

Katharina Grätz

## Evidenz des Musealen

### Die ästhetische Wiederkehr der Antike in Stifters *Nachsommer*

Als Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* 1857 erscheint, hat das Bild der klassischen Antike, wie es durch Winckelmann und Goethe einen hohen Grad der Verbindlichkeit erhalten hatte, längst an Faszination und normativer Kraft eingebüßt. Im Gefolge des Historismus, der jeder Epoche ihr Eigenrecht zuerkannte, waren historische Vorstellungen an die Stelle normativer getreten. In Stifters *Nachsommer* ist davon freilich nur wenig zu spüren. Der Roman wendet sich ostentativ gegen aktuelle Zeittendenzen und scheint für ein Festhalten an einer zeitlos-idealen Antike einzutreten. Die ausführlichen Gespräche, die der Ich-Erzähler Heinrich Drendorf mit seinem Gastgeber Risach über antike Kunst führt, wiederholen und zementieren überkommene Auffassungen. In Superlativen beschwört Risach Größe und Einfachheit der antiken Kunst; er nennt die griechische Dichtung »das Höchste« und »was die Griechen in der Bildnerei geschaffen haben, [...] das Schönste, welches auf der Welt« überhaupt bestehe (N 2, S. 159).<sup>1</sup> Stifters Antike orientiert sich, wie in der Forschung einhellig anerkannt, an Leitvorstellungen Winckelmanns,<sup>2</sup> und die im *Nachsommer* geführten Kunstgespräche treten in die Spuren der ästhetischen Debatten des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

- 
- 1 Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Stuttgart 1978ff. Bd. 4, Teilbände 1–3: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Hg. v. Wolfgang Frühwald u. Walter Hettche. Stuttgart 1997–2000. Hier wie im Folgenden wird *Der Nachsommer* als Sigle N mit arabischen Teilband- und Seitenzahlen nachgewiesen.
  - 2 Schon Herbert Seidler betonte: »Das Antikenbild, das Stifter entwirft, ist eindeutig das Winckelmanns und Goethes, und es steht auch unter dem Leitwort von der edlen Einfalt und stillen Größe« (H. Seidler: Die Bedeutung der Mitte in Stifters *Nachsommer*. In: VASILO 6 (1957), S. 59–86, hier S. 61). Zum Winckelmann-Bezug siehe auch Heinz Schlaffer (Hannelore Schlaffer u. H. Schlaffer: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt a. M. 1975, S. 118) und neuerdings Gabriella Catalano: Griechische Spuren in Stifters *Nachsommer*. In: Gilbert Heß, Elena Agazzi u. Elisabeth Décultot (Hg.): Graecomania. Der europäische Philhellenismus. Berlin 2009, S. 99–115, hier S. 104.

Hier wie dort finden antike Literatur und Gemmen<sup>3</sup> besondere Aufmerksamkeit; hier wie dort erhalten Statuen<sup>4</sup> als Paradigmen ästhetischer Reflexion exzeptionelle Bedeutung.

Mit einigem Recht kann man daher fragen, weshalb man sich überhaupt mit der Darstellung der Antike im *Nachsommer* beschäftigen sollte. Bietet der Roman denn nicht lediglich die Reprise einer historisch überholten Idealisierung und zeitlos-normativen Festschreibung der Antike? Dass der *Nachsommer* traditionelle ästhetische Positionen aufruft, lässt sich kaum bestreiten. Allerdings, und darum geht es mir, bindet er das Vertraute in eine neuartige Konstellation ein, die den Stempel des Historismus trägt. Die nachsommerliche Lebenswelt steht unter dem Zeichen der Geschichtlichkeit und unter dem Eindruck des brüchig gewordenen Bezugs zur großen Vergangenheit.<sup>5</sup> Dadurch erhält der Roman, dem man immer wieder Unzeitgemäßheit vorgeworfen hat, aktuelle Züge. Er entfaltet die Vision einer groß angelegten musealen Rettungsanstalt, welche die Kunst der Vergangenheit für die Gegenwart und Zukunft bewahren soll. An die Stelle von Neuerung ist eine Phase der Selektion und der Systematisierung des kulturellen Erbes getreten; lebendige Tradition findet sich durch museale Praktiken ersetzt. Stifters *Nachsommer* sucht einen Kanon des Bedeutsamen als unanfechtbare Selbstverständlichkeit vorzustellen. Dabei rekurriert er auf das für den Historismus charakteristische Interesse an den gegenständlichen Zeugnissen der Kultur, ihrem materiellen Substrat.

Mit der Konzentration auf die museale Vermitteltheit des Zugangs zur Antike steht der *Nachsommer* freilich nicht allein. Vielmehr reiht er sich in

- 
- 3 Sammlungen geschnittener Steine (Daktyliotheken) erfreuten sich am Ende des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit, weil man annahm, dass sie in ihrer Detailtreue einen besonders anschaulichen Zugang zur Antike böten.
  - 4 Verwiesen sei hier nur auf die herausgehobene Rolle, die der Skulptur der Juno Ludovisi im Argumentationsgang von Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* zukommt, und natürlich vor allem auf die Bedeutung der Laokoon-Gruppe für Winkelmann und Lessing.
  - 5 Der Historismus interpretiert die Welt auf eine radikale Weise geschichtlich, »als Ergebnis vergangener, als Stadium geschehender Geschichte« (Thomas Nipperdey: *Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*. München 1983, S. 498). Als wissenschaftliches Konzept, das sich wesentlich auf die Vorstellung historischen Wandels gründet, reagiert der Historismus auf die Erschütterungen, die die Herausbildung der bürgerlichen Welt begleiteten. Die Französische Revolution markiert eine entscheidende Zäsur des historischen Denkens, weil sie die Möglichkeit einer fundamentalen Wandelbarkeit der Welt aufzeigte und damit die Erkenntnis vermittelte, dass Tradition als Kontinuität sichernde politische und gesellschaftliche Legitimationsbasis nicht mehr tragfähig war. Das veränderte die Perspektive auf die Historie vom Ausgang des 18. Jahrhunderts an essentiell. Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft erschienen nicht mehr selbstverständlich aufeinander bezogen, sondern mussten, wie Reinhart Koselleck betont hat, vom Historiker immer wieder neu miteinander verknüpft werden (vgl. R. Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1979, S. 12f., 59).

eine Gruppe literarischer Texte ein, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert das museale Verhältnis zur Antike reflektieren und das Museum als Ort der Begegnung mit antiker Kunst in den Blick nehmen. Im Mittelpunkt steht zumeist die Frage nach der Leistung der musealen Repräsentation: Besitzen die Exponate die Kraft der Vergegenwärtigung, oder dienen sie lediglich als Monumente melancholischen Gedenkens? Wird Vergangenheit durch sie lebendig? Die literarischen Texte halten hierauf unterschiedliche Antworten bereit. Friedrich Schiller etwa beschreibt in dem fiktiven *Brief eines reisenden Dänen* (1785) den Besuch des Mannheimer Antikensaals geradezu als einen Zeitsprung, der den Betrachter in die Antike versetzt: »Eine unsichtbare Hand scheint die Hülle der Vergangenheit vor deinem Aug wegzustreifen, zwei Jahrtausende versinken vor deinem Fußtritt, du stehst auf einmal mitten im schönen lachenden Griechenland, wandelst unter Helden und Grazien.«<sup>6</sup> Die antiken Statuen erscheinen hier als Evidenz stiftende Medien. Indem sie die museale Situation vergessen machen und das unmittelbare Erlebnis der Antike ermöglichen, treten sie für eine Erfahrung ein, die sich begrifflich nicht vermitteln lässt.<sup>7</sup>

Literarische Texte evozieren aber nicht nur solche Momente glücklicher Vergegenwärtigung, sondern beschreiben auch den umgekehrten Fall, in dem die musealen Objekte tot scheinen, kein Zeugnis mehr geben und das Evidenzerlebnis ausbleibt. In Hölderlins *Hyperion* und noch in Hofmannsthals *Augenblicke in Griechenland* schwanken die Ich-Erzähler zwischen Verlustempfinden und momenthafter Evidenzerfahrung.<sup>8</sup> Besonders nachdrücklich legt Schillers mehr als zehn Jahre nach dem *Brief eines reisenden Dänen* geschriebene Elegie *Pompeji und Herkulanum* (1796) die Ambivalenz der musealen Konstellation offen. Das Gedicht exponiert die archäologischen Funde Pompejis aus einer außergewöhnlichen Perspektive. Als Sprecherinstanz fun-

6 Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann. Frankfurt a. M. 1988–2004. Bd. 8: Theoretische Schriften. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt a. M. 1992, S. 201–207, hier S. 202f.

7 »[U]nd doch, Freund«, heißt es in Schillers *Brief eines reisenden Dänen*, »lebt jene goldene Zeit noch in diesem Apoll, dieser Niobe, diesem Antinous, und dieser Rumpff liegt da – unerreich – unvertilgbar – eine unwidersprechliche ewige Urkunde des göttlichen Griechenlands, eine Ausforderung dieses Volks an alle Völker der Erde« (ebenda, S. 207).

8 Beide Male ist Athen Schauplatz des elegischen Gedenkens. *Hyperion* vergleicht die Trümmerstätte mit einem »unermessliche[n] Schiffbruch« (Friedrich Hölderlin: *Hyperion*, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen. Hg. v. Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt a. M. 2008, S. 96), Hofmannsthals Reisender beschreibt die Akropolis als »gespenstische Stätte des Nichtvorhandenen«. Bei Hofmannsthal kommt es dann aber schließlich doch zu einem erlösenden Moment der Evidenz, der das Ich »wie ein Blitz« trifft (Hugo von Hofmannsthal: *Augenblicke in Griechenland*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979. [Bd. 10:] *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe*. Reisen, S. 603–628, hier S. 621, 624).

giert ein affizierter Beobachter, ein Altertumsliebhaber, der sich in seiner Begeisterung emphatisch an die Bewohner des alten Pompeji und Herculaneum richtet. Doch läuft die Adressatenansprache in betonter Weise ins Leere und markiert somit gerade das, was dem wiedererstandenen Pompeji mangelt: menschliches Leben.<sup>9</sup> Schillers Elegie inszeniert die Unmöglichkeit, Vergangenheit über die Evidenz archäologischer Fundstücke einzuholen.<sup>10</sup> Evident wird hier nicht die Antike, sondern ihre Geschichtlichkeit.

Wenn ich nun die musealen Praktiken, die der *Nachsommer* mit unvergleichlicher Akribie schildert, genauer betrachte – die Rettungs- und Restaurierungsmaßnahmen, das museale Arrangement der Objekte im Raum, die Selektionsprinzipien und die narrativen Legitimierungsstrategien –, dann interessiert mich, wie der Text mit der Ambivalenz der musealen Konstellation umgeht. Auf welche Seite schlägt sich der fiktionale Entwurf Stifters? Inszeniert er Evidenz und damit die Selbstaufhebung der musealen Konstellation, oder führt er vor, wie die Monumente der Antike im Museum stillgestellt und konserviert werden? Wird die Präsenz der Antike beschworen oder ihr historischer Abstand betont? Intendiert die museale Anlage eine Wiedergeburt der Antike, oder begnügt sie sich mit der Sammlung und Präsentation antiker Kunstgegenstände?

### I. Museales Arrangement

Als der junge Heinrich Drendorf in einem abgelegenen Haus um Schutz vor einem Gewitter bittet, ahnt er weder, dass er damit einen für sein weiteres Leben entscheidenden Schritt tut, noch hat er eine Vorstellung von dem, was sich hinter der mit Rosen überwachsenen Fassade verbirgt. Indem er über die Schwelle tritt, die vom Hausherrn geforderten Filzpantoffeln an den Füßen – seien doch, wie ihm sein Gastgeber erklärt, die Fußböden des Hauses »zu empfindlich, als daß man mit gewöhnlichen Schuhen auf ihnen gehen könn-

9 Sogar zur Interaktion fordert das lyrische Ich seine antiken Adressaten heraus: »Schüret das Feuer! Geschwind, Sklaven! Bestellet den Herd! | Kauft, hier geb ich euch Münzen, vom mächtigen Titus geprägt« (Friedrich Schiller: Pompeji und Herculaneum. In: Ders.: Werke und Briefe (Anm. 6). Bd. 1: Gedichte. Hg. v. Georg Kurscheidt. Frankfurt a. M. 1992, S. 166–168, hier S. 167).

10 Auch Osterkamp sieht in Schillers Gedicht einen »Desillusionierungsprozeß« dargestellt: »An die Stelle des Wunders der Wiedergeburt der Antike [...] ist die archäologische Sensation getreten«, denn »[w]as sich [...] hier öffnet, ist der ›Abgrund‹ des Historismus; was aus ihm emporsteigt, sind antike Stoffe und Materialien, die zur freien Verfügung stehen in einer Moderne, die sich durch Kombination von Stilzitataten historische Legitimation zu verschaffen versucht« (Ernst Osterkamp: Die Götter – die Menschen. Friedrich Schillers lyrische Antike. In: Paolo Chiarini u. Walter Hinderer (Hg.): Schiller und die Antike. Würzburg 2008, S. 239–256, hier S. 250).

te« (N 1, S. 94) –, beginnt seine Initiation in eine Lebensordnung, die bestimmt ist von Ehrfurcht gegenüber den Gegenständen. Bei seinen wiederholten Besuchen erschließen sich Heinrich allmählich das Anwesen und die Bedeutung des darin Bewahrten. Gegen Ende des Romans resümiert er: »Das wäre mir nie zu Sinne gekommen, als ich zum ersten Male zu diesem Hause heraufstieg, und des andern Tages seinen Inhalt sah, daß alles so kommen würde, wie es kam, und daß das alles zu meinem Eigenthume bestimmt sei« (N 3, S. 227). Der außergewöhnliche »Inhalt« des Hauses fällt Heinrich als »Eigenthum« und Erbe zu, da er am Ende Natalie, die Ziehtochter seines Gastgebers heiratet.

Auf paradoxe Weise verschränkt das Anwesen des Freiherrn von Risach, Rosenhaus oder Asperhof genannt, Wohnhaus und Museum miteinander. Wohl verwahrt und systematisch geordnet beherbergt es umfassende Sammlungen von Natur- und Kunstgegenständen. Im Fall der Naturobjekte ist größtmögliche Vollständigkeit angestrebt: der Besitz *aller* heimischen Hölzer, *aller* Rosensorten, *aller* Arten von Marmor. Im Fall der Kunstobjekte werden wertende und selektive Maßstäbe angelegt. Nicht Vollständigkeit ist das Ziel, sondern Vorbildlichkeit. Nichts Zufälliges findet sich in den Räumen, alles ist bewusst zusammengetragen und planvoll arrangiert. Mit Bedacht ausgewählt sind die Bücher, die alten Möbel erlesen, die Gemälde und Kupferstiche vorzüglich, und die Krönung des Ganzen bildet eine antike Marmorskulptur. Sie ist das einzige antike Kunstwerk in Risachs Sammlungen, und schon dies, dass sie eben nicht als bloßer Teil in einer Sammlung ähnlicher Objekte aufgeht, unterstreicht ihre Einzigartigkeit und exzeptionelle Bedeutung.

Neben dem Asperhof gibt es noch ein zweites topographisches Zentrum im Roman, nämlich Heinrichs Elternhaus. Je mehr er in die museale Ordnung des Asperhofs hineinwächst,<sup>11</sup> desto stärker rückt paradoxerweise auch sein Zuhause in den Blick. Denn je weiter seine Initiation fortschreitet, desto offensichtlicher wird, dass das Ordnungs- und Bedeutungsgefüge, das er bei Risach vorfindet, dem seines Vaterhauses korrespondiert. Diese wenig wahrscheinliche Konstellation belegt den artifiziellen Charakter des im Roman präsentierten fiktionalen Weltentwurfs, der zwei Initiationsvorgänge überblendet: Indem Heinrich das Anwesen Risachs schätzen lernt, erkennt er zugleich die Vorbildlichkeit der väterlichen Lebenssphäre. Die Initiation in die

---

11 So betont auch Peter Uwe Hohendahl, Heinrich trete »in einen Bildungskosmos ein, den ältere Generationen bereits begründet haben« (P. U. Hohendahl: Die gebildete Gemeinschaft: Stifters *Nachsummer* als Utopie der ästhetischen Erziehung. In: Wilhelm Voßkamp (Hg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. 3 Bände. Frankfurt a. M. 1985. Bd. 2, S. 333–356, hier S. 347).

museale Welt seines Gastfreundes ist also gleichbedeutend mit der Initiation in die väterliche Lebens- und Wertewelt.<sup>12</sup>

Obwohl Heinrichs Vater Kaufmann ist und unter der Last des bürgerlichen Geschäfts leidet, tritt er als Wesensverwandter Risachs auf, als ein Liebhaber von Altertümern und Bewunderer der Antike. Auf die Frage des Sohnes, ob er die Bücher, von denen er so gerne spreche, denn auch in griechischer Sprache gelesen habe, entgegnet er: »Wie könnte ich sie denn anders gelesen haben [...], wenn ich sie lieben soll« (N 2, S. 161). Ähnlich wie Risach gilt auch ihm klassische Bildung als selbstverständliches Rüstzeug des Kunstliebhabers. Die beiden Väter des Protagonisten, der leibliche Vater Drendorf und der väterliche Mentor Risach, figurieren als Doppelgänger; sie äußern gleiche Wertvorstellungen, analoge Einschätzungen von Kunstwerken, und ihre Gedanken zur Geschichte der Kunst klingen wie aus einem Mund. Sie kennen sich bereits, noch bevor sie einander persönlich gegenüberstehen. Denn längst kommunizieren sie über ihre Sammelstücke miteinander. Heinrich nimmt hierbei eine Vermittlerfunktion wahr; er beschreibt seinem Vater die Kunstschätze des Asperhofes und veranschaulicht ihm das Abwesende in selbst angefertigten Zeichnungen. Das wiederum wirkt zurück auf das Verhältnis von Vater und Sohn: Heinrichs Ansehen steigt in den Augen des Vaters, sein Urteil erhält immer mehr Gewicht. Es zeigt sich hier eine eigentümliche Abhängigkeit der im *Nachsommer* postulierten Werte und Normen von der Welt der Objekte. Das Verhältnis von Subjekt und Objekt erscheint auf den Kopf gestellt.<sup>13</sup> So werden menschliche Qualitäten vornehmlich an den Gegenständen abgelesen, mit denen sich diese Menschen umgeben, die sie als bedeutend erachten, und an der Art, wie sie mit ihnen umgehen. Das dürfte auch ein Grund dafür sein, weshalb der Text so häufig auf die Ebenbürtigkeit der Sammlungen Drendorfs und Risachs hinweist: In ihr spiegelt sich die Ebenbürtigkeit beider Männer.

12 Die beiden zunächst getrennten Sphären erweisen sich als kongruent und verschmelzen am Ende dann auch tatsächlich miteinander, wenn Heinrichs Vater den neben dem Asperhof gelegenen Gusterhof kauft.

13 Die Aufmerksamkeit, die Stifter dem Gegenständlichen zollt, ist gerade nicht als Indiz eines mimetischen Realismus zu werten, sondern, wie bereits Joseph Peter Stern betonte, als Merkmal eines »ontologischen Stils« (J. P. Stern: Adalbert Stifters ontologischer Stil. In: Lothar Stiehm (Hg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Heidelberg 1968, S. 103–120). Stifters Interesse am Gegenständlichen – das wurde auch in neueren Forschungsarbeiten immer wieder betont – gilt nicht dem Besonderen, sondern, wie es im Roman heißt, einer überindividuellen »Ordnung der Dinge« (N 3, S. 614). Die Realien, denen der *Nachsommer* zeichenhafte Präsenz verschafft, stehen im Dienste eines universalen Zusammenhangs, und das Einzelne wird, so Christian Begemann, »zum ›lesbaren‹ Zeichen des Allgemeinen und Gesetzhafte« (Ch. Begemann: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart 1995, S. 32).

Zwar kann der räumlich beengt in der Stadt lebende Drendorf mit Risachs Werkstätten und Möbeln nicht konkurrieren, dafür besitzt er die wertvollere Gemäldesammlung. Und das will etwas heißen, denn im Asperhof hängen immerhin Bilder von Tizian, Dominichino und Guido Reni. Heinrich aber erklärt:

Mein Vater hatte Bilder von Tizian Guido Reni Paul Veronese Annibale Carracci, Dominichino Salvator Rosa Nikolaus Poussin Claude Lorrain Albrecht Dürer den beiden Holbein Lucas Cranach Van Dyck Rembrand Ostade Potter van der Neer Wouvermann und Jakob Ruisdael. (N 2, S. 154)

Dieser Katalog berühmter Künstlernamen unterstreicht den Anspruch der Sammlung. Er betont den Vorbildcharakter und baut dem Eindruck vor, die Bilder seien lediglich mit blinder Sammelleidenschaft angehäuft worden. Der Asperhof und Heinrichs Elternhaus sind als Speicher des kulturellen Erbes, ihre Sammlungen als Kanon des Vorbildlichen zu verstehen.

Besonders ausgeprägt erscheint die Ebenbürtigkeit beider Sphären hinsichtlich der Präsenz antiker Kunstwerke. Deren Besitz beschränkt sich jeweils auf ein Sammelstück, das, wie Heinrichs Vater konstatiert, »das Höchste« vorstellt, »was in beiden Kunstsammlungen besteht« (N 3, S. 254). Auf Risachs Seite ist es das Marmorstandbild; ihm korrespondiert auf Drendorfs Seite die Sammlung antiker Gemmen. Die beiden Altertumsliebhaber versichern sich wechselseitig und gleichsam rituell der Gleichrangigkeit dieser Objekte. Risach bemerkt angesichts der Gemmen-Sammlung: »Die geschnittenen Steine [...] seien auserlesen, und denen hätte er nichts Gleiches entgegen zu stellen, es müßte nur das Marmorstandbild sein« (N 3, S. 253). Entsprechend urteilt Heinrichs Vater bei Besichtigung der Marmorstatue: »So etwas [...] könne er nicht entfernt aufweisen, nur einige seiner alten geschnittenen Steine könnten neben dieser Gestalt noch besehen werden« (N 3, S. 250).

Die Bedeutung der Gemmensammlung wird nicht nur romanintern durch wiederkehrende Bedeutungszuschreibungen der Figuren gestützt,<sup>14</sup> sondern außerdem durch die Referenz auf ein reales Kunstwerk. Denn der größte und beste Stein der Sammlung, ein Onyx, auf dem der junge Kaiser Augustus inmitten einer Gruppe von Menschen dargestellt ist, erinnert an die berühmte *Gemma Augustea*.<sup>15</sup> Dass der alte Drendorf ein solch wertvolles Objekt in

14 Dem jungen Heinrich erklärt der Vater, die geschnittenen Steine stammten »aus dem kunstgeübtesten Volke alter Zeiten, nemlich aus dem alten Griechenland her« (N 1, S. 11).

15 Die *Gemma Augustea* ist noch heute in der Wiener Antikensammlung zu sehen. Der aus einem zweilagigen Sardonyx gearbeitete Stein zeigt den römischen Kaiser Augustus inmitten von allegorischen Figuren. Im heutigen Begriffsgebrauch unterscheidet man zwischen Gemmen, das sind vertieft gravierte Steine, und Kameen, das sind Steine mit erhabenem Bildfeld – von ihnen ist im *Nachsommer* die Rede.

seinen Besitz bringen konnte, obwohl er über kein besonderes Vermögen verfügt,<sup>16</sup> gehört mit zum Sammelpantasma des Romans, das sich aus Stifters eigener Besitzfreude und Sammellust speist. Dafür spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass er Sammelstücke aus seinem Eigentum in die literarische Fiktion einschleuste, etwa den im Roman beschriebenen, mit Einlegearbeit verzierten Musiktisch sowie den Delphinschreibtisch,<sup>17</sup> von dem es heißt, er sei »werth, in einem kaiserlichen Gemache zu stehen« (N 2, S. 48).

Was die Gemmen in Heinrichs Elternhaus sind, das ist die Marmorstatue im Asperhof, eine Musenfigur, beschrieben als »weiße[s] Mädchen mit dem Stabe in der Hand« (N 2, S. 84), die ihr Vorbild wahrscheinlich in der *Muse* der Wiener Glyptothek, der sogenannten »Wiener Kore«, hat.<sup>18</sup> »[E]rhaben edel und rein« (N 3, S. 51) steht dieses weibliche Standbild an der Spitze des Schönen und ästhetisch Wertvollen, das Risach um sich versammelt hat, von »so schöner Bildung, wie sie ein Künstler ersinnen, wie sie sich eine Einbildungskraft vorstellen, oder wie sie ein sehr tiefes Herz ahnen kann« (N 2, S. 73). Nicht nur die künstlerische Bedeutung der Statue selbst wird hervorgehoben, sondern auch die ausgeklügelte Position, die sie im musealen Gesamtarrangement einnimmt. Ausdrücklich lobt Heinrich den Aufstellungsort auf der Marmortreppe: »Mir dünkte es gut, daß man diese Gestalt nicht in ein Zimmer gestellt hatte, in welchem Fenster sind, durch die alltägliche Gegenstände herein schauen, und durch die verworrene Lichter einströmen« (N 2, S. 74f.). Die Aufstellung in einem zweckfreien Bezirk, der die Figur gegen alles Profane abschirmt, bringt die Einzigartigkeit der Marmorstatue zum Ausdruck.

Das ist bezeichnend für Risachs museales Arrangement der Kunstobjekte, das deren Rang durch die Präsentation und Anordnung im Raum evident zu machen sucht. Nicht Zeit, sondern Raum bildet die entscheidende Kategorie in der fiktionalen Welt. Trotzdem ist die im *Nachsommer* entworfene museale Ordnung nicht der Zeit enthoben. Ausgeklügelte architektonische und technische Vorrichtungen – etwa das über der Marmorstatue angebrachte »Glasdach« (N 2, S. 74) – lassen erkennen, dass Risach sich durchaus der Errungenschaften seiner Epoche zu bedienen weiß, dass sein Museum auf der Höhe der Zeit steht. Obwohl diese Spuren der Modernität dezent im Hintergrund bleiben, verweisen sie doch auf die Ambivalenz des Konzepts der Mu-

16 Ansatzweise wird das damit plausibel gemacht, dass ihm die Einschränkung des Sammelgebiets auf die Gemmen den gebündelten Einsatz seiner finanziellen Mittel ermöglichte.

17 Beide Möbel hat Stifter selbst restauriert (Otto Jungmair: Adalbert Stifter als Denkmalpfleger. Linz 1973, S. 75).

18 Die Statue, die 1806 für die Wiener Antikensammlung erworben wurde, trägt allerdings keinen Stab, sondern – eine Hinzufügung aus späterer Zeit – eine Flöte in der Hand (was sie ursprünglich hielt, war nicht zu rekonstruieren).



sealisierung, das sich einerseits auf das Geschichtliche fixiert, andererseits dem Bewusstsein der Moderne entspringt.<sup>19</sup>

Im Roman geht der Musealisierung die Restaurierung voran. Sie bildet den Grundpfeiler der nachsommerlichen Welt, wofür ebenfalls die Marmorstatue das Paradebeispiel abgibt.

## II. Rettung des Antiken

Wenn Winkelmann und seine Zeitgenossen euphorisch die Erschließung der antiken Quellen und Kunstschätze feierten, geht der *Nachsommer* etwa 100 Jahre später vom umgekehrten Befund aus, von einer kulturellen Situation, in der die künstlerischen Hervorbringungen der Vergangenheit missachtet und vergessen werden. Der Text führt hierfür zahlreiche Beispiele an: Gotische Kirchen verfallen, alte Bauwerke werden mit entstellender Tünche überzogen, bedeutende Kunstwerke gehen unter wertlosem Trödel verloren. Risach stuft die Gegenwart als Zeit des kulturellen Niedergangs ein, in welcher »der Kunstverfall bis in die höheren Stände hinauf rage« (N 1, S. 285). Er wirft seiner Epoche vor, sie sei stumpf und unempfänglich geworden für die überlieferten Kunstschätze und besitze kein ästhetisches Sensorium mehr. An die Stelle der »Vorstellung des Schönen« sei »die bloße Zeitrichtung« getreten, »die nichts als schön erkannte als sich selber« (N 3, S. 65). Ästhetische Maßstäbe seien verblasst, das Schönheitsempfinden verkümmert. Diese Zeitdiagnose lässt das Wirken Einzelner erforderlich scheinen, die, wie Risach selbst, mit einem »tieferen[n] Sinn für Kunstwerke« (N 3, S. 147) begabt sind und das Fortleben des kulturellen Erbes sichern. Risach legitimiert sich also vor einer kulturkritischen Folie selbst; er sieht sich als Retter des Schönheitssinns in einer historischen Phase »erlahmende[r] Kunstempfindung« (N 1, S. 113).

Freilich ist diese romaninterne Epochendiagnose Teil der Fiktion. Der Roman, der seiner Gegenwart die Missachtung des kulturellen Erbes vorwirft, entsteht in einer Zeit, in der das Sammelwesen Hochkonjunktur hatte.<sup>20</sup> Für

---

19 Hermann Lübke hat das Museum als Rettungsanstalt gedeutet, die in den kompensatorischen Bedürfnissen der Moderne ihren Ursprung hat. Lübke fasst Musealisierung als eine (kollektive) Reaktion auf den durch technischen, ökonomischen und sozialen Fortschritt ausgelösten Vertrautheitsschwund. Die Anziehungskraft des Museums gründe sich darauf, dass es in einer Zeit des Wandels als Garant von Beständigkeit erscheine, als eine Insel des Unveränderlichen inmitten einer von Veränderung gezeichneten Welt (H. Lübke: *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen*. London 1982, S. 14).

20 Siehe hierzu Katharina Grätz: *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*. Heidelberg 2006, insbesondere S. 79–87.

Altertumsforscher und Historiker wurde gerade die Überfülle von Material zum Problem, das die angestregten archäologischen und quellenkritischen Erschließungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt zutage förderten.<sup>21</sup> Bisweilen klingt auch im Roman an, dass Risach und Drendorf nicht die einzigen sind, die alte Kunstwerke schätzen und bereit sind, dafür mit klingender Münze zu bezahlen. Es gebe Gemmen, sagt Drendorf, »welche ein ganzes Vermögen in Anspruch nehmen, von dessen Rente manche kleine Familie [...] leben könnte« (N 2, S. 157). Die Zeitdiagnose des Kultur- und Kunstverfalls dient als Kontrastfolie, um vor ihr eine eigentümliche Größenphantasie zu entfalten, die sich nicht auf das Erschaffen der Dinge, sondern auf deren Rettung kapriziert. Die »Bewahrungslust« (N 3, S. 144), der Wunsch wiederherzustellen, was frühere Epochen geschaffen haben, übertrifft das Streben nach eigenen schöpferischen Leistungen. Risach stuft das Wiederherstellen des Alten explizit als bedeutender denn das Hervorbringen von Neuem ein: »Wenn nach und nach die Gestalt eines alten Meisters vor uns aufstand«, erläutert er, »so war es nicht bloß das Gefühl eines Erschaffens, das uns beseelte, sondern das noch viel höhere eines Wiederbelebens eines Dinges, das sonst verloren gewesen wäre und das wir selber nicht hätten erschaffen können« (N 2, S. 107). Er versteht sich als Kulturrestaurator, der eine der Gegenwart unerreichbare Kulturleistung für die Zukunft bewahrt. Entsprechend verfügt er über eigene Werkstätten zur Restaurierung von Möbeln und Gemälden und arbeitet an der Wiederherstellung gotischer Kirchen.

Risachs Projekte erschöpfen sich freilich nicht in der Wiederherstellung der alten Kunstwerke und Denkmäler; vielmehr möchte er den Gedanken des Bewahrens konstruktiv mit dem Moment historischer Neuerung verbinden.<sup>22</sup> Es ist sein erklärtes Anliegen, durch die Restaurierungstätigkeit zukünftige künstlerische Produktivität anzuregen. Er möchte das Alte also nicht nur konservieren, sondern fasst es auf als Muster für eine Erneuerung der Kunst, bei

21 So klagte etwa Jacob Burckhardt 15 Jahre nach Veröffentlichung des *Nachsommer* über die »ungeheure Breite« der historischen Forschung, die »Unendlichkeit von ermittelten Thatsachen« und die »[p]lötzliche Bedeutung zahlloser einzelner Data« (J. Burckhardt: Über das Studium der Geschichte. Der Text der *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* nach den Handschriften [1872/73]. Hg. v. Peter Ganz. München 1982, S. 84, 249).

22 Darauf wies Dieter Borchmeyer mit Nachdruck hin und sprach Stifters Roman zugleich die ihm von der bisherigen Forschung fast durchweg zugeschriebene restaurative Tendenz dezidiert ab: »Nur durch die Verabsolutierung der Vergangenheitsmomente, welche den perspektivischen Faden durchschneidet, der sie mit der Zukunft verknüpft«, warf Borchmeyer der vorangegangenen Forschung vor, »konnte das herrschende Mißverständnis der restaurativen Kunstanschauung Stifters aufkommen«. Vier historische Zeiten bestimmen und perspektivieren nach Borchmeyer die Geschichtskonzeption des Romans: »Antike, Mittelalter, moderne ›Verfallszeit‹ und erwartete Zukunft, welche aus der letzteren herausführt und durch die Anschauung der beiden vergangenen Epochen angespornt zu einem in sich selbst ruhenden Neuen führt« (D. Borchmeyer: *Stifters Nachsommer – eine restaurative Utopie?* In: *Poetica* 12 (1980), S. 59–82, hier S. 75).

der Restaurierung und historisch inspirierte Neuschöpfung harmonisch ineinandergreifen sollen. Dabei ist er sich der Differenz zwischen den aktuellen Bedürfnissen seiner Zeit und denen vergangener Epochen durchaus bewusst. Nicht die bloße Nachahmung der alten Vorbilder strebt er an, sondern eine produktive Aneignung, die in der Synthese von Altem und Neuem zu eigenständigen, der aktuellen Gegenwart angemessenen Hervorbringungen findet. Während er dem bloßen Kopieren eine deutliche Absage erteilt,<sup>23</sup> erkennt er seine Aufgabe darin, »selbstständige Gegenstände für die jezige Zeit zu verfertigen mit Spuren des Lernens an vergangenen Zeiten« (N 1, S. 99).<sup>24</sup> Dieser Gedanke, dass sich ein eigener, der Gegenwart adäquater Stil nur an den Mustern des Alten entwickeln lässt, dass neue künstlerische Gestaltungsmittel und Formen nur unter bewusster Nutzung der gesammelten historischen Erfahrungen zu erlangen sind, entspricht einer im Historismus vorherrschenden Überzeugung.<sup>25</sup>

Risach intendiert also keineswegs, vergangene Kulturzustände wieder aufleben zu lassen und festzuschreiben, sondern bezweckt im Gegenteil die Erneuerung von Kunst und Kultur über den Weg einer Wiederherstellung von vorbildlichen Gegenständen und Bauwerken. Geschichte wird von ihm nicht als zyklische Wiederkehr des Gleichen, sondern als ein beständiges und unaufhaltsames Fortschreiten der Menschheit entworfen.<sup>26</sup> Darüber hinaus finden sich im Roman Äußerungen, die von einer ausgesprochenen Fortschrittseuphorie zeugen. So vor allem, wenn Risach die eigene Gegenwart zu einer »Übergangszeit« deklariert, nach welcher eine in der Geschichte völlig neuartige »Zeit der Größe« (N 2, S. 228) kommen soll, »von der das griechische und römische Alterthum weit wird übertroffen werden« (N 2, S. 227). Seine

---

23 »Wir lernten an dem Alten; aber wir ahmten es nicht nach, wie es noch zuweilen in der Baukunst geschieht, in der man in einem Stile, zum Beispiele in dem sogenannten gothischen, ganze Bauwerke nachbildet« (N 1, S. 99) – mit diesen Worten beschreibt Risach eigene Versuche zur Verfertigung neuer Möbel.

24 Ganz ähnlich äußert sich auch Heinrichs Vater: »Wenn die Erkenntniß des Alterthums, nicht bloß des unsers sondern des noch schönern des Griechenthums [...] immer fortschreitet und nicht ermattet, so werden wir auch dahin kommen, daß wir eigene Werke werden ersinnen können, [...] Werke, die nicht nachgeahmt sind, oder in denen nur ein älterer Stil ausgedrückt ist« (N 2, S. 154).

25 Architekten wie Karl Friedrich Schinkel, Heinrich Hübsch und Gottfried Semper sahen in der bewussten Anknüpfung an das als wertvoll erkannte historische Erbe einen Ausweg aus einer künstlerisch unfruchtbaren Übergangszeit. Durch das eingehende Studium der Kunst und der kunsthandwerklichen Hervorbringungen früherer Zeiten glaubten sie Impulse gewinnen zu können, um eine Phase erlahmter künstlerischer Kreativität zu überwinden (Dieter Dolgner: *Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900*. Leipzig 1993, S. 8). Vgl. auch Katharina Grätz: *Musealer Historismus* (Anm. 20), S. 203–210.

26 In enger Anlehnung an die Geschichtsphilosophie beschreibt Risach Geschichte als einen Prozess der beständigen Vervollkommnung, in dem »Stufen nach Stufen in Jahrtausenden erstiegen werden« (N 2, S. 228).

hoch gespannten Zukunftserwartungen – die eigene Gegenwart sieht er bereits erfüllt von »dem Brausen dieses Anfanges« (N 2, S. 227) – begründet er mit dem Hinweis auf die kulturbestimmende Rolle der aufblühenden Naturwissenschaften.<sup>27</sup> Handelt es sich bei dem als »Rentnerutopie«<sup>28</sup> gescholtenen Roman also doch um einen zukunftsffenen, auf künftige kulturelle Entwicklungen hin perspektivierten Entwurf?

Risachs Konzept der künstlerischen Neuerung steht in einem spannungsvollen Verhältnis zur ästhetischen Gesamtkonzeption des Romans. Die Restaurierung, verstanden als ein »Wiederbeleben« (N 2, S. 107) des alten Schönen, macht die Nachsommer-Welt zur ›korrigierten‹, zur künstlich vervollkommenen Gegenwart. Darüber gerät die Zukunft jedoch aus dem Blick, sodass die Sphäre des Rosenhauses nicht als eine transformatorische erscheint, nicht als ein Zwischen-, sondern als ein Endzustand. Bezeichnenderweise sind Risachs eigene Äußerungen von der Spannung zwischen normativen und historischen Vorstellungen, zwischen statischem und dynamischem Denken geprägt.<sup>29</sup> Denn während er einerseits zukünftige Entwicklungen anvisiert, betrachtet er andererseits seine eigene museale Lebensordnung als etwas Vollendetes: »Selbst der Gedanke, daß ein Nachfolger die Bilder so lasse und sie ehre, wie sie hier sind, hat für mich etwas sehr Angenehmes« (N 2, S. 102), teilt er mit, und: »Ich lasse nun nichts mehr ändern« (N 2, S. 112). Die geschilderte Lebenswelt erweist sich nicht als lebendig und anschlussfähig, sondern als abgeschlossen und unveränderlich. Sie steht nicht unter dem Zeichen von Offenheit und Entwicklung, sondern von Vollkommenheit und Statik.

Den vorgestellten Restaurierungsmaßnahmen ist gemein, dass sie nicht gegen zeitlichen Verfall ankämpfen, sondern den ›Vandalismus‹ späterer Epochen rückgängig machen wollen. Damit propagiert der *Nachsommer* ein sehr spezielles Verständnis von Restaurierung: Diese wird als Freilegungs- und Rettungsarbeit verstanden, die eine entstellte und unkenntlich gewordene ursprüngliche Gestalt zurückgewinnt. Illustriert wird diese Auffassung durch die Wiederherstellung der Marmorstatue, die als einziges von Risachs Sammelstücken eine eigene Geschichte erhält. Sie gibt den Modellfall ab für die nachsommerlichen Restaurierungstätigkeiten insgesamt. Auf einer Italienrei-

27 »Wir arbeiten an einem besondern Gewichte der Weltuhr, das den Alten, deren Sinn vorzüglich auf Staatsdinge auf das Recht und mitunter auf die Kunst ging, noch ziemlich unbekannt war, an den Naturwissenschaften« (N 2, S. 227).

28 Horst Albert Glaser: Die Restauration des Schönen. Stifters *Nachsommer*. Stuttgart 1965, S. 2.

29 Auf den Antagonismus von normativer und historischer Ausrichtung hat meines Wissens bislang einzig Häfner aufmerksam gemacht (Ralph Häfner: Stifters Geschichtsentwurf im *Nachsommer* – eine Replik auf die ›Querelle des anciens et des modernes‹? In: Vierteljahresschrift 40 (1991), H. 3/4, S. 6–29, hier S. 7).

se findet Risach in einer schäbigen Bretterbude eine Gipsfigur, die ihm durch die Schönheit ihrer Formen ins Auge sticht. Er kauft die Figur, deren ungewöhnliches Gewicht schon beim Transport Erstaunen hervorruft, und bei ihrer Untersuchung findet man heraus, dass sich unter dem Gips etwas viel Wertvolleres befindet, nämlich Marmor. Es handelt sich nicht um einen Abguss, sondern um das Original einer griechischen Statue, die lediglich von einer dünnen Gipschicht überzogen ist. Die Restaurierung wird damit vom Prinzip her denkbar einfach (auch wenn Risach natürlich mit gewohnter Vorsicht ans Werk geht): Er lässt die minderwertige Gipsumhüllung entfernen und die Figur tritt makellos und unversehrt darunter hervor.

Der Fall der Marmorstatue, romanimmanent als unbezweifelbare Tatsache präsentiert, bestätigt zwei problematische Grundannahmen der nachsommerlichen Restaurierungsmaßnahmen: Erstens führt die Geschichte der Statue auf einprägsame Weise vor, dass die Veränderungen, die einem Kunstwerk im Laufe der Zeit widerfahren, eine Verfälschung darstellen, die es seiner wahren Bedeutung berauben. Zweitens weckt das Beispiel die Illusion, dass sich die Verunstaltungen, die einem Werk im Laufe der Zeit widerfahren, rückgängig machen lassen. Anders formuliert: Die Geschichte der Marmorstatue ist dem Rettungsphantasma des Romans maßgeschneidert.

Risachs Rettungsanstalt, das möchte ich nicht verschweigen, weist eine bedenkliche Kehrseite auf. Kunstwerke, die nicht für schön und bedeutend befunden werden, vernichtet man, weil man sie als Gefahr für das Schönheitsempfinden einstuft – könnten sie doch, so wird argumentiert, »das Gefühl dessen, der nichts Besseres sieht, statt es zu heben, in eine rohere und verbildetere Richtung lenken, als es nähme, wenn ihm nichts als die Gegenstände der Natur gebothen würden« (N 3, S. 132). Der Asperhof ist nicht nur Bewahrungs- und Rettungsanstalt, sondern auch Ort der Selektion und Vernichtung. Man maßt sich an, zu entscheiden, was ins Gedächtnis der Kultur eingehen soll und was nicht. Hier waltet kein blinder Sammeleifer, kein Bewahren um des Bewahrens willen. Vielmehr stemmt die museale Ordnung sich gegen die relativistischen Auswirkungen des Historismus, sie arbeitet gegen die Auflösung der bindenden Kraft von Geschichte und Tradition – und damit gegen eine Auffassung, die ästhetische Urteile zu subjektiven Ermessensfragen deklariert und die, so Risach über die eigene Zeit, die »Vorstellung des Schönen« ersetzt hat durch die »bloße Zeitrichtung« (N 3, S. 65). Risach tritt ein für Verbindlichkeit im Bereich des Ästhetischen. Den Kulturtotalitarismus, der sich dahinter verbirgt, sucht der Text freilich zu verschleiern. Seine Struktur und die narrative Strategie zielen darauf, dem Leser die Werturteile und angelegten Selektionsprinzipien als Selbstverständlichkeit zu präsentieren und ihm die Schönheit des als schön Postulierten evident zu machen. Diese Evidenz vermittelnden Strategien sollen nun beleuchtet werden.

## III. Evidenz des Musealen

Wie sehr der *Nachsommer* auf die museale Konstellation fixiert ist, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass der Text den Begriff des Schönen am Beispiel einer Museumsanekdote erläutert. Risach berichtet von einem Erlebnis bei einem Museumsbesuch, das ihm als »sehr merkwürdig« im Gedächtnis haften blieb. Anders als in Schillers *Brief eines reisenden Dänen* blendet er die museale Situation dabei nicht visionär aus, sondern nimmt die distanzierte Rolle des übergeordneten Beobachters ein:<sup>30</sup>

Ich war einmal in einem Saale von alten Standbildern, in welchem sich ein aus weißem Marmor verfertigter auf seinem Size zurückgesunkener und schlafender Jüngling befand. Es kamen Landleute in den Saal, deren Tracht schließen ließ, daß sie in einem sehr entfernten Theile des Landes wohnten. Sie hatten lange Röcke, und auf ihren Schnallenschuhen lag der Staub einer vielleicht erst heute Morgen vollbrachten Wanderung. Als sie in die Nähe des Jünglings kamen, gingen sie behutsam auf den Spizen ihrer Schuhe vollends hinzu. Eine so unmittelbare und tiefe Anerkennung ist wohl selten einem Meister zu Theil geworden. (N 2, S. 87f.)

Entscheidend an dieser Episode ist, dass höchste Anerkennung der Kunst und fehlende ästhetische Reflexion zusammenfallen. Die Betrachter treten dem Kunstwerk unvorbelastet und naiv, ohne einen Begriff des Schönen gegenüber und gerade deshalb entfaltet es, so jedenfalls gibt Risach zu verstehen, seine Wirkung. Die Landleute würdigen die Statue nicht durch Kunstkennerschaft, sondern dadurch, dass sie die museale Konstellation ausblenden, Kunst für Leben nehmen und sich, obwohl sie selbst von den Strapazen der Reise gezeichnet sind, so rücksichtsvoll verhalten, als hätten sie tatsächlich einen schlafenden Jüngling vor sich. In anschaulicher Weise nähert sich der Roman damit einem theoretischen Problem, nämlich der Frage, wie und ob sich das Kunstschöne rational fassen lässt. Die Museumsanekdote tritt demonstrativ für die Evidenz des Schönen ein, und Risach selbst fügt erläuternd an, dass sich das Wesen des Schönen dem analytischen Zugriff entziehe. An einem Kunstwerk könne man »keine einzelnen Theile oder einzelne Absichten finde[n], von denen man sagen kann, das ist das schönste«, denn »das Ganze ist schön« (N 2, S. 87). Diese Auffassung knüpft an die Position der Autonomieästhetik an, die den unantastbaren Eigenwert, die Inkommensurabilität der Kunst betont. »Und von sterblichen Lippen«, so beschließt Karl Philipp Moritz seine für die klassische und die romantische Kunstauffassung wegweisende Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schö-*

---

30 Stifter greift hier auf Notizen zum Barberinischen Faun zurück, die er sich anlässlich eines Museumsbesuchs in der Münchner Glyptothek gemacht hatte.

nen (1788),<sup>31</sup> »läßt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen, als: *es ist!*«. <sup>32</sup> Auch für Risach liegt das Wesen des Schönen darin, dass es formaler und analytischer Erklärung widerstrebt und sich weder auf Gesetzmäßigkeiten noch auf eine funktionale Bestimmung zurückführen lässt.

Der *Nachsommer* setzt – Risachs Museumsanekdote entsprechend – auf die Evidenz des Schönen, darauf, dass sich die Schönheit der Kunst dem Betrachter unmittelbar erschließt, sofern nicht seine Wahrnehmungsfähigkeit verkümmert oder sein Empfinden vereinseitigt ist. Wenn sich aber (antike) Kunstschönheit nicht rational und diskursiv vermitteln lässt, dann ergibt sich daraus für den Text, der Schönheit zum obersten Wert erklärt, ein Darstellungsproblem: Wie kann er den Leser von der Schönheit der Gegenstände und von der Richtigkeit der vorgestellten Selektionsprinzipien überzeugen? Und wie kann er ihm die Bedeutungshierarchie der Kunstgegenstände glaubhaft machen? Schließlich ist Literatur ja nicht dazu in der Lage, Werke der Bildenden Kunst abzubilden und so die Evidenz des Schönen unmittelbar mitzuteilen. Es bedarf also spezifisch narrativer Überzeugungsstrategien, die eine Übersetzungsleistung erbringen, indem sie visuelle Evidenz mit literarischen Mitteln erzeugen, oder anders formuliert: die einen Eindruck von dem vermitteln, was sich eigentlich nur in unmittelbarer Anschauung erschließen lässt.

Im Zusammenhang mit diesem Darstellungsproblem erhält Stifters eigenwillige Ausformung der Gattung des Bildungsromans ihre Bedeutung. Heinrichs Bildungsgang vollzieht sich innerhalb einer geschlossenen musealen Welt und in erster Linie als ästhetische Bildung: In wiederkehrender Betrachtung der Kunstobjekte entwickelt er über Jahre hinweg ein Bewusstsein für das Schöne. Der Leser, der ihn auf dem Weg durch Haus und Sammlungen begleitet, erlebt auf übergeordneter Ebene mit, wie sein Schönheitsempfinden unter dem Eindruck der Dinge sukzessive wächst. Als Beobachter nimmt er an Heinrichs Evidenzerlebnissen teil, sodass die Bedeutung des Schönen durch seine Wirkung auf das Bildungssubjekt beglaubigt wird. Heinrich dient als Medium, das die Wirkung des Schönen bezeugt. Insbesondere die wiederholte Betrachtung der Marmorstatue wird zum Maßstab für die Verfeinerung seines ästhetischen Empfindens. Charakteristisch ist dabei freilich eine Zirkelbewegung: Heinrichs Schönheitsempfinden wächst unter dem Eindruck der Marmorstatue und zugleich bestätigt sich dadurch deren Schönheit.

---

31 Die große Wirkung dieser Schrift hängt auch damit zusammen, dass Goethe einen zentralen Ausschnitt in seine *Italienische Reise* aufgenommen hat.

32 Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Ders.: Werke in zwei Bänden. Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. Frankfurt a. M. 1997–1999. Bd. 2: Schriften zur Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1997, S. 958–991, hier S. 991.

Das »Werk des alten Griechenthums« offenbart sich ihm schließlich als ein »neues Wunder« (N 2, S. 98), sodass er ganz erstaunt fragt, weshalb man ihm denn nicht gleich gesagt habe, dass die Statue so schön sei. »Jemandem sagen, daß etwas schön sei«, erhält er zur Antwort, »heißt nicht immer, jemandem den Besiz der Schönheit geben« (N 2, S. 76). Das nachsommerliche Erziehungsprogramm gibt sich hier betont antiautoritär; aus »eigenem Antriebe« (N 2, S. 76) soll Heinrich dahin kommen, wo die beiden Väter schon sind. Sie warten geduldig die Urteilsbildung des Zöglings ab – die dann wie aufs Haar dem eigenen Urteil entspricht. Auf diese Weise erhält Heinrichs Entwicklung den Anstrich des Natürlichen und Notwendigen, sie erscheint als Resultat eines wachsenden Einblicks in das Wesen der Dinge. Wichtige Voraussetzung dafür ist, dass in der fiktiven Welt keine konkurrierenden Wertvorstellungen existieren. Der *Nachsommer* ist ein monologischer Roman, der alle kontroversen Standpunkte abwehrt und dessen Hauptfiguren sich gegenseitig in ihren Werturteilen bestätigen.<sup>33</sup>

Bei Heinrich stellt sich schließlich wie von selbst das Bewusstsein von der Hierarchie der Kunstgegenstände ein sowie die Erkenntnis, dass den Hinterlassenschaften der Antike der höchste Rang gebührt:

So sehr mir die Bilder des Vaters gefielen, so sehr mir die Bilder meines Gastfreundes gefallen hatten, so sehr wurde ich, wie ich durch die Marmorgestalt meines Gastfreundes ernster und höher gestimmt worden war als durch seine Bilder, auch durch die geschnittenen Steine meines Vaters ernster und höher gestimmt als durch seine Bilder. (N 2, S. 159)

Schon auf sprachlicher Ebene, nämlich in den parallelen Satzkonstruktionen, zeigt sich das Geflecht der Analogien und der wechselseitigen Affirmation,

---

33 Ein schönes Beispiel dafür liefert eine scheinbar unbedeutende Unternehmung, die der Roman zu einem wichtigen Ereignis aufwertet: Auf Risachs Anraten lässt Mathilde in mühsamer und kostspieliger Arbeit die erst in jüngerer Zeit angebrachte weiße Tünche an ihren Schlossmauern abschlagen in der Erwartung, dass das Gebäude sich »weit schöner zeigen würde, wenn sie weggenommen, und der bloße Stein sichtbar wäre« (N 2, S. 190). Wie im Fall der Marmorstatue geht es also auch hier um die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands. Zur Begutachtung der Arbeiten lädt Mathilde eine kleinere Gesellschaft ein und bittet die Gäste um ihr Urteil. Deren widersprüchliche Stellungnahmen zeugen von einer völligen Orientierungslosigkeit in ästhetischen Fragen. Das betonte Schweigen Risachs und der Seinigen erübrigt jeden Kommentar. Der Text vollzieht hier eine Polarisierung, die für die Erzählstrategie des *Nachsommer* bezeichnend ist: Wertungen und Wertmaßstäbe, die von Außenstehenden kommen, werden als unsachgemäß abgetan. Nur die Menschen, die Risach um sich geschart hat, verfügen über die richtigen ästhetischen Maßstäbe. Denn sie leiten ihre Argumente, davon jedenfalls sucht der Roman seine Leser zu überzeugen, nicht aus adaptierten Meinungen, sondern aus dem Wesen der Dinge her. So macht auch Heinrich für sein eigenes, in Gedanken gefälltes Urteil das Kriterium der Natürlichkeit geltend: »Mir erschien die Blosslegung der Steine unbedingt als das Natürlichste« (N 2, S. 221).



das die Eigentümlichkeit der *Nachsommer*-Welt ausmacht.<sup>34</sup> In ihrer Bedeutung stehen die Kameen auf einer Ebene mit der Marmorstatue, beiden wird dieselbe »ernste tiefe fremde zauberartige Wirkung« attestiert (N 2, S. 156).

#### IV. Museale Gegenwart

Das Aufweisen von Ähnlichkeiten geht aber über den Vergleich der antiken Kunstschöpfungen hinaus und gewinnt als Verschränkung von gegenwärtigem Dasein und antiker Kunst phantastische Züge. Zunächst, da Heinrich auf den Gemmen die Gestalt der Marmorstatue wiederzuerkennen meint,<sup>35</sup> erscheint ihm der Unterschied zu den Menschen seiner Gegenwart eklatant. In seinen Gedanken keimt die Idee einer menschlichen Urform auf, die er in der Antike begründet sieht:

Die Züge waren meistens einfach, ja sogar oft unbegreiflich einfach, und doch waren sie schön, schöner und menschlich richtiger – so schien es mir wenigstens – als sie jetzt vorkommen. Die Stirnen die Nasen die Lippen waren strenger ungekünstelter und schienen der Ursprünglichkeit der menschlichen Gestalt näher. (N 2, S. 158)

Nicht nur die Kunstwerke der Antike, sondern auch die Körperbildung der Menschen hält er für richtiger, schöner und »ursprünglicher«. Und doch meint Heinrich Menschen zu kennen, deren physiognomische Bildung sich den antiken Gestaltungen, also der supponierten menschlichen Ur- und Idealform, annähert. Es sind, wie könnte es anders sein, die Gesichtszüge der Asperhofbewohner, an die ihn die Gemmen des Vaters erinnern. Ihm dünkt, als müsse Gustav »in wenigen Jahren so aussehen [...], wie die Jünglingsangesichter unter den Helmen auf den Steinen aussehen«, und als müsse Mathilde »vor nicht langer Zeit [...] ausgesehen haben, wie die älteren Frauen auf den Steinen aussehen« (N 2, S. 196). Am vollständigsten sieht er die physiognomische Verbindung zwischen Gegenwart und Antike durch Natalie eingelöst; durch sie wird ihm offenbar, dass »etwas unter den Lebenden wandle, das ähnlich sei« (N 2, S. 199) – dass es also doch Analogien zwischen antiker und gegenwärtiger Menschenbildung gibt. Natalies Kopf erscheint ihm »antik«, in ihren Zügen will er »das Nelmliche« erkennen, »was in den Zügen auf den Angesichtern der geschnittenen Steine ist. Die Stirne die Nase der Mund die Augen die Wangen hatten genau etwas, was die Frauen dieser Steine hatten«

34 Vogl beschreibt eine Kette von »Ähnlichkeiten und Analogien« als das »immanente Formprinzip des Romans« (Joseph Vogl: Der Text als Schleier. Zu Stifters *Nachsommer*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 298–312, hier S. 300).

35 »Ich fand auf den Steinen die Gestalten wieder, wie die eine war, welche auf der Treppe des Hauses meines Gastfreundes stand« (N 2, S. 156).

(N 2, S. 196). Heinrichs Wahrnehmung hebt die Grenze zwischen lebenden Menschen und Objekten auf. Er erfährt die Rosenhaus-Bewohner als integralen Bestandteil ihrer am Schönen orientierten Lebensordnung. Der Gedanke der Restaurierung, verstanden als Wiederherstellung der ursprünglichen Gestalt, findet damit auf dem Gebiet der menschlichen Physiognomie einen befremdlichen Widerhall: Es scheint, als ver helfe der Asperhof nicht allein der antiken Kunsts chönheit zu neuer Sichtbarkeit, sondern auch dem ursprünglichen Menschen. Das deutet darauf hin, dass die eigentliche Intention des Romans über die Wiederherstellung der antiken Kunst hinausgeht. Freilich bleiben menschliche Werte und Ideale unausgesprochen und sind auf indirekte Weise, im Spiegel der Gegenstände und durch das Spiel der Ähnlichkeiten zu erschließen.

Dieses Spiel der Ähnlichkeiten erreicht seinen Höhepunkt, als Heinrich mit Homers *Odyssee* in der Hand die Marmorstatue aufsucht. Wenn ihm schon früher zumute war, als ob er »bei einem lebenden schweigenden Wesen stände« und »sich das Mädchen in jedem Augenblicke regen« könnte (N 2, S. 75), so verstärkt sich diese Empfindung nun unter dem Eindruck der griechischen Dichtung:

Die fremden Worte, die als lebendig gesprochen einer fernen Zeit angehörten, die Gestalten, welche durch diese Worte in unsere Zeit [...] heraufgeführt wurden, schlossen sich an die Jungfrau an, welche ich auf der Treppe hatte stehen gesehen. Als Nausikae kam, war es mir wieder, wie es mir bei der ersten richtigen Betrachtung der Marmorgestalt gewesen war, die Gewänder des harten Stoffes löseten sich zu leichter Milde, die Glieder bewegten sich, das Angesicht erhielt wandelbares Leben, und die Gestalt trat als Nausikae zu mir. (N 3, S. 129)

Das Erlebnis der Antike formiert sich in dreifacher intermedialer Überblendung, nämlich von Bildwerk, literarisch-mythologischer Figur und gegenwärtiger Geliebter. Während Heinrich, inspiriert von der Lektüre Homers, die Marmorstatue betrachtet, »gesellte sich auch lächelnd das schöne Bild Nataliens« hinzu; sie wird für ihn zur »Nausikae von jetzt« (N 3, S. 129f.). Der Eindruck der Marmorstatue, die Wirkung der Dichtung und die Liebe zu Natalie verbinden sich zu einer Vision, die die Grenzen zwischen Antike und Gegenwart, zwischen Natur und Kunst aufhebt. Heinrichs Initiation findet hiermit ihren perfekten Abschluss. Um Natalie zu zitieren: »Alles ist, so schön, daß es fast zu schön ist« (N 2, S. 268).

Ansetzend bei der Evidenzerfahrung, die sich an die Verlebendigung der antiken Statue knüpft, lässt sich der Bogen zu der eingangs zitierten Textstelle aus Schillers *Brief eines reisenden Dänen* schlagen. Hier wie dort scheint die Antike zum Leben zu erwachen, gegenwärtig zu werden. Doch kommt es mir gerade auf die Unterschiede zwischen den beiden Schilderungen an. Die Besonderheit der Darstellung Stifiers, der das Motiv der belebten Statue

sehr viel eingehender und auf durchaus eigene Weise ausgestaltet,<sup>36</sup> liegt in der Betonung der intermedialen Vermittlung. Die Lektüre stimuliert die Wahrnehmung der Statue, und umgekehrt wirkt diese Wahrnehmung auf die Lektüre zurück: »Beide Gestalten verschmolzen in einander, und ich las und dachte zugleich, und bald las ich und bald dachte ich« (N 3, S. 130). Stifters Roman führt also vor, wie die museale Konstellation die Evidenz des Erlebens generiert. Das unterscheidet den *Nachsommer* von anderen Texten, die das museale Verhältnis zur Vergangenheit reflektieren. Stifters Roman fügt sich nicht in das Oppositionsraster von Evidenz und ausbleibender Evidenz, sondern konzentriert sich auf die Darstellung der musealen Gegenwart und zeugt von der Faszinationskraft musealer Praktiken.

#### V. Resümee

Der *Nachsommer* hält der zeitgenössischen Ideologie des Bewahrens und Konservierens nicht lediglich den Spiegel vor. Zwar rückt er mit Restaurierung und Musealisierung kulturelle Praktiken in den Mittelpunkt, die im Zeichen des Historismus ihre Blüte erlebten; dennoch leistet er keine Mimesis historischer Realität. Der Asperhof ist eine museale Anlage zur Erzeugung der Evidenz des Schönen, die die Referenzen zur Außenwelt nahezu vollständig durchtrennt und sich in Zirkelschlüssen fortwährend selbst affirmiert. Wie aus der Retorte entsteht hier eine neuartige, in sich stimmige Welt. Sie ist nicht allein scharf von der Realität des 19. Jahrhunderts geschieden, sondern gleicht auch keiner vergangenen Epoche. Nicht Wirklichkeitstreue beherrscht die literarische Darstellung der Musealisierungs- und Restaurierungsmaßnahmen, nicht Gegenstandstreue die narrative Vermittlung der musealen Interieurs und nicht das Interesse am historischen Zeugnischarakter den Umgang mit den antiken Kunstwerken. Vielmehr entwirft der Text eine künstliche Welt, die überindividuelle Verbindlichkeit beansprucht – eine Welt des Ästhetischen, in der die Antike die oberste Stelle einnimmt. Die literarische Imagination erhält damit ein neues Ziel: Statt Vergangenheit zu vergegenwärtigen oder den Geist der Antike zu beschwören, konzentriert sich die Darstellung auf das gegenständliche Erbe, sein künstlich-museales Arrangement und seine Wirkung auf den Betrachter. Pointiert formuliert: Antikes und nicht die Antike wird im *Nachsommer* präsent.

---

36 Siehe hierzu Günter Häntzschel: Adalbert Stifters Nausikaa. In: Walter Hettche, Johannes John u. Sybille von Steinsdorff (Hg.): *Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald*. Tübingen 2000, S. 87–96.

## **Erstpublikation**

Katharina Grätz: Evidenz des Musealen. Die ästhetische Wiederkehr der Antike in Stifters *Nachsommer*.

In: Ernst Osterkamp, Thorsten Valk (Hrsg.): *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*. Berlin / Boston 2011, S. 217-235.