

Verräumlichung der Erinnerung in Adalbert Stifters *Der Nachsommer*, in besonderer Betrachtung des *Rosenhauses*

Feng Yalin
(Chongqing)

Abstract: Der Raum spielt im Roman *Der Nachsommer* von Adalbert Stifter nicht nur eine strukturbestimmende Rolle. In ihm werden auch zwei grundlegende Raumerfahrungen des Menschen, Raumerleben und Raumleben, dargestellt, die eng mit der Erinnerung verflochten sind. Bei der einen dominiert der Augenblick, bei der anderen die Vergangenheit. Somit erhält der Raum eine zeitliche Dimension. Während im Roman *Der Nachsommer* auf der individuellen Ebene ein räumliches Denkmal für die Liebe errichtet wird, wird auf der kollektiven Ebene ein Erinnerungsraum für die Kunst geschaffen. In beiden Fällen geht es aber am Ende kaum um die Gegenstände, um Rosen und eine Marmorstatue, sondern vielmehr um Prinzipien und Werte, nach denen der Mensch im Zusammensein und für sich leben soll.

„Vom Raum [...] spricht eigentlich das ganze Werk Stifters.“¹ Diese Feststellung gilt zweifelsohne auch für seinen wohl wichtigsten Roman *Der Nachsommer*. Mir geht es im Folgenden jedoch weniger um die allgemeine Bedeutung des Raums für den Romancier Stifter, der wohl in der Tat lange Zeit benötigte, um das Schreiben, und nicht das Malen, als die eigene Berufung einzusehen,² was die erste Erklärungsmöglichkeit für sein poetologisches Interesse und Gespür für den Raum und die Raumgestaltung liefern könnte. Mir geht es vor allem darum, welches Raum-Zeit-Verhältnis im *Nachsommer* zu beobachten ist und welche Bedeutung es für die Menschen, die in diesem Spannungsverhältnis leben, hat. Die Fragestellung ergibt sich nicht nur aus der Lektüre dieses Romans, dessen (viel beklagte) spärliche Handlung fast ausschließlich dadurch geprägt ist, wie sich der Ich-Erzähler Heinrich Drendorf bei seinem nach Jahreszeiten ausgerichteten Pendeln zwischen Land und Stadt, freier Natur und dem Wohnraum und vor allem auch zwischen den verschiedenen Höfen bewegt, womit der Raum für diesen

¹ Christine Wolbrandt, *Der Raum in der Dichtung Adalbert Stifters*. Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur und Geistesgeschichte, herausgegeben von Emil Staiger, Nr. 29, Zurich und Freiburg i. Br. 1967, S. 122. Dort heißt es wörtlich: „Vom Raum und dem Sinn, der den Menschen mit ihm verbindet, dem Auge, spricht eigentlich das ganze Werk Stifters.“

² Vgl. Franz Baumer, *Adalbert Stifter*. München 1989, S. 81f.

Roman wie in keinem seiner Werke „strukturbestimmend“³ wird, sondern auch aus der Frage, wie Räume überhaupt in diesem Roman präsentiert und thematisiert werden. Zu betrachten ist, wie der Mensch seinen Raum wahrnimmt und vor allem, wie er ihn gestaltet und verfügbar macht. Wenn ich dabei die Begriffe des Raumerlebens und Raumlebens verwende,⁴ so möchte ich damit zwei grundlegende Raumerfahrungen des Menschen bezeichnen: die eine dominiert die Gegenwart, die andere beeinflusst die Vergangenheit. Vorgreifend könnte man sagen, daß die Besonderheit des Raums im *Nachsommer* nicht nur die horizontalen Bewegungen der Figuren im Raum betrifft, die auch die menschliche Nähe und Distanz einschließen, was ein Blick auf die Kapitelüberschriften im Roman wie „Begegnung“, „Annäherung“, „Erweiterung“ usw. auch verdeutlicht, sondern auch ihre vertikalen, zeitlichen Verbindungen bei der Raumgestaltung einbezieht, die teils in die persönliche teils weit in die kollektive Vergangenheit zurückreichen.

Um diesen chronotopografischen Bezügen⁵ im Roman nachzugehen, scheint mir besonders interessant zu sein, die unterschiedlichen Verhältnisse und Haltungen der beiden männlichen Protagonisten Heinrich Drendorf und Gustav Risach zum Raum zu analysieren, die die personalen Entsprechungen der Beschaffenheit des Raums in diesem Roman in einer besonderen Art repräsentieren. Daß sich die Betrachtung dabei insbesondere auf den Asperhof, genannt Rosenhaus, konzentriert, begründet sich dadurch, daß dieser Hof eindeutig den Kern der gesamten Raumkonstruktion im Roman bildet,⁶ dessen herausragende Stellung Heinrich bei seiner ersten Begegnung mit diesem Haus auch gleich auffällt: Es liegt auf einem Hügel, von ihm strahlt „ein eigentümlicher Reiz“ aus. Während „ein großer Teil des Landes [...] im Schatten lag“, war es „noch hell beleuchtet“.⁷ Die große Ausführlichkeit bei der nachfolgenden Beschreibung, „die Lage des Hauses, seine Bauweise, die

³ Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman*. Studien zu Keller, Stifter und Fontane. München 1971, S. 199.

⁴ In Anknüpfung an Bollnow (s. Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*. Stuttgart 1963, S. 18ff.) möchte ich jedoch einen Unterschied machen zwischen Raumerleben und Raumleben. Bei der transitiven Form „Raumerleben“ siehe ich die Dominanz der Gegenwart, während bei der intransitiven Form „Raumleben“ die Art und Weise, wie man lebt, zum Vorschein kommt. Man denke dabei an Wendungen wie „einen heldenhaften Tod sterben“ oder „ein glückliches Leben leben“. Raum ist in dem Sinne kein Objekt, das man „lebt“, sondern die Art und Weise, wie man lebt. Dazu gehört vor allem auch, wie man den Raum, der einen umgibt, gestaltet. Genau in der Gestaltung der Raums wirkt, wie die Analyse noch zu zeigen hat, die Erinnerung nach.

⁵ Der Begriff „Chronotopos“ stammt von Michail M. Bachtin und drückt den untrennbaren „Zusammenhang von Zeit und Raum“, wobei „die Zeit als vierte Dimension des Raums“ verstanden wird - s. Michail M. Bachtin, *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a.M. 2008, S. 7.

⁶ Auch wenn sich der Schwerpunkt am Ende des Romans allmählich zum Sternenhof, Wohnsitz von Mathilde und Natalie, hinleitet. Vgl. Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman* a.a.O., S. 200.

⁷ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*. München 2005, S. 40.

Eigenart der Rosenfülle, dazu Duft, Vielfalt und gepflegtes Aussehen der Blüten, dazu der wohlgeordnete Standplatz, seine Abgrenzung durch eine Hecke zu den Feldern hin, das eiserne Gitter und andere Details“,⁸ macht die zentrale Stellung des Rosenhauses im Roman noch deutlicher.

Für unseren Zusammenhang ist jedoch noch wichtiger, welche Bedeutung das Rosenhaus den beiden Protagonisten, also dem jungen Heinrich und dem alten Risach, zukommt. Wenn ich hier von zwei unterschiedlichen Verhältnissen zum Raum der beiden Personen spreche, so meine ich, daß sich der jüngere durch den Raum bildet, indem er ihn erlebt, während der ältere das Haus zu einem idealen Reich des menschlichen Lebens gestaltet. Indem er Heinrich sein Haus zeigt und ihn damit auch auswählt,⁹ erzieht er ihn, so daß dieser schließlich zu einem ebenbürtigen Gleichgesinnten und gar seinem Nachfolger heranwächst.

Es gilt zunächst festzuhalten, daß Heinrich Drendorf, als er, aus Angst vor einem Gewitter, in dem Rosenhaus Zuflucht finden will, bereits durch seine geographische Studie eine bestimmte Sicherheit erlangt hat, sich in der freien Landschaft zurechtzufinden. Auch wenn seine Vorhersage, daß am Himmel ein Gewitter aufziehe, sich schließlich als eine Fehlprognose erwies, besitzt er jedoch als „beinahe eine Art Naturforscher“,¹⁰ wie er sich bezeichnet, eine bemerkenswert gute Orientierungsfähigkeit. Als er gemeinsam mit dem Hausherrn Risach, nachdem ihn dieser in sein Haus aufgenommen hat, zu einem Kirschbaum am Ende des Gartens geht, dem höchsten Punkt der Gegend und mit einem freien Blick „nach allen Richtungen des Himmels“¹¹, orientiert er sich mit Hilfe der Himmelsrichtungen:

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

An seinem Ende sah ich die weiße mitternächtliche Mauer des Hauses [...] Weiter hin gegen Mittag war das Land und das Gebirge kaum zu erkennen wegen des blauen Wolkenschattens und des blauen Wolkenduftes. Gegen Morgen stand der weiße Turm von Rohrberg, und gegen Abend war Getreide an Getreide[...]¹²

⁸ Bruno Hillebrand, Mensch und Raum im Roman a.a.O., S. 214.

⁹ Das Ausgewähltsein erkennt durchaus auch Heinrich selbst. An einer Stelle des Romans heisst es: „Auch zwei fremde Reisende waren in das Rosenhaus gekommen [...] Sie hatten den Garten die Felder und den Meierhof besehen. In seine Zimmer und in die Schreinerei hatte sie mein Gastfreund nicht geführt, woraus ich die mir angenehme Bemerkung zog, daß er mir bei meiner ersten Ankunft in seinem Haus eine Bevorzugung gab, die nicht jedem zu Teil wurde, daß ich also eine Art Zuneigung bei ihm gefunden haben mußte.“ Ebenda, S. 253.

¹⁰ Ebenda, S. 44.

¹¹ Ebenda, S. 55.

¹² Ebenda, S. 59f.

Diese Orientierungsfähigkeit im Freien scheint der alte Risach nicht nur zu erkennen, sondern auch didaktisch zu nutzen, indem er, als er den jungen Mann durch seinen Hof führt, nicht gleich mit dem Innern des Hauses beginnt, sondern ihn stattdessen zunächst in die Umgebung des Hauses führt - was auf den ersten Blick verwunderlich anmutet. Denn die Schwierigkeit, die der Ich-Erzähler mit dem Innenraum hat, als er am nächsten Tag die Zimmer im Haus besichtigt, ist offensichtlich. Statt den Raum zu überblicken, haftet sein Auge nur an Einzelheiten:

In dem Saal war kein Bild kein Stuhl, kein Geräte, nur in den drei Wänden war jedesmal eine Tür aus schönem Holz eingelegt, und in der vierten Wand befanden sich drei Fenster, durch welche der Saal bei Tag beleuchtet wurde. Zwei davon standen offen, und zu dem Glanze des Marmors war der Saal auch mit Rosenduft erfüllt.¹³

Die detailtreue Raumbeschreibung erinnert an den ekphrastischen Stil, den Peter Weiss viel später in seinem Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* verwenden sollte, der dadurch gekennzeichnet ist, daß der Zusammenhang zerfällt und die im Augenblick wahrgenommene Realität zu zersplittern droht.¹⁴ Aber so weit kommt es bei Stifter noch nicht, denn wie das Zitat oben zeigt, hilft der Geruchssinn mit, den nötigen Bezug zum Ganzen zu bewahren („...zu dem Glanze des Marmors war der Saal auch mit Rosenduft erfüllt“). Dennoch ist die drohende Gefahr der räumlichen Fragmentalisierung nicht zu übersehen. Diese überträgt sich sogar auch auf die Wahrnehmung des sich im Raum befindenden Menschenkörpers. So könnte es passieren, daß dem Ich-Erzähler „plötzlich“ auffällt, „was für schöne Zähne“ der alte Risach hat: „Sehr dicht, weiß, klein und mit einem feinen Schmelze überzogen, saßen sie in dem Munde, und kein einziger fehlte.“¹⁵ An einer anderen Stelle bemerkte er zuerst „eine schöne“ tätige Hand, die im Eckzimmer die Vögel füttert, ehe er diese Hand „für Natalie erkannte“.¹⁶

Es ist in diesem Fall die Funktionsbestimmung der unterschiedlichen Räume im Rosenhaus, die dem Neuankömmling dabei hilft, sich zurechtzufinden: ein Speisezimmer ist ein Raum, wo das tägliche Mahl eingenommen wird und ein Lesezimmer dient eben zum Lesen. Zudem wird ganz genau festgelegt, welche Plätze die Gegenstände im Raum einnehmen. Bei seiner Ankunft im Rosenhaus belehrt der Hausherr Heinrich gleich, wofür ein Vorgemach gebraucht wird und welche Ordnung in diesem Raum bewahrt werden sollte: Als der Jüngere das Buch, das er beim Ausruhen las, neben sich auf den Sitz legt und weggehen will, beobachtet er, wie der Hausherr das Buch nimmt und es zurück auf seinen Platz in dem Büchergestelle zu-

¹³ Ebenda, S. 75

¹⁴ Vgl. vor allem die Anfangsszene in Weiss' Roman. s. Peter Weiss, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Frankfurt a.M. 1964, S. 10ff.

¹⁵ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer* a.a.O., S. 186.

¹⁶ Ebenda, S. 229.

rücklegt. Dazu bemerkt er: „Es ist bei uns die Sitte, daß die Bücher, die auf dem Gestelle sind, damit jemand, der in dem Zimmer wartet, oder sich sonst aufhält, etwas lesen kann, nach dem Gebrauche wieder auf das Gestelle gelegt werden, damit das Zimmer die ihm zugehörige Gestalt behalte.“¹⁷ Die räumliche Ordnung übt auf diese Weise eine bestimmte Rasterfunktion aus und organisiert den Alltag. So wird oft nur festgestellt, wo man sich aufgehalten hat. Nähere Angaben, zu welchem Zweck man den Raum betreten hat, scheinen überflüssig zu sein und werden in der Tat auch nicht gemacht, wie Wolbrandt bemerkt:

Damit der Mensch nicht verwirrt werde, kommt jeder Beschäftigung der ihr eigene Raum zu und hat wiederum jeder Raum die ihm eigene Bestimmung; ihm können sich die Menschen vorbehaltlos einfügen und all ihr Tun und alle Gespräche dem Wesen des Raumes gemäß sein kann. Darum braucht Heinrich auch nur zu berichten: „In solchen Zeiten waren wir manches Mal im Lesezimmer“, damit ist alles Nötige über die Menschen und über die Art ihres Beisammenseins gesagt.¹⁸

Bemerkenswert ist es, daß der Ich-Erzähler die Orientierungsfunktion der räumlichen Ordnung auch auf die zwischenmenschlichen Beziehungen überträgt:

Am oberen Ende des Tisches stand ein etwas größerer Stuhl und vor ihm auf dem Tische ein Stoß von Tellern. Mein Gastfreund führte, da ein stummes Gebet verrichtet worden war, die Frau zu diesem Stuhle, den sie sofort einnahm. Links von ihr saß mein Gastfreund, rechts ich, neben meinem Gastfreunde Natalie und neben ihr Gustav. Mir fiel es auf, daß er die Frau als ersten Gast zu dem Platze mit den Tellern geführt hatte, den in meiner Eltern Hause meine Mutter einnahm und von dem aus sie vorlegte. Es mußte aber hier so eingeführt sein; denn wirklich begann die Frau sofort die Teller der Reihe nach mit Suppe zu füllen, die ein junges Aufwartemädchen an die Plätze trug.¹⁹

Daß in ihm bei diesem Anblick ein Gefühl der Behaglichkeit aufsteigt, hat wohl nicht nur damit zu tun, daß „nun etwas wie eine Familie in dieses Haus gekommen“²⁰ sei, was ihn an sein Elternhaus erinnert, sondern wahrscheinlich auch damit, daß er den Sinn der Sitzordnung im Raum zu verstehen glaubt. Dies betrifft vor allem die Bedeutung und zentrale Stellung von Mathilde im Rosenhaus. Und diese zeigt sich aber noch in einer anderen Szene:

¹⁷ Ebenda, S. 50.

¹⁸ Christine Wolbrandt, *Der Raum in der Dichtung Adalbert Stifters*. Zürich und Freiburg i. Br., S. 127.

¹⁹ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer* a.a.O., S. 214f.

²⁰ Ebenda, S. 215.

Die Frau setzte sich in den Sessel, legte die Hände in den Schoß und betrachtete die Rosen.

Wir standen um sie. Natalie stand zu ihrer Linken, neben dieser Gustav, mein Gastfreund stand hinter dem Stuhle und ich stellte mich, um nicht zu nahe an Natalie zu sein, an die rechte Seite und etwas weiter zurück.²¹

Hier wird eine bildhafte Gruppierung der Personen vorgenommen, deren Verhältnis zueinander räumlich präsentiert wird. Allerdings erfolgt diesmal keine Interpretation des Ich-Erzählers. Was folgt, ist lediglich ein banaler und trockener Satz: „Nachdem die Frau eine ziemliche Zeit gegessen war, stand sie schweigend auf, und wir verließen den Platz.“²² Der Ich-Erzähler registriert die Verhältnisse zwischen den Menschen durch ihre Position im Raum. Er ahnt auch deren Bedeutung und ordnet sich dementsprechend ein. Was ihm jedoch schwerfällt, ist, diese auszulegen und vor allem sie mit dem zu verbinden, was in den Menschen vorgeht. Das betrifft zunächst die Beziehung zwischen seinem Gastherrn und Mathilde und schließt auch sein eigenes Gefühl Natalie gegenüber ein. Denn obwohl er gleich eine Zuneigung für diese spürt, überwindet er fast bis zum Schluß nicht die Distanz zu ihr, die sich räumlich-zeitlich äußert, wie in der folgenden Beschreibung sichtbar wird: „Als Gustav aus unserem Wagen gesprungen war, als mein Gastfreund und ich denselben verlassen hatten, und ich die edle schlanke Gestalt Nataliens gegen die Marmortreppe hinzu gehen sah, blieb ich ein Weilchen stehen, und begab mich dann auch in meine Zimmer, wo ich bis zum Abendessen blieb.“²³ Neben dieser räumlichen sowie zeitlichen Verzögerung, wie das Zitat zeigt, reagieren die beiden jungen Leute, wenn sie sich unvorbereitet begegnen, mit einem heftigen „Erschrecken“²⁴.

Bei all dieser Besonderheit des Raumerlebens, die man bei dem Ich-Erzähler beobachtet, zeigt sich jedoch sein Verhältnis zum Raum, begleitet von Unsicherheit aus Mangel an Kenntnis und Erfahrung, immer als ein gegenwartsbezogenes. Während ihn die älteren, dazu gehören sowohl sein Lehrer Risach als auch sein Vater, im Einklang mit seinem Entwicklungsprozeß behandeln - sie sagen oder zeigen ihm beispielsweise nicht alles sofort, sondern warten ab, bis er dafür reif genug ist - dominiert bei ihm im wahrsten Sinne des Wortes die Sichtweise des *Augen-Blicks*, durch die er den Raum bei seinem Abschreiten visuell wahrnimmt. Das Raumerzählen geschieht daher immer in der Gegenwart. Vergangenheit taucht selten auf und spielt bei seinem „übersichtlichen Gang“²⁵, wie er sagt, auch kaum eine Rolle.

Im Gegensatz zu Heinrichs gegenwartsbezogenem Raumerleben beobachtet man bei dem alten Risach ein ganz anderes

²¹ Ebenda, S. 213.

²² Ebenda.

²³ Ebenda, S. 237.

²⁴ Vgl. Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman a.a.O.*, S. 211.

²⁵ Ebenda, S. 204.

Raum-und-Zeit-Verhältnis. Denn das Rosenhaus, in das er den Jüngeren einführt, ist keinesfalls nur ein Haus, das „mehr Bequemlichkeit als die Meierhöfe zu geben versprach“,²⁶ sondern ein „Mikrokosmos“²⁷ für sich, der nach bestimmten Weltverständnissen gebaut und „gelebt“ wird.

Über die Gestaltungsprinzipien des Raums im *Nachsommer* ist in der Forschung schon viel diskutiert worden.²⁸ Es ist jedoch auffällig, gerade aus der Raum-Zeit-Perspektive, daß die Erinnerung in der räumlichen Gestaltung des Rosenhauses eine entscheidende Rolle spielt. Denn wenn Heinrich am Anfang die Bedeutung der Rosen für den Asperhof nur dunkel ahnt, erfährt er später, daß sich dahinter ein Geheimnis des Hausbesitzers versteckt, und zwar eine Liebesgeschichte zwischen Risach und Mathilde, die sich einst in ihren jungen Jahren in Mathildes Elternhaus Heinbach abgespielt hat. Wenn Heinbach ein Haus voller Rosenblüten war, so ist jetzt der Asperhof, der „über und über mit Rosen bedeckt“²⁹ ist. Rosen werden in diesem Haus geliebt und verehrt. Man bemüht sich, die Rosen so rein und schön zu halten, daß kein „[...] verdorrtes oder durch Raupen zerfressenes oder durch ihr Spinnen verkrümmtes Blatt [...] zu erblicken“ war und selbst „[...] das bei Rosen so gerne sich einnistende Ungeziefer fehlte.“³⁰ Rosenbetrachtung wird kultiviert und ist im Zusammenhang mit Mathilde höchst ritualisiert. Man denke an die Szene mit der Gruppierung vor dem Haus. Außerdem wird erzählt, daß sie immer zur Blütezeit der Rosen zu Besuch kommt. Wenn sie sich im Rosenhaus aufhält, so dürfen in ihrer Umgebung auf keinen Fall blühende Rosen fehlen: „[...] auf den Blumentischen in ihren Zimmern standen stets die schönsten und frischesten des Gartens, auch wurde gerne auf dem Tische, an welchem wir speisten, eine Gruppe von Gartentöpfen mit ihren Blumen zusammengestellt.“³¹

Wenn die Rosen auf diese Weise zum Signifikanten für die Liebe zwischen Risach und Mathilde in ihren jungen Jahren wird, so veranlasst das Rosenhaus samt dem schönen Rosenzimmer, das der Hausherr immer für Mathilde bereit hält, jedoch keine lebendige Erinnerung mehr. Die einmal verpasste Liebe bedeutet dementsprechend auch kein Unglück. Als Mathilde einmal zu Risach sagt: „Wie diese Rosen abgeblüht sind, so ist unser Glück abgeblüht“, erwidert dieser: „Es ist nicht abgeblüht, es hat nur eine andere Gestalt“³². Die Gestalt, die er ihrer einstigen Liebe verleiht, ist eben eine räumliche. Mit dem Rosenhaus setzt Risach seiner verpassten Jugendliebe

²⁶ Ebenda, S. 40.

²⁷ Carola Salm: Reale und symbolische Ordnungen in Stifters „Nachsommer“. Frankfurt a.M. u.a. 1991, S. 43.

²⁸ Vgl. Christine Wolbrandt, Der Raum in der Dichtung Adalbert Stifters a.a.O.S. 132 und Carola Salm, Reale und symbolische Ordnungen in Stifters „Nachsommer“. Frankfurt a.M. u.a. 1991, S. 37ff.

²⁹ Adalbert Stifter: Der Nachsommer a.a.O., S. 40.

³⁰ Ebenda, S. 41.

³¹ Ebenda, S. 232.

³² Ebenda, S. 367.

ein Denkmal, das die Schönheit durch deren Verräumlichung nicht nur verkörpert, sondern sie auch höchst stilisiert. Das gilt in einer gesteigerten Form für das Rosenzimmer, in dem sich Mathilde bei ihrem Besuch im Rosenhaus immer aufhält :

Das Zimmerchen war sehr schön. Es war ganz in sanft rosenfarbener Seide ausgeschlagen, welche Zeichnungen in derselben nur etwas dunkleren Farbe hatte. An dieser schwach rosenroten Seide lief eine Polsterbank von lichtgrauer Seide hin, die mit mattgrünen Bändern gerändert war. Sessel von gleicher Art standen herum. Die Seide grau in Grau gezeichnet hob sich licht und lieblich von dem Rot der Wände ab, es machte fast einen Eindruck, wie wenn weiße Rosen neben roten sind. Die grünen Streifen erinnerten an das grüne Laubblatt der Rosen.³³

Bemerkenswert ist, daß in diesem Zimmer auf den ersten Blick, ebenso wie im Rosenhaus auch, keine Tür zu sehen ist. Erst nachdem der Gastfreund „mittels eines Drückers“ das Zimmer öffnet, merkt der Ich-Erzähler eine Tapetentür, „die sich den Blicken nicht gezeigt hatte“.³⁴ Ein gut geschützter Raum also, der nicht jedem zugänglich ist. Dennoch kann man nicht sagen, daß Risach, indem er Heinrich in diesen Raum einweihet, seine Erinnerung an die Vergangenheit weitergeben will. Denn es sollte noch lange dauern, bis er dem jungen Mann seine Liebesgeschichte in der Jugendzeit erzählt und somit die symbolische Bedeutung dieser Erinnerungsräume, also sowohl des Rosenhauses als auch des Rosenzimmers, offenbart. In dem Augenblick, in dem er den neuen Ankömmling durch das Rosenzimmer führt, gewahrt dieser offensichtlich nur die Schönheit und die Ruhe, für die die Gedächtnisinhalte, die im Rosenhaus und vor allem auch im Rosenzimmer präsentiert werden, stehen:

Mir war es ein anmutiger Eindruck, daß ich sah, wie liebend und wie hold dieses Zimmer für die alte Frau eingerichtet worden war. Es herrschte eine zusammenstimmende Ruhe in diesem Zimmer mit den sanften Farben Blaßrot, Weißgrau, Grün, Mattveilchenblau und Gold³⁵.

Genau dieses sollte der Jüngere lernen, nämlich verborgene Bedeutungsschichten des Raumes lesen zu können. Auf diese Weise wird die Erinnerung, die nicht in der jeweiligen Gegenwart aktualisiert wird, zu Chiffren. Indem die Erinnerung verräumlicht und damit ästhetisiert wird, kann das, wofür sie steht, verewigt und zum absoluten Lebensprinzip gesteigert werden.³⁶ Die

³³ Ebenda, S. 150.

³⁴ Ebenda, S. 150.

³⁵ Ebenda, S. 230.

³⁶ Das entspricht meiner Meinung nach offensichtlich auch der Beobachtung von Thomas Keller, daß nämlich bei den Rosen eine Verschiebung von der Metapher zur Me-

Erinnerung wird dadurch zwar bewahrt, sie wird aber auch in einem gewissen Sinn stillgelegt. Hier gelten die Worte, die Anne-Katrin Hillebrand für Friedhöfe und Museen in der Literatur gefunden hat, wohl auch für die Erinnerungsräume im *Nachsommer*: „Die Gedächtnisinhalte, die in einem solchen Raum präsentiert werden können, stellen eine Auswahl aus dem Gesamtbestand der Überlieferung dar.“³⁷ Verschwunden ist die Leidenschaft, bewahrt ist die Schönheit. Dabei erfüllt der Raum, der aus der Erinnerung an das Elternhaus von Mathilde mit seiner Rosenblüte erstanden ist, zweierlei Funktionen: Für das alte Paar Risach und Mathilde ist er geschaffen, „um ihr Alter in Würde zu verbringen, um der Muße ethisch wie ästhetisch einen Inhalt zu geben“³⁸; für das junge Paar Heinrich und Natalie wird er sodann in jeder Hinsicht zu einem echten Erbstück: Wenn Heinrichs Gang³⁹ durch das Rosenhaus ein Lernprozeß darstellt, so lernt er eben das, was überliefert wird: Liebe, Ruhe, Harmonie und nicht zuletzt Ordnung. Daß er durch die Heirat mit Natalie zum Erben des Hauses wird, ist nur folgerichtig.

Nicht nur die persönliche Erinnerung wird im *Nachsommer* verräumlicht und ästhetisiert, auch das kollektive Gedächtnis im Rosenhaus sucht man zu bewahren. Gemeint sind vor allem die Kunstwerke aus der Antike, die überall im Rosenhaus aufgestellt sind - abgesehen davon, daß das Rosenhaus über eine eigene Schreinerwerkstätte verfügt, wo alte Geräte oder andere Kunstwerke restauriert werden. Risach erklärt selbst, warum diesen alten Gegenständen in seinem Haus so große Bedeutung beigemessen wird: „Es haben sehr tief sinnige Menschen vor uns gelebt [...] man hat es nicht immer erkannt, und fängt erst jetzt an, es wieder ein wenig einzusehen.“⁴⁰ Er plädiert dafür, daß die Gegenwart von den alten Kunstwerken lernen soll:

Nicht bloß aus dem Großen, wenn wir das Große betrachteten, was unsere Voreltern gemacht haben und was die kunstsinnigsten vorchristlichen Völker gemacht haben, könnten wir lernen [...]; sondern wir könnten uns auch im Kleinen vervollkommen, die Überzüge unserer Zimmer könnten schöner sein, die gewöhnlichen Geräte, Krüge, Schalen, Lampen, Leuchter, Äxte würden schöner werden, selbst die

tonymie stattfindet. Denn während sie für Risach noch eine eindeutige symbolische Bedeutung hat, ist der Sinnzusammenhang zwischen der Rosenwand des Asperhofs und der Liebesgeschichte für Heinrich nicht unmittelbar erkenntlich. Vgl. Thomas Keller, *Die Schrift in Stiftern „Nachsommer“*. Buchstäblichkeit und Bildlichkeit des Romantextes. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie des Fachbereichs Germanistik der Freien Universität Berlin. Böhlau u. a. 1981, S.275ff.

³⁷ Anne-Katrin Hillebrand, *Erinnerung und Raum. Friedhöfe und Museen in der Literatur*. Würzburg 2001, S. 13.

³⁸ Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman a.a.O.*, S. 214.

³⁹ In dem Sinne, daß „Raum“ ohne „Bewegung“ nicht denkbar ist. s. Wolfgang Hallet, Birgit Neumann, *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 20.

⁴⁰ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer a.a.O.*, S. 94.

Zeichnungen auf den Stoffen zu Kleidern und endlich auch der Schmuck der Frauen in schönen Steinen [...]“⁴¹

Zweierlei ist an dem Zitat bemerkenswert: Zum einen ist es die Idealisierung der Antike, zum anderen die Poetisierung des Alltags. Wenn man jedoch nur davon ausgeht, daß Stifter mit seinem Roman ein Beispiel dafür gibt, dann greift die Interpretation des Raumlebens im *Nachsommer* wesentlich zu kurz. Denn Risach will viel mehr, als daß die Antike als höchste und vollkommene Form der Kunst Eingang in den Alltag findet. Er will, daß die „Flüchtigkeit der Erinnerung“⁴² an die Kunst aus der alten Zeit bewahrt werden sollte, denn:

Wenn die Kunst das größte irdische Heiligtum eines Volkes ist, wenn vergangene Kunst [...] das höchste Merkmal der Geschichte eines Volkes ist, weil darin sein ganzes Herz, sein Geist, seine Seele sich spiegelt wie in nichts Anderem [...] wenn allein durch die Kunst die Völker zu höherer irdischer Bildung gehen und ihr Sein und Wesen erheben: so muß uns ein solches Kunstmerkmal unserer Vergangenheit heilig sein ...⁴³

Unter allen alten Kunstwerken und Gegenständen im Rosenhaus hat jedoch einzig und allein die Marmorstatue einen herausragenden Stellenwert.

Der Ich-Erzähler notiert seine erste Begegnung mit der Marmorgestalt folgenderweise:

Wir befanden uns draußen in dem schönen Marmorgange, von dem eine gleiche Marmortreppe emporführte. Wir durften die Filzschuhe nicht anziehen, weil jetzt über den Gang und die Treppe ein Tuchstreifen lag, auf dem wir gingen. In der Mitte der Treppe, wo sie einen Absatz machte, gleichsam einen erweiterten Platz oder eine Stiegenhalle, stand eine Gestalt aus weißem Marmor auf einem Gestelle. Durch ein paar Blitze, die eben jetzt fielen und das Haupt und die Schultern der Marmorgestalt noch röter beschienen, als es unsere Kerzen konnten, ersah ich, daß der Platz und die Treppe von oben herab durch eine Glasbedeckung ihre Beleuchtung empfangen mußten.⁴⁴

Der Raumcharakter erinnert den Betrachter an einen Tempel und der Sockel, auf dem die Marmorstatue steht, wirkt fast wie an Altar; die Gestaltung des Raumes fordert zum Betrachten, das Licht spielt dabei eine besondere Rolle:

⁴¹ Ebenda, S. 99f.

⁴² Wolfgang Hallet, Brgit Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 185.

⁴³ A. Stifter: *Über den geschnitzten Hochaltar in der Kirche zu Kefermarkt*, in *A. Stifters Sämtliche Werke*, hrsg. Von G. Wilhelm, Reichenberg 1933, BD. 14. S. 281.

⁴⁴ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer* a.a.O., S.70.

Ich habe damals schon immer daran gedacht, daß auf die Treppe ein Bild von weißem Marmor wird gestellt werden, daß dann am besten das Licht von oben darauf herabfällt, und daß die umgebenden Wände so wie der Boden eine dunklere sanfte Farbe haben müssen. Das reine Weiß - in der lichten Dämmerung der Treppe erscheint es fast als ganz rein - steht sehr deutlich von der umgebenden tieferen Farbe ab.⁴⁵

Vor allem betrachtet man die Marmorstatue gern bei Gewitter:

Durch die hellen Fenster schaut der ganze südliche Himmel herein, und auch Teile des westlichen und des östlichen sind zu erblicken. Die ganze Kette der hiesigen Alpen kann am Rande des Gesichtskreises gesehen werden. Wenn nun ein Gewitter in jenem Raume entsteht - und am schönsten sind Gewitterwände oder Gewitterberge, wenn sie sich über fernhinziehende Gebirge lagern oder längs des Kammes derselben dahin gehen - so kann er dasselbe frei betrachten, und es breitet sich vor ihm aus. Zu dem Ernste der Wolkenwände gesellt sich der Ernst der Wände von Marmor, und daß in dem Saale gar keine Geräte sind, vermehrt noch die Einsamkeit und Größe. Wenn nun vollends schon eine schwache Abenddämmerung eingetreten ist, so zeigt die Oberfläche des Marmors den Widerschein der Blitze, und während wir so auf und nieder gingen, war einige Male der reine, kalte Marmor wie in eine Glut getaucht...⁴⁶

Damit wird ein Erinnerungsraum inszeniert, in dem es zu einem Wechsel- und Zusammenspiel zwischen der Dynamik der Natur (Donner, Blitz und Alpenlandschaft), den sich bewegenden Menschen („...während wir so auf und nieder gingen“) und der Marmorstatue, deren Schönheit weniger in seinen Teilen als vielmehr in seiner Ganzheit zum Ausdruck kommt.

Die Gewalt, die ein solches Kunstwerk auf die heutigen Menschen ausübt, ist für Stifter etwas Heiliges und Göttliches: „In allen jenen Werken, welche im Altertume und in den folgenden Zeiten von den Völkern als Kunstwerken anerkannt worden sind, ist ein gemeinschaftliches Merkmal, das Göttliche, das in ihnen liegt“.⁴⁷ Dieses Göttliche hat weniger mit dem Glauben zu tun, sondern mit dem „Werthafte(n)“.⁴⁸ Indem die Marmorstatue räumlich inszeniert wird, sollten das Vergessen und die Zerstörung der in der Kunst überlieferten Werte verhindert werden. Und der Mensch, der diesen Erinnerungsraum betritt und darin verweilt, nähert sich dem Göttlichen an und bildet sich, indem er das Göttliche verinnerlicht. Diesen Bil-

⁴⁵ Ebenda, S.337f.

⁴⁶ Ebenda, S. 336f.

⁴⁷ A. Stifter: Die Kunst und das Göttliche, in: Theorie des bürgerlichen Idealismus, hrsg. Von G. Plumpe, Stuttgart 1985, S. 151.

⁴⁸ Carola Salm: Reale und Symbolische Ordnungen in Stifters „Nachsommer“, a.a.O., S. 93.

dungsgang ist eben der junge Heinrich gegangen, unter der Anleitung Ri-
sachs.

Man kann also sagen, daß in den zwei grundlegenden Raumerfahrungen des Menschen, Raumerleben und Raumleben, im Roman *Der Nachsommer* eine Zeitdimension festzustellen ist, die eng mit der Erinnerung verflochten ist. Während auf der individuellen Ebene ein räumliches Denkmal für die Liebe errichtet wird, wird auf der kollektiven Ebene ein Erinnerungsraum für die Kunst geschaffen. In beiden Fällen geht es am Ende nur vordergründig um die Gegenstände - um Rosen und eine Marmorstatue nämlich -, tatsächlich aber geht es um die Prinzipien, um die Werte, nach denen der Mensch im Zusammensein und auch für sich leben soll. Was schließlich bewahrt werden sollte, sind demnach Liebe, Harmonie und Ruhe. Dafür sollte man den Raum, in dem man lebt, zu einem Kunstwerk gestalten. Allerdings ist eine solche heile, harmonische und schöne Welt auf der Erde nicht zu finden, außer in der Literatur. Das wissen die Leser. Und das wußte wohl auch der Autor des *Nachsommer*.