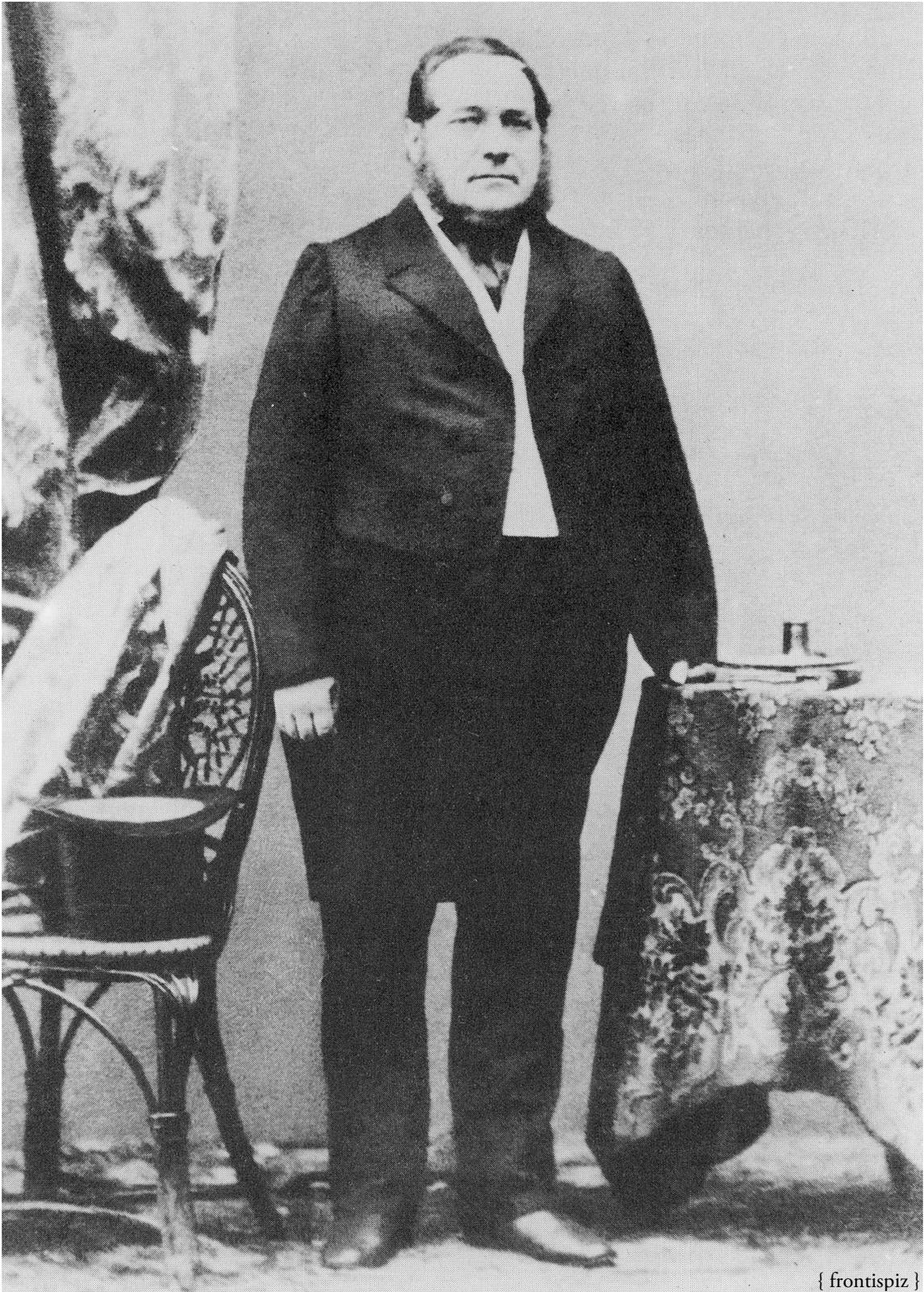


STIFTERS ROSENHAUS



{ frontispiz }

STIFTERS ROSENHAUS

Uwe Bresan

*Betreut durch Prof. Burghardt Grashorn, Bauhaus-Universität Weimar
und Dr. Wolfgang Voigt, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a.M.*

~~~~~

INHALT

ADALBERT STIFTER  
{6}

METHODE & PHANTASMA  
{16}

DOKUMENTATION  
{24}

ARNOLD STADLER  
{56}

JOHANN WOLFGANG GOETHE  
{78}

MICHEL FOUCAULT  
{92}

PAUL SCHMITTHENNER  
{102}

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG  
{112}

ROLAND BARTHES  
{126}

THEODOR FISCHER  
{136}

ANHANG  
{146}

~~~~~

ADALBERT STIFTER

Den schönen Hochsommer kann er nicht genießen. Er hat kaum freie Tage. Das Projekt, an dem er bereits seit einem Jahr arbeitet, muss schließlich bis Anfang September fertig sein. – Der junge, angehende Architekt steht kurz vor seinem Diplom und das Praktikum, in dem er nun schon ein-einhalb Jahre steckt, ist die letzte Zulassungsanforderung. – Er hat die vergangenen Jahre am *Bauhaus* studiert – oder besser gesagt: an dem, was fast 90 Jahre nach Gründung davon noch übrig ist in Weimar. – Zum Abschluss fehlt ihm aber immer noch ein Thema. Das war schon vor einem Jahr so, als er nichts dagegen hatte, dass sein nur als 6-monatiges geplantes zu einem 18-monatigen Praktikum wurde. Jetzt aber freut er sich auf einen verspäteten Sommerurlaub – es ist Ende September – *Nachsommerzeit*: Die Reise führt ihn in die österreichische Bergwelt. Seine Unterkunft für die nächsten zwei Wochen ist eine kleine, unscheinbare Hütte in den Tiroler Alpen. Deren Architekt und Bauherr: Paul Schmitthenner. Errichtet wurde sie 1932 als privates Feriendomizil der Familie. Das Anwesen wird in der Fachliteratur auch unter der Bezeichnung »Lärchenhof« geführt. Was der junge Architekt vorfindet ist vor allem *Einfachheit*. kaltes Wasser fließt den ganzen Tag aus dem Brunnen in einen ausgehöhlten Baumstamm; trockenes Holz für den Ofen liegt in Stapeln um den gemauerten Sockel des Hauses herum. Die Auskragung schützt es vor dem Wetter. – Die Konstruktion, die Verkleidung, das Dach, dessen Schindeln – sogar die Türschließer: alles ist aus Kiefern- oder Lärchenholz. – Und die Erben haben seltenen Respekt vor der *Haltung*, die dieses Haus bis heute bestimmt: Verändert wurde nach dem Tode des Bauherrn wenig. Es gibt Strom und eine Sauna wurde eingebaut. Die Toilette wird installiert, als die Gemeinde Imst einen Anschluss an die Kanalisation ermöglicht. – Vor der Abreise besorgt sich der junge Architekt den Artikel »Die Moderne

baut in den Bergen« von Bruno Reichlin, in dem das Haus beschrieben ist. Es geht ihm dabei vor allem um die Aufnahmen. – Er pflegt auf solchen Reisen ein altes, albernes Ritual: er versucht, die historischen Fotografien nachzustellen. – Vor Ort ist er überrascht: es ist alles noch da – Schränke, Tische, Stühle – sogar der Kerzenständer, den er auf den Fotos deutlich erkennt, steht noch in der großen Wohnstube.



Wieder zuhause, vergleicht er die Bilder: selbst Maserungen im Holz der Wandverkleidung und auf Bodendielen stimmen überein. Bei selbem Licht hätte er fast einhundertprozentige Übereinstimmung erreicht. – Mehr als 70 Jahre liegen zwischen den Aufnahmen. – Die *Bedeutung* dessen, was er da sieht, wird dem jungen Architekten allmählich klar. Es offenbart sich ihm eine vollkommen neue, faszinierende Sicht: er hat ein bis heute bewohntes Architektenhaus vor sich – gebaut in der Nach-*Bauhaus*-Ära – niemals renoviert; niemals auch nur annähernd renovierungsbedürftig gewesen. – Grundriss und Raum sind schlicht und funktional. Die Konstruktion bestimmt Maß und Form. Das Haus ist kaum möbliert; alles ist reduziert und zurückhaltend; kurz:

{ 1 }

Der »Lärchenhof« von Paul Schmitthenner

modern – und trotzdem könnte dieses Haus auch schon 1832 oder vielleicht auch 1732 entstanden sein. – Es steht im Widerspruch zu allem, was er bisher über die Moderne zu wissen glaubte. Im Studium hat der junge Architekt nichts von solchen Häusern gehört: nicht in Konstruktionslehre, nicht in Architekturgeschichte. Und so macht er sich auf den Weg, mehr über den Ursprung jener kleinen, unscheinbaren Hütte in Erfahrung zu bringen: – und findet sein Diplomthema: Das *Rosenhaus* aus jenem umstrittenen Roman *Der Nachsommer* – erschienen 1857 – von jenem berühmtesten aller Dichter Österreichs: Adalbert Stifter (1805-1868). (Ende.)

Architekt nun diesen Zusammenhängen nach. Er versucht sie aufzuzählen, Lücken zu schließen. – Er will dabei keine Geschichte einer *anderen Moderne* schreiben, sondern eine andere Geschichte unserer aller Moderne erzählen. – Und er versucht Interesse zu wecken für jenen Roman, der ihm manchmal fast verloren scheint. – Dabei ist Stifters Ruhm und Einfluss auf die Literatur und Kultur seiner Heimat nur mit der Bedeutung Goethes für Deutschland zu vergleichen. Die Sekundärliteratur zu Stifter füllt Regale – und doch fehlt es außerhalb Österreichs an verständigen Lesern. Er, der mit dem *Nachsommer* einen Höhepunkt moderner Prosa erreicht; er, der das Leben eines Bohemiens führt, als man in der Gesellschaft der ungarisch-österreichischen *k.u.k.* Monarchie vermutlich noch nicht einmal wusste, was das ist; er ist nahezu vergessen. Geachtet und geehrt im eigenen Land, spielt Stifter kaum eine Rolle in der Dichtung anderer Länder. Heute nur noch wenig gelesen und in der breiten Masse hierzulande nahezu unbekannt, ist sein Werk aber doch Teil des klassischen Kanons der deutschsprachigen Literatur. – Unzählige Magister- und Doktorarbeiten sowie zahllose Aufsätze von Fachautoren aus dem Bereich der Kultur- und Literaturwissenschaften wurden bisher über Stifter geschrieben und publiziert. Doch, und das obwohl die Stifterbibliografie als nahezu uferlos gelten kann, hat sich bisher kein Autor dem Einfluss, den Stifter auf die Architektur hatte, gewidmet. Dabei enthält gerade sein *Nachsommer* die wahrscheinlich umfangreichste und detaillierteste Baubeschreibung, die sich in der modernen, deutschen Prosa finden lässt. – Ob und in wie weit sich Stifter dabei für die Schilderungen seines *Rosenhauses* am Vorbild der Häuser Goethes in Weimar bediente, bespricht der junge Architekt in einem dem Geheimrat gewidmeten Kapitel.



{ 2 } Der junge Architekt hatte bei Bruno Reichlin
Im „Lärchenhof“ 1932 gelesen, dass Schmitthenner – der Architekt
jener kleinen Tiroler Alpenhütte – „ein bedingungsloser Verehrer des österreichischen Biedermeierautors“ war.¹ Aus den Ferien zurückgekehrt, nahm er sich deshalb dessen berühmte Erzählung zur Hand. – Und entdeckte darin bisher unerzählte Geschichten: – Er erschloss Zusammenhänge zwischen jener *Nachsommer*erzählung und der Geschichte der Moderne. Er fand Beziehungen, die vergraben unter anderen Erzählungen vergessen worden, und die jenen angeblichen *Blumen- und Käferpoeten* Stifter mit den Neuerungen der Kultur und der Baukunst am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in Verbindung bringen. – In seinem Diplom geht der junge

{ 3 }
... und 2006

¹ Bruno Reichlin: Die Moderne baut in den Bergen, in: Christoph Mayr Fingerle (Hg.): Neues Bauen in den Alpen (Architekturpreis 1995), Basel Boston Berlin, 1996, S. 90

Er folgt aber auch Hinweisen von Seiten renommierter Architekturhistoriker, dass sich

nicht die unbekanntesten Baumeister des letzten Jahrhunderts mit Stifter beschäftigt haben. So benennt Reichlin neben Schmitthenner unter anderen auch Paul Schultze-Naumburg und Theodor Fischer. Deren Festhalten am traditionellen Handwerk und dessen Nutzbarmachung für die Moderne sind für Reichlin ebenso maßgeblich auf den Einfluss Stifters zurück zu führen, wie ihre Form eines umfassenden *Heimatschutzes* – ihr dem Ort angemessenes, materialgerechtes und einfaches Bauen und ihre ebenso darauf hinauslaufenden Bemühungen, die Architektur in die Natur einzupassen – deren Wirkung durch die Architektur gar zu steigern. – Häufig sind es aber lediglich Randnotizen, wie Reichlins Aufsatz, in denen der *Nachsommer* von Seiten der Architekturgeschichte her gewürdigt wird, und es fehlt an einer Zusammenschau. – Dies zu leisten, hat sich der junge Architekt nun vorgenommen. Jeweils ein umfassendes Dossier widmet er deshalb den drei eben erwähnten Architekten – Schmitthenner, Schultze-Naumburg und Fischer. Er weiß, dass er sich damit, zumindest mit den zwei erstgenannten Baumeistern, Protagonisten widmet, die nicht unumstritten sind.

Vier Jahre nach dem Aufsatz Bruno Reichlins erscheint im selben Medium – der Festschrift für den aller vier Jahre stattfindenden Architekturpreis »Neues Bauen in den Alpen« – ein Kommentar oder vielmehr eine Entgegnung zum Text Reichlins von Friedrich Achleitner. Die beiden Texten gegeneinander gehalten, offenbaren das Spannungsverhältnis, in dem sich der junge Architekt mit seinem Diplom bewegt. – Auch Achleitner widmet sich in seinem Text »Bauen in den Alpen – vor und nach Edouardo Gellner« dem Stifterschen *Nachsommer* und dem Duo Schmitthenner und Schultze-Naumburg. Während Reichlin aber deren gebautes Wirken für den *Heimatschutz* als bedeutende Leistungen am Beginn der Moderne würdigt,

sieht Achleitner darin nur Verdrängung – und das in mehrfacher Hinsicht. Erstens: Stifter verdrängt: Achleitner spricht von einer enormen *psychischen Konstruktion*, die „der sich schwer beherrschende, fress süchtige, cholerische, von einer existentiellen Angst besessene [...] sich schließlich aus Angst vor Krankheit, Schmerz und Tod“ selbst entleibende Stifter aufgebaut haben musste, um seinen *Nachsommertraum* einer „harmonischen Natur- und Menschenwelt“ schreiben zu können. – Zweitens: Der Faschismus verdrängt: Die Tatsache, dass es 1940 eben jener idyllische *Nachsommer* ist, „der Tausende Deutsche und Österreicher `im Tornister` in jene Länder begleitet, die sie in Schutt und Asche legen“, deutet Achleitner als „einen verzweifelten Rettungsakt in eine verzweifelt heile Welt.“² – Und Drittens: Schmitthenner und Schultze-Naumburg verdrängen: Deren an Stifter und damit an Traditionen orientierte Architektur sollte, nach Achleitner, deshalb „einmal unter dem Aspekt eines psychischen Schutzmechanismus gegen eine ganz andere gesellschaftliche Wirklichkeit“ analysiert werden.³ – Für Achleitner ist am Ende der Kette klar: Wenn Stifter sich mit seinem *Nachsommer* in eine Gegenwelt flüchtet und die Faschisten diese Flucht nachahmen, indem sie den Roman lesen, sind die der traditionellen Schule angehörenden Architekten, die sich ebenfalls auf Stifter berufen, auch Faschisten, auch Verdränger. – So einfach ist das: – für Achleitner.

Dass der Wunsch Stifters nach menschlicher Sittlichkeit und der damit verbundene Wille, Ordnung zu schaffen, dabei verwandt ist mit den „wissenschaftlichen Ordnungskategorien des 19. Jahrhunderts, also der Moderne“, erfasst Achleitner richtig. Dass er aber dann

² Friedrich Achleitner: Bauen in den Alpen – vor und nach Edouardo Gellner, in: Neues Bauen in den Alpen (Architekturpreis 1999), Basel Boston Berlin, 2000, S. 201

³ ebd. S. 205

in brachialer Verkürzung feststellt, dass „das vor allem auch in Deutschland beheimatete Ordnungsdenken [...] direkt nach Auschwitz geführt“⁴ hat und Stifter so für den Faschismus mitverantwortlich macht, darüber hinaus auch alle, die sich mit Stifter beschäftigen, unter Generalverdacht stellt, ist unverantwortlich.

Am Schluss kommen Achleitner dann aber doch noch endlich Zweifel ob seines Sinn- und Wortungetüms „Verdrängungsarchitektur.“ Dieses Diktum, dass Achleitner eigentlich nur für die Architekten der traditionellen Richtung treffen wollte, gilt nämlich, wenn er ehrlich sein will, für alle modernen Strömungen „zwischen Neobiedermeier und De Stijl.“ Achleitners Problem ist, dass er nicht die eine Richtung verurteilen kann – die er unbedingt verurteilt wissen will – ohne die andere mit dem gleichen Vorwurf zu belegen. – Reichlin, als Schweizer, habe es da vor allem im Umgang mit Stifter, Schmitthenner und Schultze-Naumburg leichter, so der Österreicher Achleitner, denn der schweizerische Begriff von *Heimatschutz* sei „nicht so negativ, kulturpessimistisch und kulturkämpferisch besetzt wie in Deutschland oder Österreich“ – was heißt: bei Achleitner selbst. – Und es sei halt von der Schweiz aus viel einfacher „die fortschrittlichen und konservativen Positionen in den gleichen Personen“ auseinander zu halten. – Was Achleitner hier zur Länderfrage hochstilisiert, ist in Wahrheit ein persönliches Problem. Und Achleitner ahnt, dass er es eigentlich nur selbst ist, der etwas nicht auseinanderhalten kann; nur er selbst es ist, der in den ideologischen Ressentiments seiner Generation befangen ist. – Sein Schlusssatz, es sei „vielleicht [...] der weniger verklemmte Umgang [...] wie ihn Bruno Reichlin versucht, der richtigere Weg“⁵ mag – als ein Eingeständnis

der eigenen Schwäche – durchaus ehrlich gemeint sein.

Dem jungen Architekten ist der Ursprung jener ablehnenden Haltung Achleitners bewusst, doch teilen kann und will er diese Position nicht. Das *Rosenhaus* ist ihm keine *Frage der Dachform*. – Vielmehr versteht er das Leben der *Nachsummerer* als eine Haltung des in-der-Welt-seins, die ihren gebauten Ausdruck im *Rosenhaus* findet. Diese Haltung gegenüber dem Dasein, deutet der junge Architekt mit Friedrich Nietzsche und Michel Foucault – im gleichnamigen Dossier – als bestimmende Idee der Moderne. – Es ist die Idee eines als Kunstwerk ausgearbeiteten Daseins, dessen Ursprünge er in Stifters Erzählung entdeckt. – Der junge Architekt widmet sich in seiner Arbeit also weniger *einem* konkreten *Rosenhaus*; entscheidend ist für ihn nicht die größtmögliche Nähe an die formalen Stifterschen Hausbeschreibungen. An den Protagonisten seiner Geschichte interessiert ihn vielmehr, deren Nähe zu einer von Stifter definierten, ästhetisch überhöhten Lebenskultur.

Dass es Stifter im *Nachsummer* vor allem um die Beschreibung und Definition einer solchen Form des Daseins ging und nicht vordergründig um das Erzählen einer bestimmten Geschichte, zeigt sich allein schon darin, dass der Inhalt des fast tausendseitigen Romans sich in wenigen Sätzen nacherzählen lässt:

Heinrich, der Ich-Erzähler des Romans, und seine Schwester Klothilde sind die Kinder des in der Stadt lebenden Kaufmanns Drendorf. Das von ihm erwirtschaftete Geld und verschiedene Erbschaften sichern der Familie ein gutes Auskommen und der Vater kann es sich leisten, umfassende Sammlungen von Gemälden, Gemmen und Antiquitäten zu erwerben. Auch ist Heinrich nicht gezwungen, einem bestimmten Broterwerb zu verfolgen.

⁴ ebd. S. 201

⁵ ebd. S. 205

Mit der Volljährigkeit macht er sich einfach auf, die Bergwelt seines Landes zu erforschen. Auf einer dieser Wanderungen wird der junge Reisende von einem aufziehenden Unwetter überrascht. Und so hält er Ausschau nach einer Bleibe: „Auch war ein Haus auf einem Hügel, das weder Bauernhaus noch irgend ein Wirtschaftsgebäude eines Bürgers zu sein schien, sondern eher dem Landhause eines Städters gleich. Ich hatte schon früher wiederholt, wenn ich durch die Gegend kam, das Haus betrachtet, aber ich hatte mich nie näher um dasselbe bekümmert. Jetzt fiel es mir um so mehr auf, weil es der nächste Unterkunftsplatz von meinem Standorte aus war. [...] Allein, da ich näher vor dasselbe trat, hatte ich einen bewunderungswürdigen Anblick. Das Haus war über und über mit Rosen bedeckt.“⁶ Die Aufnahme ins Haus ist herzlich. Und Heinrich verbringt mehrere Tage in der Gesellschaft des Freiherrn von Risach und von dessen Ziehsohn Gustav. Beim Abschied ergeht die Einladung an Heinrich, das *Rosenhaus* und seine Bewohner auch auf folgenden Wanderungen zu besuchen. Und was folgt, ist die Erzählung der im Jahresrhythmus wiederholten Aufenthalte Heinrichs im *Rosenhaus*. Und je höher die Berge werden, die der junge Mann auf seinen Wanderungen von Jahr zu Jahr besteigt und erforscht, lernen wir mit ihm immer mehr Räume und Gegenstände, Besucher und Bewohner des *Rosenhauses* kennen; darunter auch die Mutter Gustavs – Mathilde. Sie war einst die Jugendliebe Risachs. Standesunterschiede trennten sie im Frühling ihrer Liebe und beide verbrachten den Sommer ihres Lebens getrennt. Erst im *Nachsommer* – beide sind lange verwitwet – begegnen sie sich wieder. Mittlerweile hat der ehemalige Hauslehrer Risach den gesellschaftlichen Aufstieg zum Freiherrn hinter sich und leistet sich mit dem Anwesen des *Rosenhauses* und

dem Aspermeierhof einen beschaulichen Altersruhesitz. Die adelige Mathilde Tarona dagegen wohnt mit ihrer Tochter Nathalie, der Schwester Gustavs, nicht weit davon entfernt – im Sternenhof. Man besucht sich häufig gegenseitig und Risach lässt in seiner Werkstatt die komplette Einrichtung des Sternenhofes entwerfen und herstellen. Dafür zuständig sind vor allem der Schreiner Eustach und sein Bruder, der Maler Roland. – Den Abschluss des Romans bildet dann die Hochzeit Nathalies mit Heinrich, die Verlobung von Gustav und Klothilde und der Umzug der Familie Drendorf auf ein Anwesen, gelegen mitten zwischen *Rosen-* und *Sternenhof*. – Und so erwartet am Ende alle ein Leben in „*Einfachheit, Halt und Bedeutung*.“⁷ – Mit diesen Worten endet der Roman.

Was der Leser mit dem *Nachsommer* am Ende vor sich hat, ist ein Epos ohne Kampf, ein Drama ohne Konflikt, eine Erzählung ohne Höhepunkt. Stifters Roman widersetzt sich geradezu allen gängigen Schemen, die eine klassische Einordnung möglich machen würden. Und bis heute ist der Streit der Literaturwissenschaften, darüber, als was der *Nachsommer* zu betrachten ist, unentschieden. In seinem Dossier Roland Barthes plädiert der junge Architekt deshalb für eine Einordnung des *Nachsommers* als idiorhythmischer Roman – als *häusliche Utopie*. Dieser, von Roland Barthes in einer seiner späten Vorlesungsreihen am Collège de France entwickelte Gattungsbegriff, wurde bisher durch die Literaturwissenschaft vernachlässigt. Doch – davon ist der junge Architekt überzeugt – entsprechen die von Barthes definierten Merkmale der *häuslichen Utopie* umfassend dem Stifterschen Roman.

Das *Rosenhaus* ist darin Dreh- und Angelpunkt; ebenso wie es überhaupt Modus des

⁶ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, Frankfurt, 1982 (Insel Verlag), S. 43f.

⁷ ebd. S. 791

Stifterschen Erzählens ist. Das räumliche Modell jenes Hauses dient Stifter nämlich dazu, seine Hauptfiguren zu charakterisieren. Diese erlangen ihre Identität denn tatsächlich nur, durch den Bezug auf den vorhandenen räumlichen Plan. So entspricht die Anordnung der Räume im *Rosenhaus* beziehungsweise die Ordnung innerhalb dieser, der charakterlichen Sittlichkeit und Anständigkeit der darin Lebenden. – In der Erzählung »Turmalin« aus der Sammlung »Bunte Steine« können wir das negative Pendant der idealen Räume des *Rosenhauses* finden. Der dort von Stifter geschilderte Rentherr lebt in zwei Zimmern. Das Vorzimmer, „in welchem sich die großen Kästen befanden, die die Kleider enthielten“ dient gleichzeitig „auch zum Speisen.“ Die Wände des zweiten, größeren Gemachs sind mit „Bildnissen berühmter Männer“ vollkommen übersät. Daneben befindet sich in diesem Raum des Rentherrn „auch ein sehr großer Flügel“, „eine Staffelei [...] woran er Bilder in Öl“ malt und ein großer „Schreibtisch, auf welchem er eine Menge Papier liegen hatte, Gedichte machte, Erzählungen schrieb, und neben welchem sein Bücherkasten stand.“ Außerdem findet sich hier noch das Bett des Rentherrn und eine „Vorrichtung, in welcher er in Pappe arbeiten konnte und Fächer, Behältnisse, Schirme und andere Kunstsachen verfertigte.“⁸ – Alles, was wir hier in zwei Zimmer gedrängt vorfinden, ist im *Rosenhaus* auf unzählige Räume verteilt. Jeder Beschäftigung ist ein eigener Ort zugewiesen. Dies entspricht der von Stifter geliebten *Ordnung der Dinge*. Und so stellt sich Risach, auch charakterlich, als das komplette Gegenteil jener zerrissenen und unsittlichen Existenz des Rentherrn aus der Erzählung »Turmalin« dar.

⁸ Adalbert Stifter: Turmalin, aus: Bunte Steine (Ausgewählte Werke Band 6), Augsburg (Wilhelm Goldmann Verlag), o.J., S. 94f.

Die einzelnen Tätigkeiten, Wissenschaften und Künste, die in der Wohnung des Rentherrn vollkommen ungeordnet zusammenfließen, werden durch die Räume des *Rosenhauses* klar nebeneinander katalogisiert und hierarchisiert. Die *Ordnung der Dinge* in Risachs Anwesen entspricht so der Art, wie das Wissen von der Welt seit dem späten 18. Jahrhundert registriert und räumlich strukturiert wird, – als Carl von Linné, zum Beispiel, die Natur in zum Teil noch heute gültige Gattungen und damit in Reihen, Bäume und Gitter einteilte. – Die Gliederung beziehungsweise Lagerung von Erkenntnissen in räumlichen Modellen ist dabei, nach Michel Foucault, der sich zeitlebens der Erforschung der Wissenschafts- und damit Erkenntnisgeschichte widmete, geradezu Merkmal neuzeitlicher Weltwahrnehmung. Das *Rosenhaus* kann so, als das von Stifter geschaffene Abbild des modernen Erkenntnismodus, betrachtet werden. – Ein Zimmer für naturwissenschaftliche Untersuchungen, ein anderes zum Betrachten von Gemälden, ein Bibliothekszimmer und davon wiederum getrennt eines zum Lesen, ein Zimmer zum Beobachten der Vögel, eine Werkstatt für Holz-, eine für Steinarbeiten, etc. etc.⁹

Foucault: „Wir sind in einer Epoche, in der sich uns der Raum in der Form von Lagerungsbeziehungen darbietet.“¹⁰ – Und Hein-

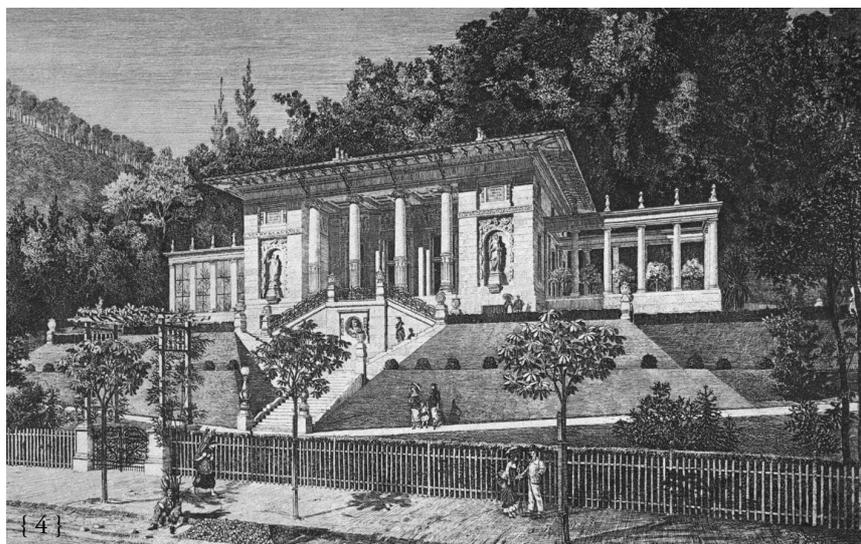
⁹ Selbst die Unordnung des Gefühlslebens hat auf eigenartige Weise ihren eigenen Raum in der Ordnung des *Rosenhauses*: „Gestaltungen, wie sie sich in dem Gemüte finden, entfaltet“ Roland auf einem großformatigen Gemälde, das im letzten Drittel des Romans erwähnt wird: *wüster Raum ... nicht geordnete Gebilde ... wie zufällig ... zerrissen und vielgestaltig ... Trümmerwerk*. – Hier finden wir all die seelische Unordnung, die Stifter an jeder anderen Stelle des *Nachsommers* tunlichst vermeidet, aber nur scheinbar freigelassen – in Wirklichkeit jedoch in der Ordnung der Räume – in Rolands Raum – und darin gar auf einer Leinwand gefangen und so der rationalen Erkenntnis zugänglich gemacht – von Heinrich aber eh sofort als „merkwürdig“ abgetan. (Adalbert Stifter: Der Nachsommer, op. cit., S. 636f.)

¹⁰ Michel Foucault: Andere Räume, in: Senator für Bau- und Wohnungswesen, Berlin (Hg.): Idee Prozess

rich entdeckt mit jedem neuen Raum innerhalb des Gefüges *Rosenhaus* ein neues Erfahrungs- und Wissenslager: erst Naturwissenschaft, dann Literatur, Handwerk, Malerei, Architektur und Musik, am Höhepunkt die Bildhauerei in Form der griechischen Skulptur. Sein Charakter, sein Wissen, seine Identität konstituiert sich so im Laufe der Jahre, Aufenthalte und Entdeckungen, „als entfaltende Einsichtnahme in den räumlich gefassten Ordnungszusammenhang“, in den Wissenskosmos, des Stifterschen *Rosenhauses*.¹¹ – Der *Nachsommer* kann also durchaus als Bildungsroman bezeichnet werden, nicht aber als Entwicklungsroman. Räume liegen nicht zeitlich hintereinander – sondern gleichzeitig nebeneinander. Stifter drängt die Zeit, als strukturierendes Element klassischer Literatur, zugunsten einer räumlichen Konzipierung in den Hintergrund. – Was wir mit dem *Nachsommer* vor uns haben, ist eine zu seiner Zeit einmalige Leistung, die in Charakterisierung, Weltbild und Aufbau maßgebliche – räumliche – Strukturen der Moderne vorwegnimmt.

Wie oben bereits angedeutet, bestimmte Stifter mit seinem *Nachsommer* aber ebenso nachhaltig die Diskurse, Positionen und Haltungen nachfolgender Architektengenerationen. Die *konstitutionelle Politik* und die *weltliche Kultur* Österreichs im Fin des Siècle sorgten für ein enormes wirtschaftliches Wachstum. Eine aufgeklärte Bourgeoisie – *reiche Bürger und erfolgreiche Bürokraten* – errichteten sich *museumsartige* Landhäuser und Vorstadt villen, „die zum Mittelpunkt eines regen gesellschaftlichen Lebens wurden.“ Diese privaten Häuser waren – nach Carl Schorske – nicht mehr und auch nicht

weniger als „Varianten des *Rosenhauses*.“¹² Ihre Bewohner erwarben teilweise – ähnlich wie Risach – einen Adelstitel oder pflegten zumindest einen vergleichbaren, aristokratischen Lebensstil. Und den der *ästhetischen Kultur* jener Schicht angemessenen Bautyp, prägte Stifter mit seinen *Rosenhaus*passagen. Die Architekten – und unter ihnen nicht die Namenlosesten – orientierten sich daran. So kann zum Beispiel, wie Kenneth Frampton in seiner *kritischen Baugeschichte* schreibt, „Otto Wagners erste Vorortvilla von 1886 [...] als eine Realisierung des *Rosenhauses* angesehen werden, das Stifter als idealen Ort für ein privates Ästhetendasein erfunden hatte.“¹³



Jene Villa in der Hüttelbergstraße in Wien war der Wohnsitz des Architekten. – Natürlich ist jener kleine, an Karl Friedrich Schinkel erinnernde Bau und sein Raumprogramm nicht eins-zu-eins als Übersetzung des Stifterschen *Rosenhauses* zu verstehen. Vielmehr ist es ein Lebensstil, eine Haltung, eine Ästhetik der Lebensgestaltung die sich in der Wagnerschen Residenz äußert, die der Risachschen eng verwandt ist.

{ 4 }

Otto Wagners Rosenhaus

Ergebnis – Die Reperatur und Rekonstruktion der Stadt, Berlin, 1984, S. 337

¹¹ Stefan Gradmann: Topographie/Text: Zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka, Frankfurt am Main, 1990, S.38

¹² Carl E. Schorske: The Transformation of the Garden: Ideal and Society in Austrian Literature, zitiert nach: Kenneth Frampton: Die Architektur der Moderne, Stuttgart, 1997 (VI. Auflage), S. 69

¹³ Kenneth Frampton: Die Architektur der Moderne, op. cit., S. 69

Wagner war neben Henry van de Velde oder Frank Lloyd Wright eine der führenden Gestalten in der Überwindung der Stilarchitektur des 19. Jahrhunderts. Sein Anspruch, eine Architektur zu entwickeln, welche die zeitgenössischen Entwicklungen einer industriellen Moderne mit den traditionellen Elementen der Architektur in einer neuartigen Synthese verbindet, war wegweisend für die Entfaltung einer neuen Architektur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Die Verehrung seiner Schüler – unter ihnen Josef Hoffmann, Rudolph Schindler und Joseph Maria Olbrich – und die Geltung, die er bei einer ganzen Reihe berühmter Protagonisten der Moderne (Le Corbusier, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe und Richard Neutra) hatte, bezeugen deutlich seinen Einfluss. – Otto Wagners privates *Rosenhaus* am Wiener Hüttelberg ist bis heute eine der frühesten Ikonen der modernen Architektur und fehlt in keiner der gängigen Darstellungen.

Dass es sich bei jenem Haus, um die Realwerdung einer literarischen Phantasie handelt, oder sagen wir besser, dass es sich um eine mögliche Variation derselben handelt, ist kein Novum in der Geschichte der Architektur. Ein Phänomen, das sich in mehrfache Hinsicht zum Vergleich anbietet, ist das der *Villeggiatura* – der Besiedelung der Terraferma durch venezianische Adelige, Bürger und Kaufleute. Auch hier steht den berühmten Landhäusern eines Palladio ein literarisches Pendant zur Seite: – „das Villenbuch des 16. Jahrhunderts, das genau die Mitte hält zwischen wissenschaftlicher Abhandlung, moralischem Traktat, bürgerlicher Lebensphilosophie und schöner Literatur.“¹⁴ Mit den Texten von Giuseppe Falcone, Alberto Lollio und, als bedeutendsten Vertreter der literarischen Gattung *Villen-*

buch, Alvise Cornaro haben wir wichtige Vorläufer des *Nachsommers* vor uns. Diese überaus populären Werke erzählen, der Stifterschen Fabel nicht unähnlich, vom Leben – und dessen ästhetischer Überhöhung – als Landbesitzer. Die darin geschilderten Anwesen mit ihren großen Herrenhäusern stehen ebenso Pate für die Architektur ihrer Zeit, wie Jahrhunderte später auch das *Rosenhaus* Stifters Vorbild für die Architekten seiner Zeit wird. Die italienischen Modernen des 16. Jahrhunderts unterscheiden sich aber grundlegend durch ihren gesellschaftlichen Kontext von dem *Villenbuch* Stifters. Das Seehandelsmonopol für den Mittelmeerraum, auf dem sich Venedigs Reichtum gründete, zerfiel im Laufe des 16. Jahrhunderts durch den Aufstieg weiterer Handelshäfen in Italien und Spanien. Die Gewinne der venezianischen Kaufleute gingen dadurch erheblich zurück und die Suche nach neuen, möglichen Einnahmequellen ließ das feste Hinterland der Republik attraktiv erscheinen. Dessen agrarische Kulturlandschaft und Verwertung sollte den Verlust ausgleichen. Um die Bewohner der Lagune an diese neue Art der Lebensführung und des Broterwerbs zu gewöhnen, dienten die *Villenbücher*. Es waren Propagandawerke, die die „neue soziale Rolle durch eine Verklärung schmackhaft zu machen suchte[n]“, wie Bentmann und Müller in ihrer Arbeit über »Die Villa als Herrschaftsarchitektur« herausstellen.¹⁵ Die Landwirtschaft war ein reales und wichtiges Standbein der venezianischen Wirtschaft. Die Landhäuser des Veneto waren eben deshalb auch keine überästhetisierten Vergnügungspaläste oder Sommerresidenzen einer gelangweilten Dekadenz, als die sie oft dargestellt werden, sondern besaßen vielmehr jenen eher herben, rustikalen Charme eines bäuerlichen Gutshofes. – Zugegeben, es gab in diesen Häusern beeindruckende Repräsentations-

¹⁴ Reinhard Bentmann und Michael Müller: Die Villa als Herrschaftsarchitektur, Frankfurt am Main, 1981 (II. Auflage), S. 20

¹⁵ ebd.

räume, gleichzeitig dienten aber die riesigen Dachräume auch als Kornspeicher, die Keller zum Weinkeltern und die Nebengebäude als Stallungen. Die Landvilla – als *paradiso terrestre* verklärt – war in Wirklichkeit zentraler Teil eines landwirtschaftlichen Großbetriebs. – Auch Stifters Risach besitzt mit seinem Aspermeierhof einen ebensolchen, landwirtschaftlich genutzten Hof. Doch sein *Rosenhaus* steht getrennt – weit davon entfernt. Das eigentliche Gehöft des Aspermeier, die Felder und Tierstallungen dienen ihm nicht als Lebensgrundlage. Sein Geld verdient er durch Aktien. Der Landwirtschaft widmet er sich aus wissenschaftlichem und ästhetischem Interesse heraus. Es ist Teil seiner Selbstinszenierung; so wie modisch aufgeschickte Jagd- und Landwirtskleidung heute noch zur Inszenierung eines längst urban lebenden Adels gehört, dem es schon lange an Geld für ein wirkliches Landgut fehlt. – Auch darin kann man noch die Nachwirkungen des *Nachsommers* erkennen.

In seinem Kapitel Arnold Stadler widmet sich der junge Architekt aber vor allem den Nachwirkungen des *Nachsommers* auf Schriftsteller und Künstler des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Thomas Mann kommt in diesem Kapitel ebenso vor wie Thomas Bernhard; der Filmemacher Kurt Palm, ebenso wie der Bildhauer Alfred Hrdlicka; der unvergessene Arno Schmidt, ebenso wie Arnold Stadler, einer der derzeit prominentesten Nachwuchsautoren Deutschlands. – Dass uns also Adalbert Stifter und vor allem sein *Nachsommer* nach 150 Jahren immer noch etwas angehen, davon ist der junge Architekt überzeugt. Und er will auch seine Leser davon überzeugen. Wenn er dabei manchmal nicht streng nach den Regeln der Wissenschaft verfährt, so hofft er auf Nachsicht. Er tut es, weil er eine gut erzählte Geschichte schreiben will. Er will gelesen werden, „damit die wichtigste Funktion der Theorie, eine Quelle architektonischer Inspiration zu sein, nicht verloren geht.“ (Gerd de Bruyn¹⁶)

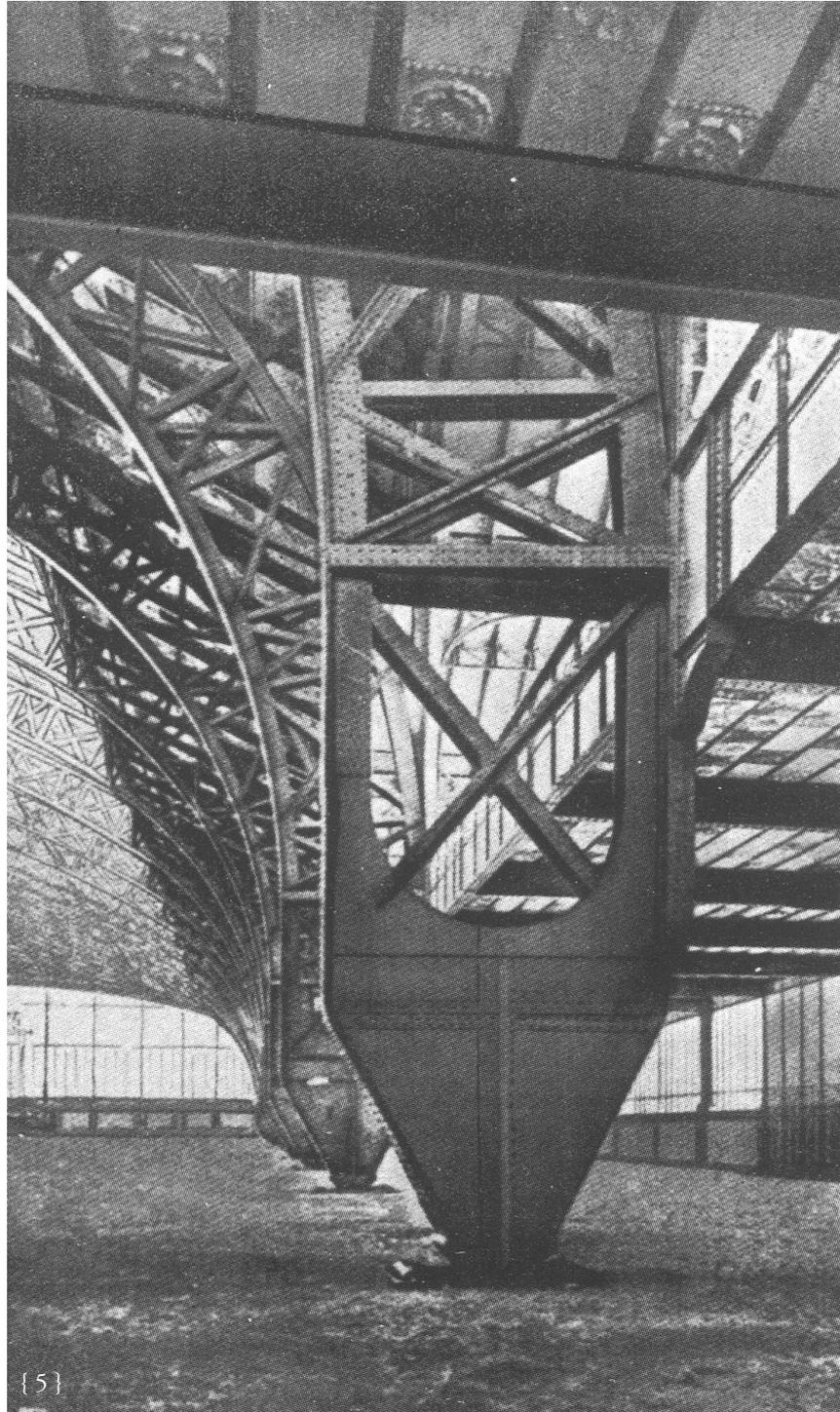
¹⁶ Gerd de Bruyn: *Fisch und Frosch oder Die Selbstkritik der Moderne* (Bauwelt Fundamente 124), Basel Boston Berlin, 2001, S. 6

~~~~~

METHODE & PHANTASMA

Es gibt sie nicht und wird sie niemals geben, die eine wahre Geschichte von der modernen Architektur. Einzig und allein waren es vorherrschende Ideologien und sind es handfeste Vorteilsmitnahmen, die verantworten, dass einige Erzählungen bis heute erfolgreicher waren und immer noch sind als andere. Besonders frappierend wird es dann, wenn, wie im Falle Siegfried Giedions, Erzähler und Protagonist einer Geschichte in Eins fallen. Dass er, rein objektiv gesehen, in seiner Funktion als Sekretär des CIAM (Internationaler Kongress moderner Architektur) mit dem 1941 veröffentlichtem »Raum, Zeit, Architektur« nicht mehr als ein Propagandabuch in eigener Sache vorlegen konnte, hat der bis heute erfolgreich andauernden Rezeption nicht geschadet. Wer aber immer noch glaubt, darin eine objektive Schilderung der modernen Architekturgeschichte zu finden, dem gehört der Kopf ordentlich gewaschen. Andererseits verbleibt ein Buch wie Hans Sedlmayrs »Verlust der Mitte« von 1948 bis heute, dank einer vorurteilsbelasteten Lesart vergangener Generationen, im Giftschränk der Architekturbibliotheken. Dabei schadete Sedlmayr der Wahrnehmung seines eigenen Buches häufig durch die Wahl einer fatal faschistoid klingenden Terminologie.<sup>1</sup> Dies sollte aber den Blick des heutigen Lesers nicht mehr davon ablenken, dass Sedlmayr dort dem apologetischen Text Giedions unter zu Hilfenahme der gleichen Phänomene eine ganz und gar andere Sichtweise gegenüberstellt. Als Beispiel sei hier nur auf das *Palais des Machines* der Pariser Weltausstellung von 1889 und die Differenz der Lesarten zwischen Giedion und Sedlmayr verwiesen. „Die Architektur wird allhaft: der Innenraum bloß ausgesonderter Teil aus dem

unendlichen Außenraum,“<sup>2</sup> so Sedlmayr, „überstrahlt von dem von allen Seiten einbrechenden Licht, das die letzten festen Bestandteile aufzulösen scheint.“<sup>3</sup> Und nicht



<sup>1</sup> „beispielsweise bei dem Begriff der ‚Ausartung‘ mit seiner fatalen Assonanz an den der ‚Entartung‘“ (Christoph Asendorf: Super Constellation, Wien, 1997, S. 278)

<sup>2</sup> Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte – Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg, 1951 (V. Auflage), S. 52

<sup>3</sup> ebd. S. 51

{ 5 }

*Dreigelenkbinder der  
Pariser Weltausstellungs-  
halle von 1889*

anders klingt das bei Giedion: „Der ästhetische Sinn dieser Halle lag in der spürbaren Verbundenheit mit dem Außenraum und in der Durchdringung durch ihn in einer ganz neuartigen Unbegrenztheit.“<sup>4</sup> Und auch Giedion sieht im einflutenden Licht die „Überwindung der Materie.“<sup>5</sup> Bis hierhin also ist man sich einig, doch was folgt, zeigt deutlich Differenzen in der Bewertung. Sedlmayr schließt seine Ausführungen über den Raum des *Palais des Machines* mit der Bemerkung, dass dieser „den Menschen winzig macht“; es wird ihm darin unmöglich sich noch gegen das Außen des Alls zu behaupten.<sup>6</sup> Sedlmayr kommt dabei der Verlust einer bergenden Funktion der Architektur dem vollkommenen Verlust jeglicher Beziehung zwischen Bau und Mensch gleich. Ganz anders dagegen Giedion: er erkennt gerade in der Halle und besonders in den großen auf der Erde ruhenden Dreigelenkbindern – die er mit der „unpersönlichen, präzisen und sachlichen“ Figur von Edgar Degas` »Tänzerin« überblendet<sup>7</sup> – das Idealbild des modernen Menschen. – Es bleibt der gleiche Bau, der dem einen „Symptom“ eines menschlichen „Verlustes“ ist und dem andern Bild der neuen, wünschbaren menschlichen Kultur. Wenn ich Giedions Text als „apologetisch“ kennzeichnete, so gilt eben dies nicht weniger für das Buch Sedlmayrs. Sie stehen beide an getrennten Polen der Geschichtsschreibung. Giedion in seiner unhinterfragten positivistischen Stellungnahme ist nicht weniger dogmatisch als Sedlmayr, dessen Kritik fast an den Revisionismus grenzt.<sup>8</sup> Natürlich sahen sich

beide Autoren auf einer Mission, die ihre Wirkung verfehlt hätte, wenn die dem Thema eigenen Widersprüche zur Sprache gekommen wären. – Erst die parallele Aneignung beider Texte eröffnet ein Bewusstsein für die Dialektik der modernen Architekturgeschichte; eine Dialektik, die die gesamte Moderne prägt – im „Wechselspiel zwischen aufklärerischem Fortschrittsoptimismus und romantischer Zivilisations skepsis.“<sup>9</sup> Gerd de Bruyn erblickt in eben jenem Kräftespiel zwischen dem Erbe der Aufklärung und dessen Kritik das Wesen der Moderne selbst. In postideologischen Zeiten erlaubt so das groß gewordene Erfahrungsfeld moderner Architektur, den Optimismus Giedions und den Pessimismus Sedlmayrs endlich als das zu erkennen, was sie sind: zwei Seiten der gleichen Medaille. Auf ihre je eigene Weise haben beide Texte auf das Fortschreiten der Moderne Einfluss gehabt. Sie sind „unzertrennliche Bestandteile eines unteilbaren Projekts.“<sup>10</sup> Und mit der Eingliederung der Selbstkritik in das *Projekt der Moderne* werden dann auch Abscheidungen wie die *andere Moderne* oder die *Postmoderne* obsolet. So hat in den letzten Jahren das Brüchigwerden der Wahrheiten innerhalb des Architekturdiskurses – es wird noch nicht das Ende aller *Wahrheitsspiele* gewesen sein – dazu geführt, bisher getrennt wahrgenommene Positionen und Ereignisse endlich stärker zusammen zu denken. Wechselwirkungen werden nicht mehr als biographische Widersprüche missverstanden, verschwiegen oder geleugnet, sondern der vorurteilslose Blick macht Parallelen sichtbar, die

<sup>4</sup> Siegfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur – Die Entstehung einer neuen Tradition*, Ravensburg, 1965 (I. Auflage in dt. Sprache), S. 193

<sup>5</sup> ebd. S. 192

<sup>6</sup> Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*, op. cit., S. 52

<sup>7</sup> Siegfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur*, op. cit., S. 190f.

<sup>8</sup> Kritik und Revision bedeuten keineswegs dasselbe. Kritik muss nicht in der vollständigen Revision eines einmal gewonnenen Standpunkts gipfeln. Kritik findet vielmehr statt, wenn eine Position überdacht wird, die im Wandel der Zeit einen naiven, dogmatischen oder

selbtherrlichen Charakter angenommen hat, ohne das sie dabei an Aktualität und Bedeutung verloren hat. Dagegen strebt Revision eine Korrektur an, mit der eine radikale Kursänderung vorgenommen werden soll. „revisio“ = Zurücknahme einer Vision. (siehe dazu: Gerd de Bruyn: *Fisch und Frosch oder Die Selbstkritik der Moderne* (Bauwelt Fundamente 124), Basel Boston Berlin, 2001, S. 138)

<sup>9</sup> Gerd de Bruyn: *Fisch und Frosch*, op. cit., S. 137

<sup>10</sup> ebd. S. 140

unseren Blick auf die Moderne nur bunter machen; unser Wissen bereichern.

Damit bietet sich der ehemals stark dogmatischen Profession der Architekturhistoriker und -theoretiker die Chance des Übergangs, in die „Phase der ‚heilsamen‘ Dekonstruktion der ‚Mission‘ des Intellektuellen“, wie Roland Barthes es einst nannte.<sup>11</sup> Der große französische Denker war von der Notwendigkeit dieser Dekonstruktion überzeugt. Und er fügt hinzu, es sei ein „Genuß, ein friedfertiges [...] Wissen an die Stelle eines Ideenkampfes zu setzen.“<sup>12</sup> Barthes ist damit zufrieden, „die Orte des Wissens schlicht zu bezeichnen, zu begrenzen, zu klassifizieren [und] für zukünftige Dossiers zu inventarisieren.“<sup>13</sup> – anstatt einen Sinn daraus zu konstruieren. So legt er uns – dem Leser / Zuhörer – seine Forschungen lediglich in unverbundenen, teilweise widersprüchlichen Fragmenten dar und enthält sich jeder Art von Schlussfolgerung; erstellt am Ende nicht mehr aber auch nicht weniger als eine – unfertige – Enzyklopädie. Darin zerteilt er uns einen Wissensraum in Felder, die wir uns selbst nach belieben füllen und zusammensetzen können. Er ist der Hersteller eines Puzzles; eines unvollständigen Puzzles. Nichts soll darin einer einseitigen Auslegung entgegenkommen, nichts auf Barthes eigene Deutung hinweisen. Die Verweigerungshaltung die er damit gegenüber dem universitären beziehungsweise intellektuellem Diskurssystem einnimmt, ist die Verweigerung gegenüber der wissenschaftlichen *Methode* schlechthin. Den Begriff *Methode* benutzt Barthes dabei in Abgrenzung zu seiner eigenen Vorgehensweise: *Kultur*. Die *Methode* ist für Barthes „ein geradlinig vorgehendes Mittel, um zu einem beabsichtigten

Resultat zu gelangen“, damit fetischisiert sie „das Ziel als privilegierten Ort, zum Nachteil anderer möglicher Orte.“<sup>14</sup> Damit tritt die Methode für Barthes „in den Dienst eines Universellen, einer ‚Moral‘.“ Die *Nicht-Methode* der *Kultur* hingegen verweist „auf das Bild eines un schlüssigen, regellosen Vorgehens auf exzentrischer Bahn: zwischen Wissensbrocken herumsuchen, Wissensgrenzen missachten, Wissensbestände abschmecken.“<sup>15</sup> Die Fragmente, die eine „Serie dezentrierter Behauptungen“<sup>16</sup> darstellen, bilden zusammen die Orte einer Reise, auf die Barthes uns in seinen Büchern und Vorlesungen mitnimmt. Und dies ist keine Reise zu einem bestimmten Ziel hin, sondern es sind Ausflüge, Umwege zu Orten, die auch kein Ziel darstellen; Abschweifungen. Um aber auch in der Anordnung der Fragmente der Gefahr zu begegnen, dass sich das Wissen in einer ungewollten Synthese zur Aufstellung einer allgemeinen Wahrheit verdichten könnte, benutzte Barthes eine krude Art der Gliederung. So wird die Reihenfolge der *Figuren*, *Dossiers* und *Merkmale*, wie Barthes seine Fragmente synonym nennt, durch das Alphabet bestimmt.<sup>17</sup> Diese Ordnung verwendete Barthes seit »Die Lust am Text« (1974), über »Fragmente einer Sprache der Liebe« (1977) bis zu »Über mich selbst« (1978). Sie gliederte aber auch seine Vorlesungen am Collège des France und deren posthume Veröffentlichungen. Barthes äußerte sich in »Fragmente einer Sprache der Liebe« selbst einmal dazu: „Die Abfolge der Figuren [...] ist also zwei miteinander ge-

<sup>11</sup> Roland Barthes: Das Neutrum, Frankfurt am Main, 2005, S. 222

<sup>12</sup> ebd. S. 234

<sup>13</sup> Éric Marty: Editorisches Vorwort, in: Roland Barthes: Wie zusammen leben, Frankfurt am Main, 2007, S. 17

<sup>14</sup> Roland Barthes: Wie zusammen leben, Frankfurt am Main, 2007, S. 215

<sup>15</sup> ebd. S. 38

<sup>16</sup> Roland Barthes: Das Neutrum, op. cit., S. 222

<sup>17</sup> Eine Ausnahme bilden die Vorlesung und deren posthume Veröffentlichung über »Das Neutrum«. Anstelle allein der alphabetischen Reihenfolge zu folgen, führt Barthes hier ein weiteres Element der Arbitrarität ein, um dem Begriff des Neutrums stärker zu entsprechen, indem er die Figuren nach alphabetischer Ordnung nummeriert und dann unter Rückgriff auf eine statistische Tabelle anordnet. (vgl. dazu: Roland Barthes: Das Neutrum, op. cit., S. 41)

paarten Willkürakten unterworfen worden: dem der Benennung und dem des Alphabets. Jeder dieser Willkürakte wird gleichwohl gemildert: der eine durch die semantische Vernunft (von allen Nomina des Wörterbuches kann eine Figur nur zwei oder drei aufnehmen), der andere durch die unvordenklich alte Konvention, die die Ordnung unseres Alphabets regelt. Auf diese Weise sind die Listen reinen Zufalls vermieden worden, der durchaus logische Konsequenzen hätte hervorbringen können; denn man darf, wie ein Mathematiker sagt, 'die Macht des Zufalls nicht unterschätzen, der auch Monstren zeugen kann'.<sup>18</sup>

Barthes Definition einer *Nicht-Methode*, die, wie er selbst bedauernd zugibt, bisher nicht „auf Resonanz gestoßen ist“<sup>19</sup>, fasziniert mich. Ich sehe die Möglichkeit, diese *Nicht-Methode*, oder Methode der *Kultur* für den Diskurs von Architekturgeschichte und -theorie nutzbar – gar fruchtbar – zu machen. Es könnte mit dieser Methode gelingen, den Blick auf die Architektur, ihre Verknüpfungen und biografischen Verflechtungen unvoreingenommen zu erweitern. Neue Wissensbestände und ehemals fremde Gebiete könnten in aller Absichtslosigkeit erobert werden; bisher verschwiegene/unterdrückte Tatsachen zufällig ans Tageslicht kommen. Der aber wahrscheinlich viel entscheidendere Vorgang wäre dabei die Emanzipation des Lesers. Er wäre herausgefordert, sich selbst gegenüber dem Text zu konstituieren. Er könnte sich nicht länger durch einfache Zustimmung oder Ablehnung dem Werk gegenüber verschließen. Das Fehlen einer konkreten Instanz macht ihm die einfache Positionierung nahezu unmöglich. Die Informationen, die Puzzlestücke, die dem Leser ohne übergeordnete Verknüpfung gegeben werden, enttäuschen. Er wird da-

raufhin versucht sein, dem Autor auf die Spur zu kommen. Er wird danach fragen, was ihm der Autor sagen wollte. Doch er kann lediglich Vermutungen darüber anstellen, diese wieder hinterfragen und andere Vermutungen konstruieren. Sobald er hinter eine mögliche Aussage des Textes gelangt, wird er im Idealfall auch eine dazu passende Gegenansage aus dem Text herauslesen können. Die bisher gültige Autorität der schreibenden Hand wird in diesem Spiel hinfällig. – Und die Geburt des Lesers wird mit dem Tod des Autors bezahlt.<sup>20</sup> Das wußte Barthes schon 1968, als er an der Definition eines neuen literarischen Schreibens arbeitete. Später dann hat er es für sein eigenes wissenschaftliches Schreiben erprobt. Meine nachfolgenden Erörterungen über Stifters *Rosenhaus* sollen nun einen Versuch darstellen, Barthes ausschweifende und ziellose Methode zu kopieren. Es ist die Darstellung meines eigenen Umherschweifens zwischen verschiedensten Wissensgebieten; ein Abbild meines eigenen tastenden Umkreisens. Ich möchte dabei bekannte Wege nachzeichnen, verschüttetes Wissen wieder offen legen, frühere Forschungen in Frage stellen; den Leser mit einer Reihe *dezentrierter Behauptungen* in ein Netz gefangen nehmen, dessen Fäden er folgen, deren Lücken er schließen oder zu ganz ungeahnten Verknüpfungen weiterspinnen kann.

Roland Barthes hoffte auf das Verschwinden des Autors hinter dem Text. Er wollte sich als Subjekt soweit zurücknehmen, dass man seiner Spur in und zwischen den Worten nicht mehr hätte folgen können. Er bezeichnete gar sich selbst lediglich als den Hersteller eines Puzzles<sup>21</sup> und übergab die Verantwortung damit an den spielenden Leser. Doch ist diese Metapher verräterisch. Ein

<sup>18</sup> Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main, 1988, S. 21

<sup>19</sup> Roland Barthes: *Das Neutrum*, op. cit., S.41

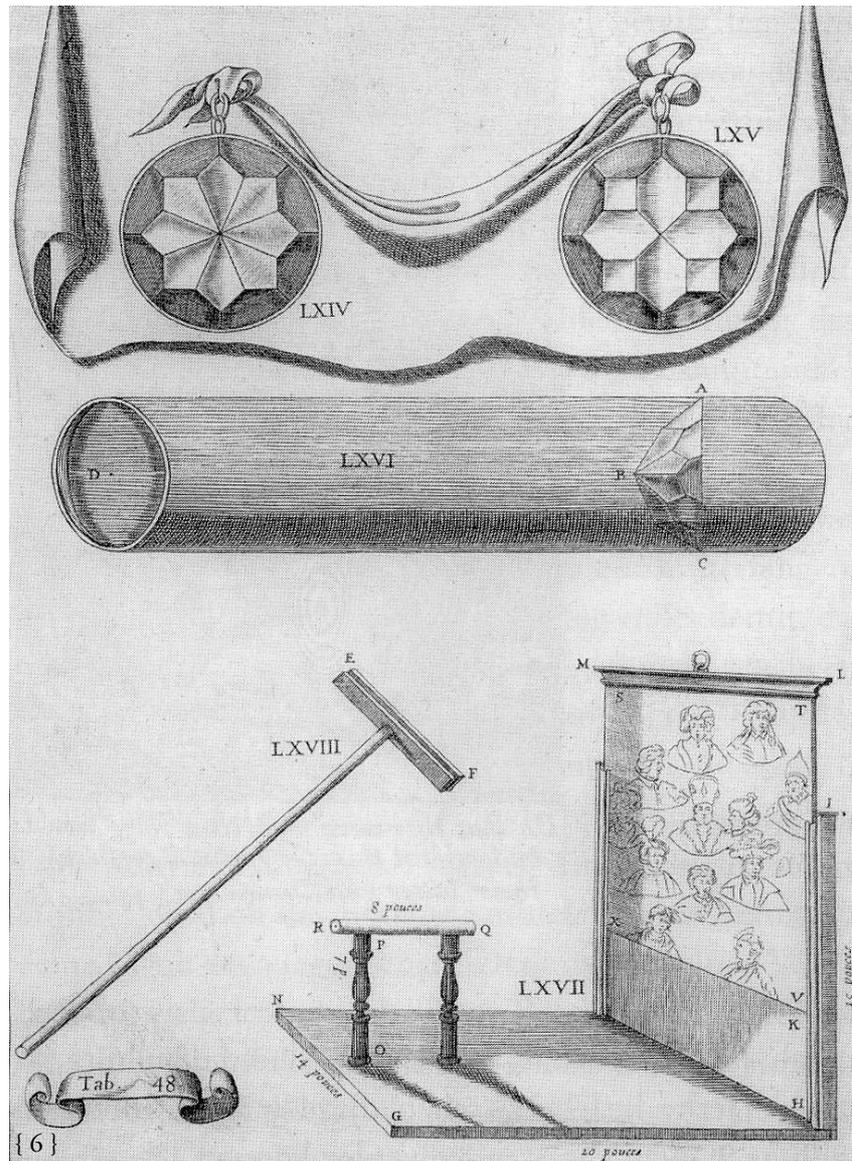
<sup>20</sup> Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, in: Roland Barthes: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt am Main, 2006, S. 57ff.

<sup>21</sup> Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, op. cit., S. 216

Puzzle, soweit es nicht aus den immergleichen Teilen besteht, kann nur auf eine einzige, ganz spezielle Weise richtig zusammengelegt werden. Selbst wenn Teile fehlen sollten, eine Rekonstruktion durch die umliegenden Puzzlestücke wäre immer möglich. Auch würde es irgendwann auffallen, wenn der Hersteller mehr Teile als nötig in den Karton gepackt haben sollte. Ich denke, die Barthesschen Puzzleteile in die richtige Anordnung gebracht, es ergäbe sich ein Bild der Intentionen des Autors. Er wäre entdeckt. Doch jeder der schon einmal gepuzzelt hat, kennt die Freude, die ausgeschütteten Teile auf dem Boden herumliegen zu sehen. Wie glücklich man ist, Teile die zusammengehören könnten, aus dem großen Haufen herauszufischen. Und selbst wenn es mühsam ist, vor allem dann, wenn sich diese Teile als doch nicht zusammenpassend herausstellen, der passionierte Spieler weiß genau, die Leere und Frustration, die nach kurzer Freude einsetzt, sobald das Puzzle fertig vor ihm liegt, ist nichts gegen den großen Spaß den er vorher hatte.

Warum aber benutzte Barthes jene zwispältige Metapher des Puzzlespiels? Es ist nur schwer vorstellbar, dass der große Intellektuelle hier unvorsichtig, ja geradezu unüberlegt widersprüchlich gehandelt hat. Wollte er als Autor also vielleicht sogar entdeckt werden?; auch wenn er das Gegenteil behauptete. Oder könnte hinter diesem (un-)gewolltem Versteckspiel, noch ein tieferer Sinn liegen? Ich möchte dem Puzzlespiel – vielleicht als eine erste Abschweifung? – noch eine weitere Analogie zur Seite stellen. Der optischen Kunst des Barock entnehmen wir die Idee des Perspektivbildes. Wird dieses durch ein speziell geschliffenes Perspektivglas betrachtet, setzt sich aus Ausschnitten des realen Gemäldes ein zweites virtuelles Bild zusammen. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp beschreibt in seinem Buch über »Thomas Hobbes visuelle Strategien« ein

Perspektivbild von Ludwig XIV. „Es zeigt den Umsprung von Louis XIV. vom Prinzen zum König. Über dem Portraitkreis seiner Eltern erscheint [...] der Prinz, dem sechs Genien Szepter und Krone, die Waage der Gerechtigkeit, die Trompete des Ruhms und das Wappen bereithalten.“<sup>22</sup> Im Blick durch



das Perspektivglas ergibt sich daraus das Abbild des erwachsenen Königs; zusammengesetzt aus Bildsplitter des Prinzenportraits und der Genien. Mit Hilfe des Perspektivglases wird so „aus den zersplitterten Phänomenen die Substanz herausgefiltert.“<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Horst Bredekamp: Thomas Hobbes visuelle Strategien, Berlin, 1999, S. 93

<sup>23</sup> ebd. S. 89

– Die intendierte Wahrheit enthüllt sich hinter den Fragmenten der Bildoberfläche. Und die Unordnung der eigentlichen Leinwand wird zu einem Bild höherer Ordnung verwandelt. Dabei prägt sich die nur über einen Umweg erreichte Wahrheit tiefer und wirkmächtiger in das Gedächtnis ein, als die Wahrheit des eigentlich realen Bildes.<sup>24</sup> Unterstellen wir Barthes einmal, dass er seinen Fragmenten bewusst eine Intention unterlegt hat, die der Leser – quasi mit dem Perspektivglasblick – zu einer allgemeinen Synthese bringt. Die vom Leser dabei gefundene Wahrheit wird für ihn dabei allemal prägender und überzeugender sein, eben weil er glaubt sie selbst gefunden zu haben. Vielleicht liegt eben gerade – in dieser tieferen Überzeugungsarbeit – ein Ansatz, um Barthes' Methode, die keine Methode sein will, besser zu verstehen. Doch handelt es sich hier lediglich um eine unwesentliche Mutmaßung; eben eine erste Abschweifung.

{ 6 }

Perspektivglas

{ 7 }

Perspektivbild



Doch zurück zum Aufbau der vorliegenden Arbeit. Nach dem Vorbild Barthes erfolgt die Gliederung meiner eigenen Fragmente, das *Rosenhaus* betreffend, in alphabetischer Reihenfolge. Die Benennung der einzelnen Dossiers erfolgt aber nicht mit Hilfe der

Nomina eines Wörterbuches. Eher würden sich die Titel in einer europäischen Ausgabe von »who is who?« finden lassen. Die Benennung erfolgt also nach Personennamen. Jedes Fragment umreißt dabei mehrere Handelnde, wobei sich aber zumeist ein Charakter als Dreh- und Angelpunkt herausstellt. Nach dieser Person ist dann das Dossier benannt. Gegen das übliche Verfahren, wird zur Bestimmung der alphabetischen Reihenfolge aber auf den Vornamen Bezug genommen. Die Entscheidung dafür war vollkommen willkürlich. – Die Länge und Form der einzelnen Fragmente variiert zum Teil erheblich. Die Arbeit stellt eben einen subjektiven Beitrag dar und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Und sicher könnten einige der Dossiers in weitere einzelne Fragmente und Merkmale unterteilt werden. Der Leser ist dazu aufgefordert, an meiner Unterteilung Kritik zu üben. Er darf gern, eine andere Reihenfolge der Fragmente wählen. Die Struktur ist in dieser Richtung offen. Er kann meinen Rekonstruktionsversuchen folgen oder sich selbst daran versuchen, weil er im Text des *Rosenhauses* andere Hinweise oder andere Lücken findet als ich. Ich gebe dem Leser, der mit dem *Nachsommer* nicht vertraut ist, dafür im Abschnitt *Dokumentation* Textausschnitte mit an die Hand. Ich selbst habe diese Stellen ausgewählt, sie aber in der Abfolge, in der sie im Text des *Nachsommers* vorkommen, belassen. Innerhalb der Textfragmente habe ich auf Auslassungen verzichtet. Es handelt sich vor allem um Textstellen, die das *Rosenhaus*, seine Gärten und Nebengebäude, aber auch den Duktus des Lebens darin widerspiegeln. Reisen zum Haus von Mathilde – dem Sternenhof – oder zur Kirche von Kerberg wurden mit aufgenommen, weil auf dortige Verhältnisse in anderen Textfragmenten Bezug genommen wird. Daneben wurden *Nachsommerzitate* aufgenommen, die im Verlauf der Dossiers eine Rolle spielen. So wird es dem Leser leichter ermöglicht, meinen eigenen

<sup>24</sup> ebd. S. 90

Ausführungen zu folgen – sie direkt am Text überprüfen zu können. Ich hoffe damit, dem Leser Werkzeuge an die Hand zu geben, die ihm erlauben in mein Spiel einzusteigen. – Roland Barthes forderte jeweils zu Beginn seiner Vorlesungszyklen das Publikum auf, sich aktiv zu beteiligen – in Form von Mitteilungen. Am Anfang jeder Vorlesung stellte Barthes dann eine Auswahl der an ihn ergangenen Hinweise, Botschaften und Fragestellungen vor. Teilweise nahm er solche Anregungen dann direkt in seine Vorlesungskonzepte mit auf – korrigierte so seine eigenen Denkbewegungen, gab ihnen vielleicht eine andere Richtung. – Nun ist dies ein Verfahren des Austauschs, dass sich beim einsamen Lesen nicht wiederholen lässt. Das Werk liegt unweigerlich als abgeschlossenes vor. Das Spiel ist also ein einseitiges. Trotzdem, so meine Hoffnung, wird es den Leser geben, der den Ball, den ich ihm zuwerfe, aufnimmt und mit ihm spielt, auch wenn er nicht weiß, wohin er ihn zurückwerfen sollte.

Es ist die Hoffnung, auf einen Leser, der mein Begehren teilt. Denn es war ein Begehren, das am Anfang meiner Arbeit stand.

Das Begehren; noch so ein Barthescher Begriff. – Ein namenloses, „wiederkehrendes Begehren, Bilder, die in uns herum-schleichen, einander suchen, manchmal ein ganzes Leben lang, und sich erst bei der Begegnung mit einem Wort auskristallisieren.“<sup>25</sup> – Ich selbst begegnete meinem Begehren bei der Lektüre von Nietzsche, Foucault und Barthes. Ich fand es irgendwo in der Architektur von Schmitthenner, Schultze-Naumburg und Tessenow wieder. Ich las darüber in den Manifesten von Morris und Gropius. Und es schien bei Heidegger auf. Ebenso begegnete ich ihm auf Spaziergängen durch Weimar – aber auch in den Katalogen von Einfamilienhausanbietern. Sogar das Ranchhaus von J.R. in der Fernsehserie »Dallas« weckte zu Zeiten – es ist Jahre her – etwas in mir, dem ich nun mit dem *Rosenhaus* näher zu kommen suche. *Rosenhaus* war eben jenes Wort an dem sich mein Begehren auskristallisierte. Es zum *Phantasma* machte. Jenes Wort machte mein Begehren endlich einer „Erforschung zugänglich“<sup>26</sup>. Die ersten Ergebnisse meines Forschens liegen nun vor. Es sind die folgenden Fragmente, Dossiers und Merkmale.

{ 8 }

*Risach – Titelvignette  
der Erstausgabe*

---

<sup>25</sup> Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, op. cit., S. 42

<sup>26</sup> ebd.

-----

## DOKUMENTATION

Mit den hier zusammengestellten Textpassagen möchte ich jenen Lesern, die mit dem Nachsommer nicht vertraut sind, eine Hilfe zur Hand geben, um den nachfolgenden Darlegungen besser folgen zu können. Es handelt sich dabei um Passagen, die vor allem aufgrund ihrer Beschreibungen von Haus, Garten und Nebengebäuden ausgewählt wurden. Daneben sind es Textstellen, die den Duktus des Lebens der Bewohner darstellen. Man bedenke aber bitte beim Lesen, welche nicht ganz unwidersprüchliche Aufgabe es darstellt, aus einem Buch, zumal aus einem Buch wie dem Nachsommer, die wesentlichen Stellen zu bestimmen. Der Nachsommer ist ein Roman, dessen Plot indirekt proportional zu seinem Umfang steht. Sein Autor Adalbert Stifter, der Dichter des sanften Gesetzes, lässt sich nicht drängen. Er nimmt sich die Zeit, auch unscheinbare Details hier in aller Ausgiebigkeit zu würdigen. Auch wenn er nicht direkt von ihnen spricht, so erzählt er dabei – unterschwellig – doch viel über das Rosenhaus und seine Bewohner. Sicherlich sind viele jener Details in meiner Auswahl verloren gegangen. Der Leser sollte sich also immer über die Subjektivität der Auswahl im Klaren sein. Und sich ermutigt fühlen, den Nachsommer später auch einmal selbst zur Hand zu nehmen.



Die kursiv gesetzten Seitenangaben beziehen sich auf die mir vorliegende Insel Taschenbuchausgabe des Stifterschen Textes in der ersten Auflage von 1982.

S. 43 bis 46: Vor mir hatte ich das Dorf Rohrberg, dessen Kirchturm von der Sonne scharf beschienen über Kirschen- und Weidenbäumen hervorsah. Es lag nur ganz wenig abseits von der Straße. Näher waren zwei Meierhöfe, deren jeder in einer mäßigen Entfernung von der Straße in Wiesen und Feldern prangte. 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 Städters glich. Ich hatte schon früher wiederholt, wenn ich durch die Gegend kam, das Haus betrachtet, aber ich hatte mich nie näher um dasselbe bekümmert. Jetzt fiel es mir um so mehr auf, weil es der nächste Unterkunftsplatz von meinem Standorte aus war, und weil es mehr Bequemlichkeit als die Meierhöfe zu geben versprach. Dazu gesellte sich ein eigentümlicher Reiz. Es war, da schon ein großer Teil des Landes mit Ausnahme des Rohrberger Kirchturms im Schatten lag, noch hell beleuchtet und sah mit einladendem, schimmerndem Weiß in das Grau und Blau der Landschaft hinaus. Ich beschloß also, in diesem Hause eine Unterkunft zu suchen. Ich forschte dem zu Folge nach einem Wege, der von der Straße auf den Hügel des Hauses hinaufführen sollte. Nach meiner Kenntnis des Landesgebrauches war es mir nicht schwer, den mit einem Zaune und mit Gebüsch besäumten Weg, der von der Landstraße ab hinauf ging, zu finden. Ich schritt auf demselben empor und kam, wie ich richtig vermutet hatte, vor das Haus. Es war noch immer von der Sonne hell beschienen. Allein, da ich näher vor dasselbe trat, hatte ich einen bewunderungswürdigen Anblick. Das Haus war über und über mit Rosen bedeckt, und wie es in jenem fruchtbaren hügeligen Lande ist, daß, wenn einmal etwas blüht, gleich alles mit einander blüht, so war es auch hier: die Rosen schienen sich das Wort gegeben zu haben, alle zur selben Zeit aufzubrechen, um das Haus in einen Überwurf der reizendsten Farbe und in eine Wolke der süßesten Gerüche zu hüllen. Wenn ich sage, das Haus sei über und über mit Rosen bedeckt gewesen, so ist das nicht so wortgetreu zu nehmen. Das Haus hatte zwei ziemlich hohe Geschosse. Die Wand des Erdgeschosses war bis zu den Fenstern des oberen Geschosses mit den Rosen bedeckt. Der übrige Teil bis zu dem Dache war frei, und er war das leuchtende weiße Band, welches in die Landschaft hinaus geschaut und mich gewissermaßen heraufgelockt hatte. Die Rosen waren an einem Gitterwerke, das sich vor der Wand des Hauses befand, befestigt. Sie bestanden aus lauter Bäumchen. Es waren winzige darunter, deren Blätter gleich über der Erde begannen, dann höhere, deren Stämmchen über die ersten empor ragten, und so fort, bis die letzten mit ihren Zweigen in die Fenster des oberen Geschosses hinein sahen. Die Pflanzen waren so verteilt und gehegt, daß nirgends eine Lücke entstand, und daß die Wand des Hauses, soweit sie reichten, vollkommen von ihnen bedeckt war. 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 rötliche Weiß der Übergangrosen in das zarte Rot und in den Purpur und in das bläuliche und schwärzliche Rot der roten Rosen über. Die Gestalten und der Bau wechselten in eben demselben Maße. Die Pflanzen waren nicht etwa nach Farben eingeteilt, sondern die Rücksicht der Anpflanzung schien nur die zu sein, daß in der Rosenwand keine Unterbrechung statt finden möge. Die Farben blühten daher in einem Gemische durch einander.

Auch das Grün der Blätter fiel mir auf. Es war sehr rein gehalten, und kein bei Rosen öfter als bei andern Pflanzen vorkommender Übelstand der grünen Blätter und keine der häufigen Krankheiten kam mir zu Gesichte. Kein verdorrtes oder durch Raupen zerfressenes oder durch ihr Spinnen verkrümmtes Blatt war zu erblicken. Selbst das bei Rosen so gerne sich einnistende Ungeziefer fehlte. Ganz entwickelt und in ihren verschiedenen Abstufungen des Grüns prangend standen die Blätter hervor. Sie gaben mit den Farben der Blumen gemischt einen wunderlichen Überzug des Hauses. Die Sonne, die noch immer gleichsam einzig auf dieses Haus schien, gab den Rosen und den grünen Blättern derselben gleichsam goldene und feurige Farben. Nachdem ich eine Weile, mein Vorhaben vergessend, vor diesen Blumen gestanden war, ermahnte ich mich und dachte an das Weitere. Ich sah mich nach einem Eingange des Hause um. Allein ich erblickte keinen. Die ganze ziemlich lange Wand desselben hatte keine Tür und kein Tor. Auch durch keinen Weg war der Eingang zu dem Hause bemerkbar gemacht; denn der ganze Platz vor demselben war ein reiner, durch den Rechen wohlgeordneter Sandplatz. Derselbe schnitt sich durch ein Rasenband und eine Hecke von den angrenzenden, hinter meinem Rücken liegenden Feldern ab.

Zu beiden Seiten des Hauses in der Richtung seiner Länge setzten sich Gärten fort, die durch ein hohes, eisernes, grün angestrichenes Gitter von dem Sandplatze getrennt waren. In diesen Gittern mußte also der Eingang sein. Und so war es auch.

In dem Gitter, welches dem den Hügel heranführenden Wege zunächst lag, entdeckte ich die Tür oder eigentlich zwei Flügel einer Tür, die dem Gitter so eingefügt waren, daß sie von demselben bei dem ersten Anblicke nicht unterschieden werden konnten. In den Türen waren die zwei messingenen Schloßgriffe, und an der Seite des einen Flügels ein Glockengriff.

Ich sah zuerst ein wenig durch das Gitter in den Garten. Der Sandplatz setzte sich hinter dem Gitter fort, nur war er besäumt mit blühenden Gebüsch und unterbrochen mit hohen Obstbäumen, welche Schatten gaben. In dem Schatten standen Tische und Stühle; es war aber kein Mensch bei ihnen gegenwärtig. Der Garten erstreckte sich rückwärts um das Haus herum und schien mir bedeutend weit in die Tiefe zu gehen.

Ich versuchte zuerst die Türgriffe, aber sie öffneten nicht. Dann nahm ich meine Zuflucht zu dem Glockengriffe und läutete.

*S. 49 bis 53:* Nach diesen Worten trat ich ein, er schloß das Gitter, und sagte, er wolle mein Führer sein.

Er führte mich um das Haus herum; denn in der den Rosen entgegengesetzten Seite war die Tür. Er führte mich durch dieselbe ein, nachdem er sie mit einem Schlüssel geöffnet hatte. Hinter der Tür erblickte ich einen Gang, welcher mit Ammonitenmarmor gepflastert war.

„Dieser Eingang“, sagte er, „ist eigentlich der Haupteingang; aber da ich mir nicht gerne das Pflaster des Ganges verderben lasse, halte ich ihn immer gesperrt, und die Leute gehen durch eine Tür in die Zimmer, welche wir finden würden, wenn wir noch einmal um die Ecke des Hauses gingen. Des Pflasters willen muß ich Euch auch bitten, diese Filzschuhe anzuziehen.“

Es standen einige Paare gelblicher Filzschuhe gleich innerhalb der Tür. Niemand konnte mehr als ich von der Notwendigkeit überzeugt sein, diesen so edlen und schönen Marmor zu schonen, der an sich so vortrefflich ist und hier ganz meisterhaft geglättet war. Ich fuhr daher mit meinen Stiefeln in ein Paar solcher Schuhe, er tat desgleichen, und so gingen wir über den glatten Boden. Der Gang, welcher von oben beleuchtet war, führte zu einer braunen getäfelten Tür. Vor derselben legte er die Filzschuhe ab, verlangte von mir, daß ich dasselbe tue, und nachdem wir uns auf dem hölzernen Antritt der Tür der Filzschuhe entledigt hatten, öffnete er dieselbe und führte mich in ein Zimmer. Dem Ansehen nach war es ein Speisezimmer; denn in der Mitte desselben stand ein Tisch, an dessen Bauart man sah, daß er vergrößert oder verkleinert werden könne, je nachdem eine größere oder kleinere Anzahl von Personen um ihn sitzen sollte. Außer dem Tische befanden sich nur Stühle in dem Zimmer und ein Schrein, in welchem die Speisegerätschaften enthalten sein konnten.

„Legt in diesem Zimmer“, sagte der Mann, „Euern Hut, Euern Stock und Euer Ränzlein ab, ich werde Euch dann in ein anderes Gemach führen, in welchem Ihr ausruhen könnt.“

Als er dies gesagt und ich ihm Folge geleistet hatte, trat er zu einer breiten Strohmatten und zu Fußbürsten, die sich am Ausgange des Zimmers befanden, reinigte sich an beiden sehr sorgsam seine Fußbekleidung, und lud

mich ein, dasselbe zu tun. Ich tat es, und da ich fertig war, öffnete er die Ausgangstür, die ebenfalls braun und getäfelt war, und führte mich durch ein Vorgemach in ein Ausruhzimmer, welches an der Seite des Vorgemaches lag.

„Dieses Vorgemach“, sagte er, „ist der eigentliche Eingang in das Speisezimmer, und man kommt von der andern Tür in dasselbe.“

Das Ausruhzimmer war ein freundliches Gemach, und schien recht eigens zum Sitzen und Ruhehalten bestimmt. Es befaßte nichts als lauter Tische und Sitze. Auf den Tischen lagen aber nicht, wie es häufig in unseren Besuchszimmern vorkommt, Bücher oder Zeichnungen und dergleichen Dinge, sondern die Tafeln derselben waren unbedeckt, und waren ausnehmend gut geglättet und gereinigt. Sie waren von dunklem Mahagoniholze, das in der Zeit noch mehr nachgedunkelt war. Ein einziges Gerät war da, welches kein Tisch und kein Sitz war, ein Gestelle mit mehreren Fächern, welches Bücher enthielt. An den Wänden hingen Kupferstiche.

„Hier könnt Ihr ausruhen, wenn Ihr vom Gehen müde seid, oder überhaupt ruhen wollt“, sagte der Mann, „ich werde gehen und sorgen, daß man Euch etwas zu essen bereitet. Ihr müßt wohl eine Weile allein bleiben. Auf dem Gestelle liegen Bücher, wenn Ihr etwa ein wenig in dieselben blicken wollet.“ Nach diesen Worten entfernte er sich.

Ich war in der Tat müde und setzte mich nieder.

Als ich saß, konnte ich den Grund einsehen, weshalb der Mann vor dem Eintritte in dieses Zimmer so sehr seine Fußbekleidung gereinigt und mir den Wunsch zu gleicher Reinigung ausgedrückt hatte. Das Zimmer enthielt nämlich einen schönen getäfelten Fußboden, wie ich nie einen gleichen gesehen hatte. Es war beinahe ein Teppich aus Holz. Ich konnte das Ding nicht genug bewundern. Man hatte lauter Holzgattungen in ihren natürlichen Farben zusammengesetzt und sie in ein Ganzes von Zeichnungen gebracht. Da ich von den Geräten meines Vaters her an solche Dinge gewohnt war und sie etwas zu beurteilen verstand, sah ich ein, daß man alles nach einem in Farben ausgeführten Plane gemacht haben mußte, welcher Plan mir selbst wie ein Meisterstück erschien. Ich dachte, da dürfe ich ja gar nicht aufstehen und auf der Sache herum gehen, besonders wenn ich die Nägel in Anschlag brachte, mit denen meine Gebirgstiefel beschlagen waren. Auch hatte ich keine Veranlassung zum Aufstehen, da mir die Ruhe nach einem ziemlich langen Gange sehr angenehm war.

Da saß ich nun in dem weißen Hause, zu welchem ich hinauf gestiegen war, um in ihm das Gewitter abzuwarten.

Es schien noch immer die Sonne auf das Haus, blickte durch die Fenster dieses Zimmers schief herein, und legte lichte Tafeln auf den schönen Fußboden desselben. Als ich eine Weile gesessen war, bemächtigte sich meiner eine seltsame Empfindung, welche ich mir anfangs nicht zu erklären vermochte. Es war mir nämlich, als sitze ich nicht in einem Zimmer, sondern im Freien, und zwar in einem stillen Walde. Ich blickte gegen die Fenster, um mir das Ding zu erklären; aber die Fenster erteilten die Erklärung nicht, ich sah durch sie ein Stück Himmel, teils rein, teils etwas bewölkt, und unter dem Himmel sah ich ein Stück Gartengrün von emporragenden Bäumen, ein Anblick, den ich wohl schon sehr oft gehabt hatte. Ich spürte eine reine, freie Luft mich umgeben. Die Ursache davon war, daß die Fenster des Zimmers in ihren oberen Teilen offen waren. Diese oberen Teile konnten nicht nach innen geöffnet werden, wie das gewöhnlich der Fall ist, sondern waren nur zu verschieben, und zwar so, daß einmal Glas in dem Rahmen vorgeschoben werden konnte, ein anderes Mal ein zarter Flor von weißgrauer Seide. Da ich in dem Zimmer saß, war das letztere der Fall. Die Luft konnte frei herein strömen. Fliegen und Staub waren aber ausgeschlossen. Wenn nun gleich die reine Luft eine Mahnung des Freien gab, sah ich doch hierin nicht die völlige Erklärung allein. Ich bemerkte noch etwas anderes. In dem Zimmer, in welchem ich mich befand, hörte man nicht den geringsten Laut eines bewohnten Hauses, den man doch sonst, es mag im Hause noch so ruhig sein, mehr oder weniger in Zwischenräumen vernimmt. Diese Art Abwesenheit häuslichen Geräusches verbarg allerdings die Nachbarschaft bewohnter Räume, konnte aber eben so wenig als die freie Luft die Waldempfindung geben.

Endlich glaubte ich auf den Grund gekommen zu sein. Ich hörte nämlich fast ununterbrochen bald näher bald ferner, bald leiser, bald lauter vermischten Vogelgesang. Ich richtete meine Aufmerksamkeit auf diese Wahrnehmung, und erkannte bald, daß der Gesang nicht bloß von Vögeln herrührte, die in der Nähe menschlicher Wohnungen hausen, sondern auch von solchen, deren Stimme und Zwitschern mir nur aus den Wäldern und abgelegenen Bebuschungen bekannt war. Dieses wenig auffallende, mir aus meinen Gebirgsaufenthalte bekannte und von mir in der Tat nicht gleich beachtete Getön mochte wohl die Hauptursache meiner Täuschung gewesen sein, obwohl die Stille des Raumes und die reine Luft auch mitgewirkt haben konnten. Da ich nun genauer auf dieses gelegentliche Vogelzwitschern achtete, fand ich

DOKUMENTATION

wirklich, daß Töne sehr einsamer und immer in tiefen Wäldern wohnender Vögel vorkamen. Es nahm sich dies wunderlich in einem bewohnten und wohleingerichteten Zimmer aus.

S.54: Als ich eine geraume Weile gesessen war, und das Sitzen anfang, mir nicht mehr jene Annehmlichkeit zu gewähren wie anfangs, stand ich auf und ging auf Fußspitzen, um den Boden zu schonen, zu dem Büchergestelle, um die Bücher anzusehen. Es waren aber bloß beinahe lauter Dichter. Ich fand Bände von Herder, Lessing, Goethe, Schiller, Übersetzungen Shakespeares von Schlegel und Tieck, einen griechischen Odysseus, dann aber auch etwas aus Ritters Erdbeschreibungen und aus Johannes Müllers Geschichte der Menschheit und aus Alexander und Wilhelm Humboldt. Ich tat die Dichter bei Seite, und nahm Alexander Humboldts Reise in die Äquinoktialländer, die ich zwar schon kannte, in der ich aber immer gerne las. Ich begab mich mit meinem Buche wieder zu meinem Sitze zurück.

Als ich nicht gar kurze Zeit gelesen hatte, trat mein Beherberger herein.

S.55: Ich legte das Buch neben mich auf den Sitz, und schickte mich an zu gehen.

Er aber nahm das Buch, und legte es auf seinen Platz in dem Büchergestelle.

„Verzeiht“, sagte er, „es ist bei uns Sitte, daß die Bücher, die auf dem Gestelle sind, damit jemand, der in dem Zimmer wartet oder sonst sich aufhält, bei Gelegenheit und nach Wohlgefallen etwas lesen kann, nach dem Gebrauche wieder auf das Gestelle gelegt werden, damit das Zimmer die ihm zugehörige Gestalt behalte.“

Hierauf öffnete er die Tür und lud mich ein, in das mir bekannte Speisezimmer voraus zu gehen.

S. 56 bis 60: Da ich fertig war und die Eßgeräte hingelegt hatte, bot er mir an, wenn ich nicht zu müde sei, mich in den Garten zu führen. Ich nahm es an.

Er läutete wieder mit dem Glöcklein, um den Befehl zu geben, daß man abräume, und führte mich nun nicht durch den Gang, durch welchen wir herein gekommen waren, sondern durch einen mit gewöhnlichen Steinen gepflasterten in den Garten. Er hatte jetzt ein kleines Häubchen von durchbrochener Arbeit auf seinen weißen Haaren, wie man sie gerne Kindern aufsetzt, um ihre Locken gleichsam wie in einem Netze einzufangen.

Als wir in das Freie kamen, sah ich, daß, während ich aß, die Sonne auf das Haus zu scheinen aufgehört hatte, sie war von der Gewitterwand überholt worden. Auf dem Garten so wie auf der Gegend lag der warme, trockene Schatten, wie er bei solchen Gelegenheiten immer erscheint. Aber die Gewitterwand hatte sich während meines Aufenthaltes in dem Hause wenig verändert, und gab nicht die Aussicht auf baldigen Ausbruch des Regens.

Ein Umblick überzeugte mich sogleich, daß der Garten hinter dem Hause sehr groß sei. Er war aber kein Garten, wie man sie gerne hinter und neben den Landhäusern der Städte anlegt, nämlich, daß man unfruchtbare oder höchstens Zierfrüchte tragende Gebüsch und Bäume pflegt und zwischen ihnen Rasen und Sandwege oder einige Blumenhügel oder Blumenkreise herrichtet, sondern es war ein Garten, der mich an den meiner Eltern bei dem Vorstadthause erinnerte. Es war da eine weitläufige Anlage von Obstbäumen, die aber hinlänglich Raum ließen, daß fruchtbare oder auch nur zum Blühen bestimmte Gesträuche dazwischen stehen konnten, und daß Gemüse und Blumen vollständig zu gedeihen vermochten. Die Blumen standen teils in eigenen Beeten, teils liefen sie als Einfriedung hin, teils befanden sie sich auf eigenen Plätzen, wo sie sich schön darstellten. Mich empfingen von je her solche Gärten mit dem Gefühle der Häuslichkeit und Nützlichkeit, während die anderen einerseits mit keiner Frucht auf das Haus denken, und andererseits wahrhaftig auch kein Wald sind. Was zur Rosenzeit blühen konnte, blühte und duftete, und weil eben die schweren Wolken am Himmel standen, so war aller Duft viel eindringender und stärker. Dies deutete doch wieder auf ein Gewitter hin.

Nahe bei dem Hause befand sich ein Gewächshaus. Es zeigte uns aber gegen den Weg, auf dem wir gingen, nicht seine Länge, sondern seine Breite. Auch diese Breite, welche teilweise Gebüsch deckten, war mit Rosen bekleidet, und sah aus wie ein Rosenhäuschen im kleinen.

Wir gingen einen geräumigen Gang, der mitten durch den Garten lief, entlang. Er war anfangs eben, zog sich aber dann sachte aufwärts.

Auch im Garten waren die Rosen beinahe herrschend. Entweder stand hie und da auf einem geeigneten Platze ein einzelnes Bäumchen, oder es waren Hecken nach gewissen Richtungen angelegt, oder es zeigten sich Abteilungen, wo sie gute Verhältnisse zum Gedeihen fanden und sich dem Auge angenehm darstellen konnten. Eine Gruppe von sehr dunkeln, fast violetten Rosen war mit einem eigenen zierlichen Gitter

DOKUMENTATION

umgeben, um sie auszuzeichnen oder zu schützen. Alle Blumen waren wie die vor dem Hause besonders rein und klar entwickelt, sogar die verblühenden erschienen in ihren Blättern noch kraftvoll und gesund.

Ich machte in Hinsicht des letzten Umstandes eine Bemerkung.

„Habt Ihr denn nie eine jener alten Frauen gesehen“, sagte mein Begleiter, „die in ihrer Jugend sehr schön gewesen waren und sich lange kräftig erhalten haben. Sie gleichen diesen Rosen. Wenn sie selbst schon unzählige kleine Falten in ihrem Angesichte haben, so ist doch noch zwischen den Falten die Anmut herrschend und eine sehr schöne, liebe Farbe.“

Ich antwortete, daß ich das noch nie beobachtet hätte, und wir gingen weiter.

Es waren außer den Rosen noch andere Blumen im Garten. Ganze Beete von Aurikeln standen an schattigen Orten. Sie waren wohl längst verblüht, aber ihre starken grünen Blätter zeigten, daß sie in guter Pflege waren. Hie und da stand eine Lilie an einer einsamen Stelle, und wohl entwickelte Nelken prangten in Töpfen auf einem eigenen Schragen, an dem Vorrichtungen angebracht waren, die Blumen vor Sonne zu bewahren. Sie waren noch nicht aufgeblüht, aber die Knospen waren weit vorgerückt und ließen treffliche Blumen ahnen. Es mochten nur die auserwählten auf dem Schragen stehen; denn ich sah die Schule dieser Pflanzen, als wir etwas weiter kamen, in langen, weithingehenden Beeten angelegt. Sonst waren die gewöhnlichen Gartenblumen da, teils in Beeten, teils auf kleinen abgesonderten Plätzen, teils als Einfassungen. Besonders schien sich auch die Levkoje einer Vorliebe zu erfreuen, denn sie stand in großer Anzahl und Schönheit, so wie in vielen Arten da. Ihr Duft ging wohltuend durch die Lüfte. Selbst in Töpfen sah ich diese Blumen gepflegt und an zuträglichen Orte gestellt. Was an Zwiebelgewächsen, Hyazinthen, Tulpen und dergleichen, vorhanden gewesen sein mochte, konnte ich nicht ermessen, da die Zeit dieser Blumen längst vorüber war.

Auch die Zeit der Blütengesträuche war vorüber, und sie standen nur mit ihren grünen Blättern am Wege oder an ihren Stellen.

Die Gemüse nahmen die weiten und größeren Räume ein. Zwischen ihnen und an ihren Seiten liefen Anpflanzungen von Erdbeeren. Sie schienen besonders gehegt, waren häufig aufgebunden, und hatten Blechtäfelchen zwischen sich, auf denen die Namen standen.

Die Obstbäume waren durch den ganzen Garten verteilt, wir gingen an vielen vorüber. Auch an ihnen, besonders aber an den zahlreichen Zwergbäumen sah ich weiße Täfelchen mit Namen.

An manchen Bäumen erblickte ich kleine Kästchen von Holz, bald an dem Stamme, bald in den Zweigen. In unserem Oberlande gibt man den Staren gerne solche Behälter, damit sie ihr Nest in dieselben bauen. Die hier befindlichen Behältnisse waren aber anderer Art. Ich wollte fragen, aber in der Folge des Gespräches vergaß ich wieder drauf.

Da wir in dem Garten so fortgingen, hörte ich besonders aus seinem bebuschten Teile wieder die Vogelstimmen, die ich in dem Wartezimmer gehört hatte, nur hier deutlicher und heller. Auch ein anderer Umstand fiel mir auf, da wir schon einen großen Teil des Gartens durchwandert hatten; ich bemerkte nämlich gar keinen Raupenfraß. Während meines Ganges durch das Land hatte ich ihn aber doch gesehen, obwohl er mir, da er nicht außerordentlich war und keinen Obstmißwachs befürchten ließ, nicht besonders aufgefallen war. Bei der Frische der Belaubung dieses Gartens fiel er mir wieder ein. Ich sah das Laub deshalb näher an, und glaubte zu bemerken, daß es auch vollkommener sei als anderwärts, das grüne Blatt war größer und dunkler, es war immer ganz, und die grünen Kirschen und die kleinen Äpfelchen und Birnchen sahen recht gesund daraus hervor. Ich betrachtete, durch diese Tatsache aufmerksam gemacht, nun auch den Kohl genauer, der nicht weit von unserem Wege stand. An ihm zeigte keine kahle Rippe, daß die Raupe des Weißlings genagt habe. Die Blätter waren ganz und schön. Ich nahm mir vor, diese Beobachtung gegen meinen Begleiter gelegentlich zur Sprache zu bringen.

Wir waren mittlerweile bis an das Ende der Pflanzungen gelangt, und es begann Rasengrund, der steiler anstieg, anfangs mit Bäumen besetzt war, weiter oben aber kahl fortlief.

Wir stiegen auf ihm empor.

Da wir auf eine ziemliche Höhe gelangt waren und die Bäume die Aussicht nicht mehr hinderten, blieb ich ein wenig stehen, um den Himmel zu betrachten. Mein Begleiter hielt ebenfalls an. Das Gewitter stand nicht mehr gegen Sonnenuntergang allein, sondern jetzt überall. Wir hörten auch entfernten Donner, der sich öfter wiederholte. Wir hörten ihn bald gegen Sonnenuntergang, bald gegen Mittag, bald an Orten, die wir nicht angeben konnten. Mein Mann mußte seiner Sache sehr sicher sein; denn ich sah, daß in dem Garten Arbeiter sehr eifrig an den mehreren Ziehbrunnen zogen, um das Wasser in die durch den Garten laufenden Rinnen zu leiten, und aus diesen in die Wasserbehälter. Ich sah auch bereits Arbeiter gehen, ihre Gießkannen in den Wasserbehältern füllen und ihren Inhalt auf die Pflanzenbeete ausstreuen. Ich war sehr begierig auf den Verlauf der Dinge, sagte aber gar nichts, und mein Begleiter schwieg auch.

Wir gingen nach kurzem Stillstand auf dem Rasengrunde wieder weiter aufwärts, und zuletzt ziemlich steil. Endlich hatten wir die höchste Stelle erreicht, und mit ihr auch das Ende des Gartens. Jenseits senkte sich der Boden wieder sanft abwärts. Auf diesem Platze stand ein sehr großer Kirschbaum, der größte Baum des Gartens, vielleicht der größte Obstbaum der Gegend. Um den Stamm des Baumes lief eine Holzbank, die vier Tischchen nach den vier Weltgegenden vor sich hatte, daß man hier ausruhen, die Gegend besehen, oder lesen und schreiben konnte. Man sah an dieser Stelle fast nach allen Richtungen des Himmels. Ich erinnerte mich nun ganz genau, daß ich diesen Baum wohl früher bei meinen Wanderungen von der Straße oder von anderen Stellen aus gesehen hatte. Er war wie ein dunkler, ausgezeichneter Punkt erschienen, der die höchste Stelle der Gegend krönte. Man mußte an heiteren Tagen von hier aus die ganze Gebirgskette im Süden sehen, jetzt aber war nichts davon zu erblicken; denn alles floß in eine einzige Gewittermasse zusammen. Gegen Mitternacht erschien ein freundlicher Höhenzug, hinter welchem nach meiner Schätzung das Städtchen Landegg liegen mußte.

S. 62 bis 65: Einige Schritte hinter dem Kirschbaume war der Garten durch eine starke Planke von der Umgebung getrennt. Als wir zu dieser Planke gekommen waren, zog mein Begleiter einen Schlüssel aus der Tasche, öffnete ein Pfortchen, wir traten hinaus, und er schloß hinter uns das Pfortchen wieder zu.

Hinter dem Garten fingen Felder an, auf denen die verschiedensten Getreide standen. Die Getreide, welche sonst wohl bei dem geringsten Luftzuge zu wanken beginnen mochten, standen ganz stille und pfeilrecht empor, das feine Haar der Ähren, über welches unsere Augen streiften, war gleichsam in einem unbeweglichen goldgrünen Schimmer.

Zwischen dem Getreide lief ein Fußpfad durch. Derselbe war breit und ziemlich ausgetreten. Er ging den Hügel entlang, nicht steigend nicht sinkend, so daß er immer auf dem höchsten Teil der Anhöhe blieb. Auf diesem Pfade gingen wir dahin.

Zu beiden Seiten des Weges stand glühroter Mohn in dem Getreide, und auch er regte die leichten Blätter nicht.

Es war überall ein Zirpen der Grillen; aber dieses war gleichsam eine andere Stille, und erhöhte die Erwartung, die aller Orten war. Durch die über den ganzen Himmel liegende Wolkendecke ging zuweilen ein tiefes Donnern, und ein blasser Blitz lüftete zeitweilig ihr Dunkel.

Mein Begleiter ging ruhig neben mir, und strich manchmal sachte mit der Hand an den grünen Ähren des Getreides hin. Er hatte sein Netz von den weißen Haaren abgenommen, hatte es in die Tasche gesteckt, und trug sein Haupt unbedeckt in der milden Luft.

Unser Weg führte uns zu einer Stelle, auf welcher kein Getreide stand. Es war ein ziemlich großer Platz, der nur mit sehr kurzem Grase bedeckt war. Auf diesem Platze befand sich wieder eine hölzerne Bank, und eine mittelgroße Esche.

„Ich habe diesen Fleck freigelassen, wie ich ihn von meinen Vorfahren überkommen hatte“, sagte mein Begleiter, „obwohl er, wenn man ihn urbar machte und den Baum ausgrübe, in einer Reihe von Jahren eine nicht unbedeutende Menge von Getreide gäbe. Die Arbeiter halten hier ihre Mittagsruhe, und verzehren hier ihr Mittagmahl, wenn es ihnen auf das Feld nachgebracht wird. Ich habe die Bank machen lassen, weil ich auch gerne da sitze, wäre es auch nur, um den Schnittern zuzuschauen und die Feierlichkeit der Feldarbeit zu betrachten. Alte Gewohnheiten haben etwas Beruhigendes, sei es auch nur das des Bestehenden und immer Gesehenen. Hier dürfte es aber mehr sein, weshalb die Stelle unbebaut blieb und der Baum auf derselben steht. Der Schatten dieser Esche ist wohl ein sparsamer, aber da er der einzige dieser Gegend ist, wird er gesucht, und die Leute, obwohl sie roh sind, achten gewiß auch auf die Aussicht, die man hier genießt. Setzt Euch nur zu mir nieder, und betrachtet das Wenige, was uns heute der verschleierte Himmel gönnt.“

Wir setzten uns auf die Bank unter der Esche, so daß wir gegen Mittag schauten. Ich sah den Garten wie einen grünen Schoß schräg unter mir liegen.

An seinem Ende sah ich die weiße mitternächtliche Mauer des Hauses, und über der weißen Mauer das freundliche rote Dach. Von den Gewächshäusern war nur das Dach und der Schornstein ersichtlich.

Weiter hin gegen Mittag war das Land und das Gebirge kaum zu erkennen wegen des blauen Wolkenschattens und des blauen Wolkenduftes. Gegen Morgen stand der weiße Turm von Rohrberg, und gegen Abend war Getreide an Getreide, zuerst auf unserem Hügel, dann jenseits desselben auf dem nächsten Hügel, und so fort, soweit die Hügel sichtbar waren. Dazwischen zeigten sich weiße Meierhöfe und andere einzelne Häuser oder Gruppen von Häusern. Nach der Sitte des Landes gingen Zeilen von Obstbäumen zwischen den Getreidefeldern dahin, und in der Nähe von Häusern oder Dörfern standen diese Bäume

dichter, gleichsam wie in Wäldchen, beisammen. Ich fragte meinen Nachbarn teils nach den Häusern, teils nach den Besitzern der Felder.

„Die Felder von dem Kirschbaume gegen Sonnenuntergang hin bis zu der ersten Zeile von Obstbäumen sind unser“, sagte mein Begleiter. „Die wir von dem Kirschbaum bis hierher durchwandert haben, gehören auch uns. Sie gehen noch bis zu jenen langen Gebäuden, die Ihr da unten seht, welche unsere Wirtschaftsgebäude sind. Gegen Mitternacht erstrecken sie sich, wenn Ihr umsehen wollt, bis zu jenen Wiesen mit den Erlenbüschen. Die Wiesen gehören auch uns, und machen dort die Grenze unserer Besitzungen. Im Mittag gehören die Felder uns bis zur Einfriedung von Weißdorn, wo Ihr die Straße verlassen habt. Ihr könnt also sehen, daß ein nicht ganz geringer Teil dieses Hügels von unserm Eigentume bedeckt ist. Wir sind von diesem Eigentume umringt, wie von einem Freunde, der nie wankt und nicht die Treue bricht.“

S. 72 bis 73: Als wir vom Rasengrund hinab gekommen waren und den bepflanzten Garten betreten hatten, gingen wir in ihm auf einem anderen Wege zurück, als auf dem wir herauf gegangen waren.

Auf diesem Wege sah ich nun, daß der Besitzer des Gartens auch Weinreben in demselben zog, obwohl das Land der Pflege dieses Gewächses nicht ganz günstig ist. Es waren eigene dunkle Mauern aufgeführt, an denen die Reben mittelst Holzgittern empor geleitet wurden. Durch andere Mauern wurden die Winde abgehalten. Gegen Mittag allein waren die Stellen offen. So sammelte er die Hitze und gewährte Schutz. Auch Pfirsiche zog er auf dieselbe Weise, und aus den Blättern derselben schloß ich auf sehr edle Gattungen.

Wir gingen hier an großen Linden vorüber, und in ihrer Nähe erblickte ich ein Bienenhaus.

Von dem Gewächshause sah ich auf dem Rückwege wohl die Längenseite, konnte aber nichts Näheres erkennen, weil mein Begleiter den Weg zu ihm nicht einschlug. Ich wollte ihn auch nicht eigens darum ersuchen: ich vermutete, daß er mich zu seiner Familie führen würde.

Da wir an dem Hause angekommen waren, geleitete er mich bei dem gemeinschaftlichen Eingange desselben hinein, führte mich über eine gewöhnliche Sandsteintreppe in das erste Stockwerk, und ging dort mit mir einen Gang entlang, in dem viele Türen waren. Eine derselben öffnete er mit einem Schlüssel, den er schon in seiner Tasche in Bereitschaft hatte, und sagte: „Das ist Euer Zimmer, solange Ihr in diesem Hause bleibt. Ihr könnt jetzt in dasselbe eintreten oder es verlassen, wie es euch gefällt. Nur müßt Ihr um acht Uhr wieder da sein, zu welcher Stunde Ihr zum Abendessen werdet geholt werden. Ich muß Euch nun allein lassen. In dem Wartezimmer habt Ihr heute in Humboldts Reisen gelesen, ich habe das Buch in dieses Zimmer legen lassen. Wünschet Ihr für jetzt oder für den Abend noch irgend ein Buch, so nennt es, daß ich sehe, ob es in meiner Büchersammlung enthalten ist.“

Ich lehnte das Anerbieten ab und sagte, daß ich mit dem Vorhandenen schon zufrieden sei, und wenn ich mich außer Humboldt mit noch andern Buchstaben beschäftigen wolle, so habe ich in meinem Ränzchen schon Vorrat, um teils etwas mit Bleifeder zu schreiben, teils früher Geschriebenes durchzulesen und zu verbessern, welche Beschäftigung ich auf meinen Wanderungen häufig abends vornehme.

Er verabschiedete sich nach diesen Worten, und ich ging zur Tür hinein.

Ich übersah mit einem Blicke das Zimmer. Es war ein gewöhnliches Fremdenzimmer, wie man es in jedem größeren Hause auf dem Lande hat, wo man zuweilen in die Lage kömmt, Herberge erteilen zu müssen. Die Geräte waren weder neu noch nach der damals herrschenden Art gemacht, sondern aus verschiedenen Zeiten, aber nicht unangenehm ins Auge fallend. Die Überzüge der Sessel und des Ruhebettes waren gepreßtes Leder, was man damals schon selten mehr fand. Eine gesellige Zugabe, die man nicht häufig in solchen Zimmern findet, war eine altertümliche Pendeluhr in vollem Gange. Mein Ränzlein und mein Stock lagen, wie der Mann gesagt hatte, schon in diesem Zimmer.

Ich setzte mich nieder, nahm nach einer Weile mein Ränzlein, öffnete es, und blätterte in den Papieren, die ich daraus hervor genommen hatte, und schrieb gelegentlich in denselben.

Da endlich die Dämmerung gekommen war, stand ich auf, ging gegen eines der beiden offenstehenden Fenster, lehnte mich hinaus, und sah herum. Es war wieder Getreide, das ich vor mir auf dem sachte hinabgehenden Hügel erblickte. Am Morgen dieses Tages, da ich von meiner Nachtherberge aufgebrochen war, hatte ich auch Getreide rings um mich gesehen; aber dasselbe war in einem lustigen Wogen begriffen gewesen; während dieses reglos und unbewegt war wie ein Heer von lockeren Lanzen. Vor dem Hause war der Sandplatz, den ich bei meiner Ankunft schon gesehen und betreten hatte. Meine Fenster gingen also auf der Seite der Rosenwand heraus.

S. 75: Da das Essen beendet war und wir uns zur Trennung anschickten, sagte der Hauswirt, daß er den Pfarrer und mich über die nähere Treppe in unser Zimmer führen würde. Wir nahmen jeder eine

Wachskerze, die uns angezündet von der Magd gereicht wurde, während dessen sich der Knabe Gustav empfahl und durch die gewöhnliche Tür entfernte. Der Hauseigentümer führte uns bei der Tür hinaus, bei der ich zuerst herein gekommen war. Wir befanden uns draußen in dem schönen Marmorgange, von dem eine gleiche Marmortreppe emporführte. Wir durften die Filzschuhe nicht anziehen, weil jetzt über den Gang und die Treppe ein Tuchstreifen lag, auf dem wir gingen. In der Mitte der Treppe, wo sie einen Absatz machte, gleichsam einen erweiterten Platz oder eine Stiegenhalle, stand eine Gestalt aus weißem Marmor auf einem Gestelle. Durch ein paar Blitze, die eben jetzt fielen und das Haupt und die Schultern der Marmorgestalt noch röter beschienen, als es unsere Kerzen konnten, ersah ich, daß der Platz und die Treppe von oben herab durch eine Glasbedeckung ihre Beleuchtung empfangen mußten.

Als wir an das Ende der Treppe gelangt waren, wendete sich der Hauswirt mit uns durch eine Tür links, und wir befanden uns in jenem Gange, in welchem mein Zimmer lag. Es war der Gang der Gastzimmer, wie ich nun zu erkennen vermeinte. Unser Gastfreund bezeichnete eines als das des Pfarrers, und führte mich zu dem meinigen.

S. 77 bis 78: Als ich mit meinem Anzuge fertig war und mich in das Speisezimmer hinab begeben hatte, fand ich dort eine Magd mit den Vorbereitungen zu dem Frühmale beschäftigt, und fragte nach dem Herrn.

„Er ist in dem Garten auf der Fütterungstenne“, sagte sie.

„Und wo ist die Fütterungstenne, wie du es nennst?“ fragte ich.

„Gleich hinter dem Hause und nicht weit von den Glashäusern“, erwiderte sie. Ich ging hinaus und schlug die Richtung gegen das Gewächshaus ein.

Vor demselben fand ich meinen Gastfreund auf einem Sandplatze. Es war derselbe Platz, von dem aus ich schon gestern das Gewächshaus mit seiner schmalen Seite und dem kleinen Schornsteine gesehen hatte. Diese Seite war mit Rosen bekleidet, daß das Haus wie ein zweites, kleines Rosenhäuschen hervor sah. Mein Gastfreund war in einer seltsamen Beschäftigung begriffen. Eine Unzahl Vögel befand sich vor ihm auf dem Sande. Er hatte eine Art von länglichem geflochtenem Korbdeckel in der Hand und streuete aus demselben Futter unter die Vögel.

S. 80 bis 90: „Wenn es euch Vergnügen macht, unser Haus und einiges Zubehör zu besehen“, antwortete er, „so kann das gleich nach dem Frühmale geschehen, es wird nicht viele Zeit in Anspruch nehmen, da das Gebäude nicht so groß ist. Es wird sich dann auch das, was wir noch zu reden haben, natürlicher und verständlicher ergeben.“

„Ja freilich“, sagte ich, „macht es mir Vergnügen.“

Wir schritten also nach dem Frühmale zu diesem Geschäfte.

Er führte mich über die Treppe, auf welcher die weiße Marmorgestalt stand, hinauf. Heute fiel statt des roten zerstreuten Lichtes der Kerzen und der Blitze von der vergangenen Nacht das stille weiße Tageslicht auf sie herab, und machte die Schultern und das Haupt in sanften Glanze sich erhellen. Nicht nur die Treppe war in diesem Stiegenhause von Marmor, sondern auch die Bekleidung der Seitenwände. Oben schloß gewölbtes Glas, das mit feinem Drahte überspannt war, die Räume. Als wir die Treppe erstiegen hatten, öffnete mein Gastfreund eine Tür, die der gegenüber war, die zu dem Gange der Gastzimmer führte. Die Tür ging in einen großen Saal. Auf der Schwelle, an der der Tuchstreifen, welcher über die Treppe empor lag, endete, standen wieder Filzschuhe. Da wir jeder ein Paar derselben angezogen hatten, gingen wir in den Saal. Er war eine Sammlung von Marmor. Der Fußboden war aus dem farbigsten Marmor zusammengestellt, der in unseren Gebirgen zu finden ist. Die Tafeln griffen so ineinander, daß eine Fuge kaum zu erblicken war, der Marmor war sehr fein geschliffen und geglättet, und die Farben waren so zusammengestellt, daß der Fußboden wie ein liebliches Bild zu betrachten war. Überdies glänzte und schimmerte er noch in dem Lichte, das bei den Fenstern hereinströmte. Die Seitenwände waren von einfachen, sanften Farben. Ihr Sockel war mattgrün, die Haupttafeln hatten den lichteften, fast weißen Marmor, den unsere Gebirge liefern, die Flachsäulen waren schwach rot, und die Simse, womit die Wände an die Decke stießen, waren wieder aus schwach Grünlich und Weiß zusammengestellt, durch welche ein Gelb wie schöne Goldleisten lief. Die Decke war blaßgrau, und nicht von Marmor, nur in der Mitte derselben zeigte sich eine Zusammenstellung von roten Ammoniten, und aus derselben ging die Metallstange nieder, welche in vier Armen die vier dunkeln, fast schwarzen Marmorlampen trug, die bestimmt waren, in der Nacht diesen Raum beleuchten zu können. In dem Saale war kein Bild, kein Stuhl, kein Geräte, nur in den drei Wänden war jedes Mal eine Tür aus schönem dunklem Holze eingelegt, und in der vierten Wand befanden sich die drei Fenster, durch welche der Saal bei

Tag beleuchtet wurde. Zwei davon standen offen, und zu dem Glanze des Marmors war der Saal auch mit Rosenduft erfüllt.

Ich drückte mein Wohlgefallen über die Einrichtung eines solchen Zimmers aus, den alten Mann, der mich begleitete, schien dieses Vergnügen zu erfreuen, er sprach aber nicht weiter darüber.

Aus diesem Saale führte er mich durch eine der Türen in eine Stube, deren Fenster in den Garten gingen.

„Das ist gewissermaßen mein Arbeitszimmer“, sagte er, „es hat außer am frühen Morgen nicht viel Sonne, ist daher im Sommer angenehm, ich lese gern hier, oder schreibe, oder beschäftige mich sonst mit Dingen, die mir Anteil einflößen.“

Ich dachte mit Lebhaftigkeit, ich könnte sagen, mit einer Art Sehnsucht auf meinen Vater, da ich diese Stube betreten hatte. In ihr war nichts mehr von Marmor, sie war wie unsere gewöhnlichen Stuben; aber sie war mit altertümlichen Geräten eingerichtet, wie sie mein Vater hatte und liebte. Allein die Geräte erschienen mir so schön, daß ich glaubte, nie etwas ihnen Ähnliches gesehen zu haben. Ich unterrichtete meinen Gastfreund von der Eigenschaft meines Vaters, und erzählte ihm in kurzem von den Dingen, welche derselbe besaß. Auch bat ich, die Sachen näher betrachten zu dürfen, um meinem Vater nach meiner Zurückkunft von ihnen erzählen und sie ihm, wenn auch nur notdürftig, beschreiben zu können. Mein Begleiter willigte sehr gerne in mein Begehren. Es war vor allem ein Schreibschrein, welcher meine Aufmerksamkeit erregte, weil er nicht nur das größte, sondern wahrscheinlich auch das schönste Stück des Zimmers war. Vier Delphine, welche sich mit dem Unterteil ihrer Häupter auf die Erde stützten und die Leiber in gewundener Stellung emporstreckten, trugen den Körper des Schreines auf diesen gewundenen Leibern. Ich glaubte anfangs, die Delphine seien aus Metall gearbeitet, mein Begleiter sagte mir aber, daß sie aus Lindenholz geschnitten und nach mittelalterlicher Art zu dem gelblich grünlichen Metalle hergerichtet waren, dessen Verfertigung man jetzt nicht mehr zuwege bringt. Der Körper des Schreines hatte eine allseitig gerundete Arbeit mit sechs Fächern. Über ihm befand sich das Mittelstück, das in einer guten Schwingung flach zurückging und die Klappe enthielt, die geöffnet zum Schreiben diente. Von dem Mittelstücke erhob sich der Aufsatz mit zwölf geschwungenen Fächern und einer Mitteltür. An den Kanten des Aufsatzes und zu beiden Seiten der Mitteltür befanden sich als Säulen vergoldete Gestalten. Die beiden größten zu den Seiten der Tür waren starke Männer, die die Hauptsimse trugen. Ein Schildchen, das sich auf ihrer Brust öffnete, legte die Schlüsselöffnungen dar. Die zwei Gestalten an den vorderen Seitenkanten waren Meerfräulein, die in Übereinstimmung mit den Tragfischen jedes in zwei Fischenden ausliefen. Die zwei letzten Gestalten an den hintern Seitenkanten waren Mädchen in faltigen Gewändern. Alle Leiber der Fische sowohl als der Säulen erschienen mir sehr natürlich gemacht. Die Fächer hatten vergoldete Knöpfe, an denen sie herausgezogen werden konnten. Auf der achteckigen Fläche dieser Knöpfe waren Brustbilder geharnischter Männer oder geputzter Frauenzimmer eingegraben. Die Holzbelegung auf dem ganzen Schrein war durchaus eingelegte Arbeit. Ahornlaubwerk in dunkeln Nußholzfeldern, umgeben von geschlungenen Bändern und geflammtem Erlenholze. Die Bänder waren wie geknitterte Seide, was daher kam, daß sie aus kleinem, fein gestreiftem, vielfarbigem Rosenholze senkrecht auf die Axe eingelegt waren. Die eingelegte Arbeit befand sich nicht bloß, wie es häufig bei derlei Geräten der Fall ist, auf der Daransicht, sondern auch auf den Seitenteilen und den Friesen der Säulen.

Mein Begleiter stand neben mir, als ich diesem Geräte meine Aufmerksamkeit widmete, und zeigte mir manches, und erklärte mir auf meine Bitte Dinge, die ich nicht verstand.

Auch eine andere Beobachtung machte ich, da ich mich in diesem Zimmer befand, die meine Geistestätigkeit in Anspruch nahm. Es kam mir nämlich vor, daß der Anzug meines Begleiters nicht mehr so seltsam sei, als er mir gestern und als er mir heute erschienen war, da ich ihn auf dem Fütterungsplatze gesehen hatte. Bei diesen Geräten schien er mir eher als zustimmend und hierher gehörig, und ich begann die Vermutung zu hegen, daß ich vielleicht noch diesen Anzug billigen werde, und daß der alte Mann in dieser Hinsicht verständiger sein dürfte als ich.

Außer dem Schreibschreine erregten noch zwei Tische meine Aufmerksamkeit, die an Größe gleich waren und auch sonst gleiche Gestalt hatten, sich aber nur darin unterschieden, daß jeder auf seiner Platte eine andere Gestaltung trug. Sie hatten nämlich jeder ein Schild auf der Platte, wie es Ritter und adeliche Geschlechter führten, nur waren die Schilder nicht gleich. Aber auf beiden Tischen waren sie umgeben und verschlungen mit Laubwerk, Blumen- und Pflanzenwerk, und nie habe ich die feinen Fäden der Halme, der Pflanzenbärte und der Getreideähren zarter gesehen als hier, und doch waren sie von Holz in Holz eingelegt. Die übrige Gerätschaft waren hochlehnige Sessel mit Schnitzwerk, Flechtwerk und eingelegter Arbeit, zwei geschnitzte Sitzbänke, die man im Mittelalter Gesiedel geheißen hatte, geschnitzte Fahnen mit Bildern und endlich zwei Schirme von gespanntem und gepreßtem Leder, auf welchem Blumen, Früchte, Tiere, Knaben

und Engel aus gemaltem Silber angebracht waren, das wie farbiges Gold aussah. Der Fußboden des Zimmers war gleich den Geräten aus Flächen alter eingelegter Arbeit zusammengestellt. Wir hatten wahrscheinlich wegen der Schönheit dieses Bodens bei dem Eintritte in diese Stube die Filzschuhe an unsern Füßen behalten. Obwohl der alte Mann gesagt hatte, daß dieses Zimmer sein Arbeitszimmer sei, so waren doch keine unmittelbaren Spuren von Arbeit sichtbar. Alles schien in den Laden verschlossen oder auf seinen Platz gestellt zu sein.

Auch hier war mein Begleiter, als ich meine Freude über dieses Zimmer aussprach, nicht sehr wortreich, genau so wie in dem Marmorsaale; aber gleichwohl glaubte ich das Vergnügen ihm von seinem Angesichte herablesen zu können.

Das nächste Zimmer war wieder ein altertümliches. Es ging gleichfalls auf den Garten. Sein Fußboden war wie in dem vorigen eingelegte Arbeit, aber auf ihm standen drei Kleiderschreine, und das Zimmer war ein Kleiderzimmer. Die Schreine waren groß, altertümlich eingelegt, und jeder hatte zwei Flügeltüren. Sie erschienen mir zwar minder schön als das Schreibgerüste im vorigen Zimmer, aber doch auch von großer Schönheit, besonders der mittlere, größte, der eine vergoldete Bekrönung trug und auf seinen Hohltüren ein sehr schönes Schild-, Laub- und Bänderwerk zeigte. Außer den Schreinen waren nur noch Stühle da und ein Gestelle, welches dazu bestimmt schien, gelegentlich Kleider darauf zu hängen. Die inneren Seiten der Zimmertüren waren ebenfalls zu den Geräten stimmend, und bestanden aus Simswerk und eingelegter Arbeit. Als wir dieses Zimmer verließen, legten wir die Filzschuhe ab. Das nächste Zimmer, gleichfalls auf den Garten gehend, war das Schlafgemach. Es enthielt Geräte neuer Art, aber doch nicht ganz der Gestaltung, wie ich sie in der Stadt zu sehen gewohnt war. Man schien hier vor allem auf Zweckmäßigkeit gesehen zu haben. Das Bett stand mitten im Zimmer und war mit dichten Vorhängen umgeben. Es war sehr nieder, und hatte nur ein Tischchen neben sich, auf dem Bücher lagen, ein Leuchter und eine Glocke standen, und sich Geräte befanden, Licht zu machen. Sonst waren die Geräte eines Schlafzimmers da, besonders solche, die zum Aus- und Ankleiden und zum Waschen behilflich waren. Die Innenseiten der Türen waren hier wieder zu den Geräten stimmend.

An das Schlafgemach stieß ein Zimmer mit wissenschaftlichen Vorrichtungen, namentlich zu Naturwissenschaften. Ich sah Werkzeuge der Naturlehre aus der neuesten Zeit, deren Verfertiger ich entweder persönlich aus der Stadt kannte, oder deren Namen, wenn die Geräte aus andern Ländern stammten, mir dennoch bekannt waren. Es befanden sich Werkzeuge zu den vorzüglichsten Teilen der Naturlehre hier. Auch waren Sammlungen von Naturkörpern vorhanden, vorzüglich aus dem Mineralreiche. Zwischen den Geräten und an den Wänden war Raum, mit den vorhandenen Vorrichtungen Versuche anstellen zu können. Das Zimmer war gleichfalls noch immer ein Gartenzimmer.

Endlich gelangten wir in das Eckzimmer des Hauses, dessen Fenster teils auf den Hauptkörper des Gartens gingen, teils nach Nordwesten sahen. Ich konnte aber die Bestimmung dieses Zimmers nicht erraten, 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. Die meisten aber verstand ich nicht. Sonst war weder ein Stuhl noch ein anderes Gerät in dem Zimmer. Vor den Fenstern waren waagrechte Brettchen befestigt, wie man sie hat, um Blumentöpfe darauf zu stellen; aber ich sah keine Blumentöpfe auf ihnen, und bei näherer Betrachtung zeigte sich auch, daß sie zu schwach seien, um Blumentöpfe tragen zu können. Auch wären gewiß solche auf ihnen gestanden, wenn sie dazu bestimmt gewesen wären, da ich in allen Zimmern mit Ausnahme des Marmorsaales an jedem nur einiger Maßen geeigneten Platze Blumen aufgestellt gesehen hatte.

Ich fragte meinen Begleiter nicht um den Zweck des Zimmers, und er äußerte sich auch nicht darüber.

Wir gelangten nun wieder in die Gemächer, die an der Mittagseite des Hauses lagen und über den Sandplatz auf die Felder hinaus sahen.

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. Sie waren auch so flach, daß nur eine Reihe Bücher stehen konnte, keine die andere deckte, und alle vorhandenen Bücher ihre Rücken zeigten. Von Geräten befand sich in dem Zimmer gar nichts als in der Mitte desselben ein langer Tisch, um Bücher darauf legen zu können. In seiner Lade waren die Verzeichnisse der Sammlung. Wir gingen bei dieser allgemeinen Beschauung des Hauses nicht näher auf den Inhalt der vorhandenen Bücher ein. Neben dem Bücherzimmer war ein Lesegemach. Es war klein und hatte nur ein Fenster, das zum Unterschiede aller anderen Fenster des Hauses mit grünseidenen Vorhängen versehen war, während die

anderen grauseidne Rollzüge besaßen. An den Wänden standen mehrere Arten von Sitzen, Tischen und Pulten, so daß für die größte Bequemlichkeit der Leser gesorgt war. In der Mitte stand wie im Bücherzimmer ein großer Tisch oder Schrein – denn er hatte mehrere Laden –, der dazu diente, daß man Tafeln, Mappen, Landkarten und dergleichen auf ihm ausbreiten konnte. In den Laden lagen Kupferstiche. Was mir in diesem Zimmer auffiel, war, daß man nirgends Bücher oder etwas, das an den Zweck des Lesens erinnerte, herumliegen sah. Nach dem Lesegemache kam wieder ein größeres Zimmer, dessen Wände mit Bildern bedeckt waren. Die Bilder hatten lauter Goldrahmen, waren ausschließlich Ölgemälde, und reichten nicht höher, als daß man sie noch mit Bequemlichkeit betrachten konnte. Sonst hingen sie aber so dicht, daß man zwischen ihnen kein Stückchen Wand zu erblicken vermochte. Von Geräten waren nur mehrere Stühle und eine Staffelei da, um Bilder nach Gelegenheit aufstellen und besser betrachten zu können. Diese Einrichtung erinnerte mich an das Bilderzimmer meines Vaters.

Das Bilderzimmer führte durch die dritte Tür des Marmorsaales wieder in denselben zurück, und so hatten wir die Runde in diesen Gemächern vollendet.

„Das ist nun meine Wohnung“, sagte mein Begleiter, „sie ist nicht groß und von außerordentlicher Bedeutung, aber sie ist sehr angenehm. In dem anderen Flügel des Hauses sind die Gastzimmer, welche beinahe alle dem gleichen, in welchem ihr heute Nacht geschlafen habt. Auch ist Gustavs Wohnung dort, die wir aber nicht besuchen können, weil wir ihn sonst in seinem Lernen stören würden. Durch den Saal und über die Treppe können wir nun wieder in das Freie gelangen.“

Als wir den Saal durchschritten hatten, als wir über die Treppe hinabgegangen und zu dem Ausgange des Hauses gekommen waren, legten wir die Filzschuhe ab, und mein Begleiter sagte: „Ihr werdet Euch wundern, daß in meinem Hause Teile sind, in welchen 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 Abteilungen, welche solche Fußböden haben, sind ja auch eigentlich nicht zum Bewohnen, sondern nur zum Besehen bestimmt, und endlich gewinnt sogar das Besehen an Wert, wenn man es mit Beschwerlichkeiten erkaufen muß. Ich habe in diesen Zimmern gewöhnlich weiche Schuhe mit Wollsohlen an. In mein Arbeitszimmer kann ich auch ohne allen Umweg gelangen, da ich in dasselbe nicht durch den Saal gehen muß, wie wir jetzt getan haben, sondern da von dem Erdgeschosse ein Gang in das Zimmer hinaufführt, den Ihr nicht gesehen haben werdet, weil seine beiden Enden mit guten Tapetentüren geschlossen sind. Der Pfarrer von Rohrberg leidet an der Gicht und verträgt heiße Füße nicht, daher belege ich für ihn, wenn er anwesend ist, die Treppe oder die Zimmer mit einem Streifen von Wollstoff, wie Ihr es gestern gesehen habt.“

Ich antwortete, daß die Vorrichtung sehr zweckmäßig sei, und daß sie überall angewendet werden muß, wo kunstreiche oder sonst wertvolle Fußböden zu schonen sind.

Da wir nun im Garten waren, sagte ich, indem ich mich umwendete und das Haus betrachtete: „Eure Wohnung ist nicht, wie Ihr sagt, von geringer Bedeutung. Sie wird, so viel ich aus der kurzen Besichtigung entnehmen konnte, wenige ihres Gleichen haben. Auch hatte ich nicht gedacht, daß das Haus, wenn ich es so von der Straße aus sah, eine so große Räumlichkeit in sich hätte.“

„So muß ich Euch nun auch noch etwas anderes zeigen“, erwiderte er, „folgt mir ein wenig durch jenes Gebüsch.“ Er ging nach diesen Worten voran, ich folgte ihm. Er schlug einen Weg gegen dichtes Gebüsch ein. Als wir dort angekommen waren, ging er auf einem schmalen Pfade durch dessen Verschlingung fort. Endlich kamen sogar hohe Bäume, unter denen der Weg dahin lief. Nach einer Weile tat sich ein anmutiger Rasenplatz vor uns auf, der wieder ein langes, aus einem Erdgeschosse bestehendes Gebäude trug. Es hatte viele Fenster, die gegen uns hersahen. Ich hatte es früher weder von der Straße aus erblickt, noch von den Stellen des Gartens, auf denen ich gewesen war. Vermutlich waren die Bäume daran schuld, die es umstanden. Da wir uns näherten, ging ein feiner Rauch aus seinem Schornsteine empor, obwohl, da es Sommer war, keine Einheizzeit, und da es noch so früh am Vormittage war, keine Kochzeit die Ursache davon sein konnte. Als wir näher kamen, hörte ich in dem Hause ein Schnarren und Schleifen, als ob in ihm gesägt und gehobelt würde. Da wir eingetreten waren, sah ich in der Tat eine Schreinerwerkstätte vor mir, in welcher tätig gearbeitet wurde. An den Fenstern, durch welche reichliches Licht hereinfiel, standen die Schreinerntische, und an den übrigen Wänden, welche fensterlos waren, lehnten Teile der in Arbeit begriffenen Gegenstände. Hier fand ich wieder eine Ähnlichkeit mit meinem Vater. So wie er sich einen jungen Mann abgerichtet hatte, der ihm seine altertümlichen Geräte nach seiner Angabe wieder herstellte, so sah ich hier gleich eine ganze Werkstätte dieser Art; denn ich erkannte aus den Teilen, die herumstanden, daß hier vorzüglich an der Wiederherstellung altertümlicher Gerätschaften gearbeitet werde. Ob auch Neues in dem Hause verfertigt werde, konnte ich bei dem ersten Anblicke nicht erkennen.

Von den Arbeitern hatte jeder einen Raum an den Fenstern für sich, der von dem Raume seines Nachbarn durch gezogene Schranken abgesondert war. Er hatte seine Geräte und seine eben notwendigen Arbeitsstücke in diesem Raume bei sich, das andere, was er gerade nicht brauchte, hatte er an der Hinterwand des Hauses hinter sich, so daß eine übersichtliche Ordnung und Einheit bestand. Es waren vier Arbeiter. In einem großen Schreine, der einen Teil der einen Seitenwand einnahm, befanden sich vorrätige Werkzeuge, welche für den Fall dienten, daß irgend eines unversehens untauglich würde und zu seiner Herstellung zu viele Zeit in Anspruch nähme. In einem anderen Schreine an der entgegengesetzten Seitenwand waren Fläschchen und Büchsen, in denen sich die Flüssigkeiten und andere Gegenstände befanden, die zur Erzeugung von Firnissen, Polituren oder dazu dienten, dem Holze eine bestimmte Farbe oder das Ansehen von Alter zu geben. Abgesondert von der Werkstube war ein Herd, auf welchem das zu Schreinerarbeiten unentbehrliche Feuer brannte. Seine Stätte war feuerfest, um die Werkstube und ihren Inhalt nicht zu gefährden.

„Hier werden Dinge“, sagte mein Begleiter, „welche lange vor uns, ja oft mehrere Jahrhunderte vor unserer Zeit verfertigt worden und in Verfall geraten sind, wieder hergestellt, wenigstens so weit es die Zeit und die Umstände nur immer erlauben. Es wohnt in den alten Geräten beinahe wie in den alten Bildern ein Reiz des Vergangenen und Abgeblühten, 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 Geräte des Altertums gegründet, die wir dem Untergange entreißen, zusammenstellen, reinigen, glätten und wieder in die Wohnlichkeit einzuführen suchen.“

S. 92 bis 93: „[...] Endlich gerieten wir auch auf den Gedanken, neue Gegenstände zu verfertigen. Wir gerieten auf ihn durch die alten Dinge, die wir immer in den Händen hatten. Diese neuen Gegenstände wurden aber nicht in der Gestalt gemacht, wie sie jetzt gebräuchlich sind, sondern wie wir sie für schön hielten. Wir lernten an dem Alten; aber wir ahmten es nicht nach, wie es noch zuweilen in der Baukunst geschieht, in der man in einem Stile, zum Beispiele in dem sogenannten gotischen, ganze Bauwerke nachbildet. Wir suchten selbständige Gegenstände für die jetzige Zeit zu verfertigen mit Spuren des Lernens an vergangenen Zeiten. Haben ja selbst unsere Vorfahrer aus ihren Vorfahrern geschöpft, diese wieder aus den ihrigen, und so fort, bis man auf unbedeutende und kindische Anfänge stößt. Überall aber sind die eigentlichen Lehrmeister die Werke der Natur gewesen.“

„Sind solche neugemachte Gegenstände in Eurem Hause vorhanden?“ fragte ich.

„Nichts von Bedeutung“, antwortete er, „einige sind an verschiedenen Punkten der Gegend zerstreut, einige sind in einem anderen Orte als in diesem Hause gesammelt. Wenn Ihr Lust zu solchen Dingen habt, oder sie in Zukunft fassen solltet, und Euer Weg Euch wieder einmal hieher führt, so wird es nicht schwer sein, Euch an den Ort zu geleiten, wo Ihr mehrere unserer besten Gegenstände sehen könnt.“

„Es sind der Wege sehr verschiedene“, erwiderte ich, „die die Menschen gehen, und wer weiß es, ob der Weg, der mich wegen eines Gewitters zu Euch herauf geführt hat, nicht ein sehr guter Weg gewesen ist, und ob ich ihn nicht noch einmal gehe.“

„Ihr habt da ein sehr wahres Wort gesprochen“, antwortete er, „die Wege der Menschen sind sehr verschiedene. Ihr werdet dieses Wort erst recht einsehen, wenn Ihr älter seid.“

„Und habt Ihr dieses Haus eigens zu dem Zwecke der Schreinerei erbaut?“ fragte ich weiter.

„Ja“, antwortete er, „wir haben es eigens zu diesem Zwecke erbaut. Es ist aber viel später entstanden als das Wohnhaus. Da wir einmal so weit waren, die Sachen zu Hause machen zu lassen, so war der Schritt ein ganz leichter, uns eine eigene Werkstätte hiefür einzurichten. [...]“

S. 94 bis 95: Er ging nach diesen Worten gegen den Mann, der mit dem Aussuchen der Hölzer nach dem ihm vorliegenden Plane der Tischplatte beschäftigt war, und sagte: „Wollt Ihr nicht die Güte haben, uns einige Zeichnungen zu zeigen, Eustache?“

Der junge Mann, an den diese Worte gerichtet waren, erhob sich von seiner Arbeit, und zeigte uns ein ruhiges, gefälliges Wesen. Er legte die grüne Tuschürze ab, welche er vorgebunden hatte, und ging aus seiner Arbeitsstelle zu uns herüber. Es befand sich neben dieser Stelle in der Wand eine Glastür, hinter welcher grüne Seide in Falten gespannt war. Diese Tür öffnete er und führte uns in ein freundliches Zimmer. Das Zimmer hatte einen künstlich eingelegten Fußboden, und enthielt mehrere breite glatte Tische. Aus der Lade eines dieser Tische nahm der Mann eine große Mappe mit Zeichnungen, öffnete sie, und tat sie auf der Tischplatte auseinander.

S. 97 bis 98: Auch ein eigentümlicher Gedanke kam mir bei der Betrachtung dieser Zeichnungen in das Haupt. Ich hatte nie so viele Zeichnungen von Bauwerken beisammen gesehen, so wie ich Bauwerke selber nicht zum Gegenstande meiner Aufmerksamkeit gemacht hatte. Da ich nun alle 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 Tieren. 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 Distelspitze oder einen Säulenschaft oder die Vergitterung einer Tür ansah. Ich nahm mir vor, diese Gegenstände nun genauer zu beobachten.

„Diese Zeichnungen sind lauter Abbildungen von wirklichen Bauwerken, die in unserem Lande vorhanden sind“, sagte mein Begleiter. „Wir haben sie nach und nach zusammengebracht. Kein einziges Bauwerk unseres Landes, welches entweder im Ganzen schön ist, oder an dem Teile schön sind, fehlt. [...]“

S. 100 bis 101: „Wenn man diese Zeichnungen betrachtet“, sagte ich, „und wenn man die anderen betrachtet, welche ich früher gesehen habe, so kömmt man auf den Gedanken, daß die Bauwerke einer Zeit und die Geräte, welche in diesen Bauwerken sein sollten eine Einheit bilden, die nicht zerrissen werden kann.“ „Allerdings bilden sie eine“, erwiderte er, „die Geräte sind ja die Verwandten der Baukunst, etwa ihre Enkel oder Urenkel, und sind aus ihr hervorgegangen. Dieses ist so wahr, daß ja auch unsere heutigen Geräte zu unserer heutigen Baukunst gehören. Unsere Zimmer sind fast wie hohle Würfel oder wie Kisten, und in solchen stehen die geradlinigen und geradflächigen Geräte gut. Es ist daher nicht ohne Begründung, wenn die viel schöneren altertümlichen Geräte in unseren Wohnungen manchen Leuten einen unheimlichen Eindruck machen, sie widersprechen der Wohnung; aber hierin haben die Leute unrecht, wenn sie die Geräte nicht schön finden, die Wohnung ist es, und diese sollte geändert werden. Darum stehen in Schlössern und altertümlichen Bauten derlei Geräte noch am schönsten, weil sie da eine ihnen ähnliche Umgebung finden. Wir haben aus diesem Verhältnisse Nutzen gezogen und aus unseren Zeichnungen der Bauwerke viel für die Zusammenstellung unserer Geräte gelernt, die wir eben nach ihnen eingerichtet haben.“

S. 102 bis 104: Er bedeutete den Meister, die Mappe zusammen zu binden und in die Lade zu legen, was auch geschah.

Wir gingen von diesem Zimmer in die weiteren Räume des Schreinerhauses. Als wir über die Schwelle schritten, dachte ich, daß ich von altertümlichen Gegenständen trotz der Sammlungen meines Vaters, von denen ich doch lebenslänglich umgeben gewesen war, eigentlich bisher nicht viel verstanden habe und erst lernen müsse.

Von dem Zimmer der Zeichnungen gingen wir in das Wohnzimmer des Meisters, welches neben den gewöhnlichen Gerätstücken ebenfalls Zeichnungstische und Staffeleien enthielt. Es war eben so freundlich eingerichtet wie das Zimmer der Zeichnungen.

Auch die Zimmer der Gehilfen besuchten wir, und betraten dann die Nebenräume. Es waren dies Räume, die zu verschiedenen Gegenständen, die eine solche Anstalt fordert, notwendig sind. Der vorzüglichste war das Trockenhaus, welches hinter der Schreinerei angebracht war, aus der man in die untere und obere Abteilung desselben gelangen konnte. Es hatte den Zweck, daß in ihm alle Gattungen von Holz, die man hier verarbeitete, jenen Zustand der Trockenheit erreichen konnten, der in Geräten notwendig ist, daß nicht später wieder Beschädigungen eintreten. In dem unteren Raume wurden die größeren Holzkörper aufbewahrt, in dem oberen die kleineren und feineren. Ich konnte sehen, wie sehr es ernst mit der Anlegung dieses Werkhauses war; denn ich fand in dem Trockenhause nicht nur einen sehr großen Vorrat von Holz, sondern auch fast alle Gattungen der inländischen und ausländischen Hölzer. Ich hatte hierin von der Zeit meiner naturwissenschaftlichen Bestrebungen her einige Kenntnis. Außerdem war das Holz beinahe durchgängig schon in den vorläufigen Gestalten geschnitten, in die es verarbeitet werden sollte, damit es auf diese Weise zu hinreichender Beruhigung austrocknen konnte. Mein Begleiter zeigte mir die verschiedenen Behältnisse und erklärte mir im allgemeinen ihren Inhalt.

In dem unteren Raume sah ich Lärchenholz zu sehr großen, seltsamen Gestalten verbunden, gleichsam zu schlanken Gerüsten, Rahmen und dergleichen, und fragte, da ich mir die Sache nicht erklären konnte, um ihre Bedeutung.

„In unserem Lande“, antwortete mein Begleiter, „sind mehrere geschnitzte Altäre. Sie sind alle aus Lindenholz gefertigt, und einige von bedeutender Schönheit. Sie stammen aus sehr früher Zeit, etwa zwischen dem

dreizehnten und fünfzehnten Jahrhunderte, und sind Flügelaltäre, welche mit geöffneten Flügeln die Gestalt einer Monstranze haben. Sie sind zum Teile schon sehr beschädigt, und drohen, in kürzerer oder längerer Zeit zu Grunde zu gehen. Da haben wir nun einen auf meine Kosten wiederhergestellt, und arbeiten jetzt an einem zweiten. Die Holzgerüste, um die Ihr fraget, sind Grundlagen, auf denen Verzierungen befestigt werden müssen. Die Verzierungen sind noch ziemlich erhalten, ihre Grundlagen aber sind sehr morsch geworden, weshalb wir neue anfertigen müssen, wozu Ihr hier die Entwürfe sehet.“

*S. 106 bis 107:* „Ihr arbeitet an der Herstellung eines zweiten Altares“, sagte ich, „da Ihr einen schon vollendet habt: würdet Ihr auch noch andere herstellen, da Ihr sagt, daß es mehrere in dem Lande gibt?“

„Wenn ich die Mittel dazu hätte, würde ich es tun“, erwiderte er, „ich würde sogar, wenn ich reich genug wäre, angefangene mittelalterliche Bauwerke vollenden lassen. Da steht in Grünau, hart an der Grenze unseres Landes, an der Stadtpfarrkirche ein Turm, welcher der schönste unseres Landes ist und der höchste wäre, wenn er vollendet wäre; aber er ist nur ungefähr bis zu zwei Dritteln seiner Höhe fertig geworden. Dieser altdeutsche Turm wäre das erste, welches ich vollenden ließe. Wenn Ihr wieder kommt, so führe ich Euch in eine Kirche, in welcher auf Landeskosten ein geschnitzter Flügelaltar wieder hergestellt worden ist, der zu den bedeutendsten Kunstwerken gehört, welche in dieser Art vorhanden sind.“

Wir traten bei diesen Worten den Rückweg aus dem Trockenhause in die Arbeitsstube an. Mein Begleiter sagte auf diesem Wege: „Da Eustache jetzt vorzugsweise damit beschäftigt ist, die im Laufe befindlichen Werke auszufertigen, so hat er seinen Bruder, der herangewachsen ist, unterrichtet, und dieser versieht jetzt hauptsächlich das Geschäft des Zeichnens. Er ist eben daran, die Verzierungen, die in unserem Lande an Bauwerken, Holzarbeiten oder sonst wo vorkommen, und die wir in unseren Blättern von größeren Werken noch nicht haben, zu zeichnen. Wir erwarten ihn in kurzer Zeit auf einige Tage zurück. An diesen Dingen könnte auch die Gegenwart lernen, falls sie lernen will. Nicht bloß aus dem Großen, wenn wir das Große betrachten, was unsere Voreltern gemacht haben, und was die kunstsinnigsten vorchristlichen Völker gemacht haben, könnten wir lernen, wieder in edlen Gebäuden wohnen oder von edlen Geräten umringt sein, wenigstens wie die Griechen in schönen Tempeln beten; sondern wir könnten uns auch im Kleinen vervollkommen, die Überzüge unserer Zimmer könnten schöner sein, die gewöhnlichen Geräte, Krüge, Schalen, Lampen, Leuchter, Äxte würden schöner werden, selbst die Zeichnungen auf den Stoffen zu Kleidern und endlich auch der Schmuck der Frauen in schönen Steinen; er würde die leichten Bildungen der Vergangenheit annehmen, statt daß jetzt oft eine Barbarei von Steinen in einer Barbarei von Gold liegt. Ihr werdet mir recht geben, wenn Ihr an die vielen Zeichnungen von Kreuzen, Rosen, Sternen denkt, die Ihr in unseren Blättern mittelalterlicher Bauwerke gesehen habt.“

*S. 108 bis 109:* Wir betraten den Gebüschpfad, und kamen wieder in die Nähe des Wohnhauses.

„Ihr habt nun meine ganze Behausung gesehen“, sagte mein Gastfreund.

„Ich habe ja Küche und Keller und Gesindestube nicht gesehen“, erwiderte ich.

„Ihr sollt sie sehen, wenn Ihr wollt“, sagte er.

Ich nahm mein mehr im Scherze gesprochenes Wort nicht zurück, und wir gingen wieder in das Haus. Ich sah hier eine große gewölbte Küche, eine große Speisekammer, drei Stuben für Dienstleute, eine für eine Art Hausaufseher, dann die Waschstube, den Backofen, den Keller und die Obstkammer. Wie ich vermutet hatte, war dies alles reinlich und zweckmäßig eingerichtet. Ich sah Mägde beschäftigt, und wir trafen auch den Hausaufseher in seinem Tagewerke begriffen. Das flache, feine Körbchen, aus welchem mein Beherberger die Vögel gefüttert hatte, lehnte in einer eigenen Mauernische neben der Tür, welche sein bestimmter Platz zu sein schien.

Wir gingen von diesen Räumen in das Gewächshaus. Es enthielt sehr viele Pflanzen, meistens solche, welche zur Zeit gebräuchlich waren. Auf den Gestellen standen Kamelien 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 Teerose in hervorragender Anzahl da, und ihre Blumen blühten eben. An das Gewächshaus stieß ein kleines Glashaus mit Ananas. Auf dem Sandwege vor beiden Häusern standen Zitronen- und Orangenbäume in Kübeln. Der alte Gärtner hatte noch weißere Haare als sein Herr. Er war ebenfalls ungewöhnlich gekleidet, nur konnte ich bei ihm das Ungewöhnliche nicht finden. Das fiel mir auf, daß er viel reines Weiß an sich hatte, welches im Vereine mit seiner weißen Schürze mich eher an einen Koch als an einen Gärtner erinnerte.

Daß die schmale Seite des Gewächshauses von außen mit Rosen bekleidet sei, wie die Südseite des Wohnhauses, fiel mir wieder auf, aber es berührte mich nicht unangenehm.

Die alte Gattin des Gärtners, die wir in der Wohnung desselben fanden, war eben so weißgekleidet wie ihr Mann. An die Gärtnerswohnung stießen die Kammern der Gehilfen.

„Jetzt habt Ihr alles gesehen“, sagte mein Gastfreund, da wir aus diesen Kammern traten, „außer den Gastzimmern, die ich Euch zeigen werde, wenn Ihr es verlangt, und der Wohnung meines Ziehsohnes, die wir aber jetzt nicht betreten können, weil wir ihn in seinem Lernen stören würden.“

S. 119 bis 121: „Ihr habt also wahrscheinlich das Haus selber gebaut, oder es sehr umgestaltet?“ fragte ich.

„Ich habe es selber gebaut“, antwortete er. „Das Wohnhaus, welches zu den umliegenden Gründen gehört, war früher der Meierhof, an dem Ihr gestern, da wir auf dem Bänkchen der Felderrast saßen, Leute Gras mähen gesehen habt. Ich habe ihn von dem früheren Besitzer samt allen Ländereien, die dazu gehören, gekauft, habe das Haus auf dem Hügel gebaut, und habe den Meierhof zum Wirtschaftsgebäude bestimmt.“

„Aber den Garten könnt Ihr doch unmöglich neu angelegt haben?“

„Das ist eine eigene Entstehungsgeschichte“, erwiderte er. „Ich muß sagen: ich habe ihn neu angelegt, und ich muß sagen: ich habe ihn nicht neu angelegt. Ich habe mir mein Wohnhaus für den Rest meiner Tage auf einen Platz gebaut, der mir entsprechend schien. Der Meierhof stand in dem Tale, wie meistens die Gebäude dieser Art, damit sie das fette Gras, das man häufig in den Wirtschaften braucht, um das Gehöfte herum haben; ich wollte aber mit meiner Wohnung auf die Anhöhe. Da sie nun fertig war, sollte der Garten, der an dem Meierhofe stand und nur mit vereinzelt Bäumen oder mit Gruppen von ihnen zu mir langte, heraufgezogen werden. Die Linde, unter welcher wir jetzt sitzen, so wie ihre Kameraden, die um sie herum stehen oder einen Gartenweg bilden, stehen da, wo sie gestanden sind. Der große alte Kirschbaum auf der Anhöhe stand mitten im Getreide. Ich zog die Anhöhe zu meinem Garten, legte einen Weg zu dem Kirschbaume hinauf an, und baute um ihn ein Bänklein herum. Und so ging es mit vielen andern Bäumen. Manche, und darunter sehr bedeutende, daß man es nicht glauben sollte, haben wir übersetzt. Wir haben sie im Winter mit einem großen Erdballen ausgegraben, sie mit Anwendung von Seilen umgelegt, hieher geführt, und mit Hilfe von Hebeln und Balken in die vorgerichteten, gut zubereiteten Gruben gesenkt. Waren die Zweige und Äste gehörig gekürzt, so schlugen sie im Frühlinge desto kräftiger an, gleichsam als wären die Bäume zu neuem Leben erwacht. Die Gesträuche und das Zwergobst ist alles neu gesetzt worden. In kürzerer Zeit, als man glauben sollte, hatten wir die Freude, zu sehen, daß der Garten so zusammengewachsen erschien, als wäre er nie an einem andern Platze gewesen. In der Nähe des Meierhofes habe ich manchen Rest von Bäumen fällen lassen, wenn er dem Getreidebau hinderlich war; denn ich legte dort Felder an, wo ich die Bäume genommen hatte, um an Boden auf jener Seite zu gewinnen, was ich auf dieser durch Anlegung des Gartens verloren hatte.“

„Ihr habt da einen reizenden Sitz“, bemerkte ich.

„Nicht der Sitz allein, das ganze Land ist reizend“, erwiderte er, „und es ist gut da wohnen, wenn man von den Menschen kömmt, wo sie ein wenig zu dicht an einander sind, und wenn man für die Kräfte seines Wesens Tätigkeit mitbringt. [...]“

S. 123 bis 124: Ich ging auch noch einmal in das Gewächshaus. Ich konnte nun manches genauer ansehen, als es mir früher möglich gewesen war, da ich mit meinem Begleiter das Haus gleichsam nur durchschritten hatte. Der weiße Gärtner gesellte sich zu mir, erläuterte mir manches, gab mir über Verschiedenes Auskunft und beantwortete bereitwillig alle meine Fragen, wie weit seine Kenntnisse und seine Übersicht es zuließen. Als ich das Gebäude verlassen wollte, sagte er mir, er wolle mir noch etwas zeigen, was der Herr mir zu zeigen vergessen habe.

Er führte mich auf einen Platz, der mit Sand bedeckt war, der von allen Seiten der Sonne zugänglich und doch durch Bäume und Gebüsche, die ihn in einer gewissen Entfernung umgaben, vor heftigen Winden geschützt war. Mitten auf dem Platze stand ein kleines gläsernes Haus, welches zum Teile in der Erde steckte. Dieser Umstand und dann der, daß es von Bäumen umringt war, machten, daß ich es früher nicht wahrgenommen hatte. Als wir näher kamen, sah ich, daß es ganz von Glas sei und nur so viel Gerippe habe, als sich zur Festigkeit der Tafeln notwendig zeige. Es war auch mit einem starken eisernen Gitter, wahrscheinlich des Hagels wegen, umspannt. Als wir die einigen Stufen von der Fläche des Gartens in das Innere hinabgestiegen waren, sah ich, daß sich Pflanzen in dem Hause befanden, und zwar nur eine einzige Gattung, nämlich lauter Kaktus. Mehr als hundert Arten standen in Tausenden von kleinen Töpfen da. Die niederen und runden standen frei, die langen, welche Luftwurzeln treiben, hatten Wände von Baumrinden neben sich, die mit Erde eingerieben waren, damit die Pflanzen die Luftwurzeln in sie schlagen konnten. Alle Glastafeln über unseren Häuptern waren geöffnet, daß die freie Luft den ganzen Raum durchdringen konnte,

und doch die Wirkung der Sonnenstrahlen nicht beirrt war. Die Töpfe standen in Reihen auf hölzernen Gestellen, die Gestelle aber waren wieder unterbrochen, so daß man in allen Richtungen herum gehen und alles betrachten konnte.

*S. 127 bis 131:* Die Zeit nach dem Mittagessen ward dazu bestimmt, den Meierhof zu besuchen, und Gustav durfte uns begleiten.

Wir gingen nicht den Weg, der an dem großen Kirschbaume vorüber und auf der Höhe der Felder dahin führt. Dieser Weg, sagte mein Gastfreund, sei mir schon bekannt; sondern wir gingen in der Nähe der Bienenhütte durch ein Pförtchen in das Freie, und gingen auf einem Pfade über den sanften Abhang hinab, der noch mit hohen Obstbäumen, die die besseren Arten des Landes trugen und von dem Meierhofgarten übrig geblieben waren, bedeckt war. Die Wiesen, über die wir wandelten, waren so gut, wie ich sie selten angetroffen habe.

Da wir zu dem Gebäude gekommen waren, sah ich, daß es ein weitläufiges Viereck war wie die größeren Landhöfe der Gegend, daß man aber hie und da daran gebessert, und daß man es durch Zubauten erweitert hatte. Der Hofraum war an den Gebäuden herum mit breiten Steinen gepflastert, der übrige Teil desselben war mit grobem Quarzsande bedeckt, der öfter umgearbeitet wurde. Die Gebäude, welche diesen Raum umgaben, enthielten die Ställe, Scheunen, Wagengewölbe und Wohnungen. Das Vorratshaus stand weiter entfernt in dem Garten. Wir besahen die Tiere, welche eben zu Hause waren, von den Pferden und Rindern angefangen bis zu den Schweinen und dem Federvieh hinunter. Für die Rinder war hinter dem Hause ein schöner Platz eingefangen, auf welchem sie in freie Luft gelassen werden konnten. Es strömte frisches Wasser in einer tiefen Steinrinne durch den Platz, von welchem sie trinken konnten. Ich hatte diese Einrichtung nie gesehen, und sie gefiel mir sehr. Ein ähnlicher Platz war für das Federvieh eingefangen, und nicht weit davon war ein Anger, auf welchem sich die Füllen tummeln konnten. Wir besuchten auch die Wohnungen der Leute. Hier fielen mir die großen, schönen Steinrahmen auf, die an den Fenstern gesetzt waren, auch konnte man leicht die bedeutende Vergrößerung der Fenster sehen. In der Wagenhalle waren nicht bloß die Wagen und anderen Fahrzeuge, sondern auch die übrigen Landwirtschaftsgeräte in Vorräte vorhanden. Die Düngerstätte, welche auch hier wie in den meisten Wirtschaftshäusern unseres Landes in dem Hofe gewesen war, ist auf dem Platz hinter dem Hause verwiesen worden, den ringsum hohe Gebüsche umfingen.

„Es ist hier noch vieles im Entstehen und Werden begriffen“, sagte mein Gastfreund, „aber es geht langsam vorwärts. Man muß die Vorurteile der Leute schonen, die unter anderen Umgebungen herangewachsen und sie gewohnt sind, damit sie nicht durch das Neue beirrt werden und ihre Liebe zur Arbeit verlieren. Wir müssen uns beruhigen, daß schon so vieles geschehen ist, und auf das Weitere hoffen.“

Die Leute, welche dieses Haus bewohnten, waren damit beschäftigt, das Heu, welches gestern gemäht worden war, einzubringen oder, wo es not tat, vollkommen zu trocknen. Mein Gastfreund redete mit manchem und fragte um Verschiedenes, das sich auf die täglichen Geschäfte bezog.

Als wir von der entgegengesetzten Seite des Hauses fortgingen, sahen wir auch den Garten, in welchem die Gemüse und andere Dinge für den Gebrauch des Hofes gezogen wurden.

Auf dem Rückwege schlugen wir eine andere Richtung ein, als auf der wir gekommen waren. Hatten wir auf unserem Herwege den großen Kirschbaum nördlich gelassen, so ließen wir ihn jetzt südlich, so daß es schien, daß wir den ganzen Garten des Hauses umgehen würden. Wir stiegen gegen jene Wiese hinan, von der mir mein Gastfreund gestern gesagt hatte, daß sie die nördliche Grenze seines Besitztums sei, und daß er sie nicht nach seinem Willen habe verbessern können. Der Weg führte sachte aufwärts, und in der Tiefe der Wiese kam uns in vielen Windungen ein Bächlein, das mit Schilf und Gestrippe eingefast war, entgegen. Als wir eine Strecke gegangen waren, sagte mein Begleiter: „Das ist die Wiese, die ich Euch gestern von dem Hügel herab gezeigt habe, und von der ich gesagt habe, daß bis dahin unser Eigentum gehe, und daß ich sie nicht habe einrichten können, wie ich gewollt hätte. Ihr seht, daß die Stellen an dem Bache versumpft sind und saures Gras tragen. Dem wäre leicht abzuhelfen und das mildeste Gras zu erzielen, wenn man dem Bache einen geraden Lauf gäbe, daß er schneller abflösse, die Wände hie und da mit Steinen ausmauerte und die Niederungen mit trockener Erde anfüllte. Ich kann Euch jetzt den Grund zeigen, weshalb dieses nicht geschieht. Ihr seht an beiden Seiten des Baches Erlenschößlinge wachsen. Wenn Ihr näher herzutretet, so werdet Ihr sehen, daß diese Schößlinge aus dicken Blöcken, gleichsam aus Knollen und Höckern von Holz, hervorwachsen, welches Holz teils über der Erde ist, teils in dem feuchten Boden derselben steckt.“

Wir waren bei diesen Worten zu dem Bache hinzugegangen, und ich sah, daß es so war.

„Diese ungestalteten Anhäufungen von Holz“, fuhr er fort, „aus denen die dünnen Ruten oder krüppelhafte Äste hervorragen, bilden sich hier in sumpfigem Boden, sie entstehen aber auch im Sande oder in Steinen,

und sind ein Afterzeugnis des sonst recht schön emporwachsenden Erlenbaumes. In dem vielteiligen Streben des Holzes, eine Menge Ruten oder zwieträftige Äste anzusetzen und sich selber dabei zu vergrößern, entsteht ein solches Verwinden und Drehen der Fasern und Rinden, daß, wenn man solchen Block auseinandersägt und die Sägefläche glättet, sich die schönste Gestaltung von Farbe und Zeichnung in Ringen, Flammen und allerlei Schlangenzügen darstellt, so daß diese Gattung Erlenholz sehr gesucht für Schreinerarbeiten und sehr kostbar ist. Als ich das Anwesen hier gekauft, die Wiese besehen und die Erlenblöcke entdeckt hatte, ließ ich einen ausgraben, auseinandersägen, und untersuchte ihn dann. Da fand ich, der ich damals im Erkennen des Holzes schon mehrere Übung hatte, daß diese Blöcke zu den schönsten gehören, die bestehen, und daß die feurige Farbe und der weiche, seidenartige Glanz des Holzes, auf welche Dinge man besonders das Augenmerk richtet, kaum ihres Gleichen haben dürften. Ich ließ mehrere Blöcke ausgraben und Blätter aus ihnen schneiden. Ihr werdet die Verwendung derselben in unserer Nachbarschaft sehen, wenn Ihr uns wieder besuchen wollt und uns Zeit gebt, Euch dorthin zu führen, wo sie sind. Die übrigen Blöcke ließ ich in dem Boden als einen Schatz, der da bleiben und sich vermehren sollte. Nur wenn einer derselben nicht mehr zu treiben, sondern vielmehr abzusterben beginnt, wird er herausgenommen, und wird zu Blättern geschnitten, welche ich dann zu künftigen Arbeiten aufbewahre oder verkaufe. An seiner Stelle bildet sich dann leicht ein anderer. Zu dem Entschlusse, diesen Anwuchs zu pflegen, kam ich, nachdem ich einerseits vorher nach und nach die Gegend um unser Haus immer näher kennen gelernt, alle Talmulden und Bachrinnen erforscht und nirgends auch nur annähernd so brauchbares Erlenholz gefunden hatte, und nachdem andererseits auch das, was mir auf mein Verlangen aus mehreren Orten eingesendet worden war, sich dem unseren als nicht gleichkommend gezeigt hatte. Ich ließ oberhalb des Erlenwuchses einen Wasserbau aufführen, um die Pflanzungen vor Überschwemmung und Überkiesung zu sichern und das zu sehr anschwellende Wasser in ein anderes Rinnsal zu leiten. Meine Nachbarn sahen das Zweckdienliche der Sache ein, und zwei derselben legten sogar in öden Gründen, die nicht zu entwässern waren, solche Erlenpflanzungen an. Mit welchem Erfolge dies geschah, läßt sich noch nicht ermitteln, da die Pflanzen noch zu jung sind.“

Wir betrachteten die Reihe dieser Gewächse, und gingen dann weiter.

S. 132: Als wir den Hügel vollends umgangen hatten und an mehreren ländlichen Wohnungen vorbeigekommen waren, stiegen wir auf der nämlichen Seite und auf dem nämlichen Wege, gegen das Haus empor, auf welchem ich gestern gegen dasselbe hinangekommen war. Da wir es erreicht hatten, traten uns die Rosen entgegen, wie sie mir gestern entgegengetreten waren. Ich nahm von diesem Anblicke Gelegenheit, meinen Gastfreund der Rosen wegen zu fragen, da ich überhaupt gesonnen war, dieser Blumen willen einmal eine Frage zu tun. Ich bat ihn, ob wir denn zu besserer Betrachtung nicht näher auf den großen Sandplatz treten wollten. Wir taten es, und standen vor der ganzen Wand von Blumen, die den unteren Teil des weißen Hauses deckte.

S. 134 bis 135: „Aber ich begreife nicht, wie sie hier so gut gedeihen können“, entgegnete ich. „Sie haben hier eigentlich die ungünstigsten Bedingungen. Da ist das hölzerne Gitter, an das sie mit Zwang gebunden sind, die weiße Wand, an der sich die brennenden Sonnenstrahlen fangen, das Überdach, welches dem Regen, Taue und dem Einwirken des Himmelsgewölbes hinderlich ist, und endlich hält das Haus ja selber den freien Luftzug ab.“ „Wir haben dieses Gedeihen nur nach und nach hervorrufen können“, antwortete er, „und es sind viele Fehlgriffe getan worden. Wir lernten aber, und griffen die Sache dann der Ordnung nach an. Es wurde die Erde, welche die Rosen vorzüglich lieben, teils von anderen Orten verschrieben, teils nach Angabe von Büchern, die ich hierzu anschaffte, im Garten bereitet. Ich bin wohl nicht ganz unerfahren hieher gekommen, ich hatte auch vorher schon Rosen gezogen, und habe hier meine Erfahrungen angewendet. Als die Erde bereit war, wurde ein tiefer, breiter Graben vor dem Hause gemacht und mit der Erde gefüllt. Hierauf wurde das hölzerne Gitter, welches reichlich mit Ölfarbe bestrichen war, daß es von Wasser nicht in Fäulnis gesetzt werden konnte, aufgerichtet, und eines Frühlings wurden die Rosenpflanzen, die ich entweder selbst gezogen oder von Blumenzüchtern eingesendet erhalten hatte, in die lockere Erde gesetzt. Da sie wuchsen, wurden sie angebunden, im Laufe der Jahre versetzt, verwechselt, beschnitten und dergleichen, bis sich die Wand allgemach erfüllte. In dem Garten sind die Vorratsbeete angelegt worden, gleichsam die Schule, in welcher die gezogen werden, die einmal hieher kommen sollen. Wir haben gegen die Sonne eine Rolle Leinwand unter dem Dache anbringen lassen, die durch einige leichte Züge mit Schnüren in ein Dach über den Rosen verwandelt werden kann, das nur gedämpfte Strahlen durchläßt. So werden die Pflanzen vor der zu heißen Sommersonne und die Blumen vor derjenigen Sonne geschützt, die ihnen schaden könnte. Die

heutige ist ihnen nicht zu heiß, Ihr seht, daß sie sie fröhlich aushalten. Was Ihr von Tau und Regen sagt, so steht das Gitter nicht so nahe an dem Hause, daß die Einflüsse des freien Himmels ganz abgehalten werden. Tau sammelt sich auf den Rosen, und selbst Regen träufelt auf sie herunter. Damit wir aber doch nachhelfen und zu jener Zeit Wasser geben können, wo es der Himmel versagt, haben wir eine hohle Walze unter der Dachrinne, die mit äußerst feinen Löchern versehen ist, und aus Tonnen, die unter dem Dache stehen, mit Wasser gefüllt werden kann. Durch einen leichten Druck werden die Löcher geöffnet, und das Wasser fällt wie Tau auf die Rosen nieder. Es ist wirklich ein angenehmer Anblick, zu sehen, wie in Zeiten hoher Not das Wasser von Blättern und Zweigen rieselt und dieselben sich daran erfrischen. Und damit es endlich nicht an Luft gebricht, wie Ihr fürchtet, gibt es ein leichtes Mittel. Zuerst ist auf diesem Hügel ein schwacher Luftzug ohnehin immer vorhanden und streicht an der Wand des Hauses. Sollten aber die Blumen an ganz stillen Tagen doch einer Luft bedürfen, so werden alle Fenster des Erdgeschosses geöffnet, und zwar sowohl an dieser Wand als auch an der entgegengesetzten. Da nun die entgegengesetzte Seite die nördliche ist und dort die Luft durch Schatten abgekühlt wird, so strömt sie bei jenen Fenstern herein und bei den Rosen heraus. Ihr könnt da an den windstillen Tagen ein sanftes Fächeln der Blätter sehen.“

„Das sind bedeutende Anstalten“, erwiderte ich, „und beweisen Eure Liebe zu diesen Blumen; aber aus ihnen allein erklärt sich doch noch nicht die besondere Vollkommenheit dieser Gewächse, die ich nirgends gesehen habe, so daß keine unvollkommene Blume, kein dürrer Zweig, kein unregelmäßiges Blatt vorkommt.“

S. 142 bis 143: „Habt Ihr nicht etwas in unserem Garten gehört, das Euch besonders auffallend war?“ fragte er.

„Den Vogelgesang“, sagte ich plötzlich.

„Ihr habt richtig bemerkt“, erwiderte er. „Die Vögel sind in diesem Garten unser Mittel gegen Raupen und schädliches Ungeziefer. Diese sind es, welche die Bäume, Gesträuche, die kleinen Pflanzen und natürlich auch die Rosen weit besser reinigen, als es Menschenhand oder was immer für Mittel zu bewerkstelligen im Stande wären. Seit diese angenehmen Arbeiter uns Hilfe leisten, hat sich in unserm Garten so wie im heurigen Jahre auch sonst nie mehr Raupenfraß eingefunden, der nur im geringsten bemerkbar gewesen wäre.“

„Aber Vögel sind ja an allen Orten“, entgegnete ich. „Sollten sie in Eurem Garten mehr sein, um ihn mehr schützen zu können?“

„Sie sind auch mehr in unserem Garten“, erwiderte er, „weit mehr als an jeder Stelle dieses Landes und vielleicht auch anderer Länder.“

„Und wie ist denn diese Mehrheit hierher gebracht worden?“ fragte ich.

„Es ist so, wie ich früher von den Bäumen gesagt habe, man muß ihnen die Bedingung ihres Gedeihens geben, wenn man sie an einem Orte haben will; nur daß man die Tiere nicht erst an den Ort setzen muß wie die Bäume, sie kommen selber, besonders die Vögel, denen das Übersiedeln so leicht ist.“

„Und welche sind denn die Bedingungen ihres Gedeihens?“ fragte ich.

„Hauptsächlich Schutz und Nahrung“, erwiderte er.

S. 146 bis 147: „Auf welche Weise gebt Ihr denn den Tieren die nötige Nahrung?“ fragte ich.

„Dazu haben wir verschiedene Einrichtungen“, sagte er. „Manche von den Vögeln haben bei ihrem Speisen festen Boden unter den Füßen, wie die Spechte, die an den Bäumen hacken, und solche, die ihre Nahrung auf der platten Erde suchen: andere, besonders die Waldvögel, lieben das Schwanken der Zweige, wenn sie essen, da sie ihr Mahl in eben diesen Zweigen suchen. Für die ersten streut man das Futter auf was immer für Plätze, sie wissen dieselben schon zu finden. Den anderen gibt man Gitter, die an Schnüren hängen, und in denen in kleine Tröge gefüllt oder auf Stifte gesteckt die Speise ist. Sie fliegen herzu und wiegen sich essend in dem Gitter. Die Vögel werden auch nach und nach zutraulich, nehmen es endlich nicht mehr so genau mit dem Tische, und es tummeln sich Festfüßler und Schaukler auf der Fütterungstenne, die neben dem Gewächshause ist, wo Ihr mich heute morgens gesehen habt.“

„Ich habe das von heute morgens mehr für zufällig als absichtlich gehalten“, sagte ich.

„Ich tue es gerne, wenn ich anwesend bin“, erwiderte er, „obwohl es auch andere tun können. Für die ganz schüchternen, wie meistens die neuen Ankömmlinge und die ganz und gar eingefleischten Waldvögel sind, haben wir abgelegene Plätze, an die wir ihnen die Nahrung tun. Für die vertraulicheren und umgänglicheren bin ich sogar auf eine sehr bequeme und annehmlische Verfahrensweise gekommen. Ich habe in dem Hause ein Zimmer, vor dessen Fenstern Brettchen befestigt sind, auf welche ich das Futter gebe. Die Federgäste kommen schon herzu und speisen vor meinen Augen. Ich habe dann auch das Zimmer gleich zur

Speisekammer eingerichtet, und bewahre dort in Kästen, deren kleine Fächer mit Aufschriften versehen sind, dasjenige Futter, das entweder in Sämereien besteht oder dem schnellen Verderben nicht ausgesetzt ist.“

„Das ist das Eckzimmer“, sagte ich, „das ich nicht begriff, und dessen Brettchen ich für Blumenbrettchen ansah, und doch für solche nicht zweckmäßig fand.“

*S. 159 bis 162:* Während dieses Gespräches waren wir in dem Gange der Gastzimmer zu der Tür gekommen, die in Gustavs Wohnung führte. Mein Gastfreund fragte, ob ich diese Wohnung nicht jetzt besuchen wollte, und wir traten ein.

Die Wohnung bestand aus zwei Zimmern, einem Arbeitszimmer und einem Schlafzimmer. Beide waren, wie es bei solchen Zimmern selten der Fall ist, sehr in Ordnung. Sonst war ihr Gerät sehr einfach. Bücherkästen, Schreib- und Zeichnungsgeräte, ein Tisch, Schreine für Kleider, Stühle und das Bett. Der Jüngling stand fast errötend da, da ein Fremder in seiner Wohnung war. Wir entfernten uns bald, und der Bewohner machte uns die leichte, feine Verbeugung, die ich gestern schon an ihm bemerkt hatte, weil er uns nicht mehr begleiten, sondern in den Zimmern zurückbleiben wollte, in welchen er noch Arbeit zu verrichten hatte.

„Ihr könnt nun auch die Gastzimmer besuchen“, sagte mein Begleiter, „dann habt Ihr alle Räume unseres Hauses gesehen.“ Ich willigte ein. Er nahm ein kleines silbernes Glöcklein aus seiner Tasche und läutete.

Es erschien in kurzem eine Magd, von welcher er die Schlüssel der Zimmer verlangte. Sie holte dieselben, und brachte sie an einem Ringe, von welchem einzelne los zu lösen waren. Jeder trug die Zahl seines Zimmers auf sich eingegraben. Nachdem mein Beherberger die Magd verabschiedet hatte, schloß er mir die einzelnen Zimmer auf. Sie waren einander vollkommen gleich. Sie waren gleich groß, jedes hatte zwei Fenster, und jedes hatte ähnliche Geräte wie das meine.

„Ihr seht“, sagte er, „daß wir in unserem Hause nicht so ungesellig sind und bei dessen Anlegung schon auf Gäste gerechnet haben. Es können im äußersten Notfalle noch mehr untergebracht werden, als die Zimmer anzeigen, wenn wir zwei in ein Gemach tun, und noch andere Zimmer, namentlich die im Erdgeschoße in Anspruch nehmen. Es ist aber in der Zeit, seit welcher dieses Haus besteht, der Notfall noch nicht eingetreten.“

Als wir an die östliche Seite des Hauses gekommen waren, an die Seite, die seiner Wohnung gerade entgegengesetzt lag, öffnete er eine Tür, und wir traten nicht in ein Zimmer wie bisher, sondern in drei, welche sehr schön eingerichtet waren und zu lieblichen Wohnen einluden. Das erste war ein Zimmer für einen Diener oder eigentlich eine Dienerin; denn es sah ganz aus wie das Zimmer, in welchem die Mädchen meiner Mutter wohnten. Es standen große Kleiderkästen da, mit grünem Zitz verhängte Betten, und es lagen Dinge herum, wie in dem Mädchenzimmer meiner Mutter. Die zwei anderen Gemächer zeigten zwar nicht solche Dinge, im Gegenteile, sie waren in der musterhaftesten Ordnung; aber sie wiesen doch eine solche Gestalt, daß man schließen mußte, daß sie zu Wohnungen für Frauen bestimmt sind. Die Geräte des ersten waren von Mahagoniholz, die des zweiten von Zedern. Überall standen weichgepolsterte Sitze und schöne Tische herum. Auf dem Fußboden lagen weiche Teppiche, die Pfeiler hatten hohe Spiegel, außerdem stand in jedem Zimmer noch ein beweglicher Ankleidespiegel, an den Fenstern waren Arbeitstischchen, und in der Ecke jedes Zimmers stand von weißen Vorhängen dicht und undurchdringlich umgeben ein Bett. Jedes Gemach hatte ein Blumentischchen, und an den Wänden hingen einige Gemälde. Als ich diese Zimmer eine Weile betrachtet hatte, öffnete mein Begleiter im dritten Zimmer mittelst eines Drückers eine Tapetentür, die sich den Blicken nicht gezeigt hatte, und führte mich noch in ein viertes, kleines Zimmer mit einem einzigen Fenster. Das Zimmerchen war sehr schön. Es war ganz in sanft rosafarbener Seide ausgeschlagen, welche Zeichnungen in derselben, nur etwas dunkleren Farbe hatte. An dieser schwach rosenroten Seide lief eine Polsterbank von lichtgrauer Seide hin, die mit mattgrünen Bändern gerändert war. Sessel von gleicher Art standen herum. Die Seide, grau in Grau gezeichnet, hob sich licht und lieblich von dem Rot der Wände ab, es machte fast einen Eindruck, wie wenn weiße Rosen neben roten sind. Die grünen Streifen erinnerten an das grüne Laubblatt der Rosen. In einer der hinteren Ecken des Zimmers war ein Kamin von ebenfalls grauer, nur dunklerer Farbe mit grünen Streifen in den Simsen und sehr schmalen Goldleisten. Vor der Polsterbank und den Sesseln stand ein Tisch, dessen Platte grauer Marmor von derselben Farbe wie der Kamin war. Die Füße des Tisches und der Sessel so wie die Fassungen an der Polsterbank und den anderen Dingen waren von dem schönen veilchenblauen Amarantholze; aber so leicht gearbeitet, daß dieses Holz nirgends herrschte. An dem mit grauen Seidenvorhängen gesäumten Fenster, welches zwischen grünen Baumwölbungen auf die Landschaft und das Gebirge hinaussah, stand ein Tischchen von demselben Holze und ein reichgepolsterter Sessel und Schemel, wie wenn hier der Platz für eine Frau zu Ruhen wäre. An den Wänden hingen nur vier kleine, an Größe und Rahmen vollkommen gleiche Ölgemälde. Der Fußboden war mit einem feinen grünen

Teppiche überspannt, dessen einfache Farbe sich nur ein wenig von dem Grün der Bänder abhob. Es war gleichsam der Rasenteppich, über dem die Farben der Rosen schwebten. Die Schürzange und die anderen Geräte an dem Kamine hatten vergoldete Griffe, auf dem Tische stand ein goldenes Glöcklein.

Kein Merkmal in dem Gemache zeigte an, daß es bewohnt sei. Kein Geräte war verrückt, an dem Teppiche zeigte sich keine Falte und an den Fenstervorhängen keine Verknitterung.

Als ich eine Zeit diese Dinge mit Staunen betrachtet hatte, öffnete mein Begleiter wieder die Tapentür, die man auch im Innern dieses Zimmers nicht sehen konnte, und führte mich hinaus. Er hatte in dem Rosenzimmerchen nicht ein Wort gesprochen, und ich auch nicht. Als wir durch die anderen Zimmer gegangen waren und er sie hinter uns zugeschlossen hatte, sagte er mir ebenfalls über den Zweck dieser Wohnung nichts, und ich konnte natürlich nicht darum fragen.

S. 204: In diesem Hause war jeder unabhängig und konnte seinem Ziele zustreben. Nur durch die gemeinsame Hausordnung war man gewissermaßen zu einem Bande verbunden.

S. 207 bis 208: Zum Unterrichte für Gustav waren gewisse Stunden festgesetzt, welche der alte Mann nie versäumte, andere Stunden waren für die Selbstarbeit bestimmt, welche Gustav wieder gewissenhaft hielt. Die übrige Zeit war zu freier Beschäftigung überlassen. In solchen Zeiten waren wir manches Mal in dem Lesezimmer. Mein Gastfreund kam auch öfter, und gelegentlich auch Eustach oder der eine und der andere Arbeiter. Für Gustav waren nach der Wahl seines Lehrers die Bücher, die er lesen durfte, bestimmt. Er benutzte sie fleißig, ich sah aber nie, daß er nach einem anderen langte. Eustach und die anderen Leute hatten freie Auswahl, und natürlich ich auch. Da ich das erste Mal in diesem Hause war, hatte ich es getadelt, daß das Bücherzimmer von dem Lesezimmer abgesondert sei, es erschien mir dieses als ein Umweg und eine Weitschweifigkeit. Da ich aber jetzt länger bei meinem Gastfreunde war, erkannte ich meine Meinung als einen Irrtum. Dadurch, daß in dem Bücherzimmer nichts geschah, als daß dort nur Bücher waren, wurde es gewissermaßen eingeweiht, die Bücher bekamen eine Wichtigkeit und Würde, das Zimmer ist ihr Tempel, und in einem Tempel wird nicht gearbeitet. Diese Einrichtung ist auch eine Huldigung für den Geist, der so mannigfaltig in diesen gedruckten und beschriebenen Papieren und Pergamentblättern enthalten ist. In dem Lesezimmer aber wird dann der wirkliche und der freundliche Gebrauch dieses Geistes vermittelt, und seine Erhabenheit wird in unser unmittelbares und irdisches Bedürfnis gezogen. Das Zimmer ist auch recht lieblich zum Lesen. Da scheint die freundliche Sonne herein, da sind die grünen Vorhänge, da sind die einladenden Sitze und Vorrichtungen zum Lesen und Schreiben. Selbst daß man jedes Buch nach dem zeitlichen Gebrauche wieder in das Bücherzimmer an seinen Platz tragen muß, erschien mir jetzt gut; es vermittelt den Geist der Ordnung und Reinheit, und ist gerade bei Büchern wie der Körper der Wissenschaft, das System. Wenn ich mich jetzt an Bücherzimmer erinnerte, die ich schon sah, in welchen Leitern, Tische, Sessel, Bänke waren, auf denen allen etwas lag, seien es Bücher, Papiere, Schreibzeuge oder gar Geräte zum Abfegen; so erschienen mir solche Büchersäle wie Kirchen, in denen man mit Trödel wirtschaftet.

S. 211: Wenn trockene Wege waren, gingen wir öfter in den Meierhof. Dort wurden die Arbeiten, welche der erste Frühling bringt, rüstig betrieben. Das Ganze war seit meiner vorjährigen Anwesenheit in Ordnung und Fülle sehr vorgeschritten. Man mußte bis spät in den Herbst hinein und selbst im Winter, soweit es tunlich war, fleißig gearbeitet haben. Im Innern des Hofes war nicht mehr bloß die schöne Pflasterung an den Gebäuden herum und der reinliche Sand über den ganzen Hofraum, sondern es war in der Mitte desselben ein kleiner Springquell, der mit drei Strahlen in ein Becken fiel und eine Blumenanlage um sich hatte. Auf das alles sahen die hellen Fenster des Hofes ringsum heraus. So sah dieser Teil des Gebäudes, obwohl zwei Seiten des Hofes Ställe und Scheunen waren, wie ein Edelsitz aus. Ich fragte meinen Gastfreund, ob er neues Mauerwerk habe aufführen lassen, da ich den Meierhof viel vollkommener sehe als im vergangenen Jahre, und da er auch schöner sei, als sie hier im Lande gebaut würden.

„Ich habe keine Mauern aufführen lassen“, antwortete er, „nur die letzten äußeren Verschönerungen habe ich angebracht, und die Fenster habe ich vergrößert, der Grund war schon da. Die Meierhöfe und die größeren Bauernhöfe unserer Gegend sind nicht so häßlich gebaut, als Ihr meint. Nur sind sie stets bis auf ein gewisses Maß fertig, weiter nicht; die letzte Vollendung, gleichsam die Feile fehlt, weil sie in dem Herzen der Bewohner fehlt. Ich habe bloß dieses Letzte gegeben. Wenn man mehrere Beispiele aufstellte, so würden sich im Lande die Ansichten über das notwendige Aussehen und die Wohnbarkeit der Häuser ändern. Dieses Haus soll so ein Beispiel sein.“

Die Wege um den Hof und dessen Wiesen und Felder waren auch nicht mehr so, wie sie größtenteils in dem vorigen Sommer gewesen waren. Sie waren fest, mit weißem Quarze belegt und scharf und wohl abgegrenzt.

S. 213: Ich erzählte meinem Gastfreunde oft von meinem Vater, von der Mutter und von der Schwester. Ich erzählte ihm von allen unsern häuslichen Verhältnissen, und beschrieb ihm mehrfach, so genau ich es konnte, die Dinge, die mein Vater in seinen Zimmern hatte, und auf welche er einen Wert legte. Meinen Namen nannte ich hierbei nicht, und er fragte auch nicht darnach.

Ebenso wußte ich, obwohl ich nun länger in seinem Hause gewesen war, noch immer seinen Namen nicht. Zufällig ist er nicht genannt worden, und da er ihn nicht selber sagte, so wollte ich aus Grundsatz niemanden darum fragen. Von Gustav oder Eustach wäre er am leichtesten zu erfahren gewesen; aber diese zwei mochte ich am wenigsten fragen, am allerwenigsten Gustav, wenn er unzählige Male unbefangen den Namen Ziehvater aussprach. Der Mann war sehr gut, sehr lieb und sehr freundlich gegen mich, er nannte seinen Namen nicht, ich konnte auch nicht mit Gewißheit voraussetzen, daß er meine, ich kenne denselben; daher beschloß ich, gar nicht, selbst nicht in der größten Entfernung von diesem Orte, um den Namen des Besitzers des Rosenhauses zu fragen.

S. 219: Man hatte mir eine eigene Wohnung machen lassen, und führte mich in dieselbe ein. Es waren zwei Zimmer am Anfange des Ganges der Gastzimmer, welche man durch eine neugebrochene Tür zu einer einzigen Wohnung gemacht hatte. Das eine war bedeutend groß, und hatte ursprünglich die Bestimmung gehabt, mehrere Personen zugleich zu beherbergen. Es war jetzt ausgeleert, an seinen Wänden standen Tische und Gestelle herum, so wie in seiner Mitte ein langer Tisch angebracht war, damit ich meine Sachen, die ich etwa von dem Gebirge brächte, ausbreiten könnte. Das zweite Zimmer war kleiner, und war zu meinem Schlaf- und Wohngemache hergerichtet. Der alte Mann reichte mir die Schlüssel zu dieser Wohnung. Auch zeigte man mir in der leichten gemauerten Hütte, die nicht weit hinter der Schreinerei an der westlichen Grenze des Gartens lag und in früheren Zeiten zu den Steinarbeiten benutzt worden war, einen Raum, den man ausgeleert hatte, und in welchen ich Gegenstände, die ich gesammelt hätte, bis auf weitere Verfügung niederlegen könnte. Sollte ich mehr brauchen, so könne noch mehr geräumt werden, da jetzt die Arbeiten mit den Steinen fast beendigt seien und selten etwas gesägt, geschliffen oder geglättet werde.

S. 221 bis 222: Mein Gastfreund hatte auf seiner Besetzung eine etwas eigentümliche Tracht teils eingeführt, teils nahmen sie die Leute selber an. Die Dienerinnen des Hauses waren in die Landestracht gekleidet, nur dort, wo diese, wie namentlich in unserem Gebirge, ungefällig war oder in das Häßliche ging, wurde sie durch den Einfluß des Hausbesitzers gemildert und mit kleinen Zutaten versehen, die mir schön erschienen. Diese Zutaten fanden im Anfange Widerstand, aber da sie von dem alten Herrn geschenkt wurden und man ihn nicht kränken wollte, wurden sie angenommen, und später von den Umwohnerinnen nicht nur beneidet, sondern auch nachgeahmt. Die Männer, welche in dem Hause dienten oder in dem Meierhofe arbeiteten oder in dem Garten beschäftigt waren, trugen gefärbtes Linnen, nur war dasselbe nicht so dunkel, als es bei uns im Gebirge gebräuchlich ist. Eine Jacke oder eine andere Art Überrock hatten sie im Sommer nicht, sondern sie gingen in lediglichen Hemdsärmeln, und um den Hals hatten sie ein loses Tuch geschlungen. Auf dem Haupte trugen einige, wie der Hausherr, nichts, andere hatten den gewöhnlichen Strohhut. Eustach schien in seiner Kleidung niemanden nachzuahmen, sondern sie selbst zu wählen. Es ging auch in gestreiftem Linnen, meistens rostbraun mit grau oder weiß; aber die Streifen waren fast handbreit, oder es hatte der ganze Stoff nur zwei Farben, die Hälfte des Längenblattes braun, die Hälfte weiß. Oft hatte er einen Strohhut, oft gar nichts auf dem Haupte. Seine Arbeiter hatten ähnliche Anzüge, auf denen selten ein Schmutzleck zu sehen war; denn bei der Arbeit hatten sie große grüne Schürzen um. Unter allen diesen Leuten hoben sich der Gärtner und die Gärtnerin heraus, welche bloß schneeweiß gingen.

S. 263: Es wurde, da wieder mehrere Gewitter niedergegangen waren, die Luft sich gereinigt hatte und einige schöne Tage erwartet werden konnten, die Reise zu der Kirche mit dem sehenswürdigen Altare festgesetzt.

S. 265 bis 267: Wir kamen in den kleinen Ort Kerberg. Er liegt in einem sehr abgeschiedenen Winkel und ist von keinerlei Bedeutung. Nicht einmal eine Straße von nur etwas lebhafterem Verkehre führt durch, sondern nur einer jener Landwege, wie sie zum Austausch der Erzeugnisse der Bevölkerung dienen, und von dem guten Sand- und Steinstoffe des Landes sehr gut gebaut sind. Nur die Lage ist schön, da hier die Bildungen etwas größer sind und, mit dämmerigen Walde teilweise bekleidet, anmutig zusammentreten. Und doch steht

in diesem Orte die Kirche, zu welcher wir auf der Reise waren. Hinter dem Orte ungefähr nach Mitternacht liegt ein weitläufiges Schloß auf einem Berge, welches große Garten- und Waldanlagen um sich hat. Auf diesem Schlosse hat einmal ein reiches und mächtiges Geschlecht gewohnt. Einer von ihnen hatte in dem kleinen Orte die Kirche bauen und auszieren lassen. Er hat die Kirche im altdeutschen Stile gebaut, Spitzbogen schließen sie, schlanke Säulen aus Stein teilen sie in drei Schiffe, und hohe Fenster mit Steinrosen und ihren Bögen und mit den kleinen vieleckigen Täfelchen geben ihr Licht. Der Hochaltar ist aus Lindenholz geschnitzt, steht wie eine Monstranze auf dem Priesterplatze, und ist von fünf Fenstern umgeben. Viele Zeiten sind vorübergegangen. Der Gründer ist gestorben, man zeigt sein Bild aus rotem Marmor in Halbarbeit auf einer Platte in der Kirche. Andere Menschen sind gekommen, man machte Zutaten in der Kirche, man bemalte und bestrich die steinernen Säulen und die aus gehauenen Steinen gebauten Wände, man ersetzte die zwei Seitenaltäre, von deren Gestalt man jetzt nichts mehr weiß, durch neue, und es geht die Sage, daß schöne Glasgemälde die Monstranze umstanden haben, daß sie fortgekommen seien, und daß gemeine viereckige Tafeln in die fünf Fenster gesetzt wurden. Sie verunzieren in der Tat noch jetzt die Kirche. Die neuen Besitzer des Schlosses waren nicht mehr so reich und so mächtig, andere Zeiten hatten andere Gedanken bekommen, und so war der geschnitzte Hochaltar von Vögeln, Fliegen und Ungeziefer beschmutzt worden, die Sonne, die ungehindert durch die viereckigen Tafeln hereinschien, hatte ihn ausgedörft, Teile fielen herab und wurden willkürlich wieder hinauf getan und durcheinander gestellt, und in Arme, Angesichter und Gewänder bohrte sich der Wurm.

Darum haben die Behörden des Landes den Altar wieder hergestellt, und zu diesem gingen wir.

Eustach geleitete uns in die Kirche, es war ein sonniger Vormittag, kein Mensch war zugegen, und wir traten vor das Schnitzwerk. Eustach konnte vieles aus den Regeln der alten Kunst und aus der Geschichte derselben erklären. Er sprach über das Mittelfeld, in welchem drei ganze, überlebensgroße Gestalten auf reich verzierten Gestellen unter reichen Überdächern standen. Es waren die Gestalten des heiligen Petrus, des heiligen Wolfgang – beide in Bischofsgewändern – und des heiligen Christophorus, wie er das Jesuskindlein auf der Schulter trägt, und wie dasselbe nach der Legende dem riesenhaft starken Manne schwer wie ein Weltball wird und seine Kräfte erschöpft, welche Erschöpfung in der Gestalt ausgedrückt ist. Sehr viele kleine Gestalten waren noch nach der Sitte unserer Vorfahren in dem Raume zerstreut. An dem Mittelfelde waren in gezierten Rahmen zwei Flügel, auf welchen Bilder in halberhabener Arbeit sich befanden: die Verkündigung des Engels, die Geburt des Heilandes, die Opferung der drei Könige, und der Tod Marias. Oberhalb des Mittelstückes war ein Giebel mit der emporstrebenden durchbrochenen Arbeit, die man, wie Eustach meint, fälschlich die gotische nennt, da sie vielmehr mittelalterlich deutsch sei. In diese durchbrochene Arbeit waren mehrere Gestalten eingestreut. Zu beiden Seiten hinter den Flügeln standen die Gestalten des heiligen Florian und des heiligen Georg in mittelalterlicher Ritterrüstung empor. Der heilige Florian hatte das Sinnbild des brennenden Hauses und der heilige Georg das des Drachen zu seinen Füßen.

S. 268: Wir betrachteten nach dem Altare auch noch die Kirche, betrachteten das Steinbild des Mannes, der sie hatte erbauen lassen, und betrachteten noch andere alte Grabdenkmale und Inschriften. Es zeigte sich hier, daß die fünf Fenster des Kirchenschiffes in ihren Spitzbogen Steinrosen hatten, was als neuer Beweis galt, daß das Glas aus diesen Fenstern einmal herausgenommen worden war, und daß man zu besserer Gewinnung der Gemälde in den Spitzbogen oder gar zu bequemerer Einsetzung der viereckigen Tafeln die steinernen Fassungen weggeräumt habe. Ich ging mit manchem Gedanken bereichert neben meinen zwei Begleitern aus der Kirche.

Auf der Rückfahrt schlugen wir einen anderen Weg ein, damit ich auch noch andere Teile des Landes zu sehen bekäme. Wir besuchten noch ein paar Kirchen und kleinere Bauwerke, und Eustach versprach mir, daß er mir, wenn wir nach Hause gekommen wären, die Zeichnungen von den Dingen zeigen würde, welche wir gesehen hatten. Die Männer sprachen auf der Rückreise auch von der mutmaßlichen Zeit, in welcher die Kirche, die das Ziel unserer Reise gewesen war, entstanden sein könnte. Sie schlossen auf diese Zeit aus der Art und Weise des Baues und aus manchen Verzierungen. Sie bedauerten nur, daß man Näheres darüber aus Urkunden nicht erfahren könne, da das Schriftgewölbe des alten Schlosses unzugänglich gehalten werde.

S. 271: Am Mittage blieben wir eine ziemlich lange Zeit zur Erquickung und zum Ausruhen der Pferde, auf deren Pflege mein Gastfreund sehr sah, in einem einzeln stehenden Gasthofe, und es war schon am Abende in tiefer Dämmerung, als mir mein Gastfreund die Umrisse des Sternenhofes zeigte. Ich war schon zweimal in der Gegend gewesen, erinnerte mich sogar im allgemeinen auf das Gebäude, und wußte genau, daß am Fuße

des Hügels, auf welchem es stand, sehr schöne Ahorne wuchsen. Ich hatte aber nie Ursache gehabt, mich weiter um diese Gegenstände zu kümmern.

Wir kamen bei Sternenscheine zu den mir bekannten Ahornen, fuhren einen Hügel empor, legten einen Torweg zurück, und hielten in einem Hofe. In demselben standen vier große Bäume, an deren eigentümlichen gegen die dunkeln Nachthimmel gehaltenen Bildungen ich erkannte, daß es Ahorne seien. In ihrer Mitte plätscherte ein Brunnen. Auf das Rollen des Wagens unter dem hallenden Torwege kamen Diener mit Lichtern herbei, uns aus dem Wagen zu helfen. Gleich darauf erschien auch Mathilde und Natalie in dem Hofe, um uns zu begrüßen.

S. 275 bis 276: „Ihr habt einmal gefragt, ob Gegenstände, die wir in unserem Schreinerhause neu gemacht haben, in meinem Hause vorhanden seien, worauf ich geantwortet habe, daß nichts von Bedeutung in demselben sei, daß sich aber einige gesammelt in einem anderen Orte befinden, in den ich Euch, wenn Ihr Lust zu solchen Dingen hättet, geleiten würde. Diese Zimmer hier sind der andere Ort, und Ihr seht die neuen Geräte, die in unserem Schreinerhause gefertigt worden sind.“

„Es ist aber zu bewundern, wie sehr sie in ihren Abwechslungen und Gestalten hierher passen“, sagte ich.

„Als wir einmal den Plan gefaßt hatten, die Zimmer Mathildens nach und nach mit neuen Geräten zu bestellen“, erwiderte er, „so wurde die ganze Reihe dieser Zimmer im Grund- und Aufrisse aufgenommen, die Farben bestimmt, welche die Wände der einzelnen Zimmer haben sollten, und diese Farben gleich in die Zeichnung getragen. Hierauf wurde zur Bestimmung der Größe, der Gestalt und der Farbe, mithin der Hölzer der einzelnen Geräte geschritten. Die Farbbezeichnungen derselben wurden gefertigt und mit den Zeichnungen der Zimmer verglichen. Die Gestalten der Geräte sind nach der Art entworfen worden, die wir vom Altertume lernten, wie ich Euch einmal sagte, aber so, daß wir nicht das Altertume geradezu nachahmten, sondern selbstständige Gegenstände für die jetzige Zeit fertigten mit Spuren des Lernen an vergangenen Zeiten. Wir sind nach und nach zu dieser Ansicht gekommen, da wir sahen, daß die neuen Geräte nicht schön sind, und daß die alten in neue Räume zu wohnlicher Zusammenstimmung nicht paßten. Wir haben uns selber gewundert, als die Sachen nach vielerlei Versuchen, Zeichnungen und Entwürfen fertig waren, wie schön sie seien. In der Kunst, wenn man bei so kleinen Dingen von Kunst reden kann, ist eben so wenig ein Sprung möglich als in der Natur. Wer plötzlich etwas so Neues erfinden wollte, daß weder den Teilen noch der Gestaltung nach ein Ähnliches da gewesen ist, der würde so töricht sein wie der, der fordern würde, daß aus den vorhandenen Tieren und Pflanzen sich plötzlich neue, nicht dagewesene entwickeln. Nur daß in der Schöpfung die Allmählichkeit immer rein und weise ist; in der Kunst aber, die der Freiheit des Menschen anheim gegeben ist, oft Zerrissenheit, oft Stillstand, oft Rückschritt erscheint. Was die Hölzer anbelangt, so sind da fast alle und die schönsten Blätter verwendet worden, die wir aus den Knollen der Erlen geschnitten haben, die in unserer Sumpfwiese gewachsen sind. [...]“

S. 278 bis 280: Wir gingen nun weiter. Durch eine geöffnete Tür gelangten wir in Zimmer, welche in einer anderen Richtung des Hauses lagen. Die durchwanderten hatten nach Süden gesehen, diese sahen nach West. Es war ein großer Saal und zwei Seitengemächer. Waren die früheren Zimmer lieb und wohnlich gewesen, so waren diese wahrhaft prachtvoll. Der Saal war mit Marmor gepflastert, die Zimmer hatten altertümliche Wandbekleidung, altertümliche Fenstervorhänge und altertümliche Geräte, der Fußboden des Saales enthielt die schönsten, seltensten und zahlreichsten Gattungen unseres Marmors, nach einer Zeichnung eingelegt, und so geglättet, daß er alle Dinge spiegelte. Es war der ernsteste und feurigste Teppich. Wir mußten hier auch Filzschuhe anlegen. Auf diesem Spiegelboden standen die schönsten und wohlhaltensten alten Schreine und andere Einrichtungsgegenstände. Es waren hier die größten versammelt. In den zwei anstoßenden Gemächern standen auf feurig farbigen Holzteppichen die kleineren, zarteren und feineren. Waren gleich die altertümlichen Geräte nicht schöner als die bei meinem Gastfreunde – ich glaube, schöner wird es kaum geben –, so zeigte sich hier eine Zusammenstimmung, als müßten die, welche diese Dinge ursprünglich hatten herrichten lassen, in ihren einstigen Trachten bei den Türen hereingehen. Es ergriff einen ein Gefühl eines Bedeutungsvollen.

„Die Marmore“, sagte mein Gastfreund, „sind aller Orten erworben, geschliffen, geglättet und nach einer altertümlichen Zeichnung vieler Kirchenfenster eingesetzt worden.“

„Aber daß Ihr die Geräte so zusammen gefunden habt, daß sie wie ein Einziges stimmen, ist zu verwundern“, sagte ich.

„Also empfindet Ihr, daß sie stimmen?“ erwiderte er. „Seht, das ist mir lieb, daß Ihr das sagt. Ihr seid ein Beobachter, der nicht von der Sucht nach Altem befangen ist, wie unsere Gegner vorwerfen. Ihr empfangt

also das Gefühl von den Gegenständen, und trägt es nicht in dieselben hinein, wie auch unsere Gegner von uns sagen. Die Sache aber ist nur so: als man die Nichtigkeit und Leere der letztvergangenen Zeiten erkannte, und wieder auf das Alte zurück wies, und es nicht mehr als Plunder und Trödel ansah, sondern Schönes darin suchte: da geschahen freilich törichte Dinge. Man sammelte wieder Altes und nur Altes. Statt der neuen Mode mit neuen Gegenständen kam die neueste mit alten Gegenständen. Man raffte Schreine, Betschemel, Tische und dergleichen zusammen, weil sie alt waren, nicht weil sie schön waren, und stellte sie auf. Da standen nun Dinge beisammen, die in ihren Zeiten weit von einander ablagen, es konnte nicht fehlen, daß ein Widerwärtiges herauskam, und daß die Feinde des Alten, wenn sie Gefühl hatten, sich abwenden mußten. Nichts aber kann so wenig passen als alte Dinge von sehr verschiedenen Zeiten. Die Voreltern legten so sehr einen eigentümlichen Geist in ihre Dinge – es war der Geist ihres Gemütes und ihres allgemeinen Gefühlslebens –, daß sie diesem Geiste sogar dem Zweck opferten. Man bringt Linnen, Kleider und dergleichen in neue Geräte zweckmäßiger unter als in alte. Man kann daher alte Geräte von ziemlich gleicher Zeit, aber verschiedenem Zwecke ohne große Störung des Geistes der Traulichkeit und Innigkeit, der in ihnen wohnt, zusammenstellen, während von unseren Geräten, die keinen Geist, aber einen Zweck haben, sogleich ein Widersinniges ausgeht, wenn man die Dinge verschiedenen Gebrauchs in dasselbe Zimmer tut, wie etwa den Schreibtisch, den Waschtisch, den Bücherschrein und das Bett. Die größte Wirkung erzielt man freilich, wenn man alte Geräte aus derselben und guten Zeit, die also denselben Geist haben, und auch Geräte des nämlichen Zweckes in ein Zimmer bringt. Da spricht nun in der Wirklichkeit etwas ganz anderes als bei unseren neuen Dingen.“

„Und das scheint mir hier der Fall zu sein“, sagte ich.

„Es ist nicht alles alt“, erwiderte er. „Viele Dinge sind so unwiederbringlich verloren gegangen, daß es fast unmöglich ist, eine ganze Wohnung mit Gegenständen aus derselben Zeit einzurichten, daß kein notwendiges Stück fehlt. Wir haben daher lieber solche Stücke im alten Sinne neu gemacht, als alte Stücke von einer ganz anderen Zeit zugemischt. Damit aber niemand irre geführt werde, ist an jedem solchen altneuen Stücke ein Silberplättchen eingefügt, auf welchem die Tatsache in Buchstaben eingegraben ist.“

S. 344 bis 345: Wenn man von dem Rosenhause über den Hügel, auf dem der große Kirschbaum steht, nordwärts geht, so kömmt man in die Wiese, durch welche der Bach fließt, an dem mein Gastfreund jene Erlengewächse zieht, welche ihm das schöne Holz liefern, das er neben anderen Hölzern zu seinen Schreinerarbeiten verwendet. Wir waren öfter zu diesem Bache gekommen und seinen Ufern entlang gegangen. Er floß aus einem Gehölze hervor, in welchem mein Gastfreund einige Wasserwerke hatte aufführen lassen, um die Wiese vor Überschwemmungen zu sichern und die Verwilderung des Baches zu verhindern. Im Innern des Gehölzes befindet sich ein ziemlich großer Teich, eigentlich ein kleiner See, da er nicht mit Kunst angelegt, sondern größtenteils von selber entstanden war. Nur Geringes hatte man hinzu gefügt, um nicht Versumpfungen an seinen Rändern und Überflutungen bei seinem Ausflusse entstehen zu lassen. Das Wasser dieses Waldbeckens ist so klar, daß man in ziemlicher Tiefe noch alle die bunten Steine sehen kann, welche auf dem Grunde liegen. Nur schienen sie grünlich blau gefärbt, wie es bei allen Wässern der Fall ist, die aus unsern Kalkalpen oder in der Nähe fließen. Rings um dieses Wasser ist das Gezweige so dicht, daß man keinen Stein und kaum einen Uferstrand sehen kann, sondern die Zweige aus dem Wasser zu ragen scheinen. Die Bäume, die da stehen, sind eines Teils Nadelholz, das mit seinem Ernste sich in die Heiterkeit mischt, die auf den Ästen, Blättern und Wipfeln der Laubbäume ruht, die den vorherrschenden Teil bilden. Vorzugsweise ist die Erle, der Ahorn, die Buche, die Birke und die Esche vorhanden. Zwischen den Stämmen ist reichliches Wuchergestrippe. Der Bach in der Erlenwiese meines Gastfreundes verdankt dem See sein Dasein; aber da dieser aus Quellzuflüssen lebt, so ist der ausfließende Bach oft so trocken, daß man, ohne sich die Sohle zu netzen, über seine hervorragenden Steine gehen kann. Wo er aus dem See geht, ist eine kleine Hütte erbaut, die den Hauptzwecke hat, daß die, welche in dem See sich baden wollen, in ihr sich entkleiden können. Der Seegrund geht mit seinen schönen Kieseln so sachte in die Tiefe, daß man ziemlich weit vorwärts gehen und das wallende Wasser genießen kann, ohne den Grund zu verlieren. Auch zum Lernen des Schwimmens ist dieser Teil sehr geeignet, weil man an allen Stellen Grund findet und sich unbefangener den Übungen hingeben kann. Weiter draußen beginnt das Gebiet derer, die ihre Arme und ihre Bewegungen schon vollständig Herr sind. Gustav ging an Sommertagen fast jeden zweiten Tag mit Eustach oder mit jemand anderm oder zuweilen auch mit meinem Gastfreunde zu dem See hinaus, um in demselben zu schwimmen. Diese Tätigkeit, so wie die andern Körperbewegungen und Übungen, die für ihn in dem Rosenhause angeordnet waren, schienen ihm viel Freude zu machen. Mein Gastfreund hielt auf körperliche Übungen sehr viel, da sie zur Entwicklung und Gesundheit unumgänglich notwendig seien. Er

lobte diese Übungen sehr an den Griechen und Römern, welche beiden Völker er auf eine hervorragende Weise ehrte. Das liege auf der Hand, pflegte er zu sagen, daß, so wie die Krankheit des Körpers den Geist zu etwas anderem mache, als er in der Gesundheit des Körpers ist, ein kräftiger und in hohem Maße entwickelter Körper die Grundlage zu allem dem abgebe, was tüchtig und herzhaft heißt. Bei den alten Römern ist ein großer Teil ihrer Erfolge in der Geschichte und ihres frühen Glückes in der Pflege und Entwicklung ihres Körpers zu suchen. Ihr Glück dauerte auch nur so lange, als die vernünftige Pflege ihrer Leibesübungen dauerte. In neuen Schulen vernachlässigt man diese Pflege zu sehr, die bei uns um so notwendiger wäre, als sich durch das Zusammengehäuftsein in dunstigen und heißen Stuben ohnehin Übel erzeugen, die dem Aufenthalte in freier Luft fremd sind.

S. 349 bis 351: Eines Abends, da Blitze fast um den ganzen Gesichtskreis leuchteten und ich von dem Garten gegen das Haus ging, fand ich die Tür, welche zu dem Gange des Ammonitenmarmors zu der breiten Marmortreppe und zu dem Marmorsaale führte, offen stehen. Ein Arbeiter, der in der Nähe war, sagte mir, daß wahrscheinlich der Herr durch die Tür hinein gegangen sei, daß er sich vermutlich in dem steinernen Saale befinden werde, in welchen er gerne gehe, wenn Gewitter am Himmel ständen, und daß die Tür vielleicht offen geblieben sei, damit Gustav, wenn er käme, auch hinaufgehen könnte. Ich blickte in den Marmorgang, sah hinter der Schwelle mehrere Paare von Filzschuhen stehen, und beschloß, auch in den steinernen Saal hinauf zu gehen, um meinen Gastfreund aufzusuchen. Ich legte ein Paar von passenden Filzschuhen an und ging den Gang des Ammonitenmarmors entlang. Ich kam zu der Marmortreppe und stieg langsam auf ihr empor. Es war heute kein Tuchstreifen über sie gelegt, sie stand in ihrem ganzen feinen Glanze da, und erhellte sich noch mehr, wenn ein Blitz durch den Himmel ging und von der Glasbedachung, die über der Treppe war, hereingeleitet wurde. So gelangte ich bis in die Mitte der Treppe, wo in einer Unterbrechung und Erweiterung gleichsam wie in einer Halle nicht weit von der Wand die Bildsäule von weißem Marmor steht. Es war noch so licht, daß man alle Gegenstände in klaren Linien und deutlichen Schatten sehen konnte. Ich blickte auf die Bildsäule, und sie kam mir heute ganz anders vor. Die Mädchengestalt stand in so schöner Bildung, wie sie ein Künstler ersinnen, wie sie sich eine Einbildungskraft vorstellen, oder wie sie ein sehr tiefes Herz ahnen kann, auf dem niederen Sockel vor mir, welcher eher eine Stufe schien, auf die sie gestiegen war, um herumblicken zu können. Ich vermochte nun nicht weiter zu gehen, und richtete meine Augen genauer auf die Gestalt. Sie schien mir von heidnischer Bildung zu sein. Das Haupt stand auf dem Nacken, als blühetes es auf demselben. Dieser war ein wenig, aber kaum merklich vorwärts gebogen, und auf ihm lag das eigentümliche Licht, das nur der Marmor hat, und das das dicke Glas des Treppendaches hereinsendete. Der Bau der Haare, welcher leicht geordnet gegen den Nacken niederging, schnitt diesen mit einem flüchtigen Schatten, der das Licht noch lieblicher machte. Die Stirne war rein, und es ist begreiflich, daß man nur aus Marmor so etwas machen kann. Ich habe nicht gewußt, daß eine menschliche Stirne so schön ist. Sie schien mir unschuldvoll zu sein, und doch der Sitz von erhabenen Gedanken. Unter diesem Throne war die klare Wange ruhig und ernst, dann der Mund, so feingebildet, als sollte er verständige Worte sagen oder schöne Lieder singen, und als sollte er doch so gütig sein. Das Ganze schloß das Kinn wie ein ruhiges Maß. Daß sich die Gestalt nicht regte, schien bloß in dem strengen, bedeutungsvollen Himmel zu liegen, der mit den fernen stehenden Gewittern über das Glasdach gespannt war und zur Betrachtung einlud. Edle Schatten wie schöne Hauche hoben den sanften Glanz der Brust, und dann waren Gewänder bis an die Knöchel hinunter. Ich dachte an Nausikae, wie sie an der Pforte des goldenen Saales stand und zu Odysseus die Worte sagte: »Fremdling, wenn du in dein Land kömmt, so gedenke meiner.« Der eine Arm war gesenkt und hielt in den Fingern ein kleines Stäbchen, der andere war in der Gewandung zum Teile verhüllt, die er ein wenig emporhob. Das Kleid war eher eine schön geschlungene Hülle, als ein nach dem gebräuchlichen Schnitte Verfertigtes. Es erzählte von der reinen, geschlossenen Gestalt, und war so stofflich treu, daß man meinte, man könne es falten und in einen Schrein verpacken. Die einfache Wand des grauen Ammonitenmarmors hob die weiße Gestalt noch schärfer ab und stellte sie freier. Wenn ein Blitz geschah, floß ein rosenrotes Licht an ihr hernieder, und dann war wieder die frühere Farbe da. Mir dünkte es gut, daß man diese Gestalt nicht in ein Zimmer gestellt hatte, in welchem Fenster sind, durch die alltägliche Gegenstände herein schauen, und durch die verworrene Lichter einströmen, sondern daß man sie in einen Raum getan hat, der ihr allein gehört, der sein Licht von oben bekommt und sie mit einer dämmerigen Helle wie mit einem Tempel umfängt. Auch durfte der Raum nicht einer des alltäglichen Gebrauchs sein, und es war sehr geeignet, daß die Wände rings herum mit einem kostbaren Steine bekleidet sind. Ich hatte eine Empfindung, als ob ich bei einem lebenden schweigenden Wesen stände, und hatte fast einen Schauer, als ob sich das Mädchen in jedem Augenblicke regen würde. Ich blickte die Gestalt an und sah

mehrere Male die rötlichen Blitze und die graulich weiße Farbe auf ihr wechseln. Da ich lange geschaut hatte ging ich weiter.

S. 352: „Warum habt Ihr mir denn nicht gesagt“, sprach ich weiter, „daß die Bildsäule, welche auf Eurer Marmortreppe steht, so schön ist?“

„Wer hat es Euch denn jetzt gesagt?“ fragte er.

„Ich habe es selber gesehen“, antwortete ich.

„Nun, dann werdet Ihr es um so sicherer wissen und mit desto größerer Festigkeit glauben“, erwiderte er, „als wenn Euch jemand eine Behauptung darüber gesagt hätte.“

„Ich habe nämlich den Glauben, daß das Bildwerk sehr schön sei“, antwortete ich, mich verbessernd.

„Ich teile mit Euch den Glauben, daß das Werk von großer Bedeutung sei“, sagte er.

„Und warum habt Ihr denn nie zu mir darüber gesprochen?“ fragte ich.

„Weil ich dachte, daß Ihr es nach einer bestimmten Zeit selber betrachten und für schön erachten werdet“, antwortet er.

„Wenn Ihr mir es früher gesagt hättet, so hätte ich es früher gewußt“, erwiderte ich.

„Jemanden sagen, daß etwas schön sei“, antwortet er, „heißt nicht immer, jemanden den Besitz der Schönheit geben. Er kann in vielen Fällen bloß glauben. Gewiß aber verkümmert man dadurch demjenigen das Besitzen des Schönen, der ohnehin aus eigenem Antriebe darauf gekommen wäre. Dies setzte ich bei Euch voraus, und darum wartete ich sehr gerne auf Euch.“

S. 361 bis 362: „[...] Über die Zeit der Entstehung unseres Standbildes können wir auch jetzt noch nichts Festes behaupten, auch nicht, ob es mit anderen aus dem Volke von Standbildern, das in Hellas stand, nach Rom gekommen ist, oder ob es unter den Römern von einem Griechen gefertigt worden ist, wie man es in jener Römerzeit, da griechische Kunst mit nicht hinlänglichem Verständnis über Italien ausgebreitet wurde, in den Sitz eines Römers gebracht hat, und wie es auf ein ganz anderes, entferntes Geschlecht übergegangen ist.“

Er schwieg nach diesen Worten, und ich sah den Mann an. Wir waren, während er sprach, in dem Saale auf und nieder gegangen. Ich begriff, warum er diesen Saal bei Abendgewittern aufsucht. Durch die hellen Fenster schaut der ganze südliche Himmel herein, und auch die Teile des westlichen und des östlichen sind zu erblicken. Die ganze Kette der hiesigen Alpen kann am Rande des Gesichtskreises gesehen werden. Wenn nun ein Gewitter in jenem Raume entsteht – und am schönsten sind Gewitterwände oder Gewitterberge, wenn sie sich über fernhinziehende Gebirge lagern, oder längs des Kammes derselben dahin gehen –, so kann er dasselbe frei betrachten, und es breitet sich vor ihm aus. Zu dem Ernste der Wolkenwände gesellt sich der Ernst der Wände von Marmor, und daß in dem Saale gar keine Geräte sind, vermehrt noch die Einsamkeit und Größe. Wenn nun vollends schon eine schwache Abenddämmerung eingetreten ist, so zeigt die Oberfläche des Marmors den Widerschein der Blitze, und während wir so auf und nieder gingen, war einige Male der reine, kalte Marmor wie in eine Glut getaucht, und nur die hölzernen Türen standen dunkel in dem Feuer, oder zeigten ihre düstere Fügung.

Ich fragte meinen Gastfreund, ob er das Marmorstandbild schon lange besitze.

„Die Zahl der Jahre ist nicht sehr groß“, antwortete er, „ich kann sie Euch aber nicht genau angeben, weil ich sie nicht in meinem Gedächtnisse behalten habe. Ich werde in meinen Büchern nachsehen, und werde Euch morgen sagen, wie lange das Bild in meinem Hause steht.“

„Ihr werdet wohl erlauben“, sagte ich, „daß ich die Gestalt öfter ansehen darf, und daß ich mir nach und nach einprägen und immer klarer mache, warum sie denn so schön ist, und welches die Merkmale sind, die auf uns eine solche Wirkung machen.“

S. 371: Besonders war es Eustach, der über das Marmorbild, so sehr es sich in seiner Einfachheit und seiner täglich sich vor mir immer staunenswerter entwickelnden Natürlichkeit jeder Einzelverhandlung zu entziehen schien, doch über sein Entstehen, über die Art seiner Verhältnisse, über seine Gesetzmäßigkeit und über das Geheimnis seiner Wirkung sachkundig zu sprechen wußte.

S. 374: [...] als ich mit ihm ein mir wie ein neues Wunder aufgegangenes Werk des alten Griechentums betrachtete, als ich dieses Werk mit den minder alten unserer Vorfahren verglich und die Unterschiede und Beziehungen einsehen lernte: da fing ich auch an, die Gemälde meines Gastfreundes anders zu betrachten, als ich bisher sie und andere Gemälde betrachtet hatte. Ich ging nicht nur oft in sein Bilderzimmer und verweilte

lange Zeit in demselben, sondern ich ließ mir auch das Verzeichnis der Bilder geben, um nach und nach die Meister kennen zu lernen, die er versammelt hatte, ich bat, daß mir erlaubt werde, mir das eine oder andere Bild, wie ich es eben wünschte, auf die Staffelei stellen zu dürfen, um es so kennen zu lernen, wie mich ein innerer Drang trieb, und ich brachte oft mehrere Tage in Untersuchung eines einzigen Bildes zu. Welch ein Reich öffnete sich vor meinen Blicken! Wie die Dichter mir eine Welt der Seele aufschlossen, so lag hier wieder eine Welt, es war wieder eine Welt der Seele, wieder dieselbe Welt der hochgehenden Seele der Dichtkunst; aber mit wie ganz anderen Mitteln war sie hier erstrebt und erreicht.

S. 376: In dem Rosenzimmerchen Mathildens, wohin mich mein Gastfreund führte, um auch dort die Bilder zu sehen, hingen vier kleine Gemälde, davon zwei von Tizian waren, eines von Dominichino und eines von Guido Reni. Sie waren an Größe fast gleich und hatten gleiche Rahmen. Sie waren die schönsten, die mein Gastfreund besaß.

S.393 bis 395: Die Tage verflossen wie die in den vergangenen Jahren. Nur eine einzige Ausnahme trat ein. Man begann nach und nach von den Bildern zu sprechen, man sprach von der Marmorgestalt, welche auf der schönen Treppe des Hauses stand, man ging öfter in das Bilderzimmer und besah verschiedenes, und man verweilte manche Augenblicke in der dämmerigen Helle der Treppe, auf welche von oben die sanfte Flut des Lichtes hernieder sank, und vergnügte sich an der Herrlichkeit der dort befindlichen Gestalt und der Pracht ihrer Gliederung. Ich erkannte, daß Mathilde in der Beurteilung der Kunst erfahren sei, und daß sie dieselbe mit warmem Herzen liebte. Auch an Natalien sah ich, daß sie in Kunstdingen nicht fremd sei, und daß sie ihrer Neigung etwas gelten. Ich machte also jetzt die Erfahrung, daß man in früherer Zeit, da ich mein Augenmerk noch wenig auf Gemälde und ähnliche Kunstwerke gerichtet hatte, und dieselben einen tiefen Platz in meinem Innern noch nicht einnahmen, mich geschont habe, daß man nicht eingegangen sei, in meiner Gegenwart von den in dem Hause befindlichen Kunstwerken zu sprechen, um mich nicht in einen Kreis zu nötigen, der in jenem Augenblicke noch beinahe außerhalb meiner Seelenkräfte lag. Mir kam jetzt auch zu Sinne, daß in gleicher Weise mein Vater nie zu mir auf eigenen Antrieb von seinen Bildern gesprochen habe, und daß er sich nur in so weit über dieselben eingelassen, als ich selber darauf zu sprechen kam und um dieses oder jenes fragte. Sie haben also sämtlich einen Gegenstand vermieden, der in mir noch nicht geläufig war, und von dem sie erwarten, daß ich vielleicht mein Gemüt zu ihm hinwenden würde. Mich erfüllte diese Betrachtung einigermassen mit Scham, und ich erschien mir gegenüber all den Personen, die nun durch meine Vorstellung gingen, als ungeschicklich und unbehilflich; aber da sie immer so gut und liebevoll gegen mich gewesen waren, so schloß ich aus diesem Umstande, daß sie nicht nachteilig über mich geurteilt, und daß sie meinen Anteil an dem, was ihnen bereits teuer war, als sicher bevorstehend betrachtet haben. Dieser Gedanke beruhigte mich eines Teiles wieder. Besonders aber gereichte es mir zur Genugtuung, daß sie mit einer Art von Freude in die Gespräche gingen, die sich jetzt über bildende Kunst entspannen, daß also das nicht unsachgemäß sein mußte, was ich in dieser Richtung jetzt äußerte, und daß es ihnen angenehm war, mit mir auf einer Lebensrichtung zusammen zu treffen, welche für sie Wichtigkeit hatte.

Eines Tages, da die Blüte der Rosen schon beinahe zu Ende war, wurde ich unfreiwillig Zeuge einiger Worte, welche Mathilde an meinen Gastfreund richtete, und welche offenbar nur für diesen allein bestimmt waren. Ich zeichnete in einer Stube des Erdgeschosses ein Fenstergitter. Das Erdgeschoß des Hauses hatte lauter eiserne Fenstergitter. Diese waren aber nicht jene großstäbigen Gitter, wie man sie an vielen Häusern und auch an Gefängnissen anbringt, sondern sie waren sanft geschweift, und hatten oben und unten eine flache Wölbung, die mitten gleichsam wie in einen Schlußstein in eine schöne Rose zusammenlief. Diese Rose war von vorzüglicher leichter Arbeit, und war ihrem Vorbilde treuer, als ich irgendwo in Eisen gesehen hatte. Außerdem war das Gitter in zierlicher Art zusammengestellt, und die Stäbe hatten nebst der Schlußrose noch manche andere bedeutsame Verzierungen.

S. 408 bis 409: Im Laufe des Nachmittages sagte mein Gastfreund zu mir: „Es ist nie ein so schöner Spätherbst gewesen als heuer, meine Witterungsbücher weisen keinen solchen seit meinem Hiersein aus, und es sind alle Anzeichen vorhanden, daß dieser Zustand noch mehrere Tage dauern wird. Nirgends aber sind solche klare Spätherbsttage schöner als in unseren nördlichen Hochlanden. Während nicht selten in der Tiefe Morgennebel liegen, ja der Strom täglich in seinem Tale morgens den Nebelstreifen führt, schaut auf die Häupter des Hochlandes der wolkenlose Himmel herab, und geht über sie eine reine Sonne auf, die sie auch den ganzen Tag hindurch nicht verläßt. Darum ist es auch in dieser Jahreszeit in den Hochlanden verhältnismäßig warm, und während die rauhen Nebel in der Tiefgegend schon die Blätter von den

Obstbäumen gestreift haben, prangt oben noch mancher Birkenwald, mancher Schlehenstrauch, manches Buchengehege mit seinem goldenen und roten Schmucke. Nachmittags ist dann gewöhnlich auch die Aussicht über das ganz Tiefland deutlicher als je zu irgend einer Zeit im Sommer. Wir haben daher beschlossen, heuer noch eine Reise in das Hochland zu machen, wie ich es in früherer Zeit schon in manchen Jahren getan habe.

*S. 410 bis 411:* [...] am anderen Morgen noch vor Aufgang der Sonne fahren wir ab. Mit Mathilde fahren Natalie und ein Dienstmädchen, mit meinem Gastfreunde fahren Eustach, Gustav und ich. Mit Roland sollten wir irgend wo im Lande zusammen treffen, er sollte eine Strecke mit uns reisen, und für diesen Fall war es dann bestimmt, daß Gustav in dem Wagen der Mutter untergebracht werden mußte. Die eigentümliche Art des Hochlandes erzeugte einen eigentümlichen Plan des Reisens. Wir hatten nämlich beschlossen, über manchen steilen und länger dauernden Berg hinan zu gehen, eben so über manchen hinab. Dies sollte die ganze Gesellschaft zuweilen zusammen bringen, zuweilen trennen. Man konnte auf diese Art manches gemeinschaftlich genießen, manches vereinzelt, sich aber in Kürze davon Mitteilungen machen. Ehe noch die Sonne den höchsten Punkt ihres Bogens erklommen hatte, waren wir bereits die Dachung empor gekommen, welche das niedere Land von dem Hochlande trennt, und fahren nun in das eigentliche Ziel unserer Reise hinein.

*S. 415 bis 416:* Am nächsten Tage nachmittags kamen wir nach Kerberg und besahen die Kirche und den schönen geschnitzten Hochaltar. Mir gefiel er jetzt viel besser, als da ich ihn in Gesellschaft meines Gastfreundes und Eustachs zum ersten Male gesehen hatte. Ich begriff nicht, wie ich damals mit so wenig Anteil vor diesem außerordentlichen Werke hatte stehen können; denn außerordentlich erschien es mir trotz seiner Fehler, die, wie ich wohl sah, in jedem Werke altdeutscher Kunst zu finden sein würden, die ich aber in dem Bildnerwerke, das auf der Treppe meines Freundes stand, nicht fand. Wir blieben lange in der Kirche, und ich wäre gerne noch länger geblieben. Vor der Ruhe, dem Ernste, der Würde und der Kindlichkeit dieses Werkes kam eine Ehrfurcht, ja fast ein Schauer in mein Herz, und die Einfachheit der Anlage bei dem großen Reichtume des Einzelnen beruhigte das Auge und das Gemüt. Wir sprachen über das Werk, und aus dem Gespräche erkannte ich jetzt recht deutlich, daß früher auch vor diesem Werke die zwei Männer auf meine Unkenntnis Rücksicht genommen hatten, und ich dankte es ihnen in meinem Herzen.

*S. 575 bis 578:* Mein Gastfreund sagte mir endlich auch von der Reise nach der Kirche, von welcher Eustach gesprochen hatte, und lud mich zu derselben ein. Ich nahm die Einladung an. Wir fahren eines Morgens von dem Asperhofe fort, mein Gastfreund, Eustach, Gustav und ich. Gustav wird, wie mir mein Gastfreund sagte, auf jede kleinere Reise von ihm mitgenommen. Wenn dies bei ausgedehnteren Reisen nicht der Fall sein kann, so wird er zu seiner Mutter in den Sternenhof gebracht. Wir kamen erst am zweiten Tage bei der Kirche an. Roland, welcher von unserer Ankunft unterrichtet gewesen war, erwartete uns dort. Die Kirche war ein Gebäude im altdeutschen Sinn. Sie stammte, wie meine Freunde versicherten, aus dem vierzehnten Jahrhunderte her. Die Gemeinde war nicht groß und nicht besonders wohlhabend. Die letztvergangenen Jahrhunderte hatten an dieser Kirche viel verschuldet. Man hatte Fenster zumauern lassen, entweder ganz oder zum Teile, man hatte aus den Nischen der Säulen die Steinbilder entfernt, und hatte hölzerne, die vergoldet und gemalt waren, an ihre Stelle gebracht. Weil aber diese größer waren als ihre Vorgänger, so hat man die Stellen, an die sie kommen sollten, häufig ausgebrochen und die früheren Überdächer mit ihren Verzierungen weggeschlagen. Auch ist das Innere der ganzen Kirche mit bunten Farben bemalt worden. Als dieses in dem Laufe der Jahre auch wieder schadhafte wurde und sich Ausbesserungsarbeiten an der Kirche als dringlich notwendig erwiesen, gab sich auch kund, daß die Mittel dazu schwer aufzubringen sein würden. Die Gemeinde geriet beinahe über den Umfang der Arbeiten, die vorzunehmen waren, in großen Hader. Offenbar waren in früheren Zeiten reiche und mächtige Wohlthäter gewesen, welche die Kirche hervorgerufen und erhalten hatten. In der Nähe stehen noch die Trümmer der Schlösser, in denen jene wohlhabenden Geschlechter gehaust hatten. Jetzt steht die Kirche allein als erhaltenes Denkmal jener Zeit auf dem Hügel, einige in neuerer Zeit erbaute Häuser stehen um sie herum, und rings liegt die Gemeinde in den in dem Hügellande zerstreuten Gehöften. Die Besitzer der Schloßruinen wohnen in weit entfernten Gegenden und haben, da sie ganz anderen Geschlechtern angehören, entweder nie eine Liebe zu der einsamen Kirche gehabt, oder haben sie verloren. Der Pfarrer, ein schlichter, frommer Mann, der zwar keine tiefen Kenntnisse der Kunst hatte, aber seit Jahren an den Anblick seiner Kirche gewöhnt war und sie, da sie zu verfallen begann, wieder gerne in einem so guten Zustande gesehen hätte, als nur möglich ist,

schlug alle Wege ein, zu seinem Ziele zu gelangen, die ihm nur immer in den Sinn kamen. Er sammelte auch Gaben. Auf letztem Wege kam er zu meinem Gastfreunde. Dieser nahm Anteil an der Kirche, die er unter seinen Zeichnungen hatte, reiste selber hin und besah sie. Er versprach, daß er, wenn man seinen Plan zur Wiederherstellung der Kirche billige und annehme, alle Kosten der Arbeit, die über den bereits vorhandenen Vorrat hinausreichen, tragen und die Arbeit in einer gewissen Zahl von Jahren beendigen werde. Der Plan wurde ausgearbeitet und von allen, welche in der Angelegenheit etwas zu sprechen hatten, genehmigt, nachdem der Pfarrer schon vorher, ohne ihn gesehen zu haben, sehr für ihn gedankt und sich überall eifrig für seine Annahme verwendet hatte. Es wurde dann zur Ausführung geschritten, und in dieser Ausführung war mein Gastfreund begriffen. Die Füllmauern in den Fenstern wurden vorsichtig weggebrochen, daß man keine der Verzierungen, welche in Mörtel und Ziegel begraben waren, beschädige, und dann wurden Glasscheiben in der Art der noch erhaltenen in die ausgebrochenen Fenster eingesetzt. Die hölzernen Bilder von Heiligen wurden aus der Kirche entfernt, die Nischen wurden in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder hergestellt. Wo man unter dem Dache der Kirche oder in anderen Räumen die alten schlanken Gestalten der Heiligenbilder wieder finden konnte, wurden sie, wenn sie beschädigt waren, ergänzt und an ihre mutmaßlichen Stellen gesetzt. Für welche Nischen man keine Standbilder auffinden konnte, die wurden leer gelassen. Man hielt es für besser, daß sie in diesem Zustande verharren, als daß man eins der hölzernen Bilder, welche zu der Bauart der Kirche nicht paßten, in ihnen zurückgelassen hätte. Freilich wäre die Verfertigung von neuen Standbildern das Zweckmäßigste gewesen; allein das war nicht in den Plan der Wiederherstellung aufgenommen worden, weil es über die zu diesem Werke verfügbaren Kräfte meines Gastfreundes ging. Alle Nischen aber, auch die leeren, wurden, wenn Beschädigungen an ihnen vorkamen, in guten Stand gesetzt. Die Überdächer über ihnen wurden mit ihren Verzierungen wieder hergestellt. Zu der Übertünchung des Innern der Kirche war ein Plan entworfen worden, nach welchem die Farbe jener Teile, die nicht Stein waren, so unbestimmt gehalten werden sollte, daß ihr Anblick dem eines bloßen Stoffes am ähnlichsten wäre. Die Gewölberippen, deren Stein nicht mit Farbe bestrichen war, so wie alles andere von Stein wurde unberührt gelassen und sollte mit seiner bloß stofflichen Oberfläche wirken. Die Gerüste zu der Übertünchung waren bereits dort geschlagen, wo man mit Leitern nicht auslangen konnte. Freilich wäre in der Kirche noch vieles andere zu verbessern gewesen. Man hatte den alten Chor verkleidet und ganz neue Mauern zu einer Emporkirche aufgeführt, man hatte ein Seitenkapellchen im neuesten Sinne hinzugefügt, und es war ein Teil der Wand des Nebenschiffes ausgenommen worden, um eine Vertiefung zu mauern, in welche ein neuer Seitenaltar zu stehen kam. Alle diese Fehler konnten wegen Unzulänglichkeit der Mittel nicht verbessert werden. Der Hauptaltar in altdeutscher Art war geblieben. Roland sagte, es sei ein Glück gewesen, daß man im vorigen Jahrhunderte nicht mehr so viel Geld gehabt habe als zur Zeit der Erbauung der Kirche, denn sonst hätte man gewiß den ursprünglichen Altar weggenommen und hätte einen in dem abscheulichen Sinne des vergangenen Jahrhundert an seine Stelle gesetzt.

S. 585 bis 586: „Jene Zeit“, sagte er nach einer Weile, „in welcher die Kirchen erbaut worden sind, wie wir eben eine besucht haben, war in dieser Hinsicht weit größer als die unsrige, ihr Streben war ein höheres, es war die Verherrlichung Gottes in seinen Tempeln, während wir jetzt hauptsächlich auf den stofflichen Verkehr sehen, auf die Hervorbringung des Stoffes und auf die Verwendung des Stoffes, was nicht einmal ein an sich gültiges Streben ist, sondern nur beziehungsweise, in so fern ihm ein höherer Gedanke zu Grunde gelegt werden kann. Das Streben unserer älteren Vorgänger war auch insbesondere darum ein höheres, weil ihm immer Erfolge zur Seite standen, die Hervorbringung eines wahrhaft Schönen. Jene Tempel waren die Bewunderung ihrer Zeit, Jahrhunderte bauten daran, sie liebten sie also, und jene Tempel sind auch jetzt in ihrer Unvollendung oder in ihren Trümmern die Bewunderung einer wieder erwachenden Zeit, die ihre Verdüsterung abgeschüttelt hat, aber zum allseitigen Handeln noch nicht durchgedrungen ist. Sogar das Streben unserer unmittelbaren Vorgänger, welche sehr viele Kirchen nach ihrer Schönheitsvorstellung gebaut, noch mehr Kirchen aber durch zahllose Zubauten, durch Aufstellung von Altären, durch Umänderungen entstellt und uns eine sehr große Zahl solcher Denkmäler hinterlassen haben, ist in so ferne noch höher als das unsere, indem es auch auf Erbauung von Gotteshäusern ausging, auf Darstellung eines Schönen und Kirchlichen, wenn es sich auch in dem Wesen des Schönen von den Vorbildern der früheren Jahrhunderte entfernt hat. Wenn unsere Zeit von dem Stofflichen wieder in das Höhere übergeht, wie es den Anschein hat, werden wir in Baugesegenständen nicht auch gleich das Schöne verwirklichen können. Wir werden anfangs in der bloßen Nachahmung des als schön Erkannten aus älteren Zeiten befangen sein, dann wird durch den Eigenwillen der unmittelbar Betrauten manches Ungereimte entstehen, bis nach und nach die Zahl der heller

Blickenden größer wird, bis man nach einer allgemeineren und begründeteren Einsicht vorgeht, und aus den alten Bauarten neue, der Zeit eigentümlich zugehörige entsproßen.“

S. 590: Wir kamen am zweiten Tage in dem Asperhofe an, und ich sagte, daß ich nun nicht mehr lange da verweilen könne. Mein Gastfreund erwiderte, daß er in einigen Tagen in den Sternenhof fahren werde, und daß er mich einlade, ihn zu begleiten, und daß ich bis dahin noch bei ihm bleiben möge.

S. 636 bis 637: An demselben Tage erfuhr ich auch, daß Roland anwesend sei. Mein Gastfreund holte mich ab, mich zu ihm zu begleiten. Man hatte ihm in dem Wohnhause ein großes Zimmer zurecht gerichtet. In demselben malte er eben eine Landschaft in Ölfarben. Als wir eintraten, sahen wir ihn vor seiner Staffelei stehen, die zwar nicht mitten in dem Zimmer, doch weiter von dem Fenster entfernt war, als dies sonst gewöhnlich der Fall zu sein pflegt. Das zweite der Fenster war mit einem Vorhange bedeckt. Er hatte ein leinenes Überkleid an seinem Oberkörper an, und hielt gerade das Malerbrett und den Stab in der Hand. Er legte beides auf den nahestehenden Tisch, da er uns kommen sah, und ging uns entgegen. Mein Gastfreund sagte, daß er mich zu dem Besuche bei ihm aufgefordert habe, und daß Roland wohl nichts dagegen haben werde.

„Der Besuch ist mir sehr erfreulich“, sagte er, „aber gegen mein Bild wird wohl viel einzuwenden sein.“

„Wer weiß das?“ sagte mein Gastfreund.

„Ich wende viel ein“, antwortete Roland, „und andere, die sich des Gegenstandes bemächtigen, werden auch wohl viel einzuwenden haben.“

Wir waren während dieser Worte vor das Bild getreten.

Ich hatte nie etwas ähnliches gesehen. Nicht, daß ich gemeint hätte, daß das Bild so vortrefflich sei, das konnte man noch nicht beurteilen, da sich vieles in den ersten Anfängen befand, auch glaubte ich zu bemerken, daß manches wohl kaum würde bemeistert werden können. Aber in der Anlage und in dem Gedanken erschien mir das Bild merkwürdig. Es war sehr groß, es war größer, als man gewöhnlich landschaftliche Gegenstände behandelt sieht, und wenn es nicht gerollt wird, so kann es aus dem Zimmer, in welchem es entsteht, gar nicht gebracht werden. Auf diesem wüsten Raume waren nicht Berge oder Wasserfluten oder Ebenen oder Wälder oder die glatte See mit schönen Schiffen dargestellt, sondern es waren starre Felsen da, die nicht als geordnete Gebilde empor standen, sondern wie zufällig als Blöcke und selbst hie und da schief in der Erde staken, gleichsam als Fremdlinge, die, wie jene Normannen auf dem Boden der Insel, die ihnen nicht gehörte, sich seßhaft gemacht hatten. Aber der Boden war nicht wie der jener Insel, oder vielmehr, er war so, wo er nicht von den im Altertume berühmten Kornfeldern bekleidet oder von den dunkeln, fruchtbringenden Bäumen bedeckt ist, sondern wo er zerrissen und vielgestaltig, ohne Baum und Strauch, mit den dürren Gräsern, den weiß leuchtenden Furchen, in denen ein aus unzähligen Steinen bestehender Quarz angehäuft ist, und mit dem Gerölle und mit dem Trümmerwerke, das überall ausgesät ist, der dörrenden Sonne entgegenschaut. So war Rolands Boden, so bedeckte er die ungeheure Fläche, und so war er in sehr großen und einfachen Abteilungen gehalten, und über ihm waren Wolken, welche einzeln und vielzählig schimmernd und Schatten werfend in einem Himmel standen, welcher tief und heiß und südlich war.

Wir standen eine Weile vor dem Bilde und betrachteten es. Roland stand hinter uns, und da ich mich einmal wendete, sah ich, daß er die Leinwand mit glänzenden Augen betrachte. Wir sprachen wenig oder beinahe nichts.

„Er hat sich die Aufgabe eines Gegenstandes gestellt, den er noch nicht gesehen hat“, sagte mein Gastfreund, „er hält sich ihn nur in seiner Einbildungskraft vor Augen. Wir werden sehen, wie weit er gelingt. Ich habe wohl solche Dinge oder vielmehr ihnen Ähnliches weit unten im Süden gesehen.“

„Ich bin nicht auf irgend etwas Besonderes ausgegangen“, antwortete Roland, „sondern habe nur so Gestaltungen, wie sie sich in dem Gemüte finden, entfaltet. [...]“

S. 653 bis 654: Eines Tages kam mein Gastfreund in meine Wohnung, was er öfter tat, teils um mich zu besuchen, teils um nach zu sehen, ob es mir nicht an etwas Notwendigem gebreche. Nachdem das Gespräch über verschiedene Dinge eine Weile gedauert hatte, sagte er: „Ihr werdet wohl wissen, daß ich der Freiherr von Risach bin.“

„Lange wußte ich es nicht“, antwortete ich, „jetzt weiß ich es schon eine geraume Zeit.“

„Habt Ihr nie gefragt?“

„Ich habe nach der ersten Nacht, die ich in Eurem Hause zugebracht habe, einen Bauersmann gefragt, welcher mir die Antwort gab, Ihr seiet der Aspermeier. An demselben Tage forschte ich auch in weiterer Entfernung, ohne etwas Genaueres zu erfahren. Später habe ich nie mehr gefragt.“

„Und warum habt Ihr denn nie gefragt?“

„Ihr habt Euch mir nicht genannt; daraus schloß ich, daß Ihr nicht für nötig hielten, mir Euren Namen zu sagen, und daraus zog ich für mich die Maßregel, daß ich Euch nicht fragen dürfe, und wenn ich Euch nicht fragen durfte, durfte ich es auch einen andern nicht.“

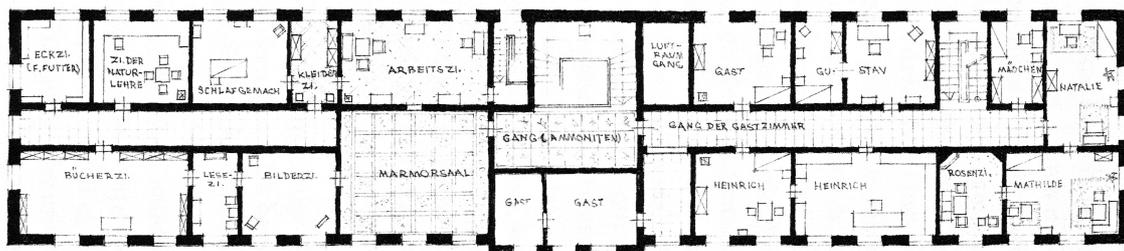
„Man nennt mich hier in der ganzen Gegend den Asperherrn“, antwortete er, „weil es bei uns gebräuchlich ist, den Besitzer eines Gutes nach dem Gute, nicht nach seiner Familie zu benennen. Jener Name erbt in Hinsicht aller Besitzer bei dem Volke fort, dieser ändert sich bei einer Änderung des Besitzstandes, und da müßte das Volk stets wieder einen neuen Namen erlernen, wozu es viel zu beharrend ist. Einige Landleute nennen mich auch den Aspermeier, wie mein Vorgänger geheißten hat.“

S. 737 bis 738: „[...] Als Ihr zum ersten Male an dem Gitter meines Hauses standet, und ich Euch sah, dachte ich: »das ist vielleicht der Gatte für Natalien.« Warum ich es dachte, weiß ich nicht. Später dachte ich es wieder, wußte aber warum. Natalie sah Euch, und liebte Euch, so wie Ihr sie. Wir kannten das Keimen der gegenseitigen Neigung. Bei Natalien trat sie anfangs in einem höheren Schwunge ihres ganzen Wesens, später in einer etwas schmerzlichen Unruhe auf. In Euch erschloß sie Euer Herz zu einer früheren Blüte der Kunst und zu einem Eingehen in die tieferen Schätze der Wissenschaft. Wir warteten auf die Entwicklung. Zu größerer Sicherheit und zur Erprüfung der Dauer ihrer Gefühle brachten wir absichtlich Natalien zwei Winter nicht in die Stadt, daß sie von Euch getrennt sei, ja sie wurde von ihrer Mutter wieder auf größere Reisen und in größere Gesellschaften gebracht. Ihre Gefühle aber blieben beständig, und die Entwicklung trat ein. Wir geben Euch mit Freuden das Mädchen in Eure Liebe und in Euren Schutz, Ihr werdet sie beglücken, und sie Euch; denn Ihr werdet Euch nicht ändern, und sie wird sich auch nicht ändern. Gustav wird einmal den Sternenhof, und was dazu gehört, erhalten; denn das Haus ist Mathildens so lieb geworden, daß sie wünscht, daß es ein Eigentum ihrer Familie bleibe, und daß die kommenden Geschlechter das ehren, was die erste Besitzerin darin niedergelegt hat. Gustav wird es tun, das wissen wir schon, und seinen Nachfolgern die gleiche Gesinnung einzupflanzen, wird wohl auch sein Bestreben sein. Natalie erhält von mir den Asperhof mit allem, was in ihm ist, nebst meinen Barschaften. Ihr werdet mein Andenken hier nicht verunehren.“

S. 740: Das wäre mir nie zu Sinne gekommen, als ich zum ersten Male zu diesem Hause heraufstieg und des andern Tages seinen Inhalt sah, daß alles so kommen würde, wie es kam, und daß das alles zu meinem Eigentume bestimmt sei.

S. 752: Hierauf nahm mein Gastfreund den Arm meiner Mutter, mein Vater den Mathildens, ich Nataliens, Gustav Klotildens, und so gingen wir bei dem Eisengitter in den Garten und in das Haus. Die Wagen fuhren in den Meierhof. In dem Hause wurden wir gleich in unsere Zimmer geführt. Mathilde und Natalie gingen in ihre gewöhnliche Wohnung. Für meinen Vater und für meine Mutter war ein Aufenthalt von drei Zimmern eigens gerichtet worden. Sie hatten sehr schöne Wandbekleidungen und vorzügliche Geräte. Für alle und jede Bequemlichkeit war gesorgt. Klotilde hatte ein zierliches blaßblaues Zimmerchen daneben.

S. 771: In der Kirche erwartete uns der Pfarrer von Rohrberg, wir traten vor den Altar, und die Trauung ward vollbracht.

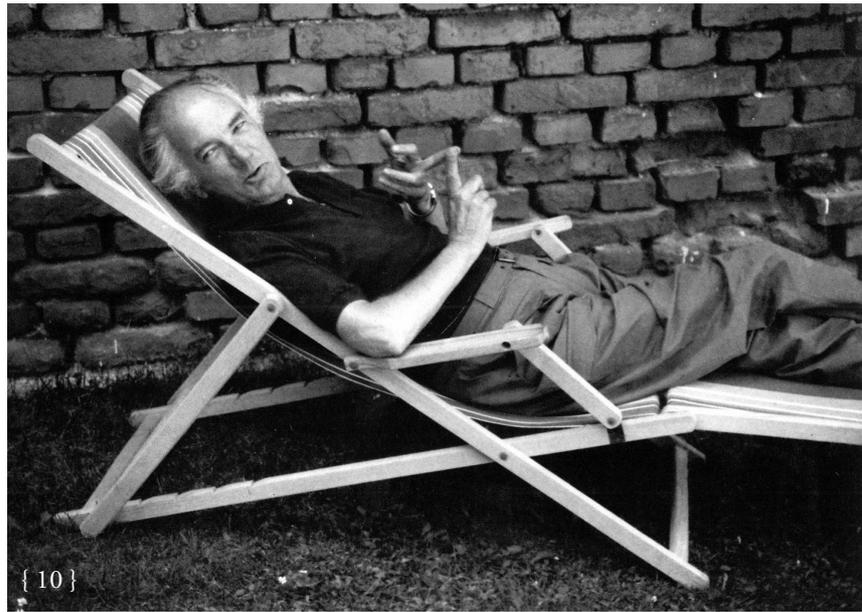


~~~~~

ARNOLD STADLER

Adalbert Stifter ist der Nationalheilige der österreichischen Literatur.¹ Kein Maturant kommt an ihm vorbei, wie auch kein deutscher Abiturient Goethe umschiffen kann. Generationen von Schülern mussten und müssen bis heute die Stiftersche *Nachsommererzählung* lesen, exzerpieren, deuten. Den einen verbaut sich dabei der Zugang zum Klassiker für alle Zeiten, andere hingegen verlieren ihr Interesse daran nie wieder. Letztere scheinen dann fast gezwungen, sich ein Leben lang an Stifter und seinem *Nachsommer* abarbeiten zu müssen. – Der Roman wird quasi zur Droge – und das Einstiegsalter liegt niedrig: „Du liebe Zeit! Vor bald vierzig Jahren begann meine Stifter-Lektüre.“² Mit dreizehn Jahren liest Arnold Stadler – geboren 1954 in Meßkirch³ – zum ersten Mal den *Nachsommer*. Nach Theologie- und Germanistikstudium widmet sich Stadler der Literatur, veröffentlicht Gedichtbände und Romane und erhält dafür 1999 den Georg-Büchner-Preis. 2005 – *zum 200. Geburtstag* – erscheint sein Stifterbuch. – »Mein Stifter« „ist ein Vergegenwärtigungsversuch von einem, der selbst schreibt, Romane und so weiter. Der Versuch einer Liebeserklärung.“⁴ Als Liebe könnte man auch die Stifterverehrung Thomas Bernhards beschreiben. Sein Alterego aus »Alte Meister«, Professor

Reger⁵ – der „Stifter mit zwölf und mit sechzehn Jahren gelesen“ hat⁶ – verehrte ihn danach jahrzehntelang so sehr, „daß es schon mehr gewesen ist als Kunsthörigkeit“ (ohne sich dabei aber „präzise und radikal mit ihm zu beschäftigen“).⁷ Stadler war dreizehn, Bernhard/Reger sogar noch ein Jahr jünger, als sie Stifter das erste Mal lasen – Buben kurz vor ihrer Pubertät. »Mein Stifter« von



{ 10 }

¹ Arnold Stadler: *Mein Stifter*, Köln, 2005 (II. Auflage), S. 161

² ebd. S. 48

³ Alles Zufall?: In Meßkirch wurde der deutsche Philosoph Martin Heidegger geboren. Eben dort liegt auch sein Grab. Ganz in der Nähe – in Todtnauberg – bewohnte er zu Lebzeiten eine Berghütte sowie einen Schwarzwaldhof, dem er in »Bauen Wohnen Denken« (in: *Mensch und Raum – Das Darmstädter Gespräch* 1951, Braunschweig, 1991) ein Denkmal setzte. In Stadlers Autobiographie »Mein Hund, meine Sau, mein Leben« (Frankfurt a.M., 1996) lesen wir von Heideggers Vetter, der als Viehhändler auch mit den Tieren der Familie Stadler handelte. Es war dieser Vetter, der den Philosophen regelmäßig mit Informationen über das Leben und die Sprache der einfachen Schwarzwälder Bauern, die er bei seiner Arbeit kennen lernte, versorgte.

⁴ Arnold Stadler: *Mein Stifter*, op. cit., S. 11

2005 und »Alte Meister« von 1985 haben dann erwachsene Männer geschrieben: Stadler mit Anfang fünfzig, Bernhard – geboren 1931 – mit Mitte fünfzig. Es handelt sich bei beiden Büchern nicht um Sachliteratur zum Thema Stifter – um solche soll es in diesem Kapitel nicht gehen – sondern um Autobiografisches im weitesten Sinne. Während Stadler dabei seiner Bewunderung für Stifter offen Ausdruck verleihen kann, muss man bei Bernhard die Zwischentöne zu deuten

{ 9 }

Gerhard Schaefer, Architekt, Grundrisszeichnung des Rosenhauses von 1983, „hypothetischen Charakter hat der Grundriss, wo Stifters Schilderung vage, widersprüchlich oder lückenhaft ist“

{ 10 }

Thomas Bernhard

⁵ In den Literaturwissenschaften gilt es als sträflich, den Autor mit seinen Figuren gleich zu setzen. Im Falle Thomas Bernhards drängt sich dieses Verfahren jedoch geradezu auf: „Da ist kein Unterschied zwischen seinem Leben und dem, was er geschrieben hat.“ (Wieland Schmied, in: *Nachlassverwaltung T.B. (Hg.): Thomas Bernhards Häuser – Essay: Wieland Schmied, Fotografie: Erika Schmied*, Salzburg Wien, 1995, S. 7)

⁶ Thomas Bernhard: *Alte Meister*, Frankfurt am Main, 1985, S. 74

⁷ ebd. S. 72

wissen. Sein Reger-Ich macht sich zynisch über alles her, was österreichisches Nationalheiligtum ist – das Kunsthistorische Museum, Anton Bruckner, den Wiener Musikverein und die Kaffeehauskultur – und eben über Adalbert Stifter. Der Wiener Kaffeehaustoilette, der „ekelerregendsten nicht nur

in Europa, sondern in der ganzen Welt“, widmet er dabei acht Seiten.⁸ Mehr Seiten, insgesamt fast dreißig von dreihundert, widmet Bernhard nur Adalbert Stifter – die »Alten Meister« sind Bernhards Stifterbuch.

Daraus ein Auszug⁹:

„Dieser Stifter ... Als ich mich vor einem Jahr präzise und radikal mit Stifter beschäftigte, traute ich meinen Augen und Ohren nicht. Ein so fehlerhaftes und stümperhaftes Deutsch oder Österreichisch, wie sie wollen, habe ich vorher in meinem ganzen Geistesleben nicht gelesen bei einem solchen ja heute tatsächlich gerade wegen seiner gestochenen und klaren Prosa berühmten Autor. Stifters Prosa ist alles andere als gestochen und sie ist die unklarste, die ich kenne, sie ist vollgestopft mit schiefen Bildern und falschen und verqueren Gedanken und ich wundere mich wirklich, warum dieser Provinzdilettant, der immerhin Schulrat in Oberösterreich gewesen ist, heute gerade von den Schriftstellern und vor allem von den jüngeren Schriftstellern und nicht von den unbekanntesten und unauffälligsten so hoch geehrt wird [Anspielung auf Peter Handke, U.B.] ... Wie ich Stifter wirklich gelesen habe vor einem Jahr, diesen *Großmeister der Prosa*, als welcher er ja auch bezeichnet wird, war ich mir selber widerwärtig in der Tatsache, diesen stümperhaften Schreiber jemals verehrt, ja geliebt zu haben. ... Stifter ist auf den längsten Strecken seiner Prosa ein unerträglicher Schwätzer, er hat einen stümperhaften und, was das Verwerflichste ist, schlampigen Stil und er ist tatsächlich außerdem auch noch der langweiligste und verlogenste Autor, den es in der deutschen Literatur gibt. ... Stifter ist kein Genie, Stifter ist ein verkrampft lebender Philister und ein ebenso verkrampft schreibender muffiger Kleinbürger als Schulmann, der nicht einmal den geringsten Anforderungen an die Sprache entsprochen hat, geschweige denn darüber hinaus befähigt gewesen wäre, Kunstwerke hervorzubringen. ... Daß sich der Mann am Ende seines Lebens umgebracht hat, ändert an seiner absoluten Mittelmäßigkeit nichts. ... Wer Goethe liebt, kann nicht gleichzeitig Stifter lieben, Goethe hat es sich schwer, Stifter doch immer zu leicht gemacht. ... Wenn es je den Begriff einer geschmacklosen, faden und sentimental und zwecklosen Literatur gegeben hat, so trifft er genau auf das zu, das Stifter geschrieben hat. Stifters Schreiben ist keine Kunst, und was er zu sagen hat, ist auf die widerlichste Weise unehrlich. Nicht umsonst lesen vor allem die in ihren Wohnungen gelangweilt den Tagesablauf begähnenden Beamtenweiber und -witwen Stifter ... und die Krankenschwestern in ihrer Freizeit und die Nonnen in ihren Klöstern. ... Alle unsere Schriftsteller, ohne Ausnahme, reden und schreiben heute immer nur begeistert von Stifter und hängen ihm an, als wäre er der Schriftstellergott der Jetztzeit. Entweder diese Leute sind dumm und haben keinerlei Kunstgeschmack und verstehen von Literatur nicht das geringste, oder sie haben eben, was ich leider zuerst glauben muß, Stifter nicht gelesen. ... Ein Sehender hat er als Schriftsteller sein wollen und ein Blinder ist er als Schriftsteller in Wirklichkeit gewesen. ... Alles an Stifter ist betulich, jungfernhaft tollpatschig, eine unerträgliche provinzielle Zeigefingerprosa hat Stifter geschrieben ... keine andere. ... Niemals ist die Natur so falsch konstruiert, wie sie Stifter beschreibt und ebensowenig ist sie so langweilig, wie er uns auf seinem geduldigen Papier glauben macht. ... Stifter ist nichts als ein literarischer Umstandsmeier, dessen kunstlose Feder

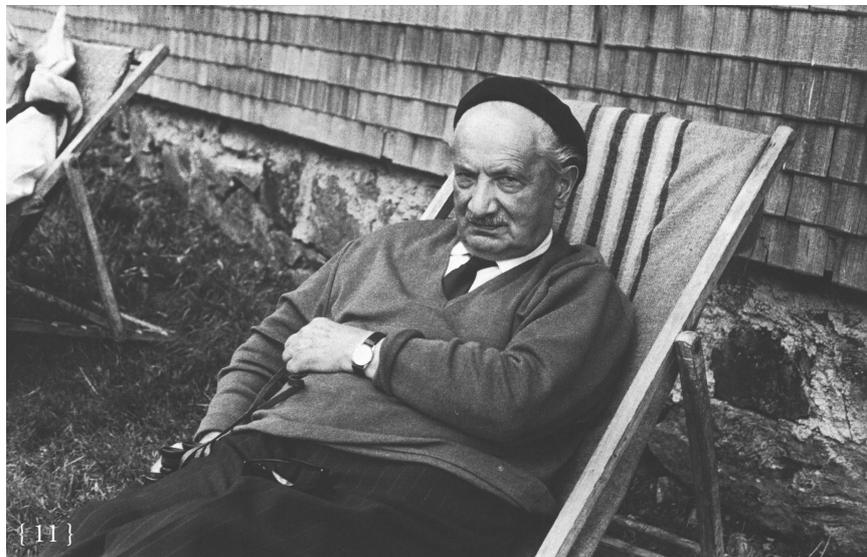
⁸ ebd. S. 162 bis S. 170

⁹ ebd. S. 72 bis S. 92

selbst da die Natur und naturgemäß dadurch auch den Leser lähmt, wo sie in Wirklichkeit und in Wahrheit lebendig und ereignisreich ist. ... Stifter langweilt alle tödlich und ist auf fatale Weise jetzt höchste Mode. ... Stifter ist ein Kitschmeister. ... Auf einer xbeliebigen Seite Stifter ist so viel Kitsch, daß mehrere Generationen von poesiedurstigen Nonnen und Krankenschwestern damit befriedigt werden können. ... Tatsächlich erinnert mich Stifter immer wieder an *Heidegger*, an diesen Pumphosenspießer. Hat Stifter die hohe Literatur auf die unverschämteste Weise total verkitscht, so hat Heidegger, der Schwarzwaldphilosoph Heidegger, die Philosophie verkitscht, Heidegger und Stifter haben jeder für sich, auf seine Weise, die Philosophie und die Literatur heillos verkitscht.“

Das Bernhardsche Beschimpfungsstakkato beginnt mit einer Kritik der Stifterschen Sprache, geht über in den Vorwurf von Langeweile und endet mit dem Verdikt des Kitsches. Eine Hasstirade folgt der nächsten. Doch der Veriss ist so laut und endgültig, dass man an seiner Ernsthaftigkeit schnell zu zweifeln beginnt. Der Untertitel von »Alte Meister« lautet *Komödie*. Und vielleicht muss man das sehr ernst nehmen. Das komödiantische Kunstmittel der Übertreibung – und Bernhard ist der Übertreibungskünstler schlechthin – verkehrt zuweilen den Sinn des Gesagten in sein Gegenteil. Der Autor verrät sich eben darin, was er nicht sagt. Eine Hassrede wird so schnell zur Liebeserklärung. Bernhard, dem die eigene Nähe zum Stifterschen Werk bewusst gewesen sein muss, kann in seiner Art nicht anders, als Kaputt zu machen, was er liebt – vielleicht auch, was er selber ist. Er – der Österreicher – der alles Österreichische so mit Gewalt hassen wollte, fühlte sich doch zu jenem Nationalheiligen Stifter hingezogen; spürte eine tiefgehende Verwandtschaft: Bernhards Reger: „Ich bin mit Stifter verwandt und mit Heidegger und mit Bruckner.“¹⁰ Doch er muss alle drei als *alte Meister* verschmähen – und Bernhard nennt es dann am Ende eine *Komödie*; eine etwas verdrehte Huldigung, gar ein Liebesbeweis. – Sein langjähriger Weggefährte Karl Ignaz Hennenmair bestätigt in seinem (Tage) Buch »Ein Jahr mit Thomas Bernhard«, des-

sen gefühlte Nähe zu Stifter. Unter dem Datum des 10. Januar 1971 vermerkt er:



„Thomas erhofft sich nämlich schon von Jahr zu Jahr den Stifter-Preis. Dieser wäre ihm der liebste, denn er paßt zu Stifter.“¹¹ Und mehr noch: Er – Thomas Bernhard – fühlt sich als legitimer Erbe Stifters. Wieder lässt er Reger für sich sprechen: „Da war ja selbst Stifter noch eine ganz große Erscheinung, [...] wenn ich nun einmal Stifter mit allen diesen österreichischen Dummköpfen, die heute schreiben, vergleiche.“¹² Im Bernhardschen Selbstverständnis heißt das, er ist – *im Vergleich mit allen diesen österreichischen Dummköpfen, die heute schreiben* – die große Erscheinung *seiner* Zeit. – Doch über jene Selbststilisierung Bernhards hinaus, gibt

{ 11 }

Martin Heidegger vor seiner Berghütte in Todtnauberg

¹¹ Karl Ignaz Hennenmair: Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972, zitiert nach: Mein Stifter, op. cit., S. 171

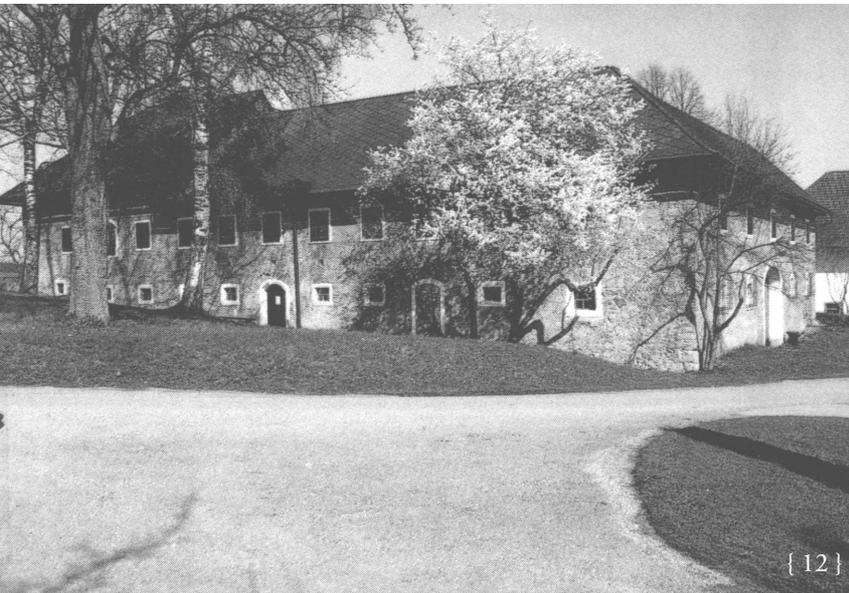
¹² Alte Meister, op. cit., S. 221

¹⁰ ebd. S. 100

es – so scheint es mir – tatsächlich eine große Gemeinsamkeit in der Prosa von Stifter und Bernhard. Ihre Figuren und deren Existenzen sind durch die Häuser, in denen sie leben, strukturiert. Das »Kalkwerk« in Bernhards gleichnamigen Roman oder der Kegel des Architekten Roithamer in »Korrektur« sind nur zwei Beispiele von vielen im Werk Bernhards; bei Stifter stellt das *Rosenhaus* des *Nachsummers* nur die expliziteste Form dar. Hier wie da befindet sich die Architektur im Mittelpunkt der Erzählung; von ihr geht alles aus – die Protagonisten, ihr Handeln, ihre Konflikte.¹³

Stifter näher ein und identifiziert Bernhards Figur des Professor Regers mit dem Risach des *Nachsummers*. Beide reden ständig über „die großen Abteilungen der Kunst: Musik, Literatur und vor allem Bildende Kunst und Malerei [...] eine Art Name-Dropping hier wie dort.“¹⁵ Nach Stadler gibt es lediglich einen Unterschied – und „in jeder Verwandtschaft werden zuweilen gerade die Unterschiede herausgekehrt, vor allem wenn man sich untereinander [...] abgrenzen muß.“¹⁶ Und Stadler präzisiert: „Dieser Reger, zum Beispiel, redet wie Risach [...] jedoch ins Groteske gewendet.“¹⁷ Das heißt, Reger spielt die Rolle des *Anti-Risach* und damit werden für Stadler die »Alten Meister« insgesamt zu Bernhards *Anti-Nachsummer*: „Risach lebt in Reger fort“ – Reger „ist ein Risach-Redivivus, der zwar immer noch alles weiß, und das meiste besser, aber nun ist alles ins Negative, Abträgliche, Verneinende gewendet.“¹⁸ Bei Stifter ist alles Aufbau, bei Bernhard hingegen alles Destruktion.

Wenn Reger aber das Alterego Bernhards ist und Reger ein moderner Risach, so mutmaßte schon Arnold Stadler, findet sich vielleicht auch ein Hinweis auf eine *Verwandschaft* Bernhards mit Risach? – Auf der Suche nach möglichen Anhaltspunkten dafür, werde ich in »Thomas Bernhards Häuser« von Erika und Wieland Schmied fündig. Hier ist alles vorhanden, was der *Nachsummer* bereithält: Wie Risach kauft sich auch Bernhard einen (Traunviertler) Vierkanthof. Die Lage: Ohlsdorf, Oberösterreich – ganz in der Nähe von Kremsmünster – *Stifter-Gegend* steht in den Reiseführern.¹⁹ Und auf den Fotografien der Innenräume meint man das Interieur des *Rosenhauses* wiederzufinden: das Mobiliar



{ 12 }

{ 12 } Arnold Stadler – in *seinem Stifter* – geht auf die von Bernhard vielleicht nur unbewusst erkannte und verarbeitete *Verwandschaft*¹⁴ mit

*Thomas Bernhards
Vierkanthof*

{ 13 } ¹³ Der Germanist Stefan Gradmann zeigt in seiner Studie »Topographie/Text« auf, wie räumliche Modelle und Kategorien innerhalb der modernen Prosaerzählung zu zentralen Textkonstituenten werden. Im Vergleich von Texten Stifters und Kafkas arbeitet er, die jeweils unterschiedlichen Raummodelle beider Autoren – am Beginn der Moderne – heraus. Sicher wäre eine ähnliche Arbeit, die sich dem Vergleich der beiden Österreicher Stifter und Bernhard widmete, ebenso spannend und aufschlussreich. (S.G.: Topographie/Text: Zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka, Frankfurt a.M., 1990)

*Im Obergeschoss von
Bernhards Vierkanter*

{ 14 } ¹⁴ Stadler, von der *Verwandschaft* Bernhards mit Stifter fasziniert, vermutet gar: „Was Thomas Bernhard Stifter vorwirft, deucht mich wie eine Projektion.“ (Arnold Stadler: Mein Stifter, op. cit., S. 163) Für Stadler ist klar:

„Zu trinken habe ich
nichts zu Hause“
Thomas Bernhard

Die Stifterpassagen der »Alten Meister« sind Bernhards Selbstkritik – zugelassen aber natürlich nur als Komödie!

¹⁵ Arnold Stadler: Mein Stifter, op. cit., S. 162

¹⁶ ebd. S. 164

¹⁷ ebd. S. 159

¹⁸ ebd. S. 162

¹⁹ ebd. S. 172

verteilt sich schlicht über die Räume. Überall herrscht gediegene Leere. Die einzelnen Geräte sind von hoher handwerklicher Qualität. Die aufwändigen Einlegearbeiten auf Schränken und Kommoden erinnern stark an die Beschreibungen, die Heinrich von den Gegenständen des *Rosenhauses* gibt. Bernhard achtet bei der Auswahl auf „ein bestimmtes Alter“, die Geräte müssen „ihre Stabilität unter Beweis gestellt haben.“ Sie sollen „Dauer versprechen und unbeschränkt lange halten.“²⁰ Es ist das gleiche Vertrauen auf die Qualitäten vergangener Epochen, wie man es schon bei Risach findet. Und Bernhard entwirft und baut notfalls genauso wie die Herren vom *Rosenhaus* selber: Sessel, Stühle, Tische, Lampen. Die Arbeiten orientieren sich dabei an der handwerklichen Qualität der Vergangenheit – aber Bernhard ahmt nicht nach. Es sind – mit Risachs Worten: „selbständige Gegenstände für die jetzige Zeit [...] mit Spuren des Lernens an vergangenen Zeiten.“²¹ *Einfachheit und Praktikabilität* stehen dabei im Vordergrund. Bis zu seinem Tod – 1989 – arbeitet Bernhard daran. Der Traunviertler Vierkanter ist nie fertig – wird immer wieder um- und ausgebaut. So wie das *Rosenhaus* und der zugehörige Aspermeierhof sich geändert haben, wenn Heinrich nach einem Jahr auf Wanderschaft beziehungsweise nach einem Aufenthalt bei seinen Eltern zurückkehrt, so wandelte sich auch Bernhards Vierkanter im Laufe der Jahre stetig. Die Fotografien Erika Schmieds halten zum Teil diese Veränderungen fest. Spannender aber sind ihre Aufnahmen, die Bernhard in seinen eigenartigen Trachten zeigen. Unwillkürlich fühlt man sich dabei an Heinrichs Beschreibung der Risachschen Aufzüge erinnert. – Aber sie gehören wohl zu dem seltsamen Spleen von Menschen, die

Landleben spielen wollen: Bernhards Vierkanthofexistenz – ein *Nachsommerleben*.



Wie bereits einleitend gesagt, soll dieses Kapitel von einigen Verehrern und Bewunderern Stifters handeln. Stadler und Bernhard sind, beziehungsweise waren, das auf ihre je eigene Weise ein Leben lang. Stifter aber „hatte naturgemäß auch *ehemalige* Bewunderer, und das sind, wie wir wissen, die schlimmsten.“²² Mit Reger trafen wir

²⁰ Wieland Schmied, in: Thomas Bernhards Häuser, op. cit., S. 18f.

²¹ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, Frankfurt, 1982 (Insel Verlag), S. 92

²² Arnold Stadler: *Mein Stifter*, op. cit., S. 170

bereits auf ein verstörendes Exemplar des *ehemaligen Bewunderers*. Seine Kritik an Stifter ist so undeutlich und grob, wie sie laut und vehement ist. Das machte sie so widersprüchlich. Mit Arno Schmidt widmen wir uns nun einem weiteren *Ehemaligen*. Sein Stiftertext heißt »Der sanfte Unmensch (Einhundert Jahre `Nachsommer')«.

Abgefasst in Dialogform zwischen A und B.:

A. (*banal*): „Ob wir heute noch ´n Gewitter kriegen?“ –

B. (*erläuternd*): Diese Befürchtung ist der Grund, die Heinrich, den Helden des `Nachsommer´, hügelan gehen macht, auf das große weiße Haus zu, um dort Schutz vor möglichem Regenguß zu suchen.

A.: Wobei aber gleich eingeschaltet sei : daß dem Leser der Name des Helden erst auf den letzten 10 Seiten des Buches verraten wird; wo er dann unter ehrfürchtigen Schauern erfährt, wie Jener `Heinrich´ heiße – ein Geheimnis, das des so langen Aufhebens schwerlich wert war. [...]

B.: Heinrich also ist ein sanfter und ordentlicher Gesell. Sohn eine wohlhabenden Kaufmanns, der zu seiner Liebhaberei geschnittene Steine sammelt; alte Bauernmöbel; schön gemaserte Tischplatten, und andere gesprenkelte Naturerscheinungen : Praise be God for dappled things !

A.: Dort also, friedlich und erbaulich, bei gutbürgerlicher Küche, wohlsituiert und enthaltsam, wächst Heinrich, zusammen mit einer Schwester, heran. Erhält eine gute Schulbildung ...

B.: (*berichtigend einfallend*): Halt ! : eben *keine* `Schulbildung´ ! Hauslehrer sinds : das anaerobe Dahinleben, edle Einfalt stille Größe, darf durch keine Berührung mit anderen Kindern gestört werden.

A.: Fleißig lernt er : neue & alte Sprachen; Geistes= und Naturwissenschaften. Noch einmal fällt eine große Erbschaft an, um die mijnheerhaft=sparkassige Existenz für alle Zeiten zu sichern – und da kann der Vater freilich freigeben – und tut es auch – sich einen Beruf nach Belieben zu suchen.

B.: Heinrich, nach reiflicher Überlegung, entschließt sich – gar nicht dumm ! – so für `die Wissenschaft im Allgemeinen´; und bildet sich weiter als Autodidakt.

A.: Mäßig studiert er nun dahin, pasteurisierten Gemüts. Von dem Geldlein, das ihm der weise Vater monatlich übergibt, ihn an den Umgang mit dem guten Baaren zu gewöhnen, erübrigt Heinrich noch regelmäßig ein Erkleckliches; die kleinen Zinsen legt er so gut auf die hohe Kante wie die großen : schon mit 20 ist er der vollkommene Rentier. Der nie einen Schoppen trinkt; selten mit anderen jungen Leuten verkehrt – die haben so was Unsolides ! – Und das ist nicht etwa eine – in *dem* Alter völlig unangebrachte - `Würde´; sondern jene steife Ängstlichkeit, die sich fürchten muß, einen raschen Schritt zu tun, aus Besorgnis, sie würde dann nie mehr ehrbar dahinwandeln können.

B.: Auch körperlich lebt man ganz `nach der Gesundheit´ : Heinrich wandert viel. Gerät solchermaßen tief in die Natur : überall ergibt sich Notizliches : welch billiges und bekömmliches Vergnügen !

A.: So wurmisiert er denn abwechselnd in seinem Großstadtheim und in den Bergen herum, wo er Seen nachmisst, Marmorstückchen zu Briefbeschwerern sammelt – kurz : er ist die merkwürdigste Mischung von altkluger Weisheit und Ausdauer, und sanfter schnöder Herz= und Gefühllosigkeit; so Einer, der den Notizzettel durchstreicht, ehe er ihn zerreißt, zusammenknüllt, und wegwirft : Heinrich, mir graut´s vor dir !

B.: Während er also dergestalt zwischen Elternhaus und Alpenwelt hin= und herpendelt – daraus besteht letztlich die äußere Fabel des Buches – droht das eingangs erwähnte Donner-

wetter ihn zu übereilen; und er sucht Deckung im Asperhof des Freiherrn von Risach ...

A. (*unterbrechend*): Namen, die ich lieber gleich hersetze; während im Buch selbst natürlich erneut das artigste Versteckspiel damit getrieben wird : d i e Sorgen, und Rothschilds Geld !

B.: Da erblickt Heinrich als erstes bewundernd : wie zwischen dem Leben und dem Asperhof die riesenhohe, sorgfältig gepflegte, ja abgestaubte, Rosenwand steht. Und, damit ja nichts bei Dornröschen zu wünschen übrig bleibe :

A. (*in gezielter Geschäftigkeit*): „An jedem Stämmchen hing der Name der Blume, auf Papier geschrieben, und in gläserner Hülle, hernieder.“ – Worauf dann diese sinnreich eingerichtete gläserne Hülle des Breiten beschrieben wird.

B.: Und – nach solcher Erfindung freilich kaum noch überraschend – : Risach sammelt *auch* Tischplatten !

A.: Allerdings in weit grandioserem Maßstabe, als Heinrichs Vater : hier ist *alles* erfasst : holzgeschützteste Plastiken; Marmornes; alte Schränke; sogar eine echte griechische Statue steht im Haus. Und ganz hinten im Garten, dezent durch Bäume getarnt, hat Risach auch noch eigene Werkstätten zur Restaurierung und Neuanfertigung.

B. (*schneidend*): Und dazu immer die wichtigen Mienen der Kerls, die ein Ornamentchen hin- und herwenden, als hielten sie den Erdball in Händen ! : wer nicht mitmacht ist doof; und wird entsprechend erzogen, oder nachsichtig lächelnd übergangen : der Innenarchitekt als Weltenrichter.

A.: Denn ein ganz großes Problem im `Nachsommer` ist die Arbeitslosigkeit, die Stifter ergreifend zu schildern weiß : seine Helden sind sämtlich arbeitslos!

B.: Die `Arbeitslosigkeit` der Wohlhabenden freilich : um den naheliegenden Vorwurf absoluten Müßigganges zu vermeiden, `beschäftigen` seine Helden und Heroinen sich – eine kleine Sonderklasse, die sich allein berechtigt dünkt, mit Kunst und Wissenschaft zu spielen, arbeitsscheu und feinsinnig; genügsam; und in ihrer kleinlichen faulen Art fleißig.

A.: Aber es ist jener nichtsnutzige Fleiß, den die Eckensteher des Lebens auf eben solche Schnurren, solche ausgesprochenen *Feierabendbeschäftigungen* verwenden. Im übrigen sitzt unser Heinrich demütig und langweilig herum, und führt steife und langweilige Gespräche mit anderen Herumsitzern, die auch nichts besseres zu tun wissen : welch neues wohlfeiles Vergnügen hat sich dem sparsamen Heinrich aufgetan !

B.: Und des altklugen Gewäschs – unerträglich im Munde eines Zwanzigjährigen ! – ist kein Ende. Nichts geschieht aus dem Stegreif; alles nach endloser tüftelnder Überlegung : die bekannte Tatsache, daß Leben Hakenschlagen heißt – oder, vornehmer : Improvisieren – wird glattweg geleugnet : *wir* restaurieren Kirchen, und ehren das Mittelalter, im sorgfältig geregelten, durchaus staatsershaltenden Müßiggang.

A.: Kein Gedanke an Schilderung etwa der – durchaus vorhandenen – *unheimlichen* Züge des Sammlertums ! Nein nein. Anspruchslos, sanft und ehrbar sitzt man beisammen – – : Das Unmenschliche daran ist nur, daß zur selben Stunde in Ungarn zehntausende standrechtlich erschossen werden, und Frauen öffentlich ausgepeitscht ! : Hinter der angeblichen Feinsinnigkeit und Gutherzigkeit liegt eine nicht mehr zu überbietende Härte und Gefühllosigkeit verborgen, vor der man nur zurückbeben kann !

B.: Der friedfertige gewiegte Alte erkennt auch instinktiv, daß der junge Heinrich nicht mehr und nicht minder als sein vollkommener Doppelgänger ist : das gleiche aquarienbunte Gemüthen; der gleiche Firnis Bonhommie; der gleiche Mischmasch von Pedanterie und Einseitigkeit.

A.: Also läßt er ihn vorausschauend mit seiner nunmehr gealterten Jugendliebe und deren Kindern bekannt werden : das ist einmal der „bescheidene Gustav“; ein fünfzehnjähriger langbeiniger Nichtsmensch, dessen Züchtigkeit und `Bescheidenheit` einem unschwer auf die Nerven fällt. [...] Die wichtigere Person ist die Tochter Natalie, eine rüstige und gebildete Jungfrau – unbesorgt : Heinrich und sie sind derart für einander geschaffen, daß es schon nicht mehr schön ist !

B.: Zusammen mit diesen und der Mutter, Frau Mathilde, besucht man deren weitläufiges Besitztum, den Sternenhof – und, Gott's Wunder ! : Se sammeln *ooch* Tischplatten !!

A.: Nicht Doppel= mehr, nein : Drei= und Vierfachgängerei ! Wodurch die Familienähnlichkeit des Maskenzuges natürlich nicht sonderlich gemildert wird.

B.: Nun hätten wir sie also glücklich beisammen : einen ganzen Hofstaat peinlich geputzter, verständiger und ehrbarer Tischplattensammler; die alle in Vernünftigkeit wetteifern, und die sonderbarsten Unterhaltungen führen.

A.: Während draußen, wie gesagt, die verhungerten Weber Fabriken stürmen, und die Donner des Krimkriegs brüllen, tüfelt man hier drinnen auf das angelegentlichste darüber, ob man von dem Schlößchen den Außenputz der Wände entfernen solle, über die Zweckmäßigkeit solchen Anschlages und dessen vermutlichen Kostenpunkt : „um des widrigen Anblicks entledigt zu werden.“ [...]

B.: Alle Gestalten im `Nachsommer`, von der ersten bis zur letzten, sind hinsichtlich Realität nur selektiv unterrichtet. Kein Konflikt der Generationen. Man bewegt sich zeitlupig; denn : „Leidenschaft ist unsittlich“, wie Stifter in unbegreiflicher Geistesverengung dekretiert, und sich damit selbst dichterisch entmannt hat. Der Würgeengel vermeinter Sittsamkeit garantiert die stereotypste Starre und Kälte : im ganzen Buch lacht nicht ein Mensch !

A.: Ein Kabinettstück in seiner Art der chemisch gereinigte Liebeshandel Heinrichs und Nataliens : noch frostiger und pomadiger kann man sich nicht gerieren.

B.: Zum happiest of ends hat der Held schließlich nicht weniger als 4 – in Worten : vier – elegant möblierte Wohnungen zur beliebigen Benützung ! Denn der Vater hat sich nun auch auf seine Renten zurückgezogen, und eine große Besitzung mitten zwischen Sternen= und Asperhof sich zugelegt. Die andere `Dame ohne Unterleib`, die Klothilde, wird Gustav zugesichert, zur endgültigen Komplettierung flegmatischsten Filistertums: es ist erreicht !

Das ist noch nicht der Schluss von Schmidts *Stifterbuch*²³, aber es soll bis hierhin reichen. Nacherzählt wurde in aller Kürze – und Schmidtscher Würze – die Geschichte des *Nachsommers*. Zugegeben – auch so kann und musste man vielleicht auch einmal den *Roman der heilen Welt* lesen. Nichts daran ist falsch²⁴, doch interessiert mich, warum der

Nachsommer – einhundert Jahre nach Erscheinen – plötzlich eine solche Interpretation hervorbringt. Es mag eine einfache – aber deswegen keine falsche – Wahrheit sein, dass jede Zeit die Klassiker vor dem Hintergrund ihrer eigenen Erfahrungen bewertet. Im Falle Schmidt ist dies der Erfahrungshintergrund der Bundesrepublik von 1957: Wirtschaftswunderzeit: im rasanten Tempo modernisiert sich das Land und die neue Bundesrepublik verankert sich innerhalb der westlichen Staatengemeinschaft. Als Grenze zum Ostblock kommt ihr

²³ Arno Schmidt: Der sanfte Unmensch – Einhundert Jahre `Nachsommer`, in: Peter Rühmkorf (Hg.): „Lesen ist schrecklich!“ Das Arno-Schmidt-Lesebuch, Zürich, 1997, S. 355 – 361

²⁴ ... abgesehen von einigen falsch zitierten Stellen. So hängen, zum Beispiel, keine Namensschilder an den Rosen der Hauswand, wie Schmidt behauptet. Diese findet Heinrich nur an den Pflanzen des Gartens. (Adalbert Stifter: Der Nachsommer, op. cit., S. 58) - Ob

solcher *Pedanterie* würde es Herrn Schmidt wohl auch vor mir *grauen!*

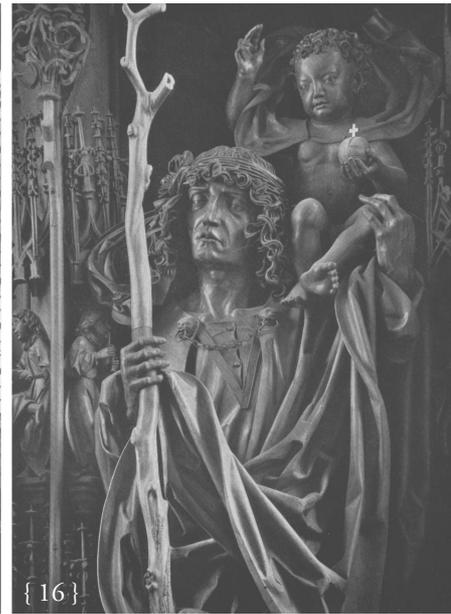
darin eine wichtige Stellung zu. Die dringend notwendige Aufarbeitung der eigenen Gräueltat und Schuld im vergangenen Krieg gerät darüber ins Hintertreffen. Die alten Eliten werden kurzerhand wieder im Amt bestätigt und in der breiten Masse fehlt es an der Bereitschaft, die neu gewonnene Stellung durch allzu große Selbstkritik in Frage zu stellen. Dies ist – kurz umrissen – der Zustand, dem die intellektuelle Avantgarde im Gefolge von Adornos und Horkheimers »Dialektik der Aufklärung« Ende der fünfziger Jahre entgegentreten muss. Ich denke, dass man Schmidts *Nachsommer*urteil nur vor dem Hintergrund des Kampfes der Linken gegen die restaurativen Tendenzen jener Jahre bewerten kann. Und die Stifter-Fachliteratur der sechziger Jahre schließt sich diesem Kampf und Urteil an. So spricht Walter Killy 1963 vom *Nachsommer* als „konservative[r] Utopie“²⁵ und Horst Albert Glaser 1965 vom „rückwärtsgewandten“ und „restaurativen“²⁶ Charakter des Buches. Heute, 50 Jahre nach Schmidts vernichtender Kritik, und unter gewandelten gesellschaftlichen Strukturen können wir den *Nachsommer* anders interpretieren; und darüber hinaus auch Schmidts *sanften Unmenschen* neu beurteilen.

Dafür müssen wir uns einige von Schmidts Kritikpunkten genauer anschauen. Ihm zufolge sind die Bewohner des *Rosenhauses* – die *Eckensteher des Lebens* – Leute, die sich nur mit Dingen beschäftigen, denen wirklich hart arbeitende Menschen maximal ihren *Feierabend* opfern würden. Unter diesen *Feierabendbeschäftigungen* – also eigentlich unnützen Tätigkeiten – versteht Schmidt vermutlich auch Risachs Beschäftigung mit dem

Altar von Kerberg, den er auf eigene Kosten und in der eigenen Werkstatt restauriert. Dass es Risach hierbei um den Erhalt von Kulturgut geht oder dass er mit den Zeichnungen von Architekturdetails, liturgischen Geräten und Möbeln, die er im Laufe der Jahre herstellen lässt, eine Art kulturelles Gedächtnis seiner Heimat schafft, entgeht Schmidt. Risach war ein Denkmalpfleger,



{ 15 }



{ 16 }

weit bevor seiner Zeit die Bedeutung und Notwendigkeit dieser Aufgabe klar wurde. Schmidt – einhundert Jahre später – hatte es vermutlich immer noch nicht verstanden. Wahrscheinlich wusste er auch nicht, dass Stifter mit der Erzählung vom Kerberger Altar innerhalb des *Nachsommers*, auf seine eigenen Bemühungen um die Rettung des Kefermarkter Altars anspielt. Diesen durch die Jahrhunderte in Mitleidenschaft gezogenen Altar mit den drei fast lebensgroßen Heiligenfiguren entdeckte Stifter auf einer seiner Reisen durch Oberösterreich und machte sich für dessen Restaurierung stark, die zwischen 1852 und 1855 unter seiner Leitung tatsächlich stattfand. Der Kunstkritiker nach Winckelmann war die antike, griechische Architektur und Plastik bekannt und durch Goethe und seinen Aufsatz zur Baukunst geriet auch die gotische Kathedral-

{ 15 }

Kefermarkter Altar

{ 16 }

Detail, Christophorus

²⁵ Walter Killy: Utopische Gegenwart. Stifter: 'Der Nachsommer', in: W.K.: Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Roman des 19. Jahrhunderts, München, 1963, S. 95

²⁶ Horst Albert Glaser: Die Restauration des Schönen. StifTERS 'Nachsommer' [Germanistische Abhandlungen Nr. 6], Stuttgart, 1965, S. 1

architektur in deren Blickfeld. Die mittelalterliche Holz- und Steinplastik hingegen blieb bis ins 20. Jahrhundert hinein eher stiefmütterlich bearbeitet – bis »Uta von Naumburg« und der »Bamberger Reiter« gar zu den Gesinnungsfiguren des Dritten Reichs stilisiert wurden. Doch lag zwischen Goethes Auslassungen zur gotischen Architektur und der Entdeckung der mittelalterlichen Plastik fast ein Jahrhundert. Der große Goethe konnte zwar in Strassburg vor Bewunderung der Leistungen Erwin von Steinbachs kaum an sich halten. Bei seinem Besuch im Naumburger Dom aber betrachtete er bereits die Figuren des Westlettners als „höchst merkwürdig“²⁷ und es ist unwahrscheinlich, dass er daraufhin noch den Lettner durchschritt, um im Stifterchor die Statue der Uta zu entdecken. „Er hätte sich vermutlich schwer getan“²⁸, schreibt Volker Gebhardt in »Das Deutsche in der deutschen Kunst«. – Anders dagegen Stifter: dem *Dichter des Unscheinbaren* entging die Bedeutung des Kefermarkter Altars nicht. Und im *Nachsommer* setzte er ihm und seiner Arbeit daran ein Denkmal. Arno Schmidts *Feierabendbeschäftigung* entpuppt sich so bei näherer Betrachtung durchaus als die literarische Verarbeitung einer Pionierarbeit der frühen Denkmalpflege. Dass Schmidt dies nicht als Leistung anerkennen konnte oder wollte, bleibt unverständlich.

Die Kritik, die Schmidt an Stifter, aufgrund der fehlenden Darstellung der gesellschaftlichen Konflikte seiner Zeit, übt, könnte hingegen mit den ideologischen Rahmenbedingungen seiner eigenen Zeit zu begründen sein. Sein Urteil, die *Nachsommerer* seien *hinsichtlich Realität nur selektiv unterrichtet* mag in so weit zutreffen, dass weder der Aufstand der schlesischen Weber, noch die brutale Niederschlagung der ungarischen

Separatisten explizit im Roman erwähnt werden. Doch – so muss man Schmidt fragen – wer, außer ihm, hat behauptet, dass ein Roman nur zum großen Kunstwerk taugt, wenn darin die gesellschaftlichen Krisen der Entstehungszeit direkt verarbeitet sind? Ist es nicht geradezu das gemeinsame Merkmal aller großen Kunst, dass darin die Konflikte der Zeit als überzeitliche geschildert werden? Zugegeben, rein oberflächlich betrachtet, besitzt der *Nachsommer* überhaupt keinen Konflikt. Doch – etwas feinsinniger beobachtet – könnte man gegen Schmidt argumentieren, dass gerade das dahin gehende Schweigen Stifters Erzählprinzip schlechthin darstellt. Dies gilt zumal „als das Verschweigen im Erzählen erkennbar bleibt“²⁹, wie Klaus-Detlef Müller, der Stifterstudie Glasers folgend, argumentiert. Glaser weist in seiner Untersuchung nach, dass man die *Nachsommer*utopie Stifters durchaus „auf die Verfassung der österreichischen Gesellschaft seiner Zeit, gegen die sie gerichtet ist“ beziehen kann.³⁰ Stifter thematisiert also die gesellschaftliche Verrohung und Trivialisierung seiner Zeit – den Verfall der Sitten – indem er genau darüber nicht spricht, sondern sich nur mit der ausführlichen Schilderung und Stilisierung einzelner Sitten Risachs und insgesamt mit einer sittsamen Gegenutopie – dem *Rosenhaus* – beschäftigt. Dass es sich bei dieser Interpretation keineswegs um eine nachträgliche handelt, beweisen Stifters eigene Äußerungen zum *Nachsommer*. So konzipierte Stifter den *Nachsommer*, zum einen, von Anfang an als „sozialen Roman“, wie er in einem frühen Brief an seinen Verleger schreibt.³¹ Zum anderen verstand Stifter

²⁷ J.W. Goethe, zitiert nach: Volker Gebhardt: *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Köln, 2004, S. 154

²⁸ *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, op. cit., S. 154

²⁹ Klaus-Detlef Müller: *Utopie und Bildungsroman – Strukturuntersuchungen zu Stifters »Nachsommer«*, aus: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Jg. 1971, Nr. 90, S. 199

³⁰ Horst Albert Glaser: *Die Restauration des Schönen. Stifters »Nachsommer«*, op. cit., S. 7

³¹ Brief an Heckenast vom 9.5.1853, zitiert nach: Wolfgang Matz: *1857 – Flaubert Baudelaire Stifter*, Frankfurt am Main, 2007, S. 305

seinen Roman ganz klar als »Eine Erzählung aus unseren Tagen« – so der lange Zeit favorisierte Untertitel.³² Schmidt hat also unrecht, wenn er meint, Stifter hätte in *nicht mehr zu überbietender Härte und Gefühllosigkeit* an den Krisen seiner Zeit vorbei geschrieben. Schmidt verkennt, dass Stifter den gesellschaftlichen Konflikt, der seinem Roman zugrunde liegt, indirekt in der Lösung desselben darstellt. Durch das Verschweigen eines expliziten Konfliktes, gelingt Stifter darüber hinaus der Transfer seiner Lösung in eine überzeitliche Utopie. Und gerade dadurch gewinnt dann auch der Stiftersche *Nachsommer* seine „merkwürdige zeitlose Aktualität“³³. Stifter war sich selbst durchaus im Klaren darüber, was er geleistet hatte. An seinen Verleger schreibt er: „Ich weiß es zuverlässig: Ihr Sohn wird die Früchte dieses Buches ernten, es hat eine Zukunft, weil es für das gegenwärtige Geschlecht zu tief ist, und erst reifen muß, es hat gewisser eine Zukunft als alles, was ich früher geschrieben habe.“³⁴ Stifter sollte damit recht behalten: „Er hatte auf das richtige Los in einer Lotterie gesetzt, deren Hauptgewinn darin bestand, noch hundert Jahre später gelesen zu werden.“³⁵ – »Einhundert Jahre `Nachsommer'« – aber Arno Schmidt war immer noch nicht reif: Zuerst vermutete ich, er habe Stifters Nichtdarstellung der gesellschaftlichen Konflikte aufgrund seines eigenen ideologischen Hintergrundes kritisiert. Während der Bearbeitung wurde mir aber deutlich bewusst, dass Schmidt, in seiner polemisch-oberflächlichen Art, einfach Stifters Kunstgriff übersehen haben muss.

Wenn Schmidt dann aber an Stifter kritisiert, dass er „das tägliche Elend des Landarbeiters“ nicht schildert, gebärdet er sich vollends als linker Ideologe. Stifters „Volk“ – die „gutgeölte[n] Knechte & Mägde, die lautlos funktionieren“ sind ihm in ihrer „Treuherzigkeit“ nur „widerlich“. Und für abgrundtief „falsch“



{ 17 }



{ 18 }

hält Schmidt all diesen *Nachsommer*-„Optimismus“. Gar zum „Klassenkampf“ ruft er auf, um all diese „scheußliche soziale Herzverfettung“³⁶ niederzuschlagen, denn als solche dünkt ihm jene *aristokratische* „Teilung der Welt in Herren – und geduldig demütige Knechtlein“ des *Nachsommers*.³⁷ – Doch am Ende ist es nicht mehr, als jenes ewig wiederkehrende Schauspiel des Kampfes der Linken gegen die Asymmetrie der Gesellschaft, das Schmidt hier wieder einmal zur Aufführung bringt. – Aber kann unsere Zeit überhaupt noch etwas mit jenem Wunsch nach Symmetrie anfangen? Wo steht unsere Philosophie in diesem Kampf? – Nach Peter Sloterdijk befindet sich unsere *westliche Zivilisation* »Im Weltinnenraum des Kapitals«. Als Metapher für jenen *Weltinnenraum* dient ihm der „Kristallpalast“ der

{ 17 }

Naumburger Dom, Stifterchor

{ 18 }

Uta von Naumburg

³² Dieter Borchmeyer: Stifters *Nachsommer* – eine restaurative Utopie?, in: Karl Mauerer (Hg.): *Poetica* (Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft), Amsterdam, Jg. 1980, Band 12, S. 63

³³ Klaus-Detlef Müller: *Utopie und Bildungsroman*, op. cit., S. 200

³⁴ Brief an Heckenast vom 16.3.1865, zitiert nach: Wolfgang Matz: 1857, op. cit., S. 344f.

³⁵ Wolfgang Matz: 1857, op. cit., S. 345

³⁶ Arno Schmidt: *Der sanfte Unmensch*, op. cit., S. 362f.

³⁷ ebd. S. 379

Weltausstellung von 1851.³⁸ Dieser stellt quasi unsere Erfahrung von Welt dar. Unser Leben – und nach Wolfgang Matz gilt dies genauso für das Leben im *Rosenhaus* – ist „ein schönes Kunstwerk unter dem Glassturz“.³⁹ So zieht Matz in seinem Stifterbuch »1857« – mit Sloterdijk im Gepäck – die Parallele zwischen *Kristallpalast* und *Rosenhaus*. Wer drinnen ist – und das sind wir alle (auch Schmidt und mit ihm die gesamte Linke) – kommt, selbst in dem unwahrscheinlichen Falle, dass er es wollte, auch nicht mehr heraus, denn die Tore sind heillos verstopft mit denen, die auch unbedingt rein wollen. Wir müssen aber auch nicht mehr heraus, denn die ganze Welt ist im *Kristallpalast/Rosenhaus* ausgestellt – in seinem System dargestellt. Nach Sloterdijk ist nun aber das *erfolgreich geführte Leben* im *Kristallpalast* „exklusiv, selektiv [und] asymmetrisch.“ Und weiter heißt es bei ihm: „Solange die Linke vorhat, eine irdische Linke zu bleiben oder zu werden, wird sie sich bei aller Liebe zur Symmetrie mit diesen Bestimmungen ins Benehmen setzen“ müssen.⁴⁰ Das heißt, es bleibt ihr gar nichts anderes übrig, als die Asymmetrie anzuerkennen, wenn sie uns und sich selbst nicht weiterhin mit ihrem Klassenkampf-Schauspiel langweilen will.

Arno Schmidts Kritik an den *Nachsommer*-verhältnissen geht also – denke ich – an den Gewissheiten unserer, heutigen Zeit vorbei. Darüber hinaus: – und auch wenn er allen Grund gehabt haben mag, dem Adenauer-Muff seiner Zeit entgegenzutreten: Schmidt übergeht in seiner Kritik doch allzu oft die Wirklichkeit des *Nachsommers*. Er wird Stifter einfach nicht gerecht. – Und Schmidt selbst wusste das. Spricht er doch am Ende auch von der „Ungerechtigkeit“⁴¹, die er dem

Nachsommer teilweise angedeihen ließ. So mögen zwar im *sanften Unmenschen* viele Punkte vorkommen, die andere Kritiker Stifters – vor und auch nach Schmidt – ähnlich bewertet haben, aber niemand hat so ungerechtfertigt wie er, Stifter dafür gescholten, dass sich seine Figuren mit der Restaurierung von Möbeln und Skulpturen beschäftigen. Und niemand – außer Schmidt – hat ihm die *Härte und Gefühllosigkeit* vorgeworfen, seine eigene Zeit nicht zu repräsentieren.

Worin sich aber nahezu alle Rezensenten – und auch Schmidt – einig waren, ist ihr Urteil über die von Stifter geschilderte Liebe zwischen Heinrich und Natalie. „Noch frostiger und pomadiger kann man sich nicht gerieren.“ Das lasen wir bereits bei Schmidt. Und dieses harte Urteil finden wir in der einen oder anderen Form auch in fast allen anderen *Nachsommer*texten wieder. Doch während der überwiegende Teil, dafür keine Erklärung findet, vermuten – getrennt voneinander – Arnold Stadler und Alfred Hrdlicka, dass es sich bei dem augenscheinlichen Liebespaar Heinrich und Natalie nicht um das Liebespaar handelt, dem Stifter im *Nachsommer* eigentlich nachgeht. So fand Stadler „beim Lesen, daß einiges sonderbar ist mit der Liebe im *Nachsommer* [...] daß die eigentliche, auf die hin das ganze Buch entfaltet wird, kurz abgefertigt wird; daß es aber eine um diese Geschichte herumdrapierte Geschichte gibt, die mit Gustav.“⁴² Die Schilderungen, die Heinrich von Gustav gibt und wie er von ihren gemeinsamen Wanderungen und Ausflügen zum Badesee erzählt – „so schreiben Verliebte“⁴³, meint Stadler: „Sein Angesicht erschien mir sehr rosig“⁴⁴ und schön, und besonders ein-

³⁸ Peter Sloterdijk: *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt am Main, 2005, S. 265

³⁹ Wolfgang Matz: 1857, op. cit., S. 357

⁴⁰ *Im Weltinnenraum des Kapitals*, op. cit., S. 413

⁴¹ Arno Schmidt: *Der sanfte Unmensch*, op. cit., S. 379

⁴² Arnold Stadler: *Mein Stifter*, op. cit., S. 74

⁴³ ebd. S. 97

⁴⁴ Wie *rosig* sie doch sind – die Bewohner des Rosenhauses: Risach, der Rosenzüchter, und sein *rosiger* Pflegesohn.

nehmend zeigten sich die großen schwarzen Augen unter den braunen Locken, die ich schon früher beobachtet hatte.“ (S. 71)⁴⁵ Und Heinrich gesteht weiter: „Ich betrachtete ihn überhaupt gerne. Sein leichter Gang war ein heiterer Frühlingstag [...] seine schlanke Gestalt war der fröhliche Anfang.“ (S. 132) Von seinem gemeinsamen Besuch mit Risach in den zwei Zimmern Gustavs, berichtet Heinrich: „Ihr Gerät [war] sehr einfach. Bücherkästen, Schreib- und Zeichnungsgeräte, ein Tisch, Schreine für Kleider, Stühle und das Bett.“ – Und Gustav?: „Der Jüngling stand fast errötend da, da ein Fremder in seiner Wohnung war.“ (S. 160) Zu der Worttetralogie von Bett, Jüngling, Erröten und Fremder schreibt Stadler: „Was hier vor unseren Augen vergegenwärtigt wird [...] das nennt man sonst Liebe.“⁴⁶ *Irdische Liebe* sollte ich hinzufügen, denn Stadler unterscheidet ganz klar. Die Liebe zwischen Heinrich und Natalie – sie ist für ihn die *himmlische Liebe* des *Nachsommers*. Doch folgen wir Heinrich weiter in seiner *irdischen Liebe*, zumal diese auf eindeutiger Gegenseitigkeit zu beruhen scheint: Gustav hatte doch außer Heinrich auch niemanden, „an wen er das Gefühl der Freundschaft leiten sollte, das in seinen Jahren so gerne erwacht, und das sich in sanftem Zuge an einen Gegenstand richtet.“ (S. 347) Und während Heinrich nicht weiß, „welcher innre Zug von Neigung [ihn] zu dem Jünglinge hinwendete“ (S. 348), weiß es Stadler ganz genau: „Stifter hat sich [...] mit Gustav sehr weit vorgewagt.“⁴⁷ – Aber wie sieht dagegen die *himmlische Liebe* aus? Die „von Stifter am allerzartesten gezeichnete, fast wie seine Wolkenstudien angedeutete“ Liebe ist nicht die von Heinrich und Natalie, sondern jene von Heinrich und Gustav – „eine Liebe wie in Arabien oder in den südlichen Ländern, vor der Hoch-

zeitsnacht.“⁴⁸ „Steril“, „aseptisch“ und „unsinnlich“⁴⁹ dagegen wird der Ton zur eigentlichen Hochzeit: „In der Kirche erwartete uns der Pfarrer von Rohrberg, wir traten vor den Altar, und die Trauung ward vollbracht.“ (S. 771) Das ist der Ton, den Stifter annimmt, wenn es um die *himmlischen Liebe* geht. Und wir müssen uns eigentlich nur vergegenwärtigen, dass Stifter in diesem Satz die am Ende – am Höhepunkt ihrer Romanze – liegende Hochzeit von Heinrich und Natalie beschreibt, um zu verstehen, dass es Stadler nicht schwer gefallen sein dürfte, die daneben existierende – *irdische* – Liebe des *Nachsommers* heraus zu hören.

Nun gesteht Stadler durchaus, dass er ein besonderer Leser ist – „ein Leser wie ich“⁵⁰ – doch denke ich, dass auch ein Leser, der kein Leser wie Stadler ist, zwangsweise über jene *irdische Liebe* des *Nachsommers* stolpert. Es verwundert dabei lediglich, dass – bei der Masse an Stifterliteratur – keiner der *Nachsommer*exegeten je darauf Bezug genommen hat. Wollten sie Stifter nicht kompromittieren, weil sie eben auch keine so guten Poeten waren, wie Stadler einer ist? Fanden sie also einfach nicht die richtigen Worte für jene *Liebe wie in Arabien* und ließen deswegen das ganze Thema unbehandelt? Alfred Hrdlicka – österreichischer Bildhauer und Grafiker – und weit davon entfernt, ein Leser wie Stadler zu sein, musste keine Worte finden, um in seiner *Nachsommer*studie davon zu sprechen. Er zeichnete einfach sein Bild des *Nachsommers*. Und wenn wir uns bis hier – Stadler folgend – nicht getraut haben, das Kind beim Namen zu nennen, so müssen wir es spätestens hier – die Blätter Hrdlickas vor Augen – tun. Denn das ist keine sanfte mann-männliche Zuneigung mehr, kein pädagogischer Eros, sondern

⁴⁵ Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf den *Nachsommer* (op. cit.).

⁴⁶ Arnold Stadler: *Mein Stifter*, op. cit., S. 97

⁴⁷ ebd. S. 100

⁴⁸ ebd. S. 100

⁴⁹ ebd. S. 101

⁵⁰ ebd. S. 74

was Hrdlicka hier zeichnet, ist Homosexualität:



{ 19 }
Alfred Hrdlicka
»Gustav und Alfred I«

In den zwei farbig angelegten Kohlezeichnungen von 1984 – »Gustav und Heinrich I« und »Gustav und Heinrich II«⁵¹ – spielt Hrdlicka noch mit symbolischen Andeutungen. So sehen wir auf dem ersten Blatt zwei sich gegenüberstehende Männer – einer davon ist deutlich als Stifter selbst zu erkennen – aus deren Hosenschlitzen jeweils eine Rose herauschaut: dem dicken Stifter eine schlaff nach unten hängende, abgewelkte; seinem Gegenüber eine in voller Blüte stehende, weit nach vorn und oben gereckte. Blatt zwei zeigt ebenso zwei ältere Herren und wiederum ist einer der beiden als Stifter zu identifizieren. Diesmal sind sie soweit zusammengerückt, dass sich ihre Bäuche und Unterleibe eng aneinander schmiegen. Auf Hüfthöhe halten sie sich gegenseitig bei den Händen und ihre Blicke ruhen tief in den Augen des Gegenübers. Es scheint der Moment festgehalten, kurz bevor sich ihre Lippen zum Kuss vereinigen. – Wir haben damit zwei Zeichnungen vor uns, die in mehr oder weniger andeutungsvoller

Sprache jene *irdische Liebe* Stadlers verbildlichen. Doch Hrdlicka projiziert an die Stelle des jungen Heinrichs den alten Stifter selbst. Und folgerichtig versetzt Hrdlicka auch Gustav in jenes reife Alter, da sich doch Heinrich und Gustav „an Alter nicht so sehr ferne“ standen (S. 346), wie der *Nachsommer* berichtet. – Es mag aber auch denkbar sein, dass Hrdlicka mit jenem gealterten Gustav auf eine bestimmte Figur in Stifters Umgebung anspielte – auf seinen Verleger: Gustav Heckenast. Die Briefe, die Stifter ihm schrieb, sprechen deutlich von einer tiefgehenden Zuneigung. So träumt er in einem Schreiben an Heckenast vom 29.11.1859 gar von einem gemeinsamen *Nachsommer*leben mit ihm.⁵² Aber natürlich bleibt das Spekulation – wir haben keinen stichhaltigen Beweis dafür, dass Stifter mit der Figur des Gustav seinem Verleger huldigen wollte.

In einem zweiten, ebenfalls 1984 entstandenen Zyklus – »Gustav und Alfred I-III«⁵³ – wird Hrdlicka in seiner Bildsprache dann expliziter. Und auch hier taucht Stifter wieder persönlich auf – diesmal in der Figur Gustavs. Dieser Gustav ist aber nicht zu verwechseln mit jenem eben besprochenem Ziehsohn Risachs aus dem ersten Zyklus, denn mit seiner zweiten Bildfolge arbeitet Hrdlicka nun auch noch eine zweite, von Stadler unbemerkte, homoerotische Neben-erzählung innerhalb des *Nachsommers* heraus. Darin ist jener Gustav Risach selbst, der – namensgleich zu seinem späteren Ziehsohn – ehemals als Erzieher im Hause Heinbach arbeitete. In dieser Funktion oblag ihm die Aufsicht über den Sohn der Familie – Alfred. Dessen Schwester Mathilde wird später die Geliebte Risachs – die Frau vom Sternenhof. Hrdlicka interessiert sich in seiner Stifterstudie vornehmlich aber nicht dafür, sondern

⁵¹ Alfred Hrdlicka: Adalbert Stifter – Richard Wagner – Richard Stifter – Adalbert Wagner (Reaktionär und Revolutionär), Wien, 1985, S. 72 und 73

⁵² zitiert nach: Klaus-Detlef Müller: Utopie und Bildungsroman, op. cit., S. 203

⁵³ Alfred Hrdlicka: Adalbert Stifter – Richard Wagner, op. cit., S. 51, 65 und 66

für die Beziehung des Hauslehrers zu seinem jugendlichen Schutzbefohlenen. Im ersten Blatt der Folge sehen wir dann Gustav – also den späteren Risach des *Rosenhauses* in der Gestalt Stifters – mit heruntergelassener Hose und der Hand am Geschlecht. Ihm gegenüber steht nackt der junge Ephebe Alfred. Schüchtern und doch lächelnd schaut er zum grimmig dreinblickenden Risach/Stifter empor. Im zweiten Bild des Zyklus – ebenfalls eine kolorierte Kohlezeichnung – stehen die beiden vor einem Rosenstrauch. Während der Schüler die Blüten näher betrachtet, greift sein Lehrer gierigen Blickes nach dem entblößten Gesäß des Jünglings. Und im Gemälde »Gustav und Alfred III« sitzt dann der Junge – nacktes Hinterteil auch hier – auf dem Schoß seines Erziehers in gemeinsamer Betrachtung eines Rosenstrauchs.

Die Schilderungen, die uns Stifter von Alfred und seinem Hauslehrer innerhalb des Kapitels »Der Rückblick« gibt, sind keinesfalls mit jenen von Gustav und Heinrich zu vergleichen. Und auch wenn die Konstellation – an Jahren nur wenig älterer Erzieher/Vorbild und junger, hübscher Eleve – ähnlich sind, so ist doch Hrdlickas homosexuelle Liebe, die er zwischen dem jungen Risach und Alfred zu finden meint, recht konstruiert. Doch, so meine Vermutung, hat ihn vor allem die biografische Nähe dieser Szene zu Stifters Leben fasziniert. So arbeitete Stifter tatsächlich in Wien mehr schlecht als recht seit den späten 1820er Jahren bis zu seinem Umzug nach Linz – 1848 – vor allem als Hauslehrer bei angesehenen Familien. Der spätere Revolutionär war sogar in Anstellung bei der Familie des Fürsten Metternich, dem für das repressive und reaktionäre Vormärzsystem hauptverantwortlichen Politiker Österreichs. In solcher Umgebung lernte er 1827 auch seine große Liebe Fanny kennen. Sie, die Tochter eines vermögenden Weinhändlers, sollte später das Vorbild für die *nachsommerliche* Mathilde abgeben. Doch

anders als im Roman geschildert, sind es nicht die Standesunterschiede, die verhindern, dass sich Adalbert und Fanny ehe-lichen. Es ist Stifter selbst, der fast acht Jahre lang davor zurückschreckt. So schwankt er zwischen Idealisierung und seinem Empfinden, nicht gut genug für Fanny zu sein auf der einen Seite und barschen Forderungen und Eifersuchtsszenen andererseits. „In einem quälenden Hin und Her“, so Wolfgang Matz, wurde ihre Liebe von Stifter „endlich so zerrieben, daß Fanny Greipl 1836 einen anderen heiratete.“⁵⁴ Matz meint darin, Stifters Angst vor einer „in die festen Formen eines bürgerlichen Lebens“ gezwungenen Existenz, zu erblicken. Der Autor also, der in seinem *Nachsommerwuschtraum* später die Familie zur Grundlage jeder funktionierenden, bürgerlichen Gesellschaftsform erklärt, soll der Schließung seiner eigenen sicheren Ehe aus dem Weg gegangen sein, weil er Angst vor eben jenem bürgerlichen Leben hatte? Dass Matz Stifters widersprüchliches Verhalten in seiner Liaison mit Fanny so zu begründen sucht, verwundert mich; zumal weil Matz durchaus alle Fakten zusammenträgt, die auch eine andere Deutung zulassen, er diese dann aber unbeachtet läßt.

So weiß Matz, dass der junge Stifter – nach acht Jahren in der Männergemeinschaft der Benediktiner im Stiftsinternat von Kremsmünster – sich, in Wien angekommen, zunehmend in „erotische [und] sexuelle Verwirrungen“ verstrickt. Diese führen ihn dann gar „in die düstersten Regionen der Großstadt.“ Dass Stifter dabei Grenzen überschreitet ist sicher, nur „wie weit“ – das ist dann für Matz auf einmal – „heute nicht mehr nachzuvollziehen.“ Für Hrdlicka scheint es dagegen mehr als klar und es spricht deutlich aus seinen *Nachsommer*-bildern, welche Grenzen einer bürgerlichen

⁵⁴ alle folgenden Zitate: Wolfgang Matz: 1857, op. cit., S. 258f.

Existenz Stifter auslotete. Und dass Stifter nach Fannys Heirat dann ausgerechnet die Prostituierte Amalia Mohaupt ehelicht, passt gut ins Bild. Stifter wäre nicht der erste Schwule, der dem Druck der eigenen Idealvorstellungen von einer bürgerlichen Existenz erliegend, sich in eine unglückliche Ehe stürzt – und als solche beschreiben sie alle Stifterbiographen. Aber wohlgermerkt: Stifters Zerrissenheit, seine Verwirrung konstituiert sich als eine Innere. Er gibt mit seiner Ehe nicht dem Druck der gesellschaftlichen Konventionen nach, sondern ist in erster Linie ein Opfer seiner eigenen moralischen Wertvorstellungen. Innerhalb dieser Annahmen ist Stifters Scheinehe, zumal mit einer Frau, von der er wusste, dass er ihr Bett nicht allein zu teilen haben muss, dann auch durchaus konsequent nachzuvollziehen. Er musste Amalia aber erst in dem Moment heiraten, als Fanny sich von ihm lossagt. Denn solange Fanny nur ihn liebte und nur auf ihn wartete, konnte er mit der Distanz zu ihr spielen. Dabei dienen ihm seine Briefe an sie dazu, sich selbst zum Frauenliebhaber zu stilisieren. Und sie bilden womöglich sogar den Versuch sich selbst davon zu überzeugen. Dafür muss er sie aber nicht heiraten, denn solange er glaubhaft machen kann, dass er wirklich Frauen liebt, ist alles in Ordnung. Dabei konstruiert Stifter um seine Liebe eine Art double-bind. Zum einen kann er Fanny vorwerfen, dass sie seine Liebe nicht genügend erwidert, und sobald sie ihm daraufhin droht zu nahe zu kommen, stellt er sich selbst als ihrer unwürdig dar, wodurch er wiederum Abstand zu ihr schafft und im Verzicht die Beschwörung seiner selbst, als der Liebende schlechthin aufrecht erhalten kann. Konsequenter geht Stifter dann nach ihrem Tod – 1838 – dazu über, seine Liebe zu Fanny ins Unermessliche zu idealisieren. – Die unerfüllte Liebe von Risach und Mathilde im *Nachsommer* ist Teil jener Idealisierung. – Darüber hinaus hält Stifter aber auch an dem Wunsch nach Realisierung

seines Lebens- und Liebesideals im hier und jetzt noch fest, als jedem Außenstehenden längst offenbar ist, dass seine Ehe mit Amalia von Anfang an eine unglückliche, traurige, gescheiterte ist. In allen Briefen und Gedichten an sie beteuerte und beschwörte er seine Liebe, „ob es stimmte oder nicht.“⁵⁵ Aber diese Briefe sind schon gar nicht mehr an Amalia gerichtet. Stifter schrieb sie, um sie zu publizieren, um seine Liebe der Welt zu beweisen, „ob es die Welt wissen wollte oder nicht.“⁵⁶ In ihrer Welt aber flüchteten sich beide gemeinsam – Stifter und seine Ehefrau – in den Alkohol und die Fresssucht. Er, weil er eine Existenz mit Macht aufrecht erhalten und behaupten wollte, die zu führen, er mit seiner sexuellen Disposition nicht in der Lage war, die trotzdem sein Ideal darstellte und zeitlebens blieb; und sie, weil sie sich als Opfer dieser Konstruktion erkannt hatte. Ob eine Ehe mit Fanny anders verlaufen wäre, scheint mir ungewiss. Als Stifter aber einer Heirat mit ihr aus dem Weg ging, handelte er nicht, wie Matz glaubt, um den *festen Formen eines bürgerlichen Lebens* zu entgehen, sondern vielmehr aus der gegenteiligen Verehrung jenes Ideals, dass er ungetrübt behalten wollte.

Natürlich ist dies alles nur Theorie. Hrdlicka deutete etwas an und wir folgten ihm hier kurz. Es war der Versuch, die spärlichen Fakten, die wir von Stifters Leben haben, in einer Richtung zu deuten, die seine Existenz weniger widersprüchlich erscheinen lässt. So würden sich die übersteigerten Liebesbeschwörungen an Amalia erklären lassen; genauso wie seine Unentschiedenheit gegenüber Fanny. Das im *Nachsommer* ausgebreitete Ideal einer bürgerlichen Existenz wäre keine bloße Alterserscheinung mehr, sondern dessen Spuren ließen sich im Leben Stifters bis in den Vormärz zurückverfolgen.

⁵⁵ Arnold Stadler: Mein Stifter, op. cit., S. 156

⁵⁶ ebd.

Und darüber hinaus, wäre damit auch endlich das *Sonderbare an der Liebe im Nachsommer* zu deuten.

Das wir damit etwas erklären könnten, ändert aber nichts an der Tatsache, dass wir in Stifter unabweislich eine zerrissene Existenz vor uns haben. Sein Leben besaß jenen „Hang zum Exzessiven, Pathologischen und Abgründigen“⁵⁷, den der österreichische Film- und Theatermacher Kurt Palm in seiner skurril grotesken Dokumentation »Der Schnitt durch die Kehle oder die Auferstehung

des Adalbert Stifter« darstellt. Und auch jener Kurt Palm ist einer dieser Bewunderer, die – einmal angefixt – von Stifter nicht mehr lassen können. Was ihn an der Figur Stifters dabei fasziniert, ist deren manisch-depressiver Zug: seine Fress- und Trinksucht, seine krankhafte Pedanterie. Es sind die seitenlangen Listen, die der Landschaftsmaler Stifter anlegt, auf denen er auf die Minute genau notiert, wie lange er an welchem Bild gearbeitet hat und es sind die stakkatoartig geführten Berichte über den eigenen Gesundheitszustand⁵⁸:

19. April 1864: Den ganzen Tag Ängstlichkeiten.

20. Den ganzen Tag sehr gut (Rindfleisch gegessen sehr gut.)

23. Bis gegen 11 sehr gut dann eingenommen. (Suppe Rindfleisch gebr. Huhn gemischt. Sallat ziemlich gut geschmeckt) etwas ängstlich bis Nachts. Nachts viel Husten (8½ - 9½) mit dünn. Schleim. Etwas Hize in der Nacht. Morgens etwas eingenomm. Kopf.

25. Bis Abends ausgezeichnet. Suppe Rindfleisch Taube Spargel sehr gut. Nachts infolge Zorns wegen der Frau unruhig.

28. Ausgezeichnet aufgestanden. Viel Verdruß mit der Frau. Suppe Rindfleisch Taube Spargel sehr sehr gut. Spazierfahrt 1 St. Sehr gut. Abends sehr gut. Nacht ziemlich unruhig u. ängstlich. Ärger schuld daran?

30. Ausgezeichnet. Nacht gut. Suppe Rindfleisch ½ Haselhuhn Spargel sehr sehr gut. (...)

17. Mai: Ganzen Tag wie gesund. Abends Zorn mit Kathi. Große Erregung im Puls. Um 8 Uhr laues Bad. Mußte zur Beruhigung den Dr. holen lassen, Kirschlorberwasser nehmen. Nacht etwas unruhig.

20. Den ganzen Tag fast wie gesund. Nacht sehr gut.

22. Den ganzen Tag wie gesund.

25. Den ganzen Tag wie völlig gesund.

31. Bis Mittag wie ganz gesund. Viel Rindfleisch (hartes) gegessen. Gleich nach dem Essen Unruhe fast Ängstlichkeit. Wenig Jause genommen, Abends die Suppe nicht geschmeckt. Nacht sehr gut.

Innerhalb dieser Listen sind es besonders die Aufzählungen der zu sich genommenen Massen an Lebensmitteln und an alkoholischen Getränken, denen Palm nachgeht. Neben seinem Dokumentarfilm entstanden so in den letzten Jahren eine Adalbert Stifter

gewidmete Kochperformance⁵⁹ im Stile des Improvisationstheaters und das Rezeptbuch »Suppe, Taube, Spargel – sehr sehr gut«. Von A wie Apfelstrudel bis Z wie Zwiebelrostbraten vereinigt Palm darin die Lieb-

⁵⁷ zitiert aus dem DVD-Begleittext zum Film »Der Schnitt durch die Kehle oder die Auferstehung des Adalbert Stifter« von Kurt Palm, produziert von FISCHERFILM, Wien

⁵⁸ Adalbert Stifter: Tagebuch: Mein Befinden, zitiert nach: Kurt Palm: Suppe, Taube, Spargel – sehr sehr gut. Essen und Trinken mit Adalbert Stifter, Wien, o.J., S. 71f.

⁵⁹ In loser Folge inszeniert Kurt Palm die Kochshow »The dressed chef«. Jede dieser Veranstaltungen ist den je eigenen Essgewohnheiten einer berühmten Persönlichkeit gewidmet.

lingsspeisen Stifters. Im Kapitel »... es geht zu Ende, und dann ist auf einmal alles gut.« widmet sich Palm, dem von Stifter vor allem in den letzten Jahren so innig geliebten Bier. Daneben geht er mit Hilfe des Mediziners Hans Bankl Stifters Selbstmord auf den Grund und analysiert dessen Beziehung zu seiner Frau. – Kurt Palm⁶⁰:

Sowohl in seinem literarischen Werk als auch in seinen Briefen lehnt Stifter den Selbstmord kategorisch ab. In einem Artikel, der 1850 im »Wiener Boten« veröffentlicht wurde, bezeichnete er den Selbstmörder als einen Menschen, „der etwas unternimmt, wozu ihm die Vernunft nie die Einwilligung geben kann“, und in einem Brief an Gustav Heckenast vom 29. Juni 1865 wendete er sich aus diesem Grunde auch gegen den „schlechten Werther“. Daß Stifter panische Angst hatte, er selbst könnte sich einmal das Leben nehmen, zeigt der Brief an Heckenast vom 1. Juni 1865, in dem er nach der Schilderung seiner Krankheitssymptome – „tiefe Niedergeschlagenheit, gänzliche Muthlosigkeit, Verzweifeln am Genesen, Unruhe, daß man an keinem Plaze bleiben kann, gegenstandlose Angst, Gemüthsschwäche bis zum lauten Weinen“ – bekannte: „Ich habe zu manchen Zeiten zu Gott das heißeste Gebet gethan, er möge mich nicht wahnsinnig werden lassen, oder daß ich mir in Verwirrung das Leben nehme.“

Diese verzweifelten Worte richtete Stifter zu einem Zeitpunkt an Heckenast, als seine Krankheit bereits voll ausgebrochen war. Der Pathologe Hans Bankl, der sich eingehend mit Stifters Krankheit und Tod beschäftigt hat, vertritt die Meinung, daß Stifter während der letzten Lebensjahre an einer Leberzirrhose, die wahrscheinlich bereits einige Zeit früher aufgetreten ist, und an einer endogenen Depression gelitten hat. Hans Bankl: „Das von Stifter oft erwähnte Schleimfieber und die Beschreibung seiner Verdauungsbeschwerden lassen darauf schließen, daß es sich hier um Folgeerkrankungen seines Alkoholmißbrauchs gehandelt hat. Seine Depressionen hingen sicherlich auch damit zusammen, daß er alles Triebhafte unterdrückte und gegen jede Leidenschaft ankämpfte, wodurch er schon früh in ein psychisch-erotisches Dilemma schlitterte.“

Stifters „Seelenumschattung“, wie er seinen Zustand in einem Brief an Amalia vom 19. März 1866 nannte, war die Folge massiver Panikattacken, die er immer häufiger mit Alkohol zu bekämpfen versuchte. Gerade während seiner sieben Kuraufenthalte in Kirchschatz in den Jahren 1865, 1866 und 1867 ließ sich Stifter Unmengen an Bier und Wein in sein Domizil im Gasthaus Haiböck schicken. Im Zusammenhang mit den Biertransporten gab er seiner Frau beispielsweise am 1. März 1866 die Anweisung: „Sende mir in Seitelfläschchen Brauhausbier. Fülle mir von deinen Flaschen etwas über, daß ich bis Donnerstag genug habe, an welchem Tag du dann der Bothin neuen Vorrath mitgeben kannst.“ Und drei Tage später schrieb er: „Richte mir auch Bier zurecht, daß ich jeden Tag ein Fläschchen habe, der Franz kömmt diese Woche noch hinab. Mit dem, was heroben ist, brauche ich 26 Fläschchen. Sende auch aus Vorsicht ein paar Flaschen Wein, und was du sonst willst.“ Stifters Vorbehalt gegen das Kirchschatz Bier hing wahrscheinlich damit zusammen, daß Franz Haiböck, der Sohn der Wirtin, das Bier im eigenen Keller braute, und dabei „als Braupfanne gewöhnlich den Waschkessel des Hauses benützte.“ Das berichtet zumindest der Linzer Rechtsanwalt Emmerich Hoke, der sich des öfteren zur selben Zeit wie Stifter im Gasthaus Haiböck aufgehalten hat. Nach welchem Rezept Franz Haiböck sein Bier gebraut hat, ist nicht überliefert, aber in einem Kochbuch mit oberösterreichischen Rezepten fand ich eine Anleitung, nach der durchaus bereits Franz Haiböck sein Bier gebraut haben könnte.

⁶⁰ Kurt Palm: Suppe, Taube, Spargel, op. cit., S. 122ff.

BIER (6 Liter)

6 l Wasser, 250 g Gerste, 250 g Zucker, 30 g Hopfen, 30 g Germ

Die Gerste licht rösten, mit einem Hammer zerschlagen, im Wasser eine Stunde kochen und abseihen. Den Zucker und den Hopfen begeben und nochmals eine halbe Stunde kochen. Abseihen, abkühlen lassen, die aufgelöste Germ in die lauwarmer Flüssigkeit geben, gut verschließen und kühl und dunkel lagern.

Stifter schmeckte aber auch das Bier aus Lackenhäuser nicht. Als sich sein Gastgeber Xaver Rosenberger im Juni 1866 gerade in Passau aufhielt, bat ihn Stifter, für ihn bei der dortigen Brauerei Flath einen halben Eimer Bier, also immerhin 23 Liter, zu bestellen. Stifters Begründung: „Das hiesige Bier ist für mich völlig nicht trinkbar. (...) Sie werden einem armen Bierdurstigen diese Bitte nicht abschlagen.“

In dem Ausmaß, in dem sich Stifters gesundheitlicher Zustand verschlechterte, nahm auch seine Beziehung zu seiner Frau immer seltsamere Formen an. Sobald er von ihr getrennt war, steigerte er sich in seinen Briefen in eine „Amalia-Liebes-Phantasiewelt“ hinein, die bereits in der Anrede durch variantenreiche Liebesbezeugungen ihren Ausdruck fand. So begann Stifter zwischen dem 24. Juli und dem 1. September 1866 neun aufeinanderfolgende Briefe mit acht unterschiedlichen Anreden:

„Meine innigst geliebte teuerste Gattin!“

„Meine teuerste herzlich geliebteste Gattin!“

„Meine innigst geliebte Gattin!“

„Herzinnigst geliebte Gattin!“

„Meine innigst geliebteste Gattin!“

„Geliebteste teuerste Gattin!“

„Geliebteste teuerste Gattin!“

„Innigst geliebte Gattin!“

„Geliebteste Gattin!“

Verzweifelt versuchte Stifter noch einmal, die Liebe zu seiner Frau heraufzubeschwören:

„Deine Liebe und Freundlichkeit ist die Lebenslust meiner Seele.“ (16. Januar 1866)

„Ach Amalia! wie liebe ich dich so unaussprechlich.“

„Jetzt beginnt erst das allertraulichste heiterste und sorgenfreieste Leben für uns.“ (16. März 1866)

„Mein Herz zittert nach dir.“ (29. März 1866)

„Aber `kepple` nur, und ertrag dann auch, wenn ich `brumme`, und lasse uns noch 50 Jahre keppeln und brummen.“ (14. Juni 1866)

„Du bist ja das Herz meines Herzens.“ (24. Juli 1866)

„Es muß wirklich eine Strafe des Himmels für begangene mir nicht mehr erinnerliche Sünden sein, daß ich dich gar so liebe.“ (3. November 1866)

Stifter redete sich in dieser Phase seines Lebens auch immer häufiger ein, daß er bald gesund werde. Im November 1867 mußte er dann allerdings zu seinem Schrecken feststellen, daß er sich ausgerechnet am 30. Hochzeitstag bei seiner Frau mit einer bössartigen Grippe angesteckt hatte. Am 24. Dezember schrieb er noch an seinen Freund Johann Aprent: „Der Arzt sagt, es geht zu Ende, und dann ist Alles auf einmal gut. Bei der Frau war es auch so.“ und drückte damit noch einmal die Hoffnung auf baldige Besserung aus. Aber Stifter war zu diesem Zeitpunkt bereits bis zum Skelett abgemagert und so krank, daß er das Bett nicht mehr verlassen konnte.

In der Nacht vom 25. auf den 26. Januar 1868 fügte er sich schließlich mit dem Rasiermesser eine stark blutende Wunde am Hals zu, die zu einer Ohnmacht führte. Dazu der Mediziner Hans Bankl: „Wenn eine Schnittverletzung am Hals eine oder mehrere große Blutgefäße eröffnet, tritt der Tod innerhalb weniger Minuten ein. Es kann also nur eine seichte Schnittwunde gewesen sein, denn Stifter lebte noch zwei Tage. Man weiß aber, daß Patienten im Endstadium einer Leberzirrhose zum einen häufig die Orientierung verlieren und zum anderen oft aggressive Handlungen setzen. Das Ereignis der Schnittverletzung paßt in typischer Weise zu einem präkomatösen Zustand bei Leberzirrhose. Die Blutung war sicherlich massiv und schwer zu stillen, bei einer Leberzirrhose ist ja die Blutgerinnungsfähigkeit gestört. Wir können also mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Schnittverletzung im Stadium des Leberversagens als eine nicht mit klarem Bewusstsein gesetzte Handlung erfolgt ist.“

Um die Blutung zu stillen, wurde die Wunde von Dr. Essenwein genäht. Bewusstlos und röchelnd lag Stifter noch zwei volle Tage, und Johann Aprent berichtet, daß Stifter am Morgen des 28. Januar noch einmal die Augen aufgeschlagen habe, die sich „mit Tränen füllten. Dann schlossen sie sich für immer.“ Auf dem „Todten-Beschau-Zettel“ wurde als Todesursache „Zehrfieber nach Leberverhärtung“ angegeben.

Stifters Hoffnung auf ein „heiteres gelassenes Sterben“, die er in der berühmten Vorrede zu den »Bunten Steinen« zum Ausdruck gebracht hatte, hat sich an diesem 28. Januar 1868 im Hause 1313 an der Donaulände in Linz nicht erfüllt.

Die Rechnung Dr. Karl Essenweins „uiber ärztliche Behandlung, Visiten, Ordinationen, Consilien und Bemühungen während der Krankheit des Herrn Hofrathes Adalbert Stifter“ im Zeitraum 27. Oktober 1865 bis 28. Januar 1868 belief sich übrigens auf 242 Gulden Ö.W. Amalia Stifter konnte diese Rechnung erst ein Jahr nach dem Tod ihres Mannes begleichen.

Das Bild, welches uns Palm und Bankl – in ihrer subjektiven und liebevollen Art – hier von Stifters Leben und Sterben vermitteln, ist das eines innerlich Leidenden, psychisch Kranken, eines schwerst Depressiven mit manisch-zwanghaften Ordnungsverhalten, der am Ende seines Lebens nicht einmal genug Geld besaß, um die Arztrechnungen der letzten Jahre zu bezahlen.

In bisherigen Biographien wurde oft ein Gegensatz zwischen diesem Leben und dem Werk Stifters konstruiert. Der Einfachheit und Ausgeglichenheit der Erzählungen stand dann einfach das pedantisch-exzessive und selbsterstörerische Leben Stifters gegenüber. Und das Werk wurde zum Fluchtpunkt der eigenen Existenz verklärt. Dabei verspürte bereits Thomas Mann, dass auch und gerade in den Stifterschen Texten „eine Neigung zum Exzessiven, Elementar-Katastrophen

[und] Pathologischen wirksam ist.“⁶¹ So kann eigentlich nur dem oberflächlich-romantischen Leser, der die Exzessivität und Pedanterie der Stifterschen Schilderungen unhinterfragt übergeht, verschlossen bleiben, dass den Erzählungen durchaus etwas geradezu Unheimliches, Krankhaftes anhaftet. Die Sterilität der Beziehungen im *Nachsommer*, oder die Tatsache, dass im *Rosenhaus* weder gescherzt noch gelacht wird; ja, das krankhafte Unmaß der Ordnung in allen Dingen Risachs, können dem dafür sensiblen Leser geradezu die kalten Schauer den Rücken hoch jagen. Und Thomas Mann bewunderte eben jenen subtilen Horror bei Stifter, dem „merkwürdigsten, hintergründigsten, heimlich kühnsten und wunderbarlich packendsten Erzähler der Weltliteratur.“⁶² Zur Ehren-

⁶¹ Thomas Mann: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Frankfurt am Main, 1984, S. 97

⁶² ebd. S. 98

rettung sei an dieser Stelle noch vermerkt, dass Arno Schmidt durchaus jenen grauenhaften Zug bei Stifter erkannte – *Heinrich, mir graut's vor dir!* – doch leider wollte er lieber einen *Nachsommer*veriss schreiben, als jenem Unheimlichen des *Rosenhauses* nachzugehen.

Was auch immer der Auslöser dafür war, Stifter selbst führte eine zwanghafte Existenz. Der Grund mag eine lebenslang unterdrückte, homosexuellen Neigung gewesen sein, oder auch nicht. Der *Nachsommer* jedenfalls besitzt seine schwülen Stellen. Am Schluss setzt Stifter dann seinem Leben eigenhändig ein Ende. Und man überlege sich, was dazu gehört, dass sich ein Mensch nach 61 Jahren mit einem Messer selbst durch die Kehle fährt. In einer Zeit dazu, als in der Todesurkunde noch *Zehrfieber* (Leberzirrhose) *infolge chronischer Atrophie* vermerkt wurde, damit Stifters letzte Ruhestätte nicht neben dem Friedhof liegen musste. Ehrenretter, die Stifter nicht einmal seinen Selbstmord gönnen wollten, sprachen später gar von einem Unfall beim Rasieren – Mitternachts, im Bett liegend! Und auch die Ehrenretter Palm und Bankl wollen Stifters Selbstmord lieber im Delirium vollzogen wissen. Ich selbst neige eher dazu, mit Michel Foucault⁶³, jenen Selbstmord als den letzten Versuch Stifters zu interpretieren, seinem eigenen Leben etwas von jenem Ästhetizis-



mus zu geben, den er so schmerzlich in seiner Welt vermisste und deren Gegen-modell – trotz aller seiner unheimlichen Züge – der *Nachsommer* war und bis heute geblieben ist.

{ 20 }

Thomas Mann zu Besuch im Rosenhaus

⁶³ Michel Foucault: Ein so schlichtes Vergnügen, in: D. Defert und F. Ewald (Hg.): *Michel Foucault Ästhetik der Existenz* (Schriften zur Lebenskunst), Frankfurt am Main, 2007, S. 46ff.

~~~~~

JOHANN WOLFGANG GOETHE

Seit der Wiederentdeckung antiker Autoren und von deren Texten in der Renaissance beschäftigten sich die Architekten bis weit ins 19. Jahrhundert hinein immer wieder mit möglichen Rekonstruktionen der darin beschriebenen Bauwerke. Die Beschreibungen des *Grabmals des Porsenna* und des *Mausoleums von Halikarnassos* durch Plinius d.Ä. waren dabei nicht weniger beliebt, als die Schilderungen zweier Villen von Plinius d.J. Die *Villa Tusculum*, laut Text am Fuße des Appenin im oberen Tibertal gelegen, und die *Villa Laurentinum*, in der Nähe von Ostia vermutet, regten die Phantasie der Architekten an. Daneben waren über Jahrhunderte hinweg biblische Architekturschilderungen nicht weniger anregend. So beschäftigte die Architekten, und vor allem die Theoretiker unter ihnen, seit der Renaissance die zeichnerische Rekapitulation der *Stiftshütte der Israeliten* aus dem Alten Testament (2. Buch Mose) und der *Salomonische Tempel* wie er im Alten und Neuen Testament (AT: 1. Buch der Könige; Ezechiel; NT: Offenbarungen) beschrieben wird. In der Zeit der Aufklärung ging man dann noch einen weiteren Schritt zurück: „Es galt, die erste menschliche Behausung, die *Urhütte* Adams und Evas, zu rekonstruieren.“<sup>1</sup> Vitruv, der einzige überlieferte antike Autor eines Architekturbuches, und seine Beschreibung einer ersten menschlichen Behausung in seinen »Zehn Büchern über die Architektur« verführte damals unzählige Architekten und Laien dazu, Versionen derselben zu zeichnen und zu publizieren; die bekannteste stammt von Marc-Antoine Laugier und ist der 2. Auflage von seinem »Essai sur l'architecture« von 1765 beigegeben. Doch konnte Vitruvs berühmte *Urhüttenerzählung* niemals das Bauwerk beschreiben, das wir als ein erstes bezeichnen könnten. Denn, so der ameri-

kanische Architekturhistoriker Joseph Rykwert, „es kann kein erstes Haus gegeben haben, dessen Existenz sich durch Archäologen bestätigen ließe. Sie könnten nicht einmal nachweisen, an welchem Ort es sich befunden haben soll. Damit das gelänge, müssten sie den Garten Eden finden.“<sup>2</sup> Ein Haus im Garten Eden? – In der Bibel finden wir darauf keinen Hinweis. Doch, so ist Rykwert überzeugt: „Ein Garten ohne ein Haus gleicht einer Kutsche ohne Pferd.“ Und selbst Le Corbusier war von der Existenz eines Hauses „dans le paradis“ überzeugt – wie er in einem Interview 1957 auf die Frage, „wo seiner Meinung nach das schönste Haus stehe“, antwortete.<sup>3</sup> – Vieles ist in die Bibel schon hineingelesen worden, warum also nicht auch ein Haus im Paradies. Und für Rykwert ist es eine Tatsache, „daß die Form und Beschaffenheit des dort vermuteten Hauses viele Baumeister und Architekten ebenso wenig losgelassen hat, wie der so rätselhaft beschriebene Plan des Gartens mit seinen vier Flüssen zahllose Dekorateure, Webmeister, Teppichknüpfer und Gärtner inspiriert hat.“<sup>4</sup> Ich möchte hier behaupten, dass auch Adalbert Stifter, als er an die Beschreibung des *Rosenhauses* ging, seine Version eines ersten Hauses einfließen ließ. Wenn ich demnach den *Nachsommer* also als Stifters *Urhüttenerzählung* verstehen möchte – als seine Vorstellung des himmlischen Gartens – so kann ich an dieser Stelle Eden als Landgut und Risachs *Rosenhauswelt* als Paradies interpretieren. Dabei bin ich keinesfalls der erste *Nachsommerleser*, dem das Paradiesische von Risachs Anwesen auffällt.<sup>5</sup> Und dass der

<sup>2</sup> Joseph Rykwert: Adams Haus im Paradies – Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier, Berlin, 2005, S. 14

<sup>3</sup> Peter Rumpf: Der Himmel hat es nicht gewollt, in: Süddeutsche Zeitung, München, Jg. 63, Nr. 184 (11./12. August 2007), S. 12

<sup>4</sup> Joseph Rykwert: Adams Haus im Paradies, op. cit., S. 13

<sup>5</sup> W. Matz überschreibt in seiner neusten Stifterstudie das *Nachsommerkapitel* mit: „Das künstliche Paradies und die Sitten der Provinz“ (Wolfgang Matz: 1857 – Flaubert Baudelaire Stifter, Frankfurt am Main, 2007, S.

<sup>1</sup> Volker Gebhardt: „Das Deutsche in der deutschen Kunst“, Köln, 2004, S. 107



himmlische Garten wohl die Form eines Landgutes hatte, liest schon Rykwert aus dem Kapitel Genesis der *Heiligen Schrift* heraus: „Diesen Garten hatte der Schöpfer eigenhändig mit `allerlei Bäumen bepflanzt, verlockend anzusehen´ und Nahrung spendend.“ Daraus schließt Rykwert: „Eden war nicht etwa ein verwilderter Wald“, sondern „ein Garten, den zu pflegen der Mensch bestimmt war, `daß er ihn bebaute und bewahrte´.“ Und so etwas „erfordert eine geordnete Verteilung der Pflanzen auf Beete und Terrassen.“ Und damit *Er* sich auch wohlfühlte, wenn „Er im Garten ging, als der Tag kühl geworden war“, so werden sich „zwischen den Baumreihen und Blumenbeeten“, da ist sich Rykwert sicher, „Räume zum Lustwandeln, zum Ruhen und zum Gespräch befunden haben.“<sup>6</sup>

Eine ganze Reihe von Architekten und Theoretikern, bis ins 20. Jahrhundert hinein, bezogen sich in ihrer *Urhüttenrekonstruktion* auf den Text von Vitruv. Daneben entwickelte sich, so meine These, Stifters im *Nachsommer* niedergelegte *Urhüttenerzählung* – bewusst oder unterbewusst – zu einer zweiten erfolgreichen Lesart der ersten menschlichen Behausung. Der Architekturhistoriker Nikolaus Pevsner bemerkte einmal selbstironisch, man könnte eine komplett andere Architekturgeschichte der Moderne schreiben, die nur aus den einst ignorierten Fakten und Figuren bestünde.<sup>7</sup> Meiner Ansicht nach,

würde in dieser noch zu schreibenden Geschichte, Stifters *Rosenhaus* ein entscheidender Part zukommen. Die Überschrift eines Kapitels dieser Geschichte müsste dann lauten: *Das Rosenhaus als Urhütte der Moderne*. Dies mag anmaßend klingen, aber man beachte – nur einmal kurz – eine denkwürdige Gleichzeitigkeit: 1857. Im gleichen Jahr in dem in Österreich Stifters *Nachsommer* erscheint, werden in Paris zwei Ikonen der modernen Literatur, Gustav Flauberts »Madame Bovary« und Charles Baudelaires »Les Fleurs du Mal«, veröffentlicht, deren Rang als Geburtshelfer der Moderne unbestritten ist. Natürlich, „Jahreszahlen sind Zufälle“. Aber Wolfgang Matz, der ein Buch über diesen vermeintlichen Zufall geschrieben hat, beweist, dass „die historische Gleichzeitigkeit dreier ästhetischer Werke [...] nicht“ Zufall sein kann.<sup>8</sup> Dem kritischen Geist eröffnet sich dabei natürlich sofort die Frage nach dem Zeitgenossen, „der zugleich den Roman der heilen Welt in Oberösterreich zu schätzen mußte und die letzten Bücher voll Unsittlichkeit und Laster aus Paris.“ Zugegeben, nur schwer vorstellbar ist dieser Leser: „Die Welten, in denen Flaubert, Baudelaire und Stifter ihre Bücher veröffentlichten, vor allem aber die Welten, in denen sie ihre Bücher schrieben, waren so sternweit voneinander entfernt, daß ihre epochale Gleichzeitigkeit im Blick eines Lesers“ fast unmöglich scheint. „Und doch hat es diesen Leser gegeben.“ Es war niemand geringeres als der deutsche Philosoph: Friedrich Nietzsche.<sup>9</sup> Unter seiner Perspektive verwiesen alle drei Romane auf die beginnende Moderne und waren „Andeutung, in welche Richtung sich diese Moderne entwickeln würde.“<sup>10</sup> Den Beginn der Moderne dabei auf 1857 zu datieren wäre

299ff.). Und in W. Nerdingers Studie zum Einfluss des *Nachsommers* auf den Architekten Theodor Fischer wird in Bezug auf das *Rosenhaus* von einem „irdischen *Paradies*“ gesprochen (Winfried Nerdinger (Hg.): *Architektur wie sie im Buche steht*, München, 2006, S. 243). A. Stadler geht sogar soweit zu sagen, „die beiden Bücher – der *Nachsommer* und die *Bibel* – stehen einfach nebeneinander.“; und meint damit, das *Rosenhaus* sei „schon der Himmel auf Erden.“ (Arnold Stadler: *Mein Stifter*, Köln, 2005 (II. Auflage), S. 136f.).

<sup>6</sup> Joseph Rykwert: *Adams Haus im Paradies*, op. cit., S. 13

<sup>7</sup> Zitiert nach: Norbert Borrmann: *Paul Schultze-Naumburg – Vom Kulturreformer der*

*Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich*, Essen, 1989, S. 11

<sup>8</sup> Wolfgang Matz: *1857 – Flaubert Baudelaire Stifter*, op. cit., S. 27

<sup>9</sup> ebd. S. 366

<sup>10</sup> ebd. S. 27

übereilt, doch stellt dieses Datum eine Grenze dar. Danach sind die Literatur und ihre Erzählungen andere geworden. Und Stifters Roman, mit dem *Rosenhaus* im Zentrum, stellt in dieser neuen Epoche die erste Definition der Architektur einer zukünftigen modernen Gesellschaft dar. – Dieser, an Nietzsche orientierte, Blickwinkel erlaubt es mir, Stifters *Urhütten*erzählung als maßgebend auf die Moderne zu beziehen – und damit die These vom *Rosenhaus als Urhütte der Moderne* zu rechtfertigen.

Die Architekten, die ihre *Urhütten* den grossen Erzählungen nach erschaffen, um sie zum Zwecke der eigenen Rechtfertigung zu zitieren, bedienen sich dabei real existierender Modelle. Man denke an Le Corbusiers *Primitiven Tempel* aus »Vers une architecture«, der sich auf Bernhard Lamys Rekonstruktion der Stiftshütte bezieht<sup>11</sup>, oder an Sempers *Karibische Hütte*, die sein Konzept einer Architektur der Bekleidung rechtfertigt.

Schriftsteller – bei allem Realismus – bedürfen dieser Verankerung in der Wirklichkeit nicht. Mit quasi göttlichem Blick schaffen sie ihre eigene Umgebung. So wäre die Frage danach, aus welchem realen Vorbild der Autor des *Nachsummers* sein *Rosenhaus* schöpft, als irrelevant zu bezeichnen. Doch sind seit erscheinen des Buches die unterschiedlichsten Mutmaßungen geäußert worden. Sie alle geben aber nur einen Hinweis darauf, wie der Text des *Rosenhauses* in der jeweiligen Zeit von Lesern interpretiert und instrumentalisiert wurde. „Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen.“<sup>12</sup> Goethes Aphorismus folgend, wurde das *Rosenhaus* zuallererst im ober-

österreichische Kremsmünster, wo Stifter ins Gymnasium ging, gesucht. Und hier findet man tatsächlich jenen Aspermeierhof von dem im *Nachsummer* die Rede ist. In Stifters Roman wird er von Risach gekauft und zum Wirtschaftshof umgestaltet, während auf einer nahegelegenen Anhöhe dessen eigentliches Wohnhaus – das *Rosenhaus* – gebaut wird. In Kremsmünster sucht man aber vergebens nach eben jenem Wohnhaus. Zweifellos ist aber der Aspermeierhof in Kremsmünster – richtiger wäre Aspermeierhof – das Vorbild für den im Roman beschriebenen Wirtschaftshof. Ein „Traunviertler Vierkanter“<sup>13</sup> – was wohl Vierkanthof meint – der schon zu Stifters Schulzeit in ganz mustergültiger Ordnung gehalten war; so findet man ihn abgebildet in »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild«. Und bis heute wird er betrieben und kann besucht werden. Doch hilft das, auf der Suche nach einem Vorbild für das *Rosenhaus*, nicht weiter. Österreichische Lokalpatrioten wollten Schloss Achleiten oder Kremsegg zu Stifters Vorbild erklären, ganz eifrige gar im Stift von Kremsmünster das *Rosenhaus* entdecken. Es wurde versucht Stifters Idylle in Schloss Königswart bei Marienbad, wo sich der Autor in seinen späten Jahren zur Kur aufhielt, wiederzufinden. Und Dietmar Grieser, der alle diese Möglichkeiten verwirft, folgt einer Spur, die ihn nach Berlin führt – zu Humboldts Schlösschen am Tegeler See.<sup>14</sup> Als Rechtfertigung strapaziert er dafür Stifters Verehrung der Gebrüder Humboldt; dass ihre Schriften – ich möchte hinzufügen: neben denen anderer – im Bücherschrank des *Rosenhauses* zu finden sind, bis hin, dass man heute bei Besichtigungstouren der von Schinkel umgebauten Villa Filzpantoffeln überstreifen muss, beweist für ihn alles. Mag sein, dass Wilhelm von Humboldt, als er sich



<sup>11</sup> Winfried Nerdinger (Hg.): *Architektur wie sie im Buche steht*, op. cit., S. 452f.

<sup>12</sup> zitiert nach: Dietmar Grieser: *Stifters Rosenhaus und Kafkas Schloß – Reisebilder eines Literaturtouristen*, Wien München Berlin, 1995, S. 21

<sup>13</sup> ebd. S. 25

<sup>14</sup> ebd. S. 29ff.

in Tegel niederlässt, ähnlich wie Risach enttäuscht aus dem hohen Staatsdienst kommend und sich, wie Risach, hier mit den in Italien gesammelten Schätzen in *nachsommerlichen* Ruhestand begibt, aber das Tegeler Schlösschen in seiner Form hat nichts mit den Stifterschen Beschreibungen des *Rosenhauses* gemein. Wir finden in Tegel weder das hohe „freundliche rote Dach“<sup>15</sup> des *Rosenhauses*; noch erwähnt andersherum Stifter etwas von vier hohen Ecktürmen, wie wir sie in Tegel als entwurfsbestimmendes Element finden.



{ 22 }

{ 21 } Ein Objekt, dass, meines Wissens, bisher noch nicht durch die professionellen Literaturtouristen mit Stifter in Verbindung

*Laugiers Urbütte*

{ 22 } gebracht wurde, aber häufig durch schreibende Architekten ins Umfeld des *Rosenhauses* gestellt wird, sind Goethes Häuser in Weimar. „Wir traten in die Nähe des Hauses [...] die weißabgetünchten Außenseiten sah ich ganz mit Rosenstöcken umgeben, die von Spalieren gehalten, sich bis zum Dach hinaufgerankt hatten.“<sup>16</sup> „Das Innere des Hauses

*Humboldt Schlösschen in Tegel*

machte auf mich einen sehr angenehmen Eindruck; ohne glänzend zu sein, war alles höchst edel und einfach.“<sup>17</sup> Beide Zitate stammen aus Eckermanns »Gesprächen mit Goethe«; ebenfalls ein Buch, über dem der milde Glanz eines *Nachsommers* liegt. Das erste Zitat beschreibt dabei Eckermanns Annäherung an Goethes Gartenhauses, das zweite sein Empfinden beim ersten Besuch in des Dichters Wohnhaus am Frauenplan. Und beide zusammen lesen sich wie die Vorwegnahme von Stifters *Rosenhaus*beschreibungen.

Während Hugo von Hofmannsthal den *Nachsommer* in die Nähe von Goethes »Wilhelm Meister« und den »Wahlverwandtschaften«<sup>18</sup> rückte, und damit bis heute dessen Rezeption beeinflusst, so sehe ich in den Eckermannschen *Gesprächen* einen bei weitem plausibleren Verwandten des *Nachsommers*. Dass sich dabei die Beschreibungen von Goethes Häusern, die uns Eckermann gibt mit denen des *Rosenhauses* nahezu decken, ist nur der Anfang einer ganzen Reihe von Übereinstimmungen. So lesen wir bei Eckermann von „an der Treppe stehende[n] Abgüsse[n] antiker Statuen“<sup>19</sup> im Goetheschen Stadtpalais; und in den Rosenpalieren am Gartenhaus findet er „eine große Zahl mannigfaltiger Vogelnester“<sup>20</sup>; der an das Haus im Park anschließende Garten ist eine „Wiese mit einzelnen zerstreut stehenden Obstbäumen“<sup>21</sup> – alles wie im *Rosenhaus* – man spricht über Naturwissenschaften, Literatur, Bildende Kunst, Italienreise und Architektur. Dabei spricht dann zumeist der Ältere: Goethe oder eben Risach. Und man betrachtet gemeinsam Stiche und Zeichnungen: und „Goethe verfährt hiebei in bezug

<sup>17</sup> ebd. S. 31<sup>18</sup> Hugo von Hofmannsthal: Stifters *Nachsommer*, in: Adalbert Stifter: *Der Nachsommer* (Mit einem Essay von Hugo von Hofmannsthal), Frankfurt, 1982 (Insel Verlag), S. 793<sup>19</sup> Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, op. cit., S. 31<sup>20</sup> ebd. S. 89<sup>21</sup> ebd. S. 90<sup>15</sup> Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, Frankfurt, 1982 (Insel Verlag), S. 64<sup>16</sup> Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Berlin und Weimar, 1984 (Aufbau-Verlag, II. Auflage), S. 89

auf mich [Eckermann] sehr sorgfältig<sup>22</sup>. Aber auch der langsam-gelehrige Heinrich, kann sich nicht über mangelnde Sorgfalt beschweren. Sein Goethe, also Risach, nimmt sich über Jahre hinweg Zeit ihn, ebenso wie der Weimarer Geheimrat seinen Eckermann, „auf eine höhere Stufe der Einsicht zu bringen.“<sup>23</sup> Die Tage vergehen und zumeist kommt man zum Essen zusammen: „Montag, den 1. Dezember 1823: Heute ward ich bei Goethe zu Tisch geladen ... Donnerstag, den 4. Dezember 1823: Diesen Morgen brachte mir Sekretär Kräuter ein Einladung bei Goethe zu Tisch ... Sonntag, den 15. Februar 1824: Heute vor Tisch hatte Goethe mich zu einer Spazierfahrt einladen lassen ... Sonntag, den 22. Februar 1824: Zu Tisch mit Goethe und seinem Sohn.“ Die Aufzählung ließe sich fast beliebig erweitern, denn unter fast jedem Datum vermerkt Eckermann in der ein- oder anderen Form: „Zu Tisch bei Goethe“. Der Rhythmus der Mahlzeiten bestimmt dabei den Lauf des Lebens im *Rosenhaus* nicht weniger als bei Goethe. Die rituelle Wiederholung des gemeinsam eingenommenen Mahls, die im *Nachsommer* fast penetrant wirkt, spiegelt einmal mehr, Stifters Adaption. Dabei ist Eckermann für seine Variationen dieses einen Satzes, „Zu Tisch bei Goethe“, fast schon zu loben. Während man sich diese Kürze bei Stifter oftmals wünschen würde: ein einfaches „Zu Tisch bei Risach“. Doch ist damit der Gemeinsamkeiten noch kein Ende: In Weimar, genauso wie in Oberösterreich, geht man, und dabei fast ebenso ritualisiert wie man gemeinsam speist, auf gemeinsame Reisen – natürlich noch in Kutschen – und natürlich nur, damit der Ältere den Jüngeren dabei *über höhere Dinge* belehren kann. Goethe – „Ich will Ihnen etwas entdecken, und sie werden es in Ihrem Leben vielfach bestätigt finden.“<sup>24</sup> – wie Risach – „Ihr werdet dieses Wort erst

recht einsehen, wenn Ihr älter seid.“<sup>25</sup> – überschütten ihre Schützlinge geradezu mit Lebensweisheit und beide danken es mit tiefster Liebe und Zuneigung. Die jugendlichen Verehrer sind Ich-Erzähler, Heinrich wie Eckermann, und gegen ihre bedrückend-geistvollen Gesprächspartner bleiben sie eher stumm und blass. Und darin, dass beide eigentlich nichts Rechtes mit sich anzufangen wissen – zumindest bis sie ihre Übeväter treffen –, ähneln sie sich wie eineiige Zwillinge. Dabei besitzt Eckermann die tiefe Überzeugung, „daß der Mensch nur dasjenige kultivieren müsse, wohin ein unausgesetzter Drang seines Innern gehe“. Deshalb kann ein „Brotstudium“ für ihn nicht in Frage kommen.<sup>26</sup> Genauso wenig wie für Heinrich, den „Wissenschaftler im allgemeinen“. Der für nichts die „geringste Vorliebe“ hegt, aber doch vieles „anstrebenswert“ und nichts „unüberwindlich“ findet.<sup>27</sup> So lässt man Heinrich durch die Welt wandern, in der Hoffnung, „es werde sich aus dem Unbestimmten schon entwickeln, wozu [er] taugen werde, und welche Rolle [er] auf der Welt einzunehmen hätte.“<sup>28</sup> Sein doppeltes Wandern und Umherschweifen endet, als er Risach trifft. Eckermann, für den Weimar eigentlich nur eine kurze Station einer längeren Sommerreise sein sollte, blieb auf Wunsch Goethes dann ganze neun Jahre. Heinrich dagegen erhält schon nach sieben Jahren die Hand der Tochter des Hausherrn.

Doch neben diesen großen Ähnlichkeiten sind es immer wieder auch Details, die den Eindruck vermitteln, Stifter habe sich, beim Schreiben des *Nachsommers*, reichlich bedient am *Eckermann*. So liest man davon, dass Goethe „in Sommertagen die Pfauen [aus dem fürstlichen Park] durch ein beliebtes

<sup>22</sup> ebd. S. 81

<sup>23</sup> ebd. S. 81

<sup>24</sup> ebd. S. 149

<sup>25</sup> Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 93

<sup>26</sup> Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, op. cit., S. 25

<sup>27</sup> Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 17

<sup>28</sup> ebd. S. 20

Futter herüberzulocken und herzugewöhnen“ versucht.<sup>29</sup> Es ist diese Szene, die unweigerlich an den Aufwand Risachs erinnert, verschiedene Vögel auf seinem Anwesen heimisch zu machen. Und solcherlei Übereinstimmung besonders in detail zwischen *Nachsommer* und *Eckermann* ließen sich noch viele aufzählen. So verwundert es, dass man in der gängigen *Nachsommer*literatur keinen Hinweis auf die »Gespräche mit Goethe« findet. Und das obwohl bereits Nietzsche den

auch gleich noch „das meistgelesene Buch Goethes“ darstellen.<sup>31</sup> Vielleicht unnötig hier zu erwähnen, dass sich eben auch Goethes Schriften neben denen der Humboldts im Büchergestell des Rosenhauses finden. Es bleibt aber eine These, dass Stifter sich bewusst im *Nachsommer* am *Eckermann* orientierte. Und wir können nur vermuten, dass Stifter sein *Rosenhaus* nach dem Vorbild der Weimarer Residenzen des Dichterfürsten gestaltete, so wie sie von Eckermann geschildert wurden. In Weimar selbst war Stifter jedenfalls nie; Goethes Häuser hat er nicht mit eigenen Augen gesehen. Wir können aber davon ausgehen, dass ihm von zahllosen Stichen und Zeichnungen her, die Weimarer Goethenhäuser – und vor allem das Gartenhaus – vertraut waren. Denn „kaum ein Winkel unserer deutschen Erde“, so Hans Wahl, „ist so oft gezeichnet, gestochen, radiert und lithographiert worden.“<sup>32</sup>



{ 23 }

{ 23 }  
„... Vor der Stadt, von  
zwei Linden fast ver-  
deckt, lag das unschein-  
bare weiße Haus ...“

*Eckermann*, „das beste deutsche Buch, das es gibt“, mit Stifters *Nachsommer* in einem Atemzug nennt.<sup>30</sup> Der Goetheverehrer Stifter kannte mit Sicherheit die *Gespräche* – die ob ihrer Beliebtheit oftmals direkt unter Goethes Werken eingeordnet wurden und darunter

-, '... Vor der Stadt, von zwei Linden fast verdeckt, lag das unscheinbare weiße Haus ...' so könnte die Beschreibung eines Hauses bei Adalbert Stifter beginnen.“<sup>33</sup> Paul Schmitthenners Versuch, Stifters Hausbeschreibungen zu charakterisieren, entpuppt sich beim Anblick des Goethe Gartenhauses überraschend genau als Beschreibung eben jenes Gartenhauses. Wenn man von der Stadt kommend, am Shakespeare Denkmal vorbei in das Ilmtal hinuntersteigt und über die kleine Brücke gehend das Gartenhaus entdeckt – es plötzlich auf freiem Feld vor sich hat – wird der Blick nur durch zwei große Bäume behindert. Leicht nach links aus der Mitte versetzt, cirka 10 Meter vom Haus entfernt, ragen sie ins Blickfeld hinein – und verdecken fast, „das unscheinbare weiße Haus.“ Nur wenige Seiten später findet sich in Schmitthenners »Das deutsche Wohn-

<sup>29</sup> Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, op. cit., S. 90

<sup>30</sup> „Wenn man von Goethes Schriften absieht und namentlich von Goethes Unterhaltungen mit Eckermann, dem besten deutschen Buche, das es gibt: was bleibt eigentlich von der deutschen Prosaliteratur übrig, das es verdiente, wieder und wieder gelesen zu werden? Lichtenbergs Aphorismen, das erste Buch von Jung-Stillings Lebensgeschichte, Adalbert Stifters *Nachsommer* und Gottfried Kellers *Leute von Seldwyla*, – und damit wird es einstweilen am Ende sein.“ Friedrich Nietzsche: *Menschliches – Allzumenschliches*, § 109 – *Der Schatz der deutschen Prosa*

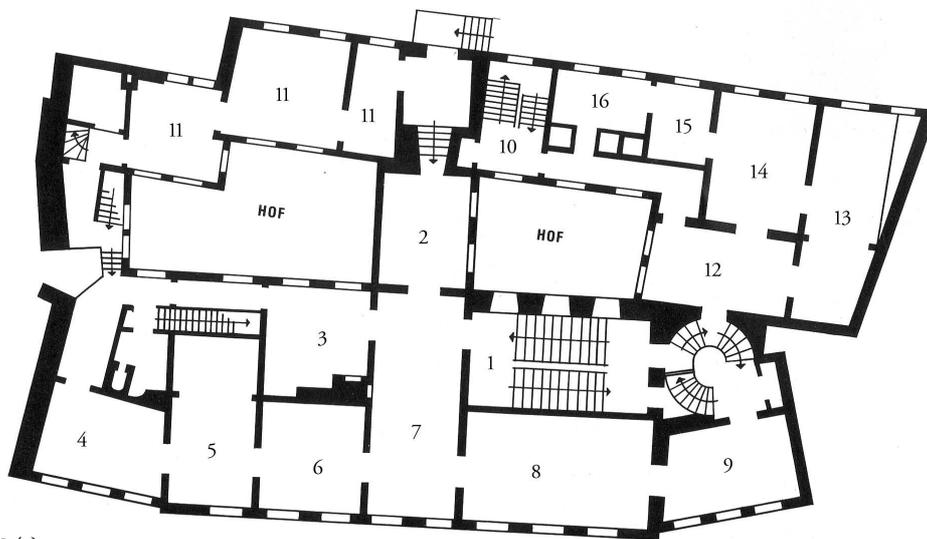
<sup>31</sup> Regine Otto: Nachwort, in: Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, op. cit., S. 679

<sup>32</sup> Hans Wahl: *Goethes Gartenhaus*, Weimar, 1926, S. 5

<sup>33</sup> Paul Schmitthenner: *Baugestaltung – Das deutsche Wohnhaus*, Stuttgart, 1950 (III. Auflage), S. 5

haus« eine Fotografie eben jenes Gartenhauses. Aufgenommen nicht aus frontaler Stellung, in der die beiden Bäume einen Teil des Hauses verdecken würden, sondern leicht über Eck und von großer Entfernung fotografiert. Warum Schmitthenner, der Stifters (*Rosen*)häuser und das kleine Gartenhaus in Weimar im Kontext seines *Deutschen Wohnhauses* miteinander verknüpft, dann darauf verzichtet, dem Stifter untergeschobenen Satz den Beweis im Foto nachzuliefern, bleibt un-

Der einfache und schmucklose Baukörper mit dem hohen Dach, die Pflanzengitter und die Lage weit vor der Stadt – das Gartenhaus ist in seinen Attributen dem *Rosenhaus* verwandt. Doch wie sieht es, abgesehen von den griechischen Plastiken des Treppenhauses, mit der Verwandtschaft des inneren *Rosenhauses* mit Goethes Haus am Frauenplan aus? Bei einem Besuch wird man, neben jenen Plastiken, bereits im Treppenhaus von dessen himmlischer Öffnung – einem ovalen



{ 24 }



{ 25 }

klar. Vielleicht war ihm dieser Zusammenhang nur unterbewusst klar? Vielleicht war ihm selbst aber auch nur allzu bewusst, dass er, als er Stifter eben jenen Satz in den Mund legte, nur seinen eigenen Eindruck des Goethe Gartenhauses vermittelte? Ich persönlich halte seine Verknüpfung von *Rosen-* und Gartenhaus jedoch nicht für falsch, und auch nicht für unberechtigt. Natürlich kann das winzige Weimarer Häuschen nicht das einzige Vorbild für Stifters *Rosenhaus* gewesen sein. Doch wie bereits bei der Besprechung des *Eckermanns* angedeutet, wäre es vorstellbar, dass Stifter eine Mischung aus beiden Weimarer Dichtershäusern vor Augen hatte. Dabei muss das Gartenhaus als Vorbild für das Äußere des *Rosenhauses* gelten, dessen Inneres eine Adaption von Goethes Stadtvilla darstellt.

Oculus – überrascht. Sollte dies eine gemalte Antizipation der gläsernen Decke des Treppenaufgangs im *Rosenhaus* sein? Bei Goethe ist es die Götterbotin Iris die durch den imaginären Himmel schwebt, im *Rosenhaus* dringen die realen Strahlen der Sonne durch die Öffnung im Dach. Der Treppe (1) folgend, oben angekommen – genau wie im *Rosenhaus* liegen fast alle repräsentativen und zum Wohnen bestimmten Räume in der Bel Etage – findet man sich im größten Saal des Hauses wieder. Daran schließen sich in einem Rundgang die verschiedensten, unterschiedlich gestalteten Räume, mit ihren jeweiligen Funktionen an: das Büstenzimmer (2), das Esszimmer (3), das große Sammlungszimmer (4), und über den Majolikensaal (5) und das Deckenzimmer (6) – hier stellte Goethe seine graphische Sammlung aus –

{ 24 }

*Grundriss Goethehaus am Frauenplan in Weimar*

{ 25 }

*Treppenaufgang*

gelangt man zurück zum großen Saal: das Gelbe Zimmer (7). Hier empfing Goethe vor allem die größeren Gesellschaften. Daneben liegen Junozimmer (8) – Musiksalon – und Urbinoraum (9) – der Goethe zum Empfang diente. Dieser repräsentative Rundgang erinnert an Risachs und Heinrichs Rundgang vom Marmorsaal kommend durch Biblio-

den Innenhof seiner Villa Urbana. Doch überraschen, neben diesen wenigen Unterschieden, vor allem die Gemeinsamkeiten zwischen dem Dichterhaus in Weimar und dem erdichteten Landhaus in Oberösterreich. Auf das völlige Fehlen von Toiletten- und Badräumen in beiden Häusern möchte ich, dabei lieber gar nicht eingehen.



{ 26 }



{ 27 }

{ 26 }  
Heinrich Müller,  
Goethehaus am  
Frauenplan, um 1830

{ 27 }  
J.W. Roux,  
Goethe Gartenhaus,  
um 1820

thek, Leseraum und Bildersaal dahin auch zurückkehrend. Und ebenso wie das *Rosenhaus* ist auch Goethes Innenstadtpalais zweigeteilt. Abseits der repräsentativen Räume finden sich hier die Schlafgemächer. Wie in Risachs Wohnhaus verfügt dieser Teil über ein zweites weniger repräsentatives Stiegenhaus (10). Und innerhalb dieses Traktes sind drei Räume (11) – wie im *Rosenhaus* – für die weibliche Entourage Goethes, Christiane und ihre Schwester, reserviert. Wenn es aber in diesen Damengemächern ein geheimes Zimmer – dem *Rosenzimmer* ähnlich – gegeben haben sollte, so wurde es bis heute noch nicht gefunden. Und während Risach seine privaten Gemächer in den repräsentativen Rundgang integriert, trennt Goethe seine Schlaf- und Arbeitsräume strikt davon. Gestaltet diese aber ebenso als Rundgang: Vorzimmer (12), Bibliothek (13), Arbeits- (14) und Schlafzimmer (15) sowie Dienerkammer (16) – und zurück zum Vorraum. Der Lage ist es wohl geschuldet, das Goethe, anders als Risach, keine repräsentative Kutschenvorfahrt besitzt. Diese verlegt Goethe aber geschickt in

Stifter gestaltete in seinen Romanen oft Orte und Gegenden, in denen er nie gewesen ist. »Abdias« spielt im Atlasgebirge, »Brigitta« in der ungarischen Puszta und »Zwei Schwestern« am Gardasee. Damit sich Stifter in das unbekannte Terrain einfühlen konnte, soweit wissen wir aus Briefen, bediente er sich intensiv bei Büchern und Berichten, sowie bei Kupferstichen und Gemälden.<sup>34</sup> Für das *Rosenhaus* und das *Nachsommerleben* Risachs, so meine These, bediente sich Stifter bei Goethe. Nicht bei seinem Werk, sondern bei seinem Leben, wie es von Eckermann beschrieben und in unzähligen Stichen und Gemälden seiner Häuser niedergelegt wurde. Im doppelten Sinne war Goethes Leben dabei für Stifter unbekanntes Terrain. Wie bereits erwähnt, kannte Stifter Goethes Wahlheimat Weimar nicht aus eigener Anschauung. Er kannte aber darüber hinaus auch nicht Goethes Leben. Natürlich, er kannte die Daten, doch kannte Stifter nichts von der Art und Weise des Lebens eines Weimarer Ge-

<sup>34</sup> Dietmar Grieser: Stifiers Rosenhaus und Kafkas Schloß, op. cit., S. 31

heimrates. Stärker noch als räumliche oder zeitliche Distanzen sind es Stifters Lebensumstände, die ihn von Goethe trennen. Wenn dieser in den »Wahlverwandtschaften« das *nachsommerliche* Anwesen und Leben des Paares Eduard und Charlotte schildert, muss er weniger entwerfen, als dass er abbildet. Goethe ist Teil dieses Lebens; kannte die Welt, die er darstellte. Ganz im Gegensatz zu Stifter – dieser führte eine Existenz im Prekären. Nach dem Studienabbruch ein Leben in unfreiwilliger Boheme. Immer begleitet von finanziellen Engpässen, dabei über Jahre unentschieden, ob er Maler oder Schriftsteller werden soll, wie im Leben allgemein. Im Alter von 43 Jahren erhält er erstmals eine dauerhafte Anstellung, als *k.u.k.* Beamter. Doch reicht das Gehalt kaum; Stifters Leben ist ein Leben auf Kredit. Fress- und Trinksucht, Depressionen, ein Nervenleiden, Leberzirrhose, dazu der schwindende Erfolg: der Autor des *Nachsommers* musste sich alles erträumen, was er beschreibt. Seine *Nachsummerwelt* ist der Fluchtpunkt einer zerrissenen Existenz. Eine Gegenwirklichkeit zum eigenen Leben. Immer verbunden mit der Hoffnung, seine eigene traurige Existenz möge gegen Ende noch etwas von der Milde des *Nachsommers* annehmen. So lesen wir es in seinen Briefen an den Verleger Heckenast: „Die Kinder [...] müssten in der Welt draußen sein, müssten sich dort herum thun, müssten dort glücklich sein, und dürften uns *Nachsummeres* öfter besuchen.“<sup>35</sup> Das schreibt der kinderlose Stifter 1859. Er hält die Lebensweise der *Nachsummerer* für sich und seinen Freund, den Verleger, für durchaus möglich. In einem früheren Brief träumt Stifter gar „davon, sich sein Autorenhonorar in Westbahnaktien auszahlen zu lassen.“ Wie sich Risachs Reichtum auf Aktienbesitz

<sup>35</sup> Brief an Heckenast vom 29.11.1859, zitiert nach: Klaus-Detlef Müller: Utopie und Bildungsroman – Strukturuntersuchungen zu Stifters »Nachsummer«, aus: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Jg. 1971, Nr. 90, S. 203



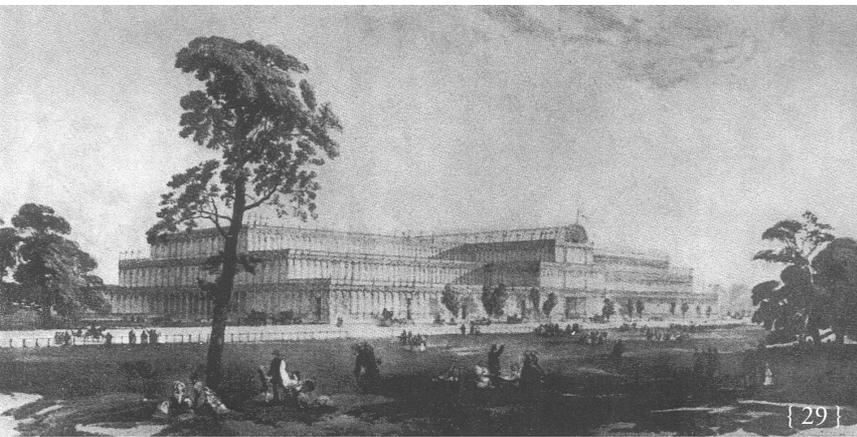
gründet, so hofft auch Stifter „durch deren Kursgewinn eine zulängliche Rente für ein *nachsommerlich* geruhames Dasein zu erhalten.“<sup>36</sup> Wie sehr sich Stifter selbst noch 1866 – zwei Jahre vor seinem Tod – jener Selbsttäuschung hingeben konnte, für ihn, den Erschaffer des *Nachsommers*, sei ein solcher noch möglich, zeigt ein weiterer Brief an Heckenast. Seine Frühpensionierung steht kurz bevor: „Jetzt kann ich ohne Sorge und nur in Berührung mit edlen Menschen, die ich mir suche, und in der Erhabenheit der Natur meinen höheren Bestrebungen und

{ 28 }

*Stifter im letzten  
Lebensjahr*

<sup>36</sup> nach einem Brief an Heckenast vom 29.2.1856, in: Klaus-Detlef Müller: Utopie und Bildungsroman, op. cit., S. 202

meinen teuren und mich lohnenden Arbeiten leben. Mein *Nachsommer* hat begonnen.<sup>37</sup> Zu jenem Zeitpunkt hatte die Leberzirrhose den einst stattlichen Mann bereits bis zur Unkenntlichkeit ausgezerrt. Und aus der Schaffenskrise, die den Verrissen des *Nachsommers* von 1857 folgte, befreite er sich in jener Zeit nur mühsam, um dann mit seinem »Witiko« 1867 noch katastrophaler zu scheitern.<sup>38</sup> Am Schluss setzt Stifter seinem Leben eigenhändig ein Ende. Der Zugang zu seinem selbst geschaffenen Paradies blieb ihm verwehrt.



Doch es ist nicht nur Stifters Leben, das ein anderes als das des Weimarer Geheimrates ist. Es sind nicht nur die persönlichen Welten, die beide trennen, sondern auch die Geschichte hat entscheidende Brüche zwischen ihre Existenzen gelegt. Am sinnfälligsten wird dies vielleicht in der einfachen Tatsache, dass wir von Goethe keine fotografische Abbildung besitzen – von Stifter jedoch schon. Die Fotografie und die Eisenbahn liegen zwischen Goethe und Stifter. Beide Techniken traten ihren Siegeszug erst in den Jahren nach Goethes Tod an; und veränderten die Welt nachhaltig. Die neue Welterfahrung, die durch Fotografie und Eisenbahn eintrat, ist, so Wolfgang Matz, die

Erfahrung vom „Engwerden der Welt“. Für ihn ist es „die zentrale Erfahrung des neunzehnten Jahrhunderts, die in anderen Formeln Entzauberung der Welt, Anbruch der Moderne oder das bürgerliche Zeitalter heißt.“<sup>39</sup> Das architektonische Pendant; der gebaute Spiegel jener Zeit ist Joseph Paxtons Kristallpalast für die erste Weltausstellung 1851 in London; und es ist die Institution der Weltausstellung, welche das Zusammenrücken der Welt offen sichtbar macht. Dabei beherbergt Stifters *Rosenhaus* eine Weltausstellung im Kleinen; es ist der erdichtete Kristallpalast. Man denke nur an all die kunstgewerblichen Gegenstände, die Risach herstellen lässt, dazu die umfängliche Kunstsammlung und in der Bibliothek das Wissen der Welt. Heinrich, dessen Romanexistenz sich darin zu erschöpfen scheint, dies alles in sich aufzunehmen – ein Dasein allein der Bildung wegen – muss das *Rosenhaus* nicht mehr verlassen, um die Welt kennen zu lernen. Man schickt ihn zwar am Ende des Buches noch auf eine fast zweijährige Reise durch Europa. Doch er kann da nichts Neues, ihm Unbekanntes mehr entdecken. So braucht Stifter für die Schilderung dieser Fahrt nicht einmal eine ganze Seite seines riesigen Romans – sondern gerade einmal 24 Zeilen.<sup>40</sup> Während Goethes Italienreise den Dichter fast ein Leben lang prägt und ihn zu seiner Klassik hinführt, so ist Heinrich auf seiner Bildungsreise nur noch wenig mehr als ein moderner Tourist. Der „offene Erfahrungsraum“ der Goethezeit hatte sich in die „feste, sichere Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft“ verwandelt.<sup>41</sup> Damit einher gingen Trivialisierung und Verflachung. Und die demokratische Nivellierung bzw. Vermassung ließ dabei den Status des Künstlers und des Kunstwerkes nicht unangetastet. Mit dem Wegfall der traditionellen gesellschaft-

<sup>37</sup> Brief an Heckenast vom 22.1.1866, zitiert nach: Wolfgang Matz: 1857 – Flaubert Baudelaire Stifter, op. cit., S. 351

<sup>38</sup> Wolfgang Matz: 1857 – Flaubert Baudelaire Stifter, op. cit., S. 352

<sup>39</sup> ebd. S. 16

<sup>40</sup> Adalbert Stifter: Der Nachsommer, op. cit., S. 765f.

<sup>41</sup> Wolfgang Matz: 1857 – Flaubert Baudelaire Stifter, op. cit., S. 338

lichen Hierarchien verlor der Künstler jenen Ort, den er über Jahrhunderte innegehabt hatte. Die Frage nach der Möglichkeit künstlerischer Produktion innerhalb einer neuen bürgerlichen Umwelt durchdringt ab nun die Werke der Kunst.<sup>42</sup> – Und es sind die Werke der Moderne, die eine Antwort zu formulieren suchen. 1857 veröffentlichen Stifter, Flaubert und Baudelaire ihre jeweiligen Antworten. Im Falle Stifters trat der gefühlten Verflachung und Nivellierung noch das Element der Verrohung der Gesellschaft hinzu. Die Unruhen der bürgerlichen Revolution von 1848 ängstigten ihn so sehr, dass er die Großstadt Wien umgehend verließ und sich nach Linz zurückzog. Den Dichter der Ordnung und des *sanften Gesetzes* verunsicherte die Bereitschaft und die Lust zur Revolte, zum Chaos. Stifter gehört zwar, ebenso wie Richard Wagner oder Gottfried Semper, zum Lager der bürgerlichen Liberalen, doch anders als sie, hätte er niemals für einen gewaltsamen Umsturz auf den Barrikaden gestanden. Die bürgerlichen Exzesse – Verflachung und Verrohung – erschreckten Stifter zutiefst und in seinem *Nachsommer* versucht er daraufhin „eine gleichsam vorbürgerliche Alternative zur bürgerlichen Realität plausibel zu machen.“<sup>43</sup> Seinen Risach drängte es in der Jugend zur bildenden Kunst und zu Mathilde. Er muss jedoch in der bestehenden bürgerlichen Ordnung einen anderen Weg einschlagen. Er fügt sich in Bezug auf Mathilde, ebenso wie in der Wahl einer beruflichen Laufbahn. Im Staatsdienst erfährt Risach dann zwar einen rasanten Aufstieg, der ihm später auch erst den Ankauf eines Landgutes möglich macht. Frühzeitig erkennt er aber den Verlust von wirklicher individueller Erfahrung innerhalb seiner Tätigkeit für die moderne Nation. Es ist die „feste, sichere Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft“, die mit Risachs Subjektivität

kollidiert. Er bricht daraufhin aus der Herde aus und zieht sich aus Wien auf sein *Rosenhaus* anwesen zurück, um hier endlich seinen künstlerischen Ambitionen nachgehen zu können. Er schert aus der Masse, dem Ornament der Moderne aus; um nun noch, fernab der Welt, wenigstens den *Nachsommer* seines Lebens, gemeinsam mit der zu ihm zurückgekehrten Mathilde, genießen zu können. Mit der Risacherzählung des *Nachsommers* gelingt Stifter so nicht nur die Darstellung der modernen bürgerlichen Gesellschaft, sondern gleichzeitig also auch deren Kritik. Denn mit dem *Rosenhaus* stellt er dieser Gesellschaft ein Idealbild dessen entgegen, wohin sich die Moderne seiner Meinung nach entwickeln müsste. Damit gelang ihm die Definition eines bis heute gültigen Vorbildes bürgerlicher Kultur – und von deren Architektur.



Stifter schuf dieses Vorbild in Nachbildung des Lebens von Goethe und er selbst „glaubte, als ein Letzter den *Nachsommer* des deutschen Idealismus zu leben.“<sup>44</sup> Doch die Zeiten Goethes waren vorüber und Stifter gehörte bereits einer anderen Epoche an. Sein Vater, Johann Stifter, war Leineweber. Nebenbei bewirtschaftete er ein kleines Gut. Mit der Industrialisierung hatten die Stoffe

{ 29 }

*Kristallhaus /  
Rosenpalast*

{ 30 }

*Stifters Geburtshaus  
in Oberplan*

<sup>42</sup> ebd. S. 17f.

<sup>43</sup> ebd. S. 338f.

<sup>44</sup> ebd. S. 345

aus England innerhalb kürzester Zeit jedoch eine Konkurrenz geschaffen, die den Vater dazu trieb von der Produktion auf den Handel zu wechseln. Er verließ damit die traditionelle Wirtschafts- und Lebensweise – und aus einer langen Kette von Handwerkern musste er notgedrungen ausbrechen; sich selbst einen anderen Beruf wählen.<sup>45</sup> Es waren sichtbar andere Zeiten angebrochen. Aber Stifter wollte das nicht wahrhaben. Dabei hatte bereits Heinrich Heine – 1824 – Goethe besucht und schrieb darüber: „Es ist nur noch das Gebäude, worin einst Herrliches geblüht.“<sup>46</sup> Später – 1833 – wird Heine dann von der „Endschaft der `Goetheschen Kunstperiode`“ sprechen.<sup>47</sup> Stifter blieb all dem gegenüber taub. Konnte oder wollte es nicht sehen. Dem zeitgenössischen Leser des *Nachsommers* blieb es jedoch kaum verborgen. „Drei starke Bände! Wir glauben nichts zu riskieren, wenn wir demjenigen, der beweisen kann, daß er sie ausgelesen hat, ohne als Kunstrichter dazu verpflichtet zu sein, die Krone von Polen versprechen.“<sup>48</sup> Das schreibt der Rezensent Friedrich Hebbel über den *Nachsommer*. Es war ein Totalverriss. Und der *Nachsommer* lag wie Blei in den Regalen der Buchhändler. Zu Zeiten seines Erscheinens – in der Zeit von Fotografie, Eisenbahn und Industrialisierung – konnte der *Nachsommer* nicht verstanden werden; er wurde es vielleicht „nicht mehr“ oder auch „noch nicht“. Die Euphorie für eine neue, anbrechende Zeit verdeckte das

Bewusstsein für Stifters Kritik der Verhältnisse. Seit dem sind nun 150 Jahre vergangen. „In einer so langen Frist pflegt an ein Dichterwerk ein Augenblick heranzutreten, in dem es stirbt. Es kann sich nach diesem Tod zu einem neuen Leben erheben und in diesem viele Menschengeschlechter überdauern: aber es muss einmal jenen Übergang erleiden, der dem Tod eines lebenden Wesens gleicht.“ Und mit Bezug auf die beiden Spätwerke Stifters, den *Nachsommer* beziehungsweise den »Witiko«, konnte Hugo von Hofmannsthal schon 1925 schreiben: „Sie schienen beide dem Tode am nächsten, genau in dem Augenblick, als sie der Welt übergeben wurden.“ Zu Zeiten seines Erscheinens als altväterlich und beschränkt totgesagt, war die Faszination am *Nachsommer* mehr als 70 Jahre später geradezu überwältigend. Er hatte sich, so Hofmannsthal, „zu einem immer höheren wirksameren Leben stetig und unaufhaltsam gehoben.“<sup>49</sup>

Die Verehrung die Stifter zu Beginn des 20. Jahrhunderts entgegen gebracht wurde, erhält er vor allem für das im *Nachsommer* geschaffene Bild einer utopischen Gemeinschaft. Diese ist vor allem, wie bereits gezeigt, an Goethe und seiner Zeit orientiert, doch tatsächlich handelt es sich im Gegensatz dazu um eine nachrevolutionäre Gesellschaft. Die feudalen Eigentumsverhältnisse der Goethezeit sind aufgelöst und allen sind die bürgerlichen Freiheiten von 1848 gewährt – ohne das die Schattenseiten der bürgerlichen Epoche, Trivialisierung und Verelendung, auch nur den geringsten Einfluss auf das *Nachsommergut* hätten. Die so geschaffene Verklärung der Welt *um 1800* macht den Erfolg des *Nachsommers* im 20. Jahrhundert aus. Und nur als von ihrem gesellschaftlichen Kontext befreite, konnte die Architektur Goethes zum Urbild der bürgerlichen Bau-

---

<sup>45</sup> Johann Stifter wurde Händler und war oft auf Reisen. Adalbert sah seinen Vater selten. Eckermann, so lesen wir in der Einleitung der »Gespräche mit Goethe« teilte Stifters Schicksal. Auch sein Vater betrieb Handel, der „ihn veranlasste, häufig von zu Hause abwesend zu sein.“ (Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe, op. cit., S. 12) Vielleicht ist diese gemeinsame Erfahrung ausschlaggebend für die spätere Orientierung auf Übeväter? Risach in Stifters Roman, Goethe in Eckermanns Leben.

<sup>46</sup> Fritz Mende (Hg.): Heinrich Heine: Briefe in einem Band, Berlin Weimar, 1978, S. 80

<sup>47</sup> Klaus Briegleb (Hg.): Heinrich Heine: Sämtliche Schriften (Band 3), München, S. 360

<sup>48</sup> zitiert nach: Wolfgang Matz: 1857 – Flaubert Baudelaire Stifter, op. cit., S. 361

---

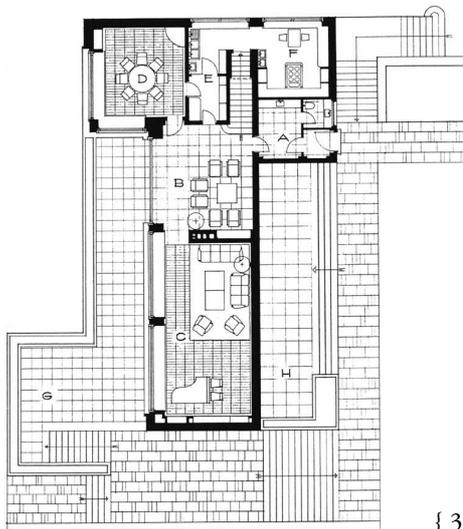
<sup>49</sup> Hugo von Hofmannsthal: Stifters Nachsommer, op. cit., S. 799

kunst um 1900 werden. Angefangen bei Paul Schultze-Naumburg, der im zweiten Band seiner Kulturarbeiten die Pforte zu Goethes Garten präsentiert; gefolgt von Paul Mebes 1908 veröffentlichtem »Um 1800«, in dem sich eine Fotografie des Gartenhauses wiederfindet; bis hin zur Architekturzeitschrift »Unser Heim«, die das unscheinbare Weimarer Haus im Ilmpark auf der Umschlagseite ihres ersten Hefts abbildet. Der dazu gehörige Text lautet: »Hier entstand ein Haus, das uns heute, ein Jahrhundert später, als das Idealwohnhaus erscheint. Goethes Geist, vollendet klar und formvoll, nahm hier sichtbare Gestalt an. Möchten wir ebenso

»Das deutsche Wohnhaus« seine Bürgerhäuser selbstbewusst in eine Reihe mit Goethes Häuschen. – Die *Um-1800*-Bauströmung jener Jahre, ihre Goethebegeisterung, waren aber nicht nur Attribute der traditionellen Richtung der Architektur. Über Erich Mendelsohn, einen der führenden deutschen Exponenten des modernen Bauens, und sein eigenes *Haus am Rupenhorn* schrieb zum Beispiel Amédée Ozenfant: »Dies ist das Haus eines Goethe von 1930«<sup>51</sup> Er hätte dies nicht schreiben können, wenn es Stifter 1857 nicht gelungen wäre, die Verbindung der gesellschaftlichen Wirklichkeit einer industrialisierten Moderne

{ 31 }

- A...Garderobe
- B...Halle
- C...Musikzimmer
- D...Esszimmer
- E...Anrichte
- F...Küche
- G...Terasse
- H...Terasse



{ 31 }



{ 32 }

recht bauen und unser Heim mit dem Geist füllen, der auch seinen Gästen guten Mut beschert!<sup>50</sup> In diesem Sinne wurde das Goethehaus und die Architektur *um 1800* auch von vielen, weiteren Autoren zum Vorbild modernen Bauens stilisiert. Bereits 1904 hatte Tessenow das kleine unscheinbare Haus im Weimarer Ilmpark gezeichnet und für seine Siedlung in Hellerau daraus Elemente abstrahiert. Von ihm finden sich auch Innenraumstudien des Goetheschen Stadtpalais. Und Paul Schmitthenner stellt – noch 28 Jahre nach Tessenow – unter dem Titel

mit der Kultur der Goethezeit plausibel zu machen. Der Preis des *Rosenhauses* war dafür die vollkommene Missachtung dessen, dass auch die Kultur Goethes sich nur einer ihr eigenen gesellschaftlichen Realität verdankte. »Der größte Raum dieses Hauses ist der Musik gewidmet, die Halle vereinigt die Malerei, durch die Bücher denkt die ganze Welt hierher, überall ist die Natur großzügig eingeladen.«<sup>52</sup> – Das *Haus am Rupenhorn* ein *Rosenhaus* der Klassischen Moderne.

{ 32 }

- Erich Mendelsohn,
- Haus am Rupenhorn,*
- Berlin

<sup>50</sup> zitiert nach: Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg, op. cit., S. 124

<sup>51</sup> Erich Mendelsohn: Neues Haus – Neue Welt (Mit Vorworten von Amédée Ozenfant und Erwin Redslob und einem Nachwort zur Neuausgabe von Bruno Zevi), Berlin, 1997 [Reprint der Ausg.: Berlin, 1932], o.S.

<sup>52</sup> ebd. o.S.

~~~~~

MICHEL FOUCAULT

Der *Nachsommer* – 1857 – war für Stifter ein Misserfolg. Der zeitgenössische Leser konnte darin nichts als Langeweile erkennen. Und die Kritik ging daraufhin nicht eben zimperlich mit dem Werk um. Und obwohl ihm sein Freund und Verleger Gustav Heckenast treu blieb, bildete der ausbleibende Erfolg des *Nachsommers* wohl den traurigen Anfang von Stifters Ende. Und so war es erst den Nachgeborenen auferlegt, die wirkliche Bedeutung von Stifters Epos heraus zu stellen. Friedrich Nietzsche ordnete den *Nachsommer* dann auch gleich unter die wenigen Werke deutscher Literatur nach Goethe ein, die es verdienten, „wieder und wieder gelesen zu werden“.¹ Und Hugo von Hofmannsthal empfand den *Nachsommer* als „sehr bedeutend im deutschen geistigen Leben.“ Er hätte darin – im *deutschen Geistesleben* – gar „eine Bedeutung von der höchsten Besonderheit“ urteilte Hofmannsthal.² Der Wiener Poet und Ästhet und der deutsche Philosoph waren sich einig – doch was faszinierte die beiden Exegeten so über alle Maßen an dem Roman der Langeweile? Was konnten sie entdecken, das Stifters Zeitgenossen noch nicht erfassten?; und auch bis heute noch nicht von allen Lesern gefunden wird. Ich möchte dafür hier eine Lesart vorschlagen, die nicht nur Nietzsches und Hofmannsthals Begeisterung für Stifter erklären hilft, sondern darüber hinaus eine heutige Rezeption des *Nachsommers* als unbedingt lohnend empfiehlt.

Meine These ist, dass Nietzsche im *Nachsommer* die Vorwegnahme seines Diktums erkannte, dass das Dasein nur als ein Ästhet-

isches zu rechtfertigen sei.³ Die Stiftersche Erzählung diene dabei – so mein Ansatz – dem Philosophen als literarische Spiegelung seiner eigenen Idee, dass eine Existenz nur lohnend sei, wenn sie als Kunstwerk überhöht wird. Will heißen, wenn das eigene Leben selbst so gestaltet ist, dass es Anderen zum Vorbild dient. Es ist also die *Grammatik eines richtigen Lebens*, deren Formulierung Nietzsche im *Nachsommer* spürte.⁴ Das *Rosenhaus* und der dazugehörige Vierkanter – der Aspermeierhof –, im Roman explizit auch als Mustergut beschrieben, werden unter Nietzsches Perspektive zur Lehranstalt für den Menschen der Zukunft, für den neuen Menschen, den *Übermenschen*. Was von Stifters Zeitgenossen also lediglich als rückständige Lebensweise innerhalb bildungsbürgerlicher Lebensformen missverstanden wurde, wird von Nietzsche als faszinierender Lebensentwurf der Zukunft gedeutet. Von den *Nachsommer*experten haben fast alle Nietzsches Lesart ignoriert. – Was auch mit dem Missverständnis zu tun haben mag, dem Nietzsche selber ausgesetzt war. – Es ist aber das Verdienst der neuen Untersuchung von Wolfgang Matz »1857«, erstmals umfassend Stifters Wirkungen auf Nietzsche darzulegen. Nach Matz bildete für Nietzsche „das künstliche Paradies in der sittsamen Provinz des *Nachsommers* ein Gegenbild, ein modernes Gegenbild zu allem, was er als Kritiker des Jahrhunderts verwarf.“ Für Nietzsche, so Matz, ein Jahrhundert, dessen Kunst und Kultur krank seien; ganz im Gegensatz noch zum 18. Jahrhundert: Goethe lebte „in einer Epoche, die für Nietzsche noch nicht das Stigma der Krankheit trug.“ Und Matz urteilt: „Stifters *Nachsommer* war ihm

¹ Friedrich Nietzsche: *Menschliches – Allzumenschliches*, 1879, § 109 – *Der Schatz der deutschen Prosa*

² Hugo von Hofmannsthal: *Stifters Nachsommer*, in: Adalbert Stifter: *Der Nachsommer* (Mit einem Essay von Hugo von Hofmannsthal), Frankfurt, 1982 (Insel Verlag), S. 793

³ Hansdieter Erbsmehl: Harry Graf Kessler. Mittler einer nietzscheanischen Kultur im Deutschen Kaiserreich, in: K. Buchholz, R. Latocha, H. Peckmann, K. Wolbert (Hg.): *Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900* (in 2 Bänden), Darmstadt, 2001, Bd. II, S. 51ff.

⁴ Wolfgang Matz: *1857 – Flaubert Baudelaire Stifter*, Frankfurt am Main, 2007, S. 316

[Nietzsche] das einzige Werk seiner eigenen Zeit, das frei war von diesem Stigma.“⁵ Die Hysterie der Moderne – nach Nietzsche, die Krankheit des 19. Jahrhunderts; sie ist aus dem *Nachsommer* getilgt. Und Stifters Längen verwandeln sich unter seinen Blicken in eine Form höherer Langeweile; in eine *heilende Langeweile*. Der Gedanke Blaise Pascals, „daß das ganze Unglück des Menschen allein darin liegt, daß er nicht ruhig in einem Zimmer bleiben kann“⁶, verbindet sich so für Nietzsche mit Stifters *sanftem Gesetz*. Die Bewohner und Gäste des *Rosenhauses* – sie „bleiben ruhig in ihren *Zimmern* und sind glücklich dabei.“⁷

Aber warum fanden Stifters Zeitgenossen darin keine Erfüllung? – Das 19. Jahrhundert, auch als das bürgerliche Jahrhundert bezeichnet, war geprägt durch Trivialisierung. Die großen geschichtlichen Entwürfe zerfielen nach der Revolution – 1789 erstmals, 1848 endgültig – und die technischen Entwicklungen – Eisenbahn und Fotografie vorneweg – schnürten die Welt zusammen. Der Entzauberung und dem Substanzverlust des Lebens begegneten Kunst und Kultur mit dem Imaginären, dem Romantischen – kurz: in „der medialen Verdopplung und Ersetzung der Wirklichkeit“⁸. Die rationalisierte Welt der Moderne war selbst langweilig geworden – im Spektakel der Weltausstellungen und in den Vergnügungen des Praters und der Luna-Parks suchte sich die Zeit aus ihrer

Langeweile zu befreien.⁹ Stifter dagegen passte seine „Helden“ dem glanzlosen Leben seines Jahrhunderts an. Sie fanden gerade in den *Zimmern* und „langweiligen“ Beschäftigungen des *Rosenhauses* jene Erfüllung, „die alle romantischen Helden vergeblich in der Ferne gesucht“ hatten.¹⁰ So bot Stifter mit seiner *höheren Langeweile* ein Gegenmittel zur Langeweile der Epoche. Seiner Zeit blieb es jedoch verwehrt, Stifters Langeweile als eine höhere Form des eigenen Schicksals zu erkennen. Und es musste erst der *Umwerteter aller Werte* kommen, bevor die Möglichkeiten des Stifterschen Lebensentwurfs bemerkt wurden.

Nietzsche glaubte fest daran, dass die Kunst im Stande sei, das Problem der Modernität zu lösen – und im Gesamtkunstwerk Richard Wagners erkannte er mit dem *Ritus* die dafür entscheidende Kraft der Kunst. In einer Welt, in der „Gott tot ist“¹¹, schafft allein die Ritualisierung den einzig denkbaren, sinnstiftenden Überbau. Sie allein verklärt auch noch die langweiligste Existenz zum Kunstwerk. Und das ist es dann auch, was Nietzsche im *Nachsommer* entdeckt. Hier ist alles ritualisierte Form – die ihren stärksten Ausdruck in der Architektur des *Rosenhauses* erfährt. Die unzähligen Räume – die in ausufernden Beschreibungen ihrer Qualitäten und Funktionen geschildert werden – dienen in ihrer ritualisierten Benutzung eben genau dazu, die Langeweile des *Nachsommerlebens* ästhetisch zu überhöhen. Hier hat alles und

⁵ ebd. S. 383f. – „das künstliche Paradies in der sittsamen Provinz des *Nachsommers*“ ... Matz verbindet hier sprachlich Charles Baudelaires berühmte Abhandlung über das Rauschgift »Die künstlichen Paradiese« und Gustave Flauberts »Madame Bovary« (Untertitel: »Die Sitten der Provinz«) mit Stifters *Nachsommer*. Der Vergleich mit den beiden französischen »Skandalautoren« eröffnet ihm dabei eine Lesart des *Nachsommers*, als Roman der beginnenden literarischen Moderne.

⁶ Blaise Pascal: Gedanken, zitiert nach: Wolfgang Matz: 1857, op. cit., S. 383

⁷ Wolfgang Matz: 1857, op. cit., S. 383

⁸ ebd. S. 383

⁹ Rem Koolhaas erzählt in seinem »Delirious New York« die Geschichte vom Besuch Maxim Gorkis im Luna Park auf Coney Island, *dessen monströse Kultur* der entgeisterte Besucher in der Reportage »Das Königreich der Langeweile« artikuliert: »Es ist als ob sich die Langeweile, vor Abscheu gegen sich selbst verendend, in bedächtiger Agonie im Kreise dreht...« Damit, so scheint mir, hat Gorki die monoton bewegte Aussichtslosigkeit der Situation im Vergnügungskarussell aufs trefflichste beschrieben. (Rem Koolhaas: Delirious New York – Ein retroaktives Manifest für Manhattan, Aachen, 2002 (II. Auflage), S. 61)

¹⁰ Wolfgang Matz: 1857, op. cit., S. 342

¹¹ Friedrich Nietzsche: Also Sprach Zarathustra, 1883, § Zarathustra's Vorrede – 2

jedes seinen eigenen Raum: die Gemälde, die naturwissenschaftlichen Apparate, die Zeichnungen, die Bücher; und selbst für einzelne Tätigkeiten – wie das Lesen, das Warten und das Füttern der Vögel – sind separate Kabinette vorhanden. Dazwischen entfaltet sich ein streng durchkomponiertes Leben. Und damit jeder sofort die Regeln der Benutzung begreift, ist dann auch jedes Zimmer so gestaltet, dass es aussagt, „zu was es besonders bestimmt sei.“ Der junge Heinrich lernt dies bereits im Elternhaus. Schon der Vater konnte „die gemischten Zimmer [...] die mehreres zugleich sein können, Schlafzimmer, Spielzimmer und dergleichen [...] nicht leiden.“¹² Und in Risachs *Rosenhaus* findet Heinrich dann nur das wieder, was er bereits von zu Hause kennt: eine Reihe auratischer Räume, die frei von Spuren der Benutzung zu halten sind.¹³ Hier liegt nichts einfach nur rum. – Die Bücher werden nach dem Lesen sofort wieder ins Regal gestellt. Und um die Böden zu schonen, legt man sich selbst die Verpflichtung auf, Filzschuhe zu tragen. Alle Leidenschaften werden im Zaum gehalten – gelacht wird im ganzen Roman nicht. So ist das ganze *Nachsommer*leben einer gewissen Askese unterlegt. – Nun wusste Nietzsche sehr wohl, wie er in »Die fröhliche Wissenschaft« betont, dass *es Noth tut, seinem Leben Stil zu geben*. Er wusste, dass es durch die Unterdrückung alles Natürlichen – *erste Natur* – und durch vermehrte Künstlichkeit – *zweite Natur* – zu erreichen sei. Er wusste aber auch, dass dies nur „mit

langer Übung und täglicher Arbeit daran“¹⁴ gelänge. Nietzsches ästhetische Selbstüberwindung – in Stifters *Nachsommer* findet er sie vorgelebt. Und auch wenn Stifter alle Augenblicke von Natur und Natürlichkeit spricht, so hat er doch „den ersten großen ganz und gar artifiziellen Roman seines Jahrhunderts“¹⁵ geschrieben. Das Leben des Alten Risach, Erschaffer und Herr der *Rosenhauswelt*, ist das vollendete Kunstwerk an sich. Das, was auch über seinen Tod hinaus, als Vermächtnis bestand hat, ist seine, als ästhetisches Werk ausgearbeitete, Existenz. Darin begründet sich letztlich Stifters Modernität, die ihn seinen Zeitgenossen so fremd machte.

Erst den deutschen (Lebens)Reformern der folgenden Jahrhundertwende – durch Nietzsche inspiriert – war es dann gegeben, sich Stifters modernen Lebensentwurf anzueignen. Der *Nachsommer* avancierte rasch zum Moderoman. Er entsprach dem Trend zu einer generellen Ästhetisierung des Lebens, mit der sich das Bürgertum gegenüber der als bedrohlich empfundenen Modernisierung zu bewahren suchte. Auch die Architekten nahmen sich daraufhin das *Rosenhaus* zum Vorbild. Nachdem die Industrialisierung im Bauwahn der Gründerzeit auch den Bauprozess nicht unbeeinflusst ließ, strebte die neue Architektur damit einer „Re-Auratisierung“ entgegen.¹⁶ Hugo von Hofmannsthal oben zitierte, euphorische Stellungnahme erklärt sich aus eben jener allgemeinen Begeisterung heraus, welche die

¹² Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, Frankfurt, 1982 (Insel Verlag), S. 11

¹³ Heinrich berichtet über den Vater: „Das Buch, in dem er gelesen hatte, stellte er genau immer wieder in den Schrein, aus dem er es genommen hatte, und wenn man gleich nach seinem Herausstritte in das Bücherzimmer ging, konnte man nicht im geringsten wahrnehmen, daß eben jemand hier gewesen sei und gelesen habe. Überhaupt durfte bei dem Vater kein Zimmer die Spuren des unmittelbaren Gebrauchs zeigen, sondern mußte immer aufgeräumt sein, als wäre es ein Prunkzimmer.“ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 10

¹⁴ Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882, § 290 – Eins ist Noth

¹⁵ Wolfgang Matz: 1857, op. cit., S. 345

¹⁶ Nach Christian Weller lässt sich der ‚Mehrwert‘, den das Bauen Schmitthenners zu erreichen sucht [...] als zeitgemäßer, sachlicher und ‚wahrhaftiger‘ Weg einer ‚Re-Auratisierung‘ des Bauens beschreiben.“ (C.W.: Paul Schmitthenners Buch *Das deutsche Wohnhaus*: Zur Rezeption eines umstrittenen Textes, in: W. Voigt und H. Frank (Hg.): *Paul Schmitthenner 1884 – 1972*, Tübingen Berlin, 2003, S. 65)



Beschreibung des *Nachsommer*lebens damals auslöste.

Nur weil Stifters Roman heute nur noch wenige Leser hat, wäre es jedoch falsch zu glauben, dass unsere Gesellschaft und ihre Diskurse, die Idee einer Kunst des Lebens und deren mögliche Verräumlichung, vollständig ausgeklammert haben. – „Aber könnte nicht das Leben eines jeden Individuums

ein Kunstwerk sein?“¹⁷ So fragt Michel Foucault (1926-1984) in einem Interview 1983. Dieses Gespräch und eine Auswahl weiterer Texte Foucaults zum Thema einer möglichen »Ästhetik der Existenz«, die vor allem in seinen letzten Lebensjahren zwischen 1980 und '84 entstanden, wurde Anfang diesen Jahres vom Suhrkamp Verlag herausgegeben. Die darin versammelten Texte schließen sich thematisch an Foucaults »Sexualität und Wahrheit«¹⁸ an. Als eine Geschichte der abendländischen Sexualität geplant, wurde es zu einer Geschichte der antiken Selbstpraktiken und ihrer Reflexionen, die einen Großteil der antiken Literatur beherrschten. In den kurzen Aufsätzen und Interviews, welche die neue Publikation nun vereinigt, thematisiert Foucault die *Sorge um sich* als eines der Leitthemen der frühen Moderne und fragt nach einer zeitgenössischen Ethik, die es erlauben würde, sein Leben wieder als Kunstwerk zu gestalten. Er führt damit bewusst das Projekt Nietzsches fort.¹⁹ Dass es heute zu einer eigenständigen Publikation dieser Texte kommt, mit denen sich die Foucaultforschung bisher eher schwer getan hat, deutet für mich auf ein heute wieder erwachendes Interesse am Gegenstand der Betrachtungen hin.

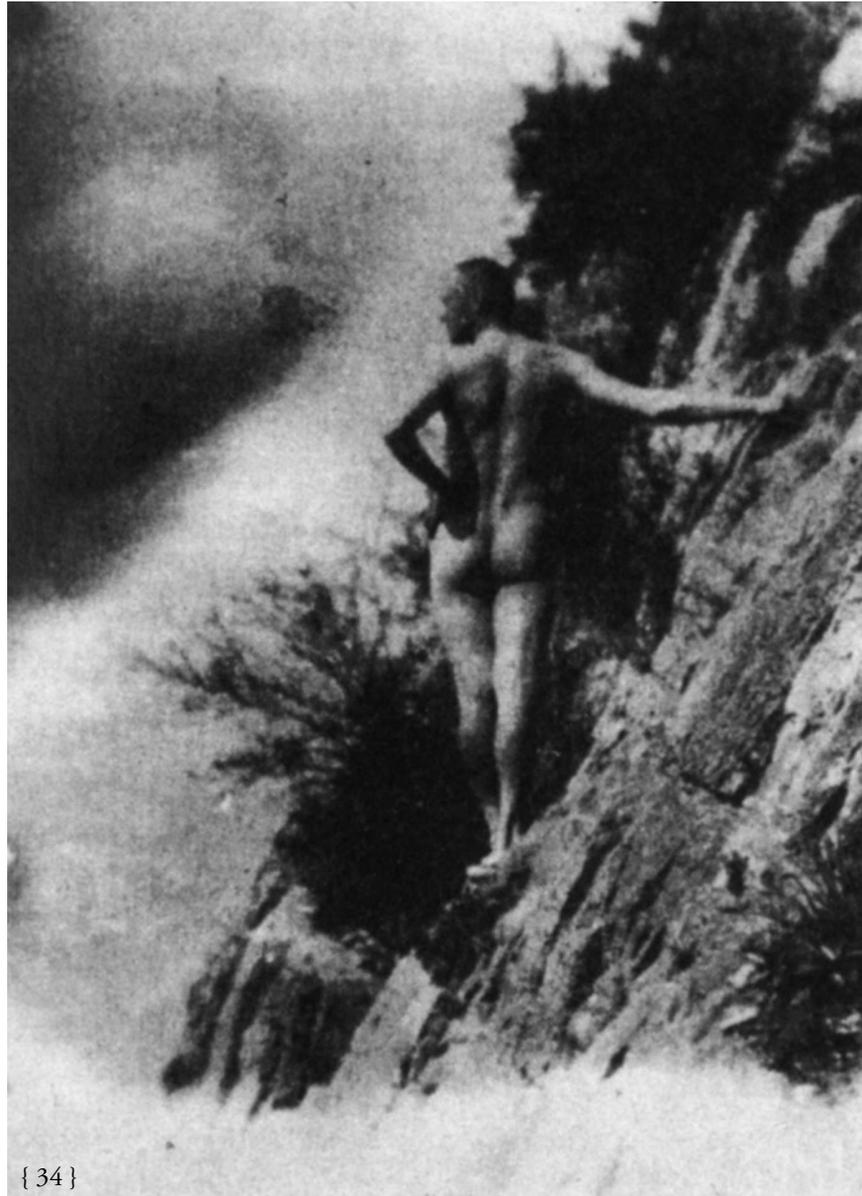
„Wir haben in unserer Gesellschaft kaum mehr eine Erinnerung an diese Idee, die Idee, wonach das Hauptkunstwerk, für das man Sorge zu tragen hat, die wesentliche Zone, auf die man ästhetische Werte anzuwenden hat, man selbst, das eigene Leben, die Existenz ist. Man findet das in der Renaissance [...] und noch im Dandyismus des 19. Jahrhunderts, aber das waren nur

¹⁷ D. Defert und F. Ewald (Hg.): Michel Foucault *Ästhetik der Existenz* (Schriften zur Lebenskunst), Frankfurt am Main, 2007, S. 201

¹⁸ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit I – Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main, 1983; *Sexualität und Wahrheit II – Der Gebrauch der Lüste*, Frankfurt am Main, 1989; *Sexualität und Wahrheit III – Die Sorge um sich*, Frankfurt am Main, 1989

¹⁹ Michel Foucault *Ästhetik der Existenz*, op. cit., S. 202

kurze Episoden.²⁰ – Damit umkreist Foucault kurz seine Geschichte einer *Ästhetik der Existenz*. Nach der Antike, deren Selbstpraktiken er sich ja bereits in »Sexualität und Wahrheit« gewidmet hat, scheint ihm erst wieder die Epoche der Renaissance daran anzuknüpfen. „Die Vorstellung, dass man aus seinem Leben ein Kunstwerk machen kann, ist eine Vorstellung, die unbestreitbar dem Mittelalter fremd ist.“²¹ Den Grund dafür sieht Foucault, im Übergang „von einer Moral, die im Wesentlichen Suche nach einer persönlichen Ethik war, zu einer Moral als Gehorsam gegenüber einem System von Regeln“, die dem Übergang von der Antike zum Christentum entspricht.²² Foucault beruft sich – in seinem Denken über die Renaissance – dann vor allem auf Jacob Burckhardts Schrift »Die Kultur der Renaissance in Italien«. In den darauffolgenden Epochen findet Foucault Spuren einer Ästhetik des Selbst allein noch im Dandyismus Charles Baudelaires (1821–1867). Bei ihm entdeckt er eben jene ästhetische Selbstformierung des Subjekts, wie wir sie schon bei Stifter herausgearbeitet haben. Darüber hinaus ist es Baudelaire, der bewusst jene *Sorge um sich* konsequent in den Mittelpunkt einer Ethik der Moderne rückt. Für Baudelaire, der ein Zeitgenosse Stifters ist, definiert sich Modernität gerade als „Modus einer Beziehung, die man zu sich selber herstellen muss. [...] Modern sein heißt nicht, sich selbst zu akzeptieren, so wie man im Fluss der vorübergehenden Momente ist; es heißt, sich selbst zum Gegenstand einer komplexen und strengen Ausarbeitung zu machen.“ Foucault spricht hier von einer „Asketik des Dandys, der aus seinem Körper, aus seinem Verhalten, aus seinen Gefühlen und Leidenschaften, aus seiner Existenz ein Kunstwerk macht“.²³ Anstatt das *Vergäng-*



{ 34 }

liche, Flüchtige und Zufällige anzuerkennen, die fortwährende Bewegung der Moderne zu akzeptieren, bestimmt Baudelaire Modernität dadurch, „eine bestimmte Haltung gegenüber dieser Bewegung einzunehmen.“²⁴

Stifter und Baudelaire – so unterschiedlich ihre Leben auf den ersten Blick auch sein mögen – der eine in der oberösterreichischen Provinz, der andere in Paris, der Hauptstadt der Moderne des 19. Jahrhunderts – sind durch jene gemeinsame Haltung, gegenüber der als Bedrohung hereinbrechenden Mod-

{ 33 }

Fidus' Lichtgebet – Sinnbild der Lebensreform

{ 34 }

Lebensreformer und Stifterverehrer Hermann Hesse, 1910

„... modern, aufregend und vorbildlich ...“
(Hesse über Stifter)

²⁰ ebd. S. 210

²¹ ebd. S. 217

²² ebd. S. 282

²³ ebd. S. 181

²⁴ ebd. S. 179

erne verbunden. Auf künstlerischem Wege verleihen sie diesem neuen Phänomen Ausdruck, indem sie versuchen, Gegen-Lebensentwürfe – Stifter in seinem Risach der *Nachsommeridylle*, Baudelaire in seinem Dandy der *künstlichen Paradiese* – zu antizipieren, die mit der Möglichkeit einer ästhetischen Transformierung der eigenen Seinsweise arbeiten. – Gegenseitig beeinflusst haben sie sich in dieser gemeinsamen Haltung jedoch nicht – sie dürften einander nicht gekannt haben. Es ist unwahrscheinlich, dass Stifter etwas von jenem Skandal gehört hat, den Baudelaires »Die Blume des Bösen« 1857 in Paris auslöste. Und höchst unwahrscheinlich ist es auch, dass Baudelaire etwas von Stifter erfahren hat – der *Nachsommer* hatte einfach nicht das Zeug zum Skandal. Und eine französische Übersetzung erschien erst im

Umkreis die Rezeption des *Nachsommers* stark verbreitet war. Die deutsche Entwicklung blieb auch dem französischen Semiologen Roland Barthes verschlossen, der gemeinsam mit Foucault seit 1976 am Collège de France unterrichtete, und dort bis zu seinem Tode – 1980 – einer der Foucaultschen Thematik ähnlichen Ausrichtung folgte. Die Sprachhindernisse in die Gegenrichtung waren bei weitem nicht so groß. So finden sich bei Nietzsche durchaus Hinweise auf eine Lektüre Baudelaires. Und Walter Benjamin, der zwar auch Stifter einen kurzen Essay widmete, interessierte sich dann aber doch viel mehr für Baudelaire und alles Französische. – Unter den deutschen Philosophen sollte es, nach Nietzsche, dann vor allem Martin Heidegger sein, dessen Denken durch Stifter beeinflusst wurde.



Jahre 2000. Es mag mit der Sprachbarriere zu tun haben, dass Foucault in seinen Schriften zur *Ästhetik der Existenz*, auf die Ereignisse in Deutschland um 1900 keinen Bezug nimmt, denen sich die Forschung erst in den letzten Jahren unter dem Begriff der *Lebensreform* verstärkt zugewendet hat²⁵ – und in deren

²⁵ Neben früheren Veröffentlichungen zu einzelnen Phänomenen, ist vor allem die sehr frühe Studie zu *Fidus* von Frecot, Geist und Krebs hervorzuheben, die

„Das Wohnen ist [...] der Grundzug des Seins“, hatte Heidegger auf den *Darmstädter Architekturgesprächen* 1951 formuliert.²⁶ Er spielte damit auf die Bedeutung an, die der Gestaltung des eigenen *Wohnens*, bei der Gestaltung des eigenen *Seins* zukommt. Dabei war für Heidegger die Moderne keine geschichtslose Epoche, sondern auch in ihr sah er ältere Traditionen wirksam bleiben – vor allem was das *Wohnen* und damit das *Sein* betraf. Am Modell des Schwarzwaldhofes der

erstmalig einen groben Überblick über alle Phänomene der *Lebensreform* gibt. Daneben bildet der zweibändige Ausstellungskatalog *Die Lebensreform* des Institutes der Mathildenhöhe Darmstadt einen sehr umfangreichen Einblick in die unterschiedlichsten Sphären, die von der Lebensreform beeinflusst wurden bzw. werden. Die Qualität der einzelnen Beiträge schwankt dabei stark. Eben erst erschienen, ist die hervorragende Stefan-George-Biografie von Thomas Karlauf, der darin sehr anschaulich die Selbstästhetisierung des George-Kreises beschreibt. (J. Frecot, J.F. Geist, D. Krebs: *Fidus 1868–1948 Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*, München, 1972; K. Buchholz, R. Latocha, H. Peckmann, K. Wolbert (Hg.): *Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900* (in 2 Bänden), Darmstadt, 2001; Thomas Karlauf: *Stefan George – Die Entdeckung des Charisma*, München, 2007)

²⁶ Martin Heidegger: *Bauen Wohnen Denken, in: Mensch und Raum – Das Darmstädter Gespräch 1951* (Bauwelt-Fundamente 94), Braunschweig, 1991, S. 101

Vorväter demonstrierte er den anwesenden Architekten am Ende seines Darmstädter Aufsatzes »Bauen Wohnen Denken«, was er unter jenen lebendigen Traditionen verstand. Der Schwarzwaldhof veranschaulichte für ihn „an einem gewesenen Wohnen, wie es zu Bauen vermochte.“²⁷ Die Vermutung mag nun berechtigt sein, dass Heidegger dabei auch an Stifters *Rosenhaus* dachte. Er liebte Stifter zeit lebens.²⁸ Und die enge Verknüpfung des *Wohnens* der *Nachsommerer* – also der „Weise, wie die Sterblichen auf der Erde sind.“²⁹ – mit dem Bau des *Rosenhauses*, muss auf Heideggers Denken einen ungeheuren Einfluss gehabt haben. – Fand er doch darin das Modell zu seinem *Wohnen als Grundzug des Seins*. Darüber hinaus wird auch das Landleben in den bergigen Höhen des Stifterschen Romans den Philosophen, dessen „ganze Arbeit von der Welt der Berge und Bauern getragen und geführt“³⁰ war, zusätzlich gereizt haben. Während das *Rosenhaus* Heidegger also als Modell diente, wurde seine Schwarzwaldhütte oft nicht als eben solches verstanden – sondern vielmehr als angebliche Handlungsanweisung missverstanden. Das Vergangene der Formulierung des „gewesenen Wohnens [und] wie es zu bauen vermochte“ wurde vielfach überhört. Dabei wollte Heidegger doch eigentlich nur, an einem ihm nahestehenden Modell, der Nachkriegsgesellschaft zeigen, dass das Bauen immer auch sichtbarer Ausdruck einer Ethik des Seins ist. Verstanden wurde er nicht; schon gar nicht in den Jahrzehnten des schwungvollen, deutschen (Wieder)Aufbaus. „Als Heidegger das Wohnen zur Sache der Dichter machte und den Architekten die Zwangspause der Heimatkunde verordnete“, wie Gerd de Bruyn es ausdrückt, baute der

ehemalige „Heidegger-Schüler“ Hans Scharoun in Berlin sein mehr als zwanzig Geschosse hoch aufgetürmtes Wohngebirge am Zabel-Krüger-Damm. Und das Märkische Viertel ging seiner Vollendung entgegen.³¹

Heidegger musste einsehen, dass sein Schwarzwälder *Rosenhaus*, das vielleicht niemals so existierte, wie er es sich wünschte, auf abschbare Zeit auch nicht mehr entstehen würde. Zumindest galt dies für die überwiegende Mehrzahl der Häuser, die in der *Unwirklichkeit unserer Städte* (Mitscherlich) errichtet wurden. Doch kam es unter Heidegger und dem Einfluss seiner späten Schriften auch „zur Renaissance eines Denkens“, dass „Front gegen den als geistlos gebrandmarkten Pragmatismus“ der Zeit

{ 35 }

Heideggers Rosenhaus

{ 36 } & { 37 }

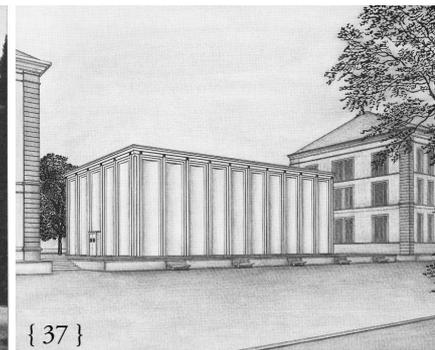
Miroslav Šiks Analoge: Miller & Maranta

{ 38 }

„... sozialer Wohnungsbau nach dem Weissenhof-Schema ...“



{ 36 }



{ 37 }



{ 38 }

machte. Nach Gerd de Bruyn lag darin „eine große Attraktivität sowohl für jene, die unter der neuen Herrschaft des Geldes litten, als auch für diejenigen, deren Geschäfte wieder einträglich genug waren, um sich in regenerierenden Mußestunden den 'höheren Dingen' widmen zu dürfen.“³² Die einen zog

²⁷ ebd. S. 100

²⁸ Arnold Stadler: *Mein Stifter*, Köln, 2005 (II. Auflage), S. 168

²⁹ *Bauen Wohnen Denken*, op. cit., S. 91

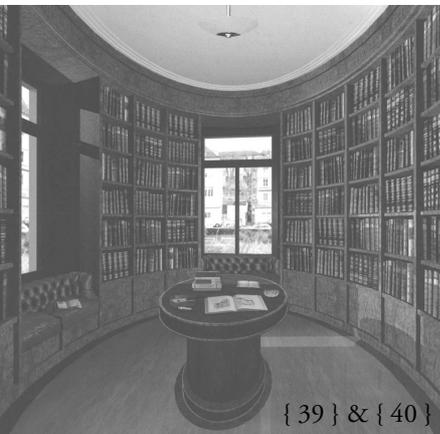
³⁰ Martin Heidegger, zitiert nach: Gerd de Bruyn: *Fisch und Frosch oder Die Selbstkritik der Moderne* (Bauwelt Fundamente 124), Basel Boston Berlin, 2001, S. 88

³¹ *Fisch und Frosch*, op. cit., S. 105

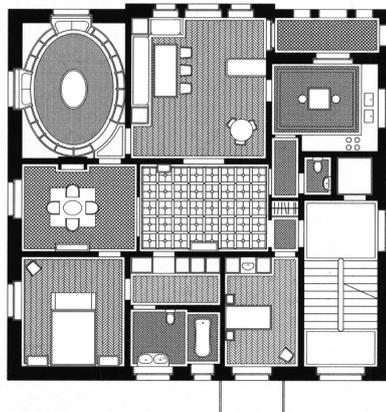
³² ebd. S. 91

es in die Gemeinschaft von Landkommunen, die anderen zogen mit wiedererwachtem Bürgerstolz in ihre neuen Villen. Der dahinter stehende Aussteigertraum – egal welcher Couleur – er war im *Nachsommer* schon lange vorher angelegt. Doch gilt dies nicht weniger für den Fluchtpunkt all jener, die nicht soweit gekommen sind. Ranch und Anwesen in »Dallas«, Herrenhaus und Park in »Denver-Clan« – „sind sie etwas anderes, als die jeglicher Sinnfunktion entleerten ästhetischen Hülsen, in denen einmal Stiftern *Rosenhaus-Utopie*“ gefasst war?³³

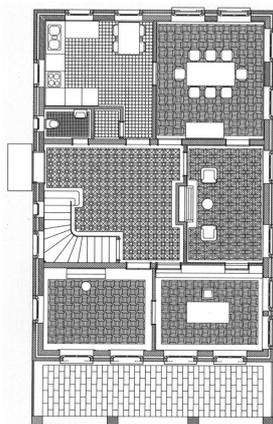
sehutopie kümmerte sich die Soziologie. Und ein Engagement im privaten Wohnungsbau erschien vielen Architekten als zu wenig lukrativ angesichts der Neubauvolumen, die der staatlich geförderte Wohnungsbau versprach. Dass das Wohnen – jenseits von Pragmatismus und Minimalstandards – etwas mit dem Sein zu tun haben könnte, wie Heidegger es formulierte, dass das Wohnen zur ästhetischen Selbst(er)findung gehören kann, das wurde verdrängt. Der Architekt zog sich aus seiner diesbezüglichen Verantwortung zurück. Und der *Nachsommer* verschwand dabei so gründlich aus den Regalen der Architekten, wie er zur Jahrhundertwende hinein gekommen war. – Doch seine Rückkehr feiert der *Nachsommer* zu Beginn des neuen Jahrtausends: Nachdem bereits Miroslav Šik als Lehrer an der ETH Zürich in den achtziger und neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts mit der *analogen Architektur* eine Wiederbelebung traditioneller Techniken und Bauformen und deren Nutzbarmachung für die zeitgenössische Architektur anstrebte, wird dies durch Hans Kollhoff heute weiter geführt. So arbeitet Kollhoff als Architekt und Lehrer seit Ende der 90er Jahre zusammen mit seinen Studenten erfolgreich an Wohnprojekten, abseits des ‚sozialen‘ Wohnungsbau[s] nach dem Weissenhof-Schema“.³⁴ Kollhoff zieht damit die Konsequenz aus der, Heidegger entlehnten, Erkenntnis, dass „die zeitgenössische Orientierungslosigkeit der Architektur etwas zu tun haben könnte mit der Vernachlässigung des Wohnens in unserer Gesellschaft.“ Dabei ist Kollhoff und sein Team bestrebt „jenseits modischer Strömungen [...] ein ganzheitliches Ambiente zu realisieren [...] mit den Mitteln unserer Zeit.“ Und zu den Mitteln unserer Zeit gehören für Kollhoff „auch die der Vergangenheit,



{ 39 } & { 40 }



{ 41 } & { 42 }



{ 39 } & { 40 }

»Wohnen«

{ 41 } & { 42 }

»Häuser«

{ 43 }

Der Architekturdiskurs jener Jahre machte einen Bogen um Kommune, Villa und Fernsehutopie. Die Wohnungsfrage galt als noch nicht gelöst und die Zentren so mancher deutscher Innenstadt lagen noch immer brach. Um Landkommune und Fern-

Hans Kollhoff, *Villa Gerl*

³³ Theodor Scheufele: Stifter, Wagner: Neunzehntes Jahrhundert in uns, in: Alfred Hrdlicka: Adalbert Stifter – Richard Wagner – Richard Stifter – Adalbert Wagner (Reaktionär und Revolutionär), Wien, 1985, S. 109

³⁴ Hans Kollhoff: Vorwort, in: Lehrstuhl Professor H.K. (Hg.): Wohnen – Studentenprojekte am Lehrstuhl Prof. H.K., ETH Zürich (Katalog zum Wintersemester 1998/99), Zürich, 2000, S. 5

insbesondere, wenn nichts gleichwertig Neues zur Hand ist.“³⁵ – Damit rüttelt Kollhoff kräftig an Dogmen der letzten Jahrzehnte. Seine klassischen Villenentwürfe – fernab vom ironischen Spiel der Postmoderne – und die Publikation der eklektizistischen Wohninterieurs seiner Studenten in »Wohnen« und »Häuser« lösten eine Welle der Kritik aus. Kollhoffs (un)bewusste Nähe zur Stifterschen *Nachsommer*erzählung blieb dabei nicht verborgen. María Ocón Fernández überschrieb ihren Essay zu »Wohnen« nicht von ungefähr mit »Retrospektiv-nachsommerlich-leitbildlich.«³⁶ – »Die Nichtigkeit und Leere der letztvergangenen Zeiten« erkannte auch Risach. Und auch er schaute »wieder auf das Alte zurück«; sah »es nicht mehr als Plunder und Trödel« an, sondern suchte »Schönes darin«. Dabei war auch er »nicht von der Sucht nach Altem« befangen, wie ihm seine »Gegner vorwerfen«³⁷. Sondern wusste das Alte um seiner verloren gegangenen Qualitäten zu schätzen.³⁸ Das alles gilt wohl ebenso für Kollhoff. – Die Möbel, Lampen und Interieurs der Werkbund-Ära sind sein *Altes*, dem *nichts gleichwertig Neues* entspricht. Die Vertreter der »um 1800« Bauströmung, deren Gewährsmann schon Stifter war, werden von Kollhoff zu den Ahnen seiner »um 1900« Bewegung stilisiert und wiederum ist der *Nachsommer* prägendes Vorbild.

„Der Rückgriff auf die Architektur `um 1800´ erwies sich vor dem Ersten Weltkrieg als fruchtbar für die Überwindung des Historismus“, schreibt Ulrich Brinkmann in

seiner Kritik der Kollhoffschen »Villa Gerl«. Und er fragt weiter, ob sich nicht auch Kollhoffs Rückgriff auf „um 1900“ in Zukunft als ebenso fruchtbar *für die Überwindung der modernen Klischees* erweisen könnte. Seine große Hoffnungen ruhen also nicht auf Kollhoff, aber auf der „Architektur nach dieser Rückbesinnung.“³⁹ – Der *Nachsommer* könnte das Buch dieser Besinnung sein.



³⁵ ebd. S. 6

³⁶ María Ocón Fernández: Retrospektiv – nachsommerlich – leitbildlich, in: Archithese, Heft 2, 2001, S. 12ff.

³⁷ Der Nachsommer, op. cit., S. 278f.

³⁸ „Man kann [...] alte Geräte [...] ohne große Störung des Geistes der Traulichkeit und Innigkeit, der in ihnen wohnt, zusammenstellen, während von unseren Geräten, die keinen Geist, aber einen Zweck haben, sogleich ein Widersinniges ausgeht, wenn man die Dinge verschiedenen Gebrauchs in dasselbe Zimmer tut.“ (ebd. S. 279)

³⁹ Ulrich Brinkmann: Wohnen im Gestern, in: Archithese, Heft 2, 2001, 25

~~~~~

PAUL SCHMITTHENNER

Adalbert Stifter, Schriftsteller, Herbst 1852:

„Es ist einmal gegen mich bemerkt worden, daß ich nur das Kleine bilde, und daß meine Menschen stets gewöhnliche Menschen seien [...] Großes oder Kleines zu bilden, hatte ich bei meinen Schriften überhaupt nie im Sinne, ich wurde von ganz anderen Gesetzen geleitet. Die Kunst ist mir ein so Hohes und Erhabenes, [...] daß ich meine Schriften nie für Dichtungen gehalten habe, noch mich je vermessen werde, sie für Dichtungen zu halten. Dichter gibt es sehr wenige auf der Welt, sie sind die hohen Priester, sie sind die Wohltäter des menschlichen Geschlechtes; falsche Propheten aber gibt es sehr viele. Allein wenn auch nicht jede gesprochenen Worte Dichtung sein können, so könnten sie doch etwas anderes sein, dem nicht alle Berechtigung des Daseins abgeht. [...] ein Körnlein Gutes zu dem Baue des Ewigen beizutragen, das war die Absicht bei meinen Schriften und wird auch die Absicht bleiben. Ich wäre sehr glücklich, wenn ich mit Gewißheit wüßte, daß ich nur diese Absicht erreicht hätte. Weil wir aber schon einmal von dem Großen und Kleinen reden, so will ich meine Ansichten darlegen, die wahrscheinlich von denen vieler anderer Menschen abweichen.“<sup>1</sup>

**A**nlässlich der Verleihung des Erwin-von-Steinbach-Preises im Mai 1941 an den Architekten Paul Schmitthenner (1884-1972) entsteht dessen Rede: »Das sanfte Gesetz in der Kunst in Sonderheit in der Baukunst«. Frei bedient er sich dabei einleitend aus dem Vorwort Adalbert Stifters zur Prosasammlung »Bunte Steine«. Menschen werden zu Häusern, Schriften zu Bauwerken, Dichtung zur hohen Baukunst und das Ewige wird ins Dauernde verwandelt. Und auch der Begriff des *sanften Gesetzes* ist von Stifter entlehnt. „Es ist das Gesetz der Gerechtigkeit, das Gesetz der Sit-

Paul Schmitthenner, Architekt, Mai 1941:

„Es ist einmal gegen mich bemerkt worden, daß ich nur das Kleine bilde, und daß meine Häuser stets gewöhnliche Häuser seien ... Großes oder Kleines zu bilden, hatte ich bei meinen Bauten überhaupt nie im Sinne, ich wurde von ganz anderen Gesetzen geleitet. Die Kunst ist mir ein so Hohes und Erhabenes, daß ich meine Bauwerke nie für hohe Baukunst gehalten habe, noch mich je vermessen werde, sie dafür zu halten. Unsterbliche Baumeister gibt es sehr wenige auf der Welt, sie sind die hohen Priester, sie sind die Wohltäter des menschlichen Geschlechtes; falsche Propheten aber gibt es viele. Allein, wenn auch nicht jedes Bauwerk hohe Baukunst sein kann, so kann es doch etwas anderes sein, dem nicht alle Berechtigung des Daseins abgeht ... Ein Körnlein Gutes zu dem Baue des Dauernden beizutragen, das war die Absicht bei meinem Bauen und wird auch die Absicht bleiben. Ich wäre sehr glücklich, wenn ich mit Gewißheit wüßte, daß ich nur diese Absicht erreicht hätte. Weil wir aber schon einmal von dem Großen und Kleinen reden, so will ich meine Ansichten darlegen, die wahrscheinlich von denen vieler anderer abweichen.“<sup>2</sup>

te, das Gesetz das will, daß jeder geachtet, geehrt und ungefährdet neben dem anderen bestehe.“ Dieses *sanfte Gesetz* gilt überall, „wo Menschen neben Menschen wohnen.“ Und es sind „immer die gewöhnlichen, alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen, in denen dieses Gesetz am sichersten als Schwerpunkt liegt“. Das Gewöhnliche, Alltägliche ist das Große: „Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne.“ Für klein dagegen halten Stifter wie Schmitt-

<sup>1</sup> Adalbert Stifter: Vorrede, aus: Bunte Steine (Ausgewählte Werke Band 6), Augsburg (Wilhelm Goldmann Verlag), o.J., S. 5

<sup>2</sup> Paul Schmitthenner: Das sanfte Gesetz in der Kunst in Sonderheit in der Baukunst, in: ders.: Das sanfte Gesetz in der Kunst, Stuttgart, 1954, S. 7f.

henner „das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuer-speienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet [...] Nur augenfälliger sind diese Erscheinungen und reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich.“<sup>3</sup> Dem Unscheinbaren aber fühlen sich Schmitthenner und Stifter verpflichtet. In ihm erkennen sie das welt- und menschenhaltende Prinzip – eben die Wirkung des *sanften Gesetzes*.

Überraschungen – ist mehr als es scheint; ist nach Schmitthennerscher Terminologie unscheinbar. Gustav Wolf bemerkte umgekehrt einmal zu den Wohnhäusern Schmitthenners, „dass offensichtlich in diesen Häusern das Leben selbst auch nicht anders gelebt werden kann als in Helligkeit, Sauberkeit und Durchsichtigkeit, mit anmutigen Frauen, farbigen Büchern und vielen Blumen, abseits vom Weltgetriebe und mit so viel Zeit und Besinnlichkeit wie in Adalbert Stifters *Nachsommer* die Menschen leben.“<sup>6</sup>



{ 44 } & { 45 }

Paul Schmitthenner,  
*Gartenstadt Staaken,*  
bei Berlin

„Seine Richtigkeit findet auf keinem anderen Gebiet aber so sinnfälligen Beweis wie beim Bauen“, denn die alltäglichen und unscheinbaren Gewohnheiten des Menschen erhalten ihren Ausdruck am nachhaltigsten im Bau ihrer Wohnungen, Dörfer und Städte. In der Baukunst demnach das Unscheinbare, das Gewöhnliche „zu erkennen, danach zu tun und zu lehren“, dem hat sich Schmitthenner verschrieben. Das Unscheinbare, das „was Unschein in sich trägt“, ist ihm das Gegenteil von Schein und bei näherer Betrachtung auch immer mehr, als es scheint.<sup>4</sup> In Stifters *Nachsommer* liest sich das in etwa so: „Auch hatte ich nicht gedacht, daß das Haus, wenn ich es so von der Straße aus sah, eine so große Räumlichkeit in sich hätte.“<sup>5</sup> Das *Rosenhaus* des Freiherrn von Risach birgt also seine

Dass das Werk von Paul Schmitthenner nicht wenige freistehende Wohnhäuser – und man möchte fast anmerken: unscheinbare Wohnhäuser – umfasst, soll nicht bedeuten, dass sich das *sanfte Gesetz* allein auf diese beziehen würde. „Die Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau emporschwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge emportreibt.“<sup>7</sup> So schreibt Stifter in seiner Vorrede zu den »Bunten Steinen«. Und Schmitthenner übersetzt dies für die Baukunst und deren *sanftes Gesetz*: „Beide, das Unscheinbare und das Große, werden gespeist durch die gleichen Quellen, die bei den Unscheinbaren nur stiller klingen, damit die Stimmen der Großen vernehmbar [sind].“ Groß, das meint hier die Tempel Griechenlands und die Dome des Mittelalters. Doch sind diese vom Unscheinbaren „nur durch das Meßbare verschieden“ gemeinsam sind beiden „die Gesetze der Harmonie in der Fügung und im Maße, und bei beiden ist der Mensch das Maß der Dinge.“ Im Unterschied dazu gibt es „die wirklich Kleinen, die Gernegroßen, die mehr scheinen wollen als sie sind, die stören mit sinnlosem Geschwätz die Sprache der

<sup>3</sup> ebd. S. 8f. [siehe auch: Adalbert Stifter: Vorrede, op. cit., S. 5-10.]

<sup>4</sup> ebd. S. 10f.

<sup>5</sup> Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, Frankfurt, 1982 (Insel Verlag), S. 88

<sup>6</sup> zitiert nach: Christian Weller: Paul Schmitthenners Buch *Das deutsche Wohnhaus*: Zur Rezeption eines umstrittenen Textes, in: W. Voigt und H. Frank (Hg.): Paul Schmitthenner 1884 – 1972, Tübingen Berlin, 2003, S. 63

<sup>7</sup> Adalbert Stifter: Vorrede, op. cit., S. 6

Großen.“<sup>8</sup> Und noch deutlicher wird Schmitthenner, wenn er über „das Geheimnis von Maß und Zahl in Körper und Raum“ und „das Geheimnis von Licht und Schatten“ spricht, „von denen freilich die neuere Kunst in ihrer Schrankenlosigkeit nichts mehr weiß.“<sup>9</sup> Als er dies 1941 formulierte, war jedem Zuhörer sofort klar, von wessen Schrankenlosigkeit Schmitthenner da sprach – wer die kleinen Gernegroß sind.<sup>10</sup> – Als das *sanfte Gesetz* dann 1943 gedruckt vorliegt, musste er auf eine Gegenschrift auch nicht lange warten. Friedrich Tamms, aus dem Umfeld von Albert Speer, veröffentlicht 1944 in der Reihe »Die Kunst im neuen Reiche« seinen Aufsatz »Das *harte Gesetz* in der Baukunst«. Im Schmitthennerschen Nachlass in München findet man eine Ausgabe des *harten Gesetzes*, die von Schmitthenner mit dem Kommentar: „Maul!“ versehen ist.<sup>11</sup> Dieses „Maul!“ ist kurz, unmissverständlich und prägnant – es ist kein wütendes „Maul halten!“ und kein abschätziges „Großmaul!“. Es ist ein erschrecktes, verbittertes und von der Schülergeneration enttäushtes „Maul!“. Friedrich Tamms, ebenso wie Albert Speer, begann ehemals sein Studium der Architektur bei dem von Schmitthenner hoch verehrten Lehrer Theodor Fischer in München.<sup>12</sup> Dass sich Tamms nun mit seinem *harten Gesetz* lossagt von den Idealen seiner Lehrergeneration, zu der auch Schmitthenner gehörte, tut weh. Schmitthenners „Maul!“ von 1944 ist so als stiller Rückzug aus der eigenen Profession zu lesen, die sich von ihm und seinen Auffassungen abgewendet hatte.

Aber dieser einfache Ton passt zu einem Mann, der auf seinen Schüler Gerd Offenberg den Eindruck eines *Landedelmanns* machte.<sup>13</sup> Ein Landedelmann, wie ihn Stifter mit seinem *Rosenhaus*besitzer Risach geschildert hatte. Schmitthenner „lebte und wirkte“, nach Offenberg, in der Welt des *Nachsommers*.<sup>14</sup> – Er „gestaltete [sein Leben] zu einem Kunstwerk.“<sup>15</sup> – In ihm verband sich dabei großbürgerlich-sichere Lebenshaltung mit einem traditionell-handwerklichen Verständnis vom Bauen. Aus der *Gartenstadt*bewegung kommend, hatte Schmitthenner mit *Staaken* bei Berlin bereits während dem *Ersten Weltkrieg* bewiesen, dass man trotz kostengünstiger Typenbauweise hochwertigen Siedlungsbau betreiben kann. – Nach den Erschütterungen des Krieges wurde *die Auflösung der Städte* (Taut), durch das, auf Selbstversorgung ausgelegte, System der Siedlungen, als idyllischer Gegenentwurf zum Moloch Großstadt propagiert. – Seine Erfahrungen im Siedlungsbau machten Schmitthenner, als er 1918 in Stuttgart zum Professor berufen wurde, deshalb für viele seiner Schüler so anziehend. Er gab den gerade aus dem Krieg zurückgekehrten Jugendlichen wieder ein Ideal der Zukunft. An ihm persönlich, wie an seiner Lehre, konnten sie ihre eigenen Lebensentwürfe ausrichten. Er machte sie mit handwerklichen Traditionen bekannt und lehrte ihnen deren einfache und schlichte Ästhetik. Schmitthenners Werk, auch nach der Phase seiner Siedlungsentwürfe, steht für das Ideal einer autarken, bürgerlichen Architektur – in ihrer Verbindung mit traditionellen Bau- und Lebensformen.

Viele der angehenden Architekturstudenten entstammten der Mittelschicht, die gerade in den ersten Nachkriegsjahren in eine schwere

---

<sup>8</sup> Paul Schmitthenner: *Das sanfte Gesetz*, op. cit., S. 12f.  
<sup>9</sup> ebd. S. 24

<sup>10</sup> Wolfgang Voigt: *Vom Ur-Haus zum Typ*. Paul Schmitthenners 'deutsches Wohnhaus' und seine Vorbilder, in: V.M. Lampugnani und R. Schneider (Hg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950 – Reform und Tradition*, Stuttgart, 1992, S. 252

<sup>11</sup> Werner Durth: *Deutsche Architekten*, Stuttgart Zürich, 2001, S. 241

<sup>12</sup> ebd. S. 43

---

<sup>13</sup> Gerd Offenberg: *Mosaik meines Lebens*, Mainz, 1974, S. 113

<sup>14</sup> ebd. S. 96

<sup>15</sup> ebd. S. 137

Krise geraten war und „im Spannungsfeld zwischen der fortschreitenden wirtschaftlichen Konzentration und dem wachsenden Gewicht der organisierten Arbeiterschaft“ um ihre wirtschaftliche und kulturelle Sicherheit fürchten musste.<sup>16</sup> Auf der Flucht vor dieser ungeliebten – weil komplexer werdenden – Wirklichkeit werden entweder das praxisorientierte Milieu der *Stuttgarter Schule* oder das künstlerisch-experimentell arbeitende *Bauhaus* zum Ziel. Die Studenten suchen vor allem charismatische Lehrer, die ihnen Orientierung bieten können. In der *Stuttgarter Schule* unter Schmitthenner, wie im frühen *Bauhaus* in Weimar, wird dabei die Verbindung von (Bau)Kunst und Handwerk zum Leitbild. Beide Schulen etablieren dazu ein elitäres, nahezu geheimbündlerisches Milieu mit dazugehörigen Initiationsritualen, die die Grenzen ihrer Gegenwirklichkeit klar deutlich machen. – Während in Weimar diese Gegenwelt in ihrem expressionistisch-religiösen Zügen einen gerade zu ihrer Zeit unpassenden *l'art pour l'art* Charakter trägt, so ist es in Stuttgart eine bürgerliche, praxisorientierte, dabei aber an überkommenen idyllischen Vorstellungen orientierte – man möchte fast sagen *nachsommerliche* – Umgebung, die Studenten und Lehrer verbindet. Anziehend wirkte beides.<sup>17</sup>

Während man in Weimar aber vermutlich alles zwischen Marx und Esoterik studierte, gehörte, der in den 20er Jahren auch vom größeren Publikum wiederentdeckte, *Nachsommer* auf jeden Fall zur Lektüre im Umkreis von Schmitthenner und der gesamten *Stuttgarter Schule*. So war das Nach-Entwerfen des Stifterschen *Rosenhauses* auch eine beliebte Aufgabenstellung für die Studenten.<sup>18</sup> Es ist nicht bekannt, ob sich

solche Arbeiten bis heute erhalten haben. Wenn man sich aber das gebaute Werk Schmitthenners anschaut, so wird der Einfluss den der Roman und die Beschreibung des *Rosenhauses* auf ihn gehabt haben deutlich. Nicht zuletzt fiel dieser Zusammenhang schon dem bereits erwähnten Kritiker Wolf auf. Schellings Wort von der Baukunst als erstarrter Musik paraphrasierend könnte man also bei Schmitthenners Wohnhäusern von steingewordener Dichtung sprechen: die 18 von ihm erbauten Häuser in seiner Publikation »Baugestaltung - Das deutsche Wohnhaus« scheinen allesamt Variationen zum Thema *Rosenhaus* zu sein. Und die einführenden Texte zu den jeweiligen Häusern könnten von Stifter selbst stammen. Ein »Grosses Wohnhaus in freier Höhenlage«, dem *Rosenhaus* wohl am ähnlichsten, beschreibt Schmitthenner so: „Auf freier Höhe im Landhausgebiet vor der Stadt, nach Norden leicht fallend, liegt das große Grundstück. [...] Nach Süden und Osten haben wir einen Wiesen- und Obstgarten angelegt, der von der öffentlichen Anlage und vom Nachbarn durch einen breiten Heckenstreifen aus Haselnuß, Heckenrosen und Hollunder getrennt. Hier finden die Vögel, die wir lieben, den guten Schutz. Nach Osten sitzt auf der Böschung zur Straße nur der breitspurige Holunder, über den der Blick in die Landschaft geht. Im Westen gegen den Nachbarn liegt der Rosengarten, nach Süden der Sonne, nach Norden, über eine geschnittene Hecke hinweg, dem herrlichen Landblick geöffnet und durch das Haus vor den scharfen Nordostwinden geschützt. Eine kleine Türe führt in den Hecken zum 'guten Nachbarn' hinüber. [...] Zwischen Böschungsmauern und Blumenwänden vorbei steigst du über die große Freitreppe zum Hauseingang. [...] Wir schließen ihn nicht ab durch einen bürgerlichen Windfang. [...] Du trittst in eine große Halle, die ganz aus Stein gemacht ist und die zu nichts dienen soll, sie ist nur

<sup>16</sup> Werner Durth: Deutsche Architekten, op. cit., S. 41

<sup>17</sup> „Wir dachten wohl alle daran, eine Zeitlang entweder nach Stuttgart zu gehen oder ans Bauhaus.“ aus: Julius Posener: Fast so alt wie das Jahrhundert, Berlin, 1990, S. 177f

<sup>18</sup> Gerd Offenberg: Mosaik meines Lebens, op. cit., S. 96

Raum, der gleich beim Eingang die Enge verbannt. Es ist weit in diesem Hause und hell und du spürst den Sinn für das 'Mehr', das die Zweckmäßigkeit erst erträglich macht. Du läufst von der Nordseite her mitten in die Sonne hinein, die durch breite Öffnungen am Eßzimmer hereinströmt. Dieser Raum verbindet die geöffnete Landschaft mit der geschlossenen Welt der Familie. [...] Eine Steintreppe führt zur oberen Halle, größer noch als die untere und auch sie ist nur verbindender Raum und Weite. [...] Dieses Haus mit seinem Drum und Dran, mit seinem Wiesengarten, mit dem gewölbten Keller, mit den Hallen, Treppen und dem Spitzboden [...] haben bodenständige Menschen für sich und ihre Kinder gebaut.<sup>19</sup> Steinerne Hallen und Treppen, Räume, welche die Landschaft ins Haus holen, der Verzicht auf einen Windfang, das Eßzimmer direkt im Anschluß an die Eingangshalle, Rosen- und Blumenwände, das hohe Dach, die Ausrichtung von Nord nach Süd, die großen Nutzgärten und nicht zu vergessen die geliebten Vögel; nichts fehlt hier, das nicht auch dem Interieur des *Rosenhauses* entstammen könnte - bis hin zum Idealbild der Familie. Aber auch die anderen Häuser sind, mit ihren versteckten und auf den ersten Blick nicht zu findenden Eingängen, mit ihren von Bäumen beschatteten Plätzen und Höfen, ihren weißgetünchten Wänden und hohen Dächern, ihren Nutzgärten und den in Haupt- und Nebentreppen getrennten Stiegenhäusern als *Rosenhäuser* zu lesen. Und folgendes gilt wahrscheinlich nicht nur für das »Stadthaus im Garten«: „Beschaulichkeit und Ruhe werden hier bevorzugt, auch einen guten Wein ist man nicht abhold und in dem breiten Bücherschrank stehen gute und gelesene Bücher. Gleich vorne rechts im dritten Schafte steht da der ganze Adalbert

Stifter.<sup>20</sup> Und an der Wand hängt vermutlich ein schöner Stich von Goethes Gartenhaus.



In eben jenem Landhaus des deutschen Dichturfürsten boten sich, so Wolfgang Voigt, „die passenden Vokabeln für den Versuch des Bürgertums, für das 20. Jahrhundert 'seine architektonische Sprache' zu finden.“<sup>21</sup> So verwundert es nicht, dass im Umkreis der traditionalistischen Architekten Goethes Sommerdomizil, ähnlich wie Stifters *Nachsommer*, zur Ikone wird. Vielleicht dachte auch Stifter selbst beim Verfassen der *Rosenhaus*passagen an Goethes Gartenhaus am Weimarer Stern. Schmitthenner jedenfalls stellt seine eigenen bürgerlichen Wohnhäuser bewusst in die Tradition des kleinen Hauses in Weimar. So finden sich nach dem einleitenden Kapitel des *deutschen Wohnhauses*, quasi als Bebilderung des Unscheinbaren und des Großen in der Baukunst, Fotografien jeweils von Goethes Gartenhaus und vom Straßburger Münster. Schmitthenners Wohnhäuser sind zumeist beträchtlich größer als das kleine Weimarer Häuschen, doch die Elemente, die beider Gesicht bilden, sind die

{ 46 }

*Großes Wohnhaus in freier Höhenlage*

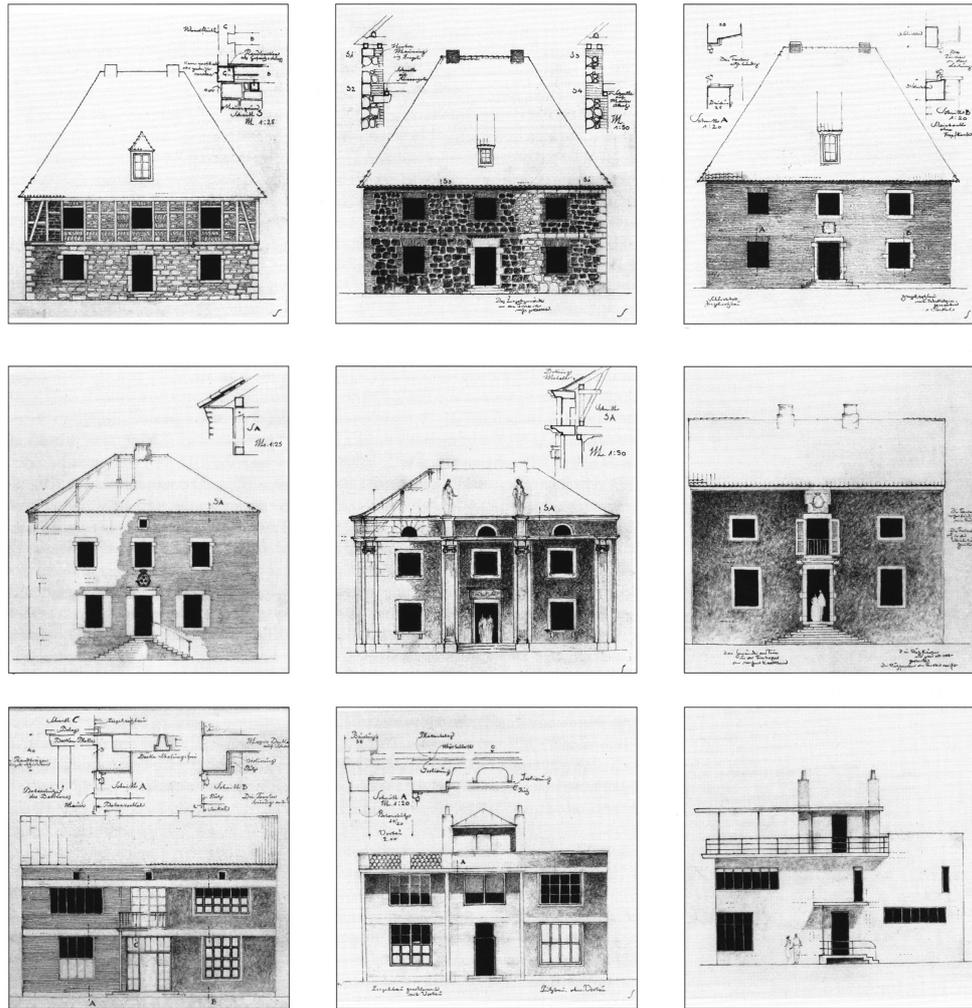
„... dem *Rosenhaus* nicht unähnlich ...“

<sup>19</sup> Paul Schmitthenner: Baugestaltung – Das deutsche Wohnhaus, Stuttgart, 1950 (III. Auflage), S. 64f.

<sup>20</sup> ebd. S. 78

<sup>21</sup> Wolfgang Voigt: Vom Ur-Haus zum Typ, op. cit., S. 245

{ 47 }  
»gebaute Form«



gleichen: Dachkante, Eingangsstufen, Haustür und Fenster. Dies sind die unentbehrlichen Elemente, ohne denen ein Haus nicht funktioniert. Ornament ist überflüssig; Inhalt und Konstruktion bilden sich nach Außen ab. Schmitthenners diesbezügliche Architekturlehre, von ihm Baugestaltungslehre genannt<sup>22</sup>, unterscheidet sich inhaltlich wenig von den Idealen der avantgardistischen Zeitgenossen. Obwohl in Form und Sprache ungewöhnlich, liest sich gerade seine posthum veröffentlichte »gebaute Form« als Manifest des Modernen Bauens: „Alles Bauen beginnt mit dem Zweck und den Notwendigkeiten der gestellten Aufgabe.“ Und das Baumaterial, bei Schmitthenner „Stoff“ genannt, bedingt über die Möglichkeiten der

Konstruktion, der „Fügung“, die Form. „Die Kenntnisse der Stoffe und deren rechte Fügung ist darum die erste Voraussetzung für den Baumeister.“ Und diese Kenntnisse, oder Gesetze, sind „bleibende“, und darum sind sie „ursprünglich und rein“ – sie sind die *sanften Gesetze* der Baukunst. Stoff und Fügung bedingen dann erst zusammen das „Unstoffliche“. Und das Unstoffliche – „Licht und Schatten“ – ergibt „Wesenheit“<sup>23</sup>, Raum und *gebaute Form*<sup>24</sup>. Während man in

<sup>22</sup> „Baugestaltung [...] sollte wohl das richtige deutsche Wort für 'Baukonstruktion' sein“ Paul Schmitthenner, in: Baugestaltung, op. cit., S. 1

<sup>23</sup> Die Begriffe des Stofflichen und Unstofflichen sowie den Begriff der Wesenheit entnimmt Schmitthenner der Philosophie von Laotse. In der »Baugestaltung« zitiert er: „Aus Ton entstehen Töpfe, aber das Leere in ihnen wirkt das Wesen des Topfes. Mauern mit Fenstern und Türen bilden das Haus, aber das Leere in ihnen erwirkt das Wesen des Hauses. Grundsätzlich: 'Das Stoffliche bringt Nutzbarkeit, das Unstoffliche wirkt Wesenheit.'“ (Baugestaltung, op. cit., S. 32)

<sup>24</sup> Elisabeth Schmitthenner (Hg.): Paul Schmitthenner »gebaute Form«, Leinfelden-Echterdingen, 1984, S. 9

Deutschland Schmitthenner trotz seiner modernen Lehre zu den Traditionalisten zählte, hatte das Ausland einen klaren Blick für Schmitthenners Modernität. Philip Johnson, ein Kenner der europäischen Szene, urteilte schon Anfang der 30er Jahre: „Seine Häuser sind tadellos, gut proportioniert [...] in einem halbmodern geschmackvollen Stil, wirklich besser gemacht und in der Absicht moderner als vieles andere in Deutschland.“<sup>25</sup>

Die Baukosteneinsparungen zum Beispiel, die Schmitthenner durch ein selbst entwickeltes System der Vorfertigung erzielte, übertrafen bei weitem die Resultate, die Gropius und May in Dessau und Frankfurt erreichten. Und Werner Hegemann, damaliger Herausgeber von »Wasmuths Monatsheften für Baukunst«, schrieb: „Schmitthenner entwickelt die Form seiner Bauten nicht wie die ‚Modernen‘ nur angeblich, sondern tatsächlich aus dem Bauvorgang und aus den praktischen Forderungen der Baustoffe.“<sup>26</sup> Mit so viel Rückenwind konnte es sich Schmitthenner dann auch erlauben, die *Neue Sachlichkeit* seiner Kollegen aus dem modernen Lager zu hinterfragen. Zum einen dienen ihm dabei die strengen Funktionalisten als Angriffspunkt, wenn er in seiner *gebauten Form* das oben bereits Dargelegte weiter ausführt: „Die stoffliche Fügung zu *gebauter Form* ist noch nicht Baukunst. [...] Es gibt [...] bei jeder Fügung und bei der Behandlung jeden Baustoffes eine Spannung von Rohem bis zu Vollendetem. [...] Hier beginne die Phantasie des Baumeisters.“ Der starre Rationalismus krankt für Schmitthenner an seiner Phantasielosigkeit. Zum anderen sind es die Architekten der Avantgarde, die ihre Vorstellungen von neuer Form auch auf Kosten der Haltbarkeit überdeutlich

betonen wollen, die von Schmitthenner zurechtgewiesen werden: „Was immer aber über das Notwendige hinaus hinzugefügt wird, muß den Gesetzen der stofflichen Fügung folgen, damit es Überfluß wird. [...] Überfluß ist die Steigerung der gebauten Form im Stofflichen, die die Fügung in vollendeter Technik betont und so zum Schmuck wird [...] überflüssig ist es, wenn die stofflichen Notwendigkeiten dabei mißachtet und die Zusammenhänge von Körper und Raum verwischt werden.“<sup>27</sup> Julius Posener brachte Schmitthenners Unbehagen an der Unsachlichkeit der *Neuen Sachlichkeit* später auf die Formel: „Diese Künstler reden Funktion – und machen Kunst.“<sup>28</sup> Den Begriff der Sachlichkeit ließ Schmitthenner aber durchaus für sein eigenes Schaffen gelten, doch war dies für ihn keine „Neue“ Sachlichkeit, sondern schlicht die Anwendung der ewigen Regeln der Baukunst; und natürlich deren evolutionäre Weiterentwicklung. So sind seine Häuser als Geschöpfe des 20. Jahrhunderts zu erkennen; es sind – *nachsommerlich* gesprochen: „selbständige Gegenstände für die jetzige Zeit [...] mit Spuren des Lernens an vergangenen Zeiten.“<sup>29</sup> In der *Neuen Sachlichkeit* konnte Schmitthenner dagegen nur ein Neues, um des Neuen willens, erkennen – Revolution statt Evolution. Dabei teilte Schmitthenner durchaus die Vorlieben der zeitgenössischen modernen Architekten für klare Räume und spärliche, fast karge Möblierungen.<sup>30</sup> Und Stifter gab mit seinem *Nachsommer* das Vorbild für ein solches bürgerliches Wohnen. So haben die Aufsteiger der *Rosenhauswelt* nichts von den Parvenüs des 19. Jahrhunderts, die

<sup>25</sup> zitiert nach: Wolfgang Voigt: Zwischen Weißenhof-Streit und Pour le mérite: Paul Schmitthenner im Architekturstreit der zwanziger bis fünfziger Jahre, in: Paul Schmitthenner 1884 – 1972, op. cit., S. 72

<sup>26</sup> zitiert ebd. S. 69

<sup>27</sup> Elisabeth Schmitthenner (Hg.): Paul Schmitthenner »gebaute Form«, op. cit., S. 9f.

<sup>28</sup> Julius Posener: Fast so alt wie das Jahrhundert, op. cit., S. 173

<sup>29</sup> Adalbert Stifter: Der *Nachsommer*, op. cit., S. 92

<sup>30</sup> „in ihrer andern Art sind diese Häuser [Schmitthenners] genau so klar und sachlich (wie die Bauten des Internationalen Stils)“ Gustav Wolf, zitiert nach: Christian Weller: Paul Schmitthenners Buch *Das deutsche Wohnhaus*, op. cit., S. 63

gern aristokratischer als die Aristokratie sein wollten; die in ihrem Wohnambiente, ihrer Kleidung und in ihrem Luxus den Adel noch zu überbieten trachteten.<sup>31</sup> Die „Simplizität des Lebensgestus“ des *Nachsommer*kreises, ihre betont einfache Kleidung, die wenigen, dafür aber hochwertigen Einrichtungsgegenstände und das Fehlen von strengen Umgangsregeln werden am Anfang des 20. Jahrhunderts zur bürgerlichen Etikette.

Die Dinge wieder in eine sichtbare Ordnung zu bringen und zu erhalten, ist der verständliche Wunsch eben jener bürgerlichen Klassen, die sich im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in einer Krise befinden und sich selbst eine neue Identität und gesellschaftliche Bedeutung konstruieren müssen. Eine dafür vorbildhafte Ordnung herrscht sichtbar im Landgut des Freiherrn von Risach. Und nach dem „Ding“<sup>32</sup> ist „Ordnung“ wohl Stifters zweites Lieblingswort: In „übersichtliche[r] Ordnung und Einheit“ hängen die Werkzeuge an der Rückwand des Schreinerhauses (S. 89)<sup>33</sup>, die Zimmer von Gustav sind, „wie es bei solchen Zimmern selten der Fall ist, sehr in Ordnung“ (160), die Zimmer der Damen sind gar in der „musterhaftesten Ordnung“ (S. 161), auch die Bibliothek „vermittelt den

Geist der Ordnung und Reinheit“ (S. 208) und der Meierhof ist seit einem früheren Besuch „in Ordnung und Fülle sehr vorge-schritten“ (S. 211). Und nicht zufällig definiert Schmitthenner „die Arbeit des Architekten“ als „Ordnung schaffen“. – Technische, wirtschaftliche und menschliche Notwendigkeiten „nach ihren Zusammenhängen in sinnvolle Ordnung gebracht und in Schönheit gestaltet, ist Baukunst“.<sup>34</sup> Der zeitgleiche Erfolg beim bürgerlichen Publikum den der Verfasser des *sanften Gesetzes* und der Architekt des Unscheinbaren hatten, beruht auf dem Versprechen, in einer komplexer werdenden Welt im Besitz einfacher, ewiger und ordnungsstiftender Gesetze und Regeln zu sein.

Für Schmitthenner ist der Alte Risach ein imaginärer Lehrmeister, der nur aus dem *Nachsommer* zu ihm spricht, und ihn in diese ewigen Gesetze einweihet. Doch existierten im Leben Schmitthenners auch mindestens zwei reale Risachs. Es ist zum einen der bereits erwähnte Theodor Fischer, zum anderen der Architekt Heinrich Tessenow. Über ihn schrieb Schmitthenner: „Tessenow war Adalbert Stifter, dem Kün-der des ‚*Sanften Gesetzes*‘ nahe verwandt. Wie jener sah er, was kommen muß nach Naturgesetzen, ohne den Glauben an das Lebendige und Bleibende, an sich und sein Werk aufzugeben.“<sup>35</sup> Dieser Glauben ist für Schmitthenner das verpflichtende Erbe, welches er weiterzutragen versuchte, so wie der junge Heinrich gegenüber seinem Gastfreund Risach das Versprechen gab, sein Andenken in Ehren zu halten. Andererseits äußerte Schmitthenner gegenüber Fischer einmal: „Ich hoffe, er war zufrieden mit mir, der ich nicht sein Schüler war, der sich aber bemühte es zu sein“.<sup>36</sup> Und

<sup>31</sup> Dieter Borchmeyer: Stifters *Nachsommer* – eine restaurative Utopie?, in: Karl Mauerer (Hg.): *Poetica* (Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft), Amsterdam, Jg. 1980, Band 12, S. 67

<sup>32</sup> Keiner der mir bekannten Rezessenten, außer Arno Schmidt, äußert sich über die auffällig häufige Verwendung des Wortes „Ding“ in Stifters *Nachsommer*. „Am schnalzendsten schlägt der Aberwitz die rollenden Wahnsinnsaugen auf, wenn Stifter an sein Lieblingswort ‚Ding‘ gerät. [...] Es gibt Seiten im ‚*Nachsommer*‘, auf denen siebenmal dies berüchtigte ‚Ding‘ herumaustert [...] wenn er [Stifter] immer wiederkehrend, wieder einmal Bäckerdutzend Details aufgetischt hat – schickt er unvermeidlich und erbarmungslos ein ‚und andere Dinge‘ hinterher. – Wenn heutzutage ein Autor dergleichen ‚Dinge‘ schriebe: *steinigen würde man ihn! Und mit Recht!*“ Arno Schmidt: Der sanfte Unmensch – Einhundert Jahre ‚*Nachsommer*‘, in: Peter Rühmkorf (Hg.): „Lesen ist schrecklich!“ Das Arno-Schmidt-Lesebuch, Zürich, 1997, S. 373

<sup>33</sup> Seitenzahlen in Klammern beziehen sich: auf Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit.

<sup>34</sup> Baugestaltung, op. cit., S. 1

<sup>35</sup> Paul Schmitthenner: Gedanken an Heinrich Tessenow, in: *Das sanfte Gesetz*, op. cit., S. 51

<sup>36</sup> Paul Schmitthenner: Zum Gedächtnis Theodor Fischers, in: *Das sanfte Gesetz*, op. cit., S. 40

Fischers Lehren „in ihrer Reinheit“ gemahnten den *Schüler* Schmitthenner oftmals an den Ton Adalbert Stifters.<sup>37</sup>

-----

Der Baumeister Paul Schmitthenner ist keine unumstrittene Persönlichkeit innerhalb der modernen Architekturgeschichtsschreibung. Seine Zugehörigkeit zum *Block* der traditionalistischen Architekten um Paul Schultze-Naumburg, seine Tätigkeit für den *Kampfbund für deutsche Kultur* oder seine Mitgliedschaft in der *NSDAP* ließen vergessen, dass er ehemals Mitglied im linken *Arbeitsrat für Kunst* war oder mit dem *sanften Gesetz* offen Kritik an der nationalsozialistischen Kunstpraktik übte. All dies hier ausführlich darzustellen, war nicht mein Anliegen und so wäre einiges nachzutragen. Zum Beispiel, dass in „dem breiten Bücherschrank“ im Regal unter dem „gleich vorne rechts im dritten Schaf“ stehenden Stifter, sich die Schriften des völkischen Theoretikers Paul de Lagarde finden. Oder dass sich in der ersten Ausgabe der »Baugestaltung« nicht das

Bild des Straßburger Münsters neben dem von Goethes Gartenhauses fand, sondern das 1927 auf dem Weißenhof gebaute Haus von Hans Scharoun. Und nicht als Bebilderung des Unscheinbaren und Großen war dieser Vergleich gedacht, sondern im Sinne von Beispiel und Gegenbeispiel sollte die moderne Architektur eines Scharouns als undeutsch gekennzeichnet werden. Insgesamt hatte sich Schmitthenner mit seinen Schriften wenig Freunde gemacht, weder im Lager der Architekten des *Dritten Reiches*, noch bei den Vertretern der Moderne. Es waren dann nach 1945 die Gegner aus dem modernen Lager, die ihn aufgrund seiner Polemiken gegen die *Neue Sachlichkeit* mieden und ihn mit Erfolg zum NS-Architekten *par excellence* abstempelten. Innerhalb der letzten Jahre wurde, vor allem durch die Aufsätze und Veröffentlichungen der Architekturhistoriker Hartmut Frank und Wolfgang Voigt, die Bedeutung der Person Schmitthenner innerhalb der modernen Architekturgeschichte neu thematisiert und kritisch neu bewertet.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> ebd. S. 37

---

<sup>38</sup> Neben den bereits zitierten Veröffentlichungen Wolfgang Voigts ist seit 2006 auch eine Druckfassung seines Vortrags »Im Kern modern? Eine Verteidigung Paul Schmitthenners« erhältlich; gehalten am 22. November 2004 im Rahmen der Hans-Kammerer-Vorlesungen an der TU Stuttgart.

~~~~~

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

Wegbereiter moderner Formgebung: Von Adalbert Stifter bis Paul Schultze-Naumburg:¹

Es finden sich keine konkreten Belege, die einen tatsächlichen Einfluss des *Nachsummers* auf die Konzeption des Saalecker Anwesens von Paul Schultze-Naumburg (1869-1949) belegen. Wir folgen hier einer Spekulation und versuchen einen möglichen Weg der Deutung zu gehen. Ein Weg, der Adalbert Stifter – den Erschaffer des *Nachsummers* – in Verbindung setzen möchte mit Entwicklungen in der bildenden Kunst und Architektur, die mehrere Jahrzehnte nach Stifters Tod und ein halbes Jahrhundert nach Erscheinen des *Nachsummers* in Deutschland stattfanden. Einen ersten Hinweis auf einem solchen Weg verdanken wir Wolfgang Voigt. Ihm zufolge „spiegeln sich“ in Stifters *Rosenhausidylle* „zu einem sehr frühen Zeitpunkt zentrale Gedanken der ersten, von Namen wie Gottfried Semper und William Morris beherrschten Kunstgewerbebewegung.“² Und tatsächlich liegt der große Wendepunkt im Kunstgewerbe gerade einmal sechs Jahre zurück, als 1857 der *Nachsummer* veröffentlicht wird.

Den Anstoß für die damalige Reform brachte die *Große Weltausstellung* von 1851 in London. Hier sollten sich die besten englischen

Erzeugnisse der industriellen Kunst und Gestaltung mit denen des Auslands messen. Die Schau im berühmten Kristallpalast von Joseph Paxton wurde zum Desaster; und dies nicht nur für England. Die „monströsen Geschmacksverirrungen“ der industriellen Produktionsweise traten sichtbar zutage; der „Verfall“ wurde offen diskutiert. Die im 18. Jahrhundert forcierte Trennung des Entwerfers vom Handwerker und dessen sukzessive Verdrängung durch die Maschine am Anfang des 19. Jahrhunderts, mussten nach 1851 neu überdacht werden; „es konnte nicht länger bezweifelt werden, weder in Frankreich noch in England oder in Deutschland, daß die Frage einer besseren Ausbildung für industrielle Kunst von allerhöchster Dringlichkeit war.“³ Angeregt durch Gottfried Semper, einem der bedeutendsten Kritiker der *Großen Ausstellung*, und von ihm personell unterstützt, wurde kurz nach 1851 im Londoner *Marlborough House* die *Normal School of Design* ins Leben gerufen. Ziel dieser Schule war es, die Ausbildung im Kunsthandwerk wieder mit der Arbeit in Werkstätten zu verknüpfen. Damit sollte auf ein früheres, auf das Mittelalter zurückgehendes, Verständnis des Künstlers zurückgegangen werden. Obwohl Sempers Experiment binnen kurzem scheiterte, bildete die Schule und das daran angeschlossene *Department of Practical Art* den Grundstock für das erste Kunstgewerbemuseum auf europäischen Boden – das *Victoria and Albert Museum*. Innerhalb eines Jahrzehnts entstanden überall auf dem Kontinent vergleichbare Institutionen (Wien, 1864; Berlin, 1867; ...). Sie hatten den Auftrag, „den Geschmack von Fabrikanten, Künstlern und Publikum zu heben, indem man ihnen die Leistungen der Vergangenheit zeigte.“⁴ Die Bewegung ging dabei von England aus, das durch seine weit fortgeschrittene Industrialisierung auch mit den größten

¹ Der Titel des Kapitels ist eine Adaption von Nikolaus Pevsners Buch »Wegbereiter moderner Formgebung: Von Morris bis Gropius« (Hamburg, 1957). Pevsner bemerkte später einmal selbstironisch zu diesem Buch, man könnte auch eine komplett andere Architekturgeschichte der Moderne schreiben, die nur aus den einst ignorierten Fakten und Figuren bestünde (zitiert nach: Norbert Bormann: Paul Schultze-Naumburg – Vom Kultur reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich, Essen, 1989, S. 11). Morris durch Stifter und Gropius durch Schultze-Naumburg zu ersetzen, scheint mir also durchaus im Sinne des späten Pevsners zu liegen.

² Wolfgang Voigt: Vom Ur-Haus zum Typ. Paul Schmitthenners 'deutsches Wohnhaus' und seine Vorbilder, in: V.M. Lampugnani und R. Schneider (Hg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950 – Reform und Tradition, Stuttgart, 1992, S. 262

³ Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, München, 1986, S. 243

⁴ ebd. S. 250

Problemen auf dem Gebiet des Kunsthandwerks zu kämpfen hatte. An den Schulen für dekorative und industrielle Kunst jedoch blieb das Kopieren und Entwerfen auf Papier weiterhin bestimmend, ohne auf die „organischen Wechselbeziehungen zwischen Material, Arbeitsprozeß, Zweck und ästhetischer Form“ zu verweisen.⁵ Erst mit den Schriften und Arbeiten William Morris' (1834-1896), dem großen Erneuerer des

Praxis auszuführen ist.“⁸ Nach Pevsner bzw. Julius Posener wirkten sich seine Ideen und das Vorbild seiner Werkstätten dann direkt auf die folgenden *Arts-and-Crafts* Bewegungen bis hin zum *Deutschen Werkbund* aus.

Den „einzig[e]n Vorläufer“ für Morris' Praxis, meinte Nikolaus Pevsner, dabei in „Sempers kurzlebige[n] Werkstätten in *Marlborough House*“ gefunden zu haben.⁹ Nun ist es sicher unwahrscheinlich, dass Morris Kenntnis von dem vier Jahre vor der Gründung der eigenen Firma erschienen *Nachsommer* hatte. Dennoch ist die darin geschilderte Werkstatt Risachs ein Vorläufer von *Morris & Co.* Wenn auch nur in einer literarischen Beschreibung, so findet sich hier bereits eine Vorwegnahme in Programm und Konzeption. Und die verblüffenden Ähnlichkeiten, die Stifters Risach mit William Morris verbinden, reichen bis zum parallelen Lebensentwurf. So ist der Bau des eigenen Wohnhauses und die Schwierigkeit dieses zu möblieren zuerst für Risach im Roman, dann für Morris in der Wirklichkeit Anlass für die Schaffung von eigenen Werkstätten. Bei Julius Posener lesen wir über Morris: „Er kam auf seltsame Weise dazu, sich mit kunstgewerblicher Arbeit zu beschäftigen. Er verheiratete sich, wollte sich einrichten und fand in keinem Möbelgeschäft in London ein einziges Möbelstück, das er in seinem Heim haben wollte. Er beschloß, sich seine Möbel und seine ganze Einrichtung selbst zu machen. Das war [...] der erste Schritt zur Gründung seiner Firma.“¹⁰ Ähnlich verhält es sich bei Risach. Auch hier steht die Abneigung gegen das gebräuchliche Design der Zeit am Anfang der Entwicklung hin zur eigenen



europäischen Kunstgewerbes, so Nikolaus Pevsner, sollte sich dies ändern: „Er allein hatte begriffen, daß Entwerfen ohne wirkliche Kenntnis der Materialien und ihrer Verarbeitung eine der Hauptursachen für die Wertlosigkeit der industriellen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts war.“⁶ 1861 gründete William Morris die Firma *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* Hier wurden nach Entwürfen der beteiligten Künstler in firmeneigenen Werkstätten „Kunstgewerbe aller Art produziert (und recht teuer verkauft) von Schmuck bis zu Kirchenfenstern, von Gläsern, Tapeten, Gobelins, Möbeln bis zu kompletten Innendekorationen.“⁷ Morris' Unternehmen war dabei seinem Motto verpflichtet, dass ein Entwerfer wissen muss, „wie die von ihm entworfene Arbeit in der

⁵ ebd. S. 253

⁶ ebd. S. 256

⁷ Gerd Selle: Biographische Notiz, in: William Morris: Kunde von Nirgendwo, Köln (dumont), 1974, S. 229

⁸ William Morris, zitiert nach: N. Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, op. cit., S. 257

⁹ ebd.

¹⁰ Julius Posener: Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur III – Das Zeitalter Wilhelms II, in: Arch+, Aachen, Okt. 1981, Heft 59, S. 10

Werkstatt.¹¹ Die Tatsache jedoch, dass man Werkstätten betreibt, entbindet weder Risach, noch Morris davon, auch selber tätig zu werden: „Ich lernte nach und nach selber, und da trat mir der Starrsinn, der Eigenwille und das Herkommen entgegen.“ so erklärt Risach seinem jungen Gastfreund Heinrich.¹² Nach Pevsner eignete sich auch Morris „mit wilder Energie die Techniken jener Handwerkszweige“ an, „mit denen er sich befassen wollte, die ihm aber nicht vertraut waren.“¹³ Neben dem Schreinerern erarbeitete sich der Autodidakt Morris unter anderem das Färben, Weben und Drucken. – Bleibt nun allein noch das Problem, dass weder Risach, noch Morris ihre Werkstätten als Ein-Mann-Betriebe ausgelegt hatten. Beide mussten sich also über den Nachwuchs Gedanken machen. Für Morris lag in der Werkstattausbildung das einzige Mittel gegen die Unzulänglichkeiten der zeitgenössischen Kunsterziehung. Seiner Meinung nach, waren Werkstätten unersetzlich, um „den praktischen Teil des Entwerfens zu lernen.“¹⁴ Und nachdem Risach die Schwierigkeiten, die er bei der Anstellung von geeigneten Entwerfern hatte, geschildert hat, erklärt er seinem Gastfreund: „Ich nahm endlich solche Leute, die [...] sich erst hier unterrichten sollten.“¹⁵ Über diese gemeinsamen Erfahrungen hinaus verbindet beide, Stifters Risach wie William Morris, ein geistiger Horizont, der seine Herkunft aus der Romantik nicht verleugnet. So orientierten sich beide am Vergangenen; doch nicht in der Nachahmung der Alten, sondern in der lebendigen Fortführung von deren Traditionen waren sie interessiert. Das

¹¹ Über die in der eigenen Werkstatt gefertigten Möbel bemerkt Risach zu Heinrich: „Diese neuen Gegenstände wurden aber nicht in der Gestalt gemacht, wie sie jetzt gebräuchlich sind, sondern wie wir sie für schön hielten.“ (Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, Frankfurt, 1982 (Insel Verlag), S. 92)

¹² ebd. S. 93

¹³ Nikolaus Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien*, op. cit., S. 256

¹⁴ William Morris, zitiert nach: N. Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien*, op. cit., S. 257

¹⁵ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 93

Mittelalter – die Bauhüttenidee mit ihrem in Eins setzen von Entwerfer und Handwerker – konnte dabei dem englischen Reformator, wie dem österreichischen Schriftsteller als Leit- oder Idealbild dienen. Die unreflektierte Neugotik, die für sie lediglich ein lebloses Bild der Vergangenheit darstellte, wurde von beiden abgelehnt.



{ 49 }

Soviel aber Stifters frühe Schilderungen und Morris' unternehmerisches Engagement zu einem Vergleich einladen, so dürfen wir nicht die konträren Ideologien dahinter missachten. Dafür scheint es mir aufschlussreich zu sein, Stifters *Nachsommer* mit Morris' Buch »News from Nowhere«, aus dem Jahre 1890, zu vergleichen. Uns begegnen damit zwei literarische Utopien¹⁶ des 19. Jahrhunderts, die beide in ihrem Charakter als „restaurativ“ geschmäht wurden.¹⁷ Beide

{ 48 }

*Landschaftsmaler
Adalbert Stifter:
Wolkenstudie*

{ 49 }

*Landschaftsmaler Paul
Schultze-Naumburg:
Regenbogen*

¹⁶ Die Einordnung als Utopie ist beim *Nachsommer* ebenso wie bei »News from Nowhere« umstritten. Für K.-D. Müller wird durch das „Fehlen des Ganzheits- und Verbindlichkeitsanspruchs“ des *Nachsommers* „der Utopiebegriff als Kennzeichnung des Romans fraglich.“ Und G. Selle legt dar, dass der Begriff der Utopie, im Sinne von Staatsutopie, auch für Morris' Roman ungültig ist: „Der Staat ist bei Morris abgestorben.“ (Klaus-Detlef Müller: *Utopie und Bildungsroman – Strukturuntersuchungen zu Stifters »Nachsommer«*, aus: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Jg. 1971, Nr. 90, S. 203; Gerd Selle: *William Morris und sein Roman*, in: *William Morris: Kunde von Nirgendwo*, op. cit., S. 17)

¹⁷ Das Prädikat „restaurativ“ verlieh dem *Nachsommer* der Rezensent H.A. Glaser. Ebenso bleiben G. Selle die

schildern einen durch Agrarwirtschaft und Handarbeit geprägten, vorindustriellen Zustand, in dem vor allem von Manufaktur- bzw. Werkstattarbeit und, eher dunkel bleibend, von Handel gesprochen wird. Von einem dazugehörigen feudalen System in Gesellschaft und Kultur fehlt dagegen jede Spur. Dabei entgehen Stifter und Morris der sozialromantischen Lüge durch den ihren Romanen eigenen utopischen Ansatz. Und genau hier liegt der Unterschied. Der erträumte „Zukunftsstaat“ von Morris, ästhetisch am Mittelalter orientiert, verweist auf eine Zukunft der befreiten menschlichen Arbeit; auf eine Zeit, in welcher der Besitz von Produktionsmitteln allgemein ist – auf eine zukünftige, staatenlose, kommunistische Gesellschaft. Dagegen weist Stifters Idylle zwar ebenfalls alle äußerlichen Indizien einer „feudalistische[n] Agrargesellschaft“ auf, doch handelt es sich bei ihm tatsächlich um eine verbürgerlichte Form derselben. So ist bei Stifter zwar ebenfalls die Grundherrschaft aufgehoben, im Gegensatz zu Morris aber zugunsten des „bürgerlichen Eigentums“. Und tatsächlich genießen Stifters vormärzliche Gestalten „die formalen bürgerlichen Freiheiten“, die eigentlich erst mit der Revolution von 1848 „allen zugesprochen [werden].“ Damit lässt sich, so Horst Albert Glaser, für Stifter der Begriff des Utopischen rechtfertigen.¹⁸ Stifters Roman erscheint wie eine bürgerliche Utopie, während Morris' »Utopie der vollendeten kommunistischen Gesellschaft« bereits im Untertitel verrät, dass der Autor auf einer anderen Seite steht. Es ist zu vermuten, dass für die bisher getrennt abgelaufene Rezeption von Stifter und Morris, in Bezug auf ihre reformerischen Ar-

beiten auf dem Gebiet des Kunstgewerbes, diese ideologischen Unterschiede nicht unerheblich gewesen sind. Wir werden sicherlich darauf zurückkommen müssen, wenn wir uns nun der deutschen Kunstgewerbereform zuwenden, in deren Folge 1907 die Gründung des *Deutschen Werkbunds* stand.

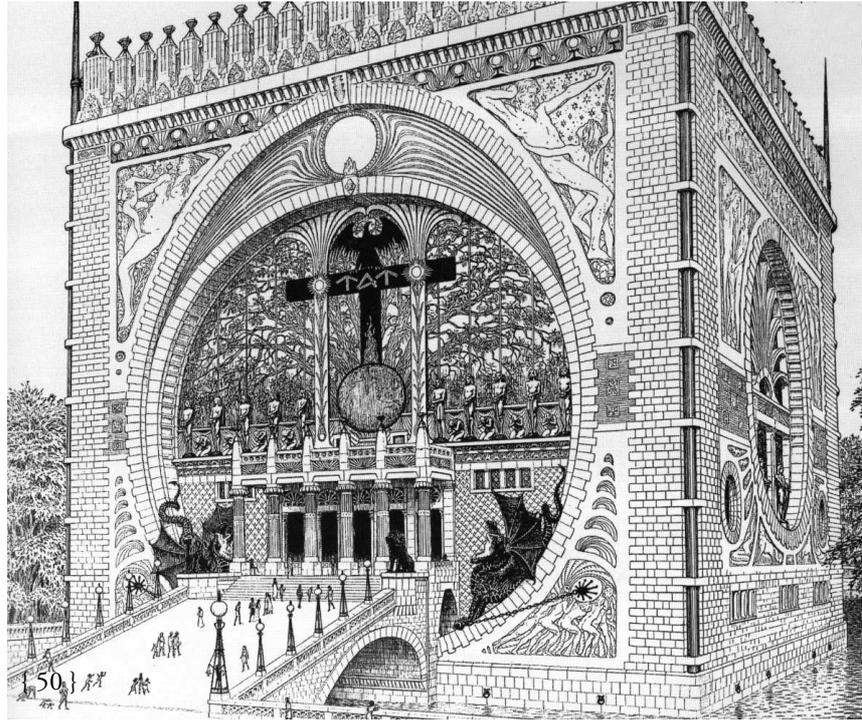
Nach Pevsner und Posener ist die Entwicklung des deutschen Kunstgewerbes und, damit verbunden, der deutschen Architektur nach 1900 untrennbar mit den Entwicklungen in England verknüpft. Hier schufen, aufbauend auf den Theorien von Morris, zum einen Charles Robert Ashbee (1863-1942) 1888 das Londoner Institut *The Guild and School of Handicraft* und William Richard Lethaby (1857-1931) 1896, ebenfalls in London, die *Zentralschule für Arts and Crafts*. Beide Institutionen verbanden, wie Morris es seit den 1860er Jahren vorschwebte, den Unterricht der Kunstschulen mit einer handwerklichen Ausbildung. Neben diesen durch Morris begründeten *Arts-and-Crafts* Bewegungen ist vor allem die durch Ebenezer Howard 1898 veröffentlichte Idee der *Gartenstadt* als englischer Beitrag auch zum deutschen Weg zu nennen. An dieser Stelle jedoch stagnieren die Entwicklungen in England; und Deutschland vollzieht dagegen seine Reformen „folgerichtiger und universeller“.¹⁹ So ist im Gegensatz zu England die deutsche Kunstgewerbereform stärker in eine allumfassende *Lebensreform* eingebunden. Diese stellt um 1900 eine Gegenbewegung zu den Prozessen der „Modernisierung“ dar: „Industrialisierung und Urbanisierung veränderten die natürliche Umwelt und rissen den einzelnen aus seinen gewohnten sozialen und geographischen Bindungen heraus. Die Berufswelt, die Lebensgewohnheiten, die Wohnverhältnisse, die sozialen Kontakte, das Freizeitverhalten,

„Indizien eines restaurativen Sozialromantizismus“ bei Morris' »News from Nowhere« nicht verborgen. (Horst Albert Glaser: Die Restauration des Schönen. Stifters 'Nachsommer' [Germanistische Abhandlungen Nr. 6], Stuttgart, 1965, S. 1; Gerd Selle: William Morris und sein Roman, in: William Morris: Kunde von Nirgendwo, op. cit., S. 17)

¹⁸ Horst Albert Glaser: Die Restauration des Schönen. Stifters 'Nachsommer', op. cit., S. 1

¹⁹ Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, op. cit., S. 258

die Ernährungsweisen, die Lebensplanung – alles war diesem Wandel unterworfen, der sich in einem bisher nicht bekannten Tempo vollzog.²⁰ Als Gegenströmungen zu diesem, als Verfall empfundenen, 19. Jahrhundert gilt die *Lebensreform* und die mit ihr in Verbindung stehenden Erscheinungen, wie Vegetarismus, Freikörperkultur und Stadtflucht. „Im Namen des Einfachen, des Echten, des Natürlichen, des vollen Lebens, einer reinen Beziehung des Menschen zu den Dingen seiner Umwelt liefen alle diese Bewegungen. Sie sind gegen das Kommerzielle, gegen die Maschine, gegen die Großstadt gerichtet. Sie sind gegen Rausch und städtische Vergnügungen, gegen die Lernschule und das reine Buchwissen und für die Erhaltung der Fähigkeit der menschlichen Hand; sie sind gegen die Massenproduktion von Schund und für die Einzelproduktion von Qualitätsgütern, sie wollen zwischen wichtigen und unnötigen Gegenständen für das tägliche Leben unterscheiden.“²¹ Der »Kunstwart«, eine der führenden Zeitschriften der deutschen *Lebensreform*, herausgegeben von Ferdinand Avenarius, beanspruchte hierbei, „den rechten Weg zu weisen.“²² Neben Dingen der Bildenden Kunst und des Kunstgewerbes erörterte man darin „Gesundheitsfragen, [...] die sexuelle Erziehung, verwarf den Alkoholismus, den Nikotingenuß, das Korsett, den Auto-Benzindunst in Erholungsgebieten und das 'Verlärmen' der Ortschaften, empfahl das Tragen des Reformkleides und den Ge-



brauch körpergerechten Mobiliars.“²³ Dieser allumfassende Anspruch des »Kunstwart« wurde besonders durch einen seiner wichtigsten Redakteure vertreten: den als Maler ausgebildeten Schultze-Naumburg, der vor allem als Architekt und Denkmalpfleger zu Anerkennung gelangte – bevor er als Publizist und Demagoge die Kunstpolitik und den Rassismus des *Dritten Reichs* vorbereiten half. Als schreibender *Lebensreformer* lieferte Schultze-Naumburg mit »Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung« aber auch einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Wandlung in der Kleidermode des beginnenden 20. Jahrhunderts. Und der Einfluss seiner »Kulturarbeiten« „kann schwer überschätzt werden. Er ging weit über die Kreise der Architekten und Städtebauer, auch über die der Kunstbeflissenen hinaus: Man fand sie in den Bücherschränken des Bildungsbürgertums“ und noch 50 Jahre später hat Julius Posener sie mit „Beifall wieder gelesen“.²⁴ In den

{ 50 }

*Geist der Lebensreform:
Fidus' Tempel der Erde*

²⁰ Wolfgang R. Krabbe: Die Lebensreformbewegung, in: K. Buchholz, R. Latocha, H. Peckmann, K. Wolbert (Hg.): Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900 (in 2 Bänden), Darmstadt, 2001, Bd. 1, S. 25

²¹ Julius Posener: Anfänge des Funktionalismus – Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund (Ullstein Bauwelt Fundamente 11), Berlin Frankfurt, 1964, S. 14

²² Gerhard Kratzsch: Ferdinand Avenarius und die Bewegung für eine ethische Kultur, in: versch. Hg.: Die Lebensreform, op.cit. S. 97

²³ ebd. S. 98

²⁴ Julius Posener: Kulturarbeiten, in: ders.: Berlin ... auf dem Weg zu einer neuen Architektur – Das Zeitalter Wilhelms II., München, 1979, S. 191



{ 51 }
Mies van der Rohe,
Haus Riehl, Berlin,
1907

zehnbändigen »Kulturarbeiten« präsentierte Schultze-Naumburg in unregelmäßigen Abständen zwischen 1901 und 1917 seinen photographisch festgehaltenen Blick auf die deutsche Kulturlandschaft: vom einfachen Hausbau, über Gärten, Dörfer und Kolonien, Städtebau und das Schloss bis hin zur Landschaftsgestaltung. Durch die Montage von Beispiel und Gegenbeispiel demonstrierte er dabei den Verfall des letzten Jahrhunderts und propagierte ein Neuanknüpfen an ältere Traditionen. Über das bürgerliche Wohnhaus um 1800 schreibt er zum Beispiel: „Wir besitzen es noch in zahlreichen Exemplaren, aber seltsam: auch die Architekten scheinen es kaum zu sehen. Ja, es sind ganz gute Häuser, meinen sie, aber es ist nicht viel ‚Architektur‘ an ihnen. Dass gerade darin, dass es gute Häuser sind, das unsagbar Wichtige liegt, das beachtet man nicht. Man reißt sie ein wie altes Gerümpel, und setzt schauderhafte Protzbauten an ihre Stelle.“²⁵ Als Schultze-Naumburg dies 1901, in Band I, »Hausbau«, der »Kulturarbeiten« schreibt, hatte in England, im Zuge der von Morris begründeten *Arts-and-Crafts* Bewegung, bereits ein Umdenken stattgefunden. Archi-

tekten wie C.F.A. Voysey, Philip Webb, mit dem zusammen Morris sein *Red House* von 1859 geplant hatte, W.R. Lethaby oder C.R. Mackintosh hatten die Architektur des englischen Hauses und dessen Einrichtung reformiert und revolutioniert. Sie schufen Häuser, denen man wieder ansah, „daß sie zum Wohnen gebaut sind“, wie es Julius Posener einmal ausdrückte.²⁶ Über Zeitschriften wie »Studio« vermittelte sich diese Revolution auch nach Deutschland. Am erfolgreichsten kämpfte für die Verbreitung in Deutschland aber der Architekt Hermann Muthesius. Er ging zwischen 1896 und 1903 als Attaché für technische Fragen der kaiserlich-deutschen Botschaft nach London. Von hier aus berichtete er in verschiedenen Veröffentlichungen von den englischen Entwicklungen. Seine Vermittlungsarbeit kulminierte 1904 in dem 3-bändigen Werk »Das englische Haus«, das unter dem Motto stand: *Houses are built to live in, not to look at.*²⁷ Schultze-Naumburg bemerkte dagegen bereits 1901 kritisch, dass sich die deutschen Kollegen vor allem formal an den englischen Vorbildern orientierten und man den Engländern nur „schielend Motive abguckt.“ Seiner Meinung nach sollte die Arbeit der deutschen Architekten aber darin bestehen, an das eigene „Wohnhaus vom Ende des 18. Jahrhunderts und vom Beginn des 19. Jahrhunderts“ anzuknüpfen und es den veränderten Bedingungen gemäss weiterzuführen. Das Bürgerwohnhaus dieser Zeit besaß für Schultze-Naumburg bereits die einfache Schönheit, „die stets im vollkommenen Ausdruck des vollkommenen Zwecks liegt“ und an die es sich lohnen würde, wieder anzuknüpfen.²⁸ Mit den »Kulturarbeiten«, so hoffte er, würden die vorbildlichen Motive dieses *deutschen Hauses*

²⁵ Paul Schultze-Naumburg: *Kulturarbeiten* – Band 1: *Hausbau*, München, o.J. (II. Auflage), S. 11

²⁶ Julius Posener: *Fast so alt wie das Jahrhundert*, Berlin, 1990, S. 154

²⁷ ebd.

²⁸ Paul Schultze-Naumburg: *Kulturarbeiten* – Band 1, op. cit., S. 11

nun wieder sichtbar. Und tatsächlich bediente der Bildvorrat, der in den Büchern geboten wurde, bis zum 1. Weltkrieg nahezu die gesamte deutsche Avantgardearchitektur – „Arbeiten von Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Hans Scharoun, Hans Poelzig und Bruno Taut legen davon Zeugnis ab.“²⁹ Mit den »Kulturarbeiten« gelang Schultze-Naumburg der Beweis, dass es des englischen Vorbildes nicht bedarf. Eine eigene – deutsche – Tradition bzw. ein Vorbild war vorhanden, an dem nur weiterzuarbeiten war. Und Adalbert Stifters *Nachsommer*, mit der Beschreibung von *Rosenhaus* und Werkstatt, hätte für Schultze-Naumburg das deutsche Pendant zu den Schriften der englischen Theoretiker sein können. Man bedenke zum Beispiel nur, um wie viel besser sich der bürgerliche Utopist aus Österreich sich gegenüber dem englischen Kommunisten Morris, gerade im bürgerlichen Umfeld der deutschen Reformer, ausgenommen hätte. Darüber hinaus sind die Parallelen, die sich zwischen den Erzählungen um den Alten Risach und dem Leben des deutschen Reformers Schultze-Naumburg bilden, absolut bestechend. Daher wollen wir diesen im nun folgenden Teil nachgehen.

heute haben sich davon das große Wohnhaus samt dem späteren Anbau, die Wagen- und Pferderemisen, das Pfortnerhaus sowie die umfangreichen Werkstätten erhalten. Selbst die weitläufigen Nutz- und Ziergartenanlagen sind noch in Fragmenten da. Bis heute ist das gesamte Anwesen nicht zerschlagen oder durch bauliche Eingriffe unkenntlich gemacht wurden. Und so vermittelt sich dem, der sich heute dahin aufmacht, noch ein weitgehend ähnlicher Eindruck wie vor gut 100 Jahren. Auch das gesamte Umfeld, ein etwa 250 Seelendorf – bis heute –, im thüringischen Saaletal hat sich im letzten Jahrhundert augenscheinlich wenig verändert. Vermutlich ist das meiste, was das Auge stören könnte, erst seit 1990 dazugekommen. Das Dorf, in einer Fluss Schleife gelegen, wird von diesem an drei Seiten begrenzt und schmiegt sich an der vierten Seite steil an den Hang an. So erreicht man Saaleck nur über eine Brücke. Und nur über eine weitere Brücke kann man den Ort wieder verlassen. Zwischen beiden Brücken liegen keine 500 Meter. An Saaleck vorbei verläuft seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Eisenbahnstrecke, die den Süden Deutschlands mit Leipzig und Berlin verbindet.

{ 52 }

Saaleck mit Rudelsburg (1), Burg Saaleck (2) und Saalecker Werkstätten (3)

{ 52 }



Als Schultze-Naumburg 1901 nach Saaleck übersiedelte, nur wenige Kilometer von seiner Heimatstadt Naumburg entfernt, das Grundstück hatte er bereits 1900 erworben, begann er dort eine rege Bautätigkeit zu entfalten. Bis

Dem Bahnreisenden fallen zwei Burgen auf, die, nur wenige hundert Meter von einander entfernt, Saaleck überragen. Ohne vielleicht genau zu wissen, wird mancher bei diesem Anblick gehnt haben, dass er sich über historischen Boden bewegt. Burg Saaleck und die Rudelsburg gehörten zu den Grenzbefestigungen der Germanen gegen die von

²⁹ Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg, op.cit., S. 125, siehe dort vor allem die Abb. 210 - 214

Osten vordrängenden Slawen. Und nicht weit von Saaleck, auf der Hochebene der gegenüberliegenden Steilwand des Saaleales, fand die Schlacht von Jena-Auerstedt statt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden auch deshalb die beiden Burgen von den deutschen Corpsstudenten entdeckt und für ihre Treffen genutzt. In nächster Nähe der Burgruinen findet man heute noch ein Denkmal des jungen Bismarck, einen Obelisk zu Ehren Wilhelm I., eine Säule zum Gedenken an die Gefallenen von 1870/71 und einen riesigen, aus dem Fels geschlagenen Löwen aus dem Jahre 1926, als Denkmal für die Gefallenen des I. Weltkriegs. Bis heute werden sie von den deutschen Corpsstudenten gepflegt. Das nahegelegene neugotische Eliteinternat Schulpforta, Klopstock und der ebenfalls in Naumburg geborene Friedrich Nietzsche waren hier Schüler, und der Naumburger Dom; darin die berühmte Stifterfigur der Markgräfin Uta – durch eine nationalsozialistische Kunstgeschichtspropaganda zur deutschen Ikone bestimmt; bilden das weitere bis heute prägende, kulturelle und geistige Umfeld. Und hierher setzte sich 1901 Schultze-Naumburg sein Wohnhaus.

Bis heute thront es am Rand des Dorfes, oberhalb aller anderen Häuser und doch in gebührendem Abstand zu den beiden Burgen. „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.“³⁰ Wer nach Saaleck reist, dem wird Schultze-Naumburgs Haus ebenso auffallen, in der Umgebung all jener kleinen Bauerngehöfte über denen es steht, wie Heinrich schon von weitem das *Rosenhaus* wahrnahm. Und das ganze Anwesen, mit seinen Gärten, Werkstätten und Waldgebieten scheint die Verwirklichung der Stifterschen Utopie. 1927 widmete die Reihe »Bücher der Gartenschönheit« seinen neunten Band dem Saalecker Anwesen. Hier schreibt Schultze-Naumburg: „Haus und Hof so hineinzustellen, daß sie aussehen, also ob sie immer drin gestanden hätten und nicht, als ob sie erst eines Tages darin abgesetzt und stehen geblieben wären, schwebte mir als wichtigstes Ziel vor. Des weiteren aber wollte ich nicht allein den eigentlichen Garten, sondern auch den ganzen Teil der Landschaft, soweit er mir gehörte, so in den Rahmen hineinziehen, daß die Landschaft zwar nicht aufhörte, Landschaft zu sein, daß sie aber doch deutlich Züge der Zugehörigkeit zu dem Gesamtbesitz annähme.“³¹ Schultze-Naumburg gelingt in der Anlage der Gärten und Geländeterrassen nicht allein die Anpassung an die schwierigen naturräumlichen Gegebenheiten des Saalecker Geländes, sondern geradezu die Perfektionierung des vorgefundenen Landschaftsraumes. Ähnlich ist Risachs *Rosenhausanwesen* zwar auf den ersten Blick natürlich belassen, offenbart sich aber doch ebenso als in allen Teilen künstlich überhöhte Landschaft. Die vorhandenen Schönheiten erkennen und diese stärker zur



³⁰ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 43

³¹ Paul Schultze-Naumburg: *Saaleck – Bilder von meinem Hause und Garten in der Thüringer Landschaft* (Bücher der Gartenschönheit: Bd. 9), Berlin, 1927, S. 10

Betonung bringen, ist für Stifter, in Form seines Risachs, wie für Schultze-Naumburg dabei der richtige, der sanfte Weg der Landschaftsgestaltung. Wahrscheinlich ist, dass die Landschaftsmalerei, die beide, Stifter wie Schultze-Naumburg, betrieben, sie nicht unwesentlich in ihrem Denken beeinflusst hat. Und beide lassen ihre Heimat in ihr Werk einfließen. Stifter in seine Landschaftsbeschreibungen, die fast wie Stillleben – auch dies verdankt sich dem Landschaftsmaler Stifter – wirken; und Schultze-Naumburg in seine »Kulturarbeiten«. Während Stifter die oberösterreichische Heimat bereiste und im *Nachsommer* niederlegte, so finden wir in den »Kulturarbeiten«, vor allem in den ersten Bänden, die Fotos die Schultze-Naumburg in der Umgebung von Saaleck auf seinen Spaziergängen machte.³² Beide engagierten sich für den Schutz dieser Heimat und es folgte für Stifter 1854 die Ernennung zum Landeskonservator – ein Posten der Heimat- und Denkmalpflege noch vereinte – und 1904 zur Gründung des *Deutschen Bundes Heimatschutz* die Wahl Schultze-Naumburgs zu dessen ersten Vorsitzenden.

Der »Hang, zu einer ländlich-natürlichen, patriarchalisch geordneten Lebensart«, mit dem Norbert Borrmann, der Enkel Schultze-Naumburgs, seinen Großvater charakterisiert, trifft wohl auf Stifter nicht weniger zu.³³ Nur konnte sich dieser seinen Hang zum Bürgerlichen lediglich in der Figur des Risachs erfüllen. In ihm und seinem *Rosenhaus* finden wir aber vieles vorweggenommen, dass wir bei Schultze-Naumburg wiederfinden. So

ist die Risachsche Sammlung der Zeichnungen »von wirklichen Bauwerken, die in unserem Lande vorhanden sind« und in der »kein einziges Bauwerk unseres Landes, welches entweder im Ganzen schön ist, oder an dem Teile schön sind, fehlt«³⁴, nichts anderes als eine frühere Form der Sammlung



{ 54 }



{ 55 }

Schultze-Naumburgs für die »Kulturarbeiten«³⁵; lediglich auf Negativbeispiele wird verzichtet. Risach selbst gibt über den Sinn seiner Sammlung Auskunft: »An diesen Dingen könnte auch die Gegenwart lernen, falls sie lernen will. Nicht bloß aus dem Großen, wenn wir das Große betrachten, was unsere Voreltern gemacht haben [...] sondern wir könnten uns auch im Kleinen vervollkommen, die Überzüge unserer Zimmer könnten schöner sein, die gewöhnlichen Geräte, Krüge, Schalen, Lampen, Leuchter, Äxte würden schöner werden, selbst die Zeichnungen auf den Stoffen zu Kleidern

{ 53 }

Saalecker Werkstätten
 „Ein Haus auf einem Hügel, das weder ein Bauernhaus noch irgend ein Wirtschaftsgebäude eines Bürgers zu sein schien, sondern eher dem Landhause eines Städters glich.“

{ 54 } & { 55 }

gestern & heute

³² Während es eifrige Heimatforscher gegeben hat, »die sich bemüht fühlen, jeden Stein, jeden Felsvorsprung, jede Baumwurzel im 'Nachsommer' mit der oberösterreichischen Wanderkarte in der Hand 'orten' zu müssen«, wie Dietmar Grieser es ausdrückt, ist diese Arbeit für die »Kulturarbeiten« bis heute nicht gemacht wurden. (Dietmar Grieser: Stifters Rosenhaus und Kafkas Schloß – Reisebilder eines Literaturtouristen, Wien München Berlin, 1995, S.29)

³³ Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg, op. cit., S. 111

³⁴ Adalbert Stifter: Der Nachsommer, op. cit., S. 98

³⁵ vergleiche dazu Bruno Reichlin: »Man muß sich fragen, ob die Kulturarbeiten nicht ein spätes Produkt jener Kultur und Haltung den Dingen und der Schöpfung gegenüber darstellen, die ihren höchsten Ausdruck im literarischen und malerischen Werk von Adalbert Stifter gefunden haben.« (Bruno Reichlin: Die Moderne baut in den Bergen, in: Christoph Mayr Fingerle (Hg.): Neues Bauen in den Alpen (Architekturpreis 1995), Basel Boston Berlin, 1996, S. 90)

und endlich auch der Schmuck der Frauen in schönen Steinen.“³⁶ Man lese im Vergleich dazu einmal im Vorwort der »Kulturarbeiten«: „Zweck [der »Kulturarbeiten«] ist, der entsetzlichen Verheerung unseres Landes auf allen Gebieten sichtbarer Kultur entgegenzuarbeiten. Sie sollen auch die ungebühtesten Augen durch stetig wiederholte Konfrontierung guter und schlechter Lösungen gleicher [...] Aufgaben zum Vergleich und damit zum Nachdenken zwingen.“³⁷



Risach wie Schultze-Naumburg verbinden mit ihren Sammlungen die Hoffnung, durch Anschauung von guten Beispielen, zur Hebung der gesamten Kultur beizutragen. Doch Risachs Vorbild für Schultze-Naumburg geht noch weit darüber hinaus. Die Werkstätten, die Schultze-Naumburg in Saaleck unterhält, finden sich bis in Einzelheiten bereits im *Nachsommer* vorweggenommen. Im Roman, wie in der Wirklichkeit verbindet sich das

ländliche Wohnen mit der Unterhaltung von Möbelwerkstätten und Entwurfateliers. Schultze-Naumburg, der, bereits vor seiner Umsiedlung nach Saaleck, in Berlin eine private Malschule betrieb, gründete kurz nach seiner Übersiedlung, noch im Jahr 1901, die *Saalecker Werkstätten*. Hier erweiterte er das Repertoire seiner Schule um Architektur, Landschaftsgestaltung und Inneneinrichtung. Als Ausbildungsstätte angelegt, wurden die Schüler in Saaleck sofort mit einbezogen in die umfangreichen Bauaufträge und die zahlreichen Bitten um Möbel- und Innenraumgestaltungsentwürfe, um die Schultze-Naumburg bald nach erscheinen der »Kulturarbeiten« gebeten wurde. Im Gegensatz zu den bereits 1898 gegründeten *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst* (seit 1907 *Deutsche Werkstätten*) in Hellerau war Saaleck von vornherein als Schulwerkstatt ausgelegt.³⁸ Damit verband sich für Schultze-Naumburg die Möglichkeit, seine Vorstellungen zur kunstgewerblichen Ausbildung mit der Bearbeitung der eigenen Aufträge zu verbinden. Hatte er vor seinem Umzug die Fertigung seiner Möbelentwürfe noch an Tischler am Ort seiner Auftraggeber abgegeben, so ließ er nun alles in seinen eigenen Werkstätten entwerfen und herstellen. Dabei war es vor allem auch die Enttäuschung, über die von fremden Handwerkern gelieferte miserable Qualität, die ihn den Schritt zur eigenen Werkstatt gehen ließ. Angefangen hatte er in Saaleck mit etwa sechs Leuten – vergleichbar etwa der Größe, die Risachs Werkstatt im Roman erreicht hat. Doch Schultze-Naumburg will nicht nur ein oder zwei Häuser einrichten. In der Hochphase arbeiteten in Saaleck 70 Personen in seinen Werkstätten. Und über mögliche zukünftige Mitarbeiter meint er einmal: „Wer aber eine nach durchaus modernen Prinzipien geleitete Malerschule hinter sich hat,

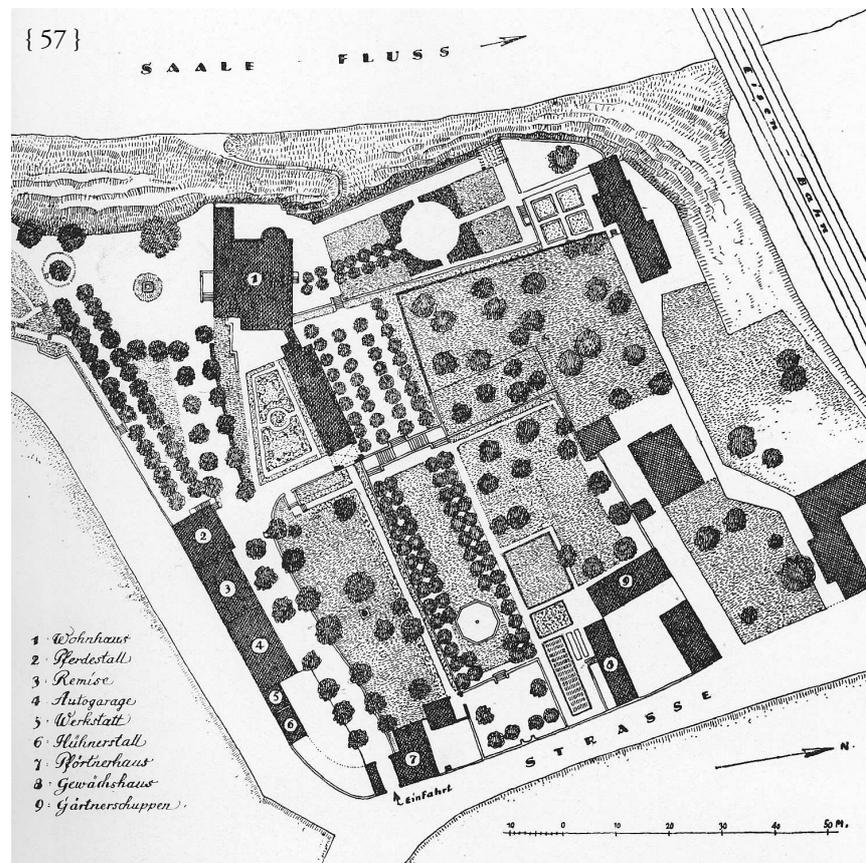
³⁶ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 107

³⁷ Paul Schultze-Naumburg: Vorwort, in: ders.: *Kulturarbeiten* – Band 1, op. cit., o.S.

³⁸ Bis 1904 trug die Anstalt auch den Namen *Schulwerkstätten Saaleck*.

der ist endgültig dafür verdorben.³⁹ Schultze-Naumburg sieht – ähnlich wie Risach oder Morris – nur in der Werkstattausbildung, zumal in seinen eigenen Schulwerkstätten, den einzig richtigen Weg der Ausbildung von Künstlern und Designern. Doch blieb ihm das Erlernen des Zeichnens weiterhin eine der wichtigsten Grundlagen. Heinrich bewertet einmal die Zeichenleistung Eustachs, der für die Risachschen Werkstätten als Entwerfer und Schreiner tätig ist, mit folgenden Worten: „Die Hand, von der sie gefertigt worden waren, hielt ich für eine geübte [...] die Linien waren rein und sicher gezogen, das sogenannte Linearperspektive war [...] richtig, der Stoff des Schwarzstiftes war gut beherrscht, und mit seinen geringen Mitteln war Haushaltung getroffen [...] wo die Farbe eine Art Wirklichkeit angenommen hatte, war sie mit Gegenständlichkeit und Maß hingesezt, was, wie ich aus Erfahrung wußte, so schwer zu finden ist.“⁴⁰ Für einen solchen Zeichner hätte auch Schultze-Naumburg Verwendung gehabt. So bildete er in seinen Werkstätten aus oder suchte für dieselben immer jemanden zu gewinnen, der imstande sein musste, „ein Gebäude, ein Möbel, eine Gartenanlage, einen entworfenen Gebrauchsgegenstand ein- oder mehrfarbig so darzustellen, daß man danach die Wirkung des ausgeführten Gegenstandes in Formgebung und Materialbehandlung, kurz seine volle reale Erscheinung klar und zuverlässig beurteilen“ kann.⁴¹ Ob, der einige Zeit unter der künstlerischen Leitung von Schultze-Naumburg in Saaleck beschäftigte, Heinrich Tessenow als Zeichner so begabt gewesen ist, wie Eustach im *Nachsommer*, wissen wir nicht. Sicher ist aber, dass der Roman das Konzept des Saalecker Anwesens, samt der

Ideen zu den Werkstätten fast um ein halbes Jahrhundert vorwegnimmt.



Als Schultze-Naumburg seine Schulwerkstätten 1901 ins Leben ruft, existierten natürlich die erwähnten Institute von Ashbee und Lethaby in London bereits geraume Zeit. In Deutschland etablierte sich die Werkstattausbildung an Kunsthochschulen und – Akademien aber gerade erst; so an der *Weimarer Kunstschule* durch die Berufung Henry van de Veldes 1902, in Düsseldorf durch die Ernennung von Peter Behrens und in Breslau mit Hans Poelzig 1903. Im gleichen Jahr eröffnete Bernhard Pankok in Stuttgart Versuchswerkstätten, und 1907 wird die Werkstattausbildung unter der neuen Leitung von Bruno Paul auch an der Kunstgewerbeschule in Berlin eingeführt. Ebenfalls 1907 wird mit der Gründung des *Deutschen Werkbundes* der Sieg der „Beweg-

{ 56 } & { 57 }

Saalecker Werkstätten

³⁹ zitiert nach: Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg, op. cit., S. 105

⁴⁰ Adalbert Stifter: Der Nachsommer, op. cit., S. 96

⁴¹ zitiert nach: Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg, op. cit., S. 105

ung der Moderne“ zementiert.⁴² Unter den Gründungsmitgliedern taucht Schultze-Naumburg dabei in doppelter Funktion auf. Zum einen gehört er unter anderem neben Theodor Fischer und Peter Behrens zu den an der Gründung beteiligten Künstlern, zum anderen sind seine *Saalecker Werkstätten* auf Seiten der Unternehmer vertreten. Ziel des Werkbundes war es der „Entfremdung zwischen dem ausführenden und dem erfindenden Geist“⁴³ entgegenzusteuern. So sollte der Werkbund durch „Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme“⁴⁴ in Gestaltungsfragen wirken. Im Zusammenhang mit Stifters *Nachsommer* bemerkte Wolfgang Voigt dazu: „Über Gestaltungsfragen reden die Figuren dieses Romans wie die späteren Reformer der Werkbundbewegung.“⁴⁵ Und er zitiert Risach über die Arbeit seiner Werkstätten: „Wir lernten an dem Alten; aber wir ahmten es nicht nach, wie es noch zuweilen in der Baukunst geschieht, in der man in einem Stile, zum Beispiele in dem sogenannten gotischen, ganze Bauwerke nachbildet. Wir suchten selbständige Gegenstände für die jetzige Zeit zu verfertigen mit Spuren des Lernens an vergangenen Zeiten.“⁴⁶ Für die Theoretiker des Kunstgewerbes wie Joseph August Lux, oder eben Schultze-Naumburg lag „auf dem Weg zur Sachlichkeit [...] das 'Biedermeier als Erzieher'“.⁴⁷ Die in ihrer sachlich-konstruktiven Auffassung verblüffend modern wirkenden Gegenstände des frühen 19. Jahrhunderts wurden zu Vorbildern der fast ein Jahr-

hundert später einsetzenden modernen Bewegung. Auch hier also wieder jenes „lernen an dem Alten.“

Als Walter Gropius - ebenfalls ein Werkbundmann - dann 1918 die *Weimarer Kunstschule* sowie die *Kunstgewerbeschule* zum *Staatlichen Bauhaus* vereint, übernimmt auch er die Werkstattausbildung. Die *Saalecker Werkstätten* Schultze-Naumburgs, die nicht einmal 50 Kilometer entfernt von Weimar lagen, waren dafür ein erster deutscher Vorläufer. Selbst wenn Gropius sich nicht direkt auf sie bezog, so kannte er Schultze-Naumburgs Arbeit in Saaleck genau. Und mittelbar stellt er sich damit auch als geistiger Enkel von Stifters *Rosenhausidylle* dar. Man lese dazu nur im ersten, von Gropius ausgearbeiteten, *Bauhausmanifest*: „Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerker und Künstler errichten wollte!“⁴⁸ - eine Forderung, die nun schon 60 Jahre alt war, gerechnet vom Erscheinen des *Nachsommers*. In Gropius' Manifest offenbart sich nicht der später viel beschworene Geist einer der innovativsten und erfolgreichsten Schulen des 20. Jahrhunderts, sondern hier wird ein letztes Mal noch ein romantischer Idealismus aufgeköcht, dem schon Stifter, im Glauben er gehöre noch dazu, eigentlich nur noch nachtrauern konnte. 1918, zur Gründung des *Bauhauses* - die Bauhütte sei gedanklich mit inbegriffen - ist die Beschwörung des Bildes der mittelalterlichen Kathedrale, auch wenn sie die der Zukunft sein sollte, nur noch allerletzter Widerhall.⁴⁹ In einer langen Reihe von Versuchen seit Stifters *Nachsommer*, der Entzauberung der Welt durch den Einbruch

⁴² Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, op. cit., S. 260

⁴³ aus der Rede Fritz Schumachers zur Gründung des *Deutschen Werkbundes*; zitiert nach: Julius Posener: Anfänge des Funktionalismus, op. cit. S. S. 22

⁴⁴ aus der Satzung des *Deutschen Werkbundes*; zitiert nach: Julius Posener: Anfänge des Funktionalismus, op. cit. S. 23

⁴⁵ Wolfgang Voigt: Vom Ur-Haus zum Typ, op. cit., S. 262

⁴⁶ ebd.; ebenso: Adalbert Stifter: Der Nachsommer, op. cit.; S. 92

⁴⁷ Kai Buchholz und Renate Ulmer: Reform des Wohnens, in: div. Hg.: Die Lebensreform, op. cit., Bd. II, S. 549

⁴⁸ zitiert nach: Volker Gebhardt: „Das Deutsche in der deutschen Kunst“, Köln, 2004, S. 417

⁴⁹ Gropius beschwor in einer Ansprache 1919 an seine Studenten das Bild einer „Kathedrale der Zukunft“, die durch die Arbeit in „kleine[n] geheime[n], in sich abgeschlossene[n] Bünde[n], Logen und Hütten“ neu entstehen sollte. (ebd. S. 419)

von Technik und Industrialisierung im 19. Jahrhundert durch ein auf das Mittelalter bezogenes Zukunftsbild entgegen zu wirken, stellt das frühe *Bauhaus* einen Abschluss dar.⁵⁰ Sah Goethe in seinem Aufsatz »Von deutscher Baukunst« noch die geschichtliche Bedingtheit der Gotik, so wurde in der folgenden Generation – Stifters Generation – das Mittelalter zum Fluchtpunkt einer möglichen Zukunft; und blieb, durch Morris mit kommunistischen Vorstellungen verquickt, bis zur Gründung des *Bauhauses* aktuell.

Das Vorkriegsbündnis zwischen entstehender Moderne – hier vielleicht mit dem Namen Gropius verbunden – und Tradition – mit Schultze-Naumburg charakterisiert – zerbricht in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Der kontrovers und polemisch geführte, später politisierte und ideologisierte Architekturdiskurs jener Jahre verdeckt bis heute die früheren Gemeinsamkeiten. Das, als überladen und verlogen empfundene, Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts beziehungsweise die Geschmacksverirrungen der Gründerzeitarchitektur begründeten beide Richtungen der modernen Reformbewegung. Und Stifters *Nachsommer* bot für den Weg der Tradition wie für den der Modernen eine Folie. Sicher ist, dass Schultze-Naumburg, durch die mit ihm befreundeten Architekten Theodor Fischer und Paul Schmitthenner, mit dem *Nachsommer* in Berührung kam und der Roman ihm nicht fremd war. Theodor Fischer versuchte sich selbst an einer Rekonstruktion des *Rosenhauses*; und Schmitthenner bezog sich wohl wie kaum ein zweiter in der Formulierung einer eigenen Architekturtheorie auf Stifter – der Roman



wurde so in den zwanziger Jahren vor allem { 58 }
zum Moderoman der Traditionalisten.

*Geist des Bauhauses:
Kathedrale der Zukunft*

⁵⁰ Der *Bauhüttengedanke* als Leitbild ist danach nur noch vereinzelt wieder zu finden. Lebendig bleibt er bis in die 20er Jahre hinein, zum Beispiel, in den gemeinwirtschaftlichen Unternehmen der Gewerkschaften.

~~~~~

ROLAND BARTHES

Ich möchte behaupten, dass Roland Barthes, hätte er den *Nachsommer* gekannt, ihn geliebt hätte; und er hätte ihn vielleicht für seine Vorlesungsreihe von 1976/77 am Collège de France verwendet. Damals, es war sein erstes Jahr an dieser ehrwürdigen französischen Institution, in die er durch die Bemühungen Michel Foucaults berufen wurde, stellte er die Frage »Wie zusammen leben« in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Eben ist bei Suhrkamp die Übersetzung der 2002 in Paris publizierten Vortragsmanuskripte erschienen. Darin behandelt Roland Barthes „eine bestimmte Lebensvorstellung, eine Lebensweise, Lebensführung, diaita, Diät. Weder zu zweit noch zu vielen (kollektiv). Etwas wie eine auf geregelte Weise unterbrochene Einsamkeit: die Paradoxie, der Widerspruch, die Aporie einer Vergemeinschaftung der Distanzen.“<sup>1</sup> Es ist die Suche nach der Möglichkeit einer Lebensgestaltung und die Umschreibung einer Lebensform, die den eigenen Rhythmus des Subjekts nicht mit dem Leben der Anderen kollidieren lässt. Barthes beleuchtet die Frage nach der kritischen Distanz zwischen Menschen, deren unter- oder überschreiten eine Krise hervorruft. Zwischen den zwei Extremen, Einsamkeit und Eremitentum auf der einen Seite und dem weltlichen oder religiösen Klosterleben andererseits, sucht Barthes „nach einer mittleren, utopischen, paradiesischen, idyllischen Form: der Idiorrhymie.“<sup>2</sup> Den Begriff der Idiorrhymie (idios = eigen; rhythmos = Rhythmus, Maß) übernimmt Barthes dabei von einem speziellen Typus klösterlichen Lebens vom *Heiligen Berg* Athos in Griechenland. Neben dem koinobitischen Modell, in dem alles – Essen, Liturgie, und Arbeit – in der Gemeinschaft vollzogen wird, erlaubt der idiorrhymische Typus jedem Mönch sein Leben im eigenen Rhythmus zu

gestalten. „Diese Mönche haben Einzelzellen, sie nehmen ihr Essen allein ein [...] und dürfen die Dinge behalten, die sie beim Ablegen ihrer Gelübde basaßen. [...] Sogar die Teilnahme an den Gottesdiensten bleibt mit Ausnahme der Nachmesse in diesen eigenartigen Gemeinschaften dem Belieben des einzelnen Überlassen.“<sup>3</sup>

Für Barthes stellt sich die Frage »Wie zusammen leben« als ein Phantasma dar; als „wiederkehrendes Begehren, als Bilder, die in uns herumschleichen, einander suchen [...] und sich erst bei der Begegnung mit einem bestimmten Wort auskristallisieren.“<sup>4</sup> Ganz zufällig begegnet Barthes dem Begriff der Idiorrhymie bei Jacques Lacarrière.<sup>5</sup> Und Idiorrhymie ist dann im Vorlesungszyklus jenes Wort, welches das Begehren seiner Erforschung zugänglich macht; auf das zur Kontrolle immer wieder zurück zu kommen ist. „Wichtig ist nun zu verstehen, daß es ein Phantasma nur geben kann, wenn es einen Schauplatz (ein Szenario), das heißt einen Ort gibt.“<sup>6</sup> Barthes verbindet so mit dem idiorrhymischen Phantasma auch die Frage nach dem idyllischen/paradiesischen Raum der Architektur. Als Professor für Literatursemiologie begibt er sich auf die Suche nach der Ausformulierung solcher Räume innerhalb der modernen Prosaerzählung. Im Sanatorium auf Thomas Manns »Zauberberg« und auf der Insel des »Robinson Crusoe« von Daniel Defoe findet Barthes Annäherungen. Innerhalb der Vorlesungen werden auch Goethes »Wahlverwandtschaften« oder Gides »Die Eingeschlossene von Poitiers« auf ihre utopischen/idyllischen Räume hin befragt. Ich möchte dagegen behaupten, dass Roland Barthes, hätte er Stifters *Nachsommer* gekannt, in ihm wohl

<sup>1</sup> Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, Frankfurt am Main, 2007, S. 42

<sup>2</sup> ebd. S. 47

<sup>3</sup> ebd. S. 43 (zitiert nach: Jacques Lacarrière: *Griechischer Sommer. Wanderungen in Hellas*, Wiesbaden München, 1977, S. 37f.)

<sup>4</sup> ebd. S. 42

<sup>5</sup> siehe Anm. 3

<sup>6</sup> Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, op. cit., S. 43

die ausführlichste Beschreibung seines idiorhythmischen Raumes gefunden hätte: – das *Rosenhaus*.

In verschiedenen, alphabetisch geordneten Figuren beziehungsweise Merkmalen geht Barthes, nach dem einleitenden Kapitel über die Idiorhythmie, von Woche zu Woche seiner Vorlesungsreihe den Fragmenten seiner Forschung nach. Wir wollen nun dieser Reihe folgen und schauen, welche Figuren, die das idiorhythmische Begehren aufleuchten lassen, auch im *Nachsommer* – bei den Bewohnern des *Rosenhauses* – zu finden wären<sup>7</sup>:

Den Begriff der Anachoresis (ana = hinauf; chorein = sich zurückziehen, sich entfernen) umschreibt Barthes als „Neigung zum Rückzug“; als Stadtflucht – „sein Hab und Gut zu Geld machen und einen Bauernhof in der Ardèche kaufen, um Schafe zu züchten.“ *Nachsommerlich* gemünzt, hieße das: seine Aktien zu Geld machen und einen Meierhof im Gebirge erwerben, um Rosen zu züchten! – „Oder etwas unbestimmter: auf dem Land leben [...] sich abschotten, nur ein paar Steppunkte [Polsterknöpfe] mit der Welt erhalten.“<sup>8</sup> In diesem Sinne äußert sich auch der Alte Risach, gegenüber Heinrich, in Bezug auf sein *Rosenhaus*: „Es ist gut da wohnen, wenn man von den Menschen kömmt, wo sie ein wenig zu dicht an einander sind.“ In umständlichen Worten meint er hier wohl die Stadt Wien. Und weiter: „man muß zu Zeiten wieder zu seiner Gesellschaft zurückkehren, wäre es auch nur, um sich an mancher glänzenden Menschen-Trümmer, die aus unserer Jugend noch übrig ist, zu erquicken, oder an manchem festen Turm von einem Menschen empör zu

schauen.“<sup>9</sup> Alte Freunde und vorbildliche Mitbürger sind so Risachs verbleibende Verbindung zur Welt in seiner *Rosenhaus*-anachorese – seine Steppunkte. – Die Anachoresis durch Barthes als Verneinung der Macht interpretiert, bekommt im Falle Risachs dann noch eine doppelte Bedeutung. Zum einen ist sein Rückzug auf die *Nachsommerresidenz* die Erfüllung eines „Aussteigertraums“<sup>10</sup>. Zum anderen bekommt dieser lang gehegte Wunsch durch Risachs Tätigkeit im hohen Staatsdienst eine politische Dimension. – Den *Nachsommer* als gesellschaftskritisch motivierten Aussteigertraum verstanden, macht ihn dann vergleichbar mit dem fast zeitgleich erschienenen »Walden« von Henry David Thoreau. So verschieden die räumliche Ausformulierung der Aussteigerträume von *Rosenhaus* – 1857 – und von Thoreaus Waldhütte – 1854 – auch sein mögen, in ihrer praktizierten Verweigerung können beide als gewaltfreie Protestformen gegen die bestehende gesellschaftlichen Ordnung verstanden werden.

In der nächsten Figur behandelt Barthes die Beziehung zwischen den Anachoreten und der Animalität, dem Tier. Nach Barthes existieren drei verschiedene Formen der Mensch-Tier-Beziehung innerhalb des idiorhythmischen Rückzugs. Zum einen versteht er, die Anachorese als „buchstäbliche Rückkehr zur Natur“, zur Tierheit; der Anachoret, der auf allen Vieren auf dem Waldboden herumläuft, oder in den Bäumen nistet. Zum anderen ist es das dämonische Tier, das in die Welt des Anachoreten hereinbricht. Die Versuchungen des heiligen Antonius durch Löwen, Schlangen, etc. Die dritten Form, die des *Rosenhauses*, ist die „besänftigte Natur“.<sup>11</sup> Es sind die wilden Vögel im Garten des Risachschen Anwesens, die aus den tiefsten

<sup>7</sup> Auf Figuren mit redundantem Inhalt wurde dabei verzichtet. Ebenso wurde Merkmale, die Roland Barthes zur negativen Bestimmung seines Phantasmas dienten, nicht berücksichtigt.

<sup>8</sup> Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, op. cit., S. 67-69 (Anachoresis)

<sup>9</sup> Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, Frankfurt, 1982 (Insel Verlag), S. 121

<sup>10</sup> Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, op. cit., S. 68

<sup>11</sup> ebd. S. 69-74 (Tiere)

Waldregionen hierher kommen. Sie lassen sich allmorgendlich vom Hausherrn füttern, der sogar ein eigenes Zimmer des Hauses dafür reserviert hat.

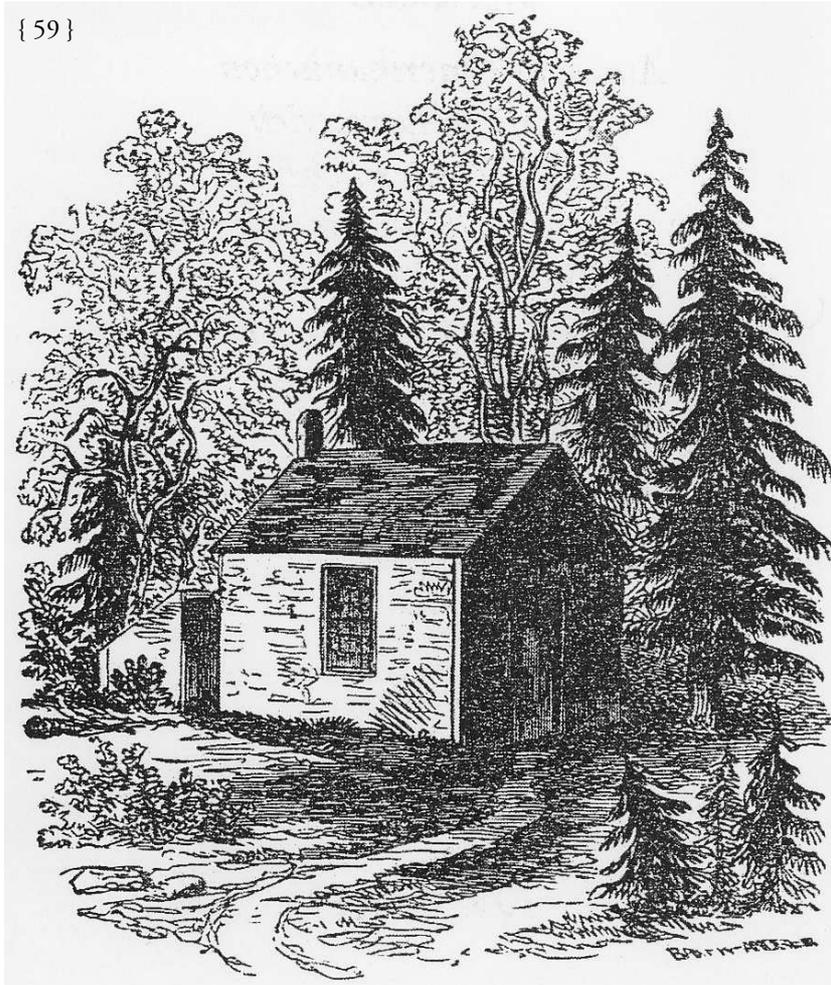
In einer weiteren Figur – *Athos* – folgt Roland Barthes der Geschichte, dem Raum, der Lebensweise, den Eigentumsverhältnissen und den Machtstrukturen des Mönchslebens auf dem *Heiligen Berg*. Laut Barthes definiert sich die Idiorhythmie dort nicht als „Frage der Anspannung, sondern der Marginalität.“ Der Rückzug aus der Gesellschaft, das völlige Desinteresse am politischen Geschäft, das Leben am Rande deutet Barthes, wie in der Figur der Anachoresis, als „negatives Verhältnis zur Macht.“ Und Barthes begründet: „Was die Macht in erster Linie auferlegt, ist ein Rhythmus (von allem möglichen: des Lebens, der Zeit, des Denkens, des Diskurses).<sup>12</sup> [...] Die Forderung nach einem eigenen Rhythmus richtet sich immer gegen die Macht.“ Das Leben im *Rosenhaus*, mit seinen *sanften Gesetzen* und der Freiheit der Tagesgestaltung die jedem einzelnen gewährt wird, können so als Möglichkeit des Aufbegehrens gelesen werden. Der Raum des *Rosenhauses* ist dann auch gemäß des idiorhythmischen Vorbildes Athos im schwanken begriffen und zeichnet sich durch die „Unbeständigkeit seiner Formen“ aus, „durch einen geschmeidigen, anpassungsfähigen, beweglichen Rhythmus“; das *Rosenhaus* ist „flüchtige Form, aber doch Form.“ Für Heinrich wird bereits bei seinem dritten Besuch eine Tür gebrochen, damit er zwei Zimmer bewohnen kann. Zum anderen wird ihm ein Raum im Haus für Steinmetzarbeiten zur Verfügung gestellt. Heinrichs Eltern bekommen im *Rosenhaus* gar drei Räume, die vorher aufwendig umgestaltet und verbunden wurden, zur Verfügung gestellt. Das Anwesen des Freiherrn von Ris-

ach ist also keine allzeit gleichbleibende Altersresidenz. Überall wird gearbeitet, verbessert, renoviert und umgebaut – und jährlich schaut Heinrich einmal vorbei, um uns, dem Leser, die Veränderungen mitzuteilen. Auch die Freiheit von Beschränkungen, das Fehlen von Regeln – außer der unbedingten Teilnahme an der Nachtmesse – macht die idiorhythmischen Mönchsanlagen in Athos mit dem *Rosenhaus* vergleichbar. Hier gelten für den Alten Risach, Eustach, Gustav und bei seinen Besuchen auch für Heinrich einzig und allein die Mahlzeiten als festes Ritual. Die Anzahl der Teilnehmer und ihre schwankende Zahl ist für die idiorhythmischen Gemeinschaft dabei nicht relevant und auch die Frage des Eigentums ist in ihr „prinzipienlos“.<sup>13</sup>

{ 59 }

Henry David Thoreaus  
*Rosenhaus*

{ 59 }



<sup>12</sup> Barthes einfachstes Beispiel ist die Mutter mit dem Kind: „Sie zwingt ihm den Rhythmus ihrer Schritte auf, stört seinen Rhythmus.“ (ebd. S. 81)

<sup>13</sup> ebd. S. 75-82 (Athos)

Einzig und allein die Autarkie, die Selbstgenügsamkeit und Selbstzufriedenheit, ist entscheidend, für die Wirkung der so zusammenlebenden Gruppe. Doch kann sich Barthes hier nicht die „Ahnung der schwindelerregenden Leere in der Fülle der Gruppe“ verhehlen.<sup>14</sup> Die deprimierendste Vorstellung von der Selbstgenügsamkeit der *sanften Unmenschen*<sup>15</sup> des *Rosenhauses* gibt Arno Schmidt in seinem Stifteraufsatz von 1957.

In einer weiteren Figur widmet sich Barthes der Bürokratie. In ihr sieht er die größte Gefahr für das idiorhythmische Gleichgewicht, wenn es sich selbst erhalten will – also auf der einen Seite die komplette „Befriedigung von Bedürfnissen“ garantieren soll, zum anderen die Verneinung von Machtstrukturen beinhaltet. Es bedarf aber zur „Befriedigung von Bedürfnissen“ unter Umständen „besondere[r] Beauftragte[r] zu dieser Befriedigung.“ Dies impliziert für Barthes, mit der Delegation an Andere, die Nachbildung von Machtverhältnissen.<sup>16</sup> Wie wird nun dieser Aporie, diesem Dilemma der idiorhythmischen Gemeinschaft im *Nachsommer* begegnet? „Wo ist das Grauen einer Welt, deren Geschöpfe dadurch leben, daß eins das Andere auffrisst?“ fragt sich auch Arno Schmidt. Er findet im *Nachsommer* nur „gutgeölte Knechte und Mägde, die lautlos funktionieren. Wäldler von geradezu widerlicher Treuherzigkeit; Untergebene, allem unsittlichen Klassenkampf von Natur aus abhold.“<sup>17</sup> So entgeht Stifter einer möglichen Krise im *Nachsommer*. Es muss gegenüber den Bediensteten gar keine wirkliche Macht

auskristallisiert werden – das idiorhythmische Paradies ist perfekt.

In Causa, zu deutsch: Sache, geht Roland Barthes dann der Frage nach, welchem Telos, also welchem Ziel, sich eine idiorhythmische Gruppe verpflichtet fühlen muss. Ob ein Telos dabei überhaupt für den Erhalt einer Gruppe vorliegen muss, kann er nicht letztgültig entscheiden. Während aber die Mönchsgemeinschaften in Athos den christlichen Glauben als ihren Telos pflegten, so erkennt Barthes in der Homöostase ein mögliches Ziel des profanen idiorhythmischen Zusammenlebens. Homöostase meint die „Geselligkeit als Selbstzweck“, ein Apparat, „der sich selbst in Gang hält [...] ein Apparat ohne Funktion, ohne Transformation, der nichts als Lust im Reinzustand produziert“, die pure „Lust an der Geselligkeit“ – und damit fast die Negierung eines Telos sein könnte.<sup>18</sup> Die Protagonisten des *Nachsommers* beschäftigen sich mit vielen verschiedenen Gegenständen, mit dem Ackerbau, mit der Kunst, mit Tieren, Politik, Geschichte und Literatur; um nur einige zu erwähnen. Doch ist der gemeinschaftliche Austausch darüber das Hauptanliegen hinter allen diesen Bemühungen. Endlose sich gegenseitig vorgetragene Monologe bilden so auch die Ausfächung des Gerüsts der Erzählung. Diese sind aber nicht etwa im Tone lehrhafter Unterweisung gehalten, sondern Austausch unter Gleichgesinnten. Kein Lehrer-Schüler-Verhältnis. Alle Gesprächsbeteiligten haben ihre Interessen bereits gleich ausgerichtet, bevor man über einen Gegenstand referiert. Und man kann im *Rosenhaus* warten – bevor man sich mit Heinrich über die hohe Kunst der Griechen unterhält, vergehen Jahre.

<sup>14</sup> ebd. S. 82-83 (Autarkie)

<sup>15</sup> Arno Schmidt: Der sanfte Unmensch – Einhundert Jahre 'Nachsommer', in: Peter Rühmkorf (Hg.): „Lesen ist schrecklich!“ Das Arno-Schmidt-Lesebuch, Zürich, 1997

<sup>16</sup> Roland Barthes: Wie zusammen leben, op. cit., S. 90-91 (Bürokratie)

<sup>17</sup> Arno Schmidt: Der sanfte Unmensch, op. cit., S. 362

<sup>18</sup> Roland Barthes: Wie zusammen leben, op. cit., S. 92-99 (Sache)

Cella ist die nächste Figur benannt. Zimmer – die „kleinste Einheit des Widerstandes gegen das Herdentum“. Der „Kampf für das Zimmer“ ist der „Kampf um die Freiheit“. Und für Barthes bietet das Zimmer die „völlige, absolute Autonomie der Struktur“ – Bett, Arbeitstisch, individuelle Dinge sind in eine „anpassungsfähige, topologische Konstellation“ gebracht. An einen beliebigen anderen Ort, in ein anderes Zimmer transportiert, bliebe die Struktur erhalten. „Der Luxus des Zimmers ist in der Tat der Effekt seiner Freiheit: Eine jeder Norm, jeder Macht entzogene Struktur.“<sup>19</sup> Das Zimmer ist also eine der Grundvoraussetzungen für eine funktionierende idiorrhythmische Gemeinschaft. Und nicht das *Rosenhaus* an sich, sondern dessen Aufspaltung in unterschiedlichste Räume bietet den *Nachsommer* zur idiorrhythmischen Lesart an.

Oberflächlich betrachtet, wäre die Figur eines Chefs mit einer solchen Ordnung nicht zu vereinbaren. Die Möglichkeit existiert jedoch für Barthes innerhalb des Typs „Vorbild“, „Guru“ oder „Altvater“. Dieser ist dann „Inhaber von Charisma, nicht von Macht.“ Zum Erhalt der utopischen Gruppenform der Idiorrhythmie gehört dann aber die vollkommen unbestreitbare „Vorbildhaftigkeit des Vorbilds.“<sup>20</sup> Der Freiherr von Risach übernimmt innerhalb des *Nachsommers* diese Rolle. Seine Position ist dahingehend von allen Anderen anerkannt; seine Rolle als Vorbild wird immer wieder betont. Die Nachbarn kopieren den Umgang mit den Erlengewächsen (S. 131)<sup>21</sup>, sie bestaunen den Umbau des Meierhofes (S. 211), manche richten sich selber Rosenwände ein (S. 137) und im Umgang mit dem Ackerbau gibt er den Anderen Ratschläge (S. 68), sogar seine

Kleidung und die seiner Bediensteten wird kopiert (S. 221).

In der Figur der Schließung, Clôture, befragt Roland Barthes die Idiorrhythmie auf die Art ihrer Raumbesetzung. Er stellt fest, dass „nicht Konzentration, sondern Verstreuung, Verbreitung“ deren Raumidee bestimmt.<sup>22</sup> Auch im *Nachsommer* finden wir keine Abschließung. Der idiorrhythmische Raum wurde hier in konzentrischen Kreisen um die Gruppe des *Rosenhauses* herum erweitert. So bemerkt der Hausherr einmal gegenüber seinem jungen Freund, nachdem er ihm alle zum Haus gehörenden Ländereien gezeigt hatte: „Wir sind von diesem Eigentume umringt, wie von einem Freunde, der nie wankt und nicht die Treue bricht.“<sup>23</sup>

Die Distanz bietet für Barthes „ohne Zweifel das Grundproblem des Zusammenlebens“. In einer Kette stellt er dar, wie sich das Problem herstellt und wie sich die Regelung der Distanzen als mögliche Lösung darstellt: „1. Der Körper der anderen – des anderen – erregt mich. Ich begehre, ich verspüre die Energie und den Mangel des Begehrens, ich trete ein in die erschöpfende Taktik des Begehrens. 2. Aus dieser Erregung erschließe ich [...] einen Zustand, der sie verschwinden ließe: [...] Schweigen des Begehrens, schmerzlose Leere, Gleichgültigkeit. 3. Also stelle ich Regeln auf [...] Sie regulieren im allgemeinen den Abstand zu den anderen Körpern, die mein Begehren auslösen. 4. Doch indem ich das Begehren des anderen – der anderen – abtöte, töte ich das Begehren zu leben. [...] Wozu dann noch leben?“<sup>24</sup> Die idiorrhythmische Gruppe der *Rosenhaus*bewohner muss also Punkt 3 stabil halten, um nicht vom Begehren überwältigt zu werden; aber

<sup>19</sup> ebd. S. 100-107 (Zimmer)

<sup>20</sup> ebd. S. 107-110 (Oberer)

<sup>21</sup> Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf: Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit.

<sup>22</sup> Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, op. cit., S. 110-119 (Schließung)

<sup>23</sup> Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 65

<sup>24</sup> Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, op. cit., S. 131-135 (Distanz)

sie darf auch nicht ihr Begehren vollständig auslöschen, um ihren eigenen Fortbestand zu sichern. So sind die Beziehungen der *Nachsommermenschen* durch unterschiedlichste Distanzen aufgebaut. Die ehemaligen Geliebten Risach und Mathilde leben auf getrennten Höfen – *Rosenhaus* und Sternenhof. Selbst bei Mathildens Aufhalten im *Rosenhaus* liegen die Räume von Risach und ihre Zimmer an den zwei entferntesten Punkten, die das Haus zur Verfügung stellt. Mathildens Sohn Gustav, der Risach in eine für ihn gefährliche Nähe zu Mathilden bringen könnte, hat seine Zimmer im Gästetrakt, nicht in der Nähe seines Ziehvaters. Natalie, die Tochter Mathildens, darf den Winter nicht in der Stadt verbringen, damit sie ihren geliebten Heinrich nicht sehen kann und nach der Verlobung wird Heinrich allein vom Vater und vom zukünftigen Schwiegervater gar auf eine zweijährige Reise geschickt. – – – Allein zwischen Gustav und Heinrich, beide sind im Gästetrakt untergebracht, werden keine Distanzregeln aufgebaut. Ein Begehren kann hier nur als ein freundschaftliches gedacht werden.

Unter *Écouter*, Horchen, in idyllischen und utopischen Gemeinschaften vermerkt Barthes: Raum, „in dem man vernehmen, aber nicht lauschen würde.“<sup>25</sup> Der junge Heinrich hat das sofort begriffen: „Ich zeichnete in einer Stube des Erdgeschosses ein Fenstergitter [...] in diesem Augenblick ertönte durch das geöffnete Fenster klar und deutlich Mathildens Stimme.“ Was könnte diese Stimme nun alles ausplaudern? Welches dunkle Geheimnis, das unter der Rosenwand liegt, könnte diese Stimme aussprechen? Doch anstatt aus dieser Szene vielleicht einen Bruch zu gestalten, einen Skandal zu produzieren, der den ganzen *Nachsommer* – fast genau in der Mitte – in ein anderes Buch verwandelt hätte, entschließt sich Stifter zu

der Zeile: „Ich stand auf, entfernte mich von dem Fenster und ging in die Mitte des Zimmers, um von dem weiteren Verlaufe des Gespräches nichts mehr zu vernehmen.“<sup>26</sup> Braver Heinrich.

So ist der Zauber des *Nachsommers* „das Nichtereignis“: „Wenn Ereignisse über die einsame Existenz des *Rosenhauses* hereinbrechen würden, so störte das meine Leselust, und ich würde beginnen mich zu langweilen. Ein Zauber – der mächtige Zauber dieses Buches – wäre gebrochen. Und dieser Zauber besteht eben in der Ereignislosigkeit des Alltags. Ich könnte mich nicht mehr meinen Phantasien über die häusliche Organisation des Lebens, das Haus, den Garten mit den Rosen, das Bukolische überlassen.“ Dies hätte Barthes, hätte er den *Nachsommer* gekannt, vielleicht unter der Figur Ereignis geschrieben – anstatt über die Ereignisse im »Robinson Crusoe« zu schreiben, die ihm die Lust am Lesen genommen haben.<sup>27</sup> Roland Barthes, wie Stifter, war klar: „Das Ereignis ist dem Zusammenleben feind.“<sup>28</sup>

Es scheint mir überflüssig, dem Leser in allzu großer Weitschweifigkeit die Verbindung auseinander zu setzen, die Roland Barthes' idiorhythmische Dossier über *Fleurs*, Blumen, mit Stifters *Nachsommer* in Beziehung setzt. Deshalb möchte ich hier nur zwei Hinweise kurz aufnehmen. Zum einen Barthes Feststellung, dass Blumen „mit dem Mythos vom Paradies“ assoziiert werden; zum anderen, dass die Blume als „kultivierte Gestaltung des Triebs“ gelten kann. Das erste

<sup>26</sup> Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 394f.

<sup>27</sup> „Wenn die Ereignisse über die einsame Existenz Robinson Crusoes auf seiner Insel hereinbrechen [...] so stört das [...] meine Leselust, und ich beginne mich zu langweilen. Ein Zauber – der mächtige Zauber dieses Buches – ist gebrochen. Und dieser Zauber besteht eben in der Ereignislosigkeit des Alltags. Ich kann mich nicht mehr meinen Phantasien über die häusliche Organisation des Lebens, die Hütte, den Garten mit den Rosinen, das Bukolische überlassen.“ (Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, op. cit., S. 147)

<sup>28</sup> ebd. S. 147-150 (Ereignis)

<sup>25</sup> ebd. 140-143 (Horchen)

möchte ich unkommentiert hier stehen lassen. Das zweite verdient eine kurze Erläuterung. Der mit der Blume in Verbindung gebrachte Trieb, ist „der delikate (zarte, vergängliche) Trieb.“<sup>29</sup> Eine solche Lesart findet sich auch im *Nachsommer*. Denn die vielen Rosen sind nicht ohne Grund vorhanden. Sie sind ein Denkmal für Risachs und Mathildens frühe Trennung und ihre späte Wiedervereinigung. Rosen waren Zeugen ihres ersten Kusses (S. 701) und ihrer darauffolgenden – fast lebenslänglichen – Trennung (S. 720). Die Rosen, die Risach an seinem Haus gezüchtet hat, sollten ihn ewig daran erinnern; bis Mathilde eines Tages wieder vor ihm stand: „Ich machte ihr den Vorschlag, daß ich die Rosen, wenn sie ihr schmerzliche Erinnerungen weckten, von dem Haus entfernen wolle. Sie ließ es aber nicht zu, sie sagte, sie seien ihr das Teuerste geworden.“<sup>30</sup>

„Nennen wir ‚Idyllisch‘ [– Barthes nächste Figur –] jeden Raum menschlicher Beziehungen, der durch das Fehlen von Konflikten gekennzeichnet ist.“ Die literarische Idylle ist dann „die Form, welche die soziale oder parasoziale Realität austilgt, indem sie einerseits alles so läßt, wie es ist, die Realität nicht untergräbt, an den Unterschieden ihrer Homogenität festhält, und andererseits die Reibung, die Spannung, das Knirschen dieser unterschiedlichen Homogenitäten verleugnet.“<sup>31</sup> Oberflächlich betrachtet, könnte Roland Barthes Definition der literarischen Idylle, wie eine Schablone des *Nachsommer* wirken. Jedoch tun sich bei der Bewertung des *Nachsommers* als Idylle zwei unterschiedliche Lesarten des Romans auf. Zum einen kann sich der Stifterrezensent Klaus-Detlef Müller direkt auf Stifter beziehen. In einem Brief an seinen Verleger Heckenast,

stellt Stifter die Arbeit am »Witiko« dem *Nachsommer* gegenüber, damit „des Idyllischen nicht zu viel wird.“<sup>32</sup> Dagegen bietet Dieter Borchmeyer, seine Lesart des *Nachsommers* als Risachroman. Das eigentliche Romangeschehen wäre danach nur Beiwerk, Hinführung zu der Heinrich von Risach erzählten Liebes- und Trennungsgeschichte, zwischen ihm und Mathilde. „Die wehmütig verschattete Harmonie der Altersexistenz Risachs und Mathildes“ wären dann „weit entfernt vom ‚Vollglück‘ der Idylle.“<sup>33</sup>

Roland Barthes thematisiert in seinem darauf folgendem Merkmal den Umgang mit Namen: „In einer idealen (utopischen) Gemeinschaft gäbe es keine Namen, damit niemand über andere reden könnte: Es gebe nur Anreden [und] Anwesenheiten.“<sup>34</sup> Dass der Alte vom *Rosenhaus* der Freiherr von Risach sein könnte, erfährt Heinrich – und zusammen mit ihm erfahren es auch wir – kurz nach seinem ersten Besuch, doch muss man bis auf Seite 653 gelangen, bevor wir dann Gewissheit bekommen. Dazwischen ist Risach unser „Gastfreund“, „Begleiter“ oder eben der „Besitzer des *Rosenhauses*“. Selbst von Mathildens Sohn Gustav, wird er liebevoll nur „Ziehvater“ genannt.<sup>35</sup> Erst auf Seite 748, wohl gemerkt von 791 Romanseiten, erfahren wir dann sogar den Namen des Ich-Erzählers: Heinrich Drendorf. „Ein Geheimnis, das des so langen Aufhebens schwerlich wert war.“ urteilte Arno Schmidt.<sup>36</sup>

Als nächstes spricht Barthes über Nourriture, Nahrung, und die Nahrungsaufnahme. Sie

---

<sup>32</sup> zitiert nach: Klaus-Detlef Müller: Utopie und Bildungsroman – Strukturuntersuchungen zu Stifiers »Nachsommer«, aus: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Jg. 1971, Nr. 90, S. 204

<sup>33</sup> Dieter Borchmeyer: Stifiers Nachsommer – eine restaurative Utopie?, in: Karl Mauerer (Hg.): Poetica (Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft), Amsterdam, Jg. 1980, Band 12, S. 70

<sup>34</sup> Roland Barthes: Wie zusammen leben, op. cit., S. 164-171 (Namen)

<sup>35</sup> Adalbert Stifter: Der Nachsommer, op. cit., S. 213

<sup>36</sup> Arno Schmidt: Der sanfte Unmensch, op. cit., S. 355

---

<sup>29</sup> ebd. S. 150-152 (Blumen)

<sup>30</sup> Adalbert Stifter: Der Nachsommer, op. cit., S. 734f.

<sup>31</sup> Roland Barthes: Wie zusammen leben, op. cit., S. 153-154 (Idyllisch)

spielt im *Nachsommer* eine untergeordnete Rolle. Wir erfahren eigentlich nicht mehr, als dass es dafür feste Zeiten gibt; und es erwünscht ist, dass sich alle dazu im Speisezimmer einfinden. Das Ritual der gemeinsam eingenommenen Mahlzeit stellt aber quasi die einzige verpflichtende Regel der Bewohner des *Rosenhauses* dar. Wir sollten deshalb kurz bei diesem Punkt verweilen. Durch eine regulierte Nahrungsaufnahme, so Roland Barthes in der entsprechenden Figur, wird die Aufmerksamkeit von der Ernährung abgelenkt – die Wertigkeit legt sich auf „die Tischgesellschaft als Ort der Begegnung.“<sup>37</sup> Wir haben bei Barthes bereits erfahren, dass die idiorhythmischen Mönchsgruppen auf Athos wenigstens zum Nachtgebet zusammenkommen mussten. Die gemeinsame Tafelrunde des *Rosenhauses* stellt ebenso ein Minimum an Kontakt dar, damit das gegenseitige Begehren nicht vollkommen abgetötet werden kann. Später, im Verlauf des Romans, wechselt der Schauplatz der Zusammenkünfte ins Lesezimmer. Dabei stellt die Bibliothek für Roland Barthes den Ort einer säkularisierten Synax dar, einer „allgemeine[n] Versammlung zum Gebet.“<sup>38</sup> Heinrich bezeichnet dann auch folgerichtig die Bibliothek des *Rosenhauses* als Tempel.<sup>39</sup>

An das eben gesagte, schließt sich die Figur der Regel auch inhaltlich an. „Eine Funktion der Regel ist es, [die] kritische Distanz [zwischen Individuen] zu verwirklichen.“ so Barthes. Dabei muss die Regel im Kontrast zum Gesetz gesehen werden. Die Regel – das *sanfte Gesetz* – entspricht der idiorhythmischen Gemeinschaft, während das geschriebene Gesetz ein Instrument der Macht und Beherrschung ist – dessen Übertreten also eine Bestrafung nach sich zieht. Die utopische Gemeinschaft muss sich selbst also

immer wieder vor einem Umschlagen der Regel ins Gesetz hüten. Die Regel als ein „System von Gewohnheiten“ bestimmt ein Territorium oder Revier.<sup>40</sup> Im Falle des *Nachsommers* ist das Revier als *Rosenhaus* bezeichnet. Regel leitet sich ab von Rex; der, „der sakrale Räume bestimmt (Städte, Hoheitsgebiete), der Linien zieht.“ Risachs Stellung, als Erbauer des *Rosenhausanwesens*, ist also die Stellung dessen, der die Regeln festlegt.

Aus der Erkenntnis heraus, dass keiner der besprochenen Romane, alle Merkmale und Figuren von »Wie zusammen leben« enthält, wollte Barthes eigentlich mit seiner eigenen Utopie<sup>41</sup> einer idiorhythmischen Gemeinschaft seine Vorlesungsreihe beenden. Jedoch erkannte er ein entscheidendes Problem eines solchen Vorhabens – den Begriff der Utopie. „Alle Utopien, die bisher von Platon bis Fourier verfasst wurden, waren soziale Utopien.“ Im Gegensatz dazu, wäre „die Utopie des idiorhythmischen Zusammenlebens [...] keine Utopie einer Gesellschaft.“ – sondern eine Art „häuslicher Utopie“. „Nun ist dies aber eigentlich keine Utopie.“ Auch Müller hinterfragt aus eben diesem Grund – der Begrenztheit des geschilderten „häuslichen“ Zusammenlebens – die Einordnung des *Nachsommers* in die Gattung der Utopie.<sup>42</sup> – „Es ist nur – oder vielmehr nicht nur, mehr als eine Utopie – die gestaltende Suche nach dem höchsten Gut [...] was das

<sup>37</sup> Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, op. cit., 192-197 (Regel)

<sup>41</sup> alle folgenden Zitate – soweit nicht anders gekennzeichnet – ebd. S. 211-215 (Utopie)

<sup>42</sup> „Die Nachsommer-Welt steht [...] abseits von der verbindlichen Wirklichkeit der Gesellschaft als ein abgegrenzter Bezirk, der seine Schönheit und Harmonie der bedingten Aufhebung [...] der für das Ganze nicht gelegneten Zwänge und Notwendigkeiten verdankt. Die wirkliche Welt ist als bedingende stets gegenwärtig, so daß der Leser jederzeit davor gewarnt ist, den geschilderten Weltausschnitt für das Ganze zu nehmen. [...] So gesehen erscheint die *Nachsommer*-Welt nicht als Wirklichkeit schlechthin, wie das notwendig wäre, wollte man den Roman als reine Utopie deuten.“ Klaus-Detlef Müller: *Utopie und Bildungsroman*, op. cit., S. 203

<sup>37</sup> Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, op. cit., S. 171-183 (Nahrung)

<sup>38</sup> ebd. S. 43

<sup>39</sup> Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 208

Wohnen angeht.“ Roland Barthes benutzt die letzte Figur nun noch einmal dazu, anstatt eine eigene Utopie zu formulieren, nach festen Regeln dieses richtigen Wohnens zu suchen. So hat die idiorrhymische Gruppe, die „Fähigkeit, Mitglieder aufzunehmen oder zu verlieren (Elastizität).“ Ebenso ist „jeder einzelne: frei und geschätzt.“ Ein weiteres wichtiges Merkmal ist für Barthes die Gruppengröße: „Ich meine, daß die optimale Zahl unter zehn liegen sollte – sogar unter acht.“ Jedoch muss die idiorrhymische Gruppe „mindestens drei Mitglieder“ aufweisen. Im *Rosenhaus* finden wir eine solche Gruppe von drei Personen – Risach, Gustav und Eustach – die im jährlichen Rhythmus durch Heinrich ergänzt wird. Daneben sind Mathilde und Natalie zu nennen, die im *Rosenhaus* bei Bedarf ebenfalls Quartier nehmen. Roland, der Bruder Eustachs, kann, im Gegensatz zu den restlichen Bediensteten des Anwesens, ebenfalls zur Stammgruppe gezählt werden. Und selbst wenn im Verlauf der Geschichte dann noch Heinrichs Familie, insgesamt drei Personen, in den Kreis aufgenommen wird, übersteigt dies die Zahl zehn nicht. Sie alle leben in „Distanz und Rücksichtnahme, eine Beziehung ohne gewichtige Tiefe und dennoch von lebendiger Wärme.“ (Barthes) – Und noch einmal Roland Barthes: „Was mich angeht, habe ich oft bedauert, daß es keine häusliche Utopie gibt, und oft hatte ich Lust, sie zu schreiben.“

Dabei hätte Barthes „die positiven Merkmale des durchlaufenen Parcours“ nur auszuwählen, „zusammenstellen und ordnen“ zu brauchen. Als er davon träumte – im Rahmen seiner letzten Vorlesung 1976/77 –, ahnte er also nicht, dass es ihn schon gibt: den Roman der „häuslichen Utopie“ – den idiorrhymischen Roman. Das Eingangs gesagte noch überbietend, möchte ich also behaupten, Roland Barthes hätte den *Nachsommer* aus Unkenntnis beinahe selber ein zweites Mal geschrieben. Es interessiert uns hier nicht, warum Barthes es unterlassen hat. Viel interessanter scheint mir seine Neubewertung des Begriffs der Distanz; nicht aus der „niederen Perspektive als bloße Abgrenzung“. Vielmehr begreift Barthes in »Wie zusammen leben« die „Distanz als Wert“ für ein mögliches, zukünftiges, krisenfreies Zusammenleben. Seine Analysen handeln sich zwar quer durch den Literaturdiskurs, dahinter steht aber immer die Frage nach einer realen Verräumlichung des idiorrhymischen Phantasmas. Der Literatursemiologe betätigt sich hier einmal mehr als Kulturkritiker, als der er seit den »Mythen des Alltags« ja bereits galt. Dabei verortet Barthes den Diskurs über die Idiorrhymie auch als Möglichkeit der Verweigerung. »Wie zusammen leben« bildet somit den Ausgangspunkt für Barthes darauffolgende, berühmtere Vorlesungsreihe über »Das Neutrum«. <sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Die ebenso um ein Phantasma gestaltete Reihe, die auch im Aufbau mit »Wie zusammen leben« identisch ist, vermerkt unter Refugium: „Das Neutrum wäre eine subtile Praxis des richtigen Abstands.“ (Roland Barthes: *Das Neutrum*, Frankfurt am Main, 2005, S. 246)

~~~~~

THEODOR FISCHER

Wer den Stifterschen *Nachsommer* als langweilig und langatmig bezeichnet, übersieht dabei geflissentlich das eigentliche Anliegen jenes Buches. Der Roman besitzt zwar tatsächlich wenig nacherzählenswerte Handlung; dafür aber die ausführlichsten und weitschweifigsten Beschreibungen verschiedenster, bis heute gültiger Sitten und Rituale des Bürgerlichen. Und genau darum ging es Stifter, als er am Beginn der bürgerlichen Epoche jenes tausendseitige Epos in drei Bänden herschrieb – um das Begründen einer sichtbaren Moral und Ethik des Bürgerlichen. Sein *Nachsommer* muss also als Teil der Selbstdefinition jener Schicht, verstanden werden, die sich damals anschickte, die politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Geschicke in die Hand zu nehmen – einer Zweifrontenschicht, die sich zum einen vom entstehenden Proletariat, zum anderen von der Schicht des höheren Adels abheben musste. Dazu gehören Kaufleute, wie Heinrichs Vater, wirtschaftlich unabhängige Beamte, wie Risach selber, oder politisch einflussloser, aber ökonomisch gut situerter Adel, wie Mathilde, daneben Forscher und Wissenschaftler, wie Heinrich, sowie Künstler beziehungsweise Kunsthandwerker, wie Roland und sein Bruder Eustach. Das *Rosenhaus* – ebenso wie der Sternenhof von Mathilde und die Anwesen von Heinrichs Vater – stellen die dazugehörigen Definitionen einer bürgerlichen Architektur dar.

Nun ist es aber eine gängige Weisheit, dass der Prophet im eigenen Land nur schlecht Gehör findet; und im Falle Stifters hieß das, dass es die eigene Zeit war, die ihn nicht hören wollte – oder besser: nicht hören konnte. Die Zeit des rasanten Umbruchs, der schnellen industriellen Entwicklung, den die bürgerliche Revolution mit sich brachte, hatte einfach keine Zeit, sich über die eigenen Moralvorstellungen zu verständigen, bezieh-

ungsweise sich selbst neue, ethische Regeln und Verhaltensweisen zu konstruieren. Erst als das Ende jener bürgerlichen Epoche am Vorabend des 1. Weltkrieges – um 1900 – sich andeutete, und dann als mit dem 1. Weltkrieg diese auch tatsächlich endete, wird Stifters *Nachsommer* aktuell. In der Furcht vor dem drohenden Untergang der eigenen bürgerlichen Lebensweise besinnt man sich und zelebriert die von Stifter angebotene Ästhetik der eigenen Existenz. So beruft sich das Bürgertum der neuen Zeit plötzlich auf die von Stifter begründeten Tugenden und gibt sich damit selbst eine Tradition, die den Führungsanspruch der eigenen Klasse auch in Zukunft rechtfertigen soll. Die von Stifter gegebenen Schilderungen zum *Rosenhaus* wurden im Zuge dessen von den Architekten als literarische Folie für die bürgerliche Architektur der Jahre vor und nach dem 1. Weltkrieg gedeutet. Und auch wenn es daneben andere literarische Vorbilder gab – erinnert sei hier nur an Paul Scheerbarts Glasarchitekturen – so können die *Rosenhaus*passagen des *Nachsommers* doch als die entscheidende und einflussreichste *Urhütten-erzählung der Moderne* bezeichnet werden. Nun mag dies zunächst unwahrscheinlich, weil bisher ungehört, klingen, doch im Folgenden wollen wir versuchen, dem nachzuspüren. – Doch zuallererst müssen wir uns mit den Gründen beschäftigen, warum die Wirkgeschichte des *Rosenhauses* innerhalb der neueren Architekturgeschichte bisher unerforscht geblieben ist.

Die Tatsache, dass die Geschichte der modernen Architektur kein Kapitel mit dem Namen *Das Rosenhaus als Urhütte der Moderne* kennt, scheint mir dabei vor allem damit zusammenzuhängen, dass auch der Name Theodor Fischer (1862-1938), wenn überhaupt, dann nur in Fußnoten und

Randnotizen derselben erscheint.¹ In Siegfried Giedions bis heute immer wieder neu aufgelegtem Standardwerk »Raum, Zeit, Architektur« finden wir ihn jedenfalls überhaupt nicht. Unter den »Vorläufer[n] der modernen Architektur« finden wir dort Hendrik Petrus Berlage mit seiner 1898 bis 1903 entstandenen Amsterdamer Börse, das Wiener Postsparkassenamt von Otto Wagner aus den Jahren 1904 bis 1906, das Wohnhaus August Perrets an der Rue Franklin von 1903 und Tony Garniers Idealprojekt einer Cité Industrielle, zwischen 1901 und 1904 entstanden.² Und wenn Giedion dann genauer auf die deutsche Entwicklung eingeht – eigenartigerweise subsumiert unter »Walter Gropius«³ – so stehen als Ahnen der hiesigen Entwicklung noch daneben Alfred Messels Wertheimkaufhaus in Berlin, das zeitgleich zu Berlages Börse entsteht, die Veröffentlichung der Bauten Frank Lloyd Wrights bei Wasmuth 1910, die Faguswerke (1911-1913) sowie die Modellfabrik der Werkbundaussstellung 1914, beide von Gropius, und Peter Behrens Berliner Turbinenhalle von 1909. Genauso kurz behandelt Giedion daneben noch die Gründung des

Deutschen Werkbundes 1907. Dass Theodor Fischer dabei dessen 1. Vorsitzender war, erfahren wir hier nicht; dafür aber, dass »der Bau von Gropius [...] das am meisten diskutierte Werk« der Ausstellung von 1914 war.⁴ Und eine Seite weiter kann sich Giedion dann nicht jene andeutungsvolle Feststellung verkneifen, dass es sich zutrug, dass in eben jenen Jahren – »von 1907 bis 1910« – als Gropius im Atelier von Peter Behrens arbeitete, dieser gerade auch »mit dem Bau der Turbinenfabrik der AEG in Berlin« beauftragt war.⁵ – So ersetzt Giedion das Märchen von der Geschichtslosigkeit der modernen Architektur kurzerhand durch seine Erzählung von der wunderbaren Zeugung der Moderne durch Walter Gropius – der dies quasi im Alleingang vollbrachte.⁶

Ehrenhalber muss aber gesagt werden – obwohl sich sein Blick hier recht stark auf Gropius, als nahezu allein stehenden Protagonisten der deutschen Vorgeschichte zur klassischen Moderne, verengt – Giedion mit den anderen genannten Beispielen eigentlich nur das übernimmt, was auch schon die Geschichtsschreibung, die sich die Avantgarde im Lauf der 20er Jahre selbst gegeben hatte, enthält. So finden wir in Adolf Behnes »Der moderne Zweckbau« – 1923 konzipiert und 1926 veröffentlicht – kaum andere Beispiele, als 1941 bei Giedion. Berlage, Messel und Wagner »sind die erste Führergeneration in dem Kampf um die Erneuerung der Baukunst.«⁷ Auch hier kein Wort von Theodor Fischer; dafür Grundrisse von Wrights Präriehäusern aus der Wasmuthveröffentlichung, Bilder von Behrens

¹ Zum einen seine Mitarbeit im Werkbund und an der Werkbundaussstellung 1914, die Frampton (1980, S. 97) und auch Posener (1964, S. 22, sowie 1979I, S. 231) kurz erwähnen, zum anderen seine Rolle als Lehrer von Ernst May, die Frampton (1980, S. 120) anspricht und als Lehrer von Erich Mendelsohn, die Posener (1979II, S. 10) festhält, sind die Umgebung in denen der Name Theodor Fischer gelegentlich auftaucht. Frampton erwähnt daneben aber auch, dass Fischers Zeilenbauten in der Siedlung »Alte Heide« von 1918 in München das Vorbild für den Siedlungsbau Otto Haeslers in Celle darstellten (1980, S. 119). Eher unbeabsichtigt und mehr beiläufig, bringt Frampton so Theodor Fischers Siedlung – die erste in Zeilenbauweise in Deutschland – mit den berühmten Siedlungen des *Neuen Frankfurts* oder mit Gropius' Karlsruhe-Dammerstock in Verbindung. (Seitenzahlen zitiert nach: Julius Posener: *Anfänge des Funktionalismus*, Berlin Frankfurt, 1964; ders.: *Berlin – auf dem Weg zu einer neuen Architektur*, München, 1979(I); ders.: *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur*, in: *Arch+*, Aachen, Dez. 1979(II), Heft 48; Kenneth Frampton: *Die Architektur der Moderne*, Stuttgart, 1997 (VI. Auflage))

² Siegfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur – Die Entstehung einer neuen Tradition*, Ravensburg, 1965 (I. Auflage in dt. Sprache), S. 206ff.

³ ebd. S. 304ff.

⁴ ebd. S. 305

⁵ ebd. S. 306

⁶ siehe dazu auch: Werner Oechslin: *Politisches, allzu Politisches ...*, in: ders.: *Moderne entwerfen*, Köln, 1999, S. 116ff. Darin vor allem das erste Kapitel: »Gropius, Giedion und die mühevoll verdrängte deutsche Vorgeschichte der modernen Architektur vor 1914«

⁷ Adolf Behne: *1923 – Der moderne Zweckbau* (Neudruck 1964), Berlin Frankfurt a.M., 1964 (Ullstein Bauwelt-Fundamente 10), S. 14

AEG Montagehalle, ebenso Abbildungen von den beiden Fabrikbauten Gropius', daneben wieder die Cité Industrielle Garniers und die Postsparkasse von Wagner. Und Perret wird immerhin im Text für seine frühen und „sehr kühnen Wölbung[en] in Eisenbeton“ gelobt.⁸ Unter den Beispielen, die vor 1914 – also vor Weltkrieg und Bauhaus, ergo in der Vorgeschichte der Moderne – liegen, finden wir daneben noch Max Bergs Jahrhunderthalle in Breslau (1913), Hans Poelzig's Chemiefabrik in Luban (1911/12) und Bruno Taut's Leipziger Ausstellungspavillon des Stahlwerksverbands von 1913. – Damit haben wir den neuen Kanon zusammen. Dieser verfestigt sich dann noch einmal mit Gropius' Veröffentlichung »Internationale Architektur« von 1925, die nahezu bildgleich Behne kopiert. Und zwei Jahre später, in Ludwig Hilbersheimers »Internationale neue Baukunst«, wiederholt sich das Spiel dann ein drittes Mal.

Unter den aus heutiger Sicht wichtigen zeitgenössischen Veröffentlichungen zur Architektur der frühen Moderne finden wir lediglich in Walter Müller-Wulckows »Deutsche Baukunst der Gegenwart«⁹ aus der Reihe der *Blauen Bücher* und in Gustav Adolf Platz's »Die Baukunst der neuesten Zeit« von 1927 einen Hinweis auf Theodor Fischer. In Müller-Wulckows Band »Bauten der Gemeinschaft« von 1928 ist Fischers Ledigenheim in München (1926/27) abgebildet. Dabei erscheint es zum einen als lobenswert,

⁸ ebd.

⁹ Walter Müller-Wulckows 3-bändige Reihe »Deutsche Baukunst der Gegenwart« wurde 1925 mit dem Band »Bauten der Arbeit und des Verkehrs« eröffnet. 1928 folgten die Bände »Wohnbauten und Siedlungen« und »Bauten der Gemeinschaft«. Über viele Jahrzehnte hinweg blieben diese Bücher – trotz enormer Auflagenzahlen – von den Architekturhistorikern unbeachtet. Erst als 1975 alle 3 Bände, zusammen mit dem ebenfalls von Müller-Wulckow zusammengestellten Band »Die deutsche Wohnung der Gegenwart« von 1930, neu erschienen, wurde die Fachwelt darauf aufmerksam. (Walter Müller-Wulckow: *Architektur der Zwanziger Jahre in Deutschland*, Königstein im Taunus, 1975)

dass Müller-Wulckow im Gegensatz zu Behne oder Gropius Theodor Fischer überhaupt aufnimmt, aber auch er präsentiert mit dem Ledigenheim nur einen sehr späten Bau Fischers und übergeht damit, dessen wichtige Rolle am Beginn der neuen Bewegung. Dagegen räumt Platz in seiner Darstellung *der Baukunst der neuesten Zeit* Fischer einen gebührenderen Rang ein. »Der ideenreiche Meister« und »Lehrer der jungen Generation« hat für Platz »größte Bedeutung«. ¹⁰ Und im Bildteil finden wir – in drei Fotografien, Schnitt und Grundriss – Fischers berühmte Garnisonskirche in Ulm (1906-1910), mit deren »innen und außen als sichtbares Skelett gezeigte[n] Stahlbetonkonstruktion« – einer Konstruktion also, »die bei einem repräsentativen Sakralbau noch nie derartig in Deutschland verwendet worden war.« ¹¹

{ 60 }



¹⁰ Gustav Adolf Platz: *Die Baukunst der neuesten Zeit* (Nachdruck), Berlin, 2000, S. 46f.

¹¹ Winfried Nerdinger: *Theodor Fischer – Architekt und Städtebauer*, Berlin, 1988, S. 104

Wir haben mit den Büchern von Behne, Gropius, Hilbersheimer, Müller-Wulckow und Platz fünf Veröffentlichungen der zwanziger Jahre vor uns, die vor allem eines sind – *Bilderbücher*. Bei jedem der fünf Autoren stehen sich Abbildungs- und Textteil zumindest gleichberechtigt gegenüber. Zumeist überragt der Bildteil die Textpassagen aber eher weit. Und bei Gropius – dessen „Bilderbuch der modernen Baukunst“¹², die früheste Veröffentlichung in jener Reihe darstellt – können wir auch nachlesen, warum das so ist. Er hat die Vorstellung – die wohl die anderen vier Autoren teilen – mit der großzügigen Verwendung von Illustrationen, „einem breiten Laienpublikum zu dienen.“¹³ Das heißt, er will die breite Masse von den Qualität der neueren Bauproduktion überzeugen. Dabei verengt sich Gropius Verständnis dafür, was als zeitgenössische Baukunst zu bezeichnen ist, vor allem auf Arbeiten des Rationalismus und des Funktionalismus. Nur Platz und Müller-Wulckow präsentieren in ihren Büchern wirklich die gesamte Breite des modernen Bauschaffens. Hier kann der geübte Betrachter sehen, dass sich die Traditionalisten durchaus nicht in Stilorgien ergehen, dass sich auch hier Reduktion und Abstraktion bemerkbar machen und dass sich das traditionalistische Lager ebenso experimentelle und zeitgenössische Bau- und Konstruktionsmethoden aneignet, wie das Lager der Rationalisten bzw. Funktionalisten. Nun sind Fotografien aber immer auch ein wenig unpräzise, uneindeutig. Und man muss zuweilen schon im Text nachlesen oder im Schnitt erkennen, dass es sich zum Beispiel – um bei Fischer zu bleiben – bei der Garnisonskirche um einen modernen Stahlskelettbau handelt – zumal um einen, der dies auch nicht versteckt. Dem Laien aber, oder dem am Text wenig interessierten

Betrachter, wird Fischers Ulmer Kirche auf Fotografien nicht wie eine kühne Revolution erscheinen. So erklärt sich vielleicht auch die Auswahl der Motive bei Gropius und Behne. Da beide unbedingt die Neuerungen innerhalb der modernen Baukunst in Bildern darstellen wollten, um diese so einem breiten Publikum darlegen zu können, so mussten sie eigentlich auch konsequenterweise eine Auswahl an besonders aussagekräftigen Motiven treffen. Dass sie damit auch einen kanonischen Katalog schufen, dessen formale Motive allein bis heute fast unhinterfragt als Zeichen der modernen Architektur fungieren, war – beabsichtigt oder nicht – auf alle Fälle folgenreich. Fest steht daneben aber auch, dass die Schuld daran nicht ihnen beiden allein aufzubürden ist. Denn dass Giedion oder auch Nikolaus Pevsner¹⁴ als Kunsthistoriker aus der Entfernung einfach jene verkürzte Perspektive der handelnden Protagonisten Behne und Gropius übernahmen, wiegt fast schwerer.¹⁵

Pevsners und vor allem Giedions Erzählungen waren so wirkmächtig, dass Beitrag und Anteil an der Moderne, den die traditionellen Strömungen leisteten, lange übersehen worden. Heute sind Pevsners und Giedions einseitige Darstellungen aber nicht mehr aufrecht zu erhalten. Überhaupt wurde in den letzten Jahren die scharfe Trennung, die sie mit ihren Schriften zwischen den rationalistischen und traditionellen Architekturauffassungen intendierten, angezweifelt. So finden sich im Œuvre vieler Architekten der 1910er und 1920er Jahre konservative Entwürfe und Bauten neben modernen Arbeiten. Im Werk Ludwig Mies

¹⁴ Nikolaus Pevsner: Europäische Architektur, München, 1967

¹⁵ Dass Gropius – als Architekt immer auch an der Werbung zukünftiger Bauherren interessiert – natürlich jede Möglichkeit nutzt – auch eine „objektive“ Publikation zur neueren Baugeschichte –, um seine eigenen formalen Vorlieben zu präsentieren, scheint mir weit verständlicher – ja, fast entschuldigbar –, als zum Beispiel das einseitige Engagement von Pevsner.

¹² Walter Gropius: Internationale Architektur, München, 1925, S. 5

¹³ ebd.

van der Rohe zum Beispiel steht das Projekt für ein Glashochhaus an der Friedrichstraße von 1921 dem an Schinkel gemahnenden Haus Eichstädt in Berlin-Nikolassee gegenüber (1921-23).¹⁶ Darüber hinaus ist es eine Tatsache, „daß die meisten Architekten der frühen Moderne wie ihre konservativen Kollegen aller Richtungen aus dem [gleichen] bürgerlich-akademischen Hochschulunterricht hervorgingen.“ Denn eine wirkliche universitäre Ausbildungsstätte für *die* „moderne Architektur gab es [...] in Deutschland bis 1927 nicht.“ Erst dann wurde nämlich der Architekturunterricht am Bauhaus eingeführt.¹⁷ – Aber zum Glück stand ja vorher für all die jungen und erneuerungswilligen Architekten das Atelier von Peter Behrens offen. Und auch das ist wieder eines jener von Giedion so perfekt arrangierten Märchen. Wie viele abwegige Interpretationen von verschiedensten Konstellationen brachte nicht seine fast beiläufig wirkende Bemerkung – „Mies van der Rohe, Gropius und sogar Le Corbusier arbeiteten dort“¹⁸ – hervor? „In Wirklichkeit“, so wissen wir heute, „verließ Gropius das Büro im Streit mit Behrens Ende 1909, Le Corbusier kam erst ein Jahr später und blieb dort nur für wenige Monate [...] und Mies konnte sich an eine gemeinsame Zeit später kaum mehr erinnern.“¹⁹ Dass Le Corbusier, der damals noch Jeanneret hieß, *nach nur wenigen Monaten* vor dem tyrannischen Behrens nach München floh, um hier im Büro von

Theodor Fischer zu arbeiten, verschweigt uns Giedion dann ebenfalls.²⁰



Die Betonkonstruktion der Ulmer Garnisonskirche oder der von Fischer geschaffene Universitätsbau in Jena (1903-1908) begeisterten den jungen Architekten aus Frankreich über alle Maßen. Und obwohl im Büro des gefeierten Fischers kein Platz für Jeanneret war, blieb dieser doch während seiner Münchner Zeit in ständigem Kontakt mit dem – auch in späteren Jahren noch – verehrten Architekten. In einem Brief von 1932 schrieb Le Corbusier an Fischer: „Ihr Werk war für mich eine Lehre. Aus dieser Zeit um 1910 erinnere ich mich daran und nicht an andere, die auffallender waren.“²¹ Damit, so scheint mir, hat Le Corbusier eine Qualität angesprochen, die Fischers Bauten vor allen anderen auszeichnete – das Unscheinbare²² – und die ihn wahrscheinlich

{ 60 } & { 61 } & { 62 }

Theodor Fischer,
Garnisonskirche in Ulm

¹⁶ T. Riley und B. Bergdoll: Projekte, in: ders. (Hg.): Mies in Berlin, München, 2001, S. 153ff.

¹⁷ Gabriele Schickel: Theodor Fischer als Lehrer der Avantgarde, in: V.M. Lampugnani und R. Schneider (Hg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950 – Reform und Tradition, Stuttgart, 1992, S. 56

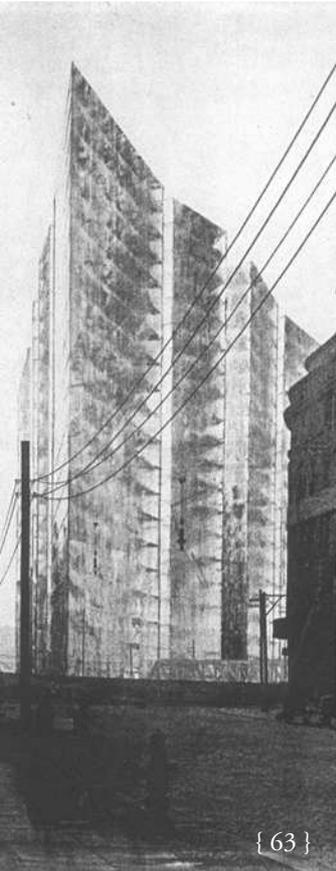
¹⁸ Siegfried Giedion: Raum, Zeit, Architektur, op. cit., S. 304f. (Welch Zufall dann auch, dass Giedion ausgerechnet eben jenem Dreigestirn Gropius, Mies, Le Corbusier im VI. Teil seines Buches einem jeden gleich mehrere Kapitel zukommen lässt! So erschafft man – ganz unterschwellig – das Märchen von *Behrens Atelier als Wiege der modernen Architektur!*)

¹⁹ Winfried Nerdinger: Theodor Fischer, op. cit., S. 86

²⁰ Vermutlich hätte Giedion das erwähnt, wenn auch Gropius dort gewesen wäre. Und fast glaube ich, dass selbst Behrens in Giedions Geschichte der modernen Architektur nicht vorgekommen wäre, wenn nicht Gropius in dessen Atelier gesessen hätte.

²¹ zitiert nach: Winfried Nerdinger: Theodor Fischer, op. cit., S. 90

²² Welche Qualität das Unscheinbare bei Fischer erreicht, wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, wie es ihm gelingt, das riesige Bauprogramm des Jenaer Universitätskomplexes in die Struktur jener Kleinstadt einzugliedern, „daß er [noch heute] als gewachsener Bestandteil der Stadt erscheint.“ (Winfried Nerdinger: Theodor Fischer, op. cit., S. 9)



so unbrauchbar machte für die *Bilderbuch-*geschichte der Moderne.

Und bis heute tut sich die Architekturgeschichte eher schwer, sich am Gebauten zu orientieren, wenn sie die Bedeutung Theodor Fischers für die Moderne herauszustellen versucht. So beurteilen Tafuri und Dal Co 1979 die Garnisonskirche in Ulm als „streng“, lassen Fischer aber „als Lehrmeister einer ganzen Generation von Hauptvertretern der modernen Bewegung gelten.“²³ Dieser Zug setzt sich dann 1986 fort mit der Darstellung Fischers in Werner Durths Untersuchung der *biographischen Verflechtungen*, in die »Deutsche Architekten« zwischen 1900 und 1970 verwickelt sind. Und den Höhepunkt in dieser Richtung erreicht Gabriele Schickel 1992 mit ihrem Aufsatz »Theodor Fischer als Lehrer der Avantgarde«. Vielmehr also, als sein gebautes Œuvre, steht Fischers Wirken als Lehrer und Mentor im Mittelpunkt der Untersuchungen, die seinen Beitrag an der Moderne würdigen wollen. Und tatsächlich ist die Liste seiner Schüler, Assistenten und Mitarbeiter beeindruckend.²⁴ – Die Parallelen zwischen den Arbeiten Fischers und denen seiner Schüler sind dabei mannigfaltig. Daneben vermittelte Fischer

seinen Schülern aber auch eine Haltung gegenüber dem Dasein. Und nicht die Unbekanntesten unter seinen Schülern verdanken ihrem Lehrmeister viel. – Er lehrte sie oft mehr als nur das Wissen um Material und Konstruktion. Um aber im Einzelnen dem jeweiligen Einfluss, den der von allen Schülern auch später noch *hochverehrte Meister* auf seinen Nachwuchs gehabt hat, nachzugehen, würde den Umfang dieser Arbeit sprengen. Ich verweise dahingehend auf das Kapitel »Erziehung zum Können – Der Lehrer und seine Schüler« in der Fischer-Monografie von Winfried Nerdinger und den oben erwähnten Essay von Gabriele Schickel.

Aber wenn wir hier auch nicht die Zeit haben, den Wegen, die Fischers Ideen bei seinen Schülern gegangen sind, in aller Ausführlichkeit zu folgen, so wollen wir uns doch mit seiner Lehre auseinandersetzen. Dazu bemerkte Paul Schmitthenner einmal – der zwar „nicht sein Schüler war, der sich aber bemühte es zu sein“ – dass ihn Fischer „in der Reinheit“ seiner Ansichten und Lehrsätze an den Ton Adalbert Stifters gemahnte.²⁵ Und damit mag er nicht falsch gelegen haben, verwendete Fischer in seiner Lehre doch tatsächlich nicht wenige Sentenzen aus dem Werk Stifters. Als er 1901 nach Stuttgart berufen wird – nachdem er seit 1893 dem Münchner Stadterweiterungsbüro vorsteht – erarbeitet sich Fischer in seinem Vortrag »Über Städtebau« die theoretische Fundierung seiner zukünftigen Lehre. Das von den „Alten lernen“ steht dabei im Mittelpunkt. Doch „nicht [der] Form ihrer Schnörkel und [der] gebräunte[n] Echtheit ihrer Stimmung“, will Fischer dabei nachgehen, sondern dem „Geist ihrer Freiheit und Ehrlichkeit.“²⁶ Als er das 1901 formuliert, ist

²³ Manfredo Tafuri und Francesco Dal Co: *Klassische Moderne*, Stuttgart, 1988, S. 78 (ital. Erstausgabe: 1979)

²⁴ Die folgende Auswahl verzeichnet nur die bekanntesten Fischer-Schüler: Hugo Häring, Erich Mendelsohn, Ernst May, Martin Elsässer, Walter Schwagenscheidt, Wilhelm Riphahn, Adolf Abel, Alois Welzenbacher, Hans Döllgast, Fred Forbat, Heinz Wetzels, Dominikus Böhm, Bruno Taut, Paul Bonatz (nach: Winfried Nerdinger: *Theodor Fischer*, op. cit., S. 86ff.; Gabriele Schickel: *Theodor Fischer als Lehrer der Avantgarde*, op. cit., S. 54ff.) – Dass Fischer nicht nur *Lehrer der Avantgarde* war, verschweigen Nerdinger und Schickel in ihren Bemühungen um ein möglichst positives Bild. Bei Durth finden wir daneben noch eine weitere Schülergeneration, die nicht so gut ins Bild passt: Albert Speer, Friedrich Tamms und Rudolf Wolters. Doch muss zur Gerechtigkeit bemerkt werden, dass Speer, Tamms und Wolters bei Fischer ihr Studium nur begannen, bevor sie relativ schnell nach Berlin zu Hans Poelzig oder Heinrich Tessenow wechselten. (Werner Durth: *Deutsche Architekten Biographische Verflechtungen 1900-1970*, Stuttgart Zürich, 2001, S. 43)

²⁵ Paul Schmitthenner: *Zum Gedächtnis Theodor Fischers*, in: *Das sanfte Gesetz in der Kunst*, Stuttgart, 1954, S. 40

²⁶ Theodor Fischer: *Über Städtebau*, in: Winfried Nerdinger: *Theodor Fischer*, op. cit., S. 330

es schon fast fünf Jahrzehnte her, dass Stifter im *Nachsommer* seinen Risach bereits sagen lassen konnte: „Wir lernten an dem Alten; aber wir ahmten es nicht nach. [...] Wir suchten selbständige Gegenstände für die jetzige Zeit zu verfertigen mit Spuren des Lernens an vergangenen Zeiten.“²⁷ Und auch die Gefahr, die Fischer beschwor, „dass wir in Bewunderung der historischen Form uns verlieren und der Altertümelei verfallen“²⁸, kannte Stifters Risach bereits: „Als man [...] wieder auf das Alte zurück wies [...] da geschahen freilich törichte Dinge. Man sammelte wieder Altes und nur Altes.“²⁹ – Fischers *Altertümelein* sind Risachs *törichte Dinge*. – Fischer aber hat die „Ueberzeugung“, dass „wieder ein Aufblühen kommen muss.“ Sich selbst sieht er dabei „erst am Anfang.“ Und so bedarf es „des Ausbaues und vieler Erfahrung, bis Regeln und Grundsätze gebildet werden können. [...] Zunächst jedenfalls können wir nur tastend und gefühlswise vorgehen und nicht genug die alten Beispiele nach den Ursachen ihrer herrlichen Wirkung befragen.“³⁰ Dass es zu einem Aufblühen kommen wird, ist auch Risachs Hoffen, wenn die „Zeit von dem Stofflichen wieder in das Höhere übergeht.“ Und ihm ist klar, wie es auch 50 Jahre später Fischer klar ist, dass wir „nicht auch gleich das Schöne verwirklichen können. Wir werden anfangs in der bloßen Nachahmung des als schön Erkannten aus älteren Zeiten befangen sein, dann wird durch den Eigenwillen der unmittelbar Betrauten manches Ungereimte entstehen, bis nach und nach die Zahl der heller Blickenden größer wird, bis man nach einer allgemeineren und begründeteren Einsicht vorgeht.“³¹ Risach hat diesen Weg schon teilweise hinter sich, und kann befriedigt feststellen, „als die Sachen



nach vielerlei Versuchen, Zeichnungen und Entwürfen fertig waren, wie schön sie seien.“³² – So findet Fischer in seinem *Lieblingsbuch*³³ all das vorgelebt, was er sich selbst für die Zukunft erhofft. „Und wenn wir dabei immer wieder die Blicke auf die einfach natürlichen Schöpfungen vergangener Zeit lenken, so mag das zwar manchen Ultramodernen nicht der richtige Weg erscheinen, wir aber glauben [...] darin die einzige Möglichkeit zu sehen.“³⁴ Denn, so muss man hier noch mit Risach anfügen, „in der Kunst [...] ist eben so wenig ein Sprung möglich als in der Natur. Wer plötzlich etwas so Neues erfinden wollte, daß weder den Teilen noch der Gestaltung nach ein Ähnliches da gewesen ist, der würde so töricht sein wie der, der fordern würde, daß aus den vorhandenen Tieren und Pflanzen sich plötzlich neue, nicht dagewesene entwickeln.“³⁵ – Risach und Fischer sind zwei, die sich ergänzen. – Und die Gedanken, die Stifter seinem Risach in den Mund legt, sie wiederholen sich in Fischers Aufsatz fast wortgleich. – Fischer wollte die Baukunst von der Nachahmung historischer Stile befreien, ohne deswegen radikal mit den Überlieferungen seiner Pro-

{ 63 }

*Mies van der Rohe,
Hochhaus an der
Friedrichstraße, Berlin,
1921*

{ 64 }

*Mies van der Rohe,
Haus Eichstädt, Berlin,
1921-23*

²⁷ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, Frankfurt, 1982 (Insel Verlag), S. 92

²⁸ Theodor Fischer: *Über Städtebau*, op. cit., S. 332

²⁹ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 279

³⁰ Theodor Fischer: *Über Städtebau*, op. cit., S. 332

³¹ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 586

³² ebd. S. 276

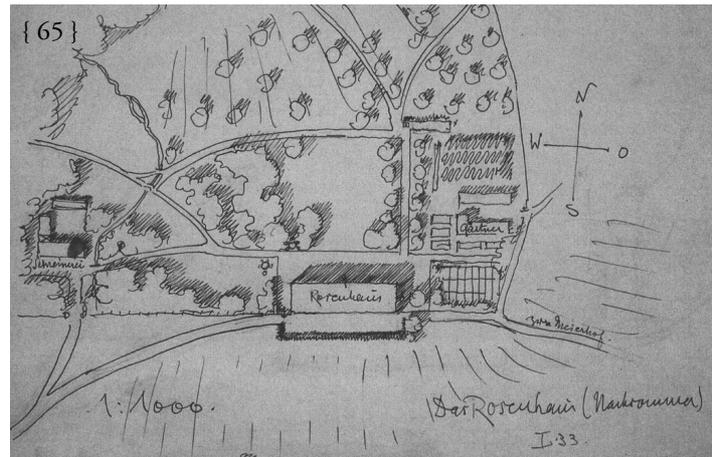
³³ Winfried Nerdinger: *Theodor Fischer*, op. cit., S. 16

³⁴ Theodor Fischer: *Über Städtebau*, op. cit., S. 332

³⁵ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, op. cit., S. 276

fession zu brechen.³⁶ Das war sein Verdienst und die Lehre an seine berühmten Schüler. In seiner Maxime – „Tun was die Dinge fordern“ – ist das auf den Punkt gebracht. Das war zeitlebens Fischers Ausdruck eines „werk- und naturgemäßen Lebens.“³⁷ Und er entnahm jene Maxime dem Spätwerk Stifters – »Witiko«.

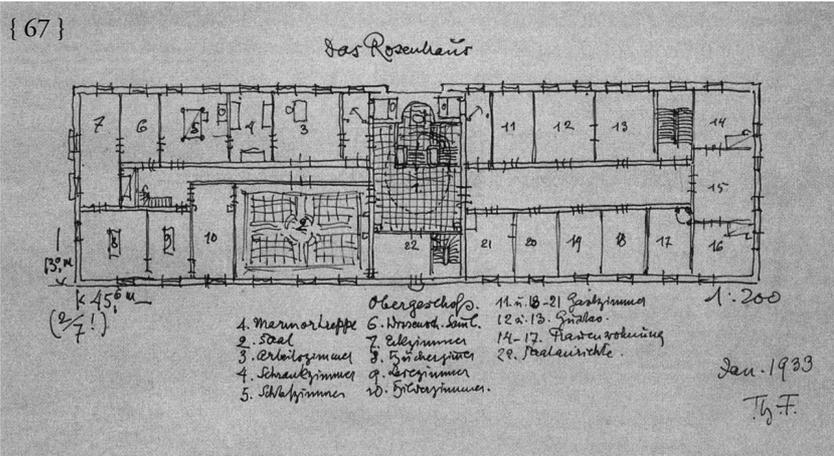
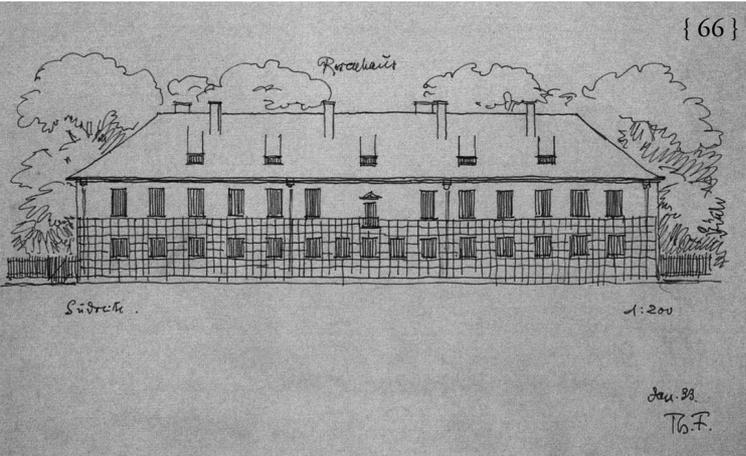
Wir sehen also, dass Fischer, der fast zwei Generationen moderner Architekten ausbildete, ihnen vor allem die Ideale Stifters vermittelte. Ob er seinen Schülern daneben auch das *Rosenhaus* als Entwurfsaufgabe stellte, wie es an der *Stuttgarter Schule* passierte, kann bezweifelt werden. Fischer selbst jedenfalls entwirft erst in der Zeit nach seiner Emeritierung 1928 eine Version des *Rosenhauses* – datiert „Jan. 1933“ –: dreizehn Meter tief und mehr als 45 Meter lang; mit 15 Fensterachsen an der Südseite und 19 Achsen im Norden. – *Unscheinbar* mag etwas anderes sein! – Die Symmetrie bestimmt dabei sämtliche Ansichten. Die riesigen Dimensionen werden dadurch weniger kaschiert, als vielmehr noch betont. Und die stupiden Fensterreihen machen das Ganze blutleer und der Bau erscheint schnell als äußerst fade. Man möchte eigentlich bezweifeln, dass es sich bei dieser Arbeit, wirklich um einen Entwurf Theodor Fischers handelt. Wir finden hier nichts von jenem geschickten Spiel mit Asymmetrien und Dimensionssprüngen, mit dem Fischer, zum Beispiel, den riesigen Bau der Jenaer Universität in den vorhandenen kleinstädtischen Kontext integriert. Dessen Komplexität geht dem Äußeren von Fischers *Rosenhaus* vollkommen ab. – Im Inneren hält sich Fischer zumindest oberflächlich an die Vorgaben Stifters. Daneben führt er aber ein weiteres Treppenhaus ein, das im Roman nicht beschrieben wird. Ebenso finden sich



bei Fischer auf jeder Etage jeweils zwei Bäder plus Toiletten; auch eine Anrichte für den großen Saal wird bei Stifter nicht erwähnt; wie auch der schmale Flur, der alle Zimmer Risachs zusätzlich erschließt, im Text nicht auftaucht. Dagegen verzeichnet der *Nachsommer* zwei weitere Gemächer, die in der Reihe der Gastzimmer in Fischers Plänen fehlen. Ebenso sind die Gastzimmer bei Fischer jeweils nur mit einem Fenster ausgestattet, anstatt mit zweien, wie es im Roman berichtet wird. Das Erdgeschoss – von Stifter im Gegensatz zum Obergeschoss sowieso nur spärlich beschrieben – enthält bei Fischer die Räume, die der *Nachsommer* aufzählt; darüber hinaus aber auch weitere mit unbestimmter Funktion. – Diesen Divergenzen zwischen Text und Entwurf ließen sich noch einige hinzufügen, aber wir wollen es hiermit bewenden lassen. – Insgesamt, so meine ich, dienen diese Abweichungen vor allem der besseren Benutzbarkeit und dem höheren Komfort. Fischer als Architekt legte natürlich wert auf Sanitärräume und eine größere Zahl an dienenden Nebenräumen, wie der Anrichte zum Saal oder dem Erschließungsgang durch Risachs Wohnung. Daneben zwang sicherlich die durchgerasterte Fassade Fischer zu weiteren freien Interpretationen. Und beim genaueren Abgleich fällt darüber hinaus auf, dass die Anordnungen der Fenster zwischen Grundriss und Ansicht teilweise stark divergieren – was verbirgt, dass die Anordnung der Räume

³⁶ Winfried Nerdinger: Theodor Fischer, op. cit., S. 9

³⁷ ebd. S. 16



nicht immer mit der gewünschten Fassadengestaltung durch Fischer in Übereinstimmung zu bringen war. Es darf dabei aber natürlich nicht übersehen werden, dass wir mit den Zeichnungen Fischers wenig mehr als Skizzen vor uns haben. Viel Zeit und Herzblut hat er also nicht in seinen Entwurf investiert. Dieser interessierte ihn wenig, denke ich. Die Aufmerksamkeit des Werkbundmannes Fischer beim Lesen des *Nachsommers* galt wahrscheinlich viel mehr den Schilderungen, die Risach zu den Arbeiten seiner Werkstatt machte. – Man kann also

sagen, dass das Leben der Bewohner und ihre Ansichten zur Kunst Fischer mehr faszinierten, als dass ihn die getreue bauliche Umsetzung der Stifterschen Angaben interessiert hat. Und sein Anliegen als Lehrer ging wohl auch eher dahin, seinen Schülern etwas vom Geiste des *Nachsommers* zu vermitteln, als sie zu eigenen Versionen des *Rosenhauses* anzuleiten. – Fischers *Rosenhaus*-variante ist also sicherlich nicht die Überzeugenste; den Einfluss seiner *Nachsommer*-lehre auf die Moderne sollte man dagegen aber nicht unterschätzen.

{ 65 } & { 66 } & { 67 }

Theodor Fischer,
Rosenhaus

~~~~~

## ANHANG

ABBILDUNGSNACHWEIS

|                                                                                                                            |                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                            | { 15 } & { 16 }                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                           |
|                                                                                                                            | <i>Der Kefermarkter Altar / mit Aufnahmen von Helga Schmidt-Glassner. Text von Karl Kaltwasser, Königstein im Taunus, o.J.</i>                                          |                                                                                                                                                           |
| { Frontispiz } & { 28 } & { 30 }                                                                                           | { 17 } & { 18 }                                                                                                                                                         | { 36 } & { 37 }                                                                                                                                           |
| <i>Adalbert Stifter Verein München (Hg.): Im Zeichen der Rose – Leben und Werk Adalbert Stifters, Benediktbeuern, 1986</i> | <i>Der Naumburger Dom und seine Bildwerke / mit Aufnahmen von Walter Hege. Text von Wilhelm Pinder, Berlin, 1933, (IV. Auflage)</i>                                     | <i>Miroslav Šik: Analoge Architektur, Zürich, 1987</i>                                                                                                    |
| { 01 } & { 03 } & { 22 } & { 23 } & { 38 } & { 52 } & { 53 } & { 55 } & { 56 }                                             |                                                                                                                                                                         | { 39 } & { 40 } & { 41 } & { 42 }                                                                                                                         |
| <i>Uwe Bresan</i>                                                                                                          | { 19 }                                                                                                                                                                  | <i>Hans Kollhoff: Architekturlehre, Zürich, 2004</i>                                                                                                      |
| { 02 }                                                                                                                     | <i>Alfred Hrdlicka: Adalbert Stifter – Richard Wagner – Richard Stifter – Adalbert Wagner (Reaktionär und Revolutionär), Wien, 1985</i>                                 | { 43 }                                                                                                                                                    |
| <i>Christoph Mayr Fingerle (Hg.): Neues Bauen in den Alpen, Basel Boston Berlin, 1996</i>                                  | { 20 }                                                                                                                                                                  | <i>Hans Kollhoff: Architektur, Berlin, 2002</i>                                                                                                           |
| { 04 }                                                                                                                     | <i>Peter Merseburger: Mythos Weimar, Stuttgart, 1999 (V. Auflage)</i>                                                                                                   | { 44 } & { 45 } & { 47 }                                                                                                                                  |
| <i>Heinz Geretsegger und Max Peintner: Otto Wagner 1841 – 1918, Salzburg, 1976</i>                                         | { 21 }                                                                                                                                                                  | <i>Wolfgang Voigt und Hartmut Frank (Hg.): Paul Schmittbenner 1884 – 1972, Tübingen Berlin, 2003</i>                                                      |
| { 05 } & { 29 }                                                                                                            | <i>Marc-Antoine Laugier: Das Manifest des Klassizismus, Zürich München, 1989</i>                                                                                        | { 46 }                                                                                                                                                    |
| <i>Siegfried Giedion: Raum, Zeit, Architektur – Die Entstehung einer neuen Tradition, Ravensburg, 1965</i>                 | { 24 } & { 25 } & { 58 }                                                                                                                                                | <i>Paul Schmittbenner: Baugestaltung – Das deutsche Wohnhaus, Stuttgart, 1950 (III. Auflage)</i>                                                          |
| { 06 } & { 07 }                                                                                                            | <i>Manfred Bissinger und Will Keller (Hg.): Merian Weimar – das Monatsheft der Städte und Landschaften, Hamburg, April 1994</i>                                         | { 48 }                                                                                                                                                    |
| <i>Horst Bredekamp: Thomas Hobbes visuelle Strategien, Berlin, 1999</i>                                                    | { 26 } & { 27 }                                                                                                                                                         | <i>Fritz Novotny: Adalbert Stifter als Maler, Wien, 1941</i>                                                                                              |
| { 08 }                                                                                                                     | <i>Wolfgang Schneider (Hg.): Romantische Ansichten von Weimar, Leipzig Weimar, 1991</i>                                                                                 | { 51 } & { 63 } & { 64 }                                                                                                                                  |
| <i>Christoph Wetzel: Literatur der Welt in Bildern, Texten, Daten: Adalbert Stifter, Salzburg, 1983</i>                    | { 31 } & { 32 }                                                                                                                                                         | <i>Terence Riley und Barry Bergdoll (Hg.): Mies in Berlin, München Berlin London New York, 2002</i>                                                       |
| { 09 }                                                                                                                     |                                                                                                                                                                         | { 54 } & { 57 }                                                                                                                                           |
| <i>Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text + Kritik – Zeitschrift für Literatur (Heft 160), München, Okt. 2003</i>                 |                                                                                                                                                                         | <i>Paul Schultze-Naumburg: Saaleck – Bilder von meinem Hause und Garten in der Thüringer Landschaft (Bücher der Gartenschönheit: Bd. 9), Berlin, 1927</i> |
| { 10 } & { 12 } & { 13 } & { 14 }                                                                                          | { 33 } & { 34 } & { 49 } & { 50 }                                                                                                                                       | { 59 }                                                                                                                                                    |
| <i>Erika und Wieland Schmied: Thomas Bernhards Häuser, Salzburg Wien, 1995</i>                                             | <i>K. Buchholz, R. Latocha, H. Peckmann, K. Wolbert (Hg.): Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900 (in 2 Bänden), Darmstadt, 2001</i> | <i>Henry David Thoreau: Walden, Zürich (Diogenes Verlag), 2004</i>                                                                                        |
| <i>Seite 60: Zitat Thomas Bernhard: Erika und Wieland Schmied: Thomas Bernhards Häuser, Salzburg Wien, 1995, S. 53</i>     |                                                                                                                                                                         | { 60 } & { 61 } & { 62 }                                                                                                                                  |
| { 11 } & { 35 }                                                                                                            | Seite 97: Zitat Hermann Hesse:<br>Christoph Wetzel: Literatur der Welt in Bildern, Texten, Daten: Adalbert Stifter, Salzburg, 1983, S. 124                              | <i>Winfried Nerdinger: Theodor Fischer – Architekt und Städtebauer, Berlin, 1988</i>                                                                      |
| <i>Digne Meller Marcovicz: Martin Heidegger, Frankfurt am Main, 1985</i>                                                   |                                                                                                                                                                         | { 65 } & { 66 } & { 67 }                                                                                                                                  |
|                                                                                                                            |                                                                                                                                                                         | <i>Winfried Nerdinger (Hg.): Architektur wie sie im Buche steht, München, 2006</i>                                                                        |

LITERATUR

- A -

ACHLEITNER, FRIEDRICH  
*Bauen in den Alpen – vor und nach  
Edouardo Gellner, in: Christoph Mayr  
Fingerle (Hg.): Neues Bauen in den  
Alpen*  
{ Basel Boston Berlin, 2000 }

ADALBERT STIFTER VEREIN  
MÜNCHEN (Hg.)  
*Im Zeichen der Rose – Leben und Werk  
Adalbert Stifters*  
{ Benediktbeuern, 1986 }

ARNOLD, HEINZ LUDWIG (Hg.)  
*Text + Kritik – Zeitschrift für Literatur  
(Heft 160 – Adalbert Stifter)*  
{ München, 2003 }

ASENDORF, CHRISTOPH  
*Super Constellation*  
{ Wien, 1997 }

- B -

BARTHES, ROLAND  
*Das Rauschen der Sprache*  
{ Frankfurt am Main, 2006 }

BARTHES, ROLAND  
*Fragmente einer Sprache der Liebe*  
{ Frankfurt am Main, 1988 }

BARTHES, ROLAND  
*Das Neutrum*  
{ Frankfurt am Main, 2005 }

BARTHES, ROLAND  
*Wie zusammen leben*  
{ Frankfurt am Main, 2007 }

BEHNE, ADOLF  
*1923 – Der moderne Zweckbau*  
{ Berlin Frankfurt, 1964 }

BENTMANN, REINHARD &  
MÜLLER, MICHAEL  
*Die Villa als Herrschaftsarchitektur*  
{ Frankfurt am Main, 1981 }

BERNHARD, THOMAS  
*Alte Meister*  
{ Frankfurt am Main, 1985 }

BISSINGER, MANFRED &  
KELLER, WILL (Hg.)  
*Merian – das Monatsheft der Städte und  
Landschaften – Weimar*  
{ Hamburg, 1994 }

BORCHMEYER, DIETER  
*Stifters Nachsommer – eine restaurative  
Utopie, aus: Poetica – Zeitschrift für  
Sprach- und Literaturwissenschaft*  
{ Jg. 1980, Nr. 12 }

BORRMANN, NORBERT  
*»Paul Schultze-Naumburg«  
Vom Kulturreformer der  
Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker  
im Dritten Reich*  
{ Essen, 1989 }

BREDEKAMP, HORST  
*Thomas Hobbes visuelle Strategien*  
{ Berlin, 1999 }

BRINKMANN, ULRICH  
*Wohnen im Gestern, in: Archithese*  
{ Jg. 2001, Nr. 2 }

de BRUYN, GERD  
*Fisch und Frosch oder Die Selbstkritik  
der Moderne*  
{ Basel Boston Berlin, 2001 }

BUCHHOLZ, K. & LATOCHA, R.  
& PECKMANN, H. & WOLBERT,  
K. (Hg.)  
*Die Lebensreform – Entwürfe zur  
Neugestaltung von Leben und Kunst um  
1900*  
{ Darmstadt, 2001 }

- D -

DURTH, WERNER  
*Deutsche Architekten – Biographische  
Verflechtungen 1900-1970*  
{ Stuttgart Zürich, 2001 }

- E -

ECKERMANN, JOHANN PETER  
*Gespräche mit Goethe in den letzten  
Jahren seines Lebens*  
{ Berlin Weimar, 1984 }

- F -

FERNÁNDEZ, MARÍA OCÓN  
*Retrospektiv – nachsommerlich –  
leitbildlich, in: Archithese*  
{ Jg. 2001, Nr. 2 }

FOUCAULT, MICHEL  
*Die Ordnung der Dinge*  
{ Frankfurt am Main, 1984 }

FOUCAULT, MICHEL  
*Sexualität und Wahrheit I – III*  
{ Frankfurt am Main, 1983, 1989,  
1989 }

FOUCAULT, MICHEL  
*Andere Räume, in: Senator für Bau-  
und Wohnungswesen, Berlin (Hg.): Idee  
Prozess Ergebnis – Die Reperatur und  
Rekonstruktion der Stadt*  
{ Berlin, 1984 }

FOUCAULT, MICHEL  
*Ästhetik der Existenz*  
{ Frankfurt am Main, 2007 }

FRAMPTON, KENNETH  
*Die Architektur der Moderne*  
{ Stuttgart, 1997 }

FRECOT, J. & GEIST, J.F. &  
KREBS, D.  
*Fidus 1868–1948. Zur ästhetischen  
Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*  
{ München, 1972 }

- G -

GEBHARDT, VOLKER  
*Das Deutsche in der deutschen Kunst*  
{ Köln, 2004 }

GERETSEGGER, HEINZ &  
PEINTNER, MAX  
*Otto Wagner 1841 – 1918*  
{ Salzburg, 1976 }

GIEDION, SIEGFRIED  
*Raum, Zeit, Architektur – Die  
Entstehung einer neuen Tradition*  
{ Ravensburg, 1965 }

GLASER, HORST ALBERT  
*Die Restauration des Schönen. Stifters  
'Nachsommer'*  
{ Stuttgart, 1965 }

GRADMANN, STEFAN  
*»Topographie/Text«  
Zur Funktion räumlicher Modellbildung  
in den Werken von Adalbert Stifter und  
Franz Kafka*  
{ Frankfurt am Main, 1990 }

GRIESER, DIETMAR  
*Stifters Rosenhaus und Kafkas Schloß –  
Reisebilder eines Literaturtouristen*  
{ Wien Berlin, 1995 }

- GROPIUS, WALTER  
*Internationale Architektur*  
{ München, 1925 }
- H -
- HEIDEGGER, MARTIN  
*Bauen Wohnen Denken, in: Mensch und Raum – Das Darmstädter Gespräch 1951*  
{ Braunschweig, 1991 }
- HEINE, HEINRICH  
*Sämtliche Schriften*  
{ München, 1968 }
- HEINE, HEINRICH  
*Briefe in einem Band*  
{ Berlin Weimar, 1978 }
- von HOFMANNSTHAL, HUGO  
*Stifters Nachsommer, in: Adalbert Stifter: Der Nachsommer*  
{ Frankfurt, 1982 }
- HRDLICKA, ALFRED  
*Adalbert Stifter – Richard Wagner – Richard Stifter – Adalbert Wagner*  
{ Wien, 1985 }
- K -
- KALTWASSER, KARL  
*Der Kefermarkter Altar / mit Aufnahmen von Helga Schmidt-Glassner*  
{ Königstein im Taunus, o.J. }
- KARLAUF, THOMAS  
*Stefan George – Die Entdeckung des Charisma*  
{ München, 2007 }
- KILLY, WALTER  
*Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Roman des 19. Jahrhunderts*  
{ München, 1963 }
- KOLLHOFF, HANS  
*Wohnen*  
{ Zürich, 2000 }
- KOLLHOFF, HANS  
*Architektur*  
{ Berlin, 2002 }
- KOLLHOFF, HANS  
*Architekturlehre*  
{ Zürich, 2004 }
- KOOLHAAS, REM  
*Delirious New York – Ein retroaktives Manifest für Manhattan*  
{ Aachen, 2002 }
- KRACAUER, SIEGFRIED  
*Das Ornament der Masse*  
{ Frankfurt am Main, 1963 }
- L -
- LAUGIER, MARC-ANTOINE  
*Das Manifest des Klassizismus*  
{ Zürich München, 1989 }
- M -
- MANN, THOMAS  
*Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*  
{ Frankfurt am Main, 1984 }
- MARCOVICZ, DIGNE MELLER  
*Martin Heidegger*  
{ Frankfurt am Main, 1985 }
- MATZ, WOLFGANG  
*1857 – Flaubert Baudelaire Stifter*  
{ Frankfurt am Main, 2007 }
- MENDELSON, ERICH  
*Neues Haus – Neue Welt (Mit Vorworten von Amédée Ozenfant und Erwin Redslob und einem Nachwort zur Neuauflage von Bruno Zevi)*  
{ Berlin, 1997 }
- MERSEBURGER, PETER  
*Mythos Weimar*  
{ Stuttgart, 1999 }
- MICHELS, KAREN  
*Aby Warburg – Im Bannkreis der Ideen*  
{ München, 2007 }
- MITSCHERLICH, ALEXANDER  
*Die Unwirtlichkeit unserer Städte – Anstiftung zum Unfrieden*  
{ Frankfurt am Main, 1972 }
- MORRIS, WILLIAM  
*Kunde von Nirgendwo*  
{ Köln, 1974 }
- MÜLLER, KLAUS-DETLEF  
*Utopie und Bildungsroman – Strukturuntersuchungen zu Stiftern 'Nachsommer', aus: Zeitschrift für Deutsche Philologie*  
{ Jg. 1971, Nr. 90 }
- MÜLLER-WULCKOW, WALTER  
*Architektur der Zwanziger Jahre in Deutschland*  
Königstein im Taunus, 1975
- N -
- NERDINGER, WINFRIED  
*Theodor Fischer – Architekt und Städtebauer*  
{ Berlin, 1988 }
- NERDINGER, WINFRIED (Hg.)  
*Architektur wie sie im Buche steht*  
{ München, 2006 }
- NIETZSCHE, FRIEDRICH  
*Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe – Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*  
{ München, 2004 }
- NOVOTNY, FRITZ  
*Adalbert Stifter als Maler*  
{ Wien, 1941 }
- O -
- OECHSLIN, WERNER  
*Moderne entwerfen*  
{ Köln, 1999 }
- OFFENBERG, GERD  
*Mosaik meines Lebens*  
{ Mainz, 1974 }
- P -
- PALM, KURT  
*Der Schnitt durch die Kehle oder die Auferstehung des Adalbert Stifter*  
{ FISCHERFILM, Wien, o.J. }
- PALM, KURT  
*Suppe, Taube, Spargel – sehr sehr gut. Essen und Trinken mit Adalbert Stifter*  
{ Wien, o.J. }
- PEVSNER, NIKOLAUS  
*Wegbereiter moderner Formgebung: Von Morris bis Gropius*  
{ Hamburg, 1957 }
- PEVSNER, NIKOLAUS  
*Europäische Architektur*  
{ München, 1967 }

- PEVSNER, NIKOLAUS  
*Die Geschichte der Kunstakademien*  
{ München, 1986 }
- PINDER, WILHELM  
*Der Naumburger Dom und seine  
Bildwerke / mit Aufnahmen von Walter  
Hege*  
{ Berlin, 1933 }
- PLATZ, GUSTAV ADOLF  
*Die Baukunst der neuesten Zeit*  
{ Berlin, 2000 }
- POSENER, JULIUS  
*Anfänge des Funktionalismus – Von Arts  
and Crafts zum Deutschen Werkbund*  
{ Berlin Frankfurt, 1964 }
- POSENER, JULIUS  
*Berlin ... auf dem Weg zu einer neuen  
Architektur – Das Zeitalter Wilhelms II*  
{ München, 1979 }
- POSENER, JULIUS  
*Vorlesungen zur Geschichte der Neuen  
Architektur, in: Arch+*  
{ Jg. 1979, Nr. 48; Jg. 1980, Nr. 53;  
Jg. 1981, Nr. 59; Jg. 1982, Nr. 63/64;  
Jg. 1983, Nr. 69/70 }
- POSENER, JULIUS  
*Fast so alt wie das Jahrhundert*  
{ Berlin, 1990 }
- R -
- REICHLIN, BRUNO  
*Die Moderne baut in den Bergen, in:  
Christoph Mayr Fingerle (Hg.): Neues  
Bauen in den Alpen*  
{ Basel Boston Berlin, 1996 }
- RILEY, T. & BERGDOLL, B. (Hg.)  
*Mies in Berlin*  
{ München, 2001 }
- RUMPF, PETER  
*Der Himmel hat es nicht gewollt, in:  
Süddeutsche Zeitung*  
{ Jg. 63, Nr. 184 }
- RYKWERT, JOSEPH  
*Adams Haus im Paradies – Die Urhütte  
von der Antike bis Le Corbusier*  
{ Berlin, 2005 }

- S -

- SCHICKEL, GABRIELE  
*Theodor Fischer als Lehrer der  
Avantgarde, in: V.M. Lampugnani und  
R. Schneider (Hg.): Moderne  
Architektur in Deutschland 1900 bis  
1950 – Reform und Tradition*  
{ Stuttgart, 1992 }
- SCHMIDT, ARNO  
*Der sanfte Unmensch – Einhundert  
Jahre 'Nachsommer', in: Peter  
Rühmkorf (Hg.): „Lesen ist schrecklich!“  
Das Arno-Schmidt-Lesebuch*  
{ Zürich, 1997 }
- SCHMIED, ERIKA & WIELAND  
*Thomas Bernhards Häuser*  
{ Salzburg Wien, 1995 }
- SCHMITTHENNER, ELISABETH  
(Hg.)  
*Paul Schmitthener »gebaute Form«*  
{ Leinfelden-Echterdingen, 1984 }
- SCHMITTHENNER, PAUL  
*Baugestaltung – Das deutsche Wohnhaus*  
{ Stuttgart, 1950 }
- SCHMITTHENNER, PAUL  
*Das sanfte Gesetz in der Kunst*  
{ Stuttgart, 1954 }
- SCHNEIDER, WOLFGANG (Hg.)  
*Romantische Ansichten von Weimar*  
{ Leipzig Weimar, 1991 }
- SCHULTZE-NAUMBURG, PAUL  
*Kulturarbeiten – Band 1: Hausbau*  
{ München, o.J. }
- SCHULTZE-NAUMBURG, PAUL  
*Saaleck – Bilder von meinem Hause und  
Garten in der Thüringer Landschaft*  
{ Berlin, 1927 }
- SEDLMAYR, HANS  
*»Verlust der Mitte«  
Die Bildende Kunst des 19. und 20.  
Jahrhunderts als Symptom und Symbol  
der Zeit*  
{ Salzburg, 1951 }
- ŠIK, MIROSLAV  
*Analoge Architektur*  
{ Zürich, 1987 }
- SLOTEDIJK, PETER  
*Im Weltinnenraum des Kapitals*  
{ Frankfurt am Main, 2005 }

STADLER, ARNOLD

- Mein Hund, meine Sau, mein Leben*  
{ Frankfurt am Main, 1996 }
- STADLER, ARNOLD  
*Mein Stifter*  
{ Köln, 2005 }
- STIFTER, ADALBERT  
*Bunte Steine*  
{ Augsburg, o.J. }
- STIFTER, ADALBERT  
*Der Nachsommer*  
{ Frankfurt, 1982 }
- T -
- TAFURI, MANFREDO & dal CO,  
FRANCESCO  
*Klassische Moderne*  
{ Stuttgart, 1988 }
- THEWELEIT, KLAUS  
*Männerphantasien 1 + 2*  
{ Frankfurt am Main, 2005 }
- THOREAU, HENRY DAVID  
*Walden*  
{ Zürich, 2004 }
- V -
- VOIGT, WOLFGANG  
*Vom Ur-Haus zum Typ. Paul  
Schmitthenners 'deutsches Wohnhaus'  
und seine Vorbilder, in: V.M.  
Lampugnani und R. Schneider (Hg.):  
Moderne Architektur in Deutschland  
1900 bis 1950 – Reform und Tradition*  
{ Stuttgart, 1992 }
- VOIGT, WOLFGANG & FRANK,  
HARTMUT (Hg.)  
*Paul Schmitthener 1884 – 1972*  
{ Tübingen Berlin, 2003 }
- W -
- WAHL, HANS  
*Goethes Gartenhaus*  
{ Weimar, 1926 }
- WETZEL, CHRISTOPH  
*Literatur der Welt in Bildern, Texten,  
Daten: Adalbert Stifter*  
{ Salzburg, 1983 }