

Rina Schmeller

Die Lücken schließen  
Pädagogische und poetologische Dimensionen  
der Architektur in Adalbert Stifters »Nachsommer«

*Idealbilder durch Auslassen geschaffen.  
Angst vor der Leidenschaft damit sie  
den Weltenspiegel des eigenen Ichs nicht trübe.  
[...] Gewaltig concipiert u. zusammengehalten:  
Gewalt über die Figuren; ungeheurer Sinn  
für Schönheit u. Ordnung; höchste Selbstbeziehung.<sup>1</sup>*

I

1857 veröffentlicht Adalbert Stifter im Verlag von Gustav Heckenast eine umfangreiche literarische »Erzählung« in drei Bänden: »Der Nachsommer. Eine Erzählung«. Bemerkenswert an dem Text ist der nahezu ausschließliche Verzicht auf psychologische Erzählweisen bei einer recht spärlichen Handlung. Obschon der Ich-Erzähler den eigenen Bildungsweg schildert, übt er sich in Verschwiegenheit, was sein »Inneres« betrifft: Individuelle Gefühle und Gedanken gibt er kaum preis – weder innerhalb der erzählten Welt noch als Erzähler. Plausibel sind seine Maßnahmen zur Selbstzensur insofern, als er *rückblickend* erzählt; »[s]eine Geschichte ist ihm selbst bereits Geschichte.«<sup>2</sup> Die letzten Sätze des Romans verweisen (wenn auch vage) auf den Erzählzeitpunkt:

<sup>1</sup> Hugo von Hofmannsthal, Nachlasskonvolut E IV b, 156; handschriftlich. Zit. nach Richard Exner, Hugo von Hofmannsthal zu Adalbert Stifter. Notizen und Entwürfe. Vorläufige Chronik und Deutung. In: Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Hg. von Lothar Stiehm. Heidelberg 1968, S. 303–338, hier S. 312 und 316. Nach Richard Exner lassen sich die Notizen aller Wahrscheinlichkeit nach auf Oktober/November 1924 datieren; Hofmannsthal arbeitete zu dieser Zeit an seinem Aufsatz »Stifters »Nachsommer«, der erstmals am 25. Dezember 1924 im Morgenblatt der »Neuen Freien Presse« erschien. Möglicherweise hat Hofmannsthal auch frühere Aufzeichnungen zu Stifters Werk in seine Notizen aufgenommen – die oben angeführten Ausschnitte wurden nicht in den Aufsatz zum »Nachsommer« integriert.

<sup>2</sup> Wolfgang Matz, Der König von Polen. Adalbert Stifter und »Der Nachsommer«. In: Ders., 1857. Flaubert, Baudelaire, Stifter. Frankfurt a.M. 2007, S. 255–362, hier S. 299.

[...] ein Glück, das unerschöpflich scheint, ist mir nun von einer ganz anderen Seite gekommen als ich damals [auf der gemeinschaftlichen Reise in die höheren Lande] ahnte. Ob ich es nun in der Wissenschaft, der ich nie abtrünnig werden wollte, weit werde bringen können, [...] das weiß ich nicht; aber eines ist gewiß, das reine Familienleben, wie es Risach verlangt, ist gegründet, es wird, wie unsre Neigung und unsre Herzen verbürgen, in ungeminderter Fülle dauern, ich werde meine Habe verwalten, werde sonst noch nützen, und jedes selbst das wissenschaftliche Bestreben hat nun Einfachheit Halt und Bedeutung. (III, 282)<sup>3</sup>

»Der Nachsommer« ist Heinrich Drendorfs Erzählung der eigenen Bildungslaufbahn – »eine Erzählung«, zu der er anhebt, als »das reine Familienleben« gegründet ist und eine »Habe« seiner Verwaltung bedarf. Insofern liegt das kompositorische Prinzip der Rückschau nicht nur Risachs Binnenerzählung zugrunde (»Der Rückblick«), die Heinrich an später Stelle in die eigene Erzählung einwebt, sondern dem Roman insgesamt. Dieser Aspekt ist nicht unerheblich: Obwohl Risachs Konfession auf demselben kompositorischen Prinzip beruht, bildet sie in Inhalt und Duktus das genaue Gegenstück zu Heinrichs Erzählung. Wie ist diese offenkundige Differenz zu verstehen? Weshalb findet »Inneres« im »Nachsommer« nur im Rahmen einer Binnenerzählung und ansonsten zu kaum einer Sprache?

Heinrich Drendorf verschweigt nicht nur, wer er ist (seinen Namen gibt er erst gegen Ende des Romans bekannt), er lässt auch aus, was in seinem »Inneren« vorgeht: »Oft, wenn ich durch wildes Gestrippe plötzlich auf einen freien Abriss kam, und mir die Abendröthe entgegen schlug«, so der Erzähler im zweiten Kapitel des ersten Bandes (»Der Wanderer«), »kamen allerlei Gefühle in mein Herz.« Statt einer Ausführung folgt ein Absatz – und ein abrupter Themenwechsel: »Wenn ich wieder in das Haus der Meinigen zurückkehrte, wurde ich recht freudig empfangen« (I, 34). Die typografische Freistellung markiert hier (wie an zahlreichen anderen Stellen) eine Auslassung und verweist – an der Textoberfläche – auf das merkwürdige Schweigen des Erzählers. Ebenso zurückhaltend verhält sich Heinrich, der Konvention gemäß, als Figur der erzählten Welt: Die erste Besichtigung der »Frauenzimmer« verläuft

<sup>3</sup> Die Band- und Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf die historisch-kritische Ausgabe: Adalbert Stifter, *Der Nachsommer. Eine Erzählung*. Hg. von Wolfgang Frühwald und Walter Hettche. 3 Bde. Stuttgart/Berlin/Köln 1997, 1999, 2000 (= Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald).

ohne Worte und der Name des »Gastfreundes« bleibt lange unbekannt. Die Diskretion, so scheint es, kennt keine Grenzen. Als Heinrich seinem Vater eröffnet, er sei nach Jahren der Bekanntschaft den Bund der Liebe mit Natalie eingegangen, lobt ihn dieser für die ausgestandenen Mühen: »Eure Neigung ist nicht schnell entstanden, sondern hat sich vorbereitet, du hast sie überwinden wollen, du hast nichts gesagt« (III, 31). Zu »überwindende« Neigungen sucht man in der nachsommerlichen Welt im Umgang mit Kunst zu nivellieren; regelmäßige Betrachtungen der in den Häusern ausgestellten Kunstwerke sollen helfen, individuelle Gefühle in die »richtigen« Bahnen zu lenken. Bis zur Bundszene im letzten Kapitel des zweiten Bandes (»Der Bund«) unterzieht Heinrich seine Neigung zu Natalie daher einer »stillen Prüfung«: Er erzählt getreu der nachsommerlichen Maxime, Gefühle für sich zu behalten, und lässt Lücken, wo er sie gemäß seiner Erziehung für angebracht hält.<sup>4</sup>

Da Heinrich »Inneres« nach Möglichkeit verschweigt, muss er zwangsläufig auf die Darstellung von »Äußerem« ausweichen. Die Abundanz von Raumbeschreibungen im »Nachsommer« ist auf einen Ich-Erzähler zurückzuführen, der sich vorgenommen hat, zu sagen, »was da ist«: nicht mehr – und auch nicht weniger. Doch *worin genau* besteht seine Motivation zu erzählen? Ein Bedürfnis, Zeugnis oder Rechenschaft abzulegen, ist (anders als in Risachs Rückblick) nicht erkennbar, wohl aber der Versuch, die im Rosenhaus verbrachten und für seinen Werdegang ausschlaggebenden Jahre zu vergegenwärtigen. Raumdarstellungen spielen hierbei eine zentrale Rolle. Auch sie, allen voran die ausgiebigen Beschreibungen der Innenräume des Rosenhauses, erlauben keine Rückschlüsse auf innere, affektive Vorgänge. Vielmehr gibt sich in der Motivation, (von) Räume(n) zu erzählen, ein ganz besonderer Anspruch des Erzählers zu erkennen: Indem Heinrich die (Innen-)Räume beschreibt, die einen entscheidenden Beitrag zu seiner Bildung geleistet haben, und so den Ort seiner Ausbildung zur Darstellung bringt, perpetuiert er das »Bildungssystem«, das er (zum Erzählzeitpunkt) längst durchlaufen hat. Seine Erzählung, in der er die architektonischen Räume

<sup>4</sup> Vgl. die Passage, in der Heinrich gegenüber seiner (für nachsommerliche Verhältnisse) relativ ungestümen Schwester Klotilde das eigene Schweigen rechtfertigt: Er habe »in früheren Sommern« nichts gesagt, da »die Empfindung [...] durch Worte nicht gesteigert werden durfte« (III, 36). »Es ist unglaublich, welche Gewalt Worte üben können« (II, 33), heißt es an einer anderen Stelle.

der erzählten Welt konsequent nachzeichnet und ihr Ordnungsprinzip veranschaulicht, fungiert – analog zum Rosenhaus, in dem Heinrich zum jungen Mann heranwächst – als ›Textraum‹ zur ›Erziehung‹ seiner Leserschaft. Der »Bildungsprozeß des Helden« wird mit dem »des Lesers« korreliert.<sup>5</sup>

Überraschend avancieren Passionen dann, im vorletzten Kapitel des Romans, zu einem Thema für sich: Risachs Binnenerzählung, sein Rückblick auf das eigene Leben, bringt nachträglich Klarheit in die Umstände, die den Bildungskosmos rund um das Rosenhaus regieren. Eingebettet in Heinrichs Erzählung – in einen maximal stabilen ›Rahmen‹ – wird eine bewegte und bewegende Geschichte erzählt, die sich unter der glatten Oberfläche der Rosenhauswelt verbirgt und deren Artifizialität entlarvt. In der Vergangenheit der erzählten Zeit ist es zu einer Entzweiung zwischen Gustav und Mathilde gekommen, deren gravierende Folgen nicht mehr rückgängig zu machen waren. Angefangen hat alles mit der heiklen Frage: »Mathilde, liebst du denn auch mich?«, von der Risach im Nachhinein sagt: »[I]ch wußte auch nicht, wie mir die Worte in den Mund kamen, es war, als wären sie mir durch eine fremde Macht hineingelegt worden.« (III, 187) Die vorschnelle Artikulation von Gefühlen und das leidenschaftliche Ausleben subjektiver Empfindungen hat für Gustav und Mathilde den Verlust ihres ›Sommers‹ zur Folge gehabt: Ihre Liebe konnte keine familiäre Erfüllung in Form einer Ehe und der Zeugung gemeinsamer Nachkommen erfahren. »So leben wir in Glück und Stetigkeit gleichsam einen Nachsommer ohne vorhergegangenen Sommer« (III, 224), resümiert Risach an einer für Text und Titel zentralen Stelle. Der ausgebliebene Sommer hat eine Lücke in die Biografien von Risach und Mathilde gerissen, die zentral ist für den Roman und die Welt, die er beschreibt: »Der ›Nachsommer‹ zentriert sich um eine Absenz.«<sup>6</sup> Auch formal setzt der Text diese Lücke um: Der gemeinsame Sommer von Heinrich und Natalie wird nie erzählt – unmittelbar vor ›Sommerbeginn‹ bricht »Der Nachsommer« ab.

<sup>5</sup> Peter Uwe Hohendahl, Die gebildete Gemeinschaft: Stifters ›Nachsommer‹ als Utopie der ästhetischen Erziehung. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Hg. von Wilhelm Voßkamp. 3 Bde. Stuttgart 1982, Bd. 3, S. 333–356, hier S. 351.

<sup>6</sup> Thomas Keller, Die Schrift in Stifters »Nachsommer«. Buchstäblichkeit und Bildlichkeit des Romantextes. Köln u.a. 1982, S. 214.

Obschon das emotionale Missverständnis und das anschließende Fehlverhalten nicht mehr ungeschehen zu machen sind (Mathilde und Risach entschließen sich nie zu einer Ehe), steht doch hinter der Welt in und um das Rosenhaus Risachs Versuch, die eigene Vergangenheit mithilfe des Entwurfes einer allumfassenden Ordnung nachträglich zu verarbeiten. Die neue Generation soll ihren Sommer nicht missen – es gilt, die Lücke zu schließen – und so initiiert der Freiherr ein pädagogisches Projekt, das mit Heinrichs »Einkehr« in den nachsommerlichen Bildungskosmos seinen Anfang nimmt, und im ehelichen »Bund« zwischen Heinrich und Natalie zu seinem »Abschluß« findet.<sup>7</sup> Durch die subtile Anleitung auf dem Weg der Bildung und das kontinuierliche Einüben in die Verhaltensregel der Zurückhaltung beabsichtigt Risach, potenziellen emotionalen Verirrungen der jüngeren Generation entgegenzuwirken und zugleich den Grundstein zu legen für das Konstrukt einer konfliktfreien, da gebildeten familiären Gemeinschaft. Risach hat die Lehren, die er aus der eigenen Vergangenheit ziehen musste, zum allgemeingültigen Ideal erhoben: »Inneres« wird in der Rosenhauswelt nicht mitgeteilt, um der Katastrophe keine Gelegenheit zur Wiederholung zu geben. Hinter der nahezu affektfreien nachsommerlichen Lebensweise verbirgt sich die Geschichte des Hausherrn.

Interessanterweise manifestiert sich die »Leerstelle«, die Risachs Leben aufweist, in erster Linie in der Architektur der erzählten Welt. Details im Raummodell zeigen, dass das von Risach »selber gebaut[e]« (I, 128) Rosenhaus – die zentrale Bildungsstätte für Heinrich, Gustav und andere – mehr repräsentiert als glatte Ordnung: Das Rosenhaus steht im Zeichen einer individuellen Vergangenheit, es verweist auf die Lebenslücke und den Versuch, sie auf erzieherischem Wege zu schließen. Nach Risachs Rückblick, »[which] causes us to review everything we have read up to that point«,<sup>8</sup> erscheinen die lückenlose Rosenwand, das hinter Tapezentüren verborgene Rosenzimmer und der leere Marmorsaal in einem ganz anderen Licht. Es zeigt sich, dass das »Rosengitter« (I, 254) ein

<sup>7</sup> Die Titel der Kapitel formulieren großteils Stationen der Bildung, die Heinrich auf dem Weg zur persönlichen Reife durchläuft: Von der »Einkehr« über die »Erweiterung« und den »Bund« zum »Abschluß«. Der Roman endet mit dem Abschluss der Ausbildung, den der Bund besiegelt. Im Anhang werden die Überschriften der drei Bände im Überblick angeführt.

<sup>8</sup> Helena Ragg-Kirkby, »Äusseres, Inneres, das ist alles eins«: Stifter's »Der Nachsommer« and the Problem of Perspectives. In: *German Life and Letters* 50/1997, H. 3, S. 323–338, hier S. 324.

Zeichen der Bewältigung setzt; der einst zügellose Affekt konnte – so soll es die Gartenarchitektur implizieren – in die Schranken einer makellosen Ordnung verwiesen werden. Erst der Rückblick lässt erkennen, dass gewisse Räume des Rosenhauses entgegen allem Anschein »der Innenwelt seines eskapistisch geprägten Bewohners«<sup>9</sup> entsprechen. Lässt sich das im Rosenhaus verwirklichte lückenlose Bauen und Einrichten auf die biografische ›Lücke‹ in Risachs Leben zurückführen? Angesichts des ausgebliebenen ›Sommers‹, um den »Der Nachsommer« thematisch kreist, ist zumindest auffällig, mit welcher Bedachtsamkeit der Hausherr die Lückenlosigkeit seiner Anordnungen sicherstellt (die Rosenwand, das Bilderzimmer, die Einlegearbeiten der Fußböden). Die Räumlichkeiten des Rosenhauses spiegeln nicht nur die Lebenskrise wider: Ihnen kommt – im Rahmen des pädagogischen Projektes – eine zentrale Rolle im Prozess der Vergangenheitsbewältigung zu. Immer wieder schreiten die Figuren in gleichmäßigen Bewegungen die architektonischen Außen- und Innenräume ab, die die von Risach etablierte Ordnung veranschaulichen. Der Weg durch die nachsommerlichen Räume ist ein gemächlicher Gang der Bildung – ein kreisförmig angelegter, sanft ansteigender Weg hin zu einem spezifischen Ideal des gebildeten Menschen.

## II

Heinrichs »Einkehr« in das Rosenhaus wird mit einem bemerkenswerten erzählerischen Aufwand inszeniert. Unterwegs auf einer Wanderung machen ihm die »sanften Wolken eines Gewitters« (I, 45) Sorgen. Er sieht ein erhöht gelegenes, »noch hell beleuchtet[es]« Haus, von dem »ein eigenthümlicher Reiz« ausgeht, und beschließt, »in diesem Hause eine Unterkunft zu suchen« (I, 46). Den Zugang zu finden, ist kein Leichtes. Endlich oben, an der Südseite des Hauses angelangt, entdeckt er statt eines Eingangs ein gewaltiges Rosenspalier, dann »ein hohes eisernes grün angestrichenes Gitter« (I, 48) und schließlich – in das Gitter unmerklich

<sup>9</sup> Claudia Becker, Innenwelten – Das Interieur der Dichter. In: Innenleben. Die Kunst des Intérieurs. Vermeer bis Kabakov. Hg. von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit 1998, S. 170–181, hier S. 171. Vgl. zur Korrespondenz zwischen Innenraum und Subjekt in der Literatur auch: Dies., Einleitung: Innerlichkeit und Intérieur. Aspekte eines Problemzusammenhangs. In: Dies., Zimmer-Kopf-Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert. München 1990, S. 11–30.

integriert – den Eingang.<sup>10</sup> Genau hier – am Gitter, jenseits dessen »jene autoritären Zeichensysteme« warten, »auf die sich der Eintretende in Zukunft einlassen wird«<sup>11</sup> – spielt sich eine innerhalb des Romans einzigartige Szene ab: Es entspinnt sich eine Meinungsverschiedenheit zwischen Heinrich, der (noch) außerhalb steht, und dem fremden Mann, der »an der innern Seite des Gitters« (I, 49) erscheint. »Der ganze Roman, der so sehr geprägt ist von Harmonie und Ausgleich, entsteht aus der einzigen Situation des Widerspruchs, des kontroversen Gesprächs, den die Haupthandlung enthält.«<sup>12</sup> Allein der Dissens bezüglich der Frage, ob das Gewitter ausbrechen wird oder nicht, bewegt Heinrich zur Grenzüberschreitung nach innen. Mithilfe eines speziellen Mechanismus öffnet der Hausherr den Torflügel und gibt dem fremden Wanderer »Raum zum Eintreten« (I, 51). Abermals zögert Heinrich – und entschließt sich endlich zum entscheidenden Schritt: »Da die Sache so ist,« erwiderte ich, »trete ich gerne ein, und harre mit euch gerne der Entscheidung, auf die ich begierig bin.« Nach diesen Worten trat ich ein, er schloß das Gitter, und sagte, er wolle mein Führer sein.« (I, 52) Durch seinen Aufschub über mehrere Textseiten wird der Eintritt in den Garten als weitreichende Entscheidung markiert, ja als Initiation in einen »anderen« Raum. Heinrichs Schritt durch das eiserne Gitter ins Innere der Ordnung ist verbindlich. Mit pädagogischem Geschick lockt Risach Heinrich herein; er weiß, dass die Räumlichkeiten des Rosenhauses nicht spurlos an dem jungen Mann vorübergehen werden.

»So haben wir also für die kommende Nacht abgeschlossen, wie ich gleich gedacht habe,« sagte mein Begleiter, »ihr werdet wohl bemerkt haben, daß

<sup>10</sup> In welchem Maße Stifter das Raummodell des »Nachsommers« durchdacht hat, zeigt der Vergleich mit den überlieferten Bruchstücken der Erzählung »Der alte Hofmeister« – aus heutiger Sicht eine Vorstudie zum »Nachsommer«, an der Stifter bereits 1847 arbeitete. (Adalbert Stifter, *Der alte Hofmeister*. In: Ders., *Erzählungen in der Urfassung*. Hg. von Max Stefl. 3 Bde. Augsburg 1952, Bd. 3, S. 327–334) Das Gitter ist hier »hochroth angestrichen« (S. 328), der Eingang befindet sich an der Frontseite des Hauses (die Rosenwand fehlt) und das erste Kapitel, das inhaltlich dem dritten des Romans entspricht, heißt nicht »Die Einkehr«, sondern »Die Beherbergung«, was den Schwerpunkt entscheidend verschiebt. Im »Nachsommer« setzt Stifter bewusst den Moment der *Grenzüberschreitung* in Szene, er fügt das Gitter durch einen grünen Anstrich farblich in die Umgebung ein, um eine optische Irritation zu vermeiden, und entscheidet sich gegen die Eingangstür an der Frontseite des Hauses. In der Endfassung führen *alle* Wege nach innen durch das Gitter.

<sup>11</sup> Juliane Vogel, *Stifters Gitter. Poetologische Dimensionen einer Grenzfigur*. In: *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Sabine Schneider und Barbara Hunfeld. Würzburg 2008, S. 43–58, hier S. 54.

<sup>12</sup> Matz, *Der König von Polen* (wie Anm. 2), S. 312.

euer Ränzlein und euer Wanderstock nicht mehr in dem Speisezimmer waren, als ihr zum Essen dahin kamet. [...] Ich habe beides in euer Zimmer bringen lassen,« sagte er, »weil ich schon vermuthete, daß ihr diese Nacht in unserm Hause zubringen würdet.« (I, 66)

Alles, was es braucht, ist ein bisschen Zeit – und so überredet der Hausherr seinen Gast am darauffolgenden Tag, noch für eine zweite Nacht im Rosenhaus zu bleiben. »Die Einkehr« markiert den Beginn einer Laufbahn.

Es entspricht der Bedeutsamkeit von Heinrichs Ankunft,<sup>13</sup> ihn nicht durch den gewöhnlichen Eingang, sondern durch den »Haupteingang« ins Innere des Hauses zu führen:

»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 Thür in die Zimmer, welche wir finden würden, wenn wir noch einmal um die Ecke des Hauses gingen [...].« (I, 52)

Heinrich hat einen elitären Raum betreten, dessen Haupteingang nicht als solcher bezeichnet wird, weil durch ihn *hauptsächlich eingegangen wird*, sondern weil die Wenigen, die durch ihn ins Innere des Hauses gelangen, *die Hauptsache sind*. Als besonderer Gast wird Heinrich, ohne einen Vorraum passiert zu haben, direkt mit dem marmornen Pflaster und dem hausüblichen Gebrauch der Filzschuhe konfrontiert, die paradigmatisch auf einen entfunktionalisierten Wohnraum verweisen: Wie Risach selbst sagt, sind »die Abtheilungen, welche solche Fußböden haben, [...] ja auch eigentlich nicht zum Bewohnen sondern nur zum Besehen bestimmt« (I, 94). Die der häuslichen Norm gegenläufige Bewegungsrichtung, die über den marmornen Gang in das Speisezimmer verläuft, von dort in den Vorraum und zuletzt ins Ausruhezimmer, scheint Risach zweckdienlich zu sein, um den Gast in das Haus einzuführen und sein Interesse zu wecken. Wie ins Innere des Hauses, so führen auch in die obere Etage zwei Wege: Der Zugang zu den Privaträumen im ersten Stockwerk wird über eine »gewöhnliche Sandsteintreppe« (I, 80)

<sup>13</sup> Wie sich im letzten Kapitel des Romans (»Der Abschluß«) herausstellt, hat Risach Heinrich am Gittertor »auf den ersten Blick« als den für Natalie geeigneten Gatten »erkannt« (III, 265); – die prognostischen Fähigkeiten des Freiherrn sind in vieler Hinsicht ganz erstaunlich.



und über die Marmortreppe ermöglicht. Für ihren ersten gemeinsamen Gang nach oben – nachmittags, nach ihrem Gespräch im Garten – wählt Risach die »gewöhnliche« Treppe. Spät abends, als »die schwarzen Fenster nur zeitweise durch die hereinleuchtenden Blize erhellt wurden« (I, 80), führt er seinen Gast dann in Begleitung des Pfarrers von Rohrberg über die marmorne Treppe. Durch das Glasdach beleuchten Blitze »das Haupt und die Schultern der Marmorgestalt« (I, 81), derer Heinrich hier erstmals gewahr wird – wenn er sie zu diesem Zeitpunkt auch noch kaum beachtet.

Wie Heinrichs Ankunft im Rosenhaus zeigt, werden seine Bewegungen gezielt gelenkt: anfangs von Risach, der sich als »Führer« anbietet (»er schloß das Gitter, und sagte, er wolle mein Führer sein«), dann von der Architektur selbst. Die Innen- und Gartenarchitektur des Rosenhauses ermöglicht Rundgänge, bietet Sitzplätze auf Anhöhen, sie platziert und beleuchtet Bilder und Skulpturen so, dass der Betrachter aufmerksam wird und verweilt. Bis zu einem gewissen Grad werden Formen der Körperbewegung, worunter auch das für den Roman zentrale Innehalten zur Betrachtung fällt, durch die Architektur und Inneneinrichtung des Rosenhauses vorgezeichnet; alles beruht hierbei auf dem Entwurf des Hausherrn. »Der Nachsommer« impliziert die positive Wirkung seiner Räumlichkeiten – sowohl auf das Subjekt, das sie begeht, als auch auf den Leser, der sie imaginiert.<sup>14</sup> Wer (von Anfang an) auf den »richtigen« Wegen wandelt, wer sich gemessen und umsichtig durch die »richtigen« Räume bewegt, der läuft keine Gefahr, auf die schiefe Bahn zu geraten. Raumerfahrung und Bildung sind aneinander gekoppelt: Jeder Schritt durch die nachsommerlichen Räume ist ein Fort-Schritt auf dem Weg der Bildung. Unzählige Male muss Heinrich die Räume des Rosenhauses durchlaufen, um die Schönheit der Marmorstatue eines Tages erkennen zu können.

<sup>14</sup> *Negative* Auswirkungen von Räumen und Kunstwerken auf den menschlichen Charakter führt »Der Nachsommer« nicht vor – sie werden in der erzählten Welt von Anfang an unterbunden. Risach, Eustach und Roland entscheiden gemeinschaftlich, die »schlechten Blätter« einer Sammlung an Kupferstichen zu vernichten, da diese »das Gefühl [...] statt es zu heben, in eine rohere und verbildetere Richtung lenken« (III, 132) würden. Was nicht zugelassen wird, steht als Möglichkeit und Gefahr nichtsdestotrotz im Raum. Vgl. August Stahl, *Die ängstliche Idylle. Zum Gebrauch der Negationen in Stifters »Nachsommer«*. In: *Literatur und Kritik* 167/168/1982, S. 19–28.

Während Gustav Freiherr von Risach ein Haus gebaut und eingerichtet hat, um sein Bildungsprojekt zu realisieren, entscheidet sich Heinrich Drendorf für die erzählerische Gestaltung eines Textes. Wie die Architektur verschiedenste gestalterische Mittel zur Verfügung hat, leibliche Bewegungen zu beeinflussen, so hat auch die Sprache unterschiedlichste Möglichkeiten, Bewegungen darzustellen und die Imagination des Rezipienten effektiv zu lenken. Als ›Architekt‹ seiner Erzählung wählt der Ich-Erzähler seine Worte sorgfältig: Die Bewegungen der Figuren werden sprachlich in einer Weise verfasst, die die Imagination des Lesers auf die ›richtigen‹ Wege führt.

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 Thür. Er führte mich durch dieselbe ein, nachdem er sie mit einem Schlüssel geöffnet hatte. Hinter der Thür erblickte ich einen Gang, welcher mit Amonitenmarmor 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 Thür in die Zimmer, welche wir finden würden, wenn wir noch einmal um die Ecke des Hauses gingen [...].‹  
(I, 52)

Risach und Heinrich gehen weder um die zweite »Ecke des Hauses« zum gewöhnlichen Eingang noch sind sie um eine erste Ecke zum Haupteingang gegangen. Stattdessen führt der Hausherr seinen Schützling »um das Haus herum«. Faktisch ist der Bewegungsablauf natürlich derselbe, semantisch hingegen besteht ein Unterschied, von dem der Text profitiert: Die Bewegungen werden vorsätzlich *zirkulär* konzipiert, das Abbiegen scheint lediglich im Konditionalis als bewusst verworfene Option auf (»wenn wir noch einmal um die *Ecke* des Hauses *gingen*«). Es gelingt dem Erzähler, scharfe Richtungswechsel bei genauester Beschreibung der Bewegungsabläufe außer Acht zu lassen. Man gewinnt den Eindruck, die Figuren gingen beständig geradeaus oder im Kreis.<sup>15</sup> Ebenso bemerkenswert ist die Beschreibung des Eintritts in das »Ausruhezimmer«, dessen

<sup>15</sup> Vgl. auch den Rundgang durch Risachs Wohnung, der im Marmorsaal seinen Anfang und sein Ende nimmt: »Das Bilderzimmer führte durch die dritte Thür des Marmorsaales wieder in denselben zurück, und so hatten wir die Runde in diesen Gemächern vollendet.«  
(I, 93)

Schwelle durch eine »sehr sorgsam[e]« Reinigung der »Fußbekleidung« gebührend inszeniert wird:<sup>16</sup> »[D]a ich fertig war, öffnete er die Ausgangstür, die ebenfalls braun und getäfelt war, und führte mich durch ein Vorgemach in ein Ausruhezimmer, welches *an der Seite des Vorgemaches* lag.« (I, 53)<sup>17</sup> Auf äußerst raffinierte und subtile Weise geht der Text hier von einer sukzessiven zu einer kartografischen Raumschilderung über, die vom Standpunkt des Subjekts abstrahiert. So kann das Abbiegen geschehen, ohne zur Sprache zu kommen. Die zitierten Stellen stehen exemplarisch für einen Text, der literarische Verfahren der Raumdarstellung gezielt einsetzt, um das vorgestellte Ideal des gebildeten Menschen wirksam zu inszenieren: Wie die Figuren des »Nachsommers« generell nie explizit um Ecken gehen, so »ecken« sie auch durch ihr Verhalten in keiner Form an. Ganz im Gegenteil, sie signalisieren durch ihre Bewegungen, dass sie auf dem »richtigen«, ja auf dem »besten« Wege sind. Durch die nachsommerliche Welt bewegt man sich gemessen, gemäßigt, kontinuierlich – niemand humpelt, rennt oder tanzt hier.<sup>18</sup>

Indem der Erzähler ab dem Moment der Einkehr in das Rosenhaus auf eine überwiegend präsentische Erzählweise rekurriert, will er es dem Leser ermöglichen, die Räume zu durchlaufen, die er selber durchlaufen hat und ohne die er nicht wäre, wer er (zum Erzählzeitpunkt) ist. Die Innenräume sind von zentraler Bedeutung für Heinrichs persönliche Lernprozesse und Einsichten, sie machen ihn empfänglich für Risachs Lehren. Dieser hat als Baumeister und Herr seines Hauses längst die

<sup>16</sup> Auch das Überziehen der Filzschuhe vor bestimmten Türschwellen dient der Inszenierung des Übergangs. Der Moment des Innehaltens gibt der Figur wie auch dem Leser Zeit, sich auf den neuen Raum einzustellen, dessen Betretung unmittelbar bevorsteht. Durch das Postulat der Einheit (s.u.) gewinnen Schwellen, die die Grenzen zwischen den Einheiten markieren, an zusätzlicher Bedeutung. Ihrer Überschreitung muss in einer literarischen Welt, in der das »Wahren der Einheit« grundlegend begriffen wird, besondere Achtung gezollt werden.

<sup>17</sup> Hervorhebung d. Verf.

<sup>18</sup> Vgl. Heinrichs Abneigung gegenüber Gesellschaftstänzen (II, 179). Eine bemerkenswerte Ausnahme zu den gemäßigten Bewegungen der Figuren beschreibt die Szene, in der Heinrich von dem wertvollen Tisch erfährt, den der »Gastfreund« seinem Vater zum Geschenk gemacht hat. Er beschließt die sofortige Abreise, um sich persönlich zu bedanken: »Da muß ich nun augenblicklich zu meinem Freunde reisen,« rief ich. [...] Die Schwester hüpfte oder sprang beinahe in dem Zimmer herum, und rief: »ich habe es mir gedacht, daß er so handeln wird, ich habe es mir gedacht. O der Freude, o der Freude! Wirst du bald abreisen?« »Morgen mit dem frühesten Tagesanbruch,« erwiderte ich, »heute müssen noch Pferde bestellt werden.« (II, 131) Derart emotionale Reaktionen und nervöse Bewegungen ist der Leser des »Nachsommers« nicht gewöhnt – und so läuft die ganze Passage Gefahr, ins Skurrile abzudriften. Vgl. zu diesem Effekt auch das »Abschluß«-Kapitel, das durch Küsse, Umarmungen und eine generell überschwängliche körperliche Nähe der Figuren zueinander frappiert.

Fäden gezogen, die Heinrichs Entwicklung steuern; ruhigen Gewissens lässt er die Räumlichkeiten des Rosenhauses die ›Führung‹ übernehmen. Ihre Begehung und Betrachtung ist für den Erfolg des pädagogischen Projektes unabdingbar – nur so können die gemeinsamen Gespräche ihre Wirkung entfalten. Viel mehr ist weder nötig noch vorgesehen: »Das Werk des Vormittages war abgethan« (III, 130), vermerkt Heinrich nach einem gemächlichen Gang durch das Haus – über die Marmortreppe, vorbei an der Marmorstatue in den Marmorsaal, ins Bilderrzimmer, ins Bücherzimmer und retour. Die Architektur avanciert zum Erziehungsmedium. Schon im Moment von Heinrichs Einkehr übergibt Risach den Bildungsauftrag zu einem Großteil seinem nachsommerlichen Lebenswerk: der *Einrichtung* des Rosenhauses. Wer sich zur Einkehr entschlossen hat – und hiervon ist der Leser nicht ausgenommen –, dessen Bildung ist ›auf dem besten Weg‹. In der linearen, schrittweisen Raumerfahrung und der vor allem visuell geprägten Sinneserfahrung der Figuren bestehen strukturelle Ähnlichkeiten zum Leseprozess: Wie die Figuren in sich geschlossene Raumeinheiten durchlaufen und ihre Blicke von Ding zu Ding schweifen, so bewegt sich der Leser von einer Bedeutungseinheit zur nächsten.<sup>19</sup> Der ›Gang‹ des Lesers durch den Text läuft dem Gang der Figuren durch das Haus parallel. Das Gehen, die lineare Bewegung durch die Räumlichkeiten, ist – analog zur Lektüre – pädagogisches Programm. Wie das Rosenhaus ein pädagogischer Raum zur Bildung der Figuren ist, so ist »Der Nachsommer« ein pädagogischer Textraum zur Bildung seines Lesers.

### III

Ins Zentrum seiner Erzählung stellt Heinrich Drendorf zweierlei: sich selbst (den eigenen Bildungsweg) und ein Haus, zu dem die Bewegungen der relevanten Figuren früher oder später zurückführen. Das Rosenhaus bildet einen Ruhepol: Nach vielen Jahren der Trennung sucht

<sup>19</sup> Vgl. zur »Engführung von Lesen, Schauen und Gehen« in Stifters Erzählung »Der beschriebene Tännling« (1845): Robert Stockhammer, »Ich mache Schwarzbach!«: Adalbert Stifter, »Der Nachsommer« (und andere Prosa). In: Ders., Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur. München 2007, S. 159–185, hier S. 169. Vgl. zum »Nachsommer«: Tove Holmes, »...was ich in diesem Hause geworden bin.« Adalbert Stifter's Visual Curriculum. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 129/2010, H. 4, S. 559–577.

Mathilde Risach auf und hinterlässt ihm ihren Sohn Gustav für die Zeit seiner Ausbildung; ab diesem Tag reisen Mathilde und Natalie regelmäßig ins Rosenhaus. Ähnlich ergeht es Heinrich, der nach seiner ersten Einkehr Jahr für Jahr zurückkehrt; seine Pendelbewegungen zwischen dem Haus des »Gastfreundes« und dem Haus seiner Eltern sind für den Roman strukturbestimmend, bis Heinrich sesshaft wird und auch seine Familie Mittel und Wege findet, nachzuziehen:

Er [Heinrichs Vater] hatte sein Handelsgeschäft abgetreten, und hatte den auf einer sehr lieblichen Stelle zwischen dem Asperhofe und Sternenhofe gelegenen verkäuflich gewordenen Gusterhof gekauft, den er eben für sich einrichten lasse. (III, 256)

»Die Annäherung, die sich im Verlauf der Handlung vollzogen hat, wird zur Identität, die pendelnde Reisebewegung endet mit der Herstellung eines gemeinsamen Zentrums.«<sup>20</sup> Auch die Nebenfiguren Eustach und Roland – oft über lange Zeit abwesend – sind durch zyklische Bewegungen der Wiederkehr an das Rosenhaus und seine Ordnung gebunden. Die Besitzer der umliegenden Landgüter pilgern alljährlich zur Zeit der Rosenblüte zum Asperhof, und selbst der unauffindbare Zitherspieler Joseph – die vielleicht einzige umtriebige, rätselhafte Figur des Romans – findet sich zur Feier des Bundes im Rosenhaus ein.

Vorwiegend hier, im Bereich der Bildungsstätte, gebaut und eingerichtet unter Risachs Leitung, formiert sich die Handlung des Romans. Immer wieder werden die architektonischen Innen- und Außenräume von Heinrich besichtigt und beschrieben, als könne sein Reifeprozess nur über die Darstellung der Räume nachvollzogen werden. Der Bildungsgang wird im »Nachsommer« von den Innenräumen her gedacht. Dass Heinrichs persönliche Entwicklung mit der im Rosenhaus verbrachten Zeit korreliert, legen nicht zuletzt die Kapitelüberschriften nahe. Während sie im zweiten und dritten Band in relativ abstrakter Weise auf die Subjektkonstitution des Erzählers Bezug nehmen,<sup>21</sup> wird Heinrichs Weiterentwicklung durch die Überschriften des ersten Bandes explizit an seine Bewegung weg vom Elternhaus hin zum Rosenhaus gekoppelt:

<sup>20</sup> Klaus-Detlef Müller, Utopie und Bildungsroman. Strukturuntersuchungen zu Stifters »Nachsommer«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 90/1971, S. 199–227, hier S. 216.

<sup>21</sup> Vgl. folgende Kapitelüberschriften aus Band II und III: »Die Erweiterung«, »Der Bund«, »Die Entfaltung«, »Das Vertrauen«, »Der Abschluß«. Für eine vollständige Übersicht siehe Anhang.

»Die Häuslichkeit«, »Der Wanderer«, »Die Einkehr«, »Die Beherbergung«. Zwei stabile Zentren umfassen den »Wanderer«, dem eine kurze Zeit der Ungebundenheit zugestanden wird. Für die Dauer eines Kapitels bewegt sich Heinrich außerhalb jeder Ordnung und ist Herr seiner selbst: Nicht die Wanderung, sondern der »Wanderer« – das Individuum – steht hier im Zentrum.<sup>22</sup> Ab dem Moment seiner »Einkehr« wird der Ich-Erzähler diese neu errungene Freiheit nach und nach aufgeben, um sich einzufügen in eine Ordnung, der sich das Individuum grundsätzlich unterzuordnen hat. Bereitwillig trifft Heinrich die im Rosenhaus üblichen Maßnahmen der Eingliederung:

Mein Gastfreund sagte mir noch vorher, ich möge mich zum Mittagessen nicht umkleiden; es sei dieses in seinem Hause selbst bei Besuchen von Fremden nicht Sitte, und ich würde nur auffallen. Ich dankte ihm für die Erinnerung. (I, 247)

Angesichts des Bildungsfortschritts, der im Rosenhaus statthat, sind Heinrichs Exkursionen (auch die Europareise) nebensächlich.<sup>23</sup> »[A]ls Ausgangs- und Rückkehrpunkt von Heinrichs ›Bildungsfahrten‹ und als bildender Gehalt selbst, ist das Rosenhaus Mitte des gesamten in diesem Roman gestalteten Bildungsvorgangs.«<sup>24</sup> Hier hat Heinrich nicht nur Gelegenheit, Risachs Sammlungen, seine Restaurierungsarbeiten, seine Bilder und Skulpturen eingehend zu betrachten und sich an ihnen zu bilden: Hier werden ihm auch ungefragt Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt, in die er sich zurückziehen kann, um die von Forschungsreisen mitgebrachten Dinge angemessen zu ordnen und einzuräumen. Heinrich wird schleichend und doch gezielt in Risachs Welt integriert. Als er das Rosenhaus zum dritten Mal aufsucht, noch vor der Begegnung mit Natalie, hat man »zwei Zimmer am Anfange des Ganges der Gastzimmer [...] durch eine neugebrochene Thür zu einer einzigen Wohnung« zusammengelegt. Während das kleinere Zimmer zum »Schlaf- und Wohngemache hergerichtet« ist, hat man das andere Zimmer, das ihm »bedeutend groß« scheint, »ausgeleert, an seinen Wänden standen Tische und Gestelle herum, so wie in seiner Mitte ein langer Tisch angebracht war, damit ich

<sup>22</sup> Ich danke Julia Weber für diesen Hinweis!

<sup>23</sup> Die Europareise wird in nur einem Absatz abgehandelt, der eine halbe Textseite umfasst und inhaltlich nicht viel mehr ist, als eine Aufzählung der besuchten Orte (vgl. III, 255f.).

<sup>24</sup> Herbert Seidler, Gestaltung und Sinn des Raumes in Stifters ›Nachsommer‹. In: Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen (wie Anm. 1), S. 203–226, hier S. 218.

meine Sachen, die ich etwa von dem Gebirge brächte, ausbreiten könnte.« (I, 234) In Ruhe kann und soll Heinrich hier an der Vollständigkeit und Integrität seiner Sammlungen arbeiten, mit deren materieller Erweiterung die »Erweiterung«<sup>25</sup> seines Wissens einhergehen wird.

Sammlungen machen die Ordnung der Welt sichtbar. Indem sie Variationen eines Themas zusammenstellen, bezeugen sie einerseits den Formenreichtum und andererseits die Gleichförmigkeit der Welt. Ausgewählte Ausstellungsräume, deren Funktion darauf reduziert ist, Sammlungen zu präsentieren, dokumentieren im Rosenhaus die Ordnung und die Vielfalt des Kosmos. Im »Marmorsaal«, im »Bilderzimmer« und im »Bücherzimmer« wird nicht gegessen oder geschlafen, sondern einzig und allein *betrachtet*; »die Sphären der Arbeit, des Wohnens und des Ausstellens [sind] klar getrennt.«<sup>26</sup> Jede Sammlung stützt sich auf ein System der begrifflichen Einteilung und Klassifizierung der Welt, das ›Ordnung‹ schafft, indem es in einem Akt der Konstruktion Grenzen zieht und Differenzen etabliert (Holz ≠ Marmor; Bild ≠ Buch). Dieser Ausschlussmechanismus alles ›anderen‹ ist konstitutiv für jede Sammlung: Ein Stück Holz hat in einer Marmorsammlung nichts zu suchen, ein Buch wäre im Bilderzimmer fehl am Platz. Der Zweck einer Sammlung besteht darin, die Ordnung der Welt im Eigenheim (bzw. im Museum als Ort institutionalisierten Sammelns) zu veranschaulichen und in Szene zu setzen. Indem der Sammler die unterschiedlichsten Ausformungen eines Gegenstandes auf engstem Raume ›versammelt‹, ermöglicht er sich von zu Hause aus einen Überblick über die Ordnung, die dem Einzelnen übergeordnet ist und alle Vielfalt umfasst. Ein Überblick in dieser Form kann im Gelände niemals erreicht werden; hinter jeder Sammlung verbirgt sich ein langwieriger Prozess des Suchens und Findens. Wer Sammlungen anlegt, strebt nach einer kaum zu erreichenden Vollständigkeit: »So unvollständig sie [die Sammlungen] in aller Regel sein mögen und auch hier [im »Nachsommer«] sind, so implizieren sie doch zumindest tendenziell und prospektiv den Anspruch auf Abbildung von Totalität.«<sup>27</sup> Im Rosenhaus gehen die Bemühungen dahin, das ›Ganze‹ möglichst lü-

<sup>25</sup> Vgl. das erste Kapitel des zweiten Bandes: »Die Erweiterung«.

<sup>26</sup> Silke Arnold-de Simine, Musealisierungsphänomene im Werk Adalbert Stifters. In: Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus. Hg. von Sabina Becker und Katharina Grätz. Heidelberg 2007, S. 41–67, hier S. 53.

<sup>27</sup> Christian Begemann, Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart u.a. 1995, S. 333.

ckenlos zu erfassen: »Es gehört wohl [...] alles zu dem Ganzen« (I, 217), bemerkt Risach während eines gemeinsamen Gespräches mit Heinrich im Marmorsaal, woraufhin dieser seine Arbeitsweise zu systematisieren beginnt. »Ich machte mir nun zur Aufgabe, eine bestimmte Strecke zu durchforschen [...], so daß [...] wenigstens der Theil, den ich vollendete, wirklich fertig wäre« (I, 230). »[W]irklich fertig« ist Heinrich dann, wenn ausreichend »Dinge« gesammelt sind, um die vermessenen Landstriche im Inneren des Hauses in Form einer materiell erfahrbaren Kollektion angemessen darstellen zu können. Die Stabilität der Ordnung, die das Haus gewährt, ermöglicht es dem Subjekt, sich innerlich zu »sammeln«. Heinrich wächst in erster Linie im Rosenhaus zum gebildeten Mann heran: »[W]enn ich irgend etwas bin«, wird er gegen Ende seiner Erzählung dankend zu Risach sagen, »so bin ich es hier geworden« (III, 231).

Bemerkenswerterweise geht im »Nachsommer«, diesem Bildungsroman besonderer Art, mit dem langwierigen Prozess des Sammelns und des Einräumens ein Prozess der graduellen »Läuterung« des Selbst einher: Je länger sich das Subjekt mit der »Ordnung« auseinandersetzt, je bewusster sie ihm wird, desto ausgeglichener und freier wird es von Emotionen, die unerwünschte »Störungen« verursachen können. »Das Regelmäßige der Beschäftigung«, so Heinrich, »übte bald seine sanfte Wirkung auf mich; denn was ich [...] Schmerzliches in mir hatte, das wich zurück, und mußte erblassen vor der festen ernsten strengen Beschäftigung, die der Tag forderte, und die ihn in seine Zeiten zerlegte.« (II, 171) »Hiezu kam«, heißt es an einer anderen Stelle, »auch eine gewisse Zufriedenheit, die ich fühlte, wenn ich sah, daß sich Glied an Glied zu einer Ordnung an einander reihte« (I, 231). »Stifter tritt [...] als Autor auf, der das Motiv des Sammelns ansatzweise als Beschäftigung eines an seiner eigenen Entindividualisierung arbeitenden Subjekts entfaltet.«<sup>28</sup> Die Ordnung, die eine jede Sammlung vor Augen führt, erfahrbar macht und inszeniert, wird nach und nach »verinnerlicht«. Insbesondere den erfahrenen Figuren wie Risach scheint es ein Anliegen zu sein, die eigene Emotionalität zugunsten eines Bewusstseins für übergeordnete Zusammenhänge weitgehend auszuschalten:

<sup>28</sup> Dominik Finkelde, Tautologien der Ordnung: Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter. In: *The German Quarterly* 80/2007, H. 1, S. 1–19, hier S. 3.



»[...] Wenn wir nur in uns selber in Ordnung wären, dann würden wir viel mehr Freude an den Dingen dieser Erde haben. Aber wenn ein Übermaß von Wünschen und Begehungen in uns ist, so hören wir nur diese immer an [...].«

Ich verstand dieses Wort damals noch nicht so ganz genau, ich war noch zu jung, und hörte selber oft nur mein eigenes Innere reden, nicht die Dinge um mich. (I, 217f.)

Die Stimme des ›Inneren‹ wird im Laufe der Bildung zum Schweigen gebracht; wie im Inneren des Hauses, so gilt es auch im ›Inneren‹ des Subjekts Ordnung zu schaffen. Heinrich hat dieses Ziel zum Erzählzeitpunkt erreicht; seine ›Erzählung‹ erbringt hierfür den Beweis. Der Bildungsfortschritt bewirkt eine Sublimierung der Gefühlswelt und eine Minimierung der eigenen Individualität – das ›gelungene Subjekt‹ nimmt sich maximal zurück. Wie Hugo von Hofmannsthal notiert, besteht das Ziel der nachsommerlichen Aktivitäten in der Bewältigung und Überwindung der ›Leidenschaft damit sie den Weltenspiegel des eigenen Ichs nicht trübe‹.<sup>29</sup>

Wenn das Rosenhaus auch das Bildungszentrum des Romans darstellt, so geht der persönliche Reifeprozess des Erzählers doch Hand in Hand mit der schrittweisen Erforschung und Vermessung des Außenraumes. Das ›Extrahieren‹ von Gesetzmäßigkeiten beschwichtigt emotionale Unruhen – ein Effekt, der sich insbesondere während Heinrichs Vermessung des Lautersees bemerkbar macht: Heinrich hat sich vorgenommen, auszuloten, was sich unterhalb der Wasseroberfläche in der Tiefe des Sees verbirgt; sein Interesse gilt der grundlegenden Form der Erdoberfläche, die vom glatten Wasserspiegel wie die Antwort auf ein ›Räthsel‹ (II, 28) verborgen gehalten wird. Albrecht Koschorke erkennt in Heinrichs ›langwierige[r] Vermessung‹ des Gebirgssees ›Züge einer symbolischen Operation der Seelenklärung‹.<sup>30</sup> Innerhalb von drei Jahren schafft Heinrich Klarheit; er ›vermisst‹ sein Inneres, bis er sich seiner Gefühle sicher ist. Erst dann, als das Werk vollendet und ›der ganze Entwurf [...] in schwermüthiger Dürsterheit‹ (II, 233) vor ihm liegt, bringt er seine Empfindungen gegenüber Natalie zur Sprache. Anders als Ritsch damals wählt er den Zeitpunkt richtig. Bewirken die topografischen

<sup>29</sup> Wie Anm. 1.

<sup>30</sup> Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a.M. 1990, S. 280.

Vermessungen, denen Heinrich regelmäßig nachgeht, ähnlich dem Sammeln und dem Ordnen der »Dinge« eine innere Ausgeglichenheit?

Landkarten ermöglichen den Gesamtüberblick über die Raumordnung und leisten eine vollständige Abstraktion vom partikularen Standpunkt; sie bilden im Unterschied zum Bild keine Perspektive ab, sondern sind das Ergebnis von »Projektionen, welche die gekrümmte Erdoberfläche nach mathematisierbaren Regeln [...] in eine plane Kartenebene übersetzen«.<sup>31</sup> Für den totalen Überblick werden subjektive Perspektiven konsequent relativiert. Das entscheidende Merkmal der Karte ist ihre grundsätzliche »A-Perspektivik«,<sup>32</sup> es lässt sich aus ihr kein »Blickpunkt erschließen«,<sup>33</sup> sie schafft Distanz und stellt das kartierte Gelände als statisches, unveränderliches Territorium dar. Das Subjekt ist in ihr ebenso wenig enthalten wie in einer Sammlung. Indem Heinrich die Erdoberfläche vermisst, abstrahiert er also von seiner eigenen, emotional geprägten Sicht auf die Dinge. Er überführt seine Wanderungen in ein kartografisches System, das es möglich macht, Distanz einzunehmen und sich selbst – den eigenen Standpunkt und die zurückgelegten Wege – innerhalb dieses Systems zu verorten. Ähnlich der Karte fasziniert auch der Panoramablick (obschon er unweigerlich an eine Perspektive gebunden bleibt) durch die Übersicht und Distanz zu einer Welt, die sich als bewegungslose Einheit präsentiert. Immer wieder zieht es Heinrich auf »die höchsten Zinnen der Berge« (I, 40), von wo aus sich »die Länder wie eine schwache Mappe« (II, 186) vor ihm ausbreiten. Das Panorama »enthebt das Ich gleichsam seiner Verstrickung in die[ ] Wirklichkeit«<sup>34</sup> und bietet ihm eine »von Anschauung gereinigte Fläche«.<sup>35</sup> Dass das Rosenhaus auf einer Anhöhe steht, ist – wie Risach selbst sagt – kein Zufall:

<sup>31</sup> Robert Stockhammer, Bilder im Atlas. Zum Verhältnis von piktoraler und kartografischer Darstellung. In: Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien. Hg. von Sabine Flach, Inge Münz-Koenen und Marianne Streisand. München 2005, S. 341–361, hier S. 354f.

<sup>32</sup> Jörg Dünne, Die Karte als Operations- und Imaginationsmatrix. Zur Geschichte eines Raummediums. In: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Hg. von Jörg Döring und Tristan Thielmann. Bielefeld 2008, S. 49–69, hier S. 55.

<sup>33</sup> Stockhammer, Bilder im Atlas (wie Anm. 31), S. 354.

<sup>34</sup> Martin Beckmann, Die ästhetische Funktion des Weg-Motivs in Stifters »Nachsommer«. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 39/1990, S. 3–23, hier S. 6.

<sup>35</sup> Albrecht Koschorke, Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzählung »Granit«. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 38/1989, S. 3–13, hier S. 11.

[...] ich wollte aber mit meiner Wohnung auf die Anhöhe. Da sie nun fertig war, sollte der Garten, der an dem Meierhofe stand, [...] heraufgezogen werden. [...] 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. (I, 128)

Der Freiherr hat zwar nicht Berge, wohl aber ›Bäume versetzt‹, um einen Ort einzuräumen, der es ihm erlauben würde, nicht nur die Umgebung des Rosenhauses, sondern auch das Anwesen selbst zu überblicken. Rund um den Kirschbaum, der am »Ende des Gartens« an seiner »höchste[n] Stelle« steht, hat man vor einer Holzbank »vier Tischchen nach den vier Weltgegenden« angeordnet, »daß man hier ausruhen, die Gegend besehen, oder lesen und schreiben konnte«. »Wir setzten uns ein wenig auf das Bänklein«, berichtet Heinrich: »Es schien, daß man an diesem Plätzchen niemals vorüber gehen konnte, ohne sich zu setzen, und eine kleine Umschau zu halten« (I, 64). Das Panorama, das einen Überblick über das ›Ganze‹ gewährt und die eigene, subjektive Sicht auf die Welt zumindest dem Anschein nach aufhebt, ist unwiderstehlich.

Während Heinrichs Erzählung ›im Zeichen‹ des Panoramas steht, besticht Risachs Binnenerzählung durch eine Schlüsselszene, die sich an »Mathildens Fenster« (III, 189) abspielt. Genau hier, an der transparenten Stelle zwischen innen und außen, initiieren Gustav und Mathilde am Tag des Liebesgeständnisses ein Versteckspiel, das ihr leidenschaftliches Verlangen nacheinander intensiviert. Als architektonisches Element fokussiert das Fenster unweigerlich Mathildes Blick: Sie hat nur noch Augen für ihn. Durch ihr Fenster kann Mathilde, die sich im Innenraum der familiären Ordnung bewegt, in einen visuellen Austausch mit dem *außenstehenden* Gustav treten, ohne selbst das Haus als Sitz der Ordnung verlassen zu müssen. Signifikanterweise »beugt« sie sich im Laufe der Textpassage mehrmals aus dem Fenster »heraus« – eine Bewegung, die ihre Risikobereitschaft veranschaulicht und auf die leichtsinnige Überschreitung einer durch die Ordnung gesetzten Grenze verweist. Der »Blick auf das Einzelne, der durch das Fenster, durch Rahmung und Fokussierung gelenkt wird«,<sup>36</sup> hat im weiteren Verlauf negative Auswirkungen auf die Biografien der Akteure. Die Panoramaschau hingegen, die

<sup>36</sup> Gerhard Neumann, Die Welt im Fenster. Erkennungsszenen in der Literatur. In: HJb 18/2010, S. 215–257, hier S. 249.

»den Blick auf das Ganze«<sup>37</sup> lenkt – die die Welt nach Michel de Certeau »in einen Text« verwandelt, »den man vor sich unter den Augen hat«,<sup>38</sup> und sie lesbar macht –, wirkt sich positiv auf die Subjektkonstitution aus. Anhand des Fenster- und des Panoramablicks werden in Stifters Bildungsroman »zwei exemplarische Urszenen der Blickkonstruktion [...], die mit zwei konkurrierenden oder komplementären Modellen der Blickausrichtung experimentieren«,<sup>39</sup> gegeneinander ausgespielt. Während Heinrichs Erzählung immer wieder auf panoramatische Szenen zurückgreift, bestimmt im Rückblick die Erfahrung am Fenster den weiteren Verlauf der Ereignisse.

#### IV

Was Heinrich und Natalie gelingt – ihr Inneres unter Kontrolle zu halten –, ist in Risachs und Mathildes Vergangenheit misslungen. Als sich Gustav endlich entschließt, Mathildes Eltern »alles [zu] entdecken« (III, 197), trifft ihn deren Forderung, »das geknüpfte Band zu lösen oder wenigstens aufzuschieben« (III, 201), unerwartet. Unweit des »ganz mit Rosen überdeckt[en]« (III, 174) Gartenhauses kommt es zur affektgeladenen Zwiesprache und einem folgenschweren Missverständnis. Gustav habe keinen Grund gehabt, sich dem Willen ihrer Eltern zu beugen, er sei nicht deren Sohn und habe der von ihnen aufgesetzten Ordnung, ihren Maßstäben und Gesetzen, keine Folge zu leisten – so Mathildes Standpunkt: »Ich muß gehorchen [...] und ich werde auch gehorchen; aber du mußt nicht gehorchen, deine Eltern sind sie nicht.« (III, 205) »Der Nachsommer«, ein Roman, in dem »das Individuum auf eine radikale Durchsetzung seiner Subjektivität von vornherein« zu verzichten hat, deutet Mathildes Verhalten als Fehler: »Mathildes Beharren auf dem Recht zu leidenschaftlicher Liebe [erweist sich] im System des Romans als entscheidender Irrtum, für den sie später um Verzeihung bitten wird.«<sup>40</sup> Von Emotionen geblendet und von Impulsen gesteuert, verliert

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*. Übers. von Ronald Vouillé. Berlin 1988, S. 180 [Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. Bd. 1: *Arts de faire*. Paris 1980, S. 172].

<sup>39</sup> Neumann, *Die Welt im Fenster* (wie Anm. 36), S. 245.

<sup>40</sup> Hohendahl, *Die gebildete Gemeinschaft* (wie Anm. 5), S. 347.

sie im ausschlaggebenden Moment die Fähigkeit, zwischen ›Äußerem‹ (der Ordnung) und ›Innerem‹ (den Gefühlen) zu differenzieren.

»Mathilde, [...] es handelt sich nicht um den Bruch der Treue, die Treue ist nicht gebrochen worden. Verwechsle die Dinge nicht. Wir haben gegen die Eltern unrecht gehandelt [...]. Nicht die Zerstörung unserer Gefühle verlangen sie, nur die Aufhebung des Äußerlichen unseres Bundes auf eine Zeit.«  
»Kannst du eine Zeit nicht mehr du sein? [...] Äußeres, Inneres, das ist alles eins, und alles ist die Liebe [...].« (III, 207)

Mathilde verwechselt »die Dinge« und wirft Gustav den »Bruch der Treue« (III, 207) vor, ein *innerliches* Vergehen, wo sich dieser lediglich der Ordnung beugt und in eine *äußere* Trennung einwilligt: »[W]ir müssen gehorchen«, so Gustav, »denn der Wille der Eltern ist das Gesetz der Kinder.« (III, 205) Das Gesetz der Eltern, dem sich Gustav bereitwillig unterwirft, erweist sich als äußerst rigide. Es ist bemerkenswert, dass das Scheitern des Lebensglücks von Gustav und Mathilde im »Nachsommer« nicht auf das Gesetz der Älteren zurückgeführt wird, sondern auf die fehlende Selbstbeherrschung der jüngeren Generation, die – so impliziert es der Roman – zum Bruch des Gesetzes führt (denn ein bewusstes Aufbegehren ist auch hier nicht vorgesehen). Indem die von Risach später etablierte Rosenhauswelt den Bewohnern maximale Selbstdisziplinierung abverlangt, wird ein Gesetzesbruch von vornherein ausgeschlossen.

Jahrzehnte sind seit dem Zerwürfnis vergangen und kein weiteres Wort hat Mathilde mit Gustav gesprochen, als sie ihn im Rosenhaus aufsucht: Ihre Eltern, ihr Bruder Alfred und der Vater ihrer Kinder sind längst verstorben und die Häuser der Familie (Landgut und Stadthaus) befinden sich in fremden Händen.<sup>41</sup> Risachs Rückblick veranschaulicht die tragischen Konsequenzen, die das ›Verwechseln der Dinge‹ für das Leben des Einzelnen haben kann; auf knapp 100 Textseiten wird beschrieben, was

<sup>41</sup> Vgl. III, 219f. Es ergeben sich hier bemerkenswerte Parallelen zu Risachs Biografie. Noch bevor er Mathilde kennenlernt, verliert er seine Eltern und Kornelie, die einzige Schwester. Als sie stirbt, vermacht er das Elternhaus dem Schwager. Er geht in den Staatsdienst und führt eine kinderlose Ehe, bis er auch seine Frau unerwartet verliert. Vor seinem Ausstieg aus der Gesellschaft kehrt er ein letztes Mal zurück in die Heimat: »Ich ging in meine Heimath. Dort fand ich meinen Schwager schon seit vier Jahren gestorben, das Haus in fremden Händen und völlig umgebaut. Ich reiste bald wieder ab.« (III, 217) Der Umbau und Verkauf der Elternhäuser wird von Risach und Mathilde gleichermaßen als traumatisch empfunden und veranschaulicht den Verlust jeglicher familiärer Stabilität. Die derart entwurzelten Figuren errichten sich ihre Ordnung in einem gewaltigen konstruktiven Akt schließlich selbst.

Heinrichs Erzählung auf den übrigen 700 konsequent ausspart: Schicksalsschläge, Sterben, Einsamkeit, Leidenschaft, Missverstehen, Verzweiflung, Verbitterung. Von innerlicher »Verödung« (III, 165) ist hier die Rede, von »strömenden Thränen« (III, 206) und von »unsäglichem Schmerz« (III, 202), ein »Schmerz [...] so groß, daß ihn keine Zunge aussprechen kann« (III, 203). Während Heinrichs Erzählung die Zeit des Nachsommers – der nachträglich restituierten Ordnung – in den Blick nimmt und deren ›Innenräume‹ fokussiert, zeigt Risachs Binnenerzählung ihre ›Außenräume‹ auf. Einzig im Rückblick werden Pfade betreten, die ins Abseits der Ordnung führen. Restituiert wird die Ordnung im Moment von Mathildes Rückkehr, die den ›Nachsommer‹ einleitet. Der Neubeginn, markiert durch die Vergebungsszene, wird in Risachs Binnenerzählung signifikanterweise als Moment der Einkehr in das Rosenhaus gestaltet: »Führe mich in das Haus« (III, 218), sagt Mathilde zu Risach vor den Rosen stehend, »einen Knaben an der Hand haltend und von strömenden Thränen überfluthet« (III, 217). »Sie ließ meine Hand nicht los, drückte sie stark, und ihr Schluchzen wurde so heftig, daß ich meinte, ihre mir noch immer so theuere Brust müsse zerspringen. ›Mathilde,‹ sagte ich sanft, ›erhole dich.‹ ›Führe mich in das Haus,‹ sprach sie leise.« (III, 218) Nur das Haus und das Gleichmaß der dort etablierten Ordnung können Erholung bewirken und innere Ruhe herstellen. Die Einkehr in den ›Innenraum der Ordnung<sup>42</sup> ist der erste Schritt zur Bewältigung subjektiver, emotionaler Perspektiven – das Haus und sein Garten bilden eine affektfreie Zone, die von ›Innerem‹ freizuhalten ist. Vorsorglich hat Risach ein Regelwerk eingerichtet, das die Emotionen der Bewohner Tag für Tag kanalisieren hilft. Keine Feiertage werden im Rosenhaus zelebriert, sondern das alltägliche Dasein: An ausgewählten Türschwellen stehen Filzschuhe bereit, die zur Schonung der marmornen Fußböden überzuziehen sind; Gebrauchsspuren der Gemächer sind umgehend zu beseitigen; Mahlzeiten werden ausnahmslos pünktlich und gemeinschaftlich eingenommen; man kleidet sich schlicht und unauffällig; man verhält sich in jeder Hinsicht rücksichtsvoll und übt Dis-

<sup>42</sup> Auch der Garten, der »durch eine starke Planke von der Umgebung getrennt« ist, zählt zum ›Innenraum der Ordnung‹. Erst jenseits dieser Planke liegt »[e]inige Schritte hinter dem Kirschbaume«, der die höchste Stelle des Gartens markiert, das Freie: »[...] so könnten wir [...] ein wenig in das Freie gehen« (I, 67), sagt Risach im Laufe ihres ersten gemeinsamen Spaziergangs durch den Rosenhausgarten zu Heinrich.

ktion – ja Verschwiegenheit – im zwischenmenschlichen Umgang.<sup>43</sup> Ein Aufenthalt im Rosenhaus fordert tagtägliche Selbstbeherrschung – »höchste Selbstbezügung«, wie Hugo von Hofmannsthal schreibt.<sup>44</sup> Nur auf diesem Wege kann der ›Sommer‹ herbeigeführt und Risachs Lebenslücke (stellvertretend) geschlossen werden. Die nachsommerliche Welt kennzeichnet – mit Hugo von Hofmannsthal – ihre stillschweigende »Angst vor der Leidenschaft«.<sup>45</sup>

Die Zusammengehörigkeit von Haus und Herr gründet in Risachs Fall nicht auf einer Erbfolge, sondern ist das Ergebnis einer Lebenskonstruktion. Zu Beginn des Rückblicks weist er Heinrich darauf hin, dass sein Name nicht mit dem Namen des Hofes übereinstimmt: »Ihr werdet wohl wissen, daß ich der Freiherr von Risach bin. [...] Man nennt mich hier in der ganzen Gegend den Asperherrn, [...] weil es bei uns gebräuchlich ist, den Besizer eines Gutes nach dem Gute, nicht nach seiner Familie zu benennen.« (III, 136) Tatsächlich trägt keines der im »Nachsommer« beschriebenen Landgüter – weder Gut Heinbach noch der Asper-, der Sternen- oder der Gusterhof – den Namen seines Besitzers.<sup>46</sup> Erst Heinrichs Haus (hierzu später mehr) wird die angestrebte ›natürlich gewachsene‹ Einheit herstellen.

Die feste und unverbrüchliche Gründung des Rosenhauses ist nur ein Effekt der Risachschen Inszenierung [...]. So sehr das Anwesen einerseits den Anschein erweckt, als wäre kein Ding »je an einem andern Plaze gewesen«, als wären Haus und Garten hier seit je fest verwurzelt, so wenig ist andererseits zu übersehen, dass hier das Gesetz eines *ordo artificialis* herrscht.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Bemerkenswert ist vor allem das Schweigen über den vorerst noch inoffiziell beschlossenen Bund: vgl. III, 10; III, 28; III, 52; III, 71.

<sup>44</sup> Wie Anm. 1.

<sup>45</sup> Wie ebd. – Einzig Roland scheint sich nicht an die von Risach geforderte Auslagerung des Affekts zu halten. Im tiefsten Winter malt er im Rosenhaus ein großformatiges Bild, das eine dürre, leblose Landschaft darstellt – einen »Gegenstand[ ]«, wie Risach sagt, »den er noch nicht gesehen hat«. Nach Rolands eigenen Aussagen ist dieses Bild der Versuch, »Gestaltungen, wie sie sich in dem Gemüthe finden« (III, 119) abzubilden. Der rastlose Roland, der in seiner leidenschaftlichen Art selbst bei Heinrich Emotionen der Eifersucht hervorruft, malt ›Inneres‹, wo er lediglich ›Äußeres‹ abbilden soll. Wie beiläufig erwähnt Risach gegenüber Heinrich: »Er sollte reisen« (III, 120) sowie später: »Es hat Schwierigkeiten mit diesem jungen Manne [...]. Ich hoffe aber, daß ich alles werde ins Gleiche bringen können.« (III, 278)

<sup>46</sup> Der »Gusterhof«, den Heinrichs Vater für seinen Ruhestand einrichten lässt, wird von Risach scherzweise »Drenhof« (III, 270) genannt.

<sup>47</sup> Saskia Haag, *Versetzt. Restaurierung als Entortung in Stifters ›Nachsommer‹*. In: *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*. Hg. von Michael Gamper und Karl Wagner. Zürich 2009, S. 77–86, hier S. 83.

Nach Saskia Haag büßen die Häuser in Stifters Texten »in dem Maße an Stabilität ein[ ], indem sie ein katastrophisches Moment der Vergangenheit einschließen«,<sup>48</sup> und tatsächlich soll im »Nachsommer« die Vergangenheit durch ein Bauwerk und eine Ordnung überwunden werden, die den Affekt als »Moment der Vergangenheit« mit katastrophalen Ausmaßen konsequent nach draußen verbannt. Den Grund hierfür bilden nicht allein Risachs persönliche Bedürfnisse, sondern auch und *vor allem* das pädagogische Projekt, das er im Rosenhaus initiiert. Christian Begemann bezeichnet die »Welt des Rosenhauses und letztlich die des Romans überhaupt« als »eine einzige grandiose Veranstaltung zur Abwehr und Bearbeitung jener Leidenschaften, die einstmals Risachs Lebensglück zerstörten«.<sup>49</sup> Die Hausordnung, nach der die Figuren leben, steuert emotional motiviertem Verhalten entgegen; sie erweist sich als effiziente Methode zur Affektsublimierung.

Die nachsommerliche Maxime, Emotionen weitestgehend zu regulieren, lässt sich an der (Garten-)Architektur des Rosenhauses ablesen. An seiner Südseite hat Risach eine Rosensammlung angelegt, die von einem »Gitterwerke« (I, 47) zusammengehalten wird und eine intakte Ordnung abbildet. Als der Bund zwischen Heinrich und Natalie offiziell besiegelt und die Gäste abgereist sind, tritt die »Zeit der Rosenblüthe« ein, die »von den vereinigten Familien«, wie Heinrich erzählt, »als ein Denkzeichen der Vergangenheit und aber auch als eins der Zukunft zum ersten Male in dieser Vereinigung und mit besonderer Festlichkeit begangen« (III, 278) wird. Das blühende »Rosengitter« bildet ein lückenloses, in sich stimmiges Ganzes.

Die Pflanzen waren so vertheilt, und gehegt, daß nirgends eine Lücke entstand, und daß die Wand des Hauses, soweit sie reichten, vollkommen von ihnen bedeckt war. [...]

Die Pflanzen waren nicht etwa nach Farben eingetheilt, sondern die Rücksicht der Anpflanzung schien nur die zu sein, daß in der Rosenwand keine Unterbrechung statt finden möge. (I, 47f.)

Die Rosen versinnbildlichen die emotional turbulente Vergangenheit von Gustav und Mathilde. Sie stehen für eine Verwechslung von ›Inne-

<sup>48</sup> Dies., Zentrifugale Architekturen – Adalbert Stifters Häuser. In: DVjs 85/2011, H. 2, S. 208–232, hier S. 215.

<sup>49</sup> Begemann, Die Welt der Zeichen (wie Anm. 27), S. 322.



rem« und ›Äußerem« mit weitreichenden Folgen, für eine Verfehlung, deren Konsequenzen nicht mehr rückgängig zu machen sind. Nicht nur die Rosen – auch der mit ihnen assoziierte Affekt wird hier in eine maßgeregelte, lückenlose Ordnung gebannt, die »dazu verpflichtet [ist], eine Totalität ohne störende Zwischenräume zu etablieren.«<sup>50</sup> Zusammengestellt in einer Sammlung, von der jedes Exemplar beschriftet ist, konvertieren die Emotionen der Vergangenheit zu einer »lesbare[n] Schriftfläche«.<sup>51</sup> Anstatt das Haus zu überwuchern, wachsen sie geregelt an einem Gitter empor und »fügen sich der Autorität einer hölzernen Konstruktion«.<sup>52</sup> Die Rosensammlung befindet sich *jenseits* des Gitters, außerhalb des Gartens und damit *im Jenseits* der Ordnung.<sup>53</sup> Selbst der gemäßregelte Affekt wird nach draußen verlagert; auch im Außenraum der Ordnung werden Emotionen reguliert. Alljährlich muss die Katastrophe der Vergangenheit in Form eines kollektiven Rituals erneut bewältigt werden: Im Laufe der gemeinschaftlichen »sehr genauen Beurteilung« (I, 258) der Rosen zelebriert man im Außenraum der Ordnung die Überwindung der Leidenschaft. Der Innenraum bleibt hiervon unberührt. Und doch ist kaum zu übersehen, dass die nachsommerliche Ordnung von einer emotionalen Vergangenheit gezeichnet ist, dass erst *sie* das Rosenhaus zu dem macht, was es ist. Die Rosen geben dem Haus nicht nur seinen Namen, sie sind auch das Erste, das Besucher von ihm zu sehen bekommen. »Das Erdgeschoß des Hauses hatte lauter eiserne Fenstergitter«,<sup>54</sup> berichtet der Erzähler außerdem, »sanft geschweift[e]« (II, 120) Gitter, in die ornamentale Rosen eingearbeitet sind. Wenn die Fenstergitter den Affekt in Gestalt der Rose auch in feste, eiserne Schranken weisen, so rastern und verstellen die Rosen dennoch den Blick der Bewohner nach

<sup>50</sup> Finkelde, Tautologien der Ordnung (wie Anm. 28), S. 9.

<sup>51</sup> Keller, Die Schrift in Stifters »Nachsommer« (wie Anm. 6), S. 68.

<sup>52</sup> Vogel, Stifters Gitter (wie Anm. 11), S. 49.

<sup>53</sup> Das Rosenhaus weist in vielen gestalterischen Aspekten Ähnlichkeiten zu Gut Heinbach auf, dem Landsitz der Familie Makloden. Auch hier hat man den Garten »zu einem sehr schönen Ganzen zusammengestellt« (III, 174), auch hier hat man die Rosen, welche »Täfelchen mit ihrem Namen« tragen, »nach einem sinnvollen Plane geordnet« (III, 175), auch hier hat man ihre Zweige an »Latten [...] gebunden« (III, 174). – Und doch befinden sich die Rosen auf Gut Heinbach *innerhalb* des Gitters, das den Garten umgibt. Ihnen kommt noch nicht die tragische Bedeutung zu, die es notwendig macht, ihren Wuchs *außerhalb* des Gitters durch ein »Gitterwerke« (vgl. I, 47) zu regulieren.

<sup>54</sup> Die eisernen Fenstergitter und das eiserne Gitter zum Garten (vgl. I, 48) folgen Stifters »Befestigungslogik«, die Albrecht Koschorke hinter dem Steinmotiv vermutet: Koschorke, Die Geschichte des Horizonts (wie Anm. 30), S. 403, Anm. 64.

draußen. Im Inneren des Hauses findet sich das Motiv wieder: Die Ausstattung des vierten »Frauenzimmers«, das nur über versteckte Tapezentüren zugänglich ist und von Heinrich »die Rose« genannt wird, ist in der Farbgebung seiner Wände und seiner Inneneinrichtung der Rosenwand an der Südseite des Hauses nachempfunden. Die Lücke muss präsent sein, um geschlossen werden zu können. Wie sich die Emotionalität in Form des »Rückblick«-Kapitels einen Weg ins Innere des Textes bahnt, so findet sie im Rosenzimmer einen unauffälligen, geheimen Ort im Inneren des Hauses.

## V

Zu Beginn des »Nachsommers« gibt Heinrich einen Einblick in die familiären Verhältnisse, in denen er aufgewachsen ist, wobei er insbesondere auf die Inneneinrichtung der elterlichen Mietwohnung und des später vom Vater neu erworbenen Vorstadthauses fokussiert. Wie der Erzähler betont, untersteht die Gestaltung beider Wohnstätten einer Maxime, die besagt, dass jedes Zimmer eine in sich geschlossene Einheit zu bilden habe – ein Leitsatz, der auch für das Rosenhaus maßgebend ist. Schon auf den ersten Seiten des Romans werden der architektonische Raum und das Subjekt vergleichend nebeneinandergestellt: Was für die Räume gilt, gilt für die Menschen. Was für die Menschen gilt, muss für die Räume gelten. »Die gemischten Zimmer, wie er [der Vater] sich ausdrückte, die mehreres zugleich sein können, Schlafzimmer Spielzimmer und dergleichen, konnte er nicht leiden. Jedes Ding und jeder Mensch, pflegte er zu sagen, könne nur eines sein, dieses aber muß er ganz sein.« (I, 11) Die Räume veranschaulichen das Bildungsziel; sie fungieren auf dem langen Weg der Bildung als »rückwirkende[s] Korrektiv«.<sup>55</sup> Dem Ideal der Inneneinrichtung entspricht ein Ideal der ›Einrichtung im Inneren‹.

Sowohl in Heinrichs Elternhaus als auch im Rosenhaus hält man der immanenten Gefahr der ›Vermischung‹ eine Ordnung entgegen, die die einzelnen Bereiche säuberlich voneinander trennt und ihre Integrität sicherstellt. Im »Akt der Entmischung [wird] eine das Chaos bannende

<sup>55</sup> Bruno Hillebrand, Adalbert Stifter. Die Autonomie des Raumes. In: Ders., Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. München 1971, S. 172–228, hier S. 186.

Ordnung errichtet.«<sup>56</sup> Hierbei ist die Raumorganisation einem lückenlosen Nebeneinander verpflichtet – ähnlich der Rosenwand bilden die Zimmer in sich stimmige Gefüge: »[E]ach interior in ›Der Nachsommer‹ is a construction of a totality, expressed by an unperturbed, seamless, harmonious surface.«<sup>57</sup> Im Rosenhaus gestaltet man die »Innenseiten der Türen [...] zu den Geräthen stimmend« (I, 91), man passt sie den jeweiligen Räumen bis zur Unkenntlichkeit ein, um einer Unterbrechung der Wand, einer strukturellen Störung durch einen Ein- bzw. Ausgang, entgegenzuwirken. Tapetentüren führen sowohl vom Erdgeschoss über eine Treppe in Risachs Arbeitszimmer als auch in Mathildes Rosenzimmer. Sie zeugen von dem Versuch, mit innenarchitektonischen Mitteln maximal in sich geschlossene Innenräume zu kreieren, die beim Bewohner ein Gefühl der Ungestörtheit und der Ruhe erzeugen. Eine Tapetentür animiert nicht zum Ein- oder Austritt, ganz im Gegenteil verlangt sie danach, geschlossen zu werden, um sich unmerklich in die Wand einzufügen. Nichtsdestotrotz sollen die Räume des Rosenhauses, denen eine erzieherische Funktion zukommt, durchlaufen werden. Das permanente ›Ergehen‹ der Räume, das »Der Nachsommer‹ vorführt, steht in einem Spannungsverhältnis zum Postulat der Einheit, in die sich das Subjekt einzufügen hat, ohne eine Störung zu provozieren. Man bewegt sich dementsprechend bedächtig durch die nachsommerliche Welt, hält regelmäßig inne zur stillen Betrachtung und ist bemüht, durch Bewegung verursachte Störungen gering zu halten.

Gemäß dem Postulat der Einheit haben die Zimmer der nachsommerlichen Welt keine Spuren individuellen Handelns aufzuweisen. Gebrauchsspuren werden umgehend und ausnahmslos beseitigt; individuelle Bedürfnisse dürfen kein Grund sein, die Ordnung zu ändern. Im Innenraum der Ordnung ist – ebenso wie in Heinrichs Erzählung – kein Freiraum für Individualität vorgesehen. Gerade die Räume des »Nachsommers« sind innerhalb von Stifters Werk »Räume einer aufgewerteten Stagnation, denen jede Art von Zweideutigkeit und Verwischung feindlich ist.«<sup>58</sup> Jeglicher Ambivalenz wird zuvorgekommen:

<sup>56</sup> Elsbeth Dangel-Pelloquin, Im Namen des Vaters. Romananfänge bei Stifter und Keller. In: ZfdPh 122/2003, H. 4, S. 526–543, hier S. 531.

<sup>57</sup> Kirsten L. Belgium, High Historicism and Narrative Restoration: The Seamless Interior of Adalbert Stifter's ›Nachsommer‹. In: Germanic Review 67/1992, H. 1, S. 15–25, hier S. 19.

<sup>58</sup> Koschorke, Die Geschichte des Horizonts (wie Anm. 30), S. 272.

Er aber [Risach] nahm das Buch, und legte es auf seinen Platz in dem Büchergestelle. »Verzeiht,« sagte er, »es ist bei uns Sitte, daß die Bücher [...] nach dem Gebrauche wieder auf das Gestelle gelegt werden, damit das Zimmer die ihm zugehörige Gestalt behalte.« (I, 58)<sup>59</sup>

Was die Gebrauchsspuren für das Interieur sind, ein Störfaktor, das ist die Individualität für das Subjekt. Wie der ›Innenraum der Ordnung‹ von Gebrauchsspuren, so hat der ›Innenraum des Subjekts‹ von Affekten frei zu bleiben. Durch die routinierte Beseitigung persönlicher Spuren übt das Subjekt, ›Inneres‹ zu sublimieren; indem es seine Spuren gewissenhaft verwischt, lernt es, sich selbst zum Verschwinden zu bringen. Im Gegenzug soll die klare Ordnung des architektonischen Innenraumes auf das Subjekt einwirken und eine Innerlichkeit unterbinden, die als zerstörend empfunden wird. Die Integrität der Innenräume bewirkt die Integrität des Subjekts und der Gemeinschaft – so die Prämisse. Das Rosenhaus steht eindeutig im Zeichen der »Architektonisierung«:

Räumliche Alltagsroutinen bewegen sich zwischen den Polen der Architektonisierung, wozu Aufräumen und die Beseitigung von Wohnspuren zu zählen sind, und der De-Architektonisierung, die im Gegenteil Lebenssedimente anhäufen lässt: Zeitungen, Essen, Kleidung, beschlafene Betten, Handtuchkumulationen, zugezogene Vorhänge, zerknautschte Kissen, Staub, verrücktes Mobiliar. Diese Dislozierungen schreiben Bewegungs- und Stimmungspartituren in den Raum und schieben sich zwischen den architektonischen und den leiblichen Körper. [...] Die Dislozierungen [...] produzieren [...] Korrespondenzen zwischen Mensch, Raum und Ding, denen *Gefühlspartituren* eingeschrieben sind. Und diese sind eine Melange aus Gebrauchsspuren, Anordnungen, Stimmungen, Erinnerungen, Gerüchen, Sedimenten.<sup>60</sup>

Derartige »Dislozierungen« werden in der nachsommerlichen Welt nicht geduldet: »Kein Merkmal in dem Gemache zeigte an, daß es bewohnt sei. Kein Geräthe war verrückt, an dem Teppiche zeigte sich keine Falte, und an den Fenstervorhängen keine Verknitterung« (I, 173), bemerkt Heinrich bei seiner ersten Besichtigung des Rosenzimmers. In

<sup>59</sup> Vgl. außerdem die Beschreibungen des Arbeitszimmers – »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.« (I, 90) – und des »Lesegemachs«: »Was mir in diesem Zimmer auffiel, war, daß man nirgends Bücher oder etwas, das an den Zweck des Lesens erinnerte, herumliegen sah.« (I, 93)

<sup>60</sup> Heidi Helmhold, Affektpolitik und Raum. Zu einer Architektur des Textilen. Köln 2012, S. 28.

der nachsommerlichen Welt herrscht, wie Hugo von Hofmannsthal in seinen Aufzeichnungen vermerkt, ein »ungeheurer Sinn für Schönheit u. Ordnung«.<sup>61</sup> »Bewegungs- und Stimmungspartituren« sollen *gerade nicht* in die Räume eingeschrieben werden. Um diesem durchaus realen Bedürfnis entgegenzuwirken, geht man im Rosenhaus ausgesuchten Aktivitäten nach (Vermessen, Sammeln, Restaurieren), die das Selbst von subjektiven Sichtweisen frei und für eine übergeordnete Ordnung empfänglich machen: »Die Spuren [...] waren endlich aus meinem Zimmer gewichen« (I, 186), vermerkt Heinrich erleichtert, als es ihm gelingt, die von einer längeren Reise mitgebrachten »Dinge« in die Ordnung einer Sammlung zu integrieren.

Wie die Gegenstände seiner Sammlungen wird auch Heinrich Schritt für Schritt Teil einer ihm übergeordneten Ordnung. Er lernt, eigenständig durch das Gitter einzutreten,<sup>62</sup> und ist schließlich – nach sieben langen Jahren – bereit, in die familiäre Gemeinschaft integriert zu werden. »In mehreren Stationen vollzieht sich der Prozess einer Modellierung des Ichs als Einordnung in übergreifende Zusammenhänge.«<sup>63</sup> Alle »Spuren« seiner Neuankunft im nachsommerlichen Bildungskosmos sind »gewichen«, als man den »Abschluß« zelebriert – ein Wort, das nicht nur auf den Bund und den Abschluss der Bildung verweist, sondern auch auf einen im »Nachsommer« positiv konnotierten innerseelischen Zustand.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> Wie Anm. 1.

<sup>62</sup> »Ein Arbeiter, welcher in der Nähe beschäftigt war, öffnete mir die Thür, weil ich die Einrichtung des Schlosses nicht kannte, und ich trat in das Freie.« (I, 134) »Ich ging dem Hause zu, das Gitter wurde mir auf einen Zug an der Glockenstange geöffnet« (I, 135). »Ich hatte bei dieser Gelegenheit gelernt, mir selber das Gitter zu öffnen und zu schließen.« (I, 174) »Da ich die Einrichtung des Gitterthores kannte, drückte ich an der Vorrichtung, der Flügel öffnete sich, und ich trat in den Garten.« (II, 189)

<sup>63</sup> Christian Begemann, Adalbert Stifter, »Der Nachsommer«. In: Kindlers Literatur Lexikon. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. 3., völlig neu bearbeitete Aufl. 18 Bde. Stuttgart 2009, Bd. 15, S. 603ff., hier S. 604.

<sup>64</sup> Risach: »Es ist diese Ruhe jene allseitige Übereinstimmung aller Theile zu einem Ganzen [...]. Bewegung regt an, Ruhe erfüllt, und so entsteht jener Abschluß in der Seele, den wir Schönheit nennen.« (II, 92) Der Erzähler: »Ich tauchte meine ganze Seele in den holden Spätduft, der alles umschleierte, ich senkte sie in die tiefen Einschnitte, an denen wir gelegentlich hin führen, und übergab sie mit tiefem innerem Abschlusse der Ruhe und Stille, die um uns waltete.« (II, 139) Der Erzähler über Mathilde: »Und mehr als diese Schönheit war es [...] die Seele, welche gütig und abgeschlossen sich darstellte, und auf die Menschen, die ihr naheten, wirkte.« (II, 190) Natalie: »Ich möchte auf dem Felderhügel herum gehen, dann auch in dem Thale und in dem Walde, ich möchte auch in dem Lande gehen, und alles darin beschauen und betrachten. Und die Ruhe schließt dann so schön das Gemüth und den Willen ab.« (II, 197)

Der gebildete Mensch, den die nachsommerliche Welt zum Ideal erhebt, ist stabil und ausgeglichen, er bleibt gleich und verändert sich nicht<sup>65</sup> – sein Wesen ist »im Ganzen [...] gerundet und gefestet« (II, 44). Am Ende eines langwierigen Bildungsprozesses präsentiert das Subjekt ein »Bildniß des Guten wie der Vater, von welchem Bildnisse gar nichts abgeändert werden konnte« (I, 12), ein »ganzes und geschlossenes« (III, 71) Wesen wie Risach, »ein Bild der Ruhe« (I, 262) wie Mathilde. Die persönliche Entwicklung vollzieht sich von der geregelten Bewegung zum Stillstand der in sich geschlossenen Einheit – gewissermaßen vom reflexiven Prädikat eines Satzes (sich bilden, sich ein Bild davon machen) zum in sich ruhenden Subjekt (Bild, Gestalt, Ding).

Risach hat sein nachsommerliches Leben der Restaurierung verschrieben. Seine Sammlungen und die Inneneinrichtung des Rosenhauses sind abgeschlossen – die Bilder werden nicht mehr umgehängt.<sup>66</sup> Einzig der Instandsetzung von Bauwerken und »Geräthen« geht er noch nach, wobei das Ziel der Arbeiten, die in der Schreinerwerkstatt ausgeführt werden, darin besteht, Teile zu einem stimmigen Ganzen zusammenzustellen. Was fehlt, muss ersetzt werden – viele Lücken sind zu schließen. Als Heinrich seinem Vater »die Vertäfelung von zwei Fensterpfeilern« (II, 13) zum Geschenk macht – ein »Rest«, dessen »Ergänzungen« nicht auffindbar sind – lässt dieser kurzerhand das Eckzimmer umbauen: »Du siehst«, sagt er zu seinem Sohn, als dieser die Eltern besucht, »wir haben uns viele Mühe gegeben, die Lücken auszufüllen, und alles in einen natürlichen Zusammenhang zu bringen.« (II, 128) Ohne Erfolg sucht Heinrich weiter nach den fehlenden Teilen, bis ihm Risach, dem daran gelegen ist, auch diese Lücken zu schließen, zur Feier des Bundes die eigens angefertigten »Nachbildungen« überreicht. Gleichermäßen exemplarisch für die Bemühungen, ein stimmiges Ganzes zu erzielen, stehen die Einlegearbeiten der Fußböden des Rosenhauses.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> Vgl. Risachs Zukunftsprognose – »ihr werdet sie beglücken, und sie euch; denn ihr werdet euch nicht ändern, und sie wird sich auch nicht ändern« (III, 225) – sowie Heinrichs Liebesgeständnis an Natalie: »ihr waret heute, wie ihr gestern gewesen waret, und morgen wie heute, und so habe ich euch in meine Seele genommen zu denen, die ich dort liebe« (II, 260).

<sup>66</sup> »Wir haben alle Bilder mehrere Male umgehängt, und es gewährt eine eigene Freude, zu versuchen, ob in einer andern Anordnung die Wirkung des Ganzen nicht eine bessere sei. [...] Ich lasse nun nichts mehr ändern.« (II, 112)

<sup>67</sup> Vgl. die Beschreibungen des Ausruhe-, des Arbeits- und des Kleiderzimmers: I, 54; I, 90.

Er [der Saal] 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. (I, 86)

Risach bemüht sich um die Wiederherstellung eines verloren gegangenen ›Ganzen‹. Dass die Verfallserscheinungen, denen er entgegenzuwirken sucht, ihre Spuren nicht nur auf materiellem Gut hinterlassen haben, zeigt sein finales ›restauratives‹ Projekt der intakten, in sich geschlossenen familiären Gemeinschaft.<sup>68</sup> Woher sie rührt, Risachs »obsession with achieving a seamless totality«,<sup>69</sup> erzählt der Rückblick; worin sie gipfelt, veranschaulicht das letzte Kapitel des Romans, »Der Abschluß«. Zeitgleich mit Heinrichs Bildungslaufbahn und dem Bund werden hier die Restaurierungsarbeiten an der Außenfassade des Sternenhofes zu einem Abschluss gebracht. Risachs Vorschlag, die Tünche zu »beseitigen«, hatte schon Jahre zuvor Mathildes Zustimmung gefunden.

[...] ich gestehe gerne zu, daß mich auch der Anblick dieser Farbe nicht erfreut, besonders, da die Außenseite der Mauern ganz von Steinen ist, die mit feinen Fugen an einander stoßen, und man also bei Erbauung des Hauses auf keine andere Farbe als die der Steine gerechnet hat. Jetzt ist das Schloß von Innen viel natürlicher, und [...] in seiner Art zusammen stimmender als von Außen. (I, 304)

Mit dem Ziel, eine Einheit von ›Äußerem‹ und ›Innerem‹ herzustellen, macht man sich an die Umsetzung der nötigen Maßnahmen. Als das Projekt zu einem Teil fertiggestellt ist, unterzieht man »die von der Tünche befreite Wand« (II, 220) einer gemeinschaftlichen Begutachtung, zu der Gäste geladen werden, und veranstaltet ein zweitägiges Fest. Im Laufe der Beurteilung werden verschiedene Meinungen geäußert – die Gastgeber üben sich in Zurückhaltung: »Mein Gastfreund vernahm die

<sup>68</sup> Belgum, *High Historicism and Narrative Restoration* (wie Anm. 57), und Haag, *Versetzt* (wie Anm. 47), bringen den »Nachsommer« (1857) mit Wilhelm Heinrich Riehls Schrift »Die Familie« (1854) in Verbindung, in der dieser sein Konzept vom »ganzen Haus« vorstellt, das Angehörige der Großfamilie und Bedienstete gleichermaßen beherbergen soll. Riehl schreibt dem Haus ein Potential zum Garanten gesellschaftlicher Ordnung zu, die er 1854, als der Text publiziert wird, im Verfall begriffen sieht. Wie die Autoren zeigen, sind Risachs Ideen bezüglich einer Restauration der Familie Riehls Inhalten nicht unähnlich.

<sup>69</sup> Belgum, *High Historicism and Narrative Restoration* (wie Anm. 57), S. 20.

Meinungen, und antwortete in unbestimmten und nicht auf eine einzelne Ansicht gestellten Worten, da alles, was gesagt wurde, sich ungefähr in demselben Kreise bewegte. Mathilde sprach nur Unbedeutendes« (II, 221). Risach und Mathilde sind sich einig, sie wissen, dass sie ›das Richtige‹ begonnen haben, und werden es geduldig und konsequent seiner Vollendung zuführen. Heinrich selbst erscheint ›die Blosslegung der Steine unbedingt als das Natürlichste« (II, 221). Als Jahre später der Bund gefeiert und die letzten Gäste abgereist sind, besucht man im intimen familiären Kreis den mittlerweile vollständig instand gesetzten Sternenhof und betrachtet das Endergebnis: »Die Tünche war nun überall von ihm weggenommen worden, und er stand in seiner reinen ursprünglichen Gestalt da.« (III, 277) Nicht nur dem Sternenhof, auch der familiären Ordnung haben Risach und Mathilde im Laufe der Jahre zu ihrer wahren, »ursprünglichen Gestalt« verholfen; in einem langwierigen Akt der Konstruktion hat man die ›Teile der Familie‹ zusammengefügt. Die freigelegten Steine verweisen auf die restaurative Arbeit an der eigenen Vergangenheit, die mit dem offiziellen Beschluss des Bundes ihr Ziel erreicht hat: Die Einheit von ›Äußerem‹ und ›Innerem‹ ist wiederhergestellt, das Gefühl der Liebe konnte »in seinen natürlichen Abschluß« (III, 199) gebracht werden,<sup>70</sup> die Verhältnisse haben »an Rundung und Festigkeit gewonnen« (III, 282). Wie die »feinen Fugen« (I, 304), die nun sichtbar werden, die Steine zusammenhalten, so verbindet der eheliche Bund die Familie und ihre Mitglieder; gemeinschaftlich begutachtet man die wiederhergestellte Fassade des Gebäudes – und befindet das Ergebnis für gut.

Es entspricht der Bedeutsamkeit und dem Gewicht des Bundes, dass die Festlichkeiten zu seiner Feier im Marmorsaal stattfinden – inmitten einer gewaltigen Sammlung von Gestein. Der performative Akt der Eheschließung schafft  *feste* und geordnete Verhältnisse: »[F]ester als mit einer Eheschließung [kann] in Romanen nichts geschlossen werden«.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Nicht nur Heinrichs Vater regelt die Brautwerbung mit dem Anspruch, dass ihr Ablauf der »natürlichste[n] Ordnung« (III, 76) entspreche, auch Heinrich selbst ist der Meinung, »die Angelegenheit« müsse »ihre naturgemäße Entwicklung haben« (III, 95) und in einem Bund gipfeln, der im Einverständnis aller geschlossen wird und so das Gefühl der Liebe »in seinen natürlichen Abschluß« (III, 199) bringt. Es ist in diesen Formulierungen eine Bemühung erkennbar, die nachsommerliche Welt als eine zu konstruieren, die frei ist von gesellschaftlichen Zwängen und Konventionen.

<sup>71</sup> Dangel-Pelloquin, Im Namen des Vaters (wie Anm. 56), S. 543.



In der leeren Mitte<sup>72</sup> des Rosenhauses – räumliches Sinnbild für einen Sommer, der nie war – nehmen Risachs Sehnsüchte nach der intakten Einheit Gestalt an. Auf dem marmornen Fußboden, dessen Tafeln so ineinandergreifen, »daß eine Fuge kaum zu erblicken war« (I, 86), wird ein Bund zelebriert, mit dessen Beschluss der »Boden der Familie« gestiftet ist – ein glattes und stabiles Fundament, auf dem »ein edles reines grundgeordnetes Familienleben zu errichten« (III, 263) sein wird. Der symbolische Grundstein für das Konstrukt der familiären Gemeinschaft wird im Marmorsaal gelegt. In diesem *leeren* Raum, der für die Lücke in Risachs und Mathildes Leben einsteht, der Anfang und Ende des Rundgangs durch Risachs Gemächer ist, der keine Sammlung beherbergt, sondern selbst eine Sammlung *ist*: In diesem Raum der ultimativen Ordnung nimmt die nachsommerliche Utopie der konfliktfreien familiären Gemeinschaft ihre in sich geschlossene Gestalt an.

In einem nächsten Schritt wird Heinrich zum Bauherrn avancieren. Ein Sommer, wie er nie war, kann beginnen und so präsentiert Risach zur Feier des Bundes Pläne für ein neues Haus, das sein Projekt endgültig besiegeln wird: »Und weil öfter zwei Familien in dem Asperhofe sein können, so lagen den Papieren Plane bei, daß auf einem schönen Plaze zwischen dem Rosenhause und dem Meierhofe hart am Getreide ein neues Haus aufgeführt und sogleich zum Baue geschritten werden möge.« (III, 279) Die Einrichtung dieses Hauses wird niemand anderem obliegen als dem Erzähler selbst. »[H]art am Getreide« will man bauen – hier soll »das reine Familienleben, wie es Risach verlangt« (III, 282), gegründet werden. Signifikanterweise steht *diese* Konstruktion und alles, was sie mit sich bringt, auf einem anderen Blatt. Nicht das »neue[ ] Haus« von Heinrich und Natalie, sondern Risachs Rosenhaus steht im Zentrum von Heinrichs Erzählung; den Stillstand zu erzählen, der nun folgen muss, scheint selbst für den Erzähler des »Nachsommers« ein Ding der Unmöglichkeit zu sein.

<sup>72</sup> Mit »Mitte« ist nicht das architektonische Zentrum, sondern das symbolische Herzstück des Rosenhauses gemeint. Im Gegensatz zu Mathildes verstecktem Rosenzimmer ist der Marmorsaal leicht zugänglich und nicht eingerichtet. Er verweist insofern weniger auf das Geheimnis, als auf die biografische Lücke: »In dem Saale war kein Bild kein Stuhl kein Geräthe, nur in den drei Wänden war jedesmal eine Thür aus schönem dunklem Holze eingelegt, und in der vierten Wand befanden sich die drei Fenster, durch welche der Saal bei Tag beleuchtet wurde.« (I, 87)

Mit seinem ersten Roman schafft Adalbert Stifter »eine Erzählung«, die gegen das, was eine Erzählung ausmacht, beständig anarbeitet.<sup>73</sup> Es geschieht nicht viel – zu handeln gibt es kaum einen Grund. Schon für den »Nachsommer« (1857) gilt, was Albrecht Koschorke und Andreas Ammer Stifters vorletzter Erzählung »Der fromme Spruch« (1869) nachsagen: »[J]edes Ereignis [bedeutet] eine potentielle Störung der Regelwelt. Das gefährdete Ordnungsdenken versucht sich in Richtung Immobilität zu retten.«<sup>74</sup> Inhaltlich beschreibt Stifters Bildungsroman eine Entwicklung vom Stillstand (»Die Häuslichkeit«) über die Bewegung (»Der Wanderer«) zum Stillstand (»Der Abschluß«) und auch in sprachlicher Hinsicht macht sich (von der Binnenerzählung einmal abgesehen) eine Stagnation bemerkbar, die allenfalls von Stifters Spätwerk – dem historischen Roman »Witiko« (1867) beispielsweise – überboten wird. Das Potenzial der Sprache zu semantischer Beweglichkeit, zu Ambivalenz und Zweideutigkeit, wird nahezu ausgeschaltet: Sie begibt »sich möglichst wenig auf das gefährliche Terrain des Bedeutens«.<sup>75</sup> Adalbert Stifter trifft erzählerische Maßnahmen zur »Befestigung« des Inhalts. Schon den »Nachsommer« kennzeichnet eine grundsätzliche Präferenz für das in sich ruhende Nomen gegenüber dem Verb, das auf Tätigkeit und Bewegung verweist.<sup>76</sup> »Die Häuslichkeit«, »Der Wanderer«, »Die Einkehr«, »Die Beherbergung«, »Der Abschied«, »Der Besuch«, »Die Begegnung«. Völlig gleichwertig – wie die Innenräume des Rosenhauses oder die Gegenstände einer Sammlung – reihen sich die Kapitel aneinander. Wie mancher (spätere) Text von Stifter artet auch »Der Nachsommer« stellenweise zu einer regelrechten (An-)Sammlung von Wörtern aus.

Wir haben uns aber auch bemüht, Hölzer aus unserer ganzen Gegend zu sammeln, die uns schön schienen, und haben nach und nach mehr zusam-

<sup>73</sup> Mein herzlicher Dank geht an Gregor Gumpert, der mir in seinen wunderbaren Seminaren diese und viele weitere Einsichten in das Werk von Adalbert Stifter vermittelt hat.

<sup>74</sup> Albrecht Koschorke/Andreas Ammer, Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst. Zu Stifters letzter Erzählung »Der fromme Spruch«. In: DVjs 61/1987, H. 4, S. 676–719, hier S. 714.

<sup>75</sup> Koschorke, Das buchstabierte Panorama (wie Anm. 35), S. 8.

<sup>76</sup> Nominalisierungen sind insbesondere für Stifters Spätwerk charakteristisch. Vgl. Michael Böhler, Die Individualität in Stifters Spätwerk. Ein ästhetisches Problem. In: DVjs 43/1969, H. 4, S. 652–684.

mengebracht, als wir anfänglich glaubten. Da ist der schneeige glatte Bergahorn der Ringelahorn die Blätter der Knollen von dunkeln Ahorn – alles aus den Alizgründen – dann die Birke von den Wänden und Klippen der Aliz der Wachholder von der dünnen schiefen Haidefläche die Esche die Eberesche die Eibe die Ulme selbst Knorren von der Tanne der Haselstrauch der Kreuzdorn die Schlehe und viele andere Gesträuche, die an Festigkeit und Zartheit wetteifern, dann aus unseren Gärten der Wallnußbaum die Pflaume der Pfirsich der Birnbaum die Rose. (I, 295)

Ohne Kommata, frei von Zäsuren auf der Textoberfläche, werden die von Risach gesammelten Hölzer aufgelistet. Wie die Sammlung selbst bildet ihre Beschreibung (nicht zuletzt in typografischer Hinsicht) ein in sich geschlossenes, lückenloses Ganzes. Gereinigt von Subjektivität werden die Dinge als Nomen auf den Begriff gebracht und »wie sie sind« aneinandergereiht: »Writing becomes the collection of words as displayed substantives.«<sup>77</sup> »[D]as Sammeln [wird] nicht nur motivisch verarbeitet, sondern auch als ein *poetologisches Prinzip* der schriftstellerischen Arbeit etabliert.«<sup>78</sup>

Hinter Stifters Vorliebe für das Nomen verbirgt sich der angestrengte Versuch, in der Sprache verankerte Hinweise auf Subjektivität soweit als möglich zu minimieren. Margret Walter-Schneider sagt Stifter die Intention nach, »den besprochenen Gegenstand von jeder Bindung an ein betrachtendes Subjekt« zu lösen, um einer »Eintrübung der Sicht«<sup>79</sup> durch individuelle Perspektiven entgegenzuwirken. Ähnlich argumentiert Albrecht Koschorke, der schreibt, Stifter versuche sich sprachlich der »Ordnung der Landkarte« anzunähern, da diese allein eine vollständige Abstraktion vom subjektiven Standpunkt leisten könne.<sup>80</sup> Joseph Peter Stern schließlich, der Stifters Erzählweise auf den Begriff des »ontologischen Stils« gebracht hat – ein Stil, welcher sich auszeichnet durch eine Vorliebe für das Verb »sein«, für Passivkonstruktionen, Parataxe und Nominalisierung –, erkennt im »Nachsommer« den Versuch, »ein die Wunde der Individuation heilendes, schönes Dasein anzudeuten«.<sup>81</sup>

<sup>77</sup> Liliane Weissberg, Taking Steps: Writing Traces in Adalbert Stifter. In: *Thematics Reconsidered. Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*. Hg. von Frank Trommler. Amsterdam u.a. 1995, S. 253–274, hier S. 260.

<sup>78</sup> Finkelde, *Tautologien der Ordnung* (wie Anm. 28), S. 1.

<sup>79</sup> Margret Walter-Schneider, Der Erzähler auf dem Weg. Über einen Motivwandel im Werk Adalbert Stifters. In: *ZfdPh* 107/1988, S. 212–233, hier S. 228.

<sup>80</sup> Koschorke, *Das buchstabierte Panorama* (wie Anm. 35), S. 8.

<sup>81</sup> Joseph Peter Stern, Adalbert Stifters ontologischer Stil. In: *Adalbert Stifter. Studien und*

Dieses »schöne[ ] Dasein« wird mittels einer inhaltlichen und sprachlichen Minimierung der Individualität *erzwingen* – denn nicht von Differenz wird hier erzählt, sondern von Einheit: »[B]ei einem Kunstwerke«, so Heinrich, müssen »alle Theile gleich schön sein [...], so daß keiner auffällt, sonst ist es eben als Kunstwerk nicht rein, und ist im strengsten Sinne genommen, keines« (II, 95). Entsprechend diesem Leitsatz reduziert Stifter den Fokus in radikaler Weise auf wenige Kernfiguren, deren Namen, Biografien, Interessen und Ansichten auffällige Ähnlichkeiten aufweisen. »Idealbilder durch Auslassen geschaffen. [...] Gewalt über die Figuren«, notiert Hugo von Hofmannsthal.<sup>82</sup> So *gleich* sind sich die Figuren des »Nachsommers«, dass Konflikte schlicht ausbleiben. Wie die Hölzer einer Sammlung bilden sie ein fugenloses Ganzes – auch auf der Textoberfläche werden Zäsuren vermieden: »The ideal totality [...] finds expression in the text's punctuation«.<sup>83</sup>

Als wir bei dem Gitter anfahren, stand er [der Gastfreund] mit Gustav Eustach Roland mit der Haushälterin Katharine mit dem Hausverwalter mit dem Gärtner und anderen Leuten auf dem Sandplaze vor dem Gitter, um uns zu empfangen. (III, 239)

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. (III, 241)

In diesem Augenblicke hörten wir Tritte in dem Nebenzimmer, und Mathilde meine Mutter Risach mein Vater und Klotilde, die uns gesucht hatten, traten ein. (III, 263)

Besonders die letzte Stelle löst durch die fehlenden Kommata eine gezielte Irritation aus: Ob die Satzteile »meine Mutter« und »mein Vater« als Attribute zu den Subjekten »Mathilde« respektive »Risach« oder aber als eigenständige Subjekte und somit als weitere Elemente der Aufzählung zu werten sind, klärt sich durch logische Schlussfolgerung erst, als Klotilde genannt wird. »[W]as bis jezt getrennt war, wird Einigung sein« (III, 34), versichert Heinrich seiner Mutter, als diese von der »Verbindung« mit Natalie erfährt. Auch in typografischer Hinsicht

Interpretationen (wie Anm. 1), S. 103–120, hier S. 120.

<sup>82</sup> Wie Anm. 1.

<sup>83</sup> Belgium, High Historicism and Narrative Restoration (wie Anm. 57), S. 22.

vollzieht »Der Nachsommer« die »Einigung« der Familienmitglieder durch den Bund.

Adalbert Stifter konfrontiert den Leser seines Bildungsromans mit einem Text, dessen glatte sprachliche Oberfläche das inhaltliche Ideal der klaren, in sich ruhenden Einheit konsequent durchexerziert. Nicht nur die Lücken schließenden Aktivitäten der Figuren verdeutlichen den Versuch der Restauration eines verloren gegangenen Ganzen – auch der Text selbst bemüht sich angestrengt, eine Einheit zu kreieren, die sich (wie die Rosenhauswelt) vor Widerspruch, Konflikt und Zufall hermetisch verschließt. »Gewaltig concipiert u. zusammengehalten«, vermerkt Hugo von Hofmannsthal in seinen Aufzeichnungen.<sup>84</sup> Zweifellos ist der Erzähler des »Nachsommers« darauf bedacht, dem Anspruch auf Vollständigkeit, wie ihn Risach formuliert, gerecht zu werden: »Es gehört wohl [...] alles zu dem Ganzen« (I, 217). Eine Tendenz zur »rituelle[n] Erstarrung«<sup>85</sup> nimmt er hierbei in Kauf. Sein Stil erinnert an die Rosenwand, deren »Lückenlosigkeit« er »auf erzählerische Weise einzuholen«<sup>86</sup> versucht – er gleicht Risachs Bilderzimmer, in dem die Bilder »so dicht« hängen, »daß man zwischen ihnen kein Stückchen Wand zu erblicken« (I, 93) vermag. Mit einem ungeheuren Aufwand wird »Der Nachsommer« (nahezu) lückenlos erzählt, »eine Fuge« ist »kaum zu erblicken« (I, 86). Die Räumlichkeiten des Romans, die (Garten-)Architektur und die Inneneinrichtung des Rosenhauses, verweisen insofern auf eine Poetik, die sich ein möglichst lückenloses, geordnetes Ganzes zum Ziel setzt und sich hin zum Spätwerk zunehmend radikalisiert – eine »Poetik der Lückenlosigkeit«. »Du siehst«, sagt Heinrichs Vater zu seinem Sohn, »wir haben uns viele Mühe gegeben, die Lücken auszufüllen, und alles in einen natürlichen Zusammenhang zu bringen.« (II, 128) Spricht hier der Autor des Romans zu seinem Leser? Kein Zweifel – »viele Mühe« hat auch er sich gegeben, »die Lücken auszufüllen«.

<sup>84</sup> Wie Anm. 1.

<sup>85</sup> Sabine Schneider, Die stumme Sprache der Dinge. Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. In: Mediale Gegenwärtigkeit. Hg. von Christian Kiening. Zürich 2007, S. 265–281, hier S. 277.

<sup>86</sup> Stefan Braun, Zwischen ontologischem »Nachsommer« und naturwissenschaftlichem »Frühling«. Adalbert Stifters moderner Weltzugang vor dem Hintergrund traditioneller Erkenntnisansätze in seinem Roman »Der Nachsommer«. In: Sanfte Sensationen. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters. Hg. von Johann Lachinger. Linz 2005, S. 41–49, hier S. 46.

## Anhang

### *Band I*

1. Die Häuslichkeit
2. Der Wanderer
3. Die Einkehr
4. Die Beherbergung
5. Der Abschied
6. Der Besuch
7. Die Begegnung

### *Band II*

1. Die Erweiterung
2. Die Annäherung
3. Der Einblick
4. Das Fest
5. Der Bund

### *Band III*

1. Die Entfaltung
2. Das Vertrauen
3. Die Mittheilung
4. Der Rückblick
5. Der Abschluß