

Leseprobe

Christian Luckscheiter

Dachkammerdichtungen

Eine kleine Mansardenliteraturgeschichte

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2023

Abbildung auf dem Umschlag:

Bearbeiteter Ausschnitt aus: Bertall, „Coupe d'une maison parisienne le 1er janvier 1845. Cinq étages du monde parisien“, 1845 (siehe auch S. 293).

Diese Veröffentlichung wurde mit Mitteln
der Deutschen Forschungsgemeinschaft aus der Programmpauschale
zum DFG-Projekt mit dem Geschäftszeichen LU 2417/1-1 finanziert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2023

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Lektorat: Hanns-Martin Rüter, Aisthesis Verlag

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1909-5

E-Book ISBN 978-3-8498-1910-1

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Vorsätze	9
1 Arme Poeten (I)	16
1.1 Carl Spitzweg: <i>Der arme Poet</i> (1839) 16 • 1.2 August von Kotzebue: <i>Der arme Poet</i> (1813) 20 • 1.3 Der arme Poet Mathias Etenhueber (1720/1722-1782) 21 • 1.4 William Hogarth: <i>The Distrest Poet</i> (1736) 22	
2 Die Anfänge: Dachkammerszenen aus dem 18. Jahrhundert	30
2.1 Jean-Baptiste Louis Gresset: <i>La Chartreuse</i> (1734) 30 • 2.2 Denis Diderot: <i>Dies ist keine Erzählung</i> (1773) 32 • 2.3 Louis-Sébastien Mercier: <i>Tableau de Paris</i> (1781-1788) 33 • 2.4 Friedrich Nicolai: <i>Leben und Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker</i> (1773-1776) 38 • 2.5 Karl Philipp Moritz: <i>Anton Reiser</i> (1785-1790) 39	
3 Arme Poeten (II)	41
3.1 Karl Philipp Moritz: „Die Leiden der Poesie“ (1790) 41 • 3.2 Bonaventura: <i>Nachtwachen</i> (1804) 45	
4 Honoré de Balzac – der „ungekämmt Löwe der Dachstube“	54
4.1 Rafael von Valentin und <i>Die tödlichen Wünsche</i> (1831) 55 • 4.2 Lucien von Rubempré und die <i>Verlorenen Illusionen</i> (1837/1843) 69 • 4.3 Zwei Mansardeneinstellungsweisen 77	
5 Auf dem Weg zum „Banquier“	81
5.1 Ludwig Tieck: <i>Des Lebens Überfluß</i> (1839) 84 • 5.2 Henry Murger: <i>Boheme. Szenen aus dem Pariser Künstlerleben</i> (1851) 86 • 5.3 Beruf und Berufung 90	

6	Zwischen romantischem Realismus und revolutionärem Naturalismus	103
6.1	Wilhelm Raabe 107 • 6.1.1 <i>Die Chronik der Sperlingsgasse</i> (1857) 107 • 6.1.2 <i>Der Hungerpastor</i> (1864) 109 • 6.1.3 <i>Die Leute aus dem Walde</i> (1863) 112 • 6.1.4 <i>Im alten Eisen</i> (1887) 115 • 6.2 Gustave Flaubert: <i>L'Éducation sentimentale</i> (1869) 116 • 6.3 Émile Zola 119 • 6.3.1 <i>Thérèse Raquin</i> (1867) 121 • 6.3.2 <i>Les Rougon-Macquart</i> (1871-1893) 122 • 6.3.2.1 <i>Der Bauch von Paris</i> (1873) 126 • 6.3.2.2 <i>Der Totschläger</i> (1877) 130 • 6.3.2.3 <i>Das Werk</i> (1886) 137 • 6.3.3 Die „romantische Sauce“ 144 • 6.4 Arno Holz: <i>Phantasia</i> (1885 / 1898/1899 / 1916 / 1925 [/ 1961]) 147	
7	Behaglichkeit – bürgerliche Dachkammerphantasien „um 1900“ (und ihre Parodie)	163
7.1	E. Marlitt: <i>Das Geheimnis der alten Mamsell</i> (1868) 164 • 7.2 Karl Albert Burgherr: <i>Unter dem Giebel</i> (1908) 167 • 7.3 Friedrich Lienhard: <i>Der Dichter</i> (1900) 170 • 7.4 Thomas Mann: <i>Beim Propheten</i> (1904) 179 • 7.5 Gerhart Hauptmann: <i>Atlantis</i> (1912) 182 • 7.6 Otto Flake: <i>Logbuch</i> (1917) 183 • 7.7 Alfred Polgar: <i>Lob der Mansarde</i> (1920) 185	
8	Die Dachkammer im Zeitalter der Ideologien	189
8.1	Josef Winckler und die „Werkleute auf Haus Nyland“ (1912) 190 • 8.2 Friedrich Wolf: <i>Kunst ist Waffe!</i> (1928) 192 • 8.3 Hans Naumann: „Wir suchen das neue deutsche Schrifttum“ (1933) 194 • 8.4 Wolfgang Borchert: „Der Schriftsteller“ (1947) 196	
9	Neben dem Gesetz	199
9.1	Robert Musil: <i>Die Verwirrungen des Zöglings Törleß</i> (1906) 205 • 9.2 Franz Kafka: <i>Der Proceß</i> (1925) 206 • 9.3 Bertolt Brecht: <i>Baal</i> (1922) 210 • 9.4 Hermann Hesse: <i>Der Steppenwolf</i> (1927) 216 • 9.5 Stefan Zweig: <i>Buchmendel</i> (1929) 219 • 9.6 Joseph Roth: <i>Tarabas</i> (1934) 224	

10	Nach 1945. Die Dachkammer als (gefährdeter/gefährdender) Rückzugsort	227
	10.1 Jeanne Perez: <i>La mansarde</i> (1950) 232 • 10.2 Hermann Lenz: <i>Tagebuch vom Überleben und Leben</i> (1978) 233 • 10.3 Thomas Bernhard: <i>Korrektur</i> (1975) 236	
11	Nach dem Holocaust	243
	11.1 Ilse Aichinger: <i>Die größere Hoffnung</i> (1948) 244 • 11.2 Barbara Honigmann: „Die Mansarde“ (1993) 245 • 11.3 Marlen Haushofer: <i>Die Mansarde</i> (1969) 247 • 11.4 Jean Améry: <i>Lefeu oder Der Abbruch</i> (1974) 250 • 11.5 Rainald Goetz: <i>Kontrolliert</i> (1988) 258 • 11.6 Lefeu und Raspe – zur Unvereinbarkeit der Mansarden eines jüdischen und eines nicht-jüdischen Deutschen im Paris nach dem Holocaust 266	
12	Dauerhafte Grenzüberschreitung ins „Antifeld“, Ende des Felds. Georges Perec: <i>Das Leben Gebrauchsanweisung</i> (1978)	276
	12.1 Franz Hutting 279 • 12.2 Die doppelbödigen Dachkammern der rue Simon-Crubellier, Nummer 11 281 • 12.2.1 Morellet 282 • 12.2.2 Grégoire Simpson 285	
	Nachsätze und Ausblick	289
	Dank	297
	Literaturverzeichnis	298

Vorsätze

In einer kargen Dachstube eines Hinterhauses der Berliner Dorotheenstraße stirbt eines Tages „der ganz verrückte Mensch, der arme kuriose Kerl“ Andres Velten. Dort, wo andere Menschen „die Begabung zum ruhigen Wandel auf der breiten Straße der goldenen Mittelmäßigkeit“ haben, hatte Velten, nach seinem eigenen Ausdruck, „ein Loch“. Wobei man etwas vorsichtig sein sollte, wenn es um Aussagen von und über Velten geht, denn Velten, der „so eigentumslos als möglich“ sterben wollte, hat tatsächlich nichts hinterlassen. Er ist nur über die „Akten des Vogelsangs“ zugänglich, die sein enger Freund aus Kindheitstagen, Karl Krumhardt, angelegt hat. Im Gegensatz zu Velten hat Krumhardt anscheinend die breite Straße der goldenen Mittelmäßigkeit beschritten. Nach bürgerlichen Begriffen – sehr wohlberechtigten, wie er mit Ausrufezeichen hinzufügt – habe er es zu einer „soliden Existenz in der schwankenden Erdenwelt“ gebracht; er ist, wie seine Akten gleich zu Beginn eröffnen, „Oberregierungsrat Dr. jur.“.

Krumhardt, gesund, nüchtern, exakt, hat in der (bürgerlichen) Welt also reüssiert, während Velten es zu nichts in ihr gebracht hat. Den Akten zufolge wurde Velten von ihr für einen Verrückten, für einen überhitzten Wirtkopf gehalten, der „zuviel Einbildungskraft“ besessen habe. Er galt ihr als gefährliche und fremde Störung. Diese Urteile der Welt scheinen ihm indes immer gleichgültig gewesen zu sein. Der traurig-schöne „Belletriste“, dem laut Krumhardt zunächst alles mühelos zugeflogen sei und der es mit nichts eilig gehabt habe, war offenbar nicht dazu angetreten, in der Welt Erfolg zu haben. Mit allen denkbaren „Vorzügen und Tugenden begabt“, muss es ihm von Anfang an um Höheres gegangen sein. Velten, so ist den Akten zu entnehmen, wollte nichts weniger als die Welt überwinden. Seine Mansarden-Weisheit habe gelautet: „Nur immer über den Dingen bleiben und möglichst wenig von ihnen haben wollen!“ Sein Begehren seien „Gras und Welle, Sonne und Wind“ gewesen. Glaubt man den Akten, waren Velten's Welt die Erde und der Himmel, nicht die Welt.¹ Deshalb weiß auch Krumhardt: „Ich habe alles erreicht, was ich erreichen konnte; er nichts“, doch von einer höheren Warte aus gesehen stelle es sich als genau umgekehrt heraus. So hat Velten, der immer gern allein gewesen sei, wohl etwas erreicht, was nur wenigen

1 Zur Unterscheidung Erde/(Menschen-)Welt vgl. u. a. Hannah Arendt: „Die verborgene Tradition“; in: dies.: *Die verborgene Tradition. Essays*. Jüdischer Verlag, Frankfurt/M. 1976, S. 50-79, S. 54f. Vgl. auch Kapitel 6.4 u. 9.3, S. 158 u. S. 213.

Menschen auf Erden erreichbar ist: man könnte es „die wirkliche Idealität von Zeit und Raum“ nennen.

Es lässt sich behaupten, dass mit Andres Velten „der famoseste, beste Kerl in der Welt“ gestorben ist – und mit ihm eine Dachkammerexistenz, wie sie im Buche steht.²

—

Im Jahr 2003 wurde den sogenannten Geisteswissenschaften ein weiteres Mal ein „Paradigmenwechsel“ vorhergesagt, und zwar „jenseits aller Methoden-Diskussionen zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion, Psychoanalyse und Mentalitätsgeschichte, New Historicism und Rezeptionsästhetik“: Endlich, so jedenfalls Jochen Hörisch in *FAKtisch*, der Festschrift zu Friedrich Kittlers 60. Geburtstag, würden sich „dank des Umstands, daß sich die gute alte Literatur als hervorragend EDV-kompatibel erweist, [...] verlässliche Untersuchungen über themen-, motiv- und problemzentrierte Fragestellungen schreiben“ lassen, wie zum Beispiel über die Frage, was die Literatur „über Dachstuben und Verkehrsunfälle“ wisse beziehungsweise vermute.³

Das Buch *Dachkammerdichtungen* fragt nun genau nach jenem Wissen der Literatur über die Dachstuben, weshalb sich im Folgenden unter anderem zeigen wird, ob sich Hörischs inzwischen 20 Jahre alte, durchaus ironisch gefärbte Vorhersage bewahrheitet und sich, EDV-gestützt, ernsthaft eine verlässliche Geschichte über das Motiv der Dachkammer in der Literatur erzählen lässt. Beginnen wird diese *eine* Mansardenliteraturgeschichte in einer Pariser Dachkammer. Einige Kapitel später wird sie auch in einer Pariser Dachkammer enden. An ihrem Anfang lässt Jean-Baptiste Louis Gresset 1734 seinen Protagonisten in einer Mansarde vis-à-vis der Sorbonne eine Republik der Vernunft gründen. An ihrem Ende, knapp 250 Jahre später, versucht Jean Amérays Antiheld Lefeu, von seiner von Abriss bedrohten Mansarde aus, das Paris der Fünften Republik anzuzünden, während Rainald

2 Vgl. – in der Reihenfolge der Zitate – Wilhelm Raabe: *Die Akten des Vogelsangs* [1896]; in: ders.: *Werke in zwei Bänden*. Zweiter Band. Droemersch Th. Knauer Nachf., München u. Zürich o.J., S. 803-943, S. 812, 838, 902, 812, 803, 805, 872, 878, 858, 898, 861, 832, 846.

3 Jochen Hörisch: „Wieviel faßt ein Speicher? Kultureller Wandel als Effekt von Medientechnik“; in: Peter Berz/Annette Bitsch/Bernhard Siegert (Hg.): *FAKtisch. Festschrift für Friedrich Kittler zum 60. Geburtstag*. Fink, München 2003, S. 231-241, S. 238.

Goetz ‚seinen‘ Raspe in einer Pariser Dachkammer der Bundesrepublik Deutschland als faschistischem Staat den Prozess machen lässt.

Die Dachkammer in der Literatur ist aber nicht nur Schauplatz einer Dialektik der Aufklärung. In sie wandert eine Fülle von Geschichten hinein. Obgleich häufig mit Weltferne assoziiert, werden in ihr – in (buchstäblich) herausgehobener Weise – Facetten der jeweiligen Zeiten lesbar. Sie ist nicht nur Ort ärgster Armut, Ort des Unglücks, der Verbannung, der Isolation. Sie kann auch Schutzraum, Asyl, Ort des Rückzugs aus tendenziell feindlichen bis potentiell tödlichen Welten, Ort höchsten Glücks sein. Gleichsam exterritorial gelegen, wird die Dachkammer nicht selten als ein Ort außerhalb der Gesellschaft inszeniert, als ein liminaler Ort, an dem die herrschenden Gesetze ausgehebelt sind und/oder andere Gesetze gelten. Die Mansarde ist ein Schwellenort, an und in dem der Zugang zu einer anderen Welt, zu anderen Welten möglich wird beziehungsweise möglich scheint – traditionellerweise zur Welt der Götter und Musen, aber beispielsweise auch, wie für die Heldin in E. Marlitts Roman *Das Geheimnis der alten Mamsell* von 1868, zur Welt der Bildung, von der die junge Waise außer- und unterhalb der Dachkammer ausgeschlossen wird. Insofern lässt sich die Dachkammer ebenfalls als Heterotopie lesen – Michel Foucault selbst nennt den Dachboden⁴ als Heterotopie –, also als ein Ort, der „vollkommen anders [ist] als die übrigen“⁵, als eine „tatsächlich verwirklichte Utopie[]“⁶, die nicht nur von der Welt außerhalb permanent in Frage gestellt und bedroht wird, sondern die ihrerseits „alle anderen Räume in Frage“⁷ zu stellen in der Lage ist.

4 Vgl. Michel Foucault: „Die Heterotopien. France Culture, 7. Dezember 1966“; in: ders.: *Die Heterotopien / Les hétérotopies. – Der utopische Körper / Le corps utopique*. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Suhrkamp, Frankfurt/M. 2005, S. 7-22, S. 10.

5 Foucault: „Die Heterotopien“, S. 10. („[P]armi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont en quelque sorte *absolument* différents: des lieux qui s’opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les compenser, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces.“ [Foucault: *Les hétérotopies*, S. 40])

6 Michel Foucault: „Von anderen Räumen“ (übersetzt von Michael Bischoff); in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt/M. 2006, S. 317-327, S. 320.

7 Foucault: „Die Heterotopien“, S. 19. („C’est là sans doute qu’on rejoint ce qu’il y a sans doute de plus essentiel dans les hétérotopies. Elles sont la contestation

In der Mansarde tritt eine Vielzahl von Figuren auf, die die Dachkammer zur Bühne einer Art subversiven Welttheaters machen. Ein besonders wirkungsmächtiger Topos ist dabei der (arme) Dichter in der Dachkammer, der die aus der Antike überkommene, von den Göttern beziehungsweise den Musen inspirierte *poeta vates*-Figur ständig aktualisiert, sich bis in die *Science-Fiction*-Literatur der Gegenwart hinein fortschreibt und dabei nicht selten auch politisch vereinnahmt wird. Diesem Topos gilt eine besondere Aufmerksamkeit, insbesondere deshalb, weil an und mit ihm einerseits ideale Produktionsbedingungen für (gute oder widerständige) Literatur poetologisch reflektiert und dargestellt wurden und andererseits die Veränderungen des literarischen Markts, also die ganz ‚realen‘ Bedingungen literarischer ‚Produktion‘, ansatzweise nachverfolgt werden können.

Um den armen Mansardendichter*innen näherkommen und unter anderem mit ihnen eine Geschichte der Dachkammer in der Literatur schreiben zu können, mussten zunächst jedoch einige Entscheidungen getroffen werden, zum Beispiel angesichts der Frage, wo man mit dieser Geschichte anfangen, welche Dachkammerstellen man herausgreife.⁸ Denn die Literatur hat in einer Weise und Fülle Dachkammern in sich eingefügt, ihre Hervorbringer*innen wie auch viele ihrer Held*innen sind auf solch symbiotische Weise mit der Dachkammer liiert, dass eine Abhandlung über die Dachkammer in der Literatur lückenhaft bleiben und eine recht willkürliche Auswahl treffen muss. Die erste große Willkür liegt in der Entscheidung, diese Geschichte auf die deutschsprachige sowie, in ein paar Kapiteln, auf die

de tous les autres espaces, une contestation qu'elles peuvent exercer de deux manières: ou bien [...] en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien, au contraire, en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon“ [Foucault: *Les hétérotopies*, S. 50]).

8 So weit ‚fortgeschritten‘, dass man allein mit den ‚neuen‘ Speichertechniken, wie Jochen Hörisch behauptet, eine ‚Motivgeschichte der Dachkammer‘ schreiben könnte, sind diese allerdings auch im Jahre 2023 noch nicht. Da ein Großteil der Literatur noch nicht digitalisiert ist, würde man auf diese Weise viele Dachkammern gar nicht finden. Der Weg in die Bibliotheken, das Lesen und Suchen in Büchern ist, entgegen einiger Annahmen, noch lange nicht anachronistisch. – Zur Problematik einer Motivgeschichte vgl. beispielsweise, schon vor über 50 Jahren, Karl Riha: *Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750 – ca. 1850)*. Gehlen, Bad Homburg v. d. H. u. a. 1970, S. 23.

französischsprachige Literatur zu beschränken.⁹ Daher wird hier beispielsweise die gesamte russische Literatur, in der Dachkammern eine große Rolle spielen – es sei nur an das erbärmliche Dachzimmer Raskólnikoffs aus Dostojewskis *Schuld und Sühne* (1866) erinnert, das eher „einer Art Schrank als einem Wohnraum“¹⁰ glich und „mit seiner gelblichen, staubigen und überall von der Wand gelösten Tapete einen kläglichen Eindruck“¹¹ machte –, aber auch ein so unterhaltsames Buch wie Ákos Kertész' Roman *Haus mit Mansarde*¹² (1982) übergangen. Mit dieser Entscheidung ist die Masse an möglicher Literatur jedoch immer noch nur geringfügig eingeschränkt. Allein die deutsch- und französischsprachige Literatur, die die Dachkammer, die Dachstube oder die Mansarde im Titel führt, füllt ganze Regalmeter, vor allem durch die ‚Trivial‘-Literatur der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Würde man sich auf diese Literatur beschränkt haben, hätte man jedoch einen Großteil der Dachkammernliteratur übersehen und beispielsweise den ungekrönten König der Dachkammer, Honoré de Balzac, gar nicht erst erwähnen können. Balzac ist aber unbedingt zu erwähnen, und so wird diese kleine Geschichte der Mansarde in der Literatur unweigerlich große Lücken in ihrer Dachkammern-Abdeckung haben.

Wo fängt man also an, wenn man wissen will, was die Literatur von der Dachkammer weiß und vermutet?

Dachräume gibt es selbstverständlich schon sehr lange. Beispielsweise kann im Blick auf die Stadt Rom des Jahres 74 bereits eine „Welt der oberen Stockwerke“ erkannt werden. Die damaligen Mietskasernen „wie die berüchtigte Insula Feliculae“, schreibt zumindest Oswald Spengler 1923 in *Der Untergang des Abendlandes*,

erreichten bei einer Straßenbreite von 3-5 Metern Höhen, die im Abendlande noch nirgends und in Amerika nur in wenigen Städten vorkommen. Beim Capitol hatten unter Vespasian die Dächer schon die Höhe des Bergsattels erreicht. Ein grauenvolles Elend, eine Verwilderung aller Lebensgewohnheiten, die schon jetzt zwischen Giebeln und Mansarden, in Kellern und Hinterhöfen einen neuen Urmenschen züchten, hausen in jeder dieser prachtvollen

9 Die französischsprachige Literatur wird dabei aus deutschsprachigen Übersetzungen zitiert, längeren Zitaten die Originalversion angefügt.

10 Fjodor M. Dostojewski: *Rodion Raskolnikoff. Schuld und Sühne*. Übertragen von E. K. Rahsin. Piper, München u. Zürich ²¹1999 [1866], S. 7.

11 Dostojewski: *Rodion Raskolnikoff*, S. 41.

12 Vgl. Ákos Kertész: *Haus mit Mansarde*. Aus dem Ungarischen von Jörg Buschmann. Berlin u. Weimar 1984 [1982].

Massenstädte. Das ist in Bagdad und Babylon nicht anders gewesen wie in Tenochtitlan und heute in London und Berlin. Diodor erzählt von einem abgesetzten ägyptischen König, der zu Rom in einer jämmerlichen Mietswohnung in einem hochgelegenen Stockwerk hausen mußte.¹³

Spenglers Ausführungen ist allerdings nicht nur aus ideologischen Gründen zu misstrauen. Das obere oder hochgelegene Stockwerk, das bereits am Anfang seiner Geschichte, wenige Jahre nach Christi Tod, mit Elend, Grauen, Jammer und Verwilderung zu tun hatte, lag unter dem Dachboden. Diese *eine* Geschichte der Dachkammer möchte jedoch zwischen bewohnten beziehungsweise bewohnbaren Dachkammern – die (wie von Spengler) auch Mansarden genannt werden¹⁴ – und Dachböden, die beispielsweise als Speicher, Vorratsraum, zur „Kastaniendörre“¹⁵ oder etwa zur Seidenraupenzucht¹⁶ benutzt werden, also den Räumen „zwischen Schüttboden und

13 Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. C. A. Koch, Berlin u. a. o. J. [1923], S. 676.

14 Mansarden heißen sie jedoch noch nicht zu Zeiten Vespasians, sondern erst, seitdem der, laut Ludwig XIV., in tausend Jahren einzigartige François Mansart (1598-1666) und dann sein Neffe Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) die von Pierre Lescot (1515-1578) erfundenen Mansarddächer populär machten.

15 Edmund Meier-Oberist: *Kulturgeschichte des Wohnens im abendländischen Raum*. Ferdinand Holzmann, Hamburg 1956, S. 66.

16 Vgl. beispielsweise Gaston Baissette: *Meines Weinbergs Trauben*. Übers. aus dem Franz. v. Werner Runkewitz. Rütten & Loening, Berlin 1960 [1956], S. 43, oder auch Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. Hrsg. v. Walter Hettche. Philipp Reclam jun., Stuttgart (Ditzingen) 1991 u. 2012 [1811-1833], S. 129. Seidenraupen haben jedoch auch in durchaus bewohnbaren Dachkammern inmitten von Paris ihren Auftritt, zumindest ihre Weisen des Arbeitens, wie Balzac in seinem *Chagrinleder* verrät (allerdings je nach Übersetzung): Rafael de Valentin, der in diesem Buch ebenfalls noch seinen Auftritt haben wird (vgl. Kap. 4.1, S. 55), bezeichnet das quälende Schreiben an seinen beiden großen Werken, dieses „Opfer aller meiner Tage“, als „Seidenraupenarbeit, die der Welt unbekannt bleiben wird, und deren einzige Genugtuung die Arbeit selber war.“ (Honoré de Balzac: *Die tödlichen Wünsche* [La peau de chagrin]. Deutsch von Emil A. Rheinhardt. Diogenes, Zürich 1998 [1831], S. 138. „Là s'arrête ma belle vie, ce sacrifice de tous les jours, ce travail de ver à soie inconnu au monde et dont la seule récompense est peut-être dans le travail même.“ [Honoré de Balzac: *La peau de chagrin*; in: ders.: *La Comédie humaine*. X. *Études philosophiques*. Hrsg. v. Pierre-Georges Castex u. a. Gallimard, Paris 1979, S. 3-294, S. 138f.]

Dach¹⁷, unterscheiden.¹⁸ Laut Dieter Hoffmann-Axthelm ist davon auszugehen, dass erst beziehungsweise spätestens ab Anfang des 18. Jahrhunderts Dachgeschosse „ausgebaut und bewohnt“ waren, zumindest in Mitteleuropa.¹⁹ Das wären allerdings dann immer noch 320 Jahre abzuschreitende Literaturgeschichte. Die Frage bleibt: Wo beginnen?

17 Adalbert Stifter: „Die Mappe meines Urgroßvaters“; in: ders.: *Studien*. Erster Band. Hrsg. v. Jürgen Jahn. Insel, Leipzig 1968, S. 461-704, S. 466.

18 Zur Unterscheidung Dachzimmer/Dachboden vgl. auch Kapitel 9 „Neben dem Gesetz“, S. 200f. – Zur Geschichte der Dachböden in der Literatur vgl. v. a. Margret Rothe-Buddensieg: *Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität*. Scriptor, Kronberg 1974; vgl. auch Walter Grasskamp: „Anselm Kiefer. *Der Dachboden*“; in: ders.: *Der vergessliche Engel. Künstlerportraits für Fortgeschrittene*. Silke Schreiber, München 1986, S. 7-22.

19 Dieter Hoffmann-Axthelm: *Das Berliner Stadthaus. Geschichte und Typologie. 1200-2010*. DOM, Berlin 2011, S. 86f.

1 Arme Poeten (I)

1.1 Carl Spitzweg: *Der arme Poet* (1839)

Diese Geschichte der Dachkammerdichtungen widmet sich zunächst einem Bild:



Abb. 1. Carl Spitzweg: *Der arme Poet*, 1839

Zwischen 1837 und 1839 malt Carl Spitzweg (1808-1885) an einem Gemälde, das in der Zukunft „das populärste Bild der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert“²⁰ werden sollte – und zugleich eines der „umstrittensten“²¹: Das berühmte Gemälde heißt „Der arme Poet“. Spitzweg, so zumindest Siegfried Wichmann, sei, beeinflusst unter anderem von Jean Paul und Adalbert Stifter, der „Erfinder und Schilderer des Sonderlings des 19. Jahrhunderts“,

20 Siegfried Wichmann: *Carl Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte*. Propyläen, Frankfurt/M. u. Berlin 1991, S. 18.

21 Hans-Joachim Raupp: „Carl Spitzweg: Der Arme Poet“; in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XLVI/XLVII. DuMont, Köln 1985/1986, S. 253-271, S. 253.

wobei dieser Sonderling bei Spitzweg nicht wie bei den französischen Satirikern seiner Zeit in erster Linie satirisch, sondern vielmehr positiv dargestellt sei, als Idylle: der Sonderling als jemand, der das „Glück im Winkel“ für sich gefunden habe.²² Der ‚arme Poet‘ Spitzwegs sieht daher vielleicht auch gar nicht so aus, wie man sich einen armen Poeten im 19. Jahrhundert landläufig vorstellen könnte (zum Beispiel bleich, abgemagert, mit brennenden Augen und wirren Haaren)²³. Man sieht eher einen feisten Bürger im Schlafrock, als ob er sich zur Muße unter’s Dach zurückgezogen habe, um seinen Grillen nachzugehen. Weiße Schlafmütze, gestreifter Schlafrock, die Brille umgekehrt auf der Nase,²⁴ Schreibfeder im Mund, mit der in die Luft empor gehaltenen rechten Hand wahlweise skandierte Reime rhythmisch begleitend (das ist die eher idealistische Betrachtungsweise – passend zu der an der Kammerwand aufgezeichneten metrischen Darstellung eines antiken Hexameters), wahlweise einen Floh zerdrückend (das ist die eher nachidealistische Betrachtungsweise).²⁵ Die Matratze liegt direkt auf dem Boden auf, neben ihr stehen ein paar Bücher, darunter die „Stufe zum Parnaß“, der *Gradus ad Parnassum*, weniger der von Johann Joseph Fux als wahrscheinlich das von Paul Aler (1656-1727) veröffentlichte Buch zum Gebrauch für lateinische Versifikationen, zu Spitzwegs Zeiten, nach Wichmann zumindest, „die Grundausstattung eines jeden Dichters“²⁶. Über dem Kopf schwebt ein aufgespannter Regenschirm, an die Decke gebunden, um vor durchtropfendem Regen zu schützen, im Kachelofen liegen – für anderes Brennbares scheinen dem ‚armen Poeten‘ wohl aufgrund fehlenden dichterischen Erfolgs keine Mittel vorhanden – die eigenen Werke, wahrscheinlich Band I und II seiner gesammelten „Operum“; vor der Ofentür warten jedenfalls bereits die Bände III und IV des „Lebenswerks“ darauf, zur Beute der Flammen zu werden.

Was kann man hier dargestellt sehen?

Das Bild wurde als „idyllische Verklärung von Entsagung und unverdientem Scheitern des Genies“²⁷ gelesen, aber auch als Karikatur, als Satire gedeu-

22 Vgl. Wichmann: *Carl Spitzweg*, S. 8.

23 ... oder „schwach, unterernährt, einfach gekleidet, [...] blaß und hager [...] wie ein Künstler, der ein großes Werk hinter sich hat“ (Balzac: *Die tödlichen Wünsche*, S. 161. „[...] faible, grêle, mis simplement, pâle, et hâve comme un artiste en convalescence d’un ouvrage“ [Balzac: *La peau de chagrin*, S. 152]).

24 Allerdings nur in der „Münchener Fassung“ des Gemäldes.

25 Zu dieser „angebliche[n] Floh-Pointe“ vgl. Raupp: „Carl Spitzweg: Der Arme Poet“, S. 267.

26 Wichmann: *Carl Spitzweg*, S. 18.

27 Raupp: „Carl Spitzweg: Der Arme Poet“, S. 253.

tet – dass es ein Dichter- und Künstlertum in seiner romantischen Überhöhung persifliere und ironisiere, das jeden Bezug zur Wirklichkeit verloren habe: der sprichwörtlich gewordene arme Dichter, in ausgedachte Welten versponnen, lebensuntauglich und eine Figur des Spotts.

[D]as Nebeneinander unabdingbarer und durch Requisiten veräußerlichter Züge trägt zum ironischen Gehalt des Bildes bei: kennzeichnen den Poeten die Nachtmütze als potentiellen Revolutionär, die Manuskriptbündel als fruchtbares Originalgenie [...], so desavouieren der Schlafrock sein Philistertum, das aufgeschlagene Buch seinen Hang zum Plagiat und das überdimensionale Kopfkissen sein Attachment an das stille Glück im häuslichen Winkel. Zwischen diesen Widersprüchen ist der arme Poet angesiedelt, ein Fremdling gegenüber den Asozialen und Revolutionären ebenso wie innerhalb des Bürgertums. Sowohl diese Bruchstellen, als auch der durch die gegenüberliegende Hauswand verstellte Ausblick des Fensters sind Träger des kritischen Impetus: gezeigt wird nicht nur eine verstiegene, sondern auch eine abgedrängte Figur ohne Perspektiven, der die Gesellschaft buchstäblich ihre Außenseite zugekehrt hat.²⁸

Der Legende nach – die allerdings „durch nichts zu belegen[]“²⁹ ist – soll 1839 das Gemälde auf der Ausstellung im Münchner Kunstverein „Befremden“ hervorgerufen haben und als „Verhöhnung der Dichtkunst“ interpretiert worden sein.³⁰

Oder sieht man hier die Ausarbeitung eines anderen Bildthemas der Spitzweg'schen Zeit: „der in seine individuelle schöpferische Arbeit versunkene Mensch“³¹? Jens Christian Jensen schreibt, dass hier einerseits die deutsche „Sehnsucht“ nach der ‚guten alten Zeit‘ dargestellt sei,³² was den großen Erfolg des Gemäldes unter anderem begründe, zum anderen behauptet er in seinem Buch *Carl Spitzweg. Zwischen Resignation und Zeitkritik*, dass dieses Bild „dem Vorurteil und dem Mißtrauen der Deutschen gegenüber ihren Intellektuellen Vorschub geleistet“ und letztlich zum pathologischen „Intellektuellenhaß“ Adolf Hitlers geführt habe, da der Poet verächtlich, als eine

28 Katharina Kaspers: *Der arme Poet. Wandlungen des dichterischen Selbstverständnisses in der deutschen Romantik*. Peter Lang, Frankfurt/M. 1989, S. 11.

29 Raupp: „Carl Spitzweg“, S. 253.

30 Vgl. Lisa Schirmer: *Carl Spitzweg*. E. A. Seemann, Leipzig 1991, S. 13.

31 Wichmann: *Carl Spitzweg*, S. 32.

32 Vgl. Jens Christian Jensen: *Carl Spitzweg. Zwischen Resignation und Zeitkritik*. M. DuMont Schauberg, Köln 1975, S. 69.

lächerliche Figur dargestellt sei, als „eine verknöcherte Drohne der Gesellschaft, die ihn mit Recht aufs Abstellgleis getrieben“ habe.³³

Dem stellt Wichmann gegenüber, dass das Thema nicht ursprünglich von Spitzweg stamme, sondern von den französischen Satirikern übernommen wurde.³⁴ Hier sei keine „Drohne“ dargestellt, sondern vielmehr „der von Zwängen befreite Bürger, der in den verworrenen Zeitläuften zu sich selber fand und seinem ‚Steckenpferd‘ frönte“³⁵, nach Jean Paul'schem Vorbild (in Freudel, Fälbel, Schmelzle, Wutz, Fixlein etc.) – der „auf sich gestellte Mensch, der in seiner Welt lebt und dennoch mit seiner Umwelt verbunden bleibt“³⁶, nach „frühbiedermeierlicher Einstellung [...] ein Idealmensch in unabhängiger Muße“³⁷.

33 Jensen: *Carl Spitzweg*, S. 114. – Hans Joachim Raupp hält von dieser Interpretation wenig und weist Jensen u. a. auf den „Fehler“ hin, „das traditionelle Mißtrauen gegen brotlose Künstlerberufe mit dem erst in jüngerer Zeit entstandenen Vorurteil gegen die Intellektuellen gleichzusetzen“ (Raupp: „Carl Spitzweg“, S. 268).

34 Zu Mansardendarstellungen in der Genremalerei des 19. Jahrhunderts vgl. u. a. Wolfgang Becker: *Paris und die deutsche Malerei, 1750-1840*. Prestel, München 1971, S. 106f.: „Pierre-Paul Prud'hon führte 1822 den Typus des Dachkammerinterieurs mit der unglücklichen Familie ein. [...] Wir kennen Darstellungen des notleidenden Schriftstellers in seiner kargen Dachstube aus dem 18. Jahrhundert, so von Jean-Michel Moreau le Jeune und Hubert Roche [...]. In den dreißiger Jahren nahmen die Künstler das Thema wieder auf. Tommaso Minardi malte sich selbst, auf einer Matratze liegend, in *L'Artiste* erschien 1836 die Lithografie nach einem Bild von N. Richter ‚La Dédicace‘, dessen Komposition – der Dichter sitzt sinnend am Tisch vor dem Fenster – der Engländer Augustus Egg in einem Selbstbildnis aufnahm. 1832 malte Kaspar Braun in München ‚Das Dachkammerlein eines armen Poeten‘, 1836 N. Widemann ‚Dachkammer eines Künstlers‘, und im gleichen Jahr schuf Carl Spitzweg das berühmteste Bild dieses Typs ‚Der arme Poet‘ [...]. Die Münchener um Spitzweg arbeiteten in engem Zusammenhang mit den Pariser Illustrationszeichnern und Lithografen. Franz Seraph Hanfstaengl ging 1834, Kaspar Braun mit Johann Rehle 1838 nach Paris [...]. Als Mitarbeiter mußte Spitzweg die französischen Vorlagen studieren, einige Kopien nach Lithografien von Honoré Daumier sind bekannt. Den Dichter in der Mansarde zeichnete auch Daumier für ‚Charivari‘, als Typus in einer Serie ‚La grande Ville‘ 1842 [...]. Es ist unwahrscheinlich, daß er eine Reproduktion nach Spitzwegs Bild sah, glaubhafter, daß Braun und Spitzweg einer bislang unbekanntem französischen Anregung folgten.“

35 Wichmann: *Carl Spitzweg*, S. 21.

36 Ebda., S. 22.

37 Ebda., S. 31.

Das populärste Bild der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert zeigt also eine Dachkammer und in ihr einen Dichter, über dessen Verhältnis zu Geld und Gesellschaft offensichtlich keine eindeutige Klarheit zu erzielen ist. Wie und wann aber ist der Dichter (und die Dichterin) in die Dachkammer gekommen? Wann begann die literarische Tradition dieser Kunstfigur? Mit Spitzweg?

Bereits 1822 war es laut Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) „Schriftsteller- und Dichtersitte“, ziemlich hoch „in kleinen niedrigen Zimmern“ zu wohnen.³⁸ Und auch wenn die „Frage nach der unmittelbaren Quelle“ des armen Poeten noch immer der Klärung harrt,³⁹ hat Spitzweg den Titel seines Gemäldes wohl August von Kotzebues erstmals 1813 erschienenem „Schauspiel in einem Akt“ *Der arme Poet* geklaut.

1.2 August von Kotzebue: *Der arme Poet* (1813)

Bei Koetzebues (1761-1819) armem Poeten Lorenz Kindlein ist nun nicht ganz klar, auf welchem Stockwerk er wohnt. Was man aber erfahren kann, ist, dass er bei Frau Susanne, einer Obsthändlerin, ein Zimmer hat, das er mit ihr teilen muss, dass in diesem Zimmer zwei Stühle und ein Tisch stehen, und dass auf dem Tisch eine Scherbe als Tintenfass und eine leere Flasche („Bouteille“) als Kerzenhalter dienen. Kindlein ist zu Beginn des Schauspiels in diesem Zimmer am Dichten, doch das Dichten will ihm an diesem Tag nicht so richtig von der Seele oder aus der Feder fließen, denn der Magen knurrt; laut Auskunft Kindleins hungert es ihn immer. Seine Vermieterin, die die Monatsmiete einfordern möchte, verwundert das nicht weiter: „Nichts wird verdient mit der elenden Dichterei.“⁴⁰ Der Dichter weiß das natürlich selbst, auch wenn zumindest Grabschriften auf verstorbene hochherrschaftliche Pudel gut bezahlt sind. Er schiebt das notorische Nichtvorhandensein des Geldes den Musen in die Schuhe: „die Musen sind Rabenmütter, wenn ihre

38 E. T. A. Hoffmann: „Des Veters Eckfenster“; in: ders.: *Werke*. Vierter Band. Insel, Frankfurt/M. 1967, S. 381-406, S. 382. – Vgl. dazu u. a. Marianne Thalmann: „Meisterschaft. Eine Studie zu E. T. A. Hoffmanns Genieproblem“; in: *Der Gesichtskreis. Joseph Drexel zum sechzigsten Geburtstag*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1956, S. 142-163, S. 154.

39 Vgl. Raupp: „Carl Spitzweg“, S. 256.

40 August von Kotzebue: *Der arme Poet. Schauspiel in einem Aufzuge*. Hier und in Folgendem zitiert nach der neu bearbeiteten Ausgabe von Martin Böhm. Berlin o. J. [1895], S. 6.

Söhne Geld fordern, und das macht, sie haben selber keins“. Statt Geld bekommen die Poeten jedoch etwas anderes von ihnen, und zwar etwas viel Besseres: „Zufriedenheit“⁴¹. So fehle es ihm, dem Luxus ein indisches Gewürz und der Rest „Possen!“ sind, in der Tat an nichts. Zwar belle der Magen: „aber der Kopf ist heiter.“⁴² Wie ein heiliger Martin gibt er einem bettelnden Knaben sein (fast) letztes Tuch, seinen Oberrock schenkt er einem armen Teufel von Handwerksburschen – sodass Frau Susanne angesichts solchen ‚Unverstands‘ die Hände über dem Kopf zusammenschlägt, ihn für wahnsinnig erklärt und ihm mit Polizei droht.

So arm, inspiriert und letztlich glücklich Kotzebues von Auftragsarbeit abhängiger Poet jedoch sein mag: in einer Dachkammer wohnt er anscheinend nicht. Wie sieht es diesbezüglich mit dem möglichen, ‚realexistierenden‘ Vorbild für Spitzwegs *armen Poeten* aus, das der Dichter Mathias Etenhueber – wie Spitzweg ein ‚Münchner Kindl‘ – gegeben haben könnte?⁴³

1.3 Der arme Poet Mathias Etenhueber (1720/1722-1782)

Wie Lorenz Kindlein weiß auch Etenhueber, obwohl „privilegierter Churfürstlicher Hofpoet“ – ja gar „der einzige kurfürstliche Hofpoet, den es je gab“⁴⁴ –, vom jammervollen Elend der Poeten zu berichten; selbst „das trefflichste Gedicht“, reimt er, der u. a. zwischen 1759 und 1777 ein Münchner Wochenblatt in Versen herausgegeben hat,⁴⁵ „[f]üllt [...] die leeren Därme nicht“.⁴⁶ So bemüht er sich darum, dass sich ihm im Kurfürsten „ein Freund,

41 Kotzebue: *Der arme Poet*, S. 7.

42 Ebda., S. 8.

43 Vgl. Manuel Albrecht [= Siegfried Wichmann]: *Carls Spitzwegs Malerparadies*. Schuler, Stuttgart 1968 / Herrsching 1980, S. 161. Albrecht bzw. Wichmann bezieht sich hier auf eine Aussage von Hyazinth Holland aus dem Jahr 1916; vgl. Hyazinth Holland: *Karl Spitzweg*. Mit 61 Abbildungen. (= *Die Kunst dem Volke*, Nr. 26). Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst, München 1916, S. 6.

44 Karl von Reinhardstöttner: „Der kurfürstlich-bayerische Hofpoet Matthias Etenhueber“; in: ders. (Hg.): *Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte Alt-bayerns*. Erster Jahrgang. E. Mühlthalers, München 1892, S. 1-62, S. 2.

45 Vgl. *Münchenerisches Wochen-Blat In Versen, Kriegs-, Friedens-, in- und ausländische Begebenheiten / und Zufälle betreffend*.

46 Mathias Etenhueber: „Wer in der Poesie nicht will ein Pfuscher bleiben...“, auf: *Textures. Zeitschrift für den Literaturbetrieb*, <https://textures-online.jim-dofree.com/geschichte/etenhueber/pfuscher/> (abgerufen am 30.08.2020).

ein Mecenat“ zeige, damit er „einmal frey von allen Nahrungs-Sorgen“ sein könne und nicht mehr aus „Kummer matt“ schreiben müsse.⁴⁷ Der Kurfürst, Maximilian III. Joseph, Förderer der Künste und Wissenschaften, erhört ihn und ernennt Etenhueber 1763 zum Hofpoeten, allein – Bayern war damals hoch verschuldet, und so gab es zum Titel kein Gehalt. Dass dieser aufgrund des Spitzweg’schen Gemäldes laut Michael Buchmann „bekannteste deutschsprachige gescheiterte Schriftsteller“⁴⁸ sein Leben, vor allem die letzten Jahre, in Armut verbrachte, ist gewiss; ob er allerdings in einer Dachstube lebte, ist nicht mehr herauszufinden.⁴⁹

1.4 William Hogarth: *The Distrest Poet* (1736)

Ein Dichter wohnte aber ganz bestimmt in einer Dachkammer, und mit ihm beginnt zumindest die „ikonographische Ahnenreihe“⁵⁰ von Spitzwegs Gemälde: William Hogarths (1697-1764) „distrest poet“, und dieser arme Dachkammernpoet ist dann eben nicht nur arm oder finanzielle Not leidend, sondern auch bedrückt. „*Der Reimschmidt in der Klemme*“⁵¹, so könnte der Titel mit Lichtenberg übersetzt werden. Dieses Gemälde scheint die Frage nach dem „wann?“ des Einzugs des Dichters in die Dachkammer zu beantworten: Wahrscheinlich war er einer ihrer ersten Gäste. Genau hundert Jahre

47 Ebda.

48 Michael Buchmann: „Das trefflichste Gedicht füllt die leeren Därme nicht“. Auf: *Texturen. Zeitschrift für den Literaturbetrieb*, <https://texturen-online.jim-dofree.com/geschichte/etenhueber/> (abgerufen am 16.07.2020).

49 Der Zugang zu den Musen schien ihm jedenfalls aufgrund seiner bayerischen Herkunft, zumindest zunächst, verbaut gewesen zu sein, wie Etenhueber selbst festhielt; nach ihm könne es „ohnmöglich seyn, / Dass sich ein dummer Bayr stellt bey der Dicht-Kunst ein, / Nur Sachsen, Sachsen ist das Stammhaus der Poeten, / Gnug wenn man am Parnass uns lässt den Blaspalg treten. / Ein Bier-Schlauch und Poet! Der Bayr ein Musen-Sohn! / O dieses wär zu viel für eine Nation / Die nach der Heffe riecht, wie soll in unsern Magen / Der reine Dichter-Fluss sich mit dem Schleim vertragen.“ (Etenhueber: „Martialischer Siebenschläfer an Daun“, zitiert nach von Reinhardstöttner: „Der kurfürstlich-bayerische Hofpoet Matthias Etenhueber“, S. 7.)

50 Raupp: „Carl Spitzweg“, S. 255.

51 Wolfgang Promies (Hg.): *Lichtenbergs Hogarth. Die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth*. Carl Hanser, München u. Wien 1999, S. 183.