

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 45 (2002)
Heft: 2

Artikel: Zimmerporträts : Schriftsteller zeichnen ihre Wohnungen
Autor: Harbusch, Ute
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388726>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ZIMMERPORTRÄTS:
SCHRIFTSTELLER ZEICHNEN IHRE WOHNUNGEN*

Georg Friedrich Kersting malte 1811 «Caspar David Friedrich in seinem Atelier». Dieses Gemälde war einer der ersten großen Erfolge Kerstings, weil es eine enge Beziehung zwischen der abgebildeten Person und dem sie umgebenden Raum herstellte. Der Raum, ein Maleratelier, war nicht nur dekorativer Hintergrund, sondern trug zur Charakterisierung des Dargestellten bei. «Zimmerporträts» nannte man schon bald diese Art von Bildern, die ihre Anziehungskraft daraus zogen, daß der Blick in ein Wohn- oder Arbeitszimmer gleichzeitig Einblick in die Persönlichkeit des Bewohners versprach. Wenn dieser noch dazu Künstler war, so schien sich außerdem die Möglichkeit aufzutun, dem Geheimnis seines Schaffens näherzukommen, gleichsam als schaute man ihm durchs Schlüsselloch bei seiner Arbeit zu.

Eine für Literaturfreunde reizvolle Variante solcher «Zimmerporträts» sind Zeichnungen, die Schriftsteller von ihren Häusern, Wohnungen und Arbeitsräumen anfertigen. Daß Schriftsteller häufig auch malen und zeichnen, ist bekannt. Das Phänomen, früher meist pauschal unter dem nicht immer glücklichen Etikett der Doppelbegabung abgehandelt¹, stößt gegenwärtig auf zunehmendes Interesse, wie die wachsende Zahl der Ausstellungen und Publikationen zeigt, die dem künstlerischen Werk einzelner Autoren gewidmet sind². Betrachtet man die Gemälde und Zeichnungen von Dichtern im Hinblick auf ihre Bildthemen, so fällt auf, daß die Ansicht der

eigenen Wohnung und die Aussicht aus dem eigenen Fenster häufig gewählte Motive sind. Neben Reiseskizzen und Landschaftsdarstellungen, Porträts und Karikaturen oder Zeichnungen, die im Bezug zum literarischen Werk stehen – sei es als Buchillustration, Bildergeschichte, Bühnenbildentwurf, Ideenskizze –, bilden Interieurs gleichsam eine eigene Gattung im zeichnerischen «Werk» von Schriftstellern, einen Motivstrang, der sich vom 18. Jahrhundert bis in die unmittelbare Gegenwart verfolgen läßt. Einige Fälle aus einer noch sehr viel größeren Zahl möglicher Beispiele seien hier vorgestellt, die dem Betrachter die eben angesprochene Schlüssellochperspektive erlauben. Mal halten diese Zimmerporträts lediglich die äußeren, alltäglichen Lebensumstände der Autorin oder des Autors fest, mal sind sie darüber hinaus Reflexionen über die Kunst, also auf einer zweiten Ebene eine selbstbezügliche Auseinandersetzung mit dem eigenen Tun: Atelierbilder von Schriftstellern.

Geradezu ein Musterfall für diese zweite Spielart ist Goethes Darstellung seines Frankfurter Arbeitszimmers. Die aquarellierte Bleistiftzeichnung zeigt einen jungen Mann, der schreibend oder zeichnend an seinem vor das Fenster gerückten Tisch sitzt. An der Wand sind neben Hut und Kleidern Gipsabgüsse zu erkennen, und hinter dem Stuhl des Künstlers steht eine Staffelei mit einem Landschaftsbild. Die Zeichnung dürfte auf die Zeit zwischen 1771 und 1775 zu datieren sein, als der eben promovierte Jurist erste Berufserfahrungen als Advokat sammelte und in Frankfurt im Haus seiner Eltern wohnte. Daß es sich bei dieser Darstellung um ein Selbstbildnis handelt, darf bezweifelt werden, es ist zumindest «durch keinerlei physiognomische

* Gekürzte Fassung eines Beitrags der Autorin zur Ausstellung «Auf einem anderen Blatt. Dichter als Maler», Strauhof Zürich, 13. Juni bis 1. September 2002 (Konzept: Ute Harbusch und Christina Feilchenfeldt). Der reich illustrierte Begleitband erschien im Offizin Verlag, Zürich.

Ähnlichkeit³» zu belegen. Wohl aber dürfte Goethe hier sein eigenes Arbeitszimmer dargestellt haben, auf ähnliche Weise nämlich porträtierte er 1775 in einem Brief an Auguste Gräfin zu Stolberg sein Frankfurter Interieur. Unverkennbar ist die Absicht des Zeichners, seiner Stube das Aussehen eines Künstlerateliers zu geben. Wenn sich also der junge Goethe hier auch nicht selbst abbildete, so zeigte er doch im Porträt seines Zimmers das Lebensumfeld eines jungen Künstlers, als der er sich zu jener Zeit zweifellos verstand.

Ungefähr so alt wie Goethe war Eduard Mörike, als er sich in seine wirklichkeitsgetreu wiedergegebene Vikariatsstube im schwäbischen Owen hineinzeichnete. Der junge Mann, der dort an den Ofen gelehnt steht und im Schein einer Kerze ein Schriftstück liest, hatte die Ausbildung zum Pfarrer absolviert, nach deren Abschluß er zunächst hier und dort im Land als Pfarrgehilfe eingesetzt wurde. Von Dezember 1829 bis Mai 1831 war er als Vikar in Owen angestellt, wo er neben seinen Amtsgeschäften seinen einzigen Roman *Maler Nolten* schrieb. Auf der Rückseite des für seine Braut Luise Rau gezeichneten Bildes notierte Mörike: «Der junge Mensch am Ofen ist bloß Nebensache, macht keinen Anspruch auf ein Portrait und dient nur, den Raum etwas zu beleben. Übrigens scheint er eine Predigt zu memorieren, oder, was er jedenfalls lieber täte, er liest ein Briefchen von seinem Mädchen. Einige übelwollende Kenner meinen, die Reinlichkeit und Ordnung des Zimmers sprechen für die erstere Hypothese; es scheint Samstag abend zu sein. Und wenn zehnmal – ich glaube, er liest einen Liebesbrief.» Im Hintergrund der Stube sieht man Mörikes Pult auf einem Tisch stehen. Aufgrund der ungeschickten perspektivischen Raumdarstellung scheint der Fußboden steil anzusteigen, doch immerhin kommt auf diese Weise das Schreibpult, an dem sowohl der Vikar seine Amtsgeschäfte erledigt als auch der Autor seinen Roman geschrieben

haben dürfte, genau im Mittelpunkt des Bildes zu stehen, was kein Zufall sein wird.

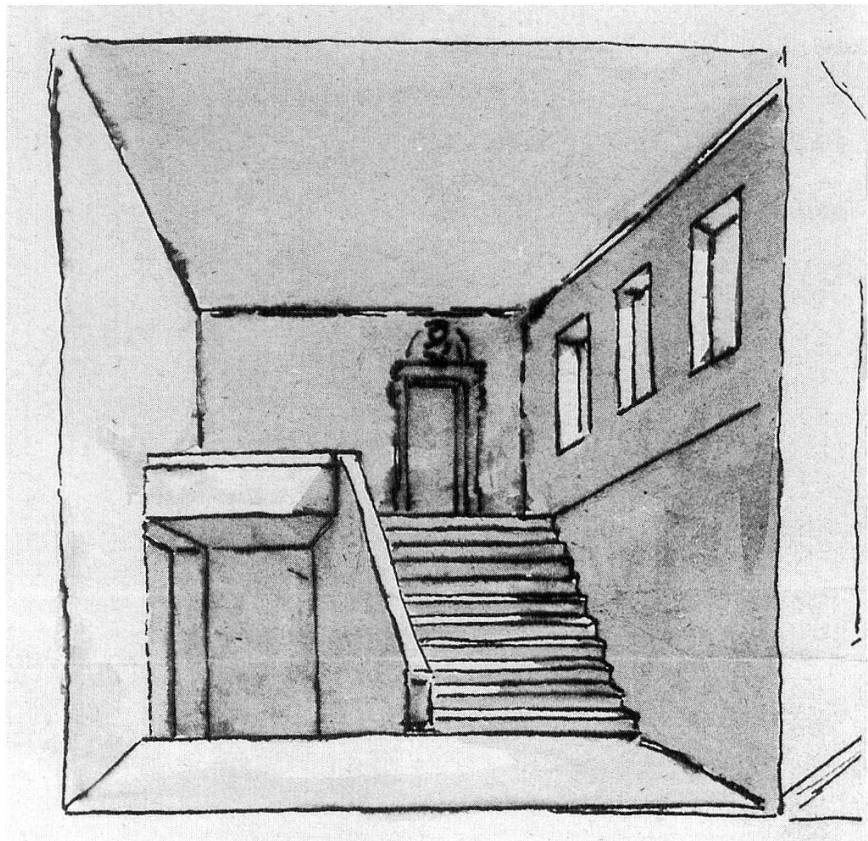
Neben seinem schriftstellerischen Werk hat Mörike, der aus gesundheitlichen Grün-

LEGENDEN ZU DEN BILDERN

- 1 *Johann Wolfgang von Goethe: In seinem Frankfurter Arbeitszimmer, um 1771–1775. Graphit, laviert und aquarelliert, auf Büttenpapier, 17×11,4 cm. (Stiftung Weimarer Klassik / Goethe-Nationalmuseum, Weimar)*
- 2 *Johann Wolfgang von Goethe: Entwurf zum oberen Treppenhaus in seinem Wohnhaus in Weimar, um 1792. Feder und Tuschlavierung auf Papier, 14,3×17 cm. (Stiftung Weimarer Klassik / Goethe-Nationalmuseum, Weimar)*
- 3 *Eduard Mörike: Die Vikarsstube in Owen, 1830. Lavierte Federzeichnung über Bleistift auf Papier, 10,8×11,4 cm. (Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar)*
- 4 *Eduard Mörike: «Wegweiser» für die Stuttgarter Wohnung Hospitalstraße 36, um 1851–1854. Federzeichnung auf Papier mit handschriftlichen Erläuterungen, 16,5×21 cm. (Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar)*
- 5–7 *Wilhelm Hauff: Drei Ansichten seines Stuttgarter Zimmers, um 1824–1826. Tusche auf Papier, 10,2×12,8 cm. (Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar)*
- 8 *Maximilian Woloschin: Das Atelier des Künstlers in Koktebel, 1914. (Staatliches Literaturmuseum, Moskau)*
- 9 *Adalbert Stifter: Blick in die Beatrixgasse in Wien, 1839. Öl auf Karton, 23,5×30 cm. (Adalbert-Stifter-Gesellschaft, Wien)*
- 10 *Hermann Hesse: Casa Camuzzi im Tessin, ohne Jahr. Federzeichnung auf Papier, 31,2×23,5 cm. (Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar)*
- 11 *Hermann Hesse: Casa Camuzzi im Tessin, 1919. Aquarellfarbe auf Papier, 14×9 cm. (Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar)*
- 12 *Peter Weiss: Casa Camuzzi, 1937. Federzeichnung auf Papier, 12,5×17,5 cm. (Gunilla Palmstierna-Weiss)*
- 13 *Peter Weiss: Das Zimmer, Casa Camuzzi, 1937. Federzeichnung auf Papier, 8×17 cm. (Gunilla Palmstierna-Weiss)*
- 14 *Péter Nádas: Arbeitszimmer in Gombosszeg, ohne Jahr. Vintage Silver Print, 30×40 cm. (Péter Nádas, Budapest)*
- 15 *Péter Nádas: Schreibtisch im Holzhaus von Kisoroszi, ohne Jahr. Vintage Silver Print, 40×30 cm. (Péter Nádas, Budapest)*
- 16 *Patricia Highsmith: View from 21 rue du Bac (Blick aus Nr. 21, rue du Bac), 1959. Tusche aquarelliert auf farbigem Papier, 35×27,3 cm. (Schweizerische Landesbibliothek, Bern)*
- 17 *Patricia Highsmith: Ohne Titel, ohne Jahr. Federzeichnung laviert auf Papier, 45,5×30,5 cm. (Schweizerische Landesbibliothek, Bern)*



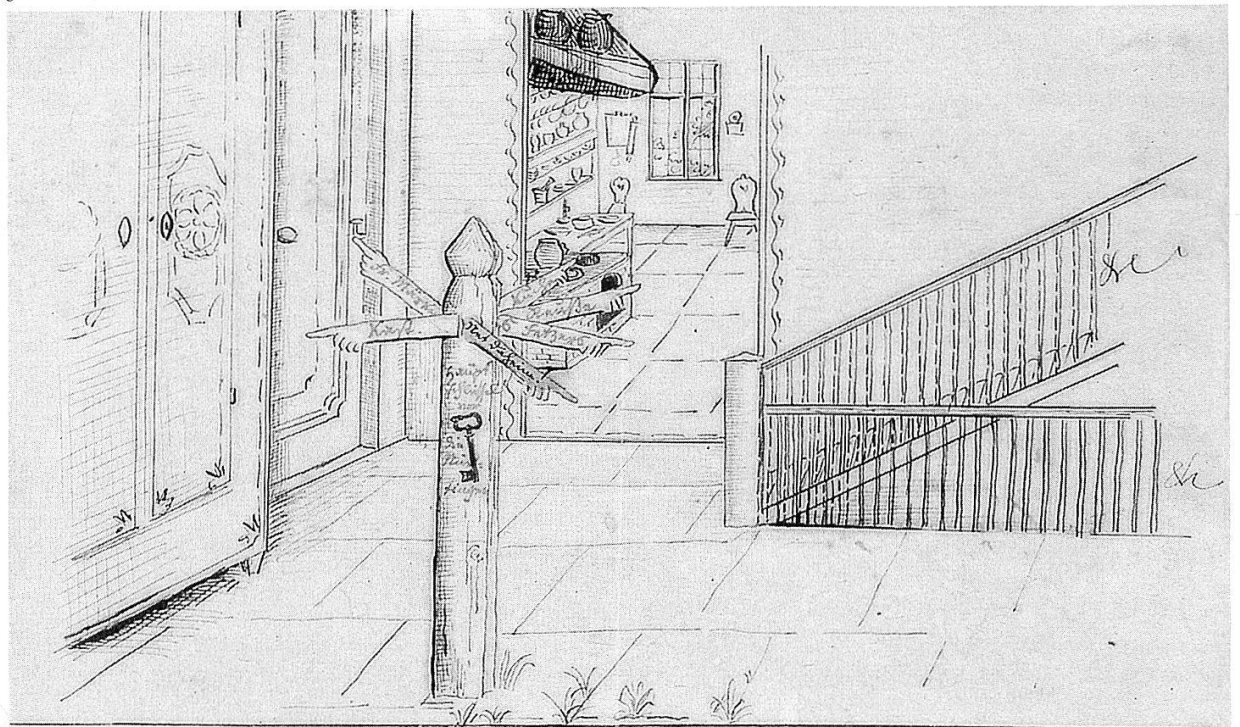
I



2

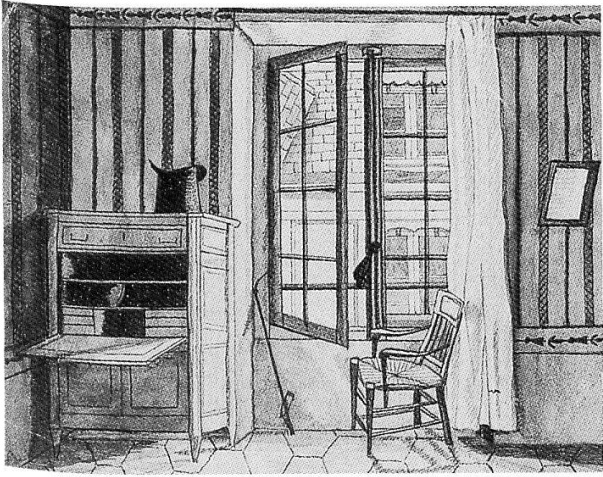


3

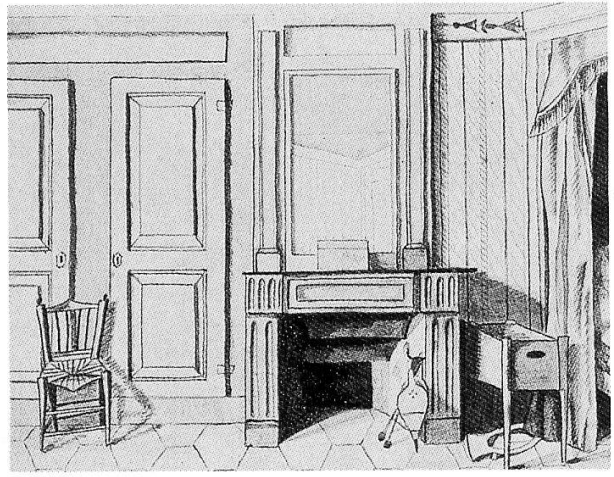


Wohnzimmer für allezeit Kupfer in Nr. 36 des Central-Hauses
 Hoffmannsches Architekturbüro in der Köfingstr.

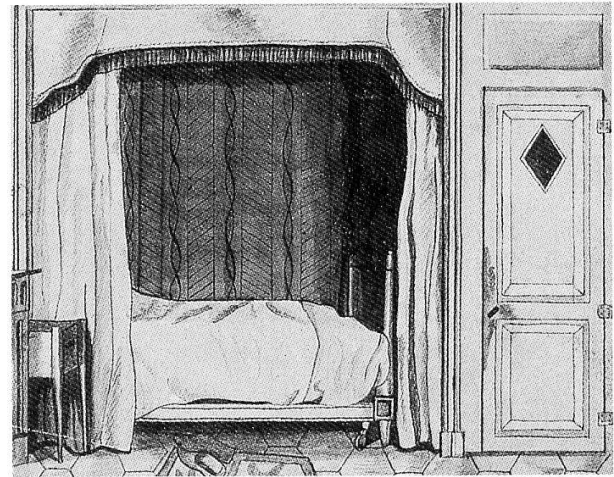
4



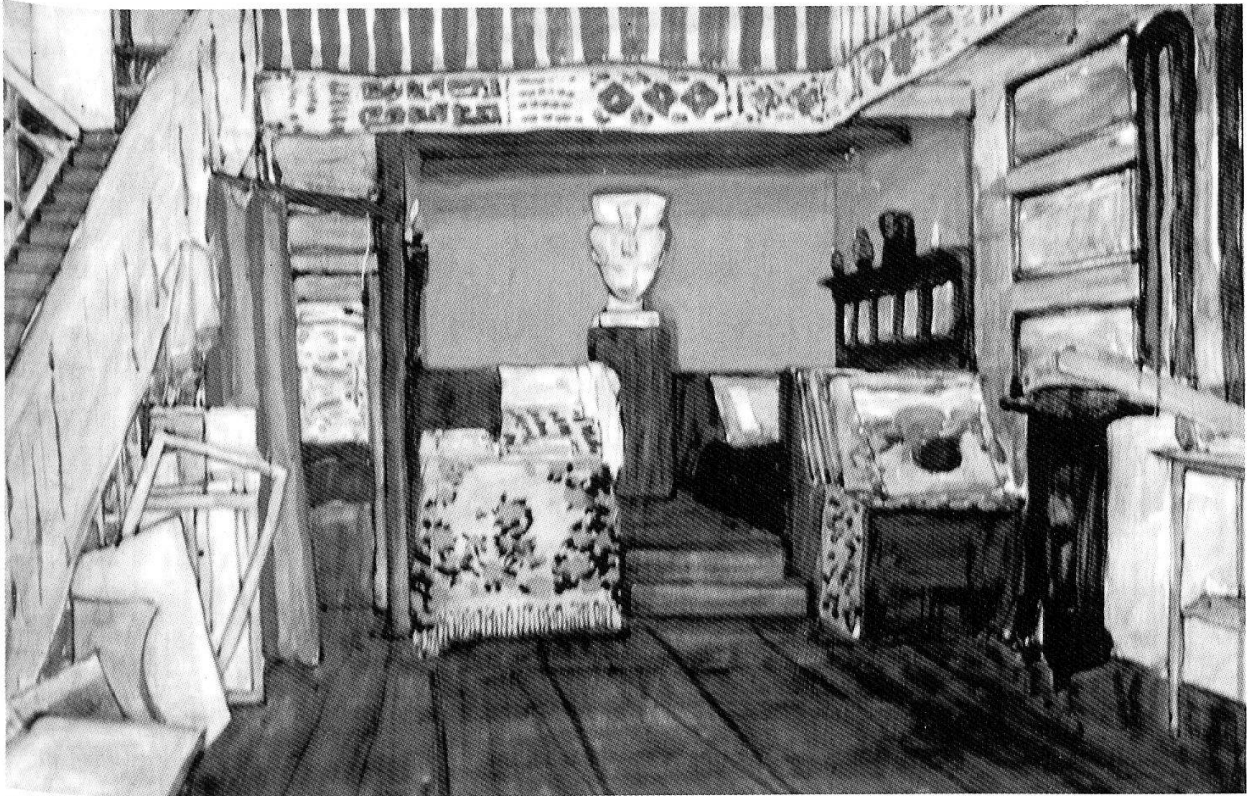
5



6



7



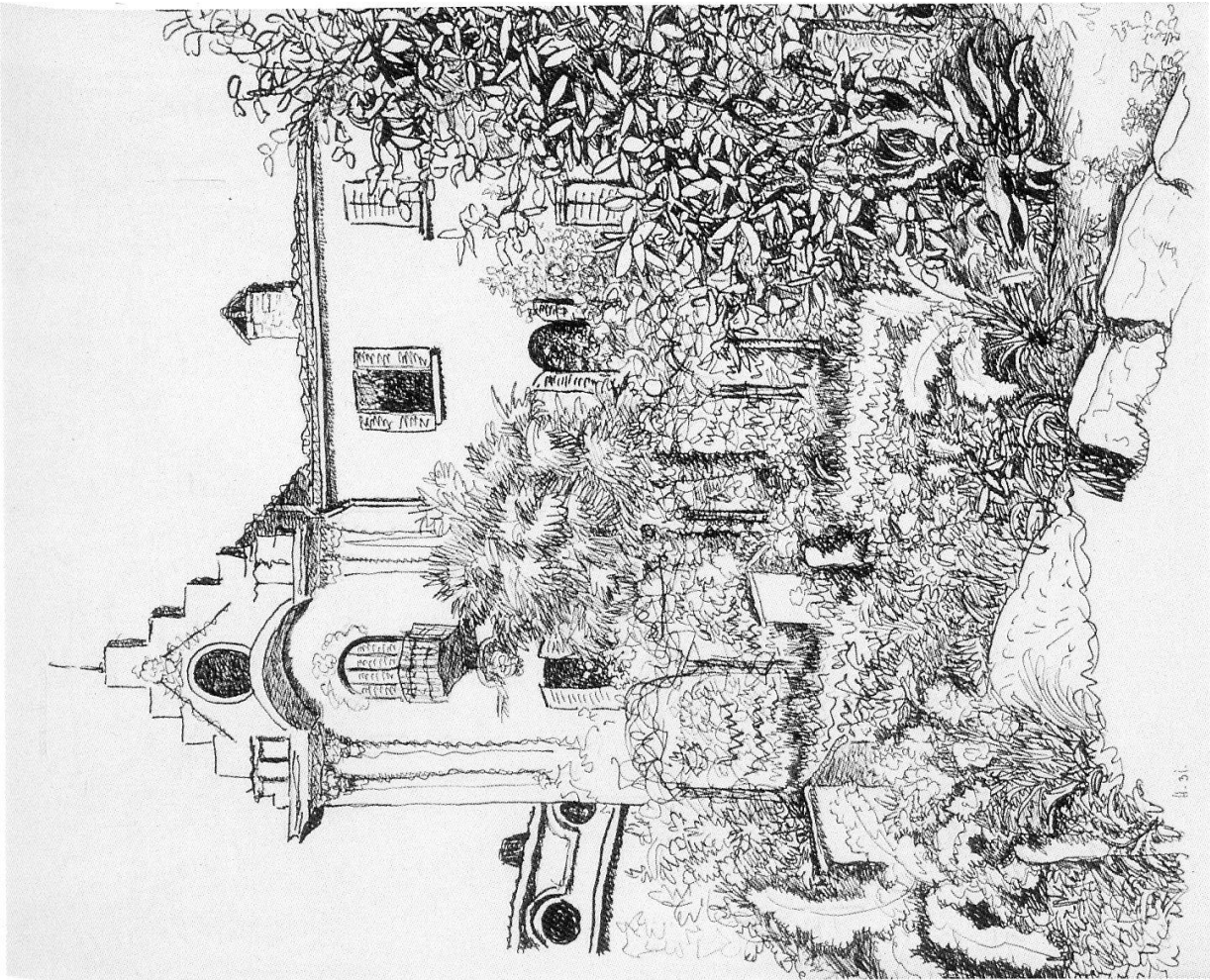
8



23



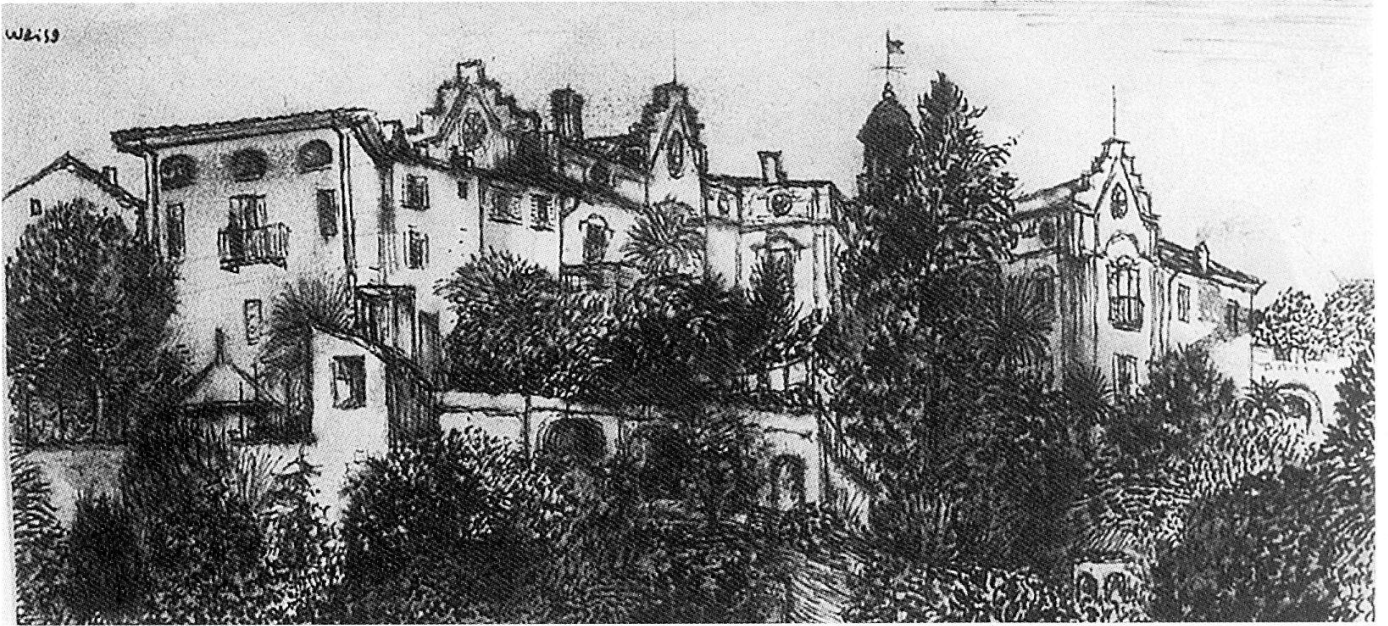
II



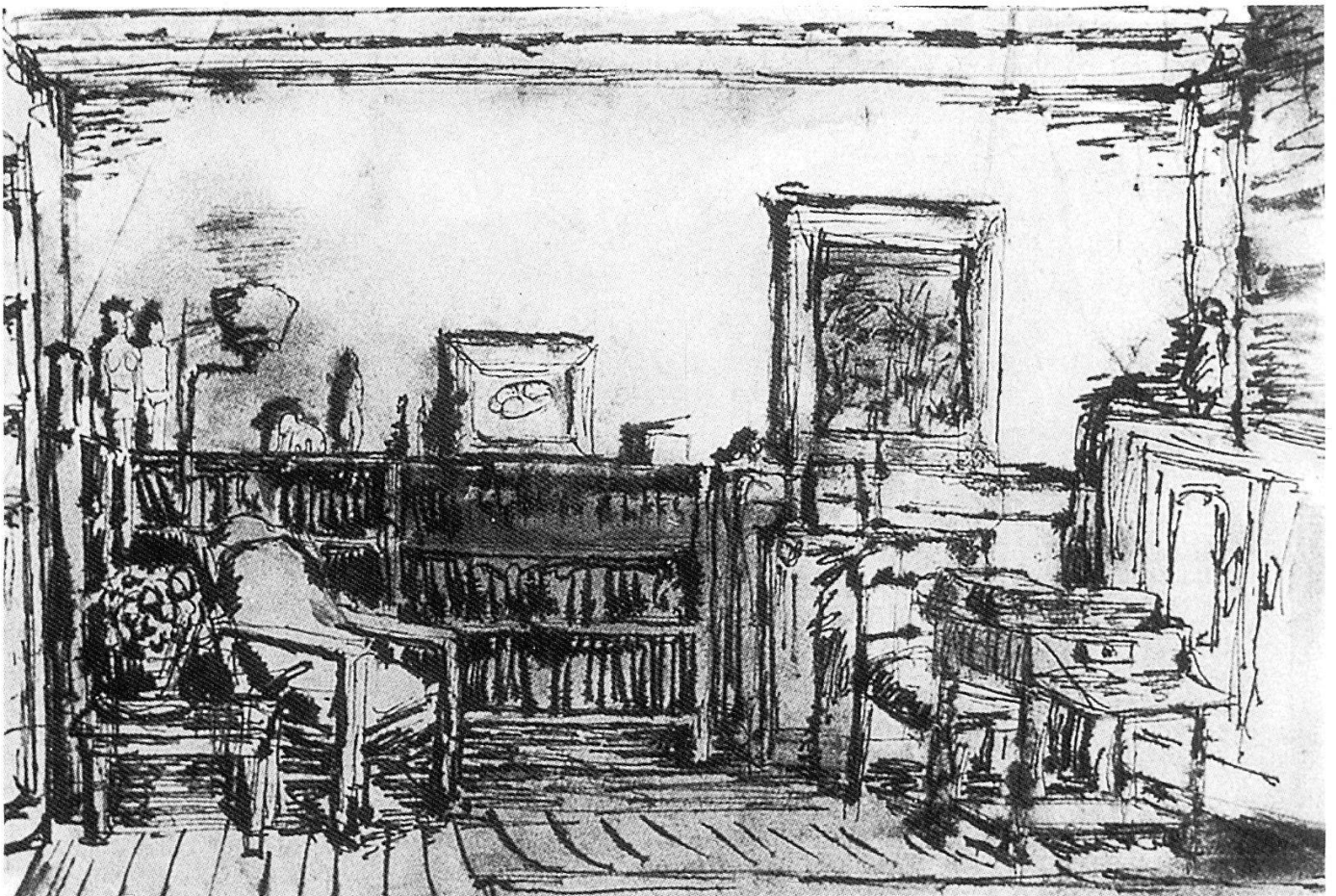
II-31

IO

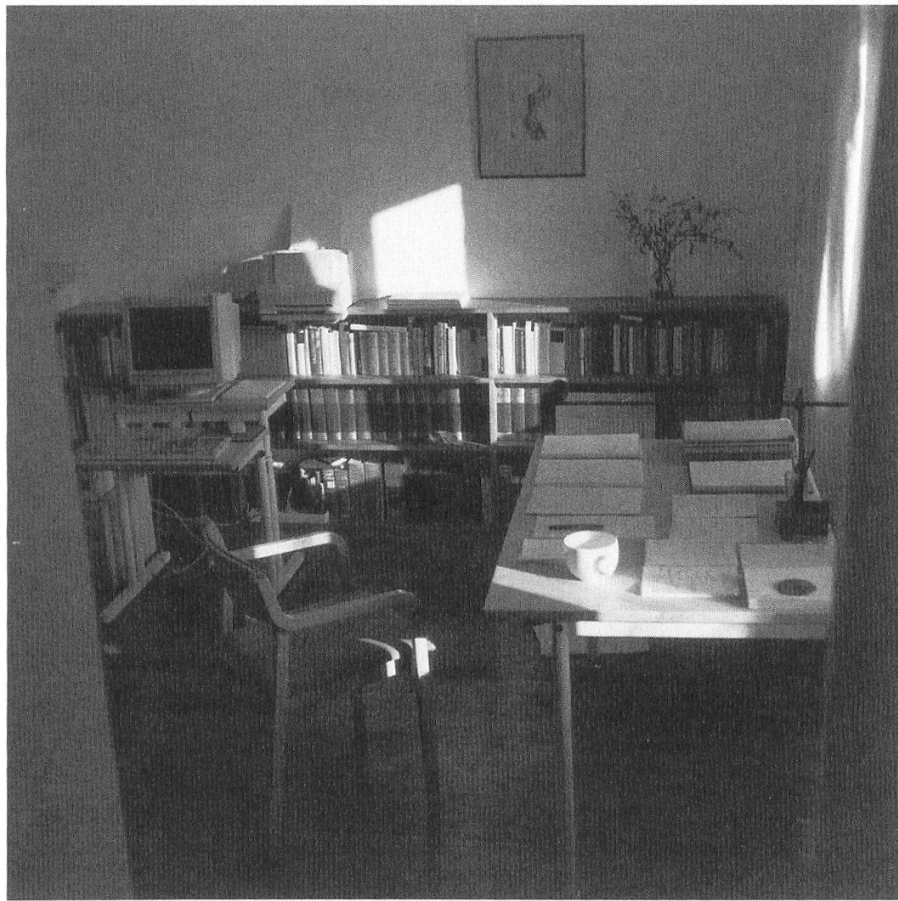
W&S



12



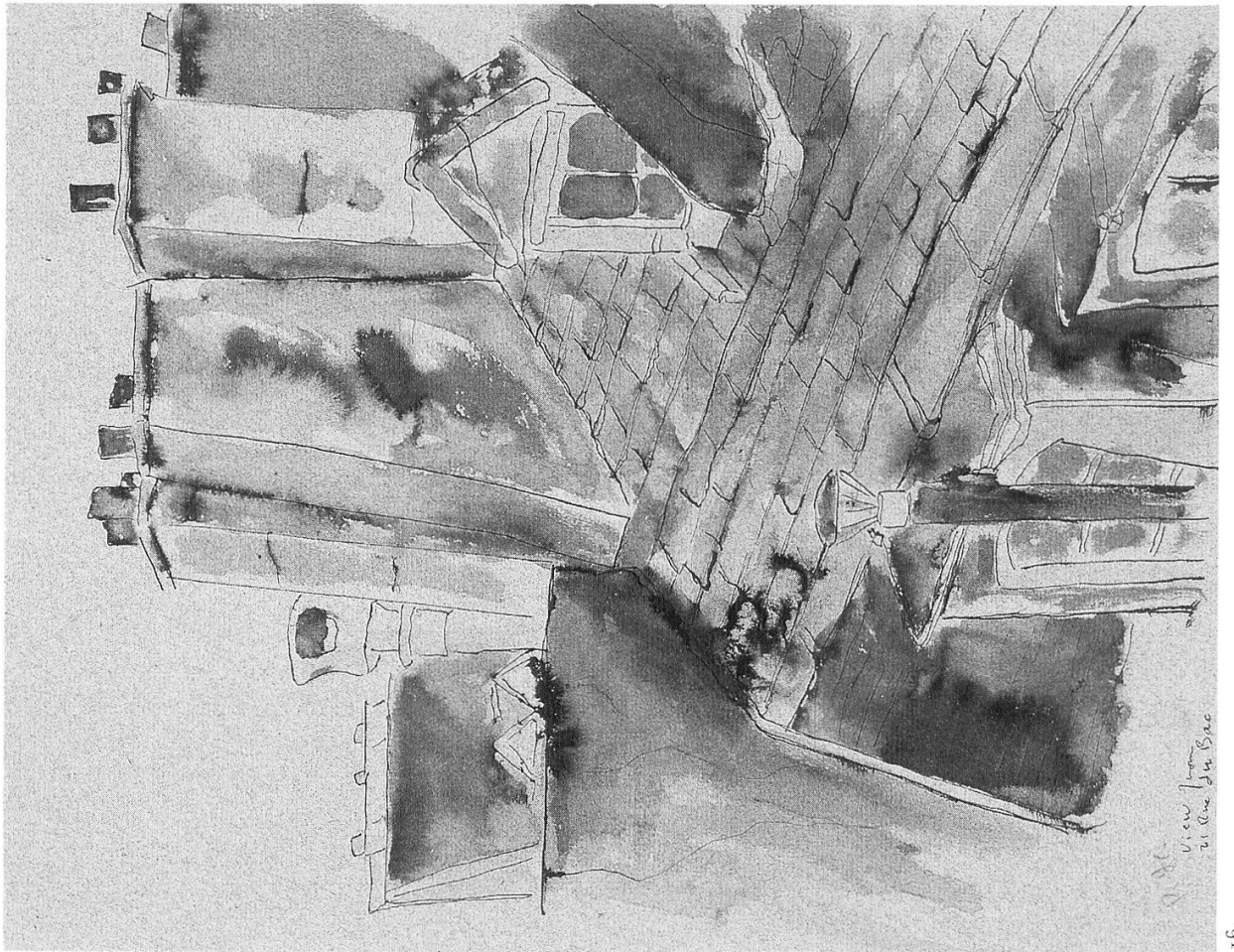
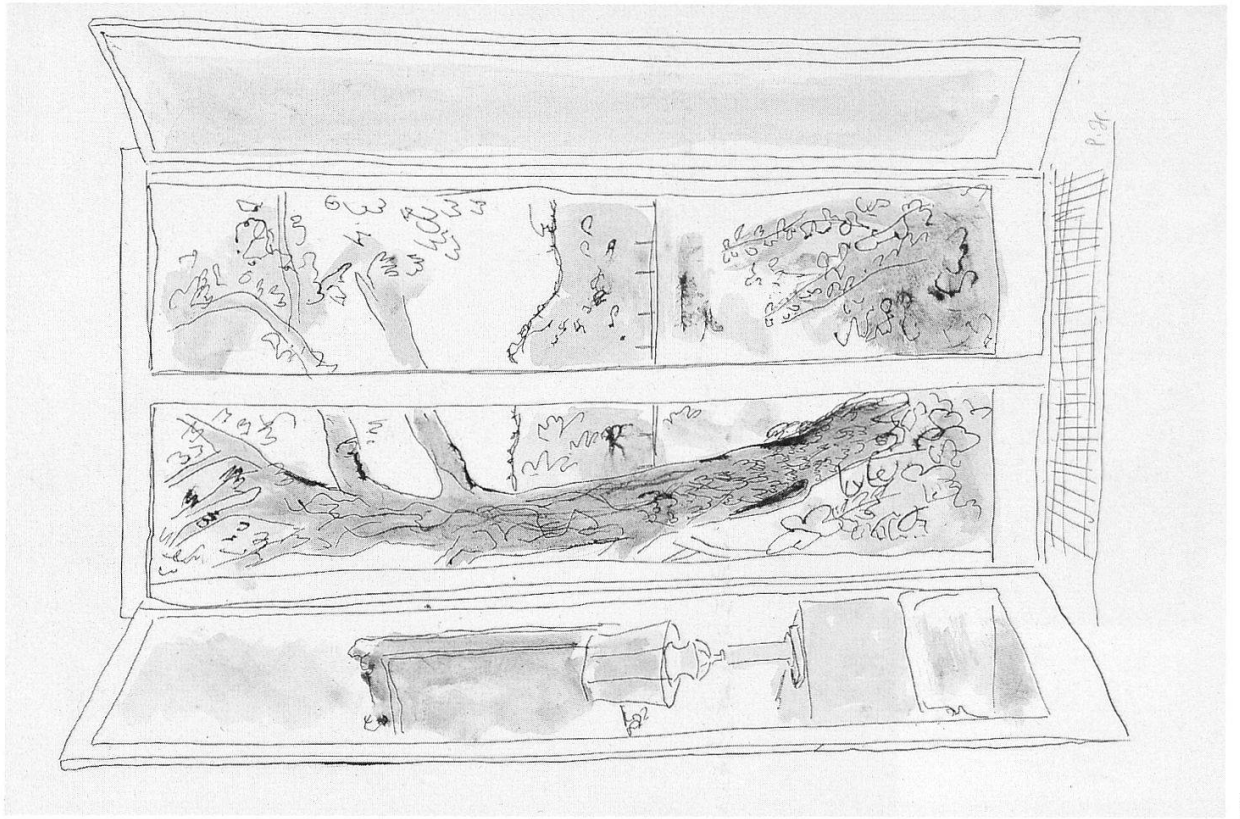
13



14



15



den mit vierzig Jahren seine Arbeit als Pfarrer wieder aufgab, stets auch gezeichnet; in späteren Jahren, in Lorch, ließ er sich sogar noch das Töpferhandwerk beibringen, um Vasen, Schalen und Blumentöpfe zu formen und mit Inschriften oder Bildern zu verzieren. Etwa hundertfünfzig seiner Zeichnungen sind überliefert: lustige, zum Teil karikierende Porträts, einige Landschaften, Illustrationen zu eigenen Werken und naturkundliche Studien. Nichts aber hielt er häufiger mit dem Stift fest als seine verschiedenen Wohnungen. Während das «Gelegenheitszeichnen» damals in den gebildeten Kreisen eine durchaus geläufige Kunstübung war, ging Mörikes mit der Feder bekundetes Interesse für seine Wohnorte darüber hinaus. Es schien ihm ein wirkliches Anliegen gewesen zu sein, «den äußeren Rahmen seines alltäglichen Daseins⁴» zu dokumentieren. Daß es so viele Wohnungszeichnungen von Mörike gibt, erklärt sich freilich wenigstens zum Teil auch dadurch, daß er allein während seiner Ausbildung bald ein Dutzend mal versetzt wurde und nach seiner Pensionierung und seiner Niederlassung in Stuttgart dort wieder rund zehn verschiedene Domizile hatte, was im Laufe seines gesamten Lebens – Schule, Studium, Ferien und gelegentliche Aufenthalte auf dem Land mit eingerechnet – alles in allem an die vierzig bis fünfzig Wohnungswechsel ausmachte.

Gelegentlich hielt Mörike nur die Grundrisse der Wohnungen fest, zum Teil mit näheren Angaben zur Ausstattung: «Bunt blumiges Zimmer», «Schlafzimmer, gelb» oder «Gang; etwas dunkel», dazu genaue Beschreibungen der Ausblicke, die die verschiedenen Fenster boten: «Blick in den Ständehof und durch die Fenster des Saals auf die roth gepolsterten Sitzreihen. Über seinem Dach ist Tannenwald u.s.w. ein schöner Abschnitt des Bergs zu sehen», oder: «Einblick ins Fenster von des Praelaten Studierzimmer, besonders Abends auf seinen Tisch wenn seine grün beschirmte Lampe brennt» – so über die Stuttgarter

Wohnung in der nicht mehr bestehenden Canzleistraße, die er auf Bitten des Freundes Wilhelm Hartlaub im Wortsinne «beschrieb».

Mörikes Wohnungszeichnungen waren mitunter durchaus als Einladungen an Freunde und Familienmitglieder gedacht, als Ermunterung zum Besuch. So war es nur sinnvoll und zweckmäßig, wenn der Einladende seinen Gästen gleich einen Wegweiser an die Hand gab, mit dessen Hilfe sie sich im Haus orientieren konnten: «Weggweiser für allerlei Besuche in No 36 der Spitalstraße / Nothgedrungene Anstalt eines Literati in der Rösidenz» ist der bildlich auf den Treppenabsatz gepflanzte Pfahl im Stuttgarter Haus Hospitalstraße 36 bezeichnet, wo Mörike unter anderem «Mozart auf der Reise nach Prag» schrieb. Die Hände des Pfahls weisen zum «Kast[en]», das heißt Schrank, zur «Fr. Märke», also zu Frau Mörike, sodann in die «Küche», zur «Reuße» und zu «'s Fetzers», folglich zur Hausbesitzerin Frau Reuß und zu der Nachbarsfamilie Fetzer⁵. Der am Pfahl befestigte Schlüssel ist der «Haußschlüssel vor die Nürtinger»: Auch der Einlaß für die Verwandtschaft war also aufs beste geregelt. Nur der dunkel getönte Zeigefinger besagt «Net daheim!»

Einen Rundumblick anderer Art durch seine Stube bietet ein Zeitgenosse Mörikes, der zwei Jahre ältere Wilhelm Hauff, der ebenfalls, wie so viele begabte junge Schwaben, die theologische Ausbildung durchlief, dann aber eine Hauslehrerstelle antrat, um nicht Pfarrer werden zu müssen. Vom Herbst 1824 bis Frühjahr 1826 unterrichtete er in Stuttgart die Söhne des Kriegsratspräsidenten Ernst Eugen Freiherr von Hügel und wohnte in dessen Haus am Charlottenplatz. Während dieser Zeit entstanden die «Mitteilungen aus den Memoiren des Satan» und die Romane «Der Mann im Mond» und «Lichtenstein», die den 23jährigen Autor mit einem Schlag bekannt machten; hier entwickelte er auch die Idee für seine «Mährchen-Almanache».

Mit nur 25 Jahren ist Hauff, der eine glänzende Literatenkarriere begonnen hatte, in Stuttgart gestorben. Neben Gelegenheitszeichnungen in Briefen oder Stammbuchblättern sind von ihm nur drei sorgfältig ausgeführte Ansichten seiner Hauslehrerstube erhalten. Als stünde man selbst mitten im Zimmer mit dem gekachelten Boden und den biedermeierlich gemusterten Tapeten, kann man den Blick rundum schweifen lassen: vom Sekretär neben dem Fenster über den Wandschrank und den Kaminofen mit Spiegel, der die gegenüberliegende Zimmerecke einfängt, bis zum Alkoven, in dem noch das darin befindliche Bett mit gewürfelter Decke einer Darstellung für würdig befunden wurde. Wie man es auch von verschiedenen Interieur-Zeichnungen Wilhelm Raabes kennt, geht es hier vornehmlich um eine Schilderung der Wohnverhältnisse und nicht um eine Stilisierung der eigenen Stube zum Künstleratelier.

Eine Ölstudie Adalbert Stifters, die den Blick aus einem geöffneten Fenster festhält, hielt man lange Zeit für die Aussicht aus einer seiner Wohnungen. Nach Überprüfung der topographischen Gegebenheiten erhielt das 1839 entstandene Bild aber schließlich den Titel «Blick in die Beatrixgasse in Wien». Es ist eine realistische Wiedergabe der damaligen Wiener Stadtlandschaft. Im Hintergrund rechts erkennt man die beiden Türme der Rochuskirche, und das zweite Haus in der linken Straßenseite ist Nr. 18 der Beatrixgasse, wo Stifter von 1837 bis 1839 wohnte. Hier arbeitete er an den «Feldblumen», der Geschichte eines Malers, der zu Beginn der Erzählung krank ist und das Haus nicht verlassen darf, weshalb er die Welt durch sein Fenster betrachtet. Und wie es sich für einen jungen Künstler geziemt, befindet sein «Schreib-, Wohn-, Schlaf- und Kunstgemach» sich nicht in der Beletage, sondern «vier Treppen hoch» unter dem Dach. Anders als in Stifters Gemälde mit einem regenverhangenen Himmel strahlt zu Beginn der Erzählung die Frühlingssonne: «Heute ist weithin

heiterer Himmel mit tiefem Blau, die Sonne scheint durch mein geöffnetes Fenster; das draußen schallende Leben dringt klarer herein, und ich höre das Rufen spielender Kinder. Gegen Süden stellen sich kleine Wolkenballen auf, die nur der Frühling so schön färben kann; die Metalldächer der Stadt glänzen und schillern, der Vorstadturm wirft goldne Funken, und ein ferner Taubenflug läßt aus dem Blau zu Zeiten weiße Schwenkungen vortauchen. Wäre ich ein Vogel, ich sänge heute ohne Aufhören auf jedem Zweige, auf jedem Zaunpfahle, auf jeder Scholle, nur in keinem Käfig – und dennoch hat mich der Arzt in einen gesperrt, und mir Bewegung untersagt; deshalb sitze ich nun da, dem Fenster gegenüber, und sehe in den Lenz hinaus, von dem ein Stück gütig zu mir hereinkommt⁶.» Das Gebäude, von dem aus Stifter den Blick in die Beatrixgasse malte, besteht längst nicht mehr. Doch das Bild hält noch immer die Ansicht fest, die den Autor zum Beginn seiner «Feldblumen» inspiriert haben mag.

Anders verhält es sich mit dem rund hundert Jahre später entstandenen Atelierbild des hierzulande weitgehend unbekanntem russischen Dichters Maximilian Woloschin. Er war ein Altersgenosse der Symbolisten Konstantin Balmont, Waleri Brjussow, Alexander Blok und Andrej Belyj, von 1910 an wurde er ein enger Vertrauter und geistiger Mentor der Dichterin Marina Zwetajewa. Während der Oktoberrevolution lebte Woloschin in Koktebel auf der Krim. Er war kein Anhänger des historischen Umsturzes, sondern empfand die politischen Ereignisse als Tragödie für sein Land. Mit großer Hilfsbereitschaft öffnete er während des Bürgerkriegs sein Haus für Offiziere sowohl der Weißen als auch der Roten Armee und bot vielen verfolgten und verarmten Schriftstellern Zuflucht. Selbst ein Gegner des kommunistischen Regimes, blieb er doch dank der Protektion einflußreicher Freunde weitgehend unbehelligt. In den zwanziger Jahren verwandelte

er mit der Erlaubnis von Volkskommissar Lunatscharskij sein stets gastfreies Haus in eine kostenlose Pension für russische Autoren, und 1931, ein Jahr vor seinem Tod, vermachte er einen Teil des Anwesens der Gesamtrussischen Schriftsteller-Union. Zahlreichen Sowjetautoren wurden daraufhin Arbeitsaufenthalte in Koktebel ermöglicht. Namentlich während seiner letzten Lebensjahre auf der Krim widmete sich Woloschin der Aquarellmalerei. Seine Bilder wurden schon zu Lebzeiten ausgestellt, sogar in der Hauptstadt Moskau, wohingegen seine Gedichte erst ab 1977 wieder gedruckt werden durften. Einige von ihnen, darunter die Verse über «Das Haus des Dichters» aus der Revolutionszeit, beschreiben das Anwesen genau so, wie es auch in seinem leuchtend-bunten Atelierbild festgehalten ist. Bis heute ist das gut erhaltene Wohn- und Atelierhaus Woloschins ein Anziehungspunkt für Literaturfreunde. Zu einem Museum umgewandelt, wird es nun von Verehrern seiner Verse und seiner Malerei aufgesucht.

Ein ähnliches, näher gelegenes Pilgerziel für Literaturtouristen ist das zinnenbewehrte, palazzoähnliche Gebäude der Casa Camuzzi in Montagnola, das nicht nur von einem, sondern gleich von zwei malenden Schriftstellern bewohnt und porträtiert wurde. Vor gut achtzig Jahren zog dort Hermann Hesse ein. Nach schweren persönlichen und familiären Krisen suchte er 1919 im Tessin nach der Möglichkeit eines Neuanfangs. Eine entscheidende Rolle spielte dabei die Malerei, mit der er drei Jahre zuvor im Zusammenhang mit seiner psychotherapeutischen Behandlung begonnen hatte; die Erzählung «Demian» geht auf diese Erfahrung zurück. Während des Ersten Weltkriegs hatte Hesse bereits mit kleinen Federzeichnungen versehene Gedichtmanuskripte zugunsten der Kriegsgefangenenfürsorge verkauft, nun aber begann er, das Malen, vornehmlich das Aquarellieren, als ein zweckloses, reines Vergnügen zu entdecken. Die Befreiung

und ungeheure Produktivität, die er dort im Süden erlebte, fand ihren Niederschlag in der Erzählung von dem fiktiven Maler Klingsor, die gleich im ersten Tessiner Sommer entstand: «Ein leidenschaftlicher und raschlebiger Sommer war angebrochen. Die heißen Tage, so lang sie waren, loderten weg wie brennende Fahnen, den kurzen schwülen Mondnächten folgten kurze schwüle Regennächte, wie Träume schnell und mit Bildern überfüllt fieberten die glänzenden Wochen dahin. Klingsor stand nach Mitternacht, von einem Nachtgang heimgekehrt, auf dem schmalen Steinbalkon seines Arbeitszimmers. Unter ihm sank tief und schwindelnd der alte Terrassengarten hinab, ein tief durchschattetes Gewühl dichter Baumwipfel, Palmen, Zedern, Kastanien, Judasbaum, Blutbuche, Eukalyptus, durchklettert von Schlingpflanzen, Lianen, Glyzinien⁷.» Unschwer ist in dieser Szenerie aus «Klingsors letzter Sommer» der Blick aus Hesses eigener Wohnung wiederzuerkennen. Den Balkon, der diese Aussicht bietet, hielt er später in einer Federzeichnung fest, die auf der Rückseite die Aufschrift trägt: «Mein altes Haus in Montagnola».

Mittlerweile bewohnte Hesse dank der Großzügigkeit seines Zürcher Mäzens Hans C. Bodmer ein nach seinen Wünschen erbautes Haus. Zwölf Jahre nach seiner Ankunft im Tessin war er mit seiner Frau Ninon in das geräumige, oberhalb von Montagnola gelegene Landhaus eingezogen. Unter den Bewunderern, die ihn in seinem neuen roten Haus aufsuchten, war auch der zwanzigjährige Peter Weiss. Weiss hatte schon seit seiner Schulzeit geschrieben und gezeichnet, seit dem Unfalltod seiner Schwester auch begonnen, in Öl zu malen, doch stets autodidaktisch und ohne Rückhalt in der Familie. Es war sicher kein Zufall, daß der junge Mann, den es sowohl zum Malen als auch zum Schreiben zog, sich ausgerechnet an einen Autor wie Hesse wandte, der beides miteinander zu vereinen verstand. «Ich weiß, daß ich Maler und

Dichter bin oder einmal werde,» schrieb Weiss 1937 an Hesse, «aber es ist schwer, heute auf diese Art sein Leben zu verbringen, vor allem, wenn man weniger mit seinen Gedanken im heutigen Tun und Treiben mit all seinem Motorengedröhn und der Unterhaltungsmusik steht, als in romantischen Gefilden. Ich suche also nach einem Weg und kann ihn nicht finden. Ich schreibe, weiss nicht, ob es gut ist oder schlecht – denn ich lese es für mich allein. Ich male und weiss nicht, ob es gut ist, denn ich male nur für mich allein. Verzeihen Sie, wenn ich Ihnen etwas vorklage, der ich doch nur ein Ihnen fremder, ferner Mensch bin, von dem Sie nichts wissen. Aber ich schreibe Ihnen nur, weil ich so viel von Ihnen weiss – und weil Sie für mich der Meister sind...⁸» Dem Brief legte er zwei eigene, selbst illustrierte Geschichten bei, «Skruwe» und «Die Insel», und konnte kaum glauben, daß er kurze Zeit später schon eine Antwort erhielt. Von Böhmen, wohin er seiner Familie in die Emigration gefolgt war, unternahm er noch im selben Sommer eine Fußreise ins Tessin zu Hesse, der ihn genau dort unterbrachte, wo er selbst fast zwanzig Jahre zuvor gelebt hatte: in der Casa Camuzzi. Weiss zeichnete viel, darunter auch diesen Künstlerpalast, in dem zeitweilig noch der Maler Hans Purrmann und später Gunter Böhmer wohnten. Er hielt Klingsors Balkon mit der Feder fest und sein eigenes Zimmer, in dem gerahmte Gemälde auf Kamin und Bücherregal zu erkennen sind. Neben eigener Malerei illustrierte er, gegen Honorar, kleinere Erzählungen von Hesse, «Die Kindheit des Zauberers» und «Anton Schievelbeyn's ohnfreywillige Reise nacher Ost-Indien». Die geschwungene Handschrift ist von vielen kleinen, aquarellierten Federzeichnungen durchsetzt. Und er verfaßte selbst einen Bericht über seine Tessiner Zeit für den verehrten Meister, den er in seinen Aufzeichnungen, nach dem Protagonisten des «Steppenwolf», «Haller» nannte: «Cloe. Caspar Walthers nachgelassene Aufzeich-

nungen» sind die Erinnerungen überschrieben, denen er sechs Zeichnungen beigab⁹.

Nicht zuletzt dank Hesses Vermittlung, der das zeichnerische Talent von Weiss höher einschätzte als sein schriftstellerisches, erhielt dieser bei seiner Rückkehr einen Studienplatz an der Prager Kunstakademie, doch nach kaum einem Jahr, im Herbst 1938, mußte er die Ausbildung aufgrund der politischen Umstände wieder abbrechen. Das Münchener Abkommen veranlaßte die Eltern zur Flucht nach Schweden, wo der Sohn zeitweise für die Textilfabrik des Vaters als Musterzeichner arbeiten sollte, zuvor jedoch besuchte er Hesse ein weiteres Mal im Süden. Brieflich berichtete Weiss, der sich schließlich in Stockholm niederließ, Hesse vom Fortgang seiner Malerkarriere, etwa von seiner ersten, erfolglosen Einzelausstellung im Jahr 1941. Allmählich erntete Weiss, der 1946 in Schweden eingebürgert wurde, jedoch Anerkennung für seine Bilder. Er veranstaltete weitere Ausstellungen und erhielt den Auftrag für ein Wandgemälde in einer Stockholmer Klinik. Bald aber kamen ihm grundsätzliche Zweifel an der Malerei. Seine letzten künstlerischen Werke waren an Max Ernst erinnernde Collagen, die er eigenen Büchern beigab. Nach mehreren filmischen Arbeiten in den fünfziger Jahren widmete er sich schließlich ganz der Literatur und der Frage nach deren gesellschaftlichem Engagement. Der briefliche Kontakt zu Hesse riß indes nicht ab, und auch die Erinnerung an die prägende Begegnung im Tessin blieb lebendig, wie aus einem Brief von Weiss aus dem Jahr 1961 hervorgeht: «Wenn Sie sich nicht ganz vor Besuchen abschliessen, lieber Herr Hesse, so würde ich gern mal wieder bei Ihnen vorbeikommen. Kann man da auf der collina d'oro überhaupt noch leben, und sind da jetzt nicht nur deutsche Industrielle ansässig¹⁰?»

Noch kaum bekannt sind die Zeichnungen von Patricia Highsmith, deren Thriller und Krimis in aller Welt gelesen werden, von deren künstlerischen Arbeiten die

Öffentlichkeit aber erst vor wenigen Jahren erfuhr. «Seit ich siebzehn war», heißt es in einer autobiographischen Skizze, «konnte ich mich zwischen Schreiben und Malen nicht recht entscheiden. Mein Vater war Graphiker und Typograph, mein Stiefvater ebenso, meine Mutter zeichnete, und der Geruch von Tusche und Terpentin gehört untrennbar zu meiner Kindheit und Jugend. Als Heranwachsende zeichnete ich viel und dilettierte in der Holzbildhauerei. Ich weiß nicht, warum ich mich am Ende für das Schreiben entschieden habe¹¹.» In einer Truhe versammelte Patricia Highsmith über dreihundert Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen und zahlreiche Cahiers und Skizzenbücher, von deren Existenz nur einige Eingeweihte wußten. Kurz vor ihrem Tod erst zeigte sie den Inhalt dieser Truhe ihrem langjährigen Verleger Daniel Keel, der daraufhin eine kleine Auswahl veröffentlichte¹². Chronologisch angeordnet, ergeben diese Bilder so etwas wie eine gemalte Autobiographie der Schriftstellerin, die stets darauf bedacht war, ihr Privatleben dem Publikum nicht preiszugeben. Die Bilder der Patricia Highsmith sind Momentaufnahmen ihrer Biographie. Neben vielen Zeichnungen ihrer geliebten Katzen – und auch der Schnecken, die sie im Keller ihres Tessiner Hauses züchtete – sieht man dort Porträts von Verwandten und Freunden und vor allem Ansichten von ihren zahlreichen Lebensstationen wie New York, Mexiko, England, Frankreich, schließlich der Schweiz, sowie von ihren vielen Reisen, die sie unter anderem unternahm, um für ihre Romane zu recherchieren: Landschaften, Straßenzüge, Häuser, Hotelzimmer, Fensterausblicke. Eine undatierte Zeichnung, die einen Ausblick durch zwei Flügelfenster auf einen gepflegten Garten wiedergibt, zeigt links im Bild die Ecke eines Tisches, auf dem eine Lampe steht. Ob die Autorin einmal auch an diesem Tisch gearbeitet haben mag?

Der ungarische Schriftsteller Péter Nádas fertigte ebenfalls mehrere Zimmerporträts

an. Allerdings bediente sich der ausgebildete Photograph, der vor Beginn seiner Schriftstellerlaufbahn mehrere Jahre als Photoreporter für eine Illustrierte gearbeitet hatte, dafür nicht des Zeichenstifts, sondern der Kamera. Auf einer der Aufnahmen seiner verschiedenen Arbeitszimmer ist im Hintergrund des Raumes der PC zu sehen, der mittlerweile für die meisten Autoren unverzichtbare Personal Computer. Und doch scheinen Nádas' Photographien der Vergangenheit näher zu sein als der Gegenwart. Das romantische Motiv des Fensters, die symbolische Schwelle zwischen Innen- und Außenwelt, spielt in ihnen eine wichtige Rolle. Das Licht wirft durch die Fenster leuchtende Flecken an die Wände des dunklen Raumes und bringt so das Verhältnis von Innen und Außen deutlich zu Bewußtsein. In diesem erleuchteten Dunkel steht jeweils der Schreibtisch. Obwohl die Aufnahmen nicht inszeniert erscheinen, ruft die natürliche Lichtregie doch den Eindruck hervor, hier werde mehr dargestellt als nur ein privates Interieur: Keine Wohnung wird gezeigt, sondern der Arbeitsplatz eines Schriftstellers. In keinem der Bilder ist der Rückbezug auf ikonographische Topoi aber stärker als in dem des Blicks aus dem Fenster. In seinem Holzhaus in Kisoroszi, auf einer Donauinsel nahe Budapest, schrieb Nádas zwischen 1974 und 1981 an seinem «Buch der Erinnerung». Die Photographie ist ein Stillleben voller Melancholie. Wohl mag draußen hinter den milchigen Fensterscheiben die Sonne eines neuen Tages aufgehen, der Blick des Betrachters wird dennoch von der weißen Kerze angezogen, die auf dem aufgeräumten Schreibtisch steht und den hellsten Punkt des Bildes ausmacht, paradoxerweise – ist sie doch erloschen.

Die Wiener Beatrixgasse Nr. 18, die Casa Camuzzi in Montagnola, Tolstojs Gut Jasnaja Poljana, Goethes Weimarer Gartenhaus, das korkgetäfelte Schlafzimmer von Marcel Proust, Rilkes Muzot, d'Annunzios Vittoriale – dies sind nur wenige aus einer

langen Reihe von Dichterhäusern und -wohnungen, die auf unseren imaginären literarischen Landkarten mit großen Buchstaben markiert sind. Hier haben die Dichter gelebt und geschrieben, hier, meint man, lassen sich noch Spuren sowohl des Menschen als auch des Autors finden. Ein Blick in die Wohnung des Dichters scheint zweierlei zu ermöglichen: zum einen, etwas über dessen alltägliche Lebensumstände und -gewohnheiten zu erfahren, zum anderen, dem Geheimnis der Entstehung von dessen Werken ein wenig näher zu kommen. Vermeintlich avancierteren Theorien zum Trotz kann man sich doch nicht ganz von der Vermutung lösen, daß dieser Roman oder jenes Gedicht nur deshalb genau so wurden, wie sie sind, weil sie eben genau dort, in diesem Haus oder in jenem Zimmer, entstanden sind¹³. Der reisende Leser kann aber keineswegs immer damit rechnen, den *genius loci* auch wirklich dort anzutreffen, wo er ihn sucht: Kaum ein Dichterhaus überdauert unbeschadet und unverfälscht die Zeiten. Bestenfalls wird es wieder hergerichtet als Gedenkstätte, an der die Aura des Authentischen und die Notwendigkeit der Rekonstruktion in stetem Wettstreit miteinander liegen. Wenn das Gebäude überhaupt noch steht – und nicht nur eine Plakette daran erinnert, daß hier einmal das Haus stand, in welchem...¹⁴ –, ist es möglicherweise nicht zugänglich oder von Grund auf verändert. Und wie viele Orte der Literatur – die zahllosen Wohnungen Eduard Mörikes, die Hotelzimmer der Patricia Highsmith – wären nicht spurlos verloren, hätten die Autoren sie nicht selbst im Bild festgehalten?

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Herbert Günther: *Künstlerische Doppelbegabungen*. Erweiterte Neufassung. München, Ernst Heimeran Verlag, 1960. Unter einem neutraleren Titel versammelte Serge Fauchereau Bilder und Zeichnungen einer beeindruckenden Zahl von Schriftstellern aus sämtlichen Literaturen Europas, vgl. Serge Fauchereau: *Peintures et dessins d'écrivains*. Paris, Belfond, 1991.

² Um nur wenige Beispiele aus jüngster Zeit anzuführen: Unica Zürn: *Bilder 1953–1970*. Berlin, Verlag Brinkmann und Bose / Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1998; Sarah Kirsch: *Beim Malen bin ich weggetreten. Aquarelle, Bilder, Zeichnungen*. Hrsg. von Christoph Wilhelm Aigner. Stuttgart/München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2000; *Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt*. Hrsg. von Frank Möbus, Friederike Schmidt-Möbus, Frank Woesthoff und Indina Woesthoff. Göttingen, Wallstein Verlag, 2000; *The Art of Karen Blixen: Drawings and Paintings*. Rungstedt Kyst, Karen Blixen Museet, 2001; *Strindberg. Peintre et photographe*. Katalog zur Ausstellung des Nationalmuseums Stockholm, des Staatlichen Kunstmuseums Kopenhagen und des Musée d'Orsay Paris. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.

³ Petra Maisak: *Johann Wolfgang Goethe: Zeichnungen*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2001, S. 43.

⁴ Hans-Ulrich Simon: *Mörrike-Häuser. Wohnen in Stuttgart zwischen 1851 und 1875*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1996, S. 63.

⁵ Alle Transkriptionen folgen Hans-Ulrich Simon: *Mörrike-Häuser*, S. 86 und S. 148–152.

⁶ Adalbert Stifter: *Studien I*. Hrsg. von Max Stefl. Augsburg, Adam Kraft Verlag, 1955, S. 40.

⁷ Hermann Hesse: *Klingsors letzter Sommer*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985, S. 9.

⁸ Raimund Hoffmann: *Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen*. Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1984, S. 162.

⁹ Das Typoskript mit den Zeichnungen befindet sich im Hesse-Bestand im Deutschen Literaturarchiv, Marbach am Neckar.

¹⁰ Raimund Hoffmann: *Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen*, S. 168.

¹¹ Patricia Highsmith: *Warum ich schreibe*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Samstag, 16. März 2002, Nr. 64, S. 39.

¹² Patricia Highsmith: *Zeichnungen*. Zürich, Diogenes Verlag AG, 1995.

¹³ Dieser These folgt auch Rudi Kienzle im *Marbacher Magazin* Nr. 74 über Schreiborte: *Im Caféhaus oder Wo schreiben?* Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 1996.

¹⁴ Solche und andere vergängliche Spuren zu bewahren, hat sich die Marbacher Reihe *Spuren* zur Aufgabe gemacht, exemplarisch für den Raum Baden-Württemberg. Seit 1988 erscheinen vier mal jährlich die sorgfältig ausgestatteten Hefte, herausgegeben von der Deutschen Schillergesellschaft, welche «Örtlichkeiten beschreiben, die mit Leben und Werk eines Autors in Beziehung stehen, Häuser, Gräber, Denkmäler, Gedenktafeln; nach Lebensspuren suchen oder nach Spuren des Werks», wie der für die Reihe verantwortliche Redaktor Thomas Scheuffelen in der ersten Nummer mit dem Titel *Auf den Spuren der Dichter schreibt*.