefasster Kurzflorteppich mit reichlich über fünf Metern Kantenlänge eine quadratische Insel für eine mehrteilige, L-förmige Couchlandschaft. Ihr Schiefergrau wird in den sorgsam aufgestellten Sofakissen und dem hellen, ungewöhnlich exakt verarbeiteten Sichtbeton der Kaminwand chromatisch nach oben variiert. Farbakzente in die Gegenrichtung bilden ein kleiner metallener Beistelltisch, die nahezu schwarzen Sockelleisten, die den Fußboden optisch von den nackten Wänden absetzen und zugleich die Funkenschutzplatte des Kamins in den Raum integrieren, sowie die schlanke Stele vor der Wandseite der Türleibung im Hintergrund, die als Podest für eine weiße, vasenartige Kleinskulptur dient, aber womöglich im Hauptberuf ein exklusives Soundelement vorstellt. Zwei cognacbraune Ledersessel, ein Sofatisch mit weißer Deckplatte aus Marmor und einer Sockelebene, in der der Holzton des Bodens wiederkehrt, vervollständigen das Interieur<sup>16</sup>.

### Kompromisslose Konsequenz

Wandparallel rechtwinklig auf einem Teppich um einen Sofatisch herum arrangierte Sitzgruppen trifft man hierzulande in den allermeisten (mehrräumigen) Wohnungen an<sup>17</sup>. Dennoch würde man zögern, hier von einem Wohnzimmer zu sprechen. Zu tief sind in die Vorstellungen, die sich mit diesem Wort verbinden, die Spuren einer bis weit ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Wohn- und

---

<sup>16</sup> Dass die Wandflächen nirgendwo von Steckdosen oder Lichtschaltern durchbrochen werden und in dem Raum trotz seiner beeindruckenden Größe nicht ein einziger Beleuchtungskörper zu sehen ist, muss nicht überraschen. Schließlich gibt es diese Wohnung nicht etwa irgendwo in der realen Welt, sie musste nicht entdeckt werden, angemietet, hergerichtet, ausgeleuchtet und abgelichtet. Das Bild wurde vielmehr, wie das bei professionellen Einrichtungsvisualisierungen seit vielen Jahren üblich ist, entweder komplett am Bildschirm generiert oder zumindest aus unterschiedlichen Einzelementen digital inandergeschmolzen. Es handelt sich also Pixel für Pixel um kontrollierte Fiktion. Auch Interieurwerbung, die sich an eine weniger vermögende und distinktionsbewusste Klientel richtet, beispielsweise der IKEA-Katalog, wird mittlerweile so hergestellt. Das schafft zwangsläufig Abgrenzungsprobleme. In der Welt der analogen Fotografie konnte die Aura des Mondänen durch fototechnische Hochrüstung, kostspielige Settings und hochwertigen Druck verlässlich ins Bild gesetzt werden. Der verschwenderische Aufwand war ein massiver Kostenfaktor, er garantierte aber auch Exklusivität. Die Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung haben aufwendige Fotoinszenierungen hingegen für Jedermann erschwinglich gemacht. Entsprechend schwieriger ist es geworden, ein außergewöhnliches Anspruchsniveau zu markieren.

<sup>17</sup> Vgl. Alphons Silbermann, *Vom Wohnen der Deutschen*, Köln (u.a.) : Westdeutscher Verlag 1963; Ders., *Neues vom Wohnen der Deutschen (West)*, 1991 bzw. *Das Wohnenerlebnis in Ostdeutschland* 1993, beide Köln : Verlag Wissenschaft und Politik; sowie Josef Annette Harth/Gitta Scheller, *Das Wohnenerlebnis in Deutschland. Eine Wiederholungsstudie nach 20 Jahren*. Heidelberg : Springer VS 2012.

Diskursgeschichte eingeprägt, in deren Verlauf es zunehmend üblich wurde, die Wohnung – oder pathetischer: das Heim<sup>18</sup> – nicht so sehr als ein Innen und Außen verschränkender Kreuzungspunkt unterschiedlichster sozialer Interaktionsformen und Funktionsbereiche oder auch als halböffentliche Bühne der sozialen Repräsentation zu betrachten, sondern vielmehr als Insel der Privatheit, als Rückzugs- und Erholungsstätte der Kernfamilie angesichts der vielfältigen Herausforderungen und Zumutungen einer Zivilisation<sup>19</sup>, die all ihrer technologischen und wissenschaftlichen Errungenschaften zum Trotz von vielen als materialistisch, nutzenorientiert, konkurrenzgetrieben, unübersichtlich, hektisch und hässlich empfunden wurde. (Der überwältigende Erfolg historistischer Architektur und Gestaltung während des 19. Jahrhunderts ist eines der zentralen Symptome dieses Leidens an der eigenen Gegenwart.)

Das Heim, stellte John Ruskin ganz in diesem Sinne 1865 in einem Vortrag fest, habe ein "Ort des Friedens" zu sein, "Zuflucht, nicht nur vor aller Verletzung, sondern vor allem Schrecken, allem Zweifel, aller Spaltung"; niemals dürften "die Sorgen des äußeren Lebens" in diesen geheiligten Raum eindringen<sup>20</sup>. Damit war die Wohnung zugleich als natürliche Domäne der Frau definiert, die schließlich vom alltäglichen Daseinskampf freigestellt war und zugleich durch ihr "Wesen" vermeintlich prädestiniert, für den beseelenden Zauber zu sorgen, der die Intimität des Häuslichen als Gegenwelt zur Prosa von Industrie, Geschäft und

---

<sup>18</sup> Die auf einen affektiven Mehrwert abhebende Unterscheidung zwischen Wohnung und Heim gehört zu den Konstanten der Wohnratgeberliteratur vom 19. Jahrhundert bis in 1970er Jahre. Typisch sind Formeln wie: Nicht die "Wirkung nach außen, das Geltungsbedürfnis und der schöne Schein" sondern die von der Hausfrau herzustellende "Atmosphäre und Harmonie", machen die Wohnung zu dem, "was sie sein soll: zum Heim". (Geleitwort von Martha Bode-Schwandt zum Katalog der Werkbundaustellung zum Thema "Neues Wohnen" des Jahres 1949 in Köln.)

<sup>19</sup> Erste Indizien für eine beginnende Abgrenzung des Innen vom Außen finden sich bereits im Holland des 17. Jahrhunderts, wo parallel zu einer entsprechenden Veränderung der Hausgrundrisse das Genre des Interieurbilds entsteht. (Vgl. Karin Leonhard, *Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerie Vermeers*, München : Fink 2003, insbes. Kapitel 2.) Entscheidende Wegmarken stellen der zivilisationskritische Natürlichkeitsdiskurs des 18. Jahrhunderts von Rousseau bis Schiller dar sowie die ideell daran anschließende, klassizistische Doktrin der noblen Schlichtheit. (Vgl. Christian Demand, *Die Beschämung der Philister. Wie die moderne Kunst sich der Kritik entledigte*, Springe : zuKlampen 2003, S. 27ff.) Dass ausgehend von den höheren Rängen der Gesellschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Wohnung zunehmend als nicht-öffentliche Sphäre angesehen wurde, führt der anspruchsvolle Minimalismus der ostentativ nach innen gewandten Raum- und Möbelkunst des Biedermeier anschaulich vor Augen (Vgl. Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder, Laurie Winters (Hrsg.), *Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit*, Ostfildern : Hatje Cantz 2006). Breitenwirkung gewinnt diese Differenzierung allerdings erst mit der grundstürzenden Dynamik der sozialen, demografischen, technologischen und urbanistischen Umbrüche der zweiten Jahrhunderthälfte.

<sup>20</sup> John Ruskin, *Von den Gärten der Königin*, in: *Sesam und Lilien, Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung*, Bd. 2, Leipzig : Eugen Diederichs 1900, S. 126-184, hier S. 148.



Politik erscheinen ließ. Es liegt auf der Hand, dass bei diesem Poetisierungsprojekt dem Raum, der alle Familienmitglieder zusammenführte, ein besonderer Stellenwert zukam. Das Wohnzimmer, ließ die Zeitschrift *Inneneinrichtung* im Jahr 1907 ihre Leser wissen, müsse "wirklich ein 'Heim' sein, eine Art intimen Salons und, wenn ich so sagen darf, gewissermaßen architektonisch das, was die Novelle literarisch: es soll vom Gemüts-, vom Seelenleben der darin auftretenden und handelnden Personen erzählen<sup>21</sup>. "Das Wohnzimmer, der Hauptaufenthalt der Familie, ist der traueste Raum der Wohnung", tönte es wie ein Echo Mitte der 1920er Jahre aus einem deutschen Einrichtungsratgeber: "Bilder und Möbel erinnern an vergangene Generationen. Hier spricht das 'Gemüt' und die Gemütlichkeit. Eine Fond- oder Ingrain-Tapete in Tönen mittlerer Stärke wird dem Raume die erwünschte Bindung, dem Familienleben den warmen, ruhevollen Hintergrund geben<sup>22</sup>."

Zwar wurde von den Parteigängern des Neuen Bauens zur selben Zeit intensiv für die alternativen Gemütswerte funktionaler Nüchternheit sowie für weniger kleinfamilienzentrierte Wohnformen geworben, die erhoffte breite Resonanz blieb jedoch aus<sup>23</sup>. Die Vorstellung, dass eine Wohnung vor allem das "Gefühl sicherer

---

<sup>21</sup> Moritz Otto Baron Lasser, *Bausteine zu einem wirklichen Heim*, in: *Innendekoration*, XVIII (1907) 8, S. 250–253, hier 253.

<sup>22</sup> *Das Schöne Heim. Ratgeber für die Ausgestaltung und Einrichtung der eigenen Wohnung*, herausgegeben von Alexander Koch, 2. verbesserte Ausgabe, Darmstadt: Verlag A. Koch 1924, S. 67. Der Heimeligkeitsimperativ strahlte auch auf das repräsentative Bauen aus. In der Zeitschrift *Die Dame* wurde Mitte April 1919 (Heft 13, 46. Jahrgang, S. 5) etwa das von Emanuel von Seidl erbaute Schloss Wolfsbrunn im Erzgebirge folgendermaßen vorgestellt: "Stattlich und behaglich, ist es im ganzen und einzelnen so gebaut, daß Zweck und Reiz in einem verwachsen. Großlinig und weiträumig ist das Gepräge der Gartenanlage, aber überall durchdrungen von anmutenden, gemütlichen Zügen." Selbst die von Marcel Breuer für das Ehepaar Piscator unter Einsatz zahlreicher Metallrohrmöbel und einer Turngerätewand mit Punchingball im Herrenschlafzimmer ostentativ schnittig und puristisch gestylte Wohnung in Berlin wurde in Heft 14/1927 der *Dame* (S. 10-13) unter der Behaglichkeitsformel "Das Heim Piscators" vorgestellt. Der kurze Beiteil von Hildegard Piscator, die auf einem der Fotos an ihrem Toilettentisch zu sehen ist, begann mit dem Satz:

"Es galt, aus einer alten Wohnung eine neue, helle, sachgemäße und doch, gemütliche Wohnung zu machen."

<sup>23</sup> In der Zeitschrift *Das Ideale Heim* etwa stellte ein angesichts der gesellschaftlichen Widerstände gegen die Architektur der Neuen Sachlichkeit spürbar ratloser Mitarbeiter 1927 die Frage, woher es denn rühren könnte, dass so viele Menschen dem Gedanken, etwa ein "Gropius-Haus" zu beziehen, derart reserviert gegenüberstünden. Natürlich war hier von einem Bauen großbürgerlichen Zuschnitts die Rede, wie es Walter Gropius bei den Dessauer Meisterhäusern – und insbesondere bei seinem eigenen – vorgeführt hatte, und nicht etwa von der parallel dazu errichteten seriellen Tristesse in Dessau-Törten. Ein solches Haus, war er sich sicher, sei "durch die asketische Strenge, die auf Ornamente wie Bilder, auf jegliche Einzelbetonung" verzichte, für "die 99prozentige Mehrzahl" ungenießbar: "Die Masse wird allenfalls das zweckdienliche Schlafzimmer mit den eingebauten Schränken und dem verdeckten sonstigen Mobiliar akzeptieren – doch nie dieses Wohnzimmer! 'Man' will die Ablenkung der Kleinigkeiten, die Befriedigung des Sammeltriebes, die Lust am Detail, am Besitz, am, sagen wir es offen: am Reichtum! Das vermißt hier die Mehrzahl, die sich zwischen zwar farbigen, aber nackten Wänden, zwischen zwar praktischen, aber kahlen Möbeln bald unsäglich arm, hilflos, verlassen Vorkommen würde." (*Das ideale Heim* 6/1927, S. 340.) Damit, dass im minimalistischen Wohnen

Geborgenheit" zu vermitteln habe, weil sie nur dann für ihre Bewohner "zu einem Stück seelischer Heimat<sup>24</sup>" werden könne, bestimmte die öffentlichen Wohndebatten in Deutschland bis weit in die Zeit des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg, ob im Osten oder im Westen. Und wer sich einmal die Mühe macht, in das Werbematerial bundesdeutscher Bausparkassen oder in die Fotostrecken von Modellwohnungen in Publikumszeitschriften wie *Schöner Wohnen* von den 1960er Jahren bis heute einzutauchen, wird schnell bemerken, dass sich die Gravitationskräfte dieser idyllischen Konstruktion der "eigenen vier Wände" und des mit ihr amalgamierten, normativ aufgeladenen Familienbildes noch immer nicht verbraucht haben.

Die Ästhetik, die das Poliform-Interieur inszeniert, gibt der Antithese dazu anschaulich Gestalt. Der strenge, diffus und zugleich taghell ausgeleuchtete Raum signalisiert überlegene Daseinskompetenz und souveränes Understatement – kein Wunder, dass Finanz- und Versicherungswirtschaft gerade solche Interieurs so gern als Marketingkulisse nutzen. Mit den mittelständischen Eigenheimidyllen des 20. Jahrhunderts hat er so wenig gemein wie mit dem "inneren Orient" (Dolf Sternberger) der bürgerlichen Wohnkultur des neunzehnten<sup>25</sup>. Jegliche Erwartungen an ein Moment familiärer Intimität und entspannter Behaglichkeit werden schon allein durch die außergewöhnlich großzügigen Abmessungen der Sitzgruppe unterlaufen, die intime Gespräche über den Sofatisch hinweg schlicht unpraktikabel erscheinen lassen. So schwer zu sagen ist, welchen Formen des geselligen Umgangs dieser schwere, glänzende Block zuarbeiten könnte, der mit seinen erratisch angeordneten Table-Books<sup>26</sup> den Wunsch, die Sessel womöglich näher an das Sofa

---

gerade deshalb Distinktionspotentiale angelegt sein könnten, weil die Fähigkeit, über derart schwächliche Impulse erhaben zu sein, offensichtlich selten ist, rechnete der Autor offenbar nicht.

<sup>24</sup> Richard Bempohl, Hans Winkelmann, *Das Möbelbuch. Ein Nachschlagewerk über Möbel und ihre Anordnung im Raum*, Gütersloh : Bertelsmann 1958, S. 6.

<sup>25</sup> Es unterscheidet sich aber ebenso radikal von der des Großbürgertums Ende des 19. Jahrhunderts, dessen repräsentative Raumenfiladen sich "durch eine reiche, differenzierte Wand-Gestaltung" auszeichnete sowie durch "Mobiliar, das verschiedenen Epochen und Kulturkreisen" entstammte (Celina Kress, *Zwischen Garten und Stadt - die Architekten in Berlins 'Zug nach Westen'*. In: Heinz Reif (Hrsg.), *Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt*, Berlin : Gebr. Mann 2008.S. 93-131, hier: 104.

<sup>26</sup> Die Zeit, in der sich durch Bücherwände Kultiviertheit signalisieren ließ, scheint endgültig vorbei zu sein – auf den 235 Seiten der Wallpaper\*-Ausgabe findet sich ein einziges kleines Foto eines Londoner Apartments, in dem überhaupt in paar Bücher in einem Regal zu sehen sind. Um welche Lektüre es sich auf dem Tisch des Poliform-Zimmers handelt, bleibt unklar. Die meisten Bände haben Ausstellungskatalogformat. Im Vordergrund

zu rücken, gar nicht erst aufkommen lässt: Ganz sicher ist er nicht dazu da, "die Weberschiffchen der Interessen, der Blicke, der Gespräche hin und her spielen zu lassen und am Tuch der Familie weiterzuweben", wie das Günther Anders 1955 für den bürgerlichen Wohnzimmertisch konstatierte, für den er den treffenden Terminus des "sozialen Symptommöbels" erfand<sup>27</sup>.

Symptomcharakter haben hier die makellose Gepflegtheit und das Fehlen jeglicher Gebrauchsspuren, die den irritierenden Eindruck einer entropielosen Welt erzeugen, aber auch die kompromisslose Konsequenz, mit der alle Elemente des Interieurs auf den Zusammenklang der Formen, Größenverhältnisse, Materialien und Texturen abgestimmt und dabei zugleich in den umgebenden architektonischen Rahmen eingepasst sind. Das rigide Farbregime, das sich auf ein extrem schmales, dezidiert unbuntes Spektrum aus Schwarz-, Weiß-, Grau- und Brauntönen beschränkt<sup>28</sup>, die fein gestuft aufeinander antworten, treibt die Einheitlichkeit des Erscheinungsbilds vollends bis an die Grenze des Unwahrscheinlichen. Weil die

---

kann man auf einem Buchrücken die Buchstabenfolge NOMA erkennen. Vermutlich ist der Phaidon-Band *Time and Place in Nordic Cuisine* aus dem Jahr 2006 gemeint, in der René Redzepi die Küche des von ihm geführten, dänischen Nobel-Restaurants präsentiert.

<sup>27</sup> Günther Anders, *Die Welt als Phantom und Matrise. Philosophische Gedanken zu Rundfunk und Fernsehen*, Merkur, Mai 1955, S. 401-416. Die Idealkonstruktion des "zentripetal" organisierten Wohnzimmers dient bei Anders als ideologiekritischer Hebel, um den häuslichen Radio- und Fernsehkonsum als Degenerationssymptom kritisieren zu können.

<sup>28</sup> Das Verschwinden bunter Lackierungen aus dem Straßenbild, das hierzulande seit etwa zwei Jahrzehnten zu beobachten ist, bildet dazu eine interessante Parallele. Der jährlichen Statistik des deutschen Kraftfahrt-Bundesamts zufolge ([https://www.kba.de/DE/Statistik/Fahrzeuge/Neuzulassungen/Farbe/farbe\\_node.html](https://www.kba.de/DE/Statistik/Fahrzeuge/Neuzulassungen/Farbe/farbe_node.html)) wurden im vergangenen Jahr zwei Drittel aller neu zugelassenen Pkws schwarz, grau oder weiß ausgeliefert (Der helle Elfenbeinton von Taxis wird in der Erhebung als Gelb, Silber als Grau erfasst.) Damit setzt sich ein Trend fort, der um die Jahrtausendwende einsetzte, als mit Grau (31,2 Prozent) erstmals eine Nicht-Farbe im Beliebtheitsranking auf dem ersten Platz landete. 1992 war noch jeder 4. Pkw rot ausgeliefert worden, 1996 eines von fünf Fahrzeugen grün, 1998 lag Blau mit knapp 25 Prozent vorn. 2004 waren dann bereits 67 Prozent aller Neuanmeldungen schwarz oder grau (Weiß spielte damals praktisch noch keine Rolle). Seither dominieren auf dem Fahrzeugmarkt die Nichtfarben. Auffällig ist, dass die Farbwahl offenbar mit der Fahrzeuggröße korreliert: Je teurer der Wagen, desto seltener fällt die Wahl auf bunte Farben. In der kleinsten Wagenkategorie waren 2018 lediglich 37 Prozent schwarz oder grau lackiert, im Luxussegment dagegen satte 73 Prozent. Rechnet man die noch einmal fast 15 Prozent weißer Exemplare dazu sowie die sieben Prozent blauer Fahrzeuge, die ab der oberen automobilen Mittelklasse für gewöhnlich in Varianten mit hohem Schwarzanteil oder in stark ausgezehten, graulastigen Tönen bestellt werden, so ergibt sich ein nahezu vollständig unbuntes Farbspektrum von Weiß über Grau zu Schwarz. (Die Hersteller bewerben kleinere und größere Fahrzeugmodelle in der Regel bereits in den entsprechenden Lackierungen.) In vielen Fällen ist überdies zumindest ein Teil der Scheiben dunkel getönt, was die Fahrzeuge farblich noch einheitlicher wirken lässt (einmal ganz davon abgesehen, dass Personalfahrzeuge über die vergangenen vier Jahrzehnte ständig größer geworden sind). Man kann getrost davon ausgehen, dass sich dabei nicht einfach nur die individuellen koloristischen Präferenzen der Kundschaft abbilden, sondern dass Farbe hier bewusst als Bedeutungsträger eingesetzt wird: Den zahllosen einschlägigen Umfragen zufolge rangieren Schwarz und Weiß in der Beliebtheitskala seit Jahrzehnten konstant hinter Blau, Grün und Rot. Dieser Befund gilt für Europa ebenso wie für die USA und zwar unabhängig von Alter, Geschlecht oder sozialem Umfeld der Befragten (Vgl. Michel Pastoureau, *Schwarz. Geschichte einer Farbe*, Darmstadt : von Zabern 2016, S. 190.)

wenigen Farbtöne allesamt in stupender Brillanz und Sättigung auftreten, erlebt man die koloristische Auszehrung aber nicht etwa als Mangel. Sie verstärkt vielmehr den allgemeinen Eindruck unüberbietbarer Perfektion und vollständiger Kontrolle. Es passt ins Bild, dass sich im gesamten Raum nirgendwo ein Gegenstand findet, der irgendwelche Rückschlüsse auf Besitzer, Benutzer oder Bewohner zuließe, für die er eine besondere Bedeutung haben könnte.

So strahlt das Interieur mit seinen gefällig angeordneten Flächen und Kuben das unpersönliche Flair einer soeben vom Reinigungspersonal verlassenen großstädtischen Hotelsuite oder auch eines *serviced apartment* im Premiumsegment<sup>29</sup> aus, wo sich im Erdgeschoß ein Apple- oder Bang & Olufsen-Store atmosphärisch ideal einfügen würde, wobei die Gesichtslosigkeit des Interieurs der Gesichtslosigkeit der Fassaden entspricht, die man durch das Fenster im Hintergrund sehen kann, und die dafür sorgen, dass sich die Szenerie nicht näher lokalisieren lässt. Zugleich bremst die forcierte Auszehrung der Farbpalette jeden Versuch einer genaueren zeitlichen Festlegung aus. Mit den bunten Tönen fehlt auch der vom technologischen Fortschritt getaktete, charakteristische farbliche Zeitmarker, der die Ära der analogen Fotografie begleitete: Die Imaginationen des *Urban Living* spielen in einer ewigen und ortlosen Gegenwart.

### Leere Welt

Das gilt auch für die suburbane Variante dieser Wohnwelt, die über denselben raumgreifenden Minimalismus mit denselben hochwertigen Materialien, derselben kompositorischen Raffinesse, derselben Aufmerksamkeit für subtilste Nuancen und derselben aseptischen Aufgeräumtheit Souveränität, Geschmackssicherheit, Weltläufigkeit, kulturelle und konsumistische Gewandtheit anzeigen sollen. Mit dem Unterschied, dass in Suburbia große, oft bodentiefe Fenster und gläserne

---

<sup>29</sup> Eine ganz ähnliche Raumwirkung hatten die extrem unterkühlten, technizistisch anmutenden Interieurs und Gesellschaftsräume für ein fiktives "Wohnhotel oder Boardinghouse", die Walter Gropius mit Marcel Breuer 1930 als Beitrag des Deutschen Werkbunds zur Exposition d'art decoratif in Paris entwickelte (Abbildungen in *Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Heft 11/12, 1930, S. 281ff). Zur Geschichte der zunehmenden Verschmelzung der Ästhetik moderner Wohnräume mit der öffentlicher, kommerziell genutzter Räume wie Hotels, Malls, Clubs oder Flughafen-Lounges siehe Penny Sparke, *The modern Interior*, London : Reaktion Books 2008.

Schiebetüren Ausblick auf die umgebende, stets sorgfältig domestizierte und in das Gesamttabelleau eingepasste Natur geben. In einer Titelgeschichte des amerikanischen *Architectural Digest* wurde kürzlich das von einem anderthalb Hektar großen Landschaftspark umgebene Anwesen von Kim Kardashian und Kanye West in Kalifornien vorgestellt, nach Ansicht der Redaktion "one of the most fascinating, otherworldly, and, yes, strange pieces of domestic architecture on the planet"<sup>30</sup>. Faszinierend daran ist vor allem, wie die Ästhetik des Unwahrscheinlichen hier durch die gleiche Art ostentativer Maßlosigkeit auf die Spitze getrieben ist, die auch Trumps vertikalisiertes Versailles in Manhattan auszeichnet. So sind in dem riesigen Gebäude Wände, Böden und Decken durchgehend im selben Material und dabei zugleich im identischen Weißton gehalten, um die Eindeutigkeit des tektonischen Gefüges optisch aufzulösen: "an otherworldly oasis of purity and light".

Die historische Blaupause für diese Deutung – hinter der man, wie David Batchelor gezeigt hat, ebensogut neurotische Farbangst vermuten könnte<sup>31</sup> – hat Le Corbusier 1925 mit seinem legendären Hymnus auf das Weiß gekalkter Wände als "Auge der Wahrheit"<sup>32</sup> vorgelegt: "Le blanc de chaux est extrêmement moral." Dafür, dass strahlend weiße Wände bald schon zwingend zum Dresscode der architektonischen Moderne gehörten, sorgten aufgeregte öffentliche Auseinandersetzungen wie die um die Stuttgarter Weißenhofsiedlung mit ihren weitgehend weiß gestrichenen Bauten (von traditionalistischen Kritikern in verunglimpfender Absicht als "Araberdorf" bezeichnet), aber auch der Umstand, dass Architekturfotos noch über Jahrzehnte fast ausschließlich schwarz-weiß publiziert wurden, bunte Farbwerte also schlicht unsichtbar blieben<sup>33</sup>. Der Reflex,

---

<sup>30</sup> *Architectural Digest*, Heft 2/2020; online unter <https://www.architecturaldigest.com/story/kim-kardashian-kanye-west-home>.

<sup>31</sup> David Batchelor, *Chromophobia*, London : Reaktion Books 2000.

<sup>32</sup> "Si la maison est toute blanche, le dessin des choses s'y détache sans transgression possible; le volume des choses y apparait nettement; la couleur des choses y est catégorique. Le blanc de chaux est absolu, tout s'y détache, s'y écrit absolument, noir sur blanc; c'est franc et loyal. Mettez-y des objets malpropres ou de faux goût; cela saute aux yeux. C'est un peu les rayons X de la beauté. C'est une Cour d'assises qui siège en permanence. C'est l'œil de la vérité. Le blanc de chaux est extrêmement moral." Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris : Les Éditions de "L'Ésprit Nouveau", 1925, S. 193.

<sup>33</sup> Das gilt natürlich auch für die Bauten Le Corbusiers. Auf dem berühmten Werbefoto aus dem Jahr 1928 etwa, das vor der Kulisse des von Corbusier zusammen mit Pierre Jeanneret entworfenen Doppelhauses für die Stuttgarter Weißenhofsiedlung eine junge Frau in hellem Kleid vor einem Mercedes Roadster zeigt, wirken die sattrote Rückwand die strahlend blauen Stahlpfeiler im Erdgeschoß einfach nur grau. (<https://mercedes-benz-publicarchive.com/marsClassic/de/instance/picture/Weissenhof-Siedlung-838-PS.xhtml?oid=180880>) Le

nicht nur Form-, sondern auch Farbakese als Zeichen für höheres Menschentum zu lesen, setzte sich jedenfalls fest und lässt sich bis heute verlässlich abrufen: "Kein Protz, kein Bling, keine Schnörkel", verbeugte sich ein deutscher Kommentator ehrfurchtsvoll vor Kardashian und West, das "hätte man den beiden gar nicht zugetraut<sup>34</sup>". Bündiger kann man die Pointe dieses megalomanen personal-branding-Projekts nicht auf den Punkt bringen.

Wie die auf überschaubarere Vermögensverhältnisse herunterskalierte Version dieser Wohnwelt aussieht, zeigen unter anderem die Fotobände, mit denen das Architektur- und Designmagazin *Häuser* in Kooperation mit dem Bund Deutscher Architekten seinen jährlichen Preis für die "besten Einfamilienhäuser" aus ganz Europa vorstellt. Auch in diesen durchgehend großzügigen Interieurs dominieren Weiß-, Grau- und Brauntöne. Auch hier gibt es keine Bilder und Möbel, die "an vergangene Generationen" erinnern könnten, geschweige denn persönlichen Krimskrams. Selbst die wie mit der Schablone um die langen Esszimmertische herum aufgestellten Holzstühle sind in so perfektem Zustand, dass sich nicht entscheiden lässt, ob es sich um skandinavische Originale aus den 60ern oder um kostspieliges Retrodesign handelt. Sämtliche Gebäude sind als Solitäre, isoliert von der bebauten Umgebung jenseits des eigenen Grundstücks, ins Bild gesetzt, so als handelte es sich nicht um Wohnhäuser sondern um Garten- oder Landschaftsskulpturen, was sich auch im Tenor der Jurybegründungen spiegelt ("Die wenigen einfachen Materialien sind präzise gefügt", "in der Summe aus Alt und Neu entsteht eine außerordentlich stimmige Gesamtanmutung" etc.).

Die erste Abbildung, die einem in der Ausgabe von 2019 begegnet<sup>35</sup>, präsentiert über zwei Seiten im Breitformat die Front eines streng kubischen, außen in kleidsamen Kaminwandsichtbeton gehüllten, innen weiß gestrichenen Wohnhauses, durch dessen nur durch die schmalen Boden- und Wandzungenstreifen des

---

Corbusier seinerseits scheint sich übrigens nie übermäßig an sein eigenes Weiß-Dogma gebunden gefühlt zu haben, er entwickelte ab 1930 mit der Polychromie Architecturale sogar ein eigenes Farbsystem, das bunte wie unbunte Farben gleichermaßen umfasste. Ausführlich dazu Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press 1995.

<sup>34</sup> <https://www.spiegel.de/stil/haus-von-kim-kardashian-und-kanye-west-ganz-in-weiss-a-9065bff5-bc5b-4552-8a64-23fba35aef5>

<sup>35</sup> Bettina Hintze (Hrsg.), *Zeitlose Häuser. In der Tradition der Moderne. Minimalistisch | Klar | Reduziert, Die Sieger des HÄUSER-Awards*, München, London, New York : Prestel 2019.

Betonraster unterbrochene Verglasung man bei Dämmerung in die Räume einer so hell erleuchteten wie puristisch möblierten, menschenleeren Wohnung blickt, in der, als Statthalter des abwesenden Regenten, prominent platziert ein Lounge Chair von Charles Eames die Blicke auf sich zieht<sup>36</sup>. Die an ein Puppenhaus gemahnende Ansicht lässt im ersten Augenblick an die berühmte Sequenz in Jacques Tatis Film *Playtime* aus dem Jahr 1967 denken, wo sich das Familienleben der Bewohner der zur Straßenfront hin vollverglasten Parterrewohnungen eines Pariser Hochhauses vor den Augen der unmittelbar davor vorbeieilenden Passanten abspielt.

Doch von dem funktionalistischen Rigorismus, den Tati seinerzeit aufs Korn nahm, als er Räume wie Menschen in freudloses Einheitsgrau tauchte, um deren Austauschbarkeit zu markieren<sup>37</sup>, unterscheidet dieses Luxusambiente mit seinem ostentativen koloristischen Understatement sich wie ein Armanisakko von einer Zwangsjacke. In Wohnwelten wie dieser ist längst nicht mehr das volkspädagogische Projekt der Rationalisierung des Privaten am Werk, das die Menschen in einen ständigen Kampf mit sperrigen Materialien, eigensinniger Technik und scharfen Möbelkanten zwingt. Das Leben findet vielmehr in einer Welt statt, die allen Ansprüchen ihrer Bewohner vollständig ffügbar gemacht ist. Der unpersönliche Charakter der Interieurs verweist deshalb auch nicht mehr auf einen Mangel an Individualität, er bietet vielmehr jeder nur denkbaren Form persönlicher Entfaltung einen gleichermaßen neutralen wie eleganten Rahmen. In solche Räume blickt man nicht als Voyeur, sie sind von vornherein als Bühnenraum angelegt.

Welches Stück dort gegeben wird, lässt sich allerdings nur mutmaßen. Wie bei den meisten Fotos aus dem Umfeld des Neuen Bauens der 1920er Jahre<sup>38</sup> sind auch

---

<sup>36</sup> "In einer künftigen Sozialgeschichte des Möbels", schrieb Lucius Burckhardt schon 1961, "dürfte Charles Eames' Lounge Chair nicht fehlen. Er ist das Symbol moderner Managermacht und darum wohl der Thron des 20. Jahrhunderts. Die lässige Ruhe, zu der seine tiefen, schwarzen Polster einladen, ist das genaue Korrelat zu der entscheidungsschweren Spannung dessen, der sich darin niederlassen darf. Wer dieses Möbel kauft, ersteht nicht nur einen bequemen Sitz, er schätzt sich ein, gibt seinen Rang zu erkennen." *Naturgeschichte des Möbels*, Bauwelt 52/19, 1961.

<sup>37</sup> Genauer dazu siehe *Die Stadt des Monsieur Hulot: Jacques Tatis Blick auf die moderne Architektur*, hrsg. von Winfried Nerdinger, München: Architekturmuseum der Technischen Universität, 2004.

<sup>38</sup> Vgl. Andreas K. Vetter. *Leere Welt, Über das Verschwinden des Menschen aus der Architekturfotografie*, Heidelberg : Manutius 2005. Eine bemerkenswerte Ausnahme sind die Interieurs in Bruno Tauts Buch *Ein Wohnhaus* aus dem Jahr 1924, die Taut ganz bewusst auch als bewohnte Räume fotografieren ließ, getreu seiner Devise: "Das Haus muß seinem Bewohner passen wie ein gutsitzender Anzug, es muß ihn ebenso kleiden. Ästhetischer Hauptgrundsatz: Wie Räume ohne Menschen aussehen, ist gleichgültig. Wichtig ist nur, wie die Menschen darin aussehen." (S. 33)

auf den gestalterisch hochgerüsteten Interieurvisualisierungen der Gegenwart so gut wie nie Menschen zu sehen. Ob sie nun als Schauplatz subtiler Farb- und Formübungen auftreten, als Ausstellungsfläche für Möbelskulpturen dienen oder bühnenbildartig urbane Lebenskunst signalisieren sollen, in aller Regel haben wir es mit Räumen zu tun, die sich selbst genug sind, und die deshalb so gut wie keine Rückschlüsse auf den konkreten Lebensvollzug, die Gewohnheiten, Tätigkeiten, Leidenschaften ihrer Benutzer zulassen. Wie man es sonst von den Interieurbildern des 17. Jahrhunderts kennt, verraten allenfalls schüchterne Spuren gelebten Lebens – ein offenes Buch, ein halbvolles Glas, ein säuberlich abgelegtes Kleidungsstück –, dass die Tableaus womöglich doch nicht nur um ihrer selbst willen existieren. Selbst bei den preisgekrönten Eigenheimen, wo im Beibtext ständig von den Bedürfnissen der Menschen die Rede ist, in deren Auftrag sie geplant wurden, treten diese so gut wie nie in Erscheinung. Sofern überhaupt einmal einer lebhaftig auftaucht, dann blickt er/sie im Hintergrund sinnend aus dem Fenster oder schreitet soeben aus dem Bild heraus. In letzter Zeit trifft man mitunter auch auf verschwommene Gestalten, wie man sie aus der Frühzeit der Fotografie kennt, blässliche Schattenwesen, von denen aufgrund langer Belichtungsdauer nur verschwommene Konturen zu sehen sind, und die auf diese Weise anwesend und abwesend zugleich wirken.

### Höhere Geistigkeit

Weshalb aber treten die Bewohner solcher Interieurs so selten in Erscheinung? Vermutlich nicht zuletzt deshalb, weil eine derart kompromisslose Durchgestaltung der Umgebung zwangsläufig die Erwartung erzeugt, dass deren eigene Smartness nicht hinter der des Designs zurückbleiben darf. Und dem ist schwer zu genügen. Wie peinlich es werden kann, wenn Menschen dem Anspruchsniveau ihres Habitats nicht gewachsen sind, hat Jacques Tati 1957 in dem Film *Mon Oncle* vorgeführt. Dort hat der reiche Kunststofffabrikant Arpel mit Frau und Sohn ein soeben fertiggestelltes Wohnhaus in der geometrisierenden Formensprache der funktionalistischen Moderne bezogen (oder genauer: die von Tati uns seinem Ausstatter Jacques Lagrange entworfene, boshafte Karikatur eines solchen Hauses),



das alle technologischen Segnungen der Zeit in sich vereint: Es gibt einen Fernseher, Telefon, einen elektrischen Türöffner, ein High-Tech-Küche und ein automatisches Garagentor. Das Mobiliar ist fabrikneu, leicht und unkomfortabel, das Farbreime streng, der Garten kahl und steinig.

Im Haus der Arpels sieht nicht nur alles so aus, als wäre es aus der Ausstellung eines schicken Einrichtungshauses fertig übernommen, das Haus selbst ist ein Showroom, der – das Penthouse der Varoufakis' lässt grüßen –, in erster Linie dazu zu dienen scheint, den eigenen gesellschaftlichen Rang zur Schau zu stellen. Und es ist ein so unterhaltsames wie grausames Vergnügen, dem statusbesessenen Ehepaar, das schier platzt vor Besitzerstolz, dabei zuzusehen, wie es sich im Vollgefühl der eigenen Souveränität alle Ansprüche an Bequemlichkeit und Intimität versagt, die ein gestalterisch weniger ambitioniertes Ambiente ihnen hätte bieten können, dabei immer unglücklicher wird und sich überdies ständig ungewollt lächerlich macht: Den Verhaltenserwartungen, die die perfekt gestylte Wohnwelt den Bewohnern zumutet, kann letztlich keiner in der Familie genügen – die Arpels fallen ständig aus der Rolle.

Indem der Film diese Inkongruenz zum Thema macht, verhandelt er eine der zentralen Fragen der modernen Architekturtheorie: Hat Architektur ihren Nutzern zu dienen, oder die Nutzer der Architektur<sup>39</sup>? Ende der 1950er Jahre schien die Antwort darauf eigentlich festzustehen. Der Funktionalismus war dabei, als "International Style" zumindest im Westen die dominierende Rolle tatsächlich zu übernehmen, die seine Propagandisten ihm schon vor dem Krieg zugeordnet hatten. Wie alle Reformbewegungen seit Ende des 19. Jahrhunderts beanspruchte er, die Menschen von den Zwängen eines den Bedürfnissen der Gegenwart unangemessenen Wohnens zu befreien: von starren Wohnungsgrundrissen ebenso wie von massiven Möbeln, umständlicher Haushaltsorganisation und den überkommenen Vorstellungen einer hohlen Repräsentationskultur, die den Bewohnern teure Investitionen in unpraktisches, überladenes Dekor aufzwingt. Maliziös führt *Mon Oncle* vor, wie die Befreiung von den alten Zwängen neue

---

<sup>39</sup> Vgl. dazu auch Iñaki Àbalos, *The good life. A guided visit to the houses of modernity*, Barcelona : Gustavo Gili 2001, Kap. 3.

erzeugt: Die Arpels sind nicht weniger Gefangene der repräsentativen Kargheit ihres Wohnzimmers als ihre Vorläufer Mitte des 19. Jahrhunderts Gefangene ihrer pompösen historistischen Salons waren.

Latente Zweifel an den Emanzipationsversprechen moderner Wohnkultur hatten 25 Jahre vor Tati auch schon Mitarbeiter der *Form*, der Zeitschrift des Deutschen Werkbunds, geäußert. Im September 1931 hatte deren Herausgeber, Walter Riezler, auf elf Seiten und mit zahlreichen – selbstverständlich menschenleeren – Fotos das von Mies van der Rohe für die "höchst gesteigerten Bedürfnisse" der Unternehmerfamilie Tugendhat entworfene Wohnhaus in Brünn, dem heutigen Brno, vorgestellt. Das Gebäude, das in keiner Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts fehlt, versammelte bereits all die Merkmale, die auch die minimalistischen Renommierwohnwelten von heute auszeichnen: "Vollkommenheit der Durchbildung jeder Einzelheit" und "die Verwendung kostbarer Stoffe" in einem Raum, der "weder eine unmittelbar als Ganzes faßbare Grundform noch eine entschiedene Begrenzung besitzt". Für Riezler erfüllte der Bau damit alles, was man von der "neuen Baukunst" überhaupt erwarten konnte: Niemand könne "sich dem Eindruck einer besonderen Geistigkeit sehr hohen Grades entziehen", die in diesen Räumen herrsche, die Riezler zufolge einer zeitgemäßen "neuen Freiheit des Lebens" gestalterisch Ausdruck gaben, wenn diese zunächst auch nur für "die gehobene persönliche Existenz" erschwinglich war, die sich eine solcherart "mit erhöhten Kosten verbundene" Form der Veredelung des privaten Lebensraums leisten konnte<sup>40</sup>.

Darauf replizierte im Oktoberheft der Architekturkritiker Justus Bier mit einem Angriff auf das "Paradewohnen", das der Architekt seinen Auftraggebern zumute: "Ist dieser herrlich reine, aber zugleich in seiner Strenge und inneren Monumentalität als ständige Umgebung unerträgliche Stil des Hauses Tugendhat nicht im eigentlichsten Sinn ein Repräsentationsstil, für Empfangsräume wie bei dem Pavillon von Barcelona und für jede gleichartige Aufgabe geeignet, für alle mehr oder weniger unpersönlichen Räume, seien es nun Repräsentationsräume

---

<sup>40</sup> Walter Riezler, *Das Haus Tugendhat in Brünn*, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Heft 9 1931, S. 321-333, hier: 324, 326, 328.

öffentlicher Ämter, seien es die noch immer meist von den Dekorateurs bestrittenen Gesellschaftsräume des Hotels, seien es Empfangsräume von Privaträumen – nicht aber für die Wohnräume, ohne die Bewohner zu einem Ausstellungswohnen zu zwingen, das ihr persönliches Leben erdrückt<sup>41</sup>." Die Bauherren, die in der darauffolgenden Ausgabe schließlich auch zu Wort kamen, verneinten dies kategorisch. Die Strenge Hauses, erklärte Grete Tugendhat, wirke keinesfalls erdrückend, sie stelle vielmehr ein willkommenes Instrument zur mentalen Selbstmodellierung dar: "Diese Strenge verbietet ein nur auf 'Ausruhen' und Sich-Gehen-Lassen gerichtetes Die-Zeit-Verbringen – und gerade dieses Zwingen zu etwas anderem hat der vom Beruf ermüdete und dabei leergelassene Mensch heute nötig und empfindet es als Befreiung. Denn wie man in diesem Raum jede Blume ganz anders sieht als sonst und auch jedes Kunstwerk stärker spricht – (z. B. eine vor der Onyxwand stehende Plastik) –, so heben sich auch der Mensch für sich und die anderen klarer aus seiner Umwelt heraus<sup>42</sup>."

Ein solches "nur auf 'Ausruhen' und Sich-Gehen-Lassen gerichtetes Die-Zeit-Verbringen" ihrer Bewohner sehen auch die minimalistischen Prachtinterieurs unserer Tage nicht vor. In ihnen lebt die "Strenge und innere Monumentalität" der Villa Tugendhat fort. Sie ist allerdings mittlerweile mit dem soignierten Luxus der "unpersönlichen Räume" des Jet Age (denen die Fernsehserie *Mad Men* ein Denkmal gesetzt hat), dem industrial chic der Lofts der 1980er und der Coolness der Flagship-Stores der 1990er zu etwas Neuem verschmolzen, für das das von Grete Tugendhat angesprochene Moment des äußeren Zwangs nicht länger die markanteste Größe

---

<sup>41</sup> Justus Bier, *Kann man im Haus Tugendhat wohnen?*, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Heft 10, 1931, S. 392-394, hier: 393. Biers Kritik nimmt ein Argumentationsmuster auf, mit dem Hermann Muthesius bereits im Jahr 1905 gegen "die verheerende Seuche des Jugendstils" polemisiert hatte, dessen Interieurgestaltung er vorwarf, als reine "Künstlerkunst" etwas dem Leben der Bewohner Äußerliches zu bleiben: "Wie man Gemälde oder Skulpturen erwirbt, so erwirbt oder bestellt man fertige Räume. Es ist klar, daß diese Einrichtungen nicht diejenigen erlebten Ausgestaltungen unserer persönlichen Umgebung sein können, die sie sein sollten. Sie sind fremde Einrichtungen, an die sich der Bewohner anzupassen hat, statt daß sie sich an ihn anpaßten. Und wie hat er sich anzupassen! Diese Künstlerkunst macht ein sehr individuelles Gesicht, sie trägt das Charakteristische des Künstlers, den der Hausherr engagiert hat, auf hundert Schritte erkennbar aufgeprägt. ... Wenige Menschen werden ihr ganzes Leben in derselben Feiertagsstimmung verbringen wollen, die diese Räume anschlagen. Die meisten müssen oder wollen arbeiten, und das kann man sozusagen nur im Arbeitskittel. ... Im gewöhnlichen Wohnzimmer aber oder gar im Arbeitszimmer kann nur eine gewisse geräuschlose Bescheidenheit das Gepräge sein, das der Raum zu tragen hat." Hermann Muthesius, *Wohnungskultur*, Flugschrift des Dürerbunds, November 1905. S. 2f.

<sup>42</sup> Die Bewohner des Hauses Tugendhat äußern sich, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Heft 11, 1931, S. 437-438, hier: 438.

darstellt. Was an dessen Stelle getreten ist, wird exemplarisch sichtbar und fühlbar in der Fotostrecke zu einer Homestory aus dem Jahr 2013, für die das Ehepaar Christian und Karen Boros Einblick in ihr Penthouse gewährte, das auf dem Dach eines zum Ausstellungsgebäude für die eigene Kunstsammlung umgebauten Hochbunkers in Berlin-Mitte entstanden ist.<sup>43</sup> Das Interieur, bei dem der sanfte Schimmer so edler wie edel verarbeiteter Leder und Hölzer ausgesuchter Vintagemöbel mit der Rauheit eines Sichtbetons kontrastiert, dessen Grate bewusst nur unmerklich geglättet wurden, erfüllt bis in den kleinsten Winkel hinein ein bilderbuchartiges minimalistisches Nobilitierungsprogramm aus inszenierter Bedürfnislosigkeit und Erlesenheitspathos, an dem Tati und Lagrange ihre helle Freude gehabt hätten.<sup>44</sup>

Die Menschen, die hier zugange sind, das ist die Botschaft der pseudoklösterlichen Erhabenheitsästhetik solcher Räume, darf man sich nicht "vom Beruf ermüdet und dabei leergelassen" vorstellen. Sie lassen sich von den "Sorgen des äußeren Lebens" nicht irre machen, sie verfügen über die charakterlichen, energetischen und mentalen Ressourcen, um Herausforderungen jeder Art souverän zu meistern. (*Frage*: "Und weshalb gerade der Bunker? *Christian Boros*: Es war das Schwierigste. Ich werde immer magisch von Problemen angezogen. Man kann zwar keine Probleme lösen, aber man kann Probleme durch neue Probleme ersetzen.") Unter den soziologischen Subjektmodellen der Gegenwart dürfte ihnen das von Ulrich Bröckling beschriebene "unternehmerische Selbst" am nächsten kommen<sup>45</sup>. Mit dem Unterschied allerdings, dass Menschen, die in solchen Räumen leben, die Optimierungsimperative, die mit der fortschreitenden Ökonomisierung aller Lebensbereiche einhergehen, nicht als "konstitutionelle Überforderung" erleben. Wie es die Coaching-Literatur schon seit den 1990er Jahren nahelegt, changieren sie dabei mühelos "zwischen den Welten ökonomischer Selbstverwertung und eines

---

<sup>43</sup> <https://www.freundevonfreunden.com/de/interviews/karen-and-christian-boros/>

<sup>44</sup> Wie sich mit nahezu demselben gestalterischen Vokabular eine vollkommen andere, unpräventöse und dezidiert nicht-museale Raumwirkung erzielen lässt, zeigt der hinreißende Fotoband von David Schreyer und Andreas Nierhaus, *Los Angeles Modernism Revisited. Häuser von Neutra, Schindler, Ain und Zeitgenossen*, Zürich : Park Books 2019.

<sup>45</sup> Vgl. Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt/M. : Suhrkamp 2007.

hyperindividualistischen Selbstgenusses hin und her<sup>46</sup>. Man muss deshalb zu den strengen urbanen Wohnwelten die ebenso souverän gestalteten, aber deutlich entspannteren Gegenwelten, in denen sich die Überlegenheit der eigenen Lebensführung durch touristische und kulinarische Kennerschaft beweist, stets mitdenken: das mediterrane Yoga-Retreat, das kubisch veredelte Mühlhaus auf dem Lande, das Seminarzentrum aus Naturstein mit Fjordblick, die mit alten Hölzern runderneuerte ehemalige Sennerei im Alpenraum.

Sieht man Christian Boros mit dem Rücken zur Kunst ernst und entschlossen aus dem Bild – aber nie direkt in die Kamera – blicken, eröffnet sich einem das ganze Ausmaß des Ungeschicks, das die Homestory der Varoufakis zum Desaster werden ließ. Hätte das Shooting hier stattgefunden, der Ärger wäre ihnen erspart geblieben.

---

<sup>46</sup> Stefan Senne, Alexander Hesse, *Genealogie der Selbstführung. Zur Historizität von Selbsttechnologien in Lebensratgebern*, Bielefeld : Transcript 2019, S. 434ff.