

IV. Wunderkammer-Narrationen

Drei besonders literarisch-sammlungsfreudige Autoren und ihre Werke stehen im Zentrum dieser Studie: Adalbert Stifter (1805–1868), Theodor Fontane (1819–1898) und Wilhelm Raabe (1831–1910). Schon ein cursorischer Blick in das Werk der drei Autoren zeigt, dass in ihren Texten vielfach gesammelt wird.

In Adalbert Stifters Prosa sammeln seine Charaktere ausufernd, facettenreich und mit weitreichenden Konsequenzen für die Identität und die Konstitution von Stifters Narrationen. Seine 1852 erschienenen Erzählungen, alle nach einem Mineral oder Gestein benannt, weisen schon durch den sie zueinander in Bezug setzenden Titel *Bunte Steine* auf einen sammelnden Impetus hin, der Texte und Objekte gleichermaßen meint.¹ Die einzelnen Erzählungen sind, wie die Steine in einem Setzkasten, unter einem gemeinsamen Titel vereint. Stifter schreibt einleitend »[...] ich lege ja auch hier eine Sammlung von allerlei Spielereien und Kram für die Jugend an« (HKG 2,2, S. 18) und berichtet darüber, wie er noch immer von einem »Sammelgeist« (ebd.) erfasst sei.

Diejenige Erzählung, in der Stifter das Sammeln am explizitesten thematisiert, ist *Turmalin*. Darin stellt Stifter gleich zu Beginn, wie in seiner Prosa häufig zu beobachten, den Protagonisten des ersten Teils der Erzählung mittels seiner Behausung, genauer, den Zimmern seiner Wohnung und deren Inhalten, dar. Das Herzstück des Besitzes des als »Rentherr« (HKG 2,2, S. 137) vorge-

1 Fünf der sechs in der Buchfassung enthaltenen Erzählungen hatte Stifter schon unter anderen Titeln 1843 bis 1852 in Journalen veröffentlicht. *Bergmilch* hieß in der Journalfassung *Wirkungen eines weißen Mantels* (1843), *Bergkristall* war als *Der heilige Abend* (1845) erschienen, *Kalkstein* als *Der arme Wohlthäter* (1848), *Granit* als *Die Pechbrenner* (1849) und *Turmalin* als *Der Pförtner im Herrenhause* (1852). Diese fünf Erzählungen wurden von Stifter für die Veröffentlichung in der Sammlung bearbeitet. Allein *Kazensilber* hatte Stifter für die Buchausgabe verfasst. Vgl. Schneider, Sabine: »Bunte Steine. Überblick und Vorrede«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 71–75, hier S. 71f.

stellten Charakters ist, neben Musikinstrumenten und Büchern, eine Sammlung von Abbildungen berühmter Persönlichkeiten, die »Heldenstube« (HKG 2,2, S. 141):

In dem Zimmer waren alle Wände ganz vollständig mit Blättern von Bildnissen berühmter Männer beklebt. Es war kein Stückchen auch nur handgroß, das von der ursprünglichen Wand zu sehen gewesen wäre. (HKG 2,2, S. 136)

Dass in diesem Zimmer alles darauf ausgerichtet ist, die Sammlung an den Wänden möglichst komfortabel ansehen zu können, zeigen präsentationsarchitektonische Besonderheiten. Denn alle Möbel des Raumes sind auf Rollen gebaut, so auch »ledergepolsterte Ruhebetten« (HKG 2,2, S. 136), die zu Bildern gerollt werden, um sich während der Betrachtung hinlegen zu können. Das Ensemble hat für ihren Sammler eine Kompensationsfunktion: Die fehlende Besonderheit des Sammlers wird durch die Akkumulation und anschließende Präsentation der durch die Objekte repräsentierten, berühmten und somit sicherlich besonderen Menschen ausgeglichen.² So bekommt der Rentherr von einem Schauspieler vor allem deshalb Besuch, weil es bei ihm so viele Dinge zu besehen gibt.

Auch Herr Tiburius aus Stifters Erzählung *Der Waldsteig* (1850) hat »eine Sammlung berühmter Männer angelegt, deren Köpfe in lauter gleiche Rahmen gethan« (HKG 1,6, S. 152). Außerdem hat er eine Vielzahl exquisiter Pfeifen, deren Zubehör in seiner Kostbarkeit besonders hervorgehoben wird. Die Möglichkeit zur Anlage seiner Bestände ist durch Erbschaften entstanden, hat allerdings auch ihre scheinbare Notwendigkeit produziert. Den Verlust der Verwandtschaft sucht Herr Tiburius mit der Akkumulierung von Dingen zu kompensieren, gerät dabei aber in ein Durcheinander ohne Ordnungsstrukturen.³

Der Rentherr ähnelt auch dem *Waldgänger* aus Stifters gleichnamiger Erzählung von 1846. Die jüngere Generation sucht den älteren Mann vor allem auf, weil er eine besondere Sammlung hat, die von Interesse scheint: »Er hatte

2 Vgl. Dittmann, Ulrich: »Sonderlinge im Werk Adalbert Stifters«, in: Lachinger, Johann (Hg.): *Sanfte Sensationen: Stifter 2005; Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters*, Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Linz: StifterHaus 2005, S. 95–100, hier S. 100.

3 Vgl. Neymeyr, Barbara: »Der Waldsteig«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 52–55, hier S. 53.

nämlich allerlei und die verschiedenartigsten Schmetterlinge in seiner Kammer« (HKG 3,1, S. 112). Die naturwissenschaftliche Zusammenstellung zeigt den Betrachtenden vor allem die Vielfalt der enthaltenen geflügelten Insekten auf. Dies wird möglich durch die topische Präsentationsform der Schmetterlinge und Falter aufgespießt in Kästen, die ihre unterschiedlichen Körper, Färbungen und Formen ersichtlich machen. Im Detail beschreibend vollzieht Stifter anhand der Sammlung des Waldgängers eine quasi taxonomische Unterscheidung der Exemplare nach, wenn er den Erzähler berichten lässt, dass sie erkannten,

[...] daß es nicht eine, sondern unzählige Arten von goldenen Lustinen gäbe, und daß einige noch viel goldener seien, als andere, namentlich als die, die wir sonst für die goldensten gehalten hatten, die er aber für gemeine erklärte, die überall herumfliegen, und die er mit dem Namen großer und kleiner Fuchs benannte. (HKG 3,1, S. 113).

Die Möglichkeit des Vergleichens und Unterscheidens von gesammelten Exemplaren macht das Erkennen von spezifischen Einzelheiten der jeweiligen Arten möglich, das Wissen des Sammlers trägt die Benennung des Beobachteten bei. Die Beschreibung der Schmetterlinge ist so präzise, dass Stifters Schreiben hier nahezu naturwissenschaftlich wird: Er erwähnt die unterschiedlich geformten behaarten Körper und Füße, die charakteristischen Färbungen und die eingerollte Zunge.

In *Der Hagestolz* (1844) präsentiert sich zunächst ein vernachlässigtes Ensemble:

Es befanden sich in dem Zimmer eine Menge Gestelle, Fächer, Nägel, Hirschgeweihe und dergleichen, an welchen allen etwas hing und auf welchen allen etwas stand. Es wurde aber mit solcher Beharrung behütet, daß überall der Staub drauf lag, und daß sich vieles schon Jahre lang nicht von dem Plaze gerührt hatte. (HKG 1,6, S. 87).

Neben abermals einer Pfeifensammlung besitzt der Sammler ausgestopfte Vögel, ein gut gefülltes Bücherzimmer und Gemälde. Sie alle werden aber erst unter den familiären Blicken des Neffen bedeutsam, wenn durch ihn das mit

ihnen verknüpfte Familienwissen relevant wird und durch den Sammler erzählt werden kann.⁴

Alle jene Sammlungen in Stifters Texten weisen in ihren Objektbeständen auf den ersten Blick keine augenscheinlichen Ähnlichkeiten mit dem Kanon des Gesammelten in Wunderkammern auf. Auffällig ist aber die Anlage der stifterschen Dinge an der vermeintlichen Grenze zwischen Kunst und Natur. Immer wieder stellt Stifter Dinge der Natur, wie die Flügel eines Schmetterlings, in die Nähe zu Dingen der Kunst, wie religiösen Gewändern (vgl. HKG 3,1, S. 113). Seine Sammler legen somit Sammlungen an, die nicht trennscharf zwischen Kunst und Natur unterscheiden und somit mit Wissensordnungen der Wunderkammer transformierend korrespondieren.

Der Höhepunkt der sammlerischen Tätigkeit in Stifters Werk ist ohne Zweifel in seinem dreibändigen Roman *Der Nachsommer* (1857) erreicht, in ihm ist das Sammeln zentral. Ordnungsstrukturen, Konservierung und Fragen der Bildung und Repräsentation stehen im Zentrum der Auseinandersetzung des sammelnd tätigen Erzählers und seines Mentors. An ihnen manifestieren sich die Fragen nach der Wunderkammer im Text und ihrer Beziehung zu Musealisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts maßgeblich.

Auch Theodor Fontane beschreibt in seiner Prosa immer wieder Sammlungen und Sammlungsgegenstände. Ein Schloss, das außer einer Gemäldegalerie mit sich wiederholenden Porträts ausschließlich Gegenstände enthält, die nur einen Schatten ihrer selbst, ihre Hüllen in dem ansonsten leeren Gebäude hinterlassen haben, präsentieren sich im Roman *Cecile* (1887): »Was es vordem an Kostbarkeiten besessen hatte, war längst fort, und so lag ihm, dem Hüter ehemaliger Herrlichkeit, nur ob, über Dinge zu sprechen, die nicht mehr da waren.«⁵ Die Rede ist dort dann beispielsweise von einem Thron und dessen kostbaren Materialien oder einem bergkristallinen Spiegel, von dem lediglich

4 Vgl. Schwarz, Anette: »An Kindes statt. Familiäre Bildkonstruktion und museale Räume in Adalbert Stifters Hagestolz«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 161–182, hier S. 181.

5 Ich zitiere alle Werke Fontanes nach der Großen Brandenburger Ausgabe (GBA). Hg. von Gotthard Erler. Abteilung: Das Erzählerische Werk. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. Editorische Betreuung von Christine Hehle, Berlin: Aufbau 1997ff. Hier: *Cecile*, Das Erzählerische Werk, Band 9. Hg. von Hans Joachim Funke und Christine Hehle, Berlin: Aufbau 2000. Im Folgenden findet sich diese Angabe im Fließtext als Sigle Ce und der Seitenzahl, hier: S. 48.

der goldene Rahmen übrig ist. Immaterielle Narrationen und Wissensbestände werden hier bei Fontane mit seiner typischen Ironie nur noch indirekt an das tatsächliche Objekt geknüpft.⁶

Im Gegensatz dazu sind Dinge in *Unwiederbringlich* (1892) geradezu in unüberschaubarer Fülle vorhanden. Es sind vor allem archäologische Sammlungstücke wie goldene Schmuckstücke, die inventarisierend gehandhabt als »nummeriert«⁷ präsentiert werden. Die ihnen zugehörige Geschichte ist von besonderem Interesse, so werden die Dinge mit erklärenden Anfügungen aufgezählt und über die Authentizität des Überlieferten reflektiert:

Denn es gibt manches Derartiges da zu sehen: einen Elfenbeinkamm von Thyra Danebrod, einen Haarbüschel à la Chinoise von Gorm dem Alten und einen eigentümlich geformten Backenzahn, in Betreff dessen die Gelehrten sich streiten, ob er von König Harald Blauzahn oder von einem Eber der Alluvial-Periode her stammt. Ich persönlich bin für das Erstere. Denn was heißt Eber? Eber ist eigentlich gar nichts, schon deshalb nicht, weil die historische Notiz im Katalog immer die Hauptsache bleibt über einen Eber meistens nur sehr wenig, über einen halb sagenhaften Seekönig aber sehr viel zu sagen ist. (Un, S. 163)

Am Beispiel von *Unwiederbringlich* wird ersichtlich, wie »fluides Wissen um systematische Bestimmung, Inventarisierung, Katalogisierung und Präsentation von Artefakten in Sammlungen und Museen«⁸ in Fontanes Texten relevant werden. Die Reflexion über den Backenzahn liest wie eine ironische Anspielung auf zeitgenössische Debatten der preußischen Museumspolitik.⁹

6 Vgl. Vedder, Ulrike: »Münzen, Bilder, Frauen, Romane. Fontanes Erbstücke«, in: Braese, Stephan und Anne-Kathrin Reulecke (Hg.): *Realien des Realismus: Wissenschaft, Technik, Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*, Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 79–95, hier S. 84.

7 Fontane, Theodor: *Unwiederbringlich. Das Erzählerische Werk*, Band 13. Hg. von Christine Hehle, Berlin: Aufbau 2003. Im Folgenden findet sich diese Angabe im Fließtext als Sigle Un und der Seitenzahl, hier: S. 56.

8 Ritter, Nils C.: »Artefakte in Aktion. Archäologie, Historismus und der Impetus des Sammelns bei Theodor Fontane«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 15–36, hier S. 17.

9 Vgl. die Umdeutung des Wildschweines in Kapitel 2.II.2.

In *Effi Briest* (1895) nimmt Effi bei der ersten Ankunft im Haus ihres Ehemannes, Geert von Innstetten, viele Dinge, die sie als »zum Teil Sonderbares«¹⁰ einordnet, wahr. Was die Aufmerksamkeit der jungen Frau erregt, wird kurz beschrieben:

Quer über den Flur fort liefen drei, die Flurdecke in ebenso viele Felder teilende Balken; an dem vordersten hing ein Schiff mit Segeln, hohem Hinterdeck und Kanonenluken, während weiterhin ein riesiger Fisch in der Luft zu schwimmen schien. (EB, S. 56)

Die typische Inszenierung großer, von der Decke herabhängender Objekte in Wunderkammern findet sich auch bei Innstetten in einem Wohnhaus – Sammlungsraum und Privatraum sind nicht trennscharf voneinander abgrenzbar. Effi berührt den großen Fisch, einen Hai, indirekt mit einem Schirm und bringt ihn so in Bewegung. Was für museale Umgangsformen ein eindeutiger Regelbruch ist,¹¹ wäre in einer an der Wunderkammer orientierten Sammlung, mit Einverständnis des Sammlers, weniger erstaunlich. Die Analogie zur Wunderkammer wird noch verstärkt durch das Objekt, das Effi zunächst als »das was aussieht wie eine große Zigarre vor einem Tabaksladen« (EB, S. 57) beschreibt, von Geert aber als »junges Krokodil« (ebd.) identifiziert wird.

Ein Krokodil findet sich auch schon in Fontanes erstem Roman *Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13* (1878). Dort hängt das Tier an der Decke des Pfarrhauses, in dem der Prediger Seidentopf lebt und sammelt. Dieses Wunderkammerzitat wird hier zentral für die Figur des Sammlers Seidentopf. Anders als in *Effi Briest* widmet Fontane hier der Wunderkammer-Sammlung eine poetologische Aufmerksamkeit, die im Folgenden ausführlich zu betrachten ist.

Auch im Werk Wilhelm Raabes finden sich Sammler und ihre Sammlungen an zentralen erzählerischen Positionen. Für eines der späteren Werke, *Die Akten des Vogelsangs* (1895), lässt sich innerhalb der immer wieder abschweifenden Erzählstruktur die Beseitigung einer Sammlung als erzählerischer Höhepunkt

10 Fontane, Theodor: Effi Briest. Das Erzählerische Werk, Band 15. Hg. von Christine Hehle, Berlin: Aufbau 1998. Im Folgenden findet sich diese Angabe im Fließtext als Sigle EB und der Seitenzahl, hier: S. 56.

11 Vgl. Schürmann, Uta: Komfortable Wüsten: Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts, Köln: Böhlau 2015, S. 143.

lesen. Velten Andres entledigt sich durch Verbrennung im Ofen seines gesamten dinglichen Besitzes. Dabei steht im Vordergrund, mit der Vernichtung der Dinge auch die mit ihnen verbundenen Erinnerungen zu beseitigen. Vor allem sind dies Gegenstände aus dem »Herzensmuseum«¹² seiner Mutter, darin sein altes Schaukelpferd, chirurgische Instrumente und Dinge seines Vaters, sodass die Verbindung von Immateriellem und Materiellem im Fokus der Episode steht.

Neben dualistisch angelegten Sammlungen in Kunstschränken und Porzellanschränken¹³ in *Wunnigel* (1878) und den kontrastierenden Räumen Trödeln und Privatsammlung¹⁴ in *Im alten Eisen* (1887) finden sich bei Raabe auch solche Bestände, die explizit mit vormusealem Sammeln in Verbindung gebracht wurden.¹⁵

Die Erinnerung an Welt- und Familienwissen entfaltet sich auch in *Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte* (1890) anhand von Dingen eines umfangreichen Ensembles. Im Haus von Heinrich Schaumann steckt eine Kanonenkugel aus dem Siebenjährigen Krieg. Schaumann berichtet: »eine Merkwürdigkeit der Stadt, und mein erstes Denken haftet an ihr [...]« (BA 18, S. 68). Und aus banalen Möbelstücken werden durch die ihnen beigefügte Narration für den Sammler bedeutungsvolle Stücke. Für Betrachtende werden sie erst dann interessant, wenn diese auch über die Zusammenhänge in Kenntnis gesetzt werden:

Er, der Herr Registrator, bewahrte auch noch viele andere Sachen in seinem gespenstischen Familienhause zum Andenken an jene unruhige Zeit auf: ein Sponton in der Ecke hinter seinem Schreibtische, Pläne und Kupferstiche an den Wänden, Stühle, auf welchen die Urgroßmutter und die Großmutter mit

12 Alle Werke Wilhelm Raabes werden unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl zitiert nach der Braunschweiger Ausgabe (BA). Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. von Karl Hoppe seit 1974 besorgt von Jost Schillemeit. Freiburg i.Br., Braunschweig: Verlagsanstalt Hermann Klemm 1951–1959; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960ff. Hier: Raabe, Wilhelm: »Die Akten des Vogelsangs«, Sämtliche Werke., Band 19, bearbeitet von Karl Hoppe und Rosemarie Schillemeit. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1981, hier: S. 372.

13 Vgl. Zeller: »Magisches Museum«, S. 85–86.

14 Vgl. Vedder: »Zwischen Depot und Display: Museumstechniken in der Literatur des 19. Jahrhunderts«, S. 46.

15 Vgl. Schalansky, Judith: »Welt im Schrank. Dankrede«, in: Winkels, Hubert (Hg.): *Judith Schalansky trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe Literaturpreis 2018*, Göttingen: Wallstein 2019, S. 29–41.

dem preußischen Stadtkommandanten gesessen hatten, ein Tisch, von welchem die Einquartierung eine Ecke abgeschlagen hatte, und vor allen Dingen Rechnungen, Rechnungsbücher, Abrechnungen! (BA 18, S. 71f.)

Stopfkuchen hat darüber hinaus in seinem Haus archäologische Stücke, sein »geologisches Museum« (BA 18, S. 76) arrangiert, in dem er beispielsweise Überreste eines Riesenfaultiers und eines Mammuts aufbewahrt.

In noch engerer Verbindung zur Wunderkammer steht die Apotheke Kristellers in *Zum Wilden Mann* (1879). Die räumliche Verbindung zeigt sich schon, weil es Apotheker waren, die Wege zur Konservierung von verderblichen Naturalien in vormusealen Sammlungen fanden. Noch eindeutiger wird die Analogie durch ein kabinettartiges Hinterzimmer der Apotheke, dessen Inhalte Raabes Erzähler beschreibt: »Eine Eckschenke mit allerlei Tassen, bunten Töpfen und Gläsern und auf ihr eine ausgestopfte Wildkatze in einem Glaskasten [...] von der Decke hing eine künstlich geflochtene Glaskrone« (BA 11, S. 165). Die hier schon anklingende Zusammenschau von Artificialia und Naturalia wird noch übertroffen von dem eigentlichen Herzstück der Sammlung des Apothekers, einer Bildergalerie. Sie regt, ganz im Sinne des vormusealen Sammelns, vor allem zum Staunen an.

Ihre Anzahl allein musste jeden eintretenden Betrachter höchstlich in Erstaunen setzen und für eine geraume Zeit mundoffenes Umherstarren an allen vier Wänden, nach allen vier Himmelsgegenden. Hatte er sich von seiner Überraschung erholt, so konnte er anfangen zu zählen oder die Zahl wenigstens annähernd zu schätzen. Beides aber war schwer, denn die Bilder und Bildchen unter Glas und Rahmen bedeckten in kaum zu berechnender Menge die Wände von oben bis unten, das heißt soweit nach unten, als es nur irgend möglich war. Alle Arten und Formate in Kupferstich, Stahlstich, Lithographie und Holzschnitte, alle Gegenstände und Situationen in Himmel und Hölle, auf Erden, im Wasser, im Feuer und in der Luft, schwarz und koloriert. (ebd.)

Die Erzählhaltung ordnet ein, dass sich unter den Kunstwerken zahlreiche Porträts von Herrscherinnen und Herrschern befinden, aber auch »verloren unter all der bunten, kuriosen Nichtsnutzigkeit, zwischen zwei Straßenszenen aus dem Jahre 1848, ein echter alter Dürerscher Kupferstich [...]« (BA 11, S. 166). Durch die Anordnung und Betrachtungsperspektive der Bestände eröffnet Raabe bereits mit dieser Erzählung den Horizont von Wissensordnung.

Er nimmt Historie, Kunstwerke – durch stetige Bezugnahme auf Linné aber auch naturwissenschaftliche Dinge – in den Blick.

In *Das Odfeld* (1888/89) zeigt sich der Zusammenhang von Wunderkammer und literarischem Text besonders eindrücklich. Die Erzählperspektive des Romans ist zentral ausgerichtet an einem vormusealen Sammler – dem Magister Noah Buchius –, der in seinem sehr kleinen Privatraum ein für ihn bedeutungsvolles, säuberlich inventarisiertes Kompendium eingerichtet hat. Der Modus der Wunderkammer wird darüber hinaus für den Modus des Erzählens relevant und stellt das Sammeln aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts in Frage.

Nicht jede Aufstellung und Präsentation von Gegenständen in beliebigen Räumen kann direkt als Sammlung identifiziert werden, sie müssen zusammenhängende je zeitspezifische Prinzipien aufweisen, um als solche zu gelten.¹⁶ Manchmal ist dieses formende, die Objekte vereinende Moment für Personen, die nicht der Sammler selbst sind, nicht gleich ersichtlich. Vielfach wird das Konglomerat an Dingen deshalb als unsinnig, minderwertig oder gar dem Abfall gleichwertig eingeordnet. Es lohnt sich, gerade diese Perspektive des 19. Jahrhunderts genauer zu betrachten. Denn nicht selten verbergen sich hinter diesen vermeintlichen Unordnungen abseitiger Charaktere differenzierte Bezugnahmen auf die Geschichte des Sammelns, auf die Wunderkammer als ein Phänomen, das – für das 19. Jahrhundert weitgehend unverstanden – in Narrationen indes feinsinnig transformiert, wichtige Betrachtungsmöglichkeiten für die Textzusammenhänge bedeutet.

IV.1 Adalbert Stifters *Der Nachsommer*: Schwellenraum zwischen Wunderkammer und Museum

Der Kosmos, den Adalbert Stifter seinen Freiherren von Risach im Rosenhaus aufbauen lässt, wurde in der Rezeption mehrfach mit allumfassenden, die Dinge der ganzen Welt thematisierenden, Sammlungen in Verbindung gebracht. Stifter versuche in seinem Werk »fast gewaltsam die Welt noch einmal im Buch zu ordnen«¹⁷. Es wundert also nicht, wenn die nachsommer-

16 Vgl. Schürmann: *Komfortable Wüsten: Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts*, S. 143.

17 Braungart, Wolfgang: »Entinstitutionalisierung und Individualisierung. Der Text als Sammlung (Jean Paul, Eduard Mörike)«, in: Marx, Barbara und Karl-Siegbert Rehberg

liche Ordnung der Dinge auch als Welt-Museum verstanden wird.¹⁸ Diesem Gedanken folgend, lässt sich eine Kontinuität zu den frühneuzeitlichen Wunderkammern verorten und Stifters Reflexion dieser Ordnung ausmachen.¹⁹ Das Rosenhaus und die zugehörigen Gärten, der ganze Kosmos des Besitzes des Freiherren von Risach, liest sich wie die Perfektion des Gedankens der Wunderkammer. In ihr haben scheinbar alle Dinge der Natur und Kunst einen festgelegten Platz innerhalb einer beständigen Ordnung. Diese wird durch den sie verkörpernden Sammler an ein ausgewähltes Publikum präsentiert,

(Hg.): *Sammeln als Institution. Von der frühneuzeitlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München: Deutscher Kunstverlag 2006, S. 239–246, hier S. 243.

- 18 Vgl. Begemann, Christian: »Adalbert Stifter: Der Nachsommer«, in: Klein, Dorothea und Sabine M. Schneider (Hg.): *Lektüren für das 21. Jahrhundert: Schlüsseltexte der deutschen Literatur von 1200 bis 1990*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 203–225, hier S. 223. Vgl. auch Begemanns Darstellung zu Naturkonzepten in Stifters Werk. Dort vergleicht er das Rosenhaus Risachs mit Sammlungen, die den Kosmos im Kleinen darzustellen versuchen, verortet diese wiederum in die Nähe zu Stifters Schule, dem Stift Kremsmünster, und stellt die Ähnlichkeit der dortigen Sammlungen im mathematischen Turm zu Kunstkammern heraus. Begemann, Christian: »Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters«, in: Danneberg, Lutz und Friedrich Vollhardt (Hg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, Berlin, New York: De Gruyter 2002, S. 120.
- 19 In der Stifter-Forschung der letzten zwanzig Jahre wurde die Sammlungsformation des Rosenhauses diskutiert: Heinz J. Drügh beschreibt Risachs Rosenhaus neben als »im Stile eines Werkstoff-Archivs« angelegt auch explizit als »einem Kunst- und Naturalienkabinett gleichend[]«, ohne jedoch weiter auf die mit letzterer Zuschreibung verbundenen Implikationen einzugehen. Drügh, Heinz J.: *Ästhetik der Beschreibung: poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000)*, Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur, Band 5, Tübingen: Francke 2006, S. 273, 275. Auch Thomas Macho bezeichnet Stifters Rosenhaus schon als eine »barocke Wunderkammer«. Macho, Thomas: »Stifters Dinge«, *Mercur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 59 (2005), S. 735–741, hier S. 739. Oliver Völker beschreibt in Bezug auf Stifters Naturbeschreibungen im *Nachsommer* den Überfluss der Natur, die in einem »Mikrokosmos« arrangiert wird. Völker, Oliver: »Still leben: Stifters Poetiken der Natur«, in: Dürbeck, Gabriele und Christine Kanz (Hg.): *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart*, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft, Berlin, Heidelberg: Springer 2020, S. 131–148, hier S. 143. Als »Risachs Mikrokosmos« bezeichnet auch Petra Meyer das Rosenhaus und dessen Umgebung in ihrer Studie. Mayer, Petra: *Zwischen unsicherem Wissen und sicherem Unwissen: erzählte Wissensformationen im realistischen Roman: Stifters »Der Nachsommer« und Vischers »Auch Einer«*, Philologie und Kulturgeschichte, Band 2, Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 130.

das zum Studium der Sammlung und der Konservierung der Ordnung anwesend ist. In Assoziation mit den im Rosenhaus vorzufindenden musealen Ausstellungsstrategien wird seine Positionierung als räumlich ausgedehnte Schwelle zwischen diesen beiden Sammlungsformationen evident. Diese Verortung nicht nur zwischen Wunderkammer und Museum, sondern innerhalb beider Bezugssysteme, hat weitreichende Folgen für Handlungen der Figuren sowie für die in und um das Rosenhaus entstehenden Räume von Bildung und Wissenschaft. Nicht immer lässt sich eindeutig der Einfluss des alten oder des neuen Sammelns identifizieren, viel mehr oszillieren die Rosenhauswelt und ihre Bewohner zwischen beiden Phänomenen.

Im Rosenhaus sind die heterogenen Ziele des Sammelns, Ordnen und Präsentierens vordergründig mühelos, ohne Probleme der Kategorisierung oder der räumlichen Überfüllung, erreicht: Alle Dinge der Welt sind geordnet, jeder noch so kleine Bestandteil hat seinen Platz in der räumlichen Ordnung des Freiherren von Risach und damit verbunden auch in der gedanklichen Ordnung des Menschen. In Risachs Ensemble gibt es keine Problematik der Zuordnung, die für frühneuzeitliche Sammler in der Einrichtung ihrer Räumlichkeiten und der Aufzeichnung der Inventare noch zu Kopfzerbrechen führten. Ausgeführt ist der Anspruch, die Ordnung der Dinge überhaupt erst erkennen zu wollen. Passé ist das Moment von Dynamik, auch ausgedrückt durch die teils gedrängte Fülle in den Sammlungsräumen. Diese Eindeutigkeit ist auch der Grund dafür, warum es im gesamten *Nachsommer* keine mehrfach konnotierten Gegenstände geben kann. Jene Hybride, die vormuseale Sammler und ihre Besucher gleichermaßen fasziniert hatten, gerade weil sie sich einer eindeutigen Zuordnung entzogen, weil sie Spielraum in der Interpretation zuließen und Brücken zwischen den sich nahestehenden Wissenssphären der Natur und Kunst ermöglichten, zeigen durch ihre betonte Abwesenheit an, dass die Fragen der Einordnung endgültig geklärt scheinen. So kann auch, obwohl disparate Bereiche unter dem Dach des Rosenhauses vereint sind, eine auffallend fachspezifische Konservierung von und Beschäftigung mit den jeweiligen Objektgruppen gewährleistet werden. Das dem *Nachsommer* attestierte »Bedürfnis nach Verräumlichung«²⁰ wird so manifestiert mit dem Entstehen von Räumen der Bildung und Wissenschaft, die innerhalb des Rosenhaus-Kosmos ebenso zwischen den Sammlungsformationen stehen. Integral für diese Verbindung ist im Rosenhaus die Rolle Risachs, der wie ein

20 Sebald, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks: zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke, Salzburg: Residenz 1985, S. 22.

vormusealer Sammler eng mit der Raum-Objekt-Konstellation verbunden ist und diese gestaltet.

IV.1.1 Sammlungsraum Rosenhaus

»Keine Unordnung machen«

Auch war ein Haus auf einem Hügel, das weder ein Bauernhaus noch irgend- ein Wirtschaftsgebäude eines Bürgers zu sein schien, sondern eher dem Landhause eines Städtlers glich. (HKG 4,1, S. 46)

Der wichtigste Raum in Adalbert Stifters *Der Nachsommer* ist das von Ich-Erzähler Heinrich Drendorf später als Rosenhaus beschriebene Landhaus, auch Asperhof genannt, mit zugehörigen Ländereien des Freiherren von Risach. Eine Beschreibung des Ortes macht deutlich, dass es sich um einen umfassenden Sammlungsraum handelt, der aus einer Verbindung von Einzelräumen besteht, in dem die Ordnung von Dingen und ihre reglementierte Präsentation zelebriert wird.

Heinrich Drendorf hält sich zum Zwecke seiner wissenschaftlichen Beschäftigungen zu einer längeren Wanderung im ländlichen Österreich auf. Das Rosenhaus wird als zentraler Ort des Romans im Zuge dieser Annäherung performativ inszeniert. Auffällig ist, wie sehr Heinrich Drendorf das Haus von anderen abgrenzt. Ganz offensichtlich markiert er das Haus auf dem Hügel als ein Gebäude, das nicht dem Bild derjenigen entspricht, die er gewöhnlich in der Umgebung wahrnimmt. Und eindeutig, das Haus, in dem er fortan immer wieder längere und kürzere Aufenthalte verbringen wird, ist in vielerlei Hinsicht ein besonderes. In diesem Gebäudekomplex wird Heinrich Drendorf Impulse zu seiner kontinuierlichen Weiterentwicklung erhalten, Einsichten in Wissensgebiete bekommen, die ihm bisher verschlossen waren, und – von Risach vorhergesehen – seine spätere Ehefrau Natalie kennenlernen. Gekoppelt an die Subjektwahrnehmung und Fortbewegung des Protagonisten konstituiert sich der entscheidende Handlungs- und Wissensraum der Narration von außen nach innen.²¹ Die ersten Eindrücke des Hauses lässt Stifter

21 Der Spaziergang als Bewegungsform einzelner Figuren findet sich in Stifters Prosa immer wieder als Modus der Welterschließung, als »integratives Erzählmodell«. Grätz, Katharina: »Realistische Realien: Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter«, in: Baßler, Moritz (Hg.): *Entsagung und Routines: Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*, Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 115–129, hier S. 126.

seinen Ich-Erzähler eingebettet in die landschaftliche Umgebung aus einiger Entfernung präsentieren, es folgen Blicke auf die Außenanlagen des Hauses und schließlich hinein in seine unterschiedlichen Innenräume.

Dazu gesellte sich ein eigenthümlicher Reiz. Es war, da schon ein großer Theil des Landes mit Ausnahme des Rohrberger Kirchthurmes im Schatten lag, noch hell beleuchtet, und sah mit einladendem schimmerndem Weiß in das Grau und Blau der Landschaft hinaus. (HKG 4,1, S. 46)

Drendorf beschreibt zuerst, ausgehend von seiner Wanderbewegung, die Umgebung des Hauses als eine ländliche. Sie ist agrarisch geprägt, die Landwirtschaft wird von einigen Meierhöfen aus betrieben. Felder und Wälder, in denen auch Obst angebaut wird, wechseln sich mit flacheren Hügeln ab. Das Hochgebirge ist in den weiten Ebenen des Landes immer wieder sichtbar.²² Das Haus übt, ausgehend von Lichtverhältnissen, die, durch die Lenkung der Beleuchtung genau auf das Haus und den dunkleren Schatten in der Umgebung gewissermaßen als räumliche Rahmung des Hauses, an eine museale Inszenierung erinnern, auf den Protagonisten eine Anziehung aus, die ihn dazu bewegt, es als einen Unterschlupf vor einem aufziehenden Gewitter aufzusuchen.²³

22 Das Gebirge im *Nachsommer* kann als Raum der unkultivierten Natur, das gerade durch die Abwesenheit von Gegenständlichkeit das Erhabene darstellt, gelesen werden. Vgl. Häge, Elisabeth: Dimensionen des Erhabenen bei Adalbert Stifter, Studien zur deutschen Literatur, Band 214, Berlin: De Gruyter 2018, S. 151. Es stellt damit einen Kontrast zu den gefüllten Räumen des Rosenhauses und den kultivierten Naturräumen des Gartens und der Gewächshäuser dar.

23 Das Gewitter spielt im *Nachsommer* eine zentrale Rolle. Es initiiert nicht nur den ersten Kontakt Heinrich Drendorfs mit dem Freiherren von Risach, sondern gibt den beiden auch Anlass zu ausgiebigen Unterhaltungen über die Beobachtungen der Natur und den in ihr angelegten Anzeichen für Wetterumschwünge, die maßgeblich dazu beitragen, dass ihre Beziehung intensiviert wird. Das Leuchten der Gewitterblitze ist auch der Ausgangspunkt für Heinrichs ästhetisches Interesse an der später zentralen Marmorskulptur. Die Gewitter im *Nachsommer* können daher – mit einem Konzept von Michael Gamper – als Störungen betrachtet werden, die zwar in die Beziehungen der Menschen eingreifen, langfristig aber zu einer Verbesserung dieser beitragen. Das Wissen um Wetterphänomene wie diese und ihre Vorhersagbarkeit ist angesiedelt zwischen Wissen und Nicht-Wissen, das allen Vorhersagen von Wetter innewohnt. Vgl. auch zu weiteren Dimensionen der Störung durch Wetter in Stifters Erzählungen *Das Haidedorf*, *Kazensilber* und *Bergkristall*. Gamper, Michael: »Produktive Verwandlungen. Meteorologische Störung bei Stifter, Vischer und Benjamin«, in: Büttner, Urs und Michael Gamper (Hg.): *Verfahren literarischer Wetterdarstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter

Das Haus, vor dem Heinrich Drendorf schließlich steht, hat zwei Etagen. Jene, deren weiße Farbe auf ihn so anziehend gewirkt hatte, ist das obere der beiden Stockwerke, es hat Fenster und reicht bis zum rot gedeckten Dach des Hauses. Das Erdgeschoss des Hauses trägt recht wahrscheinlich den gleichen Anstrich. Bei diesem ist die Farbe der Wände aber im wahrsten Sinne des Wortes hintergründig. Denn an der Wand befinden sich, über die gesamte Höhe des Stockwerkes, an einem Gitter befestigt, unzählige blühende Rosen. Der Umfang dieser Einrichtung an der Hauswand verleitet den Erzähler sogleich zu eingehenden Beschreibungen, die herausstellen, wie besonders jener Rosenbewuchs zu sein scheint.

Ich hatte eine Vorrichtung dieser Art in einem so großen Maßstabe noch nie gesehen. Es waren zudem fast alle Rosengattungen da, die ich kannte, und einige, die ich noch nicht kannte. Die Farben gingen von dem reinen Weiß der weißen Rosen durch das gelbliche und röthliche Weiß der Übergangsrosen in das zarte Roth und in den Purpur und in das bläuliche und schwärzliche Roth der rothen Rosen über. [...] Die Pflanzen waren nicht etwa nach Farben eingetheilt, sondern die Rücksicht der Anpflanzungen schien nur die zu sein, daß in der Rosenwand keine Unterbrechung stattfinden möge. Die Farben blühten daher in einem Gemische durch einander. (HKG 4,1, S. 47f.)

Neben den Farben, der Fülle und ihrer Anordnung beschäftigt Drendorf bei diesem ersten Anblick der Rosenwand auch, wie gepflegt diese Anlage ihm vorkommt. Dieser Eindruck gilt der gesamten Einrichtung des Hauses und den umliegenden zugehörigen Komplexen, die der Erzähler fortan hauptsächlich als das Rosenhaus bezeichnet. Die Rosenwand ist eine erste Ansammlung von Objekten, die der Besitzer des Hauses, der Freiherr von Risach, in und um sein Anwesen akkumuliert.²⁴ Er ist es auch, der den Besucher in das Haus einlädt

2021, S. 107–132, hier S. 114. Die meteorologischen Phänomene erscheinen im Roman immer auch als »Versuche, die vorausliegende Nahzeit in den Griff zu bekommen«, während die Perspektive in eine weiter entfernte Zukunft immer auch angstbesetzt ist. Gamper, Michael: *Vorsicht – Emergenz eines Dispositivs der Moderne, Labor der Phantasie: Texte zu Literatur und Wissensgeschichte*, Band 4, hg. von Jutta Müller-Tamm, Berlin: Alpheus 2014, S. 22.

24 Die wenige konventionelle Spannung, die Stifter in seinen Erzählstil im Sinne eines Nicht-Wissens der Lesenden einbindet, baut sich rund um die Frage auf, weshalb der Freiherr von Risach der Anlage, Pflege und Präsentation der Rosenwand so viel Aufmerksamkeit beimisst. Dass dabei die Erinnerung an die unerfüllte Jugendliebe zu Mathilde Taronia zentral ist, wird erst im dritten Band des Romans eindeutig beschrie-

und es ihm ausgiebig in gezielt angelegten Rundgängen präsentiert – auch deshalb kann der Freiherr in Folge derjenigen Sammler betrachtet werden, die mit ihrer privaten Wunderkammer verwoben waren, sie geradezu selbst verkörperten.

Analog zu Heinrich Drendorf gibt Stifter auch den Lesenden des Romans durch diese Rundgänge einen ersten Überblick über die umfänglichen Besitztümer des Freiherrn von Risach. Der große Garten kann vom Haus aus über einen Sandplatz betreten werden. In den Beeten des Gartens wachsen, wie an der Wand des Hauses, Rosen, sie bilden einen Großteil der blühenden Gartenbepflanzung. Ergänzt werden sie von zahlreichen anderen Blumen, die in Töpfen dekoriert werden und in weiteren Beeten zur Nachzucht angelegt sind. Ein Gärtner und weitere Angestellte kümmern sich außerdem um Obst und Gemüse, das sie in dem größten Teil des Gartens anbauen. Der Ich-Erzähler berichtet von Kohl, Erdbeeren, Weinreben und Obstbäumen, die alle besonders gut gepflegt und jeweils mit einem Schild bezeichnet sind. In den weitläufigen Gartenanlagen unterhält der Freiherr auch zwei kleinere Gebäudekomplexe. Das Gewächshaus, eine der Glaswände ebenfalls mit Rosen bewachsen, beherbergt nicht nur eine große Menge dem Erzähler bekannter Pflanzen, sondern auch solche, die er vorher noch nicht gesehen hatte: »Azaleen in sehr mannigfaltigen Arten, und besonders viele neuholländische Gewächse« (HKG 4,1, S. 116). Den zweiten Komplex innerhalb des Gartens erreichen Gäste auf einem verschlungenen Weg durch »dichtes Gebüsch« (HKG 4,1, S. 95). Dort liegt, von außen kaum einsehbar, eine Schreinerwerkstatt in einem einstöckigen Gebäude. Obwohl in diesen Räumen mehrere Arbeiter ihrem Gewerk nachgehen, herrscht auch hier eine »übersichtliche Ordnung und Einheit« (HKG 4,1, S. 96), da jeder »seine Geräthe und seine eben notwendigen Arbeitsstücke« (ebd.) bei sich hat und alles andere »an der Hinterwand des Hauses« (ebd.) aufgereiht ist. Ein Hügel im hinteren Teil des Gartens führt zu einem Punkt, von dem aus die Landschaft überblickt werden kann. Zu sehen sind dort Felder, auf denen dem Asperhof zugehörige Landwirte Getreide anbauen, und Wälder, die ebenfalls zum Besitz Risachs gehören. Er gibt Heinrich einen Einblick, wie sehr diese wirtschaftlich genutzten Flächen auch ein Schutz und eine Abgrenzung gegen ein unbestimmtes Äußeres sein können:

ben. Vgl. Hettche, Walter: »Dichten oder Machen? Adalbert Stifters Arbeit an seinem Roman *Der Nachsommer*«, in: Hettche, Walter, Johannes John und Sybille von Steinsdorff (Hg.): *Stifter-Studien: Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 75–86, hier S. 81.

»Ihr könnt also sehen, daß ein nicht ganz geringer Theil dieses Hügels von unserm Eigenthume bedeckt ist. Wir sind von diesem Eigenthume umringt, wie von einem Freunde, der nie wankt und nicht die Treue bricht.« (HKG 4,1, S. 69)

Das Rosenhaus hat zwei Eingänge: Es gibt einen Gemeinschaftseingang, von dem aus eine Treppe aus Sandstein in das erste Stockwerk des Hauses führt. Die Haupteingangstür befindet sich an der den Rosen gegenüberliegenden Seite. Durch diese Tür ist ein repräsentativer Gang zu betreten, der allseitig aus Marmor gemacht ist. Zum Schutz des empfindlichen und wertvollen Materials bittet Risach seine Gäste, bei einer Durchquerung Filzschuhe zu tragen, oder lässt Stoffe auslegen. Auch hier führt eine Treppe in das obere Stockwerk, auf ihr platziert ist eine Statue aus weißem Marmor, die durch eine Glaskuppel beleuchtet wird.

Marmor ist auch im zentralen Raum der ersten Etage des Rosenhauses bestimmend: in einem Saal, der gänzlich der Sammlung dieser Mineralien gewidmet ist. Er ist ausgekleidet mit feinem farbigen Marmor als Fußboden, mattgrünem Marmor als Sockel, weißem Marmor an den Wänden und »die Flachsäulen waren schwach roth« (HKG 4,1, S. 87). Sogar die Simse und die Lampen des Saals sind aus Marmor. Eine weitere Einrichtung oder Möblierung gibt es nicht. Von diesem großen Raum aus sind die zwei Flügel des Geschosses zu erreichen. Der erste Flügel beherbergt Zimmer, die je eine festgelegte Bestimmung haben. So gibt es in ihm ein »Zimmer mit wissenschaftlichen Vorrichtungen, namentlich zu Naturwissenschaften« (HKG 4,1, S. 91), ein Bücherzimmer und ein Lesezimmer, außerdem ein Bilderzimmer, das eine so große Anzahl an Gemälden enthält, »daß man zwischen ihnen kein Stückchen Wand zu erblicken vermochte« (HKG 4,1, S. 93). In diesem Bereich des Hauses hat der Freiherr von Risach außerdem, gleich neben dem Marmorsaal, seine privaten Gemächer eingerichtet, bestehend aus einem wohlgeordneten Arbeitszimmer, einem Kleiderzimmer und einem zweckmäßigen Schlafzimmer. Weitere Räume, die je einem festen Bewohner zugesprochen sind, befinden sich im zweiten Flügel. Hier bewohnt Gustav, der Ziehsohn des Freiherren, einige Zimmer. Außerdem haben auch dessen Mutter und Schwester, Mathilde und Natalie Tarona, in diesem zweiten Flügel eine eigene Wohnung. Heinrich lernt die beiden bei seinem ersten Besuch noch nicht kennen, wird Natalie Tarona später aber heiraten. Die Räume präsentiert Risach seinem Besucher zunächst ohne eine Erklärung zu den Bewohnerinnen. Aus der Einrichtung der drei Schlafgemächer schließt Heinrich, dass sie für Frauen und ihre Dienerin-

nen gedacht sein müssen. Besondere Aufmerksamkeit in seiner Beschreibung widmet Heinrich einem kleinen Raum, der hinter einer Tapetentür versteckt ist und ihn an Rosen erinnert. »Der Fußboden war mit einem feinen grünen Teppiche überspannt [...] Es war gleichsam der Rasenteppich, über dem die Farben der Rosen schwebten.« (HKG 4,1, S. 173). Außer diesen Räumen sind, an einen langen Gang angrenzend, einige gleich ausgestattete Gästezimmer eingerichtet. Der Freiherr beschreibt, dass man in seinem Haus nicht »so ungesellig« (HKG 4,1, S. 171) sei »und bei dessen Anlegung schon auf Gäste gerechnet habe« (ebd.). In einem dieser Zimmer ist auch für Heinrich eine Unterkunft eingerichtet worden.

Das Erdgeschoss des Rosenhauses besteht, neben dem repräsentativen Marmoreingang, aus einem Speisezimmer, das der Freiherr auch zur Bewirtung von Gästen nutzt. Es schließt sich ein Gewölbe an, in dem das Personal die Küche betreibt, sowie eine Speisekammer, eine Waschstube, ein Raum für den Backofen und eine Obstkammer. Auch die Bediensteten des Hauses haben hier vier Räume, in denen sie wohnen.

»Ihr habt selbst davon gesprochen, daß ich hier Verschiedenes anschauen könne, wäre es denn zu unbescheiden, wenn ich bäte, von dem Hause und dessen Umgebung Manches näher besehen zu dürfen.« (HKG 4,1, S. 85)

In dieser Bitte Heinrichs an den Freiherren werden Charakteristika des Rosenhauses und seines Aufenthaltes in diesem offenbar: Die Dinge, die unter dem Dach des Anwesens und in den angrenzenden Ländereien vereint sind, können nicht unter einer eindeutigen Überschrift gefasst werden. Was dort gesammelt und ausgestellt wird, ist nicht ausschließlich Kunstsammlung, sind nicht reine Gartenanlagen zur Aufzucht von Pflanzen und das Interesse des Sammlers folgt auch keiner dezidiert naturwissenschaftlichen Ausrichtung. Vielmehr ist das Disparate, das Verschiedene ein die Dinge vereinendes Merkmal.

Der Ort weckt das Interesse des jungen Besuchers. Er erbittet sich eine nähere Anschauung dessen und rekurriert damit auf eine Tätigkeit, die bei Stifter dem Topos der Sammlung zugeordnet ist, wobei diese Handlung des Besehens von Räumen und Objekten sowie der ihnen zugrundeliegenden Ordnung sich nicht eindeutig im Kontext der Wunderkammer oder des institutionellen Museums verorten lässt, sondern in beiden Räumen grundlegende Unterschiede in dieser Tätigkeit virulent sind. Während in der Wunderkammer die Anschauung vor allem integral mit der Geste des Zeigens durch den Sammler ver-

bunden ist, sind es im institutionalisierten Museum die inszenatorischen Entscheidungen der Präsentation, die den Blick auf die Objektbestände prägen. Im Rosenhaus bestimmt das Übergängliche zwischen Spezifika des Anschauens in beiden Sammlungsformationen die Bedeutsamkeit des Gesammelten. Risach, den Heinrich auch immer wieder als seinen »Gastfreund« (bspw. HKG 4,1, S. 269) bezeichnet, führt den Besuch gern durch die Gemächer und regt ihn immer wieder dazu an, länger in den Räumen des Asperhofes zu verweilen oder es zu einem späteren Zeitpunkt wieder zu besuchen. Dies lässt schon vermuten, dass es substanzieller Bestandteil seiner Persönlichkeit ist, seinen Besitz zu präsentieren. Risach stellt sich und sein Eigentum hingegen sehr bescheiden dar, in dem er behauptet, die Führung durch die Räumlichkeiten werde nicht so viel Zeit in Anspruch nehmen, da das Gebäude nicht so groß sei (vgl. HKG 4,1, S. 86). Diese Ankündigung stellt eine Diskrepanz zur folgenden Lese-Erfahrung dar, denn die Beschreibung der Räumlichkeiten und der einzelnen Objekte nimmt den größten Teil der Erzählung ein. W.G. Sebald bezeichnet den sich hier offenbarenden Stil Stifters als »skrupelöse Registrierung winzigster Details, die schier endlosen Aufzählungen«, die zu einer »kompakten Monotonie der Erzählung« führen.^{25, 26}

-
- 25 Sebald: Die Beschreibung des Unglücks: zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke, S. 18.
- 26 Dieser stiftersche, besonders im *Nachsommer* präsente Erzählstil des ausgiebigen Beschreibens wurde bereits kurz nach dem Erscheinen des Romans prominent kritisiert, wie Drügh in seiner Analyse des beschreibenden Erzählens im *Nachsommer* einleitend zusammenfasst. Vgl. Drügh: Ästhetik der Beschreibung, S. 226. Angeschlossen an diese jahrelange Kritik hat sich eine Debatte darüber entwickelt, welche Funktion die etlichen Schilderungen innerhalb des Romans einnehmen. Auf die Pole des Diskurses sei hier in aller Kürze verwiesen und festgehalten, dass die nur auf den ersten Blick divergierenden Positionen in der Argumentation zur Verhandlung der Wunderkammer im *Nachsommer* vereinernd berücksichtigt sind. So wird – gerade in der Betrachtung der Verbindung des Freiherren von Risach und seiner Sammlung – deutlich, dass die Beschreibungen der Sammlungselemente mit den Figuren eng verwoben sind. Vgl. Drügh: Ästhetik der Beschreibung, S. 261–280, hier v.a. S. 265, S. 279. Andererseits, auch wenn Drügh diese Position 2006 nachdrücklich als anachronistisch zurückweist, gibt es jüngere Studien, die auf die Selbstreferentialität und vorausweisende Modernität der Beschreibungen im *Nachsommer* hinweisen. Vgl. etwa in Bezug auf gerade jene kritischen Äußerungen über den Roman Strowick, Elisabeth: Gespenster des Realismus: zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 60. Diese Sichtweise ist gerade dann anschlussfähig, wenn die Schwellenposition des Romans berücksichtigt wird, die nicht nur für das Sammeln zwischen vormoder-

Der Freiherr von Risach stellt seinen Besitz in einem Gestus der Bescheidenheit außerdem als nicht sonderlich bedeutsam dar (vgl. HKG 4,1, S. 93). Der Aufwand, den er betreibt, um Heinrich Drendorf diesen zu präsentieren, und das Interesse des Ich-Erzählers am Gezeigten suggerieren das Gegenteil. Drendorf verbalisiert diesen Eindruck gegenüber seinem Gastfreund: »Eure Wohnung ist nicht, wie ihr sagt, von geringer Bedeutung. Sie wird, so viel ich aus unserer kurzen Besichtigung entnehmen konnte, wenige ihres Gleichen haben.« (HKG 4,1, S. 94).

Die Bedeutsamkeit des Hauses konstituiert sich für den Protagonisten vor allem anhand der Ordnung, die den Räumlichkeiten innewohnt. »Es ist mir hier in Kurzem so lieb geworden, wie bei meinen theuren Eltern, bei welchen auch eine Regelmäßigkeit und Ordnung herrscht wie hier.« (HKG 4,1, S. 243). Ordnung ist dasjenige Merkmal, das Heinrich sowohl auf das Rosenhaus als auch auf sein Elternhaus bezieht, um seine subjektive Affektion zu beiden auszudrücken. Durch diese Setzung öffnet sich eine Perspektive auf Sammlungen. In ihnen ist Ordnung ein zentrales Kriterium. Sie sind in *Der Nachsommer* für drei durch die Beziehungen der Bewohnerinnen und Bewohner miteinander verbundene Häuser relevant.²⁷

nen/vormusealen und modernen/musealen Tendenzen oszilliert, sondern Vergleichbares beispielsweise auch für die einzelnen Disziplinen der Naturwissenschaften gilt.

27 Der Sternenhof der Familie Tarona birgt einzelne Sammlungsstücke, die für Heinrichs Bildung interessant sind. In Heinrichs Elternhaus, wie oben schon angedeutet, sammelt vor allem Drendorf senior, Heinrichs Vater. Sein Interesse konzentriert sich auf kulturhistorische Artefakte wie Münzen, Gemmen, Gemälde und antiquarische Möbel. Beide Räume wurden innerhalb der Forschung bisher weniger zentral betrachtet. Finkelde weist darauf hin, dass der Sternenhof gerade hinsichtlich der Frage einer idealisierten Häuslichkeit zwischen einem Innen und einem Außen, zwischen Natur und Kultur interessant sei. Die drei Orte – das Haus der Familie Drendorf, der Asperhof und der Sternenhof – hängen in dieser Hinsicht linear zusammen. Vgl. Finkelde, Dominik: »Tautologien der Ordnung: Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter«, *The German Quarterly* 80/1 (2008), S. 1–19, hier S. 6, 11, 16. Die Fragen nach der Transformation von frühneuzeitlichen Wissensordnungen in realistischen Erzähltexten stellt sich vor allem in Bezug auf den zentralen Sammlungsraum, das Rosenhaus, weshalb die anderen Sammlungsräume hier in Relation zu Letzterem relevant werden.

IV.1.2 Risachs Dinge

Der herausragende Stellenwert von Dingen in der Rosenhaus-Welt

Rosen, zahlreiche heimische und importierte Blüten- und Grünpflanzen, Möbel, Marmor, Gemälde, Zeichnungen, Samen, Kupferstiche, naturwissenschaftliche Geräte, eine antike Statue aus Marmor.

Diese Dinge, die durch Erzählungen des Sammlers Risach ihren Wert und ihre Interessantheit gewinnen, machen die Einordnung des Rosenhauses als an der Formation der Wunderkammer orientiert aus. Im Asperhof und den freundschaftlich und familiär verbundenen Häusern werden Dinge in ihren unterschiedlichen Ausprägungen geschätzt. Die Dinge werden in ausgreifenden Teilen des Romans erwähnt und beschrieben, »Dinge formieren und informieren Stifters Text, und sie formieren und informieren Sozialität«.²⁸ Sie kommen aus den Bereichen der Kunst und aus der Natur. Sie sind beispielsweise kunstvoll geschnitzte (Kirchen-)möbel und stehen daher stellvertretend für eine historische Aufmerksamkeit, die im Rosenhaus herrscht. Sie werden in die Räume des Gebäudes aufgenommen, aufbereitet, ausgestellt und würdevoll genutzt. Mit all den Dingen im Rosenhaus identifizieren sich Risach und sämtliche andere Personen, die im Haus wohnen und arbeiten. Jeglichen Elementen des Asperhofes kommt eine individuelle Pflege zu. Die Dinge haben einen festen Platz nicht nur innerhalb des Hauses, sondern auch innerhalb des jeweiligen Raumes. Sie sind Teil spezifischer Ordnungen und in Gänze betrachtet Teil einer übergreifenden Sammlung. Alle Objekte sind immer auch Initiatoren für Gespräche, die vor dem Gegenstand stehend als eine Etappe eines Rundganges geführt werden. Sie sind somit der Ausgangspunkt von Bildungsprozessen und keinesfalls selbsterklärend. Der Besitz von Dingen, die wiederum Anschaulichkeit gewährleisten, ist in Risachs Welt grundlegende Voraussetzung dafür, überhaupt wissenschaftliche Erkenntnis zu erlangen.²⁹

28 Steiner, Uwe C.: »«Alles Gartenutensil mischt sich in das Kampfgewühl«. Vom Aufstand der Inneneinrichtung und den Krisen des Menschen bei Busch, in: Vischers Auch Einer und in Stifters Nachsommer«, in: Neumann, Michael und Kerstin Stüssel (Hg.): *Magie der Geschichten: Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Paderborn: Konstanz University Press 2011, S. 285–303, hier S. 303.

29 Vgl. Schössler, Franziska: »Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters Nachsommer«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizieller Realismus*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 261–285, hier S. 273.

Für Heinrich Drendorf sind die einzelnen materiellen Güter darüber hinaus diejenigen Größen, mit denen er in seinen Erinnerungen verschiedene Häuser näher bezeichnet. Räume und materielle Objekte in ihnen haben für den jungen Wissenschaftler also eine subjektive Verknüpfung. Als Heinrich während seiner ersten Besuche die Schönheit von Risachs Marmorstatue im Treppenaufgang noch nicht in Gänze wahrnehmen kann, da er sein Interesse noch hauptsächlich auf die Naturwissenschaft richtet, ist der Hof für ihn gedanklich vor allem mit den Rosen verknüpft. Diese starke Verknüpfung mit der Rose und dem Haus Risachs lässt sich zurückführen auf die Darstellung der Rose schon bei Heinrichs erstem Besuch. Sie erscheint in einer Fülle, als Teil der größeren Einheit der Pflanzenfamilie, als ein Symbol, das eine nahezu religiöse Darstellung erfährt: »und der Duft von den tausenden der Rosen stieg wie eine Opfergabe zu mir empor« (HKG 4,1, S. 79).³⁰

Nicht nur die gedankliche Verbindung Heinrichs zu häuslichen Räumen ist von deren Relation zu Dingen geprägt, auch die Beziehung des Freiherren von Risach zu der Familie Drendorf intensiviert sich über den Austausch von Dingen. Da Heinrich von der geteilten Zuneigung seines Gastfreundes und seines Vaters zu Möbeln des Altertums erzählt hat, sendet Risach als einen Gruß einige ihm sehr wichtige Zeichnungen aus der Schreinerwerkstatt zur Ansicht an Heinrichs Vater, Drendorf senior. Über diese Geste ist der junge Drendorf bei einer Rückkehr aus dem Rosenhaus außerordentlich gerührt – er weiß schließlich um die wirkmächtige Verbindung zwischen Sammler Risach und seinen Besitztümern, er weiß, dass dieser auch nur einzelne Bestandteile seiner Sammlung höchst ungern und selten seine eigenen Räume verlassen lässt. Umso heftiger ist dann auch Heinrichs Reaktion, als sein Vater ihn in sein »Alterthumszimmer« (HKG 4,2, S. 130) führt und ihm vor Augen hält, welches Geschenk der Mentor seines Sohnes ihm gemacht hat.

An einem Pfeiler, der mit einem langen alterthümlich gefaßten Spiegel geschmückt war, stand der Tisch mit den Musikgeräthen, den ich im Rosenhause in der Wiederherstellung befindlich und zu Anfang dieses Sommers bereits vollendet gesehen hatte. Ich konnte vor Verwunderung kein Wort sagen. (HKG 4,2, S. 130)

30 Auf den Sternenhof, jenes mit dem Asperhof vielfach verbundene Anwesen der Familie Tarona, bezieht sich Heinrich vorwiegend, indem er auch hier eine Marmorstatue referenziert. Die Darstellung einer Nymphe befindet sich in der Teichanlage im Park der Behausung.

Die schenkende Geste, der freundschaftlich initiierte Wechsel des Besitzers, verbunden mit Bewegung des Gegenstandes von einem Sammlungsraum in einen anderen Sammlungsraum, zeigt, wie sehr die Romancharaktere von Stifter als solche angelegt sind, die Dingen einen enorm hohen Wert zuweisen.³¹ Dass Heinrichs Vater diesen einen ähnlich hohen Stellenwert zuweist und damit die Schenkung Risachs entsprechend würdigen kann, zeigt sich an der Bedeutsamkeit, die Drendorf senior seinen eigenen Sammlungen zukommen lässt.³² Auf der Ebene der Beziehungen der Personen zueinander hat die Schenkung der Antiquität zweierlei Wirkung. In erster Linie zeigt der Freiherr von Risach seinem Schützling Heinrich auf diese Weise seine große Zuneigung. Er manifestiert die Stellung Heinrichs als einen wertgeschätzten Freund des Hauses, indem er seinen Erzählungen Aufmerksamkeit entgegenbringt und seinem Vater ein Geschenk macht, von dem der Freiherr weiß, dass es diesem gefallen würde. Und auf diese Weise, indem er das Geschenk nicht Heinrich selbst macht, sondern es in das Haus der Familie Drendorf schicken lässt, macht er nicht nur diesen eine Freude, er eröffnet ihnen gleichzeitig auch einen Zugang zum Kosmos des Rosenhauses. Er zeigt ihnen, wie sehr er ihren Sohn schätzt, und komplementiert so auch den Geschmack des Vaters und die familiären Umgangsformen, aus denen Heinrich stammt. Obwohl Heinrichs Familie und Risach sich noch nicht begegnet sind, sind sie nun, durch die Schenkung eines Möbelstückes gestalthaft demonstriert, in Zuneigung verbunden.

31 Anhand des Schenkens zeigt sich auch die integrale Verbindung von Rituellen und Gegenständlichem. Das »Ritual des Schenkens« ist hier konstitutiver Bestandteil der Anbahnung einer Integration zweier familiärer Verbünde und übernimmt somit eine »sozial kommunikative Funktion«. Grätz, Katharina: »Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen. Literarische Sinngebungsstrategien bei Adalbert Stifter«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizierender Realismus*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 147–173, hier S. 158, 161.

32 Nils C. Ritter beschreibt einen »therapeutischen Mehrwert«, der Heinrichs Vater durch die Beschäftigung mit seiner Sammlung antiker Gemmen entsteht. Ritter, Nils C.: »Miniatur in Serie. Gemmen in Adalbert Stifters Roman Der Nachsommer«, in: Lehnert, Gertrud und Maria Weilandt (Hg.): *Materielle Miniaturen zur Ästhetik der Verkleinerung, Mikrographien/Mikrokosmen. Kultur-, literatur-, und medienwissenschaftliche Studien*, Band 2, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, S. 241–255, hier S. 244.

Naturalia und Artificialia vereint im Rosenhaus

Im Rosenhaus vereint der Freiherr von Risach mindestens zwei große Sammlungsbereiche. Produkte aus dem Bereich der Natur sind an mehreren Stellen untergebracht: Er lässt in seinem Garten verschiedenste Pflanzen kultivieren, allen voran Rosen, und sammelt Marmor, selbstverständlich im Marmorzimmer. Sie alle können subsumiert werden unter dem Begriff der Naturalia. Außerdem unterhält Risach ein Zimmer, das ausschließlich der Untersuchung von Natur mit den dafür notwendigen Gerätschaften – also Scientifica, eine dritte große vormuseale Ordnungskategorie – vorbehalten ist. Auch Artificialia, von Menschen gemachte Produkte, sind zahlreich vorhanden. Die Marmorstatue auf dem Treppenaufgang vom Erdgeschoss in das erste Stockwerk ist das wichtigste Stück der Kunstsammlung. Im Gemäldezimmer stellt der Freiherr kostbare Malereien aus. Darüber hinaus beherbergt das Rosenhaus Zeichnungen, Kupferstiche und restaurierte Möbel. Das Objektensemble, die umfassten Wissensbereiche, entsprechen denen in frühneuzeitlichen Wunderkammern in weiten Teilen. Doch im Rosenhaus von Risach haben alle Dinge bereits einen festgelegten Platz. Dies zeigt sich immer wieder, wenn der Freiherr seinem Besucher Heinrich den eigenen Besitz präsentiert. Die Dinge dürfen zwar zu ihrer Benutzung temporär von ihren Bestimmungsorten entfernt werden, müssen aber unbedingt wieder an ihren angestammten Platz zurück verbracht werden. Nicht ohne Grund wird die Ordnung der Dinge im Rosenhaus daher aus Perspektive der Lesenden oftmals als statisch beschrieben.³³ Jene Hybride, die in frühneuzeitlichen Wunderkammern die Paradestücke darstellen, gerade weil sie nicht nur an einem Platz des Netzwerkes einzuordnen waren und weil sich an ihnen die Fragen der Ordnung der Welt darstellen ließen, können für Risach daher erst einmal nicht interessant sein.³⁴ Denn er betont immer wieder, dass die Ordnung der Dinge aus den Dingen selbst

33 Vgl. hierzu Rast, Carsten: Zeitoasen: literarische Verlangsamung im Realismus bei Stifter, Raabe und Fontane, Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, Band 232, Freiburg i. Br.: Rombach 2018.

34 Ohne explizit auf die Fokussierung von Hybridität in vormusealen Kontexten einzugehen, stellt auch Sabina Becker diese Lesart der nachsommerlichen Ordnung vor: »Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit kommen in der von Stifter entworfenen Dingwelt nicht vor [...]«. »Vielmehr seien die Dinge des Rosenhauses gerade dadurch ausgezeichnet, dass sie nicht aktiv oder gefährlich sind. Becker, Sabina und Katharina Grätz: »Einleitung«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizieller Realismus*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 7–16, hier S. 329.

käme und alles in dieser Ordnung genau einen zugeschriebenen Platz habe, der zweifellos zu erkennen sei.

Selbstverständlich regt diese postulierte Sicherheit der Ordnung bei den Lesenden Gegenteiliges an, für sie können mentale Hybride entstehen. Denn wenn Heinrich Marmor eingangs naturwissenschaftlich kategorisiert, die Proben innerhalb seines Ordnungssystems eindeutig platziert und eben jene Sorte Gestein später unter ästhetischen Gesichtspunkten wahrnimmt und ihre Schönheit zu schätzen lernt, entsteht für die Lesenden eine Spannung. Sie lässt sich im Bereich der Hybridität, der Negierung von Eindeutigkeit verorten. Diese findet sich auch in anderen zentralen Sammlungsstücken Risachs. Gerade die namensgebende Wand aus Rosen liest sich als ein Paradebeispiel für die Verschränkung von Natur und Kultur, die ebenso dem Bereich der Artificialia zugezählt werden muss, ist sie doch maßgeblich anthropozentrisch geprägt. Wenn jedes noch so kleine Unkraut aus der Erde um die Rosen herum entfernt, jede abgeblühte Blüte sofort aus der Pflanze geschnitten und auch die Anlage der gesamten Blütenwand genauestens konzipiert wird, dann soll dies einen natürlichen Eindruck erwecken und ist doch Ausdruck eines genuin kulturellen Eingriffs. Die rosenbewachsene Hauswand als Teil des Gartens von Risachs Anwesen wird somit zu einem von mehreren »Knotenpunkten für die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Natur und Kultur«³⁵. Und auch im eigentlich künstlerischen Betätigungsfeld finden sich Analogien, die dem Bereich des Natürlichen den Weg in die Kunst bahnen. »Die kunsthandwerklichen Techniken erinnern an die Rosenzucht«³⁶ – in der Tat: Die Restaurierung eines Flügelaltars findet ebenso wie die Aufzucht der Pflanzen unter Beseitigung jeglicher Außeneinflüsse statt – von der Entfernung von Schmutz und Schädlingen bis zur Vorbeugung finden sich die Verweise (vgl. für den Altar HKG 4,1, S. 112 und für Pflanzen (hier die Bäume des Gartens) HKG 4,1, S. 150).

Risach beherbergt in dieser, die Grenzen zwischen Natur und Kunst immer wieder als nicht festgelegt darstellenden, Sammlung ganz eindeutig keine Stücke, denen magische Kräfte zugesprochen werden. Vergeblich wäre die

35 Miller, Norbert: »Garten und Park«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 318–322, hier S. 318. Miller zeigt diese Verbindung in Stifters Werk auch anhand von u.a. *Feldblumen* (1841), *Die Narrenburg* (1842), *Brigitta* (1844) und *Die Mappe meines Urgroßvaters* (hier letzte Fassung von 1867) auf.

36 Macho: »Stifters Dinge«, S. 740.

Suche nach Objekten, die mit mystischer Bedeutung aufgeladen sind. Die Stücke Risachs werden auch nicht, wie in frühneuzeitlichen Wunderkammern üblich, in einem Netzwerk gezeigt, das Disparates räumlich eng zueinander in den Bezug stellt, sondern Stifters narrativer Stil befeuert eher ein geordnetes Neben- und Nacheinander. Die beiden Wissensbereiche der Kunst und Natur stehen in Stifters Roman aber dennoch in Bezug zueinander, schon durch ihre Unterbringung in einem übergeordneten Gebäudekomplex.³⁷ Darüber hinaus dient der Wissensraum der Natur den bei Risach beschäftigten Künstlern als Vorbild für ihre (kunst-)handwerklichen Arbeiten. Diese sind, neben Lehren aus dem Wirken früherer Epochen, vor allem an der natürlichen Umwelt orientiert. »Überall aber sind die eigentlichen Lehrmeister die Werke der Natur+ (sic!) gewesen.« (HKG 4,1, S. 99). Diese Werke der Natur sind es auch, die Heinrichs Interesse für die Kunst initiieren. An ihnen entzündet sich ein Moment der Transition in seiner Aufmerksamkeit:

Da ich nun all diese Laubwerke diese Ranken diese Zacken diese Schwingungen diese Schnecken in großer Abfolge sah, erschienen sie mir gewissermaßen wie Naturdinge etwa wie eine Pflanzenwelt mit ihren zugehörigen Thieren. Ich dachte, man könnte sie eben so zu einem Gegenstande der Betrachtung und der Forschung machen wie die wirklichen Pflanzen und andere Hervorbringungen der Erde, wenn sie hier auch nur eine steinerne Welt sind. Ich hatte das nie recht beachtet, wenn ich auch hin und wieder an einer Kirche oder an einem anderen Gebäude einen steinernen Stengel oder eine Rose oder eine Distelspize oder einen Säulenschaft oder die Vergitterung einer Thür ansah. Ich nahm mir vor, diese Gegenstände nun genauer zu beobachten. (HKG 4,1, S. 104)

Reihungen, das vergleichbare Nebeneinander von Ähnlichem, sind Phänomene, die Heinrich aus seiner Betätigung in der Naturwissenschaft bereits kennt. Der Anblick von zahlreichen Zeichnungen, die Risachs Künstler von Bauwerken angefertigt haben, evoziert in Heinrich den Gedanken, dass diese selbst interessante Betrachtungsgegenstände sein könnten. Hier deutet sich bereits an, welche Reihenfolge von Bildung im risachschen Sammlungsraum vorgesehen ist: von den Dingen der Natur zu den Dingen der Kunst. Ein Übergang

37 Christoph Zeller geht hier einen Schritt weiter und betrachtet die Bereiche Naturalia und Artificialia in »Stifters System« sogar als »identisch« und führt dies auf die Zielsetzung »der Entzifferung des göttlichen Plans« zurück, die über das Zusammentragen des Materiellen erreicht werden soll. Zeller: »Magisches Museum«, S. 90.

von einem zum anderen und die letztliche Wertschätzung und Integration beider Wissensbereiche ist im Rosenhaus möglich, da an diesem Ort Objekte aus beiden Bereichen zur Auseinandersetzung zur Verfügung stehen.

Bücher als Dinge, Bücher über Dinge

Die Objekte aus Kunst und Natur sowie die Scientifica werden komplementiert von Büchern. Auch im Rosenhaus gibt es, das wurde in der Beschreibung des Anwesens schon deutlich, eine Bibliothek. Das Rosenhaus steht damit auch auf dieser Ebene in Tradition der Wunderkammern, in denen die Verbindungen von Objektsammlung und Bibliothek facettenreich waren: Eine Zusammenstellung von Schriftstücken, Manuskripten und Büchern stellte eine zusätzliche Nähe zwischen Wunderkammer und Wissenschaft her.³⁸ So konnten Texte zur inhaltlichen Ergänzung der anderen Gegenstände und damit dem Verständnis einer auf Ganzheitlichkeit angelegten Konzeption zuträglich sein.³⁹

In *Der Nachsommer* werden die vielfältigen Bücher an keiner Stelle als Bibliothek bezeichnet, sondern konsequent mit Bezug auf die Räumlichkeit als Bücherzimmer. Dies unterstreicht, dass die Bücher nicht als eigenständige Sammlung funktionieren. Sie sollten als dem Gesamtensemble zugehörig betrachtet werden.

Das erste nach dem Eckzimmer war ein Bücherzimmer. Es war groß und geräumig, und stand voll von Büchern. Die Schreine derselben waren nicht so hoch, wie man sie gewöhnlich in Bücherzimmern sieht, sondern nur so, dass man noch mit Leichtigkeit um die höchsten Bücher langen konnte, keine die anderen deckte, und alle vorhandenen Bücher ihre Rücken zeigten. Von Geräthen befand sich in dem Zimmer gar nichts als in der Mitte desselben ein langer Tisch, um Bücher darauflegen zu können. In seiner Lade waren die Verzeichnisse der Sammlung. (HKG 4,1, S. 92)

Die Gestaltung der Regale in diesem Zimmer lässt darauf schließen, dass die Bücher in ihnen möglichst angenehm zur Benutzung, Lektüre und Durchsicht erreicht werden sollen. Das erwähnte Verzeichnis ist ein Hinweis darauf, dass

38 Vgl. Hoppe: »Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft«, S. 146.

39 Vgl. Roth, Harriet: »Die Bibliothek als Spiegel der Kunstammer«, in: Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): *Sammler, Bibliophile, Exzentriker*, Literatur und Anthropologie, Band 1, Tübingen: Narr 1998, S. 193–210, hier S. 194.

auch die Bücher im Rosenhaus in einem Ordnungssystem gelistet sind. Heinrich Drendorf geht in seiner Beschreibung nicht näher darauf ein, um welche Verzeichnisse es sich genau handelt, noch darauf, wie sie systematisiert oder dinglich beschaffen sind. Auf Basis des übergeordneten Systems, das sich durch die Gesamtschau auf das Rosenhaus in den drei Bänden des Romans zeigt, lässt sich aber mit einiger Wahrscheinlichkeit behaupten, dass es sich hier dezidiert um die Auflistung der im Bücherzimmer versammelten Bücher handelt. Denn jeder Sammlungsraum innerhalb des Asperhofes ist zwar Teil des Ganzen, aber dennoch in sich geschlossen. So mutet es nahezu unmöglich an, dass sich beispielsweise das Verzeichnis der Pflanzen, die im Gewächshaus und dem Garten kultiviert werden, im Bücherzimmer befinden könnte.

Denkbarer ist hier eine globalere Perspektive auf die Textualität des Romans selbst: Am Rande der »Selbstreflexivität der Literatur«⁴⁰ bewegt Stifter sich bereits durch die listenartige, immer wiederkehrende Inventarisierung der Welt. So ist es denkbar, den Romantext mit dem Inventar oder Katalog eines universal angelegten Sammlungsprojektes zu vergleichen.⁴¹

Dass der Freiherr von Risach sehr viele seiner Bücher gelesen hat, zeigt sich eindeutig: Er kann ohne weitere Konsultation zu Phänomenen des Wetters Auskunft geben, referiert über kunsthistorische Epochen, als habe er sie selbst erlebt, und erdenkt Systeme, um das Wirtschaften auf seinen Ländereien möglichst ganzheitlich und effizient zu gestalten.⁴² Und auch in der genuinen Disziplin der Bücher, der Dichtung, ist Risach ein Vorbild für die Seinigen. Er ist derjenige, der entscheidet, zu welchem Zeitpunkt sein Ziehsohn Gustav welche Werke lesen darf. Sogar als Gustavs Mutter Mathilde diesem ihre gesammelten Werke Goethes zum Geschenk macht, gibt sie den Hinweis darauf,

40 Begemann: »Adalbert Stifter: Der Nachsommer«, S. 204.

41 Zur Verbindung und Austauschbarkeit von Text und Objektsammlung vgl. Ernst, Wolfgang: »Archi(ve)textures of Museology«, in: Crane, Susan A. (Hg.): *Museums and Memory*, Cultural Sitings, Stanford, California: Stanford University Press 2000, S. 17–35; Hüllen: »Reality, the museum, and the catalogue: A semiotic Interpretation of early German texts of museology«, S. 273.

42 Finkelde beschreibt dieses Wissen Risachs im Zusammenhang mit dem von Heinrich vorausgeahnten Gewitter, vor dem dieser im Rosenhaus Schutz sucht – das dann aber doch, wie Risach argumentiert hat, nicht eintritt – als »Allmacht« und führt diese auf eine »gottgleiche Beobachtungsgabe« zurück, die durch die kriterienbasierte Ordnung seiner Umwelt möglich wird. Finkelde: »Tautologien der Ordnung: Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter«, S. 5.

der Sohn möge in der Reihenfolge darin lesen, die Risach ihm vorgebe (vgl. HKG 4,1, S. 248).

Zu Heinrich referiert Risach einmal über die Zusammenstellung seiner Bücher aus dem Bereich der Dichtung. Heinrich beschreibt seinen Eindruck der entsprechenden Regale:

Es waren Werke in den ältesten Sprachen da, von Indien bis nach Griechenland und Italien, es waren Werke der neueren Zeiten da und auch der neuesten. Am zahlreichsten waren natürlich die der Deutschen. (HKG, 4,2, S. 39)

Es zeigt sich an Risachs Ausführungen zu jenen Werken, dass die Bücher in der Logik des Rosenhauses, des Nachdenkens über Lebensfragen und somit im ganzen Roman *Nachsommer* eine zentrale Funktion haben. Der Freiherr beschreibt eingangs zwei Strategien, nach denen er die einzelnen Bücher erworben hat. Die erste von ihm dargelegte Strategie entspricht der einer kanonischen Aneignung. Obwohl er sie in ihren Originalsprachen nicht lesen kann, legt er großen Wert darauf, Bücher jener Dichter in seine Regale aufzunehmen, die allgemein und überdauernd als wertvoll betrachtet werden. »[...] so habe ich die Männer, welche die Stimme der Zeiten als große in der Kunst des Dichtens bezeichnete, hier zusammengestellt.« (HKG 4,2, S. 39). Das Vorhandensein dieser Bücher in seiner Sammlung hat somit auch einen repräsentativen Effekt: Indem Risach seinem Besucher von ihnen berichtet und sie präsentiert, sind sie ein maßgeblicher Bestandteil seines kulturellen Kapitals, das im gesamten Rosenhaus durch dessen Präsentation manifestiert wird. Wenn gleich er selbst nicht in diesen Büchern liest, so zeigt ihre Anwesenheit doch die Umfänglichkeit des Wissenshorizontes, über den der Freiherr verfügt.⁴³ So antizipiert er auch eine Benutzung der Bücher, die über seinen Zugang hinausgeht, indem möglicherweise Besucher in das Lesezimmer kommen, die in diesen Büchern lesen können: »Sie mögen unverstanden hier stehen, oder es mag wohl einer oder der andere in diesen Saal kommen, der manchen versteht und liest.« (HKG 4,2, S. 40).

Von rein kanonischen Strategien zur Aneignung der Bücher grenzt Stifter seinen Sammler Risach mit einem zweiten Schwerpunkt ab und implemen-

43 »Risach begreift seine Bibliothek als Archiv des kulturell Wertvollen, dessen umfassende Bedeutung auch daraus erwächst, daß sie nicht an den notwendigerweise begrenzten Kenntnisstand seiner eigenen Person gebunden ist.« Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 222.

tiert einen ausschließlich subjektiven Zugang, der gleichermaßen von der Anlage der Büchersammlung und Risachs persönlicher Nutzung dieser erstens auf den thematischen und zweitens auf den erzählerischen Kern des Romans abzielt. Indem Risach beschreibt, dass er vorwiegend solche Bücher sammelt, die ihm gefallen, lässt er eine Perspektive auf das zentrale Thema der grundsätzlichen Subjektivität von Sammlung zu. »Ich habe wohl auch solche Bücher hierhergestellt, die mir gefallen, das Urtheil der Zeit mag anders lauten oder erst festzustellen sein.« (HKG 4,2, S. 40). Von dieser Offenbarung des persönlichen Geschmacks, der seine Büchersammlung prägt, geht Risach dazu über, das Lesen in der »Wiederspiegelung der Jugendblüthe« (HKG 4,2, S. 40) mit seinem Lesen, das von einem »sanften Spiegel seiner Erinnerung« (HKG 4,2, S. 41) geprägt ist, zu vergleichen. Er konstatiert in diesen Überlegungen den Grundgedanken des *Nachsommers*, der Veränderung der Perspektive auf die Welt: auf persönliche Gefühle, die in der Jugend noch entflammen und mit zunehmender Lebenserfahrung nicht mehr gänzlich überwiegend sind.⁴⁴ Diese Veränderung ist es nach Risach auch, die zulässt, dass im Alter Feinheiten der Dichtkunst erfasst werden können, die für junge Leser im Getöse der Empfindungen nicht wahrnehmbar sind.

Es wundert daher auch nicht die sammlungspraktische Maxime Risachs, dass er Bücher zwar auf jede Reise mitnimmt, diese darüber hinaus aber in keinem Fall aus dem Haus, dem Sammlungsraum, gibt. Der einzige Grund, ein Buch temporär von seinem bestimmten Platz in der Ordnung zu entfernen, ist der Bildungsgedanke. Um in Büchern zum Zwecke der Bildung zu lesen, ist es Gästen im Rosenhaus gestattet, die Bücher mit in die Gästezimmer zu nehmen.

44 Diese grundsätzliche Haltung Risachs verweist auf die initiale, unerfüllte Liebesgeschichte des Freiherren von Risach und Mathilde Tarona, die erzählerisch zwar am Ende des Romans steht, für die Anlage des Rosenhauses als Kompensation »eines Sommers den es nicht geben durfte« aber substantiell ist. Blasberg, Cornelia: Erschriebene Tradition: Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten, Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Band 48, Freiburg i.Br.: Rombach 1998, S. 332. Zur räumlichen Dimension dieser Verlustkompensation vgl. auch Haag, Saskia: Auf wandelbarem Grund: Haus und Literatur im 19. Jahrhundert, Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, Band 141, Freiburg i.Br.: Rombach 2012, S. 22.

IV.1.3 Wunderkammer und Museum: Das Rosenhaus als Schwelle

Bis hierhin hat sich also gezeigt: Das Rosenhaus besteht aus diversen in sich abgeschlossenen Einheiten – individuellen Wohnräumen, dezidiert zugeordneten Sammlungsräumen, Gewächshaus, Werkstatt, Garten –, die im Besitz des Freiherren von Risach dennoch vereint und einander zugehörig sind. Jeder Einheit ist eine spezifische, eindeutige Funktion zugeordnet: Im Bücherzimmer sind die Bücher aufgereiht – im Lesezimmer wird gelesen.

Diese Ordnung ist, das versucht Risach seinem Schützling ausführlich und immer wieder zu verdeutlichen, eine Ordnung, die aus der Anlage der Dinge selbst hervorgeht. Die gesammelten Dinge und Wissensbestände seien es, die ihre Ordnung vorgeben. Risach als Sammler nimmt sich in seiner ordnenden Funktion so weit zurück, dass er nur als derjenige erscheint, der die in den Dingen angelegten Verhältnisse zueinander umsetzt.⁴⁵ So erläutert er »die Ehrfurcht vor den Dingen, wie sie an sich sind« (HKG 4,3, S. 144) sei in ihm schon immer so präsent gewesen, dass er in seiner Tätigkeit »manche Sachen zu ordnen« (ebd.) vor allem darauf achtete, »was die Dinge nur für sich forderten, und was ihrer Wesenheit gemäß war« (ebd.). Diese Vorgehensweise hatte auch Johann Baptist Primisser in seiner schriftlichen Ordnung der Bestände der Ambraser-Sammlung für sich proklamiert als »eine Ordnung, die der Natur der Sachen gemäß ist«.⁴⁶ Anders als in historischen Wunderkammern entstehen im Rosenhaus keine Probleme der eindeutigen kategorialen Zuordnung, nicht in Bezug auf den Platz der Dinge in den Räumen des Hauses und auch nicht in Bezug auf ihre Einordnung in bestehende Wissensordnungen. Dies ist auch auf narrative Strategien Stifters zurückzuführen. Ausgehend von einem »erzählerischen Blick«, der jeden einzelnen Raum, jedes Objekt für sich bis in das kleinste Detail und vor allem ganz geordnet in einem Modus des Nacheinanders betrachtet, steht diese Ordnung gerade nicht für »Dynamik« und auf den ersten Blick wird hier »Komplexität reduziert«.⁴⁷ Dass diese Ord-

45 Vgl. Begemann, Christian: *Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren*, Stuttgart: J.B. Metzler 1995, S. 325; Steiner: »Alles Gartenutensil mischt sich in das Kampfgewühl«. Vom Aufstand der Inneneinrichtung und den Krisen des Menschen bei Busch, in Vischers *Auch Einer und in Stifters Nachsommer*«, S. 299.

46 Primisser: *Kurze Nachricht von dem K. K. Raritätenkabinet zu Ambras in Tyrol: mit 158 Lebensbeschreibungen, derjenigen Fürsten und Feldherrn, deren Rüstungen und Waffen darinn aufbehalten werden*, S. 19.

47 Becker, Sabina: »Nachsommerliche Sublimationsrituale. Inszenierte Ordnung in Adalbert Stifters *Nachsommer*«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung –*

nung auffallend kein Netzwerk der Dinge und Wissensbestände in ihren unterschiedlichen Nachbarschaftsverhältnissen entstehen lassen kann, steht der Präsenz des Gedankens der Wunderkammer nicht entgegen. Es ist gerade die Kombination der hintergründigen Verweisstrukturen von Aspekten der Wunderkammer in ihrer Zusammenschau des Weltwissens und den separierenden musealen Strategien, die den Fokus auf Sammlung und Ordnung von Wissen im 19. Jahrhundert lenken.⁴⁸ Besonders eindrücklich zeigt sich die Eindeutigkeit der Bestimmungen und der allumfassende Anspruch der geordneten Bestände anhand eines Raumes, den der Ich-Erzähler nicht sofort zuordnen kann.

Endlich gelangten wir in das Eckzimmer des Hauses, dessen Fenster theils auf den Hauptkörper des Gartens gingen theils nach Nordwesten sahen. Ich konnte aber die Bestimmung dieses Zimmers nicht errathen, so seltsam kam es mir vor. An den Wänden standen Schreine aus geglättetem Eichenholze mit sehr vielen kleinen Fächern. An diesen Fächern waren Aufschriften, wie man sie in Spezereiverkaufsbuden oder Apotheken findet. Einige dieser Aufschriften verstand ich, sie waren Namen von Sämereien oder Pflanzennamen. (HKG 4,1, S. 91)

Ein solcher Raum im Rosenhaus, dessen direkte Bestimmung und Zweckmäßigkeit sich nicht auf den ersten Blick erschließt, erzeugt bei Heinrich Drendorf Verwirrung. Die hier gesammelten Pflanzensamen in einer Sammlungsarchitektur, die an jene von Apothekern genutzte erinnern, rufen direkte Assoziationen mit Wunderkammern hervor. Sie sind aber, wie Heinrich im Verlauf seiner Aufenthalte im Rosenhaus lernt, für die Lagerung des Vogelfutters vorgesehen.

Einzelne Räume im Gebäudekomplex können für sich betrachtet nicht als an der Wissensordnung der Wunderkammer orientiert gelesen werden. Eine

Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizieller Realismus, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 315–338, hier S. 329.

- 48 Ohne explizit auf die Sammlungsformation der Wunderkammer einzugehen, ordnet Julia Bertschik das Rosenhaus angesichts der in ihm vorhandenen Räume zwischen altem Sammeln und dem der Separierung der Disziplinen gewidmeten Museum als »eine Hybride« ein. Bertschik, Julia: »Literatur als Gehäuse ›der nächsten Dinge‹ im 19. Jahrhundert«, in: Neumann, Michael und Kerstin Stüssel (Hg.): *Magie der Geschichten: Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Paderborn: Konstanz University Press 2011, S. 321–336, hier S. 323.

umfassendere Perspektive einnehmend, also den ganzen Kosmos aus spezifischen Räumen des Asperhofes betrachtend, zeigt sich dieser wie eine Zusammenstellung jener Bereiche, die auch in Wunderkammern von Interesse gewesen sind. Der Kosmos besteht aus unterschiedlichen Einzelsammlungen, Werkstätten und einer zugehörigen Bibliothek. Mehr noch: Der Rosenhaus-Kosmos ist das perfekt durchgeführte Sammlungsprojekt eines frühneuzeitlichen Sammlers in seiner Wunderkammer.⁴⁹ Der Platz für jedes Objekt ist eindeutig bestimmt, sowohl Besucher als auch Sammler sind nicht aktiv damit beschäftigt, herauszufinden, wie die Dinge zueinander im Verhältnis stehen, sondern bewegen sich in einer Ordnung, die als finalisiert betrachtet werden kann.⁵⁰ Risach präsentiert dem Besucher die Gesamtkomposition des angelegten Wissens gleichsam in einer linearen Abfolge. Diese Art der Präsentation

-
- 49 In dieser Hinsicht drängt sich die von Schössler untersuchte Kontextualisierung von Naturwissenschaft in *Der Nachsommer* in Bezug auf den Kosmos-Gedanken von Alexander von Humboldt mit Blick auf den Netzwerkgedanken innerhalb der Sammlungsstücke der Wunderkammer geradezu auf. Mit Fokus auf die natürliche Umwelt hat Humboldt an einer »synthetische[n] und interdisziplinäre[n] Zusammenschau des netzartigen Naturgewebes« gearbeitet und versucht, seine gesammelten Daten zu einem »holistischen Bild der Erde [zu] synthetisier[en]«. Schössler: »Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters *Nachsommer*«, S. 266, 273. Auch Stefan Brauns Positionierung von Stifters Konzepten der Erkenntnis in *Der Nachsommer* zwischen Ontologie und Naturwissenschaft ist in diesem Kontext zu verorten. Vgl. Braun, Stefan: Naturwissenschaft als Lebensbasis? Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* und weitere Schriften Stifters als Dokumente eines Versuches der Daseinsgestaltung auf der Grundlage naturwissenschaftlichen Forschens, Reihe Beiträge zur Stifterforschung in der Fortsetzung der Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Band 42, Linz: StifterHaus 2006; Sowie Braun, Stefan: »Zwischen ontologischem Nachsommer und naturwissenschaftlichem Frühling. Adalbert Stifters moderner Weltzugang vor dem Hintergrund traditioneller Erkenntnisanliegen in seinem Roman ›Der Nachsommer‹«, in: Lachinger, Johann (Hg.): *Sanfte Sensationen: Stifter 2005; Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters*, Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Linz: StifterHaus 2005, S. 41–49.
- 50 Eine Sammlung, die sich konträr zu der aufgeführten Statik der Sammlungsordnung des Rosenhauses zumindest hinsichtlich der Praktiken der Verwendung mehr in Bewegung befindet, sind die antiken Gemmen Drendorf seniors. Diese Sammlung ist insofern dynamischer, als dass sie auch als Schmuckstücke benutzt werden und damit temporär aus ihrem Sammlungsbehältnis entfernt und an andere Orte verbracht werden. Vgl. Ritter: »Miniatur in Serie. Gemmen in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*«, S. 249. An der Einordnung innerhalb der Lade, in der Heinrichs Vater die Gemmen aufbewahrt, werden auf Basis der Benutzung jedoch keine Änderungen vorgenommen.

und die Konstruktion der räumlichen Ausstattung sowie Inszenierung weist wiederum dezidiert museale Merkmale auf.

Der Asperhof wird als Haus gewordene Schwelle zwischen Sammlungs-, Ordnungs- und Ausstellungstrategien von Wunderkammer und Museumsinstitution präsentiert. Charakteristika beider Formationen werden in einem literarischen Raum zueinander in Bezug gesetzt. Es handelt sich hierbei um die Inszenierung eines dynamischen Prozesses. Denn natürlich gibt es keinen sprunghaften Übergang aus dem alten Sammeln in das neue Sammeln. Dieser hypothetische Übergang wäre dann auch vielmehr als eine Grenzüberschreitung zu betrachten. Der Unterschied zwischen den Figuren Schwelle und Grenze ist, mit Walter Benjamin gesprochen, dadurch markiert, dass die Schwelle, im Gegensatz zur Grenze, Raum einnimmt:

Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte »schwellen« und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übersehen.⁵¹

Die Schwelle ist also nicht ausschließlich eine Verbindung von zwei Bereichen – sie ist selbst als ein Bereich zu betrachten.⁵² Man kann also die Schwelle auch als eigenen Raum sehen, und daher das Rosenhaus als einen solchen Raum betrachten, der Wunderkammer und Museum in sich vereint und doch nicht mühelos verschmelzen lässt, sondern die Sammlungsformationen gleichermaßen unterscheidet.^{53,54}

51 Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, hg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften 5/1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 618.

52 Vgl. im Anschluss an diese Beobachtung Benjamins, aus der Perspektive einer erzähltheoretischen Untersuchung von Wilhelm Raabes *Zum Wilden Mann* Pierstorff, Cornelia: »Die Schwelle als Modell realistischen Erzählens«, *Figurationen* 20/1 (2019), S. 61–74, hier S. 69.

53 Die Anwesenheit nicht nur der in Gänze stabilisierten Wunderkammer, sondern auch musealer Sammlungsaspekte, vor allem auch in Bezug auf die Ebene der Zeitlichkeit im Zusammenhang mit historistischen Bestrebungen im Rosenhaus, lassen die Perspektive auf diesen Raum als Heterotopie im Sinne Foucaults zu. Hinsichtlich heterotoper Räume in Stifters *Nachsommer* vor allem in Bezug auf konservierende, museale Perspektiven vgl. Moussa, Brahim: Heterotopien im poetischen Realismus: Andere Räume, Andere Texte, Münstersche Arbeiten zur internationalen Literatur, Band 5, Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 99–138.

54 Hinsichtlich der Geschichte der Naturwissenschaften lässt sich ein Kontext ausmachen, der dezidiert an einer Schwelle zwischen vormoderner naturhistorischer und

Die Konstitution dieses Raumes, dieser Schwelle in *Der Nachsommer* ist an das Movens der Besichtigung durch Heinrich und seinen Führer Risach geknüpft. Sie ist geprägt von der detaillierten Beschreibung jedes einzelnen Raumes und den in den Räumen enthaltenen und gesammelten Objekten.⁵⁵ Dieser Erzählstil ist keinesfalls auf die Repräsentation der diversen Details beschränkt, vielmehr entstehen gerade durch die genaue Aufführung des Einzelnen im Rahmen des Ganzen »spezifische Räume«⁵⁶ der Weltsicht. Diese Raumaneignung zeigt die Anwesenheit der beiden Sammlungsformationen an. Einblicke in die Sammlung gibt der Freiherr von Risach Besuchern anhand von penibel konzipierten Rundgängen. Diese sind vordergründig erst einmal kein Hinweis auf Charakteristika von Wunderkammer oder Museum, denn in beiden Sammlungsformationen gab es Führungen für Gäste und Besucher. Für Wunderkammern, beispielsweise die fürstliche Sammlung auf Schloss Ambras, ist überliefert, dass ein Besuch in dieser nach einem festgelegten Plan, einer Abfolge der Präsentation erfolgte.⁵⁷ Führungen in Museen enden oftmals mit einem Höhepunkt, so auch im Rosenhaus mit der Marmorstatue.⁵⁸ Charakteristisch für vormuseales Sammeln und auch auf dem Asperhof präsent, bleibt bei dieser hybriden Präsentationsart die enge Verbindung zum Sammler, der in seinen Besitz einführt.

Die von Risach nun präsentierte Ordnung ist eine, die aus einem längeren Prozess verschiedener Bewegungen entstanden ist. Risach hat in einem frühe-

moderner experimenteller Wissenschaft verortet ist. Wiedemann spricht hier explizit von einer »Doppelgestalt«, die sich in der Gleichzeitigkeit der beiden Weltzugriffe manifestiert. Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos: physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*, Mikrokosmos, Band 80, Frankfurt a.M.; New York: P. Lang 2009, S. 18.

- 55 Dies gilt nicht nur für nachsommerliche Räume, sondern kann insgesamt als ein Kennzeichen von Stifters Raumbeschreibungen betrachtet werden, der durch diese Sukzession eine besondere Intensität innewohnt. Vgl. Becker/Grätz: »Einleitung«, S. 12.
- 56 Strowick: *Gespenster des Realismus: zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*, S. 61. Elisabeth Strowick weist auch darauf hin, dass sich gerade an »Figuren des Übergänglichen« jene Problematik um subjektive Wahrnehmung, die in Texten des Realismus verhandelt wird, zeigt. Ebd., S. 10. Indem Übergänglichkeit im *Nachsommer* gerade auch anhand von Formationen des Sammelns und Ordners problematisiert wird, werden Prozesse der kollektiven Wahrnehmung von Welt fokussiert.
- 57 Vgl. MacGregor: »Die besonderen Eigenschaften der »Kunstkammer««, S. 70.
- 58 Vgl. McIsaac: *Museums of the mind: German modernity and the dynamics of collecting*, S. 93.

ren Lebensabschnitt Kunstwerke getauscht, angekauft und wieder verkauft.⁵⁹ Die Ordnung des Rosenhauses wird nun von ihm als eine feststehende, nicht mehr zu verändernde beschrieben. Auf seine Gemälde bezogen beharrt er: »Sie mögen nun bleiben, wie sie sind, und wo sie sind, bis ich scheide« (HKG 4,2, S. 102).

Stifters Rosenhaus liest sich wie ein Denkmal gegen die zunehmende Ausdifferenzierung der Welt. Christian Begemann macht für den *Nachsommer* mit »dem Postulat der klaren Kontur, der Gestalt der Entmischung« und »dem Prinzip der überspielten Grenze, der Übergänglichkeit, der Kontinuität«⁶⁰ zwei Prinzipien aus, die kontrovers zueinander angelegt sind.⁶¹ In diesen Prinzipien einerseits den grundlegenden – wenn auch für die Institution des Museums nicht erschöpflichen – Gedanken der disziplinären Separierung und andererseits den globalen Weltzugriff im Sinne der Wunderkammer zu erkennen, fällt nicht schwer. Im Rosenhaus sind die Bereiche von Kunst und Natur wie im Mikrokosmos der Wunderkammer vereint und werden dennoch fachkundig unter Berücksichtigung des unterschiedlichen Umgangs mit Werken der Kunst und Objekten der Natur konserviert und betrachtet – es herrscht eine grundsätzliche Spannung zwischen Separierung und Ganzheit.⁶² In diesem Raum werden nicht nur Kunstwerke des Altertums korrigiert, wodurch Risach zu einer »künstlich vervollkommenen Gegenwart«⁶³

59 Vor allem die Objektbiografien der in der von Risach beaufsichtigten Werkstatt des Rosenhauses restaurierten Kunstwerke und Möbel kennzeichnen zahlreiche Bewegungen und Ortswechsel. Vgl. Haag, Saskia: »Versetzt. Restaurierung als Entortung in Stifters *Nachsommer*«, in: Gamper, Michael und Karl Wagner (Hg.): *Figuren der Übertragung: Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*, Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen, Zürich: Chronos 2009, S. 77–86, hier S. 78.

60 Vgl. Begemann: *Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren*, S. 336.

61 In diesem Sinne erweist sich auch das Rosenhaus als eine jener »Übergangszonen, in denen sich vermischt, was ein szientifisches Weltverständnis sorgfältig trennen will«. Begemann, Christian: »Realismus und Wahrnehmung der Dinge: Adalbert Stifter«, in: Scholz, Susanne und Ulrike Vedder (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 6, Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 257–264, hier S. 262.

62 Diese Spannung zeigt sich bei einer Betrachtung des Asperhofes in Gänze, dabei die einzelnen Räume nicht außer Acht lassend: So »wird das Streben nach Ganzheit innerhalb der einzelnen Teilräume zum Imperativ«. Haag: *Auf wandelbarem Grund: Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*, S. 147.

63 Grätz, Katharina: »Evidenz des Musealen. Die ästhetische Wiederkehr der Antike in Stifters *Nachsommer*«, in: Osterkamp, Ernst und Thorsten Valk (Hg.): *Imagination und*

gelangt. Auch der museale Gestus und die Prinzipien der Wunderkammer, also die Aneignung von Objekten, ihre Präsentation und ihre Kontextualisierung, werden innerhalb einer Synthese beider Formationen perfektioniert. An dieser Stelle zeigt sich in der an sich hybriden Narration die Utopie, gerade vor dem Hintergrund der steigenden Komplexität der wissenschaftlichen Bereiche und Sammlungsbestrebungen des 19. Jahrhunderts.⁶⁴ Ausgehend von der Materialität der Objekte werden innerhalb der Narration also profunde Prozesse von Weltanschauung und -aneignung verhandelt.

Museale Strategien im Schwellenraum

Die Ordnungsstrukturen und Verständnisansätze, die in Bezug auf die Sammlungsobjekte im Rosenhaus eine Rolle spielen, sind dem institutionalisierten Museum des 19. Jahrhunderts zuzuordnen, in dem die Tendenzen der Trennung von Kunst und Natur unverkennbar sind. Nicht nur die separaten Gründungen von kunsthistorischen und naturhistorischen Museen dieser Zeit zeigen dies an. Auch ideengeschichtlich widerspricht eine Zusammenschau disparater Sammlungen zunächst dem Zeitgeist, dem Museumsgedanken des 19. Jahrhunderts, wie der Kommentar eines anonymen Verfassers zur Einrichtung

Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus, Berlin: De Gruyter 2011, S. 217–236, hier S. 228.

- 64 Die umfassende und teils andauernde Diskussion um die Gattungszuschreibung des *Nachsommers* sei hier nur angedeutet. Vgl. Zumbusch, Cornelia: »Der Nachsommer«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 98–108, hier S. 105. Für die Fragen im Kontext des vormusealen Sammelns ist nicht entscheidend, welcher Gattung der *Nachsommer* im Diskurs zugeordnet wurde oder wird. Viel bedeutsamer ist, dass im Roman – der laut des Untertitels eigentlich eine Erzählung ist – verschiedene Gattungsmerkmale vor allem des Bildungsromans und der Utopie auszumachen sind. Vgl. Begemann, Christian: »Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen«, in: Begemann, Christian (Hg.): *Realismus: Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 63–84, hier S. 78. Die hier aufgerufene Schwellenposition des Romans korrespondiert mit dem von Werner Michler festgestellten Hybridcharakter des Romans selbst und verhandelt sammlungsspezifische Zusammenhänge wie Bildung und Weltentwürfe auch auf struktureller Ebene. Vgl. Michler, Werner: »Adalbert Stifter und die Ordnungen der Gattung – Generische ›Veredelung‹ als Arbeit am Habitus«, in: Doppeler, Alfred (Hg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biographie – Wissenschaft – Poetik*, Tübingen: Niemeyer 2012, S. 183–199, hier S. 194. Vgl. auch Lachinger, Johann: »Adalbert Stifters Nachsommer. Ein singuläres episches Werk«, in: Hettche, Walter, Johannes John und Sybille von Steinsdorff (Hg.): *Stifter-Studien: Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 97–100.

des Berliner Neuen Museums zeigt: »Welche tiefere, größere Idee wird dadurch verwirklicht, daß man Sammlung neben Sammlung durch eine Baulichkeit zusammen schließt?«⁶⁵ Die tiefere Idee, die Stifter mit seinem Rosenhaus verwirklicht, ist die der Zusammenschau, der gemeinsamen Konstruktion einer Welt-Ordnung durch Wunderkammer-Modell und Museumsgedanken. Auf diese Weise können Kunst und Natur in einem ausgedehnten Sammlungsraum gemeinsam und in Verbindung zueinander betrachtet werden und zur gleichen Zeit kann den gesammelten Objekten hinsichtlich konservatorischer, inszenatorischer und epistemologischer Grundsätze moderner musealer Institutionen entsprochen werden. Die Dynamik der Wunderkammer wird darin bisweilen statisch, denn nur auf diese Weise kann all den Ansprüchen an eine Wissenschaftlichkeit Genüge geleistet werden, aber, und hier liegt ein bedeutender Reiz in der Ergänzung beider Modi, so kann auch die Zeitlichkeit im Sinne des Historismus des 19. Jahrhunderts in die Ordnung der Dinge einbezogen werden.

Einen hierfür wichtigen Grundsatz der Behandlung von Dingen der Kunst im Rosenhaus erläutert der Freiherr von Risach im Zusammenhang mit den Restaurierungsarbeiten, die er und seine Künstler beispielsweise an mittelalterlichen Kirchenaltären vornehmen. Im Kontext historistischer Tendenzen des 19. Jahrhunderts ist für die Restauratoren von großer Bedeutung, dass keine Änderungen vorgenommen werden:⁶⁶

Erst da wir dargelegt hatten, daß wir an den bestehenden Zusammenstellungen nichts ändern würden, daß keine Verzierung an einen anderen Platz komme, daß kein Standbild an seinem Angesichte, seinen Händen oder den Faltungen seines Gewandes umgestaltet werde, sondern daß wir nur das Vorhandene in seiner jezigen Gestalt erhalten wollen, [...] ließ man uns gewähren. (HKG 4,1, S. 111f.)

65 Anonym (1848): Das Neue Museum. In: Zeitschrift für Baukunst. Zitiert nach: Kratz-Kessemeier, Kristina, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.): Museumsgeschichte: kommentierte Quellentexte; 1750–1950, Berlin: Reimer 2010, S. 108.

66 Katharina Grätz macht im Zusammenhang mit den Restaurierungsarbeiten auf eine spezielle Konnotation innerhalb der *Nachsommer*-Welt aufmerksam. Demnach gehen Risach und seine Künstler davon aus, dass sie teils schändliche Spuren zwischenzeitlicher Bearbeiter der Kunstwerke durch ihre restaurierende Tätigkeit entfernen und somit die genuine Gestalt des Objektes retten können. Vgl. Grätz: »Evidenz des Musealen. Die ästhetische Wiederkehr der Antike in Stifters Nachsommer«, S. 228.

Im Vergleich zu Wunderkammern, in denen unter anderem das Ziel verfolgt wurde, die Stellung des Menschen in der Welt zu ergründen, liegt ein Fokus der Bestrebungen im Rosenhaus im Bereich der Kunstwerke auf der Bewahrung von Objekten, die sonst möglicherweise verfallen würden.⁶⁷ Risach als Sammler steht in Verbindung zu den Zielsetzungen von Museen des 19. Jahrhunderts, in denen versucht wurde, die Vergangenheit über die Akkumulation von Dingen in der Gegenwart abzusichern. Für Stifiers Prosa an sich wurde hierhingehend »Kontinuitätsbedürfnis und [...] Konservierungssucht«⁶⁸ attestiert. Der Freiherr erläutert die Beweggründe seiner Sammlungsanlage:

»Hier werden Dinge«, sagte mein Begleiter, »welche lange vor uns ja oft mehrere Jahrhunderte vor unserer Zeit verfertigt worden, und in Verfall gerathen sind, wieder hergestellt, wenigstens so weit es die Zeit und die Umstände nur immer erlauben. Es wohnt in den alten Geräthen beinahe wie in den alten Bildern ein Reiz des Vergangenen und Abgeblüthen, der bei dem Menschen, wenn er in die höheren Jahre kömmt, immer stärker wird. Darum sucht er das zu erhalten, was der Vergangenheit angehört, wie er ja auch eine Vergangenheit hat, die nicht mehr recht zu der frischen Gegenwart der rings um ihn Aufwachsenden paßt. Darum haben wir hier eine Anstalt für Geräthe des Altertums gegründet, die wir dem Untergange entreißen zusammenstellen reinigen glätten und wieder in die Wohnlichkeit einzuführen suchen.« (HKG 4,1, S. 96)

Es wird deutlich, wie sehr die Erhaltung von Dingen im Vordergrund seines Selbstbildes als Sammler steht. In den alten Dingen sieht Risach den Ausdruck des Vergangenen bewahrt.⁶⁹ Er verbindet dieses Motiv in seiner Erläuterung

67 Damit liegt ein Fokus der nachsommerlichen Tätigkeiten, museumsphilosophisch nach Reinold Schmücker betrachtet, auf der Dingasyl-Funktion, bei der der museale Raum schützend für das Objekt wirkt, und der Memento-Funktion, bei der mittels materieller Zeugnisse an die Vergangenheit erinnert wird. Vgl. Schmücker, Reinold: »Wozu Museen und warum so viele?«, in: Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Das Museum als Provokation der Philosophie: Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, Edition Museum, Band 27, Bielefeld: transcript 2018, S. 37–49, hier S. 39, 43. Dieses Vorgehen fügt sich insgesamt in die historistischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts, das durch »eine allgemeine Historisierung des Denkens« ausgezeichnet ist. Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 22.

68 Becker/Grätz: »Einleitung«, S. 10.

69 In Stifiers den Textsammlungen *Studien* und *Bunte Steine* vorangestellten Vorreden lässt sich erahnen, wie sehr die Restaurierung und Bewahrung des Alten Teil seines poetologischen Programmes ist, in dem »das Alter der Dinge nun keine Entstellung

gegenüber Heinrich mit dem menschlichen Altern und gibt dem Sammeln so auch eine subjektive Konnotation.

Die Anerkennung, die er für sein Rosenhausprojekt erfährt, wird auch von der Art beeinflusst, in der Risach seine Bestände präsentiert und mit ihnen umgeht. Beispielhaft für einen musealen Habitus ist die erste Einführung des Besuchers Heinrich Drendorf in die »Sammlung von Marmor« (HKG 4,1, S. 86), zu deren Schutz mehrere Maßnahmen ergriffen werden. Schon auf der Treppe, die in den entsprechenden Saal führt, werden alle Gäste grundsätzlich gebeten, Filzschuhe zu tragen. Die direkte Berührung und Abnutzung des Materials sind auch dort, wo es zu einem zweckmäßigen Gebrauch im räumlichen Ensemble des Hauses zu einer Treppe verarbeitet ist, nicht erwünscht. Unweigerlich entsteht durch diese Behandlung eine Barriere zwischen Subjekt und Objekt, das gleichermaßen als schutzbedürftig und werthaltig erkannt wird. Der Freiherr gibt der Notwendigkeit der Vorkehrungen Nachdruck, indem er, nachdem die Schuhe wieder abgelegt wurden, erklärt:

»Ihr werdet euch wundern, daß in meinem Hause Theile sind, in welchem man sich die Unbequemlichkeit auflegen muß, solche Schuhe anzuziehen; aber es kann mit Fug nicht anders sein, denn die Fußböden sind zu empfindlich, als daß man mit gewöhnlichen Schuhen auf ihnen gehen könnte, und die Abtheilungen, welche solche Fußböden haben, sind ja auch eigentlich nicht zum Bewohnen sondern nur zum Besehen bestimmt, und endlich gewinnt sogar das Besehen an Werth, wenn man es mit Beschwerlichkeit erkaufen muß.« (HKG 4,1, S. 94)

Es zeigt sich, dass dieser Raum originär der Präsentation respektive der Rezeption der Sammlung gewidmet ist. Es gibt keine weitere Einrichtung, die von der Ausstellung des Marmors ablenken könnte. Der rundum aus unterschiedlichem Marmor bestehende Marmorsaal ist eine in sich geschlossene Zusammenstellung, die als Teil der Gesamtkomposition des Rosenhauses fungiert. Obwohl der Freiherr hier unterschiedliche Arten von Marmor zusammengestellt hat, liegt das Augenmerk erst sekundär auf einer strukturellen

mehr [ist], sondern vielmehr von einem hinter der schnelllebigen Vielfalt der Phänomene verborgenen Wesen [spricht].« Schneider, Sabine: »Vergessene Dinge. Plunder und Trödel in der Erzählliteratur des Realismus«, in: Schneider, Sabine und Barbara Hunfeld (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen: Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts; für Helmut Pfotenhauer*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 157–174, hier S. 166.

Vollständigkeit, auch weisen keine Schilder auf die genaue Bezeichnung der einzelnen Marmorstücke hin. Vielmehr zeigt sich an Heinrichs Beschreibung mit Superlativen (»den farbigsten Marmor« (HKG 4,1, S. 86), »den lichtesten fast weißen Marmor« (HKG 4,1, S. 87)) die Einzigartigkeit bestimmter Bestandteile des Saales. Durch den Einsatz des Materials verschwimmen im Marmorsaal Dinglichkeit und Räumlichkeit, der Sammlungsgegenstand ist gleichzeitig der Sammlungsraum.⁷⁰ Der hier entstehende, mentale Raum-Ding-Hybrid ist, anders als der ihnen beikommende Habitus, nicht eindeutig dem Museum zuzuordnen.

Das Rosenhaus als Sammlung in der Tradition der Wunderkammer

Die Betrachtungen der Objektbestände haben gezeigt, dass die in der Wunderkammer zusammengetragenen Bereiche von Kunst und Natur sowie der Naturwissenschaft als auch räumliche Bestandteile, wie die Bibliothek, in Risachs umfangreichen Anlagen vereint sind.⁷¹ Das Sammlungsprojekt im Rosenhaus ist den Maßstäben des alten Sammelns verpflichtet. Das zeigt sich am Umgang mit der hypostatischen Schwelle im Zentrum des Hauses: der Marmorstatue im Treppenaufgang. Ihre Einführung erfolgt museal geprägt als Höhepunkt des von Risach minutiös geplanten Rundganges durch das Haus. Die Statue wird von oben beleuchtet, da sie in einem Raum mit einer Glasdecke aufgestellt ist. Ihre weiße Farbe kommt sicherlich besonders zur Geltung, weil Wände und Boden des Raumes in einer »dunklere[n], sanfte[n] Farbe« (HKG 4,2, S. 87) gehalten sind.⁷² Die vertiefte Auseinandersetzung mit der Statue ist dann wie-

70 Vgl. Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 235.

71 Zu Stifters Schulzeit in Kremsmünster und dem dortigen Mathematischen Turm als räumlicher Bezugsraum Stifters zu einer Sammlung, die zahlreiche Objekte und Sammlungsbestandteile enthielt, die auch in *Der Nachsommer* eine Rolle spielen und insofern einen Teil von Stifters Zugriff auf die Welt bilden vgl. Wiedemann: *Adalbert Stifters Kosmos*, S. 66–84; Michler, Werner: »Ordnung(en)«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 286–289, hier S. 286; Klamt, Johann-Christian: *Sternwarte und Museum im Zeitalter der Aufklärung: der Mathematische Turm zu Kremsmünster (1749–1758)*, Mainz am Rhein: P. von Zabern 1999, S. 317.

72 Anhand des Gemäldezimmers im Rosenhaus, das nach mehreren Experimenten letztlich rot gestrichen wurde, wird ein ähnliches Vorgehen im Kontext musealer Inszenierungstechniken deutlich, die in europäischen Museen des 19. Jahrhunderts in Hinblick auf das Betrachtungserlebnis ausprobiert wurden. Vgl. McIsaac: *Museums of the mind: German modernity and the dynamics of collecting*, S. 100.

derum geprägt von einer Performanz, die klar im Habitus des alten Sammelns in Wunderkammern zu verorten ist. Die Statue aus Marmor ist eng verknüpft mit der narrativen Einführung durch ihren Sammler. Das Kunstobjekt ist ein Ausgangspunkt für ausführliche Erzählungen Risachs. Die visuellen Techniken der musealen Inszenierung korrespondieren hier also mit der narrativen Einbindung der Statue in die Präsentationstechniken der Wunderkammer.

In Marmorsaal berichtet Heinrich Drendorf unmissverständlich von der Bearbeitung des Naturmaterials: Es wurde »sehr fein geschliffen« (HKG 4,1, S. 86) und »geglättet« (ebd.). Die menschliche Einflussnahme ist notwendig, um den Stein so zu verändern, dass er im Rosenhaus zweckdienlich genutzt werden kann. Risach verwahrt Marmor also nicht ausschließlich als ein Exemplar einer bestimmten Art von Gestein in seiner Sammlung. Er nutzt das Material beispielsweise auch, um auf dem Fußboden des entsprechenden Saales ein »liebliches Bild« (HKG 4,1, S. 86) zu präsentieren. Der Marmor ist demnach nicht als ein typisch musealer Semiophor ohne Nutzwert zu betrachten.⁷³ Im Zusammenspiel aus Kunst und Natur kommen dem Marmor im Rosenhaus dekorative und epistemische Funktionen sowie ein tatsächlicher Gebrauchswert zu.⁷⁴ Er unterscheidet sich in dieser Charakteristik signifikant von museal kategorisierten und ausgestellten Objekten. Die räumliche Negierung der Grenze zwischen Kunst und Natur, die im Laufe des 19. Jahrhunderts immer konsequenter gezogen wird, steht im direkten Zusammenhang mit dem Sammler Risach. Er ist es, der das Konzept für sein Rosenhaus erdenkt, der die Sammlungen beaufsichtigt oder selbst durchführt, ihre Ordnung herstellt und die Präsentation übernimmt. Innerhalb dieser Verbindung liegt auch ein weiterer Aspekt, der das Rosenhaus in den Kontext der Wunderkammer stellt. Während im Laufe des 19. Jahrhunderts Museumsinstitutionen überwiegend im Rahmen nationalstaatlicher Bestrebungen allerorts mit Zielsetzungen wie unter anderem der Bildung und Erbauung des Volkes gegründet werden, finden die Sammlungsbestrebungen Risachs in einem dezidiert privaten Rahmen statt. Der Ort, an dem seine Objekte ausgestellt werden, ist gleichermaßen ein Privathaus, in dem neben ihm selbst auch die von ihm ausgewählte familiäre Gesellschaft und zahlreiche Hausangestellte, vom Künstler bis zum Gärtner, leben. Wie in privaten und vor allem fürstlichen Wunderkammern üblich, gibt es auch im Rosenhaus regelmäßige performativ

73 Vgl. Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, S. 50.

74 Vgl. Grätz: Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe, S. 237.

abgehaltene Besuche. Unter anderem Heinrich Drendorf senior, der Vater des Ich-Erzählers, plant, seinen Sohn hierhin zu begleiten:

Obwohl fast den ganzen Winter hindurch davon die Rede gewesen war, daß mich der Vater dem nächsten Frühlinge in das Gebirge begleiten werde, und daß er bei dieser Gelegenheit den Mann im Rosenhause besuchen wolle, um dessen Seltenheiten und Kostbarkeiten zu sehen, so hatte er doch, als der Frühling gekommen war, nicht Zeit, sich von seinen Geschäften zu trennen, und ich mußte wie in allen früheren Jahren meine Reise allein antreten. (HKG 4.2, S. 63)

Für die Absicht des Besuches, wenn dieser auch zu jenem Zeitpunkt der Handlung noch verschoben werden muss, verortet Drendorf junior den Sammler Risach im Zentrum und diesen wiederum in Verbindung mit seinen Gegenständen. Diese lässt Stifter seinen Protagonisten Heinrich ganz im Wortgebrauch der Wunderkammern beschreiben. So ist nicht, wie so oft im *Nachsommer*, die Rede von Geräten und Dingen, sondern von »Seltenheiten und Kostbarkeiten«, die in der Wissensordnung des 19. Jahrhunderts den Leitsätzen von Vollständigkeit und Vorbildlichkeit nachgelagert sind. Im Austausch mit Risach über jene seltenen Besitztümer wird auch deutlich, dass dieser seine Wertzuschreibung nicht ausschließlich aus genauen Angaben über den künstlerischen Meister, der das Werk angefertigt hat, über das Alter des Objektes oder andere Einordnungen der kunstgeschichtlichen Praxis des 19. Jahrhunderts ableitet, sondern anhand von subjektiv vermittelten Narrationen.⁷⁵

IV.1.4 Der vormuseale Sammler: Freiherr von Risach

»Nach diesen Worten trat ich ein, er schloß das Gitter, und sagte, er wolle mein Führer sein.« (HKG 4,1, S. 52).

Heinrich Drendorf überschreitet die Schwelle in Form eines Gartentores und tritt damit ein in den Sammlungskosmos des Rosenhauses, der sich selbst als räumliche Schwelle formiert.⁷⁶ Der Beginn seiner Beziehung zu dessen

75 Das eindrücklichste Beispiel für diese Wertzuschreibungspraxis Risachs ist seine Einordnung der Marmorstatue. Wie lang genau diese in seinem Besitz ist, kann der Freiherr nicht angeben, er müsste es in seinen Büchern nachsehen. Wohl aber kann er detailliert darüber berichten, wie die Statue in seine Sammlung kam. Vgl. HKG 4,2, S. 86.

76 Das Gartentor kann eingereicht werden in eine Vielzahl von Formationen von »Tür- und Torschwellen, Fensterrahmen, und -scheiben, Gitter[n], Mauern und Zäune[n]«, die als

Besitzer, dem Freiherren von Risach, ist gekennzeichnet von einem Topos des Sammelns, Ordners und Ausstellens, der vor allem für Wunderkammern charakteristisch ist. Risach macht sich selbst zum Führer des jungen Besuchers und setzt sich mit dieser Aussage in Bezug zu seinem Besitz und dem ihm bis dahin unbekannten Heinrich. Auch wenn innerhalb des Diskurses um das außergewöhnlich umfangreiche Konglomerat an Detailbeschreibungen der dinghaften Welt im *Nachsommer* die Dinge immer auch als »die eigentlichen Protagonisten des Romans«⁷⁷ identifiziert wurden, lohnt gerade im Hinblick auf die Rolle der Sammler in Wunderkammer-Zusammenhängen eine genauere Betrachtung des Freiherren und seiner Wirksamkeit innerhalb der Rosenhaus-Welt.

Er ist derjenige, der die Bestände so gut überblickt, dass der Besucher diese nur durch ihn kennenlernen kann, er verwaltet und öffnet die Informationen und Zugänge zu diesen nach seinem Ermessen. Auch die erzählte Perspektive des jungen Heinrich Drendorf ändert nicht, dass Risach auch innerhalb der Romanstruktur als zentral zu betrachten ist. Über weite Strecken bindet der Ich-Erzähler Monologe des Freiherren wörtlich oder nacherzählt in seine Schilderung des Lebens im Rosenhaus ein.⁷⁸ Der Herr von Risach verkörpert den Kosmos seiner Sammlung und ist deshalb vergleichbar mit frühneuzeitlichen Sammlern und ihren Wunderkammern. Er ist mit den Sammlungsräumen, den einzelnen Objekten und den ihnen zugehörigen Ordnungen verwoben. Diese Verflechtung akzentuiert maßgeblich die Anwesenheit vormusealer Sammlungsideale und ihren Einfluss auf die entstehenden Räume des Asperhofes. Dadurch, dass die Dinge, das mit ihnen verbundene und durch sie aufgerufene Wissen im Rosenhauskosmos unveränderlich positioniert sind, ist letztlich auch die Positionierung des Menschen innerhalb dieser Welt geklärt. Wenngleich Risach nicht müde wird zu betonen, die Ordnung der Dinge komme aus den Dingen selbst, wird gerade durch diesen Nachdruck in seiner

Schwellen zwischen u.a. »Innen- und Außenräumen« fungieren. Völker: »Still leben: Stifters Poetiken der Natur«, S. 132.

- 77 Grätz: »Realistische Realien: Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter«, S. 118.
- 78 Cornelia Blasberg führt die Wiedergabe der Reden Risachs durch Heinrich einerseits als Hinweis darauf an, dass Heinrich die Erläuterungen des Freiherren womöglich gar nicht verstanden hat, und andererseits als Argument für die »durch nichts zu widerlegende Autorität« des alten Mannes. Blasberg: Erschriebene Tradition: Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten, S. 342.

Darstellung unmissverständlich ersichtlich: Der Sammler, der Mensch steht immer im Zentrum der Dinge, er ist die ordnende Instanz.⁷⁹

Eine Ordnung ohne Subjektivierung ist unmöglich. Mehr noch wurde durch die Stifter-Forschung grundlegend gezeigt, dass eine ganze Reihe der oben angeführten Spezifika des Romans, wie beispielsweise die Betonung der objektiven, auf das Wesen der Dinge zurückgehende Anordnung, die Auslöschung jeglicher störender Außenperspektiven, die Verankerung der Handlungsansätze des Freiherren innerhalb von Kontinuitäten (wie der Restaurierung von Antiquitäten) und die Repräsentation des Allgemeinen durch den einzelnen Gegenstand, gerade dazu dienen, Risachs Subjektivität und darüber hinaus seine spezifische Rolle für das Gefüge des Rosenhauses zu verdecken.⁸⁰ Aus dieser Perspektive betrachtet, weist Stifters von Grätz/Becker als »artifizieller Realismus« bezeichnetes Schreiben in *Der Nachsommer* dann auch nur vordergründig auf eine umgekehrte Mensch-Gegenstand-Beziehung hin, in der Erstere nur für Letztere zu existieren scheinen, sondern gerade die ständige Wiederholung der Ordnungsstrukturen des Dinglichen macht auf ihre Artifizialität aufmerksam und somit letztlich auf die zentrale Rolle des Menschen in ihr.⁸¹

Die intensive Verbindung des Freiherren von Risach und seiner Sammlung ist an erster Stelle durch dessen Vorliebe für das Schaffen von sinnlich Wahrnehmbarem determiniert. Die sinnlich erfassbare Anwesenheit von Objekten in unmittelbarer räumlicher Nähe ist für Risach Voraussetzung, um die durch sie repräsentierten Wissensbestände zu ordnen. Wie sehr diese Eigenschaft Risachs Charakter zeichnet, zeigt sich anhand der Darstellungen, in denen Stifter den Sammler seine eigene Entwicklung rekapitulieren lässt. Demnach habe den Freiherren schon in seiner Kindheit eine Liebe für das Gestalthafte ausgemacht. Risachs Wahrnehmung fokussiert sich, so lässt es sich an seinen

79 Vgl. Grätz: Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe, S. 228. Begemann setzt hier mit Blick auf die teils formelhaft abstrakten Beschreibungen Stifters im *Nachsommer* an und stellt die Ordnungsstrukturen des Rosenhauses auf einer übergeordneten Ebene auch als eindeutig sprachlich bestimmt dar. Vgl. Begemann, Christian: »Adalbert Stifter und das Problem der Beschreibung«, in: Klotz, Peter und Christine Lubkoll (Hg.): *Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse*, Freiburg i.Br.: Rombach 2005, S. 189–209, hier S. 207; Begemann: »Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen«, S. 80, 84.

80 Vgl. Begemann: Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren, S. 327, 334.

81 Vgl. Becker/Grätz: »Einleitung«, S. 8.

Ausführungen über seine Kindheit gegenüber Heinrich Drendorf feststellen, vor allem auf die Sinne des Hörens und Sehens. Die Aufzählung dessen, was ihm als Kind Freude bereitete, enthält Phänomene, die vor allem visuell und auditiv Gestalt annehmen:

[...] an dem Keimen des ersten Gräsleins an dem Knospen der Gesträuche
an dem Blühen der Gewächse an dem ersten Reife der ersten Schneeflocke
an dem Sausen des Windes dem Rauschen des Regens ja an dem Blize und
Donner [...]. (HKG 4,3, S. 143)

Im Verlauf seiner Ausführungen wird ersichtlich, dass ihm unter diesen beiden sinnlichen Wahrnehmungen die des Sehens die liebste ist, die seinen Neigungen am meisten entspricht:

[...] Wenn ein künstlerisches Gestaltungsvermögen in mir war, so war es das eines Baumeisters oder eines Bildhauers oder auch noch das eines Malers, gewiß aber nicht das eines Dichters oder gar eines Tonsezers. Die ersteren Gegenstände zogen mich immer mehr an, die letzteren standen mir ferner.[...] (HKG 4,3, S. 146)

Er betrachtet sich wegen dieser Neigung, die bei ihm besonders ausgeprägt ist und ihn die Güte eines Kunstwerkes auch unter widrigen Umständen erkennen lässt, in der Rolle eines Mittlers zwischen dem »Dienst der Kunst« (HKG 4,3, S. 147) und seinen »Mitmenschen« (ebd.). Von welcher essenziellen Bedeutung ihm diese Eigenschaft für die eigene Persönlichkeit und den Sinn seines Lebens ist, zeigt Risachs Blick auf seine frühere berufliche Laufbahn als Beamter des Staates. Er betrachtet diese Zeit als ein Hindernis und die verlorene Zeit während der Dienste als nicht zu ersetzen für den eigentlichen Zweck, »[...] durch Anschauung hoher Gestalten der Kunst und der Schöpfung [...] Freude in meinem Herzen zu sammeln [...] auf meine Mitmenschen zu übertragen« (HKG 4,3, S. 148).

Es ist also nur folgerichtig, wenn Risach sich diesen Neigungen und den von ihm erkannten Voraussetzungen für die Ordnung des eigenen Wissens und dessen Weitergabe an andere entsprechend der Beschaffung und Anlage seines Ensembles widmet, das vor allem durch seine Materialität ausgezeichnet ist. Das Rosenhaus ist damit die, wenn auch in der Spanne seines eigenen Lebens späte, Raum und Ding gewordene Ordnung der »Versammlung der Wesen [s]eines Hauptes« (HKG 4,3, S. 142). Aus diesem Grund kann das Rosen-

haus unter keinem Umstand als einem institutionalisierten Museum entsprechend betrachtet werden. Sicherlich, wie hier und andernorts dargestellt, die musealen Techniken sind ganz eindeutig auszumachen, aber, und hier zeigt sich Risach als Zentrum der Anlage, für eine Sammlung, die gleichermaßen Kunst und Natur vereint in einer Zeit, in der das Wissen rund um diese Bereiche vor allem von Fragmentarisierung geprägt ist, braucht es die eine ordnende Instanz, die den Kosmos zu überblicken denkt. Gerade weil Risach, gleich einem schon als utopisch zu betrachtenden Universalgelehrten, Einsichten in beide Bereiche hat, kann er sie unter seinem Dach vereinen, die Wissensräume öffnen und schließen und ihre Inhalte weitergeben.

Die so entstandene Sammlung, insbesondere in ihrer materiellen und räumlichen Anwesenheit, ist für den Freiherren von großer Bedeutung. Ersichtlich wird dies an einer vermeintlichen Kleinigkeit, die, mehrfach wiederholt, das Gewicht der Präsenz der Objekte in ihrer von Risach erdachten Ordnung unterstreicht. Seine Sammlungsstücke haben für Risach einen so hohen Wert, dass auch nicht in Frage kommt, sie zu verleihen: »Deshalb gebe ich auch kein Buch aus dem Hause, weil ich nicht weiß, ob ich es nicht in nächster Zeit selbst brauchen werde« (HKG 4,2, S. 41). Sind Objekte von ihm einmal auserwählt worden, fester Bestandteil seines Ensembles zu werden, verändert sich dieser Status nicht mehr. Dies gilt sowohl für jene Dinge, denen Risach, wie seinen Büchern, einen praktischen Gebrauchswert zuschreibt, als auch für diejenigen, die sich durch Zweckfreiheit als Kunstwerke auszeichnen. Die persönliche Verbindung zeigt sich auch, wenn Risach antizipiert, er »würde [...] einem großen Schmerze nicht entgehen« (HKG 4,2, S. 102), sollte er eines seiner Bilder aus der Gemäldesammlung des Rosenhauses wieder entlassen müssen.

Sammlungsräume und private Räume in Risachs Rosenhaus

Aus musealer Perspektive handelt es sich bei Risachs Anwesen um eine »paradoxe« Verschränkung von »Wohnhaus und Museum«. ⁸² Im Kontext der Wunderkammern formiert sich in dieser Anordnung der bekannte ausgeprägte Zusammenhang von Sammlung und Sammler, der sich anhand der räumlichen Anordnung des von Risach minutiös kuratierten Rosenhauses offenbart. Innerhalb des zusammengehörigen Gebäudekomplexes befinden

82 Grätz: »Evidenz des Musealen. Die ästhetische Wiederkehr der Antike in Stifters Nachsommer«, S. 221.

sich sowohl Wohnräume wie Schlafgemächer und Esszimmer als auch diejenigen Räume, die gänzlich den Zwecken der Sammlungen gewidmet sind. Zwischen diesen beiden klar gekennzeichneten Räumen stehen solche, die der Benutzung der Sammlung dienen. Sie sind gekennzeichnet durch eine Funktionalisierung, die explizit im Bereich des Übergänglichen liegt.

Der private Wohnraum des Freiherren, sein »Schlafgemach« (HKG 4,1, S. 91), wird durch sein Arbeitszimmer direkt mit dem Herzen der Rosenhausbestände, dem Marmorsaal, verbunden. Das Arbeitszimmer dient zwar nach Mitteilung des Hausherrn zur Beschäftigung mit den Dingen seines Ensembles, ist aber nur »gewissermaßen [s]ein Arbeitszimmer« (HKG 4,1, S. 87). Heinrich nimmt dieses Zimmer bei seiner ersten Betrachtung in Gesellschaft von Risach wie einen Bestandteil der Sammlungen wahr. Es wird seiner Funktion als Übergangsraum innerhalb des Schwellenraumes insofern gerecht, als dass in diesem Zimmer zwei Dinge nebeneinander existieren können: Es ist nicht rein zur Betrachtung gedacht, wie die dezidiert der Sammlung zugehörigen Räume, aber die Arbeit an den Sammlungsdingen findet an Möbelstücken statt, die wie Sammlungsstücke wahrgenommen werden. Heinrichs Reaktion in diesem Schwellenraum konnotiert diesen in Richtung der Sammlung: »Allein die Geräte erschienen mir so schön, daß ich glaubte, nie etwas ihnen Ähnliches gesehen zu haben. [...] Auch bat ich, die Sachen näher betrachten zu dürfen [...]« (HKG 4,1, S. 87f). Es folgt eine detaillierte Beschreibung der Einrichtung des Raumes, die diesen in seiner Stellung innerhalb des Rosenhauses mit den eigentlich als Sammlungsräumen bezeichneten auf eine Ebene hebt. Dafür spricht auch, dass einzelne Bestandteile der Möbelstücke Erklärungen Risachs notwendig machen. Ebenso hat das Arbeitszimmer einen kostbaren und schützenswerten Boden, sodass diejenigen, die es betreten, Filzschuhe tragen, um keine Beschädigungen herbeizuführen.

Ausgehend von der räumlichen Nähe von Wohn- und Sammlungsräumen ist Risachs Leben im Rosenhaus eine konstante Verbindung von Anlage seines Ensembles, dessen Ausweitung, der Beschäftigung mit den unterschiedlichen Wissensbereichen und dem eigentlich sammlungsunabhängigen Alltäglichen wie der Nachtruhe und der Einnahme von Mahlzeiten. Durch Vorsichtsmaßnahmen, denen auch er sich unterwirft, um die Bestände zu schützen, wird Ri-

sach gerade nicht »in seinem eigenen Haus [...] zum Museumsbesucher«⁸³, der lediglich betrachtet, sondern ist initialer Ersteller und Konservator der Ordnung und trägt Sorge dafür, diese langfristig zu stabilisieren.

Objekt-Neuzugänge: Verflochten mit dem Sammler

Im Mittelpunkt des sozialen Gefüges innerhalb des Rosenhauskosmos befindet sich der Freiherr von Risach. Die gesellschaftliche Ordnung ist hierarchisch nach seinen Maßstäben organisiert, seine Darstellungen werden niemals in Frage gestellt.⁸⁴ Diese Zentralisierung gilt auch für die materielle und epistemologische Ordnung innerhalb seiner Räumlichkeiten. Der Freiherr von Risach legt für die Zusammenstellung seiner Sammlung eine ganze Reihe an Regeln fest, die für den Asperhof und die zugehörigen Räume eine absolute Gültigkeit haben. Anhand einer dem Gesamtkomplex zugehörigen Teilsammlung wird ersichtlich, dass Risach selbst dabei als Verkörperung der Sammlung im Zentrum dieser Reglements steht.

Für die Zusammenstellung von kleinen Marmorstücken hat Heinrich seinem Gastfreund ein Exemplar von seinen Arbeiten im Gebirge mitgebracht, das der Freiherr lobend als »außerordentlich schön« (HKG 4,1, S. 236) beschreibt. Und doch kann genau dieses Stück Marmor nicht zu einem Sammlungsobjekt werden. Das entscheidende Kriterium für die Aufnahme in die Bestände Risachs ist nicht erfüllt, er expliziert: »Allein in meinem Hause kann er als Bestandtheil desselben nicht verwendet werden, weil dort nur solche Stücke angebracht sind, welche ich selber gesammelt habe [...]« (HKG 4,1, S. 236). Der Freiherr nimmt also entscheidenden Einfluss auf das Ensemble.⁸⁵ Ein Gegenstand kann den Weg in das Rosenhaus und die Transformation in ein Sammlungsobjekt nur vollziehen, wenn Risach derjenige ist, der den Akt des Sammelns ausführt. Für ihn gilt: Die aktiv ausgeführte Tätigkeit des Sammelns macht ihn zu einem Sammler. Und nur die von ihm als Sammler

83 Braun: Naturwissenschaft als Lebensbasis? Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* und weitere Schriften Stifters als Dokumente eines Versuches der Daseinsgestaltung auf der Grundlage naturwissenschaftlichen Forschens, S. 228.

84 Vgl. Becker: »Nachsummerliche Sublimationsrituale. Inszenierte Ordnung in Adalbert Stifters *Nachsommer*«, S. 330.

85 Hier zeigt sich eine kontrastierende Ebene zu der im Rosenhaus vollzogenen Bewahrung von Dingen. Nicht allem spricht der Freiherr von Risach einen Wert zu, sondern ganz im Gegenteil, was nicht seinen ganz subjektiven normativen Maßstäben entspricht, wird radikal vernichtet. Vgl. Grätz: »Evidenz des Musealen. Die ästhetische Wiederkehr der Antike in Stifters *Nachsommer*«, S. 229.

akkumulierten Dinge können ein Bestandteil seines persönlichen Ensembles sein. Die Art der Anlage und ihr Bestehen nach den eigenen Regeln bereitet Risach große Freude und entspricht seinem Naturell. So sehr, dass er von seinen Grundsätzen nicht einmal für ein außergewöhnlich schönes Stück, dessen spezifische Ausprägung noch dazu bisher nicht Bestandteil der fraglichen Kollektion ist, abweichen kann und dies auch zukünftig nicht zu tun gedenkt. Der geltende Grundsatz, ein designierter Gegenstand müsse von ihm selbst gesammelt sein, steht demnach über dem Ziel der Wissensordnung, das eine möglichst vollständige Sammlung vorsieht.

In diesem Punkt, der Risach zwar als Sammlerpersönlichkeit in die Tradition eines frühneuzeitlichen Sammlers rückt, unterscheidet sich seine Akkumulationsstrategie von denen der meisten Sammler und ihren Strategien zur Vermehrung der Dinge in den Wunderkammern. Diese setzten auf einen regen Austausch an Sammlungsobjekten, den sie mit anderen Interessierten, aber auch speziell beauftragten Reisenden pflegten. Gerade die begehrten Naturalia aus Regionen, die dem Einzelnen nicht zugänglich waren, fanden so den Weg in diverse Wunderkammern.⁸⁶ Für den Bereich seiner Gemälde setzt der Freiherr hingegen jene Strategie des Tauschens und gegenseitigen Anwerbens an, die er für den Marmor so ausdrücklich ablehnt. Er berichtet Heinrich über seine Gemäldesammlung, dass er sogar solche Stücke kaufe, die ihm deziidiert nicht gefielen, um »einen Vorrath zum Tausche zu haben« (HKG 4,2, S. 103). Für diesen Teilbereich setzt Risach auch seine subjektorientierte Strategie in abgewandelter Form um. So ist in seiner Gemäldesammlung beispielsweise ein Bild enthalten, das der Künstler Roland auf einer seiner Reisen durch einen Zufall entdeckte. Eine mögliche Erklärung könnte die unterschiedliche Gruppierung sein. So gehören Gemälde zu dem Bereich, der in Wunderkammern unter Artificialia gefasst wurde und von den Naturalia zumindest theoretisch zu unterscheiden war. Für Kunstwerke hat Risach explizit Vertraute wie Roland damit beauftragt, altertümliche Objekte auszumachen, die vor dem Verfall bewahrt werden müssen.⁸⁷

86 Guiseppe Olmi beschreibt diese Prozesse als auf »kollektive[n] Bemühungen« basierend. Olmi: »Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion«, S. 175.

87 Risach steht auch mit diesem Vorgehen in der Wunderkammer-Tradition. Für die umfangreiche Sammlung Kaiser Rudolfs II. waren zeitweise mehrere Künstler und Wissenschaftler tätig, um Objekte zu beschaffen und mit oder an den versammelten Wissensbeständen zu arbeiten. Vgl. Bukovinská: »Die Kunstkammer Rudolfs II. – Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung«, S. 233. In diesem Sinne ist die Analogie fortführbar und Risach in eine Reihe zu stellen mit Naturwissenschaftlern, aber auch den

»[...] Die heilige Maria mit dem Kinde, welche euch so wohl gefällt, und welche ich beinahe eine Zierde meiner Sammlung nennen möchte, hat mir Roland auf dem Dachboden eines Hauses gefunden. [...]« (HKG 4,2, S. 103)

Ihre Transformation von einem verfallenden, fast vergessenen Ding zu einem Kunstwerk findet dann in Risachs Haus und somit gänzlich unter seiner Schirmherrschaft statt. Jedes Sammlungsstück ist auf diese Weise integral mit der Person Risachs verbunden. Durch diese strikte Regel stellt Risach sicher, zu jedem Bestandteil seines geordneten Besitzes auch die zugehörigen Informationen aus erster Hand berichten zu können.

Sammlungsobjekte – Narrationen – Sammler

Durch seine Bestimmungen für die Aufnahme von Dingen in seine Bestände ist Risach die zentrale Instanz für den Zugang zu diesen. Er als Person ist das Zentrum der Sammlung, das verbindende Element aller Bestandteile, aller Aneignungs-, Instandhaltungs- und Ausstellungsprozesse. Nicht nur die Gegenstände werden ausschließlich von ihm gesammelt, auch die mit ihnen verknüpften Informationen sind durch seine individualisierte Sammlungsstrategie nur durch Risach zu erfahren. Ein Zugang zu den Zusammenhängen, Hintergründen und den durch die Zusammenstellung repräsentierten Wissensbeständen ist für Besucherinnen und Besucher demnach auch nur über Risach zu erlangen. Der Wert der Sammlung steigert sich, wenn Risach narrativ in ihre Gegenstände einführt. Ein zentrales Beispiel für diesen performativen Akt zwischen Sammler, Betrachtenden und Sammlungsobjekt ist verbunden mit der Marmorstatue im Rosenhaus.

Auf Heinrichs Nachfrage, wo »das herrliche Bildwerk« (HKG 4,2, S. 76) herkäme, folgt eine ausführliche Erläuterung Risachs, die »Geschichte ist sonderbar« (ebd.) und ebenso auf ihren Effekt hin durchdacht, wie die Anordnung der Stücke in den Räumlichkeiten des Hauses. Sie verbindet seine Person mit der Herkunft und Beschaffung der Statue.⁸⁸ Bereits die einleitenden

adeligen Sammlern, die darauf setzten, dass der Betrachtungsmodus, der den eigenen Gegenständen zuteil wurde, sich auf sie als Eigentümer übertragen würde. Gleichwohl ist für Risach das zentral erstrebenswerte Moment sicherlich der Kenntnisreichtum, der sich aus seiner Sammlung ergibt, und weniger Bewunderung und das Staunen. Zu Letzterem vgl. Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 186.

88 Darüber hinaus bildet sich an dieser Verbindung der Person Risachs mit seinen Sammlungsobjekten auch seine Absicht ab, das eigene Leben und so auch die verhinderte Realisierung der Liebe zu Mathilde für die nachfolgenden Generationen erzählbar zu

Worte Risachs manifestieren die Bedeutsamkeit der Bildsäule, indem er ihre Herkunft im »alten Griechenland« (HKG 4,2, S. 76) verortet und gleich darauf beschreibt, dass sie lange Zeit »bei Cumä in Italien« (ebd.) vernachlässigt worden sei. Diese Lokalisierung der Statue in ihren dem aktuellen Standort vorausgegangenen Zusammenhängen weist auch auf den ambivalenten Status von Kunstwerken in Sammlungen hin. Sie werden durch die Aufnahme in museale Kontexte zwar zu einem Gegenstand mit einem besonders schützenswerten Status, gleichzeitig bedeutet die Integration an einem neuen Ort immer auch die Extraktion aus bisherigen, zumeist langfristigen Raum-Objekt-Verbindungen.⁸⁹ Innerhalb dieser Narration implementiert Stifter daher nicht allein die Verbindung seines vormuseal orientierten Sammlers zu dessen Beständen, sondern gleichzeitig eine Kritik am Museum, das die Ausstellungsstücke in einen neuen Kontext integriert und sie einer »ursprünglich oder historisch gewachsenen Umgebung«⁹⁰ grundsätzlich entnimmt.⁹¹

halten. Vgl. dazu Blasberg: *Erschriebene Tradition: Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*, S. 333. Diese Tendenz, Dinge mit Narrationen zu verbinden, die wiederum eigentlich viel mehr die Geschichte der erzählenden Person thematisiert, zeigt sich bereits in Stifters *Tandelmarkt* (1841). Vgl. dazu Hunfeld, Barbara: »Zeichen als Dinge bei Stifter, Keller und Raabe: Ironisierung von Repräsentation als Selbstkritik des Realismus«, in: Schneider, Sabine und Barbara Hunfeld (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen: Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 123–141, hier S. 126.

89 Vgl. Grätz, Katharina: »Musealisierung und Sammlung«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 305–309, hier S. 307.

90 Ritter spricht in diesem Zusammenhang davon, dass die (in diesem Fall Kunstwerke, aber die Beobachtung lässt sich gleichermaßen auf andere Kategorien von Museums-exponaten übertragen) dort mittels Prinzipien der Anordnung »neu verwurzelt« werden müssen. Ritter, Henning: »General der Bilder. Wilhelm von Bodes Vermächtnis.«, in: Ritter, Henning: *Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler*, Berlin: Hanser 2014, S. 131–138. Zuerst veröffentlicht in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 09.10.2001, hier S. 136.

91 Diese Kritik hat Stifter bereits in seiner Skizze *Tandelmarkt* thematisiert. Dort beschreibt er, wie die Dinge, die auf dem Markt verkauft werden, zwar werthaltig sind, wenn sie aus ihren vorherigen Zusammenhängen entnommen und in Sammlungen verbracht werden, aber grundlegend andere Qualitäten annehmen. Vgl. Arnold-de Simine, Silke: »Musealisierungsphänomene im Werk Adalbert Stifters«, in: Becker, Sabina und Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual: Adalbert Stifters artifizierter Realismus*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 243, Heidelberg: Winter 2007, S. 41–67, hier S. 62.

Mit seiner Verortung verbindet Risach die Entstehung und Geschichte seines Sammlungsstückes mit den beiden großen antiken Kulturen der Bildhauderei, von denen er die griechische höher schätzt als die römische.⁹² Seine Anwesenheit an diesem Ort rahmt Risach ganz gezielt als von einem Zufall geprägt. Er akzentuiert auf diese Weise die Unwahrscheinlichkeit der Begebenheit, die er nachfolgend zu beschreiben gedenkt. Obwohl er die Statue eingangs durch die Bezüge zur griechischen und römischen Antike mit Wertigkeit aufgeladen hat, beschreibt Risach anschließend eine kontrastierende Szenerie. Der Schauplatz seines Auffindens der Statue ist geprägt von ärmlichen Umständen. Sie fand sich, von einem provisorischen Bretterschutz teils abgeschirmt, in einem nur spärlich überdachten Holzbauwerk, das vor allem zum Ballspiel diente. Wiederum komplementär zu dieser Beschreibung gibt Risach Einblick in die doch schöne landschaftliche Lage der Umgebung, die ausschlaggebend für seine scheinbar zufällige und doch schicksalhafte Unterhaltung mit der Besitzerin des Häuschens und der Statue ist. Sie führt dazu, dass Risach die Statue näher betrachten kann, ihr Material als Gips identifiziert, ihre Schönheit selbstverständlich erkennt und von der baldigen Option auf einen Kauf jener erfährt. Er berichtet von seinem Erwerb der Statue und wie er sie für den Transport habe vorbereiten lassen.

An dieser Stelle antizipiert er erzählerisch geschickt die tatsächlich noch größere Tragweite und Bedeutsamkeit seiner Erwerbung, indem er darauf hinweist, wie ungewöhnlich schwer die Statue gewesen sei. Bei der Reinigung der neu erworbenen Statue im Rosenhaus fällt, wieder ohne besondere Absicht, auf, dass Gips nur die oberste Schicht des Bildwerkes ist und ihr Kern aus Marmor besteht.⁹³ Diesen wiederum hatte die Gipsschicht lange geschützt. Ihre Qualität, die nicht nur an der meisterhaften Bearbeitung des

92 Orientiert ist diese Wertschätzung zentral an den winckelmannschen Gedanken über die Normativität der griechischen Antike. Anders als bei Winckelmann ist im *Nachsommer* jedoch nicht die Faszination über die antiken Funde bestimmend, sondern die Sorge darum, dass die eigene Zeit die ästhetische Bedeutsamkeit der Objekte zu vernachlässigen droht. Dennoch wird gerade durch diesen Rückbezug in der Thematisierung der Geschichte der Statue und der Ekphrasis ihrer Beschreibung eine »ungebrochene Geltung klassischer Normen« wirksam. Haag: Auf wandelbarem Grund: Haus und Literatur im 19. Jahrhundert, S. 154.

93 Zum Kontext archäologischer Praxen, in dem sich der Prozess des Entfernens der Gipsschicht von der Statue einordnen lässt, und wie diese für den Roman produktiv werden vgl. Freitag, Benjamin: »Von kunstsinnigen Dilettanten, voreingenommenen Grabräubern und geltungsbedürftigen Schliemannern. Eine archäologiegeschichtliche Spurensuche bei Adalbert Stifter, Wilhelm Raabe und Theodor Fontane«, in: Broch, Jan und

Marmors festgemacht wird, sondern auch von dem unversehrten Zustand des Materials ausgeht, begeistert Risach und seinen restaurierenden Künstler Eustach sehr. In seinen Erläuterungen markiert der Freiherr den Umstand, weshalb die Marmorstatue überhaupt von Gips umschlossen gewesen war, als ein Kuriosum:

»[...] Durch welchen Zufall oder durch welch seltsames Beginnen die Marmorgestalt mit Gips könne überzogen sein, war uns unerklärlich. Am wahrscheinlichsten dächte uns, daß es einmal irgend ein Besitzer gethan habe, damit ein fremder Feind, der etwa seine Wohnstätte und ihre Kunstwerke bedrohte, die Gestalt aus einem werthlosen Stoffe bestehend nicht mit sich fort nehme. [...]« (HKG 4,2, S. 81)

Obwohl das Wissen um die Ursache des Gipsüberzuges nicht gesichert ist, nimmt Risach es in seine Narration über das Sammlungsobjekt auf. Diese enthält damit mehrere höchst individuelle Begebenheiten, die die Statue über ihre Materialität hinaus als eine Besonderheit auszeichnen. Risach fährt in seinen Erläuterungen über die Statue fort und verbindet mit ihr nun auch die Lernprozesse, die durch ihre Erwerbung initiiert wurden. Er schließt seine Darstellungen mit ausführlichen Hinweisen auf eine weitere Reise, die er unternimmt, um der ehemaligen Besitzerin einen höheren, angemesseneren Preis für die Statue zu zahlen und einen rechtmäßigen Kauf zu beurkunden. Auf Heinrich, den Zuhörer und Besucher in seiner Sammlung, macht diese Narration, die so nur von Risach vorgetragen werden kann, großen Eindruck. Obgleich weder Risach noch Heinrich dies aussprechen, machen die Ausführungen unmissverständlich deutlich, dass alle Erkenntnisse rund um die Statue darauf hinweisen, dass es sich um ein authentisches Originalwerk handelt. Drendorf erbittet sich die Erlaubnis, die Statue von nun an öfter betrachten zu dürfen.

Dieser performative Akt zwischen Sammler, Sammlungsobjekt und Besucher findet sich in ähnlichem Ablauf auch auf ein weiteres Stück abgestimmt. Besonders deutlich wird die Funktion Risachs als Vermittler zwischen dem von ihm verkörperten Ensemble, den verbundenen Narrationen und dem Besucher Heinrich durch die Beschreibung des Vorganges:

Jörn Lang (Hg.): *Literatur der Archäologie: Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, Morphomata, Band 3, München: Wilhelm Fink 2012, S. 197–244, hier S. 206–211.

Ich bath ihn fast zu oft, mir diese vier Bildchen zu zeigen, und er ermüdete nicht, mir immer die Frauengemächer aufzuschließen, mich in das Zimmerchen zu führen, mich die Bilder betrachten zu lassen, und mit mir darüber zu sprechen. (HKG 4,2, S. 101)

Damit die Gemälde für Heinrich einsehbar werden, muss Risach ihm den Zugang zu den Räumlichkeiten, in denen sie ausgestellt sind, eigenhändig öffnen. Der hierfür notwendige Schlüssel kann in seinem performativen Gebrauchswert als nahezu überdeterminiert gelesen werden, denn selbstverständlich öffnet Risach mit ihm nicht nur das Zimmer, sondern auch neue Wissens- und Erfahrungsräume für Heinrich. Risach eröffnet den Wissensraum wieder mittels einer Hintergrunderzählung, die wiederum von Zufällen geprägt ist. Sie führt von den ursprünglich betrachteten Werken – die zu diesem Zweck ganz museumsuntypisch, aber für Wunderkammern nicht unüblich, von der Wand genommen werden – zu anderen Gemälden seiner Sammlung und hat die Konsequenz, dass Heinrich, wie bei der Bildsäule geschehen, ein noch größeres Interesse an den Stücken entwickelt: »Daß ich durch die Erzählungen meines Gastfreundes der Sammlung seiner Bilder noch mehr zugewendet wurde, begreift sich.« (HKG 4,2, S. 112).

Auch der Zugang zum gesamten Asperhof ist ganz praktisch über die Instanz des Sammlers geregelt. Er ist demnach auch in dieser Ausprägung seiner Strategien rund um das Sammeln mit frühneuzeitlichen Sammlern und ihren Wunderkammern in Verbindung zu betrachten. Das Rosenhaus ist damit signifikant von einer öffentlichen Institution zu unterscheiden. Es handelt sich um eine private Sammlung, die in enger räumlicher Verbindung mit dem Privaten des Sammlers steht. Auch sie ist, ähnlich wie die Wunderkammern der Frühen Neuzeit, als eine semiöffentliche Sammlung zu betrachten. Den Einlass regelt der Freiherr selbst. Risach eröffnet Heinrich nicht nur intellektuell die Wissensräume, die über seine Bestände erreichbar sind. Er ist auch derjenige, der dem jungen Reisenden ganz performativ den erstmaligen Zugang zu seinen Räumlichkeiten gewährt, indem er ihm das Gartentor öffnet und ihn zu einer Besichtigung einlädt. Auffällig ist, wie sehr Risach den Besuch innerhalb seiner Sammlungen zu schätzen weiß und sichtlich anstrebt. Er ist es, der den ihm bis dahin unbekannten Heinrich Drendorf einlädt, in seinem Rosenhaus als Gast die Nacht zu verbringen. Auch die Verlängerung dieses ersten Besuches und die Einladungen zu erneuten Besuchen werden von Risach sanft, aber mit Nachdruck, immer wieder an Heinrich gerichtet. Damit initiiert Risach demonstrativ die Integration eines Besuchers in seine sonst abgeschiede-

ne Lebensweise und sichert so ab, dass die von ihm begründete »universelle[] – wissenschaftliche[], künstlerische[] und pädagogische[...] Form des Zusammenlebens«⁹⁴ weitergegeben wird. Die Verbindung zwischen Risach und seinen Beständen benötigt, um die Rolle des Sammlers in Gänze auszufüllen, also zwingend ein Gegenüber, das die Narrationen rund um die Objekte rezipiert und auf diese Weise performativ an der zugehörigen Sinnkonstruktion teilnimmt. Dieser Wissensraum enthält zwar mitunter die musealen Fragen nach der Vorbildhaftigkeit einer Originalstatue, ist aber viel mehr geprägt von der Hintergrunderzählung, die Risach als Sammler sowie das Sammeln in seinem Sinne inszeniert.

Die Verkörperung seines Ensembles bedeutet darüber hinaus auch, dass der Gastgeber entscheidet, in welchem Umfang seine Gäste die Räumlichkeiten besichtigen dürfen, also ausschließende Mechanismen der Grenzsetzung betreibt. So bemerkt Heinrich nicht ohne Genugtuung, dass Risach »zwei fremde[n] Reisende[n]« (HKG 4,1, S. 269) nur einen ausgewählten Rundgang durch die Bestandteile seines Besitzes gibt:

Sie hatten den Garten die Felder und den Meierhof besehen. In seine Zimmer und in die Schreinerei hatte sie mein Gastfreund nicht geführt, woraus ich die mir angenehme Bemerkung zog, daß er mir bei meiner ersten Ankunft in seinem Hause eine Bevorzugung gab, die nicht jedem zu Theil wurde [...]. (HKG 4,1, S. 269)

IV.1.5 Entstehende Räume: Wissenschaft und Bildung

Ein Nachhall der Verbindung von Kunst und Natur hat sich in der Forderung erhalten, daß das Museum der Belehrung des Publikums dienen solle. Damit war es an die Wissenschaft gebunden, wenn auch nicht in dem umfassenden Verständnis, wie es den Naturalien- und Kunstkabinetten zugrunde lag.⁹⁵

Anders als in den Museumsinstitutionen des 19. Jahrhunderts stehen im Rosenhaus Kunst und Natur weiterhin in einem engen räumlichen und epistemologischen Zusammenhang. Darüber wird sichtbar, dass Wissenschaft und Bildung wesentliche Aufmerksamkeit erfahren: Beide Bereiche stellen,

94 Dittmann: »Sonderlinge im Werk Adalbert Stifters«, S. 100.

95 Ritter, Henning: »Grenzenloses Sammeln. Ist die Museumsinsel ein Universalmuseum?«, in: Ritter, Henning: *Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler*, Berlin: Hanser 2014, S. 120–130, hier S. 124.

ausgehend von Risach, auf dem Asperhof für die erweiterte Gemeinschaft und den Besuch bedeutende Betätigungs- und Konversationsfelder dar. Im Zusammenhang mit der Schwellenposition zwischen vormusealem und musealem Sammeln eröffnen sich auf diese Weise spezifische Bildungs- und Wissenschaftsräume, die durch Charakteristika beider Sammlungsformatio-
nen geprägt sind.

Raum der Wissenschaft

Woher ist die Berggestalt im Großen gekommen? [...] Sind die Berge gestiegen, und haben sie ihren Wälderschmuck in höhere todbringende Lüfte gehoben? (HKG 4,2, S. 30f.).

Heinrich Drendorf stellt sich, nachdem er dem Rosenhaus schon einige Besuche abgestattet hat, auf einer seiner der Wissenschaft gewidmeten Wanderungen eine ganze Reihe von Fragen, die darauf hinweisen, dass er neben der Akkumulation von Exponaten auch über zeitgenössische Fragen der entstehenden Disziplin der Geologie nachdenkt, vor allem bezüglich einer Geschichtlichkeit der Erde und damit zusammenhängend mit einer Zeitlichkeit, einer Entwicklung der Natur.⁹⁶ Dies zeigt sich ausgehend von Marmor, den Heinrich üblicherweise sammelt, um die Gesteine zu kategorisieren und aus ihnen Gegenstände des Gebrauchs anfertigen zu lassen, und bei dem Gedanken, der ihn sich nun nach dem Verschwinden von Tierarten fragen lässt:

Wenn ich auf meinen Marmor kam – wie bewunderungswürdig ist der Marmor! Wo sind denn die Thiere hin, deren Spuren wir ahnungsvoll in diesen Gebilden sehen? Seit welcher Zeit sind die Riesenschnecken verschwunden, deren Andenken uns hier überliefert wird? (HKG 4,2, S. 30)

Risachs Sammlungsverhalten, seine bereitwillige Präsentation der eigenen Bestände und seine Auskunftsfreude über das den Ordnungsstrukturen

96 Schössler weist in ihrer Untersuchung über die naturwissenschaftlichen Studien Alexander von Humboldts als Intertext für Stifters *Nachsommer* mit Blick auf diese Aufreihung von Fragen darauf hin, dass es sich hierbei um eine Reflexion des Anspruches handelt, die (natürliche) Welt in Gänze zu erfassen, da Heinrichs Fragen keine Beantwortung erhalten. Vgl. Schössler: »Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters *Nachsommer*«, S. 274.

zugrunde liegende Wissen gehen einher mit der Entstehung von wissenschaftlichen Räumen innerhalb des Rosenhauskosmos, die vor allem auch Heinrich als Besucher dieser Räume in seiner Entwicklung und in seinen Perspektiven auf Kunst und Natur beeinflussen. Gerade weil im Rosenhaus beide Bereiche vereint werden, kann es zu einem wesentlichen Raum des vernetzten Lernens und Nachdenkens für Heinrich werden.

Gemäß der Positionierung des gesamten Asperhofes als ein Raum der Übergänglichkeit, in dem sowohl vormoderne als auch moderne Ordnungsprinzipien relevant sind, ist auch der in diesem Schwellenraum entstehende wissenschaftliche Blick einer, der von jener Konstellation geprägt ist. Der Blick auf die Dinge der Natur eröffnet die Perspektive nicht nur auf Sammlungsprinzipien, nach denen Natur geordnet wurde. Auch mit ihnen zusammenhängende übergeordnete Disziplinen und Gesetzmäßigkeiten werden ersichtlich.

Für den Freiherren von Risach ist der Zusammenhang von Sammlung und Wissenschaft immanent:

»Ich glaube,« entgegnete mein Begleiter, »daß in der gegenwärtigen Zeit der Standpunkt der Wissenschaft, von welcher wir sprechen, der des Sammelns ist. Entfernte Zeiten werden aus dem Stoffe etwas bauen, das wir noch nicht kennen. Das Sammeln geht der Wissenschaft immer voraus; das ist nicht merkwürdig; denn das Sammeln muß ja vor der Wissenschaft sein; aber das ist merkwürdig, das der Drang des Sammelns in die Geister kömmt, wenn eine Wissenschaft erscheinen soll, wenn sie auch nicht wissen, was diese Wissenschaft enthalten wird. Es geht gleichsam der Reiz der Ahnung in die Herzen, wozu etwas da sein könne, und wozu es Gott bestellt haben möge. Aber selbst ohne diesen Reiz hat das Sammeln etwas sehr Einnehmendes.«
[...] (HKG 4,1, S. 126f.)

Stifters ohnehin schon als belesen, gebildet und weise dargestellter Sammler Risach tritt an dieser Stelle in einer vorausahnenden, zukunftsichtigen Funktion auf. Wenngleich er die Prinzipien, die Regelmäßigkeit der Natur in den Kontext einer göttlichen Einflussnahme stellt, zeigt er auf, dass die Entstehung von wissenschaftlich abgesicherten Wissensbeständen grundsätzlich mit dem Sammeln einhergeht. Das für ihn Bemerkenswerte ist, dass dies auch der Fall ist, wenn eine neue Wissenschaft entsteht, deren genaue Grundlagen noch nicht bekannt sind. So zeigt sich hier, dass in den übergänglichen Räumen des Rosenhauses vom Sammler und seinen Gästen eine nicht instituti-

onsgebundene, sehr an der Bildung des einzelnen Subjektes orientierte Wissenschaft betrieben wird. Sie manifestiert sich als jene Schwelle von der allumfassenden Naturgeschichte zu den sich ausbildenden, separierten Naturwissenschaften.⁹⁷ Risach beschreibt diese Entwicklung gegenüber Heinrich:

»[...] Man wendet sich jezt auf mit Ernst der Pflege der einzelnen Zweige zu, statt wie früher immer auf das Allgemeine zu gehen;[...] Wenn die Fruchtbarkeit, wie sie durch Jahrzehende in der Naturwissenschaft gewesen ist, durch Jahrhunderte anhält, so können wir gar nicht ahnen, wie weit es kommen wird. Nur das eine wissen wir jezt, daß das noch unbebaute Feld unendlich größer ist als das bebaute.« (HKG 4,1, S. 124)

Der Freiherr zeichnet hier ein dynamisches wissenschaftliches Weltbild, dessen wichtigstes Merkmal ist, dass Risach und seine Zeitgenossen noch nicht errahnen können, welches Wissen es in naher und ferner Zukunft noch zu erschließen gelte. Er nennt dabei ganz explizit auch einerseits jene Vorgehensweisen, die in der Naturwissenschaft hintergründig werden, und andererseits jene Methoden, die sie als eine empirische Wissenschaft prägen.

»[...] Man schlägt jezt mehr die Wege des Beobachtens und der Versuche ein, statt daß man früher mehr den Vermuthungen Lehrmeinungen ja Einbildungen hingegeben war. Diese Wege wurden lange nicht klar, [...]« (HKG 4,1, S. 124)

Mit dieser Feststellung ist das Rosenhaus als mit dem Sammeln integral verbundener Raum der Wissenschaft eindeutig in jenem Schwellenbereich zwischen neuem und altem Sammeln situiert.⁹⁸ Die sammelnden und wissenschaftlichen Bestrebungen sind an der Perspektive von Privatpersonen

97 Auch Heinrichs veränderte Interessenlage – zu Beginn betrachtet er sich als an der Wissenschaft allgemein interessiert – hin zu einer zunehmenden Spezialisierung – später legt er einen wissenschaftlichen Fokus u.a. auf geologische Fragen – kann als Reflexion dieser »Spezialisierung der Naturwissenschaften unter dem Druck des explodierenden empirischen Wissens« betrachtet werden. Begemann: »Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters«, S. 121.

98 Risach beschreibt seine Gegenwart als »Übergangszeit« (HKG 4,2, S. 227), ordnet damit die Vergangenheit, genauer die griechische und römische Antike, als Maßstab relativierend ein und kontextualisiert sie mit der bevorstehenden naturwissenschaftlich geprägten Zukunft. Vgl. Gamper: Vorsicht – Emergenz eines Dispositivs der Moderne, S. 18.

und ihrer Bildung ausgerichtet. Gerade der Freiherr von Risach ist dem alten Sammeln insofern verpflichtet, als dass er trotz der sich abzeichnenden dynamischen Fülle an Wissensbeständen und somit Sammlungsobjekten versucht, diese in seinem privaten Sammlungsraum zu vereinen.⁹⁹ Vordergründig gelingt dies zweifellos. Stifter legt Risach allerdings die Parameter in den Mund, die dieses Projekt zukünftig zum Scheitern verurteilen müssen. Es sind jene Voraussetzungen, die sich durch die modernen (Natur-)Wissenschaften abzeichnen, die für Risach in jedem Falle Veränderung bedeuten, aber noch nicht vollkommen zu überblicken sind und die er mit dem Bild eines brausenden Anfanges beschreibt. »[...] wir stehen noch zu sehr in dem Brausen dieses Anfanges, um die Ergebnisse beurtheilen zu können, ja wir stehen erst ganz am Anfange des Anfanges.« (HKG 4,2, S. 227).¹⁰⁰

Vollständigkeit als Anspruch an Gesammeltes

»Die Kirchengeräte unseres Landes dürften in dieser Sammlung ziemlich vollständig sein«, sagte mein Gastfreund, »wenigstens wird nichts Wesentliches fehlen. Bei den weltlichen kann man das weniger sagen, da man nicht wissen kann, was noch hie und da in dem Lande zerstreut ist.« (HKG, 4,1, S. 106f.)

Vollständigkeit, das stellt der Freiherr von Risach implizit heraus, macht die Qualität der eigenen Bestände aus.¹⁰¹ Das Bestreben, von allen Exponaten ein Exemplar zu besitzen, das im Bereich der Natur als ein Vertreter für das Typische einer ganzen Art stehen sollte, um ein umfassendes Wissen zu erlangen,

99 Insofern macht Grätz zu Recht darauf aufmerksam, dass – im Horizont des Musealen Historismus betrachtet – die Anlage der Sammlung in einem Privathaus als »ungewöhnlich« zu bewerten ist, da dieser Raum grundsätzlich zur »Konstitution von Subjektivität dient, in dem er der Individualität des Bewohners Ausdruck verleiht«. Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 222.

100 Begemann zeigt auf, dass sich im *Nachsommer* verschiedene – u.a. metaphysische und empirische – Konzepte der Naturwissenschaft überlagern, und hält fest, dass gerade Letztere im Roman im Prinzip noch nicht einmal gänzlich existieren, sondern als Behauptungen im Raum stehen. Vgl. Begemann: »Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters«, S. 123.

101 Macho spricht im Zusammenhang mit dem Sammeln in Stifters Texten von einem »Ethos der Vollständigkeit«. Macho: »Stifters Dinge«, S. 736.

ist vor allem für das Sammeln nach enzyklopädischem Maßstab kennzeichnend.¹⁰² Diese Regelmäßigkeit in den Sammlungsbestrebungen von Naturalia entwickelte sich vor allem im Anschluss an Neuordnungen theoretischer und ganz praktischer Art, wie sie etwa Carl von Linné für Pflanzen vornahm, also mit dem Entstehen neuer Benennungs- und Ordnungssysteme.¹⁰³

Der Anspruch Risachs richtet sich in diesem Beispiel auf Gegenstände der Kunst, gemeint sind genauer die Zeichnungen von Kirchenkunstwerken, und verweist so auch auf Konzepte des Kunstmuseums des 19. Jahrhunderts. Eröffnet wird hier die im institutionalisierten Museum relevante Frage nach Original und Kopie, also Authentizität, die im Rosenhaus eine doppelte Beantwortung erfährt. Die Zeichnungen von Kirchengewerken nehmen dabei den Status der Kopien ein. Durch das Zulassen von Abbildungen in seiner Sammlung hat Risach die Möglichkeit, für einen begrenzten Bereich – ganz bestimmte kirchliche Objekte aus einem eingeschränkten geografischen Raum – eine Vollständigkeit und somit Vergleichbarkeit zu erreichen. Risach legt großen Wert auf Vorbildhaftigkeit.¹⁰⁴ Dies unterstreicht den Wert des Originals, was an der Handhabung der Marmorstatue im Rosenhaus sichtbar wird, deren ganze Geschichte letztlich zu der Erkenntnis führt, dass es sich um ein vorbildhaftes, authentisches Bildwerk handelt.

Der Anspruch auf Vollständigkeit ist im Rosenhaus vor allem für den Bereich der Natur maßgeblich,¹⁰⁵ wie sich an drei Teilbereichen – der Xylothek, den Pflanzen im Gewächshaus und den Rosen des Freiherrn – zeigt, sodass Stifters Erzählen in dieser Hinsicht als ein enzyklopädisches Erzählen betrachtet werden kann, das immer wieder auf den Anspruch auf eine umfassende Sammlung und die Ordnung von Wissensbeständen hinweist und gleichzeitig (nicht nur) naturwissenschaftliches Wissen integriert.

102 Vgl. te Heesen: »Vom Einräumen der Erkenntnis«, S. 93.

103 Vgl. Feuerstein-Herz, Petra: »Die große Kette der Wesen, Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit«, *Philippa: Abhandlungen und Berichte aus dem Naturkundemuseum im Ottoneum zu Kassel* 14 (2009), S. 57–70, hier S. 59. Insofern ist dieses Merkmal der Sammlung Risachs – wie alle hier betrachteten Bereiche – nicht isoliert unter dem Aspekt der sich öffnenden Räume zu rezipieren, sondern auch als maßgeblicher Bestandteil der Wissensordnung im Rosenhaus.

104 Vgl. Grätz: »Musealisierung und Sammlung«, S. 307.

105 Vgl. Begemann, Christian: »Dinge«, in: *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 309–313, hier S. 307.

Eines Tages entdeckte ich in den Schreinen der Natursammlung eine Zusammenstellung aller inländischer Hölzer. Sie waren in lauter Würfeln aufgestellt, von denen zwei Flächen quer gegen die Fasern, die übrigen vier nach den Fasern geschnitten waren. Von diesen vier Flächen war eine rauh die zweite glatt die dritte polirt und die vierte hatte die Rinde. Im Inneren der Würfel, welche hohl waren und geöffnet werden konnten, befanden sich die getrockneten Blüthen die Fruchtheile die Blätter und andere merkwürdige Zugehöre der Pflanze, zum Beispiel gar die Moose, die auf gewissen Orten gewöhnlich wachsen. Eustach sagte mir, der alte Herr – so nannten alle Bewohner des Hauses meinen Gastfreund, nur Gustav nannte ihn Ziehvater – habe diese Sammlung angelegt, und die Anordnung so ausgedacht. Sie soll nach dem Willen des alten Herrn noch einmal gemacht, und der Gewerbeschule zum Geschenke gegeben werden. (HKG 4,1, S. 226)

Eine Xylotheek steht wie keine andere Sammlungsarchitektur als Kollektion innerhalb naturkundlicher Sammlungen in der linnéschen Tradition des Versuches, die Natur durch ihre Ordnung zu verstehen. Wie Stifter den jungen Naturforscher Heinrich erklären lässt, handelt es sich bei ihnen um Holzbibliotheken, in denen man versuchte, für einen geografisch festgelegten Raum jegliche Bäume, teils auch Sträucher und andere Gehölze, zu akkumulieren. An ihr zeigt sich, dass auch diese Sammlung mit Vollständigkeitsanspruch nur ein Ausschnitt des Ganzen sein kann: Denn gesammelt werden nicht alle Hölzer weltweit, sondern jene aus der Umgebung des Rosenhauses. Diese Zusammenstellung ist jedoch zweifach als repräsentativ zu betrachten. Einerseits stehen die einzelnen Individuen der Kollektion immer für die Gesamtheit der jeweiligen Art und andererseits kann diese ausschnittthafte Sammlung als ein Hinweis, eine Möglichkeit betrachtet werden, dass zumindest theoretisch die Anlage einer allumfassenden kosmischen Sammlung der Gehölze realisiert werden könnte. Sie zielt »tendenziell auf die Repräsentation des Ganzen im Kleinen [...] nicht weniger als die Nachkonstruktion der Natur, ihrer Gesetzmäßigkeit und Ordnung.«¹⁰⁶

Zwei Schwierigkeiten begegneten die Sammler dabei mit wohlüberlegten Strategien der Konservierung. Die erste Schwierigkeit: Den Ausmaßen eines Baumes, Strauches oder Gehölzes stand ein begrenzter Sammlungsraum gegenüber. Daher wurden von den Bäumen einzelne zentrale Bestandteile zu einem kompakteren Schaustück verarbeitet. In Risachs Beständen sind dies

106 Begemann: »Adalbert Stifter: Der Nachsommer«, S. 216.

die Würfel aus dem Holz des Baumes mit den unterschiedlich bearbeiteten Seiten, mit der naturbelassenen Rinde, dem glatten und dem rauen Holz sowie einem polierten Stück.¹⁰⁷ Der zweiten Schwierigkeit, eine lebende Pflanze mit unterschiedlichen, sich beständig verändernden Stadien der lebenslänglichen und jährlich-zyklischen Entwicklung als Sammlungsstück zu konservieren, kommt Risach bei, indem er im Inneren der Holzwürfel weitere kleinteilige Exponate zu jedem Holz archiviert. Darin sind neben den getrockneten Blüten und den Fruchtständen der Pflanzen also auch »merkwürdige Zugehöre« wie Moose enthalten, die das jeweilige Gehölz typischerweise bewachsen. Von diesem Objekt, das in seiner enzyklopädischen Zielsetzung und dem zugehörigen Vorgehen direkt Risach zugeschrieben wird, ist dieser so überzeugt, dass es zum Zwecke der Bildung ein zweites Mal angefertigt werden und verschenkt werden soll.

Auch wenn Heinrich bei der Besichtigung einer anderen Kollektion von Pflanzen nicht direkt auf deren Vollständigkeit rekurriert, so ist es doch der Aspekt der Fülle der anwesenden Sammlungsgegenstände, der anzeigt, dass es sich auch bei dieser um eine Zusammenstellung von besonderer Qualität handelt.

Wir gingen von diesen Räumen in das Gewächshaus. Es enthielt sehr viele Pflanzen, meist solche welche zur Zeit gebräuchlich waren. Auf den Gestellen standen Camellien mit gut gepflegten grünen Blättern, Rhododendern, darunter, wie mir die Aufschrift sagte, gelbe, die ich nie gesehen hatte, Azaleen in sehr mannigfaltigen Arten, und besonders viele neuholländische Gewächse. Von Rosen war die Theerose in hervorragender Anzahl da, und ihre Blumen blühten eben. An das Gewächshaus stieß ein kleines Glashaus mit Ananas. Auf dem Sandwege zu beiden Häusern standen Citronen- und Orangenbäume in Kübeln. (HKG 4,1, S. 116)

107 Indem Stifter die einzelnen Exponate zu den jeweiligen Hölzern in der Xylotheek Risachs hier als Würfel beschreiben lässt, verzichtet er darauf, diese in der charakteristischen Form eines Buches darzustellen, wie es für Xylotheeken in Anlehnung an die erste bekannte Xylotheek, die schildbachsche Holzbibliothek, die heute zu den Beständen des Kasseler Ottoneums gehört, üblich war. Damit eröffnet sich in diesem Fall auch nur indirekt die sonst naheliegende Assoziation zu einem Lesen im Buch der Natur. Zu Schildbachs Xylotheek vgl. Feuchter-Schawelka, Anne: Carl Schildbachs »Holzbibliothek nach selbstgewähltem Plan« von 1788: Eine »Sammlung von Holzarten, so Hessenland von Natur hervorbringt.«, Kassel: Naturkundemuseum 2012.

Die von Heinrich erwähnten Pflanzen assoziieren auch diesen Teil der Sammlung Risachs also einerseits mit einem Anspruch auf Vollständigkeit. Die Gruppe der gebräuchlichen – gemeint scheint hier zu dekorativen Zwecken genutzten – Pflanzen steht im Vordergrund. Beispielhaft führt Drendorf zwei Arten auf, Rhododendren und Azaleen, deren Einordnung in die botanische Nomenklatur im 19. Jahrhundert in Anschluss an Linnés Einteilung lebhaft diskutiert wurde. Linné hatte Rhododendren und Azaleen zwar in Verbindung zueinander betrachtet, diese aber formal in zwei Gattungen getrennt. Im Sprachgebrauch hat sich diese Unterscheidung bis heute etabliert, auch wenn sie in den 1830er Jahren revidiert wurde.¹⁰⁸ Dieser Zeitraum fällt zusammen mit der von Stifter proklamierten Zeit der Handlung im *Nachsommer*. Sowohl die Anwesenheit genau dieser Pflanzen in Risachs Garten als auch die Erwähnung durch Heinrich lenken deshalb subtil die Perspektive auf das taxonomisch-enzyklopädische Projekt der Benennung und Systematisierung der natürlichen Welt. Auch die Schwierigkeit, eine einmal gefasste Einteilung durchzuhalten, je mehr neues Wissen über nahezu unzählige Pflanzenarten zugänglich wird, zeigt sich. In diesem Kontext wird auch Heinrichs Vorgehen bei der Kategorisierung von Pflanzen lesbar. Er entwickelt auf Basis von Kritik an der Nomenklatur Linnés eigene Maßstäbe zur Beschreibung und Gruppierung von Pflanzen, die die gängigen Systeme in seinen Beobachtungen ergänzen.¹⁰⁹ Stifters Schreiben über Natur und ihre Wissenschaften beansprucht also nicht, wissenschaftliche Neuerungen eigens zu produzieren, thematisiert, integriert und problematisiert aber sehr wohl die jeweiligen Erkenntnisse und Debatten der Fächer.¹¹⁰ Auf die Spitze getrieben wird der

108 Vgl. Philipson, William und Melva Philipson: »The Taxonomy of the Genus: A History«, in: Postan, Cynthia (Hg.): *The Rhododendron Story: 200 Years of Plant Hunting and Garden Cultivation*, London: The Royal Horticultural Society 1996, S. 22–37, hier S. 23f.

109 In dieser Hinsicht steht er in der Nähe des Vorgehens Alexander von Humboldts, der mit einem »physiognomisch-morphologischen Blick« vor allem die Gestalt von Pflanzen fokussierte. Schössler: »Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters Nachsommer«, S. 267. Vgl. auch Begemann: »Adalbert Stifter und das Problem der Beschreibung«, S. 199; Schubenz, Klara: »Botanik/Wald«, in: Begemann, Christian und Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 257–262, hier S. 258.

110 Vgl. Detering, Heinrich: *Menschen im Weltgarten: die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt*, Göttingen: Wallstein 2020, S. 17.

Zuwachs an neuen, in ein bestehendes System zu integrierenden Informationen durch die Erwähnung von Ananas und derjenigen Gewächse, die Heinrich als »neuholländisch« bezeichnet und sie somit in einer von den Alpen weit entfernten, schwierig erreichbaren Region verortet.

Selbstverständlich kommt es im Rosenhaus bezüglich der Einordnung auch bisher unbekannter Pflanzen aber zu keiner offen ausgetragenen Problematik. Hier lassen sich die Gewächse einwandfrei bestimmen und einordnen, wie es der Hinweis auf die den einzelnen Gewächsen beigegebenen Aufschriften dokumentiert. Die Natur wird rund um den Asperhof vordergründig in einem widerspruchsfreien und geordneten Zustand präsentiert, die gleichwohl den zunehmenden Einfluss des Menschen auf die Natur zeigt, auch ausgelöst durch ihre Kategorisierung. Der potentiellen Bedrohlichkeit einer natürlichen, derart ungezähmten Natur steht das Sammeln als zählendes Element gegenüber.¹¹¹ Sinnbildlich steht für diese Verhältnisse die rosenbewachsene Wand des Hauses.

Ich trat zuerst näher an das Gitter, um einzelnes zu betrachten. Ich sah nun wirklich die reinliche Erde, in welcher die Stämmchen standen, und die nicht von einem einzigen Gräschen bewachsen war. Ich sah das gutbestrichene Holzgitter, an welchem die Bäumchen angebunden, und an welchem ihre Zweige ausgebreitet waren, daß sich keine leere Stelle an der Wand des Hauses zeigte. (HKG 4,1, S. 148)

Seinen Betrachtungsmodus beschreibend, zeichnet Heinrich hier ein Bild eines ursprünglichen Naturproduktes, als ein nun in geordneten, den Ansprüchen des Menschen entsprechenden Kategorien kultiviertes Objekt. Kein Unkraut stört das vollkommene Bild, sogar die Erde, in der die Pflanzen wachsen, ist ganz entgegen ihrer Natur reinlich, und nicht ein Bereich der Wand, an der die Rosen zur Zierde positioniert sind, ist mehr zu sehen. Auffällig ist bei dieser Betrachtung der Pflanzen, dass der Blick des Erzählers sich gerade nicht auf die einzelne konkrete Rose richtet. Registriert wird vor allem, was nicht anwesend ist – Unkräuter und Schädlingsbefall –, und nicht beschrieben werden die charakteristischen Einzelheiten der Pflanze, kein Wort über die Entwicklungsstadien der Blätter spezifischer Rosenpflanzen, kein Blick für ihre zartsprießenden, manchmal sogar rötlich gefärbten, meist noch ganz schmalen

111 Vgl. Finkelde: »Tautologien der Ordnung: Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter«, S. 6.

frischen Blätter, deren Ränder später zackig gesäumt sind. Und obwohl ihre verschiedenen Farben »das reine[] Weiß [...] das gelbliche und röthliche Weiß [...] das zarte Roth [...] Purpur und [...] das bläuliche und schwärzliche Roth« (HKG 4,1, S. 47) von Heinrich registriert werden, bleiben einzelne Blütenblätter in ihrer Form, ihrer Struktur und der oft samtigen Oberfläche unerwähnt. Stattdessen wird sichtbar gemacht, in welcher nicht nur farblichen Fülle die Rosenpflanzen vorhanden sind und wie sie kultiviert werden. Auch anhand dieser wohlorganisierten, als vollkommen präsentierten Zusammenstellung von Rosen wird das enzyklopädische Sammlungsideal virulent.¹¹² Neben der räumlich sichtbaren Ordnung der Pflanzen, die ganz so wachsen, wie es von ihrem Sammler gewünscht und durch Einflussnahme forciert wird, weisen gerade die ihnen beigegebenen Paratexte auf die übergeordnete Ordnungsstruktur hin.

An jedem Stämmchen hing der Name der Blume auf Papier geschrieben und in einer gläsernen Hülse hernieder. Die gläsernen Hülsen waren gegen den Regen geschützt, indem sie oben geschlossen, unten umgestülpt, und mit einer kleinen Abflussrinne versehen waren. Nach dieser Betrachtung in der Nähe trat ich wieder zurück und besah noch einmal die ganze Wand der Blumen durch mehrere Augenblicke. (HKG 4,1, S. 148f.)

Der Fokus des Schreibens über Natur liegt hier ganz eindeutig auf der Darstellung der Rose als Teil eines größeren Ganzen. Die einzelne Rosenpflanze innerhalb des Ensembles ist also, das zeigt das ihnen jeweils hinzugefügte Papier mit der namentlichen Bezeichnung, eine Vertreterin, die nicht für sich selbst als Individuum Sammlungsbestandteil ist, sondern als Stellvertreterin für eine ganze Rosenart, auf die sie mit ihrer Anwesenheit in Kombination mit der entsprechenden Bezeichnung verweist.¹¹³ Bei seinem ersten Besuch in Risachs Haus bemerkt Heinrich diesen Fokus: »Es waren zudem fast alle Rosengattungen da, die ich kannte, und einige, die ich noch nicht kannte« (HKG 4,1, S. 47). Gemeinsam als jahreszeitlich gebundene Blütenwand sind sie der räumliche Bezugspunkt und zeitlicher Ordnungsrahmen für die Rosenhausgesellschaft und Erinnerungsträgerinnen für ihren Besitzer. Um all diese

112 Vgl. Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 219.

113 Vgl. Begemann: »Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters«, S. 120; Grätz: *Musealer Historismus: die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 222.

Funktionen erfüllen zu können, kommt ihnen Pflege und Aufmerksamkeit zu, hier werden sie gleichermaßen zum Teil eines noch größeren Systems, das in Hinblick auf Fragen von Macht, Ökologie und die Rolle des Sammlers relevant wird. Denn all jene Gattungen müssen vor dem Einfluss natürlicher Wetterphänomene geschützt werden, als seien entsprechende aufwendige Maßnahmen, die selbstverständlich nicht als solche benannt werden, insgesamt notwendig, um die hier präsentierte Ordnung dauerhaft beizubehalten. Gleichzeitig wird dadurch aber, und hier liegt die Differenz des poetischen Schreibens über Natur im Vergleich zu wissenschaftlichen Texten, jener Anspruch auf eine eindeutige Kategorisierung zumindest subtil problematisiert.

Das Rosenhaus als Raum der Bildung: Zwischen Wunderkammer und Museum, zwischen Naturwissenschaft und Kunst

Der Freiherr von Risach macht das Rosenhaus zu einem Raum, in dem die Bildung des Einzelnen eng mit den Dingen der Sammlung und darüber hinaus mit ihm als Sammler verknüpft ist.¹¹⁴ Der Zugang zu seinem Ensemble ist nicht nur im Sinne des Betretens der Räumlichkeiten über Risach als Persönlichkeit geregelt. Auch mit seinen Narrationen bindet der Freiherr ein tieferes Verständnis der Sammlungsbestände an sich selbst. Er gewährt Bildungserlebnisse, die eng mit dem Sammlungsraum und den zugehörigen Gegenständen verbunden sind und die ohne seine Narrationen unvollständig bleiben müssten.¹¹⁵ Während dezidierter Lernsituationen verbinden sich Erzählung und Dinglichkeit durch die Person des Sammlers. Die Wege der Bildung sind dabei, ebenso wie das Rosenhaus, an der Schwelle zwischen Bildungsprinzipien in Wunderkammern und musealer Bildung im Sinne des 19. Jahrhunderts angesiedelt. Die Beziehung zwischen Risach als Sammler sowie Heinrich und Gustav, den beiden jüngeren Männern, die viel Zeit auf dem Asperhof verbringen, ist

114 Vgl. McIsaac, Peter M.: »The museal path to Bildung: collecting, exhibiting and exchange in Stifter's *Der Nachsommer*«, *German Life and Letters* 57 (2004), S. 268–289, hier S. 269.

115 Elisabeth Häge argumentiert in ihrer Studie zu den Dimensionen des Erhabenen in Stifters Prosa überzeugend, dass gerade auch die Erlebnisse Heinrichs mit unkultivierter Natur abseits der Ordnungsstrukturen Risachs über »das Gefühl des Erhabenen« zu seiner Persönlichkeitsbildung beitragen. Häge: *Dimensionen des Erhabenen bei Adalbert Stifter*, S. 294. Diese Beobachtung kann als ein komplementärer Aspekt zu der hier dargestellten Bildung, die innerhalb des Rosenhauses initiiert wird, betrachtet werden.

jeweils von einem Wissensgefälle geprägt. Während Risach für seinen Ziehsohn Gustav ganz augenscheinlich die Rolle eines Lehrers einnimmt, die Inhalte seines Unterrichts plant, seine Lektüren vorauswählt und seinen Wissenszuwachs überprüft, ist der Freiherr für Drendorf vordergründig ein Mentor.¹¹⁶ Wenn Heinrich dem Unterricht Gustavs in der Naturlehre beiwohnt, wird die Verbindung, die Risach zwischen den Objektbeständen und dem Unterrichtsstoff herstellt, besonders sichtbar:

Er beschrieb eine Erscheinung, er machte die Erscheinung recht deutlich, zeigte sie, wenn es möglich war, mit den Vorrichtungen seiner Sammlung, oder wo dies nicht möglich war, suchte er sie durch Zeichnung oder Versinnbildlichung darzustellen. (HKG 4,1, S. 218)

Das in den frühneuzeitlichen Wunderkammern praktizierte Prinzip, Gästen und im 18. Jahrhundert auch Schülergruppen in den Sammlungsräumen einzelne Stücke zu zeigen und anhand dieser Prinzipien der Naturlehre darzustellen, hat Stifter zu einem Grundprinzip von Risachs Bildungsmethoden im Rosenhaus gemacht.¹¹⁷ Fragen der Bildung konzentrieren sich im ersten Band des Romans und während der ersten Besuche Heinrichs vor allem auf die Naturlehre. Dies ist das Gebiet, in dem Heinrichs Interessen liegen, als er die Bekanntschaft Risachs macht. Ein zentraler Lernprozess Heinrichs zeigt sich über den Verlauf der Handlung. Während seiner frühen Besuche auf dem Asperhof und auch den zeitlich um diese Besuche angesiedelten Forschungsaufenthalten Heinrichs in den Bergen sind es vor allem die Phänomene der Natur, die seine Aufmerksamkeit erregen. Je mehr Heinrich sich mit Risach unterhält, die Fragestellungen ergründet, anhand derer der Freiherr seine Sammlungsbestände zusammenstellt und die Arbeiten seiner Angestellten koordiniert, desto mehr verändern sich die Schwerpunkte seiner Aufmerksamkeit. Heinrich interessiert sich zunehmend für die Geschichtlichkeit der Natur und bemerkt die Veränderung seiner Interessen:

116 Gerhart Mayer beschreibt Risachs Rolle für Drendorf als vorbildhaft und setzt diese in einen Gegensatz zu den erzieherischen Figuren anderer Bildungsromane. Vgl. Mayer, Gerhart: *Der deutsche Bildungsroman: von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart: J.B. Metzler 1992, S. 130.

117 Vgl. Kapitel III.2.3 für die Sammlung Daniel Majors und die Franckeschen Stiftungen in Halle/Saale.

Solche Fragen stimmten mich ernst und feierlich, und es war, als wäre in mein Wesen ein inhaltsreicheres Leben gekommen. Wenn ich gleich weniger sammelte und zusammentrug als früher, so war es doch, als würde in meinem Inneren bei weitem mehr gefördert als in vergangenen Zeiten. (HKG 4,2, S. 32)

In Heinrichs Bildungsweg vollzieht sich gewissermaßen jene Bewegung, die auch die Wissenschaften im 19. Jahrhundert beschreiben.¹¹⁸ Das Sammeln ist integraler Bestandteil des Prozesses der Erkenntnisbildung, und erst wenn genügend Datenmengen, auch in Form von Objekten, akkumuliert wurden, kann eine sinnvolle Denkbewegung stattfinden. Heinrich reflektiert über diese Entwicklung, indem er gedanklich feststellt, dass die Sammlung der Stoffe und ihre Einzeichnung für seine Bestrebungen nicht mehr ausreichend seien und er sich nun viel häufiger nach den zugrunde liegenden Ursachen von Phänomenen fragt, »warum etwas sei, und um die Art, wie es seinen Anfang genommen habe« (HKG 4,2, S. 187).

Stifter fügt der Bildung seines Ich-Erzählers Drendorf eine weitere, ästhetische Perspektive hinzu, die sich in dessen Konsultation von Dichtung und seinen malerischen Versuchen, die an seine Zeichnungen zu wissenschaftlichen Zwecken anknüpfen, manifestiert.

So wie ich früher Gegenstände der Natur für wissenschaftliche Zwecke gezeichnet hatte, wie ich bei diesen Zeichnungen zur Anwendung von Farbe gekommen war, wie ich ja vor Kurzem erst Geräthe gezeichnet und gemalt hatte: so versuchte ich jetzt auch den ganzen Blick, in dem ein Hintereinanderstehendes im Dufte Schwebendes vom Himmel sich Abhebendes enthalten war, auf Papier oder Leinwand zu zeichnen und mit Öhlfarben zu malen. (HKG 4,2, S. 34)

Für Heinrichs Lernen und seine Beschäftigung mit den unterschiedlichen Interessengebieten zeigt sich durch diesen neuen ästhetischen Betrachtungsschwerpunkt ein Vorher und ein Nachher seines Sehens. Diese Veränderung ist von seinem Mentor Risach genau vorhergesehen worden, wie sich anhand des Austausches der beiden vor der Marmorstatue im Rosenhaus entfaltet. Dieser ist angeschlossen an eine geradezu ekstatische ästhetische Erfahrung, die Heinrich macht, während er die Statue beleuchtet durch ein Gewitter genau

118 Vgl. Begemann: »Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters«, S. 121.

ansieht, sie geprägt durch seine Homer-Lektüre mit der mythologischen Nau-sikaa vergleicht und sich immer wieder ihrer Schönheit vergewissert, die seiner Ansicht nach so rein sei, als könne die Statue augenblicklich lebendig werden. Heinrich kann nur schwer begreifen, wie ihm diese Wahrnehmung der Schönheit während seiner bisherigen Besuche auf dem Asperhof entgangen sein mochte, und spricht seinen Gastgeber an, weshalb dieser ihn nicht darauf hingewiesen habe. Auf die Rückfrage Risachs, wer dem Besucher nun die Schönheit der Bildsäule offenbart habe, antwortet Heinrich, dass er »es selber gesehen« (HKG 4,2, S. 75) habe, und initiiert damit die Erläuterung Risachs: »Nun dann werdet ihr es um so sicherer wissen und mit desto größerer Festigkeit glauben, [...] als wenn euch jemand eine Behauptung darüber gesagt hätte.« (ebd.). Der Freiherr hat seinem Besucher also wohlweislich keinen Hinweis auf die Bedeutsamkeit des Kunstwerkes in seiner Sammlung gegeben, bevor dieser nicht durch den Fortschritt seiner Bildung selbst in der Lage dazu war, die Statue entsprechend wahrzunehmen.¹¹⁹

Dass diese in der Vertiefung von Wissensbeständen und ihrem Verständnis eine hohe Bedeutsamkeit haben, belegen wiederum die mit den Objekten verknüpften Erzählungen des Sammlers. Der eigenen visuellen Wahrnehmung schreibt der Freiherr für die Initiierung von Bildung also eine höhere Qualität zu als der Erzählung oder dem Gespräch und ruft so einmal mehr die Wissensformation der Wunderkammer auf.

Seinen veränderten Blick auf Kunstwerke bemerkt Heinrich nun auch selbst, beispielsweise bei einem Besuch auf dem Sternenhof der Familie Tarona, die in den Gartenanlagen einen Brunnen hat, der die Statue einer

119 Dieses Prinzip gilt für jegliche Entwicklung hinsichtlich Heinrichs Bildung. Begemann führt für die Voraussicht, die Risach und auch Heinrichs Vater in allen Bereichen von Heinrichs Beschäftigung mit Objekten der Natur, ihren Gesetzen und der Ästhetik haben, die Analogie zum Märchen *Der Hase und der Igel* der Gebrüder Grimm ein. Der Vergleich könnte kaum trefflicher sein: Unerheblich, in welcher Thematik Heinrich einen Fortschritt macht oder eine neue Erkenntnis erwirbt, der Freiherr oder Drendorf senior haben diese Entfaltung vorhergesehen und gewartet, bis Heinrich am festgelegten Zielpunkt eintrifft. An dieser Stelle manifestieren sich auch die Unterschiede, die Risach innerhalb seiner Prinzipien der Bildung zwischen Heinrich und Gustav macht. Während Gustav, wie oben ausgeführt, nach genauen Lehrplänen unterrichtet wird, gleicht Heinrichs Bildung einem naturgesetzlichen Prozess, auf den unter allen Umständen Rücksicht genommen wird. Vgl. Begemann: *Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren*, S. 340f.

Nymphe beherbergt: »Früher hatte ich den wunderschönen Marmor bewundert, deßgleichen mir nicht vorgekommen war; jetzt erschien mir auch die Gestalt als ein sehr schönes Gebilde.« (HKG 4,2, S. 124). Hat ihn also vor der Veränderung seiner Wahrnehmung das Material, aus dem die Statue gefertigt ist, für diese eingenommen, so gewinnt mit zunehmender Bildung und Perspektivierung vor allem die ganze Gestalt sein Wohlwollen und verleitet ihn dazu, sie genauestens zu betrachten.

Risach gewährt Heinrich über Jahre immer wieder lange Aufenthalte im Rosenhaus, während derer er dem Gast die genauen Beweggründe für die Anlage seiner Sammlung, sein Kunst- und Wissenschaftsverständnis erläutert. Diese Bildung ist als Grundlage der Sicherung der Bestände Risachs zu betrachten. Er wählt Heinrich als Ehemann für seine Ziehtochter Natalie Taronna aus: »Habe ich es gut gemacht, Natta,« sagte mein einstiger Gastfreund, »daß ich dir den rechten Mann ausgesucht habe?« (HKG 4,3, S. 265). Diese wird als Erbin des Rosenhauses eingesetzt. Das Ehepaar verspricht dem Freiherren nach Sichtung der entsprechenden Papiere unaufgefordert die Absicht, den Bestand und die Ordnung des Rosenhauses über dessen Tod hinaus erhalten zu wollen.

»Daß wir, wenn du uns dereinst in dieser Welt früher verlassen solltest als wir dich, keine Veränderung in allem, wie es sich in dem Hause und der Besitzung vorfindet, machen wollen, damit dein theures Andenken bestehe und forterbe,« sagten wir. (HKG 4,3, S. 280)

Obwohl Risach dieses Versprechen vordergründig nicht annimmt, hat er durch seine Vorbereitungen und Erbfolgen dafür gesorgt, dass seine Sammlung in den von ihm erdachten Strukturen auch über den eigenen Tod hinaus beständig bleiben und seine Ideen repräsentieren wird.¹²⁰ Dies kann auch als Formierung von Status und Macht des Sammlers gelesen werden.

IV.1.6 Status und Macht durch Sammlung im Rosenhaus

Über die Motive zur Anlage von frühneuzeitlichen Wunderkammern ist bekannt, dass, gerade für fürstliche Kollektionen, Repräsentation, vor allem Machtrepräsentation über den Kosmos, eine entscheidende Rolle spielte. Über

120 Vgl. Vedder: »Zwischen Depot und Display: Museumstechniken in der Literatur des 19. Jahrhunderts«, S. 40.

die Bestände aus wissenschaftlichen Kreisen lässt sich in Erweiterung dieser Motivik nachweisen, dass auch diese dem Status des Sammlers zuträglich gewesen sind. Auch das Ensemble Risachs kann unter den Gesichtspunkten des Statuserwerbes und der Machtausübung betrachtet werden.

Ganz offensichtlich ist, dass sich auch über die von Risach erworbenen Sammlungsobjekte und die Räumlichkeiten ihrer Unterbringung ein sozioökonomischer Status ausdrückt, der den Freiherren erheblich von der Landbevölkerung, in deren Umgebung sein Rosenhaus steht, abgrenzt.¹²¹ Risach ist dazu in der Lage, eine ganze Reihe an Personen zu beschäftigen, deren Aufgabe es ist, die unterschiedlichen Sammlungsbereiche zu pflegen und auszubauen. Beispielhaft stehen für diese der Künstler Eustach und sein Bruder Roland, die für den Freiherren nicht nur wichtige Ratgeber sind, sondern durch ihre Reisetätigkeit auch Objekte ausfindig machen, die als Teile der Sammlung Risachs in Frage kommen. Mit diesem Aspekt einher geht auch ein sozialer Status, der durch die Betätigung als Sammler verstärkt wird und sich mittels des gesellschaftlichen Ansehens, das Risach zuteilwird, manifestiert.¹²² Heinrich Drendorf bringt dies nicht ohne ein gewisses Maß an Bewunderung zum Ausdruck:

Und wirklich mußte man sich auch zum Danke verpflichtet fühlen, daß es einen Mann gab, wie mein Gastfreund war, der aus Liebe zu schönen Dingen, und ich muß wohl auch hinzufügen, aus Liebe zur Menschheit, einen Theil seines Einkommens seiner Zeit und seiner Einsicht opfert, um manch Edles dem Verfall zu entreißen, und vor die Augen der Menschen wohlgebildete

121 Dies wird auch in der Rhetorik deutlich, die Heinrich wählt, um Risach und seinen Besitz im Vergleich zu anderem ihm Bekannten zu beschreiben. Immer sind es der Freiherr und sein Rosenhaus, die »alles Umliegende übertreffen«. Leucht, Robert: »Ordnung, Bildung, Kunsthandwerk. Die Pluralität utopischer Modelle in Adalbert Stifters *Der Nachsommer*«, in: Camper, Michael und Karl Wagner (Hg.): *Figuren der Übertragung: Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*, Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen, Band 9, Zürich: Chronos 2009, S. 289–306, hier S. 294.

122 Dieser Status wird noch vermehrt, indem das Rosenhaus, gerade zur Rosenblüte, aber auch zu anderen Zeiten von Besuchern aufgesucht wird, die somit ihrerseits signalisieren, dass die Sammlung und ihr Sammler des Besuches wertig sind. In Bezug auf Reisebeschreibungen Montaignes und Keyßlers vgl. Kemp, Wolfgang: »Die öffentlichen Erfahrungsräume des Reisenden: die Welt (Montaigne), die Dingwelt und die Welt der Höfe (Keyßler)«, in: Cárdenas, Livia et al. (Hg.): *Keyßlers Welt: Europa auf Grand Tour*, Göttingen: Wallstein 2018, S. 59–82, hier S. 69.

und hohe Gestaltungen zu bringen, daß sie sich daran, wenn sie dessen fähig sind und den Willen haben, erheben und erbauen können. (HKG 4,3, S. 57)

Zu erkennen ist hier auch, dass nicht allein die finanziellen Mittel und die mit diesen erworbene Sammlung zum Status des Freiherren beitragen. Auch das Wissen des Freiherren und seine Bereitschaft, dies mit einer semiöffentlichen Gruppe von Menschen zu teilen, trägt zu seinem Status bei.

An diese Bereitschaft angeknüpft ist die Perspektive auf Machtstrukturen, die der Freiherr durch seine enge Verbindung mit seiner Sammlung ausübt, in der gerade der Besitz der Dinge eine konstitutive Voraussetzung für Erkenntnisgewinn ist. Risach hat einen Kosmos organisiert, dessen Zentrum – das wird trotz und gerade wegen der beständigen Beteuerung von Objektivität deutlich – er selbst ist. Die Erkenntnisse aus seiner sammlerischen Tätigkeit nutzt er, um alle Bestandteile seiner Sammlungen den eigenen Zielen zuträglich zu gestalten. Im Zentrum seiner Anstrengungen steht die Rosenblüte. Ihre von Risach und seinen Angestellten wohlgeordnet präsentierte Schönheit soll auf die bestmögliche Weise unterstützt werden – dass es sich auch hier jedoch vor allem um die Durchsetzung Risachs persönlicher Beweggründe handelt, zeigt nicht zuletzt die Verortung der Rosen an einer Wand des Hauses, die ihren pflanzlichen Bedürfnissen eher abträglich ist. Risach legt sich hier »seine eigene Geschichte in einem memorativen Zeichen«¹²³ an. Er verweist damit, vor allem für sich selbst, auf seine unerfüllte Jugendliebe zu Mathilde Tarona, denn die an seinem Haus installierte Rosenwand ist eine Reminiszenz an eine ähnliche Anlage an ihrem Elternhaus.

In den Anlagen rund um Risachs Besitz entstehen die größten Schäden an Pflanzen durch das Wirken von Insekten. Diese Beschädigungen werden im Rosenhauskosmos akribisch bekämpft. Um die menschlich vorgegebene Gestaltung und Ordnung des Gartens, vor allem der Rosen, beständig zu erhalten, nutzt Risach ein Mittel aus der Natur. Der Freiherr hat das Zusammenwirken von Vögeln und Insekten genau studiert und greift nun auf Erstere zurück, um Letztere von seinen wertvollen Pflanzen fernzuhalten. Wie effizient diese Methode ist, erläutert der Gastfreund gegenüber Heinrich Drendorf:

»Die Vögel sind in diesem Garten unser Mittel gegen Raupen und schädliches Ungeziefer. Diese sind es, welche die Bäume Gesträuche die kleinen

123 Begemann: Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren, S. 348.

Pflanzen und natürlich auch die Rosen weit besser reinigen, als es Menschenhände oder was immer für Mittel zu bewerkstelligen im Stande wären. [...]« (HKG 4,1, S. 152)

Wenngleich der Freiherr auch betont, »das Vogelgeschlecht« (HKG 4,1, S. 159) sei »von Gott« (ebd.) dazu bestimmt, jene kleinen Larven der Insekten an Orten im Garten zu entdecken, die für das menschliche Auge kaum zu finden wären, so wird an seinen Ausführungen doch ersichtlich, wie sehr er die dominierende Instanz in diesem Gefüge ist. So muss Risach die Vögel, anders als es eine göttliche, und damit für den Freiherren natürliche, Aufgabe vermuten ließe, regelrecht »erziehen« (HKG 4,1, S. 155), damit sie seinen Ansprüchen für den Schutz der Rosen gerecht werden können. Er gibt den Vögeln zu diesem Zweck in den wärmeren Monaten Futter, aber nur gerade so viel, wie nötig ist, um »einen Nahrungsmangel zu verhindern« (HKG 4,1, S. 155). In den Wintermonaten füttert der Freiherr die Tiere dann gänzlich, aber nicht etwa zu wohltätigen Zwecken, sondern dezidiert, um sie »an den Platz zu fesseln« (HKG 4,1, S. 155).

Durch diese von Risach initiierten Machtgesten gegenüber Fauna und Flora wird der Garten des Asperhofes gemäß seiner eigenen Beschreibung zu einem »Käfig ohne Draht Stangen und Vogelthürchen« (HKG 4,1, S. 161). Der Freiherr betrachtet die Maßnahmen zum Schutz der von ihm erdachten Ordnung im Vergleich zur gängigen Praxis, Vögel in Käfigen einzusperren, mehr als Wohltat.¹²⁴ Die Wege, um im Rosenhaus Schönheit durch Ordnung zu garantieren, unterliegen gänzlich den Wertmaßstäben des Freiherren. Er schreckt beispielsweise nicht davor zurück, auch noch drastischere Instrumente einzusetzen, sollte sich ein Bestandteil des Kosmos seinen Methoden nicht fügen: »Als ein böser Feind zeigt sich der Rothschwanz. Er flog zum

124 Dass es sich in diesem Zusammenhang nicht um eine gütige oder selbstlose Geste handelt, die der Natur zu ihrer wahren Gestalt verhilft, und auch nicht, wie man auch vermuten könnte, um Maßnahmen im Geiste ökologischer Bestrebungen, wird deutlich, wenn man den Blick auf das im Roman weitestgehend ausgeblendete Außen lenkt. Indem Risach die nützlichen Vögel mehrheitlich in seiner Gartenanlage bindet, können diese im Umland nicht ihre zuträgliche Wirkung gegen den Raupenfraß an Pflanzen entfalten und fördern so eine »drastische Produktion von Ungleichgewicht«. Begemann: Die Welt der Zeichen, S. 345. Die Natur changiert diesbezüglich nahezu zwischen einem Gegenüber des Menschen, das sich einerseits zuträglich funktionalisieren lässt, andererseits aber auch in einer Opferrolle gesehen werden kann. Vgl. zu Letzterem Detering, Heinrich: Holzfrevl und Heilsverlust: die ökologische Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff, Göttingen: Wallstein 2020, S. 253, Fußnote 20.

Bienenhause, und schnappte die Thierchen weg. Da half nichts als ihn ohne Gnade mit der Windbüchse zu tödten« (HKG 4,1, S. 170). Um also jene wenigen Insekten zu schützen, die seinem Plan zuträglich sind, wird eine ganze Vogelart zum Feind erklärt und muss aus dem Garten des Rosenhauses verschwinden.

Das Rosenhaus und in ihm der Freiherr von Risach sind Zentrum einer eigenen Welt, eines eigenen Mikrokosmos, der sich Heinrich in der Entfernung als ein Ausschnitt der Wirklichkeit offenbart:

Ich sah mit meinem Fernrohre, das ich aus dem Ränzlein genommen hatte deutlich den weißen Punkt des Hauses, [...] und hinter dem Hause sah ich die duftigen Berge. Wie war nun der Punkt so klein in der großen Welt. (HKG 4,1, S. 179).

Heinrich Drendorf wirft – in seiner Bewegung aus der Welt des Rosenhauses heraus, zurück in seine ursprüngliche Lebenswelt – einen Blick auf das Gebäude und seine Umgebung. Seine Wahrnehmung des Rosenhauses als »kleiner Punkt in der großen Welt« setzt diese beiden topischen Erfahrungsräume zueinander in Bezug. Als Kontrastfolie zu den ausführlichen Begehungen und Beschreibungen der Häuslichkeit und der zugehörigen Umgebung, die es außergewöhnlich umfänglich und groß wirken lassen, ist der Asperhof nun Miniatur innerhalb des Allumfänglichen, verstärkt durch die Erwähnung der Berge, vor denen das Haus nochmals kleiner wirken muss. In dieser Darstellung gibt Stifter einen entscheidenden Schlüssel zum Verständnis des im *Nachsommer* präsentierten Weltbildes. Gerade weil sich das Rosenhaus, wenn sich Lesende analog zu Heinrich in ihm befinden, den Reihungen der Dinge und dem mit ihnen verbundenen Weltwissen hingeben, muss der Sammlungsraum zwangsläufig allumfänglich wirken. Erst mit dem Schritt aus dem Gebäude und seinen Anlagen heraus, erst im Vergleich mit der massiven Bergwelt der Alpen kann diese Weltsicht in Relation gesetzt werden. Indem Stifter innerhalb dieses Mikrokosmos die Sammlungsformationen – also dezidierte Aneignungen und Versuche, die dingliche Welt zu ordnen – korrespondieren lässt, weist er auf diese Tatsache hin. Die menschlichen Aneignungsversuche werden räumlich in Relation zueinander gebracht, ihre Charakteristika werden deutlich. Auf diese Weise gibt die nachsommerliche Weltaneignung über Umwege den Blick frei dafür, dass keine Ordnung der

Dinge, auch nicht die des Freiherren von Risach, und mit ihr keine Erklärung der gesamten Welt eine finale, eine unfehlbare sein kann.¹²⁵

IV.2 Theodor Fontanes *Vor dem Sturm*: Die Wunderkammer als Reflexionsraum des Museums

Kurz nach seinem Erscheinen 1878 verteidigt Theodor Fontane seinen ersten Roman in einem Brief an Paul Heyse gegen dessen kritische Anmerkungen.¹²⁶ Heyse hatte sich unter anderem daran gestört, dass *Vor dem Sturm* die seiner Meinung nach für die Geschichte essentiellen Dinge nicht hinreichend in den Blick nehme.¹²⁷

Aber die Stärke unseres Freundes, zu jeder Scholle, zu jedem Sandkorn in dieser Scholle, hat meines Erachtens auf die Gestaltung des Ganzen, mehr als gut war, ihren zerstückelnden, zerbröckelnden Einfluß geübt. [...] und was das schlimmste ist, nicht alle diese Figuren sind von solcher Wichtigkeit für die Geschichte selbst.¹²⁸

Fontane erläutert daraufhin seinen Standpunkt: Es handle sich bei diesem ersten Roman um einen »Vielheits-Roman«, der statt einem einzigen Helden das

125 Mit anderer Ausrichtung auf die Naturwissenschaften und die Erwartungen an sie in den 1850er Jahren vgl. Ritzer, Monika: »Die Ordnung der Wirklichkeit. Zur Bedeutung der Naturwissenschaft für StifTERS Realitätsbegriff«, in: Doppler, Alfred (Hg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biographie – Wissenschaft – Poetik*, Tübingen: Niemeyer 2012, S. 137–162, hier S. 157.

126 Vor dem Erscheinen als zusammenhängender Roman ist *Vor dem Sturm* zwischen 1877 und 1878 in 65 einzelnen Kapiteln wöchentlich in der Zeitschrift *Daheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen* erschienen. Vgl. dazu die Anmerkungen in den von Christine Hehle edierten Bänden der Großen Brandenburgischen Ausgabe, hier: Band 1, S. 463.

127 Vgl. Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane: soziale Romankunst in Deutschland, Stuttgart Weimar: Metzler 1994, S. 130; Für eine pointierte Überblicksdarstellung der Rezeptionsgeschichte von *Vor dem Sturm* vgl. Müllenbrock, Heinz-Joachim: »Theodor Fontanes historischer Roman Vor dem Sturm und die Scottsche Gattungstradition«, in: Müllenbrock, Heinz-Joachim: *Der historische Roman. Aufsätze*, Band 317, Anglistische Forschungen, Heidelberg: Winter 2003, S. 197–207, hier S. 198.

128 Brief von Paul Heyse an Wilhelm Hertz, 27. November 1878. Zitiert nach Christine Hehle, Große Brandenburgische Ausgabe, Erzählerisches Werk, Hier: Band 1, S. 419.