



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Antimelancholische Strategien.

Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*

Verfasserin

Marlene Teresa Kerbl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 30. April 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 353 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Deutsch

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Irmgard Egger

**„Wie diese Rosen abgeblüht sind,
so ist unser Glück abgeblüht.“**

**„Es ist nicht abgeblüht,
es hat nur eine andere Gestalt.“
(*Der Nachsommer*)**

Ich danke meiner Betreuerin Univ. Prof. Dr. Irmgard Egger für die wertvollen Impulse, die vielen Zusprüche und die großartige Unterstützung beim Verfassen meiner Diplomarbeit.

Ich danke meiner Familie und besonders meinen Eltern von Herzen für ihre Unterstützung, für die Ermutigungen und besonders für das große Interesse an meinem Studium.

Ich danke meinem Mann für seine Ruhe, Geduld und grenzenlose Liebe.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	7
1. Statue und Stillstand	9
2. Melancholie und ihre Kodierungen	13
2.1. Saturn - Planet der Melancholie	14
2.2. Melancholie als Krankheit.....	16
2.3. Historische Aspekte der Humoralpathologie.....	17
2.4. Bild und Text: Dürers <i>Melencolia</i>	19
2.5. Seelendiätetik.....	22
2.6. Adalbert Stifter und die Melancholie - Historischer Kontext.....	24
3. Melancholische Disposition und antimelancholische Strategien in Adalbert Stifters Roman <i>Der Nachsommer</i>	30
3.1. Ordnung in der Zeit	34
3.2. Bewahrungszwang oder die Angst vor Veränderung	41
3.3. Ordnung im Raum – Natur und Interieur	45
3.3.1. Musealer Charakter der Räume.....	50
3.3.2. Idealisierung der Natur.....	56
3.4. Objektivierung der Leidenschaft	67
3.5. Farben und Kleidungsstil	75
4. Saturnkinder im <i>Nachsommer</i>	82
Literaturverzeichnis	87
Primärliteratur	87
Sekundärliteratur.....	89
Abbildungsverzeichnis.....	91
Zusammenfassung	92
Lebenslauf	93

Siglenverzeichnis

NA I: Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Erster Band. In: Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 4, 1. Stuttgart, Berlin, Köln 1997.

NA II: Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Zweiter Band. In: Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 4, 2. Stuttgart, Berlin, Köln 1999.

NA III: Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Dritter Band. In: Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 4, 3. Stuttgart, Berlin, Köln 2000.

SM: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übersetzt v. Christa Buschendorf. Frankfurt am Main 1992.

Die Zitate werden im Folgenden nach diesen Ausgaben im Text mit Band- und Seitenzahl nachgewiesen. Die abweichende Orthographie Adalbert Stifters wird beibehalten.

Vorbemerkung

Adalbert Stifter entwirft im Roman *Der Nachsommer* eine Lebenswelt, die von antimelancholischen Strategien geprägt ist. Durch das Aufzeigen der melancholischen Kodierungen soll ein differenzierter Zugang zu Adalbert Stifters Text *Der Nachsommer* ermöglicht und dadurch neue Spannungsfelder eröffnet werden. Die Kodierungen der Melancholie dienen dabei als Spuren im Text. Diese sollen anhand des Verfahrens *close reading*, also der Arbeit mit dem Primärtext, dargestellt und eingehend erläutert werden. Das Forschungsinteresse liegt darin, die melancholischen Kodierungen im Text aufzugreifen und in den Kontext einer reichen kulturgeschichtlichen Tradition zu setzen. Dazu wird auf das Werk *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst* von dem Philosophen und Kulturwissenschaftler Raymond Klibansky und den Kunsthistorikern Erwin Panofsky und Fritz Saxl Bezug genommen. Im zweiten Kapitel wird dies in einem Überblick der Melancholie und ihren Kodierungen, der Melancholie als Krankheit und den historischen Aspekten der Humoralpathologie dargestellt. Darauf folgt eine Bildbesprechung der *Melencolia* Dürers, wobei in dieser künstlerischen Darstellung die melancholischen Kodierungen besonders anschaulich verarbeitet sind. Abschließend werden die *Seelendiätetik* nach Feuchtersleben und der historische Kontext der Entstehung des *Nachsommers* erläutert.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt in der Analyse der melancholischen Kodierungen im Text. Dazu zählt zum einen die Ordnung in der Zeit, die zum ritualisierenden Charakter des Textes beiträgt und zum anderen die Ordnung im Raum, die sich auf mehreren Ebenen erschließen lässt. Einerseits wird auf die Musealisierung der Innenräume sowie des Interieurs hingewiesen und andererseits die Idealisierung der Natur beziehungsweise der Gartenanlagen dargelegt. Besonders im Kapitel *Objektivierung der Leidenschaft* soll die tendenzielle Erstarrung der Figuren, die nicht aus ihren Ordnungsmustern ausbrechen können oder wollen, festgestellt werden. In der Auseinandersetzung mit den Farben und dem Kleidungsstil werden die zwanghaften Strukturen, die den melancholischen Kodierungen des Romans zugrunde liegen, untersucht. Die frappierenden Ähnlichkeiten der Figuren Stifters mit dem Wesen eines Melancholikers sollen im Kapitel *Saturnkinder im Nachsommer* aufgeworfen werden.

Die Ausgangsthese dieser Arbeit besagt, dass es sich bei den Hauptfiguren im *Nachsommer* um melancholisch disponierte Wesen handelt. Aus dem daraus resultierenden Erkenntnisinteresse bilden sich die Fragen, ob die melancholische Disposition anhand von Textnachweisen belegbar ist, inwieweit die melancholischen Kodierungen die Textstruktur bestimmen und welche Aspekte dabei von besonders großer Bedeutung sind. Dazu werden Zitate aus dem Primärtext herangezogen, um die daraus gebildeten Erkenntnisse darzustellen. Die Herausforderung liegt in der Bezugnahme auf den Melancholie-Diskurs, laut dem Diskursbegriff Foucaults, da dieser von komplexer und vor allem ambivalenter Natur ist. Das Ziel der Arbeit ist, die Kodierungen der Melancholie herauszufiltern und in einen literaturwissenschaftlichen Kontext zu setzen.

1. Statue und Stillstand

Das Haupt stand auf dem Nacken, als blühet es auf demselben. Dieser war ein wenig aber kaum merklich vorwärts gebogen, und auf ihm lag das eigenthümliche Licht, das nur der Marmor hat, und das das dicke Glas des Treppendaches hereinsendete.¹

Im *Nachsommer* rücken immer wieder Statuen in den Mittelpunkt der Handlung. Besonders zwei Marmorfiguren von weiblicher Gestalt nehmen dabei eine bedeutende Rolle ein. Eine dieser Statuen ist im Besitz des Freiherrn von Risach und steht im Asperhof auf der Marmortreppe, die zum Bilderzimmer führt. Die andere Marmorfigur befindet sich am Sternenhof, auf dem Mathilde mit ihren beiden Kindern Gustav und Natalie lebt, in einer Grotte innerhalb der Gartenanlage. Die Statuen im *Nachsommer* stehen für marmorne Schönheit, konservierte Kunst, erstarrte Weiblichkeit, Objekte der Betrachtung und Begierde, absoluten Stillstand. Beide Statuen haben einen zentralen Standort und zu beiden entwickelt Heinrich Drendorf eine besondere Beziehung. Die steinernen, leblosen Figuren bilden eine Projektionsfläche für Heinrichs Gefühlswelt. Das Erkennen der wahren Schönheit auf künstlerischer Ebene geschieht zeitgleich mit dem Wachsen seiner Liebe zu Natalie. Der Moment, als Heinrich während eines Gewitters am Weg ins Bilderzimmer die Statue betrachtet und deren Schönheit bewusst wahrnimmt, kann mitunter als Höhepunkt der Erzählung gesehen werden. Auch im Blickpunkt des Bildungsromans findet hier eine Schnittstelle statt. Die Marmorstatue bildet den Ort der Erkenntnis.

Ich blickte auf die Bildsäule und sie kam mir heute ganz anders vor. Die Mädchengestalt stand in so schöner Bildung, wie sie ein Künstler ersinnen, wie sie sich eine Einbildungskraft vorstellen, oder wie sie ein sehr tiefes Herz ahnen kann, auf dem niedern Sockel vor mir, welcher eher eine Stufe schien, auf die sie gestiegen war, um herumblicken zu können. Ich vermochte nun nicht weiter zu gehen, und richtete meine Augen auf die Gestalt. Sie schien mir von heidnischer Bildung zu sein. (NA II, 73)

Die Schönheit der Statue, deren Heinrich sich erst nach mehrmaliger Betrachtung bewusst wird, weckt das Interesse in ihm, mehr über die Herkunft der Figur zu erfahren. In Folge entsteht durch dieses erweiternde Ereignis ein neues

¹ Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Zweiter Band. In: Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 4, 2. Stuttgart, Berlin, Köln 1999. S. 73f. [Seitenverweise werden im Folgenden mit der Sigle NA II im laufenden Text in Klammern nachgestellt.]

Kunstverständnis Heinrichs. Sein Streben nach tieferer Erkenntnis drückt sich im folgenden Textzitat aus.

Seit ich die Marmorgestalt in dem Hause meines Gastfreundes so lieben gelernt hatte, und in die Bilder mich vertiefte, welche ich in dem Rosenhause getroffen hatte, [...] war alles anders als früher, ich suchte und haschte nach irgend einem Innern, nach irgend etwas, das weit außer dem Bereiche von Linien und Farben lag, das größer war als diese Dinge, und doch durch sie darzustellen sein mußte. (NA II, 167)

Die Marmorstatue, die zum Drehpunkt in der Entwicklung Heinrichs wird, hat eine lange Geschichte, denn Gustav von Risach hat sie ursprünglich als Gipsfigur in Italien erworben und zu sich auf den Asperhof transportieren lassen. Erst während der gründlichen Reinigung der Figur, offenbart sich Risach und seinem Helfer Eustach der kostbare Kern der Statue. Risach berichtet Heinrich von dem Reinigungsprozess der Statue.

Eines Tages kam Eustach zu mir herauf und sagte, er müsse mich auf einen sonderbaren Umstand aufmerksam machen. Er sei auf dem Schulterblatte mit dem feinen Messer auf einen Stoff gestoßen, der nicht das Taube des Gipses habe, sondern das Messer gleiten mache, und etwas wie die Ahnung eines Klanges merken lasse. Wenn die Sache nicht unwahrscheinlich wäre, würde er sagen, daß der Stoff Marmor sei. (NA II, 80)

Nach mehreren Untersuchungen der Gipshülle wird die Statue in einem aufwändigen Verfahren von der Gipsschicht befreit und daraufhin mit großer Bewunderung betrachtet. Der sichtbare Prozess der Reinigung und die Vollkommenheit des freigelegten Marmors schaffen ein Sinnbild für die tiefgehende Änderung im Leben Risachs. Er kehrt den Staatsämtern den Rücken zu, zieht sich zurück in die Natur, befreit sich also von allen äußeren Umständen und baut sich eine ideale Lebenswelt auf. Der reine Marmor der Statue gleicht den Lebenszielen Risachs: vollkommene Schönheit und Reinheit.

Da aller Gips beseitigt war, wurde die Oberfläche welche doch durch die feinsten zurückgebliebenen Theile des Überzuges rauh war, durch weiche wollene Tücher solange geglättet, bis sich der glänzende Marmor zeigte, und durch Licht und Schatten die feinste und zartest empfundene Schwingung sichtbar wurde. Jetzt war die Gestalt noch viel schöner, als sie sich in Gips dargestellt hatte. (NA II 82)

Der äußere Ballast muss abgetragen werden, um die innere Schönheit entdecken zu können und den materiellen Wert zu erhöhen. Die Reduzierung seines Lebenswandels von staatstragenden Ämtern zur Bewirtschaftung eines Landguts, das lediglich die eigenen Bedürfnisse abdeckt, kann als Versuch betrachtet werden, alte Lasten abzugeben, um zu innerer Ruhe zu finden.

Heinrich ist fasziniert von den marmornen Figuren, die zentrale Plätze einnehmen. In der Betrachtung der Marmorstatuen am Asperhof sowie am Sternenhof sind vermehrt Parallelen zur Betrachtung Natalies zu erkennen. Die Erscheinungsformen der Marmorstatuen werden mit Natalies Aussehen verglichen und in Zusammenhang gestellt.

Die Stirne war rein, und es ist begreiflich, daß man nur aus Marmor so etwas machen kann. Ich habe nicht gewußt, daß eine menschliche Stirne so schön ist. Sie schien mir unschuldsvoll zu sein, und doch der Sitz von erhabenen Gedanken. Unter diesem Throne war die klare Wange ruhig und ernst, dann der Mund, so feingebildet, als sollte er verständige Worte sagen, oder schöne Lieder singen, und als sollte er doch so gütig sein. Das Ganze schloß das Kinn wie ein ruhiges Maß. (NA II, 74)

Im folgenden Textausschnitt wird Natalie, ein junges Mädchen, zu einer antiken Figur stilisiert und erreicht dadurch statuesken Charakter. Dies betont die tendenzielle Musealisierung im Roman und gleicht einer Objektivierung Natalies. In der Ästhetik der Betrachtung tritt die Leidenschaft zurück. Ihrer Erscheinung mangelt es an jeglicher jugendlicher Frische, Natalie wird von Heinrich zu einer steinernen, leblosen Figur stilisiert.

Ich sah lange auf die Gestalt, welche beim Sprechen bald die Augen zu uns aufschlug, bald sie wieder auf ihre Blumen nieder senkte. Daß ihr Haupt so antik erschien, wie der Vater mit einem altrömischen Beiworte von seinen Steinen sagte, mochte zum Theile auch daher kommen - wenigstens gewann ihre Erscheinung dadurch - daß es mit einem richtig gebildeten Halse aus einem ganz einfachen schmucklosen Kleide hervor sah. Keine überflüssige Zutat von Stoffen und keine Kette oder sonst ein Schmuck umgab den Hals - dieses macht nur die bloß anmuthigen Angesichter noch anmuthiger - sondern das Kleid mit einer nicht auffallenden Farbe und mit einem nicht auffallenden Schnitte schloß den reinen Hals, und ging an der übrigen Gestalt hernieder. (NA II, 196f.)

Die Ähnlichkeit zwischen der Beschreibung Natalies und der Marmorstatue ist offensichtlich. Heinrich ist fasziniert von Natalies Erscheinungsbild. Er betont die Einfachheit und Schmucklosigkeit ihrer Kleidung und erfreut sich daran. Dadurch verstärkt sich die Zurückhaltung in der beiderseitigen Annäherung. Natalie trägt keine Zierde, im Gegenteil, sie verzichtet auf jeglichen Schmuck und sonstige „überflüssige Zuthat“ (NA II, 197). Die Kleidung der Statue am Asperhof ähnelt ebenfalls dem Stil Natalies. Die Beschreibung der Kleidung bildet im Nachsommer einen deutlichen Bezug auf die Frauenfiguren. Sowohl Natalies als auch Mathildes Kleider werden oftmals genau betrachtet und detailliert dargestellt. Der Rückschluss auf Wesenszüge wie Bescheidenheit und die Reinheit dient zur Charakterisierung der Frauen.

Edle Schatten wie schöne Hauche hoben den sanften Glanz der Brust, und dann waren Gewänder bis an die Knöchel hinunter. [...] Das Kleid war eher eine schön, geschlungene Hülle als ein nach einem gebräuchlichen Schnitte verfertigtes. Es erzählte von der reinen geschlossenen Gestalt, und war stofflich so treu, daß man meinte, man könne es falten, und in einem Schrein verpacken. (NA II, 74)

Neben der Kleidung ist auch die Haltung von Bedeutung. Die eindeutig melancholische Pose des aufgestützten Kopfes wird von der Marmornymphe am Sternenhof und in einer bestimmten Situation auch von Natalie eingenommen. Die Pose steht für eine Dreiheit aus Trauer, Mattigkeit und Nachdenken und wird der Melancholie zugeordnet. Auch Dürer greift in seiner Darstellung der *Melencolia* auf dieses Motiv zurück.² Die Wirkung der Pose verstärkt sich dadurch, dass sich Natalie dabei in der Nymphengrotte befindet. Im nächsten Zitat folgt eine Beschreibung der Nymphengrotte und der in Marmor festgehaltenen Pose.

In der Mitte der Mauer war eine große Öffnung, oben mit einem Bogen begrenzt, gleichsam wie eine große Nische oder wie eine Tempelwölbung. Im Innern dieser Wölbung, die gleichfalls mit Eppich überzogen war, ruhte eine Gestalt von schneeweißem Marmor - ich habe nie ein so schimmerndes und fast durchsichtiges Weiß des Marmors gesehen, das noch besonders merkwürdig wurde durch das umgebende Grün. Die Gestalt war die eines Mädchens, aber weit über die gewöhnliche Lebensgröße, was aber in der Epheuwand und neben den großen Eichen nicht auffiel. Sie stützte das Haupt mit der einen Hand, den anderen Arm hatte sie um ein Gefäß geschlungen, aus welchem Wasser in ein vor ihr befindliches Becken rann.³

Die Anziehungskraft der Nymphengestalt auf Heinrich kann als Hinweis auf seine wachsende Zuneigung zu Natalie betrachtet werden.

Als ich schon nahe an der Grotte war, und schief in dieselbe blicken konnte, sah ich, daß Natalie auf dem Marmorbänklein saß, welches sich seitwärts von der Nymphengestalt befand. Sie saß an dem innersten Ende des Bänkleins. Ihr blaßgraues Seidenkleid schimmerte aus der dunklen Höhlung heraus. Einen Arm ließ sie an ihrer Gestalt ruhen, den andern hatte sie auf die Lehne des Bänkleins gestützt, und barg die Stirn in ihrer Hand. (NA II 223)

² Vgl.: Raymond Klibansky; Erwin Panofsky u. Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übersetzt v. Christa Buschendorf. Frankfurt am Main 1992. S. 409-412.

[Seitenverweise werden im Folgenden mit der Sigle SM im laufenden Text in Klammern nachgestellt.]

³ Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Erster Band. In: Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 4, 1. Stuttgart, Berlin, Köln 1997, S. 302f. [Seitenverweise werden im Folgenden mit der Sigle NA I im laufenden Text in Klammern nachgestellt.]

Das zunächst zufällige Aufeinandertreffen erfolgt wortlos und ohne weitere Annäherung. Die Nymphengrotte wird dennoch zum Ort der Begegnung und im weiteren Verlauf des Romans zum Ort des Bekenntnisses. Beide Marmorstatuen sind für Heinrich bezeichnend für seine Gedanken- und Gefühlswelt.

Wie war die Gestalt auf der Treppe erhaben edel und rein gegen die Nimphe in der Grotte des Gartens im Sternenhofe, die mir in der letzten Zeit so lieb geworden war.⁴

Die Befassung mit den Marmorstatuen im *Nachsommer* verweist auf die Schwerpunkte dieser Arbeit. Die Unterdrückung der melancholischen Disposition Risachs gelingt lediglich durch die Aneignung zwanghafter Maßnahmen. Dies soll anhand einer Untersuchung verschiedener antimelancholischer Strategien dargestellt und erläutert werden. Heinrich hat bereits als junger Erwachsener ein so stark reguliertes Wesen, dass sich seine Gefühle zu Natalie nur durch die Projektion auf leblose Gegenstände entwickeln können. Die Faszination Heinrichs und auch Risachs für Steine, Marmorfiguren und Kunstgegenstände zeugt von der Erstarrung der Figuren und hat eine sinnkonstituierende Funktion im Roman.

2. Melancholie und ihre Kodierungen

Das Wort Melancholie setzt sich zusammen aus den griechischen Wörtern *mélas* für „schwarz“ und *cholé* für „Galle“ und bedeutet Schwarzgalligkeit. Die Melancholie ist eines der vier Temperamente, die jeweils von einem Körpersaft bestimmt werden. In der Antike ging man von den vier Körpersäften schwarze und gelbe Galle, Blut und Phlegma aus. Die schwarze Galle wird der Melancholie zugeschrieben, die gelbe Galle dem Choleriker, das Blut dem Sanguiniker und der Schleim dem Phlegmatiker.⁵ Die Humoralpathologie arbeitet dabei mit Begriffspaaren. Die binären Oppositionen ›heiß-kalt‹ und ›feucht-trocken‹ bilden semantische Bausteine für die Zuschreibung des jeweiligen Temperaments. Melancholie basiert auf Kälte und Trockenheit und entsteht aus der Körperflüssigkeit der schwarzen Galle, lateinisch „atra bilis“ (*atra* für „schwarz“,

⁴ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*. Eine Erzählung. Dritter Band. In: Adalbert Stifter: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 4, 3. Stuttgart, Berlin, Köln 2000, S. 51f. [Seitenverweise werden im Folgenden mit der Sigle NA III im laufenden Text in Klammern nachgestellt.]

⁵ Vgl.: Friedrich Jaeger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*. Manufaktur-Naturgeschichte. Stuttgart 2008, S. 318.

bilis für „Galle“), und hat laut der antiken Vier-Säfte-Lehre folgende Grundzüge: „Melancholie ahmt die Erde nach, nimmt im Herbst zu und ist im Mannesalter vorherrschend.“ (SM 39)

Die Körpersäfte werden in Verbindung mit den vier Elementen Erde, Luft, Feuer und Wasser gebracht und ergeben in Zusammenhang mit den Jahreszeiten und Gestirnen die „Ausbildung der physischen Konstitution, der Charakter-Eigenschaften und der geistigen Fähigkeiten jedes Individuums“⁶. Das Wesen eines Melancholikers, der dem Element Erde zugeschrieben ist, wird als „kulinarisch, trübsinnig, introvertiert, habgierig und geizig“⁷ beschrieben und andererseits werden ihm folgende Fähigkeiten zugesprochen: „große intellektuelle Fähigkeiten, schöpferische Kreativität und die Fähigkeit zum philosophischen Denken“⁸. Bereits aus dieser frühen Beschreibung von Melancholie nach der antiken Vorstellung der Säftelehre wird die Ambivalenz des Begriffs deutlich.

2.1. Saturn - Planet der Melancholie

Das Verhältnis von Saturn und Melancholie (SM 201) durchlief eine kontroversielle Entwicklung ausgehend von der Antike über die arabische Astrologie bis hin zu einer grundlegenden Veränderung im Mittelalter und einer neuerlichen Auseinandersetzung in der Renaissance. Einflüsse aus Medizin, Astronomie, Astrologie, Theologie und Philosophie ergeben einen spannungsreichen Melancholie-Diskurs. Dem Konzept der Melancholie wird der arabischen Astrologie zufolge der Planet Saturn zugeschrieben, der vorwiegend negative Eigenschaften und Leiden hervorrufen soll. (Vgl. SM 203) „Was Saturn betrifft, so ist seine Natur kalt, trocken, bitter, schwarz, dunkel, heftig, rau.“ (SM 207) In der wissenschaftlichen Debatte steht dabei nicht nur der Planet Saturn im Raum, sondern auch der Einfluss der antiken Mythologie der Götter und in diesem Zusammenhang besonders der des Saturnus. Die Ambivalenz der Wesenszüge, die in der Auseinandersetzung mit dem Planeten Saturn und dessen Wirkung hervortritt, hängt sehr stark mit der Vereinigung der Gottheit Saturnus mit Kronos, einer „Zeitgottheit“ (SM 211), zusammen. Dieser wird auch „Gott der Gegensätze“ (SM 211) genannt. Bereits in der Antike wird Kronos als überaus

⁶ Jaeger: Enzyklopädie der Neuzeit. 2008, S. 318.

⁷ Jaeger: Enzyklopädie der Neuzeit. 2008, S. 318.

⁸ Jaeger: Enzyklopädie der Neuzeit. 2008, S. 318.

ambivalent wahrgenommen und zeichnet sich durch „eine ausgeprägte innere Gegensätzlichkeit“ (SM 211) aus. In der Astrologie der frühen Antike wird der Planet Saturn im Gegensatz zu den Planeten Jupiter und Venus, die als positiv gelten und Merkur, der als neutral eingeordnet wird, gemeinsam mit dem Planeten Mars als böse eingestuft. (Vgl. SM 220) Diese Zuweisung rückt das „komplizierte Wesen Saturns“ in ein „ausgesprochen finsternes und unheilndrohendes Licht“ (SM 220) und verdeutlicht die überwiegende Negativität der Saturnvorstellung. Eine sehr wichtige Sichtweise auf den Saturn und dessen Bedeutung in der Literatur der Antike ist im Neuplatonismus begründet. Hier findet eine „positive Interpretation der Gesteinswirkungen“ (SM 237) statt, die besonders dem Planeten Saturn zugutekommt. Neben Schwermut, Dunkelheit und weiteren Negativattributen wird Saturn erstmals mit der „Kraft der Intelligenz und der Kontemplation“ (SM 245) in Verbindung gebracht.

Diese Glorifizierung Saturns nicht als eines Vertreters irdischer Macht und irdischen Reichtums, sondern als eines Vertreters reinster und höchster Denkeenergie konnte sich auf Platon selbst berufen, der, wie er den Wahnsinn zum ›heiligen Wahn‹ [...] umgedeutet hatte, so auch zur Autorität für den Saturn verliehenen neuen Adel wurde. (SM 238)

Durch den Zugang der Neuplatoniker findet eine Aufwertung des Saturns und seiner Wirkung statt. Die negativen Attribute bleiben zwar bestehen, werden jedoch durch positive Zuweisungen ergänzt. Somit ergibt sich das ambivalente „Schicksal des unter Saturn geborenen Menschen“ (SM 245).

Die prägnante Antithese »Stumpfsinn, Trauer, Betrug versus vernünftiges oder gar erleuchtetes Denken« ist auch in der Folgezeit bestimmend geblieben. Allerdings sollte das starre ›entweder-oder‹ bald zu einem ›sowohl-als-auch‹ abgemildert werden. Derselbe Saturn, dem die Lethargischen und Gemeinen angehören, wird zugleich als der Planet der hohen Kontemplation verehrt, der das Gestirn der Einsiedler und Philosophen ist. (SM 244-245)

Das Aufbrechen der Zuweisungen von Eigenschaften ist bis heute bestimmend für die Rezeption der Melancholie und gibt dieser ihren besonderen Reiz, denn dadurch eröffnet sich ein breites Feld an Möglichkeiten der Verarbeitung melancholischer Kodierungen in der Literatur.

2.2. Melancholie als Krankheit

Wenn Melancholie mit Anfällen des Wahnsinns gleichgesetzt wird, dann handelt es sich dabei um eine Einordnung der Melancholie als Krankheit. (Vgl. SM 95) Diese Krankheit folgt aus Sicht der medizinischen Säftelehre einem Überschuss an schwarzer, verbrannter Galle.⁹ Der Zustand der Eukrasie wird dann erreicht, wenn alle Säfte im Einklang sind. Stehen diese jedoch in einem Ungleichgewicht, so liegt eine Dyskrasie vor, die in Folge als krankhaft bezeichnet wird. Melancholie wird somit nicht bloß als Temperament betrachtet, sondern im Zusammenhang mit der Säftelehre als krankhafter Zustand. Zur Heilung der Melancholie werden verschiedene Methoden der Diätetik, wie „[...] Spaziergänge, [...] ausgewogene Ernährung und Lebensweise, Gabe von Brech- und Abführmitteln, [...]“¹⁰, empfohlen. Der Überschuss der schwarzen Galle soll durch eine förderliche Lebensführung und guten Umgang ausgeglichen werden. Robert Burton weist in *Anatomy of Melancholy*¹¹ darauf hin, „dass das melancholische Leiden mit Todes-Furcht und einer gewissen Paranoia [...] sowie insbesondere dem Gefühl »verlorener Liebe« zusammenhänge.“¹² Diese Symptomatik wird in der Analyse des *Nachsommers* eine gewichtige Rolle spielen. Die Symptome werden durch das Temperament ausgelöst, das den betroffenen Menschen beherrscht. Aus der krankhaften Melancholie wird durch die "Hoffnung auf Inspiration" eine „attraktive und bewundernswerte Krankheit“, die mit dem Begriff des Genies assoziiert wird.¹³

Die melancholische Schwermut lässt sich nur verstehen, wenn man die fiebrige Erregung der Manie kennt, den Größenwahn und die Tollheit. Die Schwermut speist sich aus dem Wissen einer Wollust, die sich mit Platons göttlichem Wahnsinn identifizieren lässt.¹⁴

Bereits seit der griechischen Antike gilt die schwarze Galle als Auslöserin des Wahnsinns, welchem wiederum der Einfluss des Planeten Saturn zugewiesen wird. Wahnsinn und Melancholie bilden somit eine untrennbare Einheit. Die Krankhaftigkeit des Wahns besteht darin, in diesem Zustand nicht zu erkennen, ob

⁹ Vgl.: Jaeger: Enzyklopädie der Neuzeit. 2008, S. 318.

¹⁰ Vgl.: Jaeger: Enzyklopädie der Neuzeit. 2008, S. 318.

¹¹ Robert Burton: Die Anatomie der Melancholie: ihr Wesen und Wirken, ihre Herkunft und Heilung philosophisch, medizinisch, historisch offengelegt und seziert. Ausgew. u. übertr. v. Werner v. Koppenfels. 3. unv. Aufl. 2001.

¹² Jaeger: Enzyklopädie der Neuzeit. 2008, S. 317.

¹³ Vgl.: Jaeger: Enzyklopädie der Neuzeit. 2008, S. 317f.

¹⁴ Edgar J. Forster: Unmännliche Männlichkeit. Melancholie ›Geschlecht‹. Wien 1998, S. 85.

es sich bei eigenen Gedanken lediglich um eine Meinung oder aber um die Wahrheit handelt.¹⁵ Dies führe dazu, von fixen Ideen beherrscht zu werden und in Grübelei zu verfallen. Somit wird erneut die Verbindung der Auswirkungen des Wahnsinns zu den Symptomen der Melancholie hergestellt.

2.3. Historische Aspekte der Humoralpathologie

Der Kontext für die Auseinandersetzung mit Melancholie erstreckt sich im Rahmen dieser Arbeit ausgehend von der Humoralpathologie in der Antike, über das Mittelalter, die theologische, astrologische und astronomische Bezugnahme verschiedener Wissenschaften bis hin zur Frühen Neuzeit. In einem kurzen Überblick sollen die zentralen Aspekte dieser Entwicklungsgeschichte dargestellt und deren Wirkung auf die heutige Sicht untersucht werden.

In der Antike gilt die schwarze Galle als böse Entartung der gelben Galle oder auch des Blutes und ist ein wichtiger Bestandteil der Humoralpathologie. (Vgl. SM 53) Die Unterscheidung zwischen „pathologischem Zustand und charaktermäßiger Veranlagung, kurz zwischen Krankheit und Temperament“ (SM 53) ist konstituierend für die Wahrnehmung der Melancholie in der Gesellschaft sowie deren Bedeutung in Kunst und Literatur. Somit wird bereits in der Antike der Grundstein für die besondere Beachtung der Melancholie in der Temperamentenlehre gelegt. Die Einflüsse der „Wahnvorstellung der großen Tragödie und der Mania-Vorstellung der Platonischen Philosophie“ (SM 55) führten zu einem großen Wandel der Melancholievorstellung. Die Melancholie wird im Laufe des vierten Jahrhunderts v. Chr. zur „Krankheit der Heroen“ (SM 56). Der Reiz des melancholischen Temperaments liegt in der Gefährlichkeit und gleichzeitigen Außergewöhnlichkeit dieses Körpersaftes. Diese Sichtweise soll in der Renaissance erneut entdeckt werden, wurde jedoch im Zuge des Mittelalters in den Hintergrund gedrängt.

Die Melancholievorstellung des Abendlandes hängt im Mittelalter sehr stark vom christlichen Weltbild ab. Der Theologe Wilhelm von Auvergne nimmt die Erkenntnisse der aristotelischen Auffassung als Grundlage für seine christliche Moralphilosophie und bezeichnet Melancholie als Gnade. Der Geist eines Melancholikers wird laut Auvergne der „unmittelbaren Eingebung der göttlichen

¹⁵ Vgl.: Friedrich Jaeger (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Vater-Wirtschaftswachstum. Stuttgart 2008, S. 520.

Gnade“ geöffnet und im Falle besonderer Gnade zur „mystisch-prophetischen Schau“ erhoben. (Vgl. SM 133) Durch diese Umdeutung wird die aristotelische Sichtweise in eine mittelalterliche, theologische Darstellung verwandelt. Bei Chrysostomos hingegen zählen die Auswirkungen der krankhaften Melancholie als Prüfung. Ein Mensch, der an krankhafter Melancholie leidet, soll sich mit dem Gedanken trösten, von Gott zur Prüfung ausgewählt zu sein. Diese Vorstellung entfernt sich bereits stark von der Sicht der konstituierenden Humoralpathologie der Antike. Einen Schritt weiter geht die Vorstellung der Melancholie „als selbstverschuldetes Laster“ (SM 139). Die Sündhaftigkeit der „acedia“, der Trägheit des Herzens, sowie der „tristitia“, der Traurigkeit, rückt damit in den Mittelpunkt der Melancholievorstellung. (Vgl. SM 139) Die Symptome der krankhaften Melancholie entsprechen den äußeren Symptomen der Sünde. Dabei wird die Darstellung der Melancholie in Zusammenhang mit dem Sündenfall gestellt. (SM 139) Das Ungleichgewicht der Körpersäfte, das in der antiken Temperamentenlehre aus medizinischer Sicht betrachtet wurde, wird hier in einen theologischen Kontext gesetzt.

In der Frühen Neuzeit tritt die Melancholiekonzeption aus dem naturwissenschaftlichen, medizinischen und theologischen Kontext heraus und erfährt in der Literatur eine Bedeutungserweiterung. Erstmals wird im Gebrauch des Begriffes Melancholie nicht nur zwischen melancholischem Temperament und melancholischer Erkrankung unterschieden, sondern auch auf die Bedeutung der Melancholie als vorübergehendem Gemütszustand ausgeweitet. Robert Burton bezeichnet dies in seinem Werk *Anatomy of Melancholy* als „melancholische Stimmung“ (SM 319). Melancholie als Stimmung kann demnach auch auf „unbelebte Dinge“ (SM 323) übertragen werden. Diese Bedeutungserweiterung spielt besonders „in der Lyrik, in der epischen Dichtung sowie im Roman“ (SM 323) eine wesentliche Rolle. Melancholie als vorübergehende Stimmung verharmlost deren Wirkung, allerdings bleiben ihre furchterregenden Symptome auch in der Literatur erhalten. Die Melancholievorstellung wird aufgefächert und somit in der Literatur als „poetische Melancholie“ vielfältig einsetzbar. Die „Vorstellung von der Melancholie als Bedingung schöpferischen Tuns“ führte zu einer „geistigen Nobilitierung der Melancholie“, die wesentlich zur „Entstehung des modernen Geniebegriffs“ beiträgt. (Vgl. SM 351)

2.4. Bild und Text: Dürers *Melencolia*

Der Kupferstich von Albrecht Dürer mit dem Titel *Melencolia I* aus dem Jahr 1514 ist wohl eine der berühmtesten Abbildungen zum Konzept Melancholie.¹⁶ Die Vielzahl an Motiven und Symbolen, die ihren Ursprung in der jahrhundertlangen Auseinandersetzung der Wissenschaften mit Melancholie haben, faszinieren immer wieder von Neuem. In zahlreichen Publikationen, die sich mit dem Thema Melancholie beschäftigen, taucht dieses Bild als Grundlage sowie fruchtbare Ergänzung auf.



Abbildung 1

¹⁶ Vgl.: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Zu Ehren von Raymond Klibansky (1905-2005), dem großen Gelehrten und Erforscher der Geschichte der Melancholie. Berlin: Neue Nationalgalerie 2006, S. 90.

Dabei wird sehr häufig auf die Besprechung des Bildes im Werk *Saturn und Melancholie* von Panofsky, Saxl und Klibansky hingewiesen. Die folgenden Ausführungen werden sich daher auf deren Ergebnisse stützen. Von Dürer selbst gibt es nur einen Hinweis zur Deutung des Bildes, welche auf einer Inschrift zu einer Skizze zu lesen ist: „Schlüssel bedeutet Gewalt, Beutel bedeutet Reichthum.“ (SM 406) Diese Aussage zum Kupferstich gibt Sicherheit darüber, dass sich Dürers Kupferstich auf astrologische und humoraltheologische Überlieferungen der Antike sowie des Mittelalters stützt. Die Wesenszüge Habgier und Geiz werden sowohl den Saturnkindern als auch melancholischen Menschen zugeschrieben und werden durch die beiden Symbole Beutel und Schlüsselbund im Kupferstich dargestellt. (Vgl. SM 406) Der Schlüssel, dem Dürer Gewalt zuschreibt, führt zu Habgier. Der Beutel, der für Reichtum steht, impliziert Geiz. Die Negativität dieser Zuschreibungen deutet wiederum auf den unglücklichen Einfluss des Planeten Saturn hin. Die eindeutige Zuschreibung der beiden Symbole zum Wesen eines Melancholikers können dadurch in Frage gestellt werden, da bei genauer Betrachtung des Kupferstiches zu erkennen ist, dass der Geldbeutel und auch der Schlüsselbund nahezu achtlos vom Gürtel der sitzenden Figur herabhängen. Somit stellt sich zur Diskussion, ob Dürer die von ihm benannten Attributionen der Figur zuspricht oder diese im Gegenteil davon loslösen wollte.¹⁷ Damit würde das Bild bedeuten, dass der melancholische Zustand der Figur von solcher Intensität ist, dass völlige Passivität eintritt. Dies deutet wiederum auf den ambivalenten Charakter der Melancholie hin. Manische Aktivität steht im Gegensatz zu depressiver Passivität. Verschiedene Deutungen und die relativ offene Beschreibung Dürers lassen bis heute Raum für Vermutungen. Ein weiteres, eindeutig melancholisches Motiv ist der aufgestützte Kopf, das wiederum ambivalenten Charakter besitzt und für Trauer, Müdigkeit, aber auch schöpferisches Denken stehen kann. (SM 91)

Sie [die Ausdrucksgeste], ist [...] Ausdruck nicht nur der Klage [...] oder des Schmerzes [...], sondern auch des tiefen Schlags [...] des konzentrierten Nachdenkens des Staatenlenkers, der divinatorischen Kontemplation der Dichter, Philosophen, Evangelisten und Kirchenväter [...]. (SM 409f.)

Die Bedeutung des aufgestützten Kopfes reicht von einem verzweifelten Innehalten bis hin zu einem erleuchteten Zustand der Genialität. Der feste Blick der Figur in Dürers Kupferstich deutet darauf hin, dass sich diese in einem

¹⁷ Vgl.: Clair: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. 2006, S. 91.

Zustand des Nachdenkens befindet. Die Position des Verharrens wird durch geistige Aktivität ergänzt. Es bleibt jedoch offen, ob es sich um eine Form der geistigen Resignation handelt oder die „Nutzung der besonderen Begabung des Melancholikers zu den Wissenschaften und Künsten“¹⁸. Als BetrachterIn weiß man nicht genau, wohin der Blick gerichtet ist und in welchem Zusammenhang die Figur mit ihrer Umgebung steht. Panofsky und Saxl vertreten den negativen Aspekt der Melancholiedarstellung:

[...] und sehen dieses melancholische Genie bei Dürer am Ende seines Wissensstrebens angelangt, resigniert durch die Einsicht seiner geistigen Beschränktheit gegenüber dem Göttlichen und deshalb wieder in melancholische Verzweiflung und Dumpfheit zurückgefallen.¹⁹

Die Gleichzeitigkeit des Strebens nach göttlicher Erkenntnis und des Scheiterns daran werden durch die Darstellung eines rätselhaften, astrologischen Phänomens symbolisiert.

[...], und blickt unbestimmt nach links oben in den Himmelsbereich. [...] Kometen aber waren trotz der gerade in Nürnberg von Regiomontanus unternommenen Versuche für die Dürerzeit in ihrem Lauf noch nicht exakt berechenbar. Sie wurden deshalb als *stellas errantes*, als Irrsterne bezeichnet. Dürers Melancholiefigur meditiert also angesichts eines nach dem Stand damaliger Forschung für sie unlösbaren Problems. Sie ist an das Ende des damaligen menschlichen Wissens gelangt.²⁰

Zwei sehr wichtige Motive für die Melancholiedarstellung in Dürers Kupferstich sind die geschlossene Faust und das schwarze Antlitz der Figur. Die geschlossene Faust verdeutlicht die Zwanghaftigkeit, die auch dem Geiz zugrundeliegt. Außerdem wird durch die Faust das Symptom melancholischer Wahnideen dargestellt. (Vgl. SM 412f.) Ein weiteres Motiv, welches auf die Gefahr des Wahnsinns für Melancholie hindeutet, wird im folgenden Zitat beschrieben:

Als bedrohlicher Hinweis [...] muss auch die drachenartige Fledermaus bei Dürer aufgefasst werden. Als Ausdruck der Gemütsbeunruhigung und der ständig von Wahngebilden bedrohten Fantasie des Melancholikers begegnen Fledermäuse oder fledermausähnliche Vögel und Insekten [...] melancholisch Meditierenden.²¹

Das „Motiv des beschatteten Antlitzes, aus dem der Blick der Melencolia beinahe gespenstisch hervor bricht,“ enthält eine bedeutsame „traditionelle Herkunft“ (SM 413). Schon die Wortbedeutung „schwarz“, die im Begriff Melancholie steckt, deutet auf die Zuschreibung des Schwärzlichen zur Konstitution eines

¹⁸ Clair: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. 2006, S. 92.

¹⁹ Clair: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. 2006, S. 92.

²⁰ Clair: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. 2006, S. 92-93.

²¹ Clair: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. 2006, S. 99.

Melancholikers hin. Die Farbe Schwarz wird auch mit Erdfarben verbunden und ist eindeutig melancholisch kodiert. Dürer hat diese Kodierungen lediglich aus traditionellen Überlieferungen übernommen. (Vgl. SM 414) Die Besonderheit seiner Arbeit liegt darin, dass er das, „was dort als Merkmal des Temperaments oder gar als pathologisches Symptom beschrieben wurde, von einem Künstler wirksam zur Erzeugung eines Ausdrucks oder einer Stimmung eingesetzt werden konnte“ (SM 414).

Der Kupferstich weist ebenso zwei Motive auf, die antimelancholischer Natur sind. Zum einen den Kranz, der den Kopf der Frau zierte und als „antimelancholisches Gegenmittel gelten [muss], weil er aus den Blättern zweier Pflanzen zusammengesetzt ist, die beide wässriger Natur sind und daher der ernsthaften Trockenheit des melancholischen Temperaments entgegenwirken.“ Die Pflanzen als antimelancholisches Mittel haben auch im Nachsommer eine herausragende Rolle. (SM 458f.) Zum anderen bildet das „Quadrat der Zahl 4“ (SM 459), das sich an der Hauswand befindet, eine antimelancholische Figur. Dieses soll den „heilsamen Einfluß Jupiters bewirken“ (SM 459), welcher das positive Pendant zum Planeten Saturn bildet wird. Diese Gegenmittel schaffen Motive, die den Versuch eines Ausbruchs aus dem melancholischen Zustand verkörpern. Die Einarbeitung dieser Symbole im Kupferstich deutet darauf hin, dass Dürer eine „Tugendanforderung“²² an seine Figur stellt. Dürers Bild *Melencolia* ist voller Motive, deren Betrachtung auf die Ambivalenz der Melancholie hinweist. Insofern ist dieses Kunstwerk ein wichtiger Bestandteil der Melancholie-Rezeption und fordert dazu auf, den Begriff Melancholie immer wieder neu zu denken.

2.5. Seelendiätetik

Die Diätetik umfasst von der Antike bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein wesentlich weiteres Spektrum als die Ernährung und bezog sich auf alle Bereiche der Lebensführung, der Gestaltung der unmittelbaren Umwelt und des Seelenlebens. Dem Menschen soll dadurch zu einem gesunden, langen und glücklichen Leben verholfen werden.²³

²² Clair: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. 2006, S. 98.

²³ Vgl.: Irmgard Egger: Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen. München 2001, S. 49.

Ernst Freiherr von Feuchtersleben schreibt im Buch *Zur Diätetik der Seele* über die „Kunst sich zu beherrschen“ als wichtigste Fertigkeit im Leben eines Menschen.²⁴ Neben der Selbstbeherrschung wird die Bildung in den Fokus einer guten Lebensführung gerückt.

Es ist das höchste Thema das Seelendiätetik: die Gewalt der Bildung über die dunklen Kräfte der sinnlichen Natur zu erörtern, auszusprechen, was geistige Kultur zur Begründung der Gesundheit einzelner wie ganzer Gesamtheiten, ja der Menschheit im großen vermag.²⁵

Die Ordnung in der Lebensführung muss internalisiert werden, um wirken zu können. Dadurch soll die Gefahr von zu starken Affektlagen gebannt und eine gesunde Lebensführung garantiert werden. Ein zentraler Punkt der Argumentation Feuchterslebens ist die Kraft zur Selbstbeherrschung, die vor Krankheit und Unglück bewahren soll. Diese Strategie der Seelendiätetik bildet eine starke Grundlage der Figuren im *Nachsommer* und wird in der Auseinandersetzung mit dem Primärtext eine wichtige Rolle spielen.

Wären wir von Kindheit an gewohnt, unsere Umgebung zu einer freundlichen Ordnung zu gestalten so würde auch unser Inneres diese Ordnung durch eine harmonische Stimmung der Seele spiegeln. In einem aufgeräumten Zimmer ist auch die Seele aufgeräumt.²⁶

Dieser Textausschnitt betont die Bedeutung der Kindheit und der frühen Entwicklung von Gewohnheiten für eine erfolgreiche Lebensführung. Außerdem wird von der äußeren, räumlichen Ordnung auf die innere, seelische geschlossen. Daraus ergibt sich eine klare Vorgabe, wie die Gesundheit der Seele hergestellt und beibehalten werden kann. Besonders der Aspekt der räumlichen Ordnung spielt im *Nachsommer* eine herausragende Rolle. Auch die Ordnung in der Zeit ist ein wesentlicher Faktor der Beschreibungen und somit im Aufbau der Handlung. Die Ordnung zu internalisieren und zu erhalten bedarf einer genauen Lebens- und Tagesplanung und steht im Kontrast zu einer flexiblen Lebensführung, die Veränderung zulässt. Daraus resultiert eine Angst beziehungsweise Abwehr vor Veränderung und der Zwang den Lebensrhythmus mit aller Geistes- und Körperkraft zu bewahren. Dazu dienen unter anderem drei Aspekte, die Feuchtersleben als grundlegende Voraussetzung für ein gesundes und glückliches

²⁴ Vgl.: Ernst von Feuchtersleben: *Zur Diätetik der Seele* und andere Schriften, Hrsg. v. Renate Riemeck. Mit einem Aufsatz von Karl König. Stuttgart: 1980, S. 59.

²⁵ Feuchtersleben: *Diätetik der Seele*. 1980, S. 41.

²⁶ Feuchtersleben: *Diätetik der Seele*. 1980, S. 93.

Leben nennt: „Selbstüberwindung, Entsagung und Mäßigung“.²⁷ Die Kraft zur Selbstbeherrschung besteht aus mehreren Aspekten, die miteinander wirken und einander bedingen. Dies führt laut Feuchtersleben zu einem geglückten Leben, jedoch, objektiv betrachtet, sicher auch zu einem zwangreichen und stark regulierten Alltag. Ein weiterer, wichtiger Aspekt im *Nachsommer* ist die Notwendigkeit der Triebregulierung, die dem jungen Heinrich von Drendorf weitgehend gelingt, welcher damit zum Gegenentwurf zu Freiherr von Risach wird, dessen unglückliche Erfahrung mit der Liebe aus einer mangelhaften Triebregulierung resultierte. Risachs Fehler wird zum Ansporn für Heinrich von Drendorf. Wenn dieser auch sehr spät von der dunklen Vergangenheit seines Gastfreundes erfährt, so ist deren Konsequenz bereits während der gesamten Begegnung spürbar und erfahrbare. Risachs Lebensführung baut auf den Folgen seiner unglücklichen Jugenderfahrung auf und wird so zum Vorbild für Heinrich von Drendorf.

2.6. Adalbert Stifter und die Melancholie - Historischer Kontext

Der im österreichischen Biedermeier vorherrschende Zeitgeist begründet die melancholische Kodierung des Werks von Adalbert Stifter. *Der Nachsommer* ist eines seiner späteren Werke und erreicht in seinen Figuren und deren Entwicklung eine sehr hohe Stufe an Idealisierung. Diese Tendenz kann aber auch als Weltflucht bezeichnet werden und bildet die Grundstimmung des Textes. Die melancholische Disposition wird im Roman nicht offensichtlich, steckt jedoch tief in den Handlungsstrukturen sowie in den zwischenmenschlichen Beziehungen, die im Text beschrieben werden. Ulrich Greiner schreibt in seinem Aufsatz *Der Tod des Nachsommers* über die „Utopie des Nichthandelns“²⁸, und liest so Stifters Roman als resignierende Reaktion auf das revolutionäre gesellschaftspolitische Klima, das die Zeit der Entstehung des Textes umgibt. Seine Figuren werden an den Rand der Handlungsfähigkeit gestellt und bilden somit das Inventar der Utopie. Die Verwendung des Begriffs „Inventar“ zur Beschreibung der Romanfiguren soll auf deren fortschreitende Objektivierung durch die Erzählweise hindeuten. Ihre Handlung beschränkt sich im *Nachsommer*

²⁷ Vgl.: Feuchtersleben: Diätetik der Seele. 1980, S. 102.

²⁸ Ulrich Greiner: *Der Tod des Nachsommers*. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. München, Wien 1979, S. 12.

weitgehend auf kreisförmige Abläufe, die ein Ausbrechen aus der modellhaften Welt unmöglich machen.²⁹ Greiner schreibt dazu: „Der Stillstand, den Stifter literarisch formulierte, war politisch.“³⁰ Das österreichische Biedermeier ist geprägt durch die Ausweglosigkeit der Situation für österreichische Autoren hinsichtlich ihrer bürgerlichen und künstlerischen Freiheit. Greiner stellt fest: „Das Vaterland und zugleich die Revolution zu lieben, erwies sich immer mehr als unlösbarer Widerspruch.“³¹ Im *Nachsommer* lässt sich eine Schock-Reaktion auf die politische Situation zu Stifters Lebenszeit deutlich nachvollziehen. Die „extremistischen Tendenzen der Revolution“³² treiben Stifter als Autor und in weiterer Folge seine Figuren im Roman zum Rückzug aus der Gesellschaft und schließlich zum Stillstand. Seine Antwort auf das Chaos in der Gesellschaft ist die Forderung nach umfassender Bildung zur Reifung selbstbestimmter BürgerInnen, die laut Stifter erst nach Vollzug eines allgemeinen Bildungsprogrammes politische Verantwortung übernehmen können. Dazu stellen sich folgende Fragen: Kann Freiheit durch Bildung entstehen? Ist Bildung nur durch Ordnung möglich? Inwiefern dient der *Nachsommer* als Vorbild für ein gut funktionierendes Bildungsprogramm? Stifter vertritt in seinen Funktionen als Landesschulinspektor und Landeskonservator Oberösterreichs, aber auch als Schriftsteller, die Meinung, dass der Staat für die Bildung seiner Bürger sorgen müsse und fordert daher ein allgemeines Bildungsprogramm.³³ Die Idee von Bildung, die im *Nachsommer* entwickelt wird, basiert auf der Idee von Struktur, Ausdauer und Ordnung. Der Protagonist, Heinrich von Drendorf erfährt im Laufe der Romanhandlung ein umfassendes Bildungsprogramm vonseiten seiner Eltern und seines Gastfreundes Gustav von Risach. Das höchste Ziel dieser Bildung ist das Erkennen hoher Kunst und das Festhalten aller maßgebenden Komponenten. Heinrich gibt sich mit dem Angebot seines Gastfreundes zufrieden und folgt dessen Anweisungen gerne, jedoch bleibt er so sehr mit dem vorgegebenen Bildungsziel verbunden, dass keinerlei selbständige Meinungsentwicklung zu beobachten ist. Freiheit durch

²⁹ Vgl.: Greiner: Der Tod des Nachsommers. 1979, S. 12-14.

³⁰ Greiner: Der Tod des Nachsommers. 1979, 26.

³¹ Greiner: Der Tod des Nachsommers. 1979, 29-30.

³² Martin Sturm u. Johann Lachinger: Adalbert Stifter. Schrecklich schöne Welt. StifterHaus, Zentrum für Literatur und Sprache in Oberösterreich (Hg.). 3. Aufl. (Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts, Jahrgang 39, 1990, Folge 1/2). Linz 2005, S. 45.

³³ Vgl.: Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 44-45.

Bildung wird also ersetzt durch Akzeptanz des Gegebenen. Stifter stellt sich mit der Entwicklung einer beinahe reibungslosen Erziehungsgeschichte dem „Chaos kollektiver Leidenschaften“ entgegen.³⁴ Stifiers Text wirkt dadurch jedoch keineswegs verharmlosend, sondern setzt sich mit elementaren Krisen und den Gefahren für das Lebensglück der Figuren auseinander. Dies kann im *Nachsommer* nur durch das Einhalten von Ordnung erreicht werden. Die Ordnung bildet die Antwort auf das Chaos und soll diesem Einhalt gebieten.³⁵ In der Einhaltung der Ordnung wird die Natur als System stark hervorgehoben.

Stifiers Figuren sind der elementaren Natur nicht hilflos ausgeliefert. Das religiöse Ordnungsdenken, der Vernunftoptimismus der Aufklärung und das Vertrauen in die Kontrollfunktion kultureller Systeme ermöglichen Stifter eine positive Deutung des Phänomens Natur. Er hat in seinen Texten ihren ambivalenten Charakter nicht nur analytisch genau beschrieben, sondern entwirft auch Strategien, wie bedrohliche Aspekte der Natur rechtzeitig erkannt, umgangen, verhindert und bewältigt werden können.³⁶

Der Zugang zum „Vernunftoptimismus der Aufklärung“ resultiert unter anderem aus Stifiers Rezeption Goethes sowie anderen Autoren der Aufklärung und der Klassik, darunter Leibniz, Herder oder Wilhelm von Humboldt. Aus den Ideen dieser Dichter und Philosophen entwickelt Stifter sein Welt- und Menschenbild. Daraus erklärt sich auch der humanistische Grundton des *Nachsommers*.³⁷ Der ambivalente Charakter der Natur fungiert als Spiegelbild für den ambivalenten Charakter des Melancholikers, den es zu zähmen gilt. Die Natur als Ordnungssystem beschreibt Stifiers Weltbild im Kleinen. Es gilt, Bedrohliches zu unterdrücken, zu verhindern oder gar auszulöschen. Damit positioniert sich Stifter klar gegen die politische Revolution von 1848, die Gewalt und Unruhe hervorruft. Er präsentiert sich vielmehr als Unterstützer der inneren Wandlung und der Veränderungen in den sogenannten kleinen Dingen. Stifter schreibt gegen die revolutionäre Grundstimmung seiner Zeit. Die Zeichen der frühen Industrialisierung werden im *Nachsommer* nahezu gänzlich ausgelassen, einzig die „Betonung der Dingwelt“³⁸ lässt auf die „Warenfülle des kommenden

³⁴ Vgl.: Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 45.

³⁵ Vgl.: Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 65.

³⁶ Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 76.

³⁷ Vgl.: Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 113.

³⁸ Roman Sandgruber: Narretei und Industrie. Adalbert Stifter und die Dinge des Biedermeier. S. 85-94. In: Sanfte Sensationen: Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifiers. Hg. v. Johann Lachinger, Regina Pintar, Christian Schacherreiter und Martin Sturm. Linz 2005, S. 85.

Massenkonsums“³⁹ schließen. In der Vorrede zu jenen Erzählungen, die unter dem Titel *Bunte Steine*⁴⁰ 1853 erscheinen, nimmt Stifter Stellung zu Friedrich Hebbels Kritik an der Konzentration auf das Kleine sowie die Langatmigkeit der Texte und bespricht seinen Zugang zu den Verhältnissen in der Welt.⁴¹ Der Inhalt dieser Vorrede lässt sich mit dem Titel *Das sanfte Gesetz* zusammenfassen, welches sich aus „Elementen der josefinischen Aufklärung, dabei vor allem aus der Philosophie Bolzanos, aus Elementen eines klassizistisch-christlichen Humanismus und aus naturwissenschaftlichen Erkenntnissen seiner [Stifters, M.K.] Zeit zusammensetzt“⁴². Von den Vorgängen in der Natur schließt Stifter auf die inneren Vorgänge des Menschen und beruft sich dabei auf ein allgemeines Sittengesetz, welches unter anderem durch den Philosophen und Priester Bernard Bolzano entwickelt wurde. Dieses Gesetz der Sitte soll bei Einhaltung zur Glückseligkeit führen und das Wirken der Menschen beeinflussen.⁴³ Stifter verfasst im Jahr 1830 einen Brief an seinen Freund Mathias Greipl, in dem er schreibt, er fürchte sich davor: „[...] daß ich die Gränzen eines heiter ruhigen Lebens überschreiten, und in Extreme fallen könnte, welche die Harmonie in Wildheit, und Sitte in Unordnung herabstürzen [...]“⁴⁴ Stifter versucht in politischen, aber auch privaten Dimensionen Kontrolle zu bewahren und übertriebene Reaktionen zu vermeiden, denn darin sieht er eine Gefahr für die Gesellschaft und für den einzelnen Menschen. Stifter ist sich durch die ständige Beobachtung seiner Umwelt, aber auch durch die Erfahrungen seiner selbst der Komplexität des Menschen sehr wohl bewusst. Er konstruiert folglich, laut Enklaar, mit dem Konzept des sanften Gesetzes eine Möglichkeit, mit den Abgründen und Widersprüchlichkeiten des Menschen besser umgehen zu

³⁹ Sandgruber: *Narretei und Industrie*. 2005, S. 85.

⁴⁰ Adalbert Stifter: *Bunte Steine. Erzählungen*. Hg. v. Bergner Helmut. In: Adalbert Stifter: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 2. Stuttgart, Berlin, Köln 1982.

⁴¹ Vgl.: Alfred Doppler: *Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur in Stifters Erzählungen*. In: Enklaar u. Hester (Hg.): *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt*. Hg. v. Jattie Enklaar u. Hans Ester u. Mitarb. v. Evelyne Tax. Würzburg 2006, S. 13.

⁴² Alfred Doppler: *Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur*. 2006, S. 20-21.

⁴³ Vgl.: Alfred Doppler: *Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur*. 2006, S. 14.

⁴⁴ Kurt Gerhard Fischer (Hg.): *Adalbert Stifters Leben und Werk. In Briefen und Dokumenten*. Frankfurt am Main 1962, S. 73.

können.⁴⁵ In der Erzählung *Zuversicht*⁴⁶ formuliert Stifter die Abgründigkeit der Menschen mit diesen Worten:

„Wir Alle haben eine tigerartige Anlage, so wie wir eine himmlische haben, und wenn die tigerartige Anlage nicht geweckt wird, so meinen wir, sie sei gar nicht da, [...] weil wir nicht wissen, welche unbekannten Thiere durch die schreckliche Gewalt der Thatsachen in uns empor gerufen werden können“.⁴⁷

Das Bild des Künstlers Francisco de Goya y Lucientes zeigt auf eine sehr beeindruckende Weise die Unheimlichkeit dieser Anlage. Auch der Titel des Bildes ist sehr anschaulich: *Der Schlaf der Vernunft erzeugt Ungeheuer*⁴⁸. Die Figuren in Stifters Texten kämpfen mit diesen Ungeheuern. Obwohl diese besonders im *Nachsommer* kaum auf der Textoberfläche auftauchen, können sie in der Analyse der Textkodierungen aufgespürt werden. Die Anlage, die von Stifter als „tigerartig“⁴⁹ bezeichnet ist, wird im *Nachsommer* mit allen Mitteln der



Abbildung 2

Lebenskunst, der Vernunft und vor allem dem Drang zur Ordnung unterdrückt. Dies wird auf mehreren Ebenen deutlich sichtbar: in der Natur, in der Gestaltung der Räume und in den zwischenmenschlichen Beziehungen. Jedes Anzeichen von kämpferischen oder konfliktgeladenen Aspekten wird präventiv unterdrückt und kann sich so weder entfalten noch ausbreiten.

⁴⁵ Vgl.: Alfred Doppler: *Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur*. 2006, S. 17.

⁴⁶ Adalbert Stifter: *Erzählungen*. 1. Bd. Hg. v. Johannes John u. Sibylle Steindorff. In: Adalbert Stifter: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 3,1. Stuttgart u.a. 2002.

⁴⁷ Adalbert Stifter: *Erzählungen*. 1. Bd. 2002, S. 86.

⁴⁸ Vgl.: Clair: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. 2006, S. 314.

⁴⁹ Adalbert Stifter: *Erzählungen*. 1. Bd. 2002, S. 86.

Bewältigung des potentiell Zerstörerischen, positive Sinngebung und schöpferischer Lebensvollzug sind Zielvorstellungen des Stifterschen Denkens und Schaffens, er stellt sie als ethische Postulate den zivilisatorischen Auflösungserscheinungen seiner Zeit entgegen.⁵⁰

Diese Zielvorstellungen werden im *Nachsommer* teilweise erreicht und durchwegs stark gefördert. Stifter beschäftigt sich in seiner Arbeit mit Themen, die die Menschheit schon seit der Antike bewegen und beschäftigen. Die Veranlagung zur Melancholie ist lebensbestimmend und wird auf verschiedenen Ebenen sichtbar. In vielen Texten der Biedermeierzeit wird diese Veranlagung so gut wie möglich verdrängt und durch tugendhaftes Verhalten überdeckt. Durch den Rückzug in eine häusliche Umgebung werden die Ungeheuer am Auftauchen gehindert. Heinz Politzer spricht in seinen Ausführungen über *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*⁵¹ auch von der „Kontrolle des Leidenden“⁵², die das Schicksal abmildern soll und durch die Bildung von Neurosen zu einer Art Akkommodation führen soll. Solche zwanghaften Verhaltensweisen sollen ablenken von den schwerwiegenden Folgen einer melancholischen Disposition. Politzer verweist dabei auch auf den Vorgang des Schaffens, der zur Linderung dienen soll.⁵³

Adalbert Stifter, war 1856 zu Beginn der Entstehung des Romans *Der Nachsommer* 51 Jahre alt und befand sich in der unglücklichen Situation, gerade seines Amtes als Schulinspektor enthoben worden zu sein. Inwieweit diese Unordnung im Leben Stifters sowie seine Krankheitsleiden in die Fertigstellung des Textes 1857 hineinwirken, bleibt ungewiss. Winfried Georg Sebald untersucht in seinem Artikel *Die Beschreibung des Unglücks*⁵⁴ mögliche Konsequenzen in Stifters Werk. „Zu lange hatte er [Stifter, M.K.] schon versucht den Anschein der Selbstbeherrschtheit zu wahren.“⁵⁵ In der Analyse des *Nachsommers* stellt sich die Frage, ob auch Gustav von Risach, der Hausherr des Asperhofs, in dem Anschein der Selbstbeherrschtheit lebt, um sein Schicksal zu ertragen. Heinrich von Drendorf, das erzählende Ich, wird einerseits dazu erzogen und neigt andererseits

⁵⁰ Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 105.

⁵¹ Heinz Politzer: *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*. Mit einem Vorwort v. Reinhard Urbach. Wien, Darmstadt 1990.

⁵² Politzer: *Franz Grillparzer*. 1990, S. 23.

⁵³ Vgl.: Politzer: *Franz Grillparzer*. 1990, S. 23.

⁵⁴ W.G. Sebald: *Die Beschreibung des Unglücks*. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. 3. Aufl. Frankfurt a. Main 2003, S. 15-37.

⁵⁵ Sebald: *Die Beschreibung des Unglücks*. 2003, S. 21.

durch seine Wesensart zur Selbstbeherrschtheit, die seinen Lebensrhythmus bestimmt und keine emotionalen Ausbrüche erlaubt. Alfred Doppler schreibt dazu in dem Aufsatz *Das Sanfte Gesetz und die unsanfte Natur in Stifters Erzählungen*⁵⁶ über den Versuch im *Nachsommer*, die äußere und innere Natur des Menschen unter Programm des sanften Gesetzes zu stellen. Dazu stellt Doppler fest, dass im Roman ein Lebensmodell entwickelt wird, das immunisieren soll und den Menschen vor den Gefahren der ungezähmten Natur und vor der Unbeherrschtheit der Leidenschaft bewahren soll.⁵⁷ Wie dieser Versuch einer programmatischen Immunisierung gestaltet ist, soll im folgenden Kapitel analysiert und erläutert werden.

3. Melancholische Disposition und antimelancholische Strategien in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*

Im folgenden Abschnitt soll die melancholische Disposition im Text *Der Nachsommer* und die daraus resultierenden antimelancholischen Strategien ermittelt werden. Die Arbeit mit dem Text steht im weiteren Verlauf im Vordergrund, daher wird die Darstellung der verschiedenen Merkmale durch ausgewählte Zitate aus *Der Nachsommer* unterstützt. Das Wesen eines Melancholikers lässt sich nur schwer festmachen und doch gibt es Kodierungen, die als Anhaltspunkte dienen und folglich die Analyse der melancholischen Disposition ermöglichen.

Der Mensch verbirgt, solange wie möglich, lässt nicht zu, solange wie möglich, setzt seinen Zustand in Aktivität, Flucht, Leistung oder Exaltation um, so lange wie möglich.⁵⁸

Dieses Zitat verdeutlicht die Zwanghaftigkeit, von der das Wesen eines Melancholikers beherrscht ist. Die Handlungen entstehen aus einer Haltung der Kompensation, die versucht, die melancholische Disposition zu unterdrücken oder zumindest vor anderen zu verbergen. Dass es sich dabei um verschiedene Strategien handeln kann, wird bereits im vorliegenden Zitat deutlich. Ob Rückzug oder Vorpreschen, Ziel ist es, der melancholischen Disposition zu entkommen.

⁵⁶ Alfred Doppler: *Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur*. 2006, S. 19.

⁵⁷ Vgl.: Alfred Doppler: *Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur*. 2006, S. 19.

⁵⁸ Krolow, Karl: Melancholie. In: Engelhardt, Dietrich u.a.(Hg.): *Melancholie in Literatur und Kunst*. Hürtgenwald: Guido Pressler 1990, S. 10.

Dies führt schließlich zu einer von Zwang bestimmten und durch starre Muster geprägten Lebensführung.

Adalbert Stifter schafft in seinem Roman *Der Nachsommer* anstatt lebhafter Figuren eine Lebenswelt, die sich durch Ordnungszwang und Bewahrungslust konstituiert. Die Darstellung von Raum und Zeit wirkt auf die Figuren ein und trägt wesentlich zum geradezu musealen Charakter des Textes bei. Die Kodierungen der Melancholie existieren unter dem Deckmantel der Idylle, der Perfektion und Ordnung und werden gerade im Versuch ihrer Negation oder Auslöschung zu einer bestimmenden Zugkraft im Text. In diesen Aspekten spiegelt sich die Angst vor Veränderung wider, welche sich besonders in der Bewahrungslust manifestiert. Die Kodierungen der Melancholie lassen sich auf mehreren Ebenen des Romans beobachten. Zum einen handelt es sich dabei um die Ordnung in der Zeit, die sich beispielsweise im strengen Einhalten der Essenszeiten zeigt. Sebald nennt Stifters Erzählung einen „utopischen Entwurf“ und beschreibt den *Nachsommer* als weitgehend „harmonisiertes Modell“, welches „jenseits der Zeit, im Transzendenten angesiedelt“ ist.⁵⁹ Die Utopie wird durch feste Elemente aufrechterhalten, wie zum Beispiel den gemeinsamen Mahlzeiten in festen Abständen, die der Erzählung Halt geben und so eine vollständige Auflösung der Zeit und folglich der Wahrnehmung der Figuren aber auch der LeserInnen verhindern.

Zum anderen herrscht die Ordnung im Raum, die sich sowohl in der Gestaltung der Gärten widerspiegelt als auch in der Ausstattung der Gebäude und im Umgang mit der umliegenden Natur. Kann der Asperhof als Utopie betrachtet werden? Diese Frage stellt sich für die Leserschaft vor allem im Zusammenhang mit dem Aspekt der Ordnung im Raum sowie der Idealisierung der Natur. Von großer Bedeutung ist dabei die Wirkung der Ordnung im Raum auf den Menschen und dessen Beziehungen, wie auch schon bei Feuchtersleben erwähnt. Der Ordnungszwang führt zu einem künstlichen Gebilde, welches strengen Regeln folgt, um weiter bestehen zu können. *Der Nachsommer* bildet also einen nahezu perfekten „Entwurf eines homöostatischen Gleichgewichts in den menschlichen Beziehungen sowie im Verhältnis von Mensch und Natur“⁶⁰. Dies bedingt jedoch sehr enge Regeln des Erzählens und Entwickelns der Natur- und Innenräume

⁵⁹ Vgl.: Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. 2003, S. 22.

⁶⁰ Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. 2003, S. 22.

sowie der zwischenmenschlichen Beziehungen. Die Fixierung des künstlichen Gleichgewichts geschieht im *Nachsommer* durch ein übertriebenes Maß an Ordnung. Ein „hermetischer Stil“⁶¹ erlaubt naturgemäß keine Änderungen und bildet somit ein starres System. Ziel ist es, ein ideales Gleichgewicht zu bewahren. Stifter führt dies im *Nachsommer* auf höchster Ebene vor und bildet somit ein utopisches Lebenskonstrukt.

Der regulierende Charakter findet sich auch in sogenannten Nebensächlichkeiten, wie in der Beschreibung der Kleidung oder in der Beschreibung der Farben, wieder. Besonders die Kleidung der jungen Natalie ist so bescheiden und unauffällig, dass jeglicher Ausdruck von Jugendlichkeit fehlt und keine Tendenz zu leidenschaftlichen Anwandlungen erkennbar ist. Dies spiegelt sich in den Schnitten, aber auch in der Farbgebung der Kleider wider. Die Bewahrungslust sowie die Angst vor Veränderung manifestieren sich einerseits im Sammeln und Ordnen von Gegenständen und andererseits in der genauen Abbildung der Natur und dem wiederum folgenden Sammeln und Ordnen dieser Abbildungen. Das Bestreben, alles festzuhalten und einteilen zu wollen, deutet auf eine tiefe Unsicherheit hin, die dem melancholisch disponierten, zweifelnden Menschen eigen ist. Die Ausprägungen der Bewahrungslust, die besonders bei Gustav von Risach zu beobachten sind, verweisen außerdem auf die Angst vor Veränderung oder Unvorhergesehenem.

Das Merkmal des Ordnungscharakters hat im Kontext der Kodierungen von Melancholie insofern seine Berechtigung, da diese Eigenschaft zu einer Regulierung von Emotionen und Gedanken führt und so vor einem Zusammenbruch oder auch einem Höhenflug bewahrt. Die Melancholie eines Menschen kommt so nicht zu einem offensichtlichen Ausbruch. Durch den Ordnungscharakter in mehreren Lebensbereichen bleibt die Illusion der Normalität beziehungsweise der Idealität erhalten. Der Roman *Nachsommer* von Adalbert Stifter ist von dieser Lebenshaltung stark geprägt. Erst die Radikalität der Ordnung lässt die Brüchigkeit dieser Lebensentwürfe ahnen und weckt die Aufmerksamkeit des/r Lesers/in. Besonders der bipolare beziehungsweise ambivalente Charakter der Melancholie soll dabei in der Untersuchung der verschiedenen Aspekte eine wichtige Rolle spielen. Die Figuren in *Der*

⁶¹ Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. 2003, S. 22.

Nachsommer schwanken zwischen Schaffens- und Bewahrungslust, Produktivität und Rückzug in die Natur beziehungsweise in die emotionale Einsamkeit. Wagner-Egelhaaf beschreibt die Melancholie als „Ordnungsfigur“⁶², die gegen Ordnungsverlust ankämpft und durch die Ambivalenz ihres Wesens ihre Figuren charakterisiert. Daran lässt sich das ambivalente Modell des hervorragend begabten Melancholikers sowie dessen Hang zur melancholischen Entgleisung anschließen.⁶³ Diese Entgleisung kann in zwei Richtungen führen: „der Ausschlag in die kalte Richtung führt zur depressiven Lähmung der metaphorischen Aktivität, während die hitzige Variante eine ekstatisch überbordende Produktivität zeitigt“⁶⁴. Die Haltung und Handlungen der Hauptfiguren im *Nachsommer* sind getragen von antimelancholischen Strategien, die einerseits zur Lebensgrundlage und andererseits zum Lebensziel werden. Freiherr von Risach flüchtet nach einer gescheiterten Liebesbeziehung aus den Staatsämtern vor seinem zerrütteten Seelenleben in die Natur, in seine eigene, von ihm geordnete, Welt. Der Asperhof dient dabei als Zufluchtsort und wird zum Ort der Utopie. Beim *Nachsommer* handelt es sich auch um eine Erziehungsgeschichte. Die Lebensgeschichte des Freiherrn von Risach, die in analeptischer Weise als metadiegetische Erzählung fungiert, dient dem jungen Heinrich von Drendorf als Warngeschichte. Dieser erfährt die Unglücksgeschichte seines Gastfreundes erst nach der geglückten Beziehungsaufnahme mit Natalie, also mit großem Sicherheitsabstand. Die Warnung, die Gustav von Risach aufgrund seiner Lebenserfahrung aussprechen möchte, teilt er bereits zuvor durch seinen Einfluss auf Heinrich mit. Heinrich, der homodiegetische Ich-Erzähler, schwankt von Beginn an zwischen Flucht in die Beobachtung der Natur und erhöhter Aktivität durch das Sammeln und Beschreiben verschiedener Gegenstände. Sein Drang nach Leistung wird zum Hauptaspekt seiner Jugend. Das Wechselspiel von Schaffenslust und Bewahrungslust kennzeichnet beide männlichen Figuren. Das Ziel ist es, niemals aufhören, produktiv zu sein, um damit gleichzeitig Vorhandenes zu konservieren. Dadurch wird eine Unregelmäßigkeit im Lebensverlauf des jungen Heinrichs von Drendorf fast unmöglich. Gustav von Risach fand erst nach einer herben Enttäuschung in der Zeit als junger Erwachsener zu diesem Lebensrhythmus und

⁶² Martina Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart; Weimar: 1997, S. 41.

⁶³ Vgl.: Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. 1997, S. 41.

⁶⁴ Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. 1997, S. 41.

hält daran mit voller Überzeugung fest. Dies ermöglicht ihm eine Abgrenzung zur Unglücksgeschichte seiner Jugend. Auch wenn ihn seine Jugendliebe Mathilde immer wieder besucht und Gustav mit ihr in enger Freundschaft verbunden ist, schafft er es doch, keine übermäßigen Gefühle aufkommen zu lassen. Die unerfüllte Liebe zwischen Mathilde und Gustav wird sie bis an ihr Lebensende begleiten. Die beiden leben ihren Nachsommer und haben nie einen gemeinsamen Sommer erlebt. Wenn dies als die Ursache der Melancholie in Gustavs Lebenshaltung gesehen wird, kann jede Entscheidung, die getroffen wird, jede Handlung, die gesetzt wird, unter dieser Veränderung des Gemüts betrachtet werden.

Melancholie - das ist das veränderte Ziegelrot einer bestimmten Rosensorte, die veränderte ›Qualität‹ des Lichts oder eines Blickwechsels, man sieht ›mit anderen Augen an‹ und wird – so ist die Illusion [...] – mit anderen Augen‹ angesehen.⁶⁵

Risachs Bestreben, die jungen Eheleute Heinrich und Natalie nach bestem Wissen zu fördern und an sein Haus zu binden, verdeutlicht den Wunsch, den von ihm erlebten familiären Kollaps zu kompensieren. Auch der Wunsch nach ewiger Fortdauer seines Gutes unterstreicht seine Bewahrungslust und folglich seine zwanghafte Disposition. Stifter verpackt diese Kombination aus gescheiterter und gelungener Paarbildung in eine breite Textmasse, die dazu beiträgt, die Spuren der Katastrophe zu verdecken. Die Gleichzeitigkeit von Bewegung und Stillstand im Text bildet einen Aspekt der melancholischen Kodierungen.

3.1. Ordnung in der Zeit

Die Ordnung in der Zeit nimmt eine konstituierende Rolle im *Nachsommer* ein. Die Handlung des Romans verliert sich fast gänzlich in Natur- und Gerätebeschreibungen und es kommen nur wenige handlungstragende Ereignisse vor. Die kreisenden Abläufe, die einer Erstarrung gleichkommen verlangen eine Verknüpfung zu Werken von Thomas Bernhard und insbesondere zu dem Text *Die Auslöschung*⁶⁶. In diesem Text kreist der Ich-Erzähler um seine Vergangenheit und weist ebenso eine sehr starke Bindung zu seinen Eltern auf, jedoch ist diese geprägt von Hass und nicht von Liebe, wie es bei Heinrich der

⁶⁵ Krolow: Melancholie. 1990, S. 10.

⁶⁶ Thomas Bernhard: *Auslöschung* (1986). Hg. v. Hans Höller. In: Thomas Bernhard: Werke. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Band 9. Frankfurt am Main 2009.

Fall ist. Thomas Bernhard bildet die totale Umkehrung des *Nachsommers* in seinem Roman *Die Auslöschung*. Das, was bei Stifter beibehalten wird, wird bei Bernhard zerstört.⁶⁷ Greiner schreibt zu der Struktur im *Nachsommer* folgendes:

Im „Nachsommer“ geht nichts vorwärts, sondern alles bleibt, wie es im Grunde schon ist, es gibt keinen Progress, der sich in Handlungen oder Ereignissen manifestieren könnte, sondern es bleibt nur die Entfaltung dessen, was im Keim vorhanden ist, so wie die Rosen am Haus des alten Risach immer neu erblühen und verwelken, oder so wie das Jahr im Frühling erwacht, im Sommer sich ausbildet und im Nachsommer einer späten, milden Reife sich zuneigt.⁶⁸

Dem drohenden Verlust eines Zeitgefühls wird ein strenger Tagesablauf entgegengestellt. Besonders das Festhalten an regelmäßige Essenszeit gibt den Figuren Halt und ermöglicht der Leserschaft, den Verlauf der Zeit zu verfolgen. Auch die regelmäßige Erwähnung der Jahreszeiten und deren Verknüpfung mit bestimmten Handlungen erleichtert die Orientierung im weiten Feld der Beobachtungen und Beschreibungen. Die latente Angst vor einem Ordnungsverlust wird durch die häufige Wiederholung der Tages- oder Jahreszeiten vernehmlich. Die folgende Auswahl von Textbeispielen soll die feste Strukturierung der Tage anhand der Mahlzeiten verdeutlichen. Es ist dabei zu erwähnen, dass es sich bei den Zitaten um eine sehr reduzierte Auswahl von Textstellen, die die Erwähnung der Essenszeiten betreffen, handelt. Besonders im Leseprozess führt die Dichte der Anführung von Essenszeiten zu einer intensiven Wahrnehmung dieser.

„Das ist euer Zimmer, solange Ihr in diesem Hause bleibt. Ihr könnt in dasselbe eintreten, oder es verlassen, wie es euch gefällt. Nur müsset Ihr um acht Uhr wieder da sein, zu welcher Stunde Ihr zum Abendessen werdet geholt werden.“ (NA I, 78)

„Nun so geht mit mir zuerst zu einem Frühmale, das ich mit euch theilen will, [...]“ (NA I, 85)

„Thut, wie es euch gefällt“, antwortete er, nur erinnert euch, daß ich gestern gesagt habe, daß in diesem Hause um zwölf Uhr zu Mittag gegessen wird.“ (NA I, 130)

Die gemeinsamen Essenszeiten tragen maßgeblich zur Gemeinschaft der Hausbewohner bei.

Der Mittag vereinigte uns in dem Hause. (NA I, 214)

Als wir in das Haus zurück gekommen waren, begaben wir uns, da das Mittagmahl nahe war, auf unsere Zimmer. (NA I, 247)

⁶⁷ Vgl.: Greiner: *Der Tod des Nachsommers*. 1979, 22.

⁶⁸ Greiner: *Der Tod des Nachsommers*. 1979, 23-24.

Da die Tage sehr lang waren, so leuchtete noch die Abendröthe, wenn wir von unserem Abendessen, das pünktlich immer zur gleichen Zeit sein mußte, aufstanden. (NA I, 253)

Das regelmäßige Nennen der Essenszeiten verdeutlicht den stark kontrollierten Lebenswandel des Hausherrn, der auch die weiteren Hausbewohner und die Besucher betrifft. Die Wahrnehmung der Zeit orientiert sich an der ständigen Wiederholung von punktuellen Ereignissen, wie das gemeinsame Frühstücksmahl, Mittagessen oder das Zusammentreffen beim Abendessen. Das sogenannte Verfließen der Zeit wird nicht nur beim Lesen des Romans als solches empfunden, sondern auch explizit von den Figuren genannt. Die Auflösung der Zeit, in der sich die Figuren zu verlieren drohen, wird durch die vorgegebene Ordnung der Zeit verhindert. So erscheint es nicht verwunderlich, dass bereits im nachfolgenden Satz zum Verfließen der Zeit, der Begriff der Ordnung erwähnt wird, wodurch die Struktur der Handlung erhalten bleibt. Heinrich spricht über die Situation im Asperhof nach der Ankunft der beiden Frauen Mathilde und Natalie.

Der Tag verging ungefähr wie der vorige, und so verflossen nach und nach mehrere. Die Ordnung des Hauses war durch die Ankunft der Frauen fast gar nicht gestört worden, [...]. (NA I, 255)

Das Gefühl des Zeitverlusts ändert sich nicht, Besuche oder Veränderungen im Tagesablauf haben nur wenig Einfluss auf das Zeitempfinden des Protagonisten. Darin spiegelt sich der Mangel an Handlungsakzenten wieder. „Die Zeit auf dem Rosenhause floß nach dem Besuche der Frauen wieder so hin, wie sie vor demselben hingeflossen war.“ (NA I, 279) Für Heinrich von Drendorf bildet der veränderte Aufenthaltsort wenig Unterschied zu seinem Elternhaus, da in diesem ähnliche Regeln und Gewohnheiten herrschten. Heinrichs Aufenthalt im Haus seines Gastfreundes bietet ihm die Möglichkeit der Weiterführung und Vertiefung seiner bisherigen Lebensform. Es ist mir hier in Kurzem so lieb geworden, wie bei meinen theuren Eltern, bei welchen auch eine Regelmäßigkeit und Ordnung herrscht, wie hier.“ (NA I, 243) Dass Heinrich im Laufe seiner Entwicklung ein immer strikteres Zeitgefühl entwickelt, wobei er seine Zeit bevorzugt für Tätigkeiten wie Forschen, Sammeln und ihm sinnvoll erscheinende Beschäftigungen nützt, wird im nachfolgenden Zitat ausgedrückt.

Die andern Vorkommnisse, die zwar auch in unserer Familie aber nicht in ihr allein sondern zugleich in Gesellschaft von geladenen Menschen vorfielen, waren mir nicht so angenehm als in früheren Zeiten, ja sie waren mir eher widerwärtig und dünkten mir Zeitverlust. (NA II, 179)

Der Zeitvertreib, der im Allgemeinen der Jugend zugeschrieben wird, widerstrebt Heinrich und seinen Vorstellungen eines nutzbringenden Lebens. Er nimmt es dafür in Kauf, nicht zu einer Gruppe junger Erwachsener dazuzugehören und bleibt fest in seinem Bestreben nach höherer Leistung und sinnvoller Tätigkeit, die ihm sowohl von seinen Eltern als auch von seinem Gastfreund vorgelebt wird. Durch seine Erfahrungen im Gebirge, auf seinen Wanderungen und mit den Bewohnern des Asperhofs, fühlt sich Heinrich in seiner Lebensweise bestärkt.

Auch Eustach, Gustav aber ganz gewiß, standen im entschiedenen Vorzuge vor meinen Gesellschaftsleuten. [...] und weil sie mir keine hohe Rücksichtnahme mehr einflößten, war es mir unersprißlich, mit ihnen zu sein, und es erschien mir, daß ich die Zeit besser würde nützen können. (NA II, 180)

Heinrichs Zeitmanagement ist stark geprägt von seinem Streben nach Nützlichkeit. Diese Haltung schließt nahezu jede Abweichung von der gewohnten Lebensweise aus und schafft ein enges Korsett der Pflicht und Einteilung.

Die Angaben der Jahreszeiten im Roman weisen eine strukturierende Funktion auf. Die Vermutung, ob es sich dabei nicht auch um ein bewusstes Erinnern an die Zeit und ihren Lauf handelt, kann angestellt werden, da die immer wiederkehrenden Angaben auf deren existentielle Funktion hinweisen. Die Mehrheit der Kapitel beginnt mit einer Angabe der Jahreszeit. Dies bietet dem/der LeserIn die Möglichkeit, sich in der Gleichförmigkeit der Handlung zu orientieren und den Verlauf der Zeit zumindest theoretisch wahrzunehmen. Die Sommerzeit steht jeweils für die wachsende Unabhängigkeit des jungen Heinrichs und für die Phase der Aktivität in der Natur sowie der erstmaligen Begegnung mit dem Hausherrn des Asperhofs. Im Winter zieht sich Heinrich zurück in sein Elternhaus, um sich um Angelegenheiten zu kümmern, die im Sommer vernachlässigt wurden. Die klare Strukturierung seiner Tätigkeit definiert sich in der stetigen Wiederholung dieser Abläufe. Dies soll anhand der Textbeispiele veranschaulicht werden.

Der Vater erlaubte mir endlich, zuweilen im Sommer eine Zeit hindurch entfernt von den Eltern auf irgend einem Punkte des Landes zu wohnen. (NA I, 27)

Der zweite Aufenthalt im nächst darauf folgenden Sommer war viel weiter von der Stadt entfernt in dem Hause eines Landmanns. (NA I, 28)

Den Winter benutzte ich zum Theile mit Vorbereitungen, um im nächsten Sommer wieder große Wanderungen machen zu können. (NA I 36)

Ich begann in demselben Sommer auch, mir eine Sammlung von Marmoren anzulegen. (NA II, 11)

Im spätesten Herbste ging ich noch einmal zu meinem Gastfreunde in das Rosenhaus. (NA II, 35)

Obwohl fast den ganzen Winter hindurch davon die Rede gewesen war, daß mich der Vater in dem nächsten Frühlinge in das Gebirge begleiten werde, [...], so hatte er doch, als der Frühling gekommen war, nicht Zeit, sich von seinen Geschäften zu trennen[...]. (NA II, 63)

Der Winter verging wie gewöhnlich. Ich richtete meine mitgebrachten Dinge in Ordnung, und holte an Schreibgeschäften nach, was im Sommer wegen der Tätigkeit im Freien und der anderweitig verlorenen Zeit im Rückstande geblieben war. (NA II, 238)

Ein weiterer Aspekt, der die Struktur der Zeit bestimmt, ist die Zeit der Rosenblüte, die einen ordnenden und auch rhythmisierenden Charakter besitzt. Der Jahresablauf, dem Heinrich Drendorf und vor allem Gustav von Risach folgen, orientiert sich stark an der Rosenblüte und auch die Besuchszeiten von Mathilde und Natalie sowie weiteren Gästen am Asperhof richten sich danach.

Wir hatten früher noch die Verabredung getroffen, daß ich meine Arbeiten so einrichten wolle, daß ich zur Zeit der Rosenblüte wiederkommen und wieder längere Zeit in dem Hause verbleiben könne. [...] Ich sagte es zu, und so war alles in Ordnung. (NA I, 228)

Die Orientierung an der Blütezeit der Rose lässt sich einerseits durch die faszinierende Schönheit dieses Phänomens erklären und andererseits durch den Drang dieses Ereignis immer wieder zu erleben und so Sicherheit durch die Wiederholung zu erfahren, denn die Rosen blühen immer und immer wieder und sind dementsprechend Sinnbild für Beständigkeit.

Eines Nachmittages stieg ich zu dem Hause empor, und fand die Rosen zwar nicht blühend aber so überfüllt mit Knospen, daß in nicht mehr fernen Tagen eine reiche Blüte zu erwarten war. (NA I, 234)

Es kamen wiederholt Besuche an, die Rosen zu sehen. Die Liebe zu diesen Blumen, welche in dem Rosenhause herrschte und die zweckmäßige Pflege, welche sie da erhielten, war in der Nachbarschaft bekannt geworden, und da kamen manche, welche sich wirklich an dem ungewöhnlichen Ergebnisse dieser Zucht ergötzen wollten, [...] (NA I, 267)

Interessant ist, dass ein Vorgang, der sich stetig wiederholt, doch als ungewöhnlich bezeichnet wird. Die Zeit der Rosenblüte gilt als besonders und hat einen hohen Stellenwert im Leben der Bewohner und Besucher des Asperhofs. Durch die Kenntnis des ungefähren Zeitpunkts der Blüte weiß sowohl Heinrich, dass es Zeit ist, wieder an den Asperhof zu kommen und auch sein Gastgeber kann sich auf Heinrichs Aufenthalt vorbereiten und alles für seine Ankunft in Ordnung bringen.

Gegen die Zeit der Rosenblüte ging ich in den Asperhof und fand die zwei Zimmer schon für mich hergerichtet, welche ich im vorigen Sommer schon bewohnt hatte. (NA II, 19)

Vor allem die Anwesenheit der Frauen am Asperhof wird durch den Rhythmus der Rosenpflanzen bestimmt. Die Hervorhebung dieser Tatsache unterstreicht die Bedeutung der Rose für die Beziehung zwischen Gustav von Risach und Mathilde Tarona sowie deren Tochter Natalie, die im Laufe des Romans zur bestimmenden Frauenfigur in Heinrichs Leben wird. „Zur Zeit der Rosenblüte kam [sic!] Mathilde und Natalie auf den Asperhof.“ (NA II, 118) Die Strategien der Zeitordnung lassen die Schlussfolgerung zu, für die Figuren als Schutz vor einer Auflösung der Zeitwahrnehmung zu dienen. Dies findet in Form einer Überstrukturierung der Jahre beziehungsweise der Tage statt und bewahrt die Figuren vor dem Verlust der lebenserhaltenden und insbesondere gemütsbewahrenden Ordnung. Heinrich berichtet im folgenden Zitat über seine Gewohnheiten. Er nützt seine Zeit gerne für viele Aktivitäten, die durchaus seinen Tag füllen und ihn soweit führen, seine Zeit zum Schlafen zu verringern, um noch mehr Zeit für seine Tätigkeiten zur Verfügung zu haben. Gewöhnung und Disziplin sind bei der Optimierung des Zeitmanagements von hoher Bedeutung.

Daß alles vereinigt werden konnte, mußte eine genaue Zeiteintheilung gemacht werden, und ich mußte die Zeit richtig verwenden. [...] und konnte manche Stunde von der beginnenden Nacht nehmen. Die Thätigkeit stärkte, und wenn ein Schwung und eine Erhebung im Wesen war, so wurde der Schwung und die Erhebung durch die Thätigkeit noch klarer und fester. (NA II 171-172)

Daran ist deutlich zu erkennen, dass Heinrichs Gemüt durch die Regelmäßigkeit seiner Tätigkeit gehoben wird und er daraus seine Lebensfreude zieht. Sein Streben nach Aktivität wird dadurch zur melancholischen Kodierung, da dieses Verhalten eine zwanghafte Form annimmt. Die Zwanghaftigkeit erklärt sich daraus, dass ihn jede Ablenkung oder Verzögerung stört und keine Flexibilität in der Lebensführung möglich ist. Wie sehr Heinrich davon beeinträchtigt ist, wenn die Ordnung gestört wird, ist dem folgenden Zitat zu entnehmen.

Ich ging nach dem Winter ziemlich spät im Frühlinge auf das Land. So erfreulich der letzte Sommer für mich gewesen war, so sehr er mein Herz gehoben hatte, so war doch etwas Unliebes in dem Grunde meines Innern zurückgeblieben, was nichts anderes schien als das Bewußtsein, daß ich in meinem Berufe nicht weiter gearbeitet habe, und einer planlosen Beschäftigung anheim gewesen sei. (NA II, 181-182)

Heinrich lässt sich sehr stark von der Lebensweise im Asperhof beeinflussen und passt so seinen Lebensrhythmus an die von Gustav vorgelebte Art und Weise an.

Heinrich verliert dadurch die für junge Menschen typische und durchaus gerechtfertigte Sprunghaftigkeit oder auch Lebendigkeit. Heinrich, der bereits durch die sehr ordnungsorientierte Erziehung in seinem Elternhaus geprägt ist, findet so in Freiherr von Risach ein Vorbild, das diese bereits gelegte Wesenshaltung noch weiter verstärkt.

Die Mutter war eine freundliche Frau, die uns Kinder ungemein liebte, und die weit eher ein Abweichen von dem angegebenen Zeitenlaufe zu Gunsten einer Lust gestattet hätte, wenn sie nicht von der Furcht vor dem Vater davon abgehalten worden wäre. (NA I, 12)

Dass unter dem strengen Zeitreglement die Lebensqualität leidet, spielt für Heinrich keine Rolle. Dieser ist pflichtbewusst und treibt sich selbst immer weiter zur Einhaltung seiner selbst gesetzten Zeitpläne an.

Als ich an meinem Bestimmungsort angelangt war, war das erste, was ich that, daß ich meine Zeit besser zu Rathe hielt als früher. Ich mußte mir bekennen, daß die Art, wie in dem Rosenhause das Tagwerk betrieben wurde, auf mich von großem Einflusse sein sollte. Da dort der Werth der Zeit sehr hoch angeschlagen, und dieses Gut sehr sorgfältig angewendet wurde, so fing ich, wenn ich mir auch bisher einen großen Vorwurf nicht hatte machen können, dennoch an, mit viel mehr Ordnung als bisher nach einem einzigen Ziele während einer bestimmten Zeit hinarbeiten, während ich früher durch augenblickliche Eindrücke bestimmt mit den Zielen öfter wechselte, und, obwohl ich eifrig strebte, doch eine dem Streben entsprechende Wirkung nicht jederzeit erreichte. (NA I, 230)

Dass die Art und Weise seiner Tätigkeit einen großen Einfluss auf das Seelenempfinden des jungen Heinrichs hat, wird im folgenden Zitat ersichtlich. Die Zeitspannen eines Tages sind nicht mehr länger beliebig, sondern fest in verschiedene Aufgaben unterteilt, und bieten somit weniger Gefahr für das Aufkommen von Zweifeln oder anderen seelischen Vorgängen, die das Gemüt betrüben könnten.

Das Regelmäßige der Beschäftigung übte bald seine sanfte Wirkung auf mich; denn was ich trotz der freudigen Stimmung, in welcher ich aus meinen Errungungen in der Kunst und in der Wissenschaft war, doch 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. (NA II, 171)

Heinrichs Drang nach Beschäftigung und genauer Einteilung seiner Tagesabläufe lassen seine Verslossenheit gegenüber unvorhersehbaren Ereignissen erkennen. Er wird von seinen wissenschaftlichen Arbeiten und der genauen Strukturierung seiner Zeiteinteilung gefestigt und so von der melancholischen Disposition losgemacht. W. G. Sebald beschreibt in seinem Aufsatz *Die Beschreibung des*

*Unglücks*⁶⁹, wie Stifter im *Nachsommer* durch Zeitangaben in „symptomatischer Frequenz“⁷⁰ ein Fortschreiten der Zeit möglich macht und damit die höchst idealisierte Lebenswelt, die einem „utopischen Entwurf“⁷¹ gleicht, realistisch macht und die „indifferenten Tage“⁷² zu erfahrbaren Zeiteinheiten werden lässt.

Im Hinblick auf die Kodierungen der Melancholie kann der Verlust des Zeitgefühls als ein Sich-Verlieren verstanden werden. Die Aufhebung der Ordnung würde eine starke Veränderung mit sich ziehen und dadurch die Figuren aus ihrem Gleichgewicht bringen. Das zwanghafte Erhalten einer Struktur bewahrt vor dem Verlust der Kontrolle über sein eigenes (Innen-)Leben.

3.2. Bewahrungszwang oder die Angst vor Veränderung

In der Erzählung Stifters verschwindet jegliche Zukunftsfantasie und wird ersetzt durch das Festhalten an Vergangenen. Heinrich von Drendorf träumt bereits in jungen Jahren nicht von Veränderung und Erneuerung, sondern von Bewahrung und Erhaltung aller Gegenstände und deren Funktion.

Auch konnte ich es nicht leiden, wenn man einen Gegenstand zu etwas anderem machte, als er war. Besonders kränkte es mich, wenn er, wie ich meinte, durch seine Veränderung schlechter wurde. Es machte mir Kummer, als man einmal einen alten Baum des Gartens fällte, und ihn in lauter Klötze zerlegte. (NA I, 29)

Eine Strategie, die Heinrich von Drendorf zur Bewahrung der Gegenstände entwickelt, ist das Benennen und Beschreiben von Dingen. Damit wird die erforschte Wahrheit festgeschrieben und in ihrer Funktion festgehalten. Dieser Drang äußert sich bereits in seiner frühen Kindheit und begleitet Heinrich von Drendorf in seiner gesamten Entwicklung. Sein späterer Gastfreund Gustav von Risach wird ihm in dieser Angewohnheit zum Vorbild und Unterstützer.

Der Vater beantwortete solche Fragen je nach seinem Wissen. Bei einigen äußerte er nur Muthmaßungen, bei anderen sagte er, er wisse es nicht. Wenn wir auf das Land kamen, wollte ich alle Gewächse und Steine kennen, und fragte um die Namen der Landleute und Hunde. Der Vater pflegte zu sagen, ich müßte einmal ein Beschreiber der Dinge werden, oder ein Künstler, welcher aus Stoffen Gegenstände fertigt, an denen er so Antheil nimmt, oder wenigstens ein Gelehrter, der die Merkmale und Beschaffenheit der Sachen erforscht. (NA I, 30)

⁶⁹ Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. 2003, 15-37.

⁷⁰ Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. 2003, 22.

⁷¹ Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. 2003, 22.

⁷² Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. 2003, 22.

Zur Leidenschaft des Benennens und Beschreibens gesellt sich die Lust des Sammelns. Daraus folgt wiederum das Bestreben nach Ordnung, denn all die gesammelten Gegenstände werden systematisch aufbewahrt.

Das Sammeln und Systematisieren von Naturobjekten ist ein immer wiederkehrendes Motiv in Stifters Texten. Es spielt eine wichtige Rolle bei der Aneignung und Bewältigung von Natur. Im *Nachsommer* wird der Sammeltätigkeit ein hoher Stellenwert eingeräumt. Dabei „entdeckt“ der Ich-Erzähler „eines Tages“ auch eine Holzsammlung, ähnlich der Kremsmünsterer Baumbibliothek.⁷³

Heinrich von Drendorf beschreibt die Holzsammlung sowie die einzelnen Hölzer im Detail und ist erstaunt über die Anordnung der Sammlung. Besonderes Interesse weckt die Aufbereitung der Holzstücke, die mehrere Sichtweisen auf die Beschaffenheit des Holzes zulässt. Heinrich von Drendorf erfährt, dass sein Gastfreund Gustav von Risach, der von den Hausbewohnern „der alte Herr“ (NA I, 226) und nur von Mathildes Sohn Gustav „Ziehvater“ (NA I, 226) genannt wird, die Sammlung anlegen ließ. Dieser wünscht überdies, ein weiteres Exemplar anfertigen zu lassen und die Sammlung einer Schule zu übergeben. Die Beschreibung der Holzsammlung verweist auf eine hohe Ähnlichkeit mit der Baumbibliothek, die „Xylotheke“⁷⁴, die sich im Stiftsgymnasium Kremsmünster befindet:

120 Holzkästchen aus verschiedenen Bäumen und Sträuchern, in Buchform geschnitten, mit der jeweiligen Rinde als Rücken. Im Inneren ist das „Zubehör“ montiert: Zweige Blätter, Blüten, Früchte, Samen und Schnitte durch das Wurzelholz; in einigen Fällen auch die Schädlinge und Nützlinge des Baumes.⁷⁵

Und im *Nachsommer* heißt es:

Sie waren in lauter Würfeln aufgestellt, von denen zwei Flächen quer gegen die Fasern, die übrigen vier nach den Fasern geschnitten waren. Von diesen vier Flächen war eine rauh die zweite glatt die dritte poliert und die vierte hatte die Rinde. Im Innern der Würfel, welche hol waren und geöffnet werden konnten, befanden sich die getrockneten Blüten, die Fruchtheile die Blätter und andere merkwürdige Zugehöre der Pflanze, zum Beispiel gar die Moose, die auf gewissen Orten gewöhnlich wachsen. (NA I, 226)

Die Lust am Sammeln und Einordnen kennt Heinrich von Drendorf bereits aus seiner frühen Jugend. Hier zeigt sich eine Parallele seiner Herangehensweise zu der des Freiherrn von Risach. Diese Ähnlichkeit wird durch deren Begegnung noch weiter gefördert und kultiviert. Das Sammeln und Ordnen wird zum Lebensinhalt und verdrängt andere Bereiche, die nicht in diesem Ausmaß kontrolliert und strukturiert werden können.

⁷³ Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 85.

⁷⁴ Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 85.

⁷⁵ Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 85.

Zu diesem Zwecke ging ich nach allen Richtungen aus, und bestrebte mich [...] alle Gattungen zu sammeln. Welche ich mit mir tragen konnte, und welche nur einigermaßen aufzubewahren waren, nahm ich mit in meine Wohnung. Von solchen, die ich nicht von dem Orte bringen konnte, wozu besonders die Bäume gehörten, machte ich mir Beschreibungen, welche ich zu der Sammlung einlegte. Bei diesen Beschreibungen [...] zeigte sich mir die Erfahrung, daß nach meiner Beschreibung andere Pflanzen in einer Gruppe zusammen gehörten, als welche von den Pflanzenkundigen als zusammengehörig aufgeführt wurden. [...] Bei den Mineralien, welche ich mir sammelte, gerieth ich beinahe in dieselbe Lage. (NA I,32)

Hier verbindet sich Heinrich von Drendorfs Bewahrungslust mit seiner Ordnungslust. Den Wert der Ansammlung von Gegenstand und Besitztümern lehrt ihm bereits sein Vater in früher Jugend. „Sei immer deines Grundvermögens sicher, und mache die dadurch entstehende kleinere Rente durch Mäßigkeit größer.“ (NA I, 35) Auch in der Betrachtung der Kunst betont Heinrich von Drendorf die Bewahrung des Alten in seiner ursprünglichen Form und setzt damit die Haltung seines Gastfreundes sowie seines Vaters fort. Jegliche Form von Veränderung oder Erneuerung wird negativ gewertet. Sein Kunstempfinden orientiert sich an der schönen, alten Kunst; er lobt die Erzeugnisse der Vergangenheit und hebt deren Wert hervor.

Ich lernte bei diesen Untersuchungen die Art und Weise des Vortrags verschiedener Meister und verschiedener Zeiten kennen, und endlich auch würdigen, und ich fand wieder, wie es bei den Gemälden der Fall ist, daß mit geringen Ausnahmen auch diese Kunst eine schönere Vergangenheit gehabt habe, als seine Gegenwart habe, ja bei den Kupferstichen konnte ich dies noch genauer kennen lernen als bei Gemälden, [...] (NA II,113-114)

Diese Erkenntnisse schöpft Heinrich von Drendorf vor allem aus der Kunstvermittlung seines Vaters sowie seines Gastfreundes Gustav von Risach. Dieser ist in seiner Lebensführung auf die Erhaltung der schönen, alten Kunst ausgerichtet und betreibt dieses Vorhaben mit Hilfe Eustachs und seinen Arbeitern in den Werkstätten. Heinrich, der den Charakterzug der Bewahrungslust bereits in seiner Kindheit durch seinen Vater erfährt, wird durch die Lebensweise des Freiherrn von Risach weiterhin dazu erzogen.

Eustach sagte mir einmal, da ich von den Geräthen in dem Sternenhofe redete und die Äußerung machte, daß meinen Vater Abbildungen von ihnen sehr freuen würden, es könne keinen Schwierigkeiten unterliegen, daß ich in dem Sternenhofe ebenso zeichnen dürfe wie in dem Asperhause. (NA II, 23)

Heinrich möchte all die Geräte, die er im Asperhof sowie im Sternenhof vorfindet, festhalten und seinem Vater davon berichten. Durch die freundliche Aufnahme seiner Person in den beiden Häusern, erhält er die Erlaubnis dafür und kann seinen Drang für die Bewahrung der Dinge in der Beschreibung oder Nachbildung ihrer

ausleben. Diese Leidenschaft für die Erhaltung der Gebäude führt soweit, dass in Heinrich von Drendorf der Wunsch erwächst, sein zukünftiges Erbe, den Asperhof, in keiner Weise zu verändern.

„Daß wir [Heinrich und Natalie], wenn du uns dereinst in dieser Welt früher verlassen solltest als wir dich, keine Veränderung in allem, wie es sich in dem Hause und in der Besetzung vorfindet, machen wollen, damit dein theures Andenken bestehe und forterbe“, [...]. (NA III, 280)

Dieser Wunsch geht sogar Gustav von Risach zu weit. Dieses Versprechen kann er in dieser Form nicht annehmen. Er legt den Fokus darauf, noch gemeinsam mit dem jungvermählten Paar, das Haus zu verschönern und auch Veränderungen vorzunehmen. Heinrich und Gustav einigen sich darauf, den Erlenbach, ein besonderer Ursprungsort der Gerätschaften, urkundlich vor jeglicher Veränderung zu schützen.

„Aber der Erlenbach muß als Denkmal der schönen Geräthe bestehen bleiben.“ „Setzt eine Urkunde auf, daß ihm nichts angethan werde von Geschlecht zu Geschlecht, bis seine Rester vermodern, oder ein Wolkenguß ihn von seiner Stelle feget.“ (NA III, 280)

Sebald beschreibt dieses Phänomen der Bewahrungslust, das in Stifters Werk *Der Nachsommer* seine Erfüllung findet, mit folgenden Worten: „[...] der in der prosaischen Beschreibung der sichtbaren Wirklichkeit die Angst mitschwingen lässt, es könne schon morgen alles verloren sein.“⁷⁶ Die Angst vor Veränderung spielt eine maßgebliche Rolle und kann als Kodierung der Melancholie bezeichnet werden. Bereits bei seiner ersten Besichtigung des Asperhofs, wird Heinrich Zeuge der Bewahrungslust des Hausherrn. Der eigentliche Haupteingang wird kaum genutzt, da das wertvolle Marmorpflaster geschont werden soll. Aus diesem Grund müssen die Besucher des Asperhofs durch einen Hintereingang das Haus betreten. In Ausnahmefällen, wie in dem seines Besuches, darf Heinrich zwar den Boden betreten, aber nur nach dem Überziehen bereitgestellter Filzschuhe. Heinrich ist nicht, wie zu erwarten, verwundert über diese Hausordnung, sondern kann diese sehr gut nachvollziehen. Seine Liebe zur Erforschung der Natur und des Gesteins, kann in der Betrachtung des Marmorbodens seine Erfüllung finden. Der Hang zur Bewahrungslust zeigt sich insofern auch bei Heinrich, da er dieser beipflichtet.

„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, [...]. Des Pflasters willen muß ich euch bitten, diese Filzschuhe

⁷⁶ Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. S. 19.

anzuziehen.“ Es standen einige Paare gelblicher Filzschuhe gleich innerhalb der Thür. Niemand konnte mehr als ich von der Nothwendigkeit überzeugt sein, diesen so edlen und schönen Marmor zu schonen, der an sich so vortrefflich ist, und hier ganz meisterhaft geglättet war. (NA I, 52)

Heinrichs Gastfreund, Freiherr von Risach kann als Sammler und Liebhaber von Kunstgegenständen bezeichnet werden. Seine Tätigkeit als Restaurateur bildet seinen Lebensinhalt, dabei wird er von mehreren Angestellten, die allein seinen Aufträgen folgen, unterstützt.

„Hier werden Dinge“, sagte mein Begleiter, „welche lange vor uns ja oft mehrere Jahrhunderte vor unserer Zeit verfertigt worden, und in Verfall gerathen sind, wieder hergestellt, [...]. Es wohnt in den alten Geräthen beinahe wie in den alten Bildern ein Reiz des Vergangenen und Abgeblühten, der bei dem Menschen, wenn er in die höheren Jahre kömmt, immer stärker wird. Darum sucht er das zu erhalten, was der Vergangenheit angehört, wie er ja auch eine Vergangenheit hat, die nicht mehr recht zu der frischen Gegenwart der rings um ihn Aufwachsenden paßt. Darum haben wir hier eine Anstalt für Geräte des Alterthums gegründet, die wir dem Untergange entreißen zusammenstellen reinigen glätten und wieder in die Wohnlichkeit einzuführen suchen.“ (NA I, 96)

Die Wortwahl, die hier der Hausherr des Asperhofs trifft, erinnert stark an sein persönliches Schicksal. Auch seine Beziehung zu Mathilde lässt sich mit dem „Reiz des Abgeblühten“ beschreiben, wobei dieser Reiz schmerzvoll und schön gleichzeitig ist. Die Vertrautheit unterstreicht die Schönheit des Reizes und die erlebten Verluste stehen für den Schmerz. So könnte man auch Risachs Verhältnis zu den alten Gegenständen betrachten. Seine Gefühlswelt wird in seiner Lebenswelt reflektiert. Risachs Lebensbewältigung besteht in den zwischenmenschlichen Beziehungen, wie auch im Umgang mit seiner Umgebung darin, diese von störenden Elementen zu reinigen und zu glätten. Dieser Vorgang wird je nach Bedarf mehr oder weniger stark ausgeführt und führt zu einer immer dichterem Idealisierung seiner Um- und Innenwelt. Die museale Raumgestaltung des Asperhofs bietet viele Möglichkeiten für die Analyse der melancholischen Disposition der Romanfiguren.

3.3. Ordnung im Raum - Natur und Interieur

„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.“ (NA II, 86) In diesem Zitat vereinen sich zwei Elemente, die in diesem Kapitel über die *Ordnung im Raum* eine wichtige Rolle spielen. Die Wolken als Naturphänomen wirken zusammen mit der Innenraumgestaltung. Der Marmor als

Innenwand verbindet sich mit den Wolkenwänden, die im Laufe eines Gewitters aufziehen. „[...]“, so zeigt die Oberfläche des Marmors den Widerschein der Blize, [...], war einige Male der reine kalte Marmor wie in eine Glut getaucht, und nur die hölzernen Türen standen dunkel in dem Feuer [...]. Heinrich beobachtet dieses Naturschauspiel gemeinsam mit seinem Gastfreund, welcher diesen Raum bevorzugt bei solch gewaltigen Naturphänomenen besucht, um den Raum und die Natur verstärkt wahrzunehmen. Der Raum ist großzügig und dient lediglich Beobachtungszwecken. Betrachtet werden die Kunstgegenstände oder die Verschmelzung des Raumes mit den Wettererscheinungen der Natur. In dem Zitat wird die Ernsthaftigkeit verdoppelt in der Wahrnehmung der Wolken und der Marmorwände. In diesem Zusammenhang wird die Einsamkeit und Größe genannt, die der Marmorsaal ausstrahlt. Natur und Innenraum wirken miteinander und potenzieren einander in ihrer Wirkung auf den Menschen. Dazu gesellt sich die Frage, ob auch eine Verbindung zu den Innenräumen des Menschen besteht, also seiner Seele und ob sich nicht nur die Wolkenwände im Marmor spiegeln, sondern auch die Seelenzustände der Figuren und in diesem Fall besonders von der Erzählerfigur Heinrich, aber auch des Freiherrn von Risach, welcher diese Beobachtung und Empfindung zur Routine werden lässt. Diese These lässt sich anhand des folgenden Zitats bekräftigen. In der Betrachtung und Beschreibung der Natur wird die melancholische Disposition der Figur verdeutlicht. Heinrich beschreibt seine naturwissenschaftliche Tätigkeit im Gebirge und wie er diese Zeit der Arbeit und Forschung erlebt.

Oft, wenn ich von dem Arbeiten ermüdet war, oder wenn ich glaubte, in dem Einsammeln meiner Gegenstände genug gethan zu haben, saß ich auf der Spitze eines Felsens, und schaute sehnsüchtig in die Landschaftsgebilde, welche mich umgaben, oder blickte in einen der Seen nieder, wie sie unser Gebirge mehrere hat, oder betrachtete die dunkle Tiefe einer Schlucht, oder suchte mir in den Moränen eines Gletschers einen Steinblock aus, und saß in der Einsamkeit, und schaute auf die blaue oder grüne oder schillernde Farbe des Eises. (NA II, S. 10)

Die gewaltigen Naturerscheinungen des Gebirges bewirken eine intensive Auseinandersetzung Heinrichs mit seinen Seelenzuständen. Um zu illustrieren, dass die Unordnung oder Ordnung in der Umgebung, ob in der Natur oder in den Gebäuden, jeweils eine aufwühlende oder ordnende Funktion hat, sei im folgenden Zitat angeführt, welches die Einstellung Heinrichs zum Asperhof zeigt und die Funktion dieses Ortes beschreibt.

Da mir aber der Name Aspermeier und Asperhof nicht gefiel, nannte ich das Haus, in welchem ein Rosendienst getrieben wurde, in meinem Haupte vorläufig

das Rosenhaus. [...] Mich freute es, daß ich in dem Hause eine so große Reinlichkeit und Ordnung getroffen hatte, wie ich sie bisher nur in dem Hause meiner Eltern gesehen hatte. (NA I, 177)

Der Asperhof sowie der dazugehörige Garten werden durch die Gestaltung und Führung des Hausherrn zu einem besonderen Ort. Michel Foucault entwickelt in dem Aufsatz *Andere Räume*⁷⁷ den Begriff der Heterotopien. Dieser Begriff lässt sich sehr überzeugend auf das Raumkonzept im *Nachsommer* anwenden, denn die Räume des Asperhofs werden zu „anderen Räumen“ gemacht, indem deren Funktion verändert beziehungsweise verfremdet wird. Es soll daher in der Analyse des *Nachsommers* nicht nur von einem utopischen Entwurf ausgegangen werden, sondern von Raum und Ort als Heterotopien. Foucault beschreibt Grundsätze, die auf Heterotopien zutreffen und ihre Eigenschaften erläutern. Zum einen handelt es sich bei Heterotopien um einen Ort, der mehrere Räume in sich vereint, die an sich gegensätzlich sind. Als eine Heterotopie dieser Art wird der Garten beschrieben, der aus einer reichen Vergangenheit schöpft, die ihm seine besondere Bedeutung verleiht.⁷⁸

Man muß nicht vergessen, daß der Garten, diese erstaunliche Schöpfung von Jahrtausenden, im Orient sehr tiefe und gleichsam übereinander gelagerte Bedeutungen hatte. Der traditionelle Garten der Perser war ein geheiligter Raum, der in seinem Rechteck vier Teile enthalten mußte, die die vier Teile der Welt repräsentierten, und außerdem einen noch heiligeren Raum in der Mitte, der gleichsam der Nabel der Welt war (dort befanden sich das Becken und der Wasserstrahl); und die ganze Vegetation des Gartens mußte sich in diesem Mikrokosmos verteilen. [...]

Der Garten ist die kleinste Parzelle der Welt und darauf ist er die Totalität der Welt.⁷⁹

Im Garten des Asperhofs vereint sich die Pflanzen- mit der Tierwelt und auch mit der Lebenswelt der Menschen, also Bewohner und Besucher der Anlage. Der Garten vereint alle Bedürfnisse der Hausbewohner von der Versorgung mit Obst und Gemüse über die Funktion als Erholungs- aber auch Arbeitsraum. Gustav von Risach verfügt bei der Pflege und Haltung seines Gartens über eine sehr umsichtige und vor allem umfassende Sichtweise. Innerhalb des Gartens ist alles unter Kontrolle und auch Einflüsse von außen werden mit einbezogen. Die Kultivierung der Natur dient den Bewohnern und besonders den Bedürfnissen des

⁷⁷ Michel Foucault: *Andere Räume*. (1967) S. 34-46 In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Übersetzt v. Walter Seitter. 4. Aufl. Leipzig 1992.

⁷⁸ Vgl.: Foucault: *Andere Räume*. 1992, S. 38.

⁷⁹ Foucault: *Andere Räume*. 1992, S. 38.

Hausherrn. Gustav von Risach schafft sich eine kleine Welt, die er verwaltet, hegt und pflegt. Auch die Installierung von Wasseranlagen spielt eine bedeutende Rolle in der Gartengestaltung. Besonders in der Anlage des Sternenhofs ist die Anordnung der Wasserinstallationen von großer Bedeutung.

In seiner Mitte war ein Becken von grauem Marmor, in welches sich aus einer Verschlingung von Wassergöttinnen vier Strahlen ergossen. Um das Becken standen vier Ahorne [...]. Von diesem Sandplaze liefen Sandwege wie Strahlen auseinander. (NA I, 300)

Die Anordnung der Bäume und auch der Wege, die im Garten verlaufen, verweist auf die historische Bedeutung des Gartens als Miniaturbild der Welt. Auch die Beschreibung der Pflanzen- und Tierwelt lässt auf die bewusste Vielfalt in der Anlage des Sternenhofes schließen. „Es waren viele Pflanzen aus fremden Welttheilen da [...].“ (NA I, 301)

Zum anderen gibt es laut Foucault die Heterotopien, „in denen die Zeit nicht aufhört, sich auf den Gipfel ihrer selber zu stapeln und zu drängen“, wie zum Beispiel Museen oder Bibliotheken.⁸⁰

Doch die Idee, alles zu akkumulieren, die Idee, eine Art Generalarchiv zusammenzutragen, der Wille, an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll, das Projekt, solchermaßen eine fortwährende und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren – all das gehört unserer Modernität an. Das Museum und die Bibliothek sind Heterotopien, die der abendländischen Kultur des 19. Jahrhunderts eigen sind.⁸¹

Im Asperhof gibt es ein Bücherzimmer und neben Arbeits- und Wohnräumen auch Zimmer, die rein der Betrachtung dienen, wie der Marmorsaal und die Bilderzimmer. Der museale Charakter der Räume manifestiert sich einerseits in der Bewahrungslust und andererseits in der Präsentation der Gegenstände innerhalb der Räume. Im Bücherzimmer wird darauf geachtet, dass jedes Buch wieder an seinen Platz gestellt wird und die Anordnung der Bücher erfolgt so, dass jedes einzelne für den Besucher sichtbar ist.

Es war groß und geräumig, und stand voll von Büchern. Die Schreine derselben waren nicht so hoch, wie man sie gewöhnlich in Bücherzimmern sieht, sondern nur so hoch, daß man noch mit Leichtigkeit um die höchsten Bücher langen konnte. Sie waren auch so flach, daß nur eine Reihe Bücher stehen konnte, keine die andere deckte, und alle vorhandenen Bücher ihre Rücken zeigten. (NA I, 92)

Heinrich beschreibt im Folgenden das Bücherzimmer des Asperhofs als sakralen Ort.

⁸⁰ Vgl.: Foucault: Andere Räume. 1992, S. 39.

⁸¹ Foucault: Andere Räume. 1992, S. 39.

Dadurch, daß in dem Bücherzimmer nichts geschah, als daß dort nur die Bücher waren, wurde es gewissermaßen eingeweiht, die Bücher bekamen eine Wichtigkeit und Würde, das Zimmer ist ihr Tempel, und in einem Tempel wird nicht gearbeitet. (NA I, 222)

Die Bücher werden sehr wohl gelesen, jedoch wird diese Tätigkeit in das angrenzende Lesezimmer verlagert. Durch die strengen Regeln der Handhabung wird der Anschein bewahrt, dass es sich im Bücherzimmer um einen unberührten Raum handelt. Der Raum wird idealisiert.

Ein weiterer Grundsatz ist, dass Heterotopien über ein System von Öffnungen und Schließungen verfügen, welches sie einerseits isoliert und andererseits zugänglich macht. Dabei gibt es verschiedene Riten und Formen der Eintrittserlaubnis.⁸² Im Fall des Asperhofs gibt es bestimmte Reinigungsrituale sowie Verhaltensformen, die eingehalten werden müssen, um eintreten und im Haus verweilen zu dürfen. Auch die Gartenanlage ist weitgehend von der Außenwelt isoliert und nur durch den Einlass des Hausherrn für Heinrich betretbar. Das Gartentor bildet eine klare Abgrenzung des Asperhofs zu seiner Umwelt und da das Tor für den Neuankömmling Heinrich nicht gleich ersichtlich ist, erscheint es rätselhaft.

Ich sah mich nach einem Eingange des Hauses um. Allein erblickte ich keinen. Die ganze ziemlich lange Wand desselben hatte keine Thür und kein Thor. Auch durch keinen Weg war der Eingang zu dem Hause bemerkbar gemacht; [...] Zu beiden Seiten des Hauses in der Richtung seiner Länge setzten sich Gärten fort, die durch ein hohes eisernes grün angestrichenes Gitter von dem Sandplaze getrennt waren. In diesen Gittern mußte also der Eingang sein. Und so war es auch. In dem Gitter, welches dem den Hügel heranführenden Wege zunächst lag, entdeckte ich die Thür oder eigentlich zwei Flügel einer Thür, die dem Gitter so eingefügt waren, daß sie von demselben bei dem ersten Anblicke nicht unterschieden werden konnten. [...] Der Garten erstreckte sich rückwärts um das Haus herum, und schien mir bedeutend weit in die Tiefe zu gehen. (NA I, 48-49)

Das ritualisierte Eintreten in die „Welt des Rosenhauses“ setzt sich in bestimmten Hausregeln fort. In Begleitung des Hausfreundes wird Heinrich durch die Anlagen des Asperhofs geführt und wird so mit den Eigenheiten des Ortes vertraut gemacht. Das Tragen von Filzschuhen zum Schutz des wertvollen Marmorbodens kann als Element eines Reinigungsrituals betrachtet werden. Neben der Einzäunung der Anlage bildet der bewusste Akt des Auf- und Zusperrrens eine weitere Abgrenzung Risachs zur Außenwelt.

⁸² Vgl.: Foucault: Andere Räume. 1992, S. 44.

Einige Schritte hinter dem Kirschbaum war der Garten durch eine starke Planke von der Umgebung getrennt. Als wir zu dieser Planke gekommen waren, zog mein Begleiter einen Schlüssel aus der Tasche, öffnete ein Pfortchen, wir traten hinaus, und er schloß hinter uns das Pfortchen wieder zu. (NA I, 67)

Heterotopien haben schließlich noch die Eigenschaft, gegenüber dem verbleibenden Raum eine Funktion zu haben. Foucault bezeichnet so einen Ort als „Kompensationsheterotopie“, der „so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie der unsrige ungeordnet, mißraten und wirr ist.“⁸³ Ob der Asperhof als Kontrast zu den anderen Orten fungiert und wie sich Risach in dieser „Kompensationsheterotopie“ verwirklicht, ist eine Grundfrage der vorliegenden Arbeit. Inwiefern die Ordnung in den Innenräumen sowie in der Natur als antimelancholische Strategie dient, wird in den folgenden Kapiteln erläutert. Dabei soll auch immer der Begriff des Heterotopos mitgedacht werden, um die Fremdheit und Eigenart der Raumgestaltung im Haus- sowie im Gartenbereich bewusst wahrzunehmen.

3.3.1. Musealer Charakter der Räume

In Adalbert Stifters Erzählung ist eine starke Konzentration auf statische Objekte und materielle Dinge zu beobachten. In der „Hoffnung auf Dauer“⁸⁴ werden Gegenstände beschrieben, von den Figuren gesammelt, optimiert und archiviert. Die Sehnsucht nach Beständigkeit wurde bereits im Kapitel über die Angst vor Veränderung angesprochen und spielt auch im Bereich der Räume und deren Inventar eine evidente Rolle. Dieser Prozess kann als Musealisierung der Räume bezeichnet werden. Dabei werden Gegenstände aus ihrem gewöhnlichen Gebrauch gelöst, also „entfunktionalisiert und »aufgehoben«“⁸⁵ Durch diesen Prozess erhalten die Gegenstände einen besonderen Status, der darin besteht „(ästhetisch) wertvoll, singulär und/oder altertümlich zu sein und damit auf etwas »Unsichtbares«, in diesem Fall auf eine vergangene Zeit zu verweisen.“⁸⁶ Musealisierte Gegenstände werden also laut den Ausführungen Arnold-De Simines „gesammelt, konserviert, geordnet, katalogisiert und ausgestellt, aber

⁸³ Vgl.: Foucault: Andere Räume. 1992, S. 45.

⁸⁴ Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. 2003, S. 18.

⁸⁵ Silke Arnold-De Simine: Musealisierungsphänomene im Werk Adalbert Stifters. (41-67) In: Sabina Becker, Katharina Grätz (Hg.): Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizierter Realismus. Heidelberg 2007, S. 41.

⁸⁶ Arnold-De Simine: Musealisierungsphänomene. 2007, S. 41.

auch ästhetisiert und mit einer Aura versehen“⁸⁷. Sebald meint dazu: „Die Beschreibung der Gegenstände soll diese vor dem Verfall bewahren und führt dennoch zu einem „Zerfall der Zeit“⁸⁸, da jegliche Bewegung verhindert wird und die Gegenstände in der Bewahrung erstarren. Dinge, wie Kunstgegenstände, Mobiliar, Pflanzen, Steine etc. und Räume, die jeweils unterschiedliche Funktionen haben, stehen im Mittelpunkt der Beobachtung der Romanfiguren Heinrich Drendorf und Gustav von Risach. Jeder Raum hat seine eigene Ordnung und wird innerhalb des Gebäudes eingeordnet. Dabei erinnert der Aufbau des Rosenhauses stark an den „Turm der Wissenschaft“, der in Stifters Jugend eine große Rolle spielt und auf dessen Bezug zur Philosophie der Aufklärung hinweist.⁸⁹ Nicht nur die Raumbezeichnungen, sondern auch die Art und Weise der Sammlungen von Gegenständen deutet auf die Anlehnung des Rosenhauses an die Sternwarte des Stifts Kremsmünster hin. Diese steht zur Schulzeit Stifters noch unter dem „universalistischen Aufklärungskonzept“ der „Einheit von Kunst und Natur“, später müssen Kunstgegenstände wegen Platzmangels ausgelagert werden.⁹⁰ Der Asperhof gleicht in seinem Aufbau eher einer Forschungseinrichtung beziehungsweise einer Kunstsammlung mit musealem Charakter als einem Wohnhaus. Nach einem ersten Rundgang Heinrichs durch das Gebäude lässt sich dies bereits nachvollziehen.

Das Ausruhezimmer war ein freundliches Gemach, [...] Auf den Tischen lagen aber nicht, wie es häufig in unsern Besuchszimmern vorkommt, Bücher oder Zeichnungen [...], sondern die Tafeln derselben waren unbedeckt, und waren ausnehmend gut geglättet und gereinigt. (NA I, 53)

Die Einrichtungsgegenstände werden zum musealen Objekt und entfernen sich in ihrer Funktion immer mehr von der gebräuchlichen weg, hin zu einer repräsentativen. Dass dieser Beobachtung Heinrichs eine Beschreibung der Tischflächen folgt, unterstreicht den musealen Charakter der Gegenstände. „Sie waren von dunklem Mahagoniholz, das in der Zeit noch mehr nachgedunkelt war.“ (NA I, 53) Auch dem Fußboden gebührt eine nähere Betrachtung und Beschreibung Heinrichs. „Man hatte lauter Holzgattungen in ihren natürlichen Farben zusammengesetzt, und sie in ein Ganzes von Zeichnungen gebracht.“ (NA I, 54) Heinrich findet große Bewunderung für die Gestaltung der Räume, die er

⁸⁷ Arnold-De Simone: Musealisierungsfänomene. 2007, S. 41.

⁸⁸ Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. 2003, S. 18.

⁸⁹ Vgl.: Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 81.

⁹⁰ Vgl.: Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 84.

vorfindet, ihm erscheinen die Hausregeln vernünftig und er beschreibt den Fußboden so, als handle es sich um ein kostbares Gemälde. Die Wertschätzung die Heinrich für die Ordnung in den Räumen aufbringt ist maßgebend für seine Beziehung zu seinem Gastfreund Gustav von Risach, welcher diese Ordnungssysteme in alle Lebens- und Wohnbereiche überträgt. Heinrich begegnet dieser Art von Raumgestaltung bereits in seiner Kindheit und Jugend in dem Vorstadthaus seiner Eltern und trifft somit vorbereitet auf die Räumlichkeiten des Asperhofs. Nicht nur die Bezeichnungen der Räume, wie Bücher-, Bilder- und Gerätezimmer oder Marmorsaal weisen auf ihren musealen Charakter hin, sondern auch deren Benützung. Die Räume dienen eher der Betrachtung als der Benützung. In den Räumlichkeiten dürfen keine Spuren von Leben beziehungsweise Wohnen hinterlassen werden. Bei Heinrichs erster Ankunft im Rosenhaus bemerkt er, dass diese Entfunktionalisierung der Räume nicht nur in ihrer Erscheinungsform existiert, sondern tatsächlich auch als solche praktiziert beziehungsweise inszeniert wird.

In dem Zimmer, in welchem ich mich befand, hörte man nicht den geringsten Laut eines bewohnten Hauses, den man doch sonst, es mag im Hause noch so ruhig sein, mehr oder weniger in Zwischenräumen wahrnimmt. (NA I, 55)

Die Anordnung der Räume ist so gehandhabt, dass die Wohn- und Arbeitsräume abseits aller anderen Räume liegen und somit keinerlei Störungen verursachen. Der Wunsch nach Unveränderlichkeit hebt die Bewahrungslust der Figuren hervor und unterstreicht deren Drang nach Ordnung. Heinrich lernt durch seine Erziehung schon früh einige Grundregeln der Ordnung kennen.

Das Buch, in dem er gelesen hatte, stellte er genau immer wieder in den Schrein, aus dem er es genommen hatte, und wenn man gleich nach seinem Herausritte in das Bücherzimmer ging, konnte man nicht im Geringsten wahrnehmen, daß eben jemand hier gewesen sei, und gelesen habe. Überhaupt durfte bei dem Vater kein Zimmer die Spuren des unmittelbaren Gebrauches zeigen, sondern mußte immer aufgeräumt sein, als wäre es ein Prunkzimmer. (NA I, 10-11)

Der Vergleich des Bücherzimmers mit dem eines Prunkzimmers macht deutlich, wie sehr sich diese so genannten Ordnungsregeln auf die Wahrnehmung des jungen Heinrichs auswirken. Er nimmt Teile seines eigenen Zuhauses nicht mehr als Wohnraum wahr, sondern als Ausstellungsraum mit repräsentativen Zwecken. Inwiefern diese Art und Weise zu wohnen seine Lebenswelt prägt, wird in der Wahrnehmung des Rosenhauses offensichtlich. Eine Sitte, die bereits Heinrichs Vater pflegt, ist auch im Asperhof zu beobachten.

„Verzeiht“, sagte er, „es ist bei uns Sitte, daß die Bücher, die auf dem Gestelle sind, damit jemand, der in dem Zimmer wartet, oder sich sonst aufhält, bei Gelegenheit und nach Wohlgefallen etwas lesen kann, nach dem Gebrauche wieder auf das Gestelle gelegt werden, damit das Zimmer die ihm zugehörige Gestalt behalte.“ (NA I, 58)

Für ihn sind die Verhältnisse im Asperhof keineswegs befremdlich, sondern im Gegenteil eine Bereicherung, da sie über die bisher bekannten Möglichkeiten hinausragen und dementsprechend als Vorbild dienen. Im Laufe seiner Besuche im Asperhof erwähnt Heinrich mehrmals, wie sehr die Räume, die Möbel und auch die Art und Weise diese zu benutzen seinem Vater zusagen würden.

Ich dachte mit Lebhaftigkeit, ich könnte sagen, mit einer Art Sehnsucht auf meinen Vater, da ich diese Stube betreten hatte. In ihr war nichts als Marmor, sie war wie unsere gewöhnlichen Stuben; aber sie war mit alterthümlichen Geräten eingerichtet, wie sie mein Vater hatte und liebte. (NA I, 87)

Nach dem ersten gemeinsamen Abendessen führt der Hausherr seine Gäste, Heinrich und einen Pfarrer, der ebenfalls Schutz im Asperhof suchte, in ihre Schlafzimmer. Das führt sie in einen Gang aus Marmor von dem aus eine Marmortreppe abgeht. Die Böden werden im Laufe der Hausbesichtigung nicht nur durch das Anziehen der Filzschuhe geschützt, sondern ebenfalls durch das Auflegen von Tuchstreifen, welche dann aufgelegt werden, wenn mehrere Gäste im Haus sind. Eine Besonderheit, die Heinrich auf seinem Weg zur Nachtruhe wahrnimmt, ist die Marmorgestalt, deren Wirkung durch ihre Platzierung verstärkt wird. Die architektonischen Voraussetzungen weisen dabei stark auf eine Musealisierung der Raumgestaltung hin.

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 röther beschienen, als es unsere Kerzen konnten, ersah ich, daß der Platz und die Treppe von oben herab durch eine Glasbedeckung ihre Beleuchtung empfangen mußten. (NA I, 81)

Die räumliche Inszenierung der Marmorstatue hat musealen Charakter und wird in dieser Situation durch die Naturbedingungen Teil einer Lichtinstallation. Noch bringt Heinrich der Marmorstatue kein großes Interesse entgegen. Er folgt seinem Gastfreund weiter bis sie zu dem „Gang der Gastzimmer“ (NA I, 81) gelangen. Der Asperhof ist demzufolge geeignet für die Bewirtung und Behausung von Gästen. Obwohl Heinrichs Aufenthalt nach der ersten Übernachtung keiner weiteren Notwendigkeit bedarf, wird dieser vom Hausherrn dazu eingeladen, noch einige Tage am Asperhof zu verbringen. Diese Zeit sollte genutzt werden, um Wetter- und Naturphänomene weiter zu besprechen und überdies um die gesamte

Anlage zu besichtigen. Gleich am darauffolgenden Tag betritt Heinrich wiederum die Marmortreppe und auch hier folgt eine genaue Beschreibung des Standorts und der Belichtung der Marmorstatue.

Heute fiel statt des rothen zerstreuten Lichtes der Kerzen und der Blize von der vergangenen Nacht das stille weiße Tageslicht auf sie herab, [...]. Nicht nur die Treppe war in diesem Stiegenhause von Marmor, sondern auch die Bekleidung der Seitenwände. Oben schloß gewölbtes Glas, das mit feinem Drahte überspannt war, die Räume. (NA I, 86)

Für die Betrachtung der Marmorstatue herrschen in diesen Räumlichkeiten ideale Bedingungen. Es handelt sich bei dem Stiegenhaus nicht um eine gewöhnliche Verbindung zu den höher liegenden Räumen, sondern um einen Ort der Kunstbetrachtung. Als Heinrich zum ersten Mal den Marmorsaal besichtigt, ist er überwältigt von der Schönheit des Marmors.

Er war eine Sammlung von Marmor. Der Fußboden war aus dem farbigsten Marmor zusammengestellt, der in unseren Gebirgen zu finden ist. [...] die Farben waren so zusammengestellt, daß der Fußboden wie ein liebliches Bild zu betrachten war. (NA I, 86)

Unter Heinrichs Betrachtung wird der Saal zum Kunstwerk, seine Beschreibung gleicht der eines Gemäldes. Der Marmorsaal dient lediglich zur Betrachtung und wird in keiner sonstigen Weise genutzt. Alle räumlichen Voraussetzungen dienen der bestmöglichen Beschau des Marmors und werden durch die geöffneten Fenster zur sinnlichen Erfahrung.

In dem Saale war kein Bild kein Stuhl kein Geräthe [...] und zu dem Glanze des Marmors war der Saal auch mit Rosenduft erfüllt. Ich drückte mein Wohlgefallen über die Einrichtung eines solchen Zimmers aus, [...]. (NA I, 87)

Auch das Arbeitszimmer des Hausherrn verfügt über musealen Charakter. Heinrich ist fasziniert von den Gerätschaften, die sich in diesem Raum befinden und erkennt klare Parallelen zu den Vorlieben seines Vaters.

In ihr war nichts mehr von Marmor, sie war wie unsere gewöhnlichen Stuben; aber sie war mit alterthümlichen Geräten eingerichtet, wie sie mein Vater hatte, und liebte. Allein die Geräthe erschienen mir so schön, daß ich glaubte, nie etwas ihnen Ähnliches gesehen zu haben. (NA I, 87-88)

Die Geräte zeugen von ihrer Einzigartigkeit und gleichen durch die Art der Anordnung und vor allem durch die Genauigkeit der Betrachtung Heinrichs Ausstellungsstücken in einem Museum. Sie sind von Handarbeit und außerordentlicher Präzision. Aufgrund seiner Faszination und um seinem Vater später davon berichten zu können, konzentriert sich Heinrich besonders auf ein Möbelstück, das seine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es folgt eine akribische Beschreibung des Schreibplatzes des Hausherrn. Seine Erregung weckt ihn ihm

die Lust, die Beschreibung der Geräte schriftlich festzuhalten, um sie dem Vater übermitteln zu können.

Vier Delphine, welche sich mit dem Untertheil ihrer Häupter auf die Erde stützten, und die Leiber in gewundener Stellung emporstreckten, trugen den Körper des Schreines auf diesen gewundenen Leibern. [...] Auf der achteckigen Fläche dieser Knöpfe waren Brustbilder geharnischter Männer oder geputzter Frauenzimmer eingegraben. Die Holzbelegung auf dem ganzen Schrein war durchaus eingelegte Arbeit. Ahornlaubwerk in dunklen Nußholzfeldern umgeben von geschlungenen Bändern und geflammtem Erlenholze. (NA I, 88-89)

In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass sich dieser „Delphinschrein“ zur Besichtigung in Adalbert Stifters Kunstsammlung im Schloss Frauenberg/Hluboká bei Budweis befindet.⁹¹ Der Schreibtisch zeugt von Risachs Liebe zu kunstvollen Gegenständen. Auffallend ist auch hier wieder, dass ein Zimmer, das durchaus zur Benützung bestimmt ist und auch zur Schreibarbeit gebraucht wird, das Arbeitszimmer des Gastherrn, keinerlei Spuren von Gebrauch an sich hat. Und auch in diesem Zimmer unterliegt jeder Besucher einer Filzschuhpflicht.

Der Fußboden des Zimmers war gleich den Geräthen aus Flächen alter eingelegter Arbeit zusammengestellt. Wir hatten wahrscheinlich wegen der Schönheit dieses Bodens bei dem Eintritte in diese Stube die Filzschuhe an unsern Füßen behalten. Obwohl der alte Mann gesagt hatte, daß dieses Zimmer sein Arbeitszimmer sei, so waren doch keine unmittelbaren Spuren von Arbeit sichtbar. Alles schien in den Laden verschlossen oder auf seinen Platz gestellt zu sein. (NA I, 90)

Auch das Rosenzimmer der Frauen weist keinerlei Gebrauchsspuren auf und reiht sich somit ein in die stilisierten und musealisierten Räumlichkeiten des Asperhofs. „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.“ (NA I, 173) Gustav von Risach ist sich der Außergewöhnlichkeit seiner Hausregeln bewusst. Er hat jedoch klare Vorstellungen davon und vertritt seine Ansichten mit Überzeugung. Der museale Zweck einiger Räume des Asperhofs wird dadurch hervorgehoben.

„Ihr werdet euch wundern, daß in meinem Hause Teile sind, in welchen man sich die Unbequemlichkeit auflegen muß, solche Schuhe anzuziehen; aber es kann mit Fug nicht anders sein, denn die Fußböden sind zu empfindlich, als daß man mit gewöhnlichen Schuhen auf ihnen gehen könnte, und die Abteilungen, welche solche Fußböden haben, sind ja auch eigentlich nicht zum Bewohnen, sondern nur zum Besehen bestimmt, und endlich gewinnt sogar das Besehen an Wert, wenn man es mit Beschwerlichkeit erkaufen muß. [...]“ (NA I, 94)

⁹¹ Vgl.: Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 111.

Nach Beendigung der Hausbesichtigung, wird Heinrich auch die Schreinerwerkstätte gezeigt, der Ort, an dem all die kostbaren Gerätschaften angefertigt werden. Der sorgsame Umgang mit den Hölzern und die strenge Beurteilung der Arbeit sind Bedingung einer hohen Arbeitspräzision und bilden einen Aspekt des musealen Charakters der Einrichtungen. Die Arbeitshaltung des Hausherrn weist wiederum auf dessen Bewahrungslust hin.

Auch der Rosengarten beziehungsweise die Rosenwand verfügen über einen musealen Charakter. Zum Höhepunkt der Rosenblüte wird eine Beschau durchgeführt, die sehr stark an museale Rituale erinnert.

3.3.2. Idealisierung der Natur

Die Ordnung im Raum findet sich im *Nachsommer* nicht nur in den Innenräumen und dem Mobiliar wieder, sondern auch in der gezähmten Natur, dem Garten. Sebald nennt dieses Bedürfnis der Verräumlichung die „Parzellierung der Natur“.⁹² Während Heinrichs ersten Aufenthalts im Asperhof, erweckt ein Sinneseindruck in ihm große Neugier und damit eine erste Ahnung für die Perfektion, die in der Erhaltung des Asperhofs sowie des Gartens eine große Rolle spielt. Wie sehr dabei der Innenraum des Hauses und die umliegende Natur zusammenwirken, wird in der folgenden Beobachtung Heinrichs sowie in der späteren Erklärung durch seinen Gastfreund deutlich.

Als ich eine Weile gesessen war, bemächtigte sich meiner eine seltsame Empfindung, welche ich mir Anfangs nicht zu erklären vermochte. Es war mir nehmlich, als size ich nicht in einem Zimmer, sondern im Freien und zwar in einem stillen Walde. [...] Wenn nun gleich die reine Luft eine Mahnung des Freien gab, sah ich doch hierin nicht die völlige Erklärung allein. (NA I, 55)

Nachdem Heinrich einerseits bemerkt, dass eine völlige „Abwesenheit häuslicher Geräusche“ (NA I, 55) herrscht, wird ihm bewusst, eine Vielfalt an Vogelgesängen zu hören und findet darin den Grund seiner „seltsamen Empfindung“ (NA I, 55), sich in einem stillen Wald zu befinden. „Da ich nun genauer auf dieses gelegentliche Vogelzwitschern achtete, fand ich wirklich, daß Töne sehr einsamer und immer in tiefen Wäldern wohnender Vögel vorkamen.“ (NA I, 56) Erst einige Tage nach Heinrichs Ankunft erklärt ihm sein Gastfreund, wie es zu dieser Sonderheit kommt.

⁹² Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. 2003, S. 22.

„Die Vögel sind in diesem Garten unser Mittel gegen Raupen und schädliches Ungeziefer. [...]“ „Es ist so, wie ich früher von den Bäumen gesagt habe, man muß ihnen die Bedingung ihres Gedeihens geben, wenn man sie an einem Orte haben will; nur daß man die Thiere nicht erst an den Ort setzen muß, wie die Bäume, sie kommen selber, besonders die Vögel, denen das Übersiedeln so leicht ist.“ (NA I, 152-153)

Gustav von Risach setzt dabei auf sehr einfache Mittel „Hauptsächlich Schutz und Nahrung“ (NA I, 153), jedoch wird die Strategie, nützliche Vögel anzulocken mit solcher Akribie und Stetigkeit durchgeführt, dass dadurch erstaunliche Ergebnisse erzielt werden. Jeder Vogelart wird dabei Rechnung getragen und somit herrscht eine reiche, nahezu ideale Vielfalt im Garten des Asperhofs. Dafür wird ein großer Aufwand betrieben und viele verschiedene Möglichkeiten geschaffen, den Vögeln einen attraktiven Lebensraum zu bieten. „[...] aus Holz gemachte Höhlungen können wir überall auf die Bäume aufhängen. [...] Den Heckennistern bauen wir ein so dichtes Geflecht von Dornzweigen und Dornästen [...]“ (NA I, 154) Dieses Tun und Schaffen findet seine Begründung darin, zur Idealisierung der Gartenlandschaft beizutragen und die Arbeit der Gärtner und Helfer des Asperhofs zu unterstützen, um damit die Ideen Risachs zu ermöglichen. Um nicht nur die Vielfalt, sondern ebenso die Vielzahl an Vögeln zu bewahren, werden neben Nistinstallationen im Garten auch breite Maßnahmen zur Fütterung der Tiere ergriffen. Dabei werden alle Aspekte wohl bedacht und laut Risachs Erklärung wird dabei auf die Erfahrung einer jahrelangen Optimierung der Fütterungsstrategie rekurriert. „Einige Erfahrung läßt einen schon den rechten Weg einhalten.“ (NA I, 155) In diesem Prozess der Vogelfütterung werden nicht nur sämtliche geeignete Plätze im Garten genutzt, sondern selbst das Gebäude des Asperhofs als Hilfsmittel eingesetzt. „Ich habe in dem Hause ein Zimmer vor dessen Fenstern Brettchen befestigt sind, auf welche ich das Futter gebe.“ (NA I, 157) Hier verbindet sich nahezu nahtlos der Eingriff in die Natur zur Idealisierung derer mit der Ordnung im Innenraum, die dem Erhalt des Erarbeiteten dient. „Ich habe dann auch das Zimmer gleich zur Speisekammer eingerichtet, und bewahre dort in Kästen, deren kleine Fächer mit Aufschriften versehen sind, [...]“ (NA I, 157) Der Hausherr überlässt die Entwicklungen in und rund um sein Anwesen keineswegs dem Zufall und besticht dabei mit großer Ausdauer und genauer Ausführung. Heinrich lässt sich von ihm belehren und zeigt sein großes Interesse an den Vorgängen durch Fragen und Anregungen. Die Beschreibung der Vogelhaltung ist sehr detailliert und spart keine Maßnahme aus. „In jede

Wassertonne geht schief ein befestigter Holzsteg, an welchem sie zu dem Wasser hinabklettern können.“ (NA I, 158) Gustav von Risach investiert sehr viel Zeit und Mühe in diese besondere Art der Vogelpflege mit dem Ziel, die Pflege seines Gartens weitgehend zu perfektionieren. „Was zuletzt den unvorhergesehenen und plötzlichen Raupenfraß anlangt, den der Mensch zu spät entdeckt, so kann er sich nicht einstellen, da die Vögel überall nachsehen und bei Zeiten abhelfen.“ (NA I, 160) Diese Strategie hebt den Perfektionismus hervor, der das Leben des Freiherrn beherrscht. Gustav von Risach gibt in seinen Ausführungen vor, mit seinem strategischen Handeln die natürlichen Verhältnisse in ihrer Vollkommenheit wiederherstellen zu wollen, jedoch könnte man seine Bestrebungen auch so betrachten, dass er versucht, die Tierwelt für seine menschlichen Bedürfnisse so weit zu regulieren, dass diese ihre Natürlichkeit verliert und zu einem artifiziellen Produkt seiner Bemühungen wird. Dabei fallen nicht nur die Vögel in den von Risach kontrollierten und regulierten Bereich. *Der Nachsommer* bietet zahlreiche Beispiele für die Idealisierung der Natur und die Bedeutung ihrer Funktion im Weltbild des Hausherrn. Die Natur wird zum „Korrektiv der Mentalität ihres Schöpfers“ und stellt somit eine Form der Verarbeitung beziehungsweise des Ausdrucks „seelischer Befindlichkeiten“ dar.⁹³ Tiere, die ihren Weg in den Garten des Asperhofs finden, werden zu Nutztieren, um in der Pflege des Gartens dienlich zu sein. Der Entwurf der dabei entsteht grenzt an eine Utopie, wo Mensch und Natur in vollkommenem Einklang stehen. Es handle sich dabei laut Michel Foucault um eine „Perfektionierung der Gesellschaft“ beziehungsweise um „wesentlich unwirkliche Räume“.⁹⁴ Die latenten Spuren der Katastrophe werden wahrnehmbar, wenn drastische Mittel ergriffen werden, um das von Risach gesetzte Ideal zu wahren. Es handelt sich dabei um Strategien der Absicherung und Bewahrung, die stark in den Lauf der Natur eindringen und dabei nur scheinbar dieser dienen. Dies reicht bis zur Zähmung der eigentlich wild lebenden Hasen, die durch verschiedene Maßnahmen soweit reguliert werden, dass sie keinen Schaden im Garten anrichten. Die Anstrengungen werden durch bessere Erträge ausgeglichen und bilden so keinen Schaden für den Hausherrn, ganz im Gegenteil, man erhält den Eindruck, dass diese systematischen Abläufe den Lebensinhalt des Freiherrn

⁹³ Vgl.: Egger: Diätetik und Askese. 2001, S. 51.

⁹⁴ Foucault: Andere Räume. 1992, S. 39.

bilden. „Ich habe noch eine Art Gäste, die ich füttere, nicht daß sie mir nützen, sondern daß sie mir nicht schaden.“ (NA I, 167) Da ein einfaches Verjagen der Hasen zu keinem befriedigenden Ergebnis führt, lässt Gustav von Risach die Tiere außerhalb des Gartens füttern, um das Eindringen zu verhindern. Dies führt aber nicht nur dazu, dass diese damit aufhören, die Baumstämme anzuknabbern, sondern auch, dass immer mehr Hasen zu den Fütterungsstellen kommen und das Angebot einer schnellen Kost während der harten Wintermonate in Anspruch nehmen. Gustav von Risach nimmt es für die Erhaltung seiner Gartenkunst in Kauf, damit eine andauernde Verpflichtung eingenommen zu haben, denn nur durch die ständige Fütterung der unerwünschten Tiere werden diese ferngehalten. Risach erschafft also ein System, das nur durch kontinuierliche Führung und Aufsicht aufrechterhalten bleibt. Es entsteht eine Bindung, die nicht mehr zu lösen ist. Auch hier spiegelt sich Risachs Beziehungsleben in der Haltung der Natur seines Umfelds wieder. Die Tendenz zum Extremen zeigt sich in so manchen Details seiner Gartenpflege und der damit einhergehenden Behandlung der Tiere. „Als einen bösen Feind zeigte sich der Rothschwanz. Er flog zu dem Bienenhause, und schnappte die Thierchen weg. Da half nichts als ihn ohne Gnade mit der Windbüchse zu tödten.“ (NA I, 170) Tiere, die das System gefährden, werden eliminiert. Dies zeigt sich auch im nächsten Beispiel.

„Unter die Feinde der Sänger gehören auch die Katzen Hunde Iltisse Wiesel Raubvögel. Gegen lezte schützen die Dornen und Nestbehälter, und Hunde und Katzen werden in unserm Hause so erzogen, daß sie nicht in den Garten gehen, oder sie werden ganz von dem Hause entfernt.“ (NA I, 168)

Letztere Textstelle erinnert in ihrer Radikalität an den Industriellen in Thomas Bernhards Werk *Verstörung*⁹⁵, welcher in einer Jagdhütte im Wald wohnt und alle Tiere in seinem Umkreis erschießen lässt, um in Ruhe philosophisch arbeiten zu können. Natürlich stellt dies eine weitaus größere Brutalität dar, jedoch liegt die Parallele darin, dass alles, das nicht ins Bild passt, entfernt wird. Hier lässt sich die Brüchigkeit der künstlichen Welt feststellen, die sich Freiherr von Risach auf seinem Grund aufbauen möchte. Er kann keine Veränderungen oder unvorhergesehene Ereignisse zulassen und steckt so in seiner idealisierten Umgebung fest. Er möchte jedoch auch seine Nachbarn von der Qualität seiner Arbeit überzeugen und diese dazu ermutigen, seine Arbeitsweise zu übernehmen.

⁹⁵ Thomas Bernhard: *Verstörung* (1967). In Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Band 2. Frankfurt am Main 2003.

Freiherr von Risach nimmt dabei eine Vorbildfunktion ein und hebt sich über die Bauern der Umgebung, da diese den Wert seiner Mühe nicht anerkennen und mit ihrer Art und Weise das Land zu bestellen fortfahren wollen. Christian Begemann bezeichnet die Orte der Umgebung als „negatives Spiegelbild des Rosenhauses“⁹⁶, da dort all die Missstände, die im Asperhof tunlichst vermieden werden, stattfinden. Dies führt laut Begemann zu einer „drastischen Produktion von Ungleichgewicht“⁹⁷, da all die Schädlinge, die im Rosenhaus nicht geduldet werden, in die Umgebung vertrieben werden, deren Produktivität dementsprechend darunter leidet. Die hohe Kultivierung des Asperhofs geschieht zum Nachteil seiner Nachbarn und die Anlage des Rosenhauses „konturiert sich scharf als eine üppig grüne selige Insel inmitten von Chaos und Zerstörung“⁹⁸.

Dabei stellt sich die Frage, woher Gustav von Risach die Ausdauer und die mentale Kraft nimmt, sein aufwändiges System fortzuführen. Es ist zu beobachten, dass diese Tätigkeiten eine stark ablenkende Wirkung haben, weil sie sehr viel Zeit erfordern und somit einer ständigen Beschäftigung dienen. Ob Gustav von Risach sich damit von seiner persönlichen Unglücksgeschichte ablenken möchte, wird von ihm selbst nicht explizit erwähnt, lässt sich jedoch durch seine Verhaltensweise ableiten. Das Verdecken von verborgenen Bedrohungen, Schuld oder Ängsten liegt dem Roman zu Grunde und trägt maßgeblich zur Wahrnehmung einer latenten, melancholischen Stimmung bei. „Der Roman entwickelt ein Lebensmodell, das gegen die Gefahren einer ungezügelter Natur und gegen unbeherrschte Leidenschaften immunisieren soll.“⁹⁹ Jede Abweichung vom Ideal wird erkannt und entweder optimiert oder eliminiert. Dies bannt jegliche Gefahr einer Entartung der gezähmten Natur und verwandelt den Garten des Asperhofs in ein Vorzeigeobjekt. Der museale Charakter des Gartens zeigt sich darin, dass dieser mehrmals unter der Aufsicht des Freiherrn besichtigt wird und von den Besuchern in zyklischer Form erfahren werden kann.

⁹⁶ Christian Begemann: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart, Weimar 1995, S. 345.

⁹⁷ Begemann: Die Welt der Zeichen. 1995, S. 345.

⁹⁸ Begemann: Die Welt der Zeichen. 1995, S. 346.

⁹⁹ Alfred Doppler: Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur. 2006, S. 19.

Es zeigt sich der Herrschaftswille ihres Arrangeurs [der Natur], der sich in ihr objektiviert und die anderen Menschen seinen Regeln unterstellt, indem er sie auffordert, seine Mustergärten immer wieder auf vorgezeichneten Wegen zu besichtigen und die Gebote der Räume strikt einzuhalten.¹⁰⁰

Zu diesem Zweck sind im Garten vielerlei Wege angelegt, um dessen Vegetation bequem besichtigen zu können. Dies ist typisch für die so genannten Biedermeier-Gärten, die besonders „auf Zierde und Nutzen angelegt“ waren. Zugleich bildete der Garten im Biedermeierstil auch „eine Art Wohnstube“, die der annehmlichen Nutzung, in der die Natur „ohne jede Bedrohung genossen“ werden konnte. „Um den Stamm des Baumes lief eine Holzbank, die vier Tischchen nach den vier Weltgegenden vor sich hatte, daß man hier ausruhen, die Gegend besehen, oder lesen und schreiben konnte.“ (NA I, 64) Der „kultivierende Blick“ schafft eine neue Ordnung der Natur.¹⁰¹ Zum musealen Charakter des Gartens trägt außerdem die Beschilderung vieler Pflanzen bei.

So ist es für jeden Besucher sofort ersichtlich, um welche Pflanzenart es sich handelt. Die Blumen, Obstbäume, Gemüsearten und dergleichen werden katalogisiert und dadurch in den Bestand des Gartens aufgenommen.

Sie [die Gemüsepflanzen, M.K.] schienen besonders gehegt, waren häufig aufgebunden, und hatten Blechtäfelchen zwischen sich, auf denen die Namen standen. (NA I, 62)

Die Obstbäume waren durch den ganzen Garten vertheilt, [...]. Auch an ihnen besonders aber an vielen Zwergbäumen sah ich weiße Täfelchen mit Namen. (NA I, 62)

Auch am Anwesen der Eltern Mathildes wird bereits solch ein Aufwand betrieben. Dies könnte als Vorbild für die Gartenanlage des Asperhofs betrachtet werden, denn auch in der Gestaltung der Rosen sind Ähnlichkeiten zu beobachten.

Außer den Rosen an dem Gartenhause waren auf dem ganzen Plaze Rosengesträuche und Rosenbäumchen in Beeten zerstreut. Sie waren nach einem sinnvollen Plane geordnet, das zeigte sich gleich bei dem ersten Blicke. Alle Stämmchen trugen Täfelchen mit ihren Namen. (NA III, 175)

Besonderheiten werden dabei hervorgehoben und für jeden erkenntlich gemacht. Dabei ist auch eine Hervorhebung der Pflanzen zu beobachten, die am besten gedeihen und so der Repräsentation des Gartens dienen. „Es mochten nur die auserwählten auf dem Schragen stehen; denn ich sah die Schule dieser Pflanzen, als wir etwas weiter kamen, [...]“ (NA I, 61) Der zum Asperhof gehörende Garten

¹⁰⁰ Günter Sasse: Familie als Traum und Trauma. Adalbert Stifters *Nachsommer*. (211-233) In: Sabina Becker, Katharina Grätz (Hg.): Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizierter Realismus. Heidelberg 2007, S. 214.

¹⁰¹ Vgl.: Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 86.

bildet den Inbegriff der idealisierten Natur. Nichts geschieht unvorhergesehen, der Hausherr hat die ihn unmittelbar umgebende Natur unter Kontrolle. Fast paradiesisch mutet die Beschreibung Heinrichs an, als er den Garten nach seiner Ankunft im Asperhof erstmals durchschreitet.

Alle Blumen waren wie die vor dem Hause besonders rein und klar entwickelt, sogar die verblühenden erschienen in ihren Blättern noch kraftvoll und gesund. (NA I, 61)

[...] ich bemerkte nemlich gar keinen Raupenfraß [...] (NA I, 62)

Ich sah das Laub deßhalb näher an, und glaubte zu bemerken, daß es auch vollkommener sei als anderwärts, das grüne Blatt war größer und dunkler, es war immer ganz, und die grünen Kirschen und die kleine Äpfelchen und Birnchen sahen recht gesund daraus hervor. (NA I, 63)

Den Höhepunkt erreicht die Zähmung der Natur in der Pflege der Rosen, die keinen Makel erlaubt. Als Heinrich zum ersten Mal zum Asperhof kommt, ist er fasziniert von der Schönheit und Vollkommenheit der Rosengestaltung, die die Front des Hauses ziert. Die Rosenwand wird für den Besucher zum sinnlichen Erlebnis.



Abbildung 3

Das Haus war über und über mit Rosen bedeckt, [...]: die Rosen schienen sich das Wort gegeben zu haben, alle zur selben Zeit aufzubrechen, um das Haus in einen Überwurf der reizendsten Farbe und in eine Wolke der süßesten Gerüche zu hüllen. [...] 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. (NA I, 47)

Die Dominanz der Rosenpflanzen ist für Heinrich als Besucher des Asperhofs, dem er den Beinamen Rosenhaus gibt, bereits bei seinem ersten Rundgang im Garten unübersehbar. „Auch im Garten waren die Rosen beinahe herrschend.“ (NA I, 60) Mit welchem hohem Aufwand die Pflege der Rosenpflanzen betrieben wird und dies mit bemerkenswerter Radikalität, ist den folgenden Zitaten zu entnehmen.

Man reinigt die Rinde, pflegt sie, verbindet ihre Wunden, knüpft die Zweige an, und schneidet das Untaugliche weg. Aber auch im Sommer entfernen wir gleich jedes fehlerhafte Blatt und jede unvollständige Blume. (NA I, 146)

Die Pflege der Rosen verlangt Beständigkeit und Regelmäßigkeit.

Wir gingen sehr oft hinaus, und betrachteten die Zierde, und es mußte manchmal eine Leiter herbei, um irgendetwas Störendes oder Unvollkommenes zu entfernen. (NA I, 257)

Die Rosen werden nicht nur gepflegt, sondern auch nach ihrer Schönheit bewertet. Die Bildung der Blüten wird genau beobachtet und fachkundig beurteilt. Dazu ist es besonders wichtig, die Rosen keinen Tag unbeobachtet zu lassen. Die regelmäßige Betrachtung der Entwicklung lässt keine Zerstreuung oder gar Untätigkeit zu und hält so die Bewohner des Asperhofs in ständiger Beschäftigung.

Man war täglich theils einzeln theils zusammen zu dem Rosengitter gekommen, um die Fortschritte zu betrachten, [...]; allein an diesem Tag erklärte man einmüthig, jetzt sei die Blüthe am schönsten, schöner vermöge sie nicht mehr zu werden, und von jetzt an müsse sie abzunehmen beginnen. (NA I, 266)

In diesem Prozess wird die Vergänglichkeit der Schönheit offensichtlich, denn die Rosenblüte steht ständig im Wandel, nähert sich einem Höhepunkt um daraufhin wieder abzubauen und im nächsten Sommer erneut aufblühen zu können. Auch der Rosengarten beziehungsweise die Rosenwand verfügen über einen musealen Charakter. Zum Höhepunkt der Rosenblüte wird eine Beschau durchgeführt, die sehr stark an museale Rituale erinnert.

Da die Rosen immer mehr der Entfaltung entgegen gingen, wurden einmal Sessel und Stühle in einem Halbkreise auf dem Sandplaze vor dem Hause aufgestellt, so daß die Öffnung des Kreises gegen das Haus sah, und ein langer Tisch wurde in die Mitte gestellt. (NA I, 258)

Es lagen Druckwerke und Abbildungen auf dem Tische, zu denen man dann seine Zuflucht nahm, ohne eben jedes Mal ihrem Ausspruche beizupflichten. Man that die Frage, ob man nicht Bäumchen versetzen solle, um eine schönere Mischung der Farben zu erzielen. (NA I, 259)

Der Vorgang gleicht einer Inventur einer Museumsausstellung, in der entschieden wird, ob die Anordnung der Objekte gleich bleiben soll oder Änderungen vorgenommen werden müssen. Außerdem ist es im Garten des Asperhofs streng verboten, Rosen zu pflücken. Dies ähnelt ebenfalls den Verhaltensregeln eines Museums. Dort dürfen Kunstgegenstände im Allgemeinen nicht berührt werden. Äußerst bemerkenswert ist der Standpunkt der Rosenwand, der den Gesetzen der Natur widerspricht und nur durch sehr hohen Aufwand ermöglicht werden kann. Heinrich beobachtet diese Tatsache und spricht seinen Gastfreund darauf an.

„Sie haben hier eigentlich die ungünstigsten Bedingungen. Da ist das hölzerne Gitter, an das sie mit Zwang gebunden sind, die weiße Wand, an der sich die brennenden Sonnenstrahlen fangen, das Überdach, welches dem Regen Thau und dem Einwirken des Himmelgewölbes hinderlich ist, und endlich hält das Haus ja selber den freien Luftzug ab.“ (NA I, 143)

Gustav von Risach beschreibt daraufhin den Aufwand, der für die Kultivierung der Rosen an diesem Ort betrieben wurde. Dazu wurde Erde von anderen

Bereichen des Gartens herantransportiert oder gar nur zu diesem Zwecke aufbereitet und sodann verwendet. Zur Erhaltung der Rosenwand wurde eine Schule angelegt, um für Nachschub zu sorgen. Und auch das Haus wurde zum Schutz der Pflanzen mit einem mobilen Vordach aufgerüstet. (Vgl. NA I, 143) Diese Maßnahmen erfordern eine ständige Betreuung der Rosenwand und erwirken so einen zwanghaften Charakter der Rosenpflege. Auch für den Fall widriger Wetterumstände werden keine Mühen gescheut.

Damit wir aber doch nachhelfen, und zu jener Zeit Wasser geben können, wo es der Himmel versagt, haben wir eine hohle Walze unter der Dachrinne, die mit äußerst feinen Löchern versehen ist, und aus Tonnen, die unter dem Dache stehen, mit Wasser gefüllt werden kann. Durch einen leichten Druck werden die Löcher geöffnet, und das Wasser fällt wie Thau auf die Rosen nieder. (NA I, 144)

Zur Belüftung der Pflanzen werden die Fenster an beiden Seiten des Hauses geöffnet und der daraus entstehende Luftzug genützt. Das heißt, die Pflanzen können nur durch menschliches Zutun an dieser Stelle gedeihen und benötigen die volle Aufmerksamkeit des Hausherrn. Auf die nochmalige Frage Heinrichs, warum die Rosen genau an dieser Wand kultiviert werden, die von Grund auf ungeeignet ist und eines erhöhten Aufwands bedarf, um die Gesundheit der Pflanzen zu bewahren, nennt Gustav von Risach den Antrieb für sein Handeln.

„Ich habe die Rosen an die Wand des Hauses gesetzt,“ erwiderte er, „weil sich eine Jugenderinnerung an diese Blume knüpft, und mir die Art, sie so zu ziehen, lieb macht. Ich glaube, daß mir einzig darum die Rose so schön erscheint, und daß ich darum die große Mühe für diese Art der Pflege verwende.“ (NA I, 147)

Ohne mehr über diese Jugenderinnerung erfahren zu müssen, wird in der Aufzucht und Pflege der Rosenpflanze deutlich, dass es sich dabei nicht um eine schmerzfreie Erinnerung handeln kann, denn die beschwerliche Art und Weise, die Rosen aufzuziehen weist auf eine bittersüße Erfahrung hin. Die Schönheit der Rosen existiert nicht ohne eine ständige Beobachtung und mühevollen Pflege der Pflanzen. Die besondere Aufmerksamkeit, die Gustav von Risach den Rosen schenkt, gründet auf seinem persönlichen Schicksal. Gegen Ende des Romans legt Gustav von Risach als intradiegetischer Erzähler in einer analeptischen Schleife seine tragische Liebesgeschichte dar, die sich unendlich fortsetzt, da sie ihre Erfüllung in der Jugend nicht findet und auch später nicht mehr wiederhergestellt werden kann. Der Rückzug in die Natur und die zwanghafte Ordnungslust finden also darin ihren Ursprung. Die mangelnde Kontrolle über sein eigenes Leben kehrt Freiherr von Risach um in Macht über seine Umgebung, seinen Besitz, seine Bediensteten und seinen Tagesablauf.

Auch Mathilde, Gustavs verlorene Jugendliebe, hat eine besondere Beziehung zu Pflanzen und insbesondere den Rosen. Bemerkenswert ist dabei, dass Mathilde darauf achtet, den Pflanzen ihre Lebensgrundlage nicht zu entziehen.

Unter allen aber schien Mathilde die Rosen am meisten zu lieben. [...]; denn 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. Abgebrochen oder abgeschnitten und in Gläser mit Wasser aufgestellt durften in diesem Hause keine Blumen werden, außer sie waren welk, so daß man sie entfernen mußte. Den Rosen aber wendete sie ihr meistes Augenmerk zu. (NA I, 268)

Dies könnte als Kompensation zu ihrer eignen Entwurzelung verstanden werden. Durch die große Enttäuschung in ihrer Jugend wurde Mathildes Vertrauen in die Liebe gestört. Als würde sie sich nachträglich um die Liebe zu Gustav bemühen, kümmert sie sich hingebungsvoll um die Rosen an der Rosenwand des Asperhofs, die ihr genauso wie Gustav sehr viel bedeuten.

Oft stand sie lange davor, und betrachtete sie. Zuweilen holte sie sich einen Schemel, stieg auf ihn, und ordnete in den Zweigen. Sie nahm entweder ein welkes Laubblatt ab, [...], oder bog eine Blume heraus, die am vollkommenen Aufblühen gehindert war, oder las ein Käferchen ab, oder lüftete die Zweige, wo sie sich zu dicht und zu buschig gedrängt hatten. Zuweilen blieb sie auf dem Schemel stehen, ließ die Hand sinken, und betrachtete wie im Sinnen die vor ihr ausgebreiteten Gewächse. (NA I, 268)

Die Hingabe, mit der Mathilde die Rosenwand betrachtet und bearbeitet wirkt eindringlich und nicht frei von Zwang, als würde ihr Wohlbefinden von der Perfektion der Rosenwand abhängen. Als Mathilde zum ersten Mal an den Asperhof kommt, nähert sie sich dem Anwesen und Gustav von Risach begegnet ihr als sie „von strömenden Tränen überfluthet die Rosen ansah“ (NA III, 217). Die Ähnlichkeit der Anordnung und Pflege der Rosenpflanzen zu der Rosenwand ihres Elternhauses, welches Heinbach genannt wird, überwältigt Mathilde und ruft starke Gefühle hervor. Gustav kümmert sich um Mathilde, die ihn um Verzeihung bitten möchte und ihm bei dieser Gelegenheit ihren Sohn Gustav als Ziehsohn überlässt.

Ich machte ihr in den ersten Tagen den Vorschlag, daß ich die Rosen, wenn sie ihr schmerzliche Erinnerungen weckten, von dem Hause entfernen wolle. Sie ließ es aber nicht zu, sie sagte, sie seien ihr das Theuerste geworden und bilden den Schmuck dieses Hauses. (NA III, 221)

Das Ideal der Rosen wird damit in seiner Bedeutung potenziert, da sie für Gustav von Risach genauso wie für Mathilde eine Art und Weise der Verarbeitung bilden. Den Pflanzen gebührt ihre höchste Aufmerksamkeit und Zuneigung.

So wie die beiden unfähig waren, ihre Liebe zu pflegen und zu entfalten, werden nun die Rosen gezähmt, gehegt und zur Perfektion entwickelt.

Die Rosen, dieses Merkmal unserer Trennung und Vereinigung, sollten vorzugsweise auf dem Asperhofe bleiben, weil es Mathilden lieb war, daß sie dieselben dort gefunden hatte. Jede Rosenblütezeit verlebte sie bei mir, sie liebte diese Blumen außerordentlich, pflegte sie und konnte sich freuen, wenn sie mir eine Art, die ich noch nicht hatte, zubringen konnte. (NA III, 222-223)

Die wiederholte Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Rosenblüte scheint wie ein Verarbeitungsprozess, der unendlich weitergeführt wird. Auch Gustavs Rückzug aus den Staatsämtern in ein Leben mitten in der Natur, deutet auf dessen Sehnsucht nach Sicherheit und Ruhe hin. „Nach mehreren missglückten Versuchen, fand ich diesen Platz, auf dem ich jetzt lebe, und setzte mich hier fest.“ (NA III, 217) Die Angst vor Veränderung beziehungsweise Erschütterung und das Festhalten am Besitztum als materielle und auch mentale Sicherheit lassen sich in folgender Aussage sehr deutlich erkennen. „Wir sind von diesem Eigenthume umringt, wie von einem Freunde, der nie wankt und nicht die Treue bricht.“ (NA I, 69) Der Garten wird zum Schutz- und Rückzugsraum und muss als solcher durch diverse Pflegemaßnahmen bewahrt bleiben. An dieser Stelle ist es unvermeidlich, einen Bezug zu dem Landschaftsgarten in Goethes *Wahlverwandtschaften*¹⁰² herzustellen, die stark kontrolliert und gezähmt werden und gleichzeitig den Schein der Natürlichkeit bewahren sollen.

Auch die umliegende Natur des Asperhofs außerhalb des Gartens bietet Raum für Tätigkeiten, die den beiden Protagonisten Gustav von Risach und Heinrich Drendorf Sicherheit vermitteln. Im minutiösen Festhalten der Natur sowie der Gerätschaften manifestiert sich auch Heinrichs Angst vor Veränderung und so die Zwanghaftigkeit seines Verhaltens trotz seines jugendlichen Alters. Für ihn ist es keine konkrete Erfahrung, die ihn zu solchem Lebensstil führt, sondern die kontinuierliche Erziehung seiner Eltern und seines Gastfreundes sowie seine ihm eigene Wesensart. Heinrichs Bestreben nach verbesserten Fertigkeiten löst jedoch wiederum eine Unruhe in ihm aus, die ihn zu immer höheren Leistungen antreibt

¹⁰² Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften. Hg. v. Waltraud Wiethölter in Zsarb. mit Christoph Brecht. In: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe. Band 8. Frankfurt am Main 1994.

Die bloßen Zeichnungen aber genügten mir nach und nach auch nicht mehr, weil die Farbe fehlte, die bei den Pflanzen besonders bei den Blüten eine Hauptsache ist. Ich begann daher meine Abbildungen mit Farbe zu versehen, und nicht eher zu ruhen, als bis die Ähnlichkeit mit den Urbildern erschien, und immer größer zu werden versprach. Nach den Pflanzen nahm ich auch andere Gegenstände vor, deren Farbe etwas Auffallendes und Faßliches hatte. (NA I, 42)

Heinrich kommt bei seinen Erkundungen und Wanderungen mit unberührter beziehungsweise ungezähmter Natur in Berührung. Im Gegensatz zum Garten des Asperhofs, sind dort die Verhältnisse nicht immer berechenbar und nur bedingt fassbar. Heinrich bemüht sich darum, möglichst viele Aspekte durch Beobachtungen und Aufzeichnungen festzuhalten. So wie Gustav von Risach möchte er sein Wissen über die Vorgänge der Natur vermehren. Er strebt dabei nach allen Kenntnissen der Naturwissenschaften. Er betätigt sich als „Astronom, Geologe, Botaniker, Landvermesser, Meteorologe, „Landschaftsgärtner““ und wird durch seine Heirat mit Natalie zum zukünftigen „Besitzer eines Mustergutes“.¹⁰³ In diesen Eigenschaften ähnelt er vielen „Figuren Stiftern, die durch die Erforschung und Kultivierung der Natur zu ihrer Identität finden.“¹⁰⁴

3.4. Objektivierung der Leidenschaft

Die museale Organisation des Asperhofs erfordert ein erhöhtes Maß an Triebkontrolle und regelt damit auch das Zusammenleben der Menschen, das dem Zusammenhang der Dinge unterworfen wird.¹⁰⁵

Die Objektivierung der Leidenschaft drückt sich besonders in den Umgangsformen der Figuren miteinander und in der Erzählweise des Verlaufs der beiden Beziehungsstränge aus. Interessant ist, dass Stifter ein Modell der intakten Familie zeichnet, in dem familiäre Positionen eingenommen werden, das jedoch keine Familie im engeren Sinne darstellt. Mathildes Kinder werden zu seinen Ziehkindern, besonders Gustav, der nach ihm benannt ist und fortan bei ihm aufwächst. Auch Heinrich wird zu einem Ziehsohn Risachs, denn er erhält am Asperhof gleichermaßen Bildung und Erziehung wie in seinem Elternhaus. Erst in der Vereinigung Heinrichs mit Natalie entsteht eine neue Familie im engeren Sinne. Die Entwicklung der Beziehungen des älteren und jüngeren Paares verläuft unterschiedlich, steht allerdings jeweils unter dem Aspekt der Objektivierung der Leidenschaft. In dem einen Fall dient diese zur Kompensation der

¹⁰³ Vgl.: Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 76.

¹⁰⁴ Vgl.: Sturm: Schrecklich schöne Welt. 2005, S. 76.

¹⁰⁵ Arnold-De Simone: Musealisierungsfänomene. 2007, S. 53.

vorangegangenen Schwierigkeiten und in dem anderen Fall zur Prävention von Gefahren. Die Kleidung der Frauen spielt unter diesem Aspekt eine wichtige Rolle. Die Auslagerung der Gefühle auf Symbole, wie zum Beispiel den Zyklus der Rose, verdeutlicht die Objektivierung seelischer Vorgänge. Durch die Parallelen der Liebesgeschichten entsteht eine vergleichende Betrachtungsweise der Beziehungen zwischen Gustav von Risach mit Mathilde und Heinrich Drendorf mit Natalie. Durch die pädagogische Warngeschichte im letzten Drittel des Romans erhält die junge Liebe Heinrichs und Natalies eine veränderte, geradezu modellhafte Bedeutung einer idealen Beziehungsentwicklung. Es scheint als ob die Textmasse, die der Offenbarung Risachs vorangestellt wird, als Puffer dient, um den Blick auf die Entwicklung der idealisierten Liebesgeschichte des jungen Paares nicht zu trüben. Lediglich Spuren der Katastrophe lassen sich in der Lebens- und Sprechweise des älteren Paares erahnen. Erst als Heinrich und Natalie kurz vor der Heirat stehen, erfährt Heinrich von der unglücklichen Liebe seines Hausfreundes, welcher eine starke Erzieherrolle einnimmt und ihm zum Vorbild wird. Risach überträgt die durch bittere Lebenserfahrung gelernte Zurückhaltung auf sein pädagogisches Konzept und zieht Heinrich Drendorf so heran, dass dieser vor solchen Fehlritten bewahrt bleiben soll und vor Enttäuschungen geschützt werde. Dass dies nur mit der Reduzierung der Leidenschaft beziehungsweise deren Objektivierung einhergehen kann, nimmt Gustav von Risach in Kauf. Heinrich wird so der Schmerz des Liebeskummers erspart, jedoch bleibt auch das Hochgefühl einer leidenschaftlichen Liebesbeziehung aus. Gefühle werden geglättet und geordnet und damit auch entwaffnet. Die Gefahr der Übereilung wird gedämmt durch die Eifrigkeit des Lehrens und Erziehens. Heinrich hat keine Gelegenheit zu Schwärmereien, da er ständig gefördert und dadurch gefordert wird und zu Beginn der Beziehung zu allererst auf Reisen geht, um seine Gefühle bis zur Hochzeit zu zähmen und um durch die Distanz einer verdorbenen Liebe, wie der zwischen Gustav und Mathilde, zu entgehen. Natalie wird von ihrer Mutter und ihrem Ziehvater Gustav bewusst von Heinrich ferngehalten, um die Festigkeit ihrer Gefühle zu prüfen. Heinrich erfährt erst im *Rückblick* (NA III, 150-228) von den Bemühungen, die Liebe zwischen ihm und Natalie zu sichern. Darüber hinaus wird im folgenden Zitat deutlich, wie sehr diese junge Liebe auf ewige Dauer und vor allem Unveränderlichkeit ausgelegt wird.

Wir warteten auf die Entwicklung. Zu größerer Sicherheit und zur Erprüfung der Dauer ihrer Gefühle brachten wir absichtlich Natalien zwei Winter nicht in die Stadt, daß sie von euch getrennt sei, [...]. Ihre Gefühle aber blieben beständig, und die Entwicklung trat ein. [...] ihr werdet sie beglücken, und sie euch; denn ihr werdet euch nicht ändern, und sie wird sich auch nicht ändern. (NA III, 225)

Der zeitliche Aufschub des ersten Liebesbekenntnisses bis zur Fixierung der Beziehung trägt zur Kompensation der missglückten Erfahrung bei, die Gustav von Risach als junger Mann erlebte. Erst die Glücksgeschichte seiner Nachkommen, nicht im leiblichen, sondern im pädagogischen Sinne, vermag seinen Schmerz zu lindern und bildet den Höhepunkt seiner idealisierten Lebenswelt. Mit der geglückten Familienbildung und dem Streben nach deren Bewahrung endet die Erzählung. Inwiefern sich die Entwicklung der Liebesbeziehung bereits in der ersten Begegnung des jungen Paares abzeichnet, wird im folgenden Zitat deutlich.

Dann wies er mit der Hand auf das Mädchen und sagte: „Diese ist Gustavs Schwester Natalie.“ Ich wußte nicht, waren die Wangen des Mädchens überhaupt so roth, oder war es erröthet. Ich war sehr befangen und konnte kein Wort hervor bringen. Es war mir äußerst auffallend, daß er jetzt, wo er den Namen beinahe mit Nothwendigkeit brauchte, weder um den meinigen gefragt, noch den der Frauen genannt hatte. (NA I, 242)

Heinrichs Gastfreund verzichtet lange Zeit darauf, seinen eigenen Namen zu nennen oder nach dem seines Besuchers zu fragen, somit bleibt die Begegnung sehr distanziert und auch die ankommenden Frauen werden lediglich vorgestellt und nicht näher bekannt gemacht. Eine erste Annäherung zwischen Heinrich und Natalie wird dadurch weitgehend verhindert. Auch die Befangenheit der beiden jungen Erwachsenen trägt zu einem distanzierten Kennenlernen bei. Dass es sich bei diesem Kennenlernen am Asperhof im eigentlichen Sinn um die zweite Begegnung der beiden handelt, wird erst zu einem späteren Zeitpunkt enthüllt. Als sich Heinrich und Natalie ihre Liebe gestehen, kommen sie auch auf den Theaterabend in der Stadt zu sprechen, wo sich ihre Blicke zum ersten Mal begegneten.

„Und von dem Abende im Hoftheater habt ihr auch nie etwas gesprochen.“
„Von welchem Abende Natalie?“
„Als König Lear aufgeführt wurde.“
„Ihr seid doch nicht das Mädchen in der Loge gewesen?“
„Ich bin es gewesen.“
„Nein, ihr seid blühend wie eine Rose, und jenes Mädchen war blaß wie eine Lilie.“
„Es mußte mich der Schmerz entfärbt haben. [...]“ (NA II, 263)

Natalies wechselnder Gemütszustand führt dazu, dass Heinrich den Blickaustausch im Theater nicht mit dem Mädchen, das ihm gegenüber sitzt, verknüpfen kann. Der Vergleich der Farbe des Angesichts mit derjenigen der Rose beziehungsweise Lilie deutet wiederum auf eine Objektivierung der Gefühle Heinrichs hin.

Die Romanfigur der jungen Natalie verlangt nach einem Verweis auf Johann Wolfgang Goethes Werk *Wilhelm Meisters Lehrjahre*¹⁰⁶, denn auch in diesem Text heißt eine der weiblichen Hauptfiguren Natalie. Ihre Schönheit und Anmut verzaubern den Protagonisten Wilhelm und die geheimnisvolle Frauenfigur wird schließlich seine Braut. Stifter schreibt an seinen Verleger Gustav Heckenast über sein Werk *Der Nachsommer* folgende Worte, die seinen Zugang zur Leidenschaft erläutern und überdies seine Rezeption und Wertschätzung Goethes belegen.

Ich habe eine große einfache sittliche Kraft der elenden Verkommenheit gegenüber stellen wollen. [...] Mein Werk ist weit entfernt von einem Götheschen von der Großartigkeit des Inhaltes und der schönen klaren Fassung: aber mit Götherscher Liebe zur Kunst ist es geschrieben, mit inniger Hingabe an stille reine Schönheit ist es empfangen und gedacht worden. [...] Heute wird wilde Lust gezeichnet, die die Welt bewegt, oder Leidenschaften und Erregungen. Das halten sie für Kraft, was nur klägliche Schwäche ist. [Linz, 11. Februar 1858]¹⁰⁷

Heinrich zeigt Stärke durch seine Geduld. Er lässt sich nicht von Neugier oder Begierde treiben und zu impulsiven Handlungen anregen, sondern agiert stets bedacht und sehr vernünftig. Diese Haltung wird unter anderem durch seinen hohen Respekt vor Personen wie seinen Eltern oder seinem Gastfreund Gustav von Risach und besonders auch vor Mathilde und ihren Kindern bedingt. Diese ehrfürchtige Haltung wird im folgenden Textausschnitt verstärkt. Heinrichs Abgrenzung zum Gespräch erfolgt nicht nur durch seine Zurückhaltung, sondern durch ein Fenstergitter, das die Distanz zum Gehörten bewahrt. Die Spuren der Katastrophe werden sozusagen vergittert.

Eines Tages, da die Blüthe der Rosen schon beinahe zu Ende war, wurde ich unfreiwillig der Zeuge einiger Worte, welche Mathilde an meinen Gastfreund richtete, und welche offenbar nur für diesen allein bestimmt waren. Ich zeichnete in einer Stube des Erdgeschosses ein Fenstergitter. Das Erdgeschoß des Hauses hatte lauter eiserne Fenstergitter. Diese waren aber nicht jene großstäbigen Gitter, wie man sie in vielen Häusern und auch an Gefängnissen anbringt, sondern sie

¹⁰⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hg. v. Wilhelm Voßkamp In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 9. Frankfurt am Main 1992.

¹⁰⁷ Fischer (Hg.): *Adalbert Stifters Leben und Werk*. 1962, S. 410.

waren sanft geschweift, und hatten oben und unten eine flache Wölbung, die mitten gleichsam wie in einen Schlußstein in eine schöne Rose zusammenlief. (NA II, 120)

Da ich in meine Arbeit vertieft war, dunkelte es vor dem Fenster, wie wenn die Laubblätter vor demselben von einem Schatten bedeckt würden. Da ich genauer hin sah, erkannte ich, daß jemand vor dem Fenster stehe, den ich aber der dichten Ranken willen nicht erkennen konnte. In diesem Augenblick ertönte durch das geöffnete Fenster klar und deutlich Mathildens Stimme, die sagte: „Wie diese Rosen abgeblüht sind, so ist unser Glück abgeblüht.“ Ihr antwortete die Stimme meines Gastfreundes, welche sagte: „Es ist nicht abgeblüht, es hat nur eine andere Gestalt.“ (NA II, 121)

Die Gitter als Symbol für Unfreiheit zeugen von dem emotionalen Zwang, der Heinrich beherrscht. Er möchte nicht zu nahe in das Privatleben seines Gastfreundes eindringen und ist unangenehm berührt von dem zufällig Gehörten. Dass die Fenstergitter schön geformt und kunstvoll verarbeitet sind, ist charakteristisch für die Gegenstände im *Nachsommer*. Auch die Einleitung in die Szene durch den momentanen Stand der Rosenblüte steht für die Romanstruktur. Mathildes klare Worte werden von Risach relativiert und dennoch deutet seine Aussage auf die melancholische Grundstimmung hin. Die veränderte Gestalt der Beziehung kann nicht unbeschwert erlebt werden, da der Schatten der Vergangenheit darüber liegt. Die Objektivierung der Leidenschaft kann als Kodierung der Melancholie betrachtet werden. Als antimelancholische Strategie schützt diese vor zu starken Gefühlen und dient damit der Regulierung des Gemüts.

Dem Wort Enthaltsamkeit begegnet man in Stifters Dichtung nicht, trotzdem rückt dessen Inhalt in den Mittelpunkt der sich um den Sinn des menschlichen Daseins drehenden Erwägungen des Autors. Der Begriff „Enthaltsamkeit“ bedeutet die bewusste Ablehnung der Genüsse, eine Haltung von Möglichkeit Mäßigkeit und Verzicht, und findet seinen Ausdruck in der Be-zähmung der sinnlichen Empfindungen und individuellen Bedürfnisse sowie in der Erörterung der dem Menschen innewohnenden Triebe.¹⁰⁸

Diese Haltung, die Mathilde und Risach verspätet einnehmen müssen, wird von dem jungen Paar Natalie und Heinrich von Beginn an eingenommen. Heinrich folgt in seinen Handlungen der von Gustav von Risach gewonnenen Lebenserfahrung und vermeidet jedes Risiko von zu starken Gefühlen. Dies wird im Text nicht explizit ausgesprochen, spiegelt sich jedoch in seinem Verhalten wider. Die Leidenschaft, die Heinrich für Natalie empfindet, trägt zu einer

¹⁰⁸ Barbara Wróblewska: Enthaltsamkeitserfahrung in Stifters Erzählung. In: Enklaar u. Hester (Hg.): Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt. Hg. v. Jattie Enklaar u. Hans Ester u. Mitarb. v. Evelyne Tax. Würzburg 2006, S. 77.

latentem Wesensveränderung bei und kann nur durch die Ordnung in Raum und Zeit sowie durch das Zurückhalten von Gefühlen gebändigt werden. Durch feste Umgangsformen werden die Gefühle gezähmt und so das Bestehen in der Ordnung ermöglicht. Auch seine Eltern erfahren erst spät von der aufkeimenden Liebesbeziehung ihres Sohnes.

Am anderen Morgen, ehe der Vater in die Stadt ging, begab ich mich zu ihm in das Bücherzimmer, und sagte ihm, daß ich zu Natalien der Tochter der Freundin meines Gastfreundes schon seit langer Zeit her eine Zuneigung gefaßt habe, daß diese Neigung in mir verborgen geblieben, und daß es mein Vorsatz gewesen sei, sie, wenn sie ohne Aussicht wäre, zu unterdrücken, ohne daß ich je zu irgend jemandem ein Wort darüber sagte. (NA III, 30)

Heinrich wartet ab und stellt seine Gefühle unter den Anspruch der Sicherheit. Ab der ersten Begegnung mit Natalie und deren Mutter beschreibt Heinrich ihre Erscheinungsform und insbesondere ihren Kleidungsstil. Er zeigt damit durchaus sein Interesse an den Frauen, welches vorerst jedoch distanziert bleibt.

[...], die übrigen Kleider bestanden aus einem einfachen lichten mattfärbigen Stoffe, und waren ohne alle besonderen Verzierungen verfertigt, so wie der Schnitt nichts Auffälliges hatte, weder eine zur Schau getragene Ländlichkeit noch ein zu strenge festgehaltenes städtisches Wesen. (NA I, 242)

Der Kleidungsstil wird an die Gepflogenheiten des Asperhofs angepasst. Auffallend sind dabei die hochgeschlossenen Schnitte und die gedeckten Farben. Vor allem in Hinblick auf Natalies junges Alter erscheint diese Art und Weise sich zu kleiden befremdend. Die Kleidungs- und Farbkodierungen werden im nachfolgenden Kapitel noch näher beleuchtet.

Heinrich äußert sich über lange Strecken im Roman nicht über sein Interesse an Natalie oder ihrer Familie. Er beobachtet sie jedoch genau und beschäftigt sich mit ihrer Art und Weise sich anzuziehen und damit wie sie sich in Gesellschaft gibt. Seine Neigung zu Natalie bekundet er nicht offen, sondern er projiziert seine Gefühle auf leblose Objekte, wie zum Beispiel die Marmorstatuen am Asperhof und am Sternenhof. Heinrich richtet sich danach aus und auch sein Orientierungssinn macht sich an den Statuen fest. Dies zeugt von der Bedeutung, die diese Figuren für ihn haben und weiterführend wird dadurch auch sein Interesse an Natalie bekundet.

Das aber wusste ich mit Gewißheit, in welcher Richtung das Haus liegen müsse, an dem im vergangenen Sommer so viele Rosen geblüht haben, und in welcher das Schloß, hinter dem die alten Linden standen, und die Quelle floß, an der die weibliche Gestalt aus weißem Marmor Wache hielt. (NA II, 14-15)

Heinrichs Ortskenntnisse beruhen in diesem Fall nicht auf seiner geographischen Vorbildung als Landvermesser oder Naturforscher, sondern auf einer Anziehungskraft, die die besagte Marmorstatue am Anwesen des Sternenhofs auf ihn ausübt. Anhand der Betrachtung der Statuen lassen sich mehrere Anzeichen für die wachsende Zuneigung zu Natalie erkennen. Im folgenden Zitat spielen die Farben eine wichtige Rolle. Die rötlichen Farben stehen im Wechsel zum hellen, nahezu farblosen Erscheinungsbild der Marmorstatue, die pastellfarbener Natur ist. Rot wird gemeinhin als die Farbe der Liebe bezeichnet. Die Farbeffekte, die durch die Blitze entstehen, können als Zeichen für das Aufflammen der Liebe beziehungsweise Leidenschaft verstanden werden.

Wenn ein Blitz geschah, floß ein rosenrothes Licht an ihr hernieder, und dann war wieder die frühere Farbe da. [...] Ich hatte eine Empfindung, als ob ich bei einem lebenden schweigenden Wesen stände, und hatte fast einen Schauer, als ob sich das Mädchen in jedem Augenblicke regen würde. Ich blickte die Gestalt an, und sah mehrere Male die rötlichen Blitze und die graulich weiße Farbe auf ihr wechseln. (NA II, 74-75)

Die Statue wird in dieser Szene beinahe vermenschlicht und umgekehrt werden Heinrichs Gefühle für Natalie auf ein lebloses Objekt projiziert. Sebald beschreibt diese Form der Darstellung einer Frauenfigur als die Abbildung der „Braut [...] als statueskes und heiliges Abbild“¹⁰⁹. Im Kapitel *Statue und Stillstand* wurde bereits der Vergleich Natalies mit den Marmorstatuen thematisiert. Im folgenden Textausschnitt wird die Nymphengrotte zum Ort des Liebesbekenntnisses. Die Anlehnung der Beschreibung Natalies an die Statue und das Lichtspiel der Farben kommt hier zum Ausdruck

Als ich eingetreten war, sah ich Natalien auf dem Bänklein sitzen. Sie war erschrocken, und stand auf. Ich war auch erschrocken; dennoch sah ich in ihr Angesicht. In demselben war ein Schwanken zwischen Roth und Blaß, und ihre Augen waren auf mich gerichtet. (NA II, 252)

Der erste Schritt zum Liebesbekenntnis findet in der Beschreibung der Nymphengrotte und ihrem Standort statt.

„Liebt Ihr wohl diesen Platz mehr als andere?“ „Ich liebe ihn“, antwortete sie, „weil er abgeschlossen ist, und weil die Gestalt schön ist. Liebt Ihr ihn nicht auch?“ „Ich habe die Gestalt immer mehr lieben gelernt, je länger ich sie kannte“, antwortete ich. (NA II, 253)

Nach einem ausführlichen Gespräch über die Beschaffenheit des Marmors und die Bedeutung von Edelsteinen, besinnt sich Heinrich auf sein Gegenüber und betrachtet Natalie mit genauem Blick. In der Beschreibung ihres

¹⁰⁹ Sebald 2003, S. 31.

Erscheinungsbildes, ihrer Kleidung, wird wiederum die Schlichtheit betont. Erstmals äußert jedoch Heinrich die Meinung, dass Schmuck und im Besonderen Edelsteine sehr gut zu Natalie passen würden. Auch dieser Umstand deutet auf sein besonderes Interesse an ihrer Person hin. Nach einem Exkurs über die Faszination des Wassers in der Grotte spricht Heinrich erstmals von seinen tiefen Gefühlen, die er für Natalie empfindet. Doch dies findet nicht unbeschwert statt. Heinrich erinnert Natalie an eine verfehlte Begegnung in der Grotte und drückt seine Schwermut darüber aus.

Mir war das Herz ein wenig gedrückt, und ich sagte: „Wenn wir beide das Schöne dieses Ortes betrachtet, und wenn wir von ihm und von anderen Dingen, auf die er uns führte, gerne gesprochen haben, so ist doch etwas in ihm, was mir Schmerz erregt.“ [...] „Es ist jetzt ein Jahr, daß Ihr mich an dieser Halle absichtlich gemieden habt. Ihre saßet auf derselben Bank, auf welche ihr jetzt sizet, ich stand im Garten, ihr tratet heraus, und ginget von mir mit beeiligten Schritten in das Gebüsch.“ [...] „Es macht mir jezt im Rückblicke Schmerz, und hat ihn mir damals gemacht“. (NA II, 259)

Daraufhin folgt seine Liebesbekundung, die Natalie mit großer Bescheidenheit aufnimmt und auch von Heinrich sehr vorsichtig geäußert wird. Die beiden sprechen darüber, schon lange füreinander Gefühle gehegt zu haben, diese jedoch bis zu diesem Zeitpunkt noch nie offen ausgesprochen oder gezeigt zu haben. „„Ihr habt mich ja aber auch gemieden“, sagte sie. „Ich hielt mich ferne, um nicht den Schein zu haben, als dränge ich mich zu euch“, entgegnete ich.“ (NA II, 259) In der Begegnung des jungen Paares spiegelt sich vergleichsweise der Beziehungsbeginn zwischen Gustav und Mathilde wider, jedoch finden Natalie und Heinrich schließlich zusammen und werden nicht durch äußere Einflüsse daran gehindert, ihre Liebe zu leben. Dies gelingt durch die geübte Zurückhaltung. Der Schmerz über die vermeintliche Ablehnung kann überwunden werden.

[...], so mußte ich mein Inneres verbergen, und gegen jedermann schweigen, gegen den Vater gegen die Mutter gegen die Schwester, und sogar gegen mich. [...] „Und nun hat sich alles recht gelöst.“ Es hat sich wohl gelöst, meine liebe liebe Natalie.“ „Mein theurer Freund!“ Wir reichten uns bei diesen Worten die Hände wieder, und saßen schweigend da. (NA II, 261-262)

Natalie und Heinrich schwören einander unveränderliche Liebe und beteuern ihre gegenseitige Zuneigung.

Ich war von der Empfindung überwältigt, ich zog sie näher an mich, und neigte mein Angesicht zu ihrem. Sie wendete ihr Haupt herüber, und gab mit Güte ihre schönen Lippen meinem Munde, um den Kuß zu empfangen, den ich both.
„Ewig für dich allein,“ sagte ich.
„Ewig für dich allein,“ sagte sie leise. (NA II, 265)

Nach diesem leidenschaftlichen Ausbruch ihrer Gefühle, suchten die beiden abermals die Absicherung ihrer Familien und wollen kein Risiko eingehen. Natalie würde dabei zu sehr radikalen Maßnahmen greifen, um die Familienidylle zu bewahren. Sie spricht davon, darauf zu verzichten, Heinrich jemals wieder zu sehen, sollte eine Person aus dem Familienkreis und besonders ihre Mutter gegen eine Beziehung zwischen Natalie und Heinrich sein. Sie würde damit ein ähnliches Schicksal wie ihre Mutter erfahren. Natalies sachliche Ausdrucksweise bildet einen starken Kontrast zu den kurz zuvor erfolgten Liebesbekundungen. Sie zwingt sich selbst zur Objektivierung ihrer Gefühle, um Ordnung zu bewahren.

„Mein Freund, wir haben uns der Fortdauer und der Unaufhörlichkeit unserer Neigung versichert, und diese Neigung wird auch dauern; aber was nun geschehen, und wie sich alles Andere gestalten wird, das hängt von unsern Angehörigen ab, von meiner Mutter, und auch von euren Eltern.“ (NA II, 266)

Natalie und Heinrich sind nicht handlungsfähig ohne die Zustimmung ihrer Eltern und besonders Risachs, der für beide als Ziehvater fungiert.

„Wenn eines nein sagt, und wir es nicht überzeugen können, so wird es recht haben, und wir werden uns dann lieben, solange wir leben, wir werden einander treu sein in dieser und jener Welt; aber wir dürften uns dann nicht mehr sehen.“ (NA II, 267)

Ihr Gehorsam gleicht dem Verhalten Risachs, das in seiner Jugend zu einer verheerenden Entwicklung der Liebesbeziehung zu Mathilde führte. Alleine die Zustimmung der Eltern sichert das Glück des jungen Paares. „Alles ist so schön, daß es fast zu schön ist.“ (NA II, 268)

3.5. Farben und Kleidungsstil

Die Beschreibung der Farben im *Nachsommer* wird dominiert von Attributen wie ‚matt‘, ‚licht‘, ‚blass‘, ‚zart‘, ‚schwach‘ oder ‚sanft‘. Die Welt des *Nachsommers* wird in Pastelltönen gemalt, dies spiegelt sich sowohl in den Räumen, der Natur als auch in der Kleidung wider. Alle Orte, die mit den Protagonisten des Romans stark verbunden sind, weisen ähnliche Farbmuster auf. Das Elternhaus Mathildes und der Asperhof weisen hohe Ähnlichkeiten in der Anordnung und vor allem in der Farbauswahl der Rosengestaltung auf.

[Heinbach:] Die Außenseite dieses Hauses war ganz mit Rosen überdeckt. Es waren Latten an dem Mauerwerke angebracht, und an diese Latten waren die Rosenzweige gebunden. Sie standen in Erde vor dem Hause, hatten verschiedene Größe, und waren so gebunden, daß die ganzen Mauern überdeckt waren. Da eben die Zeit der Rosenblüthe war, und diese Rosen auch außerordentlich reich blühten, so war es nicht anders, als stände ein Tempel von Rosen da, und es wären Fenster in dieselben eingesetzt. Alle Farben, von dem dunkelsten Roth,

gleichsam veilchenblau, durch das Rosenroth und Gelb bis zu dem Weiß waren vorhanden. (NA III, 174-175)

[Asperhof:] 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 Farben gingen von dem reinen Weiß der weißen Rosen durch das gelbliche und röthliche Weiß der Übergangsrosen in das zarte Roth und in den Purpur und in das bläuliche und schwärzliche Roth der rothen Rosen über. (NA I, 47)

In den Farben finden sich, symbolisch betrachtet, alle Schattierungen des Lebens wieder. Von der Sehnsuchtsfarbe Blau über Rot als Farbe der Leidenschaft und Weiß als Zeichen der Reinheit bis hin zur schwärzlichen Farbe, die melancholisch konnotiert ist, sind viele Abstufungen vorhanden. Mathilde zeigt eine besondere Vorliebe für dunklere Farben. Die verlorene Liebe zwischen Risach und Mathilde wird von den beiden bewusst erinnert. Mathildes Hang zu veilchenblauen Rosen wird zur materialisierten Erinnerung an die unglückliche Liebe. Als Heinrich Mathilde im Garten des Asperhofs begegnet findet er folgende Situation vor: „Auf dem Tische stand ein Blumentopf mit einer dunkeln, fast veilchenblauen Rose.“ (NA II, 190) Im Gespräch mit Heinrich kommt Mathilde auf die Pflanzen zurück und kommentiert diese: „Ich habe mir diese Rosenpflanze auf den Tisch gestellt, gewissermaßen als die Gesellschafterin meines Lebens – gefällt euch die Blume?“ (NA II, 193) Danach erfährt Heinrich, dass es sich bei dieser Rosenart um eine neue Züchtung aus England handelt, die Mathilde ohne Mühen und Kosten zu scheuen einschicken und kultivieren ließ, um sie in die Rosensammlung Risachs einzugliedern. Dieser Rosenart war Heinrich auch schon früher im Garten des Asperhofs begegnet, nur konnte er zu diesem Zeitpunkt ihre Bedeutung noch nicht erahnen. „Eine Gruppe von sehr dunkeln fast violetten Rosen war mit einem eigenen zierlichen Gitter umgeben, um sie auszuzeichnen, oder zu schützen.“ (NA I, 61) Dass es sich bei der Farbe, der von Mathilde hoch geschätzten und gleichsam zur Lebensgefährtin gewordenen Rose, um ein dunkles Veilchenblau bis Violett handelt, ist sicherlich kein Zufall und deutet auf den Bezug zur eigenen Lebensgeschichte hin. In der folgenden Beschreibung sind vor allem die Farben von besonderer Bedeutung, die im Laufe des Romans immer wieder vorkommen und das Stimmungsbild beherrschen.

Unter dem klarsten, schönsten, tiefsten Blau des Himmels standen nun eines Tages Tausende von den Blumen offen, es schien, daß keine einzige Knospe im Rückstande geblieben und nicht aufgegangen ist. In ihrer Farbe von dem reinsten Weiß in gelbliches Weiß in blasses Roth in feuriges Rosenroth in Purpur in Veilchenroth in Schwarzroth zogen sie an der Fläche dahin, [...] (NA I, 266)

Die Farben der Rosen finden sich vor allem in den Räumlichkeiten des Asperhofs wieder. Im Marmorsaal, der zu Repräsentationszwecken dient, vereinen sich die Farbtöne der Rosen durch den Einsatz verschiedener Materialien in einem Raum.

Überdies glänzte und schimmerte er noch in dem Lichte, das bei den Fenstern hereinströmte. Die Seitenwände waren von einfachen sanften Farben. Ihr Sockel war mattgrün, die Haupttafeln hatten den lichtesten fast weißen Marmor, den unsere Gebirge liefern, die Flachsäulen waren schwachroth, und die Simse, womit die Wände an den Decken stießen, waren wieder aus schwach Grünlich und Weiß zusammengestellt, durch welche ein Gelb wie schöne Goldleisten lief. Die Decke war blaßgrau, und nicht von Marmor, nur in der Mitte derselben zeigte sich eine Zusammenstellung von rothen Ammoniten, und aus derselben ging die Metallstange nieder, welche in vier Armen die vier dunklen fast schwarzen Marmorlampen trug, die bestimmt waren, in der Nacht diesen Raum beleuchten zu können. (NA I, 86-87)

Auch in anderen Räumlichkeiten werden Farben und Materialien bewusst eingesetzt, um bestimmte Stimmungen zu schaffen. Die Zimmer der Frauen Mathilde und Natalie zeichnen sich aus durch „musterhafte Ordnung“ (Vgl. NA I, 171), Gemütlichkeit sowie durch Betten, die „von weißen Vorhängen dicht und undurchdringlich umgeben“ (NA I, 172) sind und somit für die keusche Lebensführung der Frauen stehen könnten. Das angrenzende Zimmer, welches Heinrich intuitiv das „Rosenzimmerchen“ nennt, ist von besonderer Schönheit. Die Zurückhaltung in den Farben ist bezeichnend für die melancholischen Kodierungen im Roman.

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 rosenrothen 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 Roth der Wände ab, es machte fast einen Eindruck, wie wenn weiße Rosen neben rothen sind. Die grünen Streifen erinnerten an das grüne Laubblatt der Rosen. In einer der hinteren Ecken des Zimmers war ein Kamin von ebenfalls grauer nur dunklerer Farbe mit grünen Streifen in den Sims und sehr schmalen Goldleisten. Vor der Polsterbank und den Sesseln stand ein Tisch, dessen Platte grauer Marmor von derselben Farbe wie der Kamin war. Die Füße des Tisches und der Sessel so wie die Fassungen an der Polsterbank und den anderen Dingen waren von dem schönen veilchenblauen Amarantholze; aber so leicht gearbeitet, daß dieses Holz nirgends herrschte. An dem mit grauen Seidenvorhängen gesäumten Fenster, [...] (NA I, 172)

Der optische Vergleich zu den Rosen ist offensichtlich und wird in der folgenden Beschreibung des Zimmers weitergeführt.

Der Fußboden war mit einem feinen grünen Teppiche überspannt, dessen einfache Farbe sich nur ein wenig von dem Grün der Bänder abhob. Es war gleichsam der Rasenteppich, über dem die Farben der Rosen schwebten. (NA I, 173)

Das Vorherrschen von Pastellfarben wird zum Sinnbild der gedämpften Leidenschaft, die durch Ordnung und Zurückhaltung reguliert wird und so nicht zum Ausbruch kommen kann. Ein bestimmender Faktor in der Raumgestaltung sind harmonische Elemente, die miteinander wirken. „Es herrschte eine zusammenstimmende Ruhe in diesem Zimmer mit den sanften Farben blaßroth weißgrau grün mattveilchenblau und Gold.“ (NA I, 265) Die Wirklichkeit des *Nachsommers* erscheint in einem merkwürdig gefilterten Licht, das alles dämpft und beruhigt. Greiner beschreibt in dem Aufsatz *Der Tod des Nachsommers* die Stimmung wie folgt:

Licht, das die grellen Farben mildert, die Leidenschaften bändigt. Die Menschen bewegen sich zeitlupenhaft, ihre Gedanken und Gefühle sind eher die Schatten von Gedanken und Gefühlen.¹¹⁰

Diese Stimmung drückt sich auch in der Kleidung der Figuren aus, die von Schlichtheit und Zurückhaltung bestimmt wird. Als Heinrich seinen Gastfreund Gustav von Risach zum ersten Mal erblickt, beschreibt er dessen Auftreten am Gartentor und bezieht sich dabei auch auf die Kleidung des Mannes.

Auf den Klang einer Gloke kam ein Mann hinter den Gebüsch des Gartens gegen mich hervor. Als er an der innern Seite des Gitters vor mir stand, sah ich, daß es ein Mann mit schneeweißen Haaren war, die er nicht bedeckt hatte. Sonst war er unscheinbar, und hatte eine Art Hausjacke an, oder wie man das Ding nennen soll, das ihm überall enge anlag, und fast bis auf die Knie herabreichte. (NA I, 49)

Dieser unscheinbar gekleidete Mann, der Heinrich empfängt, ist ein ehemaliger Staatsbeamter von hohem Rang, wie man im Verlauf des Romans erfährt. Die Beschreibung seines Erscheinungsbildes verdeutlicht seinen Rückzug aus den Staatsämtern und verstärkt den Eindruck der bewussten Zurückhaltung. Im folgenden Textbeispiel wird Risach von Heinrich beschrieben, die beiden kennen sich noch nicht lange und Heinrich beobachtet die Eigenheiten seines Gastgebers sehr genau. Wiederum fällt der bescheidene Kleidungsstil des Hausherrn auf.

Er hatte wie gestern eine Art Jacke an, die fast bis auf die Knie herab reichte. Sie war weißlich, hatte jedoch über die Brust und den Rücken hinab einen röthlichbraunen Streifen, der fast einen halben Fuß breit war, als wäre die Jacke aus zwei Stoffen gefertigt worden, einem weißen und einem rothen. Beide Stoffe aber zeigten ein hohes Alter; denn das Weiß war gelblich braun und das Rot zu Purpurbraun geworden. Unter der Jacke sah eine unscheinbare Fußbekleidung hervor, die mit Schnallenschuhen endete. (NA I, 84)

Es scheint, dass Freiherr von Risach keinen allzu großen Wert auf sein Äußeres legt, seine Kleidung wird als nahezu vergilbt beschrieben. Heinrichs Rückzug

¹¹⁰ Greiner: *Der Tod des Nachsommers*. 1979, 24.

geschieht nicht nur örtlich, sondern auch äußerlich. Im weiteren Verlauf beschreibt Heinrich auch die Kleidung der Angestellten. Auffallend sind dabei die große Ähnlichkeit des Kleidungsstils seiner Arbeiter mit dem des Hausherrn und die Eigenart der Kleidung Eustachs. Bescheidenheit, aber auch ein hohes Maß an Reinlichkeit bilden die Hauptfaktoren der Kleidung:

Die Männer, welche in dem Hause dienten oder in dem Meierhofe arbeiteten oder in dem Garten beschäftigt waren, trugen gefärbtes Linnen, nur war dasselbe nicht so dunkel, als es bei uns im Gebirge gebräuchlich ist. Eine Jacke oder eine andere Art Überrock hatten sie im Sommer nicht, sondern sie gingen in lediglichen Hemdärmeln, und um den Hals hatten sie ein loses Tuch geschlungen. Auf dem Haupte trugen einige wie der Hausherr nichts, andere einen gewöhnlichen Strohhut. Eustach schien in seiner Kleidung niemandem nachzuahmen, sondern sie selbst zu wählen. Er ging auch in gestreiften Linnen, meistens rostbraun mit grau oder weiß; aber die Streifen waren fast handbreit, oder es hatte der ganze Stoff nur zwei Farben, die Hälfte des Längenblattes braun die Hälfte weiß. Oft hatte er einen Strohhut oft gar nichts auf dem Haupte. Seine Arbeiter hatten ähnliche Anzüge, auf denen selten ein Schmutzfleck zu sehen war; denn bei der Arbeit hatten sie große grüne Schürzen um. Unter allen diesen Leuten hoben sich der Gärtner und die Gärtnerin heraus, welche blos schneeweiß gingen. (NA I, 237)

Neben der Kleidung der Männer am Asperhof ist besonders die Kleidung der Frauen Mathilde und Natalie von Interesse. Sebald schreibt von „komplizierten Vermeidungsregeln“, die dem Unterdrücken der Phantasie dienen sollen.¹¹¹ Die Art und Weise sich zu kleiden, kann durchaus als eine dieser „Vermeidungsregeln“ beschrieben werden, denn die Zurückhaltung in den Farben, die Reduzierung jeder Zierde und die einfachen Schnitte der Frauenkleider sind beachtenswert. Neben den nahezu farblosen Farben, wird im folgenden Ausschnitt auf die hochgeschlossene Form der Kleider Natalies hingewiesen.

Sie hatte ein mattes hellgraues Seidenkleid an, wie sie es überhaupt gerne trug. Das Kleid reichte, wie es bei ihr immer der Fall war, bis zum Halse und bis zu den Knöcheln der Hand. Von Schmuck hatte sie gar nichts an sich, nicht das geringste, während ihr Körper doch so stimmend zu Edelsteinen gewesen wäre. Ohrgehänge, welche damals alle Frauen und Mädchen trugen, hatte weder Mathilde je, seit ich sie kannte, getragen, noch trug sie Natalie. (NA II, 257)

Natalie trägt als junge Frau nahezu farblose und zugeknöpfte Kleider, die ihren Körper bedecken. Erst nach dem Liebesgeständnis in der Nymphengrotte ist eine Veränderung in Natalies Kleidung zu erkennen. Heinrich beobachtet sie für einen kurzen Moment auf seinem Weg in den Garten und beschreibt ihr Äußeres und die sinnende Pose, die Natalie einnimmt:

¹¹¹ Vgl.: Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. 2003, S. 28.

Das Kleid reichte wie gewöhnlich bis zu dem Halse und schloß dort ohne irgend einer fremden Zuthat. Es war wieder von lichtem grauem Seidenstoffe, hatte aber sehr feine stark rothe Streifen. Es schloß die Hüften sehr genau, und ging dann in reichen Falten bis auf den Fußboden nieder. Die Ärmel waren enge, reichten bis zum Handgelenke, und hatten an diesem wie am Oberarme dunkle Querstreifen, die wie ein Armband schlossen. (NA III, 14)



Abbildung 4

Natalies Aussehen in dieser Situation ist auch der beigefügten Abbildung zu entnehmen. Ihre aufrechte Pose und die hochgeschlossene Kleidung weisen auf ihre reine und ordentliche Haltung hin. Lediglich die roten Akzente in ihrer Kleidung lassen Rückschlüsse auf ihre emotionale Situation zu. Auch Mathilde ist äußerst schlicht gekleidet. Die vorzugsweise dunklen und gedeckten Farben symbolisieren die *Nachsommer*-Stimmung, die sie beherrscht.

Mathilde und Natalie hatten zwar festlichere Kleider an, als sie im Rosenhaus trugen, aber dieselben, so edel der Stoff war, zeigten doch keine übermäßige Verzierung oder gar Überladung. (NA I, 271)

Mathilde hatte ein veilchenblaues Seidenkleid mit dunkleren Streifen an und um die Schultern war ein Gewebe von schwarzen Spizen. (NA III, 9)

Das Veilchenblau, das sich der Farbe Blau annähert steht für die Sehnsucht und die schwarze Farbe des Schultertuchs legt sich wie ein Schleier der Melancholie darüber. Wenn die Farbwahl ihrer Kleidung auf Mathildes Stimmung übertragen wird, deutet dies auf einen melancholischen Zustand hin. Mathilde verharrt in diesem Zustand, denn für sie wird es keinen Sommer mehr geben. Schon in ihrer Jugend trägt Mathilde keine farbenfrohen Kleider, sondern ganz im Gegenteil sehr gedeckte Farben:

Man kleidete sie gerne in dunkle Stoffe, die ihr wohl standen. Wenn sie in dem tiefen Blau oder in dem Nelkenbraun oder in der Farbe des Veilchens ging und das schöne Weiß das Kleid oben säumte, so wurde eine Anmut sichtbar, die gleichsam sagte, daß alles sei, wie es sein muß. Ihre Wangen waren sehr frisch, sanft rot und wurden jetzt ein wenig länglich, ihr Mund war fast rosenrot, die großen Augen waren sehr glänzend schwarz, und die reinen braunen Haare gingen von der sanften Stirne zurück. (NA III, 180)

Im *Rückblick* erzählt Gustav von Risach wie er sich Mathildes Anwesenheit herbeiwünscht und sich ihre Gestalt vorstellt, nachdem sie einander ihre Liebe gestanden und ewige Treue geschworen haben.

Ich glaubte sie durch die Mauern in ihrem Zimmer gehen sehen zu müssen mit dem langen kornblumenblauen Kleide, mit den glanzvollen Augen und dem rosenherrlichen Munde. (NA III, 189)

Zu der Bezeichnung „kornblumenblaues Kleid“ soll ein Verweis zu Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*¹¹² hinzugefügt werden. Die Sehnsuchtssymbolik der blauen Blume sowie die Funktion als Leitmotiv im Text spielen bei Novalis eine entscheidende Rolle.

Die Funktion der Farben ist im *Nachsommer* besonders ausgeprägt durch die oftmalige Nennung einzelner Farbtöne und die Inszenierung ihrer Wirkung im Raum, in der Natur oder in der Kleidung der Figuren. Durch die Verknüpfung der Farben zu einem Gesamtbild, kann von einem Arrangement aus gedeckten, pastellhaften und teils fast transparenten Farbtönen gesprochen werden. Die Verwendung dieser Farben, denen es an Intensität mangelt, weist auf die bewusste Zurückhaltung und Reduktion von emotionalen Zuständen hin. Alles wird weichgezeichnet und somit schwer fassbar. Die melancholische Disposition wird dadurch ausgeblendet. Die Wahl der Kleidung, die Gestaltung der Innenräume und der Natur können als antimelancholische Strategien bezeichnet werden.

¹¹² Novalis-Hardenberg, Friedrich von: *Heinrich von Ofterdingen*. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. In: *Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Begr. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Hg. v. Richard Samuel in Zsarb. mit Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Band 1. 3. verb. Aufl. Stuttgart 1977.

4. Saturnkinder im Nachsommer

In deren Studien zu *Saturn und Melancholie* erläutern Klibansky, Panofsky und Saxl die Bedeutung der arabischen Astrologie in der Geschichte der Melancholie. Laut ihren Studien vermittelt der Orient dem westlichen Abendland ein „System komplexer Darstellungen, das das Verhältnis der Planeten zu den ihrem Einfluß unterworfenen Menschen veranschaulicht“. (SM 303) Dabei wird von Darstellungen berichtet, die später als „Planetenkinderbilder“ bekannt sind. Der Planet Saturn wird in den arabischen Abbildungen als Mann mit einer Spitzhacke dargestellt und Berufen wie Lederarbeiter oder Bauer zugeordnet. (Vgl. SM 303) Ausgehend von der arabischen Astrologie kann eine Zuschreibung des Planeten Saturn zum Wesen und Schicksal eines Melancholikers angenommen werden. (Vgl. SM 203)

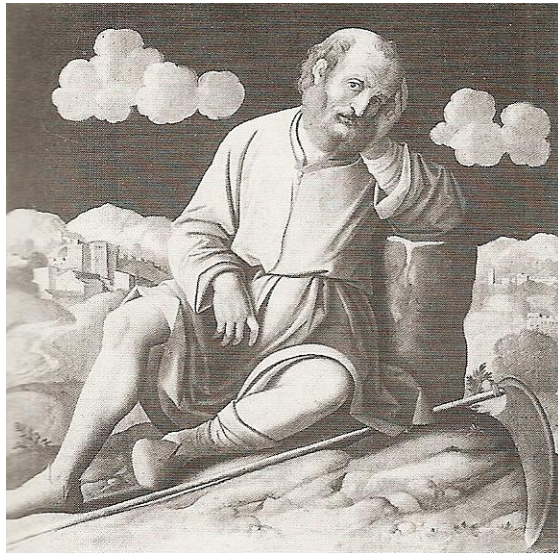


Abbildung 5

Im Folgenden sollen Kernaussagen von Texten aus dem 9. Jahrhundert zweier arabischer Astrologen in Zusammenhang mit den Figuren des *Nachsommers* gesetzt werden. Im Fokus steht dabei Gustav von Risach, der die Hauptfigur bezüglich der melancholischen Kodierungen im *Nachsommer* ist. Risach tritt im Roman als Gastfreund und Begleiter Heinrichs auf. Er wird beschrieben als ein älterer Herr mit „schneeweißen Haaren, die er nicht bedeckt hatte. Sonst war er unscheinbar, und hatte eine Art Hausjacke an, [...]“. (NA I, 49) Eine Auswahl von Eigenschaften der Figuren Heinrich Drendorf sowie insbesondere Gustav von Risach soll anschließend in Vergleich zu den Saturntexten gestellt werden. Abû Ma'sars Ausführungen über die Zuordnungen Saturns ist folgende Beschreibung zu entnehmen: „Was Saturn betrifft, so ist seine Natur kalt, trocken, bitter, schwarz, dunkel, heftig, rauh.“ (SM 207) Risachs Lebenswelt widerspricht gänzlich diesen Attributen, denn sein Gemüt ist zu einer habituellen Sanftmut ausgebildet und lässt keine negativen Gefühlsausbrüche zu. Wie schon im vorhergehenden Kapitel *Farben und Kleidungsstil* erläutert, sind helle und freundliche Farben vorherrschend. Auch die Natur, die Risach umgibt, ist

wohltuend, geordnet und gezähmt. Im Folgenden ist ein Beispiel für den Eingriff in die Natur angeführt, das die Perfektion und den dahinterliegenden Perfektionismus veranschaulicht.

Wir erfreuten uns an dieser duftenden würzigen Nahrung der Thiere, [...]. Mein Gastfreund widmete diesem Zweige eine sehr große Aufmerksamkeit, weil er die erste Bedingung des Gedeihens der Haustierte dieser geselligen Mitarbeiter der Menschen ist. Alles, was die Würze den Wohlgeruch und, wie er sich ausdrückte, die Nahrungslieblichkeit beeinträchtigen konnte, mußte strengte hinten gehalten werden, und wo durch Versehen oder Ungunst der Zeitverhältnisse doch dergleichen eintrat, mußte das minder Taugliche ganz beseitigt oder zu andern Wirthschaftszwecken verwendet werden. Darum konnte man aber auch keine schöneren glatteren glänzenderen und fröhlicheren Thiere sehen als auf dem Asperhofe. (NA I, 280)

Am Asperhof wird Idealisierung auf höchstem Niveau betrieben, mit dem Resultat, dass dieser Zustand nur unter ständiger Beobachtung und durch Eingreifen in die Umwelt erhalten bleiben kann. Auch Gustavs Wesensnatur ist kontrolliert und erscheint auf den ersten Blick nicht bitter oder heftig oder kalt, sondern freundlich und geordnet. Und dennoch ist im Laufe des Romans zu erkennen, dass sein Lebensinhalt darin besteht, den familiären Kollaps zu kompensieren, den er in den Jahren als junger Erwachsener durchlebte. Risach und Mathilde, die ihm in seiner Einsamkeit auf dem Landgut Gesellschaft leistet, verbindet eine dunkle Vorgeschichte, die lange verborgen bleibt und vorerst nur durch die Spuren des gemeinsamen Leidensweges verfolgt werden kann. Im *Rückblick* offenbart Gustav von Risach die Dunkelheit seiner Seele, die ihn kurz nach der Trennung seiner Jugendliebe beherrscht.

In der Nähe meiner Heimath ist im Walde eine Felskuppe, von welcher man sehr weit sieht. Sie geht mit ihrem nördlichen Rücken sanft ab, und trägt auf ihm sehr dunkle Tannen. Gegen Süden stürzt sie steil ab, ist hoch und geklüftet, und sieht auf einen dünnbestandenen Wald, zwischen dessen Stämmen Weidegrund ist. Jenseits des Waldes erblickt man Wiesen und Feld, weiter ein blauliches Moor, dann ein dunkelblaues Waldband und über diesem die fernen Hochgebirge. Ich ging von der Stadt in meine Heimath und von der Heimath auf diese Felskuppe. Ich saß auf ihr, und weinte bitterlich. Jetzt war ich verödet, wie ich früher nie verödet gewesen war. Ich sah in das dunkle Innere der Schlünde, und fragte, ob ich mich hinab werfen solle. (NA III, 211)

Die Natur, die Risach in dieser Situation aufsucht, reflektiert seinen Gefühlszustand. Die Beschreibung der Felskuppe, des Waldes, der Wiesen und Felder bis in die Ferne des Hochgebirges strotzt vor melancholischen Kodierungen. Risach ist von Bitterkeit erfüllt und steht am Rande seiner Existenz. Letztlich schafft er es, durch seinen Rückzug auf das Land, durch Ordnung und Beständigkeit, diesen seelischen Zustand zu überwinden. Durch das Einüben einer

milden Lebenshaltung, kommt Gustav von Risach zu folgendem Ergebnis: „So leben wir in Glück und Stetigkeit gleichsam einen Nachsommer ohne vorhergegangenen Sommer.“ (NA III, 224) Der Hinweis auf den nicht erlebten Sommer deutet auf die melancholische Haltung des Freiherrn hin, diese wird jedoch so gut wie möglich verdeckt und überwunden. An dieser Stelle soll wiederum auf Thomas Bernhards Texte hingewiesen werden. Seine Figuren schaffen es nicht mehr, durch den Rückzug in die Natur ihr Unglück abzuwenden oder zu unterdrücken.

Mehr noch: während Stifter die natürliche Ordnung als das vollkommene Vorbild der gefährdeten menschlichen Ordnung an den Himmel seines Nachsommers malt, findet Bernhard in der Natur nur das zerstörerische und logische Ende menschlicher Existenz, die sich dem Todessog vergeblich zu entziehen trachtet.¹¹³

In dem Saturntext des Astrologen Alcabitius sind folgende Eigenschaften angeführt: „[...] Aufrichtigkeit in der Rede und in der Liebe, und Fernsein von Trieben[...]“ (SM 208) Gustavs Liebe zu Mathilde ist echt und doch überwiegt der Gehorsam ihren Eltern gegenüber und er verzichtet auf einen Bund mit Mathilde, die enttäuscht darüber ist und an der Wahrhaftigkeit seiner Gefühle zweifelt. Erst in der Wiedervereinigung spricht Mathilde ihre Vergebung aus, nur ist es zu diesem Zeitpunkt für beide zu spät, einen Neuanfang zu machen. Beide verzichten auf die Vertiefung ihrer erneuten Freundschaft. Heinrich spricht Gustav von Risach darauf an und erhält eine sehr direkte Antwort auf seine Nachfrage.

„[...] Nur eins berührt mich fast wie ein Schmerz, daß Ihr mit Mathilden nach eurer Wiedervereinigung nicht in einen nähern Bund getreten seid.“ Der Greis erröthete bei diesen Worten, er erröthete so tief und zugleich so schön, wie ich es nie an ihm gesehen hatte. „Die Zeit war vorüber“, antwortete er, „das Verhältniß wäre nicht mehr so schön gewesen, und Mathilde hat es auch wohl nie gewünscht.“ (NA III, 227)

Die Unterdrückung der Triebe betrifft jedoch nicht nur die Beziehung zwischen Gustav und Mathilde, die in ihrer zweiten Begegnung auf jegliche Triebbefriedigung verzichten, sondern auch die Heinrichs und Natalies. Dies wurde bereits ausführlich im Kapitel *Objektivierung der Leidenschaft* besprochen. Ein weiterer Impuls zu den Eigenschaften eines Saturnkinds ist dem Text Ma'šars zu entnehmen: „Er [Saturn] ißt viel und ist aufrichtig in der Freundschaft.“ (SM 207) Gustav von Risach ist kein Vielfraß, aber Mahlzeiten im wörtlichen Sinne beherrschen seinen Tagessrhythmus. Die häufige Nennung der Essenszeiten trägt

¹¹³ Greiner: Der Tod des Nachsommers. 1979, 17-18.

zur intensivierten Wahrnehmung dieser bei. Das nachstehende Zitat soll die Dominanz der Essenszeiten im Nachsommer demonstrieren. „Da die Tage sehr lang waren, so leuchtete noch die Abendröthe, wenn wir von unserem Abendessen, das pünktlich immer zur gleichen Zeit sein mußte, aufstanden.“ (NA I, 253) Die Regelmäßigkeit der Essenszeiten wird begleitet von einer steten Tätigkeit in und rund um den Landsitz. Wie diese Lebensführung mit dem Planeten Saturn in Verbindung gebracht wird, ist im Textausschnitt Ma'sars ersichtlich:

Er [Saturn, M.K.] weist hin auf Werke der Feuchtigkeit, des Ackerbaus und Landbaus und auf Besitzer von Gütern, auf Arbeiten an Ländereien und Bauten an Wässern und Flüssen, auf das Abmessen von Dingen, auf das Teilen von Ländereien, auf Land und viel Vermögen und Landgüter mit ihrem Reichtum, auf Geiz [...] (SM 207)

Gustav von Risach verbindet am Asperhof und mit seinen Gütern all diese Aktivitäten, die eindeutig Saturn zugewiesen werden. Die Vielfalt der Zuschreibungen liegt vor allem in der Ambivalenz dieses Planeten und erklärt sich laut der Astrologie auch in der Position des Planeten am „Fixsternhimmel“, die ausschlaggebend ist für die jeweilige Auswirkung auf die Planetenkinder, die vom Saturn beherrscht werden. (Vgl. SM 210) Auf Risachs Lebensführung trifft ein Großteil der Zuschreibungen zu. Auch die Tätigkeit des Vermessens liegt in seinem Handlungsfeld als Hausherr des Asperhofs.

„[...] Ich habe mir einmal die Mühe genommen, die Fläche dieses Hügels, soweit sie Getreideland ist, zu messen, auf der Grundlage der Erträge unserer Felder und der Ertragsfähigkeit der Felder der Nachbarn, die ich untersuchte, eine Wahrscheinlichkeitsrechnung zu machen, welche Getreidemenge im Durchschnitt jedes Jahr auf diesem Hügel wächst. Ihr würdet die Zahlen nicht glauben und ich habe sie mir vorher nicht so groß vorgestellt.“ (NA I, 70)

Die Ausführungen belegen die Orientierung am Vermögen und an der Erweiterung des Besitzes. Dazu werden Vergleiche angestellt und Berechnungen durchgeführt. Das Interesse an der Erweiterung des Eigentums ist groß. Auch die Arbeit am Gewässer hat für Risach einen hohen Wert, denn dort befinden sich wertvolle Hölzer, die er für die Restaurierung alter Möbel und Herstellung neuer Stücke verwendet.

„[...] Meine Felder sind bereits ertragsfähiger gemacht worden als die ihrigen, das sehen sie, und das ist bei ihnen der haltbarste Grund zu mancher Betrachtung. Nur die Wiese, welche sich hinter unserem Rücken befindet, tiefer als die Felder liegt, und von einem kleinen Bach bewässert wird, habe ich nicht so verbessern können, wie ich wollte; sie ist noch durch die Erlengesträucher und durch die Erlenstöcke verunstaltet, die sich am Saum meines Beckens befinden, und selbst hie und da Sumpfstellen veranlassen; aber ich kann die Sache im Wesentlichen

nicht abändern, weil ich die Erlengesträuche und Erlenstöcke zu anderen Dingen nothwendig brauche.“ (NA I, 73)

Neben den prestigereichen Eigenschaften finden sich auch negative Zuordnungen, die besagen, dass der Planet Saturn: „[...] auf ein In-Sich-Zurückgezogensein, auf Einsamkeit und Ungeselligkeit, auf Großmannssucht, Machtsucht, Stolz, Hochmuth und Prahlucht, [...]“ (SM 207) verweist.

Mein alter Gastfreund hatte sich dieses Gemach sehr wohnlich, wenn auch für Einsamkeit geeignet, herrichten lassen, wie er überhaupt, wenn er nicht eigens Menschen um sich versammelte, die Einsamkeit liebte. (NA I, 223)

Gustav von Risach führt durch die Gesellschaft seiner Hausbewohner und den Besuchen Mathildes und ihren Kindern ein soziales Leben. Sein Gut ist auch offen für fremde Besucher, die zur Besichtigung kommen oder wie Heinrich dort Schutz vor dem Wetter suchen. Doch diese Begegnungen sind geprägt von ritualisierten Abläufen, die Unregelmäßigkeiten vermeiden und die Distanz bewahren. Risach behält die Kontrolle und bleibt so in seiner inneren Einsamkeit verhaftet. Die Neigung zur Einsamkeit zeigt sich verstärkt nach dem schmerzhaften Abschied von Mathildes Elternhaus.

Meine Nahrung nahm ich in einem kleinen Gasthaus an meinem Wege ein. Freunde und Genossen besuchte ich wenig, mir war alle Verbindung mit Menschen verleidet. (NA III, 212-213)

Die folgende Eigenschaft, die Saturnkindern zugeschrieben wird, ist maßgebend für den Aufbau des *Nachsummers*, denn das Verbergen des eigenen Unglücks wird über lange Strecken des Textes zelebriert und trägt zur Grundstimmung des Romans bei. Saturn verweist: „[...] auf langes Nachdenken und wenig Reden, auf Geheimnisse, während keiner weiß, was in ihm ist und er es auch nicht zeigt, wissend von jeder dunklen Angelegenheit [...]“ (SM 208) Bis zum vorletzten Kapitel bleibt die Lebens- und Leidensgeschichte des Freiherrn von Risach geheim. Am Weg dorthin sind lediglich Spuren der gelegentlich wahrnehmbaren Katastrophe zu entdecken, doch es werden keine direkten Hinweise gegeben. Heinrich bleibt lange Zeit unwissend und wird zum Teil einer Erziehungsgeschichte. Es ist bezeichnend, dass Heinrich den Namen seines Gastfreundes und auch den Nachnamen der Frauenfiguren erst im Zuge des *Rückblicks*, welcher die Enthüllung der Lebensgeschichte Risachs enthält, erfährt.

„Nun mein sehr lieber junger Freund“, sagte er nach einer Weile, „ich habe Euch von meinem Leben erzählt, da Ihr einer der unseren werden sollt, ich habe zu Euch von meinem tiefsten Herzen geredet, und jetzt enden wir dieses Gespräch.“ (NA III, 227)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Auslöschung (1986). Hg. v. Hans Höller. In: Thomas Bernhard: Werke. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Band 9. Frankfurt am Main 2009.

Bernhard, Thomas: Verstörung (1967). In Thomas Bernhard: Werke. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Band 2. Frankfurt am Main 2003.

Burton, Robert: Die Anatomie der Melancholie: ihr Wesen und Wirken, ihre Herkunft und Heilung philosophisch, medizinisch, historisch offengelegt und seziert. Ausgew. u. übertr. v. Werner v. Koppenfels. 3. unv. Aufl. 2001.

Foucault, Michel: Andere Räume. (1967) S. 34-46 In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Übersetzt v. Walter Seitter. 4. Aufl. Leipzig 1992.

Goethe, Johann Wolfgang: Die Wahlverwandtschaften. Hg. v. Waltraud Wiethölter in Zsarb. mit Christoph Brecht. In: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe. Band 8. Frankfurt am Main 1994.

Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hg. v. Wilhelm Voßkamp In: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe. Band 9. Frankfurt am Main 1992.

Novalis-Hardenberg, Friedrich von: Heinrich von Ofterdingen. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. In: Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Begr. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Hg. v. Richard Samuel in Zsarb. mit Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Band 1. 3. verb. Aufl. Stuttgart 1977.

Stifter, Adalbert: Bunte Steine. Erzählungen. Hg. v. Bergner Helmut. In: Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 2. Stuttgart, Berlin, Köln 1982.

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Erster Band. In: Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 4, 1. Stuttgart, Berlin, Köln 1997.

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Zweiter Band. In: Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 4, 2. Stuttgart, Berlin, Köln 1999.

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Dritter Band. In: Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 4, 3. Stuttgart, Berlin, Köln 2000.

Stifter, Adalbert: Erzählungen. 1. Bd. Hg. v. Johannes John u. Sibylle Steindorff. In: Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 3,1. Stuttgart u.a. 2002.

Sekundärliteratur

Arnold-De Simone, Silke: Musealisierungsfänomene im Werk Adalbert Stifters. S. 41-67. In: Sabina Becker, Katharina Grätz (Hg.): Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus. Heidelberg 2007.

Becker, Sabine u. Katharina Grätz (Hg.): Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus. Heidelberg 2007.

Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart, Weimar 1995.

Clair, Jean (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Zu Ehren von Raymond Klibansky (1905-2005), dem großen Gelehrten und Erforscher der Geschichte der Melancholie. Berlin 2006.

Doppler, Alfred: Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur in Stifters Erzählungen. S. 13-22. In: Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters. Hg. v. Jattie Enklaar und Hans Ester unter Mitarbeit v. Evelyne Tax. Würzburg 2006.

Egger, Irmgard: Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen. München 2001.

Enklaar, Jattie u. Hans Ester (Hg.): Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters. Unter Mitarbeit v. Evelyne Tax. Würzburg 2006.

Feuchtersleben, Ernst von, 1806-1849: Zur Diätetik der Seele und andere Schriften. Hrsg. v. Renate Riembeck. Mit einem Aufsatz von Karl König. Stuttgart 1980.

Fischer, Kurt Gerhard (Hg.): Adalbert Stifters Leben und Werk. In Briefen und Dokumenten. Frankfurt am Main 1962.

Forster, Edgar J.: Unmännliche Männlichkeit. Melancholie ›Geschlecht‹. Wien 1998.

Greiner, Ulrich: Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. München, Wien 1979.

Jaeger, Friedrich (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Manufaktur-Naturgeschichte. Stuttgart 2008.

Jaeger, Friedrich (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Vater-Wirtschaftswachstum. Stuttgart 2008.

Klibansky, Raymond; Erwin Panofsky u. Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übersetzt v. Christa Buschendorf. Frankfurt am Main 1992.

Krolow, Karl: Melancholie. In: Engelhardt, Dietrich u.a.(Hg.): Melancholie in Literatur und Kunst. Hürtgenwald 1990.

Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier. Mit einem Vorwort von Reinhard Urbach. Wien, Darmstadt 1990.

Sandgruber, Roman: Narretei und Industrie. Adalbert Stifter und die Dinge des Biedermeier. S. 85-94. In: Sanfte Sensationen: Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters. Hg. v. Johann Lachinger, Regina Pintar, Christian Schacherreiter und Martin Sturm. Linz 2005.

Sasse, Günter: Familie als Traum und Trauma. Adalbert Stifters *Nachsommer*. S. 211-233. In: Sabina Becker, Katharina Grätz (Hg.): Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus. Heidelberg 2007.

Sebald, W.G.: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2003.

Sturm, Martin u. Johann Lachinger: Adalbert Stifter. Schrecklich schöne Welt. StifterHaus, Zentrum für Literatur und Sprache in Oberösterreich (Hg.). 3. Aufl. (Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts, Jahrgang 39, 1990, Folge 1/2). Linz 2005.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart; Weimar: 1997.

Wróblewska, Barbara: Enthaltsamkeitserfahrung in Stifters Erzählung. S. 77-85.
In: Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters. Hg. v. Jattie Enklaar und Hans Ester unter Mitarbeit von Evelyne Tax.
Würzburg 2006.

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1:

<http://aphilia.de/kunst-albrecht-duerer-04-melencolia.html>, 30.05.2012.

Abbildung 2:

<http://www.humboldtgesellschaft.de/inhalt.php?name=goya>, 14.03.2013.

Abbildung 3:

Enklaar, Jattie u. Hans Ester (Hg.): Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters. Unter Mitarbeit v. Evelyne Tax.
Würzburg 2006, S. 152.

Abbildung 4:

Sturm, Martin u. Johann Lachinger: Adalbert Stifter. Schrecklich schöne Welt. StifterHaus, Zentrum für Literatur und Sprache in Oberösterreich (Hg.). 3. Aufl. (Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts, Jahrgang 39, 1990, Folge 1/2).
Linz 2005, S. 53.

Abbildung 5:

Klibansky, Raymond; Erwin Panofsky u. Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übersetzt v. Christa Buschendorf. Frankfurt am Main 1992, Abb. 57.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit melancholischen Kodierungen und daraus resultierenden antimelancholischen Strategien im Roman *Der Nachsommer* von Adalbert Stifter. In einer Bezugnahme auf das Standardwerk *Saturn und Melancholie - Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst* von dem Philosophen und Kulturwissenschaftler Raymond Klibansky und den Kunsthistorikern Erwin Panofsky und Fritz Saxl werden die Grundlagen der melancholischen Kodierungen gebildet. Darauf baut die Auseinandersetzung mit dem Primärtext, die anhand des *close reading*-Verfahrens erfolgt, auf. Durch die Arbeit mit dem Text, haben sich verschiedene Schwerpunkte zur Untersuchung der melancholischen Kodierungen gebildet. Die Kodierungen der zwanghaften Ordnung in Raum und Zeit sind besonders anhand des Asperhofs, der auch Rosenhaus genannt wird, mit der angrenzenden Gartenanlage und der Gepflogenheiten des Hausherrn Gustav von Risach festzumachen. Die Ordnung der Zeit bestimmt durch die wiederholte Nennung von Jahres- sowie Essenszeiten die Struktur des Romans. Der museale Charakter offenbart sich einerseits in der Ordnung im Raum und andererseits im Bewahrungszwang der Figuren, besonders der männlichen Protagonisten, sowie in der Angst vor Veränderung, die sich im Akt der Konservierung verschiedener Gegenstände und im Streben nach ewiger Dauer zeigt. Der Drang nach ewigem Bestehen findet auch auf der Ebene der Beziehungen statt. Durch die Objektivierung der Leidenschaft werden Gefühle gezähmt und Affekte unterdrückt. Dies dient im Fall Risachs der Kompensation der unglücklichen Liebesgeschichte mit Mathilde und bei Heinrich der Absicherung seiner Beziehung mit Natalie. Als Vermeidungsstrategie kann ebenso der Kleidungsstil der weiblichen Figuren betrachtet werden, der jeglichen Reiz unterlässt. Abschließend wird die melancholische Disposition der Figuren anhand einer Gegenüberstellung mit Texten aus der frühen arabischen Astrologie dargestellt. Die Zuschreibungen des Planeten Saturn zum Wesen eines Melancholikers kommen in der umfassenden Beschreibung des Freiherrn von Risach stark zum Vorschein. Das Gefühl verlorener Liebe bildet den Ausgangspunkt für die melancholische Disposition Risachs, die durch die Idealisierung der Lebenswelt verborgen wird und nur noch latent wahrgenommen werden kann.

Persönliche Daten:

Name: Marlene Teresa Kerbl, geb. Lehner
geboren am: 31.07.1988 in Linz
Staatsangehörigkeit: Österreich
Familienstand: verheiratet

Universitärer Werdegang:

10/2008 – 06/2013 Lehramtsstudium an der Universität Wien
UF Spanisch UF Deutsch
10/2007 – 06/2008 Lehramtsstudium an der Universität Wien
UF Spanisch UF Psychologie/ Philosophie

Schulbildung:

09/2002 – 06/2006 Adalbert Stifter Gymnasium Linz
Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg
09/1998 – 07/2002 Akademisches Gymnasium Linz
09/1994 – 07/1998 Volksschule Katsdorf

Wissenschaftliche Tätigkeit:

10/2008 – 01/2009 Anstellung als wissenschaftliches
03/2009 – 06/2009 Universitätspersonal: Tutorium der
10/2009 – 01/2010 Medienwissenschaften zur Filmdatenbank
sowie zur Lernplattform Fronter

Berufspraktikum:

02/2007 – 07/2007 Reisebüro Flamenco Sprachreisen

Auslandsaufenthalte:

08/2011 Volontariat Freizeitzentrum Monteluz
Valencia/Spanien
07/2010 Volontariat Freizeitzentrum Monteluz
Valencia/Spanien
07/2006 – 10/2006 Volontariat Freizeitzentrum Rio Vida
Alicante/Spanien